

**BEVRIENDING EN BEVREEMDING IN SPROKKELSTER EN  
GROENSTAAR VAN MARLENE VAN NIEKERK**

**ANNA MARIA ENGELBRECHT**



**TESIS INGELEWER TER GEDEELTELIKE VOLDOENING AAN DIE  
VEREISTES VIR DIE GRAAD VAN MAGISTER IN DIE LETTERE EN  
WYSBEGEERTE AAN DIE UNIVERSITEIT VAN STELLENBOSCH.**

**STUDIELEIER: PROF. LINA SPIES**

**MAART 1996**

## VERKLARING

Ek, die ondergetekende, verklaar hiermee dat die werk in hierdie tesis vervat, my eie oorspronklike werk is wat nog nie vantevore in die geheel of gedeeltelik by enige ander universiteit ter verkryging van 'n graad voorgelê is nie.

A. M. Engelbrecht

Datum

## OPSOMMING

In dié tesis word bevriending en bevreemding in die poësie van Marlene van Niekerk aan die hand van verskillende aspekte van die poësie ondersoek: figurering, tyd en ruimte, musikaliteit, liefdesverse en Godsbeleving.

Hoofstuk 1 dien as inleiding waarin onder andere die begrippe “bevriending” en “bevreemding” omskryf word. Ek sal aandui hoe hulle reeds in die titels van Marlene van Niekerk se twee digbundels, **Sprokkelster** en **Groenstaar**, aanwesig is.

Figurering word in die tweede hoofstuk bespreek. Eerstens word die begrip “figurering”, nl. die gee van vorm aan gestalte of figuur, kortliks omskryf. Daarna word figurering in nege gedigte bespreek, en word ook aangedui hoe bevriending en bevreemding daarin voorkom.

Hoofstuk 3 handel oor tyd en ruimte in Van Niekerk se poësie en hoe bevriending en bevreemding ook hier aanwesig is. Die begrippe “tyd” en “ruimte” word eers kortliks verduidelik. Daarna word ’n tiental gedigte bespreek wat onder meer handel oor die bekende ruimte, Suid-Afrika, en die minder bekende ruimte, Europa, verál Nederland. Ek wys onder meer op die kontras tussen dié twee ruimtes, asook die vervreemding wat daar by Van Niekerk ingetree het teenoor haar geboorteland tydens haar verblyf in die vreemde.

Een van die opvallendste kenmerke van Van Niekerk se poësie, naamlik musikaliteit, kom aan die bod in Hoofstuk 4. Eerstens word die begrip “musikaliteit” kortliks beskryf. Daarna word sewe gedigte ter illustrasie bespreek, terwyl terselfdertyd gewys word op bevriending en bevreemding.

Hoofstuk 5 handel oor die tema liefde. Volgens Cloete (1978:175) is Van Niekerk se poësie “so vol van die werklikheid dat dit weinig geïnteresseerd is in die personale”. In die enkele liefdesverse wat in haar twee digbundels voorkom, geniet die wêreld rondom die ek dan ook voorkeur bó die geliefde en word dié geliefde meestal deur natuurbeelde heen beleef.

In Hoofstuk 6 word Van Niekerk se beleving van God aan die hand van ses gedigte bespreek. Daar word aangedui hoe bevriending en bevreemding ook hier teenwoordig is.

Die slothoofstuk is ’n kort samevatting van die bespreking van bevriending en bevreemding in die voorafgaande hoofstukke.

## SUMMARY

Amity and estrangement in the poetry of Marlene van Niekerk are investigated in this dissertation according to various poetic aspects: figurisation, time and space, musicality, love poetry and Godly experience.

The first chapter introduces the concepts of “amity” and “estrangement” by way of contextual definition. I shall endeavour to show, *inter alia*, how these two concepts are already present in the titles of the two poetry volumes of Marlene van Niekerk, **Sprokkelster** and **Groenstaar**.

Figurisation is discussed in chapter 2. The term “figurisation”, i.e. the embodiment of form or figure, is briefly described, followed by a discussion of “figurisation” in nine selected poems and the manifestation of amity and estrangement therein.

Chapter three focuses on time and space in the poetry of Van Niekerk and of the presence, also here, of amity and estrangement. First the concepts of “time” and “space” are explained, followed by a discussion of ten poems with specific emphasis on the well-known expanse of South Africa, as opposed to the less well known cosmos of Europe – particularly the Netherlands. I highlight, *inter alia*, the contrast between these two areas as well as the estrangement that Van Niekerk experienced from the country of her birth during her stay abroad.

Chapter four deals with one of the most striking features of the poetry of Van Niekerk – that of musicality. After the term “musicality” is briefly described, seven poems are discussed to illustrate the musicality therein, whilst keeping the focus on amity and estrangement.

The theme of love is dealt with in the fifth chapter. The poetry of Van Niekerk is, according to Cloete (1978:173), “so filled with realism that it shows little interest in the personal”. In the few love poems that are present in her two poetry volumes, the world around the “I” enjoys preference over the beloved, with the beloved experienced largely through images of nature.

The penultimate chapter is devoted to the manner in which Van Niekerk experiences the presence of God. Six poems are analyzed to substantiate this, and to show the appearance of amity and estrangement here.

The salient points of the presence of amity and estrangement and the significance of these two elements in the poetic oeuvre of Marlene van Niekerk, are encapsulated in the concluding chapter.

**My dank aan**

Prof. Lina Spies, vir onverbeterlike studieleiding. Haar volgehoue entoesiasme en aanmoediging, asook verhelderende kritiek tydens die skryf van hierdie tesis, word eindeloos waardeer.

Prof. N. J. Snyman van die Universiteit van Suid-Afrika, wat die saadjie geplant het, en onder wie se leiding ek aanvanklik met hierdie studie begin het.

My ouers vir hulle liefde en belangstelling.

Leon, aan wie ek hierdie tesis met al my liefde opdra, vir sy begrip en onderskraging, asook die toegewydheid waarmee hy die tegniese versorging behartig het.

**SOLI DEO GLORIA**

## **INHOUDSOPGAWE**

<b>Hoofstuk 1: Inleiding</b>	<b>1</b>
<b>Hoofstuk 2: Figurering</b>	<b>5</b>
<b>Hoofstuk 3: Tyd en ruimte</b>	<b>41</b>
<b>Hoofstuk 4: Musikaliteit</b>	<b>73</b>
<b>Hoofstuk 5: Liefdesverse</b>	<b>96</b>
<b>Hoofstuk 6: Godsbeleving</b>	<b>113</b>
<b>Hoofstuk 7: Slot</b>	<b>137</b>
<b>Bibliografie</b>	<b>141</b>



“tot elke ding met tyd ontdek  
waarna hy neig —  
sy patroon en innerlike heiligheid”

*dood van 'n vensterwasser — Marlene van Niekerk*

## HOOFSTUK 1: INLEIDING

Marlene van Niekerk het met die ontvangs van die Eugène Marais-prys vir haar debuutbundel **Sprokkelster** in 1978 in Port Elizabeth gesê haar verse ontstaan uit haar pa se stories en haar ma se drome (Grütter 1979:141). In hierdie uitspraak lê die sleutel tot hierdie studie opgesluit: aan die een kant bevriending: die goeie, bekende, soos “stories” wat vertel of gelees en na geluister kan word, en aan die ander kant, bevreemding: dít wat vreemd, onwerklik voorkom en wat verwondering wek, soos “drome” wat ’n mens onwillekeurig in jou slaap ervaar, of lugkastele as die dinge waaroor jy fantaseer.

Die WAT omskryf die begrip “bevriend” as “deur vriendskap verbonde; vriendelik gesind”, en “bevreemd” as “vreemd voorkom, verbaas, verwonder, snaaks lyk”, terwyl “bevreemding” omskryf word as “verwondering”.

Bevriending kan dus beteken: dít wat bekend, goed, vertrouwd, harmonieus is. Bevreemding kan op sy beurt ook ’n wye spektrum betekenis hê, naamlik: onbekend, vreemd, verhewe, mistiek, bonatuurlik, toweragtig, sprokiesagtig, onharmonieus en kontrasterend.

Hierdie dualisme, bevriending en bevreemding, word reeds in die titels van Van Niekerk se twee digbundels aangetref. Die titel van haar debuutbundel **Sprokkelster**



(1977) is 'n samestelling van die woorde “sprokkel” en “ster”. 'n “Sprokkel” is volgens Van Dale se Handwoordenboek 'n afgebreekte takkie, en “sprokkelhout” afgevalle takke. Volgens die HAT beteken “sprokkel” die bymeekaarmaak van afvalhout en takkies. Sprokkeling het derhalwe 'n dubbelbetekenis: 'n gesprokkelde stuk hout of, in 'n figuurlike sin, 'n versameling van bv. gedigte. Die tweede woord in die samestelling, “ster”, is 'n hemelliggaam wat lig uitstraal. Die bekende, aardse “sprokkel” en die verhewe, onbereikbare “ster” word dus saamgevoeg.

In die bundel **Sprokkelster** werk Van Niekerk dan ook met eeue se “opgegaarde skaafsels/toiings tooisels en rafels” (“apologie”) om 'n gedig, 'n “ster” te skep. Lindenberg (1979:45) vat dit raak saam deur te sê “die tweeslagtigheid wat reeds in die titel gesuggereer word, is dwarsdeur die bundel ter sprake: ewige skoonheid in vervlietende en verbrokkelde vorm. Die titel **Sprokkelster** dui dus op 'n beskeie verskeidenheid afgebreekte stukkies poësie wat 'n verband met mekaar het en in een bundel bymeekaargebring is.

Die titel van Van Niekerk se tweede bundel, **Groenstaar** (1983), beteken 'n vorm van gloukoom, 'n oogsiekte wat gekenmerk word deur o.m. hardheid en 'n gebrek aan elasticiteit van die oogbol, inkorting van die gesigsveld, vermindering van die sienvermoë wat tot algehele blindheid kan lei (HAT).

Die gedigte in hierdie bundel is dan ook, net soos die titel, tweeslagtig van aard, want enersyds lei die inkorting van die gesigsveld tot die vervaging van die werklikheid en

die ontplooiing van 'n verrassende droomwêreld, en andersyds lei die beperkte gesigsveld juis tot 'n soveel skerper fokus op dit wat wel sigbaar is.

Dié dowwer-word van die werklikheid en die oopbloei van 'n verrassende sprokiesagtige fantasie word onder andere geïllustreer in “latter day don quichot” waar die spreker homself noem “kruppel piet met pêrels op die oge/en daarom des te meer vatbaar vir betowering”. Ook die sterwende swaan in “swanesang” is nie meer in staat om die werklikheid skerp waar te neem nie, maar met “'n stralende stolp op elke oog” sien hy alles “deur hierdie prisma van verdriet groenstaar”. In die gedig “fragment uit stories wat my pa vertel” word vir die kinders die droomwêreld van “die gouggeel storie van hul ma” lewend gemaak sodra “die fyn damp van die meel” uit die meulenaar se oorpak die werklikheid van die aandhemel laat vervaag.

In “foto in die volkspark” is een van die drie oumense wat op 'n vleiende wyse afgeneem moet word, “my blinde tante” wat “na die wêreld kyk” met oë soos “ou blakers gekraakte keramiek”. Die drie wil afgeneem word asof hulle nie die harde werklikheid, die “vragboot” op die Ryn, sien nie, maar wel “'n armada/spiewit swane”, en verál dan wil hulle ook op die foto lyk of hulle onbewus is van die “onafwendbaar” dreigende dood.

Soos reeds genoem, veroorsaak die beperkte gesigsveld aan die ander kant 'n veel skerper fokus op dit wat wél helder waargeneem kan word. Nienaber-Luitingh (1984:38) sê dan ook dat “dit nie toevallig (is) dat daar in hierdie gedigte so dikwels

sprake is van die neem van foto's en die fokus deur 'n lens nie", vgl. byvoorbeeld "foto in die volkspark"; "voetnote van 'n persfotograaf (volkskoerante bpk.)", "skemervonkel worcester"; "ampsfoto strelitzia augusta" en "skoufotograaf".

Dit is verál vanaf die gedig "voetnota van 'n persfotograaf" dat die kamera begin oorneem by die menslike oog. Wanneer daar wél nog sprake van oë is, soos in "skemervonkel worcester", dan gaan dit om verwering wat "sienderoë" intree, of om mense wat verdoof met librium "stil starend" nog net illusies bekyk; in "skoufotograaf" dra die mense hul hoede só laag oor die oë dat hulle nie meer herkenbaar is nie.

In dié tesis gaan daar dus gekyk word hoe bevriending en bevreemding wat reeds in die bundeltitels teenwoordig is, verder ontwikkel word in die gedigte.

## HOOFSTUK 2: FIGURERING

Onder die begrip “figurering” word verstaan die uitbeelding van ’n figuur of gestalte. Cloete (1985a:174) wys daarop dat die digter in die skep van figure of gestaltes in die poësie in sommige opsigte groter moontlikhede tot effektiewe vergestaltung het as die dramaturg of prosaïst, al kan laasgenoemde twee meestal kwantitatief meer maak van die figuur of gestalte en dit in groter omvang aanbied. Aan party van hierdie figure of gestaltes gee die digter op só ’n natuurlike wyse stem dat die dramaturg of prosaïst hom dit nouliks kan nadoen.

Volgens Rousseau (1975:6) is die oorsprong van die digterlike beeld (figuur of gestalte) geleë in die kreatiewe vermoëns van die digtersgees. Hy is by uitstek toegerus om oorspronklike en verrassende ontdekkings te maak in sy gebruik van die taal as uitdrukkings- en kommunikasiemedium.

Daar moet egter duidelik onderskei word tussen die beeld (die teken/figuur/gestalte) en beeldspraak (die stylfiguur/digterlike middele wat gebruik word om die beeld vorm te gee). Die begrip beeld word gesien as die gemene deler, verteenwoordigend van alle soorte of vorme wat in die poësie voorkom. Die begrip beeldspraak is tradisioneel die versamelnaam vir die verskillende tegnieke wat die digter kan aanwend om die sintuiglike “wêreld” van sy gedig mee op te bou, bv. die vergelyking, metafoor, personifikasie, simbool, sinekdogee, metonimia, allegorie, verwysing e.d.m. Poësie

kan egter beeldend wees sonder dat daar 'n enkele vorm van beeldspraak daarin voorkom (Kannemeyer 1977:45; Roussouw 1975:6,7,9).

Volgens Grové (1984:91-93) word die beeld o.m. deur die volgende gekenmerk:

- (i) Die beeld doen 'n beroep op ons sintuie, asook verbeelding, en lê sekere skakels bloot tussen verskynsels om ons;
- (ii) Die beeld is 'n medium waardeur 'n bepaalde gesindheid teenoor die wêreld geopenbaar word;
- (iii) Essensieel is die beeld 'n onverwagte ontmaskering van die innerlike lewe, die visioene en emosies van die kunstenaar, of dan ten minste die figuur wat deur hom uitgebeeld word;
- (iv) Die beeld dra by elke digter 'n individuele en unieke stempel;
- (v) Die aard van die beeld word in 'n groot mate bepaal deur die aard van die onderwerp.

Wanneer Marlene van Niekerk vorm gee aan gestalte of figuur in haar digkuns, gebruik sy dikwels bevriending om by bevreemding uit te kom, en andersom. Sy begin beide haar bundels met gedigte getiteld "apologie" en albei handel oor die digterskap. Ester (1984:12) wys daarop dat die apologie "een vast bestanddeel, een topos van de literatuur sinds de Klassieke Oudheid" is. Grové (1988:9) omskryf "apologie" as 'n "toespraak of geskrif ter verdediging of regverdiging van iemand". 'n Baie bekende apologie is Sokrates se verdediging van homself, soos opgeteken deur Plato.



Met die aanvangsgedig “apologie” in **Groenstaar** besin Van Niekerk dan ook oor die digterskap en spesifiek oor haar eie wat volgens haar nie die skoonheid en diepte toon waarop sy gehoop het nie.

## 1. APOLOGIE

- 1.1 soos ’n loom geslepe spinnekop
- 1.2 van tak tot tak
- 1.3 sy silwer draad in rondtes trek
- 1.4 wil ek van rym tot rym
- 1.5 onwaarskynlike verbande span
- 1.6 en so ook stoeiende blink motte
- 1.7 en kavalkades saffiervliegies vang
- 1.8 dromend wil ek van ’n afstand staar
- 1.9 na waar die web deur my voltrek
- 1.10 trillend in die middagson alleen voortwerk
- 1.11 die werk van my krabbelende hande
- 1.12 maar altyd as ek nader sluip
- 1.13 vanuit die coulisse beskaamd
- 1.14 om my voorsprong op gepoleerde stewels
- 1.15 en my wrang berekendheid
- 1.16 om te kyk wat daar te ase val
- 1.17 is dit (hoewel salwend vir die gewete!)
- 1.18 alleen die skimmel dwalers
- 1.19 opligters swierbolle en ander lawaaierige liggewigte
- 1.20 in plaas van ’n wiegend groen en ryklik
- 1.21 gesegmenteerde openbaring wat daar
- 1.22 met teatraal gestrekte vlerke hang.

Nienaber-Luitingh (1984:37) sê hierdie gedig “is tiperend van die wyse waarop Van Niekerk, om Nijhoff se bekende beeld te gebruik – fluit met ’n fluit en nie met haar mond nie”.

Die digter-spreker neem hier die gestalte aan van 'n "loom, geslepe spinnekop". Net soos die spinnekop sy web van "tak tot tak" spin, wil sy, as digter, ook in haar gedigte van "rym tot rym/onwaarskynlike verbande span".

Dit gaan vir die spreker in "apologie" om die vergestaltung van die verbande tussen die dinge wat sy raaksien as digter, en dan wil sy spesifiek oorspronklike, vars raakpunte opmerk, en in haar gedigte verbeeld, want sy praat van "onwaarskynlike verbande". Sy uiter hiermee die versugting van elke digter: om die raakpunte wat sy tussen die verskillende dinge waarneem, kreatief in haar digkuns te kan weergee sodat sy poësie van 'n blywende aard kan skep. Van Niekerk (1980:53) beskryf dit self só: die "digter werk met konkrete balsturige beelde en ontglippende idees en goël hulle telkens op ander maniere saam op soek na die sinontsluitende, ordestigtende kombinasie. Hy is steeds weer op die uitkyk vir 'n situasie wat dwing tot poëtiese ordening, hy is steeds besig om sy eie poëtiese ordening weer te onttakel omdat die een of ander beeld beter in 'n ander vers pas, hy bly soek na gepaste materiaal".

Net soos die spinnekop wil die spreker ook in haar web "blink motte" en "kavalkades saffiervliegies vang" – metafore wat gebruik word vir digterlike beelde. Daarna wil sy terugsit en kyk hoe haar web "trillend in die middagson alleen voortwerk". Sy verwys hier na die vangaktiwiteit van die web waarmee sy selfwerksaamheid beklemtoon en sodoende die gedagte versterk dat die gedig in die laaste instansie homself skryf. In versreël 1.11 praat sy van "die werk van my krabbelende hande" om die beweging van haar hande uit te beeld. Die HAT verklaar "krabbel" as s.nw.

as “onduidelike skrif, gekrap (met pen en potlood)”, en as ww.: “haastig, onduidelik skryf”. Die woord “krabbelende” beklemtoon eerstens dat sy óf ’n skrywer óf ’n digter moet wees, besig om iets neer te pen. Tweedens het dit ook ’n suggestie van onhandigheid wat die gevoel van ontoereikendheid wat sy as digter ervaar, beklemtoon.

Die digter-spreker word egter teleurgestel wanneer sy nader “sluip” vanagter die coulisse, terwyl sy skuldig voel oor haar “voorsprong op gepoleerde stewels” en haar “wrang berekendheid”, om te sien wat daar in haar web gevang is en sy net “skimmeldwalers”, “opligters”, “swierbolle” en “lawaaierige liggewigte” sien. Sy het gehoop op ’n “wiegend groen en ryklik/gesegmenteerde openbaring”. Weer eens gebruik sy ’n insektebeeld – “gesegmenteerde” – as metafoor vir die oorspronklike insig wat sy tussen verskillende raakpunte in haar digkuns wou vergestalt, maar nie kon regkry nie.

In plaas daarvan het sy egter ’n ander insek – “gestrekte vlerke” – in haar web gevang, maar hierdie insek/-te (“skimmel dwalers”, “opligters”, “swierbolle” en “ander liggewigte”) is nie die ware Jakob nie, want hulle is onnatuurlik, “teatraal”. Die woord “teatraal” vind aansluiting by die woord “coulisse” en bring die beeld van ’n verhoog, en dus ’n skynwerklikheid, na vore. Hier word twee metafore verbind: die digter is terselfdertyd die spinnekop én die regisseur in die “coulisse” van die teater wat waarneem wat op die verhoog gebeur. Net soos dit die spinnekop nie altyd geluk om ’n groot, sappige insek in sy web gevang te kry nie, net só lewer die akteurs



nie altyd die spel waarop die regisseur gehoop het nie, en net só bereik die digter nie altyd in 'n gedig dít wat hy graag wil nie.

Cloete (1980:279) noem Van Niekerk se digkuns “poësie van lig” en in hierdie gedig word ook baie ligbeelde aangetref, bv. “silwer draad”, “blink” motte, “saffiervliegies”, “middagson” en “gepoleerde stewels”. Hierdie woorde dra daartoe by om die kontras te versterk tussen die blink, skitterende diertjies wat die digterspreker hoop om in haar “web” te vang en die “skimmel” wat sy wél vang, want skimmel is gewoonlik gryskleurig en verder is dit ook nie 'n insek nie, maar 'n parasiet.

Nóg 'n kontras wat daartoe bydra om haar teleurstelling te verwoord, is die “skimmel dwalers” en ander minderwaardige gediertes i.p.v. die “wiegend groen en ryklik/gesegmenteerde openbaring”. Die kleur “groen” suggereer lewe, terwyl die woord “skimmel” op stagnasie of verrotting dui.

Die spinaksie van die spinnekop word beklemtoon deur die enjambement en die herhaling, bv. in versreël 1.2 – “van tak tot tak” – en versreël 1.4 – “van rym tot rym” – asook die alliterasie, verál met die s-klank.

Die ek-spreker projekteer haarself en haar frustrasies as digter in hierdie gedig baie geslaagd op die spinnekop en sy web deur die gebruikmaking van die talle metafore, vergelykings en kontraste. Bevriending, die bekende aardse, 'n spinnekop en sy web,

word as uitgangspunt gebruik om by bevreemding, die misterie verbonde aan die kreatiwiteit van digterskap, uit te kom.

Van Niekerk se poësie is telkens ingestel op die wonder. In “voorjaarsprokie vir my ma” (**Sprokkelster**) is die aard van die bevreemding letterlik en sprokiesagtig. Dit is ’n verbeeldingsvolle gedig met ’n varse oorspronklikheid.

## 2. VOORJAARSPROKIE VIR MY MA

- 2.1 my mamie staan voor haar kersieboom
- 2.2 en fluit soos ’n koningskanarie en droom
- 2.3 dat die son om haar kop soos ’n kroon
- 2.4 sal pas dat die wind lojaal aan die seisoen
- 2.5 van nou af suid sal hou
- 2.6 dat die trapsoetjies uitsluitlik die jasmyn
- 2.7 sal bewoon dat die erdwurms
- 2.8 ook hulle deel sal doen
- 2.9 en sy staan nog so voor haar kersieboom
- 2.10 en fluit soos ’n kinds keiserin
- 2.11 toe die lente serieus soos ’n groen mandaryn
- 2.12 uit die skimmelperdskoets van die winter klim
- 2.13 en kop in een mus met my mamie
- 2.14 same ágter die kersieboom verdwyn

Volgens Snyman (1978:68) kan dit op primêre vlak beskou word as ’n ouer-kind-gedig, maar dieper gaan dit om die “versinning” van ’n lentesprokie oor die ma deur die kind, soos dit dan ook deur die titel aangedui word.

Die spreker sien haar ma in die tuin voor die kersieboom staan en fluit. Sy vergelyk haar gefluit met dié van 'n koningskanarie. Dan gaan die spreker verder en fantaseer dat haar ma droom dat die son haar as koningin van die natuur sal kroon, “dat die son om haar kop soos 'n kroon/sal pas”. Die sonskyn word dus met 'n kroon vergelyk. Verder droom haar ma dat die wind sal waai soos dit sal pas by die seisoen, dat die trapsoetjies slegs in die jasmyn sal woon en dat die erdwurms hul bydrae sal maak tot die verhoging van grondvrugbaarheid. Versreël 2.9 is byna 'n herhaling van versreël 2.1 en dien as bindingsmiddel in die gedig. Die spreker brei die koningin-beeld verder uit deur in versreël 2.10 na haar ma te verwys as 'n “kinds keiserin”.

Dan neem haar verbeelding 'n verdere vlug: sy vergelyk die lente met 'n “groen mandaryn” wat in die “skimmelperdskoets van die winter arriveer”. 'n Treffende kontras word geskep tussen die lente as “groen mandaryn” en die winter met sy “skimmelperdskoets” d.m.v. kleurbeelding. Die woord “mandaryn” het volgens die HAT twee betekenisse: “'n soort nartjie”, of 'n “hoë staatsbeampte in China”. Enersyds word die lente met 'n vrug vergelyk wat aansluiting vind by die tuinbeeld: 'n nartjie wat nog nie ryp is nie, maar “groen”, nét soos wat die lente die voorloper van die ryper somerseisoen is. In Nederlands word alle soorte nartjies byvoorbeeld “mandarijnen” genoem. Andersyds word die lente gepersonifiseer deur daarna as 'n hoë Chinese staatsamptenaar te verwys. Die verwysing na iemand van die Verre Ooste versterk enersyds die gevoel van bevreemding, die fantasie-element, van die gedig, en andersyds komplementeer die man se hoë rang en die feit dat hy in 'n “skoets” aankom, die status van die moeder, wat “koningin” van haar tuin en die natuur is. Sy

is dus 'n waardige metgesel vir die lente. Die woorde “koningskanarie”, “kroon” en “keiserin” versterk hierdie koninginbeeld. Saam verdwyn die ma en die lente nou “kop in een mus” agter die kersieboom. Waar die spreker se ma in versreël 2.1 vóór die kersieboom gestaan het, verdwyn sy in die laaste versreël daarágtter.

Die heterogene sprokieselemente soos byvoorbeeld die “groen mandaryn” en die “skimmelperdskoets” gee aan die soetklinkende geheel 'n intense spanning, want binne die mooi “sprokie” is werklikheid, fantasie en vrees fyn vermeng. Die poëtiese “kersieboom” en “koningskanarie” word deur die aardse “trapsuutjies” en soberder “erdwurms” gebalanseer.

Die “sprokie” eindig met die versoening van die sintuiglike en die visioen wanneer die lente “serieus” “kop in een mus met my mamie” agter die kersieboom verdwyn. Volgens Lindenberg (1979:46) word 'n klein stukkie werklikheid hier deur die aanraking van die digterlike hand in die gedig “omgetower tot vreugdevolle fantasie”.

Onder die eenvoudige, aardse dinge waaroor Van Niekerk dig, is daar ook die misdeelde mens waarin sy skoonheid vind, wat haar bevrees en oor wie sy 'n loflied kan aanhef, soos die mongooltjie in “troetelwoorde vir ogilvie douglas” in **Sprokkelster**. Een van die belangrikste vormeienskappe in die poësie is dat dit harmonie kan skep tussen kontrasterende dinge, en mens kan tereg sê dat Van Niekerk oor hierdie gawe beskik, waarna Cloete (1980:281) as 'n “‘omstokingskrag’ in Marsmansiaanse sin” verwys.

### 3. TROETELWOORDE VIR OGILVIE DOUGLAS

*(’n bosbouer van ’n nedersetting by Grabouw het op ’n reëndag met sy mongoolkind op sy skoot gesit)*

- 3.1 kyk oggeliefie druppeldou
- 3.2 jakkals trou met wolf se vrou
- 3.3 ag die stomme wêreld wou
- 3.4 dat jy my kind sou wees
- 3.5 my kind hier in ons eie dorp
- 3.6 agter die bosrug van grabouw
- 3.7 my droomoogkind
- 3.8 met jou oophangmond
- 3.9 wat kwyl
- 3.10 soos heuningdruppelsdou
- 3.11 kyk daar’s druppels op jou mou
- 3.12 kyk daar’s druppels teen die ruit
- 3.13 o oggeliefie douglas
- 3.14 elke druppel is ’n sonnetrou
- 3.15 dit reën
- 3.16 jou pa kan nie vandag
- 3.17 sy boom gaan kap
- 3.18 o nooit volprese God
- 3.19 wat ook oor wurms
- 3.20 wag moet hou
- 3.21 seën die oggeliefiekind van my
- 3.22 en my sy pa
- 3.23 en daar sy maltrapma
- 3.24 o oggeliefie druppeldou
- 3.25 o jakkals trou met wolf se vrou

Die ongewoonheid van die titel val reeds op: hoewel die kind ’n mongool is, en dus as mens gestrem, word hy op sy volle naam – “Ogilvie Douglas” – genoem, en dít verleen aan hom ’n volledige persoonlikheid en suggereer dat hy ook as sodanig in die gedig beskou sal word. Verder impliseer dit ook dat die “troetelwoorde” wat almal



koesterende woorde in die gedig word – “dou”, “droom”, “heuningdruppeldou”, “droomoogkind” en “oggeliefiekind” – sprekend is van die vader se houding teenoor die mongoolkind. In die gedig self word die naam van die kind deur die vader in troetelvorm omgesit, “oggeliefie”, en hy noem hom ook sy “droomoogkind”. Cloete (1981:139) wys daarop dat hierdie verskil tussen die naam soos dit in die titel staan en soos dit in die gedig verskyn, daarom beduidend is van die omsetting waarop die gedig berus. Die kind se van is ’n skitterende voorbeeld van volksetimologie met die vervorming van die Engelse “Douglas” tot die bekende Afrikaanse klank “Dou” (= “dew”) en “glas” (= “glass”).

