

FEMINISME EN LEES: ANTJIE KROG SE LADY ANNE

EN JOAN HAMBIDGE SE DIE ANATOMIE VAN

MELANCHOLIE



MATTHYS LOURENS CROUS

**VOORGELê TER GEDEELTELIKE VERVULLING VAN DIE VEREISTES
VIR DIE GRAAD MAGISTER IN DIE FAKULTEIT
LETTERE EN WYSBEGEERTE AAN DIE
UNIVERSITEIT VAN STELLENBOSCH**

**PROMOTOR : PROF LINA SPIES
EKSAMINATOR : PROF F R GILFILLAN**

DESEMBER 1990

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

HANDTEKENING

DATUM

OPSOMMING

Die doel van hierdie ondersoek was om in die inleidende teoretiese gedeelte 'n oorsig te gee van die belangrikste feministiese teoretici se bevindings. Daar is veral gekonsentreer op 'n historiese oorsig van die feministiese teorieë en hieruit is probeer om een teoretiese model daar te stel, waarvolgens literêre tekste in die besonder gelees kon word. In aansluiting by die post-strukturalistiese teorieë van Jacques Derrida is aan die feministiese leesmodel 'n dekonstruktivistiese basis gegee. Dit het veral geblyk van pas te wees, by die lees van die postmodernistiese poësie soos in die geval van Joan Hambidge.

In die tweede hoofstuk is veral gefokus op die poësie van Antjie Krog en is die eiesoortige kenmerke van haar poësie eers uitgelig. Daarna is veral gekonsentreer op haar mees onlangse digbundel Lady Anne. Uit die bundel is veral tekste geselekteer wat pertinent fokus op uitbeelding van die man-vrou-verhouding binne die huwelik. Daar word veral gekonsentreer op die drie belangrikste vrouefigure in die bundel, naamlik Lady Anne Barnard, Mev. Van Reenen en die digteres Antjie Krog self. Daar is veral aangetoon wat hulle verhoudings met hulle mans was en die huweliksrelasie is met behulp van 'n feministiese leesmodel beskou en gedekonstrueer. Dikwels is daar sprake van 'n seksuele magstryd in die huwelik aan die gang.

In die geval van Lady Anne Barnard weerspieël die huweliksverhouding tussen man en vrou die spanning wat inherent aanwesig is, veral omdat Barnard so 'n swakkeling is en hy onderdanig aan sy vrou staan. Hierdie magsbalans wat versteur word, kom ook voor in die verse oor Antjie Krog en haar man. Die man as verteenwoordiger van die patriargale waardesisteem, sien

dit as sy plig om oor die vrou te heers.

In die derde hoofstuk word veral gekonsentreer op Joan Hambidge se Lesbiesfeministiese verse en wel uit haar derde digbundel, Die anatomie van melancholie. Die kodes van die Lesbiese verhouding tussen twee vroue is ondermynend van aard en dit gee aanleiding tot kontroversiële bevraagtekening van die heersende ideologie binne die samelewing. Die heersende seksistiese inslag van die patriargie het tot gevolg dat Lesbiese liefde as "vreemd" bestempel word en gevolglik strydig is met die wese van die ideologiese apparatuur in so 'n staat.

Ten slotte word aangetoon, dat 'n feministiese leesmodel wel sinvol is vir die lees van tekste en dat dit veral daarop gemik is om die seksistiese binêre opposisies binne 'n seksistiese denksisteen te ondermyn.

SUMMARY

The aim of this investigation was to provide a theoretical overview of the predominant feminist literary movements and their theoretical theses. I concentrated specifically on providing an historical overview of the major theories and by doing so accumulating them into one theoretical model. Concomitantly theories coined by post-structuralist thinkers such as Derrida and deconstruction are also employed in furnishing the reading model with a deconstructivist base. It proved appropriate to analyse postmodernist poetry such as that of Joan Hambidge by means of this strategy.

In the second chapter I focused specifically on the poetry of Antjie Krog until her latest volume of poetry, Lady Anne. From the latter texts dealing especially with the husband and wife relationship within the traditional marriage were selected and analysed. I focused on the three main female figures in the text, viz. Lady Anne Barnard, Mrs. Van Reenen, and Antjie Krog herself. I indicated what the implications of the marital relationship were on the lives of the characters. Often there is also a prevalent sexual rivalry within the realms of the patriarchal marriage.

In the case of Lady Anne Barnard the relationship reveals the tension inherent to their situation at large. Andrew Barnard is regarded as a weak man who is subjected to his powerful wife. This is evident from their marital relationship too. The man as instigator and head of the household within the patriarchy wishes to establish himself as bearer of that power and by doing so comes in conflict with his wife.

In the third chapter I analysed the Lesbianfeminist poems of Joan Hambidge and especially those in her third volume of

poetry. The codes of a Lesbian relationship are subversive in that it questions the morality of society at large. Lesbian love affairs are regarded as "strange" and immoral by the ruling patriarchal hegemony. This is the result of its undermining attitude towards sexism in society at large.

In my conclusion I indicated that a feminist reading model is feasible for the reading of literary texts in that it aims to deconstruct the predominant sexist binary oppositions in our society.

BEDANKINGS

- My studieleier, prof. Lina Spies, wat my met 'n strenge dog vriendelike hand aan leiding voorsien het. Voorts ook vir haar geduld, 'n hartlike dank.
- My eksaminator, prof. F.R. Gilfillan (Universiteit van Natal), vir sy vriendelike en hulpvaardige aanmoediging en ondersteuning.
- Dr. Louise Viljoen vir haar skerpsinnige raad in verband met die literêr-teoretiese aspekte van dié verhandeling.
- Me. Marianne de Jong vir gesprekke en korrespondensie in die beginstadium van die studie.
- Vir al my vriende vir hulle belangstelling, kritiese kommentaar en bereidwilligheid om van hulp te wees.
Besondere dank aan my kollegas by die Universiteit van Natal, Durban.
- Dr. Helize van Vuuren vir die gedagte om oor Lady Anne te werk en die verskaffing van inligting.
- My ouers en broer vir hulle volgehoue onderskraging en steun.
- Me. Gail Longano vir die noukeurige tikwerk.
- Geldelike bystand gelewer deur die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing word hiermee erken. Menings wat in hierdie verhandeling uitgespreek en gevolgtrekkings waartoe geraak is, moet nie noodwendig aan dié instansie toegeskryf word nie.

HOOFSTUK

I Teoretiese inleiding

II Die poësie van Antjie Krog

III Die poësie van Joan Hambidge

IV 'n Feministiese lesing van Lady Anne

V 'n Feministiese lesing van Die anatomie van melacholie

VI Slotopmerkings

VII Bibliografie

HOOFSTUK EEN: TEORETIESE INLEIDING

Die uitgangspunt van hierdie ondersoek is om 'n spesifieke poësietekst met behulp van 'n feministiese leesstrategie te lees. Die doel is nie net om 'n literêr-teoretiese strategie te bespreek nie, maar ook om aan te toon hoe seksisme 'n rol speel by die skryf (en lees) van tekste.

Feminisme kan volgens Bouchier (1983: 2) getipeer word as enige vorm van opposisie teen sosiale, persoonlike of ekonomiese diskriminasie teen vroue vanweë hulle geslag. Feministiese literatuurkritiek is 'n vorm van politieke diskoers, 'n kritiese en teoretiese praktyk wat daarop gemik is om die seksistiese kodering van tekste te ondermyn (Moi, 1986: 204). Feministiese literatuurkritiek het dus 'n dubbele taak : eerstens moet die oorwegend manlike kulturele paradigma gedekonstrueer word en tweedens 'n vroulike perspektief daargestel word wat die randfiguurbestaan ("marginality") van die vrou radikaal verander.

Feministiese literatuurkritiek neem geslagverskille ("gender") as uitgangspunt en gaan van die volgende belangrike standpunte uit: (1) die ongelyke regte van die twee geslagte is nie 'n biologiese gegewe nie, maar dit is 'n produk van kulturele kodering en (2) 'n manlike perspektief word in die algemeen as geldig aanvaar. So het Freud (Mitchell en Rose, 1982: 6) daarop aangedring dat slegs "the presence or absence of the phallus and nothing else" as die onderskeid tussen die twee geslagte beskou moet word. Dié siening vorm saam met die kastrasiekompleks die kern van die Freudiaanse beskouing oor vroulike seksualiteit.

Die taak van die feminis as leser is dus om die vrougesentreerde perspektief op sake te beskryf, deur die bestaande kriteria vir

die evaluering en beskrywing van die vrou te dekonstrueer. Dit maak egter nie saak watter status aan die vrou binne die literêr-kritiese en sosiale bestel verleen word nie, sy word nog altyd soos Simone de Beauvoir beweer, as die "second sex" getipeer.

Die sosiale kodering van die vrou se rol deur alle tye vind plaas as gevolg van die werking van ideologie. Ideologie is daardie stelsel van waardes en aannames wat die grondslag vorm van die verhouding tussen individue en hul omstandighede. Dit reguleer hulle alledaagse bestaan en lê 'n stel reëls neer waarvolgens geleef moet word om aanvaarbaar te wees binne groepsverband (Althusser, 1971: 162). Coetzee (1988: 3) beklemtoon gevolglik dat ideologie 'n voorwaarde word vir die heerskappy van een groep oor 'n ander.

Die heersende ideologie in die patriargie is seksisme. Dit word gemanifesteer in die oorheersing van die vrou deur die man (Millett, 1969: 25). Hierdie ideologie word gekoppel aan die fallus as sentrale verwysingspunt en simbool van manlike mag. Daar moet in gedagte gehou word dat "fallus" en "penis" nie sinonieme is nie. "Fallus" moet eerder as 'n simboliese konstrukt beskou word. Volgens Raman Selden (1985: 14) sien veral die Franse feministe in Freud se gebruik van die woord "penis" en "fallus" veral die simboliese betekenis van die mag waaroor die vader beskik. Die seksuele funksie van die fallus is eerder 'n demonstrasie van mag as iets anders. In aansluiting hierby tipeer Luce Irigaray en Terry Eagleton (Mary Eagleton, 1986: 215) die moderne samelewing as fallokraties (die Griekse kratos = mag). 'n Kenmerk van so 'n fallokrasie is die verankertheid van "tradisionele vroulikheidsmites" in die sosiale en maatskaplike ordening binne ons samelewing (Smith, 1986: 31).

Outeurs maak oor die algemeen tydens die skryfproses gebruik van dieselfde kodes as dié wat van toepassing is binne die patriargale waardesisteem. Dit is dus die taak van die feministiese leser om te let op die manier waarop ideologiese tekens geïnskribeer word in 'n literêre teks en hierdie patriargale mites te ontsyfer (Greene en Kahn, 1985: 5). Dekonstruksie bevraagteken volgens Michael Ryan al die aspekte van ideologie as die dominante paradigma van die sosiale sisteem. Dit is waarskynlik die rede hoekom feministiese kritiek dikwels 'n dekonstruktiewe "basis" het (1982: 38).

Aanvanklik het feministiese literatuurkritiek gekonsentreer op die voorstelling van vroulike karakters in die tekste van manlike outeurs: Voorbeelde van hierdie tipe ondersoek is Simone de Beauvoir se The second sex (1952), Mary Ellmann se Thinking about women (1968) en Kate Millett se Sexual politics (1969). Dié kritiek het tot die gevolgtrekking gekom dat manlike outeurs "vals" voorstellingse van vroue maak. 'n Man kan nie 'n betroubare beeld van 'n vrou gee nie en gevolglik ontaard sy skryfwerk mettertyd bloot in 'n ondersteuning van die patriargale sienswyse (Ruthven, 1984: 73). In reaksie hierteen het die sogenaamde voorskriftelike kritiek ontwikkel. Dit is veral in die vroeë sewentigerjare gepropageer deur Cheri Register. Die uitgangspunt van hierdie kritiek was om te kyk na die voorstelling van die vrou in die tekste van vroulike outeurs en in hierdie tekste na rolmodelle te soek. Sleutelkonsepte van dié tipe kritiek is "outsiteit van voorstelling", "ware vroulike identiteit" en "onverteengewordende rolmodelle".

'n Tweede strategie het veral die vergete tekste van vroulike outeurs opnuut weer begin herontdek en lees. Daar is veral vanuit 'n vroulike invalshoek aandag geskenk aan die nuwe vrougesentreerde perspektief. Voorbeelde hiervan is Spacks se

The female imagination (1875), Ellen Moers se Literary women (1970), Elaine Showalter se A literature of their own : British novelists from Brontë to Lessing (1977) en Gilbert en Gubar se The madwoman in the attic (1979). Die verskynsel binne veral die Amerikaanse feministiese beweging word ginokritiek genoem en konsentreer volgens Joan Hambidge (1989: 70) op "die vrou as die produseerder van tekstuele betekenis wat onafhanklik van androsentriese (mangesentreerde - MLC) lesings bestaan." Die essensie van dié tipe kritiek word deur Ruthven as volg opgesom: "The decentring of androcentrism by designating gender the principal criterion for assessing those dominant but usually unacknowledged conventions which determine how women speak and write" (1984: 93). Munich (1985: 243) waarsku tereg dat aandag ook geskenk moet word aan die herlees van tradisionele tekste vanuit 'n feministiese perspektief anders sal hierdie tekste bloot getipeer kan word as "encrusted with patriarchal interpretation."

Be-tekening deur middel van taal word beskou as 'n ideologiese produksieproses en gevolglik moet die feminis as leser beseft dat die lees van 'n teks geskied binne die raamwerk van 'n aktiwiteit wat onvermydelik seksgekodeerd en geslagsgeoriënteerd is (Kolodny in Culler, 1983: 51). Die feministiese literatuurkritikus beskou die teks as 'n produk van patriargaal-geïnstitusioneerde taalgebruik en dit is dus dié leser se taak om die androsentriese grammatikale struktuur bloot te lê én te dekonstrueer. 'n Linguistiese ondersoek na seksisme in die taal is dus ook 'n belangrike feministiese strategie. J.W. du Plessis (1989: 27) wys daarop dat vroue "praat en skryf vanuit 'n androsentriese taal" en dit is gevolglik belangrik om vroue se taaluiting "te ontkoppel van die konsepte wat deur daardie taal afgedwing word. Die hele aanbieding van die feministiese diskoers is gerig op die

destruksie van manlik-georiënteerde taaluitings en die konstruksie van 'n vroulike inskripsie in taal."

Die Bybelboek Genesis behoort volgens Adrienne Munich (1985: 238) gelees te word as "a myth of male dominance". In hierdie boek word die Eva-mite gevestig, wat die vrou skakel met die sondeval en haar as verteenwoordiger van sondige seksualiteit be-teken. Adam word as die eerste linguïst getipeer, omdat hy op bevel van God (Genesis 2 vers 19) aan die diere moes name gee. Die gevolg hiervan is dat die taal en die leksikon gekonstrueer word om manlikheid te vereer en vroulikheid te degradeer (Kramarae in Moi, 1985: 156). Vroue word gekondisioneer om hulle taal aan te pas en hulle onderdanigheid aan die man word sodoende beklemtoon (Lakoff, 1976: 55).

Na aanleiding van O'Barr en Atkins skryf Wendy Woodward dat vroue se taal hoofsaaklik 'n taal van magteloosheid is en hulle posisie in die patriargie reflekteer (1988: 75). 'n Vrou wat dus skryf om hierdie taal te ondermyn, verrig 'n politieke daad, want deur haar handeling word die patriargie sy magposisie ontnem. Sy kan egter nooit werklik buite die dominante diskoers handel nie, aangesien haar boodskap oninterpreteerbaar sal wees in die oë van 'n patriargaal-georiënteerde leserspubliek.

'n Moontlike oplossing sou wees om bepaalde androsentriese én seksistiese tekens sous rature te plaas. Die doel hiervan is om 'n woord te gebruik en dit dan te skrap, omdat dit ontoereikend blyk te wees. Dié konsep is ontleen aan Derrida. Hy bevraagteken byvoorbeeld die konsep "teken" in Of Grammatology (1976: 158) en skryf as volg: "the sign is that ill-named thing". Die teken kan nie as 'n homogene eenheid tussen sy referent en sy betekenis beskou word nie en derhalwe moet dit sous rature geplaas word om aan te toon dat dit alreeds 'n spoor van 'n ander teken bevat.

Semiologie moet dus plek maak vir grammatologie, die dekonstruksiekonsep vir die wetenskap van skryf (Spivak in Derrida, 1976: xxxix). Sodoende word die sluiting van 'n teks ondermyn en toon dit aan hoe ontoereikend ons taal werklik is (Lawson, 1985: 111). Derrida is dus deeglik bewus daarvan dat sy eie dekonstruksielesings slegs in die taal van die logosentrisme uitgedruk kan word. Dit is presies ook die geval met die feministiese leser: lesings van tekste en skryf oor tekste geskied in die taal van die seksistiese patriargie. Ter illustrasie sou dit dus funksioneel wees om te skryf ~~moeder~~, ~~hoer~~ en ~~maagd~~ in plaas van die gebruikelike moeder, hoer en maagd; almal konsepte wat 'n bepaalde ideologiese konnotasie het.

Taal as sosiale interaksie-medium vind neerslag in bepaalde uitings. Sulke taaluitings ("utterances") openbaar twee funksies: eerstens verskaf dit 'n weergawe van die werklikheid en tweedens is dit 'n vorm van diskoers, d.w.s. die teks kan volgens Furman (1985: 65) omskryf word as die dialogiese ruimte waar die outeur, die leser, die verteller en die aangesprokene in 'n dialoog verkeer binne die intertekstuele raamwerk met ander tekste.

Die taak van die feministiese kritikus is om hom/haar te verset teen die konvensionele modelle en waardes wat deur middel van taal oorgedra word. 'n Belangrike kwessie wat hieruit voortvloei, is dié van die sogenaamde sprekende subjek. Dit is deur Kristeva (1984: 22) uitgesonder as een van die belangrikste hedendaagse grammatikaal-literêre ondersoekterreine: Gesien vanuit 'n ideologieskritiese invalshoek is die ek-spreker die sprekende subjek uit wie se perspektief die ideologiese kodes van 'n bepaalde sisteem geïnterpreteer word. Ernst van Alphen (1987: 58) toon byvoorbeeld aan dat die interpreterende sprekende subjek dié ideologiese kodes gebruik om sy sosiale konteks te beteken.

Die feministiese leser slaag daarin om die ideologie van die teks van ondersoek te verander deur die voorgestelde "intensies" van die outeur as skrywende subjek - en aldus die "betekenis" van die teks - net eenvoudig te ignoreer. Eco (1979: 22) se aberrant codes sluit hierby aan: aberrant verwys na kodes wat verskil van dit wat die skrywende subjek/sender in gedagte gehad het tydens die skryf van sy teks.

Na aanleiding van Ruthven skryf Joan Hambidge (1989: a) as volg: "Dit is eerder meer tersaaklik om op die ideologiese kwessies rondom die begrip "vrou" te wys. Die begrip in sy mediese, wet-tiese, biologiese, psigoanalitiese, literêre, e.a. betekenis dui op 'n soort interteks." Dit kan as korrektief optree vir 'n feministiese lesing wat bloot die seksistiese aspekte in 'n teks aantoon en 'n lys daarvan maak.

Millett (1969: xii) tipeer die feministiese kritikus as 'n kulturele terroris ("cultural revolutionary") wat die teks moet bevry van sy seksistiese ideologiese las. Kolodny (Mary Eagleton, 1986: 185) verskaf 'n bykomende perspektief: "All the feminist is asserting then, is her own equivalent right to liberate new and perhaps different significances from these texts." In aansluiting by Terry Eagleton poneer Raman Selden dat alle kritiese teorie polities van aard is: "it always seeks to control discourse". Feministiese lesers probeer dus bewustelik die man van sy diskursiewe mag ontnem. Die gevolg is 'n mikro-kosmos van teoretiese uitgangspunte, omdat soos Selden dit stel, "whatever theoretical strategies serve this end are grist to their mill" (1985: 147).

Feministiese literatuurkritiek is, vanweë die sterk sosio-politiese basis daarvan, geëngageerde kritiek en derhalwe is 'n teksanalise wat nie die sosiopolitiese faktore (veral met

betrekking tot die vrou) in aanmerking neem nie, ontoereikend. Vir 'n Suid-Afrikaanse feministiese leser wat daagliks gekonfronteer word met politieke ongelykheid a.g.v rassediskriminasie is dit besonder van waarde: "A South African feminist practice might then begin by trying to avoid a we/them approach by ensuring that we do not colonise the already twice colonised, the black woman, we construct a monolith which reifies the diversity of women in this country, ignoring class differences, income disparities and different language groups" (Ryan, 1988: 1).

Nadine Gordimer (aangehaal deur Lenta, 1988: 63) beskou feminisme as 'n middelklasluukse vir Suid-Afrikaners: "a question of no relevance to the actual problem of the country which is to free the black majority from white minority rule." Gordimer verloor egter uit die oog dat klas- en rasideologieë gepropageer word in die taal van seksuele differensiasie. Wat die situasie van die vrou in die Suid-Afrikaanse samelewing betref, wys Marais (1988: 30) daarop dat die geskoolde vrou tot die arbeidsmark toegelaat is, waarskynlik vanweë 'n tekort aan genoegsame geskoolde arbeid. Die beskikbaarheid van goedkoop swart arbeid as huishulpe en kinderoppassers het die lewe vir die wit geskoolde vrou vergemaklik. Dit is veral die swart vrou wat ongeskoolde arbeid verrig en die slagoffers is van die mangesentreerde kapitalistiese stelsel. Dit moet ook in gedagte gehou word dat poësie, volgens Van Wyk (1988: i), as 'n "subjektiewe en ideologiese verwoording van 'n sosiale toestand of 'n historiese moment" beskou moet word. Die beeld van die sosiale werklikheid in die Afrikaanse poësie illustreer volgens Van Wyk "'n verwronge en aangepaste bestendigheid van klassehierargieë". Die kapitalistiese stelsel kan ook as 'n patriargale sisteem beskou word met as metafisiese onderbou die arbeidsverdeling tussen man

en vrou (Michael Ryan, 1982: 211). Taal kan ook nie losgemaak word van die kontinue stryd tussen heerser en nie-heerser nie. Binne dié relasie is die inisieerder van klasseverskille in die Suid-Afrikaanse samelewing volgens George Weideman (1988: 150) die heerser en die staatsapparaat.

Volgens Rhoda Kadalie (Odendaal, 1989: 14) word in die Suid-Afrikaanse situasie seksisme gewoonlik in terme van kultuur verdedig. Volgens haar is swart vroue binne stamverband van die mees onderdrukte groepe in die samelewing. Mamphela Ramphele sien die oplossing van dié situasie as 'n "transformasie van rolle van sowel mans as vroue, die hele kwessie van mag moet herdefinieer word" (Odendaal, 1989: 14).

In die African National Congress (ANC) se grondwetlike riglyne lui een van die bepalings as volg: "Women shall have equal rights in all spheres of public and private life and the state shall take affirmative action to eliminate inequalities and discrimination between the sexes" (Die Suid-Afrikaan, Oktober 1989: 17). Na aanleiding hiervan vra Dorothy Driver (1989: 15) hoekom dit enigsins nodig is dat "a special clause for women" aan die ANC se grondwet toegevoeg moet word.

Enige literêr-teoretiese perspektief is dus aanvaarbaar vir die feminis as leser, mits dit volgens Kaplan (1985: 152) geïntegreer word met 'n sosio-politiese analise. Toril Moi (1985: 174n) beskuldig juis 'n manlike kritikus soos Ruthven daarvan dat hy in sy Feminist literary studies die sosio-politiese inslag van feminisme heeltemal ignoreer: "The main problem with the text is the way in which it seeks to depoliticize feminist critical discourse. My point is simply that only a political definition of feminist criticism and theory will enable us to analyse the difference between feminist and sexist uses."

Hauser (1982: 226) beklemtoon die belangrikheid van die sosiale omstandighede waarbinne die teks gesitueer is, maar merk ook op dat die leser in gedagte moet hou dat die skrywer 'n produk is van 'n bepaalde samelewing of hy dit nou aanvaar of opponeer. Die outeur en teks "praat" vanuit 'n bepaalde invalshoek.

In aansluiting by Bakhtin moet in gedagte gehou word dat die literêre teks 'n heterogene diskoers is: dit openbaar 'n polifoniese of dialogiese kwaliteit. Die teks is die produk van 'n jukstaposisie van verskillende stemme in een teks, asook die teksintegrasie van vorige diskoerse binne die taal of kultuur as geheel (Rimmon-Kenan, 1983: 115). Dit hou verband met die konsep van intertekstualiteit, wat dui op 'n transponering van een of meer tekensisteme na 'n ander tekensisteam (Kristeva, 1980: 15). Die Derridiaanse siening van die teks as 'n grenslose en struktuurlose oop gegewe, sonder enige buiteteks (Derrida, 1976: 158) is ook hier ter sake. Intertekstualiteit is 'n oneindige proses: daar bestaan geen "grense" nie en die literêre teks is in voortdurende interaksie met die groter sosio-politiese teks (Leitch, 1983: 121). Daar is nie net 'n verband tussen kunswerke nie, maar soos Degenaar tereg aandui tussen "die mens as teks, tussen die kunswerk as teks en die werklikheid as teks wat op mekaar inspeel" (Degenaar, 1990: 94).

'n Rekordstelsel van vrouehaat (misoginiteit) is volgens Munich die literêre kanon (1985: 243). Kritiese diskoers is ook dikwels die produk van 'n misogiene perspektief op tekste. So word die Oresteia byvoorbeeld gelees as die vestiging van geregtigheid in die Westerse kultuur, terwyl dit volgens Munich (1985: 251) eerder gelees kan word as "a great act of mythopoeia in which politics are sexualized and where the idea of justice becomes defined as masculine". Kenmerkende seksistiese aspekte van 'n teks word dikwels geignoreer deurdat slegs op spesifieke temas in tekste gekonsentreer word. Die beskouing van die werk van

vroulike skrywers is volgens Showalter onakkuraat, omdat dit veranker is in die "Groot Tradisionalisme". 'n Klein diverse groepie vroueskrywers word geselekteer as sg. groot skrywers en alle teorieë oor vroueliteratuur word hieruit afgelei. Voorts is dit moeilik om te teoretiseer oor vrougesentreerde literatuur, omdat daar 'n geneigdheid by kritici bestaan om kultuurgebonde stereotipes van vroulikheid bloot te projekteer en dié tipe skrywery word voortdurend as 'n ewige opposisie tussen biologiese en estetiese kreatiwiteit bestempel (1982: 6-7).

Mary Eagleton (1986: 44-45) beskou die verhouding tussen vroue en die manlike literêre tradisie as volg: die rol van die vrou as die sg. "mag agter die troon" in die vorm van navorser, sekretaresse of ondersceunende eggenoot word dikwels nie na waarde geskat nie. Die enigste erkenning wat die vrou kan verwag is 'n opdrag voor in die teks. 'n Tweede kwessie is die begrip skrywer/skrywende subjek : 'n vroulike skrywer is 'n uitverkorene in 'n androsentriese wêreld en moet waak daarteen om haarself nie as verhewe bo die gewone vrou te beskou nie. 'n Derde kwessie is die gebruik van die vrou as teken in die tekste van manlike outeurs. Alice Jardine (1985: 124) skryf n.a.v. Hélène Cixous dat die klassieke skryfeconomie ("writing economy") behoort tot die manlike sfeer, wat berus op twee dictums: (1) moederliefde en ondersteuning en (2) vaderlike identifikasie. Binne dié patriargale kultuur benodig die man die liefdevolle ondersteuning van sy muse, minnares of moeder. Hy raak egter gerieflikheids-halwe van die vrou ontslae in sy teks deur haar te "vermoor", soos dit 'n goeie seun van die patriargale vader betaam. Op insiggewende wyse sluit Marianne de Jong (1988) hierby aan: "Die vrou in die poësie van 'n manlike outeur is by implikasie 'n metafoor, 'n poëtiese tegniek. Skryf 'n mens die 'vrou' literêr

dan verander jy jou diskoers ongesiens na 'n taal van verlies, hoop, versugting, mitologisering ens."

