

“Spanner in die wat?” – Wopko Jensma en die mineurletterkunde van Deleuze en Guattari

Willem Anker

Departement Afrikaans en Nederlands, Universiteit Stellenbosch

Opsomming

In 1993 het Gunther Pakendorf ’n artikel in *Stilet* gepubliseer getitel “Kafka, en die saak vir die ‘klein letterkunde’”, waarin hy aanvoer dat Wopko Jensma (1939–1993?) se poësie miskien die beste Suid-Afrikaanse voorbeeld is van wat Gilles Deleuze en Félix Guattari ’n klein- of mineurletterkunde noem. Hierdie artikel is ’n verkenning van Pakendorf se hipotese waarin probeer word om die karaktertrekke en effekte van die Deleuze-Guattariaanse term *mineurletterkunde* op te som terwyl Jensma se poësie as voorbeeld daarvan gelees word. Jensma se meertalige gedigte, wat sterk beïnvloed is deur onder andere jazz en dada, met hul sterk politiese inslag, figureer steeds op die randgebied van die Suid-Afrikaanse literêre sisteem. Daar sal aangedui word hoe die konsep van mineurletterkunde – letterkunde wat Deleuze en Guattari definieer as ’n politieke, kollektiewe uiting wat taal deterritorialiseer – ’n ingang bied tot die werk van Jensma, ’n digter wie se poësie nie veel prysgee onder die druk van meer tradisionele literêre benaderings nie. Uiteindelik sal Pakendorf se stelling bevestig word en sal Jensma se poësie herkenbaar word as mineurskrywing wat praat *as* die ander, wat subjektiwiteit politiseer en wat taal laat deterritorialiseer.

Trefwoorde: Wopko Jensma, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Franz Kafka, mineurletterkunde, klein letterkunde, poësie

Summary

In 1993 Gunther Pakendorf published an article in *Stilet*, “Kafka, and the case for the ‘minor literature’”, in which he stated that the poetry of Wopko Jensma (1939-1993?) is probably the best South African example of what the French philosopher team Gilles Deleuze and Félix Guattari call a minor literature.

Wopko Jensma is an enigmatic, some would say cult, figure in the South African literary scene. He wrote three volumes of poetry in the 1970s and was also an artist well known for his wood carvings that combined African motifs and themes with those of, among other styles, surrealism. All three volumes (*Sing for our execution* – 1973, *Where white is the colour where black is the number* – 1974, and *i must show you my clippings* – 1977) make use of visual art that accompanies the poetry. In addition to the languages of art and poetry which speak together in these volumes, the poetry itself is a multilingual utterance: English, Afrikaans, prison slang, Afro-American, Fanakalo, Portuguese and the Afrikaans Cape dialect sound together in all the volumes, sometimes within the same poem. Within his poetry

the reader finds a polyphonic space where different dialects, styles and languages converge to make bold political statements with the use of certain Dadaistic, surrealist and modernistic techniques. In 1993 Jensma, reportedly suffering from schizophrenia, disappeared, never to be heard of again. I try to focus specifically on Jensma's work without involving the disputed and controversial aspects of his biography.

This article is an exploration of Pakendorf's hypothesis in which the characteristics and effects of the Deleuze-Guattarian term *minor literature* will be summarised while reading Jensma's poetry as an example of it. Jensma's polyphonic poems, which were influenced by, among other forms, jazz and dada, with their overtly political content, are still dwelling on the periphery of the South African literary system. It will be argued that the concept of minor literature – literature defined by Deleuze and Guattari as a political, collective utterance which deterritorialises language – offers an entry to the work of Jensma, a writer whose poetry does not willingly yield under the pressures of more traditional literary criticism.

The article will start with a short synopsis of the reception of Jensma's work. Even at this early stage in the discussion it will become clear that the questions raised by the first reviewers are the exact questions Jensma, as well as Deleuze and Guattari, play with and undermine when they practise or write about literature.