Soos reeds genoem, berus die gedig op kontraste – bevriending en bevreemding – wat in die eerste plek die werklikheid wil veredel deur die gebruikmaking van reedsgenoemde troetelwoorde; dit gaan dus om die omsetting van die werklikheid: die minderwaardige en die lelike (mongoolkind) in die “hemelse”, iets moois en kosbaars (“droomoogkind”). In teenstelling met die koesterende woorde, kry ons die werklikheid, soos uitgedruk deur woorde soos “oophangmond”, “kwyl” en “maltrapma”.

Verder is daar die verwysing na trou: “jakkals trou met wolf se vrou”. ’n Mens kan sê dat die gedig sêlf ’n “huwelik” van uiterstes is, soos die saamgaan van reën en son en die feit dat die vader sy onooglike mongoolkind ’n “droomoogkind” noem – die samesmelting van die hemelse en die aardse.

Daar word aan hierdie vader en sy kind gestalte gegee deur hulle binne die natuurgebeure te plaas (reën en sonskyn) en dít impliseer dat dit natuurlik is dat 'n vader sy mongoolkind só lief kan hê. Die gedig word dan 'n lofsang vol troetelwoorde en ook God is in Ogilvie teenwoordig: “o nooit volprese God/wat oor wurms/wag moet hou”. Die mens word ook in die taal van die Bybel gesien as 'n nietige wurm. Cloete (1980:139) wys op die “kreatiewe sitaat” in hierdie aanhaling, want hierdie versreëls herinner aan Eugène Marais se siniese gedig “Skoppensboer”, en dan veral aan dié versreëls: “oor alles hou die wurm wag/en stof en as is al wat bly”. Ook hier tref ons egter 'n omsetting aan, want in stede van die sinisme van Marais, druk Van Niekerk se gedig 'n positiewe emosie uit, nl. geloof. In hierdie literêre verwysing is dit dus die digter-spreker sêlf wat praat, en nie die pa nie. Maar miskien eerder as 'n toespeling op Marais se gedig slaan dié versreëls op die algemeen-menslike beskouing wat onder andere in die taal van die Bybel uitdrukking vind dat die mens bestem is om deur wurms verorber te word.

In die laaste agt reëls van hierdie gedig vind ons 'n verdieping deurdat dit nou 'n gebedstoon aanneem en daardeur word die trefkrag van die gedig soveel te meer geïntensiveer. Hierdie amalgamasieproses in die gedig, hierdie bymekaarbring van verwyderde dinge, bevriending en bevreemding, is 'n sterk getuienis van Van Niekerk se vormvermoë en bindingskrag.

In die gedig “by toccata en fuga in d mineur” gaan dit om die skeppende vermoë en kreatiwiteit van die kunstenaar en word hy as sekondêre skepper of naskepper

uitgebeeld. Bevriending en bevreemding loop in dié gedig ineen wanneer die aardse en die verhewene, die mens as kunstenaar en God as Skepper, sowel teenoor mekaar, as saam uitgebeeld word.

#### 4. BY TOCCATA EN FUGA IN D MINEUR

- 4.1 vir dié wonderwerk moes bach
- 4.2 met sy logge lyf en al
- 4.3 by die eerste springgety teenwoordig wees
- 4.4 toe God se mishorings
- 4.5 groot basuine in die chaos was
- 4.6 en goue suile uit sy vuurtorings
- 4.7 geswaai het
- 4.8 toe moes 'n groot wind
- 4.9 op sy breë bors gewaai het
- 4.10 en hy moes iets voel beur
- 4.11 teen die stug breekwaters van sy hart
- 4.12 dié grootmoedigheid het God beloon
- 4.13 deur sewe orrelpype
- 4.14 soos offerkerse op die see te giet
- 4.15 die môrester het Hy in sy kop laat val
- 4.16 dit daar laat dreun, dit vir die grap
- 4.17 in duisend kontrapunte
- 4.18 uitmekaar laat spat
- 4.19 toe hy bykom het sebastian
- 4.20 die klapwiek van 'n blinde seevoël
- 4.21 in die nag gehoor –
- 4.22 hy moes tóé weet:
- 4.23 'n fratsgolf het deur hom gebreek

Die skeppingsdaad van die kunstenaar word in dié gedig gesien as 'n afbeelding van God se skeppingsdaad aan die begin van die Skepping soos dit opgeteken staan in

Genesis I. In versreël 4.1 word die skeppingsdaad 'n “wonderwerk” genoem en in die laaste versreël 'n “fratsgolf”, m.a.w., soos Cloete (1981:140) dit stel, “die resultaat van die onverwagte, die onvoorsiene, net soos die wonderwerk ook nie uit die eie ek voortkom nie”.

Die kreatiwiteit van die kunstenaar word gesien as 'n gawe van God en dit vind in die gedig vergestaltung aan die hand van J.S. Bach se bekende “Toccatà en fuga in D mineur” (BWV565) vir orrel. Die woord “toccatà” is afgelei van die Italiaanse werkwoord “om aan te raak”. 'n “Toccatà” is 'n vertoonkomposisie om die speler se tegniek in vinnige, briljante passasies ten toon te stel, en dit dien dikwels as voorspel tot 'n fuga (Van der Spuy & Wise 1964:172). 'n “Fuga” is 'n kontrapuntale of meerstemmige komposisie in 'n vasgestelde aantal stemme – gewoonlik drie- of vierstemmig. Die woord beteken “vlug” en is afgelei van die idee dat dit voorkom asof die een stem voortdurend van die volgende stem probeer wegvlug. Die fuga-struktuur skep ook die indruk dat die hooftema deurgaans in verskillende stemme in dialoog verkeer tussen “vraag” en “antwoord” (Van der Spuy & Wise 1964:158). Pieterse (1984:51,52) wys daarop dat hierdie nabootsidee aansluiting vind by die tema van die gedig waar die kunstenaar se skeppingstaak as nabootsing van God se Skeppingstaak gesien word.

Die gedig kan na aanleiding van die natuurlike ruspunte in sewe dele verdeel word, nl.:

1. Reëls 1-17
2. Reëls 8-11

3. Reëls 12-14
4. Reëls 15-18
5. Reëls 19-21
6. Reël 22
7. Reël 23

Die dele is van groot na klein gerangskik, net soos God se groot Skeppingwerk die kleinere kunswerk van die mens voorafgaan. Hierdie verdeling van die gedig in sewe dele dui op die tema van die gedig, nl. die skepping, waar God in sewe dae sy Skepping as voltooide volmaaktheid afgehandel het. Dit verwys na die gedig as 'n "afgeslote kunswerk" en is op sigself ook 'n volmaakte nabootsing van God se skepping. Verder vind die sewe indelings aansluiting by versreël 4.13 waar daar na "sewe orrelpype" verwys word, waarmee die orrel as instrument bedoel word. Pieterse (1984:51) sien hierdie sewe gedigdele dan ook tereg staan in diens van die hele groot gedigstruktuur/kunswerk met sy eie tema en boodskap.

Dit gaan in hierdie gedig egter nie net oor die gevolg van die Goddelike inspirasie of emosie nie, maar oor die hele mens wat by die skeppingstaak betrokke is. In versreël 4.2 word Bach se "logge lyf" genoem (dié beeld word geïntensiveer d.m.v. alliterasie), in versreël 4.11 sy "hart" en in versreël 4.15 sy "kop" (intellek). Die mens se hele liggaam is dus betrokke by die skeppingsproses en nie net die hart, wat die gevoelswêreld simboliseer, nie.

Verder is die verskillende elemente uit God se Skepping ook by die kreatiwiteit van die kunstenaar aanwesig, nl. die see, die wind en die ster. Die deurlopende seebeelde word gevind in woorde soos: “springgety”, “mishorings”, “vuurtorings”, “breekwaters”, “see”, “spat”, “seevoël” en “fratsgolf”. Hierdie woorde vind ook direkte aansluiting by die skeppingsidee in die gedig deurdat die aarde voor die Skepping slegs uit water bestaan het.

In versreël 4.1 word daar spesifiek verwys na Bach se “Tocatta en Fuga in D mineur” (BWV565) wanneer daar na “die wonderwerk” verwys word. Daar word gesê dat Bach slegs in staat sou wees om so-iets te komponeer indien hyself teenwoordig was by God se skepping, die “eerste springgety”.

In versreëls 4.4 – 4.7 kan die volgende betekenisvolle verbande tussen die twee uitstaande rymwoorde “mishorings” en “vuurtorings” blootgelê word: albei verwys na die heerlikheid en almag van God tydens die skepping, en albei is seevaartbeelde. Die woord “mishorings” dui ook die ouditiewe aan: dit bring “basuine” voort; terwyl die woord “vuurtoring” die visuele aandui: dit swaai “goue suile” uit. Hier word die hoor en sien van God se Skepping dus aangeraak, sowel as die skeppingsproses van die kunstenaar waarby hy só betrokke is dat hoor en sien idiomaties gesproke maar kan vergaan.

Aanvanklik het slegs God bestaan en in sy almag troon Hy as alleenheerser bo alles uit. In versreëls 4.8 – 4.10 waai sy skeppingswind egter teen Bach se “breë bors”

vas waar die hart, die setel van kreatiwiteit geleë is, en Bach “voel iets beur”. Hierdie inspirasie tot kreatiwiteit is ’n goddelike gawe, want die “wind” dui op die Heilige Gees wat “oor die waters gesweef het”. Dié beeld word aangetref in Genesis 1:1-2: “In die begin het God die hemel en die aarde geskep. Die aarde was heeltemal onbewoonbaar, dit was donker op die diep waters, maar die Gees van God het oor die waters gesweef”. Dié “wind” word egter deur die “stug breekwaters van sy hart gestuit”, en God beloon Bach se “grootmoedigheid” deur hom van ’n instrument te voorsien waarop hy sy skeppingsdrang tot sy volle reg kan laat kom, nl. die orrel: “deur sewe orrelpype/soos offerkerse op die see te giet”.

Nog ’n element van God se skepping, nl. die “môrester” word nou in reëls 4.15 – 4.18 bygebring. God gee hiermee aan Bach ook ’n wegwysers of riglyn waarvolgens hy sy kreatiwiteit ten beste kan uitleef.

Die kreatiwiteit van die kunstenaar word dus deur ’n menigvuldigheid van faktore – “duisend kontrapunte” – bepaal, nl. drie dinge van die mens self: lyf, hart en brein, en drie dinge van God: see, wind en ster. Vanweë dié menigvuldigheid word die kunswerk as ’n “wonderwerk”, “grap” en “frats” ervaar. Tydens die ervaring van intense kreatiwiteit, laat Bach die klanke sommer “vir die grap”, d.w.s. moeiteloos, “uitmekaarspat” (seebeeld) “in duisend kontrapunte” waarmee gedui word op die meerstemmigheid van die fuga. Volgens Pieterse (1984:53) beklemtoon die hiperbool, “duisend kontrapunte”, hierdie handeling “nie net as hoogtepunt van die gedig nie, maar as hoogtepunt in die skeppingsproses van die kunstenaar”.

Die frase in versreël 4.19 – “toe hy bykom” – suggereer dat Bach momenteel sy houvas op die werklikheid verloor het as gevolg van die skeppingsproses waarby hy só intens en kreatief betrokke geraak het. Hoewel hy nog verdwaas is wanneer hy bykom en nog iets van die klank as nagedagte hoor – “die klapwiek van ’n blinde seevoël/in die nag”, besef hy tog: “’n fratsgolf het deur hom gebreek”. Hy was dus deel van die universele skeppingstaak as gevolg van God se seëning in die vorm van inspirasie.

In die tweeluik “piet mondriaan i” en “piet mondriaan ii” in **Groenstaar** word nóg ’n kunstenaar uitgebeeld, naamlik die Nederlandse geometries-abstrakte skilder Piet Mondriaan (1872-1944). Volgens Webster was hy ’n baanbreker op die gebied van die abstrakte kuns en die Neo-Plastisisme of De Stijl. Dit is ’n rigiede abstrakte skilderstyl wat gebaseer is op die gebruik van eenvoudige geometriese vorms en suiwer kleure.

In hierdie twee beeldgedigte, met ander woorde gedigte wat geïnspireer is deur die beeldende kuns, en hier spesifiek die skilderkuns, word Mondriaan se verskillende skilderfases uitgebeeld.

## 5. PIET MONDRIAAN I

- 5.1 vir my nie meer die somernag
- 5.2 die meul in die maanlig
- 5.3 die meul in die son
- 5.4 die dreuning van die bloedrooi meul
- 5.5 en daardie dou en vonkeling
- 5.6 op die iepe aan het gein
- 5.7 nou sal ek my strik bepaal
- 5.8 by die meganiek van hoek en raam
- 5.9 die verdriet stileer en net die naam



5.10 swart op wit verstild laat droom

5.11 de grijze boom.

In hierdie gedig is die skilder self aan die woord. In die eerste deel van die gedig (versreëls 5.1 – 5.6) verwys hy na 'n groot aantal skilderye wanneer hy sy realistiese en impressionistiese periodes in herinnering roep. Volgens Jonckheere (1990:69-70) verwys versreël 5.1 – “vir my nie meer die somernag” – moontlik na die skildery “Avondlandschap” uit Mondriaan se vroeë periode, terwyl versreël 5.2 – “die meul in die maanlig” – na “Aan het Gein: Molen bij maanlicht” (1900) verwys. Versreëls 5.3 en 5.4 – “die meul in die son/die dreuning van die bloedrooi meul” – verwys moontlik na “Molen bij zonlicht” (1911) en versreël 5.6 – “op die iepe aan het gein” – na “Iepen aan het Gein” (1903).

Die eerste deel van die gedig waarin Mondriaan se realistiese en ekspresionistiese periodes geïllustreer word, kontrasteer skerp met die tweede deel wat oor sy abstrakte periode handel. Dié kontras word met versreël 5.7 ingelui wanneer die skilder-spreker sê: “nou sal ek my”. Die tydsaanduiding “nou” dui op 'n breek met die verlede en die begin van iets nuuts, en in dié geval sy abstrakte fase. Dié frase beklemtoon sy voorneme in versreël 5.1 om 'n verandering te maak: “vir my nie meer”.

Mondriaan se abstrakte fase het in 1911 begin toe hy as gevolg van sy kontak met die Kubisme sy beroemde opeenvolgende abstrakte reekse oor bome geskilder het: “nou sal ek my strik bepaal/by die meganiek van hoek en raam/... en net die naam/... verstild laat droom/de grijze boom”. By 'n afbeelding van sy vier boomschilderye skryf Wood

(1975:40): “Die vier skilderye ... toon aan hoe Mondriaan se styl verander en ontwikkel het. ‘Die rooi boom’ (1908) is weergewende kuns, ‘Die blou boom’ (1909-1910) gee al ’n aanduiding van groter individualiteit en ongebondenheid, ‘Die grys boom’ (1912) bevat al die suggestie van die abstrakte benadering, terwyl die ‘Bloeiende appelboom’ (1912) suiwer abstrakte kuns is”.

Die woorde “verdriet stileer” in versreël 5.9 dui op die onemosionele gestileerde kunsstyl wat deur Mondriaan en van sy tydgenote ontwikkel is, naamlik De Stijl of Neo-Plastisisme, soos hy dit genoem het (Van Rensburg 1993:334).

Die gedig beeld dus die kontras uit tussen Mondriaan se eerste twee periodes en sy latere periode. Die “neiging tot versobering en sekerlik ook vereensaming”, wat volgens Jonckheere (1990:69) uit Mondriaan se werk spreek, word duidelik in die gedig uitgebeeld. Die bevreemding is daarin geleë dat die skilder wegbeweeg het van die bekende – realisme en impressionisme – na die onbekende: die abstrakte digkuns.

Die gedig “piet mondriaan ii” handel oor die skilder se laaste skilderperiode toe hy tydens die Tweede Wêreldoorlog in New York gaan bly het om aan die Europese oorlogsgeweld te ontkom. In dié gedig word die skilder se laaste twee geabstraheerde stadslandskappe opgeroep: “Broadway Boogie-Woogie” en “Victory Boogie Woogie” (1943, 1944).

## 6. PIET MONDRIAAN II

- 6.1 hoog en droog op sestig
- 6.2 stram van lede en bros
- 6.3 van gebit
- 6.4 die oorwoënheid sat en moeg
- 6.5 van sit
- 6.6 hoor piet op 'n dag
- 6.7 soos 'n seën van bowe
- 6.8 die boogie woogie
- 6.9 en op sy lyf soos op 'n litjieskaktus
- 6.10 na reën in die woestyn
- 6.11 begin bont blommetjies
- 6.12 kortstondig op die punte spruit
- 6.13 en hoewel 'n bietjie bot
- 6.14 van beweging soos 'n pasgewekte lasarus
- 6.15 volg hy op die voet die passies
- 6.16 van die nuutgeskonke broadway beat
- 6.17 starend in 'n halwe swym
- 6.18 na waar die ganse new york
- 6.19 die wederopstand oorverdowend na hom sein
- 6.20 en begin toe haar verwarde oppervlak
- 6.21 met waterpas en lak en linte
- 6.22 blou en rooi en geel
- 6.23 ritmies op die spierwit doek vasplak
- 6.24 totdat die stad haar skik en voeg
- 6.25 tot 'n permanent verstilde hoogseisoen
- 6.26 waarin sy tot ons aller stigting oor en oor
- 6.27 dieselfde bont gesinkopeerde deuntjie speel.

Die aanvangsreël – “hoog en droog op sestig” – verwys na die skilder se blyplek in 'n wolkekrabber in Manhattan. Versreëls 6.2 – 6.3 verwys na sy ouderdom – “stram van lede en bros/van gebit”, terwyl versreël 6.4 – “die oorwoënheid sat en moeg” – na die styl Neo-Plastisisme verwys wat hy baie lank beoefen het.

Die gedig neem in versreël 6.6 'n fantasie-agtige wending wanneer die skilder die destyds gewilde “boogie woogie”-deuntjie hoor en dit as inspirasie dien vir 'n nuwe periode in sy skilderkuns. Die woorde “soos 'n seën van bowe” vind aansluiting by o.a. die gedigte “apologie” en “by toccata en fuga in d mineur” (albei in **Sprokkelster**) waarin kreatiwiteit as 'n gawe van God beskou word.

Dié vernuwing in Mondriaan se styl word uiters geslaagd weergegee deur 'n reeks vernuwingsbeelde in versreëls 6.9 – 6.14 waarin Van Niekerk se gebondenheid aan die goeie en bekende aarde weer sterk deurskemer. Sy vergelyk onder meer die skilder se afgeleefde lyf met 'n “litjieskaktus” waarop “bont blommetjies ... spruit”. Die beeld van 'n “pasgewekte lasarus” verwys na Lasarus wat deur Jesus uit die dood opgewek is (Joh. 11:41-44). Dié Bybelse beeld vind ook aansluiting by “'n seën van bowe” (versreël 6.7) en word in versreël 6.19 beklemtoon wanneer daar verwys word na “wederopstand”.

Die feit dat die destyds gewilde “boogie-woogie” as inspirasie vir Mondriaan gedien het, word weerspieël in die skilderye se titels: “Broadway Boogy-Woogie” en “Victory Boogy-Woogie” (Van Rensburg 1993:334).

Die laaste gedeelte van die gedig fokus verál op die skildery “Broadway Boogy-Woogie” wat dié belangrike vernuwing in Mondriaan se styl verteenwoordig het. Die bekende swart horisontale en vertikale lyne is nou vervang met lewenskragtige en dinamiese voluit-gekleurde en onderbroke gekleurde strepe: “waterpas lak en linte/blou

en rooi en geel/ritmies op die spierwit doek”.

Die ritme van die “boogie-woogie” word herhaal in die skildery wat “ritmies” deur die skilder op die doek geskilder is en dié ritme word deur die stad geëggo: “waarin sy tot ons aller stigting oor en oor/dieselfde bont gesinkopeerde deuntjie speel”. Soos Jonckheere (1990:69) dit só gepas stel: “Die skilderye gee die stad se gestolde ritme weer en stabiliseer dit in die werk se geblokte patrone”. Hy verwys ook na Michel Seuphor wat die volgende oor sy vriend se laaste skildery sê: “As for me, I like to see in his last work an image of New York ... Mondriaan’s Boogie-Woogie pictures are an abstract recreation (I do not say ‘abstraction’) of New York, especially of New York as it appeared to him at night when he walked to the Plaza from the corner of the 59th street. The lit-up skyscrapers, as seen from the steps of the Plaza Hotel, are a ‘Victory Boogie-Woogie’. But all New York is that at night” (Jonckheere 1990:69).

In dié gedig is bevriending en bevreemding dus geleë in dié kontras tussen die afgeleefde skilder en ’n nuwe wending in sy skilderkuns. Jonckheere (1990:70) wys daarop dat Van Niekerk met ’n reeks “vernuwingsbeelde” daarin slaag om hierdie “belangrike vernuwing by Mondriaan” op ’n speelse wyse te vergestalt. Hy beskou die “lighartige toon” en die verstegniese hantering van die gedig “gepas vir die idee van regenerasie, vernuwing of bevryding wat Mondriaan met sy nuwe tegniek ervaar het”.

Die gedig “tribulus terrestris” in **Sprokkelster** is weer eens is ’n goeie voorbeeld van Van Niekerk se gebondenheid aan die bekende goeie aarde wanneer sy haar

verwondering uitdruk oor die sonsopkoms. Die gedig beskryf die einde van 'n nagwaak en progresseer deur drie strofes van onreëlmatige lengte tot by die uiteindelijke opkoms van die son.

## 7. TRIBULUS TERRESTRIS

*(aan die einde van 'n nagwaak)*

- 7.1 plotseling soos 'n sinjaal
- 7.2 staan lucifer
- 7.3 laag teen die lug
- 7.4 die asem van die nag
- 7.5 raak weg die sterre
- 7.6 knik al kouer
- 7.7 elke gees vlug na sy muur
- 7.8 dit is die uur
- 7.9 die skemer aantog van die dag
  
- 7.10 die laaste drome flikker uit
- 7.11 'n kind skrik in sy slaap
- 7.12 die melkman rinkel
- 7.13 op die trap en hoes
- 7.14 versigtig in sy hand
- 7.15 soos sagte treë
- 7.16 van die pes
- 7.17 val die koerant van stoep
- 7.18 tot stoep ál af in die straat
- 7.19 in elke voorhuis sit die kat
- 7.20 soos 'n luisterende vaas
- 7.21 'n janfiskaal maak keelskoon
- 7.22 op die draad
  
- 7.23 geluidloos agter die dakke
- 7.24 begin die son
- 7.25 sy goue beuel te blaas

Volgens Brink (1980:104) volg die gedig 'n “fyn beplande patroon” wat bestaan uit 'n reeks “spits waargenome impressies” wat dan met 'n “paniese moment van sinvolle insig afgerond” word.

In die eerste strofe word die laaste stuiptrekkings van die nag beskryf. Die gedig kry 'n sprokiesagtige element wanneer daar na Lucifer, die vors van die duisternis, verwys word. Sy beweging word met dié van 'n “sinjaal” vergelyk — hy gee dus letterlik die teken dat die nag nou tot 'n einde is. Versreël 7.3 — “laag teen die lug” — beklemtoon dat die nag amper verby is. Die alliterasie met die l-klank werk ook ritmies mee met die woord “lucifer” in versreël 7.2. Die personifikasie van die nag en sterre in versreëls 7.5, 7.6 en 7.7 versterk die onwerklike fantasesfeer van die gedig: “die asem van die sterre/raak weg die sterre/knik al kouer”. 'n Wonderlike ritme word in hierdie strofe verkry eerstens deur die gebruikmaking van alliterasie, assonansie en enjambement, en tweedens deurdat die frases van een versreël in 'n volgende oorloop, bv.

[die asem van die nag  
raak weg][die sterre  
knik al kouer]

Die woorde “skemer aantog” in die laaste versreël van hierdie strofe beklemtoon dat dit nog nie dagbreek is nie. Die fantasie-element word verder versterk deur die personifikasie van die dag wanneer daar gepraat word van sy “aantog”.

In die tweede strofe vind daar verdere progressie plaas t.o.v. die koms van die dag wanneer mense begin ontwaak: die laaste drome flikker uit/'n kind skrik in sy slaap". Die woord "flikker" in versreël 7.10 vind aansluiting by die ligbeeld van die naderende dag. In versreël 7.3 vind ons klanknabootsing met die "rinkel" van die melkman op die trap. Die reëls 7.16 – 7.19 is besonder beeldend. Eerstens word die geluid van die vallende koerant op die stoep vergelyk met "sagte treë van die pes" wat 'n gevoel van bevreemdheid, onheil, in die hand werk. Verder gebruik die spreker ook die metafoor, "pes", om die koerant met sy neerdrukkende nuus mee uit te beeld. In versreëls 7.19 – 7.20 word die kat vergelyk met 'n "luisterende vaas" en verder word die vaas gepersonifieer deurdat dit soos 'n kat "luister".

Die laaste voorwerp wat in strofe 2 genoem word, is die "janfiskaal". Dié voël vind aansluiting by "lucifer" in strofe 1, want beide is laksmanne; bewerkers van die dood. Die "janfiskaal" word ook gepersonifieer deurdat die geluid wat hy maak, beskryf word as "keelskoon"-maak.

Die laaste strofe bestaan uit drie versreëls en is die klimaks van die gedig, want nou maak die son vir die eerste keer sy verskyning: "geluidloos agter die dakke/begin die son/sy goue beuel te blaas". Bevreemding word ook aangetref in die personifikasie van die son deurdat hy "geluidloos" sy beuel "blaas". Die beeld van die beuelblasery word versterk deur die allitererende b-klanke. Die alliterasie, assonansie en frases wat punktuasieloos van een versreël na 'n volgende oorloop, verleen 'n dromerige, sangerige kwaliteit aan die gedig en dit werk 'n geslaagde beweeglikheid in die hand,



soos Cloete (1980:279) dit stel: “dit beweeg uit die slaap na die lig wat breek”.

Nienaber-Luitingh (1984:38) wys op die fantasie-agtige kwaliteit wat daar in die gedig “latter day don quichot” in die bundel **Groenstaar** aan die stad Amsterdam verleen word. Sy sê in dié gedig word “haar hoogheid amsterdam/my hoerige my sjarmante beminde” toegelaat om die ou man ’n rat voor die oë te draai, sodat die stad self, d.m.v. verwysings na Psalm 23, ‘tot ’n Goeie Herder word wat ’n toestand van volkome geluksaligheid belooft’: “ha! sy maak my hoof vet met drome/sy verlei my tot illusies van digterlike verowering/sy laat my neerlê in plantsoene/oorgroei van aardse luste ...”

In die gedig “amsterdam armageddon - ’n voorspelling” in **Sprokkelster** word dié fantasie-agtige element verder gevoer wanneer die spreker haar met die stad vereenselwig en aan die stad in digvorm gestalte gee deur veral die gebruik van personifikasie.

## 8. AMSTERDAM ARMAGEDDON - ’N VOORSPELLING

- 8.1 mens sal dit nooit van haar verwag nie,
- 8.2 maar moeg van haar te moet weerkaats
- 8.3 sal sy op ’n gepas volmaakte dag
- 8.4 die innerlike noodsaak voel om rigting
- 8.5 noordsee in te slaan
- 8.6 en heelpad op haar reuse-handkar
- 8.7 met klein rooi wieletjies
- 8.8 in donderende eindgeluid uit te vaar
- 8.9 teen digters en ander langtermyn-toeriste

- 8.47 vir die res sal hul slegs hul paternosters  
8.48 prosaïes oor die hobbelrige pad bly sê  
8.49 met as toegif, leedvermakerig, van die vasbeslote stad,  
8.50 'n laaste uitgeleide van haar veelbesonge kariljonne:  
8.51 'n gerinkel sonder swéém van samehang.  
8.52 en om hul sal die stad se duiwe  
8.53 in 'n groue oureool bly ruis  
8.54 en nog 'n tydlank rondtes van saluut
- 8.55 oor die kolk, die skuim, die laaste borrels  
8.56 van versuipte amsterdam bly draai  
8.57 terwyl hul in verbyvlug  
8.58 'n boodskap aan oorlewendes  
8.59 in duiwemorsekode saai:
- 8.60 die oorsaak van haar dood, geliefdes  
8.61 was 'n oormaat aan poskaarte, verdigsels  
8.62 en sagte agfa fokus  
8.63 wat haar broos gestalte eindeloos  
8.64 en onherkenbaar gekunsteld, vermenigvuldig het.  
8.65 wees gewaarsku – sy neem die daders onherroeplik mee –  
8.66 alle medepligtiges, en almal wat té graag wil weet  
8.67 wat die bedoeling met die ongeborgenheid der siele is –  
8.68 na die onherbergsame dieptes van die see!

Soos reeds deur die titel aangedui word, is hierdie ondergang of selfmoord van die stad Amsterdam 'n voorspelling. Dit is dus 'n visioenêre gedig waarin uitgebeeld word hoe die stad haarself losruk van haar plek en op “pag” gaan na Scheveningen toe om daar in die see te verdwyn. Die feit dat sy moeg geword het van “haar te moet weerkaats” en van die hope poskaarte, sketse en foto's van haar waarin sy kunsmatig wanvoorgestel word, het aanleiding gegee tot hierdie daad.