'n Problematiese aspek van feministiese literatuurkritiek is die kwessie van die manlike feministiese leser. Toril Moi (1985: 178n) skryf dat 'n man wel 'n teks feministies kan lees, alhoewel vroulike feministe volgens Moi in staat is om vir hulle eie regte te veg "without having to hire a male liberal to take the flak on their behalf". Dit lyk tans asof dit onmoontlik is om van "manlike feministe" te praat, want volgens Delmar (1986: 27) word feminisme verstaan as "a way of thinking created by, for, and on behalf of women, as gender specific. Women are its subjects, its enunciators, the creators of its theory, of its practice and of its language". Ter verdediging van die man voer Heath (1987: 9) aan dat mans wat ontevrede is met die verdrukking van die vrou daartoe in staat is om feministiese kritici te wees. Mans kan volgens Joan Hambidge (1989: 71) wel die feminisme beoefen, maar hulle moet as fallofeministe getipeer word, terwyl die begrip fallostyn gebruik word om die androsentriese leser wat as fallofeminis poseer, te ontmasker. Ruthven (1984: 15) wat as fallofeminis 'n besonder seminale studie oor feministiese literatuurkritiek geskryf het, poneer: "It is no more necessary to be a woman in order to analyse feminist criticism as criticism than it is to be a marxist in order to comprehend the strategies of marxist criticism".

Feministiese literatuurkritiek kan as 'n opposisie teen die tradisionele "practical criticism" beskou word. Dit sou egter selfondermyndend wees om byvoorbeeld te poneer dat daar slegs één korrekte metode is om 'n teks feministies te lees. Die kritikus wend hom tot ander dissiplines benewens literêre kodes om sy strategie daar te stel en kan enige teoretiese uitgangspunt huldig, mits dit nie strydig is met die seksuele politiek van

feminisme nie. Joan Hambidge (1989a: 71) skryf dat feminisme, net soos dekonstruksie, die afwesigheid van 'n metode beklemtoon. Sy beskou dit dus liefers as 'n "hermeneutiek van suspisie" wat alle metafisiese waardes m.b.t. die vrou en vrouwees bevraagteken en dekonstrueer.

My uitgangspunt is post-strukturalisties, deurdat ek hoofsaaklik dekonstruksie as uitgangspunt neem. Post-strukturalisme is nie "post" in die sin van "having killed structuralism off" (Sturrock, 1986: 137) nie, maar dit moet eerder beskou word as 'n poging "to extend structuralism in its rightful direction".

Dekonstruksie kan getipeer word as 'n aftakeling van die semio-strukturalistiese tradisie waarbinne die teken en die idee van struktuur as 'n tekensisteem sentraal staan. Dekonstruksie verwerp byvoorbeeld die aanname dat 'n struktuur 'n objektiewe gegewe binne die teks veronderstel. Hieroor skryf Joan Hambidge (1984: 76) as volg: "Om die aanname te maak dat die ontleding ingestel is op die 'struktuur' ('opbou'/'samehang') van die teks, is verouderd. Die teks besit immers nie 'n struktuur' nie - maar die leser poneer 'n struktuur wanneer hy die teks lees. Indien 'n teks een struktuur sou hê, sou mens 'n teks net een keer kon benader." In Derrida se teoretisering word die konsep struktuur vervang deur die sg. "chain of signification" wat wegdoen met die idee van 'n geslote sisteem (meer hieroor later).

Dit is belangrik om te besef dat my lesing van die teks bloot deel is van die proses van oneindige semiosis. Dit impliseer dat die analyses geensins as "finale lesings" beskou kan word nie. Viljoen (1988: 35) beskou die demonstrasie van die oneindige semiosisproses as 'n opheffing van die grense tussen die "proses van die teks en die proses van die skryf-oor-die-teks". Die kritikus kan nie meer 'n aanspraak maak op 'n gepriviligeerde

status vir sy kritiese aktiwiteit en diskoers nie. Dit is onderhewig aan self-dekonstruksie.

Die dekonstruksiekritiek kan, soos reeds beweer is, bestempel word as 'n aftakeling van die tekenbegrip. Die tekenbegrip is gemunt deur die Switserse linguïst Ferdinand de Saussure. Volgens hom is die linguïstiese teken nie 'n skakel tussen 'n ding en 'n naam nie, maar tussen 'n konsep en 'n klankpatroon. 'n Kombinasie van 'n konsep en 'n klankpatroon word 'n teken genoem. Die teken kan weer onderverdeel word in die betekenaar en die betekende wat beide in arbitrêre relasie tot mekaar staan (De Saussure in Lodge, 1988: 10-13). Strukturalisties gesproke, is die kode die korrelasie tussen die twee komponente van die teken. Eco (1976: 8) definieer die kode as volg: "A code is a system of signification insofar as it couples present entities with absent units." Dit reël dus die verhouding tussen betekenaar en betekende en berus op ooreenkoms of konvensie. Verkeersreëls is byvoorbeeld 'n kode wat op gemeenskaplike basis berus en waarmee ons padtekens interpreteer. Ideologie kan gevolglik volgens Van Alphen (1987: 59) as 'n verstarde kode beskou word.

Derrida (1988: 111) beweer dat signifiëring altyd in terme van be-teken-ing beskou is: een betekenaar wat na 'n betekende verwys; 'n betekenaar wat verskil van sy betekende. Word die radikale verskil tussen betekenaar en betekende bevraagteken, moet die woord betekenaar as metafisiese konsep oorbodig wees. Moyaert (1986: 36-40) vat Derrida se siening van die teken as volg saam: die vaste verhouding tussen die drie komponente teken, betekenaar en betekende word verwerp en een betekenaar wys bloot uit na 'n ander volgende betekenaar. Die teken word immers gebruik in die plek van iets of om na iets te verwys, of op iets te wys wat nie fisies aanwesig is nie.

Die geskrewe teken kan ook 'n breuk met sy werklike konteks aangaan en dit kan gelees word binne 'n ander konteks, ongeag wat die skrywer se intensie was. Enige tekensisteen kan in die diskoers van 'n ander diskoers bv. 'n aanhaling herskryf word. Die geskrewe teken is ook onderhewig aan espacement: dit kan geskei word van ander tekste binne 'n bepaalde tekenreeks of dit kan ook slegs verwys na iets wat nie in sy tekenwaarde aanwesig is nie (Raman Selden, 1985: 87-88). Die teken is dus 'n middel, 'n supplement, wat dien as aanhangsel, bykomstigheid, oorbodigheid én plaasvervanger.

De Saussure se siening van die teken staan vir Derrida binne die logosentrisme. Dit omskryf denke wat altyd op soek is na 'n uiteindelijke waarheid, 'n werklikheid buite die taal. Dié verwysingspunt word gekoppel aan die "transcendental signified" (Derrida, 1987: 80). Degenaar (1990: 94) wys daarop dat dekonstruksie die Nietzscheaanse siening van "die dood van God" as uitgangspunt neem, aangesien 'n vaste punt van verwysing (God) 'n kreatiewe spel met tekens verhinder. In die geval van die patriargie is die fallus die eksterne verwysingspunt en kan derhalwe van 'n fallogosentriese perspektief gepraat word. Fallogosentrisme is volgens Marais (1988: 31) ontleen aan die psigoanalise en dit verwys na die vooropstelling van manlike seksualiteit om vroulike seksualiteit te bepaal. Veral Freud het die seksualiteit van die vrou in terme van die man beskou: "(I)f psychoanalysis is phallogocentric, it is because the human social order that it perceives refracted through the individual human subject is patrocetric". (Freud in Ruthven, 1984: 54). 'n Ondermyning van logosentriese en fallogosentriese aannames geskied deur die Derridiaanse konsep van différance.

Différance is gevorm na aanleiding van die werkwoord "differer" wat beide verskil ("differ") en uitstel ("defer") beteken.

Derrida omskryf différance as "the systematic play of differences, of traces of differences, of the spacing by which elements are related to one another" (Culler, 1983: 97). Dit bewerkstellig die opheffing van die transendentele betekenaar of sentrale logosentriese referent. 'n Prosedure wat sentraal staan by Derrida en van belang is vir die feminis as leser is die ondermyning van binêre opposisies deur middel van différance. Gesien vanuit die invalshoek van die patriargale ideologie word bepaalde opposisies gekonstrueer : man/vrou, manlik/vroulik. Hélène Cixous (Moi, 1986: 11) beweer dat binne 'n binêre opposisie die een term die ander moet "vernietig" om betekenis te kan hê. 'n Biologiese binêre opposisie soos man/vrou word byvoorbeeld gebruik om bepaalde negatiewe konnotasies aan vrou te heg. Deur die logosentriese ideologie van hierdie opposisie af te breek, moet die betekenis voortdurend uitgestel word, sodat nie een van die twee meer dominant is as die ander nie. Norris (1987: 24) skryf in dié verband: "And here we can perhaps see the point of Derrida's repeated insistence: that deconstruction should not be content simply to invert certain cardinal oppositions (speech/writing, philosophy/literature) so as to leave the 'inferior' term henceforth firmly established on top. For this is nothing more than a national gesture, a reversal that leaves the opposition still very much in place without beginning to shift the conceptual ground wherein its foundations are securely laid."

Al hierdie post-strukturalistiese konsepte help die leser om "a kind of strategic reversal" (Norris, 1987: 19) van stapel te laat loop. Een van die grondbeginsels van hierdie tipe literêre ondersoek is om op aspekte soos nie-ooglopende metafore, voetnotas en insidentele wendings in die argument ("point of contradiction") te konsentreer. Gewoonlik sien New Critic-gerigte lesers hierdie tekstuele aspekte oor die hoof. Die

feministiese leesaksie word dus nou vir my "an acitivity, an open-ended practice of reading, rather than a 'method' convinced of its own right reason" (Norris, 1982: 9-10). In dié verband en aansluitend by Norris skryf Degenaar (1990: 94) as volg: "Die oorsprong van die teks is nie meer belangrik nie, ook nie hoe knap dit inmekaar sit nie. Dit moet juis uitmekaar gehaal word, dit moet oopbars; die saad van die teks moet in alle rigtings versprei word."

Ten slotte moet dus in gedagte gehou word dat hierdie interpretasies geensins pretendeer om die enigste of die "korrekte" interpretasies van tekste te wees nie. Dit is opvallend dat die oorgrote meerderheid feministiese lesers teoretiseer oor aspekte van dié ideologie, maar weinig analiseer. Dit moet die leser van hierdie studie ook in gedagte hou.

Vir die doel van my bespreking konsentreer ek op twee digters nl. Antjie Krog en Joan Hambidge. Ek bespreek eerstens Lady Anne (1989) en daarna Die anatomie van melancholie (1987), eerstens op grond van die debuteerdatums van die skrywers en tweedens omdat ek eers Krog se heteroseksuele perspektief op die man - vrou-verhouding wil bespreek en vervolgens Hambidge se lesbies-gesentreerde perspektief.

HOOFSTUK TWEE: DIE POËSIE VAN ANTJIE KROG

Antjie Krog debuteer in 1970 met Dogter van Jefta. In sy bespreking van dié bundel skryf T.T. Cloete (1980: 219): "Antjie Krog het reeds met haar debuutbundel 'n baie besondere stempel aan die Sestiger-, Sewentigerpoësie gegee. Die karakter van die poësie van hierdie tyd is in 'n groot mate deur haar werk bepaal, saam met dié van Ingrid Jonker en Breytenbach."

Na Dogter van Jefta waarin die ervaringswêreld van die skoolmeisie verken word, verskyn Januarie-suite in 1972. Dié bundel handel oor die lewe van die vroulike student op 'n Afrikaanse kampus. Die wêreld van die jong getroude vrou en moeder vorm die tematiese boustof van die bundels Bemide Antartika en Mannin, beide in 1975. 'n Vooruitgang op haar vroeëre poësie is Otters in bronslaai van 1981. Haar twee onlangse bundels is Jerusalem-gangers (1985) en Lady Anne (1989).

Van die belangrikste tendensies van die Afrikaanse poësie sedert sestig wat T.T. Cloete uitsonder en wat spesifiek van toepassing op Krog is, is "die onbenullige, onbelangrike en eenvoudige", die sg. "aktualiteitsvers", die "aardse en plaaslike", "die soepel vers" en "die invloed van D.J. Opperman" (1980: 116-132).

Antjie Krog openbaar haarself vanaf haar vyfde bundel, Otters in bronslaai, as een van die sterkste eksponente van die aktualiteitsvers oor die sosiopolitiese werklikheid in Afrikaans. Waar die oorgrote aantal Afrikaanse digters nog konsentreer op die "gevestigde estetiese en monologiese tradisie" (Coetzee, 1990: 49) binne die Afrikaanse poësie, vorm Krog 'n uitsondering op die reël. Sy skryf dus in aansluiting by die Engelssprekende en swart digters in Suid-Afrika 'n vers wat gevoelig is vir die sosio-politiese konteks en sy lewer kommentaar op sosiale onreg.

Volgens Kannemeyer (1988: 365) het Jerusalemgangers die aktualiteit as hooftema van die bundel en is die sosio-politieke versen nie slegs 'n gedeelte of afdeling van die bundel nie.

Krog se perspektief op die Suid-Afrikaanse aktualiteit konsentreer op die wit-swart-verhouding binne die land. Ander aspekte wat onder die soeklig kom, is die rassistiese inslag van die gevestigde kerke en die toenemende ontevredenheid wat sy daarmee ervaar, asook met die superieure posisie van die wit besittersklas in Suid-Afrika.

Krog lewer veral kommentaar op die witmens in Afrika, wat nog nooit sy verbondenheid met Europa kon prysgee en nooit werklik deel van Afrika geword het nie. 'n Teks ter illustrasie in dié verband is "visioen van 'n nasie" uit Otters in bronslaai:

hoe lank meen ons om hier uit te hou?
ons wat gestrand het teen hierdie geil vasteland
sonder om ooit in Afrika onloënbaar aan te land
ons in huise van American Colonial-styl
wat ons omring met parke en tuine
om die aanspraak van die landskap te ontsnap
wat loop op kelims, gesels in 'n Nederlandse dialek
wat Duitse lieder luister en Engelse poësie lees
wat soggens spek en eiers eet
westerse modes aan ons basse hang
vakansies noord verby die vasteland vlieg
om in stamlande te gaan verdrink in musiek en kunsgalerye
en met die terugkeer onder Domsaitis se Pruisiese skildery
uit Finse glas Glenfiddich te drink

hoe dan nie? hier is ons na drie eeue nog niks anders
as 'n stukkie curiosum westers.

Die Europese ingesteldheid blyk veral uit die opnoem van Europese invloede op die Suid-Afrikaanse kultuur. Selfs die Afrikaanse taal word as "'n Nederlandse dialek" omskryf. Die Westerling in Afrika is na 'n lang verblyf steeds 'n toeris en 'n kolonialis, vir wie Afrika 'n "stukkie curiosum" is om met sy Europese standaarde te beleef.

Nie net as digteres is Antjie Krog gevoelig vir die sosio-politieke werklikheid nie, maar ook as moeder en huisvrou. Sentraal binne haar poësie is die verkenning van die huishoudelike, 'n onderafdeling van Cloete se "aardse en plaaslike" tendensie in die Afrikaanse poësie. In sy bespreking van die poësie van Antjie Krog het Kannemeyer (1983: 508) as volg geskryf:

"Met die poësie van Antjie Krog word daar gestalte gegee aan die emosies en belewenisse van die skolier en student, waarmee sy in baie opsigte nuwe gebiede vir die Afrikaanse poësie betree, terwyl haar latere verse oor die liefde, swanger- en moederskap en huislike geluk 'n aanvulling by dié van Elisabeth Eybers bring ... Dit is met die 'saamdink' van disparate gebiede, hegter sluitende eenhede en afwesigheid van eksplisiete beelding in Otters in bronslaai dat Antjie Krog haar belangrikste werk lewer. Met die huislike gedigte van dié bundel ... bou sy die moontlikheid daarvan ná Eybers en Lina Spies uit."

Die huishoudelike realisme is hoofsaaklik 'n outobiografiese tipe vers, wat spesifiek fokus op die ervarings van die moeder-digteres. Die man en kinders vorm dikwels die stimulus vir die poësie, maar word ook as 'n bedreiging vir die kunstenaarskap beskou. Die eggenoot is nie net 'n steunpilaar vir die vroulike

spreker nie, maar hy is ook 'n aanvulling vir haar en daar bestaan voortdurend die vrees dat sy hom deur die naderende dood kan verloor.

'n Teks soos "ballade vir 'n 5-jarige huwelik" (Otters in bronslaai, p. 46) kan beskou word as 'n sentrale teks om die man-vrou-konflik binne die huwelik te illustreer:

vanoggend met ontbyt vorm ons die klassieke spotprent:
jy met jou welige hare wat blink om jou nek en ore tros
jou oe penblou en skerp ingestel reeds op vandag se werk
jou hande korreleer presies die argitektoniese opsny
 van perfekte spek en eiers
my gesig ongewas, sweterig van ontbyt maak
lê pofferig geplooi, 'n kussinghaal keep my wang
my hare ongekam en my hande vol tissues, hooikoors en
 kinders

dan wonder ek wat het gebeur?
ek behoort artikels te lees oor hoe om jou man te behou
ek behoort pastelagtige rome vir my vel te koop
 fyn hoëhak-sandaaltjies en kettinkies
ek behoort weer Miss Balmain te gebruik en kantsakdoekies
'n breastlift te kry sodat my tieties weer rosig en
 lewendig onder jou hande kan vroetel
die leervelle oor my maag en gewese sexy boude te laat
 wegsny
(die baldaagige moeras tussen my bene is goddank tydloos)

en dan?

 dan weet ek nog nie verder nie
hoe lank voordat ons mekaar se vleis met naels van die
 ribbes ruk

mekaar se skedels in vreemde huise oor die matte rol
mekaar se genitalieë saam met uie in bredies rasper
cocktails met mekaar se oë versier:

blou maraschino-kersies dobberend op lang kil
martini's?

(drink my altyd so met jou oë...)

ek staan op en laat vir jou 'n roos kantoor toe stuur
sedert ek daardie oggend opgekyk
en jou tussen al die karikature betrap het
het ek jou lief

Die vroulike spreker kom tot die gevolgtrekking dat sy nie meer seksueel-liggaamlik vir die man aantreklik is nie. Sy oorweeg veral om informasie in te win "hoe om jou man te behou". Dié besef van liggaamlike onaantreklikheid het tot gevolg dat daar toenemende spanning tussen hulle sal ontstaan wat gaan ontaard in "vleis met naels van die/ribbes ruk" en mekaar te lyf gaan. Ten spyte daarvan bly sy nog steeds lief vir die man.

In Jerusalemgangers word 'n ander aspek van die huishoudelike uitgebeeld, naamlik die bedreiging wat 'n ander vrou vir die huwelik inhou: Vergelyk die volgende teks wat spesifiek handel oor die "affaire" van die man:

my man met sy boekhouersmind
optel aftrek inkomste uitgawes
geen skuld geen overdraft
my man met sy boekhouersmind

hy belê nie in grond
speel nie aandele nie gholf
sanik elke sent agterna

my man met sy boekhouersmind

buite die dorp die dam
die motor dig onder bosse getrek
kometers die koeltes van hartjiesgras
rootop gebed in perskambro

later sluip ons af na die water
die luuksheid van wyn
en sondige son ek begeer jou vel
met sy kwinkslag van bloed

na jou oproep van die see
het ek besluit: ek praat.
haar man is later by die dam gekry
sy kop gehael tot 'n brommer-granaat.

Die mand word gekarakteriseer as iemand wat rasioneel ingestel is ("boekhouersmind"). Die vrou vind mettertyd uit van die "affaire" (hy bel haar "van die see") en sy kom met alles vorendag. Die gevolg is dat die man se minnares se man ook daarvan te hore kom en hy dus selfmoord pleeg ("sy kop gehael tot 'n brommer-granaat").

'n Ander bedreiging vir die huweliksverhouding en die gelukkige samesyn binne die gesin, is homoseksualiteit. Dit is veral in die derde afdeling van Otters in bronslaai dat 'n man as medeminnaar op die toneel verskyn. Vergelyk in dié verband 'n teks soos "kunsgalery", waarin die homoseksuele relasie uitgebeeld word:

die voordeur gooi 'n goue baard
knarswyd oor die stoep -

die man die vrou die kind
word joviaal na binne geroep.

'n sydeur tregter uit die swetterjoel
haar skielik in die tuin. die wrakhoutpop
sit ingedoke. toue en katrolle bamboesagtig
as sy kop gekrul. die anker uit sy soel

buik kletter teen die klip.
die gasheer sit buite,
kyk terug deur die oop skuifdeure
na die man waarom die ligte blondelings glip

en kaats. 'n voorstedelike trein kuttel verby.
adderlik pomp sy oë die vertrek.
die perfekte hande wat daaglik vrou en kind afweer,
koester spirale wat opsis uit 'n sigaret.

'n tweeliterkan anyslikeur word ingedra -
daisy-kettings gloei in die alkohol,
stamme wat ná kweking gulsig gestol
het, dryf loom en helder agterna.

likeur breek die galery in eb en vloed.
figure verskyn in deure: smal geheup, fyn gebloes,
weef wiersgewys aan breër heup en forser bors,
voëls wat in neon bots. sy begin die kind te seek:

'n j ageling hys hom nakend uit die bed -
fondue-tousels spinnerak sy lendene af;
'n olifant bevrug 'n gousblom in die Battisveld
as anthuriums in peulevreugde gil: Hockneystorte is beset.

so word alles aanmekaar geweb.
uit die mapoggerstat skiet 'n landskap rasend op:
deur dowwe bossievelde kruip aartjies puntenerig
inkblou en ligroos teen die totempaal na die lietsjietop.

deur geil plastiekkrane en borste waaruit whiskey etter,
deur bronstige knaterborsels wat aan fallus-anus-mond
tapisserieë hang, duur die soektog - verby
jongmans wat makondi-kaal in dekstoele luiers,

ander wat in tennishemp en sokkies afwagend gis:
sy sien die duikplank eers otterstil deur waters glip,
dan oorverdowend knal ... tussen tandjies dryf
potsierlik die geflensde nate van 'n uterus.

Die man en sy gesin onderneem 'n besoek aan die "kunsgalery". Die gasheer begin die man "deur die oop skuifdeure" dophou. In die teks is daar 'n toenemende afkeur van die gesinsbande ("perfekte hande wat daagliks vrou en kind afweer"). Die spesifieke verwysing na die "Hockneystorte" is veelseggend aangesien Hockney bekend is vir sy skilderye van naakte mans. Dié skakel in by die homofiele sfeer van die gedig. Die slotreëls van die gedig spreek van homofiele haat vir die vrou. Die verwysing na die "uterus" skakel met die homofiele man se voortdurende pogings om van die moeder te ontsnap. Camille Paglia (1990: 14-15) skryf in dié verband as volg: "Mothers can be fatal to their sons. It is against the mother that men have erected their towering edifice of politics and sky-cult. She is Medusa in whom Freud sees the castrating and castrated female pubes ... Male homosexuality may be the most valorous attempts to evade the femme fatal and to defeat nature."

'n Aspek van die "aardse en plaaslike" in Antjie Krog se poësie en wat reeds blyk uit die voorafgaande bespreking is die erotiese openhartigheid in haar verse. In 1970 verskyn verse van Krog in die jubileumblad van die Kroonstadse Hoërskool en trek die tekste "vanweë hulle seksuele en politieke uitgesprokenheid landwyd aandag" (Kannemeyer, 1985: 499). Hierdie vroeë verkenning van die erotiek vorm 'n deurlopende tematiese kode in die oeuvre van Krog.

Lina Spies skryf insiggewend oor die erotiek in die poësie van Antjie Krog en beweer dat Krog se poësie onder meer gekenmerk word deur 'n "opgeskerpte bewussyn van onkeerbare, onbeheerbare tydsverloop waaraan lewe en seksuele ervaring meedoënloos onderworpe is" (1983: 112). Sy wys byvoorbeeld daarop dat Krog 'n "vreeslose uitgesprokenheid oor die liggaam" (1983: 113) openbaar. 'n Ander aspek rakende die erotiek is die noue verwantskap tussen die seksuele en kreatiwiteit en dit is dikwels vanuit die die perspektief van die digtende huisvrou of digtende moeder wat Krog skryf. 'n Teks wat die erotiese inslag van Krog se poësie illustreer, asook die skakel tussen erotiek en kreatiwiteit be-teken, is "die sk yfproses as sonnet" (Otters in bronslaai):

hoe bang het ek geword om poëties balodadig te dink
om my geliefde rymloos en vormloos te laat uitrank
hoe sku het ek geword om in lote onbevange vers
sy penis onverantwoordelik ysterklaar by die naam te noem

die krimp en los van sy balle en daglig waar te neem
die sagte kurk van sy tepels tot harde stukkie bas
om brutale stuifmeel oor blare te vlek
en argloos sy anus aan my pen te laat bot

belangrike korrektief op die vroeëre neiging tot 'n amorge vers."

Hierdie verwysings na Opperman skakel met T.T. Cloete se uitsondering van "die invloed van Opperman" as een van die tendensies in die Afrikaanse poësie sedert sestig. Myns insiens het die invloed van Opperman in die geval van Krog 'n definitiewe Oedipale vader-dogter-relasie. Harold Bloom skryf na analogie van Freud se siening van primêre repressie dat die onderbewussyn van 'n jong digter ("ephebe") beïnvloed word deur die werk van 'n ouer poëtiese vaderfiguur ("precursor") en dit lei tot 'n intertekstuele spel ("interetextual rivalry") tussen die jong digter en die ouer voorganger (Wright, 1984: 151). Die jong digter, Antjie Krog in dié geval, tree dus in gesprek met haar voorganger, D.J. Opperman en probeer die ouer digter verslaan. Joan Hambidge som dié intertekstuele spel as volg op: "Die jonger digter lees die gedigte van die ouer of vader-digter en lees dit as 't ware verkeerd (misreading, misprision) ten einde 'n (nuwe) of 'oorspronklike' gedig te kan laat ontstaan. Was dit nie vir hierdie aggressiewe verhouding (inter-tekstualiteit) tussen jong digter en ouer digter nie, sou die ouer digter altyd die oorwinnaar wees as tradisie "by wyse van spreke 'oorwin'" (1986: 40).

