

**VERVREEMDINGSTEGNIEKE IN  
GERT VLOK NEL SE DIGBUNDEL**

*om te lewe is onnatuurlik*

**CHRISTIAAN JOHANNES LE ROUX**



**Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes  
vir die graad Magister in die Lettere en Wysbegeerte  
aan die Universiteit van Stellenbosch**

**Studieleier: Me. P.H. Foster**

**Maart 1998**

## **Verklaring**

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

**C.J. le Roux**

**Datum**

## **Opsomming**

In hierdie tesis word ondersoek ingestel na die vervreemdingstegnieke in Gert Vlok Nel se bundel *om te lewe is onnatuurlik* (1993), veral met behulp van die Russiese Formalistiese teorie oor die begrip *ostranenie*.

Die inleidende hoofstuk bied 'n uiteensetting van die teoretiese begronding. Met verwysing na enkele resensies word daar eerstens ondersoek of die bundel as werkerspoësie beskou kan word. Hierna volg 'n uiteensetting van die konsep *ostranenie* soos gehanteer deur die Formaliste, veral Viktor Sklovsky, en van die konsep *Verfremdungseffekt*, soos geformuleer deur Bertolt Brecht. Hierdie begrippe word dan vergelyk met die postmodernistiese begrip de-naturalisasie soos gebruik deur byvoorbeeld Linda Hutcheon. Naas die Formalistiese teorie word ander teorieë op eklektiese wyse in hierdie studie betrek: die semio-strukturalisme (Mikhail Bakhtin en Michael Riffaterre), resepsieteorie (Wolfgang Iser) en psigo-analise (Harold Bloom). Omdat die bundel *om te lewe is onnatuurlik* in die postmoderniteit geskep is, is die invalshoek hoofsaaklik postmodernisties van aard.

In die praktiese deel van die tesis word sewe gedigte bespreek ten einde die belangrikste vervreemdingstegnieke in elk uit te lig: die gebruik van ellipsee en parodiëring ("die dag toe hulle vir Donkie Viviers"); selfrefleksie en metapoëtiese elemente ("desember & see"); kinderlike fokalisering en register ("soeklig" en "boggellug"); tipografiese eksperimentering ("landskap"); ruimtelike relativering ("Rita" en "hillside"); en vertraging ("hillside").

## Summary

In this thesis the techniques of defamiliarisation in Gert Vlok Nel's *om te lewe is onnatuurlik* (1993) are investigated, especially with the aid of the Russian Formalist concept *ostranenie*.

The introductory chapter expounds the theoretical basis. With reference to some reviews the question is investigated whether the volume can be regarded as worker poetry. After this follows an explanation of the concept *ostranenie* as understood by the Formalists, especially Victor Shklovsky, and of the concept *Verfremdungseffekt* as formulated by Bertolt Brecht. These concepts are then compared with the postmodernist notion of denaturalization as used by, for example, Linda Hutcheon. In addition to Formalist theory other theories will be used in an eclectic fashion: semio-structuralism (Mikhail Bakhtin and Michael Riffaterre), reception theory (Wolfgang Iser) and psychoanalysis (Harold Bloom). Because *om te lewe is onnatuurlik* was created in postmodernity, the theoretical approach is also predominantly of a postmodern nature.

In the practical part of the thesis seven poems are discussed in order to highlight the principal techniques of defamiliarisation in each one: the use of ellipses and parody ("die dag toe hulle vir Donkie Viviers"); self-reflexivity and metafictional elements ("desember & see"); childlike focalisation and register ("soeklig" and "boggellug"); typographical experimentation ("landskap"); spatial relativation ("Rita" and "hillside") and retardation ("hillside").

**My hartlike dank aan die volgende persone:**

**my studieleier, me. Ronel Foster, vir haar hulp en bystand;**

**Gert en my vriende vir hulle ondersteuning;**

**my eksaminatore, prof. Lina Spies (Universiteit van Stellenbosch)**

**en prof. Wium van Zyl (Universiteit van Wes-Kaapland).**

**The hour is a serious one: the people are being educated,  
great doctrines are going to spread. Make sure  
that if there is vulgarization it is of morality,  
not art, and that your efforts do not tend to  
make you ... that grotesque and pitiful thing,  
*a working-class poet.***

**Mallarmé**

## Inhoudsopgawe

1. Inleiding	
1.1 Teoretiese begronding .....	1
1.2 <i>Is om te lewe is onnatuurlik</i> werkerspoësie?.....	3
1.3 Vervreemding.....	7
1.4 Denaturalisasie .....	15
1.5 <i>om te lewe is onnatuurlik</i> binne die postmoderniteit .....	16
2. Vervreemdingstegnieke in <i>om te lewe is onnatuurlik</i>	
2.1 Ellipse en parodiëring in “die dag toe hulle vir Donkie Viviers” .....	19
2.2 Selfrefleksie en metapoëtiese elemente in “desember & see” .....	31
2.3 Kinderlike fokalisering en register in “soeklig” .....	44
2.4 Kinderlike register in “boggellug” .....	50
2.5 Tipografiese eksperimentering in “landskap” .....	56
2.6 Ruimtelike relativering in “Rita” .....	62
2.7 Vertraging en ruimtelike relativering in “hillside” .....	73
3. Slot .....	81
Bronnelys .....	83

## 1. Inleiding

### 1.1 Teoretiese begronding

Ná die verskyning van die bundel *om te lewe is onnatuurlik* in 1993 het Rachelle Greeff (1993) in 'n resensie na Gert Vlok Nel verwys as 'n "metafisikus van die railway-jaart". In sy reaksie sê John Kannemeyer (1993) dat die meeste van ons digters sedert die dertigerjare akademici is – "nie soos vroeër landmeters, boere of dokters nie". In hierdie opsig is *om te lewe is onnatuurlik* 'n uitsondering, want dit is nie deur 'n akademikus of beoefenaar van die hoogkultuur geskryf nie. Die subtitel van die bundel, "[e]envoudige spoorwegstories", problematiseer die konsep poësie en wys juis die idee af dat die tekste in die bundel wél as gedigte bestempel kan word.

Poësie word dikwels beskou as 'n genre van die hoogkultuur, terwyl Nel die leser daaraan wil herinner dat hierdie "stories" maar net eenvoudige verhale is en, by implikasie, nie diepsinnige poësie nie. Soos George Weideman (1993) tereg opmerk: "Die klem val nie op analises van filosofiese of metafisiese kwessies nie, maar – soos die subtitel [...] suggereer -- op onopgesmukke perspektiewe." Verder skryf Weideman: "Dis onmiskenbaar poësie vir en van die gewone man en vrou". Hambidge klassifiseer in 'n artikel Nel se bundel as "werkersklaspoësie" en plaas dit binne 'n postmodernistiese raamwerk (1994:57). Die postmoderniteit lê in die vermenging van hoë en lae kultuur: die postmodernisme, sê Hambidge in haar boek *Postmodernisme* (1995:54), word immers gekenmerk deur die herinterpretasie van die bekende skeidslyne tussen die sogenaamde hoë letterkunde en populêre letterkunde.

Te oordeel aan die bundel se resepsie, is een van die uitstaande kenmerke die problematisering van kategorisering. Woorde soos "ongekontamineerd" (Grové 1993), "realisme" en "praattaal" (Müller 1993) kom voor in resensies van die bundel. Hambidge wonder derhalwe of Nel se poësie werklik eenvoudig is. Kannemeyer (1993) beweer dat Nel "slim van dommigheid" is, "[w]ant agter die woorde en die taal van hierdie bundel is daar 'n duidelike kennis en



## INLEIDING

bewussyn van 'n literêre tradisie." Grové (1993) is van mening dat Nel sy tegniek verdoesel.

In twee resensies word die begrip *vervreemding* deur kritici gebruik. Grové (1993) verwys na die digter se werkswyse as "teennatuurlik en vreemd-makend" en Müller (1993) is ook van mening dat die gedigte van "vreemd-making" gebruik maak.

Die doel van hierdie tesis is om die gebruik van vervreemdingstegnieke in die bundel *om te lewe is onnatuurlik* na te gaan, in die besonder met behulp van die teorie van die Russies Formaliste. Die vervreemding word bewerkstellig deur 'n verskeidenheid tegnieke: die gebruik van "i" vir die lidwoord "'n"; die ampersand "&" vir "en"; die afwesigheid van hoofletters (behalwe in eiename – met die uitsondering van "okkelt" in "boggellug"); verkorting van plekname soos Beaufort-Wes tot "beaufort" en "s.francisco" vir San Francisco; die gebruik van die Arabiese syfer "2" in plaas daarvan om die woord voluit te skryf. Sekere van die tegnieke is meer gesofistikeerd: ellipse; parodiëring; self-refleksie en metapoëtiese elemente; kinderlike fokalisering en register; tipografiese eksperimentering; ruimtelike relativisering; en vertraging.

In hierdie hoofstuk sal die begrip *werkerspoësie* eerste aan bod kom en vervolgens 'n uiteensetting van die Formalistiese teorie betreffende vervreemding. Die konsep denaturalisering by Hutcheon word in die daaropvolgende afdeling betrek en daarna volg 'n raamwerk van die postmodernisme waarbinne die bundel gesitueer word. In die analyses van die tekste sal daar deurentyd verwys word na die interrelasies tussen die persoonlike aspekte, die politieke milieu en die re-presentasie van die spoorwegmilieu. In die slothoofstuk sal die funksionaliteit van die vervreemdingstegnieke nagegaan word.

Naas die Formalistiese teorie word daar ook gebruik gemaak van ander literêr-teoretiese benaderings. Hieronder ressorteer Wolfgang Iser se begrip *Leerstellen*; Michael Riffaterre se *heuristiese* en *retroaktiewe* of *hermeneutiese* leesfasies; Harold Bloom se teorie oor die *digterlike vaders* se invloed op 'n

## IS OM TE LEWE IS ONNATUURLIK WERKERSPOËSIE?

digter; en Mikhail Bakhtin se teorie oor *dialogisme* en die *karnavaleske*. Omdat Nel se bundel in die postmoderniteit geskep is, sal aspekte van die teoretisering hieroor ook telkens betrek word.

Aangesien die Russiese Formalisme beskou word as 'n *skool* (vgl. Venter in Cloete 1990:458), word hoofletters gebruik by die spelling van die eienaam en by die adjektief Formalisties. Wat die begrippe postmodernisme en postmodernisties betref, word kleinletters gebruik omdat die post-modernisme nie 'n duidelike omskrewe skool is nie.

Alhoewel die bundel 'n sterk outobiografiese karakter het, kan die spreker in die verskillende gedigte nie noodwendig gelykgestel geword aan die digter nie. Die spreker kan hoogstens telkens 'n ander *projeksie* van die digter wees.

### 1.2 *Is om te lewe is onnatuurlik werkerspoësie?*

Hambidge (1994:57) wys daarop dat *om te lewe is onnatuurlik* in 'n uitgewersbrief as "werkersklaspoësie" geklassifiseer en bemark is en dat dit 'n invloed op die resepsie van die bundel gehad het. Die frase "poësie van die hande arbeid" word ook deur Kannemeyer (1993) in sy resensie gebruik. Beide dié kritici bevraagteken egter hierdie kategorisering van Nel se bundel. Die benaming "werkersliteratuur" vir Nel se poësie is problematies: dit is skynbaar eenvoudige poësie deur 'n skrywer wat uit 'n werkersklasagtergrond kom, maar wat tog tersiêre opleiding aan die Universiteit van Stellenbosch gehad het. Nel was vanaf 1984 tot 1988 ingeskryf vir die graadkursus B.A. (Gewoon) met Afrikaans en Nederlands as hoofvak. Hy het egter nooit sy hoofvak geslaag nie en het daarom eers in 1994 sy graad ontvang (met Engels as hoofvak). Hy het die bundel voltooi in 1990, terwyl hy as kroegman op Matjiesfontein gewerk het. Hy was later ook 'n beampte by die U.S. Beskermingsdienste. Ten tyde van die skryf van hierdie tesis beoefen hy nie 'n formele beroep nie en is die poësie as 't ware sy "werk", aangesien hy van woorde leef. Nel het naamlik spoedig bekend geword vir sy openbare optredes, 'n aktiwiteit wat aansluit by dié van die Nederlandse en Vlaamse "poëzieperformers" (Brems en De Geest 1991:43). Sy programme, *om Beaufort-*

## IS OM TE LEWE IS ONNATUURLIK WERKERSPOËSIE?

*Wes se beautiful woorde te verlaat en Bitter trippies*, bestaan uit 'n mengsel van voorlesings, musiek en visuele middele. So word die *performance* "een communicatiewe gebeurtenis" wat sy effek ontleen aan die konkrete aanwesigheid van die digter, sy mondelinge voordrag en die onmiddellik aangesproke en uiteindelik reagerende publiek (Brems en De Geest 1991:44). Die *performance* is 'n postmodernistiese bedryf in die sin dat die konvensionele begrip van poësie as "schriftuurlijke konstrukties" ondermyn word.

Omdat die bundel deur kritici as werkerspoësie bestempel is en omdat Nel se poësie sy "werk" is, is dit van belang om hierdie aspek te ondersoek. As agtergrond volg hier 'n kort opsomming van die ontstaan van die Afrikaanse werkersliteratuur. Daarvoor word grotendeels gesteun op Johan van Wyk se artikel "Die tematiek van die werker in die Afrikaanse werkers- en nasionalistiese literatuur" (1991). Aandag word daarna gegee aan die swart werkersliteratuur, soos bespreek deur Oliphant (in Cloete 1990:520 e.v.). Vir 'n algemene, wyer definisie van werkerspoësie word daar laastens verwys na Van Gorp (1986).

Alhoewel werkersliteratuur in die Suid-Afrikaanse konteks oorwegend verband hou met die groei van die arbeidersbeweging en die kultuur-aktiwiteite van swart vakbonde, bestaan daar wel vroeë werkersliteratuur met die blanke werker as tema. Volgens Van Wyk (1991:54) kan die ontstaan van die Afrikaanse werkersliteratuur teruggevoer word na die verplasing van tradisionele bestaansvorme. Verskeie faktore het hierin 'n rol gespeel: die ontvolking van die platteland, verstedeliking en die ontworteling van gemeenskappe. Die ontstaan van 'n nasionalistiese en klassebewussyn hang saam met die eerste grootskaalse kapitalistiese aktiwiteit – die ontdekking van diamante. In 1884 vind die eerste werkersopstande in Kimberley plaas – volgens Van Wyk (1991:54) geïnspireer deur die idees van Marx. Die vestiging van die kapitalistiese sisteem in Suid-Afrika is vergemaklik deur die groot aantal oorloë in die negentiende eeu tussen enersyds koloniste en andersyds die inheemse bevolking van die land, asook tussen faksies onderling. Van

## IS OM TE LEWE IS ONNATUURLIK WERKERSPOËSIE?

Wyk (1991:55) beweer dat die Boere die verset teen Brittanje eksplisiet gesien het as 'n verset teen die kapitalisme. Teen hierdie opmerking kan beswaar ingebring word, onder meer omdat Van Wyk sy stelling grond op 'n enkele gedig van F.W. Reitz, naamlik "Commandant Danie Theron".

Onder die invloed van die Naturalisme het die armblanke mettertyd 'n opvallende tema geword, maar altyd binne 'n landelike konteks en vanuit 'n kleinburgerlike perspektief, beweer Van Wyk (1991:56). Eers in die dertiger- en veertigerjare tree die problematiek van die Afrikaanse werker polities en literêr op die voorgrond. Die opkoms van die werkersklas en die vervreemding tussen die werkers en die nasionaliste lei tot twee strominge in die Afrikaanse letterkunde. Enersyds was daar (dikwels anti-Fascistiese) gedigte, liedjies, dramas en verhale van die klerewerke wat in die *Klerewerker* verskyn het, en andersyds die breë nasionalistiese literêre tradisie wat ontwikkel het uit die werksaamhede van die GRA en die Tweede Taalbeweging. Laasgenoemde stroming bevat die werk van Afrikaner-intellektuele. Belangrike voorbeelde is S.J. Pretorius ("Sonnet – Uit Malvern"), Toon van den Heever ("In die Hoëveld") en D.J. Opperman ("Ballade van die Grysland"). Dié digters was self nie werkers nie, maar hulle het insae in die werkersproblematiek gehad as gevolg van hulle loopbane of 'n werkersklas-familieagtergrond (Van Wyk 1991:58).

Van Wyk (1991: 58) wys ook daarop dat die problematiek van die werker altyd ondergeskik was aan die estetiese eise van dié literatuur. Dat die vorm volgens hom op die voorgrond geplaas is en die sosiale problematiek sekondêr was, is myns insiens 'n veralgemening en oorvereenvoudiging van die komplekse verhoudinge tussen teksstruktuur en -materiaal.

Die verdwyning van die Afrikaanse werker as onderwerp in die Afrikaanse literatuur hang grootliks saam met die bewindoorname van die Nasionale Party in 1948 (wat ook gesien is as 'n oorwinning vir die blanke werkersklas), die gevolglike onderdrukking van die Kommunisme en Sosialisme, en die feit dat die arbeiderskorps in hierdie tyd oorwegend saamgestel is uit swart werkers.

## IS OM TE LEWE IS ONNATUURLIK WERKERSPOËSIE?

Literêre ontwikkelinge binne die kader van swart literatuur vind dus teen hierdie agtergrond plaas, en dié van die daaropvolgende ideologiese implementering van etniese nasionalisme deur middel van apartheidswette (Oliphant in Cloete 1990:520). Die benaming “swart” binne hierdie konteks verwys na al die tradisioneel polities gediskrimineerde bevolkingsgroepe vóór die demokratisering van Suid-Afrika. Die swart literatuur sluit uiteraard die orale en gekrewe kultuuruitinge van die verskillende taalgroepe in. Swart werkersliteratuur *per se* verkry eers status in 'n veel latere periode. In die vroeë jare tagtig lei die groei van die arbeidersbeweging tot die vestiging van kultuurafdelings in vakbonde (Oliphant in Cloete 1990:523), wat tot gevolg gehad het dat swart werkersliteratuur toenemend geassosieer is met die kulturele bedrywighede van vakbonde. Volgens Oliphant was twee elemente – die stigting van die nie-rassige Kongres van Suid-Afrikaanse skrywers in 1987 (COSAW) en die werkersperspektief – verantwoordelik vir vernuwing in die swart literatuur. Swart werkersliteratuur fokus op werkers se ervarings van rassediskriminasie, ekonomiese uitbuiting en die ontwikkeling van die vakbondbeweging (Oliphant in Cloete 1990:523). Belangrike publikasies in dié tyd sluit in *Black Mamba Rising* (1986) en die tydskrif *Staffrider* se spesiale uitgawe getiteld “Worker Culture” (1989). Eersgenoemde behels die transformasie van prysliedere om die revolusionêre aspirasies van werkers en hul organisasie uit te druk en laasgenoemde fokus op die poëtiese en dramavorme wat deur werkers beoefen word (Oliphant in Cloete 1990:523).

Van Gorp (1986:32) beskryf arbeidersliteratuur as literatuur wat handel oor die arbeidsproses, die arbeider, sy lewensomstandighede en sy stryd, *afgesien* van die sosiale stand van die outeur self (my kursivering – C. le R.). Dit het soms ook 'n polities bevrydende karakter, veral as die outeur self tot die werkersklas behoort. Wanneer 'n mens die inhoud van *om te lewe is onnatuurlik* aan bostaande definisie meet, kan die gevolgtrekking gemaak word dat Nel se poësie wel arbeidersliteratuur is. Nel tree vernuwend op deurdat hy die problematiek van die wit werker van die Apartheidsera op die voorgrond plaas. Literêr-histories kan hy as 'n uitsonderingsfiguur beskou

## IS OM TE LEWE IS ONNATUURLIK WERKERSPOËSIE?

word. Sy bundel "[e]envoudige spoorweg-stories" toon eienskappe wat, soos reeds gesê, wel getuig van 'n "literêre bewussyn". Daar word ook nie net met die werker en sy of haar politieke problematiek omgegaan nie. Ander temas soos digterlike inisiasie en die rasseproblematiek word aangeraak, met die spoorwegmilieu as verwysingsraamwerk. Die toepassing van vervreemding as myns insiens die opvallendste kenmerk wat getuig van 'n literêre bewussyn. In die volgende afdeling word die konsep vervreemding as teoretiese begronding uiteengesit. Dié aspek vorm die hoofinvalshoek vir die bespreking van die tekste.

### 1.3 Vervreemding

Die begrip vervreemding of *ostranenie* het sy oorsprong by die Russiese Formaliste. Hulle doelstelling was om die sogenaamde literariteit (Russies: *literaturnost*) van die letterkunde te beskryf, dit wil sê hulle was van mening dat die literatuurwetenskap hom moet besig hou met die spesifiek literêre aard van tekste wat hulleself as literatuur voordoen. Dit was 'n reaksie teen die positivistiese biografisme en teen lewensbeskoulike interpretasies (Van Gorp 1986:152). Die Formaliste het eerder probeer agterkom hoe literêre taal onderskei kan word van ander vorme en funksies van taalgebruik.

Ten opsigte van taalgebruik wat die aandag op sigself vestig, munt hulle die begrip poëtiese funksie – deur die vorm te verander, aan te tas of moeilik interpreteerbaar te maak, word die taalteken as teken in sy outonomie veraanskoulik. Sentraal in hierdie redenasie is die konsep van vervreemding of defamiliarisasie (Russies: *ostranenie*) wat stelling inneem teenoor dié van outomatisering. Deur afwykende taalgebruik kan 'n literêre kunswerk die outomatiese van ons waarneming deurbreek en ons die werklikheid op 'n nuwe manier laat sien. In hierdie verband sê Lodge (1990:15): "What startles us into a new way of seeing is a new way of saying, and we can only appreciate the novelty of *that* against what is habitual and expected in any given context." Die Formaliste lê gevolglik groot klem op die tegniese prosedures in poësie en prosa, die sogenaamde kunsgrepe (Russies: *priëm*).



## VERVREEMDING

Die Formalistiese nosie dat vervreemding die werklikheid vernuwe, is problematies binne 'n postmodernistiese raamwerk. Volgens postmodernistiese kultuuruitinge en teorie bestaan daar nie 'n nuwe of oorspronklike objek of idee nie en kan die werklikheid nie vars of eerstehands of vernuwend weergegee word nie. Omdat in die letterkunde daar al soveel verskillende mimetiese presentasies of *representasies* van die werklikheid was, word in die postmodernisme beweer dat die werklikheid slegs heraanbehoef kan word as *re-presentasie* (dit wil sê her-presentasie). Vir die doeleindes van hierdie tesis beskou ek dit dat vervreemding dinge nie nuutmaak nie, maar slegs op andersoortige of onkonvensionele of "onnatuurlike" wyses re-presenteer.

Volgens Du Plooy (in Cloete 1990:567) is 'n basiese kenmerk van die literêre kunsgreep juis die vermoë tot vervreemding. Een kunsgreep is ook nie belangriker as 'n ander nie. Die eerste persoon wat die begrip gebruik het, was Viktor Sklovsky (wisselspelling Victor Shklovsky) (1893-1984) wat sy teorieë betreffende *ostranenie* in 1917 uiteengesit het in sy artikel "Art as technique" (vertaal en opgeneem in Lodge 1990:16 e.v.). Omdat sekere aanhalings uit hierdie artikel spoedig uit hul konteks verwyder is en die waarde van motto's verkry het in die sekondêre literatuur, wil ek vervolgens 'n kritiese opsomming daarvan aanbied – eerstens ter wille van die konteks en Sklovsky se argument, en tweedens om vas te stel wat die implikasies van Sklovsky se teorie is vir 'n bestudering van 'n teks wat tydens die postmoderniteit tot stand gekom het.

Sklovsky se artikel, wat al dikwels beskou is as 'n manifes van die Formele Metode, begin met 'n polemië oor die destyds heersende siening van die gebruik van beelde. Sklovsky haal onder andere vir die teoretikus Aleksandr Potebnya (1835-1891) aan: "Art is thinking in images"; "Without imagery there is no art, and in particular, no poetry". Ovsyaniko-Kulikovsky (1835-1920), 'n akademikus en student van Potebnya, het dié stellings uitgebrei. Sklovsky (Lodge 1990:16) som dit op: "Poetry is a special way of thinking; it is, precisely, a way of thinking in images, a way which permits what is generally

## VERVREEMDING

called 'economy of mental effort', a way which makes for a sensation of the relative ease of the process'".

Volgens Sklovsky het Potebnya egter nie onderskei tussen die taal van prosa en die taal van poësie nie. Daarom het hy twee belangrike aspekte van die gebruik van beelde geïgnoreer: beelding as praktiese middel in die denkproses om objekte te kategoriseer; en beelding as poëtiese middel om indrukke te verskerp. Die poëtiese beeld is volgens Sklovsky 'n medium om die sterkste moontlike indruk te skep. Dit is egter nie meer (of minder) doeltreffend nie as ander poëtiese middele soos parallelismes, vergelykings, herhalings, hiperbole en al die daardie metodes wat die emosionele effek van uitdrukking beklemtoon. Sklovsky doen hier twee dinge wat van groot teoretiese belang is, sê Lodge in 'n voetnoot (1990:29). Hy redeneer eerstens dat verskillende tegnieke 'n enkele funksie kan dien en tweedens dat geen enkele tegniek die belangrikste is nie. Die tweede argument het daartoe gelei dat die Formaliste met enige of met al die kunsgrepe kon omgaan; die eerste laat hulle toe om die kunsgrepe te bespreek vanuit 'n enkele, konsekwente teoretiese posisie.

Volgens die benadering in hierdie tesis sou gesê kon word dat die gedigte vanuit 'n "enkele, konsekwente" posisie benader word, naamlik Formalistiese vervreemding, maar daar word ook gebruik gemaak van ander teorieë (o.a. Riffaterre se leesfasies, Iser se *Leerstellen* en postmodernistiese leesstrategieë). Daar sal aangetoon word hoe die vervreemdingstegnieke iets van die postmoderne onvastheid suggereer, maar daar word ook eklekties met die teorie omgegaan. Die benadering wat gevolg word, verskil van die Strukturalistiese en Formalistiese benaderings deurdat die postmodernisme juis iets soos 'n enkele, vaste teoretiese posisie bevraagteken. Verder fokus die Formalisme op die *tekste* en die analise en ontsyfering daarvan, terwyl die postmodernisme lesersbetrokkenheid en die totale handeling van enuniasie voerstaan (Hutcheon 1988:86).

Die gebruik van poëtiese beelde is maar een van vele poëtiese kunsgrepe, is hierbo gesê. Hierteenoor word die gebruik van beelde in prosa bloot as 'n



## VERVREEMDING

middel tot abstraksie gesien wat slegs op enkele eienskappe van objekte fokus. Sklovksy (Lodge 1990:18) beweer dus dat poëtiese beelde meer omvattend is as prosaïese beelde aangesien laasgenoemde beelde dikwels slegs metonimies van aard is.

Die volgende belangrike punt wat Sklovksy maak, is dat waarneming by die mens outomaties kan word. Ter illustrasie verwys Sklovsky (Lodge 1990:20) na die voorkoms van onvolledige of onvoltooide sinne in die gewone spreektaal, die verloregaan van klanke wanneer daar vinnig gepraat word, ensovoorts. In die geoutomatiseerde proses word sake vervang deur simbole, byna soos in algebra. Hierdie "algebraïese" denkproses veroorsaak dat dinge nie meer in hul geheel waargeneem word nie en later slegs aan hulle "silhoeët" herken word, met ander woorde aan sekere opvallende kenmerke: "The object, perceived thus in the manner of prose perception, fades and does not leave even a first impression; ultimately even the essence of what it was is forgotten" (Sklovsky in Lodge 1990:20). Sklovsky noem hierdie proses "oor-outomatisasie": dit fasiliteer die mees moeitelose en ekonomiese wyse van waarneming.

Dit is met behulp van hierdie beginsels dat Sklovsky (Lodge 1990:20) sy teorie oor die funksie van kuns formuleer en waaruit sy beroemde stelling "to make the stone stony" kom:

[A]rt exists that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, to make the stone *stony*. The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects 'unfamiliar', to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged. *Art is a way of experiencing the artfulness of an object; the object is not important.*

Laasgenoemde veel aangehaalde sin is die vertaling van Lemon en Reis. Robert Scholes se vertaling (voetnoot in Lodge 1990:20) is myns insiens meer

## VERVREEMDING

verhelderend: "In art, it is our experience of the process of construction that counts, not the finished product." Die post-strukturalisme sou hierdie belangrike gedagte oor die konstruksieproses later verder voer en na die leser uitbrei. Hier kan verwys word na Barthes se onderskeid tussen leesbare (*lisible*) en skryfbare (*scriptible*) tekste (Jefferson in Jefferson en Robey 1989:108). Die leesbare teks is soos 'n produk wat bloot deur die leser verbruik word. Die skryfbare teks vereis egter die aktiewe samewerking van die leser: die medewerking (mee-werk) aan die produksie en skryf van die teks. Sodoende is die *scriptible* teks 'n proses en nie 'n produk nie. Foster en Viljoen (1997: xxvii) voer hierdie metaforiek verder: "Die konvensionele rol van die leser as teksverbruiker is gaandeweg uitgebrei tot dié van *prosesseerder* van die teks" (my kursivering – C. le R.).

Sklovsky betoog verder dat kuns op verskillende maniere objekte verwyder van die outomatisasie van waarneming (Lodge 1990:21). Sy voorbeelde van hoe vervreemding (*defamiliarization*) toegepas word, sluit 'n bespreking van verhale van Tolstoi in, waar onder andere van 'n ongewone gesigspunt gebruik gemaak word om die bekende as 't ware "onbekend" te maak.

Hierna keer Sklovsky (Lodge 1990:27) terug na die kwessie van "poetic language" en maak hy die stelling dat vervreemding by poësie bewerkstellig word deur die gebruik van "impeded language": "The language of poetry is, then, a difficult, roughened, impeded language". Sogenaamde "impeded language" (hy verwys ook na 'n "roughened" form") word gekenmerk deur byvoorbeeld bloot woorde te gebruik wat moeilik uitspreekbaar is, of om (met verwysing na die poësie van Poesjkin) gewone spreektaal te gebruik in 'n tydperk waarin hoogdrawende poëtiese taalgebruik hoogty vier. Hy definieer poësie dan in die slot van sy artikel as "*attenuated, tortuous speech*" en as "*formed speech*" (Lodge 1990:28) en beskou dus vertraging en bemoeiliking as hoofkenmerke van die poësie en poëtiese taalgebruik. Gedigte wat moeilik of "roughened" is, vestig die aandag op hulleself.

## VERVREEMDING

Nel se poësie kom vir sommige lesers as eenvoudig voor. Hambidge (1994:60) beweer dat hy soos Van Wyk Louw 'n beoefenaar van die maklike, dog verwickelde poësie is. Louw se poësie is myns insiens weliswaar nie altyd "maklik" nie, en die gedigte in *om te lewe is onnatuurlik* is ook soms moeilik om te lees vanweë die kunsgrepe wat toegepas word en wanneer leesversperrings optree.

'n Ander belangrike funksie van vervreemding is die vermoë tot vooropstelling of bevoorgroding (*foregrounding*) in die literêre teks (Du Plooy in Cloete 1990:567). Vir Mukarovsky behels dit die "in die brandpunt plaas" of "op die voorgrond plaas" van dit wat belangrik geag word in die teks. So word die taalteken (*signifiant*) beklemtoon wat veroorsaak dat dit wat meegedeel word (die *signifié*), skerper aandag geniet. Dit word verkry deur vervreemding, wat vooropstelling teweegbring. Op die wyse word die taalteken "nuut" en "vreemd" gemaak. Soos vervreemding, is vooropstelling dus die teenoorgestelde van outomatisasie of kondisionering (Du Plooy in Cloete 1990:568).

Du Plooy beskou parodiëring as 'n verdere "kragtige tegniek van vervreemding" (Cloete 1990:568). Sy verwys veral na die vervreemdende effek wat dit het met betrekking tot literêre konvensies en tradisies: "n Bepaalde literêre vorm en die kenmerkende inhoud van 'n bepaalde literêre soort word doelbewus gebruik en doelbewus met 'n nuwe literêre inhoud beklee." Ook in die postmodernisme is die parodie belangrik – sommige kritici beskou dit as dié kenmerk van die postmodernistiese gees. Hutcheon (1985:35) skryf hieroor: "Parody seems to offer a perspective on the present and on the past which allows an artist to speak to a discourse from *within* it, but without being totally recuperated by it." Dit is daarom, sê Hutcheon, dat parodie die modus geword het vir dié wat gemarginaliseer is deur 'n dominante ideologie. Sy sê dat veral swart, etniese, feministiese en gay-kunstenaars parodie as 'n strategie gebruik om krities en kreatief te reageer op die steeds oorwegend wit, heteroseksuele, manlike kultuur waarin hulle hulself bevind. Op dieselfde wyse gebruik Nel die parodie (byvoorbeeld in "die dag toe hulle vir Donkie Viviers") om sy en ander gemarginaliseerdes soos vroue ("Rita") en bruin- of

## VERVREEMDING

swartmense (“soeklig”, “landskap” en “die dag toe hulle vir Donkie Viviers”) se posisie binne die dominante Afrikaner-kultuur voorop te stel. Hutcheon (1988:35) vergelyk Brecht se *Verfremdungseffekt* (sien hierna) met parodie deurdat albei distansiërend te werk gaan en ook tegelykertyd die kunstenaar en die gehoor betrek in 'n deelnemende hermeneutiese aktiwiteit.

Wat prosa betref, was die Formaliste se studie volgens Ohlhoff (Cloete 1985:35) nie gemoeid met die onderskeid tussen poëtiese en gewone taalgebruik nie. Hulle het hulle toegespits op die onderskeid tussen die gebeure, enersyds, en andersyds, die (re)konstruksie daarvan. Die begrippe *fabel* (*fabula*) en *sujet* (of *syuzhet*) is volgens Jefferson “kwintessensieel” Formalisties (1993:39). *Fabula* verwys na die chronologiese sekvens van gebeure en *sujet* verwys na die orde en wyse waarop hulle in die narratief voorgestel word. Jefferson (1993:41) beskou die relasie tussen die twee begrippe analoog aan die verskil tussen praktiese en poëtiese taalgebruik: “The *syuzhet* creates a defamiliarizing effect on the *fabula*; the devices of the *syuzhet* are not designed as instruments for conveying the *fabula*, but are foregrounded at the expense of the *fabula*”. Deur veranderinge aan die verloop van die gebeure aan te bring, word dit dus gedeoutomatiseer.

Hoewel die onderskeid *fabula*/ *sujet* ten opsigte van die prosa gemaak is, kan hierdie begrippe ook myns insiens nuttig wees by die bestudering van die poësie. Binne die postmodernisme word die grense tussen genres soos prosa en poësie immers geproblematiseer – die bundel *om te lewe is onnatuurlik* word byvoorbeeld op die titelblad as “[e]envoudige spoorwegstories” aangebied, veral vanweë die sterk epiese element.

Naas die Russiese konsep van *ostranenie* is daar ook in die letterkunde 'n ander soort vervreemding bekend, naamlik die sogenaamde Brechtiaanse vervreemding, oftewel die *Verfremdungseffekt*. Dit is deur sosialistiese kunstenaars (soos Bertolt Brecht) van die Weimar Republiek vir politieke doeleindes gebruik (Du Plooy in Cloete 1990:568). Van Gorp (1986:442) se omskrywing lui as volg: “Door Brecht geïntroduceerd theatereffect dat de dramatische

## VERVREEMDING

illusie wil verstoren om de emotionele identifikasie van die toeskouer met toneelpersonages [...] teen te gaan." Die toeskouer bespaar as 't ware energie deurdat hy of sy nie met die akteurs identifiseer of 'n katarsis ervaar nie. Hierdie energie wil Brecht rig op die leerstellige inhoud en sosiale uitsprake van die stuk. Die vervreemdingseffek lê volgens Van Gorp daarin dat die vanselfsprekende in 'n sekere sin ongewoon gemaak word en daardeur die insig in die teks verskerp. Hutcheon (1988:181) wys op die politieke aard van vervreemding by Brecht: "Postmodern fiction – like Brecht's drama – often tends to use its political commitment in conjunction with both distancing irony [...] and technical innovation, in order both to illustrate and to incarnate its teachings." Deur hierdie vervreemdingstegniek word die sosiale en historiese kontekste deel van die fisiese teks wat ons lees.

'n Belangrike laaste opmerking wat betref outomatisering en defamiliarisasie, is die feit dat die moontlikheid bestaan dat literêre kunsgrepe self onderworpe is aan outomatisering en so geïk kan word. Om hierdie rede het die Formaliste in hul teorie tussen die begrippe kunsgreep en funksie onderskei. Die effek van vervreemding wat 'n kunsgreep tot gevolg het, berus nie op sy bestaan as kunsgreep nie, maar op sy funksie in die literêre teks.

Met behulp van die Formalistiese teorie, wil hierdie studie aantoon hoe Gert Vlok Nel in *om te lewe is onnatuurlik* sekere tegnieke gebruik om vervreemding te bewerkstellig. 'n Aantal van hierdie tegnieke sal geïdentifiseer en gekategoriseer word. Binne 'n enkele gedig kan natuurlik meerdere tegnieke voorkom, maar ter wille van analitiese oorwegings sal telkens gefokus word op daardie tegniek(e) wat oorheersend in 'n spesifieke teks toegepas word. Die analises is georden ten opsigte van die vervreemdingstegnieke wat in hulle aangewend word. Opvallende kunsgrepe is, soos reeds gesê, die gebruik van ellipse en parodiëring; selfrefleksie en metapoëtiese elemente; kinderlike fokalisering en register; tipografiese eksperimentering; ruimtelike relativering; en vertraging.

## DENATURALISASIE

### 1.4 Denaturalisasie

Hutcheon (1989:2) se hantering van die konsep denaturalisasie as post-modernistiese begrip kom myns insiens in sekere opsigte ooreen met die Formalistiese konsep van defamiliarisasie (vervreemding of de-automatisasie). Hutcheon (1989:2) sê dat een van die postmoderne missies is om wat ons as natuurlik aan- en ervaar, te denaturaliseer – dit wil sê om uit te wys dat daardie aspekte wat ons onnadenkend as “natuurlik” beskou, in der waarheid kulturele konstruksies is. Deur die ideologiese begroning van die postmodernisme word ons in staat gestel om 'n denaturaliserende kritiek te bedryf. Tipies postmodernisties kan daar selfs vanuit hierdie posisie nie ont- kom word aan aandadigheid ten opsigte van vorme van magsuitoefening en oorheersing nie. Postmoderne kultuuruitinge toon hierdie paradoks aan deur- dat die heersende ideologie self-bewustelik tegelykertyd bevraagteken en gehandhaaf word (Hutcheon 1989:4). Hierdie aspek kom na vore in Nel se poësie, veral in die gedig “boggellug” (afdeling 2.4).

In die teorie oor die Formalisme en die postmodernisme word dikwels beweer dat die realiteit slegs deur re-presentasies voorgestel kan word. Daar bestaan met ander woorde nie iets soos 'n ongemedieerde blik op die werklikheid nie. Die realiteit is dus glad nie “natuurlik” nie (Hutcheon 1989:33), aangesien dit wat ons beskou as die realiteit, reeds aangetas is deur onder andere kulturele konstruksies. Die postmodernisme problematiseer die genaturaliseerde of kon-vensionele strategieë ten opsigte van die re-presentasie van narratiewe: “... [P]ostmodern de-naturalizing [is] the simultaneous inscribing and subverting of the conventions of narrative” (Hutcheon 1989:49).

Binne die postmodernisme word daar, anders as in die Formalisme, nie geglo dat dit wat gedeautomatiseer word, daardeur “nuut” gemaak word nie. Daar word eerder verwys na die re-presentasie van 'n saak of objek omdat daar binne die postmodernisme nie iets soos 'n werklik oorspronklike objek bestaan nie. Enige voorstelling daarvan kan gevolglik dus ook nie as “nuut” beskou word nie, maar slegs as simulاسie of re-presentasie – 'n “onnatuurlike” bedryf.



## DENATURALISASIE

Dat byvoorbeeld fiksie “onnatuurlik” is, beteken nie dat die werklikheid “natuurlik” is nie. “There is nothing natural about the ‘real’ and there never was,” sê Hutcheon (1989:33). Gert Vlok Nel beaam: “om te lewe is onnatuurlik”.

### 1.5 *om te lewe is onnatuurlik* binne die postmoderniteit

Hoewel dit algemeen aanvaar word dat die postmodernisme as 'n kultuurstroming self 'n duidelike definisie ontglip (Foster en Viljoen 1997:xxiii), is dit vir die doeleindes van hierdie tesis tog belangrik om *om te lewe is onnatuurlik* aan sekere kenmerke van die postmodernisme te meet.

'n Eerste kenmerk is dat daar binne die postmodernisme 'n suspisie jeens metanarratiewe is (Liebenberg 1988:274). Deur die vooropstelling van die spoorwegmilieu in *om te lewe is onnatuurlik* word die narratiewe van 'n relatief klein, gemarginaliseerde groep mense met 'n soortgelyke agtergrond, in die fokus geplaas. Op hierdie wyse verken die bundel 'n randgebied en word die sentrum op postmodernistiese wyse ge-problematiseer: “die bevraagtekening van een allesomvattende waarheid lei daartoe dat daar 'n vraagteken geplaas word oor dié dinge wat gewoonlik in die sentrum staan en as die belangrikste beskou word” (Foster en Viljoen 1997:xxiii).

Die suspisie jeens metanarratiewe impliseer ook die afwys van 'n finale, sluitende betekenis. In *om te lewe is onnatuurlik* maak die gedigte dikwels meer as een interpretasie moontlik. Die leser se rol as blote verbruiker van die teks word dus ondergrawe. Die teks is nie meer 'n geslote, “gefetisjeerde” objek nie, “but an open process with an enunciative situation”, wat verander na gelang van die ontvanger (Hutcheon 1988:220). Op hierdie wyse is die leser nie meer 'n passiewe ontvanger nie, maar 'n aktiewe meeleser/skepper (Hambidge 1995:17). Die godig “die dag toe hulle vir Donkie Viviers” is 'n voorbeeld van 'n teks waarin die leser die ellipse moet voltooi om die narratief te konstrueer.

Die postmodernisme is volgens Hutcheon (1988:x) ook intens self-refleksief. In die geval van “desember & see” laat die metapoëtiese elemente sien hoe die

## OM TE LEWE ... BINNE DIE POSTMODERNITEIT

gedig gekonstrueer word. Hoewel hierdie tegniek so oud is as die poësie self, word dit in die postmodernisme op die spits gedryf.

'n Volgende kenmerk is die gebruik van parodie – volgens Hambidge (1995:9) die uiterste vorm van postmodernisme. Hierdie tegniek speel 'n groot rol in “die dag toe hulle vir Donkie Viviers”; dieselfde geld vir intertekstualiteit in “desember & see”. Albei gedigte maak gebruik van hierdie postmodernistiese tegnieke om sodoende literêre voorgangers te ondermyn, te huldig of te weerspreek (vergelyk Foster en Viljoen 1997:xxviii).

'n Verdere postmodernistiese eienskap van die bundel wat ook spruit uit die wantroue in meesternarratiewe, is die fragmentariese aard van die tekste. Voorbeelde hiervan is die gebroke sintaksis en die opskorting van die lineêre narratief. In die postmodernisme word *mimetiese* representasie ook betwyfel, en daarby inbegrepe alle hiërargieë en enige koherente begrip van die wêreld: “Instead it favours arbitrariness, enumeration, and the labyrinth” (Liebenberg 1988:272). Daar word binne die postmodernisme dus doelbewus 'n keuse gemaak vir 'n gefragmenteerde aanbiedingswyse.

'n Ander belangrike postmodernistiese procédé binne die konteks van die bundel is die verwerking van historiese stof. In *om te lewe is onnatuurlik* kom dit neer op 'n re-presentasie van die Apartheidsera om sekere aspekte soos politiek en rassisme (vergelyk “soeklig” en “landskap”) te bevoorgrond. Herskrywing word volgens Hambidge (1995:39) dikwels gebruik om leuenagtig-hede of eensydighede aan die kaak te stel.

Die hersirkulering van ouer vorme en teorieë sluit aan by die belangstelling in die historiese. Hiermee word verwys na die toepassing van die Formalistiese en Brechtiaanse konsepte van vervreemding (wat uit die eerste helfte van die eeu dateer). Hoewel daar nie met stelligheid gesê kan word dat Nel uit vroeëre teoretiese grondslae van die letterkunde put nie, moet in ag geneem word dat hy onderrig in die Afrikaanse letterkunde aan die Universiteit van Stellenbosch ontvang het.



## OM TE LEWE ... BINNE DIE POSTMODERNITEIT

Daar word in hierdie tesis nie slegs van 'n postmodernistiese invalshoek uitgegaan nie, maar eklekties omgegaan met Formalistiese en semio-strukturalistiese teorieë, byvoorbeeld dié van Riffaterre en Bakhtin. As gevolg hiervan sou dié werkswyse op sigself as postmodernisties beskou kan word omdat daar nie van een enkele teoretiese standpunt uitgegaan word nie.

Die vervreemdingstegnieke oorvleuel dikwels en bemoeilik sodoende kategorisering. As pragmatiese oorweging word die tekste in 'n mindere of meerdere mate bespreek volgens die belangrikste vervreemdingstegniek wat in hulle toegepas word. Die eerste gedig onder bespreking is "die dag toe hulle vir Donkie Viviers" waar die gebruik van ellipse en parodiëring ondersoek word. Die hoofkenmerk van die volgende teks, "desember & see", is sy metapoëtiese aard. Die gedig "soeklig" word ontleed ten opsigte van die kinderlike fokalisering en kinderlike register daarin. Laasgenoemde tegniek, kinderlike register, word ook in die gedig "boggellug" ondersoek. Eksperimentele tipografie as vervreemdingstegniek word nagegaan in 'n bespreking van "landskap". In "Rita" en in "hillside" word ruimtelike relativering as defamiliarisasietegniek ondersoek. By die analise van die slotgedig, "hillside", word die vervreemdende effek van vertragung ook betrek. Die gedigte kan ook onderling gegroep word op grond van tematiese ooreenkomste: "landskap" kan tematies aan "soeklig" en "boggellug" gekoppel word op grond van die mag- en rasseproblematiek; en "Rita" en "hillside" hanteer die vraagstuk rondom vroue as gekoloniseerde subjekte binne 'n patriargale samelewing. Deurlopend in al die genoemde tekste is egter die pyn wat ervaar word as gevolg van persoonlike omstandighede en verdrukking deur 'n skynbaar onoorwinbare hegemonesse bestel.

## 2.1 Ellipse en parodiëring in “die dag toe hulle vir Donkie Viviers”

In hierdie bespreking word in 'n groot mate gekonsentreer op die intertekstuele gesprek tussen “die dag toe hulle vir Donkie Viviers” (38) en N.P. van Wyk Louw se “Karoo-dorp: Someraand” uit *Tristia*. Hierdie gesprek neem die vorm aan van 'n parodie, wat myns insiens die belangrikste vervreemdingstegniek in die gedig is. Die leser moet die “oop plekke” tussen die parodiërende en die geparodieerde gedig invul. Veral wat die tweede laaste reël betref: “& die laat-middag het chroom geword”, kan gesien word hoe Nel se teks parodiërend optree ten opsigte van Louw se teks. Die Nel-gedig is 'n herskrywing van “Karoo-dorp: Someraand” en terselfdertyd demistifiseer dit in sekere opsigte Louw se siening van die “aristokratiese ideaal” en van “gemoedelike lokale realisme”.

'n Opvallende kenmerk by 'n eerste lees van die gedig is die skynbaar onvoltooide reëls: die dag toe hulle vir Donkie Viviers [gesé het] (titel); het hy sy tas [neergegooi] (3); sy kop [gestamp] (4); & afgehol oor die groen velde van die rugby [-velde] (7); [verby] die totempale (8); verby elsa wat haar eerste maandstone in die biologiese klas [gehad het] (18); die wat wes [kyk] (22). Die woorde waarmee ek die teks voltooi, is slegs voorbeelde en natuurlik nie die enigste moontlikhede nie. Dit sluit onmiddellik aan by postmodernistiese teorieë waarin beweer word dat daar geen finale, afsluitende betekenis in 'n literêre werk is nie (Foster en Viljoen 1997:xxvii). Die gedig se elliptiese of haplografiese aanbieding is waarskynlik 'n nabootsing van hortende spraak en kan vergelyk word met Sklovsky se voorbeeld hierbo van die wyse waarop woorde dikwels in gewone spraak weggelaat word. Deur bevoorgoeding maak die gedig die leser bewus van die geoutomatiseerde aard van spraak en waarneming. Om vervreemding in die gedig te bewerkstellig, maak die outeur gebruik van die oop plekke en ellipse. Naas parodie is die oop plekke die belangrikste vervreemdings-tegniek

Om die onvoltooidhede te voltooi, vereis medewerking van die leser. Dié proses is beskryf deur die Duitse teoretikus Wolfgang Iser, wat van mening

## ELLIPSE EN PARODIËRING

was dat die leser 'n "'model', a 'role' and a 'standpoint'" is, wat hom of haar in staat stel om die betekenis van die teks te konstrueer (Maclean in Jefferson & Robey 1993:131). Sodoende word die leser medekonstrueerder van die teks-tuele proses deurdat hy die leë plekke in die teks met betekenis moet vul: "The constant readjustment of his perception of the text as it unfolds is accompanied by his acts of concretization of its 'blanks' (*Leerstellen*) [...]". In die gedig "die dag toe hulle vir Donkie Viviers" bestaan die "oop plekke" hoofsaaklik uit fisies weggelate woorde. Die leser moet hulle letterlik intellektueel invul om betekenis te verkry uit die teks. So word die leser tegelykertyd aktief en passief betrek by die lees van die teks: aktief deurdat hy betekenis(oe) genereer en "[...] passive in the fact that textual structures locate him, not he them" (Maclean in Jefferson & Robey 1993:131).

Die "storie" wat die gedig vertel (die *fabula*) volg die pad wat Donkie Viviers gehardloop het nadat hy meegedeel is dat sy moeder oorlede is. Die oorsaak van haar dood word nooit genoem nie, maar die vermoede ontstaan dat dit 'n onverwagte sterfte was, of dan ten minste vir die kind. Die gebruik van die tweede persoon ("jou") kan 'n weergawe wees van die wyse waarop die nuus aan die kind meegedeel is, of dit kan 'n aanspreking deur die outeur wees. In die derde reël word oorgegaan na die derdepersoonsvorm, wat 'n groter afstandelikheid skep. "Donkie" is na alle waarskynlikheid 'n bynaam (die moontlikheid dat hy as 'n dorpsidiot geskets word, is ook nie uitgesluit nie). Hy hardloop oor die rugbyveld, verby die busstoor, ensovoorts tot in die "agteryardste agteryard" waar hy in "sy peperboomste peperboom" klim.

In "die dag toe hulle vir Donkie Viviers" word daar tegelykertyd ten minste drie sake of kodes gedenaturaliseer: die Christelike, die nasionalistiese en die patriargale.

Die Christelike kode van die plattelandse dorp word op verskillende maniere gededemistifiseer. Die frase "groen velde" (reël 7) herinner aan Psalm 23, waarin die spreker bid om rus en vrede in "groen weivelde". In die gedigkonteks is dit ironies omdat die karakter Donkie Viviers hier geen rus

## ELLIPSE EN PARODIËRING

vind by die “groen velde” nie, maar in ’n hoogs emosionele toestand weghardloop. Terselfdertyd word die bekende gegewe van ’n skoolrugbyveld gedefamiliariseer deur die skeiding van die gewone samestelling “rugbyveld”:

“die groen velde van die rugby”. Op ’n plattelandse “Afrikaanse” dorp speel sport – en veral rugby – gewoonlik ’n sterk sosialiserende en saambindende rol vir die gemeenskap. Hierdie sosiale waardes en die Psalm 23-interteks word vervolgens ondermyn deur die voorstelling van die rugbypale as “totempale”, wat geassosieer word met tradisionele Indiaanse gelowe en mites. Nie net word die tradisioneel Calvinistiese voorstelling van ’n plattelandse dorp deur Nel se re-presentasie ondergrawe nie, maar ook word die nasionalistiese kode gedenaturaliseer. Die HAT beskryf naamlik “totem” onder andere as “’n beskermgees en mitiese verteenwoordiger, embleem van ’n familie of clan”. Die rugbypale-as-totempale kan dus ook gesien word as ’n simbool van nasionalisme – hier die voorkoms van Afrikaner-nasionalisme binne die wit, manlik beheerde samelewing. Verder hou die vervanging van “rugbypale” met “totempale” ook verband met die populêre opvatting onder sekere gedeeltes van die Suid-Afrikaanse samelewing dat rugby “verafgood” word. Die verwysing is dus ironiese kommentaar aangesien dit impliseer dat daar binne die sterk Christelik-nasionale gemeenskap wel ’n “afgod” bestaan.

Die anonieme “xhosa-grassnyer” is op ’n paradoksale wyse tegelykertyd “briljant & kru” (tegelykertyd geniaal én grof, onverfynd of ongesofistikeerd). As swartmens is hy polities gemarginaliseer en daarom “dormant”. Die verwysing na sy vrou word in ’n parentese geplaas omdat sy as vroulike figuur nóg verder gemarginaliseer is en dubbeld onderdruk binne die gemeenskap – as vrou en as swartmens (dit herinner aan die tema van vroulike marginalisering wat in “Rita” aan die orde kom). Die vrou in hierdie gedig is “verreken”, met ander woorde onderskat ten opsigte van haar potensiaal as vrou. Op dieselfde wyse is haar man dalk “kru” in die oë van die wit gemeenskap, maar waarskynlik “briljant” as hy binne sy eie konteks en kultuur beoordeel word. Deur denaturalisering van die patriargale kode word op ’n subtile wyse sosiale kommentaar gelewer.

## ELLIPSE EN PARODIËRING

Die wagtende ouers in hul motors is “latent” in hul hoedanigheid as toeskouers. Die leser se idee of konseptualisering van ’n motor word geproblematiseer deur die spreker se beskrywing van die motors as “motorige motors”. Hierdie tegniek word herhaal: “bomerige bome” (reël 14); “peperboomste peperboom” (reël 26); en “agteryardste agteryard” (reël 27). Dit kan verstaan word as ’n poging tot defamiliarisering van welbekende objekte binne die ruimte van die dorp. Die de-automatisering van die objekte sou in Sklovksy (Lodge 1990:20) se terme bewoord kon word: “To make the stone *stony*”. Die leser word gedwing om die objekte en verskynsels van nuuts af te konseptualiseer.

Daar is in die inleidingsparagraaf van hierdie bespreking gesê dat N.P. van Wyk Louw se bekende gedig “Karoo-dorp: Someraand” benut gaan word. Daar is twee tegnieke wat in albei tekste voorkom, naamlik die gebruik van ellipse en pleonasmes. In reël 7 van “Karoo-dorp: Someraand” word die instansie wat sing, nie genoem nie: “en by die dorpsdam sing”. Dit is ’n oop plek in die gedig wat deur die leser ingevul moet word. Vergelyk die pleonastiese herhaling in laasgenoemde gedig: “en rook uit die lokasie rook” met soortgelyke pleonasmes wat in die Nel-tekste voorkom. Daar word byvoorbeeld in “die dag toe hulle vir Donkie Viviers” verwys na “sy peperboomste peperboom” (’n boom wat volop in Beaufort-Wes voorkom), waardeur die leser gelei word om ’n absolute, prototipiese peperboom voor te stel. Nel gaan dus hier te werk op ’n wyse wat in teenstelling is met die postmodernistiese tendens om logosentriese representasies teë te werk en begrippe soos “wese” of “essensie” of “outentisiteit” te problematiseer: “Umberto Eco has suggested that postmodernism is born at the moment when we discover that the world has no fixed center” (Hutcheon 1988:86). Paradoksaal genoeg lyk dit asof Nel self sy eie postmodernistiese werkswyse ondermyn.

Deur die tegniek van vervreemding word die leser se aandag verskuif na die perifere: die “peperboomste peperboom”, die “agteryardste agteryard”, ensvoort. Die dinge word in hul wesenlikheid voorgestel, om die aandag weg te lei

## ELLIPSE EN PARODIËRING

van die gebeure, maar juis daardeur die intense emosies van die kind te suggereer.

Soos in "Rita" (18), is daar in "die dag toe hulle vir Donkie Viviers" 'n tendens tot die universalisering én relativering van die plaaslike. In die gedigte, of "stories", van hierdie bundel maak Nel gebruik van elemente wat as lokale realisme bestempel kan word, soms selfs gemoedelike lokale realisme soos omskryf deur Van Wyk Louw (vgl. Olivier 1992:152). Deur die herhaalde en gevarieerde gebruik van die tegniek van vervreemding, word hierdie lokaal realistiese tendens egter teëgewerk en in 'n mate gedekonstrueer.

Die plasing van die dorpsruimte binne 'n wyer universele konteks (bv. in "Rita": "al die besonderhede het toe en dan kosmies/ geëggo"), kan ook beskou word as 'n vervreemdingstegniek. In "die dag toe hulle vir Donkie Viviers" geskied dit deur middel van die karakter Donkie se progressiewe beweging weg van die skool tot in sy "peperboom". In die proses beweeg Donkie "bo-oor huise strate poskantoor kerk", asook die stasie wat as die "laaste stasie" beskryf word. Deur verby hierdie "stasies" op 'n denkbeeldige lydensweg te beweeg, transendeer hy die tipies kleindorpse milieu (met die kerk wat as religieuse verwysingspunt beklemtoon word deur dit laaste in die sekvens te plaas) tot in sy peperboom in die agterplaas. Met die verwysing na Beaufort-Wes as "die laaste stasie op die planeet" word die ruimte van die dorp geplaas in 'n wyer, universele, geografiese konteks.

Op dieselfde wyse waarop die verteller verwys na Beaufort-Wes as die "laaste stasie op die planeet", ontstaan die moontlikheid dat "intriges op baisiekels" (reël 13) op hulle beurt verwys na 'n innerlike, verskuilde verwysingsraamwerk of leefwêreld by die kinders op hul fietse. Net soos die verteller die dorpsruimte verbreed tot kosmiese proporsies, word die innerlike dimensies deur suggestie geïntensiveer. Die gebruik van "intriges" in plaas van "mense" of "kinders" suggereer dat die verteller hul gedagteprosesse en hul interaksie met mekaar as intrigerend, verwickeld en dinamies ervaar. Dit is 'n vorm van vervreemding waardeur die verteller die leser lei om die versweë karakters op



## ELLIPSE EN PARODIËRING

'n bepaalde manier te konseptualiseer. In hierdie opsig het die verwysing na "fietse" 'n metonimiese funksie.

In reël 15 (min of meer halfpad deur die gedig) vind 'n wending plaas in Donkie Viviers se vlugtog. Die verteller (asook die leser) word "deel" van die teks as gevolg van die drie metapoëtiese verwysings: Donkie hardloop "verby my (& toe verby jou). / verby die *gedig*" (my kursivering – C. le R.). Gesien teen die agtergrond van 'n teks soos "Rita" waar die dorpsruimte as eng getipeer word, is dit geloofwaardig dat ook Donkie aan hierdie benouende ruimte wil ontsnap. Hy beweeg figuurlik oor die grens van die teks heen, waardeur hierdie grens juis geproblematiseer word. Só word die leser betrek by die teks deur die opheffing en transgressie van grense – 'n belangrike postmodernistiese tendens. Die leser kan oor die grense van die Nel-teks heen beweeg om byvoorbeeld Louw se "Karoo-dorp: Someraand" te betrek.

Vanaf hierdie punt in die gedig neem die gebeure surrealistiese dimensies aan. Dit is asof die "na buite toe oop hek" die opheffing van die grens van die skool- en teksruimtes sinjaleer. Die implikasie is dat Donkie se leed nie binne die beperkinge van 'n geskrewe teks vasgepen kan word nie.

Die ontstelde of vervaarde seun beweeg verby Elsa (wat ook 'n hoogs private of selfs traumatiese ervaring binne die skoolruimte gehad het) af in die "lig" straat. Die adjektief "lig" kan hier verwys na die kwaliteit van die lig op daardie tydstip, of dit kan suggereer dat Donkie vry of sonder weerstand beweeg. Dit bereik 'n intensiteit deurdat hy later "bo-oor" geboue en strate beweeg, en verder verby "regop grafte", waar "regop" as 'n vorm van hindernis gesien kan word. Die grafte suggereer ook onheil, veral "die wat wes" kyk. Christene word tradisioneel begrawe sodat hulle na die ooste kyk om sodoende die wederkoms van Christus te kan sien. Misdadigers en selfmoordenaars is egter tradisioneel begrawe sodat hulle na ander rigtings kyk – vandaar die afleiding dat die grafte wat wes kyk, met onheil en verdoemenis geassosieer kan word.

## ELLIPSE EN PARODIËRING

Ook in die volgende gedig, "die eienaardige verwikkeling op lemoen" (39-43), kom grafte op p. 41 ter sprake:

longe vol lexington, are vol virginia  
& genade vir almal wat gekom het met i bokwa  
& die graf wat wes kyk  
die anker van dié wat oos  
& andersom

Op dié manier verteenwoordig grafte wat wes kyk mense wat teen die norme van die kleindorpse gemeenskap optree. Dit wil dus voorkom asof daar 'n gemeensaamheid bestaan tussen enersyds Donkie Viviers en die oupa in bogenoemde gedig (as randfigure) en andersyds dié in die "aweregse" grafte.

Donkie beweeg bo-oor die genoemde geboue en dan "inner inner in die skemer in" (reël 25). Die skemering het ook onheilspellende assosiasies en veral die herhaling van "inner inner" suggereer aan die een kant 'n intensivering van die krisis, maar aan die ander kant paradoksaal genoeg die moontlikheid tot vryheid deur inkeer. Dit kan beskou word as 'n intertekstuele verwysing na reëls 7-8 in "Karoo-dorp: Someraand": "en mense in tennisbroekies loop/ die koper skemer in". Die toon in laasgenoemde gedig is egter die teenoorgestelde as dié van die Nel-tekst. Teenoor die uitbeelding van die kind se pyn, is die sfeer in die Karoo-dorp waaroor Louw skryf, kalm, rustig en besinnend, veral deur die opnoem van al die bekende elemente in die dorp.

Die kind hardloop na die "agteryard" of diensarea van sy huis waar hy dan volgens veronderstelling in die peperboom wegkruip. Dit is hier waar hy so 'n mate van geborgenheid ervaar dat hy veilig genoeg voel om aan sy verdriet uiting te gee. Hierteenoor is woede die enigste emosie waaraan hy toegelaat is om binne die patriargale sisteem van die skool uiting te gee. Die "agteryard" suggereer dus die geestelike werkplek waar psigiese transformasie en heling kan plaasvind.



## ELLIPSE EN PARODIËRING

'n Onheilspellende, doodse atmosfeer word in die laaste twee reëls geskep deur die woorde "chroom" en "ysig" (wat onderskeidelik suggesties van hardheid en koudheid bevat). Hierdie reëls verwys eksplisiet na en konstitueer 'n duidelike interteksuele verband met die eerste twee reëls van "Karoo-dorp: Someraand": "Die laat-middag het room geword/ en treine wat ver fluit". Nel se gedig is in 'n mate 'n herskrywing van die Louw-teks. Waar die middag "room" was, word dit nou "chroom" – twee stowwe met uiteenlopende assosiasies en eienskappe. Die trein (enkelvoud) wat "ysig" fluit ('n byna verdoemende simbool met apokaliptiese suggesties) is nie "ver" soos die "treine" (meervoud) in die Louw-teks nie, maar naby. Die veraf klank van die trein word omgekeer deurdat dit nou duidelik hoorbaar is. Dit is nou nie meer geromantiseer nie, maar "ysig".

Die intertekstuele gesprek wat Nel se gedig met dié van Louw voer, kan die leser verlei om verdere moontlike ekwivalensies tussen hulle te ondersoek. In albei is die tematiek van die dood sterk aanwesig. In "Karoo-dorp: Someraand" is "Tant'-Tolie-met-die-kanker" (wie se bekendheid in die dorpsomgewing alreeds deur die aanmeakaarskryf van haar naam en siekte geïmpliseer word) die verteenwoordiger van mortaliteit en die doodsbesef. Sy sit op die "bordienghuis" se stoep, wat die tydelike aard van die lewe suggereer. Die feit dat sy op die stoep sit, dui ook op 'n soort tussentoestand of grensgebied tussen die lewe en die dood. Beide gedigte verbind die tema van die dood met 'n spesifieke ruimte: Tant' Tolie sit op die stoep en roep "die Here en die uile" aan, en Donkie Viviers sit en rou oor sy moeder se dood in sy peperboom in die "agteryard".

Net soos Tant' Tolie, word "Oum-Appie-Slagkraal" ook voorgestel as 'n bekende figuur. Die figure wat Nel egter noem, is in 'n groter mate randfigure: Elsa, omdat sy haar eerste maandstonde (normaalweg 'n uiters private en persoonlike gebeurtenis – hier moontlik selfs 'n verleentheid) in die biologiese klas gehad het, en die ongeïdentifiseerde Khosa-grassnyer en sy vrou wat vanweë rasse-vooroordele as minderwaardig geag word.

## ELLIPSE EN PARODIËRING

Die dinamiese wisselwerking tussen die Louw- en die Nel-tekste is 'n duidelike voorbeeld van intertekstualiteit. Die metafoor van die palimpSES wat deurentyd herskryf word, is hier toepaslik (vgl. Van Gorp 1986:293). 'n PalimpSES is 'n perkamentrol wat weer beskryf word nadat die oorspronklike skrif afgekrap is. Volgens Hambidge (1995:45) word dit dikwels gebruik as metafoor vir intertekstualiteit, of ten opsigte van die benutting van 'n bestaande simbool om 'n nuwe betekenis tot stand te bring. Dit het betrekking op 'n teks wat ingaan op 'n bekende vertelling/ gegewe/ mite/ situasie ten einde dit nuut of anders voor te stel. Die doelwit van so 'n intertekstuele proses kan ontluisterend, demistifiserend, ontheiliging, verklarend, defiksionaliserend of onthullend ten opsigte van 'n waarheid of leuen wees, aldus Hambidge. In die geval van "die dag toe hulle vir Donkie Viviers" word 'n kanonieke Afrikaanse teks, "Karoo-dorp: Someraand", as model gebruik. Deur herskrywing is herinterpretasie moontlik. Die Nel-gedig herskryf die idilliese beeld en selfs lokale realisme van die platteland, wat Louw in sy gedig romantiseer. Nel dekonstrueer hierdie beeld van die Suid-Afrikaanse platteland op enigsins soortgelyke wyse as waarop Blum dit in "Woord-afleiding" (*Steenbok tot Poolsee*, 1955) gedoen het, dit wil sê deur 'n "demaskerende, satiriese beskrywing van die dorp" (Kannemeyer 1983:275).

Nel se teks bevat tekens wat dui op 'n verander(en)de gemeenskap in die platteland. Personasies en gegewens soos die Xhosa-grassnyer, sy vrou en Elsa sou nie in die jare vyftig in die Louw-tekste voorgekom het nie. Ook om iets soos 'n maandstonde eksplisiet te betrek in 'n gedig, was heel moontlik taboe in die vyftiger- en sestigerjare. Gesien binne die maatskaplike konteks waarin Louw "Karoo-dorp: Someraand" geskryf het, sou sulke intieme detail nie voorgekom het nie. Hoewel Xhosa-sprekendes waarskynlik nie in die vyftigerjare in groot getalle teenwoordig was in die Karoo nie, bestaan die moontlikheid dat hulle "weggelaat" is uit Louw se idilliese vers. Gesien teen die literêr-historiese agtergrond kan hierdie weglating toegeskryf word aan die problematiek van rassepolitiek in dié tydperk. Die gedig "die dag toe hulle vir Donkie Viviers" kan dus ook as 'n ideologiese dekonstruksie beskou word.

## ELLIPSE EN PARODIËRING

Andersom kan geredeneer word dat Nel die rassekwessie bevoorgrond deur die “xhosa-grassnyer” pertinent te noem.

’n Verder opmerklike verskil tussen die tekste is daarin geleë dat hulle uit verskillende klasseperspektiewe geskryf is. Louw was die “intellektuele Afrikaner-aristokraat”, terwyl Nel ’n stem verleen aan die “arbeidersklas” van die railways. Vir Louw (Olivier 1992:185) is die kuns wat uit die volk ontspruit, wat sy menslike geldigheid aan die volksverband verleen, slegs teoreties die besit van alle lede van die volk. Dit word voortgebring, gewaardeer en “gedra” deur ’n groepie wat in die jare dertig by Louw as die “geestelike aristokrasie” bekend staan. Hierdie geselekteerde groep of kulturele élite het in Louw se woorde “die eensame taak om die geestelike skatte hoog te hou en veilig deur die massa te dra” (Olivier 1992:185).

Olivier is van mening dat Louw se nosie van die geestelike aristokraat ’n reaksie is op die vrees vir massawaardes wat met die toename in bevolkingsdigtheid en die opkoms van die massamedia en populêre kultuur saamhang (1992:188). Teenoor die massa wat uitgelewer is aan die “bloot-biologiese” sy van die bestaan, waarborg die aristokratiese individu die behoud van “ewige, geestelike waardes”, is Louw se mening (Olivier 1992:189). Louw se siening was in ’n mate paradoksaal omdat die “aristokraat” nie buite die volk of gemeenskap kan staan nie; hy moet organies deel wees daarvan, selfs al sou sy lewe sy sin ontleen aan “hoër” waardes (Olivier 1992:189).

Die begrip “intellektuele lewe” by Louw staan naas konsepte soos “geestelike lewe”, “intellektuele élite” en “suiwer lewe van die gees”. Dit is ook sinoniem met “intelligensie”, “rede” en die oortuiging dat die “organiese verband met die gemeenskap” nie inherent is nie, maar noodsaaklik (Olivier 1992:198). Volgens Olivier (1992:199) sien Louw ook ’n spanning tussen die “verwarde lewe van die massa en die relatiewe suiwerheid” van die intellektuele lewe.

Dit is duidelik dat daar by Louw (ten minste in die jare dertig) ’n inherente skeiding was tussen die “geestelike, aristokratiese intellektueel” en “die massa”. Hoewel laasgencemde as die bron van die kuns beskou is, moes die

## ELLIPSE EN PARODIËRING

“aristokratiese individu” dit voortbring. Hierdie onderskeid tussen die intellektueles en die massa, en by uitbreiding tussen hoogkultuur en laagkultuur, is tipies modernisties. Nel as verteenwoordiger van die spoorwegarbeiders, die “spoorwegdōners” (soos die spreker-digter na homself en sy broer verwys in “desember en see”), is in Louw se terme deel van die massa. Binne die postmodernistiese raamwerk slaan Nel deur sy poësie egter die brug tussen die hoogkultuur en die laagkultuur.

Hambidge (1994:62) beweer dat “die dag toe hulle vir Donkie Viviers” as ‘n ars poetica beskou kan word – op dieselfde wyse as wat “Karoo-dorp: Someraand” ‘n ars poetica is. Albei gedigte is talige momentopnames van jeugervaringe. Hambidge betrek Alice Miller se bewering in *The untouched key: Tracing childhood trauma in creativity and destructiveness* dat sulke ervaringe die kunstenaar se visie bepaal. Op dieselfde wyse –aldus Hambidge – is Van Wyk Louw se “oorwoekerende invloed” op jonger digters bepalend.

Verskeie resensente wys op die invloed wat Van Wyk Louw op Nel het. Hambidge (1994:60) stel dit prontuit: “Die belangrikste digterlike invloed in hierdie bundel is N.P. Van Wyk Louw, die beoefenaar van die verwickelde en eenvoudige gedig”. In die lig van Harold Bloom se kontroversiële teorie oor digterlike beïnvloeding, kan “die dag toe hulle vir Donkie Viviers” gelees word as ‘n poging om die sogenaamde “digterlike vader” te oorwin ten einde ‘n eie stem te vestig. In die hoofstuk “Poetic origins and final phases” uit *A map of misreading* (1975) definieer Bloom digterlike invloed. Digterlike invloed bestaan nie net daaruit dat jonger digters idees en beelde van vroeëre digters ontleen nie, maar beteken dat daar geen tekste bestaan nie – slegs verhoudinge tussen tekste. Bloom gaan verder: “These relationships depend upon a critical act, a misreading or misprision, that one poet performs upon another, and that does not differ in kind from the necessary critical acts performed by every strong reader upon every text he encounters” (Bloom 1975:3). Die jong digter kan ook nie die digter kies wat hom beïnvloed nie: “No poet, I amend that to no strong poet, can choose his precursor, any more than any person can choose his father” (Bloom 1975:12).

## ELLIPSE EN PARODIËRING

Digters ontwikkel volgens Bloom 'n angsgevoel ('n "anxiety of influence") oor die feit dat hulle beïnvloed word deur hulle digterlike vaders. Hulle probeer om hierdie vader te oorkom deur " 'n sistematiese her-vorming van die voorafgaande gedig" (Foster 1997). Bloom skryf in *The anxiety of influence* (1973:5) dat hierdie proses geskied deur 'n mislesing van die vader, "to clear imaginative space for themselves". Die jong digter skep dus 'n ruimte waarin hy sy eie stem kan vestig (vir die vroueskrywer het Bloom se vaderskapsteorie uiteraard implikasies, waarop nie in hierdie studie ingegaan kan word nie).

Met gebruikmaking van hierdie teorie sou beweer kon word dat Nel met behulp van bepaalde vervreemdingstegnieke "Karoo-dorp: Someraand" herskryf, en op hierdie manier met Louw "afreken". Deur die "mislesing" van "Karoo-dorp: Someraand" probeer Nel dan sy eie digterlike stem vestig in die nuwe ruimte wat hy deur sy herskrywing geskep het. Volgens Hambidge (1994:62) is die verskil tussen Van Wyk Louw en Nel se jeugervarings dat die pyn by Louw "verskuild" en "ongedefinieerd" is (sy verwys na twee gedigte in *Nuwe Verse* – "Seekoeivlei" en "Nog eenmaal wil ek in die skemeraand"), terwyl dit by Nel spesifiek is, naamlik die dood van die moeder. Volgens Hambidge bring die poësie genesing. Binne die postmodernistiese konteks kan ook aan hierdie "waarheid" getwyfel word, want die pyn lê "verby die gedig". Hierdie idee word ook gevind in die volgende teks onder bespreking, naamlik "desember & see", wat onder meer handel oor die ontoereikendheid van die skryfproses om pyn te verwerk.

## 2.2 Selfrefleksie en metapoëtiese elemente in “desember & see”

Die twee subjekte in die gedig “desember & see” (13) – die spreker-digter en sy broer – onderneem 'n reis na Hermanus. Hierdie verskuiwing vanuit die Beaufort-Wes-ruimte word 'n inisiasie vir beide die broers. Vir die jonger broer gaan dit gepaard met 'n klassebewuswording en vir die spreker-digter met 'n poëtikale bewuswording deur die ontmoeting met twee groot literêre figure, naamlik Jan Rabie en Etienne Leroux – sy “digterlike vaders” in Harold Bloom se terme. Deur middel van vervreemdingstegnieke word die poëtiese inisiasie of inkarnasie geskets. Die reis lei in die slot tot 'n siniese uitkyk (vgl. “blik” in die tweede laaste reël) op die poësie as middel om ervarings talig te maak. Dit word saamgevat in die slotreël en bundeltitle: “om te lewe is onnatuurlik” (en ook om te dig – C. le R.).

In die loop van hierdie analise word daar verwys na teoretiese begrippe uit Michael Riffaterre se *Semiotics of poetry* (1978). Vir die doel van hierdie (en verdere) bespreking(s), volg hier 'n beknopte uiteensetting van basiese begrippe uit die eerste hoofstuk van Riffaterre se boek.

Riffaterre (1978:1) maak die stelling dat “poetry expresses concepts and things by indirection”. Gedigte sê dus een ding, maar bedoel 'n ander. Vir Riffaterre bedreig die “indirections” die literêre representasie van die werklikheid, of mimesis. Dit gebeur wanneer verwagtinge wat in die teks geskep is, teëgewerk word of wanneer afwykende sintaksis of leksikon (soos teenstrydige gegewens in die teks) gebruik word. Hierdie literêre fenomeen noem Riffaterre “ongrammatikaliteite” (1978:2). Die leser soek dan dieperliggende verbande tussen die “ongrammatikaliteite” (Ohlhoff in Cloete 1985:56). Volgens Riffaterre word die mimetiese ongrammatikaliteite dan saamgevat in 'n ander sisteem. Wanneer hulle ooreenkomste geïdentifiseer is, ontstaan daar vir die leser 'n nuwe paradigma. Dit het 'n nuwe lesing tot gevolg wat daartoe lei dat die betekenis van die gedig verander. Hieruit volg dit, volgens Riffaterre, dat daar twee leesfases is, naamlik die *heuristiese* en *retroaktiewe* of *hermeneutiese* leesfases. Die eerste (heuristiese) fase word gekenmerk deur



## SELFREFLEKSIE EN METAPOËTIESE ELEMENTE

die feit dat lesers die teks op 'n mimetiese vlak lees: “[...] before reaching the significance the reader has to hurdle mimesis”. Op hierdie vlak vorm die leser gewoonlik 'n eerste interpretasie (Riffaterre 1978:5).

As gevolg van die ongrammatikaliteite wat in die teks voorkom, volg hieruit die tweede, *retroaktiewe of hermeneutiese* leesfase, waartydens die interpretasieprobleme wat gedurende die mimetiese lesing ontstaan het, die sleutels vorm vir 'n nuwe lesing – “the key to significance in the higher system” (Culler 1981:81). Binne die postmodernisme word hierdie gedagtegeproblematiseer aangesien dit aanvaar word dat daar geen absolute verwysingspunte is nie. Ook kan Riffaterre se mening geproblematiseer word dat die vernaamste kenmerke van 'n gedig die eenheid en koherensie daarvan is.

Hambidge (1994:60) beskuldig “sekere teoretici” daarvan dat hulle in hul oordeel van Nel se poësie “net op die heuristiese fase beweeg het”. Dit volg op byvoorbeeld uitlatings dat Nel se poësie nie “filosofiese of metafisiese kwessies” (Weideman 1993) analiseer nie, wat sou suggereer dat die tekste oppervlakkig is. Die gedig “desember & see” is allermins oppervlakkig en vereis 'n tweede, retroaktiewe of hermeneutiese lesing om betekenis(se) te vorm. Omdat die ongrammatikaliteite 'n tweede lesing noodsaak, kan dit as 'n vervreemdingstegniek gereken word.

In die titel kom die naasmekaarstelling van selfstandige naamwoorde met behulp van die ampersand cliché-matig voor omdat dit 'n tipiese vakansiebeeld oproep. Hierdeur kan die titel die verwagting van vervreemding skep omdat vervreemding juis op die nuutmaak van geykte poëtiese taalgebruik ingestel is. In die eenreëlige eerste strofe word die verwagting bewaarheid deur die frase “groteske wolke”, wat 'n vreemdmaking is van die “normale” beeld van wolke. Die eksterne milieuskildering skep nie slegs die illusie van gedistansieerdheid en bedreiging nie, maar ook van kunsmatigheid. Die woord “toneel” herinner naamlik aan 'n dramateks, 'n opvoering, 'n fiksionalisering. Dit hou daarmee verband dat dié teks eweneens 'n storie binne die konteks van die bundel se “spoorwegstories” is. Die gedig word egter nie teen die

## SELFREFLEKSIE EN METAPOËTIESE ELEMENTE

agtergrond van Beaufort-Wes geplaas nie. Dit skep interessante verwagtingsten opsigte van die belewenis van die ruimte buite die dorp aangesien die meeste van die tekste rondom die dorp gesentreer is. In sekere opsigte stem “desember & see” ooreen met “Rita” (18) omdat laasgenoemde ook die problematiek van transgressie suggereer.

Waar die fokalisering in die eerste strofe neutraal of verwyderd is, word dit selfverwysend in die eerstepersoonsvertelling van die tweede strofe. Dié selfrefleksie blyk onmiddellik uit die woordkeuse – die verteller verwys naamlik na homself en sy broer as “ons twee arme spoorwegdōners”. Deur die tegniek van teenstelling blyk ’n klassebewustheid duidelik: die “spoorwegdōners” van Beaufort-Wes bevind hulle op Hermanus, ’n vakansiedorp en aftreplek vir gegoedes. Die twee jongmense is blykbaar uit hulle element – ’n mens sou selfs so ver kon gaan om te beweer dat die konsep van vervreemding hier getematiseer word. Hierdie vervreemding word geïntensiveer deurdat die dorp Hermanus binne die konteks van die Afrikaanse poësie ’n gelade pleknaam is.

Die gedig skakel myns insiens intertekstueel met Peter Blum se “Rooinekke op Hermanus” (*Steenbok tot Poolsee*, 1955), waarin die spreker die dorp as benouend ervaar en die inwoners as afgestompte en selftevrede mense sien:

[...] hierdie seksie onwilde, ongewilde  
vasgemeerde aarde-agterhaalde ryks-  
arende, pensioentrekkers op ou roem,  
wat koel staan teenoor óns rumoer [...]

Deur die jukstaponering en die saamlees van die twee tekste vind ’n dinamiese intertekstuele wisselwerking tussen hulle plaas. Die vertelinstantie van die twee gedigte skuif as ’t ware ooreen aangesien hulle geïntensiveer is as die “ander” van die Hermanusiete, wat “nie aanvoel wat óns bedoel, in ons woel”. Nie net word die klasseverskille hierdeur beklemtoon nie, maar ook die taalverskille: die “twee arme spoorwegdōners” van “beaufort” versus dié klomp “Rooinekke” van Hermanus, wat “hoegenaamd niks nie brandelik begeer”.



## SELFREFLEKSIE EN METAPOËTIESE ELEMENTE

Hoewel daar nie in hierdie tesis van die Marxistiese leesbenadering gebruik gemaak word nie, is bepaalde aspekte van dié teorie tog ter sake. Oor die verhouding Self en Ander binne die ekonomiese klassesisteem betrek Van Wyk (1995:4) Marx se siening van die vorming van identiteit:

[...] (Man) neither enters into the world in possession of a mirror, nor as a Fichtean philosopher who can say 'I am I', a man first sees and recognizes himself in another man [...]

Volgens Van Wyk neem Volosinov hierdie stelling verder deur die beklemtoning van die klassedimensie by die herkenning van die self in die ander. *Self*-bewustheid (my kursivering – C. le R.) word klasbewustheid, volgens Volosinov. Die klassebewustheid en die gevolglike selfbewustheid word eksplisiet in die gedig gekoppel aan die gevoelens wat die jongmans jeens “die rykes” (strofe 2, reël 4) ervaar:

Class consciousness itself [...] is historical. It emerged with the imposition of capitalism and the commodification of labour, but also depended on the advent of marxist discourse. (Van Wyk 1995:4)

Die klasseverskille word verder bevoorgrond deur die feit dat die verteller en sy broer in 'n “army-bivvy” oornag. Hierteenoor woon die welgesteldes in hul “fokkenmansioninthesky”, wat hiperbolies vergroot word. Die parentese “in die heelal” en die neologisme “fokkenmansioninthesky” het dieselfde effek as ander verwysings na die kosmiese, soos in “Rita” (18): “al die besonderhede het toe & dan kosmies geëggo”. Die verteller relativeer hierdeur sy eie tydruimtelike posisie en sodoende word sy vreemdelingstatus bevestig in die nuwe omgewing waarin hy hom bevind. Die neologisme “fokkenmansioninthesky” vestig visueel die aandag op homself deur sy vervreemdende voorkoms, waaraan ten minste drie sake meewerk: die ongrammatikale spelling; die lengte en ineengedrongenheid van die woord; die m.i. doelbewuste aanwending van Engels, die taal van die “Rooinekke”; en die inkorporering van kru taal. Hierdie neologisme gee op empatiese wyse uitdrukking

## SELFREFLEKSIE EN METAPOËTIESE ELEMENTE

aan die gevoel van verontregting by die spreker, want dit skep ook die assosiasie van 'n lugkasteel – iets onwerkliks en onbereikbaars.

Dat dit die eerste aand “subkultureel wreed gereën” het, hang waarskynlik ook saam met die “subkulturele” posisie van die twee jongmense binne die nuwe en vreemde omgewing: hulle is “spoorwegdōners”, lede van die arbeidersklas op 'n dorp waar ryk mense woon en vakansiehou. In hierdie hiërargiese ordening is hulle twee verteenwoordigers van die subkultuur van die spoorwegwerkers. Selfs die natuur is hulle nie goedgesind nie – in hul “jeans en truie” is hulle blootgestel aan die elemente. Hierteenoor is die lede van die ander subkultuurgroep wat teenwoordig is, naamlik die “windsurfers”, uiters goed toegerus vir die omstandighede omdat hulle “wetsuits” dra. Hulle is as 't ware tuis in Hermanus.

Die verteller sien hoe die bewoners van die “fokkenmansioninthesky” “gedine & wine” het. Die omkering van die gewone “wine and dine” plus die feit dat dit 'n gemengde Afrikaanse en Engelse uitdrukking is, is 'n voorbeeld van vervreemding. Die “rykes” is slegs 'n “halwe afstand” van hulle “army-bivvy” af. Dit het 'n beskuldigende toon aangesien die “rykes” eintlik naby aan hulle is, maar hulle nie kos of wyn aanbied nie. Die spreker-digter spekulêer of hierdie mense dalk “brutaal [sou] brood drink” en vir hulle wyn sou gee. So word die luukse om wyn te drink, omgeruil met die doodgewone handeling van brood eet. Hierdie Riffaterriaanse ongrammatikaliteit (Riffaterre 1978:2) kan geïnterpreteer word as 'n moontlik vrygewige houding by die rykes (deur wyn vir “minderbevoorregtes” te gee en self gewone brood te “drink”). Na 'n tweede lesing (of die hermeneutiese leesfase, waartydens die ongrammatikaliteite betekenis verkry) lyk dit egter of die verteller hier die rykes se lewenswyse ironiseer. Hy probeer klem lê op die feit dat hulle dit juis nié sal doen nie – net soos Blum die Rooinekke van Hermanus kritiseer oor hul selfgerigtheid en gierigheid.

Dat dit 'n herinneringsvers is, word ondersteun deur die feit dat dit 'n “eerste outing see toe” was. Op dié manier is die reis ook 'n soort inisiasie, 'n eerste

## SELFREFLEKSIE EN METAPOËTIESE ELEMENTE

ervaring – veral ten opsigte van pyn. Met die woordkeuses “groteske”, “wreed” en “brutaal” word die ervaring by die see as pynlik voorgestel. Wanneer die verteller sê: “ek wou nie dat jy kyk & sien nie” (reël 6), probeer hy sy broer beskerm omdat hy wat ouer is, dalk meer insig het. Hy is meer intens bewus van die klasseverskil en wil sy broer die pynlikheid daarvan spaar. Die “kyk & sien” kan ook gelees word as ’n poging om deur te dring tot ’n essensie, naamlik die essensie van die aard van woorde. Dit is weer ’n geval waar Nel self sy eie postmodernistiese werkswyse ondermyn deur ’n modernistiese idee (die bestaan van ’n essensiële waarheid) te inkorporeer. Hierdie soeke kom later weer aan bod: “ek/ wou iets [...] vergestalt in rots of rym/ maar het alreeds alles weggee”. Dit is ook die onderwerp van “die dag toe hulle vir Donkie Viviers” waarin daar gepoog word om ’n essensie te bepaal (“peperboomste peperboom”, ens.). Herinnering en pyn word ook dikwels daarmee geassosieer.

Daar is reeds op die heenreis verwysings na die slegte weer as Attie “stormy weather” sing as “bevestiging” van die swak weersomstandighede en as “vergissing” dat hulle sonskyn en plesier verwag het. Die ironiese metapoëtiese kommentaar dat “summertime” ook nie gepas sou wees nie, brei die jukstaposisie van die verwagte ervaring en die realiteit intertekstueel uit. Die jongmense se waarskynlik verromantiseerde voorstellings van sonsondergange by die see word met hul eerste besoek gefnuik. Dit vind selfs beslag in hulle nagsê: Attie antwoord bloot “ja” op sy broer se “nag At”.

Die volgende oggend kom die jongmense meer uitbundig voor wanneer hulle “verwater” (hulle het heel moontlik natgereën) en “wild” uithardloop op die strand – hulle het die nag oorleef. Hul andersheid word beklemtoon in terme van hul klerdrag, soos reeds gesê. Die ruimteverandering is vir die verteller “haunting”, want die strand is op twee wyses ’n grensgebied: dit is ’n grens tussen “hemel & fokken aarde” en ook tussen land en see, waar die see as simbool van die onderbewussyn beskou kan word. Die verhoudings tussen die verskillende ruimtes in die teks kan skematies voorgestel word: binneland – strand – see; Matjiesfontein/ Beaufort-Wes/ die Karoo – Onrus – Hermanus.

## SELFREFLEKSIE EN METAPOËTIESE ELEMENTE

In alle gevalle is die middelste element 'n grensgebied van die onbewuste, waar “poetic incarnation” (in Bloom se terme) kan plaasvind.

Konsekwent met ander verwysings in die bundel na natuurelemente soos reën en wolke, is hier ook 'n metafisiese suggestie aanwesig deurdat hemel en aarde gehul is in 'n wolk. Daar is byna 'n soort mistieke eenwording tussen hemel en aarde, land en see. Die (modernistiese?) soeke na 'n essensie word hier 'n soeke na verheldering en illuminasie. Hierdie soeke kulmineer in die sterk metapoëtiese uitspraak “ek/ wou iets (die oggend) vergestalt in rots of rym/ maar het alreeds alles weggegee/ aan herinnering & pyn”. Waar Opperman volgens Kannemeyer (1983:95) dit as sy taak sien om hom “volkome te vereenselwig met dit waaroor hy wil skryf en die ewige uit die verganklike, die engel uit die klip te verlos en in die woord vas te vang”, bly dit by die digter-spreker in “desember & see” 'n voorneme. Wat die spreker-digter in “desember & see” egter wou “vergestalt”, het hy reeds “weggegee/ aan herinnering en pyn”. Hier is myns insiens 'n gesprek met die digterlike vaderfiguur – die leser kan verlei word om aan Opperman se bundel *Engel uit die klip* en aan die gedig “Carrara” uit *Dolosse* te dink.

Die retrospektiewe gesigspunt in die vierde strofe word beklemtoon deur die vooropstelling (*foregrounding*) van die frase “om nou, got-jare later”. Die implikasie is dat die gedig uiteindelik heelwat later geskryf is. Hierdie strofe suggereer die problematiek van skryf deurdat die epiese vertelstyl oorgaan in 'n surrealistiese beskrywing van die spreker op 'n metaforiese skip, wat die mitiese spockskip *Die Vlieënde Hollander* blyk te wees. Die gedeelte “te berg uit vadems donker/ trog” verskaf probleme omdat dit gerekonstrueer moet word vanweë die oënskynlike ongrammatikaliteit daarvan. Eerstens beteken “berg” onder andere om “'n verongelukte skip (met sy lading) na 'n hawe [te] sleep” (HAT). Volgens die HAT is “vadems” 'n lengte- of dieptemaat wat by skeepvaart gebruik word. Die reël kan gelees word as 'n beskrywing van die diepte (met verwysing na “trog” – die laagtepunt van 'n golf) waar die spreker hom bevind of bevind het en waaruit hy “[ge]berg” het – dit wil sê homself of die metaforiese skip gered het. Dit is asof die verteller in hierdie strofe die

## SELFREFLEKSIE EN METAPOËTIESE ELEMENTE

gebeure onthou en herleef – dit is asof hy met die skip op die see van die onderbewussyn vaar. Die berging van die gedagtes en gebeure lei daartoe dat poësie daarvan gemaak word. Die skip is egter gedoem om vir ewig te vaar. Die spreker moet dus hierdie herinneringe vir ewig beleef en vir ewig 'n stryd voer om dit in die gedig onder woorde te bring – 'n ewige Derridiaanse uitstel of *différance*.

Die herinneringe kom soos 'n nagmerrie voor: hy is “vasgenaef” en dus magtelos; hy word 'n “vloekende hollander” (die kaptein van die skip); hy herrangskik “freneties” of koorsagtig dekstoele (waardeur hy dalk probeer om sin uit die gebeure van die verlede te maak); en hy prewel of bid. Hy bid tot “got”, wat 'n verveemding van “God” is, maar ook tot sy “hotnotsgot”. Dit kan verwys na die insek (die hottentotsgot of mantis) wat binne die San-kultuur as 'n goddelikheid beskou is; of letterlik na die God van die “hotnots”, oftewel Kleurlinge. Op 'n figuurlike (politiese) vlak bid hy tot die God van die verdruktes om bevryding. Bid en skryf kom dus albei voor as pogings om te oorleef.

Die metafoer van die digter as “vloekende [vlieënde] hollander” hou moontlik intertekstueel verband met Opperman se gedig “Digter” uit *Negester oor Ninevé*, waarin die digterlike banneling “op 'n Ceylon” met eenvoudige middele 'n skippie in 'n bottel konstrueer. By Opperman val die klem op die beheerste, doelgerigte poëtiese aktiwiteit: die banneling “laat skik [elke woord] tot klein stelliasies vers” sodat 'n sterk, koherente gedig gestruktureer kan word – die modernistiese ideaal. In Nel se geval “herrangskik” die “vloekende” digterlike figuur doelloos en “freneties” die dekstoele, óf die poëtiese “preweling” wat hy uiter. Die postmodernistiese skrywer is nie in beheer van die situasie nie – sy skip is nie 'n vertoonstuk in 'n afgeslote bottel nie, maar 'n gedoemde spookskip.

As 'n belofte aan At maak die spreker die uitspraak “rym se moer”. In die lig van die vele vervreemdingstegnieke kan dit as 'n motto gelees word. Ook is dit 'n teken van frustrasie, veral omdat hy reeds in die vorige strofe iets probeer

## SELFREFLEKSIE EN METAPOËTIESE ELEMENTE

“vergestalt” het in “rym”, maar onsuksesvol was. Met die kragwoord lyk dit asof hy die skryfproses wantrou – moontlik omdat die skryfaksie die herinnering aan die pyn verskerp en nie noodwendig heling bring nie.

Die allusie na die Skeppingsverhaal – “dit was aand/ en natuurlik môre. daar was lig” – hou verband met die tema van inisiasie. Dit sinjaleer enersyds die poëtikale inisiasie by die spreker, want aan die einde van die gedig besef hy dat om te lewe “onnatuurlik” is en, by inbegrip, om te dig ook: “dis die 1ste/ dag van die res van ons lewe”. Hierdie reëls lui ook andersyds At se inisiasie tot volwassenheid in. Hierop volg ’n relativering: “dit was die 2de oggend op die 3de planeet van die son”. So bevestig die verteller weereens hul beskeie tydruimtelike posisie.

Asof hulle die teleurstelling met hul “eerste outing” nie kon verbloem nie, het die jongmense “verwoed weggehaak”, maar ook droewig. Hul begin om terug te ryloop na Beaufort-Wes – die naam vervat in die samestelling “beaublou” – waar daar ’n “ekwilibrium van oë” is. Moontlik voel die spreker dat hy meer aanvaarding kry tussen die mense (die “oë”) op Beaufort-Wes as in Hermanus.

Net soos in “Rita” (18), vorm die reis hier ’n belangrike motief. Nou, in die hede, “ril” die spreker (moontlik omdat die herinneringe pynlik is) as hy dink aan hoe hulle gereis het en ook hoe hulle “gekyk” het (wat skakel met “oë”). Die kyk kan verbind word met die belewenis van die vreemde ruimte. So word die verlange na die Karoo duidelik, aangesien dit met positiewe terme soos “beaublou” beskryf word. Die woord “triest” kan daarop dui dat hulle triestig en treurig was, maar daar sou ook beweer kon word dat dit bepaalde intertekstuele assosiasies het (of dit outeursintensie was, is binne ’n postmodernistiese konteks nie eintlik ter sake nie). Eerstens kan die ongewone soortnaam “triest” herinner aan N.P. van Wyk Louw se *Tristia*. Verder kan dit geassosieer word met die stad Triëst in Italië waar Peter Blum beweer het hy gebore is (Kannemeyer 1993:9). Moontlik hou dit ook verband met die feit dat Blum Suid-Afrika vanweë persoonlike en politieke protes



## SELFREFLEKSIE EN METAPOËTIESE ELEMENTE

verlaat het. Op dieselfde wyse verlaat die broers Hermanus as gevolg van ontgogeling.

Hulle kom dus nie ver nie, want hulle haal slegs Onrus. Die reis tot op Onrus word puntsgewys beskryf – “1) ons het gehaaik. 2) ons het onrus gehaal”. Hulle hou duidelik ook nie van Onrus nie: hulle sing “een twee drie dis i kak plek dié”. Selfs die mense wat hulle ’n geleentheid gegee het, word neerhalend beskryf as “twee nice holes of ass” – Rooinekke van Hermanus? Alhoewel hulle gaaf was, was hulle “holes”, met ander woorde leeg en oppervlakkig (wat ook korreleer met Blum se beeld van die Hermanusiete).

Net soos Hermanus, is Onrus ook ’n bekende pleknaam in die Afrikaanse letterkunde omdat die skrywer Jan Rabie (en sy skilderes-vrou, Marjorie Wallace) jare lank daar woon. Etienne Leroux het blykbaar ’n vakansiehuis in dié stranddorp gehad. Deur na hierdie skrywers te verwys, word hulle intertekstueel betrek. Hierteenoor klink die reël “ons soek Daan Verwey, i pel van ons” soos ’n voorwendsel (vgl. met die reël “ons het by enige huis geklop”); die anonimiteit van die figuur staan in kontras met die bekende figure van Leroux en Rabie.

Die feit dat Jan Rabie met “lieflike radyse” (reël 41) in sy hand staan en dat hy hulle geredelik innooi, is ’n teken van vrygewigheid en goedgunstigheid; die verteller voel hier tuis. Teenoor Rabie se gulheid kom Leroux meer afgetrokke en ingekeernd voor, waardeur sy buitestaanderskap beklemtoon word: afkomstig van Koffiefontein in die Vrystaat, is Leroux self ’n vakansieganger soos die spreker en sy broer. Met sy debuutbundel *21* (1956) kan Rabie beskou word as voorloper van die Beweging van Sestig, waarvan Leroux die leidende figuur sou word. Net so kan Peter Blum beskou word as die aankondiger van die vernuwing in die poësie.

Die verwysing na Etienne Leroux se “blik” is betekenisvol – Leroux se kenmerkende donker bril lei dalk tot die opmerking “sy blik was togetrek” (net soos die weersomstandighede). Die bril kan interpreteer word as ’n middel tot beskerming (’n soort *armed vision*) óf as simbool van die digterlike



## SELFREFLEKSIE EN METAPOËTIESE ELEMENTE

vader se meerdere insig. Daar is ten minste twee interpretasies geleë in die sintakties homonimiese gedeelte “elizabeth, sy lot. sy blik/ was toegetrek”: Dit kan beteken dat sy blik sy lot was of dat sy vrou sy lot was. ’n Derde moontlikheid is dat dit ’n Bybelse verwysing na Lot en sy vrou is wat in ’n soutpilaar verander het nadat sy omgedraai het om na Sodom en Gomorra te kyk terwyl dit verwoes is deur God. Dit kan ook ’n politieke suggestie verkry. Leroux was – net soos Rabie en Blum – krities teenoor die Afrikaner en het (soos Nel in “die dag toe hulle vir Donkie Viviers”) die Afrikanermite gedemistifiseer in sy romans *Sewe dae by die Silbersteins* (1969) en *Magersfontein, o Magersfontein* (1974; in 1977 deur die Appèlraad verbied). Blum, Rabie en Leroux is al drie in ’n sekere sin grensoorskrydende skrywers.

Die derde deel van die reis, wat puntsgewys afgebaken word, volg eers later. Die feit dat hulle teen “160 k.p.u.” gery het in “fatale/ reën”, die uitspraak “om te lewe is onnatuurlik” en die afbeelding van ’n motorwrak op die volgende bladsy skep die indruk dat hulle in ’n ongeluk betrokke was op hul terugreis. At sou kon gesterf het in hierdie ongeluk en die gedig sou dan as ’n elegie aan At gelees kon word. Die verteller beklemtoon verder die herinnering aan At se “blik” deur dit as die derde deel van die reis te benoem.

In die slotstrofe is die jongmans al in die Karoo (by Matjiesfontein) – ironies genoeg reën dit ook hier. Die motor se ligte wat “getippex” het, probeer om die heuwels uit te wis. Die landskap word ’n simboliese ruimte wat op dié manier beskryf word met helder, forsende ligte. Dit kan ’n modernistiese metafoor wees vir die soeke na ’n essensie of betekenis. Hoewel hierdie gebeure in die nag afspeel, veroorsaak die teenwoordigheid van die sterk ligte ’n soort skemer of half-donkerte. Om hierdie rede kan ’n magiese kwaliteit gekoppel word aan die gebeure, met die moontlikheid van transformasie wat sou kon lei tot die vasvang van die ontglippende “waarheid” wat die spreker probeer vaspen. Soos dit wat die spreker in strofe twee probeer verwoord, ontglimp die woord of gedagte hom weereens. Hy probeer om te skep, maar alles word uitgewis deur die ligte. Sy mislukte, onsuksesvolle poging kan verbeeld word

## SELFREFLEKSIE EN METAPOËTIESE ELEMENTE

deur die afbeelding van die motorwrak langs die teks. As alternatiewe verklaring kan beweer word dat die wrak staan vir die verongelukte idee.

Wanneer die broers hulle op die "plato" bevind, is hulle met betrekking tot die see in 'n hoër geografiese ligging. Dit lyk of die verteller op 'n hoër vlak beweeg en dat hy 'n bepaalde insig verwerf het, soos vroeër in strofe vier. At se "blik" gee aan hom hierdie insig, naamlik "om te lewe is onnatuurlik", én, volgens Grové (1993), daarby ingegrepe: om te dig is onnatuurlik. Die blik, net soos om te kyk en te sien, word geassosieer met die verkryging van 'n essensiële beeld. Die "blik" van die verteller en sy broer op die nuwe en die vreemde wêreld is aangetas ná hul reis.

Die insig wat hy verkry in die slotreël, strook met die ander uitspraak oor poësie: "rym se moer". Albei uitsprake wantrou poësie as middel om dieper betekenis in die lewe te vind. Nel ondermyn egter self hierdie stelling deur die feit dat die laaste twee reëls van die gedig rym. Poësie en poëtiese taalgebruik, wat deur die Formaliste as vervreemdende taalgebruik beskou is, word hier metapoëties vervreem. Hierdie wantroue by die verteller/ digter kan uitgebrei word tot 'n geloof in die ontoereikendheid van taal in die algemeen en, spesifiek, om pyn te verwoord.

Nel dekonstrueer deur die bundeltitel (en dus ook die slotreël van "desember & see") die aanvaarde, konvensionele konsep dat dit natuurlik is om te lewe. Die gedig besin terselfdertyd ook oor die metapoëtiese deurdad die motto-agtige slotreël (en bundeltitel) impliseer dat ook om te dig onnatuurlik is en dus vreemd en nie-outomaties is. Hierdie afleiding sou in verband gebring kon word met die Russiese Formaliste se konsep van de-outomatisasie.

Vervreemding word deur middel van verskeie tegnieke in "desember & see" bewerkstellig. Die gedig bevat verskillende talige en idiomatiese vervreemdings: in die titel; in die neologisme "fokkenmansioninthesky"; en die vermenging van Engelse en Afrikaanse woorde en kru taal soos "gedine & wine", "kak drizzle", "twee nice holes of ass". Ook die poësie-genre word gedefamiliariseer in die eerste strofe, waar die verwagting geskep word van 'n

## SELFREFLEKSIE EN METAPOËTIESE ELEMENTE

dramateks, 'n opvoering of 'n fiksionalisering, terwyl die teks eintlik 'n gedig is. Die afbeelding van die motorwraak langs die teks bewerkstellig 'n postmodernistiese collage-effek wat ook die grense van die genre problematiseer. Dit is 'n newetekst by dié menslike drama (vgl. "toneel" in reël 1). Die Bybelse en religieuse gegewens in die gedig (die brood en wyn; die verwysings na die Skeppingsverhaal; die spreker se gebed tot "got"; en die verhaal van Lot) word ook vreemd gemaak deur hulle in hierdie konteks te plaas. Vervreemding geskied voorts deur metapoëtiese elemente – "rym se moer", "om te lewe is onnatuurlik", "ons kopligte/ het getippex oor opgehewe heuwels". Vervreemding van die volgorde van die gebeure vind ook plaas. Die narratief in die gedig is nie lineêr nie, maar georden om 'n bepaalde doel te dien; deur die omvorming van die *fabula* (die chronologie) tot die *sujet* (die aangetaste volgorde van die gebeure) word sekere aspekte van die verhaal bevoorgrond. Laastens kan verwys word na die rol wat die Riffatterriaanse ongrammatikaliteite speel ten einde vervreemding te bewerkstellig. Vanweë die ongrammatikaliteite word 'n tweede en verdere lesings genoodsaak. Op dié manier kan de-automatisasie van die leesaksie plaasvind.

Die gedig "desember & see" is waarskynlik een van die mees opvallende metapoëtiese gedigte in die bundel. Dit omvat die belangrikste aspekte van die problematiek waarmee die spreker-digter te doen het: die soektog en die inisiasie van die persoonlike en digterlike identiteit. Ná die wroegende reis word tot die treffende, byna fatalisties slotsom ten opsigte van die digkuns gekom, naamlik: "om te lewe is onnatuurlik".

### 2.3 Kinderlike fokalisering en register in “soeklig”

Een van Nel se vele tegnieke om vervreemding te bewerkstellig, is vertellings met 'n kinderlike fokalisasie of 'n nabootsing van 'n kinderlike idioom. Kenmerkend van tekste soos “boggellug”, “i sagte reën het agtermiddag”, “sirkus in die skemer” en “soeklig” (27) is kinderlike taalgebruik, tesame met Nel se gewone gebruik van “i” en “&” vir “'n” en “en”.

'n Verdere metode van vervreemding is die organisasie van die *fabula* en die *sujet*. Die historiese gebeure (die *fabula*) word as re-presentasie aangebied in 'n sekere volgorde (die *sujet*). Die chronologie word versteur ter wille van die spanningslyn. Die eerste strofe vertel hoe die seuntjie opgemerk is deur die stokers. Eers in die derde strofe “begin” die verhaal, waar beskryf word hoe die seuntjie die “lokasie” verlaat en dan na die spoorwegwerf beweeg. Hier word die vertelling versnel deur die ampersand, “&”. Die verhaallyn word onderbreek in strofe 4 deur die verwysing na hoe die verteller se pa “die volgende dag” aan die toneel “verstel” het. Só word die verhaal strofies georganiseer sodat die hoogtepunt aan die einde van die gedig voorkom.

Die onderskrif by die titel (“in die vroeë jare 70 het 3 stokers i bruin diefie verbrand”) is 'n opsomming van die gebeure in die gedig. 'n Joernalistieke inslag word verkry deur die benoeming van die jaartal en die aantal persone wat betrokke was by die skokkende gebeure. Dit skep enersyds die verwagting dat die teks verwys na 'n werklike gebeurtenis, maar dui ook andersyds op die fiksionalisering van die gebeure. Die gedig as gedramatiseerde weergawe daarvan oorskry dus die grens tussen werklikheid en fiksie – 'n eiendomlike postmoderne tegniek. Hiervolgens gee die onderskrif te kenne dat 'n “redakteurshand” by die gedig betrokke is – anders gestel: dit verrai die aanwesigheid van die implisiete outeur.

Naas die kinderrympie-agtigheid (met verwysing na verklein- en klanknabootsende woorde), speel die Bybelse intertekstuele suggesties ook 'n rol in die onderbeklemtoning van die grusaamheid van die gebeure. Volgens Weideman (1993) “vibreer” die tekste in *om te lewe is onnatuurlik* van

## KINDERLIKE FOKALISERING EN REGISTER IN “SOEKLIG”

“suggestie en onderbeklemtoning”. Sekere gedigte openbaar nie net ’n kind se natuurlike vermoë om net die essensieelste op ongevormde en ongeïnhibeerde wyse te sê nie: “Die kinderlike praatstrategieë verwoord ook ontsetting en wantroue, soos wanneer ’n kind deur grootmense in die rede geval word” (Weideman 1993).

’n Verband met die spoorwegmilieu word onmiddellik bewerkstellig deur die drie stokers. Só impliseer die afkorting “loko” (reël 1) vir lokomotief ’n vertroutheid by die verteller met dié milieu. Die feit dat die stokers besig was om te rangeer (vgl. “gesjant”, Eng. *shunt*), suggereer verontwaardiging as gevolg van die feit dat die seuntjie ’n misdad pleeg terwyl ander werk. Deurdat die kole aan beide die spoorweë én die Here behoort, word gesuggerer dat die spoorweë op ’n hoër morele vlak is; die spoorweë verkry ’n soort “heilige” status en word dus geïroniseer.

Veral in die tweede strofe kom nabootsing van kinderlike spraak voor. Die “hmmmmmmmmmmmmmm” is klanknabootsend en ikonies: dit kan onomatopoeïes wees om die eentonigheid van ’n stil dag te suggereer, en die letters kan terselfdertyd ’n ikoniese voorstelling van ’n trein wees. Dit kan ook wees dat die spreker bewustelik aandui dat hy terugdink aan die gebeure en dit in die herinnering probeer roep, wat die problematiek van feit en fiksie aanraak: die werklikheid van die “vroeë jare 70”, soos die onderskrif by die titel aandui, word gefiksionaliseer deur die tekstuele re-presentasie.

Die “trokke” in “oortrokke” (my kursivering – C. le R.) in die volgende reël versterk die idee dat “hmmmmmmmmmmmmmm” ’n ikoniese voorstelling van ’n trein is. Ook die woord “lllang” (reël 11) is ikonies in die sin dat dit verwys na die stang wat die wiele aandryf. Die adjektief “oortrokke” verwys normaalweg na ’n bankrekening waaruit te veel geld getrek is en waar ’n tekort ontstaan (HAT). In reël 5 kan dit enersyds daarop dui dat dit ’n betrokke of bewolkte dag was. Andersyds ontstaan ’n suggestie van skuld, wat verband kan hou met die seuntjie wat later as ’n soort Christus-figuur

## KINDERLIKE FOKALISERING EN REGISTER IN "SOEKLIG"

sterf vir die "skuld" van sy moordenaars. So kan "oortrokke" vooruitwysend gelees word in die lig van die moord wat later gepleeg word.

Naas die verkleinwoorde is daar ook kinderlike of afwykende taalgebruik wat vervreemding in die hand werk: "die wolkie in *hom* magie kielie" (reël 12; my kursivering – C. le R.). Die naïewe beskrywing verskerp die ironie wanneer die trein later 'n moordtuig word. Tog is daar reeds voor die moord aanduidings van die gevaar wat die trein inhou – al word dit versluier in kinderlike woorde. So is die trein 'n "tergduiweltjie" met 'n "vuurtongetjie" wat die kind ironies later letterlik sal verteer. Die trein is ook 'n "boeliebielie" – letterlik 'n "bielie" van 'n "boelie", met ander woorde 'n fisies groot bedreiging. Hierteenoor staan ironies die herhaling van die woord "klein" in reëls 8 en 10.

Deur die gebruik van die kinderlike idioom in strofe 2 word die alledaagse voorstelling van 'n lokomotief vervreem. Die vertederende verkleinwoordjies de-automatiseer die voorstelling van 'n trein, wat sekerlik etlike honderde tonne weeg. Die weerloosheid van die kind word hierteen afgeëets. Die oormatige gebruik van verkleinwoordjies in die tweede strofe is ook emosioneel vervreemdend in die sin dat die empatie en patos vir die klein seuntjie wat gewek word, oorspeel word en só trefkrag verloor.

In die derde strofe word die kind se tog vanaf die lokasie beskryf. Omdat die bundel gelees moet word teen agtergrond van die landspolitiek van die Apartheidsera, roep die woord "lokasie" die Apartheidsbestel en spesifiek die wette met betrekking tot afsonderlike woongebiede op. Die dorp word beskryf in terme van 'n "beliggaamde landskap van dakke", met ander woorde bloot huise met liggame daarbinne. Daar volg 'n uitgebreide beskrywing van die roete wat die seuntjie gevolg het, en dit het onder meer ten doel om die geografiese en sosiale isolasie van die bruin woongebied te dui. Die kontras met die makabere moord later word verskerp deur die idilliese prent wat geskilder word van die gebied – "geel gereën", "rooi skemer", "pers blommetjies". Laasgenoemde reeks woorde is positiewe tekens (as gevolg van die



## KINDERLIKE FOKALISERING EN REGISTER IN "SOEKLIIG"

kleurvolle beskrywing) en saam met "geswolle aarde" (wat 'n soort pregnante sfeer van belofte oproep) word hierdie romantisering in perspektief geplaas wanneer die seuntjie oor die "afvalwatervoor" klim. Dit herinner die leser weer aan die werklike agtergrond waaruit die seuntjie kom, naamlik die lokasie met sy (heel moontlik) minderwaardige behuising en geriewe.

Die droom in die reël "& die droom het sy samehang verloor" verwys na die tyd vóór die moment van die moord. Die reël suggereer dat alles vooraf 'n droom was. Dalk verwys dit na die onskuldige lewe van die seuntjie wat 'n soort "droomlewe" gelei het, wat dan beëindig word deur die moord. Die woord "droom" is ook 'n palindroom van die woord "moord". Dit laat die moontlikheid vir die leser (soos die pa in die tweede laaste strofe) om te "verstel aan die toneel". Die verteller stel die pa se oënskynlike aandadigheid aan die moord eufemisties deur die gebruik van "verstel" en "toneel". Dit hang egter af van die perspektief waaruit die gebeure geïnterpreteer word: vir die drie stokers was dit heel moontlik nie 'n moord nie, maar 'n dood van vergelding. Die moeder in reël 20 "wat haar seuntjieskind verloor", herinner aan 'n Madonna-en-Kind- of 'n Piëta-afbeelding. Dit veronderstel 'n heilige, uitverkore verbintenis met die goddelike.

In die vierde strofe word die bekende Kersverhaal gedefamiliariseer om die wreedheid van die moord te beklemtoon. Nel maak weereens gebruik van sy persoonlike simboliek en "mitologie" deur negatiewe assosiasies met die Ooste te skep (soos ook gebeur in "Rita"). Die drie stokers, 'n duidelike allusie na die geboorteverhaal van Christus, kom uit die Ooste. In plaas daarvan dat hulle geskenke bring, het hulle 'n soeklig wat hulle in staat stel om die seuntjie te vang. Die soeklig kan ook 'n verwysing na die Ster wees wat die Wyse Manne na die Kind gelei het. Waar die Ster die verheerliking van die Kind ten doel gehad het, lei die soeklig letterlik hier tot die seuntjie se dood. In skrilte kontras met die verheerliking deur die Wyse Manne, vind hier 'n soort offerande plaas. Teenoor die Bybelverhaal waar die Christuskind gesalf word om sy koningskap te bevestig, word die kind in die gedig gesalf as 'n martelaar. Hy – die gesalfde – word egter "geoffer" op die "ontstemde" in



## KINDERLIKE FOKALISERING EN REGISTER IN "SOEKLIK"

plaas van "bestemde" uur. Anders as Christus wat ná sy Kruisiging na die hemel opgevaar het, sterf die seuntjie in 'n soort hel ("oondvuur"). Die vooropstelling (*foregrounding*) van die woord "ontstemde" in plaas van "bestemde" kan ook dui op die onvermoë van die kind om uit te roep om hulp of van pyn. Hy is "ont-stem"; sy stem is hom dus ontnem. Binne die groter sosio-politieke konteks was die mense van die lokasie in elk geval "sonder stem".

Soos in "landskap" word die gemarginaliseerdheid beklemtoon van die personase om wie die verhaal wentel. Die seuntjie, soos Kosie April in "landskap" (12), is ook bruin. Dit wil voorkom of Nel die bruin gemeenskap op die geografiese en politieke periferie van die blanke dorpsgemeenskap só wil bevoorgrond. Veral die feit dat die verteller se Pa aan die "toneel" "verstel" het, suggereer dat die skuldiges nie veroordeel is vir die rassitiese moord nie. Die pa se aandadigheid word geïnsinueer omdat hy moes kies tussen "fabriek", dit wil sê sy lojaliteit aan die "heilige" spoorweë (vgl. reël 3: "die here se kole"), en "eden", wat geregtigheid suggereer. In die eerste (heuristiese) fase mag die politieke dimensie van die gedig nie so opvallend wees nie; die maskering daarvan beteken egter nie dat dit irrelevant is nie – periferale sake (soos die bruin gemeenskap in die gedig) is juis van belang binne die postmodernisme. Verswyging of die uitskuiwing van aspekte kan, paradoksaal genoeg, as vooropstelling funksioneer. Die tekste "soeklik" en "landskap" verwys wel na rasseproblematiek, maar is nie eksplisiet polities nie. "Soeklik" (en in 'n mindere mate "landskap") vestig eerder die aandag op die persoonlike leed en pyn wat betrokke is by die gebeure. Dit reflekteer terselfdertyd ook die verteller se ervaring van die gebeure.

*Dit is interessant om die "stem" of vertelinstantie in elke strofe te ondersoek. In strofe een gebruik die verteller die tweedepersoons-aanspreekvorm: "het hulle jou opgemerk", "was jy besig". In strofe 2 boots die verteller 'n kinderlike stem na, wat 'n kinderperspektief suggereer. In die derde strofe word weer van die tweedepersoonsvorm gebruik gemaak. Strofe 4 suggereer die verwantskap tussen die verteller en die skuldiges – was die pa een van*

## KINDERLIKE FOKALISERING EN REGISTER IN "SOEKLIIG"

die drie stokers? Hierdie strofe bevat myns insiens ook die stem van die digterlike vader Opperman. Dit geskied deur die intertekstuele allusie na "Kersliedjie": "Drie outas het in die haai Karoo/ die ster gesien en die engel geglo" (*Blom en baaierd*, 1956). Die ooreenkoms bestaan daarin dat beide gedigte die geboorteverhaal van Christus appropieer vir ironiese doeleindes. Deur middel van die gedig gee die outeur 'n "stem" aan die seuntjie wat "ontstem" is.

Die titel van die gedig kan ook die assosiasie wek dat dit die digter is wat met die "soeklig" van die gedig die gebeure belig. Die gedig word as 't ware 'n woordelike soeklig wat die pyn en afgryskheid van die seuntjie se dood bewoord. Alhoewel daar nie eksplisiete politieke verwysings in die teks voorkom nie, word die leser gelei om afleidings te maak. Soos "die dag toe hulle vir Donkie Viviers" en "landskap" (afdeling 3.5) handel "soeklig" onder meer oor die pyn wat 'n kind ervaar. Dié kinderfigure is almal hulle stemme ontnem: Donkie Viviers mag nie sy emosies wys nie as gevolg van die patriargale kultuurnorme; die seuntjie in "soeklig" en Kosie April in "landskap" word waarskynlik vermoor as gevolg van 'n kultuur van rassisme. Selfs die kinders in "boggellug" (wat in die volgende hoofstuk bespreek word) ervaar pyn binne 'n sisteem van ekonomiese en patriargale onderdrukking. Anders as in die genoemde tekste word hulle stemme wel bevoorgrond, maar hierdeur word hulle uitgewys as kollaborateurs. In "soeklig" word die "ontstemming" en pyn onderbektoon deur 'n aantal vervreemdingstegnieke, soos die ikoniese voorstellings, die kinderlike vertelwyse in strofe twee, die versteuring van die volgorde van die gebeure en die defamiliarisering van 'n bekende gegewe deur die makabere superponering van die Kersverhaal en die Kruising van Christus.

## 2.4 Kinderlike register in “boggellug”

In “boggellug” (20) lê die vervreemding veral in die spelling. Omdat die letter “r” telkens deur “l” vervang word, vereis die teks ’n leeskode van vervanging of verplasing. Sodoende kan die gebeure gerekonstrueer word. Dit dwing die leser om die teks noukeuriger te lees en, wanneer dit vereis word, in of aan te vul. Deur die gebruik van die ongewone spelwyse en die gevolglike vervreemdingseffek daarvan, lees die leser die teks op ’n ander, stadiger, wyse as normaalweg. Deur hierdie nuwe lesing verkry die teks hernieuwe trefkrag. In die Riffaterriaanse retroaktiewe of hermeneutiese leesfase kan die vervreemdende taalgebruik – die ongrammatikaliteite – in ’n nuwe betekenissisteem omskep word.

In “boggellug” word daar enersyds ’n vervreemdingseffek in die Formalistiese sin en andersyds in die Brechtiaanse sin bewerkstellig. Soos reeds gesê, was die Brechtiaanse *Verfremdungseffekt* ’n ander vorm van die Formalistiese *ostranenie*. Volgens Du Plooy (in Cloete 1990:567) is die *Verfremdungseffekt* deur sosialistiese kunstenaars van die Weimar-Republiek, o.a. Bertolt Brecht, gebruik om politieke doelstellings te bereik. Die gedig leen homself tot ’n politieke lesing vanweë die ketting van onderdrukking wat voorgestel word: die sisteem onderdruk die pa, die pa die kinders, die “ekke” vir “okkelt”. Op dié manier word aangetoon dat die kinders ook aandadig is aan die onderdrukkende sisteem.

Die naïewe en kinderlike aard van die teks toon dat die spreker, die “ekke”, ’n jong kind is. Anders gestel: die vers boots kinderspraak na. Daar is ’n skerp kontras tussen die skynbaar kinderlike verhaaltjie en die kras einde daarvan: “da dónel ek ‘om tlug hy met sy fokken boggellug”.

Die onderskrif, “twee stemme by die koolsteier”, skep die verwagting dat die teks ’n dialoog is. Deur die alliterasie van die “r”- en “l”-klanke en die herhaling van “o”- en “oo”-klanke word ’n melodieusheid geskep. As gevolg hiervan kan “wielekool” (reël 2) geles word as “wiele-koor”, wat die “musiek” van die trein se geluid naboots. Die verskaffing van informasie in die

## KINDERLIKE REGISTER IN "BOGGELLUG"

onderskrif dui op die aanwesigheid van die implisiete outeur as verteenwoordiger van die reële outeur; dit verrai iets van die redigeringshand van die digter. Die "twee stemme" slaan dus in die eerste plek op "ekke" en "okkelt", maar tweedens kan dit ook heenwys na die komplekse verhouding tussen die kinderstem en die grootmensstem.

Hierdie skynbaar eenvoudige gedig is 'n besondere voorbeeld van polifonie of veelstemmigheid. Volgens Viljoen (1993:313) sien Bakhtin die werklikheid as heteroglossies of veelstemmig. Die wêreld word gesien as 'n wemelende verskeidenheid diskoerse waaruit die sprekende subjek moet kies. Hierdie konsep staan bekend as die dialogisme. Die monologisme is 'n binêr-opposisionele teenvoeter vir die dialogisme en veronderstel die wanindruk dat daar een heersende, objektiverende, verenigende en geslote diskoers kan wees. Hoewel Bakhtin sy teorieë ten opsigte van die roman geformuleer het, kan dit volgens postmoderne sienings ook geldig wees vir die poësie. Die roman is vir Bakhtin die literêre verwesenliking van dialogisme in taal vanweë die veelstemmige verweefdheid van die verskillende spraakhandelinge daarin vervat sowel as die heteroglotte oneerbiedigheid teenoor dit wat monologies gevestig is (Viljoen 1993:313). 'n Verdere belangrike aspek van die dialogisme is die begrip karnavaleske. Volgens Foster (1993:327) is die karnaval vir Bakhtin 'n wêreld van omkering van begrippe soos hoog en laag, dood en geboorte. Dit is ook 'n wêreld van heteroglotte uitbundigheid, van die oorskryding van grense, van 'n profanering van monolitiese denke, van 'n oordaad waarin alles gemeng, hibridies en gedegradeer is. Die lag van die karnaval daag alles uit wat op monologiese wyse voorgee om essensieel, universeel en natuurlik te wees (Viljoen 1993:313).

In die onderstaande paragrawe sal onder andere nagegaan word hoe "boggellug" met sy veelheid van stemme die monologistiese patriargale sisteem ondermyn deur middel van die karnavaleske.

## KINDERLIKE REGISTER IN "BOGGELLUG"

Die onderskrif is nie in kodevorm geskryf soos die res van gedig nie. Hierdie leesaanwysing staan tipografies en semanties los van die "eintlike" gedig. Retrospektief kan "koolsteier" ('n geboude struktuur waarin steenkool geberg word) as "koorsteier" gelees word, dit wil sê 'n struktuur waarop koorsangers staan. Hier kan Riffaterre se retroaktiewe leesfase toegepas word. Nadat die gedig eenmaal gelees is en die leser die kode ontsyfer het, verkry "koolsteier" 'n bykomende betekenis.

Daar is ook 'n element van vervreemding in die feit dat die stemme nie eksplisiet geïdentifiseer word nie. Die "ek" (die spreker) word verhul deur "ekke" tussen hakies te plaas, wat beskou kan word as 'n verstegniese demonstrasie daarvan dat hy moontlik sy aandadigheid aan die diefstal wil ontken deur die skuld op "okkelt" te plaas. Laasgenoemde se naam word op sy beurt deur kodifisering gewysig sodat dit nie onmiddellik verstaanbaar is nie. Hierdie aanbiedingswyse, sowel as die feit dat die leser die spreekbeurt moet identifiseer, versterk die vervreemdingseffek.

Die gedig kan gelees word as sosiale kommentaar op die spreker se maatskaplike omstandighede. Dit word bewerkstellig deurdat die woord "koolsteier" reeds by die leser die spoorwegmilieu oproep. Die kinders in die gedig steel kole uit koletrokke wat daarop dui dat hulle heel moontlik arm is. Daar word gesuggereer dat hulle dit gereeld doen ("fokkol kole vamôle"), wat as verdere bewys van hulle armoede dien.

Die feit dat hulle weens behoefte diefstal pleeg, verbind die gedig met "soeklig", waar die kinderfiguur ook steenkool steel. So word daar in gesprek getree met 'n ander teks in die bundel. Waar die kind in "soeklig" van sy stem ontnem word, vind die bevoorgroding van die stemme in "boggellug" plaas deurdat die digter aan hulle 'n poëtiese musikaliteit verleen. Hierdie eienskap word gekontrasteer met die gruwelikheid van die gebeure. In "soeklig" word die grusame dood van die seuntjie ook gekontrasteer met die kinderlike vertelstyl, maar met dié verskil dat dit met die verlies van 'n stem

## KINDERLIKE REGISTER IN "BOGGELLUG"

gepaardgaan. In "boggellug", soos reeds gesê, lê die ironie daarin dat die sogenaamde onskuldige kinders kollaborateurs aan die sisteem word.

Die taalgebruik van die kinders suggereer verder hul sosiale stand: albei gebruik vloekwoorde. Die dialoog wat volg tussen die personasies ontaard spoedig in 'n rusie, wat die musikale en harmoniese assosiasies teëwerk. Dié geskil word skynbaar ontketen deur die feit daar geen kole te vind is nie. Om hierdie teleurstelling te bowe te kom, besluit die ek-spreker om 'n klapper aan te steek – om as 't ware 'n geleentheid vir viering te skep, naamlik 'n Guy Fawkes-dag. Die klankmatige verband tussen "fokken" en die verafrikaansing van "Guy Fawkes" na "gaifoks" versterk nie net die musikale kwaliteit van die gedig nie, maar ironiseer dit terselfdertyd aangesien 'n politieke assosiasie geskep word: Guy Fawkes het naamlik bekend geword omrede hy sabotasie wou pleeg deur die Britse Parlement te probeer opblaas. Omdat die kinders uit die werkerklas kom, kan die geveg om die klapper beskou word as 'n "kinderlike" teenhanger van groter magstryde.

Die spreker reageer hewig wanneer sy broer nie vir hom die klapper wil gee nie. Okkert verdedig homself dan teen die verbale dreigemente deur te sê hy gaan sy broer by hulle pa verkla. Binne 'n politieke konteks kan die "pa" gesien word as 'n outoriteitsfiguur – met ander woorde die pa verteenwoordig 'n vorm van oorheersing soos die dominante posisie van die regering. Dit kom ooreen met die uitbeelding van manlike personasies as outoriteitsfigure (vergelyk "Rita"). Hieruit volg dit ook dat die pa aandadig is aan die sisteem van onderdrukking – soos in "soeklig" waar gesuggereer word dat die pa met die getuienis peuter om die skuldiges te beskerm om moontlik 'n moordsaak af te weer. Uit die woorde "pa ga 'ou dônel" volg die implikasie dat dissipline dikwels en gewelddadig toegepas word deur die pa. Die feit dat hy 'n arbeider is, word beklemtoon deur die opmerking dat hy "venaant" huis toe kom. 'n Mate van rebelsheid is te siene by die spreker wanneer hy antwoord dat hy sy pa terug sal "dônel" en só sal optree teen die oorheersing wat hulle ervaar. Hy "dônel" immers reeds die pa op 'n verbale wyse deur te verwys na sy "fokken boggellug". Die boggellug kan simbolies wees van die "laste" wat die pa dra as



## KINDERLIKE REGISTER IN "BOGGELLUG"

gevolg van ekonomiese omstandighede; of is hy dalk self deur ander ge-  
"dōnel"? Deur die boggelrug aan die einde van die gedig te plaas, word dit én  
die vertelling beklemtoon.

Die poging om die klapper aan te steek met die (valse) voorwendsel dat dit  
Guy Fawkes-dag is, is uiters ironies en kan gesien word as 'n karnavaleske  
daad téén die heersende sisteem. Dit slaag egter nie en die spreker word  
ontbloot as 'n mede-verdrukker. Hy ontkom dus nie aan die monologistiese  
bestel nie.

Die spreker se woorde is ironies omdat die leser kan vermoed dat hy nie sy pa  
sal terugslaan nie. Die realistiese verwagting is dat die pa wel die seun sal  
slaan, en dat die woorde van die spreker bloot grootpraat en retoriek is. Dit  
bevoorgond sy posisie as gedomineerde subjek binne 'n patriargale, hegemo-  
nistiese omgewing.

Die belangrikste vervreemdingstegniek in "boggellug" is myns insiens die aan-  
getaste spelling wat die lees daarvan moeiliker maak as gewone poësie. Dit  
kan beskou word as 'n voorbeeld van wat in Sklovsky se terminologie bekend  
staan as "impeded language" (Lodge 1990:27): "The language of poetry is,  
then, a difficult, roughenend, impeded language". Die bemoeiliking van die  
leesproses het, volgens Sklovsky, die de-automatisering daarvan tot gevolg.  
Die kinderlike taal wat met kru taal afgewissel word, de-automatiseer die  
verwagtinge wat aan eersgenoemde gekoppel word. Die effek van die gedig lê  
in die ironie daarvan – onskuldige kinders wat steenkool steel en volgens  
suggesties gewelddadig deur hulle pa behandel word. As gevolg van die  
magshiërgie is daar – bykomend tot die Formalistiese vervreemding – ook  
Brechtiaanse vervreemding in die gedig. Laasgenoemde bevoorgond die mag-  
sverhoudinge wat uit die re-presentasie blyk. Soos reeds gesê, ondermyn die  
lag van die karnaval alles wat op monologistiese wyse voorgee om essensieel,  
universeel en natuurlik te wees (Viljoen 1993:313). Daarom kan die karna-  
valeske aspek van die gedig as 'n verdere vervreemdingstegniek beskou word



## **KINDERLIKE REGISTER IN "BOGGELLUG"**

**omdat dit de-naturalisering tot gevolg het. In "boggellug" word die konvensio-  
nale begrip van taal deur die denaturaliserende spelling ondermyn.**



## 2.5 Tipografiese eksperimentering in “landskap”

Die gedig “landskap” (12) bied 'n uitdaging aan die leser deurdat dit die geoutomatiseerde leesmetodes en leesprosesse problematiseer. Daar kan gesien word hoe die vormlike, tipografiese “afwykings” die funksie van *foregrounding* (bevoorgroding of vooropstelling) vervul. Die de-automatisasie van die leesaksie word gefasiliteer deur die tipografiese struktuur en ongewone aanbieding.

Die gedig kan horisontaal of vertikaal geles word, waardeur die konvensie van die lineêre leeswyse en enkellynige denkwys in die soeklig geplaas word. Anders as in die geval van “die dag toe hulle vir Donkie Viviers” word die oop plekke hier aanskoulik gemaak of visueel versterk deur die tipografie. Die Iseriaanse *Leerstellen* word sodoende deel van die teksstruktuur gemaak. Deurdat die gedig nie 'n finale of sluitende interpretasie moontlik maak nie, word daar van die leser verwag om die *Leerstellen* te voltooi ten einde betekenis aan die narratief toe te ken. Die “oop plekke” in die narratief veroorsaak dat die leser die *sujet* (die georganiseerde teks) probeer herlei na die *fabula*. Laasgenoemde (soos in die eerste hoofstuk aangedui is) verwys na die chronologiese sekvens van gebeure en *sujet* verwys na die orde en wyse waarop hulle in die narratief voorgestel word. Die *fabula* word vreemd gemaak, word dus *sujet*, deur bepaalde tegnieke wat die aandag daardeur op hulleself vestig (Ohlhoff 1985:35 in Cloete).

Nel se gedig het ook 'n ikoniese dimensie deurdat dit as 't ware 'n voorstelling van 'n fisiese landskap naboots. Die ruimte bokant hierdie landskap (met ander woorde die lug) word gedefinieer deur “o Here”, “wolkies” en “die maan”. Met behulp van dié verwysings, wat die vind van 'n lyk, kan binne die bundelkonteks afgelei word dat die mortaliteit en die metafisiese 'n belangrike rol in die teks speel. Twee reëls laer af word die landskap verder ingevul deur twee sake, naamlik die dorp aan die een kant, en die pad na die dam aan die ander kant. Die dorp word beskryf in terme van “ons huis”, “kerk”, “skool” en “poskantoor” – dieselfde kleindorpse instellings waarvan

## TIPOGRAFIESE EKSPERIMENTERING IN "LANDSKAP"

daar in "die dag toe hulle vir Donkie Viviers" en "Rita" gebruikgemaak word. Die "spoorwegwerf" is tipografies geïsoleer van die res van die teks. Hierdie isolasie het twee funksies: eerstens kan dit gesien word as 'n aanduiding van die gemarginaliseerdheid daarvan binne die "landskap" en tweedens aktiveer dit die subtitel van die bundel: "[e]envoudige spoorwegstories".

Die feit dat daar spesifiek na "ons" huis verwys word, dui daarop dat die verteller self hier fokaliseer. In die lig van die politieke strekking wat in die gedig ontwikkel, kan "ons" 'n mate van kollektiewe aandaag beteken omdat daar na hom en sy familie verwys word. So word die verhale uit die res van die bundel oor die verteller se familie betrek by hierdie teks. Hierteenoor staan twee reëls laer af "mm daai huis", wat spanning skep deur middel van die suggesties van geheimsinnigheid en verdagmaking ten opsigte van Kosie April se sterwe. Die "huis" kan dalk 'n bordeel wees, wat sou verband hou met ander klandestiene bedrywighede in die dorp. In die proses van betekenis-toekennig dwing die gedig die leser om verskillende moontlikhede te oorweeg.

Naas die beskrywing van die dorp staan, soos reeds gesê, die beskrywing van die pad na die dam aan die regterkant van die teks. 'n Aantal leidrade voer die leser tot by die lyk van Kosie April. So byvoorbeeld herhaal die digter die woord "pad" ses maal en lyk dit asof daar afgedaal word na die dam. Op hierdie manier dien dit as 'n tydruimtelike uitbreiding en skep dit spanning. Die motorhek is tegelykertyd 'n versperring vir die geïmpliseerde reisigers en, weens die lengte van die woord in vergelyking met "pad", ook 'n lees-versperring. Die hek is ook 'n merker van 'n gebied waar transgressie plaasvind (soos in "die dag toe hulle vir Donkie Viviers" en "hillside"). Die ruimte anderkant die hek is die onheilspellende ruimte waarin Kosie April se lyk aangetref word – 'n geografiese en simboliese ruimte wat met die dood in verband staan. Dié ruimte staan in teenstelling met die posisie van "wolkies", "die maan" en "o Here". Hier is dus moontlik iets ondergronds aan die gang.

## TIPOGRAFIESE EKSPERIMENTERING IN “LANDSKAP”

Die eienaam “paul sauerstraat” – opvallend in kleinletters – staan sentraal in die hart van die teks en is myns insiens nie ’n toevallige keuse nie. Paul (P.C.) Sauer was naamlik die voorsitter van die Kleurvraagstukkommissie wat in 1947 ’n verslag gepubliseer het waarin die grondslae van Apartheid en redes vir die implementering daarvan uiteengesit is. Hierdie verslag was deurslaggewend vir die Nasionale Party se oorwinning in die 1948-verkieping. Na die Nasionale Party-oorwinning is Sauer aangestel as Minister van Vervoer, waar hy hoofsaaklik met die Spoorweë belas was (Beyers 1987:677). Hierdie ekstratekstuele gegewens is van wesenlike belang by die interpretasie van die gedig.

Die verwysing na Sauer, een van die “argitekte” van Apartheid, en die “dun lyk” van Kosie April, wat op sigself dui op ontbering, suggereer dat sy dood dalk verband kan hou met lyding as gevolg van die Apartheidsisteam. Die moontlikheid dat hy gesterf het as gevolg van suspisieuse politieke bedrywighede, kan ook nie uitgesluit word nie. Net soos die Xhosa-grassnyer in “die dag toe hulle vir Donkie Viviers”, is Kosie April polities en tipografies gemarginaliseer in die “landskap”. Ook die tipografie laat blyk ’n soort hiërargiese ordening: die metafisiese heel bo-aan, gevolg deur die dorp en dan die lyk by die dam. In ’n sekere sin kan sowel die “spoorwegwerf” as “die dun lyk van Kosie April” as geïsoleer beskou word. So beklemtoon die digter die ooreenkoms tussen dié twee entiteite. Die ooreenkoms bestaan daaruit dat dieselfde mate van marginalisering en isolering wat geassosieer word met die ruimte van die spoorwegdorp – “die laaste stasie op die planeet, beaufortwes” (“die dag toe hulle vir Donkie Viviers”) – hier van toepassing is op Kosie April.

Soos in “die dag toe hulle vir Donkie Viviers” word ’n spel met die leser aangeknoop. Behalwe dat die spreker die dorp beskryf, vertel hy terselfdertyd ook ’n “storie”. Die leser volg die beskrywing van die landskap tot by die lyk van Kosie April. Die feit dat die lyk “dun” is, suggereer armoede en weerloosheid en wek patos. Die naam Kosie April wek ten minste twee assosiasies. In die eerste plek skep dit die indruk dat die oorledene ’n Kleur-

## TIPOGRAFIESE EKSPERIMENTERING IN “LANDSKAP”

ling was, waardeur 'n sosio-politiese dimensie bevoorgrond word. Tweedens kan dit 'n seisoenale verwysing wees – 'n assosiasie met die herfsgety wat inpas in 'n landskapsgedig. Die leser besef egter dat dit geen gewone landskapsvers is nie. Hy of sy moet ook self besluit wie Kosie April was aangesien daar nêrens in die bundel enige verdere verwysings na hom is nie. Op dié en ander maniere word die leser betrek by die teks aangesien hy of sy die verhaal van Kosie se lewe en sterwe moet voltooi of herskryf. Die *Leerstellen* moet voltooi en historiese intertekste (soos die verwysing na Paul Sauer) moet betrek word om die narratief te rekonstrueer. Die fragmentering en die oop plekke in die teks vereis 'n hoë mate van betrokkenheid van die leser en kan as 'n postmodernistiese tegniek beskou word. Volgens Hambidge (1995:52) vereis postmodernistiese tekste 'n groot mate van lesersvernuf van die leser: “Deur die bybring van disparate elemente [...] word die redes vir die leser as 't ware verskaf; hy/sy moet dus uiteindelik tot 'n eie gevolgtrekking kom”. Dit is hierdie “eie gevolgtrekking” wat die leser in die gedig “landskap” moet maak nadat hy of sy met 'n verbrokkelde teks gekonfronteer is.

Ten opsigte van tipografie en teksstruktuur doen “landskap” eksperimenteel aan – dit herinner byvoorbeeld aan die Nederlandse eksperimentele poësie van die periode tussen die Eerste en die Tweede Wêreldoorlog. Ek verwys hier spesifiek na 'n digter soos Paul van Ostaïen (vgl. “Vers 6” en “Marc groet 's morgens de dingen”). Op dieselfde wyse kan “landskap” ten opsigte van vorm en struktuur ook as eksperimenteel beskou word. Dit kom verder ooreen met Ihab Hassan se siening van eksperimentalisme as 'n eiendommlike kenmerk van die postmodernisme (Hambidge 1995:33).

Die gedig “landskap” kan bestempel word as 'n voorbeeld van konkrete poësie (Engels: *pattern poem*). Deurdad die teks vanweë sy tipografiese struktuur 'n soort padkaart naboots, genereer só 'n teks volgens Gross (1997:15) betekenis op beide simboliese en ikoniese vlak. Die teks is 'n ruimtelike eerder as 'n lineêre aanbieding en sodoende word die visuele komposisie op die bladsy

## TIPOGRAFIESE EKSPERIMENTERING IN “LANDSKAP”

beklemtoon as 'n element wat bydra tot die betekenis. “Pattern poems”, sê Gross (1997:30), “translate the Peircean distinction between symbolic and iconic signification into a dynamic interplay”. Die leser lees die teks afwisselend op simboliese en ikoniese vlak omdat daar terselfdertyd na 'n prent of beeld wat die inhoud onderlê, gekyk word. Die mate waartoe hierdie interaksie plaasvind, wissel. Soms is daar voorkeur vir die ikoniese en soms vir die simboliese, waartydens die feit dat die teks ook 'n prent voorstel, geïgnoreer of genegeer word by betekenisvorming. Die ikonisiteit doen ook mee aan die proses dat sekere gedeeltes van die teks deur vooropstelling (*foregrounding*) aandag trek, waar dit andersins geïgnoreer sou word. Die leesproses word gede-outomatiseer en sodoende gedefamiliariseer.

Van der Elst (in Cloete 1990:230) noem enkele eienskappe van konkrete poësie. As eksperimentele vorm bevraagteken konkrete poësie “die konvensionele sintaksis as 'n *sine qua non* vir die poësie”. Hierdie bevraagtekening is 'n element wat in “landskap” teruggevind word. Konkrete poësie is ook “[i]deologies [...] antitradisioneel en as sodanig maatskappykrities ingestel” (Van der Elst in Cloete 1990:231). Die gedig “landskap” vestig onder meer die aandag op die rasseproblematiek van die Apartheidsera. Simpatie vir die karakter Kosie April word geskep deur middel van suggesties van politieke onderdrukking. Terselfdertyd bevraagteken dit ook die rol van die Goddelikheid (“o Here”) en die Kerk binne die Suid-Afrikaanse samelewing.

Daar is reeds via Hambidge hierbo verwys na die deelname van die leser binne die postmodernisme. Van der Elst (Cloete 1990:231) stel dit ook dat 'n eiendomslikheid van die konkrete poësie is dat daar naamlik 'n strewe na die intensiewe betrokkenheid van die leser of ontvanger van die “teks” is: “Die leser moet dus deelneem aan die oudiovisuele spel van die *konkrete poësie*, medeskepper en aktief betrokke wees by die intellektuele wisselwerking wat 'n teks vereis”. In “landskap” vereis dit dat hy of sy die “hekke” van tradisionele konsepte en interpretasies van poësie moet transgresseer – “to hurdle mimesis” (Riffaterre 1978:5; my kursivering – C. le R.).

## TIPOGRAFIESE EKSPERIMENTERING IN "LANDSKAP"

Die ongewone aanbieding kan ook verder in Riffatterriaanse terme gestel word. In die geval van "landskap" sou die leser die gedig in sy geheel as 'n ongrammatikaliteit kan beskou. Die vreemde voorstelling dwing die leser daartoe om die teks op meer as een vlak te interpreteer. Die mimetiese lesing tydens die heuristiese leesfase (Riffatterre 1978:5) is in hierdie geval 'n eksplisiete gegewe deurdat die gedig se visuele struktuur ooglopend 'n landkaart naboots. Ook tree die inhoud vervreemdend op vanweë die letterlike ongrammatikaliteit daarvan.

Anders as in Willem Boshoff se bundel *Kykafrikaans* (1980), waar volgens Estelle Liebenberg (1980) die verband tussen die verbale en die visuele in sommige gevalle onduidelik is, kan in "landskap" (en elders in die bundel) wel 'n betekenisvolle verband gekonstrueer word. Tog is daar geen enkellynige, afdoende interpretasie van "landskap" moontlik nie. Die teks kan tereg as "kripties" beskou word, soos Petra Müller (1993) na sommige tekste in *om te lewe is onnatuurlik* verwys. Teenoor my politieke lesing, is daar byvoorbeeld A.P. Grové (1993) se bewering dat die gedig handel oor 'n motorongeluk. Die gedig ondergrawe ook die plattelandse idille (soos in "die dag toe hulle vir Donkie Viviers") deur die normale geromantiseerde grafiese voorstelling van 'n landskap van rustigheid en skoonheid te ironiseer met die suggetjie van 'n politieke moord.



## 2.6 Ruimtelike relativering in “Rita”

Die gedig “Rita” (18) fokus op ’n vrouefiguur wat vasgevang is in die sisteem van manlike dominasie binne die spoorwegmilieu. Sy ervaar ’n dubbele onderdrukking – as lid van die werkersklas en as vrou. Haar pogings om norme teen te gaan en uit hierdie patriargale stelsel te ontsnap, faal vanweë die besef van die hegemonie van die sisteem. Die gedig eindig waar Rita haarself klaarblyklik oorgee aan haar omstandighede en die sisteem aanvaar – ten koste van die beeld wat geskets word van haar as iemand wat weerstand wil bied teen die *status quo*.

’n Hele aantal vervreemdingstegnieke word aangewend in dié gedig: die gebruik van “i” vir die lidwoord “’n”; die ampersand “&” vir “en”; die afwesigheid van hoofletters; verkorting van plekname soos “beaufort” vir Beaufort-Wes en “s.francisco” vir San Francisco; die gebruik van die Arabiese syfer “2” in plaas daarvan om die woord voluit te skryf; en onvoltooide sinne soos in strofe twee: reëls 8 en 9. Vervreemding is reeds aanwesig in die eerste reël van die gedig deurdat die frase “geruk ’n rou” ongrammatikaal voorkom. Dit kan gelees word as “’n ruk gerou”. In die konteks van die gedig ontstaan die moontlikheid later dat dit ook as ’n woordspel met die uitdrukking “rock and roll” gelees kan word omdat laasgenoemde ’n eufemisme vir seksuele omgang is. Hierdie vervreemding van idiomatiese uitdrukkings kom meer as een maal voor in die gedig: vergelyk “toe en dan” (reël 6 van strofe een) in plaas van “nou en dan” en “een reën” (reël 1 van strofe drie) in plaas van “eendag”.

Die kollokasie van “lower” en “jeug” in die inset blyk semanties inkongruent te wees aangesien die substantief “lower” verwys na die blare van plante. Die assosiasie van die fris groen kleur van jong blare word van toepassing gemaak op “jeug”, wat jonkheid, prilheid en ontluiking suggereer. Op dié manier is die ongewone gebruik van “lower” ’n vervreemdingseffek. Die uitdrukking “op hande wees” vir “naby, in die onmiddellike toekoms” (HAT) word normaalweg los gespel, behalwe in die uitdrukking “ophande synde”. Deur “synde” weg te laat, word ’n ander interpretasie toegelaat: dit is dalk ’n suggestie van die

## RUIMTELIKE RELATIVERING IN "RITA"

fierheid van die jeug en in Rita se persoonlikheid. Ander moontlikhede sluit in 'n "hensop"-gebaar, wat sou korreleer met haar stryd teen oorheersing. Die gebaar kan ook gesien word as 'n hoopvolle uitreik na 'n droomwêreld.

Die datum, 1969, dui op 'n spesifieke historiese periode: eerstens die era van Apartheid en tweedens dié van die sogenaamde Blommekinders. Beide eras dra spesifieke, maar teenoorgestelde assosiasies. Apartheid word geassosieer met verdrukking. Hierteenoor beklemtoon die era van die Blommekinders begrippe soos individuele vryheid, vrye liefde en eenheid met die kosmos. Hierdie assosiasies speel 'n belangrike rol by die lees van die res van die teks deurdat dit die gedig kontekstualiseer.

In die vierde reël word gesê dat Rita by 'n "oop venster" sit of staan in 'n skakelhuis wat, gegewe die spoorwegarbeidersmilieu, in die "spoorwegkamp" is. Die uitgebreide en opgestapelde adres wat hierop volg, impliseer 'n beweging van die lokale na die universele of die kosmiese. "Beweging" is 'n belangrike konsep in die gedig: Rita word byvoorbeeld twee maal gemetamorfeer as 'n bewegende voertuig (as 'n skip in reël 2 van strofe drie en as 'n lokomotief in reëls 6-8 van strofe drie). Ek gaan hierna op hierdie aspek in.

Die "besonderhede" wat vir die spreker "geëggo" het (reël 6), neem 'n wyer, universele betekenis aan. 'n Rekonstruering van dié reël kan as volg lui: "al die besonderhede het toe [hier is moontlik 'n woord uitgelaat] en dan kosmies/geëggo". Dié Iseriaanse oop plek in die teks moet self deur die leser ingevul word. 'n Moontlike lesing van dié reël lui as volg: "al die besonderhede het toe [sin gemaak] en dan kosmies/geëggo". Die frase "toe en dan" kan ook verstaan word as 'n aantasting van die uitdrukking "nou en dan" ("af en toe"). Beide leeswyses is egter vorms van vervreemding deurdat die leesproses bemoeilik en vertraag word.

Dat Rita rook, sou kon veroorsaak dat sy deur sommige dorpsbewoners beskou kon word as 'n uitdagende, rebelse figuur. Die beklemtoning van die feit dat sy vir die spreker gekyk het, dra 'n inestueuse suggestie (reël 7: "sy't my gekyk"). Rita blaas haar rook-kringe weg van die huis en die dorp, dit wil sê

## RUIMTELIKE RELATIVERING IN "RITA"

weg van die plaaslike. Hierteenoor waai die stoker wat verbyry "eensydig", dit wil sê net in een rigting, na die een kant toe. 'n Ander moontlikheid is dat hy gedistansieerd en afsydig en net op sy eie taak ingestel is. Omdat hy 'n man is, beskik hy oor 'n mobiliteit wat Rita nie beskore is nie. Sy is dus 'n immobiele vrouefiguur – teenoor die mobiele man – wat vasgevang is in 'n manlik gedomineerde ruimte. Tog is die stoker ook vasgevang in sy eie roetine en sisteem: sy roete is vir hom uitgelê. Albei is onderhorig aan 'n sisteem van verdrukking. Die klassebewustheid wat regdeur die bundel gevind word, hang nou hiermee saam. Hierdie bundel sou myns insiens ook vrugbaar met die Marxistiese teorie benader kon word, wat nie my doel is nie. Ek volstaan met 'n verwysing na Van Wyk (1995:4): "Class consciousness itself [...] is historical. It emerged with the imposition of capitalism and the commodification of labour, but also depended on the advent of Marxist discourse".

Die ongewone skryfwyse van "sater-dae" in die tweede strofe bevat 'n seksuele suggestie deur die assosiasie met saters. Die parentese skep die vermoede dat Rita later ook Vrydae na die "dance-hall" en na die hotel gegaan het. Hierdie ruimtes bied 'n vryheid van beweging teenoor die gevangenskap van die "skakelhuis, kerk & werk". Sy loop in 'n oostelike rigting, dit wil sê weg van die weste, wat die tradisioneel manlike, Westerse, fallogosentriese ruimte verteenwoordig. Laasgenoemde is selfs teenwoordig in 'n naam soos die "royal hotel", wat weens die verwysing na koninklikes (baie plattelandse dorpe het 'n Royal Hotel) assosiasies van imperialisme en kolonialisme bevat. Rita probeer dus ontsnap aan die ruimtes wat geassosieer kan word met verdrukking en manlike oorheersing.

Dit is juis wanneer Rita na hierdie ruimtes beweeg dat sy onder "wriemelende wolke" deur loop. Die wolke skep 'n misterieuse atmosfeer. Die vele verwysings na wolke, reën, lug en wind in die bundel kan verbind word met die metafisiese en is dikwels negatief van aard deurdat die natuurelemente bedreigend voorkom. Soos in die geval van "landskap" kan die wolke hier na die goddelike verwys (dink byvoorbeeld daaraan dat God in die Bybel dikwels in die gedaante van 'n wolk verskyn). Gesien binne die plattelandse, kleindorpse,

## RUIMTELIKE RELATIVERING IN "RITA"

Calvinistiese milieu kan dit op 'n soort woede, ongenoeë of afkeer by die Godheid dui. Die oorsaak hiervan is dat Rita die sosiale norme van die gemeenskap teëgaan en só die goddelike misnoeë ontlok.

Die getal twee is weens die tipografie én die herhaling daarvan opvallend. Deur die "2" straatlampe wat "2" skaduwees werp, word 'n soort versplinterheid by Rita beklemtoon: enersyds word van haar verwag dat sy aan die norme van die samelewing gehoor moet gee, maar andersyds wil sy dit teengaan en is haar optrede die teenoorgestelde hiervan. Dat die skaduwees van "wisselende prominensie" is, kan toegeskryf word aan die idee dat haar karakter nie enkelvoudig is nie, maar wel kompleks. Sy is (soos die maan) nie staties nie, maar veranderend. Die versplinterde subjektiwiteit by Rita is 'n tipies postmodernistiese eienskap – dit ondermyn die idee dat daar 'n enkele, outonome, koherente Self of Ek is en veronderstel eerder dat die selfkonsep meervoudig is (vgl. Hutcheon 1988:77).

In die tradisionele simboliek word vroulike eienskappe dikwels aan die maan gekoppel: "When patriarchy superseded matriarchy, a feminine character came to be attributed to the moon and a masculine to the sun" (Cirlot 1971:215). Vanweë die maan se vroulike en passiewe karakter (en die feit dat dit lig van die "manlike" son ontvang) word die simboliese waarde van die getal twee ook aan die maan gekoppel. Dit korreleer met die kollokasie van die maan en die twee straatlampe in die teks.

Die maan vorm 'n "beleë kontrapunt", waar "beleë" op rypheid dui. Die musikale term "kontrapunt" verwys na die interafhanklike (op 'n vertikale vlak) dog kontrasterende verhouding (op 'n horisontale vlak) tussen twee melodiese lyne (*The Hamlyn illustrated encyclopedia of music*). Metafories gesproke onderskryf die maan dus die twee skadu's of aspekte van Rita se karakter.

Die jong meisie beweeg verby die "groot vensters van die groot siel", wat kan verwys na die kerk. So word die kerk – die sentrum van die dorpsruimte – voorgestel as die religieuse siel of hart van die dorp. Anders as in die eerste strofe, kyk Rita nie hier by 'n venster uit nie, maar beweeg sy verby die

## RUIMTELIKE RELATIVERING IN "RITA"

vensters. Dit kan geles word as 'n afwysing van die georganiseerde godsdiens.

Rita se beweging deur dié ruimte word gerelativeer met die beweging van die aarde. Reël 16 – "het die aarde/ gedraai onder haar voete, soos i boomstomp op rivier" – suggereer die futiliteit van haar poging om uit dié ruimte te ontsnap. Sy beweeg "oos teen die lot", wat daarop sinspeel dat die "lot" teen haar is en dat sy dus nie daarin sal slaag om te ontsnap en geluk ("die goeie dag") te vind nie. Die verteller stel die vraag (wat sy eie twyfel verklap) of sy die "goeie dag" sal kan "inhaal". Die implikasie hiervan is dat die dag reeds wegbeweeg het en dat sy haarself nou in 'n metaforiese "nag" bevind. Hierdie "nag" sluit in haar "lot" as 'n vrou binne 'n eensydige, eenvoudige spoorwegbestaan.

Die naam Scott Mackenzie verwys na die sanger van 'n bekende popliedjie uit die jare sestig, "San Francisco (Wear some flowers in your hair)". Die liedjie handel oor San Francisco wat as die middelpunt van die teenkultuur en by inbegrip die Blommekinders- of hippie-beweging gesien is. 'n Gedeelte van die lirieke lui: "If you're going to San Francisco/ be sure to wear some flowers in your hair". Die liedjie is 'n oproep om na San Francisco te gaan en deel te word van die beweging en so geestelike vryheid te ervaar. Hierdie intertekstuele verwysing na die populêre kultuur word gelokaliseer deur die verwysing na Springbokradio, 'n destyds baie bekende en gewilde Suid-Afrikaanse radiostasie.

Die verwysing na San Francisco resoneer met ander bewegings vanaf die plaaslike na die kosmiese en kan geles word teen die agtergrond van die postmodernisme waarin begrippe soos universaliteit en sentrum onder verdenking staan (Hambidge 1995:18). Dit wil voorkom of die digter deurentyd probeer om die (polities en ekonomies) gemarginaliseerde ruimte van Beaufort-Wes na die sentrum te verskuif. Deur sy deurentydse fokus op dié ruimte, problematiseer hy as 't ware die bestaande sentrum. Binne hierdie konteks kan dié sentrum gesien word as die hoofstroom-Apartheidsera van Suid-Afrika waarin die werkers as gevolg van die ekonomiese welvaart van

## RUIMTELIKE RELATIVERING IN "RITA"

die sestigerjare noodwendig uitgebuit is. Deur die soeklig van die vers te laat val op die spoorwegkultuur en selfs op outobiografiese gegewens, word die posisie van die wit werker enersyds vooropgestel, maar andersyds gerelativeer ten opsigte van dié van die swart en bruin werkers, wat in 'n veel groter mate onderdruk en uitgebuit was.

In reël 11 van strofe twee kontrasteer die spreker die milieu van San Francisco met die ruimte van Beaufort-Wes deur te sê: "almal [was] alreeds absoluut weg uit s.francisco/ iets was moerse verkeerd". Rita se bevrydingspoginge was dus te laat; die era van die Blommekinders was vir haar reeds verby. Om hierdie rede parodieer die spreker die popliedjie deur te sê: "bla bla blomme & lief". Hy maak die liedjie as oppervlakkig en cliché-agtig af omdat dit verwys na blomme en liefde. Rita se hoop op ontsnapping aan die beklemmende omgewing word opgehef deur die sinsnede "iets was moerse verkeerd". Dit is onheilspellend en vergroot die tragiese verwagtings omtrent haar wat reeds gesuggeer is.

Die "dubbelsinnige" gegroet deur ooms kan sinspeel op 'n afwysing van Rita deur die dorpsbewoners. Sy steur haar klaarblyklik nie aan die afwysing nie: "en tog was sy op pad". Die parentese bevat 'n suggestie van assosiasie of affiliasie met die natuur eerder as die gemeenskap. Dit toon haar verset teen die behoudende kleindorpse atmosfeer: die "h's & l's" in haar "croxley-briewe" "leun soos bloekoms teen wind". Die natuur verteenwoordig vryheid en in die lig hiervan kan "rymlose reën" dui op 'n onbeperktheid en die afwesigheid van vaste bindingsmiddele of 'n eng, rigiede sisteem – hiermee voel sy haar een en blyk die strewe na vryheid wat sy in haar briewe openbaar. Net soos "springbokradio" vrosër, is hier 'n verwysing na 'n ander bekende Suid-Afrikaanse gegewe, naamlik Croxley-skryfbehoeftes, 'n item uit die verbruikerskultuur, wat saam met die metapoëtiese verwysing na "rymlose reën" die postmodernistiese aard van die gedig versterk. Hierdie sake lokaliseer en kontekstualiseer die epiese element van die gedig.



## RUIMTELIKE RELATIVERING IN "RITA"

Die twee kragte wat invloed op Rita uitoefen, word aangedui: sy voel "twee" met haar huis, die kerk en haar werk, maar "een" met die natuur, dit wil sê daar is sprake van 'n huishoudelike en religieuse onversoenbaarheid met die sosiale magte van die kleindorpse omgewing. Die dilemma hiervan by Rita is duidelik: "of het sy? dit was te bisar vir die hart". Die hart (die sentrum van die emosies en gevoel) kon dus nie hierdie druk hanteer nie. Dit blyk die motivering te wees vir haar reis na Kaapstad. Selfs die alwetende eksterne verteller bevraagteken sy eie stelling, wat op 'n postmodernistiese subjektiewe versplintering en onsekerheid by die spreker dui: en verder: "[P]ostmodernism establishes, differentiates, and then disperses stable narrative voices [...] that use memory to try to make sense of the past. It both installs and then subverts traditional concepts of subjectivity [...]" (Hutcheon 1988:118).

Die poging tot ontvlugting uit die kleindorpse atmosfeer is van korte duur. In plaas daarvan om die gebruikelike woord "eendag" te gebruik, word dit met "reën" vervang. Dit kom ooreen met my vroeëre opmerking dat verwysings na natuurverskynsels soos reën en wolke soms 'n metafisiese en soms ook 'n onheilspellende betekenis het. Kaapstad vervul hier die rol wat San Francisco speel in die popliedjie, met ander woorde 'n geïdealiseerde nirvana. Die tragiese vooruitwysing in reël 19: "almal [was] alreeds absoluut weg uit s.francisco/ iets was moerse verkeerd", word bewaarheid. Rita haal wel die "môre" (wat terugverwys na "die goeie dag"), maar wat veronderstel was om 'n ruimte van vryheid te wees, word 'n nuwe ruimte van gevangenskap – "vasgemeer in kaapstad [...] met 'n helse/ lang ysterketting". Hierdie twee reëls toon aan hoe Rita gemetamorfeer word as 'n skip. Alhoewel voertuie geassosieer word met mobiliteit, word haar bewegingsvryheid aan bande gelê.

Die gedeelte "dit was pieng/ oggend" dra suggesties van 'n nuwe, vars oggend. Dit kan ook 'n verwysing wees na die skeppingsverhaal in die Bybel. Rita vind Kaapstad, spesifiek die gebied Woodstock (wat in die Amerikaanse konteks ook 'n sterk assosiasie met die Blommekinders het) vol "antagonistiese children of god". Ook in Kaapstad, waarheen sy gereis het om te ontsnap, word sy gekonfronteer met 'n andersoortige religie as 'n oorheersende sisteem. Die



## RUIMTELIKE RELATIVERING IN "RITA"

"children of god" kan om verskeie redes antagonisties wees. Omdat die moontlikheid bestaan dat hulle "hippies" is, kan hulle antagonisties wees teenoor die sisteem vanweë hul Oosterse, mistieke godsbelewenis. Andersins kan die groep mense dalk 'n sektegroep wees, wat onverdraagsaam is teenoor die sisteem én teenoor haar. Dit word verder gesuggereer dat sy egter self ook 'n aandeel het aan haar klaarblyklike ongelukkigheid in Kaapstad. Dat sy in Kaapstad arriveer met "i hangover", hoef egter nie noodwendig te bewys dat sy dronk geword het op die trein nie, maar kan ook verwys na haar geestelike toestand.

Die reis terug na Beaufort-Wes word beskryf met die woorde "terug, oos." Rita het terugwaarts beweeg; sy het met ander woorde geen vordering gemaak nie, en nie net op fisiese en ruimtelike vlak 'n regressie ondergaan nie, maar ook op morele en psigiese vlak. Die woord "stuwend" het teenoorstaande betekenis in hierdie konteks: voortgang en stuiting. Die adjektief herinner ook aan die beweging van 'n lokomotief en aktiveer sodoende die metafoor van Rita-as-lokomotief.

Teenoor die vroeëre versluisde sinspelings word Rita se terugkeer gekenmerk deur 'n eksplisiete verwysing na seksuele omgang, en wel met 'n soldaat. Gegewe die politieke tydperk, was die soldaat heel moontlik 'n dienspligtige aangesien dienspligtiges dikwels met treine vervoer is. Hy is 'n deel van die politieke sisteem omdat hy in diens gestaan het van die regering van daardie era. In plaas daarvan dat Rita haar verzet teen manlike objektivering en dominerende onderwerp sy haar aan die heersende magte. Die feit dat die soldaat haar "binnery", dui hierop en maak van haar 'n metaforiese lokomotief. Sy "word" 'n trein wat in 'n vaste baan gevange is, wat impliseer dat haar beweging ingeperk en beperk is.

Wanneer sy op die stasie arriveer, is die eerste persoon wat sy sien, haar pa. Die spreker bevestig sy verbintenis met Rita weereens deur na hom te verwys as "Oupa". Die oupa figureer meermale in die bundel (o.m. in "die eienaardige verwikkeling op lemoen") en word dikwels verbind met godsdiens en die meta-

## RUIMTELIKE RELATIVERING IN "RITA"

fisiese. Die "akasha-annale" op die hart en die "demon wat hom bewoon" roep enersyds godsdienstige en andersyds bose assosiasies op. Akasha-annale verwys binne die okkultisme na 'n versameling rekords of "herinneringe" van alle gebeurtenisse, dade, gedagtes en gevoelens sedert die ontstaan van tyd. Hulle is afgedruk op die Akasha, oftewel astrale lig, wat as 'n soort vloeibare atmosfeer beskryf word, wat nie deur die menslike sintuie waargeneem kan word nie. Toegang tot die Akasha-annale kan slegs deur 'n spiritistiese medium verkry word. Die vermoë om te profeteer en tot heldersienheid te kom, word onder andere hierdeur moontlik gemaak (*Encyclopædia Britannica*). Die oupa word juis ook in "die eienaardige verwickeling op lemoen" geskets as iemand wat skynbaar spiritistiese vermoëns het. Die "demon" aan sy hand dui op dié irrasionele of boosaardige sy van hom. Hy besit dus ook 'n dualiteit, maar die demoniese blyk die oorhand te hê aangeien die annale "op die hart" geleë is en daarom onsigbaar is. Die moontlikheid bestaan ook dat die "demon" na Rita se ma kan verwys: "aan sy hand die demon wat hom bewoon". Dit sou egter 'n omkering van die patriargale oorheersing suggereer. Rita groet ook net haar pa – dit dui daarop dat binne die patriargale stelsel die man die belangrikste is. Die moontlikheid bestaan ook dat "demon" op drank kan sinspeel, wat sou strook met ander verwysings in die bundel na die oupa se alkoholisme: "sy derde terugkeer na ramot", "are vol virginia" ("die eienaardige verwickeling op lemoen").

Daar volg geen verdere beskrywing van die ontmoeting nie. Dit word aan die leser oorgelaat om self die aard en verloop van die herontmoeting tussen Rita en haar pa voor te stel. Dit is 'n voorbeeld van die versluieringstegniek wat een van die belangrikste kenmerke van die bundel is. Hierdie versluiering geskied dikwels deur die skep van oënskynlike leemtes in die narratief (die Iseriaanse "oop plekke") wat funksioneer as een van die belangrikste vreemdingsprocedés in die bundel (vir sommige lesers mag die "oop plekke" egter voorkom as onpresiesheid aan die kant van die digter).

Rita se lewe na haar terugkeer word beskryf in terme van beperkte fisieke beweging binne die dorp. Waar sy voorheen met die trein tot in Kaapstad gery

## RUIMTELIKE RELATIVERING IN "RITA"

het, beweeg sy nou net "straatjie op, straatjie af". Dat sy ook nou "sonder verband met enigiets" is, verwys moontlik na die opheffing van haar vroeëre sosiale betrokkenhede (by die "dance-hall") en die gepaardgaande sinspelings op seksuele verhoudings. Die slotreël van strofe drie sluit egter nie die moontlikheid van voortgesette seksuele relasies in die dorp uit nie. Die reël kan geïeër word dat sy moes trou vanweë 'n ongewenste swangerskap (vanweë omgang met die soldaat?). Andersins kan dit ook wees dat sy dalk deur haar familie (dalk haar pa?) gedwing is om te trou – of sy nou swanger was of nie.

Die reël "sy't ver weg gaan bly, soos almal" dui daarop dat Rita soos ander mense in daardie omgewing weggetrek het of geestelik afgesluit geraak het. Die daaropvolgende reëls skep verder die vermoede dat om te gaan woon in 'n "vaer wordende huis [...] saam met/ 3 kinders en i treindrywerman met i wrok", deel vorm van die gewone kleinburgerlike lewensverloop van mense in dié milieu. Veral "vaer" versterk die suggestie van 'n betekenislose, onopvallende bestaan. Dat die lot van Rita (en ander vrouefigure) vererger, is te sien in die regressie van "huis, paleis, pondok" en ook die feit dat sy 'n wrok het. Hierdie agteruitgang is ekonomies van aard, soos gestaaf word deur die feit dat die man 'n treindrywer is. As gevolg van sintaktiese homonimie kan die suggestie ontstaan dat nie net sy nie, maar ook hy 'n wrok koester. Laasgenoemde gegewe mag vir sekere lesers verband hou met sy ekonomiese ondergeskiktheid as "werker", maar met inagneming van sy posisie as drywer binne die hiërargie van die spoorweë is sy ondergeskiktheid relatief. Daar is 'n mate van ironie daarin dat Rita uiteindelik met 'n "treindrywerman" trou. Op hierdie manier is hulle albei vasgevang in die "eensydig[e]" bestaan van die stoker in strofe 1, 'n onafgeronde, onvolkome lewenswyse, wil die spreker te kenne gee.

Die laaste twee reëls van die gedig vat die tragiese verloop van Rita se lewensverhaal saam. Haar storie word beëindig met 'n verwysing na 1 Korintiërs 13. Behalwe die treindrywerman, sy wrok en die kinders, het "geloof, hoop, liefde" ook in die huis gebly. Anders as in die Bybelteks, waar die liefde as die uitnemendste eienskap aangedui word, is hoop hier die belangrikste. Die rede

## RUIMTELIKE RELATIVERING IN "RITA"

waarom hoop uitgesonder word b6 die ander, is te sien in die res van die gedig. Daar is by Rita 'n afwysing van die religieuse, van die huishoudelike en van die kleinburgerlike bestaan ("en twee met die skakelhuis, kerk & werk"). Al wat vir haar oorbly, is die hoop om uit hierdie bestaan te ontsnap. Daar is ook geen leesteken aan die einde van hierdie strofe nie, wat wel die geval by al die ander strofes is. Dit suggereer die voortdurende hoop wat by Rita heers. Die liefde staan laaste in die sekvens en dit suggereer die mindere plek wat dit beklee in haar leefw6reld – die spoorwegmilieu. Die vrouefigure in *om te lewe is onnatuurlik se* lewens en verhoudings (Rita en Tittertjie in "Hillside") blyk konvensioneel en liefdeloos te wees. Rita en haar man het albei wrokke en Tittertjie se huwelik word gekenmerk deur "doellose liefde & eksakte haat" ("Hillside", p.47).

Die lewensverhaal van Rita word aangebied as 'n tipiese verhaal van die Beaufort-Wes-bestaan – die gedig is 'n portret van Rita, maar ook van die dorp en die inwoners. Deur 'n hele aantal vervreemdingstegnieke word 'n re-presentation van Rita se geskiedenis aangebied. Dit verleen 'n geldigheid aan die storie van die klein mens, die gekoloniseerde vrou in die arbeidersmilieu, wat binne die postmodernisme sou neerkom op die ondermyning van die meester-narratief. In die volgende analise is die subjek ook 'n gemarginaliseerde vrou. Die spreker benut haar narratief om versoening met sy jeug en arbeidersagtergrond te probeer bereik.

## 2.7 Vertraging en ruimtelike relativering in “hillside”

Die slotgedig, “hillside” (47), handel oor die spreker se suster wat trou en Beaufort-Wes verlaat. Die problematiek in die gedig is daarin geleë dat sy as vrou onderdruk en by wyse van spreke gekoloniseer word. Die spreker aproprieer dié krisis om deur die gedig versoening te probeer bereik met die wêreld waarin hy self vasgevang was. Of hy wel volkome versoen word, is te betwyfel – veral in die lig van die laaste strofe. Die gedig bereik sy hoogtepunt in die slotreël deurdat die verwoestende effek van die spoorwegmilieu versinnebeeld word deur die trein wat “soos i byl uit die nag” kom.

Daar word verskeie vervreemdingstegnieke aangetref in dié gedig. Die aangetaste visuele waarneming (bv. die filmiese stadige-aksie beelde) defamiliariseer en beklemtoon die herinneringe van die spreker. Die ruimtelike relativering bevoorgrond op sy beurt weer die spoorwegmilieu en die ekspreker se eie narratief binne ’n veelheid van narratiewe. ’n Polifoniese effek word bewerkstellig deur die oproep van narratiewe wat skynbaar geen verband het met die eie persoonlike narratief nie. Alhoewel die spreker syne bevoorgrond, stel hy dit nie op as ’n meesternarratief nie.

Die titel en die eerste reël van “hillside” situeer hierdie “spoorwegstorie” in ’n spesifieke tydruimtelike konteks: ’n aand in Hillside, die spoorwegwoongebied in Beaufort-Wes. Hierop volg ’n relativering van tyd en plek deurdat ’n verband gesuggereer word met Amerika en die jaar 1968. Dit skakel met ’n reël in “Rita” (“almal [was] alreeds weg uit s.francisco”) deurdat albei betrekking het op Amerika en dit as ’n soort verwysingspunt gebruik word vir die gebeure wat plaasvind in die gedig. Die klein persoonlike narratief word geplaas teen die meesternarratief van Amerika met sy geskiedenis van ruimte-reise en die “Amerikaanse droom”. Verskeie geskiedkundige gebeurtenisse het in Amerika in 1968 plaasgevind wat in jukstaposisie geplaas kan word met gegewens in die gedig: Martin Luther King, bekende swartbewussynsleier, is vermoor op 4 April in dié jaar; op 10 Mei begin Vredesamesprekinge oor die Viëtnam-oorlog; op 1 Augustus dring Richard Nixon (wat later in dieselfde jaar nog president

## VERTRAGING EN RUIMTELIKE RELATIVERING IN "HILLSIDE"

sou word) aan op die afskaling van die Viëtnam-oorlog; en op 5 November word die eerste swart vrou verkies tot die Huis van Verteenwoordigers (*The Hamlyn pictorial history of the 20th century*). Hierdie gebeurtenisse belig aspekte van marginalisering, menseverhoudinge en hoop in die gedig.

Nie net is tyd en ruimte gerelativeer nie, maar ook word die gebeurtenis waarom dit hier gaan, gejuksaponeer met die aktiwiteite van "die wêreld" buite die spesifieke insident om: "op die N1/ het die karretjies liggies geprojekteer". Hierdie reëls herinner intertekstueel aan Van Wyk Louw se "Karoo-dorp: Someraand" uit *Tristia*: "dóer op die nasionale pad/ loop motortjies onhoorbaar, hoog". Die N1 en die motors is in beide tekste ver verwyderd van die fokalisator, maar tog wel aanwesig. Hulle is tekens van ander lewens, wêreldes en realiteite, waarteen die spreker se eie realiteit afgeëts word.

Die verwysing na die "merry-go-round" in die vierde en vyfde reëls skep 'n feestelike karnavalatmosfeer. Die "here" wat in beheer is van die karnaval, kan die bestuurslede van die liefdadigheidsorganisasie wees, of dalk kerkraads- of stadsraadslede. Andersins invokeer "here" ook die metafisiese, soos in die gedig "landskap". Dit betrek 'n onsiglike mag (soos die liggies wat projekteer word tot "waar niemand sien nie") wat die "merry-go-round" aandryf. Op dieselfde wyse is die "suiderkruisfonds", met sy militêre konnotasies, ook onsiglik. So word die onsigbare, tog akuut aanwesige sosio-politieke toestand in Suid-Afrika opgeroep. 'n Interpretasie sou selfs so ver kon strek deur te beweer dat dit 'n verhulde verwysing na die Soweto-opstande van 1976 (min of meer "7 jaar" ná 1968) of na die Grensoorlog is.

Die eienaam "Tittertjie" kan moontlik gelees word as kinderspreektaal vir "sustertjie", dit wil sê die spreker se suster, wat die outobiografiese kode van dié gedig versterk. Tittertjie is getroud in die "eenvoudige" skemer. Dit was dus nie 'n kleurvolle, uitspattige geleentheid nie. Die twee sinne "hoe mooi was sy nie." weêrlê mekaar omdat dit verstaan kan word dat sy mooi was en ook nie. Dit is ook 'n defamiliarisasie van 'n cliché – daar word normaalweg verwag dat 'n bruid mooi sal wees. Alhoewel sy "waaierend" weg is, wat daarop



## VERTRAGING EN RUIMTELIKE RELATIVERING IN "HILLSIDE"

kan dui dat sy gelukkig was, het sy in "slow motion" vertrek. Hierdie aangestaste waarneming of veranderde persepsie van die gebeurtenis by die spreker is 'n vorm van vervreemding. Die stadige-aksie beweging veroorsaak dat haar vertrek onwerklik voorkom. Daarom beklemtoon hy dit dat sy "snááks", of op 'n vreemde manier, gewaai het. Hierdie opmerking is onheilspellend in die lig van die feit dat daar 'n Bakhtiniaanse karnavalatmosfeer heers wat deur die "merry-go-round" opgeroep word.

Behalwe vir die intertekstuele verband met "Karoo-dorp: Someraand", herinner "in in/ die heiliger nag in" ook aan "die dag toe hulle vir Donkie Viviers" (vgl. reël 25: "inner inner in die skemer in"). Die woord "heiliger" staan teenoor "moordenaar-" in dieselfde reël. Die beweging uit die "moordenaars-karoo", wat beklemtoon word met "uit uit [...] uit", hou 'n positiewe suggestie van ontspanning in vir Tittertjie en haar bruidegom. Dit bly egter nog steeds onheilspellend vir die spreker wanneer hy onthou dat die straatligte een-een aangegaan het terwyl hy bewus daarvan was dat hulle wel gelyktydig aangeskakel het. Hy neem dit op dieselfde manier waar as waarop hy Tittertjie sien waai het – in stadige aksie. Dit veroorsaak dat sy herinneringe byna filmies voorkom. Die teenstrydigheid van sy herinneringe kom ooreen met die postmodernistiese tendens dat daar nie 'n enkele geldende waarheid of, in die konteks van die gedig, 'n enkele *korrekte* herinnering is nie. Volgens Hambidge (1995:37) verbind die postmodernistiese teks 'n veelheid van teenstrydige vertellings wat nie sin maak nie, "omdat die werklikheid nie altyd volgens konsekwente logies prosesse verstaan word nie". Dié teenstrydigheid doen ook mee aan die vooropstelling van die problematisering van die identiteit van die Self.

Dat dit 'n "lukrake nag" was, kan beteken dat dit van die toeval afgehang het wat sou gebeur. Die "warrelwinde" versterk die suggestie van onsekerheid. 'n Gelukkige verhouding tussen die pasgetroudes word in twyfel getrek deur die jukstaponering van "doellose liefde & eksakte haat". Dieselfde beeld van liefde en die huwelik as wat in "Rita" geskep word, naamlik die huwelik as instelling wat voortspruit uit patriargale konvensie (wat noodwendig lei tot onver-



## VERTRAGING EN RUIMTELIKE RELATIVERING IN "HILLSIDE"

vuldheid), kom ook na vore in "hillside". Soos in 'n storie, word spanning geskep deur die verskaffing van inligting wat aan die karakters onbekend is; die leser het dus 'n inligtingsvoorsprong. In strofe twee word dit bewerk deur te vertel dat hulle motor voortsnel asof dit afpyl op 'n gewis traumatiese gebeurtenis.

'n Motel is normaalweg 'n plek langs 'n verkeersweg waar motoriste oornag (HAT). In die konteks van die gedig suggereer dié woord onvastigheid en kortstondigheid. Hierteenoor is "bakermat" 'n plek van oorsprong en 'n vaste verwysingspunt in die lewe. Dié twee woorde se samevoeging in die frase "bakermat-motel van die hart" is 'n postmodernistiese paradoks. Dit suggereer dat binne hulle lewens as "spoorwegmense" hierdie soort onvastigheid in wese die enigste vastigheid is wat hulle ooit sal ervaar.

Die liefde tussen Tittertjie en haar man blyk eenvoudig te wees wanneer die spreker sê die liefde was toe nog nie "intertekstueel" (reël 16) nie. Die parentese wat volg, suggereer wel 'n soort "intertekstualiteit" deurdat daar as gevolg van leeskonvensies 'n verband gelê word tussen die parentese en dit wat die parentese voorafgaan. Op hierdie wyse word die nosie van intertekstualiteit ontken én terselfdertyd erken. Hierdie disparate werkswyse kom neer op 'n soort selfondermyning by die spreker-digter. Hier is 'n bevraagtekening van die modernistiese gegewe dat 'n outeur die meesternarratief beheer en só as die sentrum van die teks beskou kan word.

Die uitgebreide parentese in strofe drie het 'n relativerende funksie (soos "amerika in 1968"). Tittertjie se lewensverhaal word gejuksaponeer met dié van die "rysveldvrou". Dié relativering is van ruimtelike en inhoudelike aard. Ruimtelik, omdat die gebeure aan die "anderkant/ [van] die lewe", dit wil sê die aarde, plaasvind; inhoudelik, omdat dit gewelddadig is en dus die romantiese teen van die Tittertjie-narratief weerspreek. Die tema van manlike oorheersing (en kolonisasie) word ook aangeraak. Die amptenaar is waarskynlik die verteenwoordiger van die koloniale regering en hy dwing sy gesag af op die onderdane "t.w.v. onnodige distansiëring". Die amptenaar skep dus 'n hiër-

## VERTRAGING EN RUIMTELIKE RELATIVERING IN "HILLSIDE"

argie deur die vrou in die riete in te stamp "t.w.v. [...] die balansering van die as van die aarde", wat ironies dui op 'n poging om die patriargale, hegemonistiese "balans" in ewewig te hou. Dat die gedeelte suggesties van seksuele geweld bevat, is ook nie uitgesluit nie ("broeiende fluitjiesriet"). Die vrou is binne hierdie konteks dubbeld onderdruk – as gekoloniseerde "Ander" en as seksuele objek.

Die gebeure wat in China afspeel, het 'n intertekstuele rimpeleffek in Hillside. Die ruimte verskuif in dieselfde strofe terug na Beaufort-Wes waar die geweldsbeeld weer gebruik word: "en hier het i trein die nag geknip soos i akêr". Laasgenoemde beeld van 'n snyding suggereer dat die insident met die "rysveldvrou" seksueel gewelddadig was. Dit is ook moontlik 'n sinspeling op Tittertjie se traumatiese huweliksnag waarvan die pyn en trauma onomkeerbaar blyk te wees: "die nag het volledig gebreek" – met ander woorde Tittertjie het "gebreek".

Die slotreël van die gedig stel die trein voor as 'n geweldenaar. Hiervolgens, aldus Weideman (1993), word die trein 'n simbool van vernietiging. Hierdie gedagte kom ook voor in die slotreël van "die dag toe hulle vir Donkie Viviers" waar die trein onheilspellend doods en "ysig fluit".

Strofe vier dui aan dat die voorafgaande strofes retrospektief was ("& nou, & nou,") Die spreker rig die vers aan Tittertjie asof dit 'n brief aan haar is. Skynbaar is die herinneringe onaangenaam vir hom: "bitter", "blooming", "die bloeisels ruik awhrugg".

In die brief besin hy oor 'n terugkeer na Hillside, Beaufort-Wes – die bakermat. Met "ek/ leen jou goeie aand en jou magiese reis" bedoel hy dat hy poëties die gegewe van Tittertjie, sy "muse", se troue leen om in die herinnering terug te keer na die ouerhuis. Op dié manier word skryf 'n geweldsdaad wat van Tittertjie 'n gekoloniseerde figuur maak. Die herhaling "terug, terug" toon 'n poging om tot die essensie van die herinnering deur te dring. 'n Voorhekkie wat "stram" is, dui op hindernis en die pynlikheid van dié proses. Dit is byna die omgekeerde van die beeld wat in "die dag toe hulle vir Donkie

## VERTRAGING EN RUIMTELIKE RELATIVERING IN "HILLSIDE"

Viviers" gebruik word wanneer Donkie uit die skoolgronde beweeg deur 'n hekkie wat na buite toe oop is. Waar die relatiewe posisie van die hekkie in laasgenoemde gedig Donkie Viviers se beweging vergemaklik, is dit hier 'n hindernis; ook is dit asof die "na buite toe oop hek" die opheffing van die grens van die geskrewe teks sinjaleer: Donkie Viviers beweeg vanaf hierdie punt buite die gedig en bereik daardeur 'n soort vryheid. Deurdat die dorpsruimte dikwels as 'n eng getipeer word soos in "Rita", is dit geloofwaardig dat Donkie aan hierdie benouende ruimte wil ontsnap.

In die tweede gedeelte van die gedig "hillside" vind egter die omgekeerde plaas: die spreker wil hom en sy suster as 't ware terugwing in die huislike ruimte in: "sodat ons nie weer kan uitstap nie". Waar die soeke na vryheid buite die kleindorpse omgewing heelwat subjekte in die bundel kenmerk, konfronteer die spreker hierdie drang. Sy ma hardloop hulle in sy droomwêreld tegemoet en neem hulle na binne "soos wasgoed voor die reën", wat haar besorgdheid oor hulle suggereer. Die spreker is nie seker wat hulle reaksie sal wees nie. Sy voorgenome reaksie is om te verduidelik waar hulle was, wat impliseer dat die ma hulle dit gevra het. Sy hiperboliese antwoord is dat hulle ver weg was en dat Beaufort-Wes weg was ("die aarde was nowhere to be had"). 'n Verwysing na Beaufort-Wes as "die laaste stasie op die planeet" in "die dag toe hulle vir Donkie Viviers" sluit hierby aan. In beide gevalle is Beaufort-Wes 'n veraf, geïsoleerde ruimte, waarvan die sprekers hulleself vervreemd voel. Hier kom die spreker egter van aangesig tot aangesig met dit wat hy probeer ontvlug het. Dat hy vervreemd is van sy familie, blyk uit die vrae wat hy vra. Hy wonder of hy en Tittertjie by die familie sal aansluit om 'n eenvoudige maaltyd van "brood/ met marmite & stroop" te nuttig. Daar is selfs 'n element van vrees in hierdie herontmoeting met die familie in hul werkersklasomgewing.

Dit is duidelik dat die spreker-digter hoop om vrede te maak met die vervreemding "op alle vlakke" deur dit tegemoet te gaan. Hy sonder die "fluit" en die "verbyfluit van treine" uit in sy vraag om verlossing. Ek het reeds hierbo verwys na die rol wat die "trein wat ysig fluit" speel in "die dag

## VERTRAGING EN RUIMTELIKE RELATIVERING IN "HILLSIDE"

toe hulle vir Donkie Viviers". Die fluit, saam met die "drukking van die dakke", vorm die kern van die skynbare pynlikheid van herinneringe aan Beaufort-Wes en spesifiek die lewe in die spoorwegkamp met sy bekende eenvormige huise. Veral die engheid en die *ver*-drukking in hierdie milieu word beklemtoon.

In die sewende strofe figureer die herinnering in tasbare vorm, naamlik in 'n foto van die huwelik: die spreker onthou Tittertjie as 'n bruid, wat moontlik dui op 'n relatief gelukkiger tydperk. Die feit dat dit donker raak op die foto, toon dalk dat die herinnering ook besig is om te vervaag. Dit kan ook 'n bevestiging wees van die onheilspellende atmosfeer en die ongelukkigheid wat op haar wag.

Die gaste in die "eenvoudige skemer" (reël 6) word gelyk gestel aan karakters in 'n *Ruiter in swart*-boekie, 'n gewilde fotoboekie, wat vandag bestempel sou kon word as *pulp fiction*. Hierdie tipe verwysing na elemente uit die laagkultuur binne 'n hoogkultuur-genre soos die poësie is tipies postmodernisties. Die verwysing suggereer dat die mense in die foto 'n soort eendimensionaliteit of oppervlakkigheid het. Die suggestie van intrige en misdaad kan hierby ingesluit word. Hul passiwiteit word ook aangetoon deurdat hulle versteen is. Die Skeppingsverhaal in Genesis word opgeroep deur te verwys na die wolkies wat op die "agste dag" bo die aarde geweef het. Die implikasie hiervan is dat die Skepping pas voltooi is en dat daar 'n soort paradyslike toestand heers. As voortvloeiende uit hierdie toestand sê almal "ons is lief", wat die leser kan voltooi met "vir jou" en "vir mekaar".

Die positiewe beelde ('n bruilof, 'n karnaval, die Skeppingsverhaal) word spanningsvol geïroniseer deur 'n trein wat "soos i byl uit die nag" op hulle afpyl. Die gewelddadige beeld skep 'n makabere en ironiese suggestie deurdat dit impliseer dat die trein vir hulle figuurlike dood verantwoordelik sal wees. Op dié manier dreig die trein en, by inbegrip, die spoorwegmilieu, om die lewens van Tittertjie, die spreker en die gaste te vernietig.

## VERTRAGING EN RUIMTELIKE RELATIVERING IN "HILLSIDE"

Soos in die in die openingsparagraaf van dié bespreking gesê is, probeer die spreker in "hillside" homself versoen met die ruimte waarin hy poëties "gevorm" is. Die ruimte bestaan uit Beaufort-Wes en tesame daarmee die spoorwegmilieu – daarom dat die titel die gebeure spesifiek in die spoorwegkamp plaas. Hy koppel veral "traumatiese jeugervarings" (Hambidge 1994:62) aan dié ruimte. In die gedig word die gesin (wat "brood/ met marmite & stroop" eet) teësinig gekonfronteer, omdat die herontmoeting pynlike jeugervarings by hom oproep. Dié ervarings word gekenmerk deur die problematiek van die ekonomiese deprivasie, die suggesties van gesinsgeweld en eksplisiete verwysings na alkoholisme: " 'oom Jakkie het .../ Pa geslaan" ("die posisie aan die einde van"); "Pa neig na iets onder die prop" ("dit maak nie saak wanneer nie"). Deur die verdoemenisgelaaide slotreël ontstaan die suggestie dat daar nooit ontkom sal word aan hierdie pynlike herinneringe nie. Daar word trouens ook nooit ontkom aan enige oorheersende sisteem nie. Soos wat in "Rita" en "boggellug" gesuggereer word, word die stryd teen oorheersing gewoonlik gevolg deur 'n oorgawe en 'n kollaborering. Die spreker erken self in "hillside" dat hy meedoen hieraan deur Tittertjie se narratief as voertuig te gebruik vir sy eie persoonlike leed. Dit sluit aan by die fatalistiese toon wat die bundeltitel openbaar, naamlik dat om te lewe onnatuurlik is.

### 3. Slot

Die doelstelling van hierdie studie was om die vervreemdingstegnieke na te gaan in Gert Vlok Nel se bundel *om te lewe is onnatuurlik*. Die funksies van die onderskeie tegnieke belig 'n spesifieke aspek van elke gedig. In “die dag toe hulle vir Donkie Viviers” word veral die parodiese element beklemtoon – 'n belangrike postmodernistiese tegniek. Deur middel van die ellipse word leserbetrokkenheid verhoog. Die gedig “desember & see” se metapoëtiese kwaliteit lê die identiteitsoeke van die digter-spreker bloot. Dit word vermag deur die klasseperspektief voorop te stel.

Die vervreemdingsprosedés soos tipografiese eksperimentering, kinderlike fokalisering en register, ellipse, parodiëring, ruimtelike relativering, vertraging, en metapoëtiese elemente word gebruik om – gesien die historiese tydperk waarin die bundel gesitueer is – veral rasse- en politieke kwessies te ondersoek. Die spoorwegarbeider se problematiek word ook hierby gereken, omdat die spoorwegwerker, soos enige ander werker, hiërargies ondergeskik beskou word binne 'n kapitalistiese stelsel. Hoewel die (wit) bewoners van Hillside as werkers in die sin van arbeiders beskou kan word, is hulle eerder deel van 'n arbeidsmag wat kunsmatig deur Apartheid geskep en beskerm is. Vergeleke met die ander bevolkingsgroepe was die wit spoorwegwerkers se armoede daarom ook relatief. Hierdie elemente word langs mekaar geplaas in “boggelug”, wat handel oor magsverhoudinge, en in “soeklig” en “landskap”, waarin rassisme en suggesties van politieke moord tematies vooropgestel word deur middel van vervreemdingstegnieke. Die re-presentasie van die vrou se posisie binne hierdie bestel is opvallend. Die swart vrou in “die dag toe hulle vir Donkie Viviers” word byvoorbeeld gesien as 'n uitbreiding van die man en só word haar posisie as dubbel-gemarginaliseerde voorgehou. Die vervreemdingstegnieke re-presenteer perspektiewe van die samelewing uit die Apartheidsera – perspektiewe wat vir die magshebbers totaal aanvaarbaar was. So word die historiese problematiek belig.



## SLOT

In die bundelgeheel is die bewussyn van die spreker-digter opvallend – al is dit nie altyd so eksplisiet soos die sterk selfverwysende gedig “desember & see” nie. Deur selfbevrags-tekening en kontradiksies word die keuse van sy fokalisering verklap (“hillside”). Hy is egter bewus daarvan en erken dit ook deur stellings wat die versplintering van die subjek aantoon.

Die kompleksiteit wat die vervreemdingstegnieke en postmodernistiese elemente aan die tekste verleen, plaas sekere kritici se bewerings dat *om te lewe is onnatuurlik* sogenaamd “eenvoudig” en “ongekontamineerd” is, sterk onder verdenking. Hierdie tesis het juis probeer aantoon op hoeveel vlakke die tekste gelees kan word. Deur die toepassing van postmodernistiese leesstrategieë en ander benaderings, kan dit blyk dat Nel se poësie allermens naïef is. Daar is 'n kombinasie van spontaneïtet en berekendheid in *om te lewe is onnatuurlik*. Die skynbare eenvoud van die gedigte (soos aangedui deur die subtitel “[e]envoudige spoorwegstories”) word dus aan die kaak gestel.

Deur die vervreemdingstegnieke lê die spreker-digter die gemedieerdheid van die menslike ervaring van die werklikheid bloot – vir hom die werklikheid van die spoorwegmilieu deur middel van herinneringe. Dat dit pynlike ervarings is, word meermale in die teksbesprekings aangedui. Petra Müller (1993) beweer egter dat Nel die seunstyd langs die blink stawe “tot seën maak” en, soos reeds gesê, maak Joan Hambidge (1994:62) die stelling dat Nel se poësie heling bring. Daar is myns insiens in die geselekteerde tekste wat in hierdie tesis betrek is, min hoopvolheid terug te vind. Trouens: die eksistensialistiese slotreël, asook die bundeltitel, dra te veel by tot die suggestie van afsterwing om enigsins op heling te dui – om te lewe is onnatuurlik en uiteraard is om te dig ook onnatuurlik.

**Bronnelys**

**Beyers, C.J.** (red.). 1987. *Dictionary of South African biography*. Vol. 5. Pretoria: HSRC.

**Bloom, Harold.** 1973. *The anxiety of influence*. London, etc.: Oxford University Press.

**Bloom, Harold.** 1975. *A map of misreading*. London etc.: Oxford University Press.

**Blum, Peter.** 1955. *Steenbok tot Poolsee*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

**Boshoff, Willem.** 1980. *Kykafrikaans*. Johannesburg: Pannevis Uitgewers.

**Brems, Hugo & Dirk de Geest.** 1991. 'Opener dan dicht is toe': *Poëzie in Vlaanderen 1965-1990*. Leuven, etc.: Acco.

**Cirlot, J.E.** 1971. *A dictionary of symbols*. London/ New York: Routledge.

**Cloete, T.T.** 1990. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: Van Schaik.

**Cloete, T.T., E. Botha & C. Malan.** 1985. *Gids by die literatuurstudie*. Pretoria: HAUM Literêr.

**Coyle, Martin et. al.** 1990. *Encyclopedia of literature and criticism*. London: Routledge.

**Culler, Jonathan.** 1981. *Riffaterre and the Semiotics of poetry. Pursuit of signs*. London, etc.: Routledge, Kegan & Paul.

**Du Plooy, H.** 1990. Vervreemding. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: Van Schaik.

**Foster, P.H.** 1993. Die roman as meertalige lag. Die diskoers in Wilma Stockenström se *Abjater wat so lag*. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap* 9(3/4): 326-338.

**Foster, P.H.** 1997. Oor digters en dergelikes. *Afrikaanse poësie*. Ongepubliseerde studiegids. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.

**Foster, Ronel & Louise Viljoen (samest.)** 1997. *Poskaarte. Beelde van die poësie sedert 1960*. Kaapstad: Tafelberg en Human & Rousseau.

**Greeff, Rachelle.** 1993. Metafisikus van die railway-jaart. *De Kat* September: 79-80.

**Gross, Sabine.** 1997. The word turned image: reading pattern poems. *Poetics Today* 18(1): 15-31.

**Grové, A.P.** 1993. Om te dig is óók onnatuurlik. *Insig*. Junie.

**Hambidge, Joan.** 1994. Gert Vlok Nel: *om te lewe is onnatuurlik*. Die illusie van spontane poësie. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap* 33(1): 57-62.

**Hambidge, Joan.** 1995. *Postmodernisme*. Pretoria: J.P. van der Walt.

**Hutcheon, Linda.** 1988. *A poetics of postmodernism*. London, etc.: Routledge.

**Hutcheon, Linda.** 1989 *The politics of postmodernism*. London, etc.: Routledge.

**Isaacs, A. & E. Martin (reds.)** 1990. *The Hamlyn illustrated encyclopedia of music*. London: Hamlyn Publishing Group.

**Jefferson, Ann.** 1993. Russian Formalism. In: Jefferson, A. & D. Robey. *Modern literary theory*. London: B.T. Batsford.

**Kannemeyer, J.C.** 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur*. Vol.1. Pretoria, etc.: Academica.

**Kannemeyer, J.C.** 1993. Playboy-digter is slim van "dommigheid". *Rapport*, 8 Augustus.

**Kannemeyer, J.C.** 1993. *Wat het geword van Peter Blum?* Kaapstad: Tafelberg.

**Leroux, Etienne.** 1962. *Sewe dae by die Silbersteins.* Kaapstad: Human & Rousseau.

**Leroux, Etienne.** 1976. *Magersfontein, o Magersfontein.* Kaapstad: Human & Rousseau.

**Liebenberg, Estelle.** 1980. *Kykafrikaans – woord word beeld. Die Vaderland,* 30 Oktober.

**Liebenberg, Wilhelm.** 1988. Post-modernism: Progressive or conservative? *Tydskrif vir Literatuurwetenskap* 4(2): 271-286.

**Lodge, David (red.)** 1990. Victor Shklovsky. In: Lodge, David. *Modern criticism and theory.* London: Longman.

**Lodge, David.** 1990. Wolfgang Iser. In: Lodge, David. *Modern criticism and theory.* London: Longman.

**Louw, Van Wyk N.P.** 1962. *Tristia.* Kaapstad: Human & Rousseau.

**Maclean, Ian.** 1993. Reading and interpretation. In: Jefferson, A. & D. Robey. *Modern literary theory.* London: B.T. Batsford.

**Müller, Petra.** 1993. Pit van die liefde in debuut. *Die Burger,* 3 Augustus.

**Nel, Gert Vlok.** 1993. *om te lewe is onnatuurlik.* Tafelberg: Kaapstad.

*New Encyclopædia Britannica, The.* 1995. Vol.1. Chicago, etc.: Encyclopædia Britannica, Inc.

**Ohlhoff, H.** 1985. Hoofbenaderings by die literatuurstudie. In: Cloete, T.T., E. Botha & C. Malan.: *Gids by die literatuurstudie.* Pretoria: HAUM Literêr.

- Oliphant, A.** 1990. Swart literatuur in Suid-Afrika. In: Cloete, T.T. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: Van Schaik.
- Olivier, Gerrit.** 1992. *N.P. van Wyk Louw. Literatuur, filosofie, politiek*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Opperman, D.J.** 1947. *Negester oor Ninevé*. Kaapstad: Tafelberg.
- Opperman, D.J.** 1950. *Engel uit die klip*. Kaapstad: Tafelberg.
- Opperman, D.J.** 1963. *Dolosse*. Kaapstad: Tafelberg.
- Rabie, Jan.** 1956. *21*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Riffaterre, Michael.** 1978. The significance of the poem. *Semiotics of poetry*. Bloomington, etc.: Indiana University Press.
- Sklovksy, Viktor** (wisselspelling Shklovksy, Victor). 1990. Art as technique. In: Lodge, David. *Modern criticism and theory*. London: Longman.
- Van der Elst, J.** 1990. Konkrete poësie. In: Cloete, T.T. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: Van Schaik.
- Van Gorp, H., R. Ghesquiere, D. Delabastita & J. Flamend.** 1986. *Lexicon van literaire termen*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Van Wyk, Johan.** 1991. Die tematiek van die werker binne die Afrikaanse werkers- en nasionalistiese literatuur. *Stilet* 3 (2): 51-62.
- Van Wyk, Johan.** 1995. *Constructions of identity and difference in South African literature*. Durban: CSSALL.
- Venter, L.** 1990. Russiese Formalisme. In: Cloete, T.T. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: Van Schaik.

**Viljoen, Louise.** 1993. Die roman as polifonie: Diskursiewe verskeidenheid in Lettie Viljoen se *Belemmering*. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap* 9(3/4): 313-325.

**Weideman, George.** 1993. *om te lewe is onnatuurlik*. Radiotranskripsie, Afrikaans Stereo, 19 Augustus.

**Wenborn, N. (samesteller).** 1993. *The Hamlyn pictorial history of the 20th century*. London, etc.: Hamlyn Reed Consumer Books.