Terwyl Amsterdam onkeerbaar na haar ondergang beweeg, vaar sy uit teen “digters en ander langtermyn-toeriste/vir wie sy haar so lank so skilderagtig moes gedra”. En die spreker self word deur haar optrede voor die laaste lewensvrae gestel: waarom is daar by die mens voortdurend ’n gevoel van tekort wat deur vereenselwiging na vervulling en voltooiing soek? En waarom laat hierdie vereenselwiging die mens steeds onvergenoeg? Volgens Nienaber-Luitingh (1984:39) lei dié vrae tot die besef dat die spreker, wat as buitelanders na die stad kom, nooit daarin sal slaag om haar geheime te deurgrond nie, maar haar tevrede sal moet stel met “enkele voorlopige indrukke” en ’n “tevergeefse liassering van prentjies”.

Soos reeds genoem, word die stad Amsterdam vergestalt d.m.v. persoonifikasie. Daar word byvoorbeeld na haar verwys as “wonderbare snol”, “wrede beminde” en “versuipde amsterdam”. In die eerste strofe word ’n beeld opgeroep van hoe die stad haarself ontruk en dan die pad vat na die noordsee toe op ’n “reuse-handkar/ met klein rooi wieletjies” en net agterlaat: “... sidderende pleine/en afgekapte paaie wat van die bakwerk veer soos plate staal”. Verdere gepersonifiseerde verwysings wat aan die stad ’n menslike gestalte gee, is: “rigting ... in te slaan”, “uit te vaar” en “gedra”.

In die tweede strofe word die “laaste lewensvrae” wat die “digters en ander langtermyn-toeriste” hulleself moet afvra, helder uiteengesit. Die digter maak van antonomasia gebruik deur na hulle te verwys as “piet snot” – ’n niksbeduidende domkop – en “uilspieël – iemand wat verspotte dinge doen of sê. Baie oorspronklik is die benaming “uilspieël”, aangesien dit afgelei is van Tjil Uilenspiegel, die held van

die Nederlandse volksboek. Sy vergelyk die ontbloting van hulle siele aan Amsterdam teen 'n “heel beskeie prys” met 'n armsalige man wat sy “laaste munte betaal” het vir 'n snol, maar toe bedroë daarvan afgekom het. Sy brei daarop uit deur te sê dat hulle i.p.v. die essensie van Amsterdam se wese, net “enkele voorlopige indrukke” gekry het en sy vergelyk dít met die vassit van “hondedrolle” aan 'n “laars”. In Nederlands bestaan die idioom om iets wat normaalweg jou woede en veral jou verontwaardiging sou gewek het, aan jou “laars te lappen”; jou m.a.w. nie daaraan te steur nie. Ons het dus hier te doen met 'n verskuilde verwysing na “Wintermonoloog” (**Einder**) van Elisabeth Eybers: “Met neergeslane wiggelaarsoë vleg/jy deur die inheemse hondestront jou weg”. Amsterdam is berug – of miskien selfs beroemd – vir die “hondestront”/“hondedrolle” op die sypaadjies! Amsterdam laat dus nie maklik toe dat 'n ieder en 'n elk insae in haar “geheime” verkry nie en die “digters en ander langtermyn-toeriste” word hier as 't ware deur haar “geknewel”.

In versreëls 8.36 – 8.38 maak Van Niekerk van die opnoem-tegniek gebruik om al die dinge te noem wat die besoekers, die tydelike inwoners, tevergeefs in hul geheue sal probeer bewaar om hulle aan Amsterdam te herinner: romantiese indrukke soos wat dit onder andere weergegee word op prentposkaarte.

In die derde strofe word die “veelbesonge kariljonne” se laaste geluid, voordat die stad onder die see verdwyn, metafories beskryf as 'n “gerinkel sonder sweem van samehang”. Die digter maak van klanknabootsing gebruik om die klokkespel, “kariljonne”, se onmelodieuze klank te beskryf. In die werklikheid is die klokkespel

deel van die romantisering van Amsterdam: dis 'n mooi, strelende geluid wat in die ondergangsoomblikke sy soetklinkendheid sal verloor.

Verder word daar uitgebeeld hoe net die stad se duiwe nog in 'n “groue oureool” oor die plek waar die stad in die see verdwyn het, sal bly draai. Die ironiese gebruik van die woord “groue” in plaas van die gebruikelike “goue oureool” beklemtoon die heengaan van die stad. Die woord “ruis” word hier aangewend om die geluid van die duiwe se vlerke na te boots. Die woorde “groue oureool” en die frase “rondtes van saluut” dui op 'n sombere laaste eerbetoon en 'n sfeer van heiligheid wat gepaardgaan met die ondergang van die stad. Al wat nou oorbly van die “versuipde amsterdam” is die “kolk, die skuim, die laaste borrels”. Die duiwe “saai” dan 'n “boodskap” in “duiwemorsekode” aan die “oorlewendes” uit, nl. dat haar dood te wyte is aan: “... 'n oormaat aan poskaarte, verdigsels/en sagte agfa fokus”.

Dan word daar 'n waarskuwing gerig aan al die “daders”, “medepligtiges” en “almal wat te graag wil weet/wat die bedoeling met die ongeborgenheid der siele is”, naamlik dat hulle almal saam met die stad na die “onherbergsame dieptes van die see” gevoer sal word. Die gebruik van die frase “ongeborgenheid der siele” dra by om die Nederlandse atmosfeer van die gedig te versterk.

In hierdie gedig is bevreemding dus geleë in die visioenêre beeld van die stad Amsterdam se selfmoord of ondergang wat op sprokiesagtige wyse m.b.v. die goeie, bekende dinge uitgebeeld word. Bevriending – die geïdealiseerde, geromantiseerde

stad Amsterdam – word dus binne die visioenêre beeld van die digter gekontrasteer met bevreemding – die ondergaande, selfvernietigende stad Amsterdam.

Van Niekerk se heimwee na haar geliefde geboorteland, Suid-Afrika, skemer sterk deur in baie van die gedigte in die bundel **Groenstaar** wat grotendeels handel oor haar Europese verblyf. Tog het dié verblyf terselfdertyd by haar gelei tot ’n nuwe, kritiese perspektief op Suid-Afrika. Die bevreemding is dus daarin geleë dat daar in die vreemde (Europa) by Van Niekerk vervreemding jeens haar vaderland ingetree het. In die gedig “madame marnette” simboliseer sy blanke Suid-Afrika op ’n skerp kritiese en ironiese wyse.

## 9. MADAME MARNETTE

- 9.1 ek is die pop
- 9.2 in stywe stukke ingevoer –
- 9.3 skroefnek en kop
- 9.4 waarin oë los rol
- 9.5 romp en lede apart
- 9.6 in strooi verpak versigtig
- 9.7 veral die gewrigte en die klein hol
- 9.8 gewelf van my rug –
- 9.9 uit ’n donker welriekende skuur
- 9.10 oorsee waar ek pynloos gepreserveer
- 9.11 met ander hompe plastiekkarkas
- 9.12 aan hake gehang het –
- 9.13 na hierdie suidse uithoek
- 9.14 om sonder seremonie
- 9.15 gemanipuleer te word
- 9.16 tot ’n manjifieke pose:
- 9.17 oë vasgeskroef in ekstase
- 9.18 gewrigte fyntjies genuanseer

- 9.19 nonchalant, oorweldigend
- 9.20 soos die mode hier dikteer –
- 9.21 deur vertoonkaskunstenaars
- 9.22 wat my daaglik drapeer
- 9.23 in sagte lappe bont begeer
- 9.24 met soms porseleinhonde wat fyngesnoet
- 9.25 tussen my swaaiende some
- 9.26 aan hul leibande beur
- 9.27 teen agtergronde wolkekrabbers
- 9.28 kalahari of natalse see –
- 9.29 uiteindelik volmaak
- 9.30 en vatbaar vir verweer.
- 9.31 vandaar my charisma
- 9.32 en my glimlag wat niks verklap nie
- 9.33 madame marnette vergaan
- 9.34 onopsigtelik onder neonlig
- 9.35 kompleet met pensklaviergestal
  
- 9.36 ek voel die kewers in my skedel knaag
- 9.37 en die knaagsels
- 9.38 in die holtes van my voete val.

Reeds die Franse titel, “madame marnette” impliseer die kunsmatigheid, die onegtheid, van die winkelpop wat simbool is van blanke Suid-Afrika. Die HAT omskryf ’n “madam” as ’n “kastige dame”, m.a.w. iemand wat iets voorgee wat sy nie is nie, en wat dus vals en oneg is. Dié naam beklemtoon ook die feit dat die pop van ’n “donker welriekende skuur/oorsee” af “ingevoer” is na hierdie “suidse uithoek”, Suid-Afrika.

Die leweloosheid van die pop word versterk deur die verwysings na haar “stywe stukke”, “skroefnek”, “kop waarin oë los rol”, wat later word “oë vasgeskroef in ekstase”. Die manipulerings van die pop word onder meer weergegee deur die frases

“gemanipuleer te word”, “manjifieke pose” en “soos die mode dit hier dikteer”.

Hoewel die pop hierdie kunsmatige masker voorhou – “en my glimlag wat niks verklap nie” – vergaan sy onopsigtelik onder “neonlig” met “pensklaviersgeskal”. ’n Skerp kontras word geskep tussen die onnatuurlike, kunsmatige “neonlig” en die bekende, aardse “pensklaviersgeskal”. ’n “Pensklavier” is ’n Boeremusiek-instrument, ’n trekklavier, wat o.a. tradisioneel met blanke Afrikaners met Europese herkoms geassosieer word.

Die pop se ondergang of verval word uitgebeeld in die laaste drie versreëls: “ek voel die kewers in my skedel knaag/en die knaagsels/in die holtes van my voete val”. Dié ingevoerde, gemanipuleerde pop aan wie die kewers van verderf en verval onsigbaar knaag, word dus verwoord as simbool van ’n bevoorregte en kunsmatige samelewing, blanke Suid-Afrika. Tydens Van Niekerk se oorsese verblyf het daar derhalwe by haar bevreemding, in die sin van vervreemding, ingetree jeens dít wat voorheen vir haar goed en aanvaarbaar was en het sy met nuwe, kritiese oë daarna begin kyk.

Hierdie kritiese ingesteldheid jeens die Suid-Afrikaanse “establishment” wat tydens Van Niekerk se Europese verblyf by haar ontwikkel het, vind telkemale in die bundel **Groenstaar** uiting deurdat hulle in ’n hoë mate as onnatuurlik voorgestel word. In “ampsfoto strelitzia augusta” word die “randse burgemeestersvrou” uitgebeeld as “’n ware raffinadery is sy/van kulturele ru-stof” ... “vasgeskroef op haar statief/die vaderlandse rykste aarde”. In “skoufotograaf” sien die waarnemer “hoe geborstrokke range/mekaar



salueer/en bataljonne soet soldate/ gekeurslyf tot koeksisters/van hier tot gunter manevreer". Dié kritiese uitbeelding word verál aangetref in die fotogedigte van die laaste deel van die bundel waar die skerper en kritieser kyk na die Suid-Afrikaanse werklikheid vergelyk word met die fokus van 'n kameralens.

Uit die voorafgaande bespreking kan dus gesien word hoe figurering in Van Niekerk se digkuns hand aan hand gaan met bevriending en bevreemding; hoe sy daarin slaag om verbande te lê en harmonie te skep tussen kontrasterende dinge. Sy gebruik 'n nietige insek soos 'n spinnekop as metafoor vir die digterskap en die beeld van haar ma in 'n lentetuin omskep sy in 'n sprokiesagtige fantasie. Onder die eenvoudige, aardse dinge waaroor sy dig, vind sy ook skoonheid, verhewenheid, selfs in die misdeelde, onvolmaakte mens, soos 'n mongooltjie. Sy sien inspirasie as 'n Goddelike gawe en die kunstenaar nie net as skepper nie, maar ook as na-skepper van God. Haar gebondenheid aan die goeie, bekende aarde word daardeur geïllustreer dat sy haar selfs oor 'n sonsopkoms verwonder. Die stad Amsterdam word tydens 'n visioenêre beeld deur haar gepersonifieer en die blanke samelewing in haar eie vaderland word op 'n kritiese wyse as 'n winkelpop uitgebeeld.

## HOOFSTUK 3: TYD EN RUIMTE

### 3.1 TYD

Volgens Cloete (1985b:37) is alle gebeure <sup>was?</sup> aan tyd gebind en kan iets alleen op 'n bepaalde tydstip of in 'n bepaalde tydsverloop plaasvind. Tyd is daarom 'n noodsaaklike "manifestasie- of figurasienvorm" van die gedig. <sub>voeg dit logi?</sub>

Cloete (1985b:42,46) wys ook daarop dat daar talle tydsaanduidings bymekaar aanwesig is in 'n gedig, party direk en ander indirek:

#### (i) Tematiese tyd:

Dit benoem die tematisering van tyd in 'n gedig, soos bv. die voorstelling van 'n seisoen.

#### (ii) Grammatikale tyd:

Dit is deel van die taalaanbod, m.a.w. die aanbiedingstyd van die gedig, bv. die verlede tyd.

#### (iii) Verteltyd:

Dit is die tyd wat dit neem om 'n gedig te lees of voor te dra. In dié verband word slegs in relatiewe terme van tyd gepraat, aangesien die tydsduur van verskillende

voordragte van dieselfde gedig aansienlik kan verskil, omdat die tempo waarmee dit gelees word, van reël tot reël kan wissel.

(iv) Vertelde tyd:

Dit dui die tyd aan van die gebeure waaróór daar vertel word.

Hierdie vier tydsaanduidings dui saam op 'n “tydsintuimeling” en 'n mens kan met reg sê tyd is een van dié momente met die digste aantal aanduidings in die gedig. Wanneer daar in die algemeen oor tyd in die poësie gepraat word, is dit op die verhouding tussen verteltyd en vertelde tyd waarop daar gekonsentreer word.

Daar is gewoonlik 'n hegte korrelasie tussen die tyd en ruimte van enige gedig. Steenberg (1985:94) sê hierdie hegtheid is sodanig dat tyd en ruimte “onderskei, maar nooit geskei kan word nie”.

### **3.2 RUIMTE**

Ohlhoff (1981:19) vat die begrip “ruimte” in 'n neutedop saam as die “waar” en “wanneer” van die gebeure. Literêre ruimte is net soos literêre tyd nie staties nie, maar dinamies. Bal (1980:104) beskryf dit as volg: “Een dynamisch functionerende ruimte is een factor die verplaatsing van personages mogelijk maakt. Personages wandelen en hebben daarvoor een pad nodig. Zij reizen, en hebben daarvoor een grote ruimte nodig, landen, zeën, luchten ... Die ruimte is er niet als vast kader, maar als af te leggen

traject, en kan ook sterk wisselen”.

Verskillende ruimtes word onderskei, naamlik fisiese, psigiese, artistieke, objektiewe en subjektiewe ruimte.

(i) Fisiese ruimte:

Dit behels die konkrete, fisiese lokaliteit waarbinne die gebeure in 'n gedig afspeel. Dit is gewoonlik maklik aantoonbaar, hetsy direk gegee of gesuggereer, aangesien gebeure êrens moet plaasvind (Van Rensburg 1985:169).

(ii) Psigiese ruimte:

Volgens Van Rensburg (1985:170) verskil die psigiese ruimte van die fisiese ruimte “deurdat die vers ‘n landskap van die siel’ kan uitbeeld en nie ’n geografiese lokaliseerbare nie.” Aansluitend hierby omskryf Ohlhoff (1981:19) die verskillende “geestelike” ruimtes waarbinne persone hulle bevind en wat hulle optrede kan bepaal as “hulle godsdienstige, morele, intellektuele, sosiale en emosionele omgewing(s)”. Hauptfleisch (1985:213) verwys daarna as “die ruimte van verwysing en simbool, van wêrelde buite die reële, buite die kontekstuele”. Die psigiese ruimte betrek die persoon in 'n gedig se hele “manier van bestaan”, insluitend die werklike en verbeelde manier van lewe.

(iii) Artistieke ruimte:

Onder die artistieke ruimte van die gedig verstaan Van Rensburg (1985:170-171) die

vorm of bou van 'n gedig, terwyl die simboliese ruimte byvoorbeeld die bekende teenoor die onbekende impliseer. Lotman (1977:227) beklemtoon dit dat 'n artistieke teks nie 'n kopie van 'n sisteem is nie, maar dat dit ontwikkel deur sinvolle vervulling en nie-vervulling van die sisteem se konvensies.

(iv) Objektiewe ruimte:

Die objektiewe ruimte van die gedig hou geen spesifieke betekenis in vir die persone wat daarin gesitueer is nie. Hierdie ruimte word geskep deur plekname, eiename en soortname.

(v) Subjektiewe ruimte:

Die subjektiewe ruimte van die gedig maak gebruik van dieselfde boustof as objektiewe ruimte, maar met dié verskil dat subjektiewe ruimte 'n bepaalde betekenis vir die karakter/-s in 'n gedig inhou.

In die werklikheid berus ruimtelike begrip op sintuiglike waarneming en om dié rede lyk 'n ruimtelike beskrywing na 'n reeks visuele indrukke. Tog funksioneer ander sintuie ook tydens waarneming of skepping van ruimte: "Vier zintuigen zijn speciaal betrokken bij waarneming van ruimte: het gezicht, het gehoor, het gevoel en de reuk" (Van Luxemburg e.a. 1983:189).

Ruimte is meer as bloot 'n agtergrond vir karakters en gebeure: die ruimtelike patroon is dikwels 'n weerspieëling van waardes wat aan die verskillende ruimtelike eenhede

besondere betekenis verleen. Soms word die betekenis deur mode of tradisie bepaal, of deur 'n universele argetipiese simboliek (Vandermoere 1982:136).

Behalwe die vyf soorte ruimtes, is die vernaamste drie funksies van ruimte volgens Snyman (1986:12) sfeerskepping, figuur-projeksie en tematisering. Sfeerskepping vind plaas wanneer ruimte bydra tot die atmosfeer, die “gevoel” in 'n gedig. Figuur-projeksie is wanneer ruimte 'n soort metaforiese funksie vervul. Volgens Ohlhoff (1981:20-21) word daarmee bedoel “dat die ruimte, of fasette daarvan, as 'n projeksie of objektivering van 'n (persoon se) gemoedsgesteldheid optree ... Uiteraard is dit nie altyd maklik, of moontlik, om te bepaal of die ruimte die gemoedsgesteldheid veroorsaak of 'n weerspieëling daarvan is nie”. Van Luxemburg (1983:190) sê daar is sprake van tematisering wanneer ruimte eksplisiet aan die orde gestel word in 'n gedig en die gebeure beïnvloed of selfs bepaal. Ruimte word dan die tema van die gedig.

Die bespreking van ruimte in Marlene van Niekerk se poësie begin by die vertroude en bekende, haar geboorteland Suid-Afrika, waarna dit verskuif na haar verblyf in die vreemde, onbekende Europa, en dan verál Nederland. Laastens word aangedui hoe daar tydens hierdie verblyf in die vreemde 'n nuwe, kritiese ingesteldheid jeens haar vaderland by Van Niekerk ontwikkel het.

In die gedig “winteraand” (**Sprokkelster**) is die bevriending daarin geleë dat dit om 'n bekende, vertroude omgewing vir Van Niekerk gaan en die vreugde wat sy daaruit put. Die ruimte is Stellenbosch, die dorp waar sy jare lank gewoon het, eers in haar

ouerhuis en later op haar eie as student. Soos Grütter (1979:141) dit gepas raakvat: “Stellenbosch is haar dorp”. Die woonbuurte in die dorp en die bakens in die omgewing waarna sy in die gedig verwys, ken sy heel goed. Winters het sy sampioene gaan pluk op Papegaaiskop en mandjiesvol huis toe geneem vir haar ma om te kook. Skemertyd het sy gereeld in die woonbuurte gaan draf.

## 1. WINTERAAND

- 1.1 in maraispark lê die aandmis
- 1.2 soos 'n kaasdoek oor die suikerkanne
- 1.3 ek draf
- 1.4 in simonswyk waar vetkoek-by-dosyne
- 1.5 aaa in swartboompanne sis
- 1.6 onder papegaaiskop kom 'n kooltrein
- 1.7 stasie-in-gewikkel en hy fluit
- 1.8 ooo soos 'n knaap wat met 'n draadkar spog
- 1.9 'n dubbeldoorakkoord met kneukels uit 'n bloekomdop
- 1.10 kyk
- 1.11 in elke onderdorpse vensterruit begin
- 1.12 die eggo's geel uit gansblomlampe wink
- 1.13 teen la colline se skewe bult
- 1.14 klink 'n kind-se-koebaai klein
- 1.15 ek weet
- 1.16 die winter is vir elke buurt
- 1.17 in stellenbosch soos growwe sout
- 1.18 in kos en windgedroogde roosmaryn

Die spreker se vertrouetheid met die omgewing word beklemtoon daardeur dat sy al die verskillende woonbuurte by naam ken: “maraispark”, “simonswyk”, “papegaaiskop” en “la colline”.

Verskeie beelde in die gedig dra daartoe by om die tyd waartydens die gebeure afspeel, <sup>Hoe?</sup>  
'n winteraand, te versterk: die aandmis wat “soos ’n kaasdoek oor die suikerkanne” in maraispark hang; die bak van “vetkoek” in simonswyk; die lampe wat in “onderdorpse vensterruite” brand en ’n kind se groet wat “klein” klink in die koue skemerlug.

Die spreker skep groot behae in dié eenvoudige aardse dinge en haar genieting daarvan word sterk sintuiglik uitgebeeld: sy sien die mis in simonswyk, die “gewikkel” van die trein en die lampe “in elke onderdorpse vensterruit”. Sy ruik en hoor die “vetkoek-by-dosyne”, die trein se fluit en ’n “kind-se-koebaai” en sy vereenselwig die vertroosting van winter in dié dorp met die geur van “windgedroogde roosmaryn”.

Treffende klanknabootsing word gebruik om die bakkende vetkoek te beskryf: dit sis “aaa in swartboompanne”, en as die trein die stasie binnekom, sê sy “hy fluit/ooo soos ’n knaap wat met ’n draadkar spog”. Hierdie personifikasie word verder gevoer met die lig wat “uit gansblomlampe wink” om ’n warm, vriendelike atmosfeer te skep.

Die spreker “weet” intuïtief dat hierdie vreugde wat sy in die Bolandse winter vind, ook deur die ander inwoners van die dorp gedeel word: “die winter is vir elke buurt/in stellenbosch soos growwe sout/in kos en windgedroogde roosmaryn”. Die winter hou dus vir almal – “elke buurt” – bevriending in, dit is iets vertroueds, ’n seisoen wat met die vertroosting van voedsel vereenselwig word: “soos growwe sout/in kos en windgedroogde roosmaryn”.



Lindenberg (1979:46) wys daarop dat die beklemtoning van en die verkneukeling aan die klein, vertroude wêreld in “winteraand” sterk herinner aan G.A. Watermeyer, soos in die besonder tot uitdrukking kom in sy gedig “Reën in die voorwinter” (**Sekel en simbaal**). Ook in dié gedig is daar die opnoemtegniek en die ontdekking van ’n liriese kwaliteit in die soetsingende name.

Grütter (1979:141) noem Van Niekerk “grondnugter”, soos haar pa se Swartlandse voorsate, en sê “’n groot gedeelte van die lewenswaardige poësie wat asof vanself uit haar kom, kom dáárvandaan”. Volgens haar “praat” iets in Van Niekerk “gedurig terug na die graanlande van die Overberg, waar sy haar lewenslig kom kry het op die proefplaas Tygerhoek aan die Riversonderend se Langeberge”.

Die gedig “vir die overberg – ’n hooglied van herinnering” (**Sprokkelster**) is ’n terugpraat na hierdie goeie, bekende omgewing. Die woord “hooglied” in die gedigtitel dui reeds daarop dat dit ’n “verhewe loflied”, “lied van vreugde en blydskap” (HAT) is ter nagedagtenis, “herinnering”, aan ’n landstreek, die Overberg, waaruit Van Niekerk soveel vreugde geput het. Die woord “herinnering” impliseer dat dit oor die verlede gaan.

## 2. VIR DIE OVERBERG - ’N HOOGLIED VAN HERINNERING

- 2.1 elke voorjaar lag
- 2.2 jy jou viooltjie –
- 2.3 blou in swellendam
- 2.4 skater goud

- 2.5 in caledon
- 2.6 se gousblomwater-
- 2.7 valle
- 2.8 skuil beskroomd –
- 2.9 wie loer
- 2.10 kry kruidjie-roer-my-nie -
- 2.11 in tygerhoek se klowe
  
- 2.12 jou oksels
- 2.13 ruik na koekmakranke
- 2.14 by rietpoel
- 2.15 en by botrivier
- 2.16 jou sonderendse klowe spruit
- 2.17 riviere-sonder-einde voort
- 2.18 tot voorspoed
- 2.19 van die konings en kabouters
- 2.20 wat in jou bekken boer
  
- 2.21 kabouters wat hul soetpatats
- 2.22 en suikerbeet
- 2.23 in lindeshofse beddings kweek
- 2.24 die konings van die overberg
- 2.25 wat duisend sakke koring wen
- 2.26 op die heuningrûens van protem

Die gedig is net soos “winteraand” sterk sintuiglik en maak ’n aanspraak op sowel die visuele, ouditiewe, as die reuksintuig. Die spreker begin in dié gedig weer eens by die bekende, die aardse, om by die onbekende, die sprokiesagtige, uit te kom. Haar aardegebondenheid word beklemtoon deur die personifikasie van die natuur: sy sê die Overberg “lag (hom) viooltjieblou” in Swellendam met die aanbreek van die lente; “skater goud” in plate gousblom by Caledon en “skuil beskroomd” in die klowe by Tygerhoek. Verder “ruik” die Overberg se “oksels” na “koekmakranke” en boer

“konings en kabouters” in sy “bekken”.

In versreël 2.19 tree bevreemding in wanneer die gedig ’n sprokiesagtige element bykry deur die verwysing na konings en kabouters; karakters wat ’n mens gewoonlik in feëverhale aantref. Die vreugde wat daar in die aarde en aardse dinge gevind word, word beklemtoon deur die soet groente wat die kabouters kweek - “soetpatats” en “suikerbeet”. Dié soetheid word beklemtoon deur die “heuningrûens van protem” waar “die konings ... duisend sakke koring” kweek.

Louw (1983:7) sê Van Niekerk gebruik in haar tweede bundel, **Groenstaar**, dit “wat tipies Nederland is”, o.m. windmeulens, gragte, ’n voetsteegbrug en bied ’n “agtergrondskildering” wat ’n mens net nie kan laat twyfel aan waar sy haar bevind nie.

Die woord “fantasie” in die titel van die gedig “fantasie vir ’n hollandse lug” dui reeds daarop dat dit gaan om ’n visioen, ’n droombeeld waarin die verbeelding vrye teuels neem. Die beskrywing van die bekende natuur – bevriending – verkry in dié gedig ’n sprokiesfeer: bevreemding.

### 3. FANTASIE VIR ’N HOLLANDSE LUG

- 3.1 daar moet ’n hollandse draak wees
- 3.2 nasaat van ’n uitgestorwe ras
- 3.3 eens sigbaar by bewolkte weer
- 3.4 droewige blasende wesens

- 3.5 waarvan die asems in wit slierte
- 3.6 op die uitgemete platland lê
- 3.7 wiegend met sware stekelkrae
- 3.8 en trae stertgeswaai
- 3.9 teen daelange donker lugte
- 3.10 bo die onvermoeide drooglegging van seë
- 3.11 totdat hul bros en ingepolder op 'n dag
- 3.12 die gees moes gee
- 3.13 en van die stertkant af brok vir brok
- 3.14 afgeval het êrens agter die aarde.
- 3.15 maar hy, vuurspuwend teen die onverwagse late lig
- 3.16 soos op 'n wapenskild van skilferende rooi en geel
- 3.17 emalje, stort sy siel vandag
- 3.18 in 'n wolkbreuk uit bo tilburg
- 3.19 en enkele wankelende treë verder suid
- 3.20 tussen die vlamme torings
- 3.21 en seinende staalpilasters by breda
- 3.22 laat hy sy logge kop versigtig sak
- 3.23 en bloei sy hart vir oulaas ongemerk
- 3.24 deur neus en oë
- 3.25 in 'n vierkant onverstoorde tulpe leeg.

In dié gedig is daar verskeie verwysings na weerverskynsels wat aansluit by die “hollandse lug” waarna die titel verwys: “bewolkte weer”; “wit slierte”; “daelange donker lugte”; “onverwagse late lug”; “wolkbreuk”.

Die Nederlandse landskap, en dan verál die lug, aktiveer die spreker se verbeelding en sodoende word die aardse gegewe omskep in 'n fantasie-agtige visioen. Die spreker bespiegel dat daar nog een oorlewende “hollandse draak” moet wees, 'n “nasaat van 'n uitgestorwe ras”. Sy sê hulle het uitgesterf; dat hulle “die gees moes gee” met die “onvermoeide drooglegging van seë”. Dié agtergeblewe draak se hart is gebreek: hy

“stort sy siel” uit in ’n “wolkbreuk” en “bloei sy hart vir oulaas ongemerk/deur neus en oë ... leeg”. Sy swaarmoedigheid word reeds deur die woorde “droewige” in versreël 3.4 en “trae stertgeswaai” in versreël 3.8 gesuggereer.

Die spreker beskryf die lug as die vuurspuwings van die draak: “soos op ’n wapenskild van skilferende rooi en geel”. Die woord “wapenskild” herinner aan die tyd van kastele, drake, ridders en prinse en versterk die sprokiesfeer van die gedig. Die kleure “rooi” en “geel” word herhaal in die verwysings na “vlammende torings” in versreël 3.20 en “seinende staalpilasters” in 3.21.

Brink (1983:12) sê dié gedig staan in “meesterlike ewewig” met die gedig “die wederkerende visioen van johannes mispelblom op koninginnedag in amsterdam” waarin die lewe uit sy tralies wil breek, terwyl hier “’n gefantaseerde mitiese draak” ... “hokgeslaan word in ’n stad se verbeeldinglose patrone en die bloedrooi kleur van tulpe”.