Dit is algemeen bekend dat Opperman 'n belangrike invloed uitgeoefen het op die Afrikaanse literêre toneel en dat hy met sy talle bloemlesings volgens Hambidge (1990: 43) "die Afrikaanse poësie-kanon gevestig (het) sodat 'n paar generasies van Afrikaanse digters (en lesers!) geglo het aan die voorskrifte." Opperman was die keurder van Krog se debuut en sedert die persklaarmaak van Dogter van Jefta het 'n persoonlike verhouding van mentor tot protégé tussen hulle ontstaan. Terwyl Antjie Krog op die kunsredaksie van Die Burger gedien het, het sy byvoorbeeld

Opperman se lesings in die "digkunde" aan die Universiteit van Stellenbosch bygewoon (Kannemeyer, 1983: 498). Hierdie poëtiese leiding vorm die grondslag van "die skryfproses as sonnet" in Otters in bronslaai (p. 35), 'n teks waarin sy oor die dissipline van Opperman se "netjiese stellasies vers" skryf en haar skatpligtigheid daaraan erken.

'n Ander aspek in Otters in bronslaai wat ook die vader-dogter-relasie signifieer, is die gebruik van kleuterrympies uit Opperman se Kleuterverseboek. Dié rympies word binne 'n nuwe konteks met ander kodes gelaai, sodat dit die verhaal van 'n homoseksuele verhouding vertel met die kind as uiteindelijke slagoffer. As moeder van kleuters dra Krog ook intiem kennis van Opperman se verse vir kleuters. Sy skryf self 'n kleuterverseboek Mankepank en ander monsters.

Seker die belangrikste voorbeeld van Bloom se "intertextual rivalry" tussen Krog en Opperman kom voor in Lady Anne. In dié verband skryf Kannemeyer as volg: "Langsaan Lady Anne staan Antjie Krog in hierdie bundel as die sentrale figuur van wie sy, soos Opperman se Marco Polo in Komas uit 'n bamboestok, aan die slot afskeid neem, al is hierdie afskeid - anders as by Opperman - 'n minagtende verwerping" (1989: 41). In "Tot siens!" uit Komas uit 'n bamboestok is daar egter by D.J. Opperman ook 'n duidelike mate van minagtende verwerping. Marco Polo word net nog 'n "gipsgesig wat moet getuig". Net soos die historiese metafoor in Lady Anne, word hy ook verwerp. Joan Hambidge (1989) skryf in haar resensie van Lady Anne dat daar "'n vrywording van die Opperman-voorskrifte" aangetref word: "Haar jongste bundel bewys egter dat Krog finaal sonder Opperman se goedkeuring kán werk."

Met sewe digbundels het Antjie Krog haarself dus gevestig as een van die beduidendste digters van ons tyd. Nie net het sy bygedra tot die mens se seksuele bevryding deur openhartig daaroor te skryf nie, maar die verkenning van die sosio-politiese aktualiteit maak van haar een van die min werklike betrokke digters in Afrikaans. Michael Chapman (1984: 272) se opmerking oor die Afrikaanse poësie is dus nie soseer op Krog van toepassing nie: "the question of social conscience has not shaped the work of Afrikaans writers to the same degree as it has their English-speaking contemporaries. And this is particularly so in the case of poetry."

As vroulike digter kan Krog nie as 'n feminis beskou word nie, aangesien sy met behulp van tradisionele patriargale kodes oor die rol van die vrou binne die samelewing skryf. Krog konsentreer hoofsaaklik op die rol van die vrou binne die patriargale heteroseksuele huwelik. 'n Teks binne haar oeuvre wat wel 'n besonder feministiese inslag het, is "given line: macho-mans gee my die creeps" (Lady Anne):

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

handwerk, sag, beskroomd, vies blaai my
 stywe vinger na sjoo-wi-nis: dweepsiek
 bewonderaar van sy eie mense en vaderland
 die handwoordeboek is grensbedons

penis: manlike roede
 stok, lat, rottang, waarmee lyfstraf
 toegedien word. liewe! wat dan
 is klitoris? rudimentêre penis, dus ... dus ...

die sonnet is nie 'n digter's "odyssee op soek" nie, net
'n trassie wat uit definisie try breek met nimfomaniese
bleeps

HOOFSTUK DRIE: DIE POËSIE VAN JOAN HAMBIDGE

Joan Hambidge debuteer in 1985 met die bundel Hartskrif. Oor hierdie teenstelling sê J.C. Kannemeyer (1988: 433): "Alhoewel Joan Helene Hambidge se poësie in Hartskrif (1985) plek-plek nostalgie oor 'n verlore kindwees en die familiefigure van haar jeug openbaar, handel haar verse in die besonder oor sang- en filmsterre, regisseurs, skrywers en mededigters wat deur die belewing van kunswerke of deur persoonlike kennismaking in haar ervaringswêreld kom en met wie sy dikwels in debat tree."

Na Hartskrif volg Bitterlemoene in 1986, 'n bundel waarvoor Joan Hambidge die Eugène Marais-prys ontvang. Die anatomie van melancholie en Palinodes word in 1987 gepubliseer. Na 'n enkele bundel Geslote baan in 1988, verras Hambidge deur in 1989 drie digbundels, nl. Gesteelde appels, Kriptonemie en Donker labirint by drie verskillende uitgewers te publiseer. By Jutalit verskyn in 1990 Tachycardia en Die somber muse, terwyl Die verlore simbool by Tafelberg en Verdraaide raaisels deur Human en Rousseau gepubliseer word. Hambidge vestig haarself dus in die tagtigerdekade as een van Afrikaans se mees produktiewe digters.

Kannemeyer wys daarop dat Hambidge se verse in Hartskrif dikwels n.a.v. 'n foto of skildery van genoemde figure ontstaan; beroendes wie se lewe telkens "in geweld of selfmoord eindig" (1988: 433). Hierdie belangstelling van Hambidge word voortgesit in haar volgende bundels. In haar oproep van beroemde kunstenaars beklemtoon sy hulle kwesbaarheid a.g.v. die uitbuiting van reklame-agente en 'n bewonderende publiek wat net uiterlike glans raaksien. Hambidge self probeer deurdring tot die mens agter die fasade wat vir die bewonderaars voorgehou word. In sy ondersoek na die Afrikaanse poësie sedert sestig wys T.T. Cloete "ontdoening" as een van die tendense uit:

"Die skoonheid is aangevreet en onbestendig, maar ook van sy kant ontdoen die kunstenaar die dinge van 'n skynskoonheid en daar bestaan by hom 'n wantroue oor die sublieme. Hy deromantiseer, hy neem die 'nagemaakte' en 'camouflage' weg ... Dit word 'n soort wegneemkuns" (1980: 118).

Hambidge sluit by hierdie tendens aan in dié sin dat sy die tooisel wil aftrek - haar piëteit teenoor figure soos Marilyn Monroe en James Dean belet dat sy dit "afruk" - om die ontdane mens voor die oog van haar leser te laat staan; die mens wat liefhet en ly - meestal teen die gevestigde morele kodes van die maaskappy in - en by alle "uitstallings" smag na 'n eie, self-beskerende private wêreld.

Vanaf veertig is die Afrikaanse poësie gekenmerk deur die sj. sosialedeernismotief. Na die egosentriese verkenning van die aristokratiese ideaal in die letterkunde van dertig het 'n gevoeligheid ontstaan vir die lot van die misdeeldes, die uitgeworpenes van die maatskappy: die arbeider (Opperman, Ernst van Heerden) die Jood in die diaspora (Olga Kirsch), die bruimens (S.V. Petersen, P.J. Philander, Adam Small). By Hambidge kry hierdie sosiale deernis nou 'n nuwe aksent: Sy kyk na diegene wat skynbaar deur die maatskappy bevoorreg en verheerlik word en 'n ontmaskering vind plaas wat hierdie "gode" en "godinne" ook as slagoffer van die maatskappy uitwys. Sosiale deernis impliseer sosiale kritiek. Dit geld ook vir Hambidge se "ontdanning" wat gepaard gaan met 'n aanklag teen die uitbuiters: die fotograaf wie se kameralens inkyk waar dit nie geoorloof is nie; die patriargale gemeenskap wat die vrou as seksobjek gebruik en haar menslikheid onderskat of ontken; die heteroseksueel-georiënteerde samelewing wat met sy homofobie die gay

as mens met sy/haar bepaalde seksuele behoeftes en gedrag as "afwykend" en "abnormaal" beskou.

In 'n resensie oor Linda Spies se bundel Van siofar tot sjalom skryf Hambidge (1987) onder andere: "Vir aspekte van die poësie van Spies het ek nog altyd waardering gehad, soos die vermoë om die 'litanie van die lyf' óóp te skryf. Haar eerlike én kompromislose beskrywing van eensaamheid én die soeke na 'n geliefde ('op reis nie na 'n stad met gragte / maar na 'n mens met ledemate' uit 'Amsterdam' in Oorstaanson) het tot etlike gedigte aanleiding gegee. Die bekende selfportrette en portrette van mede-digteresse, soos die uitstekende 'Anne Sexton en kie' en 'Vir Antjie Krog' (eweneens uit Oorstaanson) is Spies op haar beste."

P.H. Roodt (1989: 83) tipeer Spies se poësie as volg: "(S)y skryf praatpoësie in die wydste sin van die woord. Sy praat met haarself, digters, ander kunstenaars, 'n geliefde (van bundel tot bundel is daar 'n afgelope liefdesgeskiedenis), familielede, vriende, 'n land, stede, dorpe, God". In 'n onderhoud met Irna van Zyl (1987: 88) tipeer Joan Hambidge haar eie poësie as "'n gesprek met ander skrywers, kunstenaars, rolprentsterre - 'n styl wat uit die literêre wêreld as intertekstualiteit bekendstaan. Uit die 'gevormde' literatuur word weer literatuur gemaak."

Hambidge het dus in haar bespreking van Spies se poësie heelwat oor haar eie poësie gesê. Ook die selfportret maak meermale by Hambidge sy verskyning, terwyl die "soeke na die geliefde" 'n telkens terugkerende tema by Hambidge is. Die "oopskryf" van die "litanie van die lyf" wat Joan Hambidge in Linda Spies se verskuns waardeer, is 'n kenmerkende tendens in die hedendaagse Afrikaanse poësie waarby sy self ook aansluit. Cloete onderskei in die Afrikaanse digkuns sedert sestig 'n tendens wat hy "kontretisme"

noem: 'n voorliefde vir die "konkrete en tasbare" (1980: 120). Hy noem digters soos Breytenbach, Boerneef en Walters - terwyl hy Blum tereg aandui as hulle vernaamste voorloper - vir wie die "dinge wat met die liggaam gevoel en beleef word" (1980: 12) hoë waarde het. Die beklemtoning van die belang van die sigbare en die oomblik gaan dikwels gepaard met 'n afkeer van die metafisiese. Dat hierdie tendens veel meer is as 'n strewe na sintuiglikheid in die digter se belewenis van die werklikheid en na beoefening van sintuiglikheid in die digproses, val veral in die dekade sewentig op. Dit gaan inderdaad om die oopskryf van die liggaam. Waar Hambidge dit by Spies waardeer, voer sy dit in haar eie poësie verder; skryf sy eweneens die liggaam oop.

Lina Spies (1983: 120) beskou die uitgesprokenheid t.o.v. die liggaamlike in die poësie as 'n vormgewing aan "die gebroke beeld van die mens van sy tyd. Die naakte mens het stem gekry in die jongste Afrikaanse poësie en hy begin sy liggaam uiteindelik jubelend bewoon. Dit beteken die uiteindelijke revolusie teen ons Victoriaanse erfenis, wat helaas ook weer in hom die kiem van 'n nuwe epidemie dra." 'n Konsentrasie op die liggaamlike en die erotiese is daarop gemik om "diepliggende persoonlikheidskonflikte van karakters te onthul. Deur die seksuele kom daar 'n uitreik na die andere waardeur die figuur probeer om sy gebrokenheid en onvolkomenheid te besweer en dat dié poging tot selfvoltooiing deur middel van 'n ander persoon meestal futiel sal wees en so 'n groter onrus sal skep, waardeur die dilemma van die karakter skerper belig word" (Smuts, 1985: 73).

Die seksuele uitgesprokenheid van dertig word in die tagtigerjare op die spits gedryf. Die vernuwing wat Hambidge aan die orde stel, is dat sy ook die liggaamlike belewenis van die lesbiese liefde onder woord bring. In 'n onderhoud met E.C. Britz het Joan Hambidge haarself hieroor as volg uitgelaat: "Ek was die

eerste openhartige gay-digteres in Afrikaans. G'n geskerm met 'vreemde liefde' of ander eufemismes nie! Die gay-tema eis openhartigheid op om as poëtiese tema geslaag te wees ... Die vroulike gay-gedigte in Afrikaans is vroeër so versigtig en gedistansieerd geskryf dat dit niemand geraak het nie. Mense word sogenaamd 'geskok' deur my poësie, maar dit wys jou net ek het 'n 'rou aar oopgeboor' ..." (1989: 8).

Lesbianisme in die literatuur het volgens Du Plessis (1989: 15) "nie slegs te doen met genitale seksuele ervarings tussen vroue nie, maar sluit ook gesamentlike ervarings in, die deel van 'n ryk, innerlike lewe, die saamstaan teen manlike tirannie en die onderlinge ondersteuning van mekaar in verskillende lewensituasies. Lesbies kan in sy literêre konteks gedefinieer word as 'n verhouding waarin twee vroue hulle diepste emosies en gevoelens op mekaar rig. Seksuele kontak neig inherent aan hierdie verhouding te wees, maar kan ook totaal afwesig wees ... Nie alleen is die tema van selfverwesenliking van die vrou 'n sentrale tema in die feministiese literatuurbeskouing nie, maar ... ook 'n aanslag op die tradisionele manlike mites en 'n bewuste poging van die feministe om hulle vroulikheid op konkrete wyse in taal en styl te vergestalt."

'n Lesbiese tema word gekies as 'n poging om weerstand te bied teen die patriargie, maar dit bied ook vir vroue 'n opsie wat nie binne die heteroseksuele sisteem inpas nie. Dit is 'n ondermyning van die heteroseksistiese perspektief van die patriargie. Heteroseksisme is volgens Zimmerman (Eagleton, 1986: 15-16) daardie stel waardes wat aanneem dat heteroseksualiteit die enigste natuurlike vorm van seksuele en emosionele uitdrukkingskrag binne die patriargie is.

Die lesbiese tema by Joan Hambidge word derhalwe tereg deur René Marais (1988: 42) as 'n uitsondering met betrekking tot feministiese aspekte in die Afrikaanse poësie bestempel. Benewens die oeuvre van Jeanne Goosen is die tekste van Joan Hambidge "van die enkele werke deur Afrikaanse skryfsters wat as feministies getipeer kan word". Dit wil volgens Marais (1988: 42) voorkom asof die "goed opgeleide (Suid-)Afrikaanse vrou nie so 'n sterk ontwikkelde feministiese ingesteldheid het as haar Europese en Amerikaanse suster nie ..." Afrikaanse skryfsters aanvaar nog te maklik die manlike norme en erken hul skatpligtigheid aan hul manlike "leermeesters" in hul poësie. Daar bestaan nie 'n aktivistiese betrokkenheid by vroulike skrywers om as vroue op te tree in die stryd vir die gelyke regte van die vrou nie. Sommige skryfsters konsentreer wel op die verwoording van die gevoelslewe en leefwêreld van die vrou, maar daar bestaan 'n leemte aan 'n feministiese ingesteldheid.

'n Ander tendensie wat Cloete in die poësie van sestig tot tagtig onderskei wat hom ook in die jongste dekade laat geld, en in die besonder in Hambidge se poësie, is die "relativisme" (1980: 116). Cloete sê: "Sedert Blum word die gevoel van die betreklikheids-waarde van die kuns al sterker in die Afrikaanse poësie ..." (1980: 116; my onderstreping). Wanneer hy daaraan toevoeg dat die mens se "skeppende werksaamheid" soms "tevergeefs" lyk (1980: 117) kan hierdie uitspraak op verskeie Hambidge-gedigte van toepassing gemaak word, maar met belangrike kwalifikasies. Sy skat die kreatiewe daad baie hoog, maar in haar skryf van die gedig ervaar sy ook magteloosheid en word sy ook pynlik bewus van die relatiewe waarde van haar digkasie. In "Marilyn Monroe: foto in rou" handel die eerste drie strofes oor haar huiwering om haar hand aan 'n Monroe-gedig te waag. Sy twyfel in strofe 1 of dit 'n gedig "oor" of "vir" Monroe moet wees. Die ek-spreker pen haar gedagtepraat in die eerste drie strofes neer en val



haarself in dié proses in die rede; dit word 'n selfgesprek oor hoe sy dié "Monroe-gedig" moet skryf. Strofe 2 is 'n verwerping van die aanvanklike aanvangstrofe. Nadat sy in strofe 3 en 4 haar onvermoë eksplisiet bely het, konstateer sy in strofe 5 dat hierdie onvermoë "net 'n oomblik lank" opgehef word deur die foto van Bert Stern:

Beskeie waag ek
vanaand 'n gedig
oor jou Nee eintlik vir jou
ek wou begin:
die argetipiese seksgodin
wat ander voor en na
leespoog weg laat kyk

besluit: té dramaties
gewigtig lomp
ensovoorts

my onvermoë word nou
net 'n oomblik lank
opgehef
wanneer ek met 'n skok
Bert Stern se L.A.-foto
sien

Die rcs van die gedig - strofes 6 tot 12 - is dan 'n weergawe van die vlugtige "oomblik" waartydens die digter se "onvermoë opgehef" is. Strofe 6 is 'n persoonlike reaksie van die sprekende ek op die eerste sien van die Bert Stern-foto; die moment van inspirasie vir die eintlike gedig:

dat toeval hier net toevallig
was, glo ek nie
"arilyn Monroe in rou!

Vanaf strofe 7 tot 11 volg 'n beskrywing van die tersaaklike foto van Monroe, maar telkens met die klem op die gedagte en/of emosie wat die verskillende aspekte van die foto by die beskouer daarvan opwek: "soos ons gewoon was" (r. 22), "asof jy stil waarsku..." (r. 23), "dan: die immer wit gebleikte hare" (r. 28), "O altyd witter ja witter as sneeu" (r. 29), "in jou sagte swanenek" (r. 31). Die twee slotstrofes van die gedig is suiwer persoonlike reaksie van die waarnemer:

hiervolgens moes jy wel weet
(kyk selfs die moesie wit)
of was jy reeds tot-die-einde-toe-

moeg?
die dood is net 'n droom

Soos uit hierdie kort bespreking van "Marilyn Monroe: foto in rou" blyk, wys Kannemeyer ten regte daarop dat Hambidge "haar telkens met die wordende gedig bemoei" (1988: 435). Dit is 'n vergestaltung van die metafiksionele inslag van die resente Afrikaanse literatuur. Waugh (1984: 2) omskryf metafiksie as "a celebration of the power of the creative imagination together with an uncertainty about the validity of its representations; an extreme self-consciousness about language, literary form and the act of writing fictions; a pervasive insecurity about the relationship of fiction of reality; a parodic playful, excessive or deceptively naive style of writing." Viljoen (1988: 41) wys daarop dat die metafiksionele teks oor homself reflekteer terwyl hy geskryf word. Die fokus verskuif na die handeling van skryf ('n proses) weg van dit wat geskryf is (die voltooide teks).

'n Ander belangrike kenmerk van Hambidge se poësie wat Kannemeyer uitlig, het ook reeds geblyk uit die bespreking van die Monroe-gedig, nl. die gesprekskarakter daarvan. Kannemeyer sê: "'n Mens vind die gesprekskarakter van Hambidge se verse mooi geïllustreer in die gedigte oor familiefigure ..." (1988: 434). In Hambidge se poësie is daar heelwat gedigte oor die verhouding tussen die spreker en haar moeder en ouma, maar kinders is min of meer afwesig in haar poësie. René Marais (1988: 39) merk op dat daar in Hambridge se verse "geen begeerte uitgespreek word om self moderskap te ervaar nie." Die verse oor familiefigure sluit aan by 'n tradisie in Afrikaans, nl. gedigte oor direkte familie-verbintnisse. A.E. Samuel (die digter Antjie Krog) toon byvoorbeeld in haar M.A.-verhandeling (1982) aan dat Totius die eerste digter in Afrikaans is wat oor direkte familieverbintnisse geskryf het. Hy is ook die eerste digter in Afrikaans wat die moederfiguur in sy poësie vergestalt het (René Marais, 1984: 12).

Een van die belangrikste kenmerke van Hambidge se poësie bring Kannemeyer ter sprake as hy haar erudisie noem: "Dat hier 'n digteres met 'n groot erudisie aan die woord is, blyk naas talle verwysings uit die 'skatpligtigheid' wat sy in 'Voetnoot' bely ..." (1988: 434). "Erudisie" en "skatpligtigheid" beteken dat daar in Hambidge se poësie 'n duidelike "literêr-teoretiese substratum" (Kannemeyer, 1988: 436) herken kan word. Hambidge wend haar kennis van intertekstualiteit aan deur 'n bewuste intertekstuele spel tussen haar tekste en dié van ander digters te bewerkstellig. Een van haar belangrikste gesprekgenote in literêre verband is T.T. Cloete.

Intertekstualiteit impliseer, soos ek aangetoon het in my teoretiese inleiding, 'n transposisie van tekensisteme. Van Gorp

(1984: 152) se binne die intertekstualiteitsdenke "wordt de tekst beskou as ingescreven in het kader van ander teksten (b.v. in een genretraditie, door parodie, door allusie of citaat), van waaruit hij zijn eigen betekenis krijgt. Het autonome, eenmalige karakter van de tekst bevind zich immer op het snijpunt van zoveel andere teksten, waarvan hij de repliek, de herlezing, de verschuiving, de verdichting, de oplossing, enz. is." Hierdie kenmerke is feitlik almal aanwesig in die oeuvre van Joan Hambidge.

'n Intertekstuele spel openbaar ook 'n indringende kennis van die literêre tradisie en is dikwels 'n "afrekening" met 'n voorganger. Lina Spies is een van die voorgangers binne die Afrikaanse tradisie met wie Joan Hambidge probeer "afreken". Na aanleiding van my aanvanklike vergelyking tussen die twee digteres se poësie wil ek dus beweer dat daar tussen hulle 'n "ephebe-precursor"-verhouding bestaan.

Kannemeyer openbaar homself as 'n tradisionalistiese kritikus as hy die "gevaar" van Hambidge se poësie aantoon as "verliteratuurtheid, eenselwigheid, en 'n beperkte wêreld" (1988: 436). As leser binne die New Critic-tradisie en aldus volgens die metode van "close reading" is sy vernaamste kriteria "oorspronklikheid" en openbaar sy uitsprake 'n onkunde met betrekking tot post-modernistiese poësie en literatuurteorie. Uitsprake soos "skraalheid van gegewe", "die talle motto's opdragte en vewysings" en sy siening daarvan as "iets patroonmatigs" (Kannemeyer, 1988: 436) verklap sy teoretiese invalshoek.

Joan Hambidge (1988: 108) se essay "Niks nuuts" kan as 'n antwoord op Kannemeyer se uitsprake gelees word. Sy toon aan dat in die resensies uit 'n vorige dekade "die begrip oorspronklikheid 'n besliste maatstaf was." In aansluiting by Van Wyk Louw

in Tristia skryf sy as volg: "Enersyds weet alle digters alles is reeds gesê, andersyds beteken dit hoegenaamd nie dat 'versinings' al poësie is nie. Uit die gevormde poësie is wél poësie te maak - op voorwaarde dat die digter eie moontlikhede skep of op 'n 'nuwe' wyse na 'n ou probleem kyk." Na aanleiding van Harold Bloom beskou Hambidge (1988: 108) die verhouding tussen die digter en sy tradisie as 'n "sielkundige oorlog met sy vader-digter(s) ..." Dit is veelbetekenend, aangesien dit vir 'n feministiese leser die mangesentreerdheid van die literêre kanon suggereer. Dit dui egter ook op die ephebe-precursor-verhouding soos vroeër aangetoon. Hambidge vervolg in dié verband: "Moontlik erken (die jonger) digters dat die einde van 'n (literêre) tradisie aangebreek het. Ons politieke onsekerheid en die talle nuwe literêr-teoretiese insigte verander gedurig aan ons sekerehede. Is die 'goeie gedig' werklik nog 'n 'goeie gedig'? Indertydse 'groot figure' kan selfs deesdae té elities en irrelevant lyk ..." (Ek kom hierop terug.)

Dit is opvallend dat 'n post-strukturalis soos André P. Brink (1988) nie met Kannemeyer se siening van "iets patroonmatigs" saamstem nie: "Wat essensieel gebeur, is dat daar elke keer dringend, soms verwoed teruggekeer word na 'bekende' en afgebakende terreine en hulle wéér te visenteer, met genadelose stroping, tot net-net duskant die stilte." Telkens word 'n ander digter se verse as beginpunt geneem by die skryf van 'n eie vers en gelaai met kenmerkende Hambidge-kodes. Palinodes, die titel van haar vierde digbundel, verwoord dié procédé. A.P. Grové (1988: 282) verklaar Palinodes as volg: "'n Aanvaarbare sinoniem is rekantasie - 'n lied wat 'n ommekeer beoog en dus ingaan teen bestaande opvattinge en/of aanvaarbare maniere van doen."

Vanuit 'n post-strukturalistiese uitgangspunt blyk evaluering 'n problematiese aspek te wees. Die kritici wat hulle wel oor die poësie van Joan Hambidge uitgelaat het, probeer post-modernistiese tekste met behulp van New Critic-kategorieë lees én evalueer. Vir die post-strukturalis is daar nie 'n vasgestelde norm waarvolgens 'n teks geëvalueer word nie. Die gebruikmaking van verouderde kritiese apparaat ontaard inderdaad soos Jan Sekenal (1988: 1) beweer in 'n frustrerende onderneming. Daar moet rekening gehou word met die klemverskuiwing.

In 'n besinning oor die sg. bourgeoiskritikus (van wie 'n tradisionalis soos bv. J.C. Kannemeyer een kan wees) wys Joan Hambidge (1984: 79-80) daarop dat waardeoordele en evaluasie deur die tradisionalis gebruik word "asof dit absolutes is wat nooit kan of gaan verander nie, hy staan nooit kriticies teenoor sy begrippe-apparatuur nie, en glo vas dat een interpretasie beter is as 'n ander een. Die bourgeoiskritikus beroep hom ook dikwels op die tradisie en motiveer sy evaluering op grond van vasgestelde kriteria m.b.t. 'n "goeie" of 'n "minder geslaagde" teks. Ander eienskappe van dié kritikus is dat hy vasklou aan die "ideaal van die metafisiese interpretasie" en literêre teorieë as "onnodig, esoteries, verwarrend of ongeldig" beskou. Dit is voorwaar 'n contradictio in terminis, want om kritiek te beoefen impliseer 'n teoretiese stramien (Hambidge, 1984: 82).

Die kritici hier te lande beoefen dus hoofsaaklik 'n uitgediende vorm van kritiek by die lees van Joan Hambidge se poësie. Alhoewel ek J.C. Kannemeyer spesifiek hier uitgesonder het, is ander eksponente van hierdie tradisionalistiese kritiek A.P. Grové, Pieter van der Lugt, Helize van Vuuren, Lucas Malan - almal kritici wat 'n onkunde m.b.t. post-modernisme openbaar.

Net soos dekonstruksie, die filosofie van die post-modernisme, alle sekerhede ondermyn, word die kritikus en leser ook van sy veilige basis beroof. Rory Ryan (1988: 247) sonder post-modernisme uit as dié rigting binne die literatuurwetenskap wat 'n aanval loods op ons dominante Westerse idees en waardes: "the critique of linearity becomes a rejection of causality, a dissatisfaction with essence, object, the transcendental, and the idea of non-problematic signification." In aansluiting hierby word post-modernisme as die kultuur van oppervlakkiheid bestempel: "A noncomitant feature of post-modernism is its superficiality - its abandonment of the notion of truth and depth, replacing it with the surface play of textuality and multiplicity. Personal expression is replaced by a styleless pastiche" (Fredric Jameson in Liebenberg, 1988: 273). Dit is byvoorbeeld die geval met die poësie van Joan Hambidge. Lucas Malan (1990) skryf in die verband as volg: "In die Andy Warhol-idioom word daar gedigte as 'n produk aangebied, deel van die verbruikerskultuur, en dus aan sekere eienskappe herkenbaar: herhaling, kwantiteit eerder as kwaliteit, met die verbruiker se onmiddellike behoeftes voorop gestel en 'n herbenutting van die bestaande."

Die post-modernistiese teks met sy aansluiting by die populêre kultuur, sy verskeidenheid van invalshoeke, die ingesteldheid op die ondermyning van "een finale betekenis", sy oop slot en die uitnodiging tot die leser om al lesende aan die teks mee te werk as skrywer, kompliseer die kwessie van evaluering. 'n Ander aspek wat in gedagte gehou moet word, is die ideologie van die teks en die kritikus. Vanuit 'n feministiese oogpunt word 'n teks gekies op grond van sy ideologie, byvoorbeeld seksisme. Die feminis toon dus in die boodskap van die gedig/roman/drama die seksisties-fallogosentriese kodesistiem aan. Die kriterium van "samehang en sin" word heeltemal geignoreer.

'n Illustrasie van die klemverskil met betrekking tot evaluering is te bespeur in twee kritici se lesings van D.J. Opperman se "Gebed om die gebeente". Grové (Nienaber, 1982: 499) het die slot as volg vertolk: "'n universele grootse versoende kyk op hierdie land en sy inwoners in al hulle verskeidenheid ... die besef dat Swart, Bruin en Wit per slot van rekening weerkaatsingsvlakke is van Gods genade." Vanuit 'n moderne perspektief skryf Marianne de Jong (1981: 244-5): "So val 'Gebed om die gebeente' met sy slotgebed om rasse- en volkereharmonie vir my as eietydse leser as onbetrokke op. In terme van die eietydse horison ontsluit dit 'n idealistiese strewe na harmonie ... wat in 'n eietydse Suid-Afrika - volgens my as leser dan - net nie meer opgaan nie of moontlik nie eens meer bestaan nie." Myns insiens illustreer dit die kompleksiteit verbonde aan evaluering. 'n Stelling soos "amount and diversity of material integrated" (Pepper) blyk niksseggend te wees, as die leser vanuit 'n post-strukturalistiese invalshoek lees én skryf.

Getrou aan myself as post-strukturalis volstaan ek met hierdie voorlopige siening van Joan Hambidge se poësie. Met haar eiesoortige poëtiese styl het sy haarself gevestig as een van die toonaangewendste digters van Tagtig.

HOOFSTUK VIER: 'N FEMINISTIESE LESING VAN LADY ANNE

Lady Anne. Antjie Krog se sewende digbundel, sluit ten nouste aan by haar vocrafgaande twee bundels, nl. Otters in bronslaai (1981) en Jerusalemgangers (1985). Die belangrikste kodes van die twee vroeëre bundels word verder ontwikkel in Lady Anne en kan as volg saamgevat word: "Aan die een kant skryf sy 'n outobiografiese tipe vers oor die lewe van die getroude vrou en moeder saam met haar man en kinders in 'n deurmekaar huishouding. Aan die ander kant vind Antjie Krog se historiese belangstelling veral neerslag in twee siklusse wat op fases uit die Trek-geskiedenis van die Afrikaner gebaseer is: in 'Die leeu en die roos' die verhaal van Susanna Smit wat te midde van die neerdrukkende realiteit van haar huwelik visioene beleef wat sy neerskryf in die hoop dat iemand dit eendag sal lees; in 'Die Jerusalemgangers' die grootse siening van 'n volk wat met 'n blinde besieling op 'n gewisse dood afstuur, behalwe as hy tot 'n nuwe insig in sy werklike doel en betekenis op aarde gebring kan word" (Kannemeyer, 1989: 33).

In Lady Anne word ook van 'n historiese figuur gebruik gemaak, naamlik Lady Anne Barnard, 'n figuur uit die geskiedenis van Britse bewind aan die Kaap, vroeg in die agtiende eeu. Antjie Krog kies Lady Anne Barnard as metafoer en gebruik haar as 'n "buikspreker" (Van Vuuren, 1989: 45) om die lewe van die wit vrou in Suid-Afrika te verken. Met hierdie sonderlinge figuur as reisgenoot probeer Krog dus "haar eie tyd en ruimte, Suid-Afrika vandag, verken" (Viljoen, 1989).

Alhoewel Krog so getrou moontlik probeer het om by die historiese bronne oor Lady Anne Barnard te bly, word die grense van die poësietekste deurbreek met behulp van sitate, tekeninge,

'n verkiesingsplakkaat, 'n eiendomsadvertensie, 'n menstruele kaart en dagboekinskrywings; 'n procédé wat as volg verwoord word in "slot" (p.107):

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

'n Ander belangrike aspek van Lady Anne is die voortdurende besinning oor die aard en bestaansreg van die poësie. Die belangrikste opposisie in dié geval is tussen esteties en politiek. Vergelyk byvoorbeeld die volgende aanhaling uit "parool" (p.57):

die digter alleen
het oorgebly en skryf nie meer woorde

nie want skryf hy "oor" of "van" onderdruktes
slaan sy intensies mat akkoorde
waaroor skryf die bevoorregte digter hier?
"waar esteties was word politiek portier"

Krog besin hier spesifiek oor die kwessie van betrokke poësie en dit het tot gevolg dat sy die skryfhandeling beskou binne konteks van die hedendaagse Suid-Afrika. In aansluiting hierby beweer sy dat die digter se lewe ook gereguleer en beïnvloed word deur die sosiopolitiese toestande in dié land. Vergelyk byvoorbeeld tekste soos "vroeg voor sonop" (p.30) en "eerste kersnaweek onder die noodtoestand" (p.31).

Dit is egter nie net die politieke realiteit wat 'n rol speel by die skryf van 'n vers nie, maar ook die persoonlike menslike situasie van die digter self. Lady Anne is inderdaad 'n bundel waarin daar voortdurend besin word oor die "maakproses" van die teks en daar word inderdaad aan die leser getoon dat dié proses "morsig en pynlik" (Viljoen, 1989) is. In "twee jaar aankomende maand" (p.13) word die noodsaak om te móét skryf verwoord, asook dié faktore wat dit verhinder:

So wil ek my lewe hê so
skryfloos van hierdie huis
die bindmiddel: elke kind

uitstryk, regvou, warm en bruikbaar oorhandig

Die moedeloosheid oor die gebrek aan inspirasie blyk byvoorbeeld alreeds uit die titel van die teks op p.14: weer eens

voor 'n leë bladsy
lynloos A4

Die huisgesin maak inbreuk op die skryfproses, want net sodra daar 'n poging is om selfs net 'n "blerts" poësie te skryf, kom een van die kinders die vertrek binne:

'n kind kom versigtig die kamer binne/is mamma
besig?/sy oë grys en gehawend

Antjie Krog sluit op p.60 van die bundel 'n menstruasiekaart in. Teenoor Jeanne Goosen (1989) het sy haarself as volg hieroor uitgelaat: "Dit is my 'private voice'. Dit dui aan hoe ek sukkel met 'n gedig. Menstruasie het 'n groot invloed op my." Hierdie insluiting van die afbeelding van haar menstruele siklusse

signifiseer inderdaad soos Gerrit Olivier (Goosen, 1989) beweer, dat "skryf ook sy biologiese voorwaardes het."

'n Belangrike biologiese voorwaarde vir skryf, is die versorging van haar kinders en die besef dat hulle deel is van die laaste groep kinders wat in Suid-Afrika "teer () verblond op melk en heuning" (p.71). In haar gesprek met die kinders vergelyk sy haarself met 'n tongvis en hulle is haar "tenger skooltjie" (p.92). Die tongvis vorm 'n deurlopende motief in Lady Anne en word reeds op die titelblad afgebeeld, met die Latynse naam "Hippoglossus hippoglossus" daarby. Die tongvis is tradisioneel 'n vis wat regop gebore word en later omdraai op een flank (HAT). Die naam "Hippoglossus" bevat ook die trace "glos", wat dui op: "Ekwivalent of verklaring van 'n vreemde woord in 'n teks; verklarende aantekeninge aan die kant van 'n teks; hekelende opmerking" (HAT). Dit skakel met die metafiksionele spel van die digter in Lady Anne om die wit ruimtes rondom die teks te bevolk met sitate en aantekeninge, almal glosse om die teks wat sy besig is om te skryf, te verruim.

Die teks "transparant van die tongvis" (p.92) kan gelees word as 'n besinning oor die digter en haar situasie in Suid-Afrika. Die tongvis word teken en metafoor van die digter wat haar onvermoeid bemoei met die taal. Daar is begin om by die veranderende omstandighede aan te pas:

met tyd sal die tongetjie sy lê kry
die boonste flank begin donkerder pigmenteer

En verder aan spreek sy dié gerusstelling uit:

ek druk my mond teen elke verwronge gesig Ma weet

julle sal die gety oorleef

In teenstelling met Antjie Krog, wat voortdurend bewus is van die politieke spanning in haar onmiddellike omgewing, tree Lady Anne Barnard besonder apaties op. Dit is dan ook gepas dat Krog haar "objective correlative" as volg beskryf:

maar uit jou briewe kom jy voor my staan:
hand in die sy as ligsinnige dwaas pen
in inks geslepe snob naiewe liberal
deur die nikswerd aan jou sy van standpunt verwen

geariveer met jou hele frivole lewe sit ek nou beserk
met jou op my lessenaar: as metafoor is jy fôkol werd

(p.40)

Die titel, Lady Anne, suggereer beide Antjie Krog en Lady Anne Barnard, aangesien in elkeen se naam 'n trace van die ander se naam aanwesig is. Beide vroue behoort tot die besittersklas en albei is wit kunstenaars wat hulle in Afrika bevind. Die kwessie van vroueregte kry ook volgens Van Vuuren (1989: 45) aandag in beide gevalle: Lady Anne sê pertinent dat sy die eerste vrou is om Tafelberg te bestyg (p.41), terwyl Antjie Krog weer "macho mans" kritiseer (p.67); eweneens die handeling van 'n voorloper.

Dit is veral op Genadendal dat Lady Anne Barnard se politieke bewuste na vore tree: As sy na skares om haar kyk, ervaar sy ook 'n ontevredenheid in haarself dat sy polities so apaties is:

Ek kry dit nie geteken nie, nie ingepas geskaal
ek vee uit korrel tuur tot dit my oorval die weet
die besef: my bladsye bly altyd ruit, spel altyd
afstand,

die invalshoek bly passief. En so wil Madame dié land
deur glas bly waarneem in prentjies en poësietjies
strik.

Stadig sou my hand kon terugtrek 'n klip vasvat en góoi

snakkend deur die gestrekte ruit kon gooi
om in die heuphoog landskap kokhalsend te ontdooi

(p.57)

Sy wil dus nie net waarnemer en optekenaar van die status quo wees nie, maar haar skaar by die gewelddadige verset teen dié situasie en haar aktief vereenselwig met die omverwerping van dié stelsel. Die metafoor "deur glas waarneem" suggereer dat sy op 'n afstand na die gebeure om haar kyk. "Prentjies en poësietjies strik" sluit aan by haar kunstenaarsaktiwiteite waarmee sy haar tyd verwyf. Die "glas" skakel ook met "gestrekte ruit" en dui op haar gewelddadige protes. Die "gestrekte ruit" wat deur 'n klip getref kan word, impliseer ook die tydgenootlike klipgooiery in die huidige politieke onrus in Suid-Afrika.

Dié protes teen die samelewing staan 'n direkte kontras met haar meer passiewe vorme van reaksie, soos byvoorbeeld in die geval van die slaweskip. Sy is slegs bewus van die probleem:

Ek draai die poedinglepel om en om,
silwer en kosbaar swaar, en betrap myself
dat ek daelank vanuit elke venster
na die gedoemde skip bly staar. (p.79)

Haar onbetrokkenheid by die sosiopolitiese gebeure blyk uit haar besoek aan Parys tydens die Franse rewolusie. Terwyl mense om haar tereggestel word, is dié volgende reaksie van haar kenmerkend van iemand wat verby die tragedie van 'n rewolusie

kyk:

visitekaartjie in boudoir:
voel ondeund vandag
en is pragtig aangetrek (p.63)

Sy is slegs bewus van die seksuele spel wat sy met Windham speel, veral om hom jaloers op Dundas (en vice versa) te maak. Sy beskryf selfs die mense wat om hul vryheid veg, as "barbare" (p.65). Haar selfsugtigheid blyk ook uit die volgende sitaat:

hoe durf ek treur in hierdie druifdonker
terugrit waar my liggaam oorval word
deur verdriet my hart gelate verdik
staan ek 'n blou
smalte soek teen oudword en ander
doodsverwante knerpe oor my geil tyd nou

tot dié dun krassende splinters verbrak het -
durf ek, terwyl rewolusie al geldende woord
is, terwyl vlugteling in dans in tabberds met bloed
bespat, rooi lintjies dui familie is onthoof,
4000 al doodgekap, durf ek so verhonger
om liefde sit - reeds 'n pamperlangde vraat? (p.66)

Vir haar sentreer die gebeure in Parys dus nie om rewolusie en die einde van 'n era van outokrasie nie, maar sy is eerder besorg oor die onstuitbaar-naderende ouderdom en onbeantwoorde liefde. Sy blyk tog wel skuldgevoelens te ervaar as sy haarself afvra of sy haarself so "durf" pamperlang.

Antjie Krog kyk op byna satiries-spottende wyse na die vroue van haar generasie. Dit is opvallend dat Lady Anne Barnard haarself

op soortgelyke wyse hoër geag het as die Kaapse vroue van haar tyd. Haar eerste beskrywing van die Kaapse vroue blyk uit die volgende:

die Bataafse bal waar almal om middernag
verklee in slaapklere - die dames in ligte nerfdun
jurkies van goudlaken, hare gevleg soos vir slaap,
kaalvoet, kaal arms met 'n nuwe ontbloting
van polsare. In die warreling van wyn en kos
word die laaste dans doelbewus in pas gedans. (p.21)

Haar snerpende satiriese perspektief op een van die Kaapse vroue blyk veral uit die volgende (dié teks word later uitvoerig bespreek):

... Die blink buuste in chintz
wil my eggenoot bed. Ek draai rug sinds -
dien nie te sê: om my uit te sit skattedoor
lê nie in jou plaaslike baleintjies opgesluit (p.23)

Lady Anne Barnard lewer ook kommentaar op die korrupsie van die amptenary aan die Kaap; vergelyk byvoorbeeld die volgende versreëls:

so sê hulle kategoriees nee beteken ja
bedrywig uit sy korrupte maag brom die kasteel
waar hoëlui oor sundowners en dinners vonnisse kliek
op lewens spuug in spittoons
lewens is volop in hierdie leë land (p.83)

Antjie Krog se spottery met haar tydgenote blyk uit die volgende reëls uit "Lady Anne by die mikrogolfoond" (p.71):

o my susters in kombi's en stasiewaens
met stylvolle donkerbrille en hare teen die grys getint
liggame wat soggens in fleurige leotards
jog en gym en joga
verbete klou aan soepelheid en Pil

Sy is vanweë haar sosiopolitiese gevoeligheid, bewus van die onreg as gevolg van apartheid. Die propaganda wat die wit regering gebruik om sy burgers oningelig te hou, blyk uit die volgende:

vlugtend uit bosveldkoeltes val laag oor skroot
drie impalas na die noorde: berig lees uitgewis.
'n kind stop botweg met sy tong 'n teetydkoeël
maar TV en koerante markeer Mars van die Morone
en praat onophoudelik oor vigs (p.30)

Selfs haar kerk staan Antjie Krog nie meer aan nie en omdat sy "al hoe ontuiser" (p.32) daarin voel, woon sy dienste in 'n ander nie-rassige kerk by. Al lei dit tot die besef van 'n kultuurverskil, openbaar dié diens aan haar dat God Hom aan die kant van die onderdrukte skaar:

ek sing saam uit 'n boek in 'n taal
wat nie my is nie tong wat ek nie ken
voorsinger helder voor ek laat my lei die
soprane omarm alte vul ons deur basstemme
gedra God hoor Hy ons? waarheen dit dring
dat almal gewoon wil mens ek met minder
hul met meer en ek hoor die swel van 'n magtige
verdriet, geweld wat my witste wederwoord omgrens.

(p.32)

Ook Lady Anne Barnard ervaar 'n gevoel van ontevredenheid in haar kerk, tydens 'n besoek aan Genadendal. Vergelyk die reëls:

dis goed ek is hier dink ek dis goed
 ek onthou van my kerk - die fluwelige matriks
 vol gesteentes en korrupte hakkel en ek voel
 Here hoe wég is ek van U hoe smal ken ek
 maar steeds net myself - kaduks van wit munt
 slaan. En hulle? Uitkammers van pruike

poleerders van silwer, afwitters van mure
 ken hulle buiten hulleself selfs my binneste bed.
 Here wat maak ek? Hoe raak ek ontslae
 van hierdie eksklusiewe smet? ... (p.56)

Dit blyk dus dat in Lady Anne daar voortdurend 'n wisselwerking aangetref word tussen die histories-georiënteerde belewenis van Lady Anne Barnard en die huidige ervaring van Antjie Krog. Die digter Antjie Krog skryf oor beide vroue se belewing van dieselfde gebeurtenis bv. die bywoning van 'n diens in die NG Sendingkerk deur Antjie Krog as ek-spreker in die gedig en Lady Anne Barnard se bywoning van 'n diens in Genadendal. Beide vroue lewer indringend kommentaar op hul milieu, die karakters wat daar leef, die sosiopolitiese kodes wat heersend is binne die bepaalde milieu én die posisie van die vrou binne so 'n spesifieke samelewing.

J.C. Kannemeyer (1989: 33) sonder 'n belangrike tema by Antjie Krog uit in Otters van bronslaai nl. "'n outobiografiese tipe vers oor die lewe van die getroude vrou en moeder saam met haar man en kinders in 'n deurmekaar huishouding." In Lady Anne is dit ook die geval en sy konsentreer veral op die huweliksverhouding tussen Lady Anne Barnard en Andrew Barnard,

tussen mans en vrouens aan die Kaap en tussen 'n vroulike ekspreker en haar man in die Suid-Afrika van vandag.

Ter ondersteuning van my feministiese invalshoek sluit ek aan by die volgende opmerking van Juliet Mitchell (1971: 161) wat as volg oor die vrou binne die huwelik skryf: "The family is a stronghold of what capitalism needs to preserve but actually destroys: private property and individualism. The housewife-mother is the guardian and representative of these. She is a backward, conservative force - and this is what her oppression means. Her work is private and because it is private, and for no other reason, it is unsupervised ... The 'freedom of the housewife is her isolation'." In aansluiting hierby skryf Carol Adams (1976: 86) dat die getroude paartjie as 'n entiteit beskou moet word, 'n entiteit wat gesetel is in die man en die bevordering van sy belange: "The man is seen as being responsible for the woman who is classed as a dependant along with his children."

In my bespreking van Lady Anne konsentreer ek veral op die siening van die getroude vrou as 'n geïsoleerde persoon, wat binne die afgesonderde privaattruimte van haar huis in diens staan van die man en haar patriargaal-gekondisioneerde rol vertolk: sy is tuisteskepper, moeder, huisvrou en seksobjek in diens van haar man. Germaine Greer (Spender, 1985: 57 - 59) beskou die huwelik as een van die primêre bronne van vroue-onderdrukking: "If they knew what they were in for, no rational human being would willingly take on such hard and unrewarding work, putting all their energy into making the spouse's lot an easier one, into looking after a misnamed partner, into building up the confidence of someone else. Yet if woman is required - and is trained - to serve a man faithfully for a menial's wage or no wage at all ... Women must refuse to marry. If women are

to free themselves from one set of tyrannical demands, then marriage must go or, more precisely, regular heterosexual relationships must go."

Die huwelik is die basiese bron van manlike verknegting van die vrou aangesien die getroude vrou onderdruk word deur haar ekonomiese afhanklikheid van die man, haar seksuele uitbuiting, moederskap en huiswerk. Vir 'n radikale feminis is die huwelik volgens Bouchier (1983: 78) dieselfde as kapitalisme vir die sosialis; dit is "the real institutional source of exploitation." Die huwelik berooft die vrou van haar individualiteit (sy gee bv. haar nooiensvan prys) en kondisioneer kinders om patriargaal-gekodeerde seksistiese waardes te aanvaar, sodat hulle binne die patriargie kan inpas.

Ek fokus op die voorstelling van die huweliksverhouding in Lady Anne. Eerstens sal kortliks aandag geskenk word aan die uitbeelding van getroude mans en vroue in die teks en dan sal ek drie verteenwoordigende tekste binne die konteks van die bundel bespreek:

"Deur 'n waaier wat die bo-lig ... " (p.23)
 "Op klipplate word seile oopgegooi" (p.47)
"ballade van die magspel" (p.76)

(a) Die getroude man in Lady Anne

Die teks "Uit dagboeke en briewe" (p.27) beskryf Andrew Barnard as volg:

"Hemel ons hoe oud is hy?" "Twaalf jaar
 jonger sê hulle my - adel- en pennieloos; op
 dertig reeds afgeboek op kranksoldy."

Hieruit kan afgelei word dat Lady Anne die konvensionele sosiale kodes verontagsaam het deur met 'n jonger man as sy te trou. Voorts is hulle nie uit dieselfde sosiale klas nie ("adelloos") en beskik hy nie oor dieselfde fortuin wat sy, die eersgeborene van die Lindsays of the Byres, besit nie. As lid van 'n ekonomies-lewenskragtige samelewing lewer hy klaarblyklik geen daadwerklike ekonomiese bydrae nie, want hy is "afgeboek op kranksoldy."

Dit is ook deur Lady Anne Barnard se toedoen dat haar man in 1797 as koloniale sekretaris na die Kaap kom. Sy skryf aan haar eertydse minnaar Henry Dundas as volg:

... Wil jy nie
vergoed deur aan die man, wat my lewe
herbou en my jeug bedrewe
herstel, 'n pos te gee waar ons albei
tot voordeel van ons, en jou veral, kan arbei. (p.29)

In 'n verdere brief aan Hendry Dundas gaan Lady Anne selfs verder deur te beweer dat Dundas aan haar iets verskuldig is en gevolglik vir Andrew Barnard 'n pos moet reël:

Jy skuld my Dundas
en die gepleit by jou
slaan in my wederhelf
se plebeïese ore vas. (p.29)

"(P)lebeïese ore" skakel met die vroeëre verwysing na Andrew Barnard se toestand as 'n "adel- en pennielose" persoon en suggereer dat sy deeglik bewus is van die sosiale klasseverskille tussen hulle, al wil sy dit ontken.

Later pleit Lady Anne wéér vir haar man by Dundas (pp.84 & 85) en wys sy hom daarop dat haar man oor die hoof gesien is by die aanstelling van 'n waarnemende goewerneur. 'n Ander probleem vir haar is die besef dat haar man "in die marionettekas (hang)" en hulle selfs die bron van skindernuus is:

... Andrew word genoem 'n uitpeuloog,
'n slap kondee; ... (p.85)

Na die Hollandse oorname van die Kaap bly Andrew Barnard agter (p.89) en dit lei tot 'n kommunikasiebreuk in hul huweliksrelasie. Lady Anne raak onder meer oorbewus van haar ouderdom:

Andrew agtervolg my met hondeoë. Pleks ons praat!
Ek is oorbewus van my plooië, my gevlekte hande
- ek so OUER tog as hy - dit lyk of hy by voorbaat
jammer wil sê, of, ek kon niks beredder, of dalk
ek is die beste wat jy kan kry,
terwyl jy al is wat ek ooit wou hê.

Vanuit haar perspektief lyk dit asof Andrew Barnard in homself twyfel, aangesien hy weet hy kan niks "beredder" sonder sy vrou se toedoen nie. Dit is deur haar toedoen dat hy sy posisie aan die Kaap te danke het. Deur Lady Anne se oorbewustheid van die ouderdomsverskil tussen haar en haar man wil dit vir haar voorkom asof haar man weet hy is die enigste wat sy op haar ouderdom kon kry. Sy moet dus met hom as die eerste die beste tevrede wees!

Na Barnard se doodstydning in November 1807 noem Lady Anne hom egter "die helfte van my" wat dood is. Saam het hulle binne die huwelik 'n eenheid gevorm, waarvan sy en hy die helftes uitgemaak het. Sy handhaaf dus, terugskouend op haar en Andrew

se huwelik, die beskouing dat man en vrou twee helftes van 'n geheel vorm en interafhanklik is van mekaar. Andrew Barnard word in Lady Anne voorgestel as iemand wat afhanklik is van sy vrou se invloed om enigsins bevordering en vooruitgang in die lewe te verkry. Hy steun op haar as ouer en sterker vrou en sy kan beskou word as 'n substituut vir sy eie moeder. Soos 'n moederfiguur moet sy voortdurend die leiding neem. Antjie Krog stel dus, getrou aan die opvatting van die feministe, mans in haar bundel Lady Anne as swakkelinge voor.

Die ander getroude mans in Lady Anne is dié wat Lady Anne Barnard tydens 'n reis deur die binneland van Suid-Afrika ontmoet. Daar is bv. Jakob van Reenen (p.46), die eggenoot op Gelukwaard (p.49). Sy skryf ook oor Andries Dundas-Dekker (p.52) 'n ballade waarin sy getroude lewe uitgebeeld word. Jakob van Reenen is 'n welgestelde en berese boer en sy rykdom laat Andrew Barnard se oë "besittersglans" (p.46) skyn. Hy is ook 'n vergestaltung van die tipiese patriargale eggenoot, soos ek mettertyd sal aantoon.

Die egpaar op Gelukwaard (p.49) toon 'n parallelle situasie met dié van die Barnards. Vergelyk:

By Gelukwaard die egpaar: sy trou
vir liefde, hy die ou vrou vir geld.

Anders as in die geval van die Barnards blyk dit dat dié eggenoot nie tevrede was met 'n ouer vrou nie, want hy het haar een nag verlaat, nadat hy hom met haar fortuin verryk het.

Die figuur Andries Dundas-Dekker (p.52 - 54) is klaarblyklik 'n dronkaard en kan ook as 'n tipiese "womaniser" beskryf word. Hy vertolk sy geliefde se reaksies as indirekte fallogosentriese

seksuele uitnodigings. Hy lees byvoorbeeld "tussen die lyne" dat sy sy lyf soek en smag na "boerepiel".

Die ander getroude man in Lady Anne kom voor in die outobiografiese tipe vers oor die lewe van Antjie Krog. Die titel van die bundel wys reeds hoe belangrik die "mens agter die boek" is: Lady Anne: Anne = Anna = Antjie. Die eerste verwysing na dié man kom voor in "Op 'n dag voel my man" (p.69), waaruit blyk dat hy aan geordendheid en 'n gereguleerde bestaanswyse glo: Hy wil haar digbundels wat voorheen "emosioneel" gerangskik was, nou "alfabeties" op nuwe boekrakke pak. Die tradisionele binêre opposisie rasionele man / emosionele vrou word deur dié optrede van die man gekodeer.

In "Lady Anne by die mikrogolfoond" (p.71) word die rasioneel- ingestelde man beskryf as iemand wat saam met ander mans "by ingeboude kroeë druk drink en desperaat praat oor naai." Die mans is dus fallogosentries geobsedeerd en bring hul tyd deur met praatjies oor seksuele verkeer, 'n aspek van hul getroude lewens wat klaarblyklik onbevredigend verloop. In aansluiting hierby spreek Cornelia in 'n vers oor 'n vasektomie (p.72) haar besorgdheid uit oor "papfolia": sy verkies eerder dat 'n vrou 'n histerektomie moet ondergaan, as wat die man nie meer in staat is tot 'n ereksie en seksuele verkeer nie. "Papfolia" is 'n neologisme wat na "pap vol" verwys, m.a.w. 'n flaksiede penis.

'n Ander aspek van die patriargale man se optrede is dat hy daarop aandring dat binne die magspel van die huwelik, sy outoriteit voortdurend sal geld. In "Soos wat jy gisteraand ingestap het" (p.74) skryf Krog hieroor as volg:

Soos wat jou donker
kop afbuig elke kind groet bly daar iets

outoritêr aan jou lyf soos van een
wat altyd bo lê jou hande beweeg bevelend
soos dié van 'n baas.

In "ballade van die magspel" (p.76) blyk dit weer eens dat die man besonder rasideel ingestel is en selfs sy gesinsbelange volgens 'n gedetailleerde notule hanteer. Hy beskuldig ook die vrou daarvan dat sy sy gesag ondermyn en hom van sy vaderlike mag as gesinshoof ontnem. Hy word ook 'n slagoffer van die stres wat die huwelik op hom plaas (p.77) en beland in die hospitaal.

(b) Die getroude vrou in Lady Anne

Die getroude vroue in die teks is Lady Anne Barnard, mevrou Van Reenen, die eggenote en eienaar van Gelukwaard, die meisie van Andries Dundas-Dekker en Antjie Krog.

Anders as Andrew Barnard kom Lady Anne Barnard uit die adelstand en is sy in 1750 as Lady Anne Lindsay (p.12) gebore op die landgoed van die Lindsays, die setel van die Graaf van Crawford. Uit die teks, "Uit dagboeke en briewe" (p.27) lei ons onder meer af, dat die ander hoëlui graag oor haar geskinder het. Vergelyk byvoorbeeld dié strofe:

"Lady Garrick sê Lady Anne se oggendbeste rok
is opsigtelik geskeur. Stop sy dit erken sy nood.
Op elke tee is sy met omstanders opnuut geskok!"

'n Ander belangrike brok skindernuus is die ouderdomsverskil tussen Andrew Barnard en sy vrou:

"Hemel ons hoe oud is hy? "Twaalf jaar
jonger sê hulle my - adel- en pennieloos; op

dertig reeds afgeboek op kranksoldy" (p.27)

In 'n brief aan haar geliefde Windham erken Lady Anne byvoorbeeld dat die huwelik vir haar 'n ontvlugting is:

my hawe is verseker teen verdriet
ek skuil waar geen wisselende liefde
of koudheid of nuk
of hartstog of ontrouheid
my langer (my ooit weer)
kan verneder of verruk. (p.28)

Die onsekerheid en ontrouheid verbonde aan 'n verhouding as ongetroude persoon met 'n lid van die teenoorgestelde geslag word dus nou vir haar uitgeskakel. Die vernedering om in jou liefde verlaat te word, kan sy vermy. Aanvanklik lyk dit asof die verhouding met Windham deur dié onverwagse huwelik beëindig is, maar sy bring nog steeds 'n "vertroulike besoek" aan hom om vir haar man 'n pos te probeer reël (p.29).

Met haar aankoms aan die Kaap is Lady Anne as Lord Macartney se gasvrou aangestel en kry sy 'n reusagtige huis wat sy "'n saal" (p.21) noem.

Lady Anne Barnard openbaar haarself as 'n kunstenaar. Nadat sy Tafelberg uitgeklim het (p.41) sê sy dat sy dit nie kan "skilder" of "verf" nie. Reeds op weg na die Kaap meld sy dat sy skryf:

My pen hou hom besig met niks groots of wonderliks,
maar elke haal is tog akkuraat brutaal (p.10)

Later in 'n brief aan Dundas maak Lady Anne melding daarvan dat haar sketse gesteel is (p.85) en wel deur die nuwe argitek, wat waarskynlik jaloers is op haar skeppende vermoë:

... al my sketse is gesteel
by Thibault (die HOIK se sluwe argitek)

Lady Anne voel haarself betrokke by die belangrikste politieke kwessie van dié tyd, nl. die slawekwessie:

Ek draai die poedinglepel om en om,
silwer en kosbaar swaar, en betrap myself
dat ek daelank vanuit elke venster
na die gedoemde skip bly staar. (p.79)

Tydens 'n besoek aan Genadendal (p.55) raak sy toenemend bewus van die lydende anderskleuriges:

... Ek ruik hulle, hulle my ...

Dit is ook in dieselfde kerk wat sy op 'n byna visionêre wyse sien hoe God Hom skaar aan die kant van die "hongeres", die "armes" en "stoppelende swyendes regteloses". Dit het tot gevolg dat sy haar rol as onbetrokkene in herooringing neem. In aansluiting by die estetiek/politiek-opposisie in Lady Anne word dié inkeer as volg verwoord:

die besef: my bladsye bly altyd ruit, spel altyd
afstand
die invalshoek bly passief. En so wil Madame dié land
deur glas bly waarneem in prentjies en poësietjies
strik.

Stadig sou my hand kan terugtrek 'n klip vasvat en góói
om in die heuphoog landskap kokhalsend te ontdooi

Na die dood van Andrew Barnard erken Lady Anne teenoor haarself dat alhoewel sy aanvanklik probeer het om vir hulle "stuk-stuk 'n toekoms aan die suidpunt" (p.10) te beplan, sy alles in Afrika moes prysgee en nooit werklik kon aanpas nie:

jy's al wat ek in die wêreld had
liefste dooieling
alleen en koud is dit tussen
my ribbes Afrika het my alles laat prysgee
dis so donker
dis so kil
sagte koggelaar
van my het so min gekom
ek is af
tot my laaste vel (p.105)

'n Ander getroude vrou in Lady Anne is mevrou Van Reenen op wie se plaas die Barnards tuisgaan tydens hul reis deur die binneland (pp.46 - 48). Die eerste indruk wat Lady Anne van mev. Van Reenen kry, is die "trosse blonde/kinders" (p.46) en die slavinne wat die kinders op dié boerevrou se bevel moet oppas. Mev. Van Reenen is 'n huisvrou en lê haar daarop toe om oordadige maaltye voor te sit. Vergelyk dié strofe:

sappige bees, bontebokbredie, gestoofde
appels, daarna kerriesop van bospatrys oor rys,
biltong en botter as nagereg? Ons word aangewys
'n stinkhoutbed met skoon swaar linne. (p.46)

As huisvrou met organisatoriese vermoëns - en 'n ordelike huishouding - gee mevrou Van Reenen bevel en "rol (sy) haar moue" op (p.47), wat suggereer dat sy voortdurend aangespoor word tot diensvaardigheid. Sy is dus 'n tipiese huisvrou, vir

wie haar huishouding en die bereiding van voedsel haar patriargaalopgelegte taak is.

Die derde getroude vrou in die bundel is die ouer vrou op Gelukwaard wat met 'n jonger man as sy getroud is (p.49). Sy is net deur dié man misbruik om homself te verryk en dan verlaat hy haar. Sy reageer as volg oor dié aangeleentheid:

Haar vingers begin

frainings vleg: "As 'n vrou op haar raakste is,

haar sterkste, haar beginselste -

gee die bliksem agter haar pad!

Fyn bereken dat sy van dan af

als moet los, haar lewe vorentoe

nét kan wy aan skerwe weer bymekaar te kry." (p.49)

Uit haar reaksie kan afgelei word dat haar sterk optredes vir haar man, jonger as sy, intimiderend was. Op 'n egosentriese wyse verlaat hy haar, bewus van die feit dat dit haar selfvertroue sal ondermyn en sy inderdaad haar hele verdere lewe sal wy "aan skerwe weer bymekaar te kry."

Die vroulike ek-spreker in die outobiografiese tipe vers in Lady Anne is die vierde getroude vrou in die bundel, en identifiseer haarself as digter in die volgende versreëls:

twee jaar aankomende maand

sedert Jerusalemgangers

twee jaar sonder 'n enkele reël (p.13)

Jerusalemgangers verwys na Krog se sesde digbundel en sodoende identifiseer die spreker haarself as die digter Antjie Krog. In twee tekste, weer eens (p.14) én "Liewe S" (p.15) skryf sy vanuit haar perspektief as digter oor die soeke na inspirasie en 'n geskikte "objective correlative". Sy is egter ook 'n getroude vrou met kinders en beskou haar verpligtinge as huisvrou as "bindmiddels" wat in die pad van haar poësie staan. Die volgende reël uit "weer eens" illustreer byvoorbeeld die inbreuk wat die familieverpligtinge op die skeppingsaktiwiteit maak:

'n kind kom versigtig die kamer binne / is mamma
besig / sy oë grys en gehawend

In haar poging om die problematiek van haar eie bestaan en van hierdie land te verken, maak Antjie Krog van 'n dubbelganger of "objective correlative" gebruik. Sy stipuleer in "Liewe S" (p.15) dat dit 'n vrou moet wees, wat ook gevoelig is vir die taal:

ek is op soek na 'n vrou met taal en transparante see
wat kan droogdok op papier;

Dit is opvallend dat sy in haar keuse van "objective correlative" hoofsaaklik konsentreer op welvarende vroue uit die Suid-Afrikaanse geskiedenis. Dit is veral vroue wat belangrike rolle binne die sosiopolitieke lewe aan die Kaap gespeel het en Krog wil dus net soos haar "objective correlatives" probeer om met die skryf van haar teks ook 'n eie bydrae tot die sosiopolitieke realiteit te maak.

As waarnemer is Antjie Krog ten nouste bewus van die Suid-Afrikaanse sosiopolitieke realiteite. Sy spreek haarself byvoorbeeld uit teen die sinneloosheid van oorlog en militêre

geweld (p.30), die propagandistiese inslag van die SAUK (p.30) en oor die aanhouding van kinders oor die Kerstyd (p.31), waarskynlik sonder verhoor. 'n Ander aspek is dat sy die kerk as bron van apartheidsideologie sien. Vergelyk die volgende:

omdat ek tussen myne al hoe ontuiser
voel my kerk al hoe breër sit onkerkser
blink en swart is 'n kleur voorwaar (p.32)

Sy voel ook ontuis binne die huislike milieu waar haar onmiddellike familie teen hulle landgenote op grond van hulle ras en kleur diskrimineer. Hierdie politiese inslag lei tot struweling met die res van haar familie, soveel so dat selfs die woord "mikrogolfoond" vir hulle "gelaaide status" (p.34) het. Dit skakel met die klasseverskille binne die verpolitiseerde, kapitalistiese Suid-Afrika: die wit bevoorregte klas besit 'n statussimbool soos 'n mikrogolfoond, terwyl die minderbevoorregtes dit nie kan bekostig nie. Die sprekende subjek se waarskynlike kommentaar hierop, ontstig die familie en dit gee aanleiding tot konfrontasie.

Antjie Krog is ook vasgevang in die tweespalt estetiese poësie versus polities-betrokke poësie. Vergelyk die volgende:

woorde as AK 47's moet veg
poësie moet nuttig wees, daad, belas
met die uitering van die stryd altyd part
staan poësie kan rewolusie puur ... (p.35)

Deur slegs op estetiese poësie te konsentreer, ontaard dit mettertyd in "ongehoorde poësie" (p.35) en dit is slegs aanvaarbaar mits die "sjarme" en die gewete onderdruk word (p.38). Estetiese poësie impliseer vir Antjie Krog verse wat nie

soseer op die sosiopolitieke situasie in Suid-Afrika konsentreer nie. Dit is eerder tekste wat subjektief en intiem fokus op die innerlike belewenis van die individu en volgens die vooropgestelde reëls van prosodie geskep is.

Die nut van Lady Anne as "objective correlative" word mettertyd ook deur Antjie Krog bevraagteken. Sy word as metafoor "fôkol werd" (p.40), omdat sy nie sosiopolities gevoelig genoeg is nie:

maar uit jou briewe kom jy voor my staan:
hand in die sy as ligsinnige dwaas pen
in inks geslepe snob naiewe liberal
deur die niksword aan jou sy van standpunt verwen
(p.40)

Antjie Krog besef dat sy lid is van 'n laaste geslag wit vroue wat hulle kinders "teer laat verbond op melk en heuning" (p.71), aangesien die politieke strukture wat deur apartheid tot stand gekom het, besig is om "met die sagte geluid van as" (p.71) inmekaar te val. Sy is ook voortdurend bewus daarvan dat sy ouer word en haar aantreklikheid vir die man verloor. Vergelyk die volgende:

op 35 het my hare hul vaal
vir grys gelos - stap
verbete uit die haarsalon
met 'n doodgedaaide dos (p.72)

As getroude vrou én moeder is sy voortdurend bewus van die man se rasonale ingesteldheid en openbaar sy haarself as afhanklik van die man en sy leidende optrede. In die intieme samesyn met haar man "sneuwel (sy) tot vrou" (p.73) en bevestig hy sy heerskappy oor haar. Dit blyk ook uit die volgende versreëls:

bly daar iets
outoritêrs aan jou lyf soos van een
wat altyd bo lê ... (p.74)

Binne die seksuele magspel in die huwelik probeer die man altyd optree as heerser oor die vrou en sy kan mettertyd nie meer teen sy heerskappy veg nie:

my dae van veg teen jou is verby
nou wil ek jou net behoue hê
as een wat ons onthou (p.75)

Sy besef ook dat die huwelik vir haar 'n beperking is; 'n staat van volkome onderdanigheid aan die man. Die lewe buite die huwelik met sy "sosiale uitspeel van griewe en berou" (p.76) bied aan haar soveel meer. Binne die klein omheinde domein heers die man en is die vrou voortdurend besig om sy heerskappy te probeer ondermyn.

Antjie Krog as wit digter in die huidige Suid-Afrikaanse bestel besef dus ten slotte (p.107) dat sy met haar pen en poësie bloot 'n poging kan aanwend om die gruweldade te boekstaaf. Sy kan met haar pen skryf oor geboorte en dood, maar sy kom egter tot dié slotsom: "kan ek iets verander of selfs grense buig?" (p.108).

Vervolgens konsentreer ek spesifiek op die tekste uit Lady Anne wat ek geïdentifiseer het vir die doel van my analise.

"Deur 'n waaier wat die bo-lig ...": die huwelik van Andrew en Lady Anne Barnard (neë Lindsay)

Deur 'n waaier wat die bo-lig oor teëltjies
tint livrei ek my man blakende jare jonger
as ek aan sy sy. Blind teken ek die krag
van sy kakebeenlyn. Sy swierige oë luier
verby. Ons dans, hy my liggies aan die hand.
Rakelings van die kant
skets ek sy korterige duim (ink op die middelvinger).
"Nanny dearest" sy mond te sag vir pen of
marterhaarpunt.

Die vrou met geel oë, atjarkleurige tandjies guit
in haar mond, bring haar lippe na sy oor -
vinnig stippel ek sy knipoog, vul die krulle
oor sy plooikraag, die begin van baardstippe.
Wil sy hom bed. Die blink buuste in chintz
wil my eggenoot bed. Ek draai rug sinds-
dien nie te sê: om my uit te sit skattedoor
lê nie in jou plaaslike baleintjies opgesluit

(my paskwil oor die klein plebejer sal terstond
sy hele flirtasie ontlont - so maklik
gaan hierdie land my lewe nie bekont).

In hierdie teks gee Lady Anne Barnard as sprekende subjek haar beskrywing van haar man weer. Die teks beeld 'n driehoek uit, naamlik Andrew Barnard, Lady Anne Barnard en 'n vrou wat tydens 'n dans probeer om met Andrew Barnard te flankeer. Voortdurend word die man se reaksie, asook die opweeg van die een vrou teen die ander, vanuit Lady Anne Barnard se perspektief weergegee. Dit is ook opvallend dat sy aanvanklik baie onseker voorkom, veral as sy haar man se jeugdige aantrekkingskrag sien, maar sodra die Kaapse meisie probeer om Andrew Barnard "te bed" (r.13) oorkom sy hierdie minderwaardige onsekerheid.

Die motto by die teks toon aan dat dié teks 'n uittreksel is uit Lady Anne se bekende joernaal. Dit kan as 'n kunsteoretiese teks beskou word, omdat dit konsentreer op haar kreatiewe vermoëns. Die gebruik van werkwoorde soos "teken" (r.3), "skets" (r.7) en "stippel" (r.11) suggereer dat Lady Anne besig is om 'n tekening van haar man te maak en in haar verbeelding verander sy hierdie tekening in die herbelevens van 'n spesifieke dansparty een aand in die Kasteel.

Twee aspekte van haar man wat sy onmiddellik in haar skets beklemtoon, is sy livrei (r.2) en sy jeugdigheid (r.2), iets wat 'n belangrike kwessie was reeds vanaf hul huweliksdag - Lady Anne is immers twaalf jaar ouer as haar man. Die voorstelling van haar man in sy livrei signifieer nie net die sosiale kodes van die tyd nie, nl. dat 'n man 'n uniform gedra het na formele geleenthede nie, maar dit maak ook van die man 'n opvallende aantreklike objek wat sy kan bewonder. Wanneer in gedagte gehou word dat Barnard binne die konteks van Lady Anne as 'n swakkeling voorgestel word wat sy posisie aan sy vrou te danke het, kan dit pertinent as 'n romantisering van die man beskou word. Hierdie vervolmaakte representasie van die man is alreeds gesuggereer deur "waaier" (r.1) wat met sy sirkelvormigheid teken is van volmaaktheid.

In aansluiting hierby beskryf sy die man as "blakende jare jonger" (r.2) as sy vrou. "Blakende" suggereer dat hy uiterlik besonder gesond voorkom en byna gloei van lewensdrif. Dit is ook ironies binne die konteks van Lady Anne. Uit die bundelkonteks blyk dit dat hy 'n sieklike swakkeling is, wat niks sonder sy vrou kan bereik nie. Die sprekende subjek stel hom dus deur middel van die woord in 'n romantieser, positiewer lig as wat in werklikheid die geval is. Die man se jeugdigheid signifieer 'n ondermyning van sosiale kodes: dit is binne die patriargie

onvanpas dat 'n vrou met 'n jonger man as syself trou. Volgens die beskrywing is die man nog jeugdig en waarskynlik seksueel aantreklik, ook vir ander vrouens. Dit verklaar ook die tweede strofe, waarin die ander vrou tydens die dansparty met "blink buuste in chintz" (r.13) hom seksueel probeer uitlok.

Die oorgrote gedeelte van die eerste strofe word gewy aan die beskrywing van die man, terwyl slegs gesê word dat Lady Anne "aan sy sy" (r.3) is. Dit signifieer die kenmerkende tweedelige eenheid van die huwelik met die man as die sterk heersersfiguur en die vrou as sy onderdanige "aan sy sy". Opgewek deur die bewondering vir haar man sluit die vrou haar oë en teken sy verder "blind" (r.3) aan sy gesig. Sy is dus deeglik op hoogte van sy voorkoms en kan dus, sonder om haar oë oop te maak, in haar verbeelding van hom 'n voorstelling oproep. Daar word eerstens gekonsentreer op sy "kakebeenlyn", sy besondere kragtige en sterk ken (r.3) en dit suggereer dat die manlike liggaam vir haar 'n bron van viriliteit, krag en aantrekkingskrag is. Lady Anne raak ook bewus van die man se byna uitdagende oë ("swierige oë luier", r.4) en sy aanraking van haar hand. Dié oomblik is uiteraard 'n erotiese moment en die dans dien as 'n voorspel tot die seksuele spel.

Die sterk seksuele inslag van dié moment en die dans as seksuele voorspel, laat die leser die "korterige duim" en die "middelvinger" ook as erotiese tekens interpreteer. Op hierdie tydstip kan die skets as 'n Freudiaanse glips (parapraxis) beskou word en is die duim teken van die penis. Sy dink dus op 'n psigiese vlak aan sy penis, maar figuurlik-gesproke signifieer dit sy seksuele ontoereiktheid. Hy beskik nie, fallogosentries-gesproke, oor die nodige seksuele apparatuur om hom as "ware man" in haar oë te vestig nie.

Die "ink op die middelvinger" (r.7) kan ook gelees word as 'n erotiese teken. Deur die middelvinger in die lug te steek word 'n obsene teken gemaak en gevolglik kan dit hierdie ereksie signifiseer, terwyl die ink die saad is. Met betrekking tot Lady Anne self kan dit egosentriese seksuele verkeer signifiseer: 'y is eroties so betrokke by die situasie, dat dit tot selfbevrediging ly, met die vinger as instrument.

In aansluiting hierby fiktifiseer sy 'n erotiesgelade situasie: tydens 'n bal in die Kasteel verlei 'n vrou met "geel oë, atjarkleurige tandjies guit/in haar mond", vir Andrew Barnard. Om te kompenseer vir die opinie wat beide die samelewing en sy self van Barnard het, plaas sy hom nou in 'n seksuele situasie waar hy sy seksueel-aantreklike manlikheid kan gebruik om homself te laat geld in die teenwoordigheid van die ander vrou.

Die uitdrukking "Nanny dearest" (r.8) signifiseer die hele huweliksituasie. As jonger man en swakkeling daarby dien sy vrou vir Andrew Barnard as 'n moederfiguur, 'n "nanny" wat hom troetel en omsien na sy belange. Die gebruik van "oë luier" (r.4) verkry dus vanuit hierdie interpretatiewe invalshoek nuwe betekenis as in gedagte gehou word dat "luier" ook verwys na 'n doek wat mens vir babas aansit. Dié woordkeuse van die sprekende (en skrywende) subje kan dus ook dien as 'n Freudiaanse glips (parapraksis).

Die fiktifiseringsmiddel vir Lady Anne Barnard se fantasieë is 'n besonder seksueel-uitlokkende vrou, wat haar liggaam gebruik om Barnard "te bed" (r.13, 14). Die vrou bly anoniem en word slegs in liggaamlike terme beskryf met die klem op haar "blink buuste" (r.13). Sy soek ook eerste toenadering tot Barnard deur "haar lippe na sy oor" te bring (r.10). Nie net is dit seksueel-

uitlokkend nie, maar dit skakel 'n derde party heeltemal uit, aangesien 'n intieme dialoog slegs tussen twee persone plaasvind.

Die sprekende subjek gryp in die situasie in, deur vir Barnard "'n knipoog" (r.11) te laat maak, sy gee aan hom lang "krulle" (r.1) en "baardstippe" (r.12). Sy probeer hom dus nog aantrekliker voorstel as wat hy werklik is, om sodoende die seksuele spel aan te wakker. Die groeiende hare signifieer hier ook toenemende vrugbaarheid, wat impliseer dat Barnard se viriliteit versterk word.

As die spel vir die sprekende subjek te intens raak en sy weer eens bewus is van haar liggaamlike agterstand by die jonger en aantrekliker vrou, word sy deel van die fiktiewe spel en keer sy haar rug op die verleidster. Haar dialoog is veelduidend "om my uit te sit skattedoor/lê nie in jou plaaslike baleintjies opgesluit." "Skattedoor" is 'n kontaminasie van "skattebol" en "kokkedoor". "Skattebol" word gewoonlik vir vroue gebruik, terwyl 'n man as 'n "kokkedoor" beskou kan word. "Kokkedoor" beteken volgens die HAT: "'n belangrike persoon; 'n hoë meneer". Die twee komponente kan as volg verklaar word: "skatte" verwys na die skattige vroulike verleidelike kant van die ander vrou, terwyl "door" verwys na die "manlikheid" in die ander vrou waardeur sy probeer om met Lady Anne kragte te meet. In aansluiting hierby erken die sprekende subjek dat die verleidster nie in staat is om haar te oorwin nie. Die woordkeuse "plaaslike baleintjies" sluit aan by die kultuurhistoriese kodes van die tyd. "Balein" verwys na die walvisbaardraamwerke wat gebruik is om klere styf te hou. Dit is dus 'n vrougesentreerde korreksie op die bekende "dit sit nie in jou broek nie", wat 'n mangesentreerde uitdrukking is. Sy probeer dus die taal van aggressie vrougesentreerd maak. 'n Ander voorbeeld is die gebruik van "bekont" (r.19), wat ook 'n

agressiewe toestand verwoord en 'n vulvalogosentriese woord is.

"Kont" is volgens die HAT die plat benaming vir die vroulike geslagsorgaan. Die sprekende subjek gebruik dus dié vrougesentreerde woord om haar aggressie te verwoord. Dié woordkeuse kan egter ook as seksities beskou word, aangesien "kont" hofsaaklik 'n skeldwoord is vir dié deel van die vroulike anatomie.

Die hele fiktiewe spel met die "klein plebejer" (r.17) word deur die sprekende subjek as 'n "paskwil" omskryf: 'n "Paskwil" is volgens die HAT 'n geskrif wat gebruik word om iemand belaglik te raak. 'n Sinoniem daarvoor is 'n spotskrif, terwyl dit ook iets wat bespotlik is, kan omskryf. Waarskynlik lewer die sprekende subjek sodoende kommentaar op haar eie fiktiewe klein spotskrif. Die klasseverskil tussen die twee vroue blyk ook uit die gebruik van "plebejer", wat as "onadellik" of nie-adellik" verklaar kan word. Sy as adellike vrou sien dus meer op die plaaslike nie-adellikes aan die Kaap.

Die laaste drie versreels tussen hakies kan as 'n afloop van die fiktifiseringsproses beskou word en is tekstuele kommentaar van die sprekende subjek. Die realiteit van die situasie in "hierdie land" (r 19), dring tot haar deur en sy besef dat sy die situasie sal moet "ontlont". "Ontlont" beteken om te "blus", om iets van sy vernietigingsvermoe te ontnem; om as't ware vuurgevaar te voorkom. Lady Anne gaan dus deur middel van haar "paskwil" haar man se flirtasie ongedaan maak. Ten slotte erken sy teenoor haarself dat sulke situasies nie haar lewensruimte in die vreemde land gaan binnedring nie en haar huwelik bedreig nie. Haar lewe gaan nie "bekont" word nie. "Kont", soos vroeër vermeld, is die pejoratiewe benaming vir die vroulike geslagsorgaan.

Vanuit 'n erotiesgesentreerde perspektief wil die sprekende subjek dus by die leser tuisbring dat hierdie land haar nie gaan "bekont" nie: sy gaan nie vir hierdie land 'n "kont" wees wat deur hom misbruik word nie. Die Kaapkolonie word dus as manlik geïnterpreteer. Sy is dus geen onderdanige vrou wat haar laat misbruik nie.

In die lig hiervan is die teks "nóg familie nóg vriende" (p.105) besonder ironies, aangesien dit pertinent illustreer dat sy nie in Afrika kon aanpas nie en die land haar wel "bekont" het.

Die leser verneem indirek uit "Deur 'n waaier ...", hoe die huweliksverhouding van Andrew en Lady Anne Barnard verloop. Deur middel van 'n gefiktifiseerde situasie probeer sy die huwelik anders voorstel as wat dit werklik is. Andrew Barnard is 'n jong swakkeling, terwyl sy vrou ouer en sterker voorkom. Vanweë haar invloedryke konneksies met die hoë amptenare is sy in staat om vir haar man 'n beter posisie te verseker en sodoende sy aansien in haar oë en lié van die samelewing te verbeter. Vroeër het sy byvoorbeeld in 'n brief aan een van haar minnaars Henry Dundas (p.29) erken dat alhoewel haar huwelik gekenmerk word deur armoede, Andrew Barnard haar "lewe herbou" en haar "jeug bedrewe/herstel." Die ouderdom is vir haar 'n belangrike dryfveer om haar huwelik met die jonger man te laat slaag; veral as in gedagte gehou word dat hy haar aanvaar het soos sy is. Vir hom as swakkeling - reeds op dertig "afgeboek op kranksoldy" - (p.37) bied hierdie huwelik met 'n ouer vrou uit die adelstand 'n verhoogde status. Ten spyte hiervan som sy skoonmoeder, Lady Lindsay, Barnard as volg op (p.27):

The character of Mr Barnard
is a treasure that will last

both in this world and that
which is to come ...

Die skoonmoeder se verwysing na Andrew Barnard as 'n skat ("treasure") impliseer dat sy karakter van ewigheidswaarde is. Deur sy besondere karaktereienskappe wat deur Lady Lindsay aan hom toegeskryf word, blyk dit dat hy die een is wat sin en status aan die huwelik gee.

Barnard is nie soos Dundas en Windham uit die adelstand nie en is bereid om met Lady Anne te trou. Sy tipeer haar liefde vir Windham as "hopelose liefde" (p.64) en 'n "desperate hunkering" (p.64) en haar verhouding met Windham en Dundas is net 'n afspeel van een teen die ander. Vergelyk byvoorbeeld:

Toe Dundas met sy dik aksent
my formeel vra om te trou, besorg hy
my 'n troefkaart om Windham
tot akkoord of minstens jaloesie te jou. (p.65)

Sy beseft ook dat 'n huwelik met Windham nie om liefde sal sentreer nie:

"Wie trou wat hy liefhet?"
"Mens trou respek, deugde, plig!" (p.66)

Na die Hollandse oornames van die Kaap bly Andrew Barnard in die Kaap agter, terwyl Lady Anne terugkeer na Brittanje. As teken wat haar voortdurend aan hom sal herinner, gee hy aan haar "6 okkerneutsade" (p.101). Sy kom in Wimpole tot die beseft dat haar dae "ylend" is sonder hom (p.101). Na sy dood erken sy teenoor haarself dat die ander "helfte" van haar nou dood is; die eenheid wat hulle volgens haar gevorm het, bestaan nie meer nie.

Hy was "al wat (sy) in die wêreld had" (p.105) en dit is ook nou van haar ontnem. 'n Besonder droewige vooruitsig as in gedagte gehou word dat die liefde so sterk was, dat selfs die Franse rewolusie vir haar 'n oorbodigheid blyk te gewees het.

4 "Op klipplate word seile oopgegooi": die huwelik van die Van Reenens

Op klipplate word seile oopgegooi.
Ek skets die rivier - 'n boot kom aangeroei
gelaai met kloue vis. Gaspar maak vuur.
Mev. van Reenen gee bevel en rol haar moue.

Saam met my skets was die ete klaar
en ons sit aan op damask!
Sout, peper, mostert in klein kalbassies; lang vurke
arriveer met spitvis gaar gebraai oor oop vlam;

pannetjies botter en lemoensous, soja en cayenne
vissop saam met rys, 'n hutspot klein riviervis.
Intussen word die nette weer ingeklem:
'n rog so groot soos 'n huis sug bitterlik en vrek

langsaam: 'n spul palings met voëlbekke
wat die gasvrou opsny en in martevane piekel.
Agteroor geleun lomerig van soetwyn en son
begin Van Reenen vertel van plekke -

varings allerliggs gefrok: 'n woestynmoeras
waar seekoeie onder op die bedding weggalop;
minarette bokant kameeldorings; die wit vrou
van die Abelungu-stam wat ure lank haar hare kam.

"Waarom bly u hier?" Van Reenen huiwer:
"Soos wat mens reis word die kuslyn in jou kop
langer, jou eilandhart kleiner, gestroop van onbenul.
Elke reis bring jou bestaan onder nuwe monokel

en die Kaap is 'n haatlike ou dorpie. Eg dit
eg dat volledig immoreel. Buitendien
nie ek of my mense hou van werk nie - hier teel ons
perde, jag, almal het genoeg, vrede nie klandestien

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

dorre lyf en skrynerige huwelik helder boekstaaf.
Voor ons vertrek deel ek skêrtjies uit
lap, garing, stringetjies wit krale
vir die dogters. Laatnag tik braaf

slavin Dunira aan my deur
en soebat om die wit krale. Hoe kan ek
aan slaaf en heerser dieselfde gee? Ek beduie
daar's niks meer nie. Maar die Van Reenens

lag my uit - my raamwerk is onnodig -
Dunira is vry gebore in hierdie huis
en almal wat hier bly, weet, hoe meer
jy het hoe meer is jy verskuldig

In hierdie teks konsentreer die sprekende subjek, Lady Anne
Barnard, op die huweliksverhouding van twee inwoners in die
binneland, nl. die boer Jakob van Reenen en sy vrou. Tydens 'n

reis deur die binneland het die Barnards van 14 tot 16 Mei 1798 by die Van Reenens vertoef.

Gedurende 'n piekniek by 'n rivier (r.2) is die sprekende subjek Lady Anne Barnard weer eens besig om te skets (r.2). Dit is ook tydens hierdie piekniek dat die oordad en welvarendheid van Jakob van Reenen duidelik uitgebeeld word, dus 'n voortsetting van die beskrywing van die gebeure op 15 Mei 1798 (p.46) wat Andrew Barnard se oë "besittersglans" laat wys het.

Mev. Van Reenen se diensvaardigheid blyk reeds uit die eerste strofe as beweer dat sy haar slawe beveel en haar moue oprol (r.4). Sy is dus in beheer van die situasie en die geslaagdheid van die piekniek hang van haar organisatoriese vermoëns as huisvrou af. Die latere beskrywing van die oordadige ete word alreeds gesuggereer deur "gelaai met kloue vis" (r.3). "Kloue" beteken waarskynlik dat die vis met klouvormige stukke gereedskap uitgehaal is. Dit kan ook suggereer dat die vissers die klomp vis vasklou in hul hande. Hierdie interpretasie van die slawe se hande as kloue dui op die klasseonderskeid wat Lady Anne maak en word verder ondersteun deur dié volgende versreëls:

... Hoe kan ek
aan slaaf en heerser dieselfde gee?
(r.38,39).

Terwyl mev. Van Reenen die ete organiseer, voltooi Lady Anne haar skets. Dit dui op die onderskeid tussen die twee vroue se rolle binne die huwelik, al moet in gedagte gehou word dat die Barnards gaste is en Lady Anne as gas dus nie huishoudelike verpligtings het nie. Waar mev. Van Reenen haarself besighou met kinders grootmaak en die huishouding organiseer, bestee Lady Anne haar tyd aan artistieke aktiwiteite soos bv. skets en skryf

van 'n joernaal.

Die georganiseerdheid van mev. Van Reenen se ete word gesuggereer deur die beskrywings in strofes twee en drie: almal sit aan op 'n damasktafeldoek, speserye word verskaf in "klein kalbassies", die vis is alreeds gaar en word opgedien op "lang vurke". Terwyl die ete egter aan die gang is, word 'n volgende alreeds berei: palings word gepiekel in martavane (groot, groen glasaar kruike uit Birma) (r.14).

In teenstelling met die aktiewe huisvrou leun Van Reenen agteroor en vermaak die gaste op stories "van plekke" (r.16). Getrou aan die tradisionele norme wat geld binne die huwelik is die man die passiewe verbruiker, terwyl die vrou die aktiewe produsent is. Sy moet sorg vir die gaste se etes en bevele uitdeel sodat alles gereguleerd plaasvind. Die verwysing na "soetwyn" (r.15) skakel intratekstueel met die volgende versreëls uit "Lady Anne by die mikrogoelgoed" (p.71):

Soos ons op Sandersonlinne sit en aai en paai
en die mans by ingeboude kroeë druk drink en
desperaat praat oor naai

Die passiewe man wat sy tyd verwyd met alkohol kom dus nie net vandag voor nie, maar is 'n historiese verskynsel. Net soos Van Reenen destyds gedrink het, drink die blanke mans vandag nog steeds tydens gesellighede - dikwels te veel.

Dit skakel ook intratekstueel met Lady Anne se eerste reaksie op die binnelandse vroue soos verwoord in die volgende openingsreëls van die eerste gedig oor die Van Reenens (p.46):

In lamplig wag hulle met trosse blonde
kinders, langs elk 'n slavin.

Hierdie perspektief op mev. Van Reenen laat Lady Anne dadelik nadink oor haar eie "dorre lyf en skrynerige huwelik" (r.33). Die band tussen die Van Reenens word versterk deur die naderende moederskap ("rapport", r.32) en dit het tot gevolg dat Lady Anne haar eie huwelik as "skrynerig" (r.33) omskryf. "Skrynerig" beteken volgens die HAT, "Pynlik, brandend" en word gewoonlik in 'n figuurlike konteks gebruik. Vir Lady Anne is haar eie huwelik 'n pynlike toestand, omdat sy self nie in staat is om kinders te hê nie ("dorre lyf") en daar dus nie so 'n spesiale band tussen haar en Andrew Barnard is nie. Ook in teenstelling met haar eie gesig vol plooië en haar gevlekte hande (p.89), beskryf sy mev. van Reenen as iemand wie se gesig "rosig en gaaf" (r.30) is en wat 'n "lang sagte lyf" (r.31) het.

Die vroulike tradisie wat deur mev. Van Reenen verteenwoordig word, sit haar dogters voort. Dit word gesuggereer deur die geskenke wat Lady Anne aan die dogters gee. Vergelyk strofe 9:

Voor ons vertrek deel ek skêrtjies uit
lap, garing, stringetjies wit krale
vir die dogters ...

Al die geskenke word geassosieer met vrougesentreerde take wat veral deur die huisvrou verrig word, byvoorbeeld naaldwerk. Die "stringetjies wit krale" word aan die dogters gegee om as versiering te dra en hulle voorkoms aldus aantrekliker te maak. Dit kan weer 'n moontlike huwelik verseker en skakel in by die sosiokulturele kodes van die tyd: die vrou is bestem om te trou en kinders te hê, verkieslik 'n groot gesin ("trosse blonde kinders", p.46).

Die klasseverskille en die ingesteldheid op die stande-onderskeid by Lady Anne blyk uit haar huiwering om ook aan die slaag Dunira wit krale te gee: "Hoe kan ek/aan slaaf en heerser dieselfde gee?" Mens wonder net hoe hierdie opmerking van Lady Anne rym met die volgende uitspraak:

Die wyd gekwoteerde gil van Touissant Louverture
Sal sy helder takke wyer as ooit oor die aarde rank -

die drade van vrywees is meedoënloos geweef
in elke beskaafde tapisserie se intiemste weef."

(p.81-82)

Hierdie beroemde woorde van Louverture het tot gevolg dat sy "verboureed Wedgewood-halscameo's koop" (p.82) en haarself afvra of sy nie "mens én broer" (p.82) van die slawe is nie. Sy voel haarself dus deel van die anti-slawerny-kampanjes en weier selfs suiker by die tee (p.82), maar die realiteit van Dunira wat om geskenke vra, laat haar afsien van haar edel oortuigings en sy dink in terme van die slaaf/heerser-binêre opposisie. Lady Anne is egter ook nie moedig genoeg om teenoor Dunira te erken dat sy nie 'n geskenk aan 'n slaaf wil gee nie. Om te waak teen konflik met die heersende stelsel op die plaas, vertel sy 'n leuen: "Ek beduie" - sy sê dus niks, maar in 'n staat van stilswye onderdruk sy haar werklike gevoelens oor die anti-slawerny-kampanje en tree sy inderdaad soos iemand uit die bevoorregte heersersklas op. Waarskynlik is dit haar skuldgevoelens wat haar tot stilswye dwing.

Die ironie van dié aangeleentheid is dat Dunira "vry gebore" (r.42) en dus nie meer 'n slaaf is nie. Die Van Reenens is bewus van Lady Anne se leuen (r.41) en lag haar uit. In teenstelling met haar reaksie én die leser se verwagte reaksie as die

behandeling van die slawe in gedagte gehou word, sê die Van Reenens:

en almal wat hier bly, weet, hoe meer
jy het hoe meer is jy verskuldig

Vanuit hulle bevoorregte posisie besef die ryk boere dat dit hulle plig is om hierdie rykdom met die minderbevoorregtes te deel. Of dit werklik altyd die geval is, is ook te betwyfel aangesien selfs die kinders "na hartelus/op slawe" kan skree (p.49). Aansluitend hierby verkry Van Reenen se woorde van vroeër 'n ander betekenis (r.27,28):

"nie ek of my mense hou van werk nie - hier teel
ons perde, jag, almal het genoeg, vrede nie
klandestien."

(p.47)

"My mense" kan dus eerstens verwys na sy gesin, maar dit kan ook 'n verwysing wees na sy werksmense. Almal op dié plaas deel dus in die vreugde en vrede van vrywees. 'n Vryslaaf soos Dunira word selfs as 'n gelyke soos een van hulle eie dogters in die huis gereken. Hierdie waarneming dra by tot Lady Anne Barnard se verruimende perspektief op sake en daar tree inderdaad by haar 'n herwonne vitaliteit in.

Die vitaliteit word op subtiële wyse deur die skrywende subjek Antjie Krog in die teks ingeskryf. Die idee van 'n reis wat onderneem word, het volgens Cirlot (1962: 164-5) die volgende simboolwaardes: "(1) An expression of the urgent desire for discovery and change that underlies the actual movement and experience of travelling, (2) for Jung it is the image of aspiration, unsatisfied longing that never finds its goal, seek where it may. The ultimate goal: that lost mother, (3) The True

Journey is not an escape but evolution." Vanuit 'n feministiese perspektief is die soeke na die "verlore moeder" veral veelseggend, aangesien vroue binne die patriargie vasgevang is onder die sg. "wet van die vader" en sy gedwing word om die reëls en riglyne van die patriargale androsentrisme te aanvaar. Die vrouefigure wat Lady Anne op hierdie reis teëkom is mev. Van Reenen, die tipiese moederfiguur en die vryslaaf Dunira. Beide figure "bedreig" Lady Anne omdat hulle haar tot introspeksie dwing: Mev. van Reenen herinner haar aan haar "dorre lyf", terwyl Dunira haar politieke gewete aanspreek én haar ontmasker sodat haar onderdrukte politieke gewete haar aankla. Die jeugdige Dunira (en die Van Reenen dogters) kan haar ook aan haar ouderdom herinner.

Die dieretekens wat in die teks gebruik word, is veelseggend; nl. die vis en die seekoei. Volgens Freud (1973: 189) is die vis 'n simbool van die manlike geslagsorgaan. In die teks word ook gepraat van "palings met voëlbekke" (r.13). Nie net is die uiterlike voorkoms besonder fallies nie, maar die traces "paal" in "paling" en "voël" roep ook falliese konnotasies op. Die "lang vurke" (r.7) wat arriveer met gebraaide vis kan ook as 'n eroties-gelade teken beskou word.

Die "seekoei" is volgens Cirlot (1962: 149) 'n simbool van "strength, vigour, fertility and the mother principle". Ander vrugbaarheidsimbole in die teks is die rivier (Cirlot, 1962: 274) en die vuur (Cirlot, 1962: 105-106). Die seekoei bevind haar in 'n "woestynmoeras", wat volgens Cirlot (1962: 70) die simbool is van "the place of divine revelation" en "ascetic spirituality". Die gegewe kan as 'n projeksie van die sprekende subjek beskou word: sy is op dié oomblik op 'n plek van hernieuwe spirituele ontwaking en openbaring en word gekonfronteer met die moederbeginsel. Die hernieuwe vitaliteit

word byvoorbeeld gesimboliseer deur die boot vol vis (r.2,3) wat aangery kom. Die "boot" se simboolwaarde is volgens Cirlot (1962: 38): "cradle" or "human body". Die "vis" is benewens die Freudiaanse fallogosentriese verklaring ook simbool van "the mystic ship of life", "the spiritual side", "Christ" of "the life force" (Cirlot, 1962: 107). Die volgende woorde van Van Reenen kan feitlik as tekstuele kommentaar op 'n psigokritiese lesing beskou word. Dit is asof die teks "vra" om 'n psigokritiese analise.

Soos wat mens reis word die kuslyn in jou kop
langer, jou eilandhart kleiner, gestroop van
onbenul.

Elke reis bring jou bestaan onder nuwe monokel."

Hierdie interpretasie is dus doelbewus deur die skrywende subjek Antjie Krog ingevoeg en kan as haar "intensie" by die lees van die teks beskou word. Nie net wil sy die fisiese reis van Lady Anne Barnard deur die platteland uitlig nie, maar sy wil ook 'n psigiese reis karteer. Dit geskied teen die agtergrond van die Van Reenens se patriargale huweliksverhouding.

HOOFSTUK VYF: 'N FEMINISTIESE LESING VAN DIE ANATOMIE VAN MELANCHOLIE

This Melancholy of which we are to treat, is an habit, a serious ailment, a chronick or continue disease, a settled humour ... not errant, but fixed ...

ROBERT BURTON

Die titel van die derde digbundel van Joan Hambidge is ontleen aan Robert Burton se Anatomy of melancholy (1961). Anthony Burgess som die essensie van Burton se teks as volg op: "The work is a treatise on that mental ailment which we would now call neurosis or depression. Every age has its pet malady and Elizabethan melancholy seems to have been characterised by inability to make up one's mind, perform necessary actions or get any pleasure out of life. Sometimes Melancholy leads to suicide but usually the melancholy man thinks too much about suicide ever to get down to committing it. Anatomy of Melancholy is a huge work and full of the most fascinating stories, incredible scraps of learning, astonishing quotations from old writers" (1974: 95).

Joan Hambidge sluit hierby aan deurdat sy in haar teks die belangrikste tematiese kodes koppel aan dié van Burton. In Die anatomie van melancholie kan die dood en liefde as die twee belangrikste tematiese kodes uitgesonder word. Net soos in die geval van Burton is selfmoord 'n sentrale kode in Hambidge se bundel en verken sy die lewensloop van figure soos Sylvia Plath

en Anne Sexton, twee bekende Amerikaanse digteresse wat ook selfmoord gepleeg het.

Oor die samestelling van Burton se Anatomy of melancholy skryf Alvarez (1971: 1990) as volg: "A vast, rambling compendium of a book, repetitive, discursive and idiosyncratic to breaking point, crammed with quotations, anecdotes and impossible references. He embroiders, invents authorities, refuses to keep to the point. It reads as though he was unsure whether to surrender to his own childish need to draw attention to his own suffering or to distract the reader with his demented penantry."

Joan Hambidge sluit duidelik aan by hierdie rubrisering oor Burton, aangesien Die anatomie van melancholie ook as "crammed with quotations, anecdotes and impossible references" (Alvarez) getipeer kan word. Sy sluit selfs anatomiese sketse in om die stropingsproses wat in dié bundel aan die gang is, uit te beeld. So is die voorbladontwerp byvoorbeeld geneem uit Roland Barthes se outobiografiese Roland Barthes (1977: 180) met as on' rskrif:

To write the body
Neither the skin, nor the muscles, nor the bones,
nor the nerves, but the rest: an awkward fibrous,
shaggy, raveled thing, a clown's coat.

In die openingsvers van Die anatomie van melacholie "Taksonomie" beveel die skrywende subjek Joan Hambidge aan dat sy eers "doekvoet/met die dood" sal omgaan en liever konsentreer op "ikone" en "demone". "Ikone" verwys binne dié konteks na die gestaltevers soos beoefen in Hartskrif en Bitterlemonoene, terwyl "demone" verwys na persoonlike impulse byvoorbeeld die skrywers-demoon wat die drang om poësie te skryf, reguleer. In aansluiting hierby erken die skrywende subjek:

iemand word tronkvoël
ingeperk deur woorde

met geen uitsig
op parool.

Die eerste afdeling van die bundel heet "Reisjoernaal" en skakel met een van die deurlopende kodes vir Hambidge se oeuvre, die reiskode. Sy onderneem 'n reis deur Nederland en Duitsland soos blyk uit die voetnote by die verse. Dit is juis tydens so 'n reis dat sy die metapoëtiese inslag van haar poësie as volg in "Ars poetica" (p. 28) verwoord:

As ons net eenmaal
leef waarom nie
onbevange soos die drywer
onbewus van die digter
in sy trein se buik
"heute hier, morgen dort"
- kyk na die Ryn
baggerbote trek &
stoot 'n lomp skuit;
ryg "stubborn adverbs"
aanmekaar soos geel
treintrokke.

Amsterdam 18 Julie 1986

In die tweede afdeling van die bundel konsentreer Hambidge veral op die lesbiese verhouding en skryf sy openhartig hieroor. Van der Lugt (1987) merk in dié verband op: "In deel twee kom liefde(s) ter sprake. Vir dié belydenis is daar in die eerste

moed en werktuie geskep. Maar met flouerige beelde en een of twee regtig banale reëls word net té hard gewerk aan 'n statement." Uit die titel van dié afdeling blyk dit ook dat die ware melancholie wat ontleed word, dié van die lesbiese verhouding is, aangesien dit onaanvaarbaar is in die oë van 'n heteroseksistiese samelewing.

Die afloop van 'n verhouding tussen twee vroue word in die derde afdeling beskou en die skrywende subjek kom tot die slotsom dat hulle uit "verskillende wêreldes" kom en dus nie bymekaar hoort nie.

Die titel "Pegasus" van die vierde afdeling slaan op digterskap. In dié afdeling word veral digters wat selfmoord gepleeg het, beskryf. Die teks "Under fire" (p. 46) het as motto 'n sitaat uit die poësie van John Berryman. Volgens Alvarez (1971: 132) was rou ("mourning") die belangrikste tema in Berryman se poësie. Berryman was voorts 'n alkoholis wat in 1972 selfmoord gepleeg het deur van 'n brug af te spring.

Die volgende teks in dié afdeling het die titel "Delmore Schwartz" (p. 47), 'n digter wat aan vervolgingswaan gely het en in sy hotelkamer dood aangetref is na 'n hartaanval: "found dead in a run-down Manhattan hotel" (Alvarez, 1971: 258). Die tekste "Anne Sexton" (p. 48) en "Ted & Sylvia" (p. 49) handel ook oor twee digters wat selfmoord gepleeg het, naamlik Anne Sexton en Sylvia Plath. Die vierde afdeling word afgesluit met "Solitaire" (p. 50) wat duidelik inspeel op T.S. Eliot se werk. Die dood word dus in hierdie afdeling uitgebeeld as die enigste bestendigheid wat volgens Brink (1987) "alle ander gegewens definieer: op die een of ander manier is dit ingebed in haas iedere gedig".

Brink siteer ter ondersteuning hiervan die volgende reëls uit "To whom it may concern" (p. 13):

Dit kom my voor
die lewe (nes poësie)
rig ons af
vir die volstrekte
vir die volstrekte
stilte: die dood

"Die grammatika van rewolusie" is die titel van die vyfde afdeling van die bundel en kan gelees word as Joan Hambidge se kommentaar op die relevansie van poësie indien dit beskou word vanuit 'n sosio-politiese perspektief. Sy selekteer in "Poetic justice" 'n figuur soos Mayakofski oor wie Alvarez as volg skryf: "The poetic hero of the Russian Revolution and inveterate gambler who had twice already played Russian roulette ... Came to the conclusion that his political principles were poisoning his poetry at its source. He played roulette for the last time and lost." Sodoende probeer Joan Hambidge die futiliteit van sosio-politiese betrokkenheid vir die digter illustreer. Vergelyk ook die volgende uit "Pied-a-terre" (p. 53):

ek vind geen klinkende
rym vir rewolusie ...

Aan die einde van die bundel kom sy tot die slotsom dat woorde en dan spesifiek poësie niks aan die status quo kan verander nie. Dit is "nuttelose prutsels" en kan nie "bevry" nie:

want:

FREE THE CHILDREN

hieraan kan woede
niks doen; woorde
wil ook nie bevry -

In hierdie bespreking konsentreer ek hoofsaaklik op Joan Hambidge se derde digbundel, Die anatomie van melancholie. Hierdie bundel word spesifiek bespreek, aangesien ek dit met René Marais (1988: 42) eens is dat dit een van die enkele werke in Afrikaans is waarin feministiese aksente aangetref word. 'n Verdere motivering van my keuse van hierdie bundel vir bespreking is die openhartige bespreking daarin van 'n lesbiese verhouding - vir die eerste keer in Afrikaans.

Ander belangrike tematiese kodes in die bundel is: reisindrukke, selfmoord, die dood en metafiksie. Ek konsentreer hoofsaaklik op die liefdeskode en dan veral op die genoemde verhouding. Tekste in dié verband is: "Ballade" (p. 17), "Affaire" (35), "Vir my geliefde, by die onvermydelike terugkeer na haar man" (37), "Sapienza poetica" (38), "The metaphor fatigues me" (39), "Razliubito" (40), "Cul de sac" (42) en "The burning fountain" (44).

Die eerste teks wat aan die orde kom, is "Ballade" (17):

Hierdie liefde laat
hom nie skandeer
in ryme, ritmes plaas.

Hierdie liefde nader
omskryf: 'n Pick-'n-Pay-
advertensie vir doofstommes.

Hierdie liefde liefs
nie bedryf, sou
minder woorde bring.

Hierdie liefde só
verbeeld: FF
helaas verkeerd vertolk.

Die titel "Ballade" kan verklaar word as 'n "Kort, verhalend lied, ontstaan uit het heldenlied. Men maakt een onderscheid tussen volksballaden en literaire balladen." (Van Gorp, 1984: 41). Die anonieme volksballade word gekenmerk deur eenvoudige taal, deur 'n afwisseling van dialoog en handeling en deur 'n tragiese afloop. Die romantiese ballade verwys na strofiese gedigte met 'n epiese karakter sonder vaste vormskema.

Die Franse ballade bestaan gewoonlik uit 3 agreëlike strofes met die rymskema ababbccb. Die strofes word gevolg deur 'n envoi van vier reëls met die rymskema bcbc. Die laaste vers van die eerste strofe word in die ballade telkens as refrein herhaal in die volgende strofes en in die envoi (Van Gorp, 1984: 41).

In Joan Hambidge se teks word besin oor die liefdesverhouding tussen twee vroue. Uiterlik probeer die skrywende subjek die Franse balladevorm naboots en kom die refreinagtige element van die ballade voor in die herhaling van "Hierdie liefde". Myns insiens volg sy nie streng die riglyne van die ballade na nie en wil dit voorkom asof die titel bloot verwys na die idee van 'n verhaal oor twee geliefdes. Daar is dus 'n pretensieuse vermenging van die kenmerke van die Germaanse en Franse ballades.

Die liefdesverhouding tussen die twee vroue (vergelyk strofe 4) word in terme van die poësie beskou. In die eerste strofe word beweer dat dié liefde hom nie laat "skandeer/in ryme, ritmes plaas nie". Dit suggereer dat die liefdesverhouding nie volgens die gereguleerde tradisionele norme geskied nie. Hierdie gedagte word ondersteun deur die feit dat 'n lesbiese verhouding teen patriargale norme ingaan. "Skandeer", "ryme" en "ritmes" is ook eie aan die poësie en skakel met die titel van die teks.

In die tweede strofe word dié verhouding as 'n "pick-'n-Pay'/advertensie vir doofstommes" omskryf. Dit suggereer dat die verhouding nie op spraak ingestel is nie, maar eerder op handgebare. Binne die patriargie is 'n lesbiese verhouding onaanvaarbaar en "doofstommes" kan impliseer dat dié samesyn in stilte moet geskied, sodat die homofobiese lede van die samelewing onbewus daarvan kan wees. Omdat dié verhouding so andersoortig is vir die patriargie, kan dit ook die "abnormaliteit" van dié verhouding suggereer: vir buitestaanders is dié twee vroue se verhouding net so onverstaanbaar soos die reklametaal van 'n "Pick-'n-Pay"-advertensie vir doofstommes. Die verwysing na "minder woorde bring" in die derde strofe sluit hierby aan.

Die uitspraak van die geliefde dat hulle liefde "liefs/nie bedryf" moet word nie, impliseer 'n aanvaarding van patriargale waardes. Vanweë homofobiese druk vanuit die samelewing moet die verhouding liever gestaak word. Die beëindiging van dié verhouding sal weinig kommentaar ("min woorde") ontlok.

Al die voorafgaande aannames word bevestig deur die vierde strofe, as die spreker beweer dat hulle verhouding met sy twee vroulike komponente (∞) "helaas verkeerd vertolk" word. Dié

samelewing verstaan nie die verhouding nie en word gevolglik as iets teennatuurliks of iets verkeerds geïnterpreteer.

In die L'envoi van "Ballade" tree daar inderdaad 'n wending in en die teenoorgestelde van die vorige uitsprake word aan die orde gestel. As in gedagte gehou word, watter reaksies dié liefde tussen die twee vroue tot gevolg gehad het, is dit veelseggend wanneer sy die liefde wel kan "skandeer,/in ryme en ritmes plaas". Dit impliseer dat binne die kodes van 'n lesbiese verhouding ook sekere reëls geld. In aansluiting by die voorafgaande bespreking van die patriargale afkeur, kan dit ook beteken dat dié verhouding volgens patriargale norme gereguleer word om aanvaarbaarder te wees. Die ongebonde aard word dus onderdruk ter wille van algemene aanvaarding. Sy gee juis deur die poësie - 'n streng tradisionele vorm soos die ballade - uitdrukking aan die verhouding.

In die balladeske tradisie het die lang narratiewe lied dikwels 'n tragiese element, m.a.w. die verhouding eindig meermale in tragedie. Myns insiens dien dit as 'n verklaring van: "Boots halfhartig na/die balladevorm". Halfhartig word die lang liefdespel en liefdesgeskiedenis voortgesit, al is die vroue bewus daarvan dat dit 'n tragiese samesyn is, wat waarskynlik beëindig sal word.

Die slotstrofe skakel met die idee van "'n advertensie vir doofstommes", aangesien "mimieke/van passie" suggereer dat daar geen verbale kommunikasie tussen die twee geliefdes plaasvind nie. Dit bly 'n liefdespel wat net ingestel is op liggaamlike aanraking. Dié belewing van die liefde openbaar 'n ingesteldheid wat nie woorde benodig om geslaagd te wees nie.

Uit hierdie teks word spesifieke aspekte van die lesbiese verhouding uitgelig, onder meer dat dit 'n homofobiese reaksie binne die patriargie ontketen. Die gevolg is dat repressie 'n belangrike komponent van so 'n verhouding vorm. Om aanvaarbaar te wees binne die denkraamwerk van die samelewing, moet noodwendig bepaalde aanpassings gemaak word.

In die tweede afdeling van Die anatomie van melacholie word die meeste tekste oor die lesbiese verhouding aangetref. Die eerste teks wat ek in dié verband wil bespreek, is "Affaire" (p. 35):

Ons het mekaar op afspraak
liefgehad
In 'n slaapkamer met pienk malvas
en skaterende melkbottels
as enigste ooggetuies

Veral na sononder wanneer die dae
weggepak was vleispakkies in 'n slaghuis
het ons liefde begin

Jy het soms gehuil in stilte
terwyl my woede merkbaar was
oor mense se vrae vrees
hulle sou ons ophang

beeskarkasse in 'n koelkamer -
ons liefde teen soveel R per kg;
ons ontelbare nagte aanmekaar geryg
sappige sosaties vir konsumpsie
jou orgasmes geweeg (te swaar bevind)

Die elektroniese horlosie
toeskouer hoeveel tyd is daar nog oor?
Niks kan hiervan kom nie Niks
kan kom

van ons: jou mond
'n sagte liefdesorgaan jou borste herhaal
myne gelukkig geen swangerskap te vrees:
dog ons kom saam,
niks ontspruit. Ons klou hardkoppig
vas aan mekaar

'n Roekelose, onverwagse liefde:
'n rugbyspeler sterf aan beroerte
'n speurder vermoor sy vrou -

Moenie sterf moenie sterf
sonder my my liefste
ek sien jou môre weer
totdat jou man weet

Die titel van die teks kan verklaar word as "a temporary sexual relationship between two people who are not married to each other" (Collins Concise English Dictionary). Die geheimhouding van so 'n samesyn word reeds in die eerste versreël gesuggereer deur "afspraak". Hulle was nie voortdurend bymekaar nie, maar moes afsprake reël om mekaar te ontmoet. Die affaire was hoofsaaklik ingestel op seksuele samesyn en het hoofsaaklik in 'n "slaapkamer met pienk malvas" plaasgevind. Die twee "enigste ooggetuies" was die "skaterende melkbottels" wat in die oggend deur die melkman afgelewer word. In aansluiting hierby word in

die tweede strofe aangedui dat die liefdesamesyn "na sononder" begin het en dus heelnag geduur het.

In teenstelling met die nagte vol passie word die dae as "vleispakkies in 'n slaghuis" beskryf. Dit skakel met die vierde strofe waar die twee geliefdes soos "beeskarkasse in 'n koelkamer" opgehang en hul liefde soos vleis teen "soveel R per kg" verkoop word. Die liefdesverhouding word deur die homofobiese samelewing gesien as ingestel op liggaamlikheid en vleeslikheid. Na die nag se vleeslike samesyn is die dae soos "vleispakkies", die twee geliefdes kan slegs kyk na die produk van die vorige nag se samesyn. Die slaapkamer was soos 'n slaghuis, waar hulle mekaar kon opslag. Gedurende die dag is slegs "vleispakkies" as reste van die vorige nag sigbaar.

Uit die derde strofe word die verskillende karaktertrekke van die twee geliefdes afgelei. Die spreker is aggressief ("woede"), terwyl haar geliefde maklik bewoë raak en aan haar emosies uiting gee; soms huil sy. Die reaksies is die gevolg van "mense se vrae" oor hulle affaire. In aansluiting hierby beweer die spreker in die vierde strofe dat hulle "ontelbare nagte" saam, deur die nuuskierige omstanders as "sappige sosaties vir konsumpsie" beskou word. Dit suggereer dat die twee geliefdes voortdurend 'n bron van skindernuus is vir diegene wat "vrae" vra oor hulle verhouding. Dié nuuskierigheid word vererger as in gedagte gehou word dat die twee geliefdes albei vroue is ("jou borste herhaal/myne" - strofe ses). Aangesien dit dus 'n lesbiese verhouding is, ontlok dit homofobiese reaksie by die patriargie. Dit is ook die rede waarom die geliefde se orgasmes "te swaar gevind" is. Vanuit die patriargale perspektief is dit ondenkbaar dat twee vroue soveel orgasmiese plesier uit 'n verhouding kan ervaar.

In die vyfde strofe word veral gefokus op die tyd en is die "elektroniese horlosie" die enigste "toeskouer". Binne dié onwettige samesyn speel tyd 'n belangrike rol: elke sekonde wat die twee geliefdes bymekaar is, ervaar hulle as kosbaar. Dit het tot gevolg dat die spreker vra: "hoeveel tyd is daar nog oor?" Sy weet dat dit liefdespel onderhewig is aan tyd en spoedig beëindig kan word.

Die bewering dat "niks" van die verhouding kan kom nie, impliseer dat daar geen langtermyn gewin vir beide vroue in dié verhouding is nie. Hulle kan geen produk wys van hulle samesyn nie ("Niks/kan kom"). Deur die gevolgtrekking te maak dat die oënskynlike aksente op uitsigloosheid ("niks ... kan kom"), onvrugbaarheid ("geen swangerskap te vrees") en blote seksuele aktiwiteit van organe wat normaalweg met moederskap geassosieer word, 'n pynlike melancholie te kenne gee, kan 'n mens maklik 'n patriargale denkfout begaan. Swangerskap as beloning van heteroseksuele liefde is 'n patriargale opvatting: "Sommige feministe assosieer die moederskap-rol juis met sosiale verdrukking, sodat die woord 'gelukkig' in 'gelukkig geen swangerskap te vrees' heeltemal sonder ironie gelees kan word" (Crous, 1989: 80).

Die spreker sonder twee liefdesorgane uit, nl. die "mond" en die "borste". Binne die lesbiese verhouding speel beide 'n belangrike rol en dit kan beskou word as 'n ondermyning van fallogosentrisme. Daar is geensins sprake van 'n fallus wat betrokke is binne dié verhouding nie. In aansluiting hierby spreek sy die versugting uit dat "gelukkig geen swangerskap te vrees" is nie. Dié liefdesverhouding is dus nie soos 'n patriargale heteroseksuele huwelik ingestel op swangerskap en moederskap nie:

"niks onspruit". In "ontspruit" is die spoor "spruit" aanwesig, wat na 'n kind verwys. "(K)om saam" verwys nie net na die samekoms van die twee vroue nie, maar ook na die gelyktydige orgasmes wat beide ervaar.

Die twee vroue besef dat hulle affaire onderhewig is aan 'n verskeidenheid nadelige faktore en dit het tot gevolg dat die interafhanklikheid tussen hulle geïntensiveer word ("ons klou hardkoppig/vas" - my onderstreping).

In die sewende strofe word die "roekelose onverwagse liefde" vergelyk met (1) "'n rugbyspeler (wat) sterf aan beroerte" en (2) "'n speurder (wat) sy vrou (vermoor)". 'n Roekelose, fikse en aktiewe rugbyspeler kom onverwags aan sy einde deur 'n siekte scos beroerte, terwyl 'n speurder wat veronderstel is om 'n moord op te los, sy eie vrou vermoor. Dit impliseer dat daar 'n paradoksale inslag in die liefdesverhouding tussen die vroue is en dat hulle uitgelewer is aan die onvermydelike.

In aansluiting by "vermoor" in die sewende strofe smeek die spreker in strofe ag haar geliefde om nie sonder haar te sterf nie. Sy is waarskynlik bang dat die dood hulle van mekaar sal skei. Die woordkeuse "my liefste" staan in direkte kontras met "woede" in strofe drie. Die spreker was altyd die aggressiewe lid van die verhouding, maar nou dat sy bewus word van die invloed wat die dood op hulle samesyn mag hê, is sy die een wat haar emosies uitspreek, wat die beminde uitgesproke "my liefste" noem.

Die man is voortdurend 'n bedreiging vir die twee vroue se samesyn en in die laaste versreël gee sy erkenning aan dié bedreiging deur te sê dat hulle weer 'n ontmoeting kan reël "totdat (haar) man weet". Sou die man uitvind van dié verhouding,

word dit beëindig en "sterf" die geliefde inderdaad sonder die spreker.

Die reële outeur Joan Hambidge se openhartigheid word egter aan die slot opgehef deur te beweer dat "Affaire" geskryf is na 'n vers van James Dickey.

Binne die heteroseksistiese samelewing was sy onseker oor die reaksie op dié tipe vers en beveilig sy haarself dus deur (nogal opvallend) 'n manlike digter se poësie as oerteks aan te toon. J.C. Kannemeyer (1988: 435) het inderdaad ook aangedui dat die "regstreekse belydenis opgehef (word) deur naskrifte."

Die teks, "Vir my geliefde, by die onvermydelike terugkeer na haar man" (p. 37) sluit intratekstueel met "Affaire" en verken veral die lesbiese verhouding, nadat die man bewus geword het van sy vrou se affaire:

Hy was altyd daar.
Van die begin af
'n blinde foto in die studeerkamer.

Jy keer terug
na hom, wat altyd daar was,
en sal wees
jou huwelik
ligeen op 'n grafsteen.

Toegegee. Ek was tydelik.
'n Ervaring. 'n Noodsaaklikheid.
'n Luukse jag op die Stille Oseaan.

Winde van verandering
praat verwydering tree in
jy trek weg.

Ek stofsuijg jou uit my geheue
- 'n liefdespalm,
paar geskenke, liefdesnotas
tasbare bewyse ons was.

Jy's weer mevrou so-en-so
huisvrou, houvrou, hoer
vir hom miskien onthou
jy ons ekstases

soos

ek beelde afstof
herinneringe stoffeer

Uit die strofe blyk dit dat die man 'n alomteenwoordige bedreiging "(v)an die begin af" vir die twee vroue se verhouding was. Die titel impliseer ook dat die geliefde alreeds teruggekeer het na haar man en dat die spreker terugdink aan hulle vroeë samesyn.

Die "blinde foto in die studeerkamer" is veelbetekenend binne die konteks. "Studeerkamer" signifieer die man se spesifieke domein binne dié tradisionele, patriargale huisgesin, terwyl die "foto" sy teenwoordigheid aandui. "Blinde foto" suggereer dat hy nie bewus is van die twee vroue se verhouding nie en hy dus as 'n lewelose, blinde foto bloot 'n teenwoordigheid is.

In die tweede strofe meld die spreker dat die geliefde terug is na haar man. Haar verbittering blyk uit woordkeuses soos "wat altyd daar was" en "sal wees" - sy het dus van die begin af geweet dat dié verhouding gedoem is tot 'n mislukking en dat die man die groot bedreiging is. Sy is ook sinies oor die geliefde se huwelik en skakel dit met die dood ("grafsteen"). Die patriargale huwelik met sy mangesentreerde magsbasis word omskryf as "ligeen op 'n grafsteen". "Ligeen" is afgelei van lichenes en kan verklaar word as 'n soort mos op onder andere ou mure en rotse. Die huwelik word dus geassosieer met 'n mosbegroeide grafsteen, wat signifieer dat dit 'n staat van verval en doodsheid is. Daar bestaan geen lewegewende vitaliteit in dié huwelik nie, omdat dit die vrou die slagoffer van die man maak.

Die spreker besef dat sy vir die geliefde bloot 'n gerieflike ontvlugting uit hierdie situasie van onderdrukking was. Vanuit haar lesbiese perspektief was sy dus 'n tydelike "noodsaaklikheid". Hierdie ontvlugting assosieer sy met "'n luukse jag op die Stille Oseaan". Binne haar perspektief op die huwelik is die lesbiese liefde in teenstelling met die stormagtigheid van die huwelik 'n staat van rustigheid en kalmte: die "Stille Oseaan".

"Luukse jag" suggereer ook dat die samesyn vir haar iets besonders was, in teenstelling met haar daaglikse bestaan en die gepaardgaande geroetineerdheid daarvan. In aansluiting by die "jag"-beeld word die skeiding wat tussen die twee vroue intree met "winde van verandering" geassosieer. Die seiljag verlaat dus die veilige water van die Stille Oseaan, wat signifieer dat die verhouding besig is om te verander. Mettertyd lei dit tot die geliefde se "terugkeer na haar man".

Die spreker probeer tydens haar nabetraging haar geliefde "stofsuiig" uit haar gedagtes. Dié woord skakel met die sfeer van

die huisvrou, maar kan ook as pejoratief bestempel word, aangesien sy al haar herinneringe met vuillis assosieer en dit met so 'n huishoudelike aksie wil uitwis. Al bewyse wat sy van die samesyn oorhou is "'n liefdespalm/paar geskenke, liefdesnotas/tasbare bewyse". Veral laasgenoemde is veelbetekenend: sy behou slegs tasbare herinneringe aan die geliefde en probeer haar geheue suiwer van enige gedagtes aan hulle vroeëre samesyn. Sy besef nou dat hulle verhouding nie meer bestaan nie ("ons was").

Strofe ses konsentreer spesifiek op die vrou se status binne die huwelik waarheen sy teruggekeer het. Vanuit die perspektief van die sprekende subjek verloor sy binne die patriargale huwelik haar verworwe status in die afgelope lesbiese verhouding en word nou weer "mevrouw so-en-so", wat haar man se van moet aanneem. In die patriargale staat beskou die spreker haar vorige minnares as die man se "huisvrou, houvrou, hoer". Dit impliseer dat die teruggekeerde vrou haar bestemde plek in die patriargale maatskappy in haar huis en in haar huislike take vind. Dit vervul die agtergeblewe ek met weersin. Sy verrig hoofsaaklik tradisionele lewenstake in diens van haar man. Die uitdrukking "houvrou" waarmee die spreker die geliefde in haar hervatte huisvrou-rol tipeer, beteken volgens die HAT "vrou met wie 'n man saamlewe sonder om met haar getroud te wees; bywyf". Sy word dus nie besonder hoog geag nie, maar word gereduseer tot iemand wat slegs in belang van haar man se behoeftes funksioneer. Vanuit die perspektief van die ek-spreker prostitueer die ex-minnares se man haar selfs deur haar net vir bevrediging van sy seksuele drange te bruik. Sy verdien dus volgens die ek-spreker die mees gelade skeldwoord vir 'n vrou van die laagste sedes, nl. "hoer".

Voorheen het die spreker beweer dat sy die minnares uit haar geheue wil "stofsuig" en dat sy "herinneringe stoffeer". Beide beelde is ontleen aan die wêreld van die huisvrou en is besonder ironies binne die anti-huisvrou-mentaliteit van die spreker. "Stoffeer" suggereer dat sy die geliefde nie kan vergeet nie en die herinneringe aan haar probeer bewaar deur dit "op te knap".

Net soos in die geval van "Affaire" word die persoonlik-otobiografiese inslag van die belydenis weer eens opgehef met 'n naskrif "na 'n vers van Anne Sexton". In dié geval word die lesbiesgeoriënteerde teks dus gebaseer op 'n ander vroulike skrywer se teks. By die bestudering van Anne Sexton se bundel 45 Mercy Street is dit duidelik dat sy nie vrougesentreerde liefdesverse geskryf het nie, maar op die man-vrou-verhouding en 'n egskeiding konsentreer. Sy huldig dus nie dieselfde standpunt as Hambidge nie. Uit die poësie van 'n heteroseksuele digteres wat oor heteroseksuele verhoudings skryf, word dus aangehaal as 'n voetnoot by 'n homoseksuele digteres se teks. Dit impliseer dat Hambidge die seksuele ideologie van Sexton se teks ondermyn binne 'n lesbiese konteks.

Die titel van die gedig "Sapienza Poetica" (p. 38) suggereer waarskynlik dat in die teks 'n metafiksionele besinning oor die poësie ("poetica") gaan volg. Die Latynese sapientia ("Sapienza") beteken wysheid en dus kan die titel as "Wysheidspoësie" verklaar word. Uit die vyfde en sesde strofes blyk dit dat poësie "glo uit gemis (spruit)". Die "gemis" in die teks verwys na die herinneringe aan die geliefde en dit gee aanleiding tot die skryf van poësie.

Haar skadu
met die wegstap
word groter

teen herinnering
se rooi robotlig.

Vanoggend hang
my gordyn
halfmas

op die boonste
verdieping.

Onder staan haar liefdespalm
twee nuwe blare by
- so spruit poësie

glo uit gemis; gevoel
eers by vooruitgetekende

vertrek.

Uit die eerste strofe lei die leser af dat die geliefde se "skadu/met die wegstap" in die geheue van die spreker bly. Hoe meer sy van die geliefde dink, hoe "omvattender" word die herinneringe. Die metafoor "rooi robotlig" in strofe 2 gee te kenne dat herinneringe funksioneer, soos 'n psigiese verkeerslig, waarby die spreker telkens moet stop en terugdink aan die verlies van die minnares.

Die gordyne in strofe drie wat "halfmas" hang, fungeer hier as 'n teken van die dood en die verlies van die minnares. Dit is

gebruiklik dat 'n landsvlag halfmas hang by die afsterwe van 'n staatsman. Op mimetiese vlak kan dit ook suggereer dat die spreker haar nie heeltemal wil afsny van die buitewêreld nie; sy laat die gordyn halfmas hang om sodoende 'n opening te hê waardeur sy kan sien as die geliefde daik terugkom.

As bewys van hul eertydse samesyn staan daar 'n "liefdespalm" op die onderste verdieping. Volgens Cirlot (1962: 249) is die palmboom 'n simbool van vrugbaarheid, oorwinning, asook van die anima. Te midde van die steriliteit in die agtergeblewe spreker se milieu, vind daar steeds groei plaas as "twee nuwe blare" aan die boom bot. "Blare" is volgens Cirlot (1962: 181) 'n allegorie van geluk. Net soos daar dus groei onder die ongunstige omstandighede plaasvind, net so ontwikkel 'n gedig uit die verlies van die geliefde. Die gemis aan 'n minnares word volgens die spreker eers (d.w.s. die eerste keer) "gevoel/ ... by vooruitgetekende/vertrek." Dit suggereer dat die spreker dikwels vooruit die vertrek van 'n geliefde teken, sodat sy die pyn kan ervaar om 'n gedig te skryf.

Psigo-analities beskou fungeer die huis hier as teken van die menslike siel (Cirlot, 1962: 153-154). Die boonste verdieping verwys na die bewuste, terwyl die onderste verdieping 'n verwysing is na die onderbewuste. Die anima of vroulike argetipe word in die onderbewuste aangetref. Konsentreer die spreker op haar onderbewussyn kom die vroulike argetipe na vore. Hierdie psigo-analitiese inkeer op die onbewuste verskaf aan die spreker die pynlike impuls vir kreatiwiteit.

"The metaphor fatigues me" (p. 39) handel ook oor die metafoor van die "liefdespalm" en die titel suggereer dat die liefdespalm-metafoor die spreker irriteer en moeg maak ("fatigues"):

Met een beeld
'n liefdespalm
speel ek
Jan-en-die-boontjierank.

My goue hen
lê eiers - van woorde
alleen
durf niemand leef.

Die digter
is 'n bloubaard
onthoof haar kalm
t.w.v. die metafoor

Drie tekens in die teks suggereer 'n sprokieskode nl. "Jan-en-die-boontjierank", "My goue hen/lê eiers" en "bloubaard". Die spreker keer dus na 'n verwysingsraamwerk uit haar kinderjare terug in haar poging om geskikte beelde vir haar metafiksionele besinning oor die poësie te vind.

In die eerste strofe erken die spreker dat sy met "een beeld/'n liefdespalm/speel ..." Dit kan as metafiksionele kommentaar van die outeur Joan Hambidge beskou word, aangesien dit die derde teks is waarin sy die beeld gebruik. Sy speel "Jan-en-die-boontjierank" met die beeld. Dit suggereer dat sy van 'n nietige liefdespalm iets groot maak soos 'n boontjierank in 'n fantasieverhaal, wat sterk genoeg is om in die sprokie 'n reus te kon dra. Die "liefdespalm" verkry dus nou byna magiese konnotasies en dit skakel ook met die hen wat goue eiers lê (strofe 2).

'n Ander verklaring vir Jan-en-die-boontjierank speel, kan wees dat net soos Jan herhaaldelik met die boontjierank opgeklim het na die magiese huis wat aan die reus behoort het, net so herroep sy by herhaling die liefdespalm om haar te herinner aan vroeëre tye saam. Dit lyk asof hulle in 'n sprokieswêreld geleef het.

In die tweede strofe onderbreek die spreker die skakeling van haar verhouding met 'n sprokiewêreld en begin sy metafiksionele kommentaar lewer op die skryf van poësie: "van woorde/ alleen/durf niemand leef". Die skryf van poësie kan nie vergoed vir die gemis aan werklike samesyn en verlies van 'n geliefde nie.

Die digter word in die derde strofe 'n "bloubaard" genoem. Ter wille van die metafoor word die geliefde "onthoof", wat suggereer dat die spreker in 'n gedig van haar minnares ontslae kan raak. Selfs die liefde en die geliefde is onderhewig aan die reëls van die prosodie in die vers. Dit skakel met die bekende Hambidge-uitspraak dat poësie haar liefdeslewe reguleer. In die onderhoud met E.C. Britz (1989) noem Joan Hambidge byvoorbeeld dat sy met die poësie "getroud" is en slegs dié "minnares" haar lewe laat reguleer.

Die teks "Razliubito" (p. 40) skakel intratekstueel met die voorafgaande tekste en konsentreer ook op die verhouding tussen twee vroue en dit dien as stimulus vir die skryf van poësie. Vergelyk die derde strofe:

Begryp tog
ons is nie ontwerp
vir liefde

jy is reeds gedissekteer
weggebêre vir 'n vers

Die verwysing na "gedissekteer" hou ook verband met die titel van die bundel: die melancholie verbonde aan 'n mislukte verhouding kan op 'n wetenskaplike wyse gedissekteer en uitmekaar gehaal word. "(W)eggebêre vir 'n vers" suggereer dus dat die geliefde iewers in die psige van die sprekende subjek bly voortleef of as stof vir 'n vers te dien. Dit verwys na die "kriptomnesie"-toestand waaroor in Kriptonemie geskryf word: Die bundeltitle is afgelei van Freud se konsep van kriptomnesie, waarvolgens 'n mens inligting het wat jy nie bewus is jy het nie, en wat jy kan gebruik.

Die probleem met die verhouding word in die eerste strofe gestel: "daarvoor/te veel woorde tussen ons?". Waarskynlik suggereer dit dat hulle te veel praat tydens hul samesyn. Dit kan ook aansluit by die poëtiese ingesteldheid van die sprekende subjek: haar drif om alles tot poësie te verwerk, lei mettertyd daartoe dat sy die verhouding slegs bestempel as stof vir haar skryfwerk. Die verhouding sentreer dus vir haar om "woorde". Die gevolg hiervan is dat die sprekende subjek deeglik voorbereid is op "liefdeloosheid". Vanweë haar sterk analitiese ingesteldheid ("gebore in die teken/van die vraag") is sy voortdurend besig om dié verhouding te evalueer en dan daaroor te skryf. Haar verweer as sy besef dat die verhouding waarskynlik weens haar woordbeheptheid nie slaag nie, is dat hulle "nie ontwerp (is)/vir liefde" nie. Dit skakel met die byna siniese aanvaarding aan die slot: die sprekende subjek is daarop voorberei om in 'n staat van "liefdeloosheid" te leef. Dit kan egter ook die lesbiese verhouding signifieer en dan beteken dit waarskynlik dat hulle die verhouding as ongeslaagd moet beskou vanweë samelewingsdruk.

'n Interessante gedeelte van die teks is die tweede strofe. Nie net sluit dit klaarblyklik aan by die "anatomie" van die bundel-titel nie, maar deur middel van metafore word aangetoon hoe "woorde" die verhouding bedreig:

die moordenaar
keer terug na die moordtoneel

jong kalfies vries
in hul moederbuik ys durende
formalies
die lewensredder verdrink
in 'n fratsgolf kanker wys
in sy outopsie -

Die sentrale opposisie lewe/dood word hier op 'n paradoksale wyse verken. 'n Lewenslustige persoon soos 'n lewensredder, wat andere moet red, verdrink byvoorbeeld in 'n fratsgolf. Dit is skynbaar nie net die fratsgolf wat sy lewe geëis het nie, maar hy het ook kanker gehad en sou dus, indien die fratsgolf uitgebrei het, waarskynlik aan dié veelal ongeneeslike siekte gesterf het. Inwendig was hy dus reeds besig om, ten spyte van die uiterlike vitaliteit, dood te gaan. Dit sluit ook aan by die liefdesverhouding in die teks: op die oppervlak lyk dit geslaagd, maar ten diepste besef beide geliefdes dat hulle "nie ontwerp (is) vir liefde" nie. In aansluiting by die siening van die geliefde as geenkripteer op die psige, word 'n moordmetafoor gebruik: die moordenaar wat terugkeer na sy moordtoneel is per se die sprekende subjek wat telkens terugkeer na die mislukte verhouding om weer daarvoor te skryf; daarvan poësie te maak.

"Cul de Sac" (p. 42) skakel ook met die voorafgaande teks, deurdat die geliefde weer eens "weggebêre" word vir 'n vers:

Lief
Onthou jy
die Sondagaand in
Seepunt
die gestrande skip
roerlose toeskouer
van ons gekneusde hartstog?

Onthou jy
(hoe anders
dié konstruksie
in liefdesretoriek vermy)
die krys van meeue
toe daar branders breek?

Jy wat my net
by benadering liefhet
oseane verdeel
ek sien jou opstap
teen 'n ánder winternag.

Al is ons
kortstondig
'n gestrande skip
op swart Kaapse rotse

bewaar ek jou
waterdigte kompas
in die versonke stuurkajuit
van by kop.

Binne enige lesbiese samesyn is die twee geliefdes voortdurend bewus van die vraende blikke van die heteroseksistiese patriargie. Dit het byvoorbeeld tot gevolg dat sy "die gestrande skip" in Seepunt as 'n "roerlose toeskouer" beskryf. Volgens Cirlot (1962: 294-295) is 'n skip simbool van: "Church, Ship of Death, to learn to sail the seas of passions in order to reach the Mountain of Salvation". Veral laasgenoemde skakel met die gebeure in dié teks: hierdie twee vroue met hulle "gekneusde hartstog" bevind hulle in 'n doodloopstraat ("Cul de Sac"). Vir hulle is daar geen oorgeblewe "seas of passions" om te beseil nie en die gestrande skip word dus 'n projeksie van hul liefdelose staat. Beide is vasgevang in 'n steriele verhouding. In die vierde strofe beweer die sprekende subjek inderdaad dat hulle ook "'n gestrande skip/op swart Kaapse rotse" is.

Hierdie futiele verhouding dien egter ook as 'n bron van poëtiese inspirasie soos duidelik blyk uit die slotstrofe:

bewaar ek jou
waterdigte kompas
in die versonke stuurkajuit
van my kop

Die geliefde en die herinnering aan haar word as 'n "waterdigte kompas" beskryf, terwyl die sprekende subjek haarself as 'n skip sien met die stuurkajuit in haar kop. 'n Kompas word gewoonlik gebruik om 'n Noordelike rigting aan te dui. "Noord" signifieer dus binne die konteks lesbinisme en 'n lesbiese aangetrokkenheid tot vroue. "Versonke" suggereer dat die skip alreeds gesink het, terwyl die kompas as "waterdig" omskryf word. Dit impliseer dus

dat alhoewel die sprekende subjek ("skip") se verhouding en die passie tussen hulle beëindig ("versonke") is, die herinnering aan die geliefde behoue bly, wat dan weer mettertyd sal dien as poëtiese inspirasie vir 'n vers.

Die teks "The burning fountain" (p. 44) handel ook oor die lesbiese verhouding en die beëindiging daarvan op grond van die feit dat beide partye "tot verskillende wêrelde" behoort:

Jy ek
het behoort
tot verskillende wêrelde.

'n Terloopse aanraking:
sosiale Venn-diagram
"verliefdheid" as gemene deler.

- Een vragmoter abba
'n ander een; jou hartklop
klink na myne; roekeloos
ruil ons hande uit -

Sodat die onmoontlike
gebeur:
'n Italiaanse villa (boordensvol
gepak met olywe en wyn)
doem in die Transvaalse Hoëveld
op. Ons verbeel
'n lewe saam. Totdat
Eskimo's ysblokke
tussen ons plaas.

Die verlies
van 'n ledemaat
gelyk aan vaarwel.

Ons behoort
tot verskillende wêrelde
- in hierdie verhouding
vir ewig saamgesnoer.

Die teks verskaf 'n beskrywing van die twee vroue se verhouding vanaf die "terloopse aanraking" tot die beëindig en dié blote voortleef daarvan in die geheue ("vir ewig saamgesnoer").

Uit die eerste strofe blyk dit dat die twee geliefdes uit twee verskillende agtergronde kom en dat "verliefdheid" hulle soos in 'n matematiiese relasie ("Venn-diagram") saamgevoeg het as 'n paartjie. Dié verhouding word vanuit 'n besonder meganiese, byna onmenslike uitgangspunt geskou deurdat die sprekende subjek die twee geliefdes met vragmotors vergelyk. Waarskynlik suggereer dit dat die een die las van die ander moet dra en hulle mekaar moet ondersteun in hierdie patriargaal-onaanvaarbare verhouding.

Die liefdevolle samevoeging het die gevolg dat 'n alledaagse samesyn op die Transvaalse Hoëveld omgetower word tot 'n Italiaanse bestaan met "olywe en wyn".

Hulle seksuele verkeer word dus 'n spel met die verbeelding en hulle "verbeel/'n lewe saam". Dit suggereer dat die twee vroue slegs bymekaar en in hul verbeelding kan voorgee dat hulle 'n paartjie vorm: buite dié ruimte is die lesbiese verhouding onaanvaarbaar. Die patriargie wat dié erotiese samekoms ondermyn word gesignifiseer deur "Eskimo's". Die passievolle belewenis

hier in die Transvaalse Hoëveld word "afgekoel" deurdat die patriargie dit ontwrig en abrupt beëindig ("ysblokke/tussen ons plaas").

Die verwysing na "ledemaat" in die vyfde strofe suggereer dat die beëindiging van die twee vroue se verhouding feitlik in dieselfde lig gesien word as amputasie. "Ledemaat" kan ook in die betekenis van lid van 'n spesifieke groep geïnterpreteer word, wat impliseer dat die verlies van een lid van die lesbiese gemeenskap tot gevolg het dat die res van die groep ook daaronder ly. Vanuit 'n fallogosentriese perspektief beskou, kan die ledemaat na die "fallus" verwys en impliseer dit dat die ander vrou uit 'n wêreld wat verskil van dié van die sprekende subjek nie met die verhouding wil voortgaan nie, omdat sy behoefte het aan 'n manlike geslagsorgaan. Dit lei tot 'n finale skeiding ("vaarwel"), en beëindiging van die verhouding.

Alhoewel dié verhouding beëindig is, bly daar steeds herinneringe by een van die twee vroue agter. Die sprekende subjek erken dat hulle "vir ewig saamgesnoer" is, al is dit net bloot op 'n psigologiese vlak.

HOOFSTUK SES: SLOTOPMERKINGS

Die aanvanklike doel van hierdie ondersoek was om 'n spesifieke poësietekst met behulp van 'n feministiese leesstrategie te lees. Die doel was verder om (1) 'n literêr-teoretiese strategie te bespreek en (2) om aan te toon watter rol seksisme speel by die skryf en lees van tekste.

In die eerste hoofstuk is hoofsaaklik gekonsentreer op die belangrikste strominge binne die feministiese literatuurkritiek en is inderdaad aangetoon dat dié literêr-teoretiese ondersoek sterk in die teken staan van wat Gayatri Spivak (in Modleski, 1986: 122) beskryf as "an ideology of free enterprise at work." Omdat feministiese literatuurkritiek 'n nuwe perspektief op tekste en teksanalise verskaf, is dit voortdurend onder verdenking veral as in gedagte gehou word dat dit 'n aanvaarbare manier van lees is om die ideologie van 'n teks te ondermyn. Strategieë wat teksondermynend aangewend word, is gewoonlik aan skeptiese bevraagtekening onderhewig. Dit is strydig met die New Critic-georiënteerde aannames van "korrekte interpretasie" en "slegs een leesstrategie".

Binne die feministiese literatuurkritiek is daar trouens verskillende benaderingswyses om die teks se ideologie te ondermyn. Van Gorp (1984: 144) skryf opsommend as volg: "In de praktijk zijn er verschillende mogelijke benaderingen: herwaardering van schrijfsters die door hun sekse niet de aandacht kregen die ze verdienen; situering van vrouwelijke auteurs in hul maatschappelijke context; analyse van de openlijk of impliciet viricentristische voorstellingswijze van vrouwelijke personages door mannelijke auteurs; kritiek op man-gerichte tekstinterpretaties, enz. Sommige feministische

critici (criticiae) betogen dat er een typisch vrouwelijke schrijfwijze bestaat (écriture féminine). Vrouwen zouden, meer dan de pragmatiesch ingestelde mannen, gevoelig zijn voor die fundamentele veelvoudigheid, onbepaaldheid en betekenisrykdom van taal."

Die basis van my dekonstruksie-analise was daarop gerig om te let op die uitbeelding van die vrou en haar verhouding met mans (Antjie Krog) en ander vroue (Joan Hambidge).

(a) Lady Anne

In my ondersoek na Antjie Krog se sewende digbundel Lady Anne is in eerste instansie gekonsentreer op die man-vrou-verhouding binne die huwelik. Daar is gekyk na die huweliksverhouding van die verskillende vrouefigure in dié bundel en elkeen se perspektief op die huwelik is belig.

Die huwelik word uitgebeeld as 'n konflikarea waarbinne daar 'n magspel tussen die man en vrou plaasvind. In die geval van die historiese metafoer, Lady Anne Barnard, se huwelik blyk dit dat die vrou 'n deurslaggewende rol speel ter vervulling van die man se ideale. Joan Hambidge (1989) interpreteer die posisie van die vrou in Lady Anne as volg: "Die vrou wat in hierdie bundel aan die bod kom, (is) nie heeltemal vry nie. Sy is fallies gemerk, omdat sy die rolle en voorskrifte van die fallogosentriese gemeenskap aanvaar - en net momenteel daaruit ontsnap."

"Fallies gemerk" impliseer dat die skrywende subjek Antjie Krog van 'n seksistiese kode gebruik gemaak, om die vrouefigure in haar teks te be-teken. Die voorstelling van dié figure skakel met die stereotipering van die vrou binne die patriargie: sy is 'n moeder en huisvrou, wat nooit daadwerklik in opstand kom teen haar rol nie. Die vrou

aanvaar die patriargale rol wat die mangesentreerde samelewing aan haar opdwing. J.C. Kannemeyer het in sy bespreking van Lady Anne ook daarop gewys dat Antjie Krog 'n voorkeur het vir "'n outobiografiese vers oor die lewe van die getroude vrou en moeder saam met haar man en kinders in 'n deurmekaar huishouding." (1989: 33).

Wat veral van belang is vir die Suid-Afrikaanse leser van Lady Anne is die sosiopolitieke betrokkenheid van die skrywende subjek, Antjie Krog. Sy gebruik 'n historiese figuur as "objective correlative" en belig so die negentiende-eeuse opinies oor 'n dringende politieke kwessie soos die vrystelling van die slawe. Die huidige politieke kwessie in Suid-Afrika, wat voortvloei uit die beleid van apartheid, word ook deur die oë van die moderne vrouefiguur geanaliseer. Die vrougesentreerde perspektief in Lady Anne fokus dus nie net op die alledaagse huishoudelike dramas nie, maar beskou ook die breër Suid-Afrikaanse konteks.

Die maatskaplike konteks van die skrywende subjek binne die Suid-Afrikaanse bestel sluit spesifiek aan by die sosiopolitiese analise. Viljoen (1989) wys daarop dat die vrouefiguur in Lady Anne uitgebeeld word as "lede van 'n bevoorregte klas", wat "waarneem uit 'n posisie van bevoorregting." Antjie Krog besef ook baie duidelik dat sy as blanke Suid-Afrikaner vanuit 'n bevoorregte posisie skryf en dit word gereflekteer in haar tekste oor die lewe van die blanke vrou in Suid-Afrika.

(b) Die anatomie van melancholie

Hierdie derde bundel van Joan Hambidge is vanuit 'n feministiese perspektief veelbetekenend, aangesien die

patriargale kodering van die vrou gedekonstrueer word. Dit word veral bewerkstellig deur die skryf van tekste oor lesbiese verhoudings, want dié ideologiese perspektief ondermyn alle sekerhede van 'n heteroseksistiese samelewing.

Die lesbiese verhouding in Die anatomie van melancholie word uitgebeeld as 'n toevlugoord vir die vrou wat ontevrede is met haar tradisionele rol as huisvrou en eggenote. Die verhouding blyk egter dikwels onbevredigend te wees, want die getroude vrou wil nie van haar tradisionele rol afsien nie. Vir die sprekende subjek in die meeste van die tekste is die verhoudings wat sy aanknoop, slegs stimuli vir die skryf van poësie.

Net soos in die geval van Antjie Krog, bevind Joan Hambidge haar ook in 'n bevoorregte maatskaplike posisie as blanke digteres en akademikus. Haar poësie reflekteer nie die politiese alledaagshede in Suid-Afrika nie, maar fokus slegs op die egosentriese belange van die subjek. Die "seksuele politiek" van diskriminasie teen lesbiese vroue binne die patriargie word wel in die bundel beskryf.

Gevolgtrekking

Feministiese literatuurkritiek bied aan die leser 'n ideologiese basis om op bepaalde diskriminerende aspekte van die patriargale sisteem te konsentreer en om die werking van seksisme in 'n teks te ontmasker. Vir die illustrasie van dié teorie is gekonsentreer op die werk van twee eietydse vrouedigters in Afrikaans en is aangedui in hoe 'n mate hulle die patriargale kodering van die vrou aanvaar of

ondermyn. Albei digteresse skryf vanuit die perspektief van bevoorregte blanke Suid-Afrikaners en lewe. kommentaar op die alledaagse ervarings binne 'n verpolitiseerde samelewing. Politiek en politieke kritiek word tradisioneel binne die Suid-Afrikaanse opset as manlik beskou en Antjie Krog slaag in 'n hoë mate daarin om dié aanname te dekonstrueer.

BIBLIOGRAFIE

Adams, Carol. 1976. The gender trap. Londen: Virago.

Althusser, Louis. 1971. Lenin and philosophy and other essays. Vert. Ben Brewster. New York: Monthly Review Press.

Alvarez, A. 1971. The savage god. Harmondsworth: Penguin.

Barthes, Roland. 1977. Roland Barthes. New York: Hill and Wang.

Bouchier, David. 1983. The feminist challenge. Londen: MacMillan.

Brink, André P. 1987. "Hambidge een van die heel beduidendste stemme van Tagtig." Rapport 29 November.

Brink, André P. 1988. "Hier is 'n misverstande talent van formaat." Rapport, 6 Maart.

Britz, E.C. 1989. "Joan Hambidge - koelbloedig, roekeloos getroud met die poësie." Die Burger, 26 Augustus.

Burgess, Anthony. 1974. English literature. Harlow: Longmann.

Chapman, Michael. 1984. South African English poetry: a modern perspective. Johannesburg: Ad Donker.

Cirlot, J. 1962. A dictionary of symbols. Vert. J. Sage. Londen en Henley: Routledge and Kegan Paul.

Cloete, T.T. 1980. Die Afrikaanse literatuur sedert Sestig. Parow: Nasou.

Coetzee, Ampie. 1988. Marxisme en die Afrikaanse letterkunde. Kaapstad: David Philip.

Coetzee, Ampie. 1990. Letterkunde in krisis. Bramley: Taurus.

Crcus, M.L. 1989. "Die vrou in twee Hambidge-gedigte." Stilet 1(1): 77-83.

Culler, Jonathan. 1983. On deconstruction. Londen: Routledge & Kegan, Paul.

Degenaar, Johan. 1990. "Om te lees is om te skryf." De Kat 5(7): 92-94.

De Jong, Marianne. 1981. In Lesergeresentreerde ondersoek na sosiopolitiese elemente in die poësie aan die hand van enkele gedigte van Wilma Stockenström. Ongepubliseerde M.A.-tesis, Rhodes Universiteit.

De Jong, Marianne. 1988. Persoonlike korrespondensie.

Jelmar, Rosalind. 1986. "What is feminism?" In: Juliet Mitchell en Ann Oakley. What is feminism? Oxford: Basil Blackwell.

Derrida, Jacques. 1976. Of Grammatology. Vert. G. Spivak. Baltimore: Johns Hopkins Press.

Derrida, Jacques. 1978. Writing and difference. Vert. A. Bass. London: Routledge.

Derrida, Jacques. 1988. "Structure, sign and play in the discourse of human sciences." In: Lodge, David. 1988.

Driver, Dorothy, 1989. "Women and language in the ANC constitutional guidelines for SA". Die Suid-Afrikaan Nr. 23: 15-17.

Du Plessis, J.W. 1989. "Feministiese fasette in Klipkus van Marlise Joubert." Literator (10(3): 14-30.

Eagleton, Mary. 1986. Feminist literary theory. A reader. Oxford: Blackwell.

Eco, Umberto. 1976. A theory of semiotics. Bloomington: Indiana University Press.

Eco, Umberto. 1979. The role of the reader. Bloomington: Indiana University Press.

Furman, Nelly. 1985. "The politics of language: beyond the gender principle." In: Greene en Kahn.

Goosen, Jeanne. 1989. "Antjie en die vrou maak opslae." Die Transvaler, 2 November.

Greene, Gayle en Coppelia Kahn. 1985. Making a difference. Feminist literary criticism. Londen: Routledge.

Grové, A.P. 1988. "Uit die oes van 1987." Tydskrif vir geesteswetenskappe. 28(3): 274-285.

Hambidge, Joan. 1984. "Die bourgeoiskritikus" Tydskrif vir letterkunde 22(1): 77-83.

Hambidge, Joan. 1985. Hartskrif. Kaapstad: Human en Rousseau.

Hambidge, Joan. 1986. Bitterlemoene. Kaapstad: Human en Rousseau.

Hambidge, Joan. 1987. Die anatomie van melancholie. Kaapstad: Human en Rousseau.

Hambidge, Joan. 1987. Palinodes. Pretoria: HAUM-Literêr.

Hambidge, Joan. 1987. "Te veel van 'n trompetgeskal." Beeld, 28 September.

Hambidge, Joan. 1988. Geslote baan. Kaapstad: Tafelberg.

- Hambidge, Joan. 1988. "Niks nuuts" De Kat 4(4): 108.
- Hambidge, Joan. 1989. Gesteelde appels. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Hambidge, Joan. 1989. Kriptonemie. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Hambidge, Joan. 1989. Donker labirint. Kaapstad: Tafelberg.
- Hambidge, Joan. 1989. Psigoanalise en lees. Pietersburg: J & J.
- Hambidge, Joan. 1989. "Belangwekkende digbundel." Beeld, 18 September.
- Hambidge, Joan. 1990. Tachycardia. Kaapstad: Jutalit.
- Hambidge, Joan. 1990. Die somber muse. Kaapstad: Jutalit.
- Hambidge, Joan. 1990. Verdraaide raaisels. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Hauser, Arnold. 1982. The sociology of art. Chicago: Chicago University Press.
- Jardine, Alice. 1985. "Death sentences: Writing couples and ideology." Poetics Today 6(1-2): 119 - 133.
- Kannemeyer, J.C. 1989. "Die horries van A.E. Samuel (gebore Krog)." Tydskrif vir letterkunde 27(3): 33-42.
- Kannemeyer, J.C. 1983. Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur II. Pretoria: Academica.
- Kannemeyer, J.C. 1988. Die Afrikaanse literatuur 1652 - 1987. Pretoria: Academica.
- Kaplan, Cora. 1985. "Pandora's box: subjectivity, class and sexuality in socialist feminist criticism." In: Green en Kahn.
- Kristeva, Julia. 1980. Desire in language. Vert. L. Roudiez. New York: Columbia University Press.

Kristeva, Julia. 1984. Revolution in poetic language. Vert. M. Waller. New York: Columbia.

Krog, Antjie. 1970. Dogter van Jefta. Kaapstad: Human en Rousseau.

Krog, Antjie. 1972. Januarie-suite. Kaapstad: Human en Rousseau.

Krog, Antjie. 1975. Beminde Antartika. Kaapstad: Human en Rousseau.

Krog, Antjie. 1981. Otters in bronslaai. Kaapstad: Human en Rousseau.

Krog, Antjie. 1985. Jerusalemgangers. Kaapstad: Human en Rousseau.

Krog, Antjie. 1989. Lady Anne. Bramley: Taurus.

Lakoff, Robin. 1976. Language and women's place. New York: Octagon.

Lawson, Hillary. 1985. Reflexivity. Londen: Hutchinson.

Leitch, Vincent B. Deconstructive criticism. New York: Columbia University Press.

Lenta, Margaret. 1988. "The need for feminism: black township writing." Tydskrif vir literatuurwetenskap 4(1): 49-64.

Liebenberg, Wilhelm. 1988. "Postmodernism: progressive or conservative?" Tydskrif vir literatuurwetenskap 4(3): 249-258.

Lodge, David. 1988. Modern criticism and theory. A reader. New York: Longman.

Malan, Lucas. 1990. "Gevoed deur die pop kultuur." De Kat 6(3):89.

Marais, René. 1984. "Gesins- en familiegedigte in die poësie van T.T. Cloete." Ensovoort 4(1): 12-18.

Marais, René. 1988. "Vrouwees - perspektiewe in die meer onlangse Afrikaanse poësie en prosa." Literator 9(3): 29-43.

Millett, Kate. 1969. Sexual politics. New York: Doubleday.

Mitchell, Juliet. 1971. Women's estate. Harmondsworth: Penguin.

Mitchell, Juliet & Jacqueline Rose. 1982. Feminine sexuality. Londen: MacMillan.

Modleski, Tania. 1986. "Feminism and the Power of Interpretation." In: De Lauretis, Teresa. Feminist Studies/Critical Studies. London: MacMillan.

Moi, Toril. 1985. Sexual/textual politics. Londen: Methuen.

Moi, Toril. 1986. "Feminist literary theory." In: Jefferson, Ann en David Robey. Modern literary theory. Londen: B.J. Batsford.

Moyaert, Paul. 1986. "Derrida en de filosofie van de differentie." In: Samuel Ijsseling. Jacques Derrida. Een inleiding in zijn denken. Baarn: Ambo.

Munich, Adrienne. 1985. "Notorious signs, feminist criticism and literary tradition." In: Greene en Kahn.

Nienaber, P.J. 1982. Perspektief en profiel. Johannesburg: Perskor.

Norris, Christopher. 1982. Deconstruction: Theory and practice. London: Methuen.

Norris, Christopher. 1987. Derrida. Londen: Fontana Paperbacks.

Odendaal, Welma. 1989. "Tyd vir derms uitryg is daar nie." Die Suid-Afrikaan Nr. 23: 13-15.

Paglia, Camille. 1990. Sexual personae. Londen en New Haven: Yale University Press.

Rimmon-Kenan, Shlomith. 1983. Narrative fiction. Londen: Methuen.

Roodt, P.H. 1989. "Van sjofar tot sjalom: kritiek, repliek en 'n nawoord." Tydskrif vir letterkunde 27(2): 77-85.

Ruthven, K.K. 1984. Feminist literary studies. Cambridge: Cambridge University Press.

Ryan, Michael. 1982. Marxism and deconstruction. Baltimore: The Johns Hopkins Press.

Ryan, Pamela. 1988. "Subversive strategies: fictional alternatives by women writers." Tydskrif vir literatuurwetenskap 4(1): 86-104.

Rayn, Rory. 1988. "Postmodernism and the question of literature." Tydskrif vir literatuurwetenskap 4(3): 249-258.

Samuel, A.E. 1982. Familiefigure in die poësie van D.J. Opperman. M.A.-thesis, Universiteit van Pretoria.

Selden, Raman. 1985. A reader's guide to contemporary literary theory. Brighton, Sussex: The Harvester Press.

Senekal, Jan. 1988. Inleiding tot Donker weerlig. Kenwyn: Jutalit.

Showalter, Elaine. 1982. A literature of their own. Londen: Virago.

Smith, S.C. 1986. 'n Verkenning van die vroulike ervaringswêreld in enkele poësiebundels van Tagtig. Ongepubliseerde M.A.-tesis, Universiteit van die Oranje-Vrystaat.

Smuts, J.P. 1985. Burgerband. Kaapstad: Tafelberg.

Spender, Dale. 1985. For the record. Londen: The Women's Press.

Spies, Lina. 1983. "'n Nuwe bloei in Afrikaans: T.T. Cloete se angelier, Antjie Krog se roos." In Pretorius, Réna en Elize Botha. Samehang en sin. Kaapstad: Tafelberg.

Sturrock, John. 1979. Structuralism and since. From Lévi-Strauss to Derrida. Oxford: Oxford University Press.

Van Alphen, Ernst. 1987. Bang voor schennis? Utrecht: HES Uitgevers.

Van Gorp, H. 1984. Lexicon van literaire termen. Groningen: Wolters-Noordhoff.

Van der Lugt, Pieter. 1987. "Joan Hambidge speel nou oper kaart." Die Burger, 15 Oktober.

Van der Merwe, P.P. 1990. "A Poet's Commitment. Antjie Krog's Lady Anne." Current Writing, Volume 2:131-146.

Van Vuuren, Helize. 1989. "Spanning tussen esteties en politiek." Die Suid-Afrikaan Nr. 24: 45-46.

Van Wyk, Johan. 1988. SA in poësie/SA in poetry. Durban: Owen Burgess.

Van Zyl, Irna. 1987. "Joan kap dit uit." De Kat 3(6): 88-89.

Viljoen, Louise. 1988. Breyten Breytenbach se ('yk'): 'n semiotiese ondersoek. Ongepubliseerde D.Litt-proefskrif, Universiteit van Stellenbosch.

Viljoen, Louise. 1989. "Krog se virtuose kompleksiteit." Die Burger, 28 Desember.

Viljoen, Louise. 1990. "Die teks as transparant: Antjie Krog se Lady Anne binne die Suid-Afrikaanse werklikheid." Ongepubliseerde ALV-kongresreferaat, Umhlanga Rocks, Durban.

Waugh, Patricia. 1984. Metafiction. Londen: Methuen.

Weideman, George. 1988. "Teksrelasies: Pleidooi vir 'n gemeenskapsrelevante benadering in literatuurwetenskap en -praktyk." Tydskrif vir literatuurwetenskap. 4(2): 144-166.

Woodward, Wendy. 1988. "The natural outlawry of womankind: four artists in the novels of Christina Stead." Tydskrif vir literatuurwetenskap 4(1): 74-86.

Wright, Elizabeth. 1984. Psychoanalytic criticism. Londen: Methuen.