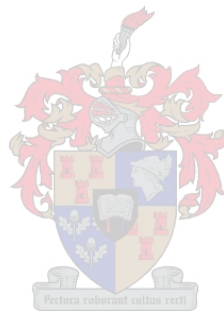


# **Die verskillende verskyningsvorme van die narratiewe poësie by Charl-Pierre Naudé en Loftus Marais**

Danelle van der Berg



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

Studieleier: Professor Louise Viljoen

Maart 2016

## Verklaring

Deur hierdie tesis elektronies in te lewer, verklaar ek dat die geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronklike werk is, dat ek die alleenouteur daarvan is (behalwe in die mate uitdruklik anders aangedui), dat reproduksie en publikasie daarvan deur die Universiteit van Stellenbosch nie derdepartyregte sal skend nie en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, ter verkryging van enige kwalifikasie aangebied het nie.

Handtekening:

Datum:

## Opsomming

Die narratiewe poësie word reeds sedert die ontstaan van Afrikaanse letterkunde deur digters beoefen. Met die verloop van tyd het die aard en die funksie van die narratiewe poësie egter verander en het die narratiewe element tot 'n mindere of 'n meerdere mate in die poësie voorgekom. Sedert die begin van die 2000's is daar 'n herlewing in die narratiewe poësie waarneembaar wat gelei het tot verskeie debatte rondom die waarde van die narratiewe poësie en 'n navorsingsprojek wat probeer het om die verhalende element in liriese poësie te teoretiseer. In hierdie tesis word geargumenteer dat die narratiewe elemente nog op verskillende wyses en tot verskillende mates in poësie voorgekom het. Daar word ondersoek ingestel na die verskillende verskyningsvorme van die narratiewe poësie by Charl-Pierre Naudé en Loftus Marais. Dit word gedoen deur te kyk na Naudé en Marais se tweede bundel *In die geheim van die dag* (2004) en *Kry my by die gewone plek aguur* (2012). Daar is gevind dat narratiewe elemente wel teenwoordig is in beide digters se werk, maar dat dit verskillende vorme aanneem. By Naudé strek die narratief oor die verloop van individuele gedigte. Die verhaal word in die betrokke gedigte die beeld of die metafoer. Deur die narratiewe element op die voorgrond te plaas, word die liriese tegnieke verhuul wat die illusie skep dat die gedig die ervaring self is. Die narratief by Marais strek egter oor die verloop van die bundel, terwyl enkelgedigte meer gemoeid is met spesifieke narratiewe elemente soos tyd en ruimte. Die narratief word 'n ruimte wat die liriese dimensie van die gedig verhoog. Daar is ook gevind dat alhoewel beide bundels 'n sterk narratiewe inslag het, daar ook eienskappe van die liriese poësie teenwoordig is. Die narratief en die liriek kom nie net naas mekaar voor nie, maar dit het 'n betekenisvolle invloed op mekaar.

## Abstract

Narrative poetry has been practiced by poets since the origin of Afrikaans literature. With the course of time, the nature and the function of narrative poetry changed although the narrative element was always present in the poetry, to a greater or a lesser extent. Since the beginning of the 2000s there has been a revival in narrative poetry that led to several debates on the value of the narrative poetry as well as a research project that sought to theorize the narrative element in lyrical poetry. In this thesis, I argue that the narrative element has always been present in different forms and to different degrees in poetry. This thesis investigates the different forms of narrative poetry in the work of Charl-Pierre Naudé and Loftus Marais, Afrikaans poets who both write narrative poetry. This is done by looking at Naudé and Marais' second collections, *In die geheim van die dag* (2004) and *Kry my by die gewone plek aguur* (2012). It was found that narrative elements are present in both poets' work, but that it takes many forms. In Naudé's work, the narrative is found in individual poems. The story in the relevant poems becomes the image or metaphor. By foregrounding the story, the lyrical techniques are concealed giving rise to the illusion that the poem is the experience itself. The narrative in Marais' work extends over the course of the collection, while individual poems are more concerned with specific narrative elements such as time and space. The narrative becomes a space that enhances the lyrical dimension of the poem. It was also found that although both collections have a strong narrative approach, characteristics of lyrical poetry are also present in both. The narrative and the lyric do not just appear alongside one another, but they also have a significant influence on each other.

## Erkennings

- My studieleier, professor Louise Viljoen, vir haar tyd, bekwame leiding en insette.
- My ouers, vir hul onvoorwaardelike ondersteuning, bystand en opofferings. Baie dankie, Pa, vir die liefde vir stories.
- Simoné du Toit, wat geweet het wanneer om koffie te maak en wanneer om my net geduldig te verduur.
- Die personeel en nagraadse studente van die Departement Afrikaans en Nederlands van die Universiteit van Stellenbosch, vir hul voortdurende belangstelling en raad.
- My oom, Chris Heunis, vir sy bydrae tot die realisering van my studiejare.
- Die volgende instansies vir hul finansiële bydrae tot my studies: Die Universiteit van Stellenbosch se Nagraadse Kantoor, Die Departement van Afrikaans en Nederlands van die Universiteit van Stellenbosch en die Hertzog-beursfonds.
- My eksaminatore, vir hul waardevolle insigte wat bygedra het tot die finale weergawe van hierdie tesis.

**INHOUDSOPGAWE**

<b>HOOFSTUK 1: DIE TEORETIESE RAAMWERKE VIR DIE BESTUDERING VAN DIE LIRIESE EN DIE NARRATIEWE POËSIE</b>	1
1.1 Die hernude belangstelling in narratiewe poësie in Afrikaans	1
1.2 Motivering	3
1.3 Probleemstelling	4
1.4 Die narratologie as 'n studieterrein	5
1.5 Definisies van die liriek en die liriese poësie	7
1.6 Narratiewe elemente in die liriese poësie	10
1.7 Gevolgtrekking	15
<b>HOOFSTUK 2: 'N ALGEMENE OORSIG VAN DIE NARRATIEWE POËSIE IN DIE AFRIKAANSE LETTERKUNDE</b>	17
2.1 Kontekstualisering	17
2.2.1 'n Historiese oorsig van die narratiewe poësie in die Afrikaanse letterkunde	18
2.2.2 Die poësie van die Eerste Afrikaanse Beweging (1870-1900)	19
2.2.3 Die poësie van die Eerste Geslag (1900-1917)	23
2.2.4 Die poësie van die Tweede Geslag (1917-1930).	28
2.2.5 Die poësie van die Dertigers	31
2.2.6 Die poësie van Veertig en Vyftig (1940-1959)	36
2.2.7 Die poësie van die Sestigters	40
2.2.8 Die poësie van die sewentigerjare	42
2.2.9 Die poësie van Tagtig en Negentig	43
2.3 Gevolgtrekking	44
<b>HOOFSTUK 3: 'N ANALISE VAN DIE NARRATIEWE ELEMENTE IN CHARL-PIERRE NAUDÉ -SE BUNDEL <i>IN DIE GEHEIM VAN DIE DAG</i></b>	46
3.1 Inleiding	46
3.2 Die ontvangs van <i>In die geheim van die dag</i> (2004)	47
3.3 Naudé se siening van die narratiewe poësie	49
3.4 Die titel, omslag en struktuur van <i>In die geheim van die dag</i>	50
3.5 Analises van geselekteerde gedigte	55
3.5.1 “Die towertyd” (13-14)	57
3.5.2 “Die man wat Livingstone gesien het” (66-67)	64

3.5.3. “ Skoonlief en die ondier” (56-60)	72
3.5.4. “Die grond van die voorvaders” (49-50)	77
3.5.5. “Klassieke tweespraak” (103-109)	83
3.6. Gevolgtrekking	87
<b>HOOFSTUK 4: ANALISE VAN DIE NARRATIEWE ELEMENTE IN LOFTUS MARAIS SE BUNDEL <i>KRY MY BY DIE GEWONE PLEK AGUUR</i></b>	<b>88</b>
4.1. Inleiding	88
4.2. Die ontvangs van Kry my by die gewone plek aguur	89
4.3. Die titel, omslag en struktuur van <i>Kry my by die gewone plek aguur</i>	92
4.4. Analise van geselekteerde gedigte	97
4.4.1. “Fabulisha de la Queillerie maak reg vir die dag” (17)	98
4.4.2. “Twaalf maniere om vanuit jou motor op die N2 na Khayelitsha te kyk” (50)	103
4.4.3. “Twaalfuurkanon” (46)	110
4.4.4. “Twee klein ampergelowe” (19)	116
4.4.5. “Die trekklavier” (88)	119
4.5. Gevolgtrekking	124
<b>HOOFSTUK 5: SAMEVATTING EN AANBEVELINGS VIR TOEKOMSTIGE NAVORSING</b>	<b>125</b>
5.1. Gevolgtrekking	125
5.2. Aanbevelings vir toekomstige navorsing	128
<b>6. BRONNELYS</b>	<b>129</b>
<b>7. BYLAAG A</b>	<b>140</b>
7.1. Skoonlief en die ondier	140
7.2. Klassieke tweespraak	144

# Hoofstuk 1: Die teoretiese raamwerke vir die bestudering van die liriese en die narratiewe poësie

## 1.1 Die hernude belangstelling in narratiewe poësie in Afrikaans

Sedert die middel 2000's het die prominensie van die narratiewe poësie in Afrikaans toegeneem. Louise Viljoen (2011:18) wys daarop dat daar veral vanaf 2006 'n hele aantal bundels verskyn het wat 'n narratiewe inslag het. Dit sluit in: Danie Marais se *In die buitenste ruimte* (2006), Carina Stander se *Die vloedbos sal weer vlieg* (2006), Bernard Odendaal se *'n Onbedoelde land* (2007), Ronelda Kamfer se *Noudat slapende honde* (2008) en Loftus Marais se *Staan in die algemeen nader aan vensters* (2008).

Odendaal (2009: 118) noem ook 'n reeks ander bundels met 'n narratiewe inslag wat die basis lê vir die oplewing in narratiewe poësie na 2000 en die tradisie na 2000 help vestig. Dit sluit in *Jerusalem-gangers* (1985), *Lady Anne* (1989) en *Kleur kom nooit alleen nie* (2000) van Antjie Krog; *Ryp geel kring* (1992) van P.J. Bosman; *Om te lewe is onnatuurlik. Eenvoudige spoorwegstories* (1993) van Gert Vlok Nel; *Die onderwaterweg: 'n Versroman* (1996), *Opslagsomer* (2001), *Liefland* (2004) en *Sloper* (2007) van Louis Esterhuizen; *Muur van berge* (1999) van Anlen Marais; *Die burg van hertog Bloubaard* (2000) van Henning Pieterse; *en die here het foto's geneem oor vanderbijlpark* (2000) van Ronel Nel; *Brief uit die kolonies* (2003) van Marius Crous; *In die landskap ingelyf* (2003) van Heilna du Plooy; *In die geheim van die dag* (2004) van Charl-Pierre Naudé; *Nag op die kaal plein* (2006) van Dolf van Niekerk; *Die vloedbos sal weer vlieg* (2006) van Carina Stander en *Onbedoelde land* (2007) van Bernard Odendaal.

In 'n onderhoud met Louis Esterhuizen argumenteer Andries Visagie (2009:s.l.) dat die toename in narratiewe poësie moontlik te wyte is aan die algemene leserspubliek se behoefte aan meer toeganklike poësie. Visagie redeneer ook dat die prominensie van die narratiewe poësie funksioneel is binne die sosio-politieke konteks:

Verwarring, onsekerheid en demoralisering oor taal en kulturele identiteit is 'n wyd verspreide fenomeen onder wit én bruin Afrikaanssprekendes wat binne die huidige bedeling nie oor veel politieke seggenskap beskik nie. Ek dink dat die hernude gewildheid van die verhalende vers aan digters die ruimte bied om sin en samehang te skep, om ervarings oor te dra as 'n teenreaksie op die versplintering en die snelle verandering wat ons in Suid-Afrika deurmaak.



Die ontstaan van 'n nuwe belangstelling in die narratiewe poësie het tot gevolg dat verskeie polemieke rondom die literêre waarde van die narratiewe poësie ontwikkel. By Versindaba 2006 beskryf Philip John die verhalende poësie as anti-poësie (vgl. Odendaal 2009:115). Lina Spies (2007:108) meld dat die verhalende poësie gewild is wanneer dit in die openbaar voorgedra word, maar dat dit as gedrukte tekste trefkrag verloor:

“Gedigte wat strek oor twintig, dertig, veertig, vyftig reëls bly steek in die anekdotiese; word verhalend en prosaïes; wek die indruk van poësie te wees deur kunsmatig gevormde versreëls sonder ritmiese noodsaak [...] Die domein van die poësie is nie die verhoog nie [...] Die gedig wat die toets van tyd kan deurstaan, is die gedrukte teks op papier.”

Marlene van Niekerk (2009) ontlok verdere debat oor die literêre waarde van narratiewe poësie nadat sy in 'n onderhoud met Louis Esterhuizen gesê het dat sy haar bedenkinge het oor dié poësie se gehalte en die inspanning wat dit verg om te skep. Van Niekerk skryf die teenwoordigheid van die narratiewe poësie toe aan “the dumbing down of society” en beskryf dit as “muurpapiertaal.”

Danie Marais en Charl-Pierre Naudé wat beide die narratiewe poësie beoefen, wys in hul repliek op Van Niekerk daarop dat daar verskillende soorte poësie is. Marais (2009:125) is van mening dat gedigte beoordeel moet word op grond van die soort gedig wat dit is: 'n verhalende vers behoort dus beoordeel te word aan die hand van die kenmerke van die verhalende vers. Volgens Marais skep die storie wat in die gedig vertel word 'n ruimte waarin woorde poëties kan ‘eggo.’

Naudé (2010:112) argumenteer op sy beurt dat dit nie so eenvoudig is om 'n gedig te klassifiseer volgens die kategorieë narratiewe of liriese poësie nie. Naudé stel ondersoek in na die kenmerke van onderskeidelik die verhalende en die liriese poësie ten einde te bepaal hoe dit in poësie manifesteer as dit gekombineer word. Hy illustreer sy bevindinge aan die hand van sy eie gedigte.

Die toenemende prominensie van die narratiewe poësie in Afrikaans en die polemieke wat dit uitlok, het daartoe bygedra dat daar tans ook 'n groter belangstelling in die verhalende poësie onder akademici is. Heilna du Plooy, Bernard Odendaal en Odile Heynders loods byvoorbeeld in 2009 die navorsingsprojek *Vers en verhaal – narratiewe strukture en tegnieke in liriese poësie* wat probeer om die narratiewe elemente in liriese poësie te beskryf en te teoretiseer. In 'n artikel getiteld “Narratology and the study of lyric poetry,” wat verskyn het

in *Literator* 31(3), skryf Du Plooy (2010:1) dat die projek hoofsaaklik ten doel gehad het om 'n teoretiese en 'n historiese ondersoek na die narratiewe poësie in te stel.

Die navorsingsprojek het eerstens probeer bepaal wat die oorsake vir die prominensie van narratiewe poësie is. Vrae soos of dit toegeskryf kan word aan 'n behoefte aan 'n meer toeganklike poësie en of die postmodernisme 'n groot invloed daarop gehad het omdat dit 'n versterking van die outobiografiese element in poësie bewerkstellig het, is ondersoek. Dan is daar ook spesifiek gekyk na die wyses waarop die narratiewe poësie manifesteer in die liriese poësie ten opsigte van tegniek, struktuur en inhoud. Die bestudering van die liriese poësie van vroeëre tye het dit moontlik gemaak dat herinterpretasies daarvan geformuleer kan word, maar ook om dit aan te pas vir postklassieke narratiewe poësie. 'n Samevatting van die navorsing word gepubliseer in twee joernale, *Stilet* 22(3) van 2010 en *Literator* 31(3) van 2010. Naas Du Plooy, Odendaal en Heynders, wat die gespreksleiers was, het daar ook ander vakkundiges van Suid-Afrika, Nederland en België deelgeneem.

## 1.2. Motivering

Die narratiewe poësie word tans deur verskeie digters soos Ronelda Kamfer, Bernard Odendaal, Danie Marais, Loftus Marais, Charl-Pierre Naudé, Carina Stander en Nathan Trantraal beoefen. Vir 'n teoretiese studie oor die verskillende verskyningsvorme van die verhalende vers in Afrikaans, is die werk van Danie Marais en Charl-Pierre Naudé voor-die-hand-liggende keuses, omdat beide van hulle teoreties bygedra het tot die diskoers oor die narratiewe poësie. Die *Vers-en-verhaal*-werkswinkel wat plaasgevind het vanaf 2 tot 4 Junie 2009 in Potchefstroom is deur albei dié digters bygewoon.

Odendaal (2009) het egter reeds uitvoerig geskryf oor die narratiewe elemente in Danie Marais se werk in sy artikel “Narratiewe elemente in Danie Marais se debuutbundel *In die buitenste ruimte* (2006). Adéle Nel (2010) skryf in haar artikel oor die wyse waarop ruimte in Marais se werk uitgebeeld word ten einde die narratief te versterk in “Ruimtelike konfigurasies as narratiewe tegniek in Danie Marais se *In die buitenste ruimte* (2006)”. Daar is ook reeds geskryf oor Antjie Krog se hantering van die narratief, veral in haar bundel *Kleur kom nooit alleen nie* (2000). Marlies Taljard (2010) se artikel “‘Terugskeur uit die dood’: narratief en poësie in Antjie Krog se bundel *Kleur kom nooit alleen nie* (2000)” en Heilna du Plooy (2010c) se “Veelvlakkig vertel: narratiewe strukture en tegnieke in *Kleur kom nooit alleen nie* van Antjie Krog” handel beide daaroor.

My keuse het uiteindelik geval op die werk van Charl-Pierre Naudé, meer spesifiek sy bundel *In die geheim van die dag*, omdat sy werk nog nie uitvoerig bespreek is nie. Aangesien die werk van Danie Marais reeds uitvoerig bespreek is, het ek besluit om Loftus Marais se bundel *Kry my by die gewone plek aguur*, te ondersoek as 'n voorbeeld van die narratiewe poësie. Die narratiewe poësie neem verskillende verskyningsvorme aan in die werk van Charl-Pierre Naudé en Loftus Marais, maar daar is ook heelwat ooreenkomste tussen hul werk. Beide se debuutbundels is oorwegend liries terwyl hulle tweede bundels meer narratief is. Die gedigte in Naudé se tweede bundel *In die geheim van die dag*, neig op 'n inhoudsvlak in die rigting van die anekdotiese, terwyl dit op strukturele vlak, byvoorbeeld die lengte van versreëls en die lengte van die gedigte self, sterk herinner aan prosa. Talle van die gedigte word aangebied as 'n verhaal wat in sy geheel funksioneer as 'n simbool, terwyl die narratief in die geval van Loftus Marais se tweede bundel, *Kry my by die gewone plek aguur*, eerder oor die verloop van die bundel strek. Alhoewel die gedigte by Marais afsonderlik geïnterpreteer kan word, skep die bundel as 'n geheel die idee van 'n dag in Kaapstad soos dit ervaar word deur die digter-spreker.

### **1.3. Probleemstelling**

Hierdie studie fokus op die verskillende verskyningsvorme van die narratiewe poësie in Charl-Pierre Naudé se *In die geheim van die dag* en Loftus Marais se *Kry my by die gewone plek aguur* teen die agtergrond van die huidige oplewing in narratiewe poësie in Afrikaans. So 'n vergelyking is van pas omdat Naudé en Marais se hantering van die narratief verskil: Naudé se gedigte is verhalend en funksioneer as 'n geheel as 'n simbool terwyl die narratief in die geval van Marais oor die verloop van die bundel strek.

Die vertelperspektief, karakters, ruimte, handeling en tyd word tradisioneel beskou as die belangrikste komponente van die narratief. By Naudé sal die fokus op fokalisering, handeling en tydsverloop as aanduiding van die narratiewe element wees, terwyl die bespreking by Marais gesentreerd sal wees rondom fokalisering, die verloop en die ruimte. Dit word gedoen ten einde te bepaal watter vorme die narratief in elk van dié digters se werk aanneem en hoe dit van mekaar verskil. Daar word ook gekyk na die invloed wat die narratiewe en liriese elemente op mekaar uitoefen.

#### 1.4. Die narratologie as 'n studieterrein

Die narratologie is die studieveld wat ondersoek instel na die onderliggende beginsels en logika wat teenwoordig is in narratiewe (Meister 2013:s.l). Gerald Prince (2003:3) beskryf die narratologie as die “science of narrative” en argumenteer dat die definisie van narratologie afhanklik is van die wyse waarop die narratief gedefinieer word. Monika Fludernik (2009:158) argumenteer dat narratiewiteit tradisioneel gekenmerk word deur die teenwoordigheid van 'n intrige:

Traditionally, narrativity is defined in terms of plot, the minimal definition being: the presence of at least two actions or events in chronological order which stand in some kind of relation to one another.

'n Narratief kan dus in verskillende vorme aangebied word, byvoorbeeld in skilderye, pamflette, onderhoude en poësie. Hierdie beskouing het tot gevolg gehad dat die narratologie in 'n verskeidenheid van velde gebruik word, onder andere kriminologie, vertaling en sielkunde.

Volgens Jens Eder (2003:279) berus die belangrikste kritiek ten opsigte van die breë hantering van die narratologie in verskillende studieterreine, op die groot verskil wat daar bestaan tussen die wyse waarop en die mate waartoe linguistiese kodes en nie-linguistiese kodes betekenis oordra. Die kommunikatiewe, sintuiglike en tekstuele tekens in 'n linguistiese kode staan in 'n meer komplekse verhouding tot die werklikheid as 'n kode wat byvoorbeeld eerder visueel as linguisties is. Om hierdie rede fokus die teoretiese raamwerk vir hierdie studie spesifiek op teorieë wat gesentreer is rondom linguistiese narratiewe.

Die term “narratologie” is vir die eerste keer deur Tzvetan Todorov (1971:10), gebruik. Todorov het aangevoer dat die oppervlak van die teks, met ander woorde die sinne en die woorde waaruit die teks bestaan, nie betekenisdraend op sigself is nie. Daar behoort gekyk te word na die manier waarop die kleiner dele waaruit die teks bestaan met mekaar saamhang én na die struktuur van die teks. Hierdie siening kan eerstens teruggevoer word na die beginsels van die Russiese Formaliste soos Victor Šklovskij (1917:12) wat die tegniek van vervreemding op die voorgrond geplaas het by die skep van die teks as 'n outonome, betekenisdraende struktuur:

And art 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...

Boris Tomaševskij (1925:66) sluit aan by Šklovskij deur onderskeid te tref tussen die sujet (die teks) en die fabula (die storie oftewel die opeenvolging van motiewe in hulle logiese en chronologiese volgorde). Laasgenoemde kan slegs gerekonstrueer word op grond van wat in die teks staan. Die sujet kan as ’t ware beskou word as ’n vervreemde vorm van die fabula; dit is die resultaat van die toepassing van bepaalde kunsgrepe op die fabula.

Die Russiese Formaliste se pogings om die aard van differensiële taal te omskryf, het ook ’n soeke na watter tegnieke en meganismes gebruik word wat ’n werk/ teks kuns maak, tot gevolg gehad. Uri Margolin (2005:815) voer aan dat vervreemding die basis van alle literêre tegnieke en meganismes is. Daar bestaan ’n verband tussen die tekstuele en gerangskikte aanbieding van die teks (sujet) en die elemente wat aksie en gebeure in ’n natuurlike, kronologiese en oorsaaklike volgorde (fabula) verteenwoordig. Die literariteit van die narratief is gesetel in die wyse waarop die verwronge inhoud van die narratief ontgeloop word (Margolin 2005:817).

Volgens Margolin (2005:817) word dieselfde literêre tegnieke en beginsels toegepas deur onderskeidelik stilistiese en komposisionele meganismes:

These include positive and negative parallelism, simple repetition, three-stage intensified repetition, riddle, reversal of logical order, circular construction, transposition and rearrangement of parts, digressions, and variant renderings of the same content. Other compositional devices are concerned with the combination of elementary narratives into more complex ones, as in threading together, or frame and embedding.

Al hierdie meganismes kom op ’n bepaalde tyd op ’n bepaalde plek in die narratief voor en word geassosieer met spesifieke inhoudselemente. Die funksie van beide die stilistiese en komposisionele meganismes by prosa is dieselfde as by die poësie en selfrefleksiwiteit is veral prominent. Die tegniek word ter wille van die tegniek beoefen, sonder dat mimesis nagestreef word (Margolin 2005:817).

Die strukturalisme bestaan reeds vanaf die begin van die 1900’s tydens die opbloeit van die Russiese Formalisme en veral Ferdinand de Saussure lewer belangrike werk op hierdie gebied. In die 1950’s word die strukturalisme meer prominent danksy die werk van teoretici soos Jean-Paul Sartre, Claude-Lévi Strauss, Roman Jakobson en later ook Jacques Lacan. Die

strukturalisme lê klem op die ontologie van die struktuur en die verskillende dele waaruit die struktuur bestaan (Dosse 1997:s.l.). 'n Strukturalistiese benadering veronderstel dat daar 'n korrelasie is tussen die groter struktuur van die teks en die kleiner dele waaruit die teks bestaan. Op dieselfde wyse word die taal of die kode wat gebruik word, ook beskou as 'n konstruksie wat beslaan word uit kleiner onderdele wat individueel betekenis dra, maar saam 'n groter boodskap vergestalt.

'n Narratief is 'n konstruksie wat op verskillende vlakke geanaliseer kan word. Behalwe vir die rol van die skrywer as die skepper van die teks en die leser wat die teks moet interpreteer, behoort daar ook gekyk te word na die onderdele wat die element van narratiwiteit aan die teks verleen. Die teks bestaan dus uit 'n verskeidenheid van samestellende dele wat teweeg bring dat die teks as 'n narratief geklassifiseer kan word.

André P. Brink (1987:14) beskryf die verhaal as iets wat gebeur met iemand op 'n bepaalde tyd en 'n bepaalde plek. Die tradisionele narratiewe elemente is volgens Brink vir die eerste keer in Henry James se *The House of Fiction: Essays on the Novel* volledig uiteengesit en bespreek. Hierdie elemente, naamlik handeling (gebeure), tyd, ruimte, karakters, die vertelsituasie en frekwensie is die elemente waaraan daar gewoonlik aandag geskenk word in handleidings oor die narratologie.

Ten einde 'n volledige en sinvolle analise van die verskillende verskyningsvorme van die narratiewe poësie by Charl-Pierre Naudé en Loftus Marais te kan doen, is dit belangrik om eers vas te stel hoe beide die liriese en die narratiewe poësie gedefinieer word en wat hulle van mekaar onderskei.

### **1.5. Definisies van die liriek en die liriese poësie**

Ten einde oor die narratiewe poësie te skryf, moet daar eers nagegaan word wat met die term “liriek” of “liriese poësie” bedoel word. Jackson (2012:826) skryf dat byna alle vorme van poësie tans binne die Westerse tradisie as “liries” gekarakteriseer word. Sy verduidelik dat die term “lyric” in die laaste drie eeue 'n verskuiwing ondergaan het van 'n adjektief na 'n selfstandige naamwoord en van 'n eienskap van bepaalde soort poësie tot 'n term wat ongeveer alle poësie insluit. Die antieke, middeleeuse en vroeg-moderne vorme van poësie wat nou “liries” genoem word, het bestaan uit liedere of kort gedigte geskryf vir bepaalde geleenthede. Jackson (2012:826) beweer verder dat dit veral vanaf die 18de eeu is dat die

term “lyric” (“liriese poësie”) verwys na gedigte wat die eienskappe van bondigheid, subjektiwiteit, passie en sensualiteit het. Sy vervolg:

thus, in modernity, the term is used for a kind of poetry that expresses personal feeling (G.W.F. Hegel) in a concentrated and harmoniously arranged form (E.A. Poe, S.T. Coleridge) and that is directly addressed to the private reader (William Wordsworth, John Stuart Mill).

Ten spyte van verskillende pogings om die term ‘liriek’ te definieer en te beskryf, is dit steeds baie plooibaar en bestaan daar nog geen konsensus daaroor nie (Jackson 2012:834). Daar is verskeie digsoorte wat as liries gekategoriseer kan word, byvoorbeeld elegieë, odes, himnes, parodieë, satires, epigramme, die villanelle en oubades. Hierdie kategorisering kan plaasvind op grond van die inhoudelike en die strukturele vlak of beide.

Een van die resente pogings om te omskryf wat onder die term “lyric” oftewel “liriese poësie” verstaan word, is Werner Wolf se artikel, “The lyric: Problems of definition and a proposal for reconceptualization”. In hierdie artikel voer hy aan dat daar opnuut pogings aangewend moet word om die liriese poësie te definieer ten spyte van die feit dat dit tot dusver baie moeilik was om te doen. Hy sluit aan by Jackson se argument wanneer hy noem dat die liriek oorspronklik ’n generiese term is wat gebruik word om te verwys na enige gedig wat geskryf is om gesing te word.

Wolf beklemtoon dat die individu se kennis van die verskillende genres in die poësie, belangrik is. Hy wys daarop dat daar talle probleme met die tradisionele definisies van die liriek is omdat dit ’n heterogene begrip is. Wolf stel ’n kognitiewe en prototipiese benadering voor wat fokus op die kommunikatiewe en funksionele aspekte van liriese poësie (Wolf 2005:33). Die kognitiewe en prototipiese benadering behels dat die liriek gesien word as ’n kognitiewe raamwerk wat berus op die ervaring van ’n groot verskeidenheid prototipiese vorme van die liriek. Die kommunikatiewe aspek behels dat die metode nie net fokus op die tekstuele eienskappe nie, maar ook die rol van die leser beklemtoon. Die leser beskik reeds oor bepaalde verwagtinge, veronderstellings en ervarings wat gebaseer is op die kenmerke wat die leser assosieer met die liriese poësie en so word die kommunikatiewe funksie van die teks beklemtoon. Die fokus op die funksionele beklemtoon dat daar kennis geneem word van die tipiese funksies van die liriek en die verwagtinge wat dit behels. Hierdie benadering bied ’n verklaring vir die uiteenlopende aard van die poësie wat as liries geklassifiseer word. Dit verduidelik ook die verandering wat liriese poësie ondergaan het met die verloop van die geskiedenis.

Wolf beklemtoon dat die prototipiese eienskappe van 'n gedig nie as absoluut en definiërend beskou moet word nie, maar eerder as 'n tendens wat algemeen is in die liriese poësie (Wolf 2005:34). 'n Benadering tot die liriese poësie moet dus beide prototipies en kognitief wees. Die kommunikatiewe doelwit van die poësie en die leser, sowel as die funksie wat dit dien vir beide, moet in ag geneem word (Wolf 2005: 35).

Wolf (2005:38-39) identifiseer uiteindelik nege prototipiese eienskappe van die liriese poësie, naamlik:

1. Die moontlikheid van oraliteit en performatiwiteit is teenwoordig. Die gedig kan voorgedra word ten spyte van sy geskrewe vorm.
2. Die gedig word gewoonlik aangebied in 'n kort gekonsentreerde vorm.
3. Die taalgebruik wyk af van die alledaagse spreektaal en normale diskursiewe gewoontes sodat al die tekstuele elemente se semantiese waarde verhoog word.
4. Versifikasie (akoesties of visueel) beklemtoon die akoestiese potensiaal van taal, insluitend rym (musikaliteit). Aansluitend hierby kan 'n mens noem dat McHale (2010:51) in sy artikel "Affordances of form in stanzaic poetry" (2010) skryf dat segmentering 'n belangrike rol speel in die skep van betekenis in liriese poësie. Segmentering verwys na die spasiërings en die breuke wat op 'n mikrovlak, byvoorbeeld die versreëls, maar ook op die makrovlak soos die verdeling en strukturering van die bundel, gebruik word. Alle segmentering en die wyse waarop segmenteringstegnieke met mekaar in wisselwerking tree, bewerkstellig betekenis (McHale 2010:52). In liriese poësie word segmentering op so 'n wyse aangewend dat dit die musikaliteit en die ritme van die gedig versterk.
5. Meta-poëtiese selfrefleksiwiteit of selfverwysing speel skynbaar 'n groter rol in die liriek as in ander genres.
6. In die liriek is daar dikwels sprake van 'n sentrale skynbaar onbemiddelde of ongedimeerde bewustheid of agentskap wat die effek van 'n monoloog of 'n liriese diskoers in die gedig bewerkstellig.
7. Hierdie agentskap bied meestal 'n emosionele perspektief op 'n saak: daar is 'n subjek- eerder as 'n objek-gesentreerdheid.
8. Uiterlike handeling en narratiewe ontwikkeling is nie so belangrik in die liriek nie.
9. Die emosionele ervaring of perspektief wat weergegee word in die liriese poësie, is dikwels universeel toepaslik of "absoluut".



Sommige van die bogenoemde prototipiese eienskappe van die liriese poësie staan meer sentraal tydens bepaalde historiese periodes. Die ander kenmerke wat minder gereeld prominent is, word beskou as histories marginaal. Veranderinge in poëtiese styl en in die houdings van die lesers van die liriek, kan toegeskryf word aan veranderinge in die voorkoms van die prototipiese eienskappe (Wolf 2005:41). Versifikasie is skynbaar egter deur die eeue heen as die sentrale prototipe van die liriek beskou en is in 'n empiriese studie geïdentifiseer as die beslissende eienskap wat aanleiding gegee het daartoe dat gegewe tekste as gedigte geklassifiseer is (Wolf 2005:40).

Hierdie afdeling het ondersoek ingestel na die aard van die liriek en die liriese poësie. Daar is bevind dat die definisie van die liriek baie plooibaar is en dat dit meer sinvol is om te kyk na wat die eienskappe is wat die liriek en die liriese poësie kenmerk. Vervolgens gaan daar gekyk word na die eienskappe van die narratief in die liriese poësie.

### **1.6. Narratiewe elemente in die liriese poësie**

Die narratiewe poësie het sy oorsprong in die epiese digsoorte soos eposse, ballades, sages en idilles. Ten einde die aard van die narratiewe poësie te verstaan, moet daar ondersoek ingestel word na die aard van die narratief. Peter Hühn (2010:21) skryf in “Plotting the lyric: forms of narration in poetry” dat alle poësie, ook die liriek, beskik oor verhaalelemente. Hy stel voor dat daar 'n narratologiese benadering gevolg moet word ten einde te bepaal wat die aard van narratiewe poësie is (Hühn 2010:17). Die doel hiervan is om die poëtiese vorme en funksies wat die verhaal en die vertelling in die gedig aanneem te identifiseer en te omskryf. Hühn (2010:17) identifiseer drie narratiewe elemente wat voorkom in gedigte, naamlik sekvensialiteit, bemiddeling en intrige.

Sekvensialiteit verwys na die koherente, oorsaaklike of sinvolle strukturering van gebeure ten einde 'n poëtiese intrige tot stand te bring. Die poëtiese intrige word veral gekenmerk aan geestelike gebeure soos die ontstaan en ontwikkeling van persepsies, verbeelding, begeertes, vrese, herinneringe of emosies (Hühn 2010:19). Dít strook met die emosionele perspektief wat kenmerkend is van die liriese diskoers (vgl. die sewende eienskap wat Wolf identifiseer). Die gebeure in die gedig berus op twee komponente: 1) tematiese of omstandigheds-kontekste, byvoorbeeld sterfte, reis, die see of seksuele liefde en 2) reeksmatigheid wat meegebring word deur gevestigde konvensionele prosedures en stereotipiese prosesse, byvoorbeeld 'n gereguleerde vertrek van 'n skip wat vertrek uit 'n hawe, die proses van liggaamlike verrotting na die dood of die uitvoer van 'n hofmaak-ritueel (Hühn 2010:19).

Gebeure bewerkstellig belangrike ontwikkeling en draaipunte in die poëtiese intrige. Hühn (2010:19) gebruik die term *gebeurtenis* om te verwys na die posisie of die oomblik in die narratief wat dit die moeite werd maak om te vertel. Die impak of belangrikheid van 'n gebeurtenis kan afgelei word uit die mindere of groter mate waartoe dit afwyk van die verwagte opeenvolging van gebeure wat deur die teks geaktiveer word.

'n Gedig beskik oor 'n bemiddelende instansie wat verantwoordelik is vir die sintagmatiese en paradigmatische organisering van die narratief. Hierdie instansie bestaan uit die agente van bemiddeling wat vertel en die soorte perspektiewe wat aan bod kom (Hühn 2010:19). Daar is vier agente van bemiddeling, naamlik die biografiese skrywer, die organiserende, implisiete teksinstansie, die spreker en die protagonis (Hühn 2010:20). Daar word 'n onderskeid getref tussen die persoon wat vertel of praat in die gedig (verteller) en die persoon wie se perspektief en siening verskaf word (fokalisator). Die vertelling en fokalisering kan beide aan dieselfde agent toegeskryf word óf dit kan verskil. Hühn (2010:20) argumenteer dat die liriese poësie kenmerkend gebruik maak van dieselfde agent as fokalisator en verteller, omdat dit 'n effek van onmiddellikheid, spontaneïteit en geloofwaardigheid skep.

Die ruimte waar die vertelling en die fokalisering geskied ten opsigte van die ontwikkeling van die intrige, ongeag of dit gelyktydig, terugblikkend of toekomstig is, speel 'n belangrike rol in die funksionering van die vertelsituasie. Verder is dit ook belangrik dat die funksie wat die vertelling vir die spreker verrig, in ag geneem word (Hühn 2010:20). Myns insiens kan die ruimte waar die narratief afspeel, verskillende dimensies beslaan. Eerstens is daar die ruimte waarin die narratief gesitueer is binne die gedig. Aangesien die poësie meestal vertel oor abstrakte ervarings soos gevoelens, herinneringe en gedagtes sal die ruimte waaroor daar vertel word ook abstrak wees. Dit word egter soms aangebied as 'n konkrete ruimte. In so 'n geval, is die konkrete ruimte 'n metafoer of 'n verklaring vir die abstrakte ruimte al dan die emosie, gedagte of ervaring. 'n Konkrete of abstrakte ruimte (sosiaal, polities, kultureel, psigies of ekonomies) van die reële wêreld wat ook die wêreld van die digter-spreker is, word dikwels so as motivering of inspirasie vir die ruimte gebruik wat in die gedig geskep word. Om hierdie rede behoort die ruimte van die gedig en die ruimte van die bundel ook aandag te ontvang in 'n ondersoek na ruimtes en dimensies.

Die intrige verwys na die semantiese volgorde en koherensie in die gedig en die wêreld wat daardeur geskep word. Die intrige speel af op die vlak van die storie (fabula) en op die vlak van die diskoers (sujet). Die intrige word beskryf in terme van die volgende kategorieë:

tematiese ontwikkeling, die struktuur, die protagonis, die vertelling, die funksie van die vertelling vir die spreker en die aard van die gebeure en die posisie daarvan op die vlak van die storie of die diskoers (Hühn 2010:20).

Heilna du Plooy (2010:2) is van mening dat daar unieke fasette in liriese poësie na vore tree wanneer dit gelees word met die wete dat daar sprake van 'n narratief daarin is. Sy wys op die prominensie van die vermenging van die narratiewe en liriese poësie in die modernisme en postmodernisme waar narratiewe eienskappe dikwels in die liriese poësie gebruik word (Du Plooy 2010:3). Narratiewe elemente kom boonop in verskillende soorte tekste voor, byvoorbeeld in poësie van verskillende tydperke, verskillende versvorme, in gedigte van verskillende lengtes en in sikliese gedigte en bundels. Dít moet in ag geneem word in die ondersoek na die verskillende verskyningsvorme van die narratiewe poësie (Du Plooy 2010:7). Wanneer narratiewe elemente en tegnieke in die liriese poësie aangewend word, funksioneer dit nie dieselfde as in 'n tradisionele narratief, byvoorbeeld 'n verhaal nie. Die verstegnieuse aspekte tree op 'n eiesoortige manier in wisselwerking met die narratiewe fasette van die gedig (Du Plooy 2010:12).

Die volgende strukture is identifiseerbaar in gedigte, reekse, siklusse en bundels met betrekking tot die narratief (Du Plooy 2010:15):

1. Die opeenvolging van aaneenskakelende elemente wat 'n oorsaaklike of logiese verhaallyn (eenvoudig of gekompliseerd) tot gevolg het.
2. 'n Bemiddelende, fokaliserende instansie wat die organisering van materiaal ten opsigte van byvoorbeeld verhoudinge, die siening van karakters, die ruimte en die handeling beïnvloed.
3. 'n Unieke vertelhandeling wat gebruik maak van afwykende taalgebruik ten einde vervreemding te bewerkstellig.

Die navorsingsprojek *Vers-en-verhaal – narratiewe strukture en tegnieke in liriese poësie* (2009) het probeer om onder andere 'n teoretiese ondersoek na die aard van die narratiewe poësie in te stel. Op grond van die bevindinge van dié navorsing, is die volgende voorlopige gevolgtrekkings gemaak oor narratiwiteit in die liriese poësie (Du Plooy 2010:16-18):

1. Tyd en die opeenvolging van gebeure staan in 'n noue verhouding tot mekaar in 'n verhalende liriese gedig en tree op as 'n bindende element.
2. Die narratiewe fasette van die gedig bring vooruitstuwung tot stand wat verspreidende elemente, byvoorbeeld belangrike funksies en katalisators na vore bring. Die liriese,

tydlose elemente funksioneer terugremmend en bewerkstellig die integrasie van tekselemente sodat die leser dieper lees. Die gevolge wat meegebring word deur vooruitstuwung en terugremming skakel met segmentering as poëtiese tegniek en veroorsaak tekstuele spanning tussen sin- en versbou.

3. Die narratief wat in die gedig gevind word, is dikwels beperk, terwyl die oorgange en veranderinge min, maar belangrik is.
4. Die verhaal as sodanig is nie die belangrikste motief in die verhalende liriese gedig nie. Die narratief is eerder 'n uitgebreide metafoor wat 'n poëtiese betekenis het.
5. Daar behoort nie onderskeid getref te word tussen die liriese en narratiewe poësie as verskillende genres nie, maar eerder as twee punte op een glykskaal.
6. Dit is noodsaaklik dat die kategorieë en verskynsels in die literatuurstudie herondersoek en gewysig word ten einde voorsiening te maak vir die raamwerke en denkwyses van die kontemporêre literatuur.
7. Groter fokus moet geplaas word op die verskillende verskyningsvorme van liriese en narratiewe fasette in tekste in plaas daarvan om verskillende genres met mekaar te vergelyk.

Danie Marais en Charl-Pierre Naudé is twee Afrikaanse digters wat beide die narratiewe poësie beoefen en wat deelgeneem het aan die debatte rondom die waarde en aard van die narratiewe poësie. Charl-Pierre Naudé se hantering van die narratiewe elemente is ook een van die sentrale fokuspunte in hierdie studie.

In sy artikel “Die poësie in die raamwerk van die verhalende vers” (2009) argumenteer Danie Marais (2009:124) dat een soort gedig nie verhewe bo 'n ander is nie en dat gedigte om hierdie rede beoordeel behoort te word op grond van die soort gedig wat dit is. Omdat daar spesifieke eienskappe is wat die verhalende poësie kenmerk, sal die waarde van 'n verhalende gedig dus bepaal word aan die hand van die kenmerke en vereistes van 'n verhalende gedig.

Volgens Marais bestaan daar vier poëtiese temperamente wat onderskeidelik toegeskryf word aan óf die liriese óf die narratiewe poësie. Die temperamente wat eie is aan die liriese poësie is musikaliteit en verbeelding terwyl die narratiewe poësie gekenmerk word deur storie en struktuur (Orr 1996 in Marais 2010:124). Marais (2010:124) verduidelik dat die poëtiese kwaliteit in die verhalende vers geleë is in die wyse waarop die verhaal juis die liriese intensiteit verhoog. Die narratief word 'n ruimte waarbinne bepaalde woorde poëties kan eggo (Marais 2010:129). Die verhalende vers maak gebruik van versreëls om twee redes (Marais 2010:130-131):

1. In die verhalende vers word die fokus verskuif of verhoog op wyses wat nie moontlik is in prosa nie. Die gebruik van die enjambement plaas woorde in voorkeurposisies ter wille van beklemtoning.
2. Die versreëls het 'n invloed op die tempo en die ritme van die gedig. Die ritme reflekteer die spreker se opeenvolging van die gedagtes.

Myns insiens fasiliteer die verstegnieke wat ritme, vloei en segmentering in 'n gedig bewerkstellig, ook die leser se ervaring van die leestyd, byvoorbeeld die spoed waarteen daar gelees word, aangesien dit onderskeidelik 'n gaan- en stopeffek tot gevolg het.

Charl-Pierre Naudé se artikel “Die verhaal-element in die liriese vers” (2010) probeer bepaal wat die belangrikste teoretiese verskille tussen narratiewe en liriese poësie is. Volgens hom is daar narratiewe en liriese elemente in alle gedigte en word die kategorisering van gedigte bloot gemaak op grond van die mate waartoe narratiwiteit of die liriek daarin voorkom; hy meen ook dat die kategorisering tydsgebonde is (Naudé 2010:111-112). In sy artikel kyk Naudé spesifiek na fokalisering, die aard van die ervaring, die gehoor, karakterisering, die uitbeelding van tyd en die moontlikheid van universele interpretasie.

Volgens Naudé (2010:112) is die liriese poësie gemoeid met die subjektiewe, individuele, eenmalige ervaring. Die liriese ek-spreker het 'n enkelgehoor of 'n direkte leser. (Hierdie omskrywing klop met sekere van die prototipiese eienskappe van die liriek wat Wolf uitgewys het hierbo.) Die narratiewe poësie put hoofsaaklik uit die objektiewe, herhaalbare, kollektiewe ervaring waarin die karakters personasies is wat in die tradisionele epos gevind sal word. Hier word hoofsaaklik 'n gehoor aangespreek.

In die liriese verhalende vers het die vermenging van die narratiewe en liriese elemente 'n belangrike uitwerking op mekaar. Naudé (2010:117) beskryf die spreker in die liriese verhalende vers as 'n “verdunde ek” wat dikwels geken word aan sy/haar eenvoudige praattoon (Naudé 2010:15). Dié praatstem het 'n lewensgetrouheid tot gevolg. Ander karakters wat verskyn, is bloot elemente van die spreker self of 'n simbool vir die mensdom in die algemeen (Naudé 2010:113).

Ten opsigte van tyd is die spanning wat tussen die narratief en die liriek heers, belangrik in die liriese verhalende vers. Die kousaliteit wat normaalweg deur die narratief teweeg gebring word en die tydloosheid wat gewoonlik deur die liriek geïmpliseer word, het die effek van 'n tydlose oomblik tot gevolg (Naudé 2010:117). Die verhaal in die liriese vers handel oor die “onderskeidende ervaring” van die spreker eerder as die kollektiewe of die subjektiewe

ervaring. Daarmee saam word die verhaal op die voorgrond geplaas wat die illusie skep dat die gedig die ervaring self is (Naudé 2010:114). Die sterk fokus op die verhaal verhul die poëtiese tegnieke wat gebruik is en só word die verhaal as 'n geheel die beeld of die metafoor.

Die ondersoek na die definisies van onderskeidelik die liriese en die narratiewe poësie, toon dat die kategorisering van poësie as óf lirie óf narratief problematies is aangesien daar geen duidelike grense tussen die genres van die liriese en die narratiewe poësie bestaan nie. Dit wil voorkom asof narratiewe en liriese elemente dikwels naas mekaar voorkom in poësie en dat dié twee vorme 'n invloed op mekaar het.

### **1.7.Gevolgtrekking**

Hierdie hoofstuk het gekyk na die prominensie van die narratiewe poësie tans in die Afrikaanse letterkunde. Daar is gevind dat daar veral sedert die 2000's 'n oplewing was in die hoeveelheid bundels met 'n narratiewe inslag wat in Afrikaans verskyn het.

Verder is ondersoek ingestel na die narratologie as studieterrrein en na moontlike definisies van die liriese poësie en na die narratiewe element in liriese poësie. Daar is gevind dat daar in narratologiese studies baie geskryf word oor die boustene van die narratief, maar dat die bespreking van die narratiewe elemente in die poësie nog te kort skiet.

'n Poging is aangewend om hierdie elemente aan te pas vir die poësie en daar is gevind dat die aard van die vertelling die onderskeidende element is in hierdie verband. In prosa staan die handeling sentraal en daarom is dit belangrik dát daar vertel word. Die verhaal staan dus sentraal. Poëtiese tegnieke en kwaliteite word beskou as vanselfsprekende eienskappe van die poësie, byvoorbeeld die gebruik van afwykende taalgebruik en versifikasie. Wanneer 'n narratief aangetref word in die poësie, verskuif die fokus van die feit dát daar vertel word na hóé daar vertel word en na watter inligting juis weggelaat word uit die vertelling..

Die ander narratiewe elemente is egter steeds van belang aangesien die elemente in 'n interafhanklike verhouding met mekaar staan. Die volgende hoofstuk gaan probeer vasstel wat die aard van die narratiewe elemente was en hoe dit in Afrikaanse poësie gemanifesteer het tot en met 2000. Dit word gedoen teen die agtergrond van verskillende benaderings wat probeer om die narratiewe element te omskryf binne die narratologie, maar ook poësie en hoe dit onderskei word van die liriese elemente.

Hoofstukke 3 en 4 gaan probeer vasstel wat die verskyningsvorme van die narratiewe poësie by Charl-Pierre Naudé en Loftus Marais is. Daar sal gefokus word op Naudé se bundel *In die geheim van die dag* (2004) in Hoofstuk 3 en op Marais se bundel *Kry my by die gewone plek aguur* (2012) in Hoofstuk 4.

## Hoofstuk 2: 'n Algemene oorsig van die narratiewe poësie in die Afrikaanse letterkunde

### 2.1 Kontekstualisering

Brian McHale (2005:356) argumenteer dat 'n baie groot hoeveelheid gedigte van alle genres en tradisies beskik oor narratiewe elemente of dimensies en dat talle van die wêreld se groot literêre narratiewe gedigte is. Ten spyte hiervan is die narratiewe element in gedigte nog nie voldoende in die narratologie ondersoek nie en word daar ook in die poësiestudie min aandag daaraan gegee. McHale voer aan dat die fokus van die narratologie in die poësiestudie sedert die begin van die twintigste eeu meestal op die liriese poësie geval het en dat die narratiewe poësie eers weer deur die postmodernistiese poësie begin herleef het. Die narratief in poësie is onderskeibaar van ander narratiewe op vier wyses: die gedig het deurgaans 'n narratiewe vorm; die teenwoordigheid van kwasi-narratiewe sekvensies; die skets van implisiete narratiewe situasies in liriese gedigte en laastens word daar soms narratiewe materiaal ingevoeg in liriese gedigte (McHale 2005:356-357).

Hierdie tendens is ook waarneembaar in die Afrikaanse poësie wat die afgelope dekade 'n oplewing en 'n hernude belangstelling in die narratiewe poësie beleef het. Daar het reeds sedert die begin van die 2000's 'n aantal liriese bundels in Afrikaans verskyn wat beskik oor verhalende elemente, maar veral vanaf 2005 ook 'n aantal narratiewe bundels. Die belangstelling in die narratiewe poësie het ook aandag van die akademie ontvang met verskeie debatte en polemieke wat gesentreer was rondom die literêre waarde van die narratiewe poësie, sowel as die aard daarvan.

Hierdie studie wil ondersoek instel na die verskyningsvorme van die narratiewe elemente in die Afrikaanse poësie. Dit word gedoen met toespitsing op Charl-Pierre Naudé en Loftus Marais se bundels *In die geheim van die dag* (2004) en *Kry my by die gewone plek aguur* (2012).

Vervolgens word daar gekyk na die wyses waarop narratiewiteit tot en met 2000 in die Afrikaanse poësie verskyn het en hoe dit beïnvloed is deur faktore soos politiek, kultuur en geskiedenis, ten einde te kan bepaal wat die verskyningsvorme van die narratiewe poësie in die hedendaagse Afrikaanse letterkunde is.



### 2.2.1. 'n Historiese oorsig van die narratiewe poësie in die Afrikaanse letterkunde

H.P. van Coller (2012:266) argumenteer in sy artikel, *The beginnings of Afrikaans literature*, dat dit moeilik is om die presiese oorsprong van die Afrikaanse letterkunde vas te stel en dat akademiëers gevolglik ook nie ooreenstem oor wanneer die Afrikaanse letterkunde aanvang geneem het nie. Sommige ondersoekers, soos J.C. Kannemeyer (1988:17) skryf dat die tradisie van Afrikaanse literatuur en narratiewiteit in Suid-Afrika reeds in 1652 begin het met die joernale, dagboeke en briewe van die heel eerste Europese setlaars aan die Kaap. Hierdie tekste het hoofsaaklik verslag gelewer oor die setlaars se reiservarings, die lewe in die kolonie en hul interaksies met die inheemse mense. Jan van Riebeeck se *Dagregister* het so byvoorbeeld boek gehou van die belangrikste gebeure wat afgespeel het tydens sy diensteryn. Ander navorsers is weer van mening dat die tradisie van die Afrikaanse letterkunde tot stand gekom het in die tweede helfte van die negentiende eeu toe die ontwikkelende taal Afrikaans gevestig is as 'n taal wat geskik is vir literêre gebruik, onder andere deur die Genootskap van Regte Afrikaners wat 'n koerant, die *Afrikaanse Patriot* stig waarin van die vroegste Afrikaanse literatuur verskyn (Van Coller 2012:265). Volgens Hein Willemsse (1999:9) bestaan daar egter ook buite-kanonieke tradisies in die Afrikaanse letterkunde. Hy bespreek dit in sy boek, *Aan die ander kant* en in 'n artikel wat in *Perspektief en profiel 2* verskyn, met die titel, “ 'n Inleiding tot buite-kanonieke Afrikaanse kulturele praktyke” (1999).

Die volgende paar afdelings gaan 'n kort oorsig verskaf van die narratiewe poësie in Afrikaans met die doel om 'n agtergrond te skep vir die bespreking van Charl-Pierre Naudé en Loftus Marais se narratiewe poësie. Daar sal slegs na enkele hoogtepunte verwys word. Die oorsig steun op Kannemeyer se literatuurgeskiedenis, naamlik *Geskiedenis in die Afrikaanse literatuur I* (1978), *Die Afrikaanse literatuur 1652-1987* (1988) en *Die Afrikaanse literatuur 1652-2004* (2005); sowel as Heinrich Ohloff (1999) se artikel, “Perspektief op die Afrikaanse poësie: Die poësie van voor 1900 tot 1960” en Helize Van Vuuren (1999) se artikel, “Perspektief op die moderne Afrikaanse poësie (1960-1997)” wat beide in *Perspektief en Profiel 2* (1999) verskyn het.

Heinrich Ohloff (1999:22) argumenteer dat die wêreld van die Afrikaanse mens die afgelope eeu heeltemal verander het en dat hierdie veranderinge ook sigbaar is in die Afrikaanse poësie. Literêre verandering vind dus binne 'n historiese raamwerk plaas. Die volgende paar afdelings gee 'n oorsig van die prominentste tendense in die Afrikaanse poësie met

toespitsing op die narratiewe poësie ten einde te bepaal hoe dit met tyd verander het, watter invloed tyd daarop gehad het en hoe al hierdie faktore die beoefening van die narratiewe poësie deur digters soos Charl-Pierre Naudé en Loftus Marais tans, beïnvloed.

### **2.2.2. Die poësie van die Eerste Afrikaanse Beweging (1870-1900)**

Die narratiewe poësie word reeds sedert die aanvang van die Eerste Afrikaanse Beweging (1875-1900) in die Afrikaanse letterkunde beoefen. Kannemeyer (1988:32) skryf dat die poësie wat tydens die Eerste Afrikaanse Beweging verskyn het tematies beperk is omdat dit hoofsaaklik gesentreer is rondom die Afrikaner, sy vaderland, sy stryd en sy taal. Die poësie is dikwels geestig, spottend, didakties en vertel verhale oor die Afrikaanse folklore. Van die bekendste gedigte uit hierdie tyd is F.W. Reitz se “Klaas Geswind en syn perd”, S.J. du Toit se “Hoe die Hollanders die Kaap ingeneem het” en Pulvermacher se “Dopper Joris en syn seiltjie”. Die gedigte in hierdie tyd maak baie gebruik van rym en volksuitdrukkings wat die geestige aard daarvan versterk.

Volgens Ohlhoff (1999:37) het sommige van die tekste wat uit hierdie tyd dateer ’n kollektiewe funksie gehad. Dit wou ’n gemeenskaplike doel bereik. Die Afrikaners het dit gebruik om hulself polities te verset teen die Britse bewind; die Afrikaanse taal te bevorder en/of die Afrikaneridentiteit te vestig. Weens die politiese doel van die poësie wat in hierdie tyd verskyn, is die gedigte dikwels ryk aan retoriese tegnieke. Die narratiewe gedig het dus ’n politieke funksie verrig.

Stefan Iverson (2004: s.l.) argumenteer dat ’n gewone maar beslissende stem, kenmerkend van narratiewe met ’n retoriese inslag is. Hy verduidelik dat Aristoteles (1984:1393) narratiewe beskou het as bewyse en dat dit in twee soorte verdeel kan word: “one consisting in the mention of actual facts, the other in the invention of facts by the speaker”. In die narratiewe gedig met retoriese elemente kan daar dus teruggegryp word na reeds bestaande narratiewe, byvoorbeeld die kollektiewe narratief van die Afrikanerervaring tydens die Anglo-Boereoorlog, of ’n nuwe narratief kan geskep word van ’n spesifieke (moontlik fiktiewe) individu se ontberinge tydens die oorlog. Die aanroer van die kollektiewe ervaring gee aan die narratief ’n universele dimensie waarmee maklik geïdentifiseer kan word. Die narratief wat gesentreer is rondom ’n spesifieke individu en sy persoonlike ervaring, bewerkstellig patos (emosionele reaksie) by die leser. Die leser se identifisering met die narratief en die emosionele reaksie wat veroorsaak word, is ’n belangrike deel van die

politieke strategie wat ook in die narratiewe gedig met 'n politieke agenda gebruik is om veral die Afrikaner-ideologie en –belange te bevorder. Die narratiewe gedig speel dus onder andere 'n politieke rol in die Eerste Afrikaanse Beweging.

Ander verse van hierdie tyd kan weer beskryf word as ligte en geestige volksverse. Alhoewel Kannemeyer (1975:17-18) van mening is dat hierdie gedigte minder literêre waarde het, wys Ohlhoff (1999:38) daarop dat dit juis in lyn is met die konvensies van antikoloniale literatuur soos wat die literatuur van die Eerste Afrikaanse Beweging indertyd was. Sefa Dei (2006:12) omskryf “anti-kolonialisering as die ‘decolonizing of the mind’”. Taal en dus ook letterkunde is 'n belangrike fasiliteerder van anti-kolonialisering omdat dit 'n intellektuele agentskap is. Taal is gebruik om mense te koloniseer en hierdie tendens word omvergewerp wanneer dit gebruik word om te dekoloniseer.

Sommige van die narratiewe elemente in die gedig, byvoorbeeld 'n stem, perspektief of karakter wat met 'n bepaalde groep of kultuur geassosieer word, kan 'n manier wees waarop die digter-spreker homself distansieer van die koloniseerder of ideologie wat hy teenstaan en vereenselwig met die gekoloniseerdes of die ideologie wat hy ondersteun.

D.J. Opperman (1983a:7) wys daarop dat veral Reitz die gewoonte gehad het om deur middel van vermaaklike gedigte vir sy leser lesse te leer, soos wat gesien kan word in sy gedig “Klaas Geswind en syn perd”. Ek haal die gedig deels aan:

As jy nog met jou maat  
 Bo in die dorp sit lag en praat,  
 Vergeet jy jy moet huis toe gaan,  
 Anders sal Elsie vir jou slaan;  
 Sy sit al by die vuur en brom:  
 “Ek kry hom soos hy huis toe kom.”

[...] Vir dié wat lus het om te draai,  
 Wil ek maar net een woordjie raai:  
 Gedenk aan Klaas Geswind syn perd,  
 En vraag jouself: *waar is haar stert?*

Die narratief in hierdie gedig neem die vorm van 'n anekdote aan. “Anekdote” word in die *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* gedefinieer as 'n kort storie wat 'n eenmalige gebeurtenis uit die alledaagse lewe oorvertel (Wood 2012:51). Anekdotes bevat dikwels ook

'n morele les. Wood verduidelik dat anekdotes in poësie die problematiese grens tussen prosa en poësie en tussen liriese en narratiewe poësie vergestalt.

Daar is twee verhaallyne teenwoordig in “Klaas Geswind en syn perd”. Die eerste verhaallyn steun op die konflik wat in die huwelik kan ontstaan. Die tweede verhaallyn handel oor Klaas Geswind se ontmoeting met 'n klomp spoke by 'n begraafplaas. Die narratiwiteit in die gedig word versterk deur 'n verskeidenheid van elemente. Daar word gebruik gemaak van eiesoortige eiename, byvoorbeeld Klaas, Elsie en Kol wat algemeen in die Afrikanerkultuur is. Die gebruik van eindrym, reëlvasigheid en klanknabootsing versterk beide die geestige aard van die inhoud van die gedig en die wyse waarop dit lees. Alhoewel daar wel poëtiese tegnieke, byvoorbeeld vergelykings en bogenoemde elemente in “Klaas Geswind en syn perd” is, word dit oorskadu deur die narratief en die vertelaksie. Daar is nie direkte dialoog in die gedig waaraan verskillende karakters deelneem nie, maar die vertelling geskied wel deur 'n vertelstem. Aangesien die gedig gesentreer is rondom die vertelling van Klaas Geswind en sy perd se storie, is dit toeganklik vir alle lesers. Kannemeyer (2005:33) noem dat die slot van die gedig 'n skynmoraal bevat. Die raad wat gegee word aan die luisteraar of leser, word vermom as 'n les, maar het eerder die funksie om te vermaak in plaas daarvan om voor te skryf. Die narratiewe poësie wat tydens die Eerste Afrikaanse Beweging verskyn het dus ook ten doel om te vermaak en humoristies te wees.

Kannemeyer (2005:51) beskryf die strydgedigte wat tydens die Eerste Afrikaanse Beweging verskyn het as “geestelike wapens in diens van die Afrikanersaak.” Die doel van die strydgedigte was om vryheid van die Engelse onderdrukking en erkenning vir die Afrikaanse taal te bewerkstellig. Jan Lion Cachet gebruik byvoorbeeld die beeld van die boerenooi om Afrikaans voor te stel in sy gedig, “Die Afrikaanse Taal” wat deels aangehaal word:

Ek is 'n arme Boerenôi,  
 By vele min geag;  
 Maar tog is ek van edel bloed,  
 En van 'n hoog geslag.  
 Uit Holland het myn pa gekom  
 Na sonnig Afrika;  
 Uit Frankryk, waar die druiftrós swel,  
 Myn liewe, mooie ma. [...]

In die gedig word daar in die eerste twee strofes 'n narratief geskep van die ontstaan van Afrikaans. Soos die voorsate van die meisie in die gedig wat onderskeidelik van Nederland en Frankryk afkomstig is, ontstaan Afrikaans ook weens Europese setlaars wat onder andere van Nederland en Frankryk is. Die volgende twee strofes van die gedig fokus onderskeidelik op die hoogmoedige sussie en die statige en baasspelerige niggie wat onderskeidelik Nederlands en Engels voorstel. Dié twee tale word konstant teenoor Afrikaans gestel. Die Nederlandse sussie voel nie tuis in Suid-Afrika nie terwyl die Engelse niggie nie soveel bemindes het soos die boerenooi nie. Die narratief word tot 'n hoogtepunt gevoer wanneer die spreker tot die slotsom kom dat sy nie net die vryer wat haar bemin koning in die land maak nie (strofe 5), maar dat sy ook uiteindelik koningin van Suid-Afrika sal wees (strofe 6). Daar word dus uiteindelik gesê dat die Afrikaner nie net die heerser van die land sal wees nie, maar dat Afrikaans ook 'n soortgelyke verhewe posisie sal hê. “Die Afrikaanse Taal” is dus 'n voorbeeld van hoe narratiewe gedigte in hierdie tydperk die funksie gehad het om ondersteuning vir die Afrikanerstryd te verwerf.

Kannemeyer (2005:50) skryf dat die literatuur wat tydens die Eerste Afrikaanse Beweging verskyn het, “by uitstek 'n literatuur was wat baie spesifiek rekening gehou het met die publiek vir wie hy bedoel”, is. Myns insiens is dit belangrik dat daar om hierdie rede 'n onderskeid getref word tussen die sangerigheid wat manifesteer in onderskeidelik narratiewe en liriese poësie. Waar die sangerigheid in die liriese poësie die musikaliteit van die gedig versterk, het dit in die narratiewe poësie van hierdie tydperk eerder die funksie om geestig en pittig te wees, óf om aandoenlik en hartstogtelik te wees. Aangesien 'n gedig soos “Die Afrikaanse Taal” 'n politieke doel gehad het binne die Afrikaner-opset, is dit belangrik dat die gedig soveel lesers as moontlik betrek. Dié proses word makliker gemaak deur die musikale kwaliteit van die gedig. Die liriese aard van die gedigte verseker ook dat die gedigte makliker is om te onthou wat dit ideaal maak om as 'n strydgedig voor te dra in die openbaar.

Die narratiewe poësie is ook gebruik om die religieuse saak te bevorder. Van Coller (2012:271) meld dat Sjeg Abu Bakr Effendi in 1877 'n fonetiese, Afrikaanse weergawe in Arabiese skrif van die *Beyan-al-Dín (Uiteensetting van die godsdiens)* die lig laat sien het. Hy het ten doel gehad om Islam te bevorder in die Kaap se Maleisiese gemeenskap. Die *Uiteensetting van die godsdiens* word beskou as die vroegste noteerbare poging om Afrikaans op 'n literêre wyse te gebruik.

### 2.2.3. Die poësie van die Eerste Geslag (1900-1917)

Die tradisie van die narratiewe poësie word deur die digters van die Eerste Geslag soos Jan F.E. Celliers, Totius en C. Louis Leipoldt, voortgesit. Hierdie tydperk word gekenmerk deur verskeie politiese gebeure en verandering in Suid-Afrika, byvoorbeeld die Anglo-Boereoorlog en die Eerste Wêreldoorlog. Alhoewel die poësie steeds toeganklik is omdat dit geskryf is vir die publiek, word dit al hoe meer aktueel. Ohloff (1999:44) voer aan dat Celliers, Totius en Leipoldt weens hul eenvoudige uitbeelding van die Suid-Afrikaanse werklikheid en die Afrikaner se gemoeidheid met sy geloof en kultuur, steeds naby aan die Afrikanervolk gestaan het soos die digters van die vorige era. Vanaf 1900 tot 1917 verskyn daar 'n paar belangrike narratiewe gedigte wat 'n invloed op die ontwikkeling van die Afrikaanse poësie gehad het.

Die eerste poësie wat tydens hierdie tydperk verskyn, is soortgelyk aan die poësie wat geskryf is in die vorige era. Die eerste gedigte van Jan F. E. Celliers het 'n nuwe rigting in die digkuns aangedui. Dit is veral sigbaar in die bekende gedig, “Dis al” (1908) wat in beknopte vorm 'n bepaalde verhaal vertel:

Dis die blond,  
dis die blou:  
dis die veld,  
dis die lug;  
en 'n voël draai bowe in eensame vlug –  
dis al.

Dis 'n balling gekom  
oor die oseaan,  
dis 'n graf in die gras,  
dis 'n vallende traan –  
dis al.

Kannemeyer (2005:76) beskou “Dis al” as die hoogtepunt van die bundel, “*Die vlakke en ander gedigte*”, en meen dat dit die begin van die “bewuste literêre tradisie” in die taal is. Anders as vorige gedigte wat sterk steun op anekdotes, word die metafoor van 'n voël hier

gebruik om die verhaal van 'n soldaat se terugkeer na die Anglo-Boereoorlog, uit te beeld. Ten opsigte van inhoud is hierdie gedig minder toeganklik as die digkuns wat dit vooraf gegaan het, maar dit handel steeds oor die gesamentlike ervaring van die Afrikanervolk. Daar is dus 'n narratief onderliggend aan dít wat die gedig voorstel: die narratief van die Afrikaner se posisie in Suid-Afrika na die oorlog.

Alhoewel “Dis al” inhoudelik iets sê oor die verhaal van die Afrikanersoldaat na die Anglo-Boereoorlog, is die gedig op 'n tegniese vlak sterk liries. Ohloff (1999:45) wys daarop dat die emosie in die gedig juis opvallend is as gevolg van die spaarsamige woordgebruik. Baie van die gedig se betekenis is opgesluit in dít wat nie in die narratief gesê word nie en dít wat die digter-spreker kies om nie te sê nie. Sy verlatenheid word egter beklemtoon deur die alleenplasing van “dis al” aan die einde van elke strofe.

Celliers lewer ook ander belangrike bydraes tot die tradisie van narratiewe poësie in die Afrikaanse letterkunde. In 1911 verskyn *Martjie* wat volgens Kannemeyer (1988:51) die eerste uitvoerige epiese werk in Afrikaans is. Die gedig word beskou as een van die eerste en min idilles in die Afrikaanse letterkunde en dit handel oor die onbeantwoorde liefde tussen die protagonis Martjie en haar geliefde, Roelof, wat sy aan die einde aan die dood af staan. *Martjie* word beskou as die eerste uitvoerige epiese werke in Afrikaans (Kannemeyer 1988: 51) en lê dus 'n belangrike fondasie vir latere epiese werke wat Afrikaans verskyn.

Die digter, Totius, lewer ook 'n belangrike bydrae tot die narratiewe poësie in Afrikaans. Totius word dikwels beskryf as 'n denkende digter of “die siener van die Afrikaanse poësie” (Cloete 1999:632). Volgens Ohloff (1999:47) is die temas in Totius se oeuvre gesentreer rondom die nasionale, die religieuse en die persoonlike lewe. Kannemeyer (2005:78) verfyn dié gedagte deur te beklemtoon dat Totius se poësie fokus op die nasionale verlede van die Afrikaner en op die persoonlike lewe van die digter-spreker wat die religieuse ervaring insluit. Die spanning tussen die kollektiewe nasionale verlede en die persoonlike lewe van die individu is tekenend van die spanning tussen die narratief en die liriek in Totius se werk.

Verskeie van Totius se nasionale gedigte, byvoorbeeld “Vergewe en vergeet” uit in die bundel *By die monument*, het 'n narratiewe aard juis omdat dit iets te kenne wil gee oor die kollektiewe Afrikanerervaring onder Britse onderdrukking. Kannemeyer (1988:118) wys uit dat die gedig egter eers in 1917 by die bundel gevoeg is. In hierdie gedig word die allegorie van 'n boom gebruik om die Afrikanerervaring voor te stel:

Daar het 'n doringboompie

vlak by die pad gestaan,  
waar lange ossespanne  
met sware vragte gaan.

En eendag kom daarlanges  
'n ossewa verby,  
wat met sy sware wiele  
dwars-oor die boompie ry.

“Jy het mos, doringstruikie,  
my ander dag gekrap;  
en daarom het my wiele  
jou kroontjie plat getrap.” [...]

Myns insiens is die prominentste narratiewe element in die gedig die handeling wat voortgedryf word deur verandering en progressie. 'n Ander belangrike element wat die narratiewiteit versterk, is kousaliteit. Die boompie word platgery deur die ossewa omdat hy voorheen die ossewa gekrap het. Die gebeurtenis verander egter die boom: dit word gebuig en knak amper middeldeur. Herstel vind plaas, maar oor 'n lang tydperk en die letsel van die traumatiese gebeure bly agter. Die ossewa word gebruik as beeld vir die Britte terwyl die boom die Afrikaner vergestalt. Tydens die Anglo-Boereoorlog oorwin die Afrikaner, maar die konflik tussen die Engelse en Afrikaners duur voort. Dit gee aanleiding tot die tweede Vryheidsoorlog waartydens die Britte oorwin. Dié oorwinning het 'n groot en negatiewe impak op die Afrikaanse volk ten opsigte van die ekonomie en hul onafhanklikheid. Die digter-spreker kom egter aan die einde van die gedig tot die gevolgtrekking dat die Afrikaners ten spyte van die verliese wat hulle gelei het en die feit dat hulle steeds geraak word deur die gebeure, sal bly groei en vooruit gaan, net soos wat die boompie weer gegroei het.

Totius lewer ook 'n bydrae deur die skryf van langer poëtiese werke waarin die narratief prominent is. Die prominentste voorbeeld in sy oeuvre, die bundel *Trekkerswee* (1915), is volgens Kannemeyer (2005:79) “feitlik 'n mosaïek in drie panele wat afwisselend uit brokkies epiek, liriek en betoog opgebou word”. Die gedig handel oor die dogter van 'n boer wat die plaaslewe vir dié van die stad verruil en dan te staan kom voor teen 'n reeks uitdagings. Die verhaal speel af teen die agtergrond van die Eerste Vryheidsoorlog, die konflik tussen die Afrikaners en die Britte oor goud en diamante en die Suid-Afrikaanse



Uniewording in 1910. In vergelyking met sy voorgangers is daar by Totius ’n groter drang na eenheid in sy digbundels. Gedigte word dikwels tematies georden en daar is ook die teenwoordigheid van reekse en siklusse in sy bundels (Kannemeyer 2005:78). Alhoewel die inhoud van die reekse en siklusse liries kan wees, stuur dit myns insiens weg van die eenmalige ervaring wat met die liriese poësie geassosieer word omdat daar sprake is van verandering en progressie.

C. Louis Leipoldt word algemeen beskou as die belangrikste figuur van die Eerste Geslag en lewer ’n betekenisvolle bydrae tot die tradisie van die narratiewe poësie in die Afrikaanse letterkunde (Kannemeyer 2005:82). Kannemeyer wys op die natuurlike praatpoësie wat deur Leipoldt beoefen word wat die “spreektaalwerklikheid” reflekteer. Alhoewel Leipoldt soos sy voorgangers aanvanklik ook probeer om stem te gee aan die kollektiewe nasionale ervaring (Louw 1978:17), onderskei hy hom van sy tydgenote deur die gebruik van die unieke, volkseie spreektaal (Opperman: 1974:92):

Toe Totius en veral Celliers ’n sterk Nederlandsgetinte taal geskryf het (“awond”, “lower”, “kickers”) vol ou digterlike uitdrukkings, het Leipoldt ons digkuns vernuwe deur meer van die Afrikaanse spreektaal in te voer (“aand”, “blare”, “paddas”), nuwe beelde: “die hael, elke korrel soos ’n kersiepit”, “die maan wat deur die wolke loop soos ’n fisant deur ruijtegras.”

Leipoldt het ’n hele paar narratiewe gedigte geskryf waarvan “Vrede-aand” en “Van Noot se laaste aand” noemenswaardige voorbeelde is. Een van Leipoldt se bekendste narratiewe gedigte is “Oom Gert vertel” wat in *Oom Gert vertel en ander gedigte* (1911) verskyn het. Hierdie gedig word gekenmerk deur die praatstem waardeur die vertelling geskied. Ek haal die eerste paar reëls aan:

Ja, neef, wat kan ek, oumens, jou vertel?  
 Jy wil die storie van ons sterfte hoor?  
 Nou goed!  
 Dis nooit te laat om daarvan nog  
 Te leer en van gebruik te maak —  
 Vir julle, jongling-mense. Hou maar vas  
 Aan wat ons het, en staan orent, en neem  
 Jul aandeel aan ons nasie!

Eerstens, is dit opvallend dat die gedig deurgaans in die direkte rede geskryf is. Volgens Ohloff (1999:53) word daar reeds in die eerste versreël 'n gespreksituasie geskep. Ohloff (1999:53) en Louise Viljoen (1998:577) is dit eens dat “Oom Gert vertel” beskryf kan word as 'n dramatiese monoloog. Deur die vertelling word belangrike inligting aan die leser/luisteraar oorgedra deur die wyse waarop Oom Gert vertel en deur dít wat hy juis nie sê nie (Ohloff 1999:53):

Om die aandag van homself af te lei en so sy emosie te probeer verberg, stuur hy byvoorbeeld sy dogter Gerrie om te gaan koffie haal of die hoenders te verjaag of blameer hy die neef se rook vir die feit dat sy oë traan. Hy wei ook soms uitvoerig uit, klaarblyklik om die klimaks uit te stel van hierdie verhaal wat hom so hewig ontroer en hier en daar selfs tot uitbarsting laat kom. [...] Maar Leipoldt het ook daarin geslaag om dit te laat deurskemer dat oom Gert met homself worstel oor sy aandeel aan die gebeure: moes hy meer of minder gedoen het?

Die spreker wat in die gedig aan woord is, Oom Gert, konstrueer die “storie van ons sterfte” aan die luisteraars en leser teen die agtergrond van die werklike Suid-Afrikaanse geskiedenis. Die gedig is in die vryeversvorm geskryf en beeld die verskillende nuanses van Oom Gert se emosies uit. Die vertelproses is spontaan en deurspek met verskynsels wat geassosieer kan word met gesproke taal, byvoorbeeld uitbreidings, afdwaling en die uitstel van die klimaks (Viljoen 1998:577).

In “Oom Gert vertel” word die narratief verder uitgebou deurdat die narratiewe elemente tyd en ruimte nie staties bly nie. Die ruimte wissel tussen die Kaapse dorpshuis en oorlogsomstandighede terwyl die tyd wissel tussen die hede waarin Oom Gert die storie vertel en die verlede waaroor sy verhaal handel (Kannemeyer2005:82).

Die skep van 'n narratief wat die inspan van die verbeelding verg, is 'n belangrike aspek van die gedig. Viljoen (1998:577) verduidelik dat dit nie net gaan oor die oortel van die storie nie, maar dat die “maak” van die storie net so belangrik is omdat dit 'n manier is waardeur Oom Gert vrede maak met die gebeure en sy aandeel daarin.

Die Eerste Geslag lewer as 'n geheel 'n belangrike bydrae tot die vestiging van die tradisie van die narratiewe poësie in die Afrikaanse letterkunde. Daar is eerstens 'n voortsetting van die vorige tradisie se narratiewe poësie deurdat narratiewe gedigte soms die funksie het om die Afrikanersaak te bevorder. Dit verrig dus 'n politieke en 'n sosiale funksie. Die narratiewe poësie begin egter ook die spreektaal gebruik. Dít maak voorbrand vir die praatpoësie wat later meer prominent raak in die Afrikaanse letterkunde.

#### 2.2.4. Die poësie van die Tweede Geslag (1917-1930).

Die digters van die Tweede Geslag (1917-1930) of die vroeë individualiste soos hulle ook bekend gestaan het, het 'n verruiming gebring in die tematologie van die Afrikaanse poësie wat tot in daardie stadium baie beperk was. Eugène Marais, Toon van den Heever en A.G. Visser is van die belangrikste figure van hierdie tydperk. Hierdie digters beweeg weg van hul voorgangers se gemoeidheid met die problematiek van die Afrikaner. (Kannemeyer 1988:46). Beskrywende, histories-avontuurlike en naturalistiese poësie word meer algemeen beoefen. Waar die werk van die Eerste Geslag nog 'n baie aktuele aanslag het en poog om die leefwêreld van die Afrikaner in poësie te verewig, is daar by die vroeë individualiste ook 'n toespitsing op die estetisisme en die dekadensie.

Kannemeyer (1988:46) wys daarop dat daar in hierdie periode ook 'n bewustheid is van bundels as 'n eenheid en dat sikliese benaderings meer algemeen gehandhaaf word. Gedigte word in sommige gevalle volgens temas gegroepeer en gerangskik ten einde siklusse en reekse te vorm waarin daar sprake is van 'n narratiewe element of samehang.

Wanneer daar dus sprake is van 'n narratiewe element is dit nie meer net 'n verskynsel in die enkelgedig nie, maar strek dit soms oor die verloop van sommige bundels, byvoorbeeld T.J. Haarhoff se *Die liefde van Catullus* wat in 1937 verskyn. Alhoewel die meeste van die verse wat in hierdie bundel verskyn liries is, is die bundel as 'n geheel 'n poging om 'n aaneenlopende verhaalllyn te konstrueer wat handel oor die lewe van die Latynse digter.

Volgens die *Princeton encyclopedia of poetry and poetics* kan die narratiewe poësie gedefinieer word as poësie wat 'n storie vertel en word dit onderverdeel in epiese gedigte en ballades (Kinney 2012:911). 'n Epiese gedig is 'n lang verhalende gedig wat afkomstig is uit die mondelingse tradisie. Die epiese gedig beskik meestal oor 'n held en handel oor 'n ernstige onderwerp, byvoorbeeld moraliteit. Die gebeure wat afspeel in 'n epiese gedig is dikwels kultureel of ideologies relevant vir 'n volk. Digtors soos N.P. van Wyk Louw met *Raka* (1941) en D.J. Opperman met *Joernaal van Jorik* (1949) wat veel later verskyn, het verder bygedra tot die vestiging van 'n tradisie van epiese gedigte in Afrikaans.

Eugène Marais lewer in hierdie tydperk veral 'n belangrike bydrae tot die tradisie van die narratiewe poësie deur sy beoefening van die ballade. Die Franse ballade is meer liries en word gekenmerk deur herhalings soos wat die geval is in Marais se gedig "Skoppensboer"

wat vir die eerste maal in 1921 verskyn (Kannemeyer 1988:230) waar die dood verpersoonlik word deur die Skoppensboer-kaart.

Hierteenoor kan die Germaanse ballade omskryf word as 'n narratiewe gedig wat fokus op een episode of situasie en word verder gekenmerk deur die dramatiese en onpersoonlike aard daarvan (Grové 1992:17). Marais se gedig “Mabalêl” (1933), wat vir die eerste keer in 1923 verskyn (Kannemeyer 1988:230), is 'n voorbeeld van 'n Germaanse ballade. Die narratiewiteit in Marais se “Mabalêl” word versterk deurdat die gedig gebaseer is op 'n plaaslike legende. Die gedig vertel die verhaal van hoe Mabalêl, die dogter van 'n stamhoof, deur 'n krokodil, Lalele, by 'n seekoeigat oorval word. Die gedig bevat talle elemente wat kenmerkend is van 'n epos, byvoorbeeld 'n heldefiguur wat die kwaad moet oorwin. “Mabalêl” verskil egter van baie ander eposiese gedigte deurdat die antagonis nooit oorwin word nie:

Winkend deur die skermure  
 Helder blink die voornagvure.  
 Uit die donker stilte, skel,  
 Klink geroep na Mabalêl  
 En die rotse antwoord weer;  
 Maar terugkom sal sy ... nimmermeer.

Marais se bundel *Dwaalstories* (1927) sluit volgens Kannemeyer (2004:105) aan by die tradisie van San-vertellings. In hierdie bundel is ook liedjies opgeneem waarvan die betekenis nie altyd ontsluitbaar is nie. Kannemeyer (2004:105) wys daarop dat daar in minstens een van die gedigte 'n verhaal vertel word, naamlik “Klein-Riet-alleen-in-die-roerkuil” en volg die patroon van tradisionele sprokies en mites waarin die protagonis 'n bepaalde struikelblok moet oorkom.

Bydraes tot die tradisie van narratiewe gedigte in Afrikaans word ook in hierdie fase gelewer deur A.G. Visser en Toon van den Heever. Visser is veral bekend vir sy geestige en liefdesgedigte en sy poësie word volgens Kannemeyer (1978:250) beskou as 'n “afsluiting vir die periode tot 1930”. Leona Venter (1999:749) wys daarop dat kritici gemengde reaksies op Visser se werk het, maar dat die humoristiese, eenvoudige en sangerige aard van sy werk wel uitgesonder is as merkwaardig. Myns insiens is die humor en eenvoud van Visser se werk ondersteunend van die narratiewiteit in sy poësie. Dit gee aan die verteller 'n stem wat pas by die storie wat vertel word in die gedig. Wanneer tant Siena in die gedig “Vet” uitgebeeld word, is die toon van die verteller goedig eerder as spottend.

Visser het egter ook ander narratiewe gedigte geskryf soos byvoorbeeld “Die ruiter van Skimmelperdpan”. Dié bekende gedig is ’n spookverhaal wat handel oor ’n ruiter wat deur ’n bom onthoof is terwyl hy nog op sy perd sit. In die proses het die perd met sy ruiter in ’n pan ingalop.

Spanning word op verskillende maniere in die gedig opgebou tot dat daar uiteindelik tot die slotsom gekom word in die laaste strofe dat daar ’n “perd met die romp van ’n man” snags langs die pad op pad na Skimmelperdpan spook. ’n Onheilspellende atmosfeer word geskep deur die gebruik van “onaardse”, “grusame” en “vreesagtig”. Daar word ook ruim gebruik gemaak van ellipse wat die ruimte skep vir die leser om hul verbeelding te gebruik. Die digter gebruik die uitsteltegniek sodat die storie stelselmatig ontloop wat nie net ook spanning skep nie, maar ook ’n logiese opbou in die narratief bewerkstellig.

In teenstelling met die algemene indruk van Visser as ’n geestige skrywer, word die werk van Toon van den Heever meestal beskryf as somberder en ernstiger (Ohloff 1999:64). Sy werk bestaan op die grens tussen die Twintigers en die Dertigers. Hy skryf verhalende verse wat ooreenstem met die werk van Leipoldt, Marais en Totius, maar ook filosofiese gedigte wat bestaan uit langer strofes en wisselende rym wat die weg baan vir digters soos N.P. van Wyk Louw en C.M. van den Heever (Van der Berg 1999:667). Van den Heever se gedig “In die hoëveld” (1931) wat verskyn in sy bundel *Eugène en ander gedigte*, is myns insiens ’n goeie voorbeeld van die wyse waarop die narratiewe en liriese element in poësie vermeng is in hierdie tydperk:

In die Hoëveld, waar dit oop is en die hemel wyd daarbo,  
 Waar kuddes waaigras huppel oor die veld,  
 Waar ’n mens nog vry kan asemhaal en aan ’n God kan glo,  
 Staan my huisie, wat ek moes verlaat vir geld.  
 En as ek in die gange van die myn hier sit en droom  
 Van die winde op die Hoëveld, ruim en vry,  
 Dan hoor ek die geklinkel van my spore, saal en toom,  
 Sawens as ek bees of skaap toe ry.

Op die Hoëveld, waar dit wyd is, waar jy baie ver kan sien,  
 (Die ylblou bring ’n knop dan in jou keel)  
 Staan my huisie nog en wag vir my, wag al ’n jaar of tien,  
 Waar die bokkies op die leigrafstene speel.

Maar as die tering kwaai word en ek hoor die laaste fluit,  
Dan sweef ek na die Hoëveld op die wind  
En soek dan in die maanlig al die mooiste plekkies uit  
Waar ek kleiosse gemaak het as 'n kind.

In die gedig is 'n liriese ek-spreker aan woord wat sy plaas in die Hoëveld agter gelaat het om in die myne te gaan werk om 'n beter bestaan vir homself te maak. Die aard van sy werk lei egter daartoe dat hy tering opdoen. Die siekte het tot so 'n mate vererger dat die spreker bewus is daarvan dat sy dood naby is en die wete laat hom terugdink aan die Hoëveld waar hy gelukkig en gesond was.

In die gedig word daar twee verskillende ruimtes teenoor mekaar gestel. Die Hoëveld wat die spreker onthou en waarna hy verlang, word beskryf as oop en vry. Dit is 'n plek waar hy kon "asemhaal". Hierteenoor staan die ruimte van die myn wat onder die grond is en bestaan uit verskillende gange. Die spreker word nie net siek as gevolg van die omstandighede in die myn nie, maar hy voel ook vasgevang daar. Die utopiese plaasruimte wat in die eerste strofe beskryf word, verander effens wanneer dit in die tweede strofe herroep word. Die spreker herroep "die bokkies wat op die leigrafstene speel" en daar kan dus gesê word dat hy nou ook bewus is van verganklikheid wat selfs teenwoordig is in iets so ideaal soos die Hoëveld. Alhoewel die vertelsituasie in die gedig liries en mymerend is, word dit versny met die beskrywing van twee konkrete ruimtes wat kenmerkend is van die narratiewe poësie.

Volgens Kannemeyer (1988:41) het digters wat voor 1930 in Afrikaanse geskryf het veral probeer "uiting gee aan die grootste behoeftes van die Afrikanervolk." Die eerste Afrikaanse gedigte was 'n manier vir die Afrikaner gewees om weg te breek van onderskeidelik die Nederlandse en die Engelse taal en identiteit. Narratiewe poësie is gebruik as 'n middel waardeur die Afrikaner kon sin maak van die politieke en sosiale veranderinge wat byvoorbeeld deur die verskillende oorloë teweeg gebring is. Die vermaaklike aard van die poësie en die feit dat dit vir die Afrikaner 'n nuwe stem gegee het, het gedien as 'n belangrike meganisme vir die hantering van die maatskaplike en ekonomiese veranderinge wat die Afrikaner in hierdie tydperk beleef het.

### **2.2.5. Die poësie van die Dertigers**

Die werk van die Dertigers soos I.D. du Plessis, C.M. van den Heever, N.P. van Wyk Louw, Uys Krige, W.E.G. Louw en Elisabeth Eybers beweeg heeltemal weg van die tradisie wat daar deur die Eerste en die Tweede Geslag gestel is. In *Digters van Dertig* sê D.J. Opperman

(1953:16-20) telkens dat die veranderende wêreld van die Dertigers 'n groot rol gespeel het ten einde 'n vernuwing in die poësie te bewerkstellig.

Die Dertigers is die eerste geslag Afrikaanse digters wat die geleentheid het om voort te bou op 'n reeds bestaande digterlike tradisie en 'n bepaalde digterlike standaard (Opperman 1953:19). Die fokus is nie meer op die volk en vaderland nie (Opperman 1953:17). Van die Dertigers soos Van Wyk Louw handhaaf 'n kosmopolitiese leefstyl wat daartoe lei dat daar 'n groter bewustheid van die Afrikaanse poësie teenoor die wêreldletterkunde is en dat die digkuns van hierdie tyd grootliks beïnvloed word deur die buiteland. Ander kunsvorme soos byvoorbeeld drama, dans, musiek en beeldkuns word meer prominent en kry ook meer aandag in die poësie.

Volgens Kannemeyer (1988:103) is een van die belangrikste dryfvere van die Dertigers om Afrikaanse poësie te verhef tot op dieselfde vlak as die internasionale letterkunde. Dit kan toegeskryf word aan 'n toenemende gevoel van nasionalisme en die behoefte van die Afrikaner om gelyk te wees met ander volke. Karin Cattell (2008:9) argumenteer ook dat die Dertigers nie net 'n kritiese diskoers rondom die reeds bestaande literatuur tot stand wou bring nie, maar ook 'n gehaltestandaard vir poësie daar wou stel. Louw, wat die sentrale figuur van Dertig was, was van mening dat daar in kuns gestrewe moet word na “absolute skoonheid” aangesien dit die enigste voorwaarde is vir die vernuwing waarna daar gestreef is (Louw, aangehaal in Cattell 2008:10). Estetisisme, wat die outonomie van 'n kunswerk beklemtoon, maar ook die verhouding tussen die kunswerk en die werklikheid belig, is een van die belangrike tendense wat waarneembaar is in die digkuns van die Dertigers.

Daar is ook 'n verdere toename in individualisme in hierdie tyd. Die Dertigers skryf veral oor abstrakte onderwerpe, byvoorbeeld sterflikheid, moraliteit, geloof en filosofie. Aan die begin van die Derde Beweging is die self-analitiese en belydende poësie prominent. Belydende poësie kan gedefinieer word as poësie van 'n persoonlike aard. Daar is dikwels 'n liriese ekspreker aan die woord in die gedig en skandes of geheime wat soms outobiografies is, word bely. Dít strook met die denkrigting van die ander Dertigers wat meestal aan die liriese poësie voorkeur gegee het. Belydende poësie is egter nie noodwendig lirieks nie: dit kan ook narratief of dramaties wees (Rosenbaum 2012:296).

Tydens die Dertiger-beweging vind daar 'n totale ommekeer rakende die temas in die poësie plaas. Die Afrikaner se ervaring as deel van die Afrikanervolk word op die agtergrond

geskuif en daar word beweeg in die rigting van die persoonlike en die “indiwiduele sielelewe” (Kannemeyer 2005:145). Opperman (1953:24) verduidelik dit so:

Die krygsman wat afgetree het, wat nou mens en individualis word, voer nie meer ’n kryg teen ander nie, maar met homself ... hy wil tot helderheid kom. Hy stel belang in ideologieë, die wysbegeerte, dink na en stel vrae oor die lewe.

Die mistiek, kunstenaarskap, religie, etiek, intellek, moraliteit en sterflikheid word dus bevraagteken en ondersoek. André P. Brink (2003:2) is van mening dat die blootlegging van die geesteslewe deur baie lesers as onbehoorlik en selfs onaanvaarbaar beskou is. Char-Pierre Naudé (2010:113) bevestig dat die verwoording van die bogenoemde indiwiduele, persoonlike en eenmalige ervaring een van die belangrikste kenmerke van die liriese poësie is. Dit verklaar waarom die Dertigers vereenselwig word met die tradisie van die Afrikaanse liriese poësie.