Van Niekerk put dieselfde plesier uit die Nederlandse landskap as uit dié van Suid-Afrika en Nienaber-Luitingh (1984:38) sê dan ook dat verál haar lente- en somergedigte oor Amsterdam “vol (is) van ’n byna ekstatische verrukking en lewensvreugde”.

#### 4. SOMERAAND AMSTERDAM

- 4.1 die tyd van pioenrose
- 4.2 het aangebreek
- 4.3 soos pienk borduursel

- 4.4 aan die selfkant van die straat
- 4.5 saksofone borduur die res
- 4.6 bier word krakerig goudbrokaat
- 4.7 van glas tot glas
- 4.8 in die someraand het ook 'n albatros verdwaal
- 4.9 en vlieg van brug tot brug
- 4.10 houterig soos 'n javaanse skadupop
- 4.11 maak 'n lamppaal tot 'n hoë mas
- 4.12 en skop 'n leë nes in neonlig
- 4.13 hy klap en skud sy gaterige vlerke, ag
- 4.14 maar ons sien nêrens vir hom land of sterre
- 4.15 skeef geplak op die ou bekleedsel van die nag.

Die spreker vereenselwig somer in Nederland met “die tyd van pioenrose”. Dit is welriekende ranonkelagtige sierplante met groot blomme (HAT). Die blomme word vergelyk met “pienk borduursel/aan die selfkant van die straat”. Dit is duidelik dat die inwoners van die stad net soveel genot het aan die heerlike somerweer as die spreker. Hulle verlaat hulle huise om na musiek te gaan luister – “saksofone borduur die res” – en 'n drankie te geniet: “bier word krakerig goudbrokaat/van glas tot glas”. Die kleur van die somer, van warmte en son, word herhaal in die kleur van die bier.

In dié gedig is die oerdier, die “draak” van die gedig “fantasie vir 'n hollandse lug” makgemaak: 'n verdwaalde albatros in die stad. Die voël se bewegings in die skemeraand word vergelyk met dié van “javaanse skadupop” en verkry daarmee 'n onwerklike kwaliteit. Dié bevreemding word versterk deurdat die verdwaalde voël 'n lamppaal aansien as 'n “mas” en “nes” “skop” “in neonlig”. Die feit dat die spreker “nêrens vir hom land of sterre/skeef geplak op die ou bekleedsel van die nag” sien nie, beklemtoon sy verloreheid.

Die woorde “borduersel” (versreël 4.3) en “goudbrokaat” (versreël 4.6) dien as voorbereiding vir die woord “bekleedsel” waarmee die nag vergelyk word. Albei kan ook voorkom op ’n “bekleedsel”: ’n stuk materiaal waarmee iets oorgetrek is om dit te beskerm of versier (HAT). In dié gedig dien die bekende, aardse, die Nederlandse somer, dus as verbeeldingsprikkel om bevreemding te aktiveer.

Die titel van die gedig “herfs” dui reeds die tematiese tyd van die gedig aan. Die Nederlandse najaar word in dié gedig as vol aardse kleure, lig en warmte beskryf.

## 5. HERFS

- 5.1 hoe ligend kan ’n iep
- 5.2 die najaarsroes versamel –
- 5.3 in blare, bas, verworteling,
- 5.4 die ontroering wat kariljonne bring,
- 5.5 hang die vier streke van die wêreld
- 5.6 soos okerbruin fisante
- 5.7 vergete ná die jag –
- 5.8 hemel, aarde, god en sterweling.

’n Iep is volgens die HAT “enigee van ’n aantal bladwisselende bome van die geslag *Ulmus* wat in die Noordelike Halfrond voorkom en ’n harde, taai hout lewer”. Die byvoeglike naamwoord “ligend” wat die bladwisselende boom vol herfskleure beskryf, herinner onwillekeurig aan N.P. van Wyk Louw se gedigte “Vroegherfs” en “Uit hierdie ligte herfs” uit sy siklus “Vier gebede by jaargetye in die Boland” (**Die halwe kring**) waar die “takke van die lang populiere al/teen elke ligte môre witter staan”

("Vroegherfs") en "Uit hierdie ligte en wye herfstyd straal ..."("Uit hierdie ligte herfs").

Die iep word gepersonifiseer deurdat hy die "najaarsroes versamel". Dié herfskleure is te sien in elke deel van hom: sy blare, bas en wortels. Van Niekerk se aardegebondenheid blyk weer eens duidelik uit die "ontroering" wat die spreker beleef by die sien van die iep getooi in herfskleure, asook die aanhoor van die klank van die "kariljonne".

In versreël 5.5 vind verdieping plaas wanneer die herfstoneel verbreed word om die "vier streke van die wêreld" in te sluit. Die natuurbeeld word versterk wanneer hulle met "okerbruin" fisante, opgehang ná die jag vergelyk word. Die "oker" in "okerbruin" is 'n "gelerige klei met ysteroksiede vermeng" (HAT) en "bruin" is nóg 'n herfskleur, naamlik die kleur van grond, die aarde. Selfs die "fisant" se kleure is aards; volgens die HAT is dit 'n "hoenderagtige grysbruin voël met wit spikkels, swaarder as 'n patrys".

In die laaste versreël verklaar die spreker waaruit die "vier streke van die wêreld" vir haar bestaan: "hemel, aarde, god en sterweling". Van Niekerk gebruik in dié gedig die aardse, die seisoen herfs, om by die verhewene, "hemel" en "god", uit te kom sodat bevriending en bevreemding uiteindelik ineensmelt.

In die gedig "lied van die seevoëls" word nóg 'n seisoen, winter, deur die oë van seevoëls ervaar, soos die titel dan ook aandui.



## 6. LIED VAN DIE SEEVOËLS

- 6.1 staar ons nie aan nie
- 6.2 bleek minnaars
- 6.3 seevoëlvoeders
- 6.4 julle wat gemondriaan
- 6.5 agter hollandse rame staan
- 6.6 verlangend na begeerte
- 6.7 ons is van dié en alle hongertes verlos
- 6.8 ons klawesimbel doelloos oor die gragte
- 6.9 here keiser prinsewater
- 6.10 ons loof en kry en rou
- 6.11 net om nie bevries te raak
- 6.12 in die gemesselde seisoen
- 6.13 van harpstuk gewel en festoen
- 6.14 en as ons soms singend tussen die takke tros
- 6.15 voor jul knipperende oë
- 6.16 is dit omdat waterkou drie hoog
- 6.17 altyd langer druppels blink
- 6.18 en ons aan die silwer korsies
- 6.19 van die somersee laat dink

In dié gedig kontrasteer die sprekende seevoëls hulle vryheid tydens die winterseisoen met die mense se ingehoktheid. Tydens die winter is die mense na wie die voëls verwys as “minnaars” en “seevoëlvoeders” “bleek” vanweë die gebrek aan son. Die feit dat hulle beweeglikheid weens die gure weer erg aan bande gelê is, word ook beklemtoon deur hulle passiwiteit, want hulle “staar” net na die voëls sodat hulle “gmondriaan/agter hollandse rame” lyk. Hierdie verwysing roep die Nederlandse geometries-abstrakte skilder Piet Mondriaan (1872-1944) se geometriese kleurblokke wat met dik swart lyne omraam is, op, asook die gedigte oor hom in **Groenstaar**. Die mense se “knipperende oë” (versreël 6.15) herinner ook aan hibernerende diere wat

onverwags uit hulle winterslaap gewek is en nie aan die skerp lig gewoond is nie.

Van Rensburg (1993:333) wys daarop dat die woorde “verlangend van begeerte” waarmee na die mense verwys word, ook die onsensuele, asketiese karakter van Mondriaan se skilderye oproep. In die meeste van sy skilderye word die sensuele onderdruk en vind ’n mens byna geen “gekurfde lyne, sensuele tekstuurkwaliteite of kleure” nie.

Die passiwiteit van die mense tydens die Nederlandse winter met sy ysige koue word verder beklemtoon deur die pragtige uitbeelding daarvan as “die gemesselde seisoen/van harpstuk gewel en festoen”, waar die woord “gemesselde” weer eens die mense se onbeweeglikheid beklemtoon.

In teenstelling met die mense se onbeweeglikheid en onvervuldheid — “verlangend na begeerte” — is die seevoëls baie beweeglik en vervuld: “ons is van dié en alle hongertes verlos”. Die voëls verlustig hulle in hulle vryheid, soos wat die woord “lied” in die titel ook beklemtoon. Hulle “klawesimbel doelloos oor die gragte”, “loof en krys en rou” en vergader (“tros”) “singend tussen die takke” om nie te verkleum — “bevries te raak” — nie.

Die woord “lied” in die titel word weerspieël in die musiekinstrumente waarna daar in die gedig verwys word: “klawesimbel” en “harpstuk”, asook die werkwoorde wat daarmee verband hou: “loof”, “singend” en “krys”. “Loof” en “singend” is

harmonieus, maar in “krys” en “rou” word ’n teenstelling, ’n onharmonieuse wanklank, gevind. Hoewel die voëls, anders as die mense, soveel vryheid geniet tydens die winter, is dit nie altyd baie plesierig buite nie: hulle “rou” dus oor die winter en verlang na die somer, die “silwer korsies/van die somersee” waaraan die yskoue waterdruppels hulle herinner.

In die gedig word bevriending bewerkstellig deur die personifikasie van die seevoëls en werk die kontras met die onbeweeglikheid, amper leweloosheid van die mense, “figurante”, soos wat Brink (1983:12) na hulle verwys, bevreemding in die hand.

Hoewel die gedigte “nostalgiese vers”, “balkonbak vyftien x tagtig sentimeter” en “chromfontein” in die bundel **Groenstaar** nog vanuit ’n Europese (Nederlandse) omgewing geskryf is, begin die herinnering áán en die verlange ná die vertroude Suid-Afrikaanse omgewing al hoe sterker deurskemer.

## 7. NOSTALGIESE LIED

- 7.1 die mis is hoog
- 7.2 die mis is ’n hollandse huis
- 7.3 by hierdie kop van het land
- 7.4 ek dink aan maart
- 7.5 aan maartson tuis
- 7.6 en ek begin die plek te soek
- 7.7 in hierdie atlas vol oseane
- 7.8 hierdie kalm see op kaart
- 7.9 tot ek dit vind
- 7.10 tussen ’n lengte- en ’n breedtegraad
- 7.11 ’n vierkant see

- 7.12 'n wit streep sand
- 7.13 yzerfontein se fynbosrant
- 7.14 waar my lyf gestadig in jou wieg
- 7.15 soos kreupelhout in 'n vertroude wind
- 7.16 en ek die eilandrots gewaar
- 7.17 die eilandbruid van stralend klip
- 7.18 met die skadu's van swart duikers
- 7.19 wat oor haar rug en skouers vonkelend glip
- 7.20 soos vermoedens van 'n verre reis
- 7.21 vlugtig aan 'n snoer gestring
- 7.22 en die wuiwende skares blink bamboes
- 7.23 wat ewig die vervoering in haar sloepe bring
- 7.24 – bodemvas onvarend skip van daardie kus
- 7.25 'n kosbaar saak wat amper legendaries is –
- 7.26 maar die mis is hoog
- 7.27 die mis is 'n hollandse huis
- 7.28 by hierdie kop van het land
- 7.29 en die see maak patroontjies
- 7.30 soos hollandse kant
- 7.31 met twee keerkringe lê my hart oorkruis
- 7.32 ek sien 'n suurvy bot en rankies maak
- 7.33 woord vir woord ligrooierig
- 7.34 uit hierdie vasgekaarte vuis.

Reeds die woord “nostalgiese” in die gedigtitel dui aan dat dit hier om verlange, heimwee, gaan. Die ruimte, Nederland, waarin die spreker haar bevind, asook die seisoen, winter, word reeds in die eerste drie versreëls beskryf. Die Nederlandse atmosfeer word versterk deur die “mis” as metafoor vir 'n “hollandse huis”, asook die gebruik van die Nederlandse woorde “het land”.

Die mistigheid en triestige weer laat die spreker terugverlang na haar geboorteland, Suid-Afrika, met sy sonskyn en warmte: “aan maartson tuis”. Sy begin op 'n “atlas”

soek na 'n spesifieke plek in Suid-Afrika, “yzerfontein”, om haar te vertroos. Die feit dat sy die plek op 'n atlas moet soek, 'n atlas “vol oseane”, beklemtoon dat sy haar in die vreemde, Nederland, bevind en vër van die huis is sodat sy op 'n atlas en kaarte aangewys is om haarself te oriënteer en haar rigting te vind.

Die spreker vind “yzerfontein” tussen 'n lengte- en breedtegraad. Volgens die WAT is 'n “lengtegraad” die “hoekafstand, gemeet in grade, minute en sekondes, oos of wes van die standaardmeridiaan”, terwyl 'n “breedtegraad” “een 360-ste deel van 'n meridiaan of lengtesirkel, of een-90ste deel van die afstand vanaf die ewenaar tot by die Noord- of die Suidpool” is.

Yzerfontein wek by die spreker die herinnering op van “'n vierkant see/'n wit streep sand” waarmee sy haar fisies een gevoel het: “waar my lyf gestadig in jou wieg/soos kreupelhout in 'n vertroude wind”. Versreël 7.14, “waar my lyf gestadig in jou wieg,” wek 'n voorgeboortelike beeld op van 'n embrio gekoester in die vrugwater. Dié gevoel van geborgenheid word beklemtoon deur die vergelyking met “kreupelhout in 'n vertroude wind”. Die woord “vertroude” beklemtoon die bevriending, die bekendheid, van die omgewing.

Die gedig verkry 'n dromerige, sprokiesagtige kwaliteit wanneer die “eilandrots” beskryf word as 'n “eilandbruid van stralend klip”. Dié personifikasie word verder gevoer met die “swart duikers/wat oor haar rug en skouers vonkelend glip”. Die duikers word vergelyk met “vermoedens van 'n verre reis” wat weer verband hou met

die spreker wat ook in die vreemde op besoek is. Die bamboese word gepersonifiseer as “skares” wat “ewig die vervoering in haar sloepe bring”. Nou word die “eilandrots” met ’n skip vergelyk: “ - bodemvas onvarend skip van daardie kus/’n kosbaar saak wat amper legendaries is”. “Skip” hou ook verband met reise en sluit dus aan by die spreker wat tans op reis is, asook by die reël “vermoedens van ’n verre reis”. Die woord “legendaries” vind aansluiting by die bevreemding, die dromerige sprokiesagtige atmosfeer, aangesien ’n “legende” volgens die WAT ’n “verdigte verhaal (is) wat op volksoorlewering berus”, ’n “geromantiseerde ... vertelling wat rondom iemand of iets geweef word”.

Die spreker se terugkeer na die hede, die werklikheid, vanuit haar mymering word aangedui deur die voegwoord “maar” en die herhaling van die eerste drie versreëls van die gedig: “maar die mis is hoog/die mis is ’n hollandse huis/by hierdie kop van het land”. Hiermee word die vreemde, onbekende ruimte waarin sy haar nou bevind in vergelyking met die goeie, bekende geboorteland, beklemtoon.

Die spreker gebruik weer die aardrykskundige terme — lengte- en breedtegraad — om haar verlange en heimwee na haar vaderland uit te druk: “met twee keerkringe lê my hart oorkruis”. Die onuitspreeklike gevoel van heimwee word verder beklemtoon wanneer Van Niekerk se verbondenheid aan die goeie, bekende aarde weer sterk deurslaan as sy in haar verbeelding ’n tipiese Weskus-plant, ’n “suurvy”, sien wat “bot en rankies maak” uit haar “vasgekaarte vuis”. Die woord “vasgekaarte” impliseer dat sy vasgevang is op ’n spesifieke plek op die atlas (kaart). Die woord “kaart” speel ook

terug op “atlas” in versreël 7.7.

Net soos by “nostalgiese lied” gaan dit in die gedig “balkonbak vyftien x tagtig centimeter” ook om die spreker se verlange in die vreemde Nederlandse ruimte na haar bekende, vertroude geboorteland. Die vreemde omgewing word beklemtoon deur die Nederlandse woord “centimeter” in die titel. In haar verlange vereenselwig sy haarself met ’n stadsduif wat op haar balkonnetjie kom sit het en sien sy hulle albei as “ontheemdes”.

## 8. BALKONBAK VYFTIEN X TACHTIG CENTIMETER

- 8.1 soms is die versoekings van die heimwee groot!
- 8.2 en groen soos ’n savanne
- 8.3 gesien vanuit die lug
- 8.4 duiselingwekkend
- 8.5 wieg die silwer waterpanne
- 8.6 in die holte van ’n blaar
- 8.7 waarop die roet van trems gespikkel sit
- 8.8 maar ek sien troppe antilope
- 8.9 langsaam roer
- 8.10 op liggeel uitgetrapte voetpaaie
- 8.11 wit soos die waaier van ’n springbok raps
- 8.12 die eerste vygie voor my oop
- 8.13 by bokbaai rol die see haar branders uit
- 8.14 herinnering
- 8.15 soos varsgestorte stringe kuit
- 8.16 maar skielik op die einders van my naby vergesig
- 8.17 rys die groen gemanikuurde kop
- 8.18 van ’n duif uit die stad
- 8.19 sy oog ’n blinkgeslypte waster
- 8.20 eenkant in sy kop gekroef
- 8.21 ons staar – ontheemdes – ’n oomblik oor die blombak

- 8.22 na mekaar
- 8.23 en as hy vlieg
- 8.24 sien ek af van die vergesogte vers
- 8.25 en maak die plastiekgieter leeg
- 8.26 oor ijskruid en lage
- 8.27 oost-indische kers.

Net soos in die gedig “lied van die seevoëls” waar die mense “gemondiaan/agter hollandse rame staan”, wek dié titel ook ’n gevoel van beklemde ingehoktheid. Die feit dat die presiese afmetings van die balkonbak, “vyftien x tachtig sentimeter”, gegee word, versterk hierdie gevoel, asook die kontras in die gedig tussen dié beknoptheid en die wyduitgestrekte Suid-Afrikaanse ruimtes wat in herinnering geroep word.

Die spreker gooi die plante in die balkonbak nat en dit aktiveer haar verlange na haar vaderland. Hierdie verlange kom reeds in die eerste twee versreëls tot uitdrukking en dit is só intens dat ’n groen blaar van een van die plante in haar verbeelding ’n “savanne” word: volgens die HAT “grasvlaktes met verspreide groepe bome”. Die blaar word in haar verbeelding dus die uitgestrekte Suid-Afrikaanse landskap. ’n Druppel water uit haar gieter vergroot in die “holte van ’n blaar” tot die “silwer waterpanne” in haar vaderland. Die spikkels “roet van trems” op die blaar word in haar verbeelding “troppe antilope” op “liggeel uitgetrapte voetpaaië”. Die beeld van bokke wat vry in ’n uitgestrekte landskap hardloop en spring, word versterk met die beeld van ’n verbeelde vygie wat “wit soos die waaier van ’n springbok” voor haar oopvou. Die spreker herinner haar ook die “branders” by “bokbaai” en dié seebeeld word verder gevoer wanneer sy haar herinneringe met “varsgestorte stringe kuit”, met ander woorde



viseiers wat aanmekaar vasgestring is, vergelyk. Die enkele woord “herinnering” in versreël 8.14 is besonder treffend aangewend om te beklemtoon dat al dié tipies Suid-Afrikaanse dinge slegs in haar verbeelding bestaan.

In versreël 8.16 word sy egter eensklaps uit haar herinneringe gewek wanneer sy “skielik” bewus raak van ’n duif op die “einders van my naby vergesig”. Die woorde “einders” en “vergesig” beklemtoon dat sy in haar verbeelding ’n verre reis na haar vaderland onderneem het.

Die duif se “gemanikuurde kop” is beskrywend van die stadsruimte, die industriële en gemeganiseerde omgewing waarin die spreker haar bevind. ’n “Manikuur” is die versorging van die hande en naels (HAT) en die voël se kop skep dus die indruk van onnatuurlike kunsmatigheid. Dít staan in skerp kontras met die natuurlike omgewing waarin die spreker haar tydens haar verbeeldingsvlug bevind het. Die duif se oog, wat terugspeel op die oogbeeld wat reeds deur die bundeltitel **Groenstaar** geïmpliseer word, word metafories gelykgestel aan ’n “blinkgeslypte waster” in sy kop “geskroef”. Die duif se oog word dus vergelyk met ’n lewelose stuk metaal wat inpas by die tegnologiese agtergrond van die stad. Die “waster” versterk ook die waterbeeld (“silwer waterpanne”) in die gedig, aangesien dit volgens die HAT “’n metaalring (is) wat gebruik word om ’n moer, skroef en dies meer goed te laat sluit”. Dít word in krane gebruik om te keer dat water uitlek.

Die spreker vereenselwig haar met die eensame duif, sy sien hulle albei as “ontheemdes”. Wanneer hy wegvlieg, hou sy op met verlang en droom – “en sien af van die vergesogte vers” – en voltooi die natmaak van die tipiese Nederlandse plante in haar blombak: “ijskruid en lage oost-indische kers”. Dít beklemtoon ook die vreemde ruimte waar sy haar bevind in kontras met haar vaderland en inheemse plante.

Olivier (1983:20) sê Van Niekerk se “verblyf in die vreemde dra by tot ’n besondere perspektief waardeur die vaderland nuut en krities gesien word”. In die vreemde tree daar dus by haar vervreemding in teenoor die bekende, vertroude omgewing tuis. Met die gedig “weskusmirakel” in **Groenstaar** begin die poësie in die bundel wat Suid-Afrika as agtergrond het en wat oor die algemeen ’n sterk kritiese en ironiese inslag vertoon. In dié gedig word die ongerepte Wes-Kaapse natuurskoon in skerp kontras gestel met die “beskawing” en die daarmee gepaardgaande vernietiging van die natuur ten koste van die mens se ekonomiese vooruitgang.

## 9. WESKUSMIRAKEL

- 9.1 op malkopbaai se oopgespoelde strand
- 9.2 – ongrypbaar fyn die sand
- 9.3 die lugte yl en dwaalwyd elke kant
- 9.4 waar permanent verskrikte meeue
- 9.5 soos pluime uit ’n veraf pluimbos los rondwaai –
- 9.6 op dié wit strand wrik my boeta
- 9.7 met ’n skielike vastrap buk en draai
- 9.8 ’n stuk taai bamboes uit ’n ou gekoekte tros
- 9.9 nalatenskap van god weet wié
- 9.10 se ondersese draadwerk los
- 9.11 en blaas op die brak bek van die horing

- 9.12 'n basnoot van verset
- 9.13 teen die eindigheid van ons
- 9.14 in die oneindige weskus
- 9.15 en dit klink van kim tot kim
- 9.16 slaat vas teen duine en die oploop
- 9.17 van golwe, tril in die vinne van kouwatervisse
- 9.18 beroer die dieprooi kamme van seewier
- 9.19 en vind ingang tót in die fyn geslypte
- 9.20 oortjie van die alikruk
- 9.21 op soek na die Onherbergsaamheid
- 9.22 om hom uit sy klipperige nes te lok
- 9.23 en met gepaste blaasmusiek en mooi woorde
- 9.24 tot geseglikheid te paai.
- 9.25 en gepraat van die duiwel –
- 9.26 met die terugkom om die draai
- 9.27 staan 'n mallemeule van namaqua
- 9.28 entertainment ltd. op die standplaas lambertsbaai
- 9.29 soos 'n kristallyne gou-kyk-blom
- 9.30 van stukkies bont koraal opgeslaan in die woestyn
- 9.31 en voor ons verrukte blik
- 9.32 begin die grootwiel stadig draai
- 9.33 sy eerste leë rondte
- 9.34 'n meule wat alleen verskrikking saai
- 9.35 swart skadu's wat val oor die sand
- 9.36 soos die vlerke
- 9.37 van 'n ewig sirkelende skoorsteenveërkraai

Die woord “mirakel” in die titel van die gedig impliseer dat 'n wonderwerk te wagte kan wees. Die gedigtitel dui ook die ruimte aan waar die gebeure afspeel, naamlik die Weskus. Die uitgestrektheid van die landskap word beklemtoon deur die beskrywings “oopgespoelde strand”, “die lugte yl en dwaalwyd elke kant” en “in die oneindige weskus”. Dít word beklemtoon deur die naam “malkopbaai” wat 'n beeld van woestheid, ongereptheid oproep.

Die spreker se broer, “boeta”, het ’n “stuk taai bamboes” gewikkel uit ’n “ou gekoekte tros” wat die spreker vergelyk met “god weet wié/se ondersese draadwerk”. Hy blaas ’n “basnoot van verset” op die “brak bek van die horing” teen die mens se sterflikheid – “teen die eindigheid van ons” – waarvan hulle opnuut bewus word wanneer hulle so ná aan die natuur is. Die gedig neem ’n visioenêre wending wanneer die noot wat die broer blaas só ver weergalm dat selfs die “fyn geslypte/oortjie van die alikruk” in die donker dieptes van die see dit kan hoor.

Die ongereptheid en wildheid van die omgewing word beklemtoon deurdat die broer probeer om “Onherbergzaamheid” uit sy “klipperige nes” te lok om hom met “gepaste blaasmusiek en mooi woorde/tot geseelikheid te paai”. Die gevoel van bevreemdheid, onheil, wat in versreël 9.21 gewek word met die verwysing na “Onherbergzaamheid”, word verder versterk wanneer die spreker in versreël 9.25 sê: “en gepraat van die duiwel”. Daarmee verwys sy na die mallemeule wat op die strand staan. In kontras met hierdie ongerepte natuur, staan “’n mallemeule van namaqua/entertainment ltd. op die standplaas lambertsbaai”. Die mallemeule se veelkleurigheid word vergelyk met ’n “kristallyne gou-kyk-blom/van stukkies bont koraal”. Hoewel die spreker aanvanklik betower is deur dié gesig – “en voor ons verrukte blik” – word dit gou vervang deur ’n gevoel van onheil, bedreiging wanneer sy praat van “sy eerste leë rondte/’n meule wat alleen verskrikking saai/swart skadu’s wat val oor die sand/soos die vlerke/van ’n ewig sirkelende skoorsteenveërkraai”. Die woorde “ondersese draadwerk” (versreël 9.10) en “verskrikte meeue” (versreël 9.4) dien reeds as voorbereiding vir dié “mallemeule” wat “verskrikking saai” aan die einde van die gedig.

Die woord “mirakel” in die titel verkry dus nou ’n ironiese ondertoon, want enersyds is die natuurskoon ’n “mirakel”, ’n wonderwerk, en andersyds is die mensgemaakte mallemeule waarop hulle so onverwags afgekom het, op die eerste aanblik ook ’n wonderwerk, maar terselfdertyd hou dit ’n bedreiging in vir die ongerepte natuur.

In die gedig “klein ballade vir die laaste dae van die SAS” word die gestileerde springbokkop op die Transkaroo se vensters simbool vir die manier waarop die blanke beskawing “die werke van god in afrika” vernietig het ter wille van ekonomiese vooruitgang. Die wrange ironie hiervan word verskerp deur die wyse waarop die woorde van “Die Stem” in die gedig aangewend word om dié feit te beklemtoon.

## 10. KLEIN BALLADE VIR DIE LAASTE DAE

S

.VAN DIE S A S

R

- 10.1 uit die volheid, uit die oorspronklike
- 10.2 idee van volledigheid gestel in impasto
- 10.3 van aleweerante, karooveld geurend
- 10.4 van mimosas en dik
- 10.5 van polletjies, die terloopse geklik
- 10.6 van ramshorinkies
- 10.7 wat inhaak stoot
- 10.8 en na beskeie maat oorwinning vind,
- 10.9 dik van bloed toe bloed nog net ’n mededeling was
- 10.10 van die wêreld aan sigself –
- 10.11 uit dié volheid bok
- 10.12 is jy geabstraheer
- 10.13 deur die verbeelders

- 10.14 van blote embleme,
- 10.15 banaal getraseer op trokvensters,
- 10.16 maskot van die TRANSKAROO.
- 10.17 jou lyf elders slank en gestrek
- 10.18 met wit kwas flitsend
- 10.19 volvoer die laaste passe
- 10.20 van jou vermaledyde dood,
- 10.21 en die werke van god in afrika
- 10.22 word opnuut geraam gerangskik
- 10.23 in die leë kleim van jou verstyfde kop
- 10.24 soos byvoorbeeld die uitsonderlike
- 10.25 blou van onse hemel bo ikageng
- 10.26 waar sawens die misvuurtjies gestaag vermenigvuldig
- 10.27 onder weemoedige meerstemmige gesang,
- 10.28 en op die ver verlate vlaktes by makwassie
- 10.29 waar eens die olifante omstuif deur lig
- 10.30 met heilige wiegende tred gegaan het,
- 10.31 staan nou die pelotonne silo's buitensporig
- 10.32 vervreemd van die inheemse honger.
- 10.33 verder suid die kranse wat moes antwoord gee
- 10.34 en oor die bloukopkoggelmander die dood gebied
- 10.35 kom wat komen wil – met elke lading dinamiet.
- 10.36 maar die berge rondom touwsrivier is stil
- 10.37 in die vroeë oggend
- 10.38 en sonder voornemens van insiklikheid.
- 10.39 hulle snuif net liggies
- 10.40 soos reuse-trapsuutjies aan die môrewind,
- 10.41 en aan hul flanke sag oorgroei van heide
- 10.42 kan ek sien hoe hul trillend asem
- 10.43 ophou en bewaar
- 10.44 vir die dag as hul sal diknek maak en breek
- 10.45 met die gestapelde klip
- 10.46 wat die dorpsnaam wit op hulle skowwe spel.
- 10.47 uit dié volheid bok van die wederopstand
- 10.48 van alles wat getem geraak het in dié land
- 10.49 – gousblomme oophand na die son gekeer –
- 10.50 uit dié volledigheid is jy finaal geweer,
- 10.51 volvoer gedweë met diggeknepe bek
- 10.52 die voorskrif van die smal trajek

- 10.53 en word, omgeef deur stoom en skuurgeluide,
- 10.54 by aankoms en vertrek
- 10.55 bestier deur stasiemeesters:
- 10.56 wasfigure starend oor die skemer woesteny
- 10.57 met die seinlig knipperend
- 10.58 in hul langsaam neergelate vuiste.