The bulk of the article will be an introduction to the concept of minor literature, starting with the theoretical background, after which Jensma's poetical project will be discussed using the three characteristics of a minor literature as defined by Deleuze and Guattari as a structuring mechanism for the argument.

The term *minor literature* is used as it is coined in Deleuze and Guattari's influential work on Kafka: *Kafka. Toward a minor literature* (translated in 1986 from the French *Kafka: Pour une littérature mineure* – 1975). In this seminal work Deleuze and Guattari discuss the work of Franz Kafka as exemplary of what they call a minor art or literature. Minor literature is a form of writing which has three main characteristics: firstly, the writing deterritorialises language; secondly, it is always political; and thirdly, it is always a collective utterance. Although these three elements are three parts of a single process I discuss them separately to clarify some of the arguments. To start the argument, I will explain how Deleuze and Guattari adopt and transform the concepts *minor* and *major* and how these are used within a literary and broader artistic framework. Attention will also be given to what Deleuze and Guattari mean when they make concepts like *political literature* and *collective utterance* their own. What exactly is meant by "the deterritorialisation of language" will also be discussed. In this article I also make use of other works of Deleuze and Guattari, namely *Anti-Oedipus* (1972), *A thousand plateaus* (1987) and *What is philosophy?* (1994), as well as the work of the well-known visual arts scholar Simon O'Sullivan, who also writes within a Deleuze-Guattarian framework.

While summarising and clarifying this convoluted concept of a minor art practice within the broader arsenal of terminology used in Deleuze and Guattari's philosophical project called schizoanalysis, I use Jensma's poetry throughout as illustration material for the discussion of minor literature, and in this way I try to show that Jensma's poetry is in fact a uniquely South African version of minor art, while I also hope that these examples of his poetry will introduce a wider readership to his jazz-like verses.

Throughout the discussion I will refer to earlier reviews of and academic articles about Jensma's work, especially those of Michael Gardener, probably the scholar who has

published the most about Jensma, to show that certain aspects and elements of the poetry on which I focus have already been pointed out and discussed by other critics, although not within the framework of Deleuze-Guattarian's "minor literature".

Two themes that run through all three of Jensma's volumes of poetry are jazz and schizophrenia. References to jazz musicians, the music, the style and even the rhythm of jazz can be found in Jensma's verses. Then there are also the references to schizophrenia in his poetry, as well as the form and style of some of the more Dadaistic poems that could be said to have a "schizophrenic" style, especially in the way that Deleuze and Guattari uses the term.

The article will be concluded with a short discussion which focuses specifically on the use of jazz and schizophrenia in Jensma's poetry as sources of both imagery and style. I will make a clear distinction between the illness and the Deleuze-Guattarian appropriation of the concept of schizophrenia (as it is related to schizoanalysis). It will be shown how these series of images and certain stylistic traits link up with the form and content of his minor writing project.

In the end Pakendorf's hypothesis will be confirmed and Jensma's poetry will be shown to be a minor writing which speaks *as* the other, which politicises subjectivity and which deterritorialises language.

Key words: Wopko Jensma, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Franz Kafka, minor literature, poetry

1. Inleidend

In hierdie artikel wil ek Wopko Jensma se poësie lees as 'n voorbeeld van 'n skryfwyse wat die Franse filosowe-paar Gilles Deleuze en Félix Guattari 'n mineurletterkunde (*littérature mineure*) noem. Aan die hand van veral hul boek *Kafka. Toward a minor literature* (1975), maar ook verwysend na van hul ander werke, soos *A thousand plateaus. Capitalism and schizophrenia* (1987) en *What is philosophy?* (1991), asook sekondêre werke soos dié van die kunsteoretikus Simon O'Sullivan, sal ek poog om 'n bondige opsomming te gee van die komplekse konsep van die mineurletterkunde. Deurlopend sal ek Jensma se poësie byhaal as voorbeeldmateriaal, nie alleen om die teorie te verhelder nie, maar veral ook om aan te toon hoe sy werk wel as mineurskrywing gelees kan word. Ek sal ook deurlopend verwys na vroeër beskouinge van Jensma se werk, veral dié van Michael Gardiner, om aan te dui dat die bepaalde aspekte en eienskappe van die poësie waarop ek fokus, reeds deur ander kritici uitgelig en bespreek is, alhoewel nie soseer in terme van die Deleuze-Guattariaanse mineurletterkunde nie. Deurgaans sal ek spesifiek fokus op Jensma se werk self en probeer om sy (betwiste en omstrede) biografie nie by te haal of in sy werk te probeer inlees nie.