Poësie is egter nooit slegs narratief of slegs liries nie (McHale 2005:356; Naudé 2010:111). In die liriese poësie van Dertig kan die narratiewe element soms gevind word in die verhaal of die gebeure van die konflik wat aanleiding gee tot byvoorbeeld die eenmalige ervaring of die belydende gedig. Dit beteken egter nie dat al die poësie wat tydens die Dertiger-beweging verskyn het, eksklusief liries was nie. Hulle het ook narratiewe gedigte geskryf. Vervolgens word daar kortliks verwys na enkele narratiewe gedigte uit hierdie tydperk, deur N.P. van Wyk Louw, Uys Krige en Elisabeth Eybers.

N.P. van Wyk Louw word as die sentrale figuur van die Dertiger-beweging bestempel. Met *Raka* (1941) maak hy onder andere ’n belangrike bydrae tot die tradisie van epiese gedigte in Afrikaans. Daarnaas skryf hy gedigte soos “Die swart luiperd”, die dramatiese monoloog “Die hond van God” (beide uit *Gestaltes en diere* van 1942) en “Beeld van ’n jeug, duif en perd” (uit *Nuwe verse* van 1954), wat naas die besinnende elemente daarin ’n sterk narratiewe inslag het. Louw dra ook by tot die tradisie van die ballade in Afrikaans met gedigte soos, “Ballade van die nagtelike ure”, “Ballade van die sterwende man”, “Ballade van die bose” en “Ballade van die drinker in sy kroeg”. In “Die hond van God” is ’n inkwisieter aan die woord wat innerlike konflik ervaar oor sy aandeel aan die vervolging van ’n ketter wat tereggestel is. Ek haal die eerste deel van die gedig aan:

*Die Inkwisieter kom sy kamer binne...*

Maak toe die deur en slaan die vensters dig...



dat ek kan rus en alles buite sluit  
wat in die stil, geel somer en die lig  
gerook het bo die watereiland uit...

tot hierdie stilte nou, tot hierdie staar  
en hierdie bewe van die vingers het ek gekom...

hoe dun is hierdie hand, hoe bleek, hoe swaar  
op die blink blad, en elke lid is krom...  
en draderig soos 'n valk se klou...

O, God, hier kom die Bose weer, die Vrees!  
Die waansin praat in my; red, red my nou!  
die duister waan dat hierdie klou kan wees  
nie *my* hand, maar 'n dooi stuk van my vleis  
wat deur die Magte buite en binne my  
bestuur word soos 'n werktuig tot die daad  
teen mens en God...

...dit gaan verby...

Daar is verskeie elemente wat die narratiwiteit in dié dramatiese monoloog versterk. Die eerste reël van die gedig lyk soos 'n toneelaanwysing wat aan die begin van 'n drama aangetref sal word. Die digter-spreker wat die inkwisiiteur is, word hierdeur geplaas binne die konkrete ruimte van sy kamer waar die meerderheid van die handeling plaasvind. Die gedig strek oor vele bladsye sodat dit herinner aan prosa. Daar word ook gebruik gemaak van volsinne, maar dit word op poëtiese wyse aangebied. Die volsin strek byvoorbeeld oor meer as een versreël en word opgebreek deur die gebruik van enjambement.

Die gedig neem die vorm aan van 'n eensydige gesprek van die protagonis met God. Die inkwisiiteur vra byvoorbeeld om vergifnis vir die dade wat hy gepleeg het teenoor die gemartelde. Die aanroep van God deur byvoorbeeld “o, God” dui nie net op die spreker se emosionele betrokkenheid of die liriese ervaring nie, maar versterk ook die vertelsituasie. Dit word verder ondersteun deur die gebruik van uitroepstekens (“o God, ek stort die steilte af”), weglatingstekens (“en toe ek so naak/ met God voor hom geworstel’t”), die gebruik van die ellips (“ek stort/alleen vervaard, ek raak verward/vir daardie nuwe soort...”) en die gebruik

van die dubbelpunt (uit die donker huil; / die *tweede* stasie: as ek hom moet lei / die stil gang na die folterkamer toe”).

Uys Krige word beskryf as die buitestaandersfiguur onder die Dertigers (Kannemeyer 1988:32-33). Krige se poësie maak voorbrand vir die poësie van die vyftigerjare en het ’n groot invloed op die werk van digters soos Ingrid Jonker. Van al die Dertigers kom Krige se werk die naaste aan die konvensies van die narratiewe poësie. Hy beoefen dikwels die Franse ballade, die vrye vers en die praatpoësie “wat klanktegnies boei en voortgestu word deur uitroepe, herhalings en refreine – ’n poësie wat, ook deur die aanwending van idiome, segswyses en beelde, nader kom aan die spraakwerklikheid as dié van die ander Dertigers” (Kannemeyer, aangehaal in Ohloff 1999:121-122). Ander belangrike aspekte van Krige se werk wat myns insiens aansluit by die praktyk van narratiewe poësie is sy oproep van historiese figure en gebeure sowel as die uitbeelding van die Suid-Afrikaanse werklikheid. Die insluiting van die sosio-politieke konteks in gedigte gee byvoorbeeld aan ’n spesifieke groep ’n kollektiewe stem.

Krige skryf verskillende narratiewe gedigte, soos byvoorbeeld “Romanza”, “Ballade van Monsieur Lapeyre” en “Die blinde se geloof” (*Gedigte 1927-1940* van 1961). Laasgenoemde gedig is gebaseer op die Bybelse verhaal van die maagd Maria wat op reis was saam met haar seun op pad na Betlehem. Op hul reis kla die kind dat hy dors is, maar daar is geen voldoende waterbronne waar hulle hul dors kan les nie. Uiteindelik bereik hulle ’n lemoenboord van ’n blinde vrugteboer wat hulle toestemming gee om van die vrugte te neem. Sy goeie daad lei daartoe dat die boord wonderbaarlik in volle bloei staan en die blinde boer sy sig terugkry. Hier volg die eerste paar reëls van die gedig:

Maria gaan na Betlehem.  
 Sy trek alleen deur die woestyn.  
 Die blink bronsson brand uit die blou,  
 die skadukolle krimp en kwyn.  
 Sy dra die kindjie, vas en sterk  
 net haar hart, van jammerte, beef.

Die ooglopendste narratiewe element in die gedig is die feit dat daar ’n verhaal aan bod kom. Die handeling steun boonop op ’n bekende Bybelse verhaal, Bybelse figure en Bybelse ruimtes. Die tema van reis is belangrik en versterk die narratiwiteit. Maria en die kind moet die uitdaging in die gesig staar dat daar nie genoeg water is om te drink nie, maar daar is ’n

ingryping deur 'n deus ex machina wat verlossing bring. Die narratief word egter aangebied in 'n vorm wat meer met die liriek geassosieer word. Daar is vaste strofes en vaste rymskemas. Die gedig werk grootliks met suggestie. Daar word nooit pertinent gesê wie die kind met die “lente in sy oë is” en wat sy rol in die gebeure is nie, maar die leser wat vertrou is met die Bybelse gegewens, kan aflei dat dit Jesus is.

Elisabeth Eybers is die enigste groot vrouedigter wat debuteer tydens die beweging van die dertigerjare en is deur Opperman bestempel as die “vroulike aanvulling tot die Dertigers (Opperman 1953:349). Eybers se gebruik van die verstegniek en haar hantering van versvorme soos die sonnet is ooreenstemmend met die Dertigers se liriese benadering tot die poësie, maar sy lewer ook 'n bydrae tot die tradisie van die narratiewe poësie. Eybers skryf oor die vroulike ervaring, byvoorbeeld moederskap, so sy is dus een van die eerste prominente stemme in Afrikaans wat die kollektiewe vroulike ervaring verteenwoordig. Die gedig “Digteres as huisvrou” (*Einder*, 1977) belig beide die rol van die vrou as 'n huisvrou en die vrou as digter. Haar gedig “Sisteen” wat verskyn in die bundel *Balans* (1962) kan beskou word as 'n narratiewe gedig wat gemoeid is met die proses van skryf. Alhoewel die gedig verstegnies neig in die rigting van die liriese poësie weens die vaste vorm, strofes en eindrym, is die inhoud daarvan meer narratief. Die handeling van die spinnekop wat afsak tot op 'n struik en 'n spinnerak spin, raak 'n metafoor vir die skep van kuns.

Alhoewel die digters van Dertig hoofsaaklik met die liriese poësie geassosieer word, het hierdie tydperk ook belangrike narratiewe gedigte opgelewer. Daar is 'n voortsetting van die tradisie van ballades. Daar verskyn ook dramatiese monoloë. Sommige narratiewe gedigte deur Dertigers is ter bevordering van die religieuse saak, terwyl ander juis poog om krities daaroor te wees.

#### **2.2.6. Die poësie van Veertig en Vyftig (1940-1959)**

Na die aanvang van die veertigerjare word daar in die Afrikaanse poësie stelselmatig wegbeweeg van die belydende en impressionistiese inslag wat die dertigerjare gekenmerk het (Kannemeyer 2005:207). Die werk van digters soos S.J. Pretorius, S.V. Petersen, Olga Kirsch, Ernst van Heerden en D.J. Opperman toon 'n verhoogde maatskaplike bewussyn, 'n konkrete uitbeelding van die werklikheid en 'n doelbewuste distansiëring van die estetisisme. Myns insiens word nie noodwendig so sterk ten opsigte van inhoud weggebreek van die liriese tradisie nie, maar eerder ten opsigte van taalgebruik. Volgens A.P. Grové (1965:6) verskil die Veertigers se benadering ten opsigte van poëtiese taalgebruik en tegniek as volg:

Die Veertiger gaan 'n harde, kantige, anti-idilliese, anti-liriese, weerbare vers ontwikkel. Met die verdwyning van die bieg kry ons 'n strakker objektiewer vers, 'n gedig wat veel meer op beelding as klank staatmaak.

In die veertigerjare word daar 'n tradisie in die Afrikaanse poësie gevestig wat daarmee gemoeid is om 'n stem te gee aan gemarginaliseerde groepe. S.V. Petersen se debuutbundel *Die enkeling* (1944), plaas die ervaring van die bruin mens op die voorgrond met gedigte soos "Bede". In die gedig stel die bruin spreker homself gelyk aan 'n tipe Lasarus-figuur wat maar net tevrede is met die "vloekstraf van 'n donker huid". Petersen gee ook in enkele narratiewe gedigte 'n stem aan die swart gemeenskap. In die gedig "Naturel" uit *Die kinders van Kain* (1960) word die narratief geskep van 'n swart man wat op pad huis toe is van die werk en by die bushalte moet wag voordat hy huis toe keer waar hy saam met sy familie eet. Die spreker worstel met sy velkleur en die stigma daarvan waarmee hy moet saamleef en hoe dit sy lewe beïnvloed: "Diepnag weer my drome besete, / my hart uitgetorring, - gerafel / met ál wat van die bose af kom..."

S.J. Pretorius fokus veral op die werkersklas met sy tweede bundel, *Die arbeider en ander gedigte* (1945). In hierdie bundel word die dikwels bitter ervaring van die arbeider in die stad op 'n baie konkrete wyse uitgebeeld en word die spanning tussen die stedelike en die landelike ruimte ook belig. Die stadsmens word voorgestel deur die werker in 'n gedig soos "Die arbeider", die protagonis van die gedig "Oom Gawie" wat 'n voorstelling is van die plattelandse gemeenskap.

Die Joodse bevolking word verteenwoordig deur Olga Kirsch wat debuteer in 1944 met *Die soeklig*, 'n jaar voor die einde van die Tweede Wêreldoorlog. Volgens Ohloff (1999: 174) bevind Kirsch haar in 'n uitsonderlike posisie omdat sy een van die min digters is wat skryf oor oorlogservaringe uit die perspektief van 'n vrou. Kirsch se gedig "Legende" in die bundel *Mure van die hart* (1948) handel oor 'n droom van die spreker waarin 'n man aan haar verskyn en haar op 'n sending stuur. Die gedig is verdeel in drie episodes. In die eerste episode deel die man wat aan die spreker verskyn haar mee dat Koning Dawid in 'n verlore graf lê en elke keer met volmaan probeer hy gryp na 'n waterfles. Die tweede episode handel oor die spreker op haar reis na die graf totdat sy dit vind. Die spreker het die kans om Koning Dawid te help om sy dors te les in die derde episode, maar voltrek nie die aksie nie en skrik dan wakker uit haar droom.

Die gesamentlike ondervindinge van 'n gemarginaliseerde groep word dus telkens in dié digters se werk aangebied. Individuele en kollektiewe narratiewe vir elk van dié groepe kan

gekonstrueer word. Die verhoogde maatskaplike bewussyn wat waarneembaar is by Petersen, Pretorius en Kirsch bewerkstellig ’n deurslaggewende breuk met die persoonlike poësie van die vorige beweging, maar maak ook belangrike voorbrand vir latere perifere tekste, byvoorbeeld die struggle-poësie van digters soos Adam Small.

D.J. Opperman word beskou as die toonaangewende digter van die veertiger- en vyftigerjare. Kannemeyer (2005:225) skryf dat die konkretisering van die Suid-Afrikaanse samelewing een van die belangrike eienskappe van Opperman se werk is. In plaas van die belydende inslag wat by die Dertigers waarneembaar is, maak Opperman eerder gebruik van gestaltepoësie of objektivering. Volgens Helize van Vuuren (1999:448) kan Opperman se oeuvre min of meer in twee fases verdeel word. Die eerste fase is tematies gesentreer rondom die stadslewe, sowel as die geskiedenis. Opperman se epiese gedig waarna reeds verwys is, *Joernaal van Jorik*, val ook hier onder. Later word daar meer gefokus op aktuele – en rassekwessies wat eie is aan die Suid-Afrikaanse werklikheid en hier beweeg Opperman ook meer in die rigting van die narratiewe poësie. Die gedigsiklusse met ’n sterk narratiewe inslag, “Staking op die suikerplantasie”, “Blom van die baaierd” en “Kroniek van Kristien” (almal uit *Blom en baaierd* van 1956) dateer ook uit hierdie tyd.

Een van die belangrikste bydraes tot die tradisie van narratiewe poësie in die Afrikaanse letterkunde, is Opperman se slotbundel, *Komas uit ’n bamboesstok* (1979). Die bundel handel as ’n geheel oor sy lang siekte so dit bevat ook ’n outobiografiese element. Lina Spies (1992:481) voer aan dat dié bundel as ’n geheel ’n hegte eenheid vorm en so die narratiewe element versterk:

*Komas uit ’n bamboesstok* (1979) voer sy vermoë om ’n eenheidsbundel te skryf tot ’n hoogtepunt. Die bundel gedra hom in baie opsigte soos ’n siklus. Die blootgelegde struktuur openbaar ’n verwikkelde spel van motiewe: hierdie motiewe is embrionaal aanwesig binne die aanbod van die motto en titelbladsy en word van vers tot vers – deur die proloog, epiloog en die sewe rolle heen – ontwikkel. *Komas uit ’n bamboesstok* het as ’n verslag van ’n slopende siekte en ’n wonderbaarlike herstel ’n deurlopende epiese lyn. Die bundelverband is soseer medekonstruerend dat die gedigte in besonder intieme interaksie tot mekaar staan. So sterk is die innerlike samehang dat sodra jy ’n gedig uit die bundelverband wegneem, dit belangrike woordimplikasies en betekenisnuanses kwytraak. *Komas uit ’n bamboesstok* is ’n bundel wat soos ’n siklus funksioneer: die weergee van die verloop van ’n siekte maak van die tyd ’n faktor wat die orde van die verse bepaal. Verder word die eenheid deur formele samehange en ’n ontwikkelende epiese lyn vasgestel. Die epiloog van die bundel speel terug op die proloog en ’n sirkel word gesluit.

Peter Blum is die vernaamste tussenganger tussen die vyftigerjare en die sestigerjare. Opperman (1983b:33) is van mening dat Blum lof verdien vir sy verfrissende temas, taalgebruik, beelde en ritmes. Sy debuutbundel *Steenbok tot Poolsee* (1955) lewer van die beste satiriese verse in die Afrikaanse poësie tot op hede. Alhoewel Blum veral liriese gedigte skryf, is daar van hom ook die lang narratiewe gedig “Die klok in die newel” uit sy bundel, *Enklaves van die lig* (1958). Die gedig is verdeel in twee episodes. Die narratief in die gedig strek oor twee afdelings en beslaan die grootste deel van die bundel. Ek haal die eerste paar reëls van die gedig aan:

By die eerste aanblik stel die “sonnige Suide”  
 Die noordeling dikwels teleur, want die suidhang van die passe  
 Dreig weer ongastelik as wat hy, paradyse dromend,  
 Ooit kon verwag. Daar kom die oorstelpte oomblik  
 Van vrees, vir ewig die valse draai te geneem het.

Wondere word van plekke geëis: by ’n warmbad genesing  
 Binne die orde van die natuur, by bedevaartsoorde  
 Buite haar, en – wat meer is – innerlike ervaring  
 (Waarvandaan van ’n “waarheid” onbepaal deur sy ligging.)  
 Maar die wete weêrlê: op die landkaart is geen plek heilig,  
 Geen plek veilig, en wat die geskuifel van pelgrims  
 Bereik, is ewe toeganklik vir die getrampel van leers,  
 Ewe geskik vir aandenkingsmouse en wanhoop. [...]

Die gedig het ’n outobiografiese inslag. Die eerste episode in die gedig fokus hoofsaaklik op die digter-spreker se reise as seun deur Italië. Die tweede deel fokus op die spreker se lewe in Suid-Afrika en hoe hy gesukkel het om aan te pas. Daar word gebruik gemaak van volsinne, maar dit is nie gelykstaande aan versreëls nie. Sinne strek oor vele versreëls, maar word deur enjambement verbreek.

Die poësie van die veertiger- en vyftigerjare bewerkstellig ’n wegbreek van die Dertigers se liriese poësie. Alhoewel dit nie beteken het dat daar onmiddellik beweeg is in die rigting van die narratiewe poësie nie, het die periode tog enkele belangrike narratiewe gedigte opgelewer. Van die poësie uit hierdie periode, bied wel ’n perspektief op die kollektiewe ervaring van bepaalde gemarginaliseerde groepe en vestig ’n fondasie vir narratiewe poësie van tydperke wat later kom, wat sterk fokus op die kollektiewe ervaring.

### 2.2.7. Die poësie van die Sestigters

Die Afrikaanse letterkunde sedert ongeveer 1960 word geassosieer met die ‘postmodernisme’ wat weereens ’n vernuwing in die Afrikaanse poësie teweeg gebring het. Ronel Foster (2002:208) wys daarop dat die term postmodernisme gebruik word om ’n paradigmaskuif te benoem wat in die Westerse kultuur sedert die Tweede Wêreldoorlog plaasgevind het. Hierdie tendens het eers later in die Afrikaanse prosa en daarna in die Afrikaanse poësie waarneembaar geword. Die digkuns van die periode vanaf 1960 word gekenmerk deur historiese herskrywings en bewustheid, surrealisme, verwysings na populêre kultuur, meta-poësie en die outobiografiese element. Met verwysing na die periode vanaf die laat sewentigerjare meen Bernard Odendaal (2009:114) dat daar ’n verband is tussen die toename in narratiewe poësie en die postmodernisme: “Poetry with narrative elements, often of an autobiographical nature, seems to be of growing importance in, amongst others, Afrikaans and Dutch literary systems of the past thirty years (i.e. in the postmodern period).” Die *littérature engagée* of die sogenaamde betrokke literatuur wat ’n kritiese diskoers rondom ’n land se politieke situasie verteenwoordig, bereik ook in die periode na 1960 ’n hoogtepunt. Dit kan toegeskryf word daaraan dat die politieke gebeure in Suid-Afrika in hierdie tydperk ’n kulminasiepunt bereik het weens byvoorbeeld die gebeure by Sharpeville in 1960 en die Soweto-skoolopstande van later.

Die belangrikste digters onder die Sestigters was Breyten Breytenbach en Adam Small. Breyten Breytenbach word baie sterk vereenselwig met die sestigerjare en die belangrikste vernuwing wat tot op hede in die Afrikaanse letterkunde plaasgevind het. Sy Zengeïnspireerde, surrealistiese poësie het ’n sterk liriese inslag, maar daar is ook sprake van narratiewe elemente. Hy debuteer in 1964 met *Die ysterkoei moet sweet* waarin die gedig “Bedreiging van die siekes” verskyn:

*Dames en Here, vergun my om u voor te stel aan Breyten Breytenbach,*

*die maer man met die groen trui; hy is vroom*

*en stut en hamer sy langwerpige kop om vir u*

*’n gedig te fabriseer soos byvoorbeeld:*

ek is bang om my oë toe te maak

ek wil nie in die donker leef *en* sien wat aangaan nie [...]

In *Die ysterkoei moet sweet* word die lyn tussen die digter en die spreker verfyn deurdat die karakter van die digter-spreker deurgaans betrek word in die gedigte. Daar is dus telkens 'n sydelingse outobiografiese element wat narratiewiteit in die poësie bewerkstellig omdat daar ook 'n fokus op die digter se persoonlike narratief geplaas word. Odendaal (2009:117) verduidelik dat die teenwoordigheid van 'n outobiografiese element ook te wyte kan wees aan die sterk invloed wat die narratiewe element op die liriek in hierdie tydperk het. Kannemeyer (2005:375) noem hierdie gedig 'n "self-portret" en argumenteer dat dit heeltemal inskryf teen die tradisie wat skryf nog altyd geromantiseer het. Vorige gedigte het meestal streng gehou by die konvensies van die tradisionele liriese digkuns. Breytenbach eksperimenteer met die vrye vers, tipografie en surrealistiese beelde.

Die betrokke literatuur het sterk klem gelê op die konteks of die historiese en die politieke situasie in Suid-Afrika. Alhoewel die betrokke stem in hierdie tyd veral prominent in die Afrikaanse prosa is, lewer 'n digter soos Adam Small 'n belangrike bydrae tot die struggle-poësie. Small lewer drie bundels wat strawwe kritiek opper teen die apartheidsbestel en die omstandighede van die bruin mense weens die politieke klimaat. Die belangrikste van hierdie bundels, *Kitaar my kruis* (1961) en *Sê sjibbolet* (1963) verskyn in die sestigerjare en bevat talle voorbeelde van narratiewe gedigte.

Small is bekend vir sy gebruik van Kaapse Afrikaans wat die spreektaal is van die mense wat hy in hierdie bundels uitbeeld en verteenwoordig. Die struggle-poësie van hierdie tydperk lê klem op die opstande en geweld wat apartheid bereik tydens die sestiger- en sewentigerjare. Dit gee verdere aanleiding tot 'n verhoging in maatskaplike bewussyn onder digters en 'n vermeerdering in sosiale kommentaar en kritiek wat teen die regering uitgespreek word. Die kollektiewe narratief van 'n onderdrukte groep word in Small se poësie gekonstrueer en op die voorgrond geplaas in gedigte soos "Kô lat ons sing", "What about de lô" en "O oppas, oppas..." uit *Kitaar my kruis* (1961) en "Second coming I en II" en "Vryheid" uit *Sê Sjibbolet* (1963). Die doel van Small se gedigte herinner aan funksies wat die narratiewe poësie ook in ander tydperke gehad het. Die narratiewe poësie van die eerste generasies het net soos die struggle-poësie van Small 'n politieke doel gehad. Small se poësie skep 'n narratief van die lewens van diegene wat onderdruk is deur die apartheidsbestel en daarna strewende om hul lot te verbeter. Soos sommige van sy voorgangers van die veertiger- en vyftigerjare, veral Petersen, gee sy poësie ook 'n stem aan 'n gemarginaliseerde groep en hierdie groep se ervaring word op die voorgrond geplaas.



### 2.2.8. Die poësie van die sewentigerjare

Tydens die sewentigerjare is daar 'n voortsetting van die poësie van die vorige dekade. Sommige jong digters wat reeds in die vorige dekade debuteer se digkuns is nou meer afgewerk en verfyn (Kannemeyer 2005:453). Die sewentigerjare bring tematiese vernuwing vir die Afrikaanse poësie mee. Vroulike subjektiwiteit oorheers vir die eerste keer die poësie-toneel met stemme soos dié van Antjie Krog, Sheila Cussons, Ina Rousseau, Lina Spies, Marlise Joubert en Wilma Stockenström.

Krog debuteer in 1970 met die digbundel, *Dogter van Jefta* waarin sy veral skryf oor die ervaringswêreld van die skooldogter. Kannemeyer (2005:481) sonder die eenvoud van die poësie en die praattoon waarin Krog in hierdie bundel skryf uit. Hy noem spesifiek dat die gebeure in die bundel meestal gesitueer is binne die ruimte van die klaskamer. Krog se ander twee bundels wat in die 1970's verskyn fokus op die ervaring van die jong vrou na skool: *Januarie-suite* (1972) handel oor die jong vrou as 'n student en *Beminde Antarktika* (1975) vertel oor die lewe van die vrou voor en na haar huwelik. Daar is dus progressie waarneembaar oor die verloop van Krog se eerste drie bundels.

Volgens Louise Viljoen (1991:57) is 'n narratief wat oor die bundel as 'n geheel strek, reeds teenwoordig oor die bundel as 'n geheel in die gevalle van *Januarie-suite*, *Mannin* en *Beminde Antarktika*:

Een van die opvallende kenmerke van Antjie Krog se bundels uit hierdie tydperk is die toenemende vermoë om groter eenhede as dié van die enkelgedig te konstrueer. Reeds in haar bundels uit die jare sewentig is daar blyke van 'n poging om enkelgedigte binne groter gehele te laat funksioneer [...]

Die vrouedigters van die sewentigerjare skryf egter nie nét oor die vroulike ervaring nie. By Cussons is daar die uitbeelding van die religieuse of mistieke dimensie in bundels soos *Plektrum* (1970) en *Die swart kombuis* (1978). Stockenström se vroeë bundels soos *Vir die bysiende leser* (1970) en *Spieël van water* (1973) getuig van 'n historiese bewussyn, en lewer 'n bydrae tot die ekologiese poësie.

Wium van Zyl (1998:363) skryf dat hy verkies om Cussons se oeuvre te bespreek as 'n versameling eerder as individuele bundels. Hy verduidelik dat Cussons se werk gekenmerk word aan die hand van tematiese of verstegniese ooreenkomste wat daarin verskyn. In Cussons se bundel *Die swart kombuis* (1978) wat verskyn na 'n ernstige brandongeluk is daar

'n definitiewe outobiografiese element ter sprake. Vormgewys neig haar poësie egter meer in die rigting van die liriese. Volgens Van Zyl (1998:367) sluit van die narratiewe gedigte wat Cussons gelewer het, die volgende in: “Antieke wandeling”, “Cuadro Negro” en “Moses klim uit sy tydmasjien”.

In 1979 verskyn D.J. Opperman se reeds-genoemde bundel, *Komas uit 'n bamboesstok*, wat handel oor sy stryd met lewersiekte en sy eie sterflikheid soos reeds bespreek in die afdeling oor die tendense van die veertiger- en vyftigerjare. Kannemeyer (2005:240) skryf dat 'n deel van hierdie bundel steun op outobiografiese besonderhede, maar dat daar steeds sprake is van die “kollektiewe onbewuste” soos in Opperman se ander werk. Naas die outobiografiese element, wyk dié bundel ook meer af van die tradisionele verstegniese tegnieke, ook soos dit voorheen deur Opperman gebruik is. Hy maak meer gebruik van verhalende verse en die vrye vers. Daar is dus 'n beweging in die rigting van die narratiewe tradisie.

### **2.2.9. Die poësie van Tagtig en Negentig**

Die uitbeelding van die kollektiewe ervaring word met die postmodernisme tot 2000 tot 'n hoogtepunt gevoer. Apartheid bereik 'n hoogtepunt in die tagtigerjare in Suid-Afrika en lei tot die prominensie van betrokke literatuur en die struggle-poësie. Heelwat literatuur verskyn wat krities is teenoor die grensoorlog.

Volgens F.R. Gilfillan (1991) is daar verskeie tendense in die tagtigerjare aan die gang in die Afrikaanse letterkunde waarvan sommige 'n narratiewe dimensie het. Die eerste belangrike verskynsel is Breyten Breytenbach se tronkpoësie (49) wat die narratief van sy tronkbestaan vergestalt het, maar veral ook 'n stem gegee het aan die kollektiewe gemarginaliseerde ervaring binne én buite die tronk. Helize van Vuuren (1999b:282-286) verwys ook na *Soos die so* (1990) van Breyten Breytenbach, geskryf na sy vrylating, as 'n besondere narratiewe bundel. Die bundel bevat gedigte uit die periode voor Breytenbach se gevangenskap sowel as daarna; daar is een gedig vir elke dag van die jaar sodat daar 'n duidelike narratief ontstaan in die loop van die bundel. Gilfillan (1991:52) skryf dat jy ook in die werk van Antjie Krog “die verwerking van historiese stof om transparante te skep wat die persoonlike ervaring moet relativeer”, kan vind. Dit doen sy onder andere in die bundels, *Otters in bronslaai* (1981), *Jerusalemgangers* (1985) en *Lady Anne* (1989), *Otters in bronslaai* bevat byvoorbeeld die narratiewe siklus “Die Leeu en die Roos” wat gebaseer is op die dagboeke en religieuse visioene die voorttrekkervrou, Susanna Smit. *Jerusalemgangers* bevat op sy beurt siklusse soos “ons dorp” en “Die Jerusalemgangers” waarin die verhale van

onderskeidelik ’n plattelandse dorp ten tyde van apartheid en van die historiese gegewe van ’n groep mense wat in die laat 19e eeu uit die Transvaal na Jerusalem wou trek. Die gebruik van historiese stof word sedertdien in Krog se bundels voortgesit.

Homo-erotiese poësie word beoefen deur digters soos Joan Hambidge en Johann de Lange. Die gay stem word dus nou ook in die Afrikaanse poësie verteenwoordig. Met die werk gee die subjektiewe individu ’n stem aan die kollektiewe gay gemeenskap. In Johann de Lange se bundel *Nagsweet* (1991), verskyn die gedig, “Strandaand” en dit is een van dié digter se werke met ’n meer narratiewe inslag wat fokus op ‘cruising’ en die gevaar wat gay mans beloop om MIV op te doen.

Gilfillan (1999:55) argumenteer ook dat die tagtigerjare ’n oplewing in die werk van swart Afrikaanse digters gehad het wat die kollektiewe swart ervaring probeer uitbeeld het. Patrick Petersen se gedig “Hemel toe nie” wat verskyn in sy bundel *Vergenoeg*, (1993) fokus op die ongelyke verhouding tussen die wit en die swart man as onderskeidelik onderdrukker en die onderdrukte. Daar word gebruik gemaak van die spreektaal van die bruin man soos byvoorbeeld deur Small gedoen is in die sestigerjare wat die narratiwiteit in die gedig versterk. Die gedig eindig in ’n somber toon wanneer die spreker tot die slotsom kom dat “God als reg maak of alles wegvat”.

Kannemeyer (2005:689) argumenteer dat die poësie van hierdie tyd gesentreer is rondom die veranderende Suid-Afrika en wêreld. Digters soos Petra Müller, T.T. Cloete, Lucas Malan en Johann Lodewyk Marais skryf oor hierdie veranderinge weens byvoorbeeld tegnologie en wetenskap. Wilma Stockenström skryf oor die vernietiging van die natuur, maar lewer in 1988 ook ’n belangrike bydrae tot die narratiewe poësie in Afrikaans met haar epiese gedig oor die Franse Hugenote, *Die heengaanrefrein*. Die struktuur van die poësie wissel uiteraard. Daar word gebruik gemaak van verskillende versvorme, rympatrone en verstegniese maatreëls. In hierdie tyd, word die belangrikste poësie gelewer deur digters wat reeds in die sestiger- of sewentigerjare gedebuteer het en wat nou hul werk voortsit.

### **2.3. Gevolgtrekking**

In hierdie hoofstuk is daar ’n oorsigtelike ondersoek gedoen na die teenwoordigheid van ’n narratiewe element in die Afrikaanse poësie tot en met 2000. Dit is gedoen ten einde te bepaal of dit ’n invloed gehad het op die prominensie van die narratiewe poësie tans in die Afrikaanse letterkunde en hoe dit verander het. Daar is gevind dat daar in elke tydperk in die

Afrikaanse poësie 'n element van narratiwiteit teenwoordig was tot 'n mindere of meerdere mate. Die narratiewe elemente het egter in verskillende tye op verskillende wyses gemanifesteer in poësie en het altyd naas 'n liriese element voorgekom. Die liriese element het dikwels 'n wesenlike invloed op die narratief gehad.

Die volgende twee hoofstukke word afgestaan aan Charl-Pierre Naudé se bundel *In die geheim van die dag* en Loftus Marais se bundel *Kry my by die gewone plek aguur*. Beide hierdie digters word beskou as belangrike figure in die bewegings rondom narratiewe poësie in Afrikaans. Hierdie digters se werk gaan in besonder bestudeer word teen die agtergrond van die teoretiese raamwerk van hierdie studie (Sien hoofstuk 1) en ten opsigte van die geskiedenis van die narratiewe poësie in Afrikaans.

## Hoofstuk 3: 'n Analise van die narratiewe elemente in Charl-Pierre Naudé se bundel *In die geheim van die dag*

### 3.1. Inleiding

Soos reeds vroeër geargumenteer, is die narratiewe poësie een van die prominentste tendense wat tans waarneembaar is in die Afrikaanse letterkunde en word dit beoefen deur digters soos Danie Marais, Ronelda Kamfer, Nathan Trantraal, Loftus Marais en Charl-Pierre Naudé. Naudé debuteer in 1995 met sy bundel, *Die nomadiese oomblik*, waarvoor hy in 1997 die Ingrid Jonker-prys ontvang. Die beoordelaars van hierdie prys, Ronel de Goede en Barend Toerien (Terblanche 2009:s.l.), het 'n oorweldigend positiewe reaksie op Naudé se werk gehad:

Hier is verse van 'n wyse aanslag en insig, fyn afgerond soos deur 'n bedrewe vakman, maar digter genoeg om tegnies sy gang te gaan as dit hom pas. Wat opval, is die wye verskeidenheid onderwerpe, toonaarde, stemme, [...]. Die meesterskap van die sonnetvorm in al sy variasies beïndruk die leser deur die sekerheid van segging en siening daarin. Dit is gedigte wat ryk is aan swart humor en ironie. Versteignies is Naudé 'n bedrewe skilder, sy hantering van die rym is vlot en flink, sy beeldspraak verrassend. Naudé is deurgaans in beheer van sy gevoelens en weet presies wat en hoe hy sy sê wil sê. Vir 'n debuutbundel is dit amper te afgerond, te beheers, maar die man is glo oor die dertig en ryk aan lewenservaring, dus hoef sy rypheid 'n mens nie te verbaas nie. 'n Debuutstem soos hierdie het ons lank laas gehad.

Phil du Plessis (1996:11) wys daarop dat *Die nomadiese oomblik* getuig van 'n volwasse digterskap en vergelyk die verweefdheid van Naudé se digkuns met dié van Wilma Stockenström. Barend Toerien (1996:38) beskryf Naudé as metafisiese digter wat gemoed is met filosofiese konsepte en idees, maar ten spyte van die ontoeganklike en mistiese aard daarvan, is sy poësie steeds prikkelend en nadenkwaardig. *Die nomadiese oomblik* het egter ook kritiek ontvang. Tom Gouws (1996:8) is van mening dat daar te veel ophef gemaak is oor die beeldspraak, vormbeheer en die digverweefde betekenis wat in die teks te vinde is. Hy argumenteer ook dat die versvorme wat gebruik is nie funksioneel is nie en dat die taalgebruik soms te hoogdrawend is.

Na *Die nomadiese oomblik* verskyn *In die geheim van die dag* (2004) en die vertaling van hierdie bundel met die titel, *Against the light* (2007). Die vertaling van hierdie bundel is deur

Naudé self behartig. In dieselfde jaar verskyn *My ousie is 'n blom: 'n eie stembuiging* waarvan dié digter die samesteller was. Naudé maak in 2008 sy debuut in Nederland met die bundel, *Sien jy die hemelliggame*. Na *In die geheim van die dag*, verloop tien jaar voordat Naudé weer publiseer: sy bundel *Al die lieflike dade* verskyn in 2014.

### 3.2. Die ontvangs van *In die geheim van die dag* (2004)

*In die geheim van die dag* (2004) verskyn eers agt jaar na Naudé se debuutbundel. Die M-Net prys vir 'n poësiebundel en die Proteaprys vir poësie word in 2005 aan hom toegeken hiervoor. Al die resensente beklemtoon die aanwesigheid van narratiewe elemente in die bundel. Met *In die geheim van die dag* beweeg Naudé dus weg van die suiwer liriese aanslag wat prominent in sy debuutbundel is en word daar meer in die rigting van die narratiewe poësie beweeg.

H.J. Pieterse (2006:s.l.) voer aan dat die temas en metafore wat gebruik word in *In die geheim van die dag*, teruggevoer kan word na die temas en beelde in die eerste afdelings van *Die nomadiese oomblik*. Alhoewel hy nie al die gedigte in die bundel as geslaagd beskou nie, reken hy dat Naudé se uitbeelding van binêre dinge wat byvoorbeeld óf abstrak óf konkreet is, lof verdien. In sommige gedigte word byvoorbeeld 'n dualistiese perspektief aangetref wat tot 'n mate beskryf kan word as 'n Boeddhistiese siening. Op dieselfde wyse word daar dikwels 'n filosofiese toonaard teenoor 'n meer alledaagse gesprekstrant gestel. Volgens Pieterse het die bundel boonop 'n sterk narratiewe aanslag:

Die gedigte in *Geheim* is “vrye verse” van wisselende lengte (merendeels lang gedigte) waarin die verhalende aspek deurgaans sterk figureer.

Danie Marais (2005:5) beskryf *In die geheim van die dag* as “ 'n ambisieuse verbeeldingstog deur ons vreemde, alledaagse werklikhede.” Volgens hom vermy Naudé die gebruik van die vaste vorm en word daar eerder gebruik gemaak van verhalende elemente as bindingsmiddel in die langer vrye verse. Die gebruik van die narratiewe elemente verseker dat die digter nie onnodig selfvoldaan voorkom nie:

In die hande van die onervare digter rafel vrye verse dikwels uit in vermoeiende, pretensieuse inkantasies. Naudé vermy sulke slaggate. Sy lang verse word deur verhalende elemente tot 'n eenheid gebind. Binne 'n narratiewe raamwerk skep hy ruimte vir filosofiese mymerings sonder dat die gedigte halfpad verdwaal saam met 'n digter wat te lief is vir sy eie stem.

In aansluiting by Marais, beklemtoon Karen de Wet (2005:13) ook die narratiewe aard van die gedigte, maar argumenteer dat die taalgebruik en die surrealistiese beelde eerder herinner aan die liriek.

Dit is opvallend dat Naudé se verse dikwels sterk surrealistiese beelde bied in besonder liriese taal verwoord, maar terselfdertyd ’n lang narratiewe aanbod het en steeds gemaklik leesbaar en onderhoudend bly.

Bernard Odendaal (2005:6) se resensie, wys ook op die vervaging van die grense tussen verskillende literatuursoortonderskeidings, naamlik die poësie en die prosa deur die skryf van sogenaamde prosagedigte. Hy argumenteer verder dat hierdie vervaging selfs verder uitkring na onderskeidelik nuusberigte en drama in gedigte soos “By die buitelandse persdinee” (21) en “Klassieke tweespraak” (103). Die verdowwing van die grense is egter funksioneel, deurdat dit byvoorbeeld “die stilistiese kenmerke van die bundel in konteks plaas”. Dit sluit ook aan by die vorme van mediëring wat in Naudé se poësie gevind word. Die prosagedigte bevat dikwels filosofiese mymeringe in ’n gemeensame toon, maar is steeds beheersd:

Hartstog en belydenis kom voor, maar ook die Horatiaanse besinnings in gesprekstrant. Die gedigte is soms deurspek met kwoteerbare aforistiese formuleringe. Die prosodie in die bundel is dus nie sangerig-liries nie. Maar dit maak dié eiesoortige verskuns nie minder beheers of gestileerd nie. Noukeurigheid van woordkeuse [...], vindingryke, meermaal treffende beeldspraak en woordspel; milde ironie en humor; klanksensitiwiteit; verlewending van idiomatiese en geïkoneerde uitdrukkings – dit is enkele uitstaande stylkenmerke van die Naudé-bundel. Op innemende wyse word sulke elemente tesame met ’n ryke verwysingsveld, vermeng met gemeensame gesprekstaal. Laasgenoemde word benadruk deur talle aanwysende vorme, uitroepe, verkleiningsvorme en vraagstellings wat die bundel deurspek. Trouens, die herhaalde gebruik van tussenwerpsels en die kwalifiserende frases beginnende met “daardie” of “hierdie” [...] dreig selfs om maniëristies te word.

Alfred Schaffer (2005:13) beskou *In die geheim van die dag* as ’n hoogtepunt in die Afrikaanse letterkunde. Vir Schaffer is nie net die hantering van filosofiese onderwerpe en die gebruik van verrassende beelde belangrik nie, maar hy beklemtoon ook soos die vorige resensente Naudé se gebruik van verhalende elemente:

In *In die geheim van die dag* is die asem langer en eksperimenteer die digter nadruklik met die verhaal en die metafoer.

Nie al die reaksies op Naudé se bundel en sy aanwending van narratiewe elemente daarin, is egter positief nie. In ’n resensie wat oorspronklik op *Fine Music Radio* uitgesaai is,

argumenteer Joan Hambidge (2005a:s.l.) dat die meeste van die gedigte wat in hierdie bundel verskyn, nog gewysig moet word, omdat die ingeboude verstegniese strukture nog nie genoeg vergoed vir die lossere struktuur wat kenmerkend is van prosagedigte nie:

Die gedig is soms te praterig en skep die indruk van gekapte prosa, 'n doodsonde in die digkuns! Dit skep die indruk van 'n boom wat nog gesnoei moes wees.

In 'n verdere artikel wat verskyn op *Litnet*, voer Hambidge (2005b:s.l.) aan dat resensente soos Marais en veral Schaffer se positiewe reaksie op *In die geheim van die dag* 'n oorskatting van poëtiese waarde van dié bundel is. Sy is van mening dat Schaffer gereeld oor sy gunstelingdigters skryf en dat Naudé een van hulle is. Hambidge argumenteer ook dat Schaffer as 'n Nederlandse digter, nie vertrouwd genoeg is met die Afrikaanse kanon nie en dus eerder nie uitsprake moet maak rakende watter poësie vernuwend is nie.

Daar is tot dusver min uitvoerige studies gedoen oor Naudé se poësie. In 2012 verskyn die artikel “Classical dialogue: Allusion and intertextuality in Charl-Pierre Naudé’s *Against the light*” deur Jeffrey Murray. Murray fokus op die vertaling van *In die geheim van die dag* en ondersoek die intertekstuele verwysings na klassieke literatuur in die bundel, met toespitsing op die antieke digters, Horatius en Catullus. Naudé se aansien as digter in Nederland gee ook daartoe aanleiding dat Yves T’Sjoen “Charl-Pierre Naudé en Gert Vlok Nel in Nederland en Vlaanderen: Laterale transnasionale bewegings van Afrikaanstalige skrywers na Nederlands en Engels” publiseer. Hierdie artikel stel ondersoek in na die vertaling van Charl-Pierre Naudé en Gert Vlok Nel se poësie in Nederlands.

Na die verskyning van *In die geheim van die dag* (2004) probeer Naudé (2010) 'n teoretiese omskrywing van die narratiewe element in die liriese vers formuleer met sy artikel, “Slegs aanskyn: Vertelling as tegniek in die liriese vers”. Hiermee probeer hy ook om 'n verduideliking van sy eie digterlike praktyk te gee. In die volgende afdeling sal daar vlugtig stilgestaan word by Naudé se siening van die narratiewe poësie.

### **3.3. Naudé se siening van die narratiewe poësie**

In hoofstuk 2 is die aard van die narratiewe elemente in die liriese vers uitvoerig bespreek en is daar ook aandag geskenk aan Naudé se verduideliking van die wyse waarop die narratiewe elemente volgens hom manifesteer in sy eie gedigte. Sy bespreking word gedoen aan die hand van sy eie gedig, “Die besoeker” (68). Vir Naudé (2010:116) is die belangrikste funksie van die narratief in die liriese vers om die beeld of die metafoer te word:



Vir my persoonlik is die vernaamste funksie van die verhaalelement in my eie gedigte om soos 'n beeld te funksioneer sodat 'n bepaalde metaforiese of simboliese betekenis deur middel van daardie verhaalelement tot stand kan kom. Die verhaal word eintlik opgeneem/verteer deur die metaforiese of simboliese betekenis waarna dit verwys en *word* die simbool, in 'n sametrekking- of verdigtingsproses wat die verhaal self nivelleer.

Naudé (2010:117) redeneer verder dat die mediasie deur die vertellende, liriese ek-spreker in sy gedigte vermeng met die verhaal. Op hierdie manier verskuif die fokus in die gedig weg van die gebeure wat afspeel en word die spreker se ervaring van die gebeure belig. Die spanning tussen kousaliteit wat geassosieer word met die narratief en die neiging tot die uitbeelding van 'n enkele momentele gegewe wat normaalweg geskakel word met die liriek, lei tot 'n versmelting waardeur die kousaliteit opgehef word en die effek van 'n tydlose oomblik tot stand gebring word.

Die vermenging van die liriese en die narratiewe ek-spreker bewerkstellig 'n kollektiewe, verteenwoordigende liriese ek-spreker. Waar die liriese ek in die liriese gedig dus hoofsaaklik gekenmerk word deur sy subjektiwiteit en die onherhaalbare, onderskeidende ervaring, skep die versnyding met die narratief 'n ek-spreker wat uiting gee aan die kollektiewe, verteenwoordigende ervaring.

Die universaliteit van die kollektiewe, verteenwoordigende ervaring word ook bereik deur die verhulling van poëtiese tegniek in die gedig. Dit plaas die verhaal op die voorgrond. Die fokus op die verhaal stel lesers in staat om makliker met die ervaring te identifiseer (Naudé 2010:114). Ten einde die ervaring meer universeel te maak, word daar in die narratiewe poësie dikwels gebruik gemaak van 'n praatstem en –toon. Dit het 'n lewensgetrouheid tot gevolg, omdat die vertelling ongemedieerd en natuurlik voorkom. 'n Illusie dat die gedig die ervaring self is, word so geskep (Naudé 2010:115). Die gebruik van 'n praatstem skep ook soms die indruk van die afwesigheid van poëtiese styl of vernuf, maar ook dit is 'n illusie omdat die poëtiese styl opsetlik versteek word ten einde die verhaalgegewe op die voorgrond te plaas (Naudé 2010:114).

### **3.4. Die titel, omslag en struktuur van *In die geheim van die dag***

Van die sentrale temas wat in *In die geheim van die dag* voorkom, is die ervaring van tyd, die ervaring van die werklikheid, die mens se plek in die kosmos, relatiwiteit en universaliteit. Hierdie onderwerpe word meestal met die filosofie geassosieer en dit is nie van meet af duidelik hoe daarvoor besin kan word in die verhalende poësie nie. Soos in die vorige afdeling

bespreek is, maak Naudé se vermenging van die liriek en die narratief dit egter moontlik dat die narratief in die gedig die metafoor word vir die beleving van die realiteit, tyd, relatiewiteit ensovoorts. In hierdie afdeling, sal die wyse waarop die titel, die omslag en die struktuur van die bundel aansluit by Naudé se digterlike praktyk, bespreek word.

Daar bestaan ’n teenstrydige verhouding tussen die woorde “geheim” en “dag”. “Geheim” dui op iets wat verborge en duister is, maar kan ook assosiasies met die ontmaskering en die bewaring van ’n kosbaarheid hê. Hierteenoor staan dan “die dag” wat aanduidend is van die tydperk waartydens die son skyn en alles meer sigbaar en duidelik is. Die titel suggereer egter dat die dag nie so ontblotend en deursigtig is soos wat dit voorkom nie, maar ook geheime het.

Behalwe in die titel, verskyn die woorde, “In die geheim van die dag” vir die eerste keer in die slotgedig van die bundel, “’n Deur na binne” (131). In die gedig word voorgestel dat daar ’n wedersydse verwantskap bestaan tussen die sigbare en die onsigbare en dat die donkerte juis die waarheid omtrent die lig onthul. Op dié wyse word ’n fokus geplaas op die onverklaarbare aspekte van die skynbaar selfverklarende, natuurlike aard van die werklikheid en die menslike bestaan:

Selfs die alledaagse word eers merkbaar  
as dit oorgeblaas is met duisternis:  
[...] Die dag het  
Self donkerte nodig om lig af te gee:

Myns insiens sluit die titel aan by Naudé se benadering tot die poësie en sy argument dat die sentraliteit van die verhaal in die gedig nie die finale bestemming is nie. Soos reeds vermeld, funksioneer die narratief as die beeld. Die narratief verhul die boodskap van die gedig: die ontsluiting van die boodskap verg die ontrafeling van die gedig. Die raaisel of geheim van die gedig is dus geleë in die verhaal wat eenvoudig en op die oog af helder en duidelik voorkom.

Die omslag van die bundel is ’n foto wat geneem is deur die Suid-Afrikaanse fotograaf, Caroline Suzman (Die naam Caroline kom ook later in *In die geheim van die dag* voor). Op die foto verskyn ’n Xhosa-seun in tradisionele drag. Die wyse waarop hy bedek is met verf, suggereer dat hy besig is om die tradisionele *abakhweta*-inisië te ondergaan ten einde ’n *amakwala* (’n nuwe man) te word. Teen die agtergrond van die foto is ’n groot glasvesel-pynappel wat naby Bathurst in die Oos-Kaap geleë is.

Die kombinasie van die Xhosa-seun en die glasvesel-pynappel wat agter hom uittroon, skep ’n surrealistiese gevoel. In ’n onderhoud met Jaco Botha (2005) verduidelik Naudé dat dit egter eerder ’n geval van *hiperrealisme* is. Dit lyk asof die seun en die glasvesel-pynappel op mekaar gesuperponeer is terwyl dit eintlik glad nie die geval is nie:

Daai pynappel is ’n reklame-pynappel vir ’n soort boerdery in die streek – die hedendaagse en die tradisionele skuif oor mekaar in.

Volgens Naudé is die simboliek van die omslag die integrasie van verskillende toestande met mekaar, byvoorbeeld die alledaagse en kulturele instellings. Dit kan ook die verandering in sosiale en politiese toestande en die vestiging van ’n nuwe sosiale identiteit in Suid-Afrika aandui. Naudé meld ook dat dit aanduidend kan wees van die oorgang van een poëtiese tradisie na ’n ander, maar dat dit ook nie noodwendig beteken dat die een die ander vervang nie, eerder dat hulle mekaar komplementeer (Botha 2005:s.l.). Naudé se beoefening van die liries verhalende poësie kan myns insiens hier betrek word. Die narratief vervang nie die liriek nie, maar het ’n wesenlike invloed daarop.

Volgens Gardner (2012:813) word die moderne “long poem” gekenmerk deur ’n verslengte wat soortgelyk aan dié van die epiese gedig is. Die lengte word onderhou deur die beginsels wat saamhang met die liriek eerder as die narratief. Du Plooy (2010b:34) wys egter daarop dat die “long poem” wel narratief kan wees, al is dit nie noodwendig altyd die geval nie. *In die geheim van die dag* bevat vele “long poems” wat soms strek oor etlike bladsye of soms oor ’n hele afdeling. Dan is daar ook afdelings wat net een of twee gedigte bevat. Die bundel bevat ook die gedig “Klassieke tweespraak” (103) wat deur Naudé self as ’n prosagedig bestempel is (Odendaal 2008:192).

Die bundel word ingelui met die gedig, “Die brand” (9) wat handel oor die spreker wat sy beminde probeer troos oor die dood van haar hond. Hierdie eerste gedig plaas die bundel binne ’n historiese konteks deurdat daar reeds binne die eerste strofe verwys word na die antieke digter Catullus en sy geliefde, Lesbia, wat ’n mossie gehad het as troeteldier. Naudé wys in ’n onderhoud daarop dat hy as digter met Catullus identifiseer eerder as met ander van dié digter se tydgenote (Odendaal 2008:193). Catullus se digkuns kan beskryf word as belydend, hartstogtelik en liries. Só word Naudé se skryfmetodes ook bygehaal. Die spreker in die gedig kom uiteindelik tot die gevolgtrekking dat die hond hulle “maar net vooruit deur die draad” is agter ’n duiker aan. Die brand raak aan die einde van die gedig nie net ’n

simbool vir die hond se dood nie, maar ook vir die onvermydelikheid van die spreker en sy geliefde s'n:

Ek's seker ek het hom  
doerie kant toe sien koers kry...  
Hy's ons maar net vooruit  
deur die draad.

Agter daardie duiker aan,  
onthou? –  
oor die brand,  
en deur die ruigte,  
na die boonste weiland.

Kom nou, dit word laat.

“Die brand” word opgevolg deur die res van die bundel wat uit nege verskillende afdelings bestaan. Daar is 'n merkbare gemoedheid met en filosofiese besinning oor die aard en ervaring van tyd in *In die geheim van die dag* soos ook in *Die nomadiese oomblik* en *Al die lieflike dade*.

Die eerste en agste afdelings, naamlik “Paddas reën” (11) en “Tydvakke” (111), bevat hoofsaaklik gedigte wat gesitueer is in verskillende tye of wat verskillende dimensies van tyd probeer beskryf. “Paddas reën” fokus op die digter-spreker se herinneringe aan sy kinderjare. In “Tydvakke” is verskillende gedigte, soos “Hier en nou” (113) en “Tydsones” (119), te vinde wat perspektiewe bied op die omvang en dimensies van tyd, byvoorbeeld die ewigheid, spesifieke oomblikke, die geskiedenis en herinneringe.

“Tasbaar en ontasbaar” (31), die tweede afdeling, stel ondersoek in na hoe die momentele en die hede inpas by die ewigheid. Hierdie afdeling bevat die reeks gedigte, “Aan 'n kleibeeld toegedraai in Caroline-papier” (37). In die eerste deel van die reeks, “*Time is one*” word die oneindige, verweefde en vervloeiende aard van tyd beredeneer. Die verlede, die toekoms en die hede bestaan gelyktydig en is nie werklik onderskeibaar van mekaar nie:

Tyd is enkel, selfs die veelvoud daarvan,  
soos die liefde, nie waar nie, lief?  
Die dae en nagte, dae en nagte,

'n swart en wit kubieke menigte,  
is 'n enkele sokkerbal wat deur die ruimte trek.

Daar is ook 'n historiese bewustheid teenwoordig in die bundel. Deurgaans word daar verwys na historiese figure, byvoorbeeld Charles Baudelaire, David Livingstone, Jan Smuts, Charles Darwin en Sokrates. Verwysings word ook gemaak na historiese gebeure soos die vrylating van Nelson Mandela. In die gedig “Klassieke tweespraak” in die sewende afdeling met die titel “Tweespraak” (101), word die twee antieke digters, Horatius en Catullus aan die woord gestel in 'n fiktiewe gesprek. Hierdie gedig sal in 'n volgende afdeling meer uitvoerig bespreek word, omdat dit aanduidend is van twee verskillende soorte poësie.

Naudé (Terblanche 2009:s.l.) verduidelik dat die Suid-Afrikaanse geskiedenis 'n invloed het op sy digkuns, maar dat hy ook probeer om gestalte te gee aan 'n meer universele ervaring:

In my gedigte is die apartheidserfenis sterk teenwoordig. Maar ek noem nooit apartheid op sy naam nie. Daar is 'n groter drang na universaliteit. Ek is meer gefokus op algemene menslikheid eerder as om te konsentreer op bepaalde fasette van die historiese erfenis.

Schaffer (2005:13) argumenteer in sy resensie dat die bundel ook rekening hou met die Afrika- en die Suid-Afrikaanse werklikheid. 'n Gedig soos “Hoe ek my naam gekry het” (15) in die afdeling “Paddas reën” illustreer volgens hom die invloed van kolonialisasie op dié vasteland, maar kan ook van toepassing gemaak word op die gekoloniseerde individu. “Die aard van verstaan” (76) wat verskyn in die gelyknamige afdeling en handel oor 'n motorkaping, bied weer 'n unieke siening van omstandighede in 'n kontemporêre Suid-Afrika en die invloed daarvan op die digter-spreker. Gedigte soos “By die buitelandse persdinee” (21) en “Twee diewe” (75) sluit aan by hierdie tendens in die bundel, maar 'n meer subtiel perspektief op Suid-Afrikaanse kwessies soos misdaad en mediavryheid word gebied.

Die derde afdeling, “Voorvadergrond” (47), handel hoofsaaklik oor verhoudings wat besig is om skeef te loop of reeds misluk het en deur die digter-spreker herroep word. “Voorvadergrond” word opgevolg deur afdeling vier met die titel, “Kruispaaie” (61) wat eksklusief bestaan uit verhalende gedigte. Die vyfde afdeling in die bundel, “Die aard van verstaan” (73) bevat ook enkele narratiewe gedigte, byvoorbeeld “Twee diewe” (75) en “Die aard van verstaan” (76).

Volgens Naudé (Odendaal 2008:189) is die titel van die sesde afdeling, “Semafore” (89) 'n belangrike leidraad vir die opklaring van die stylaspekte wat hy benut. Hy verduidelik dat sy

woordkeuses funksioneer soos semafore. 'n Semafoor is 'n instrument wat gebruik word, dikwels naby die kus of by spoorweë, om seine met behulp van vlae of arms maak ten einde boodskappe oor te dra. Die boodskap wat deur die semafoor oorgedra word, hang af van hoe die instrument gedraai word. Op dieselfde wyse is betekenis nie inherent in die woorde wat Naudé gebruik teenwoordig nie: “die betekenis lê *agter* die woorde.”

Die laaste afdeling, “Naglopers” (123) verskaf 'n funksionele afsluiting van *In die geheim van die dag*. Die afdeling bestaan uit drie gedigte. Die eerste twee gedigte, “Vampiere” (125) en “Die aktivis” (128) handel oor twee verskillende soorte naglopers. Die vampiere verwys beide na die sogenaamde bloeddiewe wat aktief is in Malawi en ook na een van die algemene bygelowe van dié land. Die aktivis in die tweede gedig funksioneer ook soos die vampier in die nag en word uitgebeeld as 'n randfiguur. Eers wanneer die aktivis onder lig gewerp word, word hy ontmasker as 'n dief. Soos reeds vermeld, kom die digter-spreker in die laaste gedig, “'n Deur na binne” (131) uiteindelik tot die slotsom dat duisternis nodig is om die lig deursigtig te maak.

Daar is nie 'n narratief wat oor die bundel as 'n geheel strek nie. Die gedigte is in sommige afdelings volgens tema gegroepeer, byvoorbeeld die eerste afdeling, “Paddas reën”, wat fokus op die kinderjare. Latere afdelings is gemoeid met die volwasse jare. Wanneer die bundel as 'n geheel gelees word, vorm dit egter nie werklik 'n siklus of 'n verhaal nie. Die narratief word veral binne die gedigte aangetref waar dit op die ou end funksioneer as 'n beeld.

Die analise van die titel, omslag en struktuur van *In die geheim van die dag*, het bewys dat hierdie aspekte van die bundel aansluit by die verhalende elemente wat deur resensente en Naudé uitgewys is. Vervolgens gaan daar gekyk word na die verskillende verskyningsvorme van die narratiewe elemente in *In die geheim van die dag*. Die bespreking sal gedoen word aan die hand van 'n analise van geselekteerde gedigte.

### **3.5. Analises van geselekteerde gedigte**

*In die geheim van die dag* bevat verskillende gedigte wat as liries verhalend beskryf kan word. Hierdie afdeling sal geselekteerde gedigte uit die bundel analiseer ten einde te bepaal watter narratiewe elemente in die gedigte voorkom, op watter maniere dit vorm aanneem en wat die verskyningsvorme van die narratiewe poësie in Naudé se werk is.

Daar sal grootliks gesteun word op Hühn (2010:21) wat geargumenteer het dat alle vorme van poësie beskik oor narratiewe elemente. Hühn (2010:17) identifiseer drie narratiewe

elemente wat op 'n poëtiese wyse funksioneer in die liriese poësie, naamlik sekwenialiteit ('n sekwenie van gebeure wat ontwikkel in tyd op 'n bepaalde plek en met bepaalde karakters), gemedieerdheid (die gestruktureerde aanbieding en kommunikasie van die gebeure van uit 'n bepaalde perspektief, en die aanbieding daarvan vanaf 'n bepaalde punt in die tyd) en die narratiewe handeling in die vorm van spraak of skrif (waardeur die gebeure en ander elemente omskep word tot teks). Die gebruik van dié terme uit die narratologie is juis gepas wanneer gedigte geanaliseer word wat ooglopend gebruik maak van narratiewe elemente.

'n Totaal van vyf gedigte sal geanaliseer word in die ondersoek na die konstruksie van die narratief in Naudé se werk. Die eerste twee gedigte wat bespreek sal word, is “Die towertyd” (13) en “Die man wat Livingstone gesien het” (66). In beide hierdie gedigte staan die uitbeelding van tyd, spesifiek die verlede, sentraal. In “Die towertyd” is die fokus op die digter-spreker se herinneringe en in “Die man wat Livingstone gesien het” word geput uit belangrike geskiedkundige gebeure ten einde 'n groter waarheid in verband met die menslike bestaan te beskryf.

Een van die ander opmerklieke temas in die bundel, is verhoudings. Om hierdie rede, sal die twee gedigte “Skoonlief en die ondier” (56) en “Die grond van die voorvaders” (49) ook ontleed word omdat beide verhale in die gedigte ook simbolies kan wees van 'n meer algemene waarheid ten opsigte van verhoudings en die afloop daarvan. Myns insiens illustreer beide die gedigte ook Naudé se opvatting in verband met sy werk: die narratief word in beide gevalle die simbool van 'n kollektiewe ervaring.

Laastens sal daar ook gekyk word na “Klassieke tweespraak” (103). Hierdie gedig verskil van die ander gedigte in die bundel omdat dit in die vorm van 'n drama met dialoog, toneelaanwysings en verskillende karakters, aangebied word. “Klassieke tweespraak” kan beskou word as 'n metapoëtiese gedig omdat die karakters daarin verteenwoordigend is van twee verskillende poëtiese instellings of modusse wat deur Naudé se beoefening van die poësie versmelt word. Aangesien die doel van hierdie studie is om te bepaal wat die verskyningsvorme van die narratiewe elemente in Naudé se werk is, is dit dus funksioneel dat dié gedig ook bespreek word.

### 3.5.1. “Die towertyd” (13-14)

Die eerste gedig waarna gekyk word, is “Die towertyd” wat die eerste gedig in die afdeling “Paddas reën”, (11) is. In die gedig is ’n volwasse man aan die woord wat herroep hoe hy as ’n kind saam met sy ma ’n besoek aan haar ouerhuis afgelê het. Hy vertel wat hulle gedoen het, wat hulle gesien het, wat sy ma vir hom vertel het en hoe sy vir hom gelyk het:

’n Snoer van dorpies staan in die herfs:

’n heuningpuin wat drup soos as.

Ons ry een binne. My ma se geboortedorp.

Die twee van ons, op ’n epiese reis.

“Daar, jou oupa en ouma se eerste huis.

Ai, hoe klein het dit alles nie geword nie...”

Ma parkeer die kar. Ons klim albei uit.

Ek’s ses jaar oud. Ons staan hand aan hand

voor ’n middeskip wat al die pad na ’n voordeur lei:

’n sprokiestroue, van twee tydperke.

My ma: “Hoe nou is die paadjie nie!”

Maar vir my ’n grootpad, so breed soos genade.

Die reuseboom wat amper haar lewe gekos het:

“Hy lyk gesnoei, of kry nie genoeg water nie!”

Vreemd, het ek gedink, so stilletjies by myself,

al het ek nooit self in daardie boom gesit nie

moes ek ook daardie dag uit sy mik geval het...

Die takke het geswaai soos ’n gebiedende Here.

Bye in die tiemiebos, so lywig soos tiervisse.

En ’n bries wat rits deur ’n swerm skoelappers

soos vingers deur rokpante wat lewensgroot is.

Ek kyk op na Ma,

haar haartros swart soos die duiwe van Kanaän:

Ek het nog gelewe in die towertyd,

maar Ma was reeds in die tyd daarna.



“Die posbus op stelte was my huisie by die kus.  
Hemel, nou’s die huis mos niks groter as ’n posbus...”

“Hoe’t die wêreld nie gekrimp nie!” roep sy uit  
eers geamuseerd, toe deurtrek van verlies.  
“Toemaar, ek sal jou oppas,” sê ek.  
Soms praat ander stemme deur ’n mens.

En ek onthou hoe sy daar gestaan het,  
verwese soos ’n kind  
en skielik klein, by daardie voorhek:

’n verdwaasde dogtertjie  
in ’n baie groot wêreld wat eindeloos ver strek.

Dié handeling verloop grotendeels chronologies. Hulle ry die geboortedorp binne, parkeer die motor en stap dan na die voordeur. Terwyl hierdie gebeure afspeel, vertel die ma vir haar seun van haar kinderjare en van haar herinneringe, byvoorbeeld dat sy as ’n kind uit die boom geval het. Een van die belangrike aspekte van die herinnering is dat die spreker herroep hoe sy ma hom meedeel dat alles vir haar ewe skielik klein geword het, terwyl dit vir hom as ’n kind verskriklik groot gelyk het.

Alhoewel die digter-spreker wat vertel reeds ’n volwasse man is, kan daar geargumenteer word dat die gebeurtenis reeds toe hy ’n kind was ’n noemenswaardige impak op hom gehad het. Hy voel aan dat die besoek aan haar ouerhuis sy ma weerloos laat, en al verstaan hy dit as ’n kind nog nie heeltemal nie, probeer hy haar troos:

“Toemaar, ek sal jou oppas, sê ek.  
Soms praat ander stemme deur ’n mens.

In die laaste twee strofes, verskuif die fokus in die gedig van ’n vertelling van wat hulle gedoen het en wat sy ma gesê het en word daar klem gelê op hoe die digter-spreker se ma gelyk het, nou vanuit die volwasse perspektief van sy herinnering gesien:

En ek onthou hoe sy daar gestaan het,  
verwese soos ’n kind  
en skielik klein, by daardie voorhek:

'n verdwaasde dogtertjie

in 'n baie groot wêreld wat eindeloos ver strek.

Soos reeds genoem, word die vertelling in die gedig gemedieer deur 'n volwasse man wat 'n herinnering aan sy kinderdae herroep. Dit is egter nie van meet af duidelik nie. Die gebeure in die eerste strofe is gesitueer in die teenwoordige tyd wat die indruk skep dat die ek-verteller 'n kind is. Die verwagting word geskep dat die res van die gedig 'n voortsetting van die kind en sy ma se besoek aan haar ouerhuis sal wees. Die spreker gebruik egter die frase “epiese reis” en “heuningpuin” om die besoek te beskryf wat aanduidend is van 'n ryp woordeskat wat eerder te verwagte van 'n volwassene sal wees. Só word die spanning tussen die kind en die volwasse man se perspektief versterk:

'n Snoer van dorpies staan in die herfs:

'n heuningpuin wat drup soos as.

Ons ry een binne. My ma se geboortedorp.

Die twee van ons, op 'n epiese reis.

In die tweede strofe is daar 'n verskuiwing van die teenwoordige tyd na die verlede tyd en so word bevestig dat die verteller nie meer ses jaar oud is soos ten tyde van die besoek nie en dat daar 'n aansienlike hoeveelheid tyd verbygegaan het. 'n Sprong word gemaak vanaf die ma se woorde asof dit in die teenwoordige tyd is na die volwasse man se herroeping van wat hy gedink het op daardie oomblik in die verlede en dit word ook in die verlede tyd aangebied:

My ma: “Hoe nou is die paadjie nie!”

Maar vir my 'n grootpad, so breed soos genade.

Die reuseboom wat amper haar lewe gekos het:

“Hy lyk gesnoei, of kry nie genoeg water nie!”

Vreemd het ek gedink, so stilletjies by myself,

al het ek nooit self in daardie boom gesit nie

moes ek ook daardie dag uit sy mik geval het...

In die res van die gedig word daar die heelyd beweeg tussen die teenwoordige en die verlede tyd. Die gedeeltes aangebied in die teenwoordige-tydsvorm kan ironies toegeskryf word aan

die volwasse man se ervaring as 'n seuntjie, met ander woorde die herinnering word aangebied deur 'n stem wat in die teenwoordige-tydsvorm vertel. Hierteenoor staan die gebruik van die verlede-tydsvorm wat die ouer man se refleksies op of insig in die herinnering en die uitwerking wat dit op hom gehad het, verteenwoordig.

Die gebruik van die direkte rede is baie opvallend in die gedig. Dit word gebruik om die ma se woorde aan die ek-spreker as kind tydens die besoek aan te dui. Die funksie van die direkte rede is normaalweg om die presiese woorde of gedagtes van 'n persoon aan te haal. In “Die towertyd” is dit funksioneel omdat dit die afstand tussen die verlede en die hede, maar ook tussen die storie en die diskoers verklein. Die herinnering word aangebied asof dit tans besig is om te gebeur. Die digter-spreker se beleving tydens die herinnering is dus nog so helder dat hy dit kan herleef asof dit nou besig is om met hom te gebeur.

Daar word ruim gebruik gemaak van tussenwerpsels, emotiewe woorde en leestekens wat paralinguistiese faktore verteenwoordig en in die gedig sluit dit aan by die inhoud en tema of het ten doel om dit te ondersteun. Wanneer die ma weergee wat sy sien, word daar gebruik gemaak van uitroeptekens:

“Hoe nou is die paadjie nie!”

[...] “Hy lyk gesnoei, of kry nie genoeg water nie!”

In die eerste voorbeeld, dui die uitroepteken die ma se verwondering en ontsteltenis oor wat sy sien aan. Dit versterk ook haar gevoel van melankolie wanneer sy haar kinderwêreld weer ervaar as volwassene, omdat alles ewe skielik kleiner lyk. In die tweede geval, word daar 'n gevoel van verontwaardiging oorgedra deur die uitroepteken oor die moontlikheid dat die boom nie behoorlik versorg word nie. Die ma se besluit om terug te keer na haar ouerhuis en die goeie herinneringe wat sy tydens die besoek oproep, is 'n aanduiding dat haar kinderjare waarskynlik gelukkig was. Die boom is een van die min skakels wat sy nog het met haar idilliese jeug. As die boom nie behoorlik nie versorg word nie en mettertyd sterf, is een van die ma se bande met haar kinderjare ook tot niet. Dit verklaar haar ontsteltenis oor die boom se toestand.

Daar is verskeie voorbeelde van emotiewe woorde wat help om die praattoon in die gedig te bewerkstellig. Dit is egter ook aanduidend van 'n persoonlike ervaring en die familiariteit tussen die karakters. Vergelyk die volgende voorbeelde:

“[...] Ai, hoe klein het die wêreld nie geword nie...”

Hemel, nou’s die huis mos niks groter as ’n posbus...”

“Toemaar, ek sal jou oppas,” sê ek.

Die “ai” suggereer die ma se versugting oor ’n vervloë tyd waarna sy nooit weer sal kan terugkeer nie. Hierdie gevoel word benadruk deurdat alles vir die ma as ’n volwassene nou kleiner lyk as wat sy dit onthou. Dit word ook geïllustreer deur die gebruik van “Hemel” wat verbasing aandui. Haar verbasing word dan verder geïntensiveer deur die ouerhuis hiperbolies te vergelyk met ’n posbus.

Die digter-spreker reageer op sy ma se optrede met “Toemaar” met die bedoeling om haar daarmee te sus. As ’n sesjarige kan hy instinktief aanvoel dat sy ma ontsteld is en dit noop hom om haar gerus te probeer stel, al begryp hy nie heeltemal waarom nie: “Soms praat ander stemme deur ’n mens.”

Alhoewel die vertelling, veral wat betref die ma se direkte woorde wat herroep word, in eenvoudige taal aangebied word, is daar ook sterk liriese beskrywings van die ruimte wanneer dit weergegee word vanuit die oogpunt van die sesjarige protagonis, maar met die taalvermoë van ’n volwassene wat terugdink. Weereens is die gebruik van oordrywing egter ondersteunend van die kinderlike perspektief wat aan bod kom:

Die takke het geswaai soos ’n gebiedende Here.

Bye in die tiemiebos, so lywig soos tiervisse.

En ’n bries wat rits deur ’n swerm skoelappers

soos vingerpunte deur rokpante wat lewensgroot is.

Die gebruik van die ellips kan beskou word as ’n tegniek wat segmentering, soos wat dit beskryf word deur McHale (2010:52) in hoofstuk twee, bewerkstellig. Hierdie funksie van die ellips word gebruik wanneer die digter-spreker die volgende stelling maak:

Vreemd het ek gedink, so stilletjies by myself,

al het ek nooit self in daardie boom gesit nie

moes ek ook daardie dag uit sy mik geval het...

Die leser kan dus self interpreteer wat die digter-spreker bedoel. Alhoewel dit die leser aanmoedig om die onvoltooide gedagte met behulp van hul eie verbeelding aan te vul, het dit myns insiens in “Die towertyd” ook die funksie om die vertelling (diskoers) te ondersteun.

Die ellips voeg 'n dramatiese element by die toon wat die effek van vertelling versterk. Die ma maak die volgende twee stellings deur die verloop van die gedig:

“Ai, hoe klein het dit alles nie geword nie...”

“Hemel, nou’s die huis mos niks groter as ’n posbus...”

Die half-voltooidede gedagte of sin wat deur die teenwoordigheid van ’n ellips aangedui word, toon dat die ma dalk oorweldig is deur die ervaring, of weens die emosie wat daarmee gepaard gaan net nie die woorde het om dit te beskryf nie. Die gebruik van alledaagse gesprekstaal- en kommunikasie waarna reeds verwys is, word deur informele woorde soos “mos” en die verkorting van frases soos “Hoe’t” en “Ek’s aangedui.

’n Begrip van die rol wat tyd speel, is belangrik vir ’n volledige ontsluiting van die gedig. Die herroeping van ’n herinnering veroorsaak dat daar verskillende tydslae in die gedig ontstaan. Die wyse waarop hierdie vertelling aangebied word, funksioneer uiteindelik as beeld of simbool van die digter-spreker se naïwiteit as ’n sesjarige seun teenoor sy ma se ontnugtering oor die verbygaan van tyd wat hy eers later as volwassene verstaan wanneer hy daaraan terugdink.

Die persoonlike ervaring wat kenmerkend is van die liriek, illustreer dat daar ’n noue verband is tussen herinneringe soos wat dit aangebied word in die gedig, en die poësie (Hetherington 2012:2010). ’n Herinnering is nie ’n direkte verteenwoordiging van tyd nie, maar eerder ’n mentale beeld wat geassosieer word met ’n spesifieke oomblik wat in die verlede gesitueer is (Brewer 1996:60 in Hetherington 2012:106). Wanneer ’n herinnering oorvertel word in ’n gedig, met ander woorde wanneer ’n narratief van die herinnering geskep word, word spesifieke besonderhede van die herroeping geïntensiveer met behulp van poëtiese beelde. Dit word gedoen ten einde die effek, geloofwaardigheid of intimiteit van die gedig te verhoog (Hetherington 2012:107). Wanneer daar vir die eerste keer na die spreker se ma verwys word, gebruik hy die woorde, “My ma”, maar in die res van die gedig is sy net “Ma”. Hierdie tegniek verklein en vergroot terselfdertyd die afstand tussen die spreker en die leser. Dit beklemtoon die eksklusiwiteit van die spreker se ervaring saam met sy ma, maar maak dit ook moontlik vir die leser om daarmee te identifiseer.

Die afdeling in *In die geheim van die dag* waarin “Die towertyd” verskyn en wat grotendeels handel oor herinneringe van die digter-spreker, is getiteld “Paddas reën”. Beide hierdie titels het assosiasies met sprokies, die bonatuurlike en die magiese. Dit skep die illusie dat die

gebeure wat afspeel ver verwyderd is van die hede of realiteit. Die kind se perspektief in die gedig word deur konkrete beelde aangebied, byvoorbeeld die bye in die tiemiebos wat vergelyk word met tiervisse en die takke wat swaai “soos ’n gebiedende Here.” Die seun is nog in staat om bekoor te word deur die alledaagse. Hierdie verwondering staan in kontras met die ontnugtering wat sy ma ervaar, maar ook sy met eie perspektief in die herinnering wanneer hy ’n volwasse man is.

In die gedig word die vertelling en die herinnering tegelyk aangebied as ’n narratief. Barclay (1994:94) voer aan dat die oorvertel van ’n herinnering in ’n gedig nie bloot ’n poging is om dit te bewaar nie. Dit het eerder ten doel om die hede te verstaan en te verduidelik. Die digter-spreker beskou sy ervaring saam met sy ma tydens die besoek aan die huis waar sy groot geword het, as ’n onderskeidende of rigtinggewende ervaring in sy eie lewe, aangesien dit hom ontnugter. Hy is moontlik vir die eerste keer bewus van sy ma se weerloosheid en verganklikheid. Dit is egter ook moontlik dat die digter-spreker die herinnering oorvertel en opskryf in die gedig omdat dit vir hom ’n kosbare ervaring was wat hy wil bewaar.

Die herinnering in die gedig kan ook funksioneer as ’n simboliese ruimte. In so ’n geval gebruik die digter die vertelling om meer van homself te verstaan. As ’n kind tydens die besoek was hy nog naïef. As ’n volwassene wat terugkyk na die ervaring en homself, is daar die besef dat sy ma reeds van die illusie van die wêreld se betowering bewus was, maar ook dat die tyd van kinderlike onskuld ook vir hom nou verby is. Hy sê:

“[...] Ek het nog gelewe in die towertyd,  
Maar Ma was reeds in die tyd daarna.”

Die herinnering aan die besoek aan sy ma se ouerhuis rus die digter-spreker toe met die wete dat kontinuïteit kenmerkend is van tyd, maar dat die individu se ervaring daarvan nie onbeperk is nie. Dit staan in kontras met die “towertyd” waarin die individu soos in ’n sprokie onsterflik is en vir ewig leef. Sy bewuswording van sy ma se sterflikheid en sy herinnering daaraan bevestig dus sy eie verganklikheid. Op hierdie wyse raak die digter-spreker se ervaring meer universeel toepaslik en is dit moontlik om daarmee te identifiseer.

Die verloop van die narratief in hierdie gedig word telkens op ’n sinvolle wyse versteur. Die oorvertel van die herinnering maak dat daar vertel word van die verlede, maar telkens weer gesprink word na die hede. Die sekwensialiteit word egter verder gekompliseer aangesien die ma tydens die herinnering ook haar eie herinneringe met haar kind deel:

“Die posbus op stelte was my huisie by die kus.

Hemel, nou’s die huis mos niks groter as ’n posbus...”

Die digter-spreker gebruik die beeld van ’n sprokiestroue om die versmelting van die verskillende tye (die hede en die verlede) en die verskillende vorme van mediasie (herinnering en vertelling) te verduidelik:

Ek’s ses jaar oud. Ons staan hand aan hand

voor ’n middeskip wat al die pad na die voordeur lei:

’n sprokiestroue, van twee tydperke.

Op hierdie manier word die effek van ’n ewigdurende spiraal in die gedig bewerkstellig wat terugbeweeg in tyd deur middel van verskillende personasies se herinneringe. Dit gebeur egter terwyl die digter-spreker se herroeping en die leesproses voortbeweeg.

In “Die towertyd” is daar dus verskillende dimensies van tyd wat vervleg en as ’n eenheid aangebied word. Die gedig wat in die volgende afdeling bespreek word, “Die man wat Livingstone gesien het”, sluit aan by “Die towertyd” omdat tyd ook ’n belangrike element in dié gedig is. Daar word egter nie gefokus op herinnering nie, maar op die geskiedenis en werklike historiese gebeure.

### **3.5.2. “Die man wat Livingstone gesien het” (66-67)**

Die volgende gedig wat geanaliseer word, is “Die man wat Livingstone gesien het”. Die uitbeelding van tyd is een van die belangrikste elemente in dié gedig. Die gedig handel oor ’n baie ou man wat as kind die Skotse ontdekker, David Livingstone, gesien het in Afrika. Livingstone het ’n amper mitiese status: nadat hy die Victoria-waterval ‘ontdek’ het in 1855, het hy probeer om die oorsprong van die Nylrivier op te spoor. In die proses is daar vir jare lank kontak met hom verloor en het mense begin glo dat hy oorlede is.

Die man oor wie daar in die gedig vertel word, het as jong kind gesien hoe Livingstone rigting gevra het in ruil vir koper en wierook. Later is die man amper hanteer as ’n besienswaardigheid net omdat hy dié ontdekker gesien het. Hy word met eerbied hanteer en geskiedkundiges besoek hom omdat hy een van die min lewende skakels met Livingstone en die geskiedenis is. Aan die einde van die gedig verander die man byna in Livingstone self. Beide die ou man en Livingstone moet die grootste reis aflê en die belangrikste ontdekking maak, naamlik wat dit beteken om te sterf. Die verhaal van die ou man wat soos Livingstone en Marco Polo is en op ’n soektog na die “suiwerste water” gaan, raak dan ’n beeld vir elke

individu se sterflikheid; die ontdekking van die “suiwerste water” is dus ’n metafoor vir insig in die misterie van die dood:

Die man wat Livingstone gesien het, was feitlik reeds blind.  
Hoe lank gelede het hy Afrika ingestrompel – die 1850’s, 1860’s?  
Livingstone en sy geselskap, hul muskietnette  
en hul houtkiste, die groot verkenner wat kort daarna sterwe...  
Leefte terug. (Moeilik om sy jare te peil,  
Volgens ’n koerantberig van die vroeë jare sestig.)  
Dus is die ou man, wat toe hy kind was, Livingstone gesien het,  
op die hande gedra deur sy mense, deur vreemdelinge ook:  
’n nasionale kleinood, ’n rondreisende museumstuk.  
Sy ululerende stamgenote het hom in ’n omgeboude kruitwa  
van dorpie na dorpie gestoot, vooruit en agterna in ’n eindelose  
kronkelgang al met die spoor langs in die nou modderpaadjie,  
af deur digte bos, van oopte tot oopte, nie sonder ongevalle nie,  
vir myle en myle en dae sonder ophou, die ou man wat geduldig  
in sy ysterkoppie dobber, oë omgedop, bene ingevou.  
Of kom hy in ’n dorpie aan in ’n sykar, vasgebind aan ’n tandemfiets.,  
wat deur twee getrap word, sy gevolg wat saamdrom en op fluitjies  
blaas en toeters druk terwyl ekstatische dorpelinge die stofstraat vee  
vir die aankomende optog, met palmblare en strooibesems.  
Soos die dag toe Livingstone self deur die skare  
in Londen verwelkom is, stadig op sy pad na Buckinghampaleis.  
En die nuuskieriges daar, van heinde en ver, om hul respek te toon.  
Om oopmond te staar na die enigste man nog lewend –  
nou kinds van die ouderdom – wat die beroemde pionier  
met sy eie oë gesien het op ’n bepaalde môre in 1870,  
van agter ’n struik, binne hoorafstand van die Groot Water:  
hoe hy rigting vra in ruil vir wierook en koper.  
Hoe vreemd om te aanskou, ’n deurskynende reisiger,  
heeltemal van siel gemaak, ’n mens sonder ’n lyf!  
Sy voete word gesoen, die omgedopte lepels van sy ooglede betas  
ná ’n footjie by die deure van die gemeenskapsaal.  
’n Historikus van Europa het gekom om notas te maak:  
iewers in dié fossiel skuil ’n eerstehandse ervaring,



'n lewende prentjie, van die grootse Livingstone.  
Die kenner het die ou grys kop gekantel soos 'n towerlantern  
en diep in sy oë getuur vir die ontwykende geheuebeeld.  
In die skadudans van blare wat deur die venster oor sy gesig speel, ja, daar:  
die avonturier wat wild beduie, sy draers die pad vorentoe wys.  
Die woerende dakwaaier se skaduweeflits, helder soos daglig:  
'n voël wat verbyswiep, net toe hy uitvra oor die Waterval.  
Die oue was nou vinnig aan die kwyn honderd en twintig jaar oud.  
Al van hom nog oor, was daardie prentjie van die pionier.  
Is 'n honderd en twintig jaar oue  
dan nie 'n pionier nie?  
Op 'n draagbaar het hulle hom uitgedra, een man voor  
en een man agter, en hom langs sy houtkis neergesit.  
Nie die einde van die reis nie, net 'n blaaskans vir die draers...  
En só het hy Livingstone, selfs Marco Polo geword,  
'n adellike op sy draagstoel oor die verste voorpos  
die Oneindige in, 'n ontdekker  
van die suiwerste water.

Daar is verskeie besonderhede van Livingstone se lewe wat ter sprake kom in die gedig. In 1856 het Livingstone teruggekeer van 'n ekspedisie in Afrika waartydens hy die vasteland van oos na wes deurkruis het. In Londen is hy deur die Royal Geographical Society vereer met 'n goue medalje vir sy prestasies tydens sy verkennings in Afrika. Die spreker verwys na hierdie geleentheid wanneer hy vertel oor die dag toe Livingstone in Londen verwelkom is op pad na Buckinghampaleis. Livingstone het weer teruggekeer na Afrika en in 1873, na 'n geruime tyd van fisiese agteruitgang en aftakeling, sterf hy in Chitambo in Zambië. Sy onderdane begrawe sy hart onder 'n boom en dra dan sy oorskot te voet na Dar es Salaam aan die Ooskus van Afrika sodat dit teruggeneem kan word na Engeland. Die reis neem nege maande en strek oor 'n groot afstand. Om hierdie rede word daar ook in die gedig vertel hoe dat die man wat Livingstone gesien het op 'n draagbaar uitgedra en uiteindelik langs sy houtkis neergelê word: die ooreenkoms tussen Livingstone en die man wat hom gesien het word gesuggereer ten einde die vergelyking tussen hulle uit te bou.

Aan die begin van die gedig, word daar vertel dat die man oud en verswak is. Daar word verduidelik dat 'n aansienlike hoeveelheid tyd verloop het sedert hy Livingstone gesien het as

'n kind. Die spreker beskryf dit op hiperboliese manier as “leeflye terug”. Die groot tydsvloer word verder beklemtoon deurdat daar nie sekerheid is oor hoe lank terug hierdie gebeurtenis afgespeel het nie:

Die man wat Livingstone gesien het, was feitlik reeds blind.

Hoe lank gelede het hy Afrika ingestrompel – die 1850's, 1860's?

Die gebruik van die woord “ingestrompel” hier, is dubbelsinnig. Dit kan verwys na die tyd toe Livingstone vir die eerste keer in Afrika gearriveer het. “Ingestrompel” kan egter ook verwys na die geboorte van die ou man wat nog vir Livingstone gesien het. In dié geval word die lewe en die dood in die gedig teenoor mekaar gestel. Die ervarings wat afspeel nadat hulle in Afrika “arriveer”, word gelyk gestel aan die lewe na geboorte. Daar word dus gesê dat die lewe soos 'n ontdekkingsreis is. Beide Livingstone se reis in Afrika en die ou man se lewe loop uit in die dood.

Ter aansluiting by die handeling in die gedig, is die wyse waarop die ou man gekarakteriseer word 'n verdere versterking van die ooreenkomste tussen die protagonis en Livingstone. Beide reis deur Afrika en woon saam met die inboorlinge wat die tog meemaak. Die ou man en Livingstone kan dus beide beskryf word as reisigers en avonturiers. Livingstone is vereer vir sy waagmoed en sy bydrae tot die wêreld se kennis oor die geografie. Die ou man ontvang dieselfde mate van lof en eer omdat hy as seun vir Livingstone gesien het. Hy word byvoorbeeld beskryf as 'n “nasionale kleinood” en “'n rondreisende museumstuk”, met ander woorde, 'n entiteit wat waarde het.

Die gedig word voortgesit deur 'n lang beskrywing van hoe die man wat Livingstone gesien het, op die hande gedra word deur verskillende mense, net omdat hy Livingstone gesien het. Alhoewel die man nie dieselfde bydrae tot die optekening van die geografie gemaak het as Livingstone nie, word hy tot dieselfde mate vereer:

Of hy kom in 'n dorpie aan in 'n sykar, vasgebind aan 'n tandemfiets,  
wat deur twee getrap word, sy gevolg wat saamdrom en op fluitjies  
blaas en toeters druk terwyl ekstatische dorpelinge die stofstraat vee  
vir die aankomende optog, met palmlare en strooibesems.

Soos die dag toe Livingstone self deur die skare

In Londen verwelkom is, stadig op sy pad na Buckinghampaleis.

Die vertelling in die gedig verskuif dan hoe ander kyk na die man wat nog vir Livingstone gesien het (“Om oopmond te staar na die enigste man nog lewend - /nou kinds van die ouderdom – wat die beroemde pionier / met sy eie oë gesien het op ’n bepaalde môre in 1870”). Hy het vir Livingstone gesien en nou sien ander mense hom: ook hier word daar ’n ooreenkoms tussen hom en Livingstone gelê. Daar word ook verwys na die mate van hulding wat hy ontvang en dat selfs akademici hom besoek om uit te vra oor sy ervaring. Op hierdie stadium word die onbetroubaarheid van die geheue én die hiperboliese verbeelding weer belig, wanneer die man slegs die “prentjie van die pionier” kan onthou. Hierdie geromantiseerde prentjie is al waamee hulle die ou man mee assosieer en sodoende verloor hy sy identiteit. Myns insiens word ook die persoonlike, onderskeidende ervaring belig: die ervaring van die man se besigtiging van Livingstone is heeltemal eksklusief. Hy kan dit oorvertel, maar sy geheue is twyfelagtig:

Die kenner het die ou grys kop gekantel soos ’n towerlantern  
en diep in sy oë getuur vir die ontwykende geheuebeeld.

’n Towerlantern is ’n instrument wat gebruik word om beelde te vergroot en dan op ’n skerm te projekteer. Die metafoor van die towerlantern wat gekantel word, word gebruik om die kenner se inspanning om ’n akkurate, uitvoerige weergawe van die ou man en Livingstone se ontmoeting te hoor, maar die poging is nie geslaagd nie. Daar is twee moontlike verdere verduidelikings hiervoor. Eerstens skiet die ou man se geheue dalk kort omdat die gebeure lank terug gebeur het of omdat hy weens ouderdom nie meer alles kan onthou nie. Dit belig egter weereens die besonderheid en eenmaligheid van die ervaring. Aangesien die kenner nie teenwoordig was by die ontmoeting nie, sal hy nooit volmaakte insig in die herinnering hê of dit meemaak nie. Hy probeer egter om die beelde van die verlede te vind deur diep in die ou man se oë te tuur “vir die ontwykende geheuebeeld”.

Die verteller in die gedig het ’n beperkte kennis van die gebeure en die karakters. Dit verduidelik waarom daar nooit ’n volledige beskrywing van die protagonis se besigtiging van Livingstone gegee word nie. Die vertelling is dus net so beperk soos die verteller se perspektief op en kennis van die gebeure. In reël ses sê die verteller dat hy in ’n ou koerant van die gebeure lees: “(Moeilik om sy jare te peil,/volgens ’n koerantberig van die vroeë jare sestig)”. Hiermee word daar ’n duidelike afstand tussen die verlede en die hede in die gedig geskep. In die laaste deel van die gedig word die onvermydelike aard van die ou man se verswakking en sy sterflikheid belig. Hier word hy gelykgestel aan Livingstone én Marco

Polo terwyl die reis van die lewe gelykgestel word aan een van Livingstone en Polo se ontdekkingsreise.

Die titel van die gedig suggereer dat die man wat Livingstone gesien het belangrik is en dat die gedig oor hom handel. Daar word die verwagting geskep dat meer inligting oor hierdie ontmoeting verskaf sal word, maar die grootste deel van die gedig fokus op die gevolge wat die man se besigtiging van Livingstone vir hom ingehou het. Die narratief ontwyk met ander woorde deurgaans die belofte wat deur die titel gemaak word en dit veroorsaak dat daar 'n versteuring in die verwagte sekwențialiteit in die gedig is. Daar word nie opgebou na die moment waartydens Livingstone gesien word nie, maar eerder na die gelykstelling van die man en Livingstone, deur hulle beide as reisigers na die dood voor te stel.

Die gedig se versreëls is taamlik lank en bestaan uit sinne wat oor die reëleinde heen loop. Dit herinner aan prosa en versterk die verhalende element in die gedig. Daar word sterk gebruik gemaak van leestekens, parentesies wat uitbreidings en verduidelikings inlei, byvoorbeeld dubbelpunte en aandagstrepe. In geskrewe tekste word hierdie elemente dikwels gebruik om elemente wat eintlik met gesproke taal geassosieer word aan te dui, byvoorbeeld afdwalings van onderwerpe of uitbreidings daarop. Die verklarings wat dan volg, is uitvoerig en baie beskrywend en vertraag die afloop van die gedig. Die aandagstrepe en dubbelpunt versterk die argument in die gedig dat die lewe en dood beide soos 'n reis of 'n verkenning is. Myns insiens het dit ook 'n retoriese funksie. Die ou man se herroeping van die gebeure is vaag en twyfelagtig wat die verteller se weergawe daarvan ook beperk maak. Die manier waarop die verteller die storie oordra, is egter oortuigend. Die gebruik van die konkrete beelde wat verbind kan word met die liriese element, byvoorbeeld “die omgedopte lepels van sy ooglede” maak die ervaring meer sinuiglik waarneembaar wat dit meer geloofwaardig maak.

Alhoewel die verhalende element in die gedig baie sterk is, is daar ook aspekte van die liriek teenwoordig. Die gebruik van versreëls en die konkrete beelde wat in die vorige paragraaf uitgewys is, is reeds 'n aanduiding daarvan. Daar word op verskillende plekke in die gedig gebruik gemaak van eind- en binnerym wat 'n musikale kwaliteit in die gedig bewerkstellig. Die liriese dimensie van die gedig word ook deur tipografiese wit en die inspring van versreëls bevestig. Deur die verloop van die narratief voortdurend te verleng, skep die verteller spanning wat die leser betrek. Daarby rig die spreker retoriese vrae aan die leser wat bepaalde aspekte van die gedig beklemtoon:

Al van hom nog oor, was daardie prentjie van die pionier.

Is 'n honderd en twintig jaar oue

dan nie 'n pionier nie?

In die aangehaalde versreëls word die ou man gelykgestel aan 'n ontdekker, maar dit is ook 'n metafoor wat te kenne wil gee dat die mens 'n pionier is wat deur die loop van sy lewe, maar ook na die dood, voortdurend moet ontdek. Die ou man as reisiger is nie beperk tot ervaring van die reële wêreld nie. Sy kennis is bo-aards, buitensintuiglik en transkosmies. Hy word beskryf as 'n transendentale figuur:

Hoe vreemd om te aanskou, 'n deurskynende reisiger,

heeltemal van siel gemaak, 'n mens sonder 'n lyf!

“Die man wat Livingstone gesien het” is een van die gedigte in *In die geheim van die dag* wat die geskiedenis betrek ten einde 'n narratief in die gedig tot stand te bring. Daar is 'n betekenisvolle korrelasie tussen historiese gebeure en die werklikheid tans. Die verlede beïnvloed die hede. Watter van hierdie gebeure weergegee word en die manier waarop dit oorvertel word, behoort egter ook in ag geneem word wanneer die invloed van die verlede op die hede bepaal word (Hart 2011:583):

History is partly subjective and constructed because it involves a historian representing knowledge about what happened in the past which is held up against other interpretations of what happened and of the past itself.

Livingstone se lewe en 'ontdekkings' word beskou as 'n belangrike deel van Afrika se geskiedenis. Die protagonis in die gedig wat hom gesien het, het aansien en word vereer weens die 'prestasie' dat hy die werklike Livingstone gesien het. Die fisiese skakel met die verlede word as belangrik geag. Die feit dat die ou man kontak gehad het met Livingstone, maak hom 'n betroubare en egte bron. Ten spyte van die outensiteit van die man se getuienis en sy belangrikheid, bly hy anoniem. Daar word deurgaans na hom verwys as die man wat Livingstone gesien het en daar word deurgaans parallelle tussen hom en Livingstone getrek.

Met die verloop van die gedig word dit al hoe moeiliker om te onderskei tussen die verskillende personasies. Die gedig bereik 'n hoogtepunt met die metafoor van die mens as 'n pionier. Die lewe word gelykgestel aan 'n ontdekkingsreis deur die onbekende op soek na water net soos wat Livingstone gesoek het na die Victoriawaterval en later die oorsprong van die Nylrivier. In die laaste reëls word vertel hoe die kwynende man, wat reeds “honderd en twintig jaar oud” is langs sy kis neergesit word, net soos wat Livingstone se lyk indertyd

gedra is na sy kis om begrawe te word. Volgens die spreker in die gedig reflekteer die protagonis wat reeds bejaard is oor die hoogtepunt van sy lewe, besef dat sy lewe tot en met sy sterfte, soos Livingstone se ontdekkingsreise is. Daar word egter gesuggereer dat daar lewe na die dood is, omdat tyd oneindig en ewigdurend is:

En só het hy Livingstone, selfs Marco Polo geword,

'n adellike op sy draagstoel oor die verste voorpos

Die Oneindige in, 'n ontdekker

van die suiwerste water.

Die anonimiteit van die man wat Livingstone gesien het in die gedig, het tot gevolg dat die gedig universeel toepaslik kan wees. Dit word verder moontlik gemaak deur die spreker wat aan woord is in die gedig. In hierdie geval maak die digter gebruik van 'n geskiedkundige figuur se lewe wat versny word met 'n moontlik fiktiewe gebeurtenis (daar is geen manier waarop die ervaring gekontroleer kan word nie al lees die spreker eers daarvan in die koerant) ten einde 'n kollektiewe waarheid van die wêreld en lewe, naamlik die onvermydelikheid en avontuurlikheid van die dood, beter te verstaan en te belig. Dit word verder bewerkstellig deur die konstante verlenging van die vertelling.

Alhoewel die spreker die einde van die gedig bly uitstel met uitvoerige beskrywings kom dit wel tot 'n einde. Op dieselfde wyse verloop die mens se lewe tot dit noodwendig by die dood uitkom, selfs al word daar pogings aangewend om sterfte te vermy of uit te stel. As 'n geheel word die verhaal dus 'n beeld van die lewe wat 'n ontdekkingsreis deur die onbekende is en die siening dat die dood nie die finale en beslissende baken is nie – die tog word na die dood voortgesit. Hier kan die leser dus sien wat Naudé (2010: 116) bedoel wanneer hy sê: “die vernaamste funksie van die verhaalelement in my eie gedigte om soos 'n beeld te funksioneer sodat 'n bepaalde metaforiese of simboliese betekenis deur middel van daardie verhaalelement tot stand kan kom.”

Die eerste twee gedigte wat bespreek is, naamlik “Die towertyd” en “Die man wat Livingstone gesien het”, het gefokus op Naudé se hantering van tyd in 'n narratiewe gedig. Daar is geconsentreer op herinneringe en op die geskiedenis omdat dit prominente temas in die bundel is. Volgende gaan daar gekyk word na narratiewe gedigte wat gesentreer is rondom verhoudings.

### 3.5.3. “ Skoonlief en die ondier” (56-60)

Verhoudings is een van die opvallende temas in *In die geheim van die dag* en om hierdie rede word daar gekyk na die gedig, “Skoonlief en die ondier”. Hierdie gedig tree intertekstueel in gesprek met die tradisionele Franse sprokie *La belle et la bête* wat vertaal is as “Beauty and the beast”. In die oorspronklike sprokie gaan woon Skoonlief in die kasteel van die Ondier, ten einde in die plek van haar pa ’n belofte aan die Ondier na te kom. Ten spyte daarvan dat die Ondier haar goed behandel, weier Skoonlief herhaaldelik om met hom te trou. Nadat sy te veel verlang na haar familie, verlaat sy die kasteel om vir hulle te gaan kuier, maar versuim só om haar belofte aan die Ondier om terug te keer na die kasteel, na te kom. Later sien sy in ’n spieël dat die Ondier weggekwyn het sonder haar en sy besluit om terug te gaan. Wanneer sy oor hom treur, verbreek Skoonlief se tranes die vloek wat oor die Ondier uitgespreek is en verander hy in ’n prins en leef hulle gelukkig verder saam (vergelyk De Villeneuve 1858:225-325).

Die subtitel van die gedig “ ’n Sprokie” suggereer dat die narratief in die gedig ook die vorm van ’n sprokie sal aanneem. Dit is egter ironies, aangesien die gedig nie ’n gelukkige einde het nie. Tog maak die gedig gebruik van verskillende elemente wat tradisioneel met die sprokie geassosieer word, byvoorbeeld sprokieskarakters en struikelblokke wat oorkom moet word om ’n gelukkige einde te verseker. In plaas daarvan dat die liefde in die gedig volkome en vir altyd is soos in ’n sprokie, word die verhouding in die gedig uitgebeeld as onvoorspelbaar, ongesond, misbruikend, vernietigend en in die proses om ten gronde te gaan. Die stereotipiese verwagtinge van die man en die vrou word boonop omgeruil: die vrou in die sprokie bly volgens die man nie getrou aan hom nie, terwyl die man ten spyte van sy aanvanklike ontrouheid en die vermoede dat sy vrou ontrou is, steeds by haar bly en opofferinge maak ten koste van homself om haar gelukkig te maak.

In die eerste strofe van die gedig, word daar stilgestaan by die vroeër fases van Skoonlief en die Ondier se verhouding toe hulle nog baie verlief was. Dit strook met die verwagtinge van die tradisionele sprokie wat gewoonlik uitloop op ’n gelukkige einde (Weens die lengte van die gedig wat strek oor vier bladsye, word ’n volledige afskrif gegee in Bylaag 1). Ek haal deels aan:

Dierbaar was sy, met duiwe-oë net vir hom.

En hy, so gerus en verwaand in haar liefde  
- 'n mens kon amper sê, afskuwelik –  
om aan te hou flikkers gooi vir ander vroue?

Dit word egter met bogenoemde beskrywing duidelik dat daar ook iets onheilspellend is aan die verhouding en dat alles nie so gelukkig is soos wat dit behoort te wees nie. Die verteller beskryf die Ondier as “verwaand” in Skoonlief se liefde, soveel so dat dit amper as “afskuwelik” bestempel kan word. Daarna volg die bevestiging dat die Ondier nie volkome getrou aan sy vrou is nie.

Enigeen kon getuig hy't agter skimme aan gejaag  
Omdat dié so lig is, so veelvoudig weerkaats.  
Uit onnoselheid, onkunde, onskuld selfs.  
Terwyl sy sê, “Jý, net jý”, so swaar soos klip.

Maar toe kom die borrels. Ploep, ploep.  
Die lyke ontslae van hul meulsteune, dryf boontoe, lig toe.

Die wittebrood-fase in die huwelik is verby en met die aanvang van die tweede strofe groei die Ondier se onsekerheid oor Skoonlief se liefde vir hom net meer, alhoewel hy moontlik net sy eie ontrouheid op haar projekteer. Die feit dat daar verwys word na lyke wat na bo dryf suggereer dat die probleme en onsekerheid nog altyd in hul verhouding was, alhoewel dit nie sigbaar was nie. Moontlik wou die Ondier dit net nie aan homself erken nie. Dit lei daartoe dat hy afleidings oor Skoonlief se gedrag maak wat nie noodwendig die waarheid is nie:

Niks meer van die blik wat hom orals volg nie.  
Sy staar verby hom, na 'n kol op die muur;  
of glimlag vir die kelner, die venter, haarself.  
“Is jy nog lief vir my?” Natuurlik!” sou sy antwoord.  
Hy aan sy vriend: “Haar gedagtes dwaal...  
Ek vermoed sy sien 'n skelmpie.”

Die gedig word voortgesit met 'n beskrywing van hoe die paar se gedrag verander. Volgens die Ondier is hierdie verandering die duidelikste waarneembaar in hul sekslewe. Die verteller verduidelik dat daar nou gebruik gemaak word van rolspel, maar dat dit volgens die Ondier meer ter wille van Skoonlief is. Die Ondier is nie werklik geneë daarmee nie, maar willig in



omdat hy dink dat hy sy geliefde op hierdie manier by hom sal kan hou. Dit lei dan uiteindelik tot die geboorte van die personasie van die Monster, wat skynbaar die een is wat vir Skoonlief die mees geslaagde een is (haar “coup de grâce”):

Hoe sy hom gedwing het om rolle te speel:  
die skoolhoof-pedofiel; ’n vampier; die nerd;  
portier; die sultan; ’n jagse gees.  
“Ek wil net myself wees,” sou hy uitgeput kla.  
“Maar daar’s soveel dinge, so baie *mense...*”  
- benadruk sy met ’n druk van die heupe:  
“The unexamined life is not worth living.” –  
en val só terug in ’n onseker stem  
op arme Sokrates, nes die Westerse Kultuur.  
“Ek wil liefde maak. Maar sy... wil net seks hê.” (Gelag)  
Hy vergeet egter om te sê: “Nie aldag met my nie...”  
En só ontmoet hy haar coup de grâce: “Die Monster.”

Die manlike karakter word reeds in die titel van die gedig, die “Ondier” genoem. Daar is dus ’n verband tussen die “Ondier” van die sprokie “La belle et la bête” en die manlike karakter in die gedig wat in die seksuele rolspel die Monster raak. Met die verloop van die gedig lyk dit asof die ondier slegs deur die seksuele nog sy aanvanklike verhouding met Skoonlief en die meisie waarop hy verlief geraak het, kan ervaar. Na die seks verklaar Skoonlief aan die Ondier dat sy bly is dat dit hy is wat by haar is en nie die Monster nie. Selfs in hierdie moment is die Ondier bewus daarvan dat hy in kompetisie is met ’n ander vir Skoonlief se liefde:

Maar reeds sien hy hoe haar oë begin dwaal  
na die venster, na die glas.  
Wat sien sy daar? Net sy refleksie... van binne.  
Hy kyk op, na die raam wat verdonker het  
en die harige nag buite,  
en sien dit ook: hóm, sy mededinger.

Aan die einde van die gedig; word dit dus duidelik dat die Ondier sy eie mededinger is. Sy onsekerheid oor sy verhouding en sy wantroue in die egtheid van Skoonlief se liefde vir hom, is die grootste gevaar wat hul verhouding bedreig.

Die vertelling in die gedig word aangebied in volsinne wat kenmerkend is van prosa. Die versreëls funksioneer dikwels as 'n volsin en daarom lees die gedig ook soos tradisionele prosa. Die gebeure in die gedig verloop chronologies en daar word spanning opgebou deurdat die verwagting geskep word dat die ongesonde verhouding iewers beëindig sal word, maar dit gebeur nooit. Die narratief in die gedig bereik 'n hoogtepunt wanneer dit vir die leser duidelik word dat die Ondier sy eie grootste kompetisie is.

Daar is egter ook heelwat elemente wat toelaat dat die teks geklassifiseer kan word as poësie en nie prosa nie. Alhoewel daar volsinne is, vloei die sinne meestal oor in meer as een versreël deur middel van enjambemente. Die gedig bevat ook heelwat beeldspraak, byvoorbeeld “Glimlag; oorfloedig, soos 'n gebarste granaat.” Daar is ook in sommige versreëls 'n spel met klank aan die gang. Daar word op sommige plekke gebruik gemaak van eindrym en herhaling.

wat wieg in die bries van 'n eksotiese mark:

“Hoe lyk die monster?” Sy stem teer en bedag.

Die spreker in die gedig is nie een van die personasies in die gedig nie. Die afstand tussen die spreker en die twee karakters, Skoonlief en die Ondier, word versterk deurdat daar herhaaldelik deur die spreker na hulle verwys word deur die gebruik van die voornaamwoorde “hy” en “sy”. Die spreker verwys ook nooit na homself nie. Hierteenoor staan die meer persoonlike en intieme verhouding van Skoonlief en die Ondier wat gesuggereer word deurdat hulle mekaar aanspreek deur die gebruik van “jy” en “jou”. Veral aan die begin van die gedig is die vertelling nog lig en spottend en die aard van die verhouding tong-in-die-kies beskryf. Die lighartigheid kan veral gevind word in die parentesies in die gedig, wat ekstra kommentaar op die gebeure bied. Dit word verder versterk deur die gebruik van verstegniese elemente soos klanknabootsing en die gebruik van verkleinwoorde soos “Ogie” (57). Saam met die progressie in die gedig, word die vertelling egter ernstiger en donkerder.

Daar word deurgaans gebruik gemaak van die direkte rede in die gedig. In die meeste gevalle gaan dit om aanhalings uit gesprekke tussen Skoonlief en die Ondier. Die twee karakters se woorde is baie meer informeel as die vertelling deur die spreker. Daar word soms gebruik gemaak van Engels wat kenmerkend is van die alledaagse gesprekstaal:

“Die lewe is meer as net fluweel...

For God's sake", haar wange nat.

Die spreker maak ook gebruik van ander elemente om 'n alledaagse praatstyl in die gedig te vestig. Die vorige aangehaalde versreëls bevat die gesegde, "For God's sake". Die idioom is kenmerkend van die gesproke taal eerder as van die geskrewe taal. Die gebruik van 'n idioom versterk ook die effek van 'n gesprek wat reeds deur die direkte rede gesuggereer word.

Daar word ook volop gebruik gemaak van tussenwerpsels, ontladingswoorde en uitroepsinne, byvoorbeeld "Skoert! Gaan weg!", "Harig, afskuwelik!" en "Lelik! Aaklig!" Ter wille van beklemtoning, word hoofletters en uitroeptekens byvoorbeeld gekombineer om 'n gil voor te stel, met "Moenie!" Die gebruik van vraagsinne is nie net kenmerkend van die gesprekstaal nie, maar is ook 'n manier waarop die spreker van die woorde sy gespreksgenoot betrek. Met ander woorde, 'n luisteraar word indirek geïmpliseer. 'n Sprokiesverhaal is dikwels nie iets wat die individu aan homself vertel nie, maar aan iemand anders. Daar word ook gebruik gemaak van vrae soos "Wat sien sy daar?" wat die luisteraar direk betrek. Ander elemente wat kenmerkend is van die gesproke taal is die gebruik van ontkenningsvorme en herhaling:

"Nee...nee...nee" en "Wolf...wolf..."

"Asseblief...MOENIE!" terwyl haar asemteue

vol in hul Middeleeuse slingers bol

en katapulteer.

Die gebruik van die ellips dui op 'n onvoltooide gedagte, maar ook 'n halwe sin. In die direkte rede, kan dit dui op die spreker se huiwering om hul sin klaar te maak weens onsekerheid, ter wille van beklemtoning, maar ook om asemhaling wat versnel aan te dui, soos byvoorbeeld meegebring word deur die kulminasie van die karakters se seksuele omgang. 'n Ellips kan egter ook kenmerkend wees van die spreker se manier van praat of om 'n verandering in onderwerpe aan te dui.

Soos reeds vermeld, word daar in die eerste strofe vermeld dat die vrou absoluut lojaal en getrou aan die man is. Die verhouding word dus nog beskryf op 'n wyse wat in lyn is met die konvensies van 'n tradisionele sprokie: "Volstrekte liefde, volkome trou" en "Dierbaar was sy, met duiwe-oë net vir hom". Dit word egter daarna duidelik dat die man ontrou is aan haar. In die tweede strofe word die situasie omgeruil deurdat die man desperaat getrou bly aan die vrou, terwyl sy ander vorme van vervulling soek, skynbaar in die versin van rolle vir die man wat hom laat dink dat sy werklik ontrou is. Dit lyk asof die seksuele kant van hul verhouding die enigste faktor is wat hulle nog bymekaar hou, maar die seksuele aggressie is 'n simbool

van die vernietigende uitwerking wat hulle op mekaar het. Die narratief bereik 'n hoogtepunt wanneer die man uiteindelik gekonfronteer word met sy onvermoë om volgens homself die vrou se behoeftes te verwesenlik weens sy eie onsekerheid:

Hy kyk op, na die raam wat verdonker het  
En die harige nag buite,  
En sien dit ook: hóm, sy mededinger.

Die intrige in dié gedig word gekonstrueer aan die hand van die beskrywings van die karakters se aanvanklike verliefdheid, hul seksuele begeerte vir mekaar en dan die uitoefening van beheer en mag in die verhouding deur middel van seks. Wanneer die man homself as sy eie mededinger of die bedreiging van sy verhouding identifiseer, word die narratief 'n simbool van die man se onvermoë om homself as 'n waardige geliefde vir die vrou te sien.

Op 'n meer universele vlak, probeer Naudé met “Skoonlief en die Ondier” dalk iets sê omtrent die rolle wat man en vrou onderskeidelik in 'n tradisionele verhouding aanneem. Van die vrou word daar verwag om altyd getrou te wees aan die man en alles te doen ten einde die man gelukkig te maak en te hou. Getrouheid, lojaliteit en toegewydheid word egter tot 'n mindere mate van die man verwag. Wanneer die rolle omgekeer word, soos gesien kan word in die gedig, is die man nie heeltemal opgewasse teen die gevoelens van onsekerheid en minderwaardigheid waarmee hy gekonfronteer word nie. Dit is ironies dat hy nooit die probleme in hul verhouding toeskryf aan sy eie ontrou nie. Die skuld word verskuif na die vrou wat verdink word van owerspel omdat sy van hom vra om die rolle van ander te speel, alhoewel dit nooit bevestig word nie.

Hiermee word die analise van “Skoonlief en die ondier” afgesluit. Die bespreking van die tema van verhoudings in *In die geheim van die dag* sal aangevul word met 'n bespreking van “Die grond van die voorvaders” wat in die volgende afdeling ontleed word.

#### **3.5.4. “Die grond van die voorvaders” (49-50)**

‘Die grond van die voorvaders’ is die volgende gedig wat bespreek gaan word ten einde te bepaal watter vorm die narratiewe gedig in Charl-Pierre Naudé se werk aanneem. Die gedig verskyn soos “Skoonlief en die ondier” in die afdeling “Voorvadergrond” waarin die tema van verhoudings opmerklik is.

Daar is 'n duidelike verband tussen die titel van die afdeling en die gedig. Die woord “voorvadergrond” dui aan dat die onderwerp van die gedig al vir baie lank bestaan en dat dit iets is waaroor die voorsate ook gedink het. 'n Geheimsinnige, onheilspellende en mistieke atmosfeer word egter ook deur die woord geskep, omdat die term “voorvaders” assosiasies het met spiritualiteit en verganklikheid. Myns insiens word liefdesverhoudings in beide gevalle gelykgestel aan voorvadergrond. Dit is gegewens wat nog altyd deel was van die menslike bestaan, maar ten spyte daarvan is dit steeds onverklaarbaar en dikwels verbygaande.

'n Paar jaar gelede beland ek een naweek  
 op 'n versaakte plasie, in noordoos-Mpumalanga.  
 In hierdie streek, word gesê, kom die hoogste  
 frekwensie loodregte weerlig in die wêreld voor.  
 Die hemelruim verdonker, silwer – en karmosyn –  
 en die pletterklanke begin. Soms slaan 'n hoë boom  
 in vlamme uit. My vriendin van Berlyn  
 was saam, ons was verliefdes in dié tyd,  
 en ver van die huisie toe die storm opsteek.  
 Sy het verlang na haar eie stad, met sy kleed van droewe as ...  
 In die wandeling kon ons voel hoe die lading in ons hare  
 en in ons klere oplaai, hoe die graniëtblokke  
 opstapel in 'n onsigbare wêreld.  
 Die grondpaadjie het gekronkel na 'n oop plato,  
'n hoë grond  
 waar die woedende hemele als doodslaan wat beweeg.  
 Die gerug, van 'n ou luiperd wat daar rondsluip...  
 Ons hartkloppe was hoorbaar, maar te laat vir omdraai.  
 Vroeër jare was daar 'n halfweg-hut. Peule het geritsel.  
 'n Blikkerige getingel van amulette in die bome.  
 Verby 'n kopbeentjie wat grinnik op 'n stok.  
 “Jy weet daar's 'n vloek hier,” sê ek ontsenu, in 'n grap.  
 En net daar vries sy: “Ons moet terug!”, steek haar arm uit,  
 die fyn haartjies regop, die wortels wat trek; pluk aan my  
 en slaan voet in die wind, daardie langbeenmeisie,  
 'n eksotiese volstruis oor die voorvadergrond  
 van 'n uitgedelgte Afrikastam, die swart verskroeië stoppeland

bloedgrond haar rok wat opwaai soos 'n waansinnige blomkroon,  
die kelkie wat onder flits. Ek agterna. Sopnat

By die huisie

aangekom. Ons kerse het nog gebrand.

Maar die plek was 'n gemors: tafeldoek gesleep,  
glase omgestamp, borde op die vloer. 'n Wilde  
veldreuk in die vertrek. 'n Wind, dieper huisin.  
"Maak alles toe!" skreeu ek. "Gou!" beaam sy.

Haastig sit ons die klinke op en haak die luike toe.

Die reën het swaar uitgesak. Hael en wind. Blitsende  
donder. Veilig nou...Of nie? Daar het ons staan en drup,  
met glimlagte breed soos seilbote wat te water gelaat word.

Toordery...in die wegvlug loop jy daarin vas...

En dink ek terug, het die onderdak ons nie gespaar nie.

Ons was steeds op voorvadergrond, met al sy grille.

Enige twee minnaars naak saam, is op voorvadergrond.

Die aasdier?...dit was ons, die mens, wat bedel om versorging.

En die weerlig?

Die laatmiddag se bliksemskigte –

wat tussen ons gebeur het met ons tuiskoms

op die oopte van die hart, waar geen mens kan wegskuil nie?

Dit was net genade. Bloot genade.

In die gedig breek die spreker en sy meisie vir 'n naweek weg na 'n verlate plaas in Mpumalanga. Die gebied waarin hulle hul bevind, is bekend vir die meeste gevalle van loodregte weerlig in die wêreld. Weerlig word dikwels as 'n simbool vir 'n openbaring of vir emosies gesien. Daar is dus dalk reeds aan die begin van die gedig die suggestie dat die spreker tot 'n nuwe insig gekom het rakende sy siening van die liefde:

'n Paar jaar gelede beland ek een naweek

op 'n versaakte plasie, in noordoos-Mpumalanga.

In hierdie streek, word gesê, kom die hoogste

frequensie loodregte weerlig in die wêreld voor.

Tydens hierdie naweek steek daar 'n onverwagse storm op en die spreker en sy geliefde moet inderhaas terugkeer na die huis waar hulle gebly het. Op pad terug moet hulle die natuur trotseer en 'n onheilspellende atmosfeer word geskep deur beide die karakters se sintuiglike ervarings en die inligting wat hulle het omtrent die plaas. Die lug verdonker en hulle sien hoe van die groot bome deur die weerlig aan die brand geslaan word. Die weer het ook 'n onrustigheid in die karakters tot gevolg. Hulle voel elektrisiteit in hul hare en klere en die verteller noem dat hul harte vinniger begin klop.

Die spreker vertel vir sy vriendin dat daar gerugte is van 'n ou luiperd wat nog in die rondte is en hulle loop dan verby 'n kopbeen wat op 'n stok vasgesteek is. Hulle hoor ook die klank van die amulette wat teen mekaar kap in die bome. 'n Amulet is 'n voorwerp wat volgens bepaalde kulture towerkragte het en word gebruik om geluk te bring en om vloeke en ongeluk af te weer. Die gevoel word geskep dat daar iets bonatuurlik teenwoordig is. Op hierdie oomblik maak die spreker dan 'n grap en sê dat daar 'n vloek op die grond geplaas is. Die idee skrik sy vriendin af en sy besluit om te vlug en vinnig terug te beweeg na die huis waar hulle die naweek sou oornag:

“Jy weet daar's 'n vloek hier,” sê ek ontsenu, in 'n grap.

En net daar vries sy: “Ons moet terug!”, steek haar arm uit,  
die fyn haartjies regop, die wortels wat trek; pluk aan my  
en slaan voet in die wind, daardie langbeenmeisie,

Wanneer hulle terug by die huis kom, is die vertrek omgekeer deur die wind wat meubels omgewaai het. Die storm het intussen vererger: dit het swaar begin reën en hael en donderweer. Die spreker meld dat alhoewel hulle nou nie meer vasgekeer is in die reën buite nie, hulle steeds op voorvadergrond is. Die bedreigende en gevaarlike natuurlike elemente het nou die veiligheid van die huis binne gedring. Die spreker suggereer dat hy en sy vriendin seks het terwyl die storm buite woed. Die vloek waarna hy vroeër verwys het, is egter steeds teenwoordig. Dié ervaring aktiveer die metafoor van op voorvadergrond wees wat dan die aard van liefde verbeeld. Die spreker verduidelik dat die liefde die mens weerloos maak net soos wat die mens weerloos is wanneer hy of sy op voorvadergrond is tydens 'n donderstorm en dat dit bloot genade is dat dit hulle op geen manier pyn besorg het nie:

Enige twee minnaars naak saam, is op voorvadergrond.

Die aasdier? ... dit was ons, die mens, wat bedel om versorging.

En die weerlig?

Die laatmiddag se bliksemskigte –  
wat tussen ons gebeur het met ons tuiskoms  
op die oopte van die hart, waar geen mens kan wegskuil nie?  
Dit was net genade. Bloot genade.

Die verhaal as 'n geheel word dus 'n beeld van die mens se weerloosheid wanneer dit kom by die ervaar van liefde. Die skep van spanning speel 'n belangrike rol in die opbou van die narratief in hierdie gedig. Die verwysing na die streek se bekendheid vir loodregte weerlig en die storm wat onverwags opsteek, skep 'n onheilspellende atmosfeer. Wanneer die spreker en sy vriendin moet terugvlug na hul skuiling, is daar vreemde geluide, die vrees vir die beweerde luiperd in die omgewing en die kopbeen op die stok langs die pad, versterk die spanning wat reeds teenwoordig is. Spanning word ook geskep deur die herhaalde gebruik van die ellips.

Kousaliteit in die vorm van die leser se verwagting dat iets sleg gaan gebeur as logiese klimaks van die gebeure, speel 'n verdere rol in die konstruksie van die narratief. Die belangrikste konklusie van die gedig is dat die spreker en sy vriendin nie die gevaar ontvlug het wanneer hulle uiteindelik binne die huis en uit die storm is nie. Wanneer hulle in die huis is waar daar verwag word dat hulle veilig moet wees, word hulle juis bedreig, maar nie deur die gevaar wat hulle geantisipeer het nie:

Toordery...in die wegvlug loop jy daarin vas...

Spanning word selfs deur die gedig se tipografie uitgebeeld en versterk. Die gevaarlike pad waarlangs daar geloop moet word om weer by die huis uit te kom, sowel as die verlatenheid van die wêreld word uitgebeeld deur 'n versreël wat afbreek en deur tipografiese wit en 'n inspringing van die volgende versreël:

Die grondpaadjie het gekronkel na 'n oop plato,

'n hoë grond

Die mediasie in die gedig word behartig deur 'n ek-spreker wat ook een van die protagoniste in die gedig is. Die gedig is in die verledetydsvorm geskryf wat aandui dat daar tyd verloop het sedert die gebeure afgespeel het. Die aard van die verhouding tussen die spreker en die vriendin het ook intussen verander: “ons was verliefdes in dié tyd”. Deur die gedig, maak die



spreker gereeld gebruik van die woord “ons” wat klem lê op die protagonis en meisie as ’n eenheid, met ander woorde, hul verhouding. Die feit dat die verhouding tot ’n einde gekom het, bevestig dat hulle wel op ’n gevaarlike terrein bevind het soos wat die slot van die gedig verduidelik.

Daar word in enkele gevalle gebruik gemaak van die direkte rede in die gedig. Alhoewel die gedig in die verledetydsvorm geskryf is, is dit opvallend dat die aanhalings van die personasies se woorde altyd in die teenwoordige tyd is. Vergelyk die volgende twee voorbeelde:

“Jy weet daar’s ’n vloek hier,” sê ek ontsenu, in ’n grap.

En net daar vries sy: “Ons moet terug!”, steek haar arm uit,

“Maak alles toe!” skreeu ek. “Gou!” beaam sy.

Die gebruik van die teenwoordigetydsvorm in die direkte rede, beklemtoon die intensiteit van die spreker se herlewing van die ervaring. Dit voel moontlik vir hom asof dit nou besig is om af te speel, die herinnering is dus besonder helder. Die herhaalde gebruik van die uitroepteken skep spanning in die gedig, omdat dit die karakters se dringendheid om die storm buite te hou, suggereer. Die leser word by die gedig betrek deur die vrae wat deur die spreker gerig word. Die vrae, byvoorbeeld “Of nie?”, “Die aasdier?” en “En die weerlig?” dui die spreker se onsekerheid oor die aard van die gevaar aan, maar skep ook onsekerheid daaroor by die leser.

Soos reeds vermeld, kan die narratief in die gedig ’n beeld wees van die liefde wat die mens weerloos laat, as gevolg van die intimiteit en emosies wat daarmee gepaard gaan. Soos in die meeste van Naudé se gedigte, dink ek dat dit ook illustrerend van ’n groter waarheid is. Die gedig probeer sê dat enige situasie of emosie waartydens die kwesbaarheid van die mens gewys word, gevaarlik kan wees omdat dit die mens oop stel om seer te kry.

Met “Die grond van die voorvaders” word die bespreking van die tema van verhoudings in *In die geheim van die dag* nou afgesluit. Daar sal volgende gekyk word na die gedig, “Klassieke tweespraak” ten einde vas te stel wat die aard van die metapoëtiese diskoers in die bundel is en hoe dit aansluit by die narratiewe elemente.

### 3.5.5. “Klassieke tweespraak” (103-109)

In hierdie afdeling word daar gekyk na die gedig “Klassieke tweespraak”. Dit is die enigste gedig in die sewende afdeling “Tweespraak” en dit strek oor sewe bladsye. Dit is ’n metagedig en dit betrek Naudé se digterlike praktyk direk. Aangesien hierdie studie juis ondersoek instel na die aard van Naudé se digkuns en die wyse waarop die narratiewe elemente daarin manifesteer, sal “Klassieke tweespraak” in hierdie afdeling bespreek word.

Die gedig bestaan uit ’n versinde gesprek tussen twee antieke Romeinse digters, Catullus en Horatius. Alhoewel die teks ’n gedig is, word dit aangebied in ’n vorm wat eerder herinner aan prosa en/of drama. Die gedig bevat byvoorbeeld toneelaanwysings, paragrawe en volsinne. Dit strek oor sewe bladsye. H.J. Pieterse (2005) wys daarop dat die gedig ’n vervaging van die grense tussen die liriese en die narratiewe poësie tot gevolg het en beskryf dit:

’n dramatiese snit waaroor lesers self moet besluit binne watter “genre” hulle dit wil plaas. Verskeie middele word ingespan om die verse – wat dikwels oor verskillende bladsye strek – te bind: rym, halfrym en dan veral reekse briljante beelde, dikwels eggo’s van mekaar. Die klankvlak en –spel werk fassinerend: dikwels is dit ’n latente laag wat eers na ’n tweede of derde lees werklik na die oppervlak kom.

In ’n onderhoud met Bernard Odendaal (2008:192) verduidelik Naudé dat hy spesifiek Catullus en Horatius as personasies vir hierdie gesprek gekies het omdat hulle verteenwoordigend is van twee verskillende poëtiese houdings. Catullus beoefen liriese, belydende en hartstogtelike poësie. In die gedig verduidelik hy dit as volg aan Horatius:

Catullus: Om poësie te skryf moet jy in vlamme staan. Het jy al van *rap* gehoor? Trek ’n vuurhoutjie en gooi dit op die reukwaters. Gaan lê in die mik van ’n verassingseremonie. Die deken met die geborduurde vulkaan op moet jy oopvou en voor dié se lawa uithardloop...Hulle praat van die kortste end. Maar dis waar die pou sy waaier oopsprei.

Horatius: Om in vlamme te staan, is foltering; dit maak die verbeelding dood.

Horatius beskryf homself as die digter van “landelike rus en vrede”. Hy is verteenwoordigend van ’n helderder, meer beheersde benadering tot die digkuns. Hy verwoord dit as volg:

Om poësie te skryf, moet jy oorleef. In Hades is nie uitgewers nie. Jy moet die oorgang maak na iewers, jou footjie gereed hê [...].

As sprekers in die gedig, kan Horatius en Catullus beskou word as twee verskillende kante van die digter, Naudé, maar ook as verskillende manifestasies van sy poëtiese ingesteldheid in die ruimte van die bundel. Horatius en Catullus stel dit pertinent in die volgende deel van die gesprek waar hulle direk verwys na die gedig van Naudé en Naudé as ’n digter:

*Catullus:* Dus stry ons in ander se gemoedere?

*Horatius:* Die ou wat die gedig skryf, byvoorbeeld.

*Catullus:* Verwarde vent, as jy my vra.

Ten spyte daarvan dat Naudé in die bogenoemde onderhoud met Odendaal (2008:193) aanvoer dat hy as digter meer identifiseer met Catullus, is dit merkbaar dat elemente van beide digterlike benaderings in Naudé se werk voorkom en dat dit mekaar definitief beïnvloed. Dit sluit aan by Naudé se poging om homself met *In die geheim van die dag* te probeer vestig as ’n denkende digter wat sekere metafisiese abstraksies soos byvoorbeeld tyd in gedigte soos “Die towertyd” en “Die man wat Livingstone gesien het”, in ’n poëtiese narratief en konkrete beelde probeer omskakel.

Die gedig begin waar Horatius vir Catullus na sy plaas neem vir ’n besoek. Nadat hulle vlugtig gepraat het oor Catullus se verhouding met ’n meisie (later word daar verwys na Lesbia, soos in die bundel se aanvangsgedig “Die brand” ook bespreek is), besin hulle oor die waarde van die digkuns:

*Catullus:* Is ek iets werd, as digter?

*Horatius:* Mense skryf verse op toiletmuur, in die doodsnikke van passie. Die volgende dag spuit die munisipaliteit van Rome dit weer af. Jy’s beroemd.

*Catullus:* Daar’s niks soos ’n goeie spuitbad nie. Ek sou nie vir my verse wens wat ek myself nie gun nie. Grinnik jy alweer?

Na hierdie gesprek word dit duidelik dat alhoewel die gedig in die teenwoordige tyd geskryf is, dit afspeel lank na die digters al gesterf het. Die handeling is gesitueer in ’n “universele tyd”. Daar is ’n bewustheid van die poëtiese tradisie wat gevolg het op Horatius en Catullus, met verwysing na Pavese en Majakofski. Selfs die Afrikaanse kanon word betrek – dié twee digters is byvoorbeeld bewus van Ingrid Jonker. Daar is ook heelwat verwysings na populêre kultuur, veral deur Catullus. Hy noem onder andere Bob Dylan en verwys ook na kletsrym wat volgens hom geklassifiseer kan word as ’n soort poësie. Die feit dat Catullus bepaalde

soort musiek beskou as 'n vorm van poësie, dui weereens op Naudé se vermenging van die van die narratief en die liriek in sy beoefening van die digkuns.

Terwyl die gesprek voortgesit word, is daar vooruitwysings na iets onheilspellends of dreigend wat nader kom. Dit word voorgestel deur die beeld van die storm wat vinnig nader kom:

Horatius: Kyk die skimmelwolke daar, Gaius Valerius, wat in ons rigting gejaag word deur die wind. Kyk hoe word die huid van 'n spikkeldier uitgerol oor die aarde.

Wanneer Horatius vir Catullus kwaad genoeg gemaak het met sy argument, verdwyn Catullus, maar Horatius is nie dadelik bewus daarvan nie. Sy aandag is by die god van vuur, Vulcanus, wat van die kus af haastig op pad is in hulle rigting. Wanneer hy terugdraai na Catullus, is Catullus ewe skielik weg en klink daar 'n stem uit die niet wat sê dat dit Catullus is. Terselfdertyd val daar as uit die hemel uit en Horatius lei af dat daar 'n verskriklike ramp in Pompeii en Herculaneum afgespeel het. Daarna word bevestig dat Catullus nou die as is en dat Horatius oortrek is daarvan.

As 'n geheel word die narratief 'n beeld van die verganklikheid van digters en digterskap. Alhoewel die beeld van die digter, (byvoorbeeld die teenwoordigheid van Horatius en Catullus in Naudé se werk) vir ewig voortleef, is die digkuns verbonde aan tyd. Die waarde daarvan is soms verbygaande.

Die bemiddeling geskied op verskillende maniere in die gedig. Die persoon wat die gedig medieer of aanbied, is nie direk teenwoordig nie: die twee antieke digters, Horatius en Catullus, praat met mekaar soos wat die karakters in 'n drama sal doen. Die digters verwys wel na die biografiese outeur, naamlik Naudé, wat besig is om die gedig te skryf waarin hulle aan die woord gestel word. Horatius en Catullus kan beskou word as die protagoniste in die gedig, alhoewel hulle soms op 'n antagonistiese wyse teenoor mekaar optree. Aangesien hulle elkeen 'n bepaalde deel van Naudé se digterskap verteenwoordig, is hul vyandigheid teenoor mekaar egter ironies, omdat dit wat deur hulle voorgestel word in Naudé se werk, die liriese en die narratiewe, mekaar juis doelbewus komplementeer.

Daar is verskillende informele merkers wat die alledaagse toon en gesprekstrant in die gedig versterk. Daar word gebruik gemaak van verkleinwoorde, byvoorbeeld “stukkie grond” en “plasia”. Daarmee saam, word Engels gebruik wat ook die informaliteit van die gesprek verhoog:

Een dag is die son die erfgenaam van die maan. Die volgende dag is die maan weer die erfgenaam van die son. Surprise, surprise.

Bepaalde aanspreekvorme word gebruik om die afstand tussen Horatius en Catullus te vergroot wat help om hulle as teenpole van mekaar voor te stel. Ander kere, gebruik hulle sagter woorde om mekaar aan te spreek wat 'n goedigheid en 'n kameraadskap impliseer, maar dit kan ook spottend bedoel word. Vergelyk die volgende voorbeelde van die wyse waarop Catullus vir Horatius aanspreek.

Catullus: Dis ekwilibrium, my ou. [...]

Catullus: Fokkit! Maar jy is 'n morbiede bliksem! Gooi 'n bietjie bagasie af, swarie.

Die laaste voorbeeld wat hier bo aangehaal is, wys ook dat vloekwoorde plek-plek in die gedig verskyn. Die funksie van die vloekwoorde is om die bepaalde gevoel wat uitgedruk word, te intensiveer en dit te beklemtoon. Dit kan ook aggressie teenoor die aangesprokene aandui. Die gebruik van die spreektaal hier sluit aan by Naudé se siening van die gebruik van 'n praatstem in die verhalende liriese vers. Die praattoon word in die gedig gebruik om die verhaal die fokus in die gedig te maak en sodoende word die narratief aangebied asof dit werklik besig is om te gebeur. Die verhaal wat op die voorgrond geplaas word, skep die illusie dat daar nie veel poëtiese tegniek of vernuf gebruik is nie en dit versterk die alledaagse praatstem en –toon. (Naudé 2010:114).

Alhoewel daar baie elemente in die gedig te vinde is wat die informaliteit en die narratiwiteit versterk, is daar ook elemente wat geassosieer word met formaliteit en die liriek. Daar is die gebruik van Franse frases, byvoorbeeld “Et moi” wat kenmerkend is van 'n meer formele diskoers. Daar word konkrete, liriese beelde gebruik in “Klassieke tweespraak” wat goed skakel met die tyd waarin Catullus en Horatius geleef het en met die tradisie van die liriese poësie. Catullus wat die narratiewe poësie voorstel, beweer hy kan nie praat oor liefde met iemand wat in ou waardes glo nie. Horatius wat die liriese poësie voorstaan sê egter dat hy al driehonderd keer op sy vrou verlief geraak het. Die liriese poësie verkies dus die estetika en tradisie terwyl die narratiewe poësie wegstuur daarvan.

Alhoewel die vorm van “Klassieke tweespraak” herinner aan prosa en die verskillende karakters in die gedig hulle by verskillende kante van die poësie skaar, is daar orals tot 'n mindere of meerdere mate 'n vermenging van die liriek en die narratief. Dit bevestig dat die liriese en die narratiewe naas mekaar voorkom in hierdie gedig en dat die twee 'n belangrike invloed op mekaar het.

### 3.6. Gevolgtrekking

Die voorafgaande ondersoek na die gebruik van die narratiewe elemente in Charl-Pierre Naudé se bundel *In die geheim van die dag*, het bewys dat die narratief wel op verskillende wyses in sy poësie manifesteer, maar dat dit die prominentste is waar die verhaal as 'n beeld of simbool funksioneer.

Die ontoeganklikheid van Naudé se poësie wat toegeskryf word aan die filosofiese aard daarvan, sowel as aan die feit dat die verhaal die belangrike metafoor is, lei daartoe dat die gedigte opsigtelik voorkom as liries. Behalwe vir die tradisionele narratiewe elemente, het die narratief in Naudé se gedigte ook ander kenmerke wat strook met dié van prosa. Daar word gebruik gemaak van lang versreëls wat die illusie van 'n natuurlike en praterige stem skep. Myns insiens is die sterkste hiervan die handeling wat in elke gedig draai rondom een of ander vorm van innerlike konflik. Die digter-spreker vertel dikwels oor gebeure in sy verlede en probeer dit deur die vertelaksie verwerk of beter te verstaan. In ander gevalle is daar dikwels konflik ten opsigte van sy verstaan van filosofiese begrippe soos waarheid, tyd en liefde en kosmiese verskynsels, byvoorbeeld die ewigheid en die heelal. Deur die skep van metafore word hierdie gegewens meer verstaanbaar. Die verteller maak dus op 'n manier vrede met sy innerlike konflik.

Die volgende hoofstuk sal aan die hand van 'n resepsiestudie en 'n uitvoerige analise, probeer vasstel wat die verskyningsvorme van die narratiewe poësie by Loftus Marais is en hoe dit van Naudé se narratiewe gedigte verskil.

## Hoofstuk 4: Analise van die narratiewe elemente in Loftus Marais se bundel *Kry my by die gewone plek aguur*

### 4.1. Inleiding

Loftus Marais word beskou as een van die prominente nuwe stemme wat die Afrikaanse letterkunde die afgelope dekade opgelewer het. Saam met digters soos Danie Marais, Ronelda Kamfer, Charl-Pierre Naudé, Carina Stander en Bernard Odendaal, lewer hy 'n bydrae tot die vestiging van 'n tradisie van narratiewe poësie wat tans 'n steeds groeiende tendens is. Marais debuteer in 2005 in *Nuwe stemme 3* wat saamgestel is deur Antjie Krog en Alfred Schaffer.

*Staan in die algemeen nader aan vensters* is Marais se debuutbundel en dit verskyn in 2008 by Tafelberg-Uitgewers. Marais het dié bundel onder leiding van Marlene van Niekerk en Willem Anker geskryf terwyl hy besig was met sy MA in Kreatiewe Skryfkunde aan die Universiteit van Stellenbosch. In 2009 word 'n totaal van vier literêre pryse aan hom toegeken vir *Staan in die algemeen nader aan vensters* en word hy die eerste Afrikaanse digter sedert Sheila Cussons wat vier pryse vir 'n debuutwerk ontvang. Die pryse is die Eugène Marais-prys vir poësie, die UJ-prys vir die beste skeppende debuut in Afrikaans, die Proteaprys vir poësie en die Ingrid Jonker-prys.

Volgens die beoordelaars van die Ingrid-Jonker-prys in 2009, Trienke Laurie, Petra Müller en Charl-Pierre Naudé, is daar sprake van 'n rebelse toon in die bundel wat wegstuur van onnodige romantisering en pretensieuse voorstellings. Die alledaagse word buitengewoon uitgebeeld deur gebruik van verstegnieke, ironie en sarkasme (Terblanche 2014):

Die bundel spreek ook tot die gewone man op straat en dit blaas 'n vernuwende wind in die Afrikaanse digkuns. Een van die beoordelaars sien die spreker as 'n "geïnspireerde flâneur", 'n wandelaar wat aan sy eie verbeelde gespreksgenoot die onwaarskynlike en absurde in die alledaagse Afrikaanse bestaan uitwys, en ingestel is op ontluistering. Hulle beskryf hom as 'n stoutmoedige en vernuftige wener.

Zandra Bezuidenhout (2008) is van mening dat Marais 'n sterk stem het en dat sy vormbeheer wat betref die vrye vers merkwaardig is. Hambidge (2009a) sluit aan by Bezuidenhout deur te wys daarop dat die digter 'n sterk stem het wat nie skroom om teen vorige tradisies in te skryf nie en dat die bundel goed afgerond is. Vir Lucas Malan (2008) is

die bundel ongewoon en behoort veral die kompleksiteit, die oorspronklikheid en die beeldrykheid daarvan, uitgesonder word.

Charl-Pierre Naudé (2008b) skryf dat Marais se gedigte sentreer rondom die ‘weggooioomblik’, byvoorbeeld die herinneringe aan ’n tweedehandse boek of aan die vuil hande van die spreker se pa. Hy is dit eens met die ander resensente dat die bundel verstegnies sterk is en dat die beelde en suggesties lof verdien. Louise Viljoen (2009) argumenteer dat Marais ondersoek doen na die “verwoording van intieme ervarings” en “moeilik omskryfbare sintuiglike waarnemings”. Sy lê ook veral klem op die digter se gevoeligheid vir klank en ritme, sy oorspronklikheid en die afgerondheid van die verse.

In 2010 word ’n vyfde toekenning, naamlik die Suid-Afrikaanse Letterkundetoekenning, ook aan Marais toegeken vir *Staan in die algemeen nader aan vensters*. Marais se tweede bundel, *Kry my by die gewone plek aguur*, verskyn in 2012.

Ten spyte daarvan dat beide Marais se bundels heelwat reaksie ontlok het van resensente, is daar tot dusver nog nie baie akademiese ondersoek daarna gedoen nie. ’n Artikel van T.T. Cloete (2010), getiteld “Tendense in vyf nuwe digbundels”, stel ondersoek in na die koers wat met vyf verskillende digbundels ingeslaan word. Hierdie bundels is *Digter-wordende: ’n Keur uit die gedigte van Antjie Krog* deur Antjie Krog, *Die algebra van nood* deur Johann de Lange, *Vuurwiel* deur Joan Hambidge, *Al is die maan ’n misverstand* deur Danie Marais en *Staan in die algemeen nader aan vensters* deur Loftus Marais. Cloete (2010) fokus in die artikel op dié digters se gemoedigheid met die skryfproses en die verskillende metapoëtiese verwysings in elk van die bundels.

#### **4.2. Die ontvangs van Kry my by die gewone plek aguur**

*Kry my by die gewone plek aguur* verskyn in 2012, vier jaar nadat Marais gedebuteer het met *Staan in die algemeen nader aan vensters*. Resensente wys uit dat daar ’n voortsetting van enkele temas is wat reeds in die debuutbundel ter sprake was. Oor die algemeen word *Kry my by die gewone plek aguur* beskou as ’n waardige opvolger vir *Staan in die algemeen nader aan vensters* omdat dié bundel ook gekenmerk word deur beheersheid en besondere verstegniese vaardigheid. Alhoewel slegs Louise Viljoen (2012) dit pertinent stel dat die bundel ’n narratiewe struktuur het, noem sommige ander resensente tog dat die bundel ’n chronologiese aanbod het. Daar word ook baie klem gelê op die uitbeelding van twee narratiewe elemente, naamlik tyd en ruimte.



Marlies Taljard (2012) is van mening dat die ongekunsteldheid van die titel, die omslag en die papier waarop die gedigte gedruk is, beduidend is van die pretensieloosheid van die poësie en die temas in die bundel. Sy verduidelik dat die titel drie merkers bevat wat hierdie hipotese ondersteun: “gewone” suggereer dat die poësie handel oor die alledaagse terwyl “Kaapstad” en “aguur” onderskeidelik aanduidend is van ruimte en tyd. Deur spesifieke verwysings na tyd word die verloop van ’n tipiese dag in Kaapstad uitgebeeld. Só word ’n tema van reis en dus ook oorgange en grense geaktiveer. Dít het egter ook die oorskryding van grense tot gevolg wat spanning tussen die werklike en die onwerklike impliseer. Alhoewel Marais volgens Taljard ’n besondere vermoë het om waar te neem, is nie al die gedigte in die bundel volgens haar geslaagd nie en sonder sy “Die trekklavier” (88-89) as ’n laagtepunt in die bundel uit omdat dit ’n “onpoëtiese vers” is. Volgens haar is daar nog te veel metafore in die bundel wat nie goed genoeg uitgedink is nie.

Neil Cochrane (2012) voer aan dat die herskepping van die alledaagse in Marais se verse ’n unieke blik op die gewone bied. Die beleving van die alledaagse word veral ’n werklikheid gemaak deur die wyse waarop Marais met klank te werk gaan. Cochrane wys ook uit dat die chronologiese organisering van die gedigte tot gevolg het dat die bundel lees as ’n vertelling oor ’n dag in Kaapstad:

Die bundelstruktuur wek die indruk dat ons te doen het met “’n soort dag in die lewe van”. Spesifieke aanduidings (wat ook as gedigtitels funksioneer) soos “06:00”, “17:15” en “01:58” beklemtoon ’n chronologiese verloop.

Bibi Slippers (2012) sluit aan by Cochrane wanneer sy die ‘narratief’ in die bundel identifiseer as die gewone gang van ’n dag in Kaapstad:

Die bundel bevat ’n begeleide toer deur Kaapstad en die toerleier is deeglik, ingelig, intelligent spitsvondig en heerlik onkonvensioneel. Kyk jy na die toerprogram sien jy onmiddellik die Kaapstadse ikone wat ’n mens op so ’n toer sou verwag [...], maar jy raak eers waarlik opgewonde as jy besef jy gaan hier ook van die stad se geheime besieningswaardighede beleef waarin hierdie toerleier spesialiseer [...].

Slippers se vergelyking wat die digter gelykstel aan die toerleier wat ’n unieke en spesifieke stem het, is ’n meer akkurate verduideliking van die wyse waarop die narratief in die bundel manifesteer as wat vorige resensente verskaf het. Dié metafoer betrek nie net die rol van die skryfproses en die metapoësie wat by Marais veral gestalte kry deur die waarneming wat dan in taal omgeskakel word nie. Dit belig ook die belangrike rol wat vertelling in die bundel

speel: wie sien, wat hulle sien en hoe hulle sien beïnvloed wie uiteindelik vertel, wat vertel word en die wyse waarop vertel word.

*Kry my by die gewone plek aguur* bevat volgens Slippers meer politieke en maatskaplik bewuste verse as sy voorganger, soos byvoorbeeld “Roelandstraat, betrokke” (64). Dit is volgens haar merkwaardig dat Marais dit kan doen sonder om sy unieke stem en beheertheid te verloor.

Neil van Heerden (2013) reken dat *Kry my by die gewone plek aguur* beskou kan word as ’n hoogtepunt in die tradisie van die Afrikaanse stadsliteratuur. Ter aansluiting by Slippers, argumenteer Van Heerden (2013) ook dat die politieke kommentaar in die bundel nie misgekyk kan word nie. Vir hom is dit egter die kontras tussen die bevoorregte digter-spreker en die armoedigheid waarvoor hy skryf, wat opval:

Dit is egter veral die diskrepansie tussen die skrywer se bevoorregte posisie en die harde realiteit van armoede waaróór hy skryf wat sentraal staan in die (meer) betrokke gedigte.

Ander sentrale temas in die bundel is die besinning oor die digproses in gedigte soos “Die digter” (57), “Maart” (73) en “Die trekklavier” (88) en die homoërotiese liefde (Van Heerden 2013). Volgens Van Heerden (2013) is daar ook ’n definitiewe afwys van die rigiede klassifisering van die digkuns as ’n genre en kom dit veral na vore deur die fopdosser in die bundel, Fabulisha de la Queillerie:

Die digter het waarskynlik hierdie doel voor oë gehad toe hy die komiese figuur van Fabulisha de la Queillerie bedink het – ’n “fabulous” filosofiese fopdosser wat meen “die stad is te vol... identiteit en die geskiedenis se een groot fout is dat almal hulself te ernstig bly opvat het” (18).

Louise Viljoen (2012) wys op die intertekstuele gesprek wat in *Kry my by die gewone plek aguur* aangeknoop word met digters soos Wilma Stockenström en D.J. Opperman. Viljoen dui aan dat die karakter Fabulisha de la Queillerie teruggevoer kan word na “Totsiens, Kaapstad (*Kouevuur*) van Breyten Breytenbach en na “Aan die Kaap geskryf” (*Aan die Kaap geskryf*) van Wilma Stockenström. Dit wys dat die digter bewus is van die voorafgaande digterlike tradisie en sy posisie daarin. Fabulisha maak reeds haar opwagting in *Staan in die algemeen nader aan vensters* waar daar na haar verwys word as Lady Cape Town.

Viljoen (2012) beweer dat die stadsgedigte die sosiale struktuur in die stad en die spanning tussen natuurlike en mensgemaakte elemente, sowel as die spesifieke en die ewigheid goed

uitbeeld. Dit skep ook 'n agtergrond waarteen intieme en publieke gebeure afspeel terwyl die invloed van die vrees vir misdaad ook die ruimte beïnvloed.

Die gedig “Die trekklavier” (88) is 'n prosateks wat op 'n poëtiese wyse aangebied word en ook die grens tussen prosa en poësie sowel as die liriese en narratiewe poësie oproep. Die bundel se titel bevat tyds- en ruimtemerkers (“aguur” en “plek”) wat aanduidend van die narratiewe element in die bundel kan wees, terwyl “gewone” aanduidend is van roetine en herhaling. Dit is belangrik dat die titel op die voorblad gesetel is binne 'n oneindigheidsteken. Die tyd en ruimte wat in die bundel uitgebeeld word, beklee dus 'n bepaalde posisie in die ewigheid (Viljoen 2012). Volgens Viljoen (2012) het die bundel boonop 'n narratiewe aanbod:

Die bundel met sy veelheid van indrukke van Kaapstad word bymekaar gehou deur 'n narratiewe struktuur. Eerder as wat die gedigte tematies gegroepeer is, word hulle by wyse van spreke chronologies gerangskik.

Viljoen (2012) kom tot die gevolgtrekking dat Marais met *Kry my by die gewone plek aguur* bewys dat hy nie net 'n ‘eendagsvlieg’ is nie. Hy slaag daarin om dieselfde vormbeheer, tegniese vaardigheid en verfrissende stem wat kenmerkend is van sy eerste bundel, in hierdie bundel te behou.

Hierdie afdeling gee 'n oorsig van wat die reaksie van resensente op die verskyning van *Kry my by die gewone plek aguur* was. Die volgende afdeling sal fokus op die titel, omslag en struktuur van die bundel, ten einde te bepaal hoe dit aansluit by die wyse waarop die narratiewe elemente daarin manifesteer.

#### **4.3. Die titel, omslag en struktuur van *Kry my by die gewone plek aguur***

*Kry my by die gewone plek aguur* raak aan 'n uiteenlopende reeks temas, byvoorbeeld die komplekse verhouding tussen identiteit en ruimte, die ervaring van tyd, die idee van ewigheid, die invloed van die geskiedenis op ruimte en karakter, homoseksuele verhoudinge, die problematiese vader-seun-verhouding en die rol van die skryfproses. Hierdie afdeling gee 'n oorsig van die temas in die bundel, hoe dit skakel met die narratiewe elemente en hoe dit aangebied word in die bundel se titel, omslag en struktuur.

Verskeie van die resensies wat hierbo genoem is, wys daarop dat die titel van *Kry my by die gewone plek aguur* merkers bevat wat die teenwoordigheid en die aard van narratiewe elemente in die bundel suggereer. Die woord “plek” kan skakel met ruimte terwyl “aguur” 'n

baie spesifieke merker van tyd is. Die gebruik van “gewone” dui aan dat dit die alledaagse of gebruiklike is wat ter sprake is.

Die subtitel *Kaapstadse gedigte*, gee ’n spesifieke aanduiding van die “gewone plek” en plaas ook die bundel binne die konteks van Afrikaanse stadsliteratuur en ander gedigte wat handel oor Kaapstad. Dit berei die leser voor op die gedigte in die bundel wat eksklusief oor Kaapstad en sy mense handel. Daar word ook ’n blik gewerp op die komplekse verhouding tussen die digter-spreker en sy stad en hoe dié ruimte byvoorbeeld identiteit beïnvloed. Dit kan uitgebeeld word deur die karakter, Fabulisha de la Queillerie. Marais (Terblanche 2014) verduidelik dat die politiek ’n direkte invloed het op die ruimte en spanning tot gevolg het:

In Suid-Afrika het ons ’n totaal ander verhouding met ons ruimte as in Nederland of Amerika. [...]. Dis ’n spanningsvolle ruimte – die politiek is altyd daar.

Daar is ook reeds in resensies uitgewys dat die titel buitengewoon vir ’n digbundel is. Die titel is ’n bevelsin, met ander woorde ’n opdrag word gegee. Dié soort bevelsin is kenmerkend van alledaagse taalgebruik. Die titel bevat ook geen konkrete beelde nie. Die gebruik van ’n bevelsin as titel en die afwesigheid van beeldspraak is funksioneel, want dit herinner aan die praatstem wat kenmerkend is van die narratiewe poësie.

Die bundeltitle kan die eerste keer gevind word in die gedig “Binnehuisversiering vir beginners” (76). Die gedig handel oor ’n telefoongesprek tussen die spreker en ’n vriend wat homself by ’n pretensieuse ‘dinee’ van welgestelde mense in Observatory bevind. Die vriend is nie baie beïndruk met die gebeure en gesprekke by die geleentheid nie. Vir ’n ruk praat hy en die spreker oor onbenullighede soos skindernuus, regeringskandale en vriende in Londen waarna die vriend aan die digter-spreker vra om hom by die gewone plek teen aguur te ontmoet:

[...] en ek  
stap rond, hoor in my woonstel  
die inneng van die foon met my rekenaar se luidsprekers  
getikte ellipsies

dan jy: “agfokkitals, kry my by die gewone plek aguur?”

ja, dalk is die truuk om tyd te bewoon  
eerder as iets soos daai solder

Die ervaring van die vriend by die dinee en die gebeure wat opbou tot die maak van die gebruiklike afspraak, laat die spreker tot die gevolgtrekking kom dat die truuk van lewe is om in tyd te leef eerder as in die solder in Observatory wat assosiasies het met oppervlakkigheid en pretensie. Wat dus eintlik gesê word, is dat die idee is om in die oomblik te leef eerder as sonder 'n bewustheid van die voortdurende verbygaan van tyd. Met die stelling word ruimte en tyd eintlik ook teenoor mekaar gestel. Die spreker is dus ook van mening dat jy eerder in tyd eerder as ruimte moet leef.

Die omslag van die bundel sluit sterk aan by die idee om “in tyd” te woon. Op die voorblad is 'n oneindigheidsteken waarbinne die titel van die bundel geskryf staan. Die oneindigheidsteken is 'n aanduiding van die gemoeidheid met verskillende dimensies van tyd in die bundel, byvoorbeeld die ewigheid en die verskillende oomblikke wat die ewigheid beslaan. Dit word ondersteun deur die oneindige hoeveelheid kolletjies wat ook op die voorblad aangetref word. Volgens Marais (Terblanche 2014) raak die oneindigheidsteken ook aan die twyfelagtigheid van ervaring en realiteit:

Wat egter presies in Kaapstad aangaan, weet nugter en beslis ook nie die Amerikaners nie. Vandaar ook die oneindigheidsteken op die bundel se omslag.

[...] Al die algemeen aanvaarde aannames oor die *laid-backness* van Kapenaars en die plek se skoonheid verklap iets oor die verromantisering van die stad. En ja, dis 'n mooi plek, maar kyk ook na die berg: Dis 'n gebarste, skurwe, growwe ding, en ons baai bevat niks anders nie as 'n gruwelike tronk reg in die middel, en dis 'n stad, wat soos enige ander stad tyd aanbid. Ons hou steeds op 'n amper groteske wyse aan om daai kanon twaalfuur te skiet.

'n Ander belangrike aspek van die bundel ten opsigte van tyd is dat daar in baie van die gedigte 'n historiese bewustheid is; die invloed van die geskiedenis op die hede is dus ook ter sake. Marais (Terblanche 2014) wys uit dat Kaapstad bewus is van sy eie prag en geskiedenis en dat dit grootliks bepaal word deur tyd. Die stad is nie 'n statiese gegewe nie. Dit het verander met tyd, maar is ook gesitueer op 'n spesifieke punt in tyd wat beteken dat dit weer sal verander. Die kanon wat elke dag om twaalfuur geskiet word, is eintlik verteenwoordigend van die stad se gewelddadige geskiedenis soos wat verduidelik word in die bespreking oor “Twaalfuurkanon”. Ten spyte hiervan word die kanon as herinnering, maar ook as 'n manier om tyd aan te dui, steeds afgevuur.

Die prominentste narratiewe aspek van die bundel is die struktuur. Die gedigte is in 'n volgorde geplaas wat die effek skep dat die bundel 'n beeld wil gee van die verloop van 'n

normale dag in Kaapstad. Daar is vele gedigte in die bundel met titels wat spesifieke tydsmerkers is, byvoorbeeld “Dit is 06:00 en ek probeer dink” (9), “17:15” (71) en “01:58” (90). Die eerste gedigte in die bundel handel oor die vroegoggend aan die begin van die dag en vandaar af word gedigte wat verwys na die middag, aand en middernag in chronologiese volgorde geplaas.

Die bundel open met die gedig “ ’n Begin” (7) en die leser word onmiddellik betrek deur die direkte vraag, “hoe om vroegoggend oor oorgange te skryf?” Aan die begin van die gedig is dit net “voor dagbreek” terwyl daar in die loop van die gedig progressie plaasvind totdat daar in die laaste strofe ’n aanduiding is van die sonsopkoms. Alhoewel dit die begin van ’n dag in Kaapstad is, is dit ook die begin van die bundel soos beklemtoon deur metatekstuele verwysings dwarsdeur die gedig:

maar jy sien ook hier  
in die ooste maak ’n bergreeks  
’n rand soos geskeurde papier

Die spreker begin deur te vra hoe om vroegoggend oor oorgange te skryf. Die aard van skryf word gelyk gestel aan die dag wat breek, maar ook ’n biegaanses: “die werklikheid wil-wil bieg”. Myns insiens word daar hierdeur gesuggereer dat die alledaagse of die lewe eers as werklik ervaar kan word wanneer dit sigbaar is op dieselfde wyse as wat die dag die misterie wegneem van die donkerte deur dit wat deur nag toegemaak word, te onthul. Die skryfproses werk dieselfde. Deur die “oorgly in taal” word die ervaring sintuiglik en werklik. Die probleem om dit reg te kry, word uitgebeeld deur die beeld van die “smeersels besoedeling” wat “vibreer soos vermoedens”. Die oomblik wat die digter-spreker taal gee aan die ervaring, word dit besoedel omdat die essensie van ervaring nie heeltemal in taal vasgevang kan word nie.

’n Ander belangrike tema in hierdie gedig is oorgange. Die woord “oorgang” impliseer dat beweging van een plek na ’n ander gaan plaasvind. Daar is reeds onmiddellik ’n suggestie van die progressie wat oor die bundel as ’n geheel strek. Die titel van die gedig is egter ironies, omdat daar ook geïmpliseer word dat tyd vloeibaar en ewig is. Dit kan nie werklik ’n begin hê nie. Daar is ’n oneindige aantal oorgange wat gemaak word en grense wat oorgesteek word, maar dit bly nietig as daar na tyd as ’n geheel gekyk word:

deurkosyne en stopstraatlyne

geboue se donker kante  
 granietbloksypaadjierande  
 selfs die blinkgeverfde hekkies van skakelhuistuine  
 ’n eindelose versameling alledaagse grense

kades, promenades, kolonnades, en dit hou net aan  
 op half-half sigbare fasades treinstasies, lughawens

Dit is dus ook funksioneel dat die bundel glad nie verdeel word in onderafdelings nie. Die struktuur en logiese sekwensialiteit in die volgorde van die gedigte vorm ’n chronologiese eenheid. Op dieselfde wyse bestaan die oneindigheid uit ’n ontelbare hoeveelheid oomblikke wat vervloei om saam tyd te vorm. In die bundel word dit onder andere deur die afwesigheid van hoofletters en punte gesuggereer: daar is dus dikwels ’n vloeibaarheid aan die gang van versreël tot versreël en van gedig tot gedig.

Die bundel word afgesluit met die gedig “Bronx en vroegoggend” (95). Die digter-spreker bevind homself in die Kaapse nagklub, Bronx. Terwyl hy op soek is na sy metgesel, tel hy ’n silwer oorbelstopper van die vloer af op. Hy beskryf die vorm van die oorbelstopper dan as ’n möbiusstrokie, ’n agt of ’n oneindigheidsteken. Hy wonder vlugtig oor wat die betekenis daarvan kan wees, maar besluit dan om dit eerder oor die reling te gooi en sy soektog voort te sit.

Al drie vorme simboliseer oneindigheid. Die donkerte waarin die spreker die oorbelstopper gooi, word beskryf as die “afgrond van vannag”. Daar word dus gesuggereer dat die nag ook oneindig is net soos die oorbelstopper wat deur die nag beweeg:

nee, los dit nou    ondertoe    ek’t ’n outjie wat wag    ek gooi die  
stopper  
 oor die afrond  
 van vannag

Die gebruik van die woord “afgrond” suggereer ’n oneindigheid en dit word verder versterk deur die donkerte. Die donkerte maak dit onmoontlik om die diepte van die afgrond te bepaal en te meet. Omdat die bodem nie werklik bepaal kan word nie, word die afgrond as ewig en oneindig voorgestel.

Die titel, omslag en struktuur van *Kry my by die gewone plek aguur* bied reeds goeie aanduidings van die narratiewe elemente wat verskyn in hierdie bundel. Dit sluit ook aan by die oorheersende temas wat deur die resensente geïdentifiseer is. Vervolgens sal daar 'n intensiewe analise van geselekteerde gedigte in die bundel gedoen word aan die hand van die belangrike temas en die wyse waarop die narratiewe elemente daarby aansluit.

#### 4.4. Analise van geselekteerde gedigte

*Kry my by die gewone plek aguur* bevat gedigte wat in verskillende opsigte as liries of verhalend beskryf kan word. Daar is definitief die suggestie van 'n narratief wat oor die verloop van die bundel voltrek word terwyl prominente narratiewe elemente, byvoorbeeld karakters, ruimte, handeling en tyd, in die meeste van die gedigte ter sprake kom. Die verstegniese aspekte van die bundel sowel as die oorspronklike beeldspraak herinner egter meer aan die liriek. Hierdie afdeling sal 'n paar geselekteerde gedigte bespreek ten einde te bepaal watter vorm die narratiewe elemente by Loftus Marais aanneem.

Die eerste gedig wat bespreek sal word, is “Fabulisha de la Queillerie maak reg vir die dag” (17). Fabulisha is 'n karakter wat dikwels verskyn in die bundel en as 'n fopdosser is sy verteenwoordigend van die komplekse verhouding wat bestaan tussen identiteit en ruimte, beide van haar en die spreker. Dan word daarna weg beweeg na die kontekstuele ruimte van Kaapstad met 'n bespreking van die sosiale en politieke bewuste perspektief in die bundel. Vir hierdie doeleinde, word die gedig “Twaalf maniere om vanuit jou motor op die N2 na Khayelitsha te kyk” (50), geanaliseer.

Die derde gedig wat bespreek word, is “Twaalfuurkanon” (46). Met hierdie bespreking sal daar gepoog word om die geskiedenis (verlede) as 'n dimensie van tyd en die invloed daarvan op die huidige stad te probeer bepaal. Ter aanvulling hiervan, word “Twee klein ampergelowe” (19) ook bespreek as verteenwoordigend van die oneindigheid wat ook 'n dimensie van tyd is.

*Kry my by die gewone plek aguur* besin ook oor die skryfproses en sommige verse kan dus geklassifiseer word as metapoësie. Die gedig wat in hierdie verband bespreek word, is “Die trekklavier” (88). Dit is funksioneel om hierdie gedig by die ondersoek te betrek nie net omdat dit Marais se benadering tot skryf direk betrek nie, maar ook omdat dit die vraag na die grense tussen die narratiewe en liriese poësie is, opper.



#### 4.4.1. “Fabulisha de la Queillerie maak reg vir die dag” (17)

Die eerste gedig wat bespreek word, is “Fabulisha de la Queillerie maak reg vir die dag”. Dit is die eerste keer wat die karakter Fabulisha aan die leser bekend gestel word. Sy verskyn ook in die gedigte “Fabulisha de la Queillerie in ’n steeg” (36), “Fabulisha de la Queillerie beskou ’n Kaap-Hollandse gewel” (58) en “Fabulisha de la Queillerie droom oor klank” (93). Die gedig handel oor die ‘drag queen’ wat haarself voorberei vir die dag: sy staan op, trek aan, maak haar hare reg en gaan stad toe:

vroegdag deur vals wimpers  
daai reclining nude-opkyk  
vanaf haar chaise longue se setel  
die dag is iets wat sy kan aanraak  
’n slaplui armstrek ver

of sy voel bedees  
gaan sit in die heeregracht  
verleidelik teneergedruk  
nes lady di  
voor die taj mahal

g’n tok van horlosies vir haar nie  
haar tyd gehou deur die tik van die hoëhakke  
’n lepeltjie op ’n demitasse  
fuchsia/coral/burgundy vingernael  
teen ruit

of sy skuif haar tiete reg  
vir ’n konfrontasie met die suidoos  
soos met ’n kak haarkapper  
se blow-drying

of sy kruis haar bene  
asof sy die wêreld ontsê

of ’n eerste sigaret met die studente

by die hiddinghampus se busstop  
waar sy filosofies raak  
en weet die stad is té vol...identiteit  
en die geskiedenis se een groot fout  
is dat almal hulleself te ernstig bly opvat het  
nee, vir haar is geboue kante  
democratic dressing screens  
en elke dag net 'n kleedrepetisie

wag, wag, sy voel 'n wysheid kom  
en dit krul met die rook oor haar lippe:  
“my young and beautiful dears, the city  
is a limited everything”

of, vanaand sal sy liza lip-sync  
met 'n mond wat jou laat weet  
dit het al grensloos kilometers piel gesuig  
maar nou 'n sagte “môre, pop”  
in die portaal vir die deurwag in sy uniform  
en buite in pakke die besigheid se manne  
en dan die wolkstapel op die berg  
gepoeierde pruik:  
oukaap, historiese tert

en fabulisha plaas 'n beringde hand  
hoog teen haar gewaxde bors  
asof sy deur skoonheid verras is  
en stap die stadskom binne  
asof dit haar woonstel se terras is

Die gebeure in die gedig het 'n logiese en chronologiese opbou tot die einde waar Fabulisha uiteindelik die stadskom binne stap. “Vroegdag” is 'n tydsmerker wat aandui dat die handeling vroeg in die oggend aanvang neem. Sy staan op van haar chaise longue en gaan sit dan in die Heerengracht. Later beweeg sy na die Hiddinghampus van die Universiteit van

Kaapstad. Sy dink oor wat sy die aand gaan doen en betree dan die stadskom waar sy heeltemal tuis voel.

Die verteller in die gedig is nie 'n karakter in die gedig self nie. Dit verseker dat die perspektief wat gegee word op Fabulisha, nugter en objektief is en sluit dus aan by die toon van die gedigte in die bundel oor die algemeen. Die vertelhandeling skep die idee dat die spreker alomteenwoordig in Kaapstad is en alles sien wat gebeur. In die eerste strofe van die gedig bevind die protagonis haarself in 'n persoonlike ruimte waar sy uitgestrek op haar chaise longue lê, maar die idee word geskep dat die spreker ook daar teenwoordig is. Hy verduidelik hoe Fabulisha agteroor lê met haar kop en haar lyf uitgestrek. Wanneer sy uiteindelik die stad binnegaan, verduidelik hy in besonder hoe sy haar hand op haar bors plaas en die stad selfversekerd binnestap asof dit aan haar behoort:

en fabulisha plaas 'n beringde hand  
hoog teen haar gewaxde bors  
asof sy deur die skoonheid verras is  
en stap die stadskom binne  
asof dit haar woonstel se terras is

Fabulisha se selfvertroue strek egter verder as die manier waarop sy stap, optree en aantrek. Die spreker skep die idee dat Fabulisha haar eie stel reëls het waarvolgens sy leef. Sy leef nie volgens die eise wat deur gewone tyd aan haar opgelê word nie, maar hou haar eie tyd “deur die tik van hoëhakke”. Dit word ook duidelik gemaak dat Fabulisha weet dat sy alleen aanspraak het op haar lyf en dit vir die wêreld wys:

of sy kruis haar bene  
asof sy die wêreld ontsê

Die protagonis, Fabulisha, word deur die wyse waarop sy gekarakteriseer word, verhef tot 'n simbool vir die stad, Kaapstad. Daar word verskillende leidrade in die gedig gegee dat Fabulisha 'n fopdosser ('drag queen') is. Sy dra vals wimpers en die hare is van haar borskas verwyder. Fabulisha hou daarvan om goed versorg te wees en vroulik aan te trek: sy dra hoë hakke, verf haar vingernaels en dra juwele, onder andere aan haar “beringde hande”. Die karakter is ook bewus van en neem deel aan die 'gay-kultuur'. Daar word in die agste strofe vertel Fabulisha sal vanaand “liza lip-sync” wat verwys na Liza Minnelli wat as 'n ikoon in

die gay en ‘drag queen’-gemeenskap beskou word. In strofe twee word daar verwys na Prinses Diana en ’n ikoniese foto van haar wat voor die Taj Mahal in Indië geneem is.

Fabulisha is egter nie oppervlakkig nie, maar ook filosofies en wêreldwys. Sy het bepaalde insigte en idees oor Kaapstad en die lewe. Volgens haar is die mensdom se grootste fout dat hulle hulself te ernstig opneem:

waar sy filosofies raak  
en weet die stad is té vol...identiteit  
en die geskiedenis se een groot fout  
is dat almal hulleself te ernstig bly opvat het  
nee, vir haar is gebouekante  
democratic dressing screens  
en elke dag net ’n kleedrepetisie

Die protagonis stel Kaapstad gelyk aan ’n verhoog en die kante van die geboue is die “dressing screens”. Die dag is net dan net “’n kleedrepetisie”, met ander woorde ’n oefening vir die regte opvoering of toneelstuk wat nog moet volg. Die werklikheid van die alledaagse word dus geïdentifiseer. As elke dag soos ’n kleedrepetisie en oefening vir ’n toneelstuk is, dan is die aard van die alledaagse herhalend en geroetineerd. Die kleedrepetisie is ook nie die finale doel van die akteur nie.

Die aard van die toneelspel is dat dit illusies skep. Toneel gee voor dat dit die werklikheid is dikwels met die doel om iets oor die werklikheid te sê. Myns insiens sluit dit aan by die protagonis wat geïdentifiseer word as ’n ‘drag queen’. Die werklikheid is dat Fabulisha van geslag manlik is. Daar kan afgelei word dat Fabulisha nie net ’n man is (waarvan die gender ook manlik is nie), wat daarvan hou om in ‘drag’ (vroueklere) te wees nie, maar dat sy ook identifiseer met vroulikheid. Die spreker gebruik deurgaans die vroulike voornaamwoorde “haar” en “sy” om na Fabulisha te verwys. Die realiteit van Fabulisha se lewe kan tot ’n mate dus ook gelyk gestel word aan toneelspel. Sy kom voor as vroulik, maar dit is performatief, want dit is hoe sy kies om so voor te kom. Sy kies dus ook om nie net een geslag te wees nie.

In die scenarios van Fabulisha se doen en late deur die dag, word die stad dikwels as lewendig voorgestel. Daar word gebruik gemaak van personifikasie sodat Fabulisha uiteindelik ’n beeld van Kaapstad word. Die suidoostewind word in strofe vier gelyk gestel aan ’n slegte haarkapper wat Fabulisha se hare verwoes:

sy skuif haar tiete reg  
vir 'n konfrontasie met die suidoos  
soos met 'n kak haarkapper  
se blow-drying

Dit is eers wanneer die gedig amper 'n einde bereik dat Kaapstad direk aan 'n vrou gelykgestel word en die tradisionele beeld van dié stad soos wat dit deur vroeër digters beskryf is, heeltemal ondermyn word:

en dan die wolkstapel op die berg  
gepoeierde pruik:  
oukaap, historiese tert

Soos reeds genoem in die resepsiestudie, het Louise Viljoen (2012) geargumenteer dat Marais met sy stadsgedigte 'n belangrike tradisie in die Afrikaanse letterkunde voortsit en ook daarteen inskryf. Sy identifiseer twee gedigte, naamlik “Totsiens, Kaapstad” van Breyten Breytenbach en “Aan die Kaap geskryf” van Wilma Stockenström waarmee Marais veral in gesprek tree met *Kry my by die gewone plek aguur*. Fabulisha het voorgangers in beide die gedigte.

Breyten Breytenbach se gedig “Totsiens, Kaapstad” verskyn in die bundel *Kouevuur* (1969). In die gedig bevind die digter-spreker homself op 'n boot waarvan hy oor die moederstad uitkyk en met Kaapstad praat. Die spreker het respek en agting vir Kaapstad wat hy beskryf as “my kaap, kaapgod, menskaap, hartlief”, maar ook as 'n “lieflike oerhoer” en 'n “slet”. In Stockenström se gedig “Aan die Kaap geskryf” wat 1994 in die gelyknamige bundel verskyn, word aanvanklik 'n meer bedeesde beeld van die stad as 'n ou dame gegee wat dan ontspoor:

Die stad se bors trek toe. Sy kug,  
betaamlik soos 'n dame, wanneer dit kriewel  
in haar besmeerde strate. 'n Gepoetste vyfpuntige  
antieke borsspeld dra sy beskeie  
onder haar lieste waar dit so bietjie  
stink, maar deesdae het sy darem 'n pienk  
panty by appointment to Victoria & Alfred aan.

Marais se beskrywing van Kaapstad as 'n vrou stuur egter heeltemal weg van Breytenbach en Stockenström wat tog 'n effense elegansie en statigheid laat blyk. Hy stel Kaapstad gelyk aan

'n fopdosser wat bewus is van die feit dat sy mooi is en nie bang is om dit te wys nie. Fabulisha neem nie identiteit en geskiedenis ernstig op nie. Sy sê “identiteit / en die geskiedenis se een groot fout / is dat almal hulleself te ernstig bly opvat het. Dit is ironies, omdat die identiteit van Kaapstad geslyp is deur sy geskiedenis. Die stad se verlede is onder andere teenwoordig in sy argitektuur. Vergelyk die gedig, “Fabulisha de la Queillerie beskou 'n Kaaps-Hollandse gewel” (58) waar Fabulisha dit byvoorbeeld eksplisiet stel dat die gewel 'n hele verskeidenheid ander dinge ook kan wees. Die laaste voorbeeld wat sy noem is: “die gewel is die verlede se voorkop wat frons”. Hierop reageer sy dan as volg:

“frons vir my?  
 jy kan my nou niks maak nie  
 weet jy nie, die teenoor-  
 gestelde van geskiedenis  
 is gorgeousness, en skattebol  
 just take  
 a look  
 at me”

Fabulisha se geringskating en minagting van die geskiedenis is dus gebaseer op die feit dat die geskiedenis lelik en afstootlik is en sy skroom nie om haarself as die teenoorgestelde te bestempel nie. Sy is nie gemaak deur geskiedenis of tyd nie, maar as 'n ‘drag queen’ het sy haarself en haar identiteit geskep. Kaapstad is dus op dieselfde wyse ook meer as sy ‘lelike’ geskiedenis en nie net so statig en plegtig as wat dikwels gedink word nie. Dit is 'n stad wat ook kunsmatig is wat soms 'n “gepoeierde pruik” dra en so uitspattig kan wees soos 'n “historiese tert”.

Die gedig “Fabulisha de la Queillerie maak reg vir die dag” illustreer die komplekse verhouding wat bestaan tussen ruimte en identiteit. Die gedig raak ook aan die rol van tyd en die invloed wat dit op ruimte en identiteit het. Die volgende gedig wat bespreek word, is “Twaalf maniere om vanuit jou motor op die N2 na Khayelitsha te kyk” (50). Met die bespreking van die gedig, sal daar gekyk word na die sosiale en politiese ruimte wat geassosieer word met die ruimte van Kaapstad.

#### **4.4.2. “Twaalf maniere om vanuit jou motor op die N2 na Khayelitsha te kyk” (50)**

Die gedig “Twaalf maniere om vanuit jou motor op die N2 na Khayelitsha te kyk” word in hierdie afdeling bespreek as ’n poging om te verduidelik op watter wyse Loftus Marais die sosiale en politiese ruimte as deel van die narratief in *Kry my by die gewone plek aguur* uitbeeld. Die digter-spreker gee ’n perspektief op die township, Khayelitsha, in die Wes-Kaap langs die N2 en van die inwoners vanuit sy motor wanneer hy daar verby ry:

nee daar is nie eens een nie nie vir my nie.  
’n gevoel  
in ’n onvanpaste harmonie  
met die steve reich wat speel in my chico:  
(bevoorregte gek  
wat luister na minimalistiese herhalings en fases)  
gehamerde vorms vrees en leed?  
ek weet  
niks nie.  
my hart is dalk so leeg soos die township vol is  
van mense en sink en drade en pale  
en geparkeerde opgefokte karre en mense  
en heldergeverfde halfverrotte hout en mense  
en buitebande op dakke en hangende  
wasgoed en gevaar.  
te veel detail vir die skryf van ’n ordentlike gedig.  
(tyd maak alle metale rowrig?)  
moet ek skuldig voel omdat ek snags al hier langs gedink het  
“ag, laat my kar  
net nie hierso vrek nie?”  
en die gevoel van op die ou end  
net kan vermoed oor ander se lewens.  
hoe verkeerd, al die kunstenaars wat daaraan wil  
dink  
as iets soos ’n geroeste escher van  
swaarkry.  
armoede blootgestel  
aan die elemente  
aan die kameras van toeriste op township tours (‘safe,’  
informative

& truly rewarding!” op die kant van ’n kombi)  
en ook vanmiddag aan my blik?  
die ontelbare kragdrade gehang:  
die inverse van die woord  
“festoene”  
tog, voor een shack sit ’n man en pomp sy dumbbells  
kinders skop ’n bal in gras en kolholtes deurgeslaande seesand  
graffiti krul, soos ’n nuwe taal wat sy lyf bly vind.  
voel almal benoud in hulle karre  
hier op die N2  
verby kampe met bokke en beeste  
en strooisels vullis?  
hoe om dinge reg te maak  
nie uit ongemak, korrektheid of plig nie  
maar uit meegevoel  
buite die volg  
van gestippelde lyne  
ek weet nou  
niks nie, behalwe  
vanaf die N2 staan die middestad daar anderkant  
opmerklik  
en geheel en al  
onwerklik

Die gedig se digter-spreker is waarskynlik besig om in sy motor op die N2 verby Khayelitsha te ry terwyl hy na Steve Reich luister. Reich is ’n minimalistiese komponis wat die musikale tegniek van ‘loop phasing’ gebruik. Dit behels byvoorbeeld die speel van twee instrumente op gelyke tyd, maar die instrumente is nie heeltemal in ritme nie. Die spreker beskou Reich se musiek as ’n aanduiding van sy eie bevoorregte posisie. Die ervaring laat hom ongemaklik voel. Hy is skielik bewus van sy eie bevoorregte posisie in vergelyking met die posisie van die inwoners van dié township. Hy sien dat die township in ’n slegte toestand is. Die motors is stukkend en die behuising is verval. Hy besef ook dat die omstandighede en die ruimte eintlik gevaarlik is vir die inwoners:

en geparkeerde opgefokte karre en mense  
en heldergeverfde halfverrotte hout en mense



en buitebande op dakke en hangende

wasgoed en gevaar.

'n Blik word ook gewerp op die toestand van die infrastruktuur. Die kragdrade is nie styfgespan nie, maar hang en die spreker meen dat dit die teenoorgestelde van 'n blommekrans is. Dit is onooglik en wys dat geen moeite gedoen word om dit in stand te hou nie. Die gras waarop die kinders speel, word ook nie versorg nie, met seesand wat plek-plek deurslaan en eintlik opvallend uit plek is: “graffiti krul/soos 'n nuwe taal wat sy lyf bly vind.” Die digter-spreker merk egter dat die lewe in Khayelitsha ten spyte van die toestand van die township, eintlik ook grens aan die alledaagse. Dié perspektief word ingelui deur die gebruik van die voegwoord “tog” wat 'n kontras tussen die leweloosheid van die kragdrade en die lewe van die inwoners inlui. Daar is 'n ou man wat voor sy huis sit en met sy gewigte oefen terwyl die kinders met die bal speel. Die inwoners van die township beoefen dus gewone aktiwiteite net soos ander mense, ten spyte van hul omstandighede. Die funksie van die kontras is dus om die menslikheid en lewenskragtigheid van die Khayelitsha-inwoners te beklemtoon.

In die titel van die gedig plaas die digter-spreker homself binne die spesifieke ruimte van sy motor op die N2. Daar word dus onmiddellik 'n afstand tussen hom en wat hy sien, geskep. Die titel skep die verwagting dat die gedig twaalf maniere of perspektiewe op Khayelitsha gaan verskaf. Dit is dus asof die titel sê dat Khayelitsha eintlik meer as net 'n ‘township’ is. Hierdie idee word egter dadelik met die aanvang van die gedig ondermyn:

nee      daar is nie eens een nie                      nie vir my nie.

Met die eerste versreël ontken die digter-spreker dus die moontlikheid dat daar verskillende perspektiewe van Khayelitsha kan wees. Hy vat dit selfs verder wanneer hy sê dat daar vir hom nie eers een manier is om daarna te kyk nie. Die township is vir hom iets onwerklik. Ander redes word ook gegee vir die feit dat die spreker nie na die township kan kyk nie. Hy sê dat hy weens sy bevoorregting niks weet nie, dat “kunstenaars net kan vermoed oor ander lewens” en “dat sy hart leeg is”.

Die kontraste wat deurgaans teenoor mekaar gestel word, byvoorbeeld die ruimte van die motor en die township, is 'n belangrike aspek van die mediasie. Die spreker beskryf die musiek van Steve Reich waarna hy luister as 'n “onvanpaste harmonie” en bestempel homself as 'n “bevoorregte gek” om daarna te luister. Die herhalings en fases word beskryf as

minimalisties. Die ironie is dat die spreker kies om na minimalistiese musiek te luister en eenvoud op so 'n manier te vier terwyl hy eintlik omring is deur 'n ander soort minimalisme. Alhoewel die township eenvoudig, minimalisties en armoedig is, maak dit hom bewus van sy eie bevoorregting en dat hy nie toegerus is om dit regtig te verstaan nie:

(bevoorregte gek  
wat luister na minimalistiese herhalings en fases)  
gehamerde vorms vrees en leed?

Die ervaring oorweldig die spreker. Daar is soveel goed wat hy raaksien dat die besonderhede so veel en so kompleks is dat hy nie eers 'n behoorlike gedig daarvoor sal kan skryf nie. Dit lei daartoe dat hy homself alle vooropgestelde kennis en idees ontsê. Hy besef dat dit dalk gevoelloos van hom is om nie die slegte toestand van die township regtig raak te sien nie. Hy verklaar:

ek weet  
niks nie.  
my hart is dalk so leeg soos die township vol is

Die wyse waarop die digter-spreker gekarakteriseer word, is ook belangrik. Daar word gesuggereer dat die spreker wantrouig is oor die Khayelitsha-inwoners en townships oor die algemeen, omdat dit geassosieer word met misdaad, gevaar, dwelms ensovoorts. Hy herinner homself byvoorbeeld dat hy al dikwels snags as hy daar verby gery het en gehoop het dat sy motor nie daar sou breek nie, omdat dit sy lewe in gevaar sou stel. Sy vrees dat sy lewe in gevaar gestel sal word as hy in die nag op die N2 langs Khayelitsha gestrand is en ook die ander persepsies wat hy het van die township, is gebaseer op stereotipes en aannames. Die misdaad en geweld wat met Khayelitsha geassosieer word, is iets wat die digter-spreker net “kan vermoed oor ander se lewens.” Hy bevraagteken dus sy eie posisie as waarnemer van die township.

Dan stel hy die ruimte gelyk aan 'n Escher-figuur. M.C. Escher was 'n Nederlandse kunstenaar wat kunswerke gemaak het wat beskryf kan word as optiese illusies. Escher se kuns maak dikwels gebruik van geometriese figure, komplekse patrone, ingewikkelde konstruksies en hy eksperimenteer met perspektief. Hy kry dit reg om tweedimensionele sketse te laat voorkom as driedimensioneel. Die indruk wat geskep word, is dié van 'n onmoontlike werklikheid en oneindigheid. Myns insiens is die digter-spreker se stelling dat

dit verkeerd van kunstenaars is om Khayelitsha gelyk te stel aan 'n Escher-figuur, ironies. Daar is bewyse in die teks dat die spreker ook 'n kunstenaar is, want hy skryf gedigte. Die verwysing na Escher sluit myns insiens ook aan by die wyse waarop Marais die digkuns beoefen. Hy is egter krities teenoor homself wat kuns skep uit die ellende en armoede van ander. By Escher is daar die vermenging van kuns en wiskunde en dit kan vergelyk word met die wyse waarop Marais die liriese poësie en die narratiewe poësie versny.

Die spreker se skuldgevoel wat ontstaan deur die feit dat hy al bang was dat sy motor in die nag op die N2 langs Khayelitsha sal gaan staan, wys dat hy wel op 'n stadium aan die township gedink het as 'n “geroeste escher van swaarkry”, maar sy mening verander egter. Om Khayelitsha te sien as driedimensioneel en kompleks, intellektualiseer 'n verskynsel wat eintlik eenvoudig of tweedimensioneel moet wees in die sin dat dit 'n probleem is wat nie geromantiseer nie, maar reggestel moet word. Hy sê dat armoede nie 'n optiese illusie is nie, maar 'n werklikheid al kom dit soms voor as 'n onwerklikheid.

Met die verloop van die gedig raak dit duidelik dat die digter-spreker al hoe meer empatie met die township-inwoners ontwikkel. Hy lewer kommentaar op die tendens van toerisme-maatskappye wat toeriste op begeleide toere deur townships neem. Die toere is 'n manier waarop armoede as eksoties voorgestel word:

armoede blootgestel  
aan die elemente  
aan die kameras van toeriste op township tours      (“safe,  
informative  
& truly rewarding!” op die kant van 'n kombi)

Dit is egter net die toeriste wat iets kry uit hierdie toere. Dit is nie “safe, informative & truly rewarding” vir die gewone mense van Khayelitsha nie. Die mense van die township word op 'n amper perverse manier as uitheems, anders en buitengewoon voorgehou. Om hul blyplek, leefstyl en omstandighede as besieningswaardighede te hanteer, buit 'n gemarginaliseerde groep uit.

Die digter-spreker skeld homself egter nie kwyt van kritiek nie. Hy wys daarop dat die armes ook aan sy blik blootgestel word, selfs al is hy net 'n passiewe waarnemer. Dit noop hom om te reflekteer op hoe die situasie reggestel kan word en dan kom hy tot die gevolgtrekking dat die motivering vir só regstelling gebaseer moet wees op empatie en nie op 'n skuldgevoel nie:

hoe om dinge reg te maak

nie uit ongemak, korrektheid of plig nie

maar uit 'n meegevoel

búite die volg

van gestippelde lyne?

Alhoewel die digter-spreker kom tot hierdie insig, gee hy nie werklik 'n praktiese oplossing vir die probleem nie. Hy is steeds só oorweldig deur die ervaring dat hy weer verklaar dat hy niks weet nie. Dan sien hy die middestad in die verte en alhoewel dit hoër as die res van die landskap is, lyk dit vir hom onwerklik:

ek weet nou

niks nie, behalwe

vanaf die N2

staan die middestad daar anderkant

opmerklik

en geheel en al

onwerklik.

In hierdie laaste deel van die gedig speel kontras weer 'n belangrike rol in die mediëring. Daar word 'n betekenisvolle afstand gesuggereer tussen die spreker en Khayelitsha, tussen Khayelitsha en Kaapstad en tussen die spreker en die middestad. Ten spyte van die afstand en die feit dat die middestad uitstaan bo sy omgewing, voel dit nie vir die spreker werklik nie. Dit kan toegeskryf word aan die kontras tussen die twee ruimtes en die sosiale, politieke en ekonomiese omstandighede wat met elk geassosieer word. Die kontras is vir die digter-spreker moeilik om te begryp en dit voel vir hom onwerklik dat die alledaagse, bevoorregte lewe in die stad kan voortgaan terwyl Khayelitsha so naby is en die omstandighede daar so ekstrem.

“Twaalf maniere om vanuit jou motor op die N2 na Khayelitsha te kyk” beeld die sosiale, ekonomiese en politiese kontraste in Kaapstad uit, en dus in ook die Suid-Afrikaanse samelewing. Dit word egter gedoen uit die perspektief van die digter-spreker wat dit subjektief maak. Dit is ook 'n voorbeeld van die politieke en sosiale bewustheid wat kenmerkend is van *Kry my by die gewone plek aguur*. Die volgende afdeling fokus op die historiese bewustheid wat teenwoordig is in die bundel. Dit sal bespreek word aan die hand van die gedig, “Twaalfuurkanon”.

#### 4.4.3. “Twaalfuurkanon” (46)

In *Kry my by die gewone plek aguur* is daar ’n merkbare historiese bewustheid wat veral in die uitbeeldings van tyd en ruimte na vore tree. In die gedig, “*Twaalfuurkanon*”, word die historiese middaguur-kanon van Kaapstad op Vlaeberg, wat elke dag om 12:00 afgevuur word, gebruik as ’n metafoor vir tyd. Daar word deurgaans in die gedig verwys na werklike historiese gebeure, maar dit word vermeng met die digter-spreker se filosofiese besinnings oor tyd:

die kern van die stad  
 is ’n stuk geweld  
 ~  
 die skrik wat tyd op die lyf jaag  
 die kopruk, die ligte trilling  
 deur ’n ruit, dan die stilte stiller  
 as sekondes terug  
 ~  
 skepe het destyds tyd gestel  
 op die sien van die rook  
 nie die klank nie, klank  
 vat te lank die klop  
 kan deur koördinate en sterre vertaal word  
 tot kilometers verkeerde plek  
 daar’s ’n afstand tussen hier en hier  
 ~  
 waarop rig mens ritueel? mik jy vir die kruising  
 tussen nou en die volgende? die nuwe  
 jou teiken? die skoot se eggo’s vou toe / rol in  
 om die stad se kom  
 soos verlede tyd  
 soos ’n grom  
 soos ouman-mompel-diep-verwyt  
 ~  
 1,5 kilogram kruit  
 ’n rooi vlag  
 ’n mooi dag, mense met vingers in ore

'n dogtertjie, lyf  
styfgetrek van wag, oë toe  
en die slag, die akoestiese weergawe van 'n uitsig  
ek sien die rook  
wat half moedswillig abstrak wil bly, versprei  
in hierdie gesigslyn  
oor robbeneiland weg

~

die kanon gaan in 1895  
eendag per ongeluk vroegdag af  
'n raaisel tot hulle die spinnekoppie kry  
wat in die bedrading geklim het  
tegniese terme: tussen "oordraer", "tydsontsteker"  
en "ligtong" roer  
onjuistheid, 'n vlekke werklikheid  
wat hulle doodmaak en uitstal in die museum  
onder die naam

"LITTLE GUNNER"

~

ons glo die sein  
dag genoteer  
hoewel, daar is geen koeël  
geen teikens getref vanaf vlaeberg nie /  
'n oorlog teen die oopte

~

"THE OLDEST SBML GUNS IN DAILY USE IN THE

WORLD

...Probably used by the RN at the battle  
of Muizenberg on 7 August 1795...  
Now Cape Town's oldest living tradition"  
die geboue onder ons, die see: die twee  
wat ware kleure wys

dowwe variasies kanonloopgrys

~

jy het nog altyd die vermoede gehad  
tyd is militêr, desperaat

~

so baie van die lewe  
is rangskikkings getalle en woorde  
en watter perspektief gee die lees van  
“Kaapstad se 10 156 gevalle  
van gewapende roof per jaar?”

~

in die eerste bruisings van die etenstyd se skares  
hoor ’n man die klop  
bring sy horlosie dan op  
na sy gesig  
(’n gebaar wat herinner aan ’n linkerhou)  
hy korrigeer sy tyd  
stap dan vinnig en verdwyn gerig  
om ’n hoek /verder uit  
my voorstelbaarheid uit

~

elke oomblik ’n klein  
voortstuwing  
klankgolwe wys terug na gebeure  
lig en klank is tekentjies verlede  
en jou stad en haar karre, haar see, haar stemme  
is altyd teenwoordig  
as ’n was-pas-hede, oombliklik chronologies  
en daarom is daar selfs aan ervaring  
iets  
nostalgies

Die gedig is verdeel in verskillende strofes wat elkeen afgestaan word aan ’n ander geskiedkundige gebeurtenis of ’n ander perspektief op tyd. Dit is funksioneel, want elkeen van die oomblikke, of ten minste die invloed wat dit gehad het, is onderliggend teenwoordig in die hede. Die verskillende strofes skep dus die effek dat al die gebeure/perspektiewe gelyk bestaan wat aansluit by die vloeiende aard van tyd soos reeds deur die omslag van *Kry my by die gewone plek aguur*, gesuggereer is.

Myns insiens word daar ook met die verwysing na tyd wat rangskikkings, getalle en woorde is, kommentaar gelewer op die gewoonte van die moderne mens om tyd te kompartementaliseer. Die lewe en tyd word dus eintlik net gereduseer tot letters en syfers. Dit is funksioneel dat die struktuur van die gedig juis wegstuur van só 'n kompartementalisering van die digter-spreker se persepsie van tyd. Daar is nie onmiddellik logiese verbande tussen die verskillende strofes sigbaar nie. Die historiese gebeure waarna verwys word, is ook nie geplaas in 'n volgorde waarvolgens dit regtig plaasgevind het nie. Die gedig se aanbieding is dus eerder volgens 'n meer vloeibare, natuurlike vorm van tyd.

Die verlede/tyd bestaan nie net uit oomblikke nie. Volgens die digter-spreker is die aard van tyd dat dit “militêr” en “desperaat” is. Tyd is met ander woorde presies en ontoegeeflik. Sekondes is ewe lank, minute is so lank soos minute ensovoorts. Die lengte van tydseenhede is nie buigsaam nie, 'n vervlietende oomblik kan nie weer herhaal word nie. Dit is een van die redes wat opgehaal kan word ter verduideliking van waarom tyd die skrik op die lyf kan jaag soos in strofe twee beskryf word:

die skrik wat tyd op die lyf jaag  
 die kopruk, die ligte trilling  
 deur 'n ruit, dan die stilte stiller  
 as sekondes terug

Die impak van die kanonskoot se klank het 'n uitwerking op die omgewing en die mense, maar die treffendste effek van die skoot is die stilte wat daarop volg. As daar gekyk word na strofe sewe, verduidelik die spreker dat geen teikens vanaf Vlaeberg getref is deur ammunisie nie. Tyd is een van die maatstawwe is waarvolgens dae opgeteken word, maar dit laat geen sigbare teken van sy werking en voortduur agter nie. In hierdie opsig is dit ironies om tyd met ammunisie te vergelyk, aangesien 'n wapen of ammunisie wat gebruik word in 'n oorlog juis 'n letsel of 'n merk sal agterlaat. Die vrees wat deur tyd geskep word, is egter dalk juis so skrikwekkend omdat die uitwerking “stil” is, met ander woorde onsigbaar en onpeilbaar.

Ter aansluiting by die militêre en onbuigbare aard van tyd, vra die spreker in strofe vier waarop ritueel dan gerig word. Indien die fokus op “die kruising tussen nou en die volgende” is, is dit die momentele en die nuwe wat onderhewig is aan ritueel. Tyd is ook 'n sielkundig betekenisvolle instelling wat die mens help om die onbeheerbare te kontroleer. Tyd, die momentele en selfs dit wat nuut is, is nie beheerbaar nie, want dit is verbygaande. Die klank wat daagliks deur die twaalfuurkanon afgevuur word, word vergelyk met “ 'n grom” of 'n



“ouman-mompel-diep-verwyt”. Tyd is net soos die ou kanon wat al vir eeue op dieselfde tyd afgevuur word. Alhoewel dit aankondig dat die tyd aanloop en besig is om verby te gaan en dus vreesaanjaend is omdat die mens nie beheer daarvoor kan uitoefen nie, is daar ’n element van gerusstelling en troos in die plegtige herhaling van die kanon se aankondiging hiervan.

Reeds aan die begin van die gedig, word daar beklemtoon dat die Suid-Afrikaanse geskiedenis gewelddadig was. Dit sluit aan by die titel “Twaalfuurkanon”: ’n kanon is ’n militêre wapen wat gebruik word in oorlogvoering. Die gebruik van die kanon in Kaapstad om elke dag tyd aan te dui is betekenisvol, omdat dit ’n monument en bewys is van die stad se gewelddadige verlede. Dié gegewe word egter verder gekompliseer wanneer dit juis die middelpunt van die stad is wat gelykgestel word aan ’n “stuk geweld”. Die kern is die spil of die vernaamste deel van dit waarvan dit deel is. Daar kan dus geargumenteer word dat die stad se sukses ook vermag is as gevolg van sy gewelddadige geskiedenis.

’n Ander belangrike aspek van “Twaalfuurkanon” is die historiese en moderne opvatting van tyd wat teenoor mekaar gestel word. In strofe 3 word verduidelik dat tyd in die verlede gestel is deur na rook te kyk en nie na klank te luister nie. Dit is gedoen omdat lig vinniger trek as klank en onmiddellik sigbaar is terwyl klank ’n tydjie neem om die hoorder te bereik. Selfs die sterre is gebruik om koördinate te lees. Aanduiding word weereens gegee van die vervloeibaarheid van tyd en ruimte: “daar’s ’n afstand tussen hier en hier”. Hierteenoor word ’n meer moderne siening en hantering van tyd gestel. Tydens die gang van ’n normale dag in die stad is ’n man in strofe elf besig om die tyd op sy horlosie reg te stel volgens die middaguur-kanon en beweeg dan aan met sy dag. Sy dag word dus grootliks georganiseer volgens tyd. In strofe vyf besoek ’n groep mense op ’n mooi dag die plek waar die kanon is wat in werklikheid ook ’n historiese terrein is. Myns insiens is dit betekenisvol dat daar ’n dogtertjie is wat gespanne wag op die skoot. Daar is ’n merkwaardige kontras tussen die “ouman-mompel-diep-verwyt” van die kanon en die dogtertjie wat opgewonde wag vir die klank om af te gaan. Die jong kind is nog nie bewus van verganklikheid en die vervlietende aard van tyd nie en ervaar dit dus nie as skrikwekkend nie.

Na die moment verduidelik die spreker dat hy die rook van die kanon sien na dit afgevuur is, maar dat dit stelselmatig verdun en wegdryf tot daar geen teken daarvan meer oor is nie. Die rook kan teruggevoer word na strofe drie se verduideliking van die wyse waarop rook gebruik is om tyd op skepe te stel. Met hierdie gegewe word daar weereens teruggekeer na die idee dat tyd vloeibaar en oneindig is, selfs in die moderne wêreld.

Die middaguurkanon vuur al vir meer as 200 jaar elke dag teen twaalfuur 'n skoot af en dit is steeds dieselfde kanon van twee eeue terug wat in werking is. Die kanon is dus 'n direkte skakel met die verlede. Strofe ses gryp terug na werklike gebeure in 1895 toe die kanon per ongeluk afgevuur is toe 'n spinnekop in die bedrading beland het. Die spinnekop het behoue gebly en kan nou besigtig word in 'n museum as 'n besienswaardigheid. Soos die kanon, is die spinnekop dus ook 'n skakel met die verlede. Beide die kanon en die spinnekop wys hoe die hede en die verlede saam bestaan. Deur dit te bewaar, word die verlede wat eintlik abstrak en ontasbaar is, vatbaar.

In strofe agt word die Slag van Muizenberg in die gedig opgeskryf as een van die gevalle in die Suid-Afrikaanse geskiedenis wat gewelddadig was. Dit is funksioneel dat die vertelling hier deels geskied in Engels, aangesien dié slag dié Engelse bewind aan die Kaap tot gevolg gehad het. Die geweld is egter nie beperk tot Kaapstad se geskiedenis nie. Strofe tien raak Kaapstad se hoë misdadsyfers met die 10156 gevalle van gewapende roof wat spesifiek uitgewys word, aan. Die spreker maak die opmerking dat baie van “die lewe [...] rangskikkings getalle en woorde” is, met ander woorde al wat oorbly van die lewe wat verby is, is dit wat in statistiek vasgevang is of opgeskryf is in die geskiedenisboeke

“Twaalfuurkanon” bou voort op die argument dat tyd voortgaan en dat die vloeibare aard daarvan tot gevolg het dat die verlede en hede eintlik saambestaan. Kaapstad is nie 'n uitsondering nie. Daar is klein tekens in die stad se motors, die oseaan en mense wat elemente van die verlede bevat:

elke oomblik 'n klein  
voortstuwung  
klankgolwe wys terug na gebeure  
lig en klank is tekenjies verlede  
en jou stad en haar karre, haar see, haar stemme  
is altyd teenwoordig  
as 'n was-pas-hede, oombliklik chronologies  
en daarom is daar selfs aan ervaring  
iets  
nostalgies

Die spreker kom tot die gevolgtrekking dat tydsgebeure “oombliklik chronologies” verloop en dat dit veroorsaak dat daar 'n nostalgiese element aan ervaring is. Tyd bestaan uit

oomblikke en geen oomblik kan herleef word nie. Die oomblik wat dit verby is, is dit deel van die verlede wat nie meer binne bereik is nie.

Die gedig, “Twaalfuurkanon”, wys dat daar ’n sterk historiese bewustheid in *Kry my by die gewone plek aguur* teenwoordig is, maar ook ’n uitsonderlike bewustheid van die vloeibaarheid en verbygaan van tyd. In die volgende afdeling sal die bespreking van Marais se hantering van tyd voortgesit word deur te fokus op die uitbeelding van oneindigheid. Die gedig wat gebruik sal word vir hierdie analise, is “Twee klein ampergelowe”.

#### 4.4.4. “Twee klein ampergelowe” (19)

In hierdie afdeling sal die gedig, “Twee klein ampergelowe” bespreek word ten einde te bepaal op watter wyse oneindigheid in *Kry my by die gewone plek aguur* uitgebeeld word. Dit is ’n voortsetting van die ondersoek na die wyse waarop Marais tyd in die bundel hanteer. In die gedig drink die spreker en sy vriend koffie op die vriend se balkon terwyl hulle een van sy potplante bespreek en regmaak vir die dag om ’n haarafspraak na te kom:

1.
 

saterdag, oggend, en ons drink koffie op jou balkon,  
 spaarkamer waarin die hele stad kan kom  
 vertoef, uitsig met potplantjie: op die rand ’n vetplant,  
 ’n roset, jy ken nie die naam nie, eenkeer het iemand gesê  
 dis dalk ’n “sempervivum”, jy sê dis jou enigste spirituality,  
 jou woonstel se huisgodjie nikse snoeiery of erge  
 wateroffer, maar soms herinner die blare se herhaling  
 en verkleining tot in die middel aan eindelose dinge,  
 “ ’n plant wat homself bly eggo”, ek antwoord nee,  
 vir my neig dit weer na sydney se operahuis  
 maar jy voel dis eerder dalk genital, ek vra manlik  
 of vroulik? jy sê “vreemd, albei” en ons lag  
 en kyk na die straataf strekking van biljoene blink goeters  
 in ’n oggend wat reeds vergroei het tot dag
2. ek wys af in die straat, dáár het ek later ’n haarafspraak  
 en ha, ’n salon laat my aan eindeloosheid dink,  
 die tempeltjie van egosorg, verstaan: die spieëls  
 teen die mure wys ewigheid in ’n gang, o, iterasie

die eerlike geestlikheid van ydelheid! en die wasbakdoop!  
jy giggel en sê “nee fok, te veel vir ’n saterdag se begin”  
maar ek hou aan: helder bieghok met mofpriester,  
die kapster, gesels en oorgawe aan selfskinder  
suiwerder as kliniese sistematiese shrinks  
of die bowenatuurlike gehoor van die pastoor: jou kop,  
pratend, verfraaiend, en oor-en-oor, en vir altyd,  
wat ’n plek! dis ook heilig om jou in jouself  
te verloor, maar dan die grillerige afkyk na die grond  
en die ontelbare haartjies lê oral daar rond

Soos reeds vermeld is, sentreer die handeling in die gedig rondom die spreker wat koffie drink saam met ’n vriend op sy balkon. Hulle gesels oor die vetplant op die rand van die balkon wat volgens die vriend sy enigste beoefening van spiritualiteit verteenwoordig. Hulle stry daarvoor of die plant meer trek op die Sydney-operahuis of ’n geslagsorgaan. Dan kyk hulle uit oor die straat terwyl die dag verloop en die spreker meld dat hulle ’n klomp blink goed wat moontlik motors en ligte kan wees, sien. Die spreker wys dan af in die straat in die rigting van ’n haarsalon waar hy later ’n haarafpraak het. Hy dink aan die aktiwiteite wat gewoonlik in ’n haarsalon afspeel, byvoorbeeld die gesprekke wat gewoonlik met die haarkapper gevoer word. Hy kom dan tot die slotsom dat die plantjie, die spieëls in die salon, die hare wat afgeknip is ensovoorts, hom aan die oneindigheid laat dink. Die blare van die plant lyk soos fraktale en die spieëls in die salon wat regoor mekaar staan het die moontlikheid om een figuur tot in oneindigheid te reflekteer. Op dieselfde wyse is die hoeveelheid afgeknippte haartjies op die grond ontelbaar. Al hierdie simbole word ’n beeld vir oneindige herhalings en dus die ewigheid.

Die mediasie in die gedig vind plaas deur middel van ’n ek-spreker wat ’n praattoon in die gedig vestig, kenmerkend van die narratiewe poësie. Eerstens word daar gebruik gemaak van die direkte rede wat die gesprek wat afspeel tussen die spreker en sy vriend meer geloofwaardig maak. Die praattoon word verder versterk deur die gebruik van vrae en vraagtekens, byvoorbeeld “manlik of vroulik?” wat die ander gespreksgenoot onmiddellik betrek. Daar is verskillende informele merkers in die gedig wat kenmerkend is van alledaagse taal en wat ook aanduidend is van die verhouding tussen die spreker en sy vriend. Daar is konstante gebruik van persoonlike voornaamwoorde soos “ek”, “ons” en “jy”. Die vriend gebruik een keer ’n kru woord: “o fok, te veel vir ’n saterdag se begin”.

Die gebruik van 'n groot hoeveelheid uitroeptekens is opvallend in die tweede strofe van die gedig. In die vierde versreël van die tweede strofe is daar ook die gebruik van die woord “o” wat normaalweg die digter-spreker se emosionele betrokkenheid by die saak aandui. In die geval van die gedig wys die uitroeptekens en die “o” egter op die spreker se vervoering met die haarsalon en die proses van selfversorging en die mooimaak van die self. Dit word verder ondersteun deur die verskillende adjektiewe wat gebruik word om die ervaring te beskryf en die naamwoorde waaraan dit gelykgestel word. Die belewenis word vergelyk met 'n geestelike of 'n mistieke ervaring (“die geestelike eerlikheid van ydelheid!”), die was van sy hare met 'n doop en die haarkapper word gelyk gestel aan 'n priester.

Oneindigheid is 'n belangrike tema in die gedig en dit word uitgebeeld deur verskeie elemente. Die eerste metafoor vir oneindigheid wat voorkom, is die vetplantjie van die vriend:

[...] maar soms herinner die blare se herhaling  
en verkleining tot in die middel aan eindelose dinge,  
“ 'n plant wat homself bly eggo”, [...]

Die vetplant simboliseer oneindigheid omdat die fraktaalagtige blare lyk asof dit ontelbaar en aanhoudend is. Die spreker verskil egter van sy vriend aangesien die plant vir hom eerder na die operahuis in Sydney lyk. Die vriend reken egter dat die plant eerder na 'n manlike of vroulike geslagsorgaan lyk. Myns insiens kan selfs dít teruggevoer word na die konsep van oneindigheid, aangesien dit lewe, maar ook dood en dus 'n sikliese gang in die lewe bewerkstellig. Na hierdie bespreking kyk die spreker en sy vriend uit oor die straat en die hiperboliese beskrywing van die biljoene blink goeters wat die idee skep dat dit ook tot in oneindigheid strek. Die ruimte van die haarsalon met die spieëls orals wat alles reflekteer, skep ook die illusie van oneindigheid of ewigheid:

en ha, 'n salon laat my aan eindeloosheid dink,  
die tempeltjie van egosorg, verstaan: die spieëls  
teen die mure wys ewigheid in 'n gang, [...]

Die fokus van die gedig verskuif dan na 'n liriese beskrywing van die haarsalon-ervaring as die spreker se vorm van spiritualiteit of “geestelikheid”. Die belewenis word egter aan die einde van die gedig omgedraai as gevolg van die kontras tussen die spreker se gesdrif oor

die “egosorg” en die grillerigheid van sy hare wat afgeknip is en op die grond lê. Die haartjies wat op die grond lê, is ontelbaar en sluit weer aan by die idee van oneindigheid.

Die titel van die gedig “Twee klein ampergelowe” is ’n belangrike sleutel tot die ontsluiting van die gedig se betekenis. In die eerste strofe sê die spreker se vriend dat sy enigste spiritualiteit of geloof sy vetplantjie is, omdat dit geen snoeiery of baie water nodig het nie. In teenstelling hiermee, beskryf die digter die haarsalon-ervaring as ’n geestelike ervaring. Soos reeds gesê, word die was van sy hare vergelyk met ’n doop en die haarkapper byvoorbeeld met ’n priester. Vir die spreker is die proses van selfversorging, geestelik, alhoewel hy dit ook as ydel beskryf. Hy kom tot die gevolg dat dit heilig is om jou in jouself te verloor. Dit sou onmoontlik wees om ’n beperking te plaas op die mate waartoe die individu hom in homself kan verloor, wat dit ’n oneindige proses maak, net soos die haartjies wat afgeknip is, oneindig is. Die twee personasies in die gedig, het beide ’n “ampergeloof”, wat beide teruggevoer kan word na die idee van oneindigheid.

“Twee klein ampergelowe” is ’n voorbeeld van die wyse waarop Marais oneindigheid in *Kry my by die gewone plek aguur* uitbeeld. Ter aansluiting by “Twaalfuurkanon” wys die gedig dat tyd wat so ’n belangrike narratologiese element is ook een van die sentrale temas in Marais se bundel is. In die volgende afdeling, word die gedig “Die trekklavier” bespreek omdat dit een van die metapoëtiese gedigte in die bundel is en hierdie studie juis ondersoek instel na die aard van Marais se digterlike praktyk en sy gebruik van narratiewe elemente.

#### 4.4.5. “Die trekklavier” (88)

Die gedig “Trekklavier” is in sommige resensies wat oor *Kry my by die gewone plek aguur* verskyn het, bestempel as ’n prosateks. Aangesien die studie ondersoek instel na Marais se beoefening van die narratiewe poësie en dus sy digterlike praktyk betrek, is dit funksioneel om hierdie gedig te bespreek. Die gedig spreek die debat rondom die aard en waarde van die narratiewe poësie aan en raak ook aan die vervaging van die grense tussen poësie en narratief:

I.sprei jou klank oop, skat / soos ’n hand vol kaarte / om jou zig-zag mate / sit ’n grip / jy is lug, vasgevat/ en jou leersprats trek om ’n nek / want musiek, julle weet / is ’n sware ding / dis ’n 19de-eeuse masjien. / skoon lug gaan daar in / klank kom daaruit / ’n roosterwerk wat suig en sing. / melodie, julle sien / sit in arms se gewrigte / dis ’n só skarnier met swier/ léés in jou handboek: / “the production of sound / is in proportion / to the motion / of the player”. / daar’s ’n sukkel en ’n sleep in die elmboë se knoppe / daar’s

'n greep en 'n wikkel in die litte van die vingers. /skat, jy hol die trappe so op en af / in die gange dan heen en weer / of jy squeak stadig oop / soos 'n ouhoutdeur

2. jy maak ons spuls vir die melodramas van die donker / snags is jou klank so taai. / as 'n fluit 'n nimf is / is jy 'n hoer wat lawaai / en jou vlak gehyg / ryg deur jou gate: / wat is jy meer as 'n blaasbalk met pretensies? / laat ons hoor jou sug tussen buskers. / jugglers se ritmes. / ook die feeste se maskers / fortuinvertellers / 'n folk-music hippie met 'n twang in sy kop. / maar wag. / stop: / daar's ook 'n jazz van vibrasies / in jou houtkas se leegtes. / druk jou knoppe / lig die dansers se rokke / vryf die klawers en pomp op 'n tango / 'n polka / 'n wals. / al is jy op noot / klink jy altyd effe vals. / en só leer jy verliefdes / hoe om hees te wees

3. hier / klink jou langer getrek / verskillend / as op enige ander plek. / dis 'n stukkie suidoos wat jy daar bevat / as jy speel in my stad. / die gewaai 'n gerekte "ai"/ versugting in 'n rigting en 'n wil vlug. / nostalgies oor 'n iewers wat heeltyd hier oral bly gly / 'n dáár, 'n dáár en jy / jy maak dit na: /die wind wat bewe in skewe ou melkbosse / patosse / ons tuiste se damaged en desperate treurnis. / die wind is die wáre demokratiese heimwee / dit vee deur die rykes se onderklere / wat hang bo groengras / maar word ook gevang / in die swartsak geplak / oor die cressida se uitgeslane venster. / dis jy wat die dinge bekla / gebokste suidoos, die trekspeeler wat ek eenkeer gaan kyk het / lyk net / soos: / daai wolkerige berg / met sy yle grys kuif / wat verdwynend op sy voorkop dryf / maar hy speel dat dit spiere verg / 'n hartseer gehanteer / deur 'n sterk ou lyf

4. jou grootoom die orrel / die ouderling van musiek / weet minder as jy / oor die murmelary in die siel. / is dit omdat jou eenkant / na 'n timasjien lyk? / jy stryk die lug / maar jy pen dit ook neer: / jy skribeer en dirigeer / oor die onsigbare fokol wat alles vergesel: / jy's die enigste instrument / wat vuil grappe kan vertel. / en die dialtone as ons middernag bel / direkte lyn / na hemel of hel: / nie vir ons eie rus en heil nie / maar vir ons siel s'n. / jy's 'n lewende ding. / ek sê nou: 'n siel is niks anders / as 'n asem / lewelank ingehou / en jirre maar jy is: / respiratories-melodies-eufories / jy is teug en snik / en asem en adem / en hyging en ruk en stik. / benoudheid oor na wurg oor na smoor / en die stiltes en die opstand / amen. / en niks engelkoor / g'n rye en lyne harpspelende gerubyne / die ewigheid is uitgerekte blaasmusieknota / engele met kordeons op helderwit skote / en 'n ou man met 'n baard kyk van bo af neer / en hy sê: / darlings, speel hom wéér

5. as digter weet ek min maar iets van musiek/ die liriek hou haar fraai met die fluit / die trom / die lier / en antieke lesbiese griekes / met klein borsies en ligter woorde / wat kaal / in olyftakboorde / hardloop en giggel en langhare skud. / maar vir my / moet klank kan gly / en val. / liriek / jy maak my siek / ek los jou lier / vir my diepnoot-hoer / die trek- / klavier

Die struktuur van die gedig herinner op die oog af aan prosa eerder as poësie, weens die lang versreëls. Groepe versreëls is geblok en alhoewel dit veronderstel is om strofes te wees, lyk dit soos paragrawe. Marais maak gebruik van skuinsstrepe om versreëls te skep en dit versterk ook die ritme en die metrum van die gedig. Ter aansluiting hierby, maak die versreëls ook gebruik van rym. Die assonansie, rym en ritme gee aan die gedig 'n musikale kwaliteit. As daar gekyk word na die vorm van die gedig, kan daar ook geargumenteer word dat die frases wat die heelyd geskei word met die gebruik van skuinsstrepe, die beweging van 'n trekklavier probeer naboots. Soos wat die trekklavier as 'n instrument altyd effens onmusikaal klink (“dis 'n só skarnier met swier”), wyk die vorm van die gedig af van die tipografie van 'n tradisionele gedig.

Anders as die vorige gedigte wat bespreek is in hierdie studie, staan die narratiewe elemente nie sentraal in hierdie gedig nie. Myns insiens is die spreker se beskrywing van die trekklavier egter belangrik in die gedig so daar kan wel gekyk word na karakterisering en die vertelperspektief. Die toon waarin die spreker die trekklavier bespreek, sluit aan by die toon wat in die res van die bundel gehandhaaf word. Resensente het daarop gewys dat die vertelling in die gedigte pretensieloos is en dit is ook die geval in “Die trekklavier”. In “Die trekklavier” word daar informele aanspreekvorme gebruik om te verwys na die trekklavier en die lesers, byvoorbeeld “jou” en “julle”. Engelse woorde en frases word vermeng met Afrikaanse wat informaliteit aandui, byvoorbeeld “ / 'n folk-music hippie met 'n twang in sy kop /”

Die trekklavier word in die eerste strofe as “skat” aangespreek wat suggereer dat dit 'n kosbare en waardevolle besitting vir die spreker is. Personifikasie word gebruik om die trekklavier as 'n lewende entiteit voor te stel: dit kan sug, hyg, lawaai, ruk en snik. Die gebruik van die woord “jou” ter verwysing na die trekklavier, dui ook op 'n nabye verhouding tussen die digter-spreker en die instrument:

/ spreijou klank oop, skat /

In die tweede strofe word daar weggestuur van die liefdevolle manier waarop die trekklavier in die eerste strofe aangespreek word. Die instrument word geassosieer met die seksuele, boheemse ruimtes, byvoorbeeld dié van die hippie en die fortuinverteller. Die spreker sluit af deur te sê dat die trekklavier vals klink selfs wanneer dit op noot is.

Die trekklavier se musiek verskil van die musiek wat deur die ander musiekinstrumente wat in die gedig genoem word, gemaak word, naamlik die harp, orrel, fluit, trom en lier. Die



noue verhouding tussen musiek en poësie, dra daartoe by dat die instrumente beskou kan word as metafore vir poësie. (Vergelyk Wolf 2005: 38-39 wat musikaliteit en versifikasie bestempel as prototipiese eienskappe van die liriese poësie soos bespreek in Hoofstuk 2). Dit word verder geïllustreer deur die vermenging van die narratief en liriek en die prosa en die poësie wat ooglopend in die gedig teenwoordig is. Daar is reeds in hoofstuk 1 bespreek dat die waarde van die narratiewe poësie nog iets is waarvoor akademici debatteer en dat dit nog in die proses is om geteoretiseer te word. Waar die ander musiekinstrumente die liriese poësie verteenwoordig, word die narratiewe poësie deur die trekklavier in die gedig verteenwoordig. Ek baseer hierdie argument op die feit dat die trekklavier in die gedig gedifferensieer word van die ander musiekinstrumente en dat die klank van die trekklavier as byna onmusikaal beskryf word.

Wanneer daar verwys word na die trekklavier, word dit vergelyk met 'n tikmasjien wat natuurlik geassosieer word met die skryfproses. Aksies wat beide assosiasies met musiek maak en gedigte skryf het, word deur die trekklavier uitgevoer: “jy stryk die lug / maar jy pen dit ook neer: / jy skryf en dirigeer”. Die trekklavier se musiek is minder liries as die musiek wat die ander instrumente “met kleiner borsies en ligter woorde / wat kaal / in olyftakboorde / hardloop en giggel en langhare skud”. Dit is “’n hoer wat lawaai /”; ’n “blaasbalk met pretensies”. Dit is egter belangrik om in te sien dat die trekklavier steeds ’n musiekinstrument is. Die musikaliteit van die trekklavier se musiek is juis gesetel in die onmusikale klanke wat dit maak wat steeds musiek is: “al is jy op noot / klink jy altyd effe vals. / en só leer jy verliefdes / hoe om hees te wees.” Die poëtiese kwaliteit in die narratiewe poësie is soortgelyk ook te vinde in die verhulling van die versifikasie en poëtiese tegniek. Musikaliteit neem dus verskillende vorme aan by die liriese en narratiewe poësie en het verskillende funksies. Die liriteit van die harp en die lier en dus ook die liriese poësie het ten doel om te bekoor en esteties te wees. Die musikaliteit van die trekklavier en die narratiewe poësie kan onder andere die funksie hê om die geestigheid te versterk, deur byvoorbeeld “vuil grappe te vertel”.

Daar is ook ander aanduidings in die gedig wat aandui dat dit ’n metapoëtiese gedig is wat Marais se beoefening van die narratiewe poësie op die voorgrond plaas. In die laaste strofe verklaar die digter-spreker dat hy as digter eintlik maar “min weet van musiek”. Dit is ironies, aangesien hy ’n hele gedig skryf oor ’n musiekinstrument en ook dat hy genoeg van die kuns wat die trekklavier maak, weet. Die digter-spreker verklaar dat hy ’n digsoort verkies wat nie so musikaal is soos die liriek nie. Klank moet volgens hom kan gly en val met

ander woorde dit moet ook feilbaar en vals kan wees en dat dit eintlik is waarin die poëtiese kwaliteit daarvan lê. Hy argumenteer dat die liriese poësie te preuts en deftig is (vgl. wat “haar fraai hou”) en dat hy ’n instrument verkies wat meer soos die trekklavier is: ’n growwer, uitspattiger poësie soos “die diepnoot-hoer/ die trek- klavier”. Die narratiewe poësie kan gelyk gestel word aan die trekklavier omdat dit wegstuur van die liriese wat met ’n bepaalde soort musikaliteit geassosieer word. Soos wat die trekklavier soms valser note speel wat nie so fyn is soos die klanke van die lier nie, stuur die narratiewe poësie weg van byvoorbeeld ’n komplekse spel met klank en verkies eerder die praatstem. Die narratiewe gedig sal waarskynlik ’n meer gemaklike struktuur ’n liriese sonnet hê.

Die wind word in die derde strofe gebruik as ’n metafoor vir die klank wat die trekklavier maak. Dit is belangrik dat die wind wat ter sprake is in hierdie gedig die Suidooster is wat in Kaapstad waai. Die spreker sê dat as jy speel in sy stad (Kaapstad) moet jou musiek ’n deel van die Suidooster bevat. Volgens my sluit dit aan by die praattoon wat kenmerkend is van die narratiewe poësie wat nie net dikwels alledaagse, informele taal bevat nie, maar wat ook so geloofwaardig as moontlik moet wees, omdat die narratiewe poësie uiting gee aan die kollektiewe ervaring. As jy dus oor die Kaapstadse ervaring skryf, moet jou styl ooreenstem met dit wat verwag word van ’n Kapenaar. Hierdie strofe stel op die voorgrond dat spesifieke vorme van kuns wat beoefen word, spesifieke konvensies en vereistes het. ’n Trekklavier moet gespeel word soos wat ’n trekklavier gespeel moet word. As die trekklavier dan ’n metafoor vir die narratiewe poësie is, sê Marais eintlik dat selfs wanneer die narratiewe poësie beoefen word en voldoen aan al die kriteria wat aan die genre gestel word, sal dit miskien steeds effens onpoëties voorkom in vergelyking met die liriek. Narratiewe poësie moet voldoen aan die eise wat daar van narratiewe poësie gestel word om suksesvol te wees.

Strofe vier wys dat die narratiewe poësie binne ’n tradisie van verskillende soorte poësie staan. Soos wat die orrel die grootoom van die trekklavier is, is die liriese poësie die grootoom van die narratiewe poësie. Hier word gesê dat beide die liriese en die narratiewe poësie binne ’n groter tradisie staan en met dit in ag, geskryf en beoordeel word. Alhoewel die narratiewe poësie dalk soos die trekklavier die enigste instrument is wat “vuil grappe kan vertel”, beteken dit nie noodwendig dat die liriese poësie meer statig en deftig is omdat dit “die ouderling van musiek” is nie. Die trekklavier weet meer as die orrel oor “murmelryn in die siel” en dus kan die musiek van die orrel nie werklik as verhewe beskou word bo dié van die trekklavier nie. Die personifisering van die trekklavier speel hier weereens ’n belangrike rol. Anders as die lier en die harp, het die trekklavier ook ’n direkte lyn hemel toe wat

weereens dié instrument se bevoegdheid om musiek te maak, beklemtoon. Dit staan ook in kontras met ander eienskappe wat aan die trekklavier toegeken is, byvoorbeeld “hoer”. Die trekklavier voldoen aan die verwagtinge wat aan dit gestel word, ten spyte van tekortkominge. Myns insiens probeer die digter-spreker daardeur sê dat dit nie nodig om op ’n liriese wyse te skryf oor iets om die essensie daarvan vas te vang nie, want die narratiewe poësie sal dit ook kan doen.

“Die trekklavier” is ’n metapoëtiese gedig wat dié instrument gebruik as ’n simbool vir die wyse waarop Marais die narratiewe poësie beoefen. Met hierdie gedig sê Marais ook eintlik dat hy die narratiewe poësie verkies bo die liriek. Die liriek het egter wel ’n belangrike invloed op Marais se werk, veral wat betref die vorm. Die struktuur van die meeste gedigte in *Kry my by die gewone plek aguur* is beheers en maak gebruik van liriese verstegnieke, byvoorbeeld ritme en rym.

#### **4.5. Gevolgtrekking**

Hierdie hoofstuk het gefokus op die hantering van die narratiewe elemente in Loftus Marais se bundel *Kry my by die gewone plek aguur*. Die ondersoek het bewys dat daar verskillende wyses is waarop die narratiewe elemente hier aangewend word.

Alhoewel daar gedigte in die bundel te vinde is wat meer liries is, word daar ’n chronologiese narratief wat strek oor die verloop van die bundel, gevorm. Die chronologiese verloop is die prominentste narratief in die bundel. Die digter-spreker beweeg van vroegdag tot laatnag deur die stad en vertel wat hy sien en ervaar. Alhoewel die spreker dikwels die posisie van ’n waarnemer inneem, word hier tog ’n narratiewe patroon geskep wat teruggevoer kan word na prosa. ’n Sterk reismotief is teenwoordig. Die verwagting word geskep dat die verteller op ’n avontuur. Dit wyk egter af van dié in tradisionele prosa. Daar is nie ’n skat wat ontdek word nie. Die reis hier is weereens een na helderheid en begrip. Soos in Naudé se bundel bestaan daar ook konflikte ten opsigte van die verstaan van elemente soos tyd en ruimte by hierdie digter-spreker, maar ook na die aard van sy digterskap.

Die volgende hoofstuk sal finale gevolgtrekkings verskaf oor die wyse waarop Naudé en Marais se hantering van die narratiewe elemente verskil en voorstelle maak vir verdere moontlike studies in die verband.

## Hoofstuk 5: Samevatting en aanbevelings vir toekomstige navorsing

### 5.1. Gevolgtrekking

In die eerste hoofstuk is daar vasgestel dat alhoewel die narratief en die liriek dikwels as binêre opposisies teenoor mekaar gestel word, dat narratiewiteit en lirisiteit eerder funksioneer op 'n glykskaal. Daar is dus 'n mate van die liriek en die narratief in alle gedigte teenwoordig.

In Hoofstuk 2 is 'n oorsig van die narratiewe poësie in die Afrikaanse letterkunde gegee. Die dikwels geestige en eenvoudige poësie van digters soos F.W. Reitz en Jan Lion-Cachet is van die eerste gedigte wat in Afrikaans verskyn. Die poësie wat in hierdie tyd verskyn, het dikwels die doel om retories te wees of om te vermaak. Die digters van die Eerste Geslag, byvoorbeeld Jan F.E. Celliers, Totius, C. Louis Leipoldt en Eugène Marais bou voort op die tradisie wat deur hul voorgangers gestel is, maar skryf poësie wat tegnies bietjie meer kompleks is. Die werk van die werkers beweeg ook meer in die rigting van die liriese poësie.

Die Dertigers, naamlik W.E.G. Louw, N.P. van Wyk Louw, Uys Krige en Elisabeth Eybers, word geassosieer met die liriese tradisie in die Afrikaanse letterkunde. Dit beteken egter nie dat hulle net liriese poësie geskryf het nie. Krige beoefen byvoorbeeld dikwels die Franse ballade, maar dan met 'n sterk verhalende element daarin. Selfs in die liriese poësie van hierdie tyd, is daar egter ook narratiewe elemente teenwoordig. Die veertiger- en vyftigerjare, waarvan D.J. Opperman die sentrale figuur is, is sinoniem met die beeldpoësie en die grootste verandering ten opsigte van die beweging na die narratiewe poësie, is die meer konkrete taalgebruik. Verskeie digters bring 'n vars perspektief en onderwerpe na die digkuns in hierdie tyd. Olga Kirsch gee 'n stem aan die Joodse ervaring, S.V. Petersen belig die ervaring van die bruin gemeenskap terwyl S.J. Pretorius se poësie op die arbeider ervaring. Die poësie wat in hierdie tyd verskyn, fokus dus nie meer op die eenmalige, spesiale ervaring soos die Dertigers nie, maar beskik oor 'n kollektiewe, maatskaplike bewussyn wat ook in die digkuns gestalte kry.

Tydens die sestigerjare, waartydens die werk van digters soos Breyten Breytenbach en Adam Small op die voorgrond staan, word die poësie wat woord gee aan die kollektiewe ervaring, deur die struggle-poësie en die betrokke literatuur voortgesit. Die digter se persoonlike lewe

word veral ook in die poësie betrek, deur Breytenbach wat byvoorbeeld skryf oor sy herinneringe aan sy ouers en sy geloof.

Die kollektiewe ervaring van die vrou is die prominentste tendens van die sewentigerjare met vrouedigters soos Antjie Krog, Sheila Cussons en Wilma Stockenström wat die literêre toneel oorheers. Tot en met 2000 is 'n voortsetting van die digters wat reeds in die sestiger- en sewentigerjare gedebuteer het. Daar is egter ook verskeie bundels wat verskyn in die tyd wat beskik oor 'n duidelike verhalende element, byvoorbeeld *Lady Anne* (1989) van Antjie Krog, *Om te lewe is onnatuurlik* (1993) van Gert Vlok Nel en *Die onderwaterweg* (1996) van Louis Esterhuizen.

Die tendens word sedert 2000 voortgesit met bundels soos *Kleur kom nooit alleen nie* (2000) van Antjie Krog, *Die burg van hertog Bloubaard* (2002) van Henning Pieterse en *Brief uit die kolonies* (2003) van Marius Crous. Teen ongeveer die middel 2000's bereik die beoefening van die narratiewe poësie in die Afrikaanse letterkunde 'n hoogtepunt met die verskyning van Danie Marais se *In die buitenste ruimte* (2006), Charl-Pierre Naudé se *In die geheim van die dag* (2004), Loftus Marais se *Staan in die algemeen nader aan vensters* (2008), Carina Stander se *Die vloedbos sal weer vlieg* (2007). Dit ontlok 'n hernude belangstelling van onder andere akademici en het onder andere die debat tussen Marlene van Niekerk, Danie Marais en Charl-Pierre Naudé tot gevolg oor die waarde van die narratiewe poësie; sowel as verskeie pogings om die narratiewe poësie te teoretiseer, byvoorbeeld die *Vers en verhaal*-navorsingsprojek en Naudé se poging om 'n teoretiese verklaring te bied van sy beoefening van die narratiewe poësie.

In Hoofstuk 1 is daar probeer om 'n teoretiese raamwerk te skep wat die aard van die narratiewe poësie kan verklaar. Dit is gedoen deur die liriese poësie en die narratiewe poësie teenoor mekaar te stel en te kyk hoe beide gedefinieer word en hoe hulle verskil. Daar is tot die slotsom gekom dat dit nuttiger is om eerder te bepaal watter eienskappe die narratiewe en die liriese poësie onderskeidelik het en na die wyse waarop die narratiewe elemente, naamlik tyd, ruimte, karakter, fokalisering en handeling in die liriese poësie vorm aanneem. Dié narratiewe elemente spruit uit die veld van die narratologie wat meestal fokus op die prosa en nie die poësie nie en dit moes dus aangepas word. Veral Hühn (2010) en Du Plooy (2010) het geargumenteer dat daar na die kwessies van sekwensialiteit, bemiddeling en intrige gekyk moet word. Daar is tot die gevolgtrekking gekom dat alhoewel die handeling in prosa sentraal staan in die narratief, gaan dit in die poësie meer oor die bemiddeling. Daar behoort dus veral

gekyk word na wie vertel en hoe hulle vertel, eerder as net op wat hulle vertel en wat hulle kies om nie te vertel nie.

In Hoofstuk 3 en Hoofstuk 4 is daar onderskeidelik ondersoek ingestel na die verskyningsvorme van die narratiewe elemente in *In die geheim van die dag* deur Charles-Pierre Naudé en *Kry my by die gewone plek aguur* deur Loftus Marais. Daar is bevind dat die narratief in Naudé se werk te vinde is in enkelgedigte. Die verhaal wat in die gedig vertel word, is die metafoer of beeld waarin die poëtiese of liriese kwaliteit lê. Alhoewel sommige afdelings in die bundels hou by spesifieke temas is daar behalwe vir die prosagedig, “Klassieke tweespraak” nie ’n narratief wat strek oor ’n afdeling as ’n geheel nie. Daar is ook nie sprake van ’n verhaallyn oor die verloop van die bundel nie.

In *Kry my by die gewone plek aguur*, is daar ’n duidelike bemoeienis met narratiewe elemente, met tyd en ruimte wat veral figureer. Daar is sprake van ’n verhaallyn wat oor die bundel as ’n geheel strek. Die bundel begin met ’n gedig oor vroegdag en beweeg dan stelselmatig na gedigte wat gebeurde bevat wat plaasvind in die middag, aand en die nag. By Marais word die persoonlike (subjektiewe) en die openbare (kollektiewe) narratief dikwels vermeng. Hy gee in ’n gedig soos “Twaalf maniere om vanuit jou motor op die N2 na Khayelitsha te kyk” aandag aan ’n maatskaplike kwessie wat ’n kollektiewe ervaring is van ’n bepaalde groep, maar dit word vertel uit die oogpunt van die digter-spreker wat sy subjektiewe en persoonlike ervaring daarvan deel met die leser.

Die analise van *In die geheim van die dag* en *Kry my by die gewone plek aguur* het myns insiens gewys dat narratiewiteit in poësie nie bloot teenwoordig is omdat daar narratiewe elemente in te vind is nie. Alhoewel beide bundels op die oog af voordoen as oorwegend liries is dit moontlik om prominente narratiewe patrone wat herlei kan word na prosa daarin identifiseerbaar. Daar is nie net gebeurde in elke bundel en gedig nie: die handeling draai rondom konflik wat meestal van ’n innerlike aard is of metafoeries geïnterpreteer word. Die vertelling in elke bundel is nie net belangrik omdat dit die handeling voortdryf nie. Die aard van die vertelling is amper belangriker. Die vertelling word dikwels gebruik as meganisme om die innerlike konflik op te los. Die verskillende karakters in die poësie stel dikwels die spreker voor. Dit is opmerklik dat daar amper nooit ’n heldfiguur of anti-held ter sprake is in die gedig nie. Die inligting wat die leser oor die verteller en karakters het is meer beperk as by prosa. Die narratiewe elemente tyd en ruimte, figureer nie net as kontekstuele merkers nie. Die handeling draai meestal hierom en die vertellers is dikwels gefokus op die aard daarvan.

Daar is bevind dat daar in al die tydperke en tendense van die Afrikaanse poësie 'n element van die narratiewe en die liriese poësie teenwoordig is, maar tot verskillende mates. Dit lyk ook asof dié twee vorme wel 'n betekenisvolle uitwerking op mekaar het. Narratiewe patrone kom op 'n ander manier in die narratiewe poësie tot stand as in die liriese poësie of die prosa.

## **5.2. Aanbevelings vir toekomstige navorsing**

Weens die beperkte aard van hierdie ondersoek, kon daar nie 'n in diepte verkenning van die tradisie van narratiewe poësie in die Afrikaanse letterkunde gedoen word nie. Dit sou ook sinvol wees om die funksie van die narratiewe poësie in bepaalde tydperke te bepaal. Daar sou dus byvoorbeeld gekyk kon word na hoe lyk narratiewe poësie wat 'n retoriese funksie het teenoor narratiewe poësie wat ten doel het om te vermaak.

Daar is reeds in Hoofstuk 1 uiteengesit dat daar tot dusver min navorsing gedoen is oor die poësie van Charl-Pierre Naudé en Loftus Marais. Aangesien beide van die digters se eerste bundel lirie en die tweede bundels narratief is, kan dit interessant wees om die digter se liriese en narratiewe praktyk met mekaar te vergelyk.

## 6. Bronnelys

Aristoteles. 1984. Rhetoric. In: Barnes, J. (ed.). *The complete works of Aristotle, Volume 2*. Princeton: Princeton UP.

Barclay, C.R. 1996. Autobiographical remembering: Narrative constraints. In: *Remembering our past: Studies in autobiographical memory*. Cambridge: Cambridge University Press. 94-125.

Bezuidenhout, Z. 2008. Loflike prenteboek met taferele in ruite geraam. *Die Burger*, 29 Desember.

Blum, P. 1955. *Steenbok tot poolsee*. Kaapstad: Human & Rosseau.

Blum, P. 1958. *Enklaves van die lig*. Kaapstad: Human & Rosseau.

Bosman, P.J. 1992. *Ryp geel kring*. Pretoria: HAUM-Literêr.

Botha, J. 2005. Êrens tussen kaalgat keiser en miskende genie. *Oulitnet*. [Intyds]. Beskikbaar: [http://www.oulitnet.co.za/mond/jb\\_cpn.asp](http://www.oulitnet.co.za/mond/jb_cpn.asp) .[10 Augustus 2015].

Brewer, W.F. 1996. What is recollective memory? In: Rubin, D.C. (red.). *Remembering our past: Studies in autobiographical memory*. Cambridge: Cambridge University Press. 19-66.

Breytenbach, B. 1964. *Die ysterkoei moet sweet*. Johannesburg: APB-Boekhandel.

Breytenbach, B. 1969. *Kouevuur*. Kaapstad: Buren.

Breytenbach, B. 1990. *Soos die so*. Bramley: Taurus.

Brink, A.P. 1987. *Vertelkunde: 'n Inleiding tot die lees van verhalende tekste*. Pretoria: J.L. van Schaik (Edms). Bpk.

Brink, A.P. 2003. Van Wyk Louw en die idee van vernuwing. Lesing. Johannesburg: Universiteit van Johannesburg. Beskikbaar: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:JcRZy0EaLHAJ:www.uj.ac.za/EN/Faculties/humanities/departments/afrikaans/NPvanWykLouw/Documents/2003-NP%2520VAN%2520WYK%2520LOUW%2520LESING.doc+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=za> . [12 Februarie 2015].



- Cattell, K. 2008. N.P. van Wyk Louw en die utopie van 'n nasionale letterkunde. Ongepubliseerde doktorsale proefskrif: Johannesburg: Universiteit van die Witwatersrand.
- Celliers, J.F.E. 1908. *Die vlakke en ander gedigte*. Kaapstad: Tafelberg.
- Celliers, J.F.E. 1911. *Martjie*. Kaapstad, Bloemfontein en Johannesburg: Nasionale Boekhandel Bpk.
- Cloete, T.T. 1999. Totius (1877-1953). In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel 2*. Pretoria: J.L. van Schaik Uitgewers. 637-643.
- Cloete, T.T. 2010. Tendense in vyf nuwe digbundels. *Tydskrif vir Letterkunde* 47(1): 145-155.
- Cochrane, N. 2012. 3 digters keer terug met verse wat vernuwe. *Rapport*, 11 Oktober.
- Crous, M. 2003. *Brief uit die kolonies*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Cussons, S. 1970. *Plektrum*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.
- Cussons, S. 1978. *Die swart kombuis*. Kaapstad: Tafelberg.
- De Lange, J. 1991. *Nagsweet*. Bramley: Taurus.
- De Lange, J. 2009. *Die algebra van nood*. Kaapstad: Human & Rosseau.
- De Villeneuve, G.S. 1858. The story of the Beauty and the Beast. In: Planché, J.R. (vertaler). *Four and Twenty Fairy Tales: Selected from Those of Perrault and Other Popular Writers*. Londen: G. Routledge and Company. 225-325.
- De Wet, K. 2005. Uit die krop gekeer. *Die Beeld*, 8 Augustus.
- Dosse, F. 1997. *History of structuralism: The rising sign, 1945-1966*. Minnesota, Amerika: The University of Minnesota Press.
- Du Plessis, P. 1996. Debuut dié van bedrewe en volwasse vakman. *Die Burger*, 28 Februarie.
- Du Plooy, H. 2003. *In die landskap ingelyf*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Du Plooy, H. 2010. Narratologie en die studie van die liriese poësie. *Literator* 31(3): 1-15.
- Du Plooy, H. 2010b. Narratiwiteit in liriese verse: Teoretiese aspekte van die bestudering van narratiewe inhoude, strukture en tegniek in liriese poësie. *Stilet* 22(2): 1-35.

- Du Plooy H. 2010c. Veelvakkig vertel: Narratiewe strukture en tegnieke in *Kleur kom nooit alleen nie* van Antjie Krog. *Stilet* 22(2): 36-62.
- Eder, J. 2003. Narratology and cognitive reception theories'. In: Kindt, T. en Müller, H. (reds.). *What is narratology? Questions and answers regarding the status of theory*. Berlyn en New York: De Gruyter. 277-303.
- Eybers, E. 1962. *Balans*. Kaapstad: Human & Rosseau.
- Eybers, E. 1977. *Einder*. Kaapstad: Human & Rosseau.
- Esterhuizen, L. 1996. *Die onderwaterweg: 'n Versroman*. Kaapstad, Pretoria, Johannesburg: Human & Rosseau.
- Esterhuizen, L. 2001. *Opslagsomer*. Kaapstad, Pretoria, Johannesburg: Human & Rosseau.
- Esterhuizen, L. 2004. *Liefland*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Esterhuizen, L. 2007. *Sloper*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Fludernik, M. 2009. *An introduction to narratology*. New York: Routledge.
- Foster, P. H. 2002. Postmodernisme en die poësie: 'n Uitnodiging tot kritiese dialoog. *Stilet* 14(2): 186-216.
- Gardner, T. 2012. Long poem. In: Greene, R., Cushman, S., Cavanagh, C., Kamazani, J. en P. Rouzer (reds.). *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New Jersey, VK: The Princeton University Press. 813-814.
- Gilfillan, F.R. 1991. Die Afrikaanse poësie van die tagtigerjare: 'n indruk. *Stilet* 3(1): 47-56.
- Gouws, T. 1996. Nog te veel strooi wat goud gespin moet word. *Die Beeld*, 7 Januarie.
- Grové, A.P. 1965. *D.J. Opperman*. Kaapstad: Nasou.
- Grové, A.P. 1992. Ballade. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. 17-18.
- Haarhoff, T. J. 1937. *Die liefde van Catullus*. Bloemfontein: Nasionale Pers.
- Hambidge, J. 2005a. Charl-Pierre Naudé – In die geheim van die dag (2005). *Fine Music Radio*. (Datum?). [Intyds]. Beskikbaar: <http://joanhambidge.blogspot.co.za/2013/02/charl-pierre-naude-in-die-geheim-van.html>. [6 Junie 2015].

- Hambidge, J. 2005b. As ons sê “Sak Sarel” kan ons ook sê “Sak Schaffer”. *Litnet Seminaarkamer*. [Intyds]. Beskikbaar vanaf: [http://www.oulitnet.co.za/seminaar/kanttekening-\\_hambidge.asp](http://www.oulitnet.co.za/seminaar/kanttekening-_hambidge.asp) . [31 Julie 2015].
- Hambidge, J. 2009a. Debuut gee vreemde blik op die gewone. *Volksblad*, 13 Januarie.
- Hambidge, J. 2009b. *Vuurwiel*. Kaapstad: Human & Rosseau.
- Hart, J. 2011. Between history and poetry: the making of the past. *The Canadian review of comparative poetry*. 29(4): 569-589.
- Hetherington, P. 2012. The past ahead: Understanding memory in contemporary poetry. *The International Journal for the Practice and Theory of Creative Writing*. 9(1): 102-117.
- Hühn, P. 2010. Plotting the lyric: forms of narration in poetry. *Literator* 31(3): 17-34.
- Iversen, S. 2014. Narratives in rhetorical discourse. In: Hühn, P. et al. (reds.). *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narratives-rhetorical-discourse> .[2015, 3 Oktober].
- Jackson, V. 2012. Lyric. In: Greene, R., Cushman, S., Cavanagh, C., Kamazani, J. en P. Rouzer (reds.). *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New Jersey, VK: Princeton University Press. 826-834.
- Kamfer, R. 2008. *Noudat slapende honde*. Kaapstad: Kwela Boeke.
- Kannemeyer, J.C. 1975. *Letterkunde en beweging voor 1900*. Pretoria: Academia.
- Kannemeyer, J.C. 1978. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur I*. Kaapstad: Human & Rosseau-Academia.
- Kannemeyer, J.C. 1988. *Die Afrikaanse literatuur 1652-1987*. Goodwood: Nasionale Boek-drukkery.
- Kannemeyer, J.C. 2005. *Die Afrikaanse literatuur 1652-2004*. Kaapstad: Human & Rosseau.
- Kinney, C.R. 2012. Narrative poetry. In: Greene, R., Cushman, S., Cavanagh, C., Kamazani, J. en P. Rouzer (reds.). *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New Jersey, VK: Princeton University Press. 911-913.
- Kirsch, O. 1944. *Die soeklig*. Pretoria: J.L. van Schaik-Uitgewers.
- Kirsch, O. 1948. *Mure van die hart*. Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel.

- Krige, U. 1961. *Gedigte 1927-1940*. Pretoria: Van Schaik-Uitgewers.
- Krog, A. 1970. *Dogter van Jefta*. Kaapstad: Human & Rosseau.
- Krog, A. 1972. *Januarie-suite*. Kaapstad: Human & Rosseau.
- Krog, A. 1975. *Beminde Antarktika*. Kaapstad: Human & Rosseau.
- Krog, A. 1975. *Mannin*. Kaapstad: Human & Rosseau.
- Krog, A. 1981. *Otters in bronslaai*. Kaapstad: Human & Rosseau.
- Krog, A. 1985. *Jerusalem-gangers*. Kaapstad: Human & Rosseau.
- Krog, A. 1989. *Lady Anne*. Bramley: Taurus.
- Krog, A. 2000. *Kleur kom nooit alleen nie*. Kaapstad: Human & Rosseau.
- Krog, A. 2009. *Digter wordende: 'n keur*. Kaapstad: Human & Rosseau.
- Krog, A. en A. Schaffer. (reds. en samest.). 2005. *Nuwe stemme 3*. Kaapstad: Tafelberg.
- Leipoldt, C.L. 1911. *Oom Gert vertel en ander gedigte*. Kaapstad, Johannesburg en Pretoria: Hollands-Afrikaanse Uitgevers Maatskappij.
- Louw, N.P. 1941. *Raka*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel Beperk.
- Louw, N.P. 1942. *Gestaltes en diere*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- Louw, N.P. 1954. *Nuwe verse*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Louw, W.E.G. (samest.). 1978. *Driesprong, 'n Bloemlesing uit die gedigte van Celliers, Totius en Leipoldt*. Kaapstad en Tafelberg.
- Malan, L. 2008. Debuut troon bo onlangs uit. *Beeld*, 9 Desember.
- Marais, A. 1999. *Muur van berge*. Kaapstad: Tafelberg.
- Marais, D. 2005. Digbundel 'n literêre gebeurtenis om te vier. *Rapport*, 22 Mei.
- Marais, D. 2006. *In die buitenste ruimte*. Kaapstad: Tafelberg.
- Marais, D. 2009. Die poësie in die raamwerk van die verhalende vers. *Stilet* 22(2): 124-143.
- Marais, D. 2009b. *Al is die maan 'n misverstand*. Kaapstad: Tafelberg.
- Marais, E.N. 1933. *Versamelde gedigte*. Bloemfontein: Nasionale Pers.

- Marais, E.N. 1964. *Dwaalstories*. Kaapstad: Human & Rosseau.
- Marais, L. 2008. *Staan in die algemeen nader aan vensters*. Kaapstad: Tafelberg.
- Marais, L. 2012. *Kry my by die gewone plek aguur*. Kaapstad: Tafelberg.
- Margolin, U. 2005. Russian Formalism. In: Groden, M., Kreiswirth, M. en I. Szeman (reds.). *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 815-820.
- McHale, B. 2005. Narrative in poetry. In: Herman, D., Jahn, M. en M. Ryan (reds.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. VSA en Kanada: Routledge. 356.
- McHale, B. 2010. Affordances of form in stanzaic narrative poetry. *Literator* 31(3): 49-60.
- Meister, J. 2013. Narratology. *The living handbook of narratology*. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.jcmeister.de/downloads/texts/jcm-narratology-discipline.html> .[29 Maart 2015] .
- Murray, J. 2012. Classical dialogue: Allusion and intertextuality in Charl-Pierre Naudé's *Against the light*. *Tydskrif vir Letterkunde* 49(2): 25-33.
- Naudé, C.P. 1995. *Die nomadiese oomblik*. Kaapstad: Tafelberg.
- Naudé, C.P. 2004. *In die geheim van die dag*. Protea: Protea Boekhuis.
- Naudé, C.P. 2007. *Against the light*. Pretoria Boekhuis.
- Naudé, C.P. (samest.). 2007. *My ousie is 'n blom: 'n eie stembuiging*. Plumstead: Snailpress.
- Naudé, C.P. 2008. *Sien jy die hemelliggame*. Middelburg (Nederland): CBK Zeeland.
- Naudé, C.P. 2008. Debuutdigter 'dans op papier'. *Rapport*, 3 Desember.
- Naudé, C.P. 2010. Slegs aanskyn: Vertelling as tegniek in die liriese vers. *Stilet* 22(2): 111-123.
- Naudé, C.P. 2014. *Al die lieflike dade*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.
- Nel, A. 2010. Ruimtelike konfigurasies as narratiewe tegniek in Danie Marais se *In die buitenste ruimte* (2006). *Stilet* 22(2): 144-168.
- Nel, G.V. 1993. *Om te lewe is onnatuurlik. Eenvoudige spoorwegstories*. Kaapstad: Tafelberg.
- Nel, R. 2000. *die here het foto's geneem oor vanderbijlpark*. Pretoria: Protea Boekhuis.

- Odendaal, B. 2005. Naudé-bundel merkwaardig. *Die Volksblad*, 27 Junie.
- Odendaal, B. 2007. *Onbedoelde land*. Kaapstad: Tafelberg.
- Odendaal, B. 2008. Bernard Odendaal in gesprek met Charl-Pierre Naudé. *Tydskrif vir Letterkunde* 45(2): 184-193.
- Odendaal, B. 2009. Narratiewe elemente in Danie Marais se debuutbundel *In die buitenste ruimte* (2006). *Stilet* 21(2): 114-133.
- Ohlhoff, H. 1999. Perspektief op die Afrikaanse poësie: Die poësie van voor 1900 tot 1960. In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel 2*. Pretoria: J.L. van Schaik Uitgewers. 21-243.
- Opperman, D.J. 1949. *Joernaal van Jorik*. Goodwood: Nasionale Boekdrukkery.
- Opperman, D. J. 1953. *Digters van Dertig*. Kaapstad: Nasionale Opvoedkundige Uitgewery Bpk.
- Opperman, D.J. 1956. *Blom en baaierd*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel Beperk.
- Opperman, D.J. 1974. *Naaldekoker*. Kaapstad: Tafelberg.
- Opperman, D.J. 1979. *Komas uit 'n bamboesstok*. Kaapstad: Human & Rosseau.
- Opperman, D.J. 1983a. *Junior Verseboek*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers Beperk.
- Opperman, D.J. 1983b. *Senior Verseboek*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers Beperk.
- Orr, G. 1996. Four temperaments and the forms of poetry. In: Orr, G. En Voight, E.B. (reds.). *Poets teaching poets: Self and the world*. Ann Arbor: The University of Michigan. 269-278.
- Petersen, P. 1993. *Vergenoeg*. Vredenburg: Prog.
- Petersen, S.V. 1944. *Die enkeling*. Port Elizabeth: Die Volkspers Bpk.
- Petersen, S.V. 1960. *Die kinders van Kain*. Kaapstad, Bloemfontein en Johannesburg: Nasionale Boekhandel Beperk.
- Pieterse, H.J. 2000. *Die burg van hertog Bloubaard*. Kaapstad: Tafelberg.
- Pieterse, H.J. 2006. "... Een van die min digters wat 'n bykans perfekte balans tussen filosofie en digkuns kan bereik." *Litnet*. [Intyds]. Beskikbaar: [http://www.oulitnet.co.za/seminaar-/cpnaude\\_pieterse.asp](http://www.oulitnet.co.za/seminaar-/cpnaude_pieterse.asp) .[5 Junie 2014].

- Pretorius, S.J. 1945. *Die arbeider en ander gedigte*. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Prince, G. 2003. Surveying narratology. In Kindt, T. en Müller, H. (reds). *What is narratology? Questions and answers regarding the status of theory*. Berlyn en New York: De Gruyter. 1-17.
- Rosenbaum, S. 2012. Confessional poetry. In: Greene, R., Cushman, S., Cavanagh, C., Kamazani, J., en P. Rouzer. (reds.). *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New Jersey, VK: Princeton University Press. 296-297.
- Schaffer, A. 2005. Die waansin van waarheid belig. *Die Burger*, 16 Mei.
- Sefa Dei, G. J. 2006. Introduction: Mapping the terrain – Towards a new politics of resistance. In: Tobin, K. en J. Kincheloe. (reds.). *Anti-colonialism and education: The politics of resistance*. Rotterdam: Sense Publishers. 1-24.
- Šklovskij, V.B. 1917. Art as technique. In: Lemon, L.T. en M.J. Reis (reds.). *Russian Formalism Criticism: Four essays*. Lincoln: University of Nebraska. 3-24.
- Slippers, B. 2012. Wit-en-pienk polkabus wys vandag Kaapstad. *Beeld*, 27 Augustus.
- Small, A. 1961. *Kitaar my kruis*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Small, A. 1961. *Sê sjibbolet*. Kaapstad: Perskor.
- Spies, L. 1992. Siklus in die poësie. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. 478-482.
- Spies, L. 2007. Wat is poësie?: die misterie van 'n ondefinieerbare genre. *Tydskrif vir Afrikaans en Nederlands* 14(1): 93-109.
- Stander, C. 2006. *Die vloedbos sal weer vlieg*. Kaapstad: Tafelberg.
- Stockenström, W. 1970. *Vir die bysiende leser*. Kaapstad: Reiger-Uitgewers.
- Stockenström, W. 1973. *Spieël van water*. Kaapstad: Human & Rosseau.
- Stockenström, W. 1988. *Die heengaanrefrein*. Kaapstad: Human & Rosseau.
- Stockenström, W. 1994. *Aan die Kaap geskryf*. Kaapstad: Human & Rosseau.

- T'Sjoen, Y. 2015. Charl-Pierre Naudé en Gert Vlok Nel in Nederland en Vlaanderen: Laterale transnasionale bewegings van Afrikaanstalige skrywers naer Nederlands en Engels. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 55(1): 111-122.
- Taljar, M 2010. "Terugskeur uit die dood": Narratief en poësie in Antjie Krog se bundel *Kleur kom nooit alleen nie* (2000). *Stilet* 22(2): 89-110.
- Taljar, M. 2012. Resensie: Kry my by die gewone plek aguur. *Versindaba*. Beskikbaar: <http://versindaba.co.za/2012/08/26/resensie-kry-my-by-die-gewone-plek-aguur-loftus-marais/> [29 Augustus 2015].
- Terblanche, E. 2009. Charl-Pierre Naudé (1958-). *Litnet ATKV-Skrywersalbum*.
- Terblanche, E. 2014. Loftus Marais (1982-). Litnet Skrywersalbum. <http://www.litnet.co.za/1-oftus-marais-1982/> . [28 Augustus 2015].
- Todorov, T. 1977. *The poetics of prose*. Richard Howard. (vertaling). New York: Cornell University Press.
- Toerien, B. 1996. 'n Ryk gerf pragtige verse. *Insig*, 3 Mei.
- Tomaševskij, B. 1925. Thematics. In Lemon, L.T. en M.J. Reis (reds.). *Russian Formalist Criticism: Four essays*. Lincoln: University of Nebraska. 61-99
- Totius. 1908. *By die monument*. Bloemfontein: Nasionale Pers.
- Totius. 1915. *Trekkerswee*. Potchefstroom: A.H. Koomans Bpk.
- Van Coller, H. The beginnings of Afrikaans literature. In: Atwell, D. en D. Attridge (reds.). *The Cambridge History of South African Literature*. 262-286.
- Van den Heever, T. 1931. *Vir Eugène en ander gedigte*. Pretoria: J.L. van Schaik-Uitgewers.
- Van der Berg, D.Z. 1999. Toon van den Heever. In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel 2*. Pretoria: J.L. van Schaik-Uitgewers. 655-671.
- Van Heerden, N. 2013. Kry my by die gewone plek aguur. *Tydskrif vir Letterkunde* 50(1): 182-183.
- Van Niekerk, D. 2006. *Nag op 'n kaal plein*. Kaapstad en Pretoria: Human & Rosseau.
- Van Niekerk, M. 2009. Met buskruit en salpeter. *Versindaba*. [Intyds]. Beskikbaar: <http://versindaba.co.za/2009/07/04/onderhoud-marlene-van-niekerk/> .[24 Maart 2014].



- Van Vuuren, H. 1999. D.J. Opperman (1914-1985). In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel 2*. Pretoria: J.L. van Schaik- Uitgewers. 447-471.
- Van Vuuren, H. 1999b. Perspektief op die moderne Afrikaanse poësie (1960-1997). In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel 2*. J.L. van Schaik-Uitgewers. 244-304.
- Van Zyl, W. 1998. Sheila Cussons (1922-). ). In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel*. Pretoria: J.L. van Schaik-Uitgewers. 362-371.
- Venter, I.L. 1999. A.G. Visser (1878-1929). In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel 2*. Pretoria: J.L. van Schaik- Uitgewers.746-757.
- Viljoen, L. 1991. Susanna Smit en lady Anne Barnard – enkele aspekte van Antjie Krogse historiese poësie as tagtiger-verskynsel. *Stilet* 3(1): 57-80.
- Viljoen, L. 1998. C. Louis Leipoldt (1880-1947). In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel*. Pretoria: J.L. van Schaik-Uitgewers. 575-585.
- Viljoen, L. 2009. Die Afrikaanse poësie se nuutste rockster verskyn met 'n sterk debuut. *Litnet*. Beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/die-afrikaanse-po-sie-se-nuutste-rockster-verskyn-met-sterk-debuut/> [29 Augustus 2015].
- Viljoen, L. 2011. Of chisels and jackhammers. Afrikaans poetry. 2000-2009. *Current writing: Text and reception in Southern Africa* 23(1): 17-34.
- Viljoen, L. 2012. As ervaring oorgly in taal. *Slipnet*. Beskikbaar vanaf: <http://slipnet.co.za/-view/reviews/as-ervaring-oorgly-in-taal/> [29 Augustus 2015].
- Visagie, A. 2009. “Van opstopper-gedigte tot muurpapierverse. Andries Visagie in gesprek met Louis Esterhuizen.” [Intyds]. Beskikbaar: <http://versindaba.co.za/2009/11/16/onderhoud-andries-visagie/> .[29 Januarie 2015].
- Visser, A.G. 1981. *Versamelde gedigte*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.
- Willemse, H. 1999. 'n Inleiding tot buite-kanonieke Afrikaanse kulturele praktyke. In Van Coller, H. 1999. *Perspektief en profiel 2*. 3-19.
- Wolf, W. 2005. The lyric: Problems of definition and a proposal of reconceptualization. In: *Theory into poetry: New approaches to poetry*. Müller-Zetelman, E. En M. Rubik (reds.). New York: Rodopi: 21-57.

Wood, J.R. 2012. Anecdote. In: Greene, R., Cushman, S., Cavanagh, C. Kamazani, J., en P. Rouzer (reds.). *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New Jersey, VK: Princeton University Press. 51.

## 7. Bylaag A

### 7.1. Skoonlief en die ondier

#### 'n Sprokie

Onvoorspelbaar – hoe sake kan ontvou.

Volstrekte liefde, volkome trou:

kwansuis die dinge waarvoor vroue bekender is...

Dierbaar was sy, met duiwe-oë net vir hom.

En hy, so gerus en verwaand in haar liefde

— 'n mens kan amper sê, afskuwelik —

om aan te hou flikkers gooi vir ander vroue?

Die alewige mededingers het haar so treurig gemaak.

Watter gewone Sannie sal 'n skone nie verydel nie

— as die geluk haar so tref — vir 'n idioot?

Maar 'n saak het twee kante, niks hou vir ewig.

Wat oornag nie gebeur nie, is nie eintlik skadelik nie.

Enigeen kon getuig hy't agter skimme aan gejaag

omdat dié so lig is, so veelvoudig weerkaats.

Uit onnoselheid, onkunde, onskuld selfs.

Terwyl sy sê, “Jý, net jý”, so swaar soos klip.

Maar toe kom die borrels. Ploep, ploep.

Die lyke, ontslae van hul meulstene, dryf boontoe, lig toe.

Die meisie loop op lug. Nie een het dit verwag nie.

Niks meer van die blik wat hom orals volg nie.

Sy staar verby hom, na 'n kol op die muur;

of glimlag vir die kelner, die venter, haarself.

“Is jy nog lief vir my?” “Natuurlik!” sou sy antwoord.

Hy aan sy vriend: “Haar gedagtes dwaal...

Ek vermoed sy sien 'n skelmpie.”

Tog, sy's nie só nie”, het sy hom verseker.

Ogie op die deur...In 'n stem soos 'n buikspreker...

Haar kop nog op sy skouer sit wanneer sy verleë voel?

Verleë oor iemand anders, gewis.

Hom steeds verras met 'n blom in die hand?

Kwansuis, as hy haar verras...

Nog onverwags bel? Oeps, in 'n dwaal.

En hoe sy hom altyd by nuwe name roep?

Maar nou — in haar slaap.

Eenstryk deur was als nog dieselfde, maar moenie glo nie!

Eerder veel méér dieselfde;

nêrens so duidelik as in seks nie.

Volstreekte oorgawe, hipnose, verslawing.

Hoe sy hom gedwing het om rolle te speel:

die skoolhoof-pedofiel; 'n vampier; die nerd;

portier; die sultan; 'n jagse gees.

“Ek wil net myself wees,” sou hy uitgeput kla.

“Maar daar's soveel dinge, so baie *mense*...”

— benadruk sy met 'n druk van die heupe:

“The unexamined life is not worth living.” —

en val só terug in 'n onseker stem

op arme Sokrates, nes die Westerse Kultuur.

“Ek wil liefde maak, Maar sy...wil net seks hê.” (Gelag).

Hy vergeet egter om te sê: Nie aldag met my nie...”

En só ontmoet hy haar coup de grâce: “Die Monster.”

“Gee my die Monster,” verwelk sy, ooglede

wat teen hom fladder soos sy die bedlampie laer stel.

Teen dié tyd sou hy wat doen dat sy hóm moet raaksien.  
So glip hy een hand onder haar rug in,  
en druk liggies met die ander een op haar  
borskas, daardie bamboeskoutjie sugte  
wat wieg in die bries van 'n eksotiese mark:  
“Hoe lyk die monster?” Sy stem teer en bedag.  
“Harig, afskuwelik!” vlam dit nors op. “En — en — baie sterk...”  
terwyl hy stadig maar seker 'n teësinnige slaaf word  
in haar verbeelding se geheime werkswinkel,  
die klampe om haar vaster draai,  
die moere strip en 'n snaar laat klap  
en 'n siddering soos 'n spook uit die dun gestel knars —  
eensaam langs die skroefbek, en ook nie sonder tjank nie  
in sy weerwolfagterplaas.  
“Maar...jy't altyd van my vel gehou, gesê dis soos fluweel.”  
“Die lewe is meer as net fluweel...”  
for God's sake”, haar wange nat.  
En hy hom herinner,  
netnou — dit weet hy — netnou sal hy daar wees:  
die kortstondige eenwording, die vlugtige herkenning.  
Amper, amper: hy sien dit aan haar grinnik,  
en die vonkeling van vrees toe hy buig oor die martelwiel  
waar sy vasgebind lê  
aan haar vlerke, al swymelend.  
Starende blind.  
“Skoert! Gaan weg!” roep sy uit; hamer met haar vuiste  
teen sy bors en skouers. “Lelik! Aaklig!”  
en boor met haar naels in sy rug,  
soebat “Nee... nee...” en “Wolf...wolf...”  
“Asseblief...MOENIE! terwyl haar asemteue

vol in hul Middeleeuse slingers bol  
— en katapulteer.

Is dit waarom hulle dit die kleindood noem?  
Sy liefling, rigor mortis! Maar nie vir lank nie.  
Sy stoot hom weg, met alle mag; dis moeilik om te bly  
-en uit. (Selfs Anaïs Nin het gedink dis wreed.)  
Maak haar oë oop. 'n Giggel, die slymerige lag.  
Loom. Gooi haar arms om sy nek.  
Ja, sy oomblik het gekom (nie van toepassing op hóm nie):  
“Ek is so bly dis jy...en nie hy nie!”  
Sy trek hom nader. “Here, ek’s bly dis jy!”  
Glimlag; oorvloedig, soos ’n gebarste granaat.  
Sê selfs sy naam. En verbeel hy hom  
— sy bly hom streel — sy troos hom?  
Sjuut nou, doedoe sag, alles sal regkom...  
Hy kyk hoe sy afwen, ontspan, ontknoop;  
haar stywe borsies, twee ronde brode, bak agteruit:  
die kors van die areolas se verdonkering verstrooi  
soos twee motte wat opvlieg, en die baksels  
versag weer tot glinsterende hompe deeg.  
Hy drink haar in met vertedering.  
In die tydloosheid van die oomblik besit hy haar ten volle.  
Maar reeds sien hy hoe haar oë begin dwaal  
na die venster, na die glas.  
Wat sien sy daar? Net sy refleksie... van binne.  
Hy kyk op, na die raam wat verdonker het  
en die harige nag buite,  
en sien dit ook: hóm, sy mededinger.

## 7.2. Klassieke tweespraak

- Horatius:* Ek het jou langs die pad gekry. In 'n stoppelland.
- Catullus:* En jy bring my hiernatoe? Na hierdie...plek?
- Horatius:* My villatjie, my vreedsame ou plasië, komplimente van die Keiser. Om versorg te word, my liewe Catullus. Dit lyk of 'n struikrower jou voor voorgelê het.
- Catullus:* Die laaste wat ek onthou, is... 'n vrou.
- Horatius:* In die stoppels, nè? Gesig ondertoe, bloed om die kieuë. Jy kan 'n volmaan nie vertrou nie...
- Catullus:* Wat lag jy? Sy's my bokkie.
- Horatius:* In watter lokasie het dié dame haar Furies gewerf? Wag, ek hierdie bloed afvee...
- Catullus:* Wie is ons? Dit voel of ek lank geslaap het.
- Horatius:* Die digters van ou Rome, die argetipes. Jy is die digter van die liefde en die rustelose jeug. *Et moi?* Die digter van landelike rus en vrede.
- Catullus:* Herretjie Zeus, daai smaail! Ek dag jy's al dood, oubie. Maar jy lyk goed vir 'n lyk.
- Horatius:* Dankie. Kan nie dieselfde van jou sê nie.
- Catullus:* Is ek iets werd, as digter?
- Horatius:* Mense skryf jou verse op toiletmure, in die doodsnikke van passie. Die volgende dag spuit die munisipaliteit van Rome dit weer af. Jy's beroemd.
- Catullus:* Daar's niks soos 'n goeie spuitbad nie. Ek sou nie vir my verse wens wat ek myself nie gun nie. Grinnik jy al weer?
- Horatius:* Jy sal 'n nuwe blaadjie moet omslaan as jy jou goue jare wil sien.
- Catullus:* Jy was nege jaar oud toe ek dood is! En jy wil my lecture oor goue jare?
- Horatius:* Digters bevind hul in die universele tyd.

- Catullus:* Inderdaad. Sommige is vyftig jaar oud by geboorte. Dis tyd dat jy jou plaas verlaat.
- Horatius:* Jy stap ook aan in jare, Gaius Valerius. Jou eie stukkie grond wag vir jou. In die begraafplaas.
- Catullus:* Fokkit! Maar jy is 'n morbiede bliksem! Gooi so 'n bietjie bagasie af, swarie.
- Horatius:* Jy's een om te praat! Jou hele lewe is morbied. Neem van hierdie aalwynmedisyne. Die ou mense sweer daarby.
- Catullus:* Ek't nie uit my eie hiernatoe gekom nie, jy weet. Ek kuier eerder by Lesbia.
- Horatius:* Selfs al het haar mossie gesterwe?
- Catullus:* Haar mossie sterg nog steeds, tot vyf keer op 'n nag.
- Horatius:* Die bloed op jou gesig maak krakies. Amper asof jy baie gelag het. Vroeër jare...
- Catullus:* Ek's bang ek eindig soos jy, Horatius.
- Horatius:* Dit kan erger. Jy kan eindig soos jý. As iemand anders jou nie van Die gras afmaak nie, sal jy dit self doen. Jou opvolgers lag vir jou: Pavese, Majakofski...die Ingrid-meisie skud net kop. Arme Catullus!
- Catullus:* Om die wedloop te voltooi, is halfhartigheid. Die strydkar wat deur die lug vlieg teen 'n volmaakte hoek met die grond en in 'n triomf-boog van spathoutjies en ledemate op die halfpadmerk omslaan, is veel moeiliker.
- Horatius:* Kom tot rus. Skaf 'n koei aan. Vertrou jou stoepapie, man.
- Catullus:* Om poësie te skryf, moet jy in vlamme staan. Het jy al van *rap* gehoor? Trek 'n vuurhoutjie en gooi dit op die reukwaters. Gaan lê in die mik van 'n verassingseromonie. Die deken met die geborduurde vulkaan op moet jy oopvou en voor dié se lawa uithardloop. Jy kan nie net voor die vuurherd ontspan nie...Hulle praat van die kortste end. Maar dis waar die pou sy waaier oopsprei.



- Horatius:* Om poësie te skryf, moet jy oorleef. In Hades is nie uitgewers nie. Jy moet die oorgang maak na iewers, jou footjie gereed hê.
- Catullus:* Vir hierdie...?
- Horatius:* Wat is verkeerd met hierdie?
- Catullus:* Die ekwilibrium, my ou. Een dag is die son die erfgenaam van die maan. Die volgende dag is die maan weer die erfgenaam van die son. Surprise, surprise.
- Horatius:* Om in vlamme te staan, is foltering' dit maak die verbeelding dood.
- Catullus:* Verbeelding maak self dood: middelmatigheid, byvoorbeeld.
- Horatius:* Dit gaan nie oor ekwilibrium nie maar oor sereniteit. Ter wille van nadenke.
- Catullus:* Nie foltering nie, maar melankolie. Ter wille van ervaring.
- Horatius:* Nie ervaring wat tel nie maar skepping.
- Catullus:* Nie nadenke nie maar ontdekking.
- Horatius:* Kalmte, vir horisonne.
- Catullus:* Onrustigheid, om gevoelens wakker te maak.
- Horatius:* Om pyn na te streef, is pornografie. En hier haal ek Neruda aan.
- Catullus:* Om middelmatigheid na te streef, is nog middelmatiger. En hier haal ek Catullus aan.
- Horatius:* Afvalligheid! Dis tog geen ideaal nie.
- Catullus:* Masturbasie! Des te minder die eindpunt.
- Horatius:* Ek sal jou wys hoe liries sereniteit kan wees.
- Catullus:* Jy stel seker nie belang in die liriek van tormentasie nie, wat ek jôu kan wys.
- Horatius:* Kyk die skimmelwolke daar, Gaius Valerius, wat in ons rigting Gejaag word deur die wind. Kyk hoe word die huid van 'n spikkeldier uit-gerol oor die aarde. Dieselfde wildekat skarrel nou deur die huis, en het 'n oomblik gelede in jou gesig opgespring. Sonder om 'n merk te laat...
- Catullus:* Mens kan nie alewig na wolke kyk nie.

*Horatius:* Dis nie wolke nie, dis die kleretrommel van die aarde wat uitgeskud word.

*Catullus:* Okei, hoor hier! Op 'n dag gaan ek mos na die Tempel van die Maagde. Die arm families verkoop soms hul mooiste dogters as slavinne vir die Godin, sodat skoonheid genadiglik onsigbaar kan word. Daar slyt hulle hul lewe in die skadu's en dwaal in hul half-drome rond. Totdat hulle eendag oud en verrimpeld te sterwe kom.

*Horatius:* Klink heel verskriklik. Sal die Keiser hiervan moet vertel.

*Catullus:* Ek het gemerk dat die Godin op 'n sekere tydstip elke dag uiltjie knip: haar standbeeld val van die voetstuk af. Later tel die priesteresse haar weer op, nadat sy 'n bietjie uitgerus het. Ek het deur die gangetjies gedrentel, die vroue gesien wat daar sit, sprakeloos in hul donker hoekies, en na een gestap. Sy het sonder ophou 'n enkele noot geneurie. En dwarsdeur my gekyk. (*Stilte.*). Toe haal ek 'n botteltjie olie onder my tunika uit en begin by haar voete en eindig met haar hare. Teen die tyd dat ek wou loop, het die meisies almal in verstrooide formasie op die trappies vergader, en my met star oë agterna gekyk, soos katte. Elke dag kniel ek nou in 'n ander hoekie. Terwyl die Godin slaap.

*Stilte.*

*Horatius:* My wêreld... Wel, een oggend toe ek op die stoep uitloop, sien ek my kaal peerboom staan wit in die bloei. Ek kon dit nie glo nie! 'n enorme swerm motte het die een na die ander boord só gesalf met ritselfende bloeisels. Uiteindelik het hulle opgevlieg, soos 'n draagbare seisoen, terug na Afrika.

*Catullus:* Oukei. 'n Baie ryk man nader my en sê my ek kan sy lewensdroom bewaarheid. Sy vrou hou baie van my verse. Maar sy het koud geword teenoor hom en alles in die wêreld. Ek moet vir haar kom voorlees. Hy sal agter die sygordyn staan, spesiaal uit Persië ingevoer vir dié doel. Ek het vir haar 'n vers voorgelees oor Lesbia

in driftige luim, besig om 'n vloermoer te gooi en 'n mindere god aan te roep. (*Verposing.*) Die vrou het hande in die sye gestaan, en ferm maar teer gedruk asof sy die ooglede van haar ouers toemaak...Dae lank het ek só aanhou lees. Die soldy was ook nie sleg nie. (*Stilte.*) Toe vra sy my opeens of my gedigte nie aan die slaap kan raak, soos 'n huis vol kinders nie? Ja, sê ek. Ek kon hoor hoe haar man saggies huil. Ek het self aan Lesbia gedink, en die ambassadeur van Alexandrië, saam met wie sy juis toe aandete geniet het Die ligte skommeling van haar lampe...(*Onrustigheid.*) Slegs hande kan gedigte stilmaak — die hande van 'n geplunderde godheid. Haar gesigte op die geswolle stingel het liggies begin bewe. Uiteindelik sien ek toe drie trane biggel, soos sweet uit 'n kweper.

*Horatius:* Dis beter om te trou en die Nuwe Era te dien.

*Catullus:* Hoor dan hoe praat so 'n lakei...

*Horatius:* Die Keiser wil 'n terugkeer na ou die waardes sien.

*Catullus:* Nou vra ek hoe kan 'n mens oor “die liefde” praat met iemand wat in die ou waardes glo?

*Horatius:* “Ek het al driehonderd keer verlief geraak. Elke keer op my vrou.”  
Marcquez.

*Catullus:* 'n Saak het beslis twee kante. Bob Dylan.

*Horatius:* As jy 'n nuwe vrou nie verby 'n sekere grens leer ken nie, sal sy altyd dieselfde een wees as die vorige. Maar wees getrou aan één, en jy ervaar dalk 'n menigte. (*Vertroulik.*): En Rome...Rome is soos 'n vrou.

*Catullus:* Wat weet jy van vroue, Horatius? Hulle is nie seuntjies nie...En te oordeel aan jou voorbeeld, sal jy trou sweer aan enigiets!

*Horatius:* Trou aan die estetika, Moeder Minerva.

*Catullus:* (*ná 'n oomblik se stilte*) Wié sê jy is ons?

*Horatius:* Die argetipes: die geveerde godjies, die dooivaders wat roer in die

doppe van die tyd. Die wêreld en al sy mense is maar net die inkskets aan die buitekant.

*Catullus:* Dus stry ons in ander se gemoedere?

*Horatius:* Die ou wat hierdie gedig skryf, byvoorbeeld.

*Catullus:* 'n Verwarde vent, as jy my vra. (*Staan op*) Eina! Ek gaan liever nou na Lesbia toe.

*Horatius:* Vir nog bloed op jou ken?

*Catullus:* (*merk op wat Horatius doen*) Asseblief, in die naam van Apollo! (*Aan homself*): Die koerende kêrel haal sowaar 'n banjo te voorskyn, onlangs in Mosambiek gekoop...

*Horatius:* Bly. Ek wil vir jou 'n liedjie sing.

*Catullus:* Waaroor?

*Horatius:* Die Goue Eeu. Die toekoms van Rome.

*Catullus:* Tog net nie Utopia nie! Waar die gordyne nooit opwaai nie, want dit sal weer moet afwaai? Waar die son nooit sak nie want sonne behoort op te kom? Waar niemand liefde maak nie? Want liefde is volmaak? Nee, dankie.

*Horatius:* Nie so letterlik nie, Gaius...

*Catullus:* Horries, oubie, jy's 'n grap per minuut.

*Horatius:* Streef balans na.

*Catullus:* Is dit balans wat die dans laat gebeur, of van balans af?

*Horatius:* (*sing uit volle bors*) Melodie, jy is alles! Die Hemel roer in die Natuur. Vrede en begrip regeer!

*Catullus:* Laat vrede die hemel vermoor! Laat die natuur gemeenskaplike terrein toegroei! En jy, hartklop, wis alle deuntjies uit. (*Aan Horatius*): Jy sien my nie weer nie. (*Af*).

*Horatius:* Kyk die storm wat in die verte opsteek; 'n volmaakte komposisie. Dit bring nuus van die kus. Vulcanus in sy strydwa van vuur, hy lyk haastig iewers op pad heen. (*Draai om na waar Catullus afgegaan het.*)

*Horatius:* Catullus, waar is jy? Catullus! (*Lang pouse.*) Gedag ek sal die laaste woord hê...

*Stem:* (*somber*) Hier, Horatius. Hier is ek.

*Horatius:* Catullus? (*Kyk rond*). So by my kool...(*Strek sy arms uit, vryf iets wat uit die lug val tussen sy vingers.*) En...en wat is dit dié?! As? ...As wat uit die hemel val...Iets verskriklik moes in Pompeii en Herculaneum gebeur het!

*Stem:* Die as is my as.

*Horatius:* (*staar die niet in*) Maar waarom het jy dan nie geluister nie?!

*Stem:* 'n Saak het twee kante. Kyk self...

*Horatius:* (*kyk met afgryse na homself*) Ek is oortrek met as! Hoe grys het ek Nie geword nie. Oornag...