Die spreker stel die oordad en prag van die Karoo-landskap voordat dit deur die mens ter wille van ekonomiese vooruitgang vernietig is, metafories gelyk aan “impasto”, ’n skildertegniek waarby die verf dik, gewoonlik met ’n paletmes, aangebring word (HAT). In die ongerepte Karoo vóór die koms van die “beskawing” was daar byvoorbeeld “aleweerante”, die “karooveld (was) geurend van mimosas en dik/van polletjies” en die wild was volop, nog nie uitgeroei deur die mens nie: “toe bloed nog net ’n mededeling was”.

Uit dié ongerepte geilheid, “volheid”, is die bok “geabstraheer”, m.a.w. is hy van sy vryheid ontnem en tot iets onnatuurliks gemaak, “getraseer”; het hy ’n blote ontwerp of skets geword om as “maskot”, gelukbringer, te dien. Dit is sterk ironies dat hy nou as “maskot”, gelukbringer vir ’n leweloos stuk yster, ’n trein, moet dien. Die gebruik van die woord “maskot” beklemtoon dié onnatuurlikheid en kunsmatigheid.

Die spreker vervloek die lot van die springbok deur daarna te verwys as “jou vermaledydde dood”, en sê God se skeppingswerk in Afrika is heeltetal uitgeroei en nou slegs te sien in skilderye “geraam” of as “’n verstyfde kop” op embleme. Die woord “geraam” speel terug op “impasto” in versreël 10.2, terwyl die woorde “verstyfde kop” op iets onnatuurliks of leweloos dui.

Die gebruik van frases uit “Die Stem” waarin onder andere die skoonheid van die Suid-Afrikaanse natuur besing word, versterk die ironiese inslag van die gedig wanneer dit in sterk kontras met die vooruitgang van die beskawing in die gedig gestel word. Die grootste deel van die land se bevolking, die swart mense, is deur dié ekonomiese vooruitgang en die daarmee gepaardgaande vernietiging van die natuurlike hulpbronne, eerder benadeel as bevoordeel. Dit is net die blanke inwoners wat daarby baat. Onder die “blou van onse hemel” by “ikageng” vermeerder die haweloses, werkloses daaglik: “waar sawens die misvuurtjies gestaag vermenigvuldig/onder weemoedige meerstemmige gesang” (versreëls 10.25 - 10.26).

“Die Stem” se “op ons ver verlate vlaktes” word in die gedig die “ver verlate vlaktes by makwassie” (versreël 10.28) waar die wildlewe, onder meer “olifante” uitgeroei of verdryf is sodat “pelotonne silo’s buitensporig/vervreemd van die inheemse honger” opgerig kon word. Die versreël “Oor ons ewige gebergtes waar die kranse antwoord gee” uit “Die Stem” word in die gedig “die kranse wat moes antwoord gee” (versreël 10.33) waar die wildlewe en natuur vernietig word deur plofstof om nuwe paaie, spoorweë en tunnels te bou: “en oor die bloukopkoggelmander die dood gebied/... met elke lading dinamiet”.

Die werklikheid vervaag wanneer die spreker in ’n visioen sien hoe die natuur wraak neem en die juk van dié onnatuurlike beskawing afskud. Die berge kry lewe, word gepersonifiseer, wanneer hulle met ’n “reuse-trapsuutjies” vergelyk word wat “liggies” “snuif” aan die “môrewind”. Bokke met “flanke ... oorgroei van heide” ... “sal diknek



maak en breek/met die gestapelde klip/wat die dorpsnaam wit op hulle skowwe spel”. Die implikasie hiervan is dat dié bevoorregte en kunsmatige samelewing moontlike ondergang in die gesig staar vanweë hulle onoordeelkundige vernietiging en uitbuiting van die natuur ter wille van ekonomiese vooruitgang.

In versreëls 10.47 – 10.50 keer die spreker na die werklikheid terug wanneer sy dit beklemtoon dat die bok wat tot embleem van die Transkaroo gereduseer is, nooit deel sal hê aan dié “wederopstand” nie, aangesien hy omskep is tot ’n lewelose, starre simbool van die “beskawing”.

Wanneer tyd en ruimte in Van Niekerk se poësie dus van naderby bekyk word, blyk dit duidelik hoe bevriending en bevreemding ook hier aangetref word. Sy vind vreugde in die goeie, bekende aarde, hetsy in Suid-Afrika of in ’n vreemde omgewing, Europa (Nederland), op ’n sterk sintuiglike wyse. Die aardse word telkemale as vertrekpunt gebruik om by die droombeeld, die verhevene, uit te kom. Die Hollandse lug word ’n vuurspuwende draak, word “sterre/skeef geplak op die ou bekleedsel van die nag”. Tydens haar besoek in die vreemde (Nederland), skemer die heimwee en verlange na die bekende vaderland skrypend deur en vind die verlange uitdrukking in die skerp kontraste tussen dié twee landskappe: die een geleë in die Suidelike, die ander in die Noordelike Halfrond. Die verblyf in die vreemde lei ook tot vervreemding jeens die bekende vaderland in ’n nuwe, kritiese perspektief.

## HOOFSTUK 4: MUSIKALITEIT

Die HAT omskryf “musikaliteit” as “die eienskap van musikaal te wees; begaafdheid om ritmiese en melodiese elemente te verstaan en uit te druk”.

Volgens Simon Vestdijk (1956:61) bevind die poësie hom tussen twee magte waarop dit altyd aangewese is: die prosa en die musiek, en dan wel die klassieke, metries streng geordende musiek soos dié deur Haydn en Mozart gekomponeer. Hy sê: “Een slingerbeweging van de muziek naar het proza, en van het proza naar de muziek, vice versa, — en een compromis ergens op een punt van de slingerbaan: dit is het lot van de poëzie, deze meeste gekwelde aller kunsten”.

Oor klank en musiek in die poësie sê Grové (1984:51) dat daar ’n wesenlike verskil bestaan tussen die instrument van die digter en dié van die komponis. Taal kan nooit as blote musiek aangewend word nie, en die musikale moontlikhede van die taal moet noodwendig ingeperk word deur die feit dat ’n woord tog ook betekenis het. Aangesien die medium van die digter eenmaal anders is as dié van die komponis, moet die digter aan ander eise voldoen as die komponis. Net soos die komponis sy note in ’n bepaalde patroon rangskik, rangskik die digter ook, maar hy moet voortdurend met die feit rekening hou dat die taal aan sekere konvensies gebonde is.

Grové (1984:53,59) wys verder ook daarop dat klank normaalweg sekondêr is in die digkuns. Musikaliteit in 'n gedig moet eerder gesoek word in die terugkerende motief, aksie en teenaksie, as in aangename klankeffekte of welluidenheid. Die term “musikaliteit” dui dus eerder op die musikale bou van die gedig waar dit gaan om die beeld, frase, woord, die simbool.

T.S. Eliot (1953:66) wys op die struktuurooreenkoms tussen die poësie en die musiek: “But I believe that the properties in which music concerns the poet most nearly, are the sense of rhythm and the sense of structure ... The use of recurrent themes is as natural to poetry as to music. There are possibilities for verse which bear some analogy as to development of a theme by different groups of instruments; there are possibilities of transitions in a poem comparable to the different movements of a symphony or a quartet; there are possibilities of contrapuntal arrangement of subject-matter. It is in the concert room, rather than in the opera house, that the germ of a poem may be quickened.”

Die struktuurverwantskap tussen die poësie en die musiek is dus geleë in die terugkerende tema; die ontwikkeling van 'n bepaalde tema deur verskillende instrumente; die kontrapuntale rangskikking van gegewens, en die opbou van 'n gedig in bewegings wat elk 'n eie stemming het.

Naas die visuele het ook die ouditiewe 'n belangrike plek in Van Niekerk se gedigte, nie net vir sover dit 'n baie gevoelige waarneem van klanke, verál van musikale klanke,

betref nie, maar ook wat die klank van die gedig self betref. Brink (1980:104) sê inderdaad dan ook “musikaliteit is een van Marlene van Niekerk se opvallendste kenmerke – nie net in die onbeskaamde liedagtigheid van baie verse nie ... maar juis ook in die ’praatverse’”. Hy verwys dan ook na haar gedigte as “boerepsalms” wat impliseer dat die aardse, sowel as die verhewene, daarin teenwoordig is.

In die gedig “ vertroosting ” ( **Sprokkelster** ) vind Van Niekerk bevreemding – skoonheid – in bevriending – eenvoudige, aardse dinge. Sy skep ’n behae in die “reën”, “duiwe” en “bome”, selfs in iets só gerings soos ’n “druppende blaar”, en daardeur verkry dié dinge skoonheid, word hulle mooi, wonderlik.

## 1. VERTROOSTING

- 1.1 hoe soet is dit
- 1.2 as die aarde klein
- 1.3 geword het van die reën
- 1.4 ’n druppende blaar in sy dampkring
- 1.5 geen skrik om my hart
- 1.6 vir ’n ster wat verskiet
- 1.7 of die maan wat skuif voor die son
- 1.8 net die dorp en sy bome
- 1.9 wit duiwe wat ruis
- 1.10 bo die dakke
- 1.11 en ’n wolk waar die horison moet wees

Kannemeyer (1990:430) beskryf dit as ’n gedig “met ’n glashelder eenvoud”. Die wesentlik poëtiese van dié gedig lê daarin dat dit ’n omsettingskrag het, ’n “omstokingskrag” in die Marsmansiense sin en dat dit harmonie kan skep tussen

teenstellende dinge, tussen bevriending en bevreemding. Cloete (1978:174, 175) sê “poësie met hierdie omsettingskrag het nie ‘groot temas’ nodig nie, die gedig self maak groot wat gering is, maak van ‘net die dorp en sy bome’ iets ‘soets’”.

Die gedigtitel, “ vertroosting”, dui reeds aan waarom die gedig handel. Die spreker vind “ vertroosting” in die aardse, die bekende. Dit is vir haar aangenaam, gerusstellend “soet” wanneer die aarde “klein” geword het van die reën en dit met ’n “druppende blaar in sy dampkring” vergelyk kan word. Sy voel geborge wanneer die heelal met sy planete: “aarde”, “maan”, en sy hemelliggame: “son”, “sterre”, ver-“klein”, inkrimp, tot “net die dorp en sy bome”.

Só veilig voel sy in haar bekende klein wêreldjie dat sy nie skrik wanneer ’n ster in die heelal verskiet of daar ’n sonsverduistering is nie: “die maan wat skuif voor die son” (versreël 1.7). Net soos die reën die aarde “klein” maak, laat inkrimp, net so fokus sy op haar eie klein bekende wêreldjie, die dorp en sy bome. Die “blaar” in versreël 1.4 speel vooruit op “bome” in versreël 1.8.

Die “wit duiwe” in versreël 1.9 versterk die gevoel van vrede, sekuriteit wat die spreker ervaar. Haar wêreld word volkome van die buitewêreld afgesluit wanneer die “horison” agter ’n “wolk” vervaag en sy haar in haar eie klein sfeer, sirkel, bevind. Die sirkelbeeld kom herhaaldelik in die gedig voor en die geslote oppervlakke versterk die gevoel van sekuriteit: “aarde” (versreël 1.2); “dampkring” (versreël 1.4); “om my hart” (versreël 1.5); “maan” en “son” (versreël 1.7).

In dié praatvers word die spanning tussen voortstuwende sintaksis en die akoestiese eenheid van die versreël in fyn ewewig gehou. Die musikaliteit van die gedig word verder versterk deur die enjambement, die lang vokaalklanke en die sussende s-klanke.

Soos reeds genoem, is Van Niekerk se poësie telkens ingestel op die wonder. Die aard hiervan kan wissel en soms is dit net 'n fyn verskuiwing van aksent, soos in “kersfees in die kaap” (**Sprokkelster**).

## 2. KERSFEES IN DIE KAAP

- 2.1 in hierdie ondermaanse stad
- 2.2 word die heilige tyd (soos elders)
- 2.3 tot op die minuut gemerk
- 2.4 om twaalfuur skiet 'n ou kanon
- 2.5 eenoog na die suiderson
- 2.6 verrig 'n kaapse wonderwerk
- 2.7 wit duiwe blerts op uit die tuine
- 2.8 'n boemelaar maak wind in sy droom
- 2.9 onvoorspelbaar met strak lede
- 2.10 staar 'n engel
- 2.11 uit st georgeskedraal se glas
- 2.12 ek halt ootmoedig
- 2.13 by luisterryke struikgewas
- 2.14 (soos parsifal op soek na die graal)
- 2.15 en hoor geskaakmat vrede
- 2.16 vrede vrede vrede op aarde
- 2.17 van 'n dikgevrete janfiskaal

Die titel dui die plek en die tyd aan waar die gebeure afspeel: dit is Kersfees in die Kaap. In dié gedig word die omsetting gegee van die verhewene na die detonerend

aardse. Die verhewe tekens van die “heilige tyd” word telkens met die aardse, die ondermaanse gekontrasteer.

Reeds in versreël 2.1 en 2.2 word “hierdie ondermaanse stad” met “die heilige tyd” gekontrasteer. In versreël 2.7 is dit “wit duiwe” wat tradisioneel met vrede en dus ook met Kerstyd geassosieer word, wat teenoor die “laksman” van die voëlryk, die “janfiskaal” in versreël 2.17 gestel word. Die fiskaal is ’n vaalswart voël met ’n v-vormige wit rugmerk wat insekte en klein diertjies vang (HAT). En in versreël 1.8 is dit ’n “boemelaar”, een van God se afgeskepte skepsels, wat met ’n “engel” in versreël 1.10 gekontrasteer word. Anders as die engel wat “met strak lede” uit die katedraal se “glas” “staar” en daarom onbereikbaar en koud voorkom, is die boemelaar eg aards, warm, menslik: hy “maak wind in sy droom”.

Die spreker se ervaring van die “heilige tyd” is nou verbonde aan die aardse, die omgewing, waarin sy haar bevind. Sy is bewus van die “somerson” in versreël 2.5, sy sien die duiwe in die “tuine” opvlieg en sy “halt” by “luisterryke struikgewas” – so asof die deurmekaargroeiende struik ook deur die feestelikheid van die Kerseisoen aangeraak is. Sy halt “ootmoedig”, m.a.w. in nederige erkentlikheid teenoor God, en vergelyk haar handeling met “parsifal op soek na die graal” (versreël 2.14). Die “graal” is die beker of houer wat Christus by die laaste Avondmaal sou gebruik het en waarin Josef van Arimathea sy bloed aan die kruis sou opgevang het - gewoonlik die Heilige Graal genoem (HAT).

Die omsetting van die verhewene na die detonerend aardse bereik 'n klimaks in versreëls 2.15 – 2.17 wanneer sy ná al die verhewe tekens van die “heilige tyd” “geskaakmat” die janfiskaal die vredesboodskap hoor verkondig. “Skaakmat” is 'n posisie waarby die koning tydens die spel skaak nie meer gered kan word nie (HAT), en die verwysing word hier baie treffend gebruik om haar verstomming oor dié onverwagsheid oor te dra. Dit is baie ironies dat dit juis die fisikaal is wat die aankondiger van die vrede is, want met sy reputasie – en hy het só pas juis weer geëet (“dikgevrete”) – is hy nie juis 'n simbool van vrede nie. 'n Mens sou eerder verwag dat die “wit duiwe” wat tradisioneel die vredesboodskappers is, dié boodskap sou verkondig, maar al wat hulle doen is om eg aards te mors: “blerts op uit die tuine” (versreël 2.7). En só bring Van Niekerk weer die onwaarskynlike by mekaar uit om bevriending en bevreemding met mekaar te versoen.

Die musikaliteit van dié gedig word versterk deur die duidelike frasering. Die onreëlmatige fases eindig elk met 'n woord wat weer met die woord aan die einde van die volgende frase rym:

- Reëls 2.1 - 2.3: “gemerck”;
- Reëls 2.4 - 2.3: “wonderwerk”;
- Reëls 2.7 - 2.8: —
- Reëls 2.9 - 2.11: “glas”
- Reëls 2.12 - 2.13: “struikgewas”
- Reëls 2.14 - 2.17: “graal” - “janfiskaal”



Die enjambement, die lang vokaalklanke en die herhaling van die woord “vrede” in versreëls 2.15 – 2.16 dra ook by tot die gedig se musikaliteit.

In “openbaring” (**Sprokkelster**), net soos in “voorjaarsprokie vir my ma” (in dieselfde bundel), word die verbeelding vrye teuels gegee wanneer ’n verbeeldingsvlug na ’n fantasiewêreld onderneem word.

### 3. OPENBARING

- 3.1 vanoggend stoot ’n baardjiesmol
- 3.2 my voetpad oop tot
- 3.3 klein kasteel en sleutelgat
- 3.4 begin die tarentaal se kop
- 3.5 soos ’n aangeslaande klokkie lui
- 3.6 en die blomme van die wattelboom
- 3.7 word kolle geel borduursel
- 3.8 op ’n ou tapisserie
- 3.9 en ligte wyn in fyn groen glase
- 3.10 wat ek nog vaag onthou
- 3.11 vloei agter akkerblare weg
- 3.12 ek hoor hoe die silwer lepels
- 3.13 diep uit die kasteel se maag
- 3.14 soos waterkrieke begin klink
- 3.15 en kir-kir maak die deurknop
- 3.16 in my hand
- 3.17 iewers word ’n fees berei
- 3.18 kir-kir die raaisel van die reënvoël
- 3.19 wat blink klippies uit kapokbos krap
- 3.20 draai sag onder my hand verby
- 3.21 net voor ek oor die drumpel trap

Kannemeyer (1990:431) noem dié gedig die “resultaat van ’n kinderlike verbeeldingspel”. Snyman (1988:58) meld dat dit telkens ’n ander “reaktor” is wat in Van Niekerk se gedigte die sleutel tot die fantasie is. Net soos Alice in Lewis Carol se beroemde **Alice in wonderland** in die spieël moet kyk, of deur ’n gat in die vloer moet gaan, is daar ook meermale ’n “voorwaarde” in Van Niekerk se gedigte om die fantasiewêreld van die gedig te betree. In “openbaring” is dit die “baardjiesmol” wat die voetpad “oop” “stoot” “tot/klein kasteel en sleutelgat”.

Die gedig “openbaring” is in sy geheel ’n optekening van kodes wat wisselwerking aanwakker tussen twee ruimtes: dié van die konkrete werklikheid en die fantasiewêreld. Soms word die realiteit omskep tot fantasievoorwerpe, soos in versreëls 3.4 – 3.5 waar “die tarentaal se kop” ’n “aangslane klokkie” word. Die donkergrys, witgespikkelde kop van die voël wat baie soos dié van ’n kalkoen lyk, word dus in die fantasiewêreld ’n aangepakte klokkie. En in versreëls 3.6 verloor die “blomme van die wattelboom” hulle werklikheidsaard om oor te gaan tot “kolle geel borduursel/op ’n tapisserie”. ’n Tapisserie is tapytwerk, ’n wandtapyt, behangsel, wat met die hand gemaak is en waarin patrone geweef is (HAT). Die werklikheid verloor dus sy werklikheidsgedaante as hy omvorm word tot kunswerk. Die teenoorgestelde vind egter ook plaas. Die “ligte wyn in die fyn groen glase” wat die spreker in versreëls 3.9 – 3.10 “vaag” uit die fantasiewêreld onthou, word deur die konkrete werklikheid verdring – “vloei agter akkerblare weg” (versreël 3.11). Die werkwoord “vloei” speel terug op die wyn, en die “groen glase” op die akkerblare.

Die “kasteel” en die “silwer lepels” pas binne die verband van die gedig in die fantasieruimte. Die hele tyd is daar egter wisselwerking tussen die werklikheid en die fantasie, word die aardse en die droom nou vervleg met mekaar. Die “silwerlepels” klink byvoorbeeld soos “waterkrieke” in versreël 3.14, en die deurknop “kir-kir”: dié klanknabootsing dui op die trillende geluid wat veral duiwe dikwels met die keel maak (HAT). Dié klanknabootsing word ook herhaal in versreël 3.18 wanneer daar verwys word na die “reënvoël/wat blink klippies uit kapokbos krap”. In versreël 3.21 bereik die verbeeldingsvlug ’n klimaks: “net voor ek oor die drumpel trap”. Die spreker gaan nou heeltemal op in haar fantasiewêreld.

Behalwe dat enjambement en lang vokaalklanke weer eens bydra tot die musikaliteit van die gedig, help die alliterasie en herhalings ook om die gedig vloeiend en ritmies te laat klink. Dit is veral die alliterende k-klank: “klein kasteel” (3.3); “waterkrieke begin klink” (3.14); “blink klippies uit kapokbos krap” (3.19) wat dan ook in die klanknabootsing voorkom – “kir-kir” (3.15) – en dié klanknabootsing word weer in versreël 3.18 herhaal.

Cloete (1978:174) sê oor Van Niekerk se poësie: “Alles word gesang, inderdaad gesang, in hierdie ritmies-melodies goed-ontwikkelde verse. By die lees daarvan klink Nijhoff se woorde in ‘Kleine prélude van Ravel’ op: ‘hij hoort musiek in elk ding Gods’”. In “aan die meesters in absentia” (**Sprokkelster**) vind Van Niekerk in die plaaslike kontreidings en onbenullighede, die estetiese: die kunstwêreld van Chagall en

die musiekwêreld van Bartók en Debussy. Die titel impliseer dan ook dat dié gedig opgedra is aan dié drie kunstenaars wat as inspirasie gedien het.

4. AAN DIE MEESTERS IN ABSENTIA -

*drie polfyntjies uit my kontrei se wintertyd*

I

- 4.1 die dag lag koulik
- 4.2 soos 'n melkjong voor my deur
- 4.3 swart spreekwoord gaggel mal
- 4.4 op elke dak
- 4.5 oor die bont verweer
- 4.6 van 'n goudgeelmus die jas met kolle –
- 4.7 'n kindse dorpie vir chagall

II

- 4.8 flippie die professor
- 4.9 se matrasgatbrak
- 4.10 draf rumatiek'rig
- 4.11 en der dagen sat
- 4.12 vir al die nat
- 4.13 gaan sit en mopper
- 4.14 onomstootbaar vas-
- 4.15 gelak op 'n sonniger
- 4.16 huis se voorstoepmat –
- 4.17 iets vir die hongaar bartók
- 4.18 om 'n sug klavier
- 4.19 op bont staccato's weg te lok

III

- 4.20 het ek my verbeel wie
- 4.21 kan my dit sê
- 4.22 of roep 'n korhaan
- 4.23 of 'n kikvors of miskien
- 4.24 'n skertserige faun
- 4.25 iewers uit die park

- 4.26 se kiesieblaar
- 4.27 dat krismis kom
- 4.28 en krismis in die somer kom –
- 4.29 ’n vraag vir debussy
- 4.30 om iewers
- 4.31 in ’n silwer fluit te lê

Die gedig bestaan uit drie afsonderlike dele en in elke deel word die alledaagse – “’n melkjong voor my deur” en “die professor se matrasgatbrak” – as ’n vertrekpunt gebruik wat gou oorgaan tot ’n droom- en fantasiewêreld. Die realiteit verloor derhalwe sy werklikheidsgehalte wanneer dit omskep word tot kunswerk.

Die subtitel by die vers is “drie polfyntjies uit my kontrei se wintertyd”. Die “polfyntjies” verwys na Leipoldt se gedig “Kom gee vir my polfyntjie”. Die HAT omskryf ’n “polfyntjie” as ’n pand by pandspeletjies. Volgens Cloete (1981:29) is daar al heelwat gegis oor wát die “polfyntjie” is waarna Leipoldt verwys. Hy noem as voorbeeld Van Wyk Louw wat dit gedefinieer het as die “uiting van ’n vae verlange, ’n byna onuitspreekbare gemis wat tas na simbole om tóg tot woord te kan kom”. Soos die nooi vir Opperman in die nartjie, die ouma in kaneel is in “Sproeireën”, so is die geliefde persoon vir Leipoldt in die geheimsinnige polfyntjie. Vir Cloete sê self is die “polfyntjie” iets ondefinieerbaars, juis omdat dit so ’n streng “persoonlike” liefdesblyk is: “Net iets wat jy as joue/Betrag het, gee my dit”. Vir Van Niekerk is ’n “polfyntjie” iets winters uit haar dorp, ’n beskrywing van dinge in haar omgewing, haar “kontrei” (met die woord “kontrei” sluit sy by Leipoldt aan) wat sy op ’n innige manier vir haarself toeëien.

In deel I van die gedig word daar verwys na Marc Chagall (1887 - 1985). Hy was 'n Russies-gebore Franse skilder en ontwerper. Sy werk was só individualisties van aard dat hy nie in 'n bepaalde kunsrigting gekategoriseer kan word nie, maar hy word tog dikwels gesien as 'n voorloper van die Surrealisme. Baie van sy helderkleurige, fantasie-agtige werke is geïnspireer deur die dorpslewe uit sy kinderjare (Kempff 1993:41).

Met 'n paar kort, bonkige versreëls het Van Niekerk daarin geslaag om, net soos Chagall met 'n paar kwashale sou doen, in dié gedig 'n helder, visuele beeld op te roep. Die koue wintersdag word vergelyk met Chagall se “kindse dorpie”-skilderye. Die kleurverwysings in die gedig dra daartoe by om die visuele beeld te versterk: “swart sprees”, “bont verweer”, “goudgeelmus”. (Van Rensburg 1993:289) wys daarop dat die “swart” sprees ... op elke dak” egter ook 'n tikkie onheil aan die onskuldige dorpsstoneel verleen en dít dui op 'n belangrike aspek van Chagall se dorpskilderye, naamlik “onderspeelde onheil”.

Die rympaar “mal” : “chagall” aktiveer die “kens”-betekenis van die woord “kindse” waardeur Chagall se hoë ouderdom opgeroep word, asook sy kunswerke wat deur dorpsstonele uit sy kinderjare geïnspireer is. Die woord “kindse” dui op 'n “gek” of “mal” (HAT) wêreld wat deur die kreatiwiteit van die kunstenaar tot stand gebring is. Die aardse gegewens in die gedig is nou omskep tot 'n fantasiewêreld, 'n skildery, en is nie meer aards of reëel nie.

Die fantasie-element van die gedig word versterk deur die personifikasie van die natuur. Die dag “lag” “kouliek soos ’n melkjong voor my deur”, wat daarop dui dat dit nog vroegoggend is. Die “swart spreeus giggel mal” oor ’n “verweerde mus” en ’n “jas met kolle”. Die woord “mus” is Nederlands vir mossie, en die gebruik daarvan in plaas van die meer bekende Afrikaanse woord, verleen ’n vreemde kwaliteit aan die gedig. Die woorde “lag” en “giggel” beklemtoon die uitbundige, speelse atmosfeer van deel I. Die kort, bonkige versreëls – byna soos kwashale op ’n skilderdoek – asook die kort vokaalklanke, versterk verder die musikaliteit van die gedig.

Deel II van die gedig handel oor die Hongaarse komponis Bela Bartók (1881 -1945) wat as een van die belangrikste twintigste-eeuse komponiste beskou word. Hy het weg beweeg van standaard Westerse norme en ’n unieke musiekstyl ontwikkel waarin hy elemente van Hongaarse volksmusiek gekombineer het met wiskundige konsepte wat betref tonaliteit en ritmiese verhoudings (Human 1992:21).

Die professor se hond is al gevorderd in jare en hou nie meer daarvan om verontrief te word nie: hy “draf rumatiek’rig en der dagen sat” vir die nattigheid en koue. Hy vind vertroosting op “’n sonniger/huis se voorstoepmat” waar hy sy lot sit en bekladeur te “mopper”, m.a.w. hy druk sy ontevredenheid uit deur te brom, te pruttel (HAT). Die spreker sê dié aardse gegewe gee vir Bartók iets “om ’n sug klavier/op bont staccato’s weg te lok” (versreëls 4.18 – 4.19). Hy moet daaruit dus ’n fantasie optower en ontvlug na ’n droomwêreld. “Staccato’s” is note wat met ’n kolletjie daarbo of daaronder in notebalkskrif aangedui word en abrupt met ’n uiters kort tydsduur

gespeel word, sonder enige verbinding met die voorafgaande of daaropvolgende noot. Dit is die teenoorgestelde van legato wat gelykmatig, gebonde, sonder onderbreking tussen note gespeel word (Human 1992:117,238). Die kort versreëls en die kort vokaalklanke gee 'n staccato-effek aan die gedig en is baie beeldend van die musiek van Bartok.

In deel III van die gedig word daar verwys na Claude Debussy (1862 - 1918), 'n Franse komponis van die Impressionistiese tydperk. Hy het weggebreek van die oorheersend Duits-Romantiese tradisie en nuwe kwaliteite van harmonie en melodie, gebaseer op die heerton-toonleer, in sy komposisies gebruik wat 'n Oosterse kwaliteit daaraan verleen het. Die term “impressionisme” is ontleen aan die skilderkuns om 'n musiekstyl te tipeer waarin nie probeer word om 'n uiterlike voorwerp of gebeurtenis te “beskryf” nie, maar eerder om die gewaarwording uit te beeld wat dit by die komponis en luisteraar wek. Debussy word gewoonlik as die vernaamste figuur van die Impressionisme in die musiek beskou, hoewel hy en ander komponiste self nie die term gebruik het nie (Human 1992:68). Die HAT omskryf “impressionisme” as 'n “komposisiestyl waarin stemmingwekkende tooneffekte gebruik word om indrukke uit te beeld”.