Die artikel begin met 'n kort opsomming van die resepsie van Jensma se werk. Daarin word aangedui dat die artikel in wese 'n verkenning is van Gunther Pakendorf se stelling (1993) dat Jensma miskien die beste Suid-Afrikaanse voorbeeld is van 'n mineurdigter. Vervolgens sal die teoretiese agtergrond vir die konsep *mineurtaal en -letterkunde* aangebied word, waarna Jensma se poëtiese projek bestudeer word aan die hand van die drie eienskappe van

die mineurletterkunde, naamlik die politiese aard van die skryfwerk, die skryfwerk as kollektiewe uiting en/of handeling en die deterritorialisering van taal.

Die artikel sluit af met 'n kort bespreking wat spesifiek fokus op die gebruik van jazz en skisofrenie-beelde in Jensma se poësie en hoe dit op sowel vormlike as inhoudelike vlakke by sy mineurskryfprojek aansluit.

2. Kafka en “die eerste Suid-Afrikaner”

Soms weier 'n literêre teks om te antwoord op die vrae wat daaraan gestel word. Die vraagsteller het dan 'n keuse: óf die teks word stilletjies van die tafel afgeskuif en dieselfde vrae word aan 'n volgende, meer gemoedelike en manierlike teks gestel, óf die vraagsteller begin wonder of die halsstarrigheid en astrantheid van die teks nie miskien te make het met die vrae wat daaraan gestel word nie. Dít was nog altyd die geval met die werk van Franz Kafka. Bensmaia (1994:213–4) som hierdie situasie soos volg op:

If there were critics who dared broach the question of whether or not it was necessary to “burn Kafka” for the heresy of not conforming to genre codes or to the laws of narratology, no one was truly prepared to disclose the fact that Kafka’s work had sufficient resources to allow it to be no longer liable to the sort of questioning to which it had been subjected until that point.

Alhoewel Kafka onteenseglik gekanoniseer is in wêreldletterkunde, het sy werk tog altyd steeds 'n liefde-haat-verhouding met die literêre kritiek gehad. Veral die psigoanalitiese lesings van sy werk het kort-kort voor toe deure te staan gekom. Ook Marxistiese, teologiese en selfs kabbalistiese stelle vrae is met 'n relatiewe stilte beantwoord (Bensmaia 1994:213–4).

Wanneer Deleuze en Guattari Kafka lees, sien hulle 'n eiesoortige produksie van letterkunde wat hulle *littérature mineure* noem. Die woord *mineure* verwys na beide 'n minderheid en 'n mineurtoonaard. In my aanwending van Deleuze-Guattariaanse terme vertaal ek *mineure* met *mineur*, om die veelseggende musikale metaforiek te behou. Hul werk *Kafka: Toward a minor literature* (1975/1986) is 'n manifest vir 'n spesifieke, revolusionêre verstaan van letterkunde en ook 'n pleidooi vir juis die spesifieke tipe teks wat, in die woorde van Bensmaia (1994:214), weier om die spel van sogenaamde hoë letterkunde, Letterkunde met 'n hoofletter, te speel.

In 1993 skryf Pakendorf 'n artikel oor die konsep van die mineurletterkunde (wat hy as *klein letterkunde* vertaal) waarin hy aanvoer dat Jensma se werk miskien die beste Suid-Afrikaanse voorbeeld van 'n mineurletterkunde is:

Wopko Jensma het bereik wat dalk geen ander Suid-Afrikaanse skrywer tot dusver kon regkry nie, iets waarvoor daar in ons land nie net geweldig baie potensiaal is nie, maar veral ook 'n groot behoefte: 'n uitwissing van grense, 'n weiering om deel te wees van enige hegemoniële struktuur, hetsy ideologies of esteties of van watter aard ook al en 'n vereenselwiging met die *underdog* ('n houding waarvoor die politieke

slagspreuk, “solidariteit”, te beperkend is, miskien óók omdat demagoë, soos algemeen bekend, maar min sin vir humor het). (Pakendorf 1993:105)

Ek wil graag aansluit by Pakendorf, en sy eiening van Jensma as ’n mineurskrywer in meer besonderhede bestudeer. Die konsep van die mineurletterkunde bied inderdaad ’n ingang tot die skryfprojek van Jensma, ook ’n skrywer wie se werk nie veel prysgee onder die druk van meer tradisionele benaderings nie.

Jensma se drie bundels poësie wat in die sewentigerjare van die vorige eeu verskyn het, het ’n redelike kultus daaromheen, maar is nooit werklik tot die Afrikaanse of die Engelse kanon toegelaat nie (Klein en Marais 2010:5–6 en Gardiner 1997:43). Die rede hiervoor is miskien juis ’n weiering van die poësie om gehoor te gee aan die standaarde wat in tradisionele kritiek vir poësie geld. Gee vir Jensma ’n “Well-wrought urn” en hy skop dit flenters. Danksy letterkundiges soos Michael Gardiner, Peter Horn, Phil du Plessis en Pakendorf het die werk van Jensma wel in die Suid-Afrikaanse literêre kritiek geflikker, en meer onlangs is dit verblydend om te sien dat Jensma herontdek word danksy letterkundiges soos Leti Klein en Johann Lodewyk Marais.

Benewens die overte politieke kritiek van die inhoud, en die eklektiese gebruik van dadaïsme, surrealisme en ander modernistiese tegnieke om die Suid-Afrikaanse bevindelikheid te dramatiseer (vgl. Gardiner 1990:59), het ook die poëtiese stem self gesorg vir veel verwarring onder lesers. In reaksie op sy eerste bundel, *Sing for our execution* (1973), sê Mary Morison Webster in die *Sunday Times*:

The reader’s initial and, indeed, lasting impression is that Jensma is an African – possibly of Sophiatown. Use of words and phrases nevertheless seems, at times, that of an American Negro rather than of a man from the Transvaal. (Aangehaal op die agterplat van *Where white is the colour where black is the number*.)

In ’n ander resensie verklaar Lionel Abrahams dat Jensma se werk nie wit of swart, Engels of Afrikaans is nie (in Gardiner 2000:26). ’n Resensie in *Oggendblad* stel dit huiwerig dat die bundel nie opgesom kan word in ’n kort resensie nie – die motiewe en tegnieke is te uiteenlopend, en die wêreld waaruit die poësie ontstaan te vreemd vir die wit leser. Wat wel gesê kan word, is dat dit verse van ons tyd is, van Suid-Afrika (Gardiner 2000:26). Soos Peter Wilhelm dit stel op die agterplat van die bundel *Where white is the colour where black is the number*: “He is a terrifying, new sort of human. He is the first South African.”

Jensma se poësie is volgens Gardiner (1990:58) ’n polifoniese praatplek van ’n verskeidenheid tale, vorme, identiteite en geskiedenis ongeëwenaard in die Suid-Afrikaanse letterkunde. Ten spyte hiervan, maar miskien juis as gevolg hiervan, bly Jensma sy lewe lank, en in ’n groot mate steeds, ’n randfiguur in literêre en kunskringe. Jensma se digbundels is uit druk en byna onbekombaar en in 1993 verdwyn hierdie miskende digter en kunstenaar spoorloos.