Die sleutel tot deel III lê alreeds in die eerste versreël: “het ek my verbeel ... “ Dit is 'n verbeeldingswêreld wat geaktiveer word deur die “roep” van verskeie natuurwesens. Die musiekwêreld van Debussy word opgeroep deur 'n “korhaan”, “kikvors” of “faun” in die “kiesieblaar” in die “park”. 'n Korhaan is 'n groot voël, familie van die patrys,



Ook in “nota aan die stadsraad” (**Sprokkelster**) lei die alledaagse, die aardse, tot musiek en word die natuur ’n kunswerk, ’n stukkie simfonie.

## 5. NOTA AAN DIE STADSRAAD

- 5.1 meneer,
- 5.2 vandag is die wind ’n ou viool.
- 5.3 trouens,
- 5.4 in terme van musiek
- 5.5 is vandag se winter méér vertroostend;
- 5.6 die platkopdenne byvoorbeeld:
- 5.7 uitgerafelde slae van ’n dowwe tamboer.
- 5.8 die punt, egter, is:
- 5.9 op die groen tralies
- 5.10 voor die huis wat so lank leeggestaan het,
- 5.11 met, tereg meneer die stadsklerk,
- 5.12 bláre
- 5.13 op die vensterbanke,
- 5.14 vermoedelik véél gevaarliker
- 5.15 vlermuise in die nok –
- 5.16 op dié groen tralies
- 5.17 waaragter ag, waaragter géén
- 5.18 geheime huis (met tampende staan-
- 5.19 horlosies ’n bont papegaai
- 5.20 ivoorpatrone op ’n ronde tafel)
- 5.21 meer bouvallig mag kantel nie;
- 5.22 op dié groen tralies, geagte meneer –
- 5.23 hoe sal ek dit formuleer –
- 5.24 op dié groen tralies
- 5.25 dans vandag
- 5.26 die blink glissando’s van die son

Die titel dui aan dat dit hier gaan om ’n formele mededeling, ’n “nota”, aan ’n amptelike liggaam, “die stadsraad”. Die formele toon word versterk deur die herhaling

van die aanspreekvorm “meneer” in versreël 5.1 – “meneer”; versreël 5.11 – “meneer die stadsklerk”; en versreël 5.22 – “geagte meneer”. Tog word die saaklike toon voortdurend gekortwiek deur die spreker se opgewonde, uitbundige beskrywing van die ou historiese huis binne sy natuurlike omgewing, wat die stadsraad wil sloop. Uiteindelik bly daar geen sprake meer van enige formaliteit oor nie.

Die spreker beskryf in hierdie “nota” op ’n besonder musikale wyse die leë huis en die omringende natuur en gebruik deurgaans musiekbeelde. Die klank van die wind word in versreël 5.2 vergelyk met dié van ’n “ou viool”. Die platkopdenne in versreël 5.6 klink in die wind soos die “uitgerafelde slae” van ’n “dowwe tamboer” in versreël 5.7. Die woord “uitgerafelde” gee ’n treffende beskrywing van die bome en “dowwe” dui aan dat daar ’n redelike afstand tussen die bome en die huis is.

Die huis word nie meer bewoon nie, want in versreëls 5.10 – 5.13 word daar verwys na “die huis wat so lank/leeggestaan het”. Die onbewoondheid en onversorgdheid van die huis word verder beklemtoon deur die blare op die vensterbank en die vermoedelike “vlermuise in die nok”. In versreël 5.21 word gepraat van die huis agter die tralies wat “bouvallig” “kantel”.

Die spreker noem dit in versreël 5.18 ’n “geheime huis” waaroor sy wonder en fantaseer. Wéér vind ons die klankbeeld wanneer daar in dieselfde versreël gepraat word van “tampende” (luiende) staanhorlosies. Die verwysings na dinge so reg uit die hartjie van Afrika wat sy haar verbeel in die huis is – “’n bont papegaai” en

“ivoorpatrone op die ronde tafel” – roep ’n koloniale beeld op, iets uit ’n vergane era, en skep ’n treffende kontras met die hede van die verwaarloosde huis.

Die versreël “op die groen tralies” word vier maal herhaal – versreëls 5.9, 5.16, 5.22 en 5.24 – en dien om musikaliteit in die hand te werk, sowel as versterking van die klimaks van die gedig, want op dié tralies “dans vandag/die blink glissando’s van die son” (versreëls 5.25 – 5.26). Human (1992:90) beskryf ’n “glissando” as die speel van ’n reeks note in ’n glyende styl, deur die vingernael oor die toetse van ’n klawerbord te trek, of ’n strykestok oor die snare van ’n strykinstrument te laat gly sonder dat die note afsonderlik klink. Uiteindelik lei alles – die wind, platkopdenne, blare op die vensterbanke, vlermuise in die nok en tralies voor die huis – in dié gedig dus tot musiek.

In “’n psalm vir die onderdorp” (**Groenstaar**) is bevriending en bevreemding weer eens ineengestremgel deurdat die aardse en die verhevene onlosmaaklik aan mekaar verbind is.

## 6. ’N PSALM VIR DIE ONDERDORP

(vir slagwerk en vrouestem)

- 6.1 o moenie huil nie
- 6.2 o moenie treur nie
- 6.3 op berge en in dale
- 6.4 klink luidende metaal:
- 6.5 die kerke staan wit
- 6.6 soos kindse ou sipiere

- 6.7 en rinkel hoopvol hulle sleutels
- 6.8 met die omruil van die ure
- 6.9 die kleuters op die sypaadjies
- 6.10 speel verwonderd xilofoon
- 6.11 op hulle tande
- 6.12 met versilwerde lepels
- 6.13 en die jong treine prys
- 6.14 met blye galme die velde
- 6.15 wat vol lelies staan
- 6.16 hiep hiep hoeraaa
- 6.17 diabolus in musica
- 6.18 ook die tuinkekkie kraai
- 6.19 kierang kierang
- 6.20 as die stokers soggens slaperig
- 6.21 deur die gansblom na die stasie gaan
- 6.22 o moenie huil nie
- 6.23 en moenie meer treur nie
- 6.24 want oweral
- 6.25 ja
- 6.26 oweral
- 6.27 ritsel steeds die simbale
- 6.28 want god het eens in grimmigheid
- 6.29 sy ysterhand hier afgekap
- 6.30 en probeer nou dag na dag
- 6.31 die geluide van verganklikheid
- 6.32 weer uit sy skepping krap.

Die gedigtitel dui klaar op musikaliteit: 'n psalm is volgens die HAT “'n godsdienstige lied — verál een van die 150 liedere van die Israëliete uit die Bybelboek Psalms wat vertaal en berym en in kerke gesing word”. Onderaan die titel word in hakies aangedui dat die werk uitgevoer moet word deur “slagwerk en vrouestem”. “Slagwerk” is die slaginstrumente in 'n orkes en “vrouestem” dui op sang. Dié aanwysings herinner aan die uitvoeringaanduidings wat dikwels in die Psalms voorkom.

Die musikaliteit in die gedig word versterk deur die effektiewe gebruik van aanhalings uit die volksliedjie “Bobbejaan klim die berg” en twee geestelike liedere: Ps. 146: “Prys die Heer met blye galme”, en Ges. 47: “Op berge en in dale”.

Reeds die titel dui op dualisme wanneer daar gepraat word van ’n “psalm” vir die “onderdorp”. ’n Omsetting word dus gegee van die kant van die verhewene na die detonerend aardse: die harmonieuse klanke van geestelike liedere word gekontrasteer met die onharmonieuse klanke van die mens in sy gebrokenheid, die misdeelde mens van die agterbuurtes.

Die gedig begin met ’n aanhaling uit die volksliedjie “Bobbejaan klim die berg”: “o moenie huil nie/o moenie treur nie”. Dit word gevolg deur die eerste reël van Gesang 47: “op berge en in dale”. Só smelt die aardse telkens met die verhewene saam. Die verhewene word nog verder veraards wanneer daar dan in plaas van die volgende reël van Ges. 47: “en oweral is God”, staan: “klink luidende metaal”. Dít verwys na I Korinthiërs 13:1: “Al sou ek die tale van mense en engele spreek, en ek het nie die liefde nie, dan het ek ’n klinkende metaal of ’n luidende simbaal geword”. Dié “luidende metaal” sinspeel ook op die slaginstrumente waarvoor die gedig geskryf is en word ná die dubbelpunt verder verklaar. Dit is in die eerste plek “kerke” wat hulle “sleutels” ... “rinkel”. Sleutels dui op die simbole wat aan die begin van ’n notebalk verskyn om aan te dui watter toon deur die posisie van die bepaalde noot op die balk voorgestel word (Human 1992:234). ’n Sleutel is ook volgens die HAT “’n metaalwerktuig waarmee ’n slot oop- en toegesluit kan word”. Met die slaan van die

ure berei die kerkklokke hulle solank voor vir die slag wanneer hulle behoorlik kan lui. Hulle laat dus nie die ware geluid – dié van die liefde – hoor nie, maar slegs die geluid van "klinkende metaal". Die kerke wag ook om weer oopgemaak te word en daarom “rinkel” hulle “hoopvol” hulle sleutels. Hulle neem ’n menslike gedaante aan deur hulle handeling – hulle “staan” en “rinkel hoopvol” hulle sleutels – en ook omdat hulle met “kindse ou sipiere” vergelyk word. Die woord “kindse” dui daarop dat hulle al baie oud is en die woord “sipiere” vind aansluiting by “sleutels”, aangesien ’n “sipier” ’n tronkbewaarder is (HAT).

Die “luidende metaal” dui verder ook op die geraas in die onderdorp, onder meer “kleuters” wat op hulle tande “xilofoon” speel met “versilwerde lepels”. ’n “Xilofoon” is ’n slaginstrument wat bestaan uit ’n aantal houtstawe van wisselende lengte, langs mekaar gerangskik soos ’n klawerbord, waarop die speler met lepelvormige stokke slaan (Human 1992:297). “Versilwerde” dui daarop dat dit nie ’n egte edelmetaal, silwer, is nie, maar dat die lepels slegs ’n lagie silwer oor het: dit is tekenend van die armoedige, agterlike milieu. Derdens dui “luidende metaal” ook op die fluite van treine en kry dié geluid ook ’n verhewe element wanneer daar staan “met blye galme ... prys”. Dít herinner aan die eerste reël van Ps. 146: “Prys die Heer met blye galme.” Klanknabootsing word verder gebruik om die treine se fluitery uit te beeld: “hiep hiep hoeraaa”. Hierdie beeld word verder versterk in versreël 6.17 – “diabolus in musica” – ’n drietoon in Renaissance-terminologie. Apel (1970:230) omskryf dit só: “Late medieval nickname in medieval theory, defined as one-half of the semi-tonium minus”. Selfs die “tuinhekke kraai/kierang kierang” wanneer die “stokers soggens slaperig ...

na die stasie gaan”. Die geluid wat die hekke maak, word ook deur klanknabootsing uitgebeeld.

In versreëls 6.22 en 6.23 word versreëls 6.1 en 6.2 herhaal, maar nou met ’n variasie: “o moenie meer huil nie/en moenie meer treur nie”. Versreël 6.24 speel op Gesang 47 se tweede reël: “en oweral is God” en dit word weer in 6.26 herhaal: “oweral”. In versreël 6.27 word melding gemaak van nóg ’n slaginstrument, ’n simbaal: “ritsel steeds die simbale”. Dit dui ook op I Kor. 13:1: “Al sou ek die taal van mense spreek, en ek het nie die liefde nie, dan het ek ’n klinkende metaal of ’n luidende simbaal geword”. Die woord “ysterhand” in versreël 6.29 versterk die metaalbeeld.

Die omsetting van die verhewene na die detonerend aardse word dus uitgedruk in die harmonieuse, melodieuse klanke van die verhewene, die geestelike liedere, asook die natuur, in teenstelling met die onharmonieuse, onwelluidende klanke van die ondermaanse, die mens in sy gebrokenheid en hier dan spesifiek die misdeelde mens van die “onderdorp”. Die omsettingskrag bereik ’n klimaks in die laaste deel van die gedig: “want god het eens in grimmigheid/sy ysterhand hier afgekap/en probeer nou dag na dag/die geluide van verganklikheid/weer uit sy skepping krap”.

Die musikaliteit in Van Niekerk se poësie is dus geleë nie net in haar treffende klankgebruik nie, maar ook in die musikale bou van haar gedigte, die beelde, frases, woorde en simbole wat sy gebruik. Die talle verwysings na musiekinstrumente en hulle musiek of klank versterk hierdie musikaliteit. In haar ritmies-melodies, goed-ontwikkelde gedigte hoor sy musiek in selfs die nietigste aardse dingetjie en verkry dit sodoende skoonheid, word dit verhewe.

Die gedig is ingestel op die liggaamlike en sintuiglike, op opgeskerpte sinne. Die beminde se oë is “blink” en “nat” soos ’n “seeboon”. Die “seeboon” roep ’n falliese beeld op, aangesien dit ’n plant met ’n reusagtige peul is waarvan die saad deur die see na verre strande vervoer word (HAT). Ook die “skrik” wat soms oor die spreker kom, roep deur die vergelyking “diep soos ’n skag” ’n erotiese beeld op wat heenwys na die skede.

Waar die spreker eers ’n atmosfeer van vertrouwdheid, bekendheid geskep het, tree daar in versreëls 1.8 – 1.13 verwydering in tussen die twee geliefdes wanneer die werklikheid vervaag en die gedig ’n mitiese vreemdheid kry. Tog kom Van Niekerk se gebondenheid aan die goeie, bekende aarde weer na vore wanneer sy in ’n vreemde, onbekende, fantasie-agtige land “berge” sien wat “hul koppe oplig in die mis”.

Die “reën” in versreël 1.11 speel terug op die vogtige beelde vroeër in die vers, “blink” en “nat” (versreëls 1.3, 1.4), en “grotte” in dieselfde versreël speel terug op “skag” in versreël 1.7 en het ook ’n seksuele konnotasie. In versreël 1.12 versterk die woord “drup” die beeld wat natheid suggereer, en het die verwysing na “slang” ook ’n seksuele konnotasie. Die slang is blind en kan nie sien soos die geliefde nie. Hy “verslind” homself - en dit dui op haar vrees dat hulle liefde homself kan uitwoed en sodoende tot niet kan gaan.

Brink (1980:104) maak melding van die rol wat die woord “openbaring” in Van Niekerk se poësie speel en in versreëls 1.8 – 1.13 word só ’n openbaring aangetref.



Ná die openbaring kry ons 'n vervreemding tussen die twee bemindes. In versreëls 1.14 – 1.15 keer die spreker haar oë van die geliefde s'n af en in versreël 1.16 noem sy hom net “geliefde” in teenstelling met die eerste versreël toe sy hom aangespreek het as “my geliefde”. In teenstelling met wat normaalweg in liefdespoësie gebeur, naamlik progressie en toenadering, vind hier eintlik regressie en verwydering plaas en ervaar die spreker verwildering omdat sy weet sy kan slegs berusting ervaar aan die beminde se “verdorde bors”, maar dat dit slegs 'n wete is en nie 'n ervaarde konkrete realiteit nie.

Die woorde “onmag” en “weet” in versreël 1.17 vind aansluiting by die titel – “berusting”. Sy is magteloos teen die openbaring wat sy slegs teen die geliefde se bors kan vergeet. Sy bors wat “verdor” is, staan in skrilte kontras met sy “blink” en “nat” oë van vroeër. Die “verdorde bors” bied ook maar 'n skrale troos en beklemtoon daarmee die vervreemding en verwydering wat die wete van 'n moontlike afskeid, die “berusting”, bring.

Van Niekerk se ontvanklikheid vir die goeie bekende aarde word dus in “berusting” duidelik geïllustreer deurdat sy die geliefde en die liefde deur natuurbeelde heen beleef. Dieselfde gebeur in die gedig “ek weet vanaand” (**Sprokkelster**).

## 2. EK WEET VANAAND

- 2.1 ek weet vanaand
- 2.2 dat die dae van ons liefhê
- 2.3 weer

- 2.4 môre sal begin
- 2.5 hoe langsaam
- 2.6 het ek jou herinnering
- 2.7 vir die winter
- 2.8 in elke wit kapokbos toegespinn
- 2.9 ek weet
- 2.10 jou voet sal môre ongewoond
- 2.11 wees aan die parkse grint
- 2.12 jy sal my naamsku kind noem
- 2.13 maar ek sal jou sekerlik
- 2.14 op al die plekke
- 2.15 van my eensaamheid gaan wys
- 2.16 soos 'n beswering
- 2.17 het ek jou naam by dié kroonden
- 2.18 vir 'n tortelduif gesing vir die klein fisante
- 2.19 dáár in die bergrose gefluister
- 2.20 ek weet
- 2.21 dat die boemeltrein jou môre
- 2.22 tydsaam boland toe sal bring
- 2.23 en dat die dae van ons liefhê
- 2.24 stadig soos 'n lente
- 2.25 in maraispark sal begin

Dié liefdesvers is 'n beskrywing van die spreker se wag op die terugkoms van haar geliefde. Die gedigtitel word in die eerste versreël herhaal, en dít beklemtoon die spreker se sekerheid dat die beminde sal terugkeer. Dié sekerheid word nog twee maal in die gedig herhaal om dit verder te versterk: in versreëls 2.9 en 2.20 staan daar weer “ek weet”. Sy sien uit na haar geliefde se terugkoms sodat hulle hul verhouding kan voortsit, “die dae van liefhê” weer “sal begin”.

Die verhouding se sterk aardse inslag word versterk deurdat die spreker dit sien in samehang met die seisoene — dit was “winter” terwyl hy weg was, maar die dae van

hul liefhê sal soos “’n lente in maraispark” begin. Die aardsheid word beklemtoon deurdat sy vertroosting in die natuur gevind het in die afwesigheid van haar geliefde en dat sy hom al die natuurdinge wil gaan wys waar sy in haar eensaamheid troos kon vind – by ’n “tortelduif” in ’n “kroonden” en “fisante” in die “bergrose”.

Die stadige gang van die hele gedig beklemtoon die spreker se ongeduldige gewag op die spreker se terugkoms. Driemaal word daar verwys na die geliefde wat “môre” sal terugkeer – in versreëls 1.4, 1,10 en 1.21. Die “boemeltrein” sal hom ook “tydsaam” Boland toe bring. ’n Boemeltrein is ’n stadige trein wat orals stilhou (HAT). Dít beklemtoon die stadige verbygaan van die tyd voordat die twee geliefdes weer bymekaar kan wees.

In die gedig “tuin van aardse vreugdes” (**Sprokkelster**) word die geliefdes en hulle liefde vir mekaar vergelyk met die wêreld se heel eerste liefdespaar, Adam en Eva.

### 3. TUIN VAN AARDSE VREUGDES

- 3.1 in hierdie tuin van aardse vreugdes
- 3.2 lê ek en jy soos soet kapokbos
- 3.3 in mekaar se hande wag-’n-bietjie
- 3.4 jantjebêrend luister hoe roep
- 3.5 die wildegans saggies
- 3.6 iewers
- 3.7 ek en jy met klokkiesheide
- 3.8 om ons koppe
- 3.9 sy skud sowaar blink vissies
- 3.10 uit die water daar
- 3.11 ek en jy my bokgousblom om-adams-wil

- 3.12 laat die bokbaai vuur tog wind af hou
- 3.13 die wildegans se oog raak stil
- 3.14 ag beesbulletjie stadig-nou ek hoor
- 3.15 viole in my ore tjiengerientjee
- 3.16 wat máák die wildegans
- 3.17 in hierdie tuin van aardse vreugdes o-
- 3.18 genade-kyk sy trap hoog
- 3.19 met rooi bene
- 3.20 deur die riete!

Van Rensburg (1993:195-196;204-205) sê die gedigtitel is 'n direkte vermelding van die veelbesproke middelpaneel, "Die tuin van aardse luste", van die Vlaamse skilder Hieronimus (Jeroen) Bosch (1450 - 1516) se beroemde drieluik-altaarstuk. Die funksie van dié verwysing is om die erotiese in dié sensuele liefdesvers te beklemtoon. In dié gedig gaan dit egter nie om ontaarde wellus soos wat die geval is in die skildery of W.E.G Louw se gedig "Drieluik: Die tuin van aardse luste" (**Vensters op die vrees**) nie, maar wél om die sensitiewe uitbeelding van die liefdespel tussen twee minnaars. Dié verskil word reeds in die aanvangsversreël met die aanwysende voornaamwoord "hierdie" gesuggereer. Dit word verder ook beklemtoon wanneer Bosch se tuin verplaas word na 'n stuk blomryke Kaapse veld.

Die woord tuin in die gedigtitel dui dus op die tuin van Eden, die paradys, waar die wêreld se heel eerste paar, Adam en Eva, hulself bevind het. Die HAT omskryf die "paradys" as die "lushof waar die eerste mensepaar gewoon het". Die spreker beskryf op 'n heerlike aardse, speelse wyse hoe sy en haar geliefde hulself in dié "tuin van aardse vreugdes" bevind. Dié beskrywing is weer eens 'n aanduiding van hoe nou verbonde aan die aarde Van Niekerk se beleving van die liefde is.

Die twee bemindes se samesyn word die hele tyd afgewissel met 'n beskrywing van 'n wildegans wat haar ook in die “tuin” bevind. Die ek-spreker se aandag is dus nie ten volle by die geliefde nie, omdat dit die hele tyd deur dié voël afgetrek word en haar gedagtes dan wegdwaal na natuurdinge. Terwyl die geliefdes se samesyn passief en byna passieloos uitgebeeld word: hulle lê in 'n omhelsing in die natuur, is die wildegans aktief: sy “roep” “saggies”, vang “blink vissies” in die water en gee groot treë met “rooi bene” deur die riete.

Die twee bemindes “lê” verstrengel, “wag-'n-bietjie”, in mekaar se omhelsing (versreëls 3.1 – 3.3). Wag-'n-bietjie is die benaming van enigeen van verskeie struik- en bome met haakdorings, veral die katdoring en haakdoring (HAT). Dit is vir die spreker baie aangenaam om só by haar beminde te wees en sy vergelyk die sensasie met “soet kapokbos”, die volksnaam van verskillende struik, “Eriocephalus”, met heideagtige blare, stywe takkies en wollerige blomomwindsels (HAT).

In versreëls 3.7 – 3.8 word genoem dat hulle kranse van “klokkiesheide” om hulle koppe het. Dit is 'n soort heide met klokkieblommetjies, “Erica decora” (HAT). Die blommetjies vind weerklank in versreëls 3.14 – 3.15 wanneer die spreker die geliefde maan om sy drif te beteuel, want sy hoor “viole” om haar ore “tjenkerientjee”. Dit is 'n volksnaam vir 'n giftige plant met 'n ondergrondse bol en reëlmatige wit of oranje tot rooi blomme in trosse gerangskik wat slangkopvergiftiging by vee veroorsaak, waarskynlik só genoem na die geluid wat deur die blomme gemaak word as die steeltjies teen mekaar gevryf word (HAT). Die spreker noem haar geliefde 'n

“beesbulletjie” wat impliseer dat hy manlik en viriel is. Die geluid van die tjiemkerientjies word met gevaar geassosieer, want dit waarsku die spreker teen té veel hartstog en dit hou ook verband met die rooi kleur van die wildegans se bene in versreël 3.19 wat ook op gevaar dui.

Die feit dat die spreker die geliefde die hele tyd deur natuurdinge beleef, word verder versterk deurdat sy hom tweemaal troetelnaampies uit die natuur noem – “my bokgousblom” (versreël 3.11) en “beesbulletjie” (versreël 3.14). Die bokgousblom vind aansluiting by die ander blomsoorte waarna daar in die gedig verwys word en versterk sodoende die aardseheid van haar beleving van die liefde. Dit is egter nie ’n seksuele beleving nie, want die gebrek aan “lus” en hartstog tussen die bemindes is opvallend. Albei minnaars “versmelt” op ’n passiewe wyse in die “natuur” waarin daar ook geen gewelddadigheid tot uitdrukking kom nie, en hierdie samesyn word benadruk deur die kernwoorde “soet”, “saggies” en “stil” in die gedig. ’n Mens sou byna kon praat van “maagdelike liefdesverse” by Van Niekerk, aangesien daar in seksuele vervulling binne ’n heteroseksuele verhouding – in die liefdesdaad – altyd van ’n sekere aggressie sprake is, en dít is volkome afwesig by Van Niekerk. Die “om-adams-wil” in versreël 3.11 speel terug op die titel waarmee geïmpliseer word dat hulle die liefde natuurlik en ongeïnhibeerd ervaar soos die eerste liefdespaar, Adam en Eva.

In versreëls 3.4 – 3.6 hoor die spreker net “hoe roep/ die wildegans saggies” - sy weet egter nie waar nie, want die gans roep “iewers”. In versreëls 3.9 – 3.10 sien die spreker hoe die gans “blink vissies” vang. In versreël 3.13 raak die gans bewus van die

twee geliefdes – “die wildegans se oog raak stil” – en in versreëls 3.18 – 3.20 trap sy hoog “met rooi bene/deur die riete”. Die hoogtrap dui op versigtigheid wat weer aansluiting vind by die waarskuwende klank van die “tjenkerientjee” aan die spreker om nie kop te verloor nie.

In die gedig “lenteliedjie” (**Sprokkelster**) word daar ook weer op die natuur eerder as op die “ek” of die geliefde gefokus en dien die natuur as metafoor vir die mens se belewenisse en emosies.

#### 4. LENTELIEDJIE

- 4.1 die poppiesnôï staan geel vanjaar
- 4.2 op kleinwinterhoek se piek
- 4.3 die boegoeveld is uitgespaar
- 4.4 al sagter klink die waterkriek
- 4.5 heuningvoël se heuninghart
- 4.6 is van die geilte siek
- 4.7 en jou het ek meer liefgekry
- 4.8 as wat ek kan verdra
- 4.9 want winter is ’n skrale lied
- 4.10 en lente is ’n geil verdriet
- 4.11 wat ek nie kan verdra o
- 4.12 die keurtjebos groei pers vanjaar
- 4.13 op grootwinterhoek se piek
- 4.14 jangroentjie hik innie kiesieblaar
- 4.15 van salietuite mankoliek
- 4.16 al sagter snuit die winterwind
- 4.17 dis boegoewyn vir lentegriep
- 4.18 en jou het ek meer liefgekry
- 4.19 as wat ek kan verdra
- 4.20 want winter is ’n skrale lied
- 4.21 skraler as ’n sneuriet

- 4.22 en lente is 'n geil verdriet
- 4.23 geil soos 'n ramnassiespriet
- 4.24 te geil om te verdra

Dié gedig is voortgebou op die tradisie van Leipoldt se poësie met sy oorvloedige gebruik van natuurbeelde. Die woord “liedjie” in die titel impliseer reeds 'n sangerigheid, 'n liedagtigheid en dít word verder in die gedig versterk deur herhaling, enjambement en rym.

Reeds met die eerste versreël bevind 'n mens jou midde-in die natuur en dít is 'n beeld van oordaad, “geilte”, wat opgeroep word — die “poppiesnôï staan geel” en die “boegoeveld is uitgespaar”, m.a.w dit het nie in 'n droogte in die slag gebly nie. En in versreëls 4.5 — 4.6 staan daar “die heuningvoël se heuninghart/is van die geilte siek”. 'n Heuningvoël is enige voëlsoort wat heuning en jongbye eet of wat die nektar uit blomme suig (HAT). Die herhaling van die heuning beklemtoon die oordaad, die soetheid, en die verwysing na die hart impliseer emosie, en dan veral liefde. Die voël is van die “geilte”, die oordaad, ongesteld — “siek”. Dié natuurbeskrywing word op die spreker se emosionele lewe van toepassing gemaak: “en jou het ek meer liefgekry/as wat ek kan verdra” (versreëls 4.7 — 4.8). Sy sien haarself as die heuningvoël en net soos dié, is sy siek van die oorweldigende liefde wat sy vir die geliefde voel, en wat onbeantwoord bly.

Soos in só baie van Van Niekerk se liefdesverse, is die liefde ook hier seisoensgebonde. In dié gedig impliseer die winter verlies en pyn — “want winter is 'n skrale lied” —



en is die lente nóg pynliker – “en lente is ’n geil verdriet”. Versreël 4.11 is bykans dieselfde as versreël 4.8: “wat ek nie kan verdra nie o”. Die “o” is ’n uiting van smart, van ondraaglike pyn. Vanaf versreël 4.12 is daar ’n herhaling van die gedig se begin, maar nou met pynlike kontraste. Wéér is dit ’n beskrywing van blomme, maar nou is hulle pers en nie geel nie. Dit is dus nie meer ’n uitbundige, vrolike kleur nie, maar ’n somber kleur; ’n kleur wat tradisioneel met rou geassosieer word, die kleur van begrafnisklere en kranslinte. Die verlies van haar geliefde – dié geliefde wat sy “meer liefgekry” het “as wat ek kan verdra” – word nou in die natuur weerspieël. In stede daarvan dat die blomme op “kleinwinterhoek” se piek groei, soos in versreël 4.2, groei dit nou op “grootwinterhoek” se piek. Haar smart en hartseer het dus toegeneem, geïntensiveer. Die fokus word nou ook baie kleiner gestel – waar dit in versreël 4.5 enige voëlsoort kon wees wat van soetheid hou (“heuningvoël”) is dit in versreël 4.14 spesifiek ’n “jangroentjie”. Dit is ’n suikerbekkie waarvan die mannetjie in die broeityd metaalgroen is (HAT). Net soos die heuningvoël van die geïlte siek was, is die jangroentjie ook olik – hy “hik” “mankoliek”.

In versreël 4.16 word selfs die seisoendinge nou gepersonifiseer, beleef hulle dieselfde emosies as die spreker. Sy tref dus nou nie meer onderskeid tussen haarself en die natuur nie, maar is daardeur geabsorbeer en voel haar daarmee een. Net soos die voël, is die winterwind ook olik: hy “snuif”, en hy word met die einste “boegoeveld” van versreël 4.3 se “boegoewyn” in versreël 4.17 gedokter teen “lentegriep”.

Dit is opvallend dat die jangroentjie homself in die “kiesieblaar” bevind. Dit staan ook bekend as “kesieblaar” en is ’n soort wildemalva, “*Malvi parviflora*”, waarvan die

blare in die vorm van 'n pyp op pleisters teen sere gebruik word (HAT). Hy is ook “mankoliek” van “salietuite”. Salie is 'n veelkleurige, skerpgeurige soort lipblom waarvan kruie of geneesmiddels voorberei word. Die “boegoewyn” wat aanbeveel word vir “lentegriep” is afkomstig van die boegoepant, 'n aromatiese struik waarvan die blare 'n eteriese olie bevat wat geneeskragtig is. Dis asof die voël hom wil gesond dokter met allerhande natuurdinge, net soos die spreker ook vertroosting vind daarin.

Versreëls 4.18 – 4.19 is 'n presiese herhaling van versreëls 4.7 – 4.8 waar die spreker dit beklemtoon dat haar liefde vir die verlore geliefde ondraaglik is. Versreël 4.20 is 'n herhaling van versreël 4.9 waar die spreker die winterseisoen met 'n “skrale lied” vergelyk en dit daarmee koud en troosteloos voorstel. Dié beeld word verder gevoer in versreël 4.21 wanneer die vergelyking geïntensiveer word: die winter is nou 'n “skrale lied/skraler as 'n sneeuriet”. Dit beklemtoon die emosionele koue, die kilte, waarin sy haar tans, liefdeverlate, bevind. In versreël 4.22 word die lente 'n “geil verdriet” waardeur die seisoen geassosieer word met haar oorweldigend pynlike verlies. Ook dié beeld word in versreël 4.23 herhaal en geïntensiveer wanneer die lente nou “geil” soos “'n ramnassiespriet” is. Die woord “geil” kom vier maal in die gedig voor. Aanvanklik beteken dit oordadig, maar later in die vers impliseer dit “té erg, té pynlik”. In dié gedig dien die natuur dus as treffende metafoor vir die spreker se gevoel vir die geliefde en word haar emosies deur natuurbeelde heen uitgedruk.

In die gedig “herbesoek” (**Sprokkelster**) word die verlies van 'n geliefde en liefdesmart ook aan die hand van die goeie, bekende aarde uitgebeeld.

## 5. HERBESOEK

- 5.1 daar was net winter
- 5.2 in die baai se bakhand
- 5.3 toe ek halt gemaak het
- 5.4 vir die nag
- 5.5 'n sekelmaan wat suinig weghang
- 5.6 uit die wind
- 5.7 onder my voet
- 5.8 'n halwe jaar se ongekende grint
- 5.9 vaak geluide van seevoëls
- 5.10 in die duinebos
- 5.11 hoër op het ek gebuk
- 5.12 die spore van 'n suurveldvos gevind
- 5.13 en in die môre
- 5.14 toe die son by oesterbaai se punt uitgly
- 5.15 het ek die geelgras
- 5.16 van jou tent gaan soek en daar
- 5.17 'n vreemde hems knoop
- 5.18 en die ruik van skaapbossie gekry

Die gedigtitel dui reeds daarop dat dit hier om herinneringe gaan. Die verwysing na “winter” in versreël 5.1 impliseer dat die liefde, net soos in die gedig “ek weet vanaand” seisoensgebonde is. Weer is die spreker gedurende die winter alleen, sonder die geliefde, maar in dié vers, anders as in “ek weet vanaand”, is die spreker nie net vir 'n kort rukkie van die beminde geskei nie, maar vir altyd.

Met die herbesoek is alles bekend, maar tog ook anders: dit is nou winter; die maan is nie vol nie, net minder as die helfte is sigbaar – “sekelmaan”; die klipgruis is ook vreemd, dis nie meer die vertroude omgewing van toe sy en haar geliefde saam was nie – “'n halwe jaar se ongekende grint” (versreël 5.8).

Dit is asof alles in die natuur meewerk om haar verlies te versterk: die seisoen; die maan wat “suinig weghang”; sy hoor slegs die “vaak geluide van seevoëls” en vind net die “spore van ’n suurveldvos”. Alles bou op tot ’n klimaks om haar verlies en één-saamheid te beklemtoon tot waar sy uiteindelik die geliefde se tentstanning gaan opsoek en daar net verlatenheid vind – slegs “geelgras” waar sy tent eers opgeslaan was. ’n Groot hartseer én ’n wêreldvreemdheid word in enkele hale opgetower in die “vreemde hemsplank” wat sy daar vind. Haar enigste troos vind sy in die goeie, vertroude aarde toe sy die bekende “ruik van skaapbossie” kry.

In “vir jan met de zomerhanden” (**Groenstaar**) word die liefde weer eens met ’n seisoen geassosieer, naamlik somer. Die gedig is opgedra aan “jan” met die warm hande, “zomerhanden”, en word deurgaans gekenmerk deur verwysings na dít wat eie is aan Amsterdam, of breër gesien, aan Nederland: “gewel”/“gragte”/“haring”/ “paling”/“zuider- en de noorderkerke”.

## 6. VIR JAN MET DE ZOMERHANDEN

- 6.1 jy maak my ’n halsgewel traggewel tuit
- 6.2 ons jaag wit wolke
- 6.3 teen skuinstes soldervenster uit
- 6.4 ek haal my voet
- 6.5 my hoë hoed uit die water
- 6.6 vat my gragte bymekaar
- 6.7 en raak my hele holland kwyt
- 6.8 haring paling verse kabeljauw jauw jauw
- 6.9 selfs die kat daar onder in die venster
- 6.10 van die engelbewaarder kan sy hart nie hou nie
- 6.11 jy maak my ’n pá-

- 6.12 relende patroontjie op 'n gewellys
- 6.13 námiddagwit
- 6.14 jy maak my amsterdam
- 6.15 amstelredam
- 6.16 amstelodamum
- 6.17 luister hoe sanctus
- 6.18 die klokke in die torings
- 6.19 van de oude en de nieuwe
- 6.20 van de zuider- en de noorderkerke
- 6.21 jantjiesomer my klong
- 6.22 my krokus.

Die geliefdes se samesyn is nou vervleg met die natuur: hulle jaag “wit wolke” teen “skuinstes soldervenster” uit en net soos in die gedig “amsterdam armageddon - 'n voorspelling” (**Sprokkelster**), vereenselwig die spreker haar hier ook met die stad wanneer sy sê: “ek haal my voet/my hoë hoed uit die water/vat my gragte bymekaar”.

Deur haar liefdesverhouding met Jan word haar beleving van Amsterdam geïntensiveer – “jy maak my amsterdam/amstelredam/amstelodamum” – en word haar sintuie opgeskerp. Sy sien verskillende dinge in die natuur- en stadslandskap raak, en hoor die kerkklokke lui: “luister hoe sanctus/die klokke in die torings/van de oude en de nieuwe/van de zuider- en de noorderkerke”.

Die verbondenheid aan die goeie bekende aarde, selfs waar dit gaan om die liefde, word in dié gedig beklemtoon wanneer Jan in versreël 6.21 aangespreek word as “jantjiesomer my klong” en in versreël 6.22 “my krokus” word. Die HAT beskryf 'n “krokus” as “'n irisagtige sierplant, saffraanblom” en die WAT as “enigeen van 'n

aantal klein bolplante van die geslag *Crocus* wat gekweek word vir hulle opvallende, alleenstaande blomme". Die krokus is dan ook sinoniem met lente in Nederland en dié seisoen is op sy beurt weer sinoniem met die liefde.

Van Niekerk se liefdesverse is dus uiters tekenend van haar verbondenheid met die goeie bekende aarde en hoe sy die geliefde deur natuurbeelde heen beleef. In dié verse geniet die sintuiglike en 'n ontvanklikheid vir die aarde deurgaans voorkeur bó die eie ek. Haar beleving van die liefde is ook meestal seisoensgebonde, met die lente die tradisionele tyd van liefhê en die winter die tyd van alleenwees en smart.

## HOOFSTUK 6: GODSBELEWING

Vir die Christelike religie is daar slegs één goddelike Wese, naamlik God. Hy het die mens wat na sy beeld geskape is, só liefgehad dat Hy sy enigste Seun gestuur het “sodat dié wat in Hom glo, nie verlore sal gaan nie, maar die ewige lewe sal hê” (Joh. 3:16). Dit is hierdie koms van Christus na die aarde, sy dood en opstanding uit die graf waarop die Christelike geloof berus. God het in Jesus Christus mens geword en daardeur het Hy die moontlikheid van ’n persoonlike verhouding tussen Hom en die mens geskep, ’n verhouding wat berus op sy geopenbaarde liefde en genade.

In hierdie hoofstuk word daar ondersoek ingestel na Marlene van Niekerk se Godsbeleving en terselfdertyd aangedui hoe daar ook hier bevriending en bevreemding voorkom: hoe harmonie en teenstelling, die aardse en verhewene, God en die mens, teenoor mekaar gestel en inmekaar gestrengel word.

Volgens Brink (1980:103) is die hele **Sprokkelster**-bundel “iets van ’n boerepsalm, ’n loflied aan ’die nooit volprese God/wat ook oor wurms/wag moet hou”, ’n “dankgebed oor die ’helder boodskap’ wat selfs in die ’noordewind’ verneem word.” Ook in **Groenstaar** is daar ’n bewussyn van God se alomteenwoordigheid met direkte of indirekte verwysings na Hom of na Bybelverse en geestelike liedere.

Die aardsheid van Van Niekerk se poësie is dus nie sonder die besef van God se bemoeienis nie. Reeds die openingsgedig, “apologie”, in die bundel **Sprokkelster** is ’n aanduiding dat haar poësie die “woord en toevallige lied op hierdie vervalde moederaarde” en “die werke van my waardige vader” herdenk. Dié gedig is verteenwoordigend van die aard van haar poësie: aardse dinge met God se hand daarin.

## 1. APOLOGIE

- 1.1 op hierdie vervalde moederaarde
- 1.2 van my vergader ek
- 1.3 uit eeue se opgegaarde skaafsels
- 1.4 toiings tooisels en rafels
- 1.5 om haar skaamte te bedek
- 1.6 gedenk ek met woord
- 1.7 en toevallige lied
- 1.8 die werke van my waardige vader
- 1.9 wat nog soms gebied
- 1.10 dat ’n ster betekenisvol oor ons verskiet
- 1.11 en soet krummels laat val van sy tafels

Hier is weer eens ’n duidelike dualisme, bevriending en bevreemding, in dié gedig teenwoordig: die aardse word as vertrekpunt gebruik om by die verhewene uit te kom.

Die kontras tussen die ma en pa na wie daar in die gedig verwys word, is daarin geleë dat die “moeder(aarde)” wie se skaamte bedek moet word, onder andere na Eva verwys, terwyl die “waardige vader” wat soms “’n ster betekenisvol oor ons (laat) verskiet” na God, eerder as Adam verwys. Die woorde “vervalde” en “skaamte” dui op die sondeval in Genesis, die pleeg van die eerste sonde deur Adam en Eva waardeur



hulle uit die paradys verdryf is. Die woorde “gedenk” en gebied” beklemtoon die ouerbeeld, aangesien dit dui op die vyfde gebod dat ’n mens jou ouers moet eer: Exodus 20:12: “Eer jou vader en jou moeder, dat jou dae verleng mag word in die land wat die Here jou God aan jou gee”.

Die spreker, as digter, versamel op hierdie “vervalle aarde”, stof vir haar gedigte uit “eeue se opgegaarde skaafsels/toiings tooisels en rafels”, m.a.w. afvalmateriaal, kledingstukke wat tot flenters gedra is. Dít sinspeel op die woord “sprokkel” in die bundeltitel en dui op alles, hoe nietig en onbenullig ook al, wat moontlik tot inspirasie vir haar digkuns kan dien. Dié stof word gebruik om saam met versierings, “tooisels” in die poësie, m.a.w. beeldspraak, “woord en toevallige lied”, ’n gedig, ’n “ster”, te skep om sodoende die werke van die Skepper, asook die skeppingsdaad, met eerbied in herinnering te roep, te “gedenk”.

Die woord “val” word op treffende wyse in dié gedig ontgin. Die moontlikhede van die woord word reeds mooi gerealiseer in “vervalle moederaarde” en dan verder uitgebou in die afval-konnotasies van “toiings, rafels” en “krummels”. Die woorde “toevallige lied” in versreël 1.7 sinspeel op die toestand van gevallenheid, op die toevalligheid van die poësie en op die genade wat die digter toegeval het.

Die laaste versreël – “en soet krummels laat val van sy tafels” – verwys na die Kananése vrou in Matt. 15:22 - 28 wat Jesus gesmeek het om haar dogter wat van die duiwel besete was, gesond te maak. Jesus het egter aan haar gesê Hy is net gestuur na

die “verlore skape van die huis van Israel”, en “dit is nie mooi om die brood van die kinders te neem en vir die hondjies te gooi nie”. Hierop het sy geantwoord: “Ja, Here, maar die hondjies eet darem van die krummels wat van die tafel van hulle base afval”. Omdat haar geloof so groot was, het Jesus haar dogter gesond gemaak. Dié reël verwys na die genadegawes van God, die Skepper, aan sy mensekinders op aarde wat ook kunstenaars, skeppers is. Die digter as naskepper se funksie is o.a. ook om die “vervalle moederaarde” se “skaamte te bedek”, om skoonheid te vind in die alledaagse en aardse.

Dié openingsgedig stel dus poësie in die vooruitsig wat enersyds ’n moeder se skaamte wil bedek – die aardse wil omskep tot skoonheid – en andersyds ’n vader se werke wil gedenk – die Skepper daarmee te verheerlik. Dié poësie is meestal “woord”, maar word per toeval soms “lied”; het ’n verbygaande skoonheid, maar neem tog dinge betekenisvol waar, en gewaar soms in aardse gevallenheid en verval ’n oomblik van hemelse skoonheid. Die gedig ondersteun die bundeleenheid in dié opsig dat dit in **Sprokkelster** ook om die vergader van “opgegaarde skaafsels/toiings tooisels en rafels” gaan om ’n “ster” te skep.

Vir Van Niekerk is God onverwags teenwoordig in die aardse, alledaagse dinge, soos blyk uit die gedig “lente” (**Sprokkelster**):

## 2. LENTE

2.1 oor die stad wat brand

2.2 en noordwaarts gerugte van groter verdriet

- 2.3 hurk God met die son
- 2.4 soos 'n kalbas in sy hand
- 2.5 en begin sy laaste bietjie wit
- 2.6 genade in 'n kaapse katjiepiering giet

Kaapstad, Augustus 1976.

Die titel van die gedig dui aan dat dit oor 'n seisoen, lente, handel en die tydsverwysing en plek word ook onderaan gegee, naamlik Augustusmaand in Kaapstad. Die lente het dus maar pas aangebreek. Met die aanvang van die gedig word 'n mens onmiddellik midde-in die ondermaanse, die alledaagse, geplaas en dít toon 'n skrilte kontras met tradisionele lente-verse en die meer konvensionele beskrywings van die lente.

In versreël 2.1 impliseer “stad wat brand” en in versreël 2.2 “gerugte van groter verdriet” dat onrus, geweld en smart aan die orde van die dag is. Histories gesien was 1976 die jaar van die Soweto-onrus toe skoolkinders teen die onderrig van Afrikaans in opstand gekom het. Op 16 Junie het die polisie op betogende leerlinge by die Orlando-stadion geskiet en dit is nie presies seker hoeveel kinders in dié voorval dood is nie. Die voorval was egter die vonk in die kruitvat en skoolboikotte en studente-opstand het daarna soos 'n veldbrand deur die land versprei (Lacom 1989:179-180). Die gedig neem dus 'n aanvang met die suggestie van geweld: een wat glad nie strook met die tradisionele assosiasies van lente met nuwe lewe en groei nie, en dít dui op die gebrokenheid en onvolmaaktheid van die menslike bestaan.

Midde-in die chaos en onrus word die ek-spreker egter eensklaps bewus van God se teenwoordigheid wanneer daar in versreëls 2.3 en 2.4 staan: “hurk God met die

son/soos 'n kalbas in sy hand". Die "son" wat God in sy hand vashou, roep meteens die aanwesigheid van die lente op, die warmte wat na die lang, nat, troostelose Kaapse winter die koue en triestigheid kom verdryf. Maar dit is eintlik God se alomteenwoordigheid wat warmte bring aan die mensdom. Die woord "lente" as titel maak 'n mens dus weer bewus van die gang van die seisoene, die lewensiklus en die Skepper daarvan. God "hurk": Hy buig Hom af na die mens, Hy wil die afstand tussen Skepper en skepsel verklein. Die "buk"-beeld wek ook die indruk dat Hy die mens wat besig is met sy alledaagse aktiwiteite wil beskerm, beskut, omvou. Hy wil kontak maak met sy skepsels. Die feit dat Hy die son in sy hande hou, dui op sy almag en terselfdertyd ook op sy genade. Hy beskik oor alle dinge, selfs oor die leweverskaffende, energiegewende hemelliggaam, die son.

Die son verkry 'n aardsheid wanneer dit met 'n "kalbas" vergelyk word, aangesien dit daarmee nader aan die mens gebring word en sy assosiasies met die oneindigheid wat dit as hemelliggaam besit, verloor. Eerstens versterk dit die kleurbeeld, want die son is net soos 'n kalbas, warm oranje-bruin, goudkleurig, en andersyds word 'n droë kalbas ook gebruik as 'n houer: die HAT beskryf dit as "die harde, uitgedroogde, uitgeholde dop van die kalbasplant se ryp vrug, o.a. geskik om water, melk, bier of ander vloeistowwe in te bewaar". Uit hierdie son-kalbas giet God "sy laaste bietjie/wit genade in 'n kaapse katjiepierung". Die kleur "wit" dui op reinheid en heiligheid, en dit versterk die goddelike beeld. Die "kaapse katjiepierung" verwys weer na die ruimte waarin die gedig hom afspeel.

In dié gedig gaan dit dus om die bekende, die aardse, die alledaagse, die onvolkome, waarin die mens onverwags in aanraking gebring word met die goddelike en verhevene, ons Skepper.

In Van Niekerk se gedigte vind mens dikwels ook 'n religieuse vreugde in die aardse.

In die gedig “salig dié wat na die wind kan luister” (**Sprokkelster**) getuig die Bybelse taal in die titel en ook die subtitel – “ 'n psalm vir die winterkind” – hiervan.

### 3. SALIG DIÉ WAT NA DIE WIND KAN LUISTER

*(’n psalm vir die winterkind)*

- 3.1 ek luister agter die noordewind
- 3.2 na God se vér gedagtes:
- 3.3 in cloetesdal ’n slenterhond
- 3.4 se holpens winterklagtes,
- 3.5 die skamper kyrie-kyrie
- 3.6 wat rooibeenelsie oor haar skewe eier skel,
- 3.7 ’n krat val uit ’n groentewa –
- 3.8 my hart wat buig jy jou in my
- 3.9 kyk teen die bult begin die wind nou draai
- 3.10 en dis ’n helder boodskap wat hy dra:
- 3.11 die halwe woorde
- 3.12 van ons buurt se klein mongool –
- 3.13 ek begryp hy wil vir my die mooiste stukke
- 3.14 van sy pa se dwaalstories vertel.

Die titel van die gedig dui op die bergpredikasie, die saligsprekinge, waar “salig” in Matt. 5:3-12 verál beteken “dié wat die ewige heil deelagtig is” (HAT). Die woord “psalm” in die subtitel is volgens die HAT “’n godsdienstige lied – veral een van die 150 liedere van

die Israëliete uit die Bybelboek Psalms wat vertaal en berym in kerke gesing word”.

Die aardse dinge is volgens Van Niekerk vol goddelike elemente soos duidelik gestel in versreëls 3.1 en 3.2. Binne dié verenigde gedagtes van God hoort alles, hoe skynbaar strydig ook, bymekaar, soos ’n hond ("slenterhond"), ’n voël ("rooibeensie"), ’n “groentewa” en ’n “mongoolkind”. Die spreker slaag in hierdie gedig daarin om, soos Lindenberg (1979:47) dit uitdruk, “die Boland-mooi skryndend séér te maak deur dit innig te vervleg met die lyding van mens en dier”. Terselfdertyd versoen sy die aardse met die verhewene: in die lyding van mens en dier vind sy steeds die teenwoordigheid en genade van God. Die hond in versreëls 3.3 – 3.4 is ’n rondloperhond, sonder tuiste, ’n “slenterhond” wat honger, “holpens”, is. Hy bekla sy lot, is vol “winterklagtes”. Die woord “winterklagtes” speel terug op “winterkind” in die subtitel en beklemtoon die feit dat dit winter, koud en triestig is, en nie die aangenaamste tyd om buite te wees nie, ook nie vir ’n hond nie.

In versreëls 3.5 – 3.6 “skel” die “rooibeensie” “skamper kyrie-kyrie” oor haar “skewe eier”. ’n Rooibeensie is ’n “rooipootelsie”, ’n kiewietvoëltjie met besonder lang rooi bene wat in moerasse boer, “Himantopus himantopus” (HAT). Die feit dat haar eier skeef is, speel op die gebrokenheid van die wêreld en die onvolkomenheid van die aardse skepsels. En haar misnoeë daarmee is ook eg menslik; sy skat die eier gering en skel op ’n minagtende manier oor die misvormdheid daarvan. Ook versreël 3.7 dui op die alledaagse, die menslike foute wat daar op aarde begaan word: “’n krat val uit ’n groentewa”.

In hierdie aardsheid, hierdie alledaagsheid, vind die spreker God: haar hart “buig” hom in haar. Dít verwys na die psalmdigter wat in Ps. 42 getart word met die vraag waar sy God dan is, en hy dan teenoor homself sê: “Wat buig jy jou neer, o my siel, en is onrustig in my?” Die spreker hoor ook die “helder boodskap” van die wind, wanneer hy van rigting verander. Die woord “boodskap” slaan terug op die “blye Boodskap”, die Evangelie (HAT) – die tyding van God en sy oneindige erbarming en genade. Nog steeds is alles egter gebroke, aardegebonde, deur menslikheid misvorm – die boodskap wat sy hoor, is “halwe woorde”, die boodskapper is ’n “mongooltjie”. Dié onvolkomenheid word deeglik voorberei deur die voorafgaande: die honger hond, die voël met die skewe eier, die krat wat van die wa afgeval het, en nou heel moontlik beskadig is. Die mongooltjie, die misdeelde onvolmaakte, maar steeds skepsel van God, se boodskap bestaan daaruit dat hy die “mooiste stukke/van sy pa se dwaalstories” wil vertel.

Die gebruik van die woord “dwaalstories” is ’n verwysing na Eugène Marais se dwaalstories. Die HAT omskryf “dwaalstories” as “spookverhale”. Die kind wil dus brokke (“stukke”) spookstories (“dwaalstories”) vertel. Dié word deur die wind aangewaai sodat die spreker net “halwe”, vervlietende, woorde hoor en die gedig ’n soort surrealistiese element kry: op die eerste betekenisvlak is dit die mongoolkind se woorde wat sy hoor, vertellinge oor dié se aardse vader, maar op ’n diepere betekenisvlak hoor die spreker haar Skepper se stem agter die mongoolkind s’n. Dít laat mens onwillekeurig aan Matteus 19:14 dink: “Maar Jesus sê: ‘Laat die kindertjies staan en verhinder hulle nie om na My te kom nie; want aan sulkes behoort die

koninkryk van die hemele’.” Met die verwysing na die mongoolkind toon die gedig ’n verband met die gedig “troetelwoorde vir ogilvie douglas” wat nét na hom in die bundel **Sprokkelster** volg en waarin ’n pa uitdrukking gee aan sy liefde vir sy mongoolkind. In albei gedigte word die mongoolkinders gesien as skepsels van God wat vanweë hulle gestremdheid nie minder belangrik is as ongestremde mense nie. Hulle is juis vername boodskapdraers van God se oneindige liefde en genade.

Die titel van die gedig – “salig dié wat na die wind kan luister” – word verklaar in die gedig, naamlik geseënd is dié wat van God se teenwoordigheid bewus is, wat tyd vir Sy boodskap van genade kan inruim, wat God in die alledaagse menslike sleur en bestaan nog kan waarneem, selfs in ’n gebroke wêreld – ’n wêreld vol pyn en lyding.

In die gedig “openbaring op ’n saterdag” (**Sprokkelster**) gaan dit om die goeie aardse dinge wat ’n bekoorlike eiewaarde het, terwyl daar terselfdertyd ook ’n bewussyn van God teenwoordig is.

#### 4. OPENBARING OP ’N SATERDAG

- 4.1 vanoggend tik die troffels
- 4.2 ’n broos geheim uit elke tuinmuur los
- 4.3 die buurkind snik verdrietig
- 4.4 waar sy daglank in die ligpers kosmos lê
- 4.5 iewers in ’n keurtjiebos hik
- 4.6 en hik ’n kokkewiet
- 4.7 toe vér bult op hoor ’k toemaar
- 4.8 roep en toemaar
- 4.9 van haar pierewaaiermaat:



- 4.10 uit die skamper maretjie
- 4.11 sal ek jou pynloos kom verlos
- 4.12 waaragtig kyk:
- 4.13 my boeta het sy vlieër soos 'n arend
- 4.14 op die noordewind gelos
- 4.15 'n grasmajien ruk oorverdowend
- 4.16 blink hosannas uit my bors

Die woord “openbaring” beteken volgens die HAT “handeling van te openbaar, ook: wat geopenbaar is”. Daar is reeds melding gemaak van die opvallende rol wat die woord “openbaring” in die bundel **Sprokkelster** speel. In die gedigtitel dui die woord “openbaring” dan veral op die opnoem van die aardse om daaruit – en daarin – God self op te roep.

Brink (1980:104) wys op die fynberekende patroon wat die gedig volg: 'n reeks spits waargenome impressies word opeengestapel en dan met 'n paniese moment van “sinvolle insig” afgerond: Saterdagoggendse doenighede waaruit skielik “blink hosannas” breek.

Van Niekerk kom in hierdie gedig by die bonatuurlike uit met die aardse en alledaagse as vertrekpunt: dít lees 'n mens reeds in die titel. Sy begin die gedig met die beskrywing van 'n doodgewone Saterdagoggend en sy alledaagse aktiwiteite: tuinmure wat herstel word, die buurkind wat in die kosmos lê en huil, 'n kokkewiet wat in 'n bos roep, 'n broer wat sy vlieër in die noordewind laat waai. Dié hele veelvoud van dinge sing almal saam tot 'n “grasmajien” “oorverdowend” “blink hosannas” uit die spreker se bors “ruk”. Alles bring God dus skielik onverwags naby aan haar sodat “hosannas”

uit haar bors geruk word: hosanna word as juigkreet, as 'n uiting van groot blydskap gebruik (HAT).

Die “kosmos”, pers blomme, waarin die buurkind lê en huil in versreël 4.4 het ook 'n ruimer betekenis: die heelal of wêreld (HAT). Eerstens het 'n mens die aardse of plaaslike beeld, maar op 'n sekondêre betekenisvlak het dit 'n universele betekenis. Die “keurtjie” in “keurtjiebos” in versreël 4.5, is 'n volksnaam vir verskillende plante van die geslag *Podylaria* wat tot drie meter hoog word, welriekende blomme dra en blare het wat oortrek is van silwerige hare (HAT). Die kokkewiet se “pierewaaiermaat” bied ewe ironies aan om haar te kom “verlos” uit die “maretjie” wat óf in 'n woekerplant, veral in appel- en peerbome kan wees, óf op voënt (HAT). Die woord “verlos” verwys na die Bybelse “red” (vergelyk byvoorbeeld Ps. 34:7: “Hy het hom uit al sy benoudhede verlos”.) Uit 'n godsdienstige perspektief gesien beteken “verlos” dus: “red, bevry van sonde, van die verdoemenis, van die geestelike dood” (HAT). Ironies gesproke is dit nie God wat sê Hy kom die versteekte kokkewiet verlos nie, maar die “pierewaaiermaat”. 'n “Pierewaaier” is volgens HAT iemand wat “rinkink, jol, fuif”, en dus nie juis iemand op wie 'n mens kan staatmaak nie.

Die woord “verlos” dien as voorbereiding vir die boeta se aktiwiteit in versreëls 4.13 en 4.14 wanneer hy sy vlieër “soos 'n arend/op die noordewind gelos” het. Die “arend” is 'n geliefde en veelgebruikte Bybelse metafoor en dui op sy beurt onder andere op die Bybelvers: “Soos 'n arend wat sy kleintjies uit die nes uitskop, oor hulle fladder en hulle vang op sy vlerke wat hy oopsprei, soos 'n arend wat sy kuikens op

sy vlerke dra, so het die Here, net Hy alleen sy volk gelei; daar was nie 'n ander god by Hom nie" (Deut. 32:11-12).

Dié gedig het die aardse as vertrekpunt waarvandaan dit na 'n klimaks opbou waarin God se bemoeienis met sy aardse skepsels "openbaar" word. Die woorde "verlos" en "arend" berei die weg voor tot by "hosannas". Die klank en ritme van dié vers gee daaraan 'n singende kwaliteit wat aansluiting vind by die "hosannas". Kannemeyer (1988:430) wys daarop dat die ritmiese versnellings en vertraginge in dié gedig 'n verwantskap met die digkuns van Leipoldt en Boerneef toon.

In die gedig "gesinsvermaak" (**Sprokkelster**) word 'n tipiese Saterdagoggendse gesinslewe – met al die doenighede eie aan dié dag – opgeroep. Dit irriteer die ekspreker in só 'n mate dat sy aanvaar dat God sy ore sluit vir dít waarvan sy haar nie kan afsluit nie.

## 5. GESINSVERMAAK

- 5.1 my boeta sukkel domduim
- 5.2 met 'n ompaar bout-en-moer
- 5.3 gryp 'n hamer, slaat verwoed
- 5.4 die blink lot kloutjie ín die oor.
  
- 5.5 my goeie mamie rasper wortels
- 5.6 op die rasper sonder oor,
- 5.7 sy troos haar nerfak kneukels
- 5.8 met 'n hallelujaliedjiekoor.

- 5.9 my fynbesnaarde suster
- 5.10 ruk die bloutes oop -
- 5.11 kap beswerend (teen die Niet)
- 5.12 akkoord op-a-tonale-koord
- 5.13 uit haar stokou steinway voort.
  
- 5.14 my gryskopvader stoot
- 5.15 grasmašjien teen skuinswal uit
- 5.16 knipoog teen die blou-gas
- 5.17 ('n oorgewig en bleskop sisyphus)
- 5.18 en blaas met elke asemslag:
- 5.19 ja, alle gras is gras.
  
- 5.20 ek slaan my oë op
- 5.21 en kyk:
- 5.22 van héél die godsonmoontlike strawaas
- 5.23 hoor die oubaas in die huis daarbo
- 5.24 nét 'n saatragoggendse geraas,
- 5.25 skud sy kop meewarig, sug
- 5.26 sluit sy deure sag en trek
- 5.27 sy hortjies dig.

In dié gedig word die ek-spreker se verskillende gesinslede se gebruiklike Saterdagse bedrywighede beskryf. Kannemeyer (1988:430,431) wys daarop hoe die gang van die gedig naas die gevoelige woordgebruik gedikteer word deur take wat die broer, suster en ouers met 'n onbeholpe of ontoereikende instrument moet verrig. Die gedig het deurgaans 'n ligte, speelse toon waarin die ironie sterk deurslaan. Dié ironie is reeds in die gedigtitel aanwesig, aangesien die doenighede waarmee elke gesinslid hom op 'n Saterdag besig hou, allesbehalwe "vermaaklik" is – nie vir hulle nie, en verál nie vir die ek-spreker nie.

Die wyse waarop die ek-spreker oor elke gesinslid praat, verraaï haar gevoel van innige verbondenheid aan hulle almal, juis ook deur die ironie: “my boeta” (eerder as “broer” of selfs “boetie” is ’n kenmerkende toegeneenthedsvorm in Afrikaans: vgl. “Pieta” vir Piet, “Benna” vir Ben, ens.), “my goeie mamie”, “my fynbesnaarde suster” en “my gryskopvader” (nie pa nie!).

In strofe 1 beskryf die spreker hoe haar broer besig is om onhandig, “domduim”, met gereedskap te werk, maar hy sukkel só met ’n onpaar bout en moer dat hy uiteindelik sy humeur verloor en in versreël 5.3 “verwoed” ’n hamer gryp waarmee hy die bout in die moer inslaan. In strofe 2 word beskryf hoe die spreker se moeder wortels rasper. Ook in haar Saterdagse sleur is daar frustrasie. Sy werk met ’n stuk kombuisgereedskap wat stukkend is – “ ’n rasper sonder oor” – en wanneer sy as gevolg daarvan haar kneukels nerf-af rasper, soek sy ironies genoeg troos in ’n “hallelujaliedjiekoor”. Hierdeur word die speelse toon van die gedig versterk.

In strofe 3 is dit die spreker se suster wat klavier speel. Die woord “fynbesnaarde” is ’n tong-in-die-kies-verwysing na die stereotiepe siening van kunstenaars, naamlik dat hulle meer sensitief en fynbesnaard is as hulle minder kunssinnige medemense. Hierdie suster is klaarblyklik nie ’n kunstenaar nie! Haar instrument, ’n Steinway, is ook “stokoud” en sy speel in a-tonale akkoorde, m.a.w. akkoorde waar ’n spesifieke toonaard afwesig is, soos bv. C majeure, wat meebring dat die tone in ’n werk nie aan ’n sentrale toon gebonde is nie (Human 1992:12). Ook sy sukkel met ’n onvolmaakte instrument en haal haar frustrasie daarvoor uit deur té hard te speel en dan ook sommer enige lukrake akkoorde.

Daar word ook met die vader-figuur wat uiteindelik met God die Vader geassosieer word, liefdevol-ligtelik gespot. In strofe 4 heet die grassnyer-pa onmodern 'n "sisyphus". Die verwysing na Sisyphus speel terug op die Griekse mitologie waar die hoogmoedige koning van Korinthe, Sisyphus, deur die gode gestraf is. Hy moes toe 'n rots teen 'n steil berg opstoot wat elke slag maar weer van die kruin teruggerol het. Die lewe was vir hom 'n sinlose, vergeefse spel met die noodlot, 'n eindelose herhaling van dít wat altyd dieselfde bly. Die verbintenis van Sisyphus (wat die hooffiguur in 'n mite met hoogs ernstige implikasies oor die sinloosheid van die menslike bestaan is) met 'n ouerige man wat met iets só alledaags (en onbelangriks!) soos grassny besig is, versterk die speels-ironiese effek van die gedig.

Net soos die spreker se broer en moeder, sukkel die pa ook maar erg met sy taak – hy "knipoog teen die blou-gas" van die grassnyer en "blaas met elke asemslag". Wanneer hy dan hyg "ja, alle gras is gras" (versreël 5.19), kom Jes. 40:6 onwillekeurig by 'n mens op:"... Alle vlees is gras..." waardeur die ironie versterk word.

Die eerste versreël van die laaste strofe – "ek slaan my oë op" – verwys op ironiese wyse na die Psalmdigter se versugting om hulp in Ps. 121:1: "Ek slaan my oë op na die berge: waar sal my hulp vandaan kom?". Die ek-spreker sien dan hoe die "oubaas in die huis daarbo", met ander woorde God, sy kop "meewarig" skud oor al die gewoel en gewerskaf van sy aardse kinders en die hemelvensters daarop sluit. Sy vereenselwig haarself spelenderwys met God en beny Hom dat Hy nie na die "saatragoggendse geraas" hoef te luister nie. Die sleutel tot die ironie lê in die volkse woorde en

uitspraak: “strawaas” en “saatragoggendse”. Deurdat die ek-spreker God op ’n gemoedelike en familiere wyse as die “oubaas in die huis daarbo aanspreek”, trek sy haar suggestie van God se aanwesigheid in sy skepping – spesifiek sy betrokkenheid by die mens (vgl. die gedig “lente” (**Sprokkelster**) waar God na die mens toe oor buk) – hier tot die uiterste toe deur.

In die gedig “kyrie eleison” (**Sprokkelster**) gaan dit om die opnoem van die aardse om daaruit – én daarin – God self op te roep. God kry gestalte in die wyse waarop die mens met Hom omgaan.

## 6. KYRIE ELEISON

- 6.1 onse vader
- 6.2 ons laat u naam in die begin
- 6.3 geheilig word
- 6.4 ons laat u in die aandwind wandel
- 6.5 ons laat die wysheid
- 6.6 buitel
- 6.7 voor u aangesig
- 6.8 en val gehoorsaam voor u slang
  
- 6.9 ons laat u in die braambos dans
- 6.10 en maak goue kalwers
- 6.11 tot u ergenis
- 6.12 jaloerse god!
- 6.13 u name is oneindig
- 6.14 ons noem u raadsman
- 6.15 leidsman
- 6.16 vredevoers
- 6.17 en gooi u tafels stukkend
- 6.18 en breek ons eie wette

- 6.19 ons laat u op die water loop  
6.20 ons spyker u deeglik vas  
6.21 om u naams ontwil  
6.22 ons word gered  
6.23 o lam van god!  
6.24 en u word heiliger  
6.25 raboeni!  
6.26 ons laat u deur ons vingers glip  
6.27 om in die wolke te gaan sit  
6.28 ons dra u vlammeende duif  
6.29 op hande  
6.30 ons versug op patmos  
6.31 met reikhalsende verlange  
6.32 ons gee aan u 'n goue sekel  
6.33 om te maai na hartelus
- 6.34 blink môrester!  
6.35 ons laat die son  
6.36 wees soos 'n harige sak die maan  
6.37 soos bloed  
6.38 ensovoorts
- 6.39 net ú  
6.40 moet nou nog kom

Volgens Beuke (1988:33) dui die titel van die gedig op 'n vaste uitdrukking wat aangetref word in 'n lied oor die opstanding wat dikwels in die Ooste gesing word. Dit vorm waarskynlik deel van 'n loflied om die opstanding van Christus te besing.

Hierdie gedig is 'n baie vindingryke samebinding van Bybelverwysings wat 'n poëtiese oorsig word van die mens se verhouding tot God soos dit in die Ou en Nuwe Testament verhaal word. Die verwysings strek van vóór die sondeval af, toe die mens nog “in die begin” sonder sonde was, tot ná die verwagting van Christus se wederkoms — “net u moet nou nog kom”.



Die woorde “in die begin” in versreël 6.2 verwys na die skeppingsverhaal soos dit opgeteken staan in Gen. I en Joh. I. In Gen. I word beskryf hoe God die hemel en aarde geskep het, en daarna die mens gemaak het. Volgens Vosloo (1993:9) “bou” die evangelis, Johannes, in Joh. I “voort op die openingsakkoorde van die Bybel en gebruik uitdrukkings kenmerkend van die skeppingsverhaal”. Dié hoofstuk beklemtoon die feit dat Jesus (die Woord) van altyd af daar was en ook by die skepping betrokke was. Versreël 6.4 – “ons laat u in die aandwind wandel” – dui op die paradysverhaal: God wat met Adam en Eva in die aandwind wandel, terwyl versreëls 6.5 – 6.7 verwys na Spreuke 8 se poëtiese lofsang op die wysheid, en dan verál die wysheid wat van homself sê dat hy ’n kunstenaar naas God was “en ek ... het gespeel voor sy aangesig altyd” (Spr. 8:30).

Versreël 6.8 verwys na Num. 21:4-9 waar God slange onder die Israëliete ingestuur het. Op Moses se gebed het God hom ’n beeld van ’n slang laat maak en dit op ’n paal laat sit. “Elkeen wat gepik is en daarna opkyk, sal lewe”, het God gesê. Moses het toe só gemaak: Num.21:9: “Toe het Moses ’n koperslang gemaak en dit op ’n paal gesit: en as ’n slang iemand gebyt het en hy kyk na die koperslang, het hy in die lewe gebly”.

Versreël 6.9 – “ons laat u in die braambos dans” – dui op God se verskyning aan Moses in ’n brandende braambos, soos beskryf in Eks. 3:2-5. Moses het God in die brandende braambos, wat nie uitgebrand het nie, “gesien” en met hom gepraat.

Versreëls 6.10 – 6.12 verwys na die verbondsverbreking, soos weergegee in Eks. 23, verál verse 1 tot 7. Die Israëliete het ongeduldig geraak toe Moses nie van die berg

Sinai af terugkeer nie en het Aäron omgepraat om vir hulle 'n goue kalf te maak wat hulle toe in plaas van God aanbid het. Dié geskiedenis word vertel in verbintenis met Jes. 9:5 waarna versreëls 6.13 – 6.16 verwys en wat handel oor die troonsbestyging van die Messias-koning: “Want 'n Kind is vir ons gebore, 'n Seun is aan ons gegee; en die heerskappy is op sy skouer en Hy word genoem: Wonderbaar, Raadsman, Ewige Vader, Vredevors”. Versreëls 6.17 – 6.18 verwys na Eks. 32:19-20 waar Moses van die berg Sinai af kom en sien dat die Israeliete die verbond verbreek het deur 'n afgod, die goue kalf, te aanbid. Hy het uit woede die twee kliptafels waarop die Tien Gebooe geskryf gestaan het, stukkend gegooi.

Versreël 6.19 dui op een van Jesus se wonderwerke toe Hy die lewensgevaarlike storm stilgemaak het terwyl Hy en sy dissipels in 'n visserskuit op die See van Galilea gevaar het. Dié wonderwerk word beskryf in Matt. 8:23-27; Mark. 4:35-41; en Luk. 8:22-27. Met dié daad het Jesus sy dissipels as 't ware 'n kykie in die almag van God gegee. Versreël 6.20 verwys na Jesus se kruisiging – “ons spyker u deeglik vas” – toe Hy op Golgota aan 'n kruis vasgespyker is. Dít word beskryf in Matt. 27:32-44; Mark. 15:21-32; Luk. 23:26-43 en Joh. 19:17-27.

Versreël 6.27 dui op Christus se hemelvaart, soos uitgebeeld in Mark. 16:19 en Hand. 1:9. Nadat Jesus aan sy dissipels verskyn het, het Hy na die hemel opgevaar waar Hy aan die regterhand van God gaan sit het. Daarmee was sy aardse sending dan afgehandel en is Hy as Here verheerlik. Die vervulling met die Heilige Gees word in versreël 6.28 beskryf: “ons dra u vlamme duif”. Die vergelyking daarvan met 'n

Versreëls 6.35 - 6.37 verwys na Open. 6:12: “En ek het gesien toe Hy die sesde seël oopgemaak het, en kyk, daar was ’n groot aardbewing, en die son het swart geword soos ’n harige sak, en die maan het geword soos bloed ... Die sesde seël dui op die eindtye wanneer almal bang sal wees vir die skrikwekkende natuurrampe wat met die Laaste Oordeel gepaard sal gaan. Die son sal nie meer skyn nie, die lugruim sal verdwyn en berge en eilande sal uit hul staanplek geruk word. Met die oopmaak van die sesde seël word die goddelose nogeens opgeroep tot bekering (Vosloo 1993:2003). In versreëls 6.39 – 6.40 word gepraat van Christus se wederkoms: “net u/moet nou nog kom”. Die Openbaring-verwysings in die gedig is baie belangrik, omdat dié Bybelboek gaan oor die eindtye en Christus se wederkoms.

Die verhouding tussen die mens en God in dié gedig word egter sterk ironies uitgebeeld. Die mens wil God vaspen aan sekere plekke: in die braambos, op die water, en aan die kruis, maar dan verloor die mens Hom - “ons laat u deur ons vingers glip/om in die wolke te gaan sit”. Dit beteken dat ons die verhewe Christus rustig in die hemel laat en ons nie meer steur aan sy blywende teenwoordigheid – deur die Heilige Gees – by ons op aarde nie. Cloete (1980:280) sien dit só: “Ons plaas God orals elders ... terwyl hy by ons is.”

Die belangrike rol wat tyd in die gedig speel, versterk dié ironie. Die mens verkeer onder die waan dat hy deur die loop van die eeue sy eie noodlot bepaal het. Hy gaan só ver as om homself verantwoordelik te verklaar vir God se teken dat die wederkoms

naby is: “ons laat die son/wees soos ’n harige sak/die maan/soos bloed.” Die mens het die wêreld in so ’n mate deur sy eie doen en late ontwrig dat net God die toestand kan kom herstel: “net u/moet nou nog kom.” God moet nou net nog kom, maar Hy versuim nog steeds; die “bruidegom talm om te kom”.

Die ironiese toon van die gedig word verder versterk deurdat dit uit die aanhef, “onse vader”, blyk dat die gedig die vorm wil aanneem van die gebed wat Jesus sy dissipels geleer het, die “Onse Vader” (Matt. 6:9-13). Boonop is dié gebed reeds binne die bestek van die eerste drie reëls herkenbaar: “.. laat u naam .../ geheilig word”. Hier hou die ooreenkoms egter op. In die “Onse Vader” is dit God se wil wat gesoek word, “laat U Naam geheilig word/laat u koninkryk kom/laat u wil ook op die aarde geskied”. Uit die konstruksie in die gedig, “ons laat”, wat sewe keer voorkom, word dit egter duidelik dat die sogenaamde gebed eintlik meer die vorm van ’n verslag aanneem oor dít wat die mens alles gedoen het. Die “Onse Vader”-gebed word dus hier uiters ironies gebruik deurdat dit van God ’n werktuig in die hand van die mens maak, in plaas daarvan dat die mens ’n werktuig in die hand van God word. Die titel van die gedig kry sodoende ’n ironiese betekenis, want dit is die mens, en nie God nie, se handeling wat besing word. In dié gedig word God dus passief voorgestel en vergestalt deur die opnoem van ’n hele reeks Bybelse gebeurtenisse, terwyl die mens as selfsugtige skepsel van God ontmasker word.

Die aard van Van Niekerk se poësie is dus: aardse dinge met God se hand daarin. Ook haar Godsbeleving word gekenmerk deur bevriending en bevreemding, harmonie en

teenstelling, die aardse en verhewene. Sy vind God oral in die natuur, en Hy is vir haar onverwags teenwoordig in alledaagse, aardse dinge. Sy sien Hom ook in sy afgeskepte skepsels, 'n mongooltjie en 'n rondloperhond, en selfs die daaglikse bedrywighede van die mense in haar buurt en haar gesin is nie sonder 'n bewussyn van God nie. Deur Van Niekerk se Godsbeleving word die aardse dus verhewe, en word daar in die ondermaanse gevallenheid en verval 'n oomblik van hemelse skoonheid sigbaar.

## HOOFSTUK 7: SLOT

Bevriending en bevreemding verteenwoordig die opposisionele verhouding wat van die belangrikste gedigte in Marlene van Niekerk se twee digbundels, **Sprokkelster** en **Groenstaar**, beheers. Met die verrassend-onwaarskynlike verbande wat sy tussen kontrasterende dinge lê, skep sy 'n wonderlike harmonie en skoonheid, openbaar sy 'n omsettingskrag in die Marsmansiense sin.

Hierdie dualisme, bevriending en bevreemding, vind reeds uitdrukking in die titels van Van Niekerk se twee digbundels. In die bundeltitel **Sprokkelster** word die bekende aardse “sprokkel”, m.a.w. die bymeekaarmaak van afvalhout en takkies, en die verhewe, onbereikbare hemelliggaam – “ster” – saamgevoeg. Hierdie ambivalensie is dwarsdeur haar digkuns ter sprake: ewige skoonheid in vervlietende en verbrokkelde vorm. Ook die bundeltitel **Groenstaar** is dualisties van aard, aangesien dit dui op 'n vorm van gloukoom, 'n oogsiekte wat enersyds lei tot 'n inkorting van die gesigsveld en andersyds tot 'n soveel skerper fokus van dít wat wél waarneembaar is. Die verlies aan sigvermoë lei dus nie net tot die vervaging van die werklikheid en die oopbloei van 'n verrassende droomwêreld nie, maar ook daartoe dat dít wat wél gesien kan word, soveel duideliker is.

In Van Niekerk se figurering vind sy raakpunte tussen die mees uiteenlopende dinge en slaag sy daarin om die nietigste dingetjie te omskep in iets wonderbaarliks. Onder

die eenvoudige, aardse dinge waaroor sy dig, vind sy skoonheid, verhewenheid. 'n Nietige insek, 'n spinnekop en sy web, word metafoor van die digterskap. Die kreatiwiteit van die kunstenaar word gesien as 'n afbeelding van God se skeppingsdaad, met inspirasie as 'n Goddelike gawe. Iets só alledaags soos haar ma wat in die tuin staan, word omskep tot 'n lentesprokie. Selfs in die misdeelde mens vind sy skoonheid, sien sy God, word 'n mongoolkind omskep tot 'n "droomoogkind". Haar aardegebondenheid kom duidelik na vore in die visioenêre verwondering wat 'n sonsopkoms by haar wek. In nóg 'n visioen kontrasteer sy die geïdealiseerde, geromantiseerde stad Amsterdam met die ondergaande, selfvernietigende stad Amsterdam. Haar vervreemding jeens haar vaderland tydens haar verblyf in die vreemde – Europa, en dan verál Nederland – gee aanleiding daartoe dat sy die blanke samelewing in Suid-Afrika op 'n kritiese wyse as 'n manipuleerbare "winkelpop" uitbeeld.

Ook in Van Niekerk se gedigte waarin die klem op tyd en ruimte val, is bevriending en bevreemding deurgaans aanwesig. Sy vind vreugde in die goeie bekende aarde, hetsy in Suid-Afrika, of in die vreemde omgewing, Europa, en gee op 'n sterk sintuiglike wyse aan haar genieting uiting. Die aarde word telkens gebruik as vertrekpunt om by die skoonheid, die verhewene, uit te kom. In die eenvoudige, aardse dinge eie aan 'n Bolandse winter, vind sy vertroosting, en die Overbergse landskap omskep sy tot 'n sprokieswêreld met "kabouters" en "konings". Ook die Hollandse lug word in 'n fantasie omgesit wanneer dit in haar verbeelding die voorkoms van 'n draak aanneem. Deur die seisoene kom sy by die verhewene uit, sodat die vier streke van die wêreld

Selfs in Van Niekerk se gedigte met die liefde as tema, geniet die wêreld om die ek, en dan verál die natuur, voorkeur bó die gerigtheid op die aangesprokene en beleef sy die geliefde feitlik deur die natuurbeelde heen. Haar liefdesverse fokus dus eerder op die sintuie en 'n ontvanklikheid vir die aarde as op belydenis of ekkerigheid. Die verse is uiters tekenend van haar aardegebondenheid en haar beleving van die liefde is dan ook dikwels seisoensgebonde, met die lente as tradisionele liefdestyd, en winter die tyd van verdriet en alleenwees.

Die aardsheid van Van Niekerk se poësie is egter nie sonder 'n besef van God se bemoeienis nie. Ook in haar Godsbeleving is daar bevriending en bevreemding, harmonie en teenstelling, die aardse en verheewene. Van Niekerk beleef God dus deur die goeie, bekende aarde: Hy is vir haar oral in die natuur teenwoordig, ook in iets nietigs soos 'n katjiepierung of 'n blaar in die reën. Sy sien Hom in die miskende, misdeelde mens, en selfs in 'n "slenterhond". Ook die alledaagse doenighede van haar buurt en gesin word gekenmerk deur 'n bewussyn van God. In Van Niekerk se Godsbeleving word God en die mens nie slegs teenoor mekaar gestel nie, maar ook onlosmaaklik aan mekaar verbind.

Van Niekerk slaag dus wél deeglik in haar versugting in die gedig "apologie" (Groenstaar) om "'n wiegend groen en ryklik/gesegmenteerde openbaring" in haar poësie oor te dra. Sy kry dit reg om met die oorspronklike en onwaarskynlike verbande wat sy tussen kontrasterende dinge lê, 'n wonderlike harmonie te skep en 'n aangrypende skoonheid tot stand te bring.



## **BIBLIOGRAFIE**

### **KATEGORIE A:**

- Apel, W. (ed.) 1970. **Harvard dictionary of music**. London: Heinemann Educational Books.
- Bal, M. 1980. **De theorie van vertellen en verhalen**. Inleiding in de narratologie. Muiderberg: Dick Coutinho.
- Beuke, C. 1988. Gedigte van Marlene van Niekerk. **Klasgids** 23 (1): 30 - 34.
- Brink, A.P. 1980. **Tweede voorlopige rapport**. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Brink, A.P. 1983. Sy bring nuwe bakens vir die jonger poësie. **Rapport**, 11 September.
- Cloete, T.T. (red.) 1980. **Die Afrikaanse literatuur sedert Sestig**. Kaapstad: Nasou.
- Cloete, T.T. 1981. **Gids by D.J. Opperman se Senior Verseboek**. Kaapstad: Tafelberg.
- Cloete, T.T. 1983. Groei in werk van digteres. **Die Volksblad**, 26 November.
- Cloete, T.T. **Tydskrif vir geesteswetenskappe** 18 (2): 173 - 175.
- Cloete, T.T. (red.) 1985a. **Gids by die literatuurstudie**. Pretoria: Haum.
- Cloete, T.T. 1985b. **Hoe om 'n gedig te ontleed**. Reuse-blokboek. Nr. 16. Pretoria: Academica.
- Cooper, Martin (red.) 1971. **The concise encyclopedia of music and musicians**. London: Hutchinson.
- De Tollenaere, F. (red.) 1975. **Van Dale se handwoordenboek**. 's Gravenhage: Martinus Nijhoff.

- Eliot, T.S. 1953. **Selected prose**. London: Harmondsworth.
- Ester, H. 1984. De eigen wege van de poëzie bij Marlene van Niekerk. **Zuid-Afrika** 55 (7/8): 12.
- Grové, A.P. 1984. **Woord en wonder**. Kaapstad: Nasou.
- Grové, A.P. 1988. **Letterkundige sakwoordeboek vir Afrikaans**. Kaapstad: Nasou.
- Grütter, P. 1979. Verse van Pa se stories en Ma se drome. **Sarie** 30 (20): 140 - 146.
- Hauptfleisch, T. 1985. Ruimte (in die drama). In: Cloete, T.T. (red.) **Gids by die literatuurstudie**. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Human, K. 1992. **Die A tot Z van klassieke musiek**. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Jonckheere, W.F. 1990. Afrikaanse beeldpoësie. **Tydskrif vir geesteswetenskappe** 30 (1): 1-15.
- Kannemeyer, J.C. 1977. **Konfrontasies: Letterkundige opstelle en kritiek 1961 – 1975**. Pretoria: Academica.
- Kannemeyer, J. C. 1990. **Die Afrikaanse literatuur 1652 – 1987**. Pretoria: Academica.
- Kempff, K. 1993. Skilders van ons eeu 5. “Die kunsruiterin” (1931) deur Marc Chagall (1887-1985). **Insig**. Augustus.
- Lacom. 1989. **Freedom from below: the struggle for trade unions in South Africa**. Johannesburg: Skotaville Publishers.
- Lindenberg, E. 1979. Het kindeke Jezus in Kaapland? **Standpunte** 32 (1): 45-48.
- Lotman, J. 1977. **The structure of the artistic text**. Michigan: Michigan Slavic Contributions.
- Louw, Jorda. 1983. Verse getuig van ’n sterkte, helderheid. **Beeld**, 31 Oktober.
- Louw, N.P. van Wyk Louw. 1937. **Die halwe kring**. Kaapstad: Tafelberg.

- Louw, W.E.G. 1976. **Vensters op die vrees**. Kaapstad: Tafelberg.
- Malan, J.P. (red.) 1973. **Musiekwoordeboek/Dictionary of music**.  
Kaapstad: Tafelberg.
- Marais, E. 1936. **Versamelde gedigte**. Pretoria: J. L. van Schaik.
- Nienaber-Luitingh, M. 1984. Poësiechroniek. **Standpunte** 37 (1): 37 - 40.
- Ohlhoff, H. 1981. Inleiding. In: Schoongees (red.) **Uit de Nederlandse verhaalkunst**.  
Pretoria: Van Schaik.
- Olivier, F. 1983. Een van die afgelope jare se mooiste bundels. **Die Burger**, 8 Desember.
- Opperman, D.J. 1950. **Engel uit die klip**. Kaapstad: Tafelberg.
- Pieterse, H. 1984. Die kunstenaar as sekondêre skepper aan die hand van Marlene van  
Niekerk se: "by toccata en fuga in d mineur". **Klasgids** 19 (3): 50 - 54.
- Roussouw, M.W.C. 1975. **Die beeld in die poësie van Ernst van Heerden**. Universiteit  
van die Oranje-Vrystaat. Ongepubliseerde MA-verhandeling.
- Snyman, H. 1978. **Junior verseboek - D. J. Opperman**. Pretoria: Academica.
- Snyman, L. 1986. **Ruimte as strukturelement in die poësie**. Ongepubliseerde MA-  
verhandeling. Pretoria: Universiteit van Pretoria.
- Snyman, N.J. 1988. **Afrikaans en Nederlands (Honneurs) Studiegids vir LETDOO-K**.  
Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika.
- Steenberg, D. H. 1985. Tyd (in die prosa). In: Cloete, T.T. (red.) **Gids by die  
literatuurstudie**. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Vandermoere, H. 1982. **The structure of the novel**. Tweede uitgawe. Leuven: Acco.
- Van der Spuy, M. & Wise, P. 1964. **Musiekgeskiedenis en algemene musiekkennis**.  
Kaapstad: Nasou.

- Van Luxemburg, J. e.a. 1983. **Inleiding in de literatuurwetenschap**. Muiderberg: Dick Coutinho.
- Van Niekerk, M. 1977. **Sprokkelster**. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Van Niekerk, M. 1980. Die digter as bricoleur. **Standpunte** 33 (6): 49 - 61.
- Van Niekerk, M. 1983. **Groenstaar**. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Van Rensburg, A.A.E. 1993. **Skilders en skilderye in die Afrikaanse poësie**. Ongepubliseerde doktorsale proefskrif. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika.
- Van Rensburg, F.I.J. 1985. Ruimte (in die poësie). In: Cloete, T.T. (red.) **Gids by die literatuurstudie**. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Vestdijk, S. 1956. **De glanzende kiemcel**. Amsterdam: Uitgeverij De Driehoek.
- Vosloo, W. (red.) 1993. **Die Bybel in praktyk**. Vereeniging: Christelike Uitgewersmaatskappy.
- Watermeyer, G.A. 1957. **Sekel en simbaal**. Kaapstad: Tafelberg.
- Wood, V.C. 1975. Mondriaan. **Lantern** 25 (1): 37-45.

## **KATEGORIE B:**

**Webster's new world encyclopedia**

**Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal (HAT)**

**Woordeboek van die Afrikaanse taal (WAT)**