3. Mineurtaal en -letterkunde

Hoe funksioneer die terme *mineur-* en *majeurletterkunde*? Deleuze en Guattari (2003b:95–7) wys daarop dat die tonale of diatoniese musieksisteem 'n liniêre, gekodeerde, gesentreerde sisteem is. Die mineurtoonsoort gee aan tonale musiek 'n gedesentreerde voortvlugtige karakter as gevolg van sy intervalle en die mindere stabiliteit van sy akkoorde. Die linguistiek is 'n tipe majeuretoonsoort. Dit beskik oor 'n tipe diatoniese toonleer en 'n voorkeur vir dominante, konstantes en universalie. Hierteenoor is alle tale egter in immanente, konstante verandering: nie sinkronisiteit of diakronisiteit nie, maar asinkronisiteit, as 'n veranderlike en voortdurende toestand van taal.

Deleuze en Guattari (2003b:105–6) voer aan dat die minderheid, die mineur toonaard, komplekse assosiasies het in verskeie velde: musikaal, literêr, linguisties, juridies en polities. Die opposisie tussen die minderheid en die meerderheid is hoegenaamd nie kwantitatief nie. Meerderheid impliseer dominansie, konstantes, 'n konstante van uitdrukking of inhoud, wat dien as 'n standaard waarteen die uitdrukking of inhoud meetbaar gemaak kan word. Soos O'Sullivan (2006:76) vir Deleuze in hierdie verband aanhaal: “The difference between minorities and majorities isn't their size. A minority may be bigger than a majority. What defines majority is a model you have to conform to [...]. A minority, on the other hand, has no model, it's a becoming, a process.”

Hier word die ooreenkoms tussen minderhede en mineur toonaarde en meerderhede en majeuretoonaarde duidelik. Binne hierdie sienswyse kan Jensma se bundeltitel, *Where white is the colour where black is the number*, dus gelees word as verwysend na die meerderheid, die abstrakte, leë standaard van witheid, en die swart minderheid wat in getal meer is, maar binne die wit hegemonie bloot nommers is.

Op soortgelyke wyse word majeuretaal gedefinieer deur die sentraliserende mag van konstantes en homogeniserings, mineurtaal deur die desentraliserende krag van variasie (Deleuze en Guattari 2003b:102). Afrikaans is in hierdie verband 'n interessante voorbeeld. Tot die 1930's kan Afrikaans gesien word as 'n mineurtaal, as 'n mineuraanwending van Nederlands, die skryftaal en Bybeltaal, maar ook as 'n mineurbeweging wat sigself verset teen Britse imperialisme (Pakendorf 1993:104 en Buelens 2009). Afrikaans het juis sy homogeniteit bereik toe dit 'n lokale en mineurtaal was wat teen Engels gestry het. Ná die bewindsoorname van die Nasionale Party in 1948 moes Afrikaans sekerlik gesien word as 'n majeure- en staatstaal. Ná 1994 en die instelling van 11 amptelike tale, het Engels egter weer oorgeneem as majeuretaal, met die inheemse tale wat almal as mineurtaal gesien kan word. In die tyd waarin Jensma se bundels verskyn het, was Afrikaans nog sterk funksionêrend as majeuretaal.

Die teenoorgestelde argument is vir Deleuze en Guattari (2003b:102–3) meer dwingend: hoe meer 'n taal die karaktereenskappe van 'n majeuretaal aanneem, hoe meer word dit geaffekteer deur die voortdurende variasies wat dit tot mineurtaal vervorm. Dit is dus nie so verbasend dat Afrikaans na 1976 weer deur swart skrywers opnuut toegeëien is in die skryf van struglepoësie nie, ondanks die ambivalente posisie van Afrikaans as beide “teken van onderdrukking en geweld” en moedertaal (Coetzee 2002:152). Na die Soweto-opstande het swart skrywers juis bewus geword van die “politieke nut” van Afrikaans, veral in

werkersklasgemeenskappe waar dit die enigste spreektaal was (Coetzee 2002:152). Alhoewel 'n mineurtaal nie onomwonde gelykgestel kan word aan 'n dialek nie, kan die selfidentifikasie onder swart skrywers en lesers met Kaaps gesien word na doelbewuste politieke program, naamlik die “karnavalisering en kontestering” van die standaardtaal en die taal van die baas (Coetzee 2002:152–3). As Deleuze en Guattari waarsku dat dialekte nie sonder meer mineurtale is nie, bedoel hulle miskien eenvoudig byvoorbeeld dat Jan Spies se Namakwalandse dialek nie 'n politieke uiting sou wees nie, maar Adam Small se Kaaps wel. Verder wys hulle (2003b: 527, voetnota) ook op die wyse waarop Jensma se tydgenoot Breyten Breytenbach in sy poësie die majeurtaal van Afrikaans geweld aandoen om Afrikaans se status as majeurtaal te ondergrawe en om sy status as 'n “baster” wat in 'n “bastertaal” skryf, te versterk. Jensma had 'n soortgelyke skryfprojek.

Wat hieruit duidelik word, is dat daar inderdaad nie twee tipes tale is nie, maar eerder twee verskillende maniere waarop taal aangewend kan word: “Either the variables are treated in such a way as to extract from them constants and constant relations or in such a way as to place them in continuous variation” (Deleuze en Guattari 2003b:103).

Deleuze en Guattari (2003b:100–1) aanvaar dus as vanselfsprekend dat taal heterogeen is, 'n veranderende realiteit. Die linguistiek kerf uit die heterogene totaliteit 'n homogene sisteem omdat taal, soos die staat, deur die heersende wetenskaplike model as homogeen, gesentreerd en gestandaardiseerd beskou word. Hierdeur word taal 'n taal van mag, 'n dominante taal, taal in majeur:

Forming grammatically correct sentences is for the normal individual the prerequisite for any submission to social laws. No one is supposed to be ignorant of grammaticality; those who are belong in special institutions. The unity of language is fundamentally political. There is no mother tongue, only a power takeover. (2003b:101)

Jensma (1974:35) stel dit hard en duidelik:

jou taal uit jou bediende se mond gevat
en jy sing: ons vir jou ...

Twee toonaarde van taal, en so ook twee funksionerings van letterkunde. Soos daar nie onderskeibare majeur- en mineurtale is nie, maar slegs twee aanwendings van taal, is daar ook nie onderskeibare majeur- en mineurletterkundes nie, maar alleen 'n mineurwording van 'n majeurletterkunde, alleen maar revolusionêre voorwaardes en toestande in die hart van groot of gevestigde letterkundes (Deleuze en Guattari 1986:18). Vervolgens sal gekyk word na die eienskappe van die mineurletterkunde en hoe Jensma se poësie as 'n voorbeeld van so 'n revolusionêre skrywing gelees kan word.

4. Die mineurletterkunde

'n Mineurletterkunde word geken aan drie eienskappe:

i. 'n Deterritorialisering van taal. Dit behels die bevoorgroding van die affektiewe en intensiewe kwaliteite van taal. 'n Mineurletterkunde laat die majeuretaal stotter, dit hou op om te probeer sinmaak.

ii. So 'n letterkunde is altyd reeds deur en deur polities. 'n Mineurletterkunde is altyd oopgestel tot die wyer sosiale milieu en nie gefikseer op die domestiese of oedipale nie.

iii. 'n Mineurletterkunde het 'n spesifieke kollektiewe aard. Dit is altyd 'n kollektiewe uiting, dit is 'n letterkunde wat funksioneer in die rigting van 'n gemeenskap – een wat nog moet kom (vgl. O'Sullivan 2009:247), een wat altyd komende is.

Die vraag is nou: Hoe ondergaan 'n majeureletterkunde 'n mineurwording, of, anders gestel, hoe skryf 'n skrywer (wat sigself binne 'n majeureletterkunde bevind) sodat sy tekste 'n wordende-mineur binne die “Groot Letterkunde” kan bewerkstellig? Ek wil begin deur te kyk na die tweede eienskap, die altyd reeds politieke aard van 'n mineurletterkunde.

4.1 Altyd reeds polities

By Kafka sien Deleuze en Guattari geen begeerte om buitengewone of opbouende stories te vertel nie; ook wil hy nie 'n nuwe styl ontdek of voortbou op wat die “meesters” gedoen het nie. “i know no heroes,” sê ook Jensma (1977:75), met 'n kleinletter “i”. Volgens Bensmaia (1994: 214) wroeg Kafka nie meer oor watter taal om in te skryf nie, maar is hy eerder 'n skrywer wat die vraag oor letterkunde radikaal oopmaak tot die kragte en verskille van klas, ras, taal en gender wat daardeur vloei. Hier is dus hoegenaamd nie sprake van enige wens om 'n ander kanon te herontdek of letterkunde weer van voor af te kanoniseer nie. Hierdie letterkunde begin nie meer met die mens as algemene konsep nie, maar eerder by hierdie spesifieke man of daardie spesifieke vrou, byvoorbeeld Kafka: 'n Jood, 'n Tsjeg, een wat Jiddisj en Tsjeggies praat, maar in Duits skryf in 'n Praagse ghetto (Bensmaia 1994:215). Dit is juis hierdie prekêre sosiopolitiese situasie wat noodwendig aanleiding gee tot 'n spesifieke denk- en skryfwyse, 'n vluglyn uit hoë letterkunde, na 'n radikale nuwe politiese letterkunde:

[H]aving no standard or canonical means of expression at its disposal – no abstract universal in the form of *a single*¹ national language, *a single* ethnic affiliation, *a single* prefabricated cultural identity – the existential situation calls into being a new economy of writing and of reading. (Bensmaia 1994:215)

Mineurletterkunde kan nie gesien word as maar net nog 'n kategorie of genre nie. Mineurletterkundes bestaan, volgens Bensmaia (1994:220), omdat gemeenskappe (*peoples*), rasse en hele kulture in die verlede tot stilte gedwing is, en nie meer in hul eie taal leef nie. Mineurletterkundes ontstaan as die praktiese manifestasie van hierdie stem – mans en vroue wat kan begin praat, nie alleen van die geweld van kolonisasie nie, maar ook van hul eie verskille – die verskil tussen wat die staat wil hê hulle moet wees en die bestaanswyses waarmee hulle self wil eksperimenteer.

Alles omtrent mineurletterkundes is polities van aard. In majeureletterkundes word persoonlike kwessies (familiale, huwelikskwessies, ens.) verbind aan ander kwessies wat nie

minder individueel is nie, byvoorbeeld die sosiale milieu wat bloot dien as agtergrond of ruimte. Mineurletterkundes funksioneer heeltemal anders. Hul beperkte ruimte dwing elke individuele intrige om dadelik met 'n breër politiek te verbind. Die individuele kwessies word op hierdie manier des te meer noodsaaklik, onontbeerlik en vergroot, juis omdat 'n heel ander storie daarbinne vibreer (Deleuze en Guattari 1986:17). Deleuze en Guattari (1986:17) haal Kafka in hierdie verband aan uit sy dagboeke:

What in great literature goes on below, constituting a not indispensable cellar of the structure, here takes place in the full light of day, what is there a matter of passing interest for a few, here absorbs everyone no less than as a matter of life and death.

Wat dus voorrang geniet in die ekonomie van die daaglikse lewe is nie meer 'n private aangeleentheid nie, maar juis 'n politieke aangeleentheid. In "Jy het nie haas nie, nie tyd nie" skel Jensma (1974:35):

jy's sê jy's onbetrokke en a-polities
tog het jy 'n bediende om jou huis te vee
weet jy dis 'n politieke dáád?

Die individu verskyn nie meer as die produk van 'n geïsoleerde bewussyn nie, maar eerder as die rangskikking van 'n veelvoudigheid elemente – 'n begerende masjien wat funksioneer bloot omdat dit altyd reeds gekonnekteer is aan ander masjiene – kommersiële, ekonomiese, burokratiese en ook geregtelike masjiene (Bensmaia 1994:216). Soos Jensma (1977:6–7) sou sê: "I found myself in a situation."

Dit is belangrik om hier op te let dat 'n mineurkunspraktik nie polities is in die sin van Politiek nie. Dit is nie betrokke by politieke organisasies nie, maar poog eerder om met individuele of sosiale aspekte van die lewe te konnekteer, om sodoende nuwe vluglyne oop te maak. As mineurkuns polities is, is dit juis in die sin van 'n oopmaak tot 'n buitekant. Dit is ook interessant om op te let hoe mineurkuns dikwels in meer sogenaamde "populêre", en meestal selforganiserende, subkulture beweeg. Graffiti is volgens O'Sullivan (2006:74) 'n paradigmatische voorbeeld van mineurletterkunde, en so ook ondergrondse musiekvorme soos punk. Revolusie word hier dus verstaan as die oomblik wat ons almal toelaat om nuwe alliansies te smee, nuwe verhoudinge wat uitbundige subjektiwiteite produseer (O'Sullivan 2006:80). En hierdie nomadiese, mineurruimte is per definisie altyd in spanning met die staat, met die gegroefde ruimtes van numerering, van representasie.

Jensma se status as voortdurende literêre randfiguur, die feit dat sy bundels al jare uit druk is en dus nie as bemarkbare kommoditeite gesien kan word nie, het baie te make met die verhouding tussen die mineur en die kapitalisme:

On the one hand, we might identify the minor as operating at the sharp end of capital's expansion; the minor involving the production of new forms. On the other hand, a minor practice will precisely stammer and stutter the commodity form, disassembling those already existing forms of capital, and indeed moving beyond the latter's very logic. (O'Sullivan 2006:73)

O'Sullivan (2009:250) haal Deleuze aan uit sy "Postscript on societies of control":

Maybe speech and communication have become corrupted. They're thoroughly permeated by money – and not by accident but by their very nature. Creating has always been something different from communicating. The key thing might be to create vacuoles of non-communication, circuit breakers so we can elude control.

Jensma (1977:17) is ook nie veel van 'n kapitalis nie:

i dont want that suburban house
i dont want a second car
a swimming pool a lawn a boring Sunday
no, none of that.

Kuns is volgens O'Sullivan (2009:250–1) nie gemoeid met kennis, in die sin van informasie, nie. Dit is nie "nuttig" in hierdie sin nie. Kuns is eerder 'n handeling wat informasie onderbreek. Kuns is juis een van die min dinge wat ons oor het wat hierdie breuk kreatief kan bewerkstellig. Hierdie breuk het twee bewegings: dit breek 'n wêreld en dit skep 'n wêreld. Hierdie breuk is die klank van iets nuuts, iets anders wat wil deurbreek. En miskien kan Jensma se niekommunikasie, die onverstaanbaarheid en obskureteit binne sommige van sy verse juis gelees word as 'n poging om 'n nuwe manier van wees binne apartheid-Suid-Afrika te wou laat deurbreek. Alhoewel daar dan, volgens Gardiner (1987:56), 'n sterk suggestie is dat hy en sy poëtiese personas nie veel hoop in 'n toekoms het nie, met geen toegang tot enige mag om hul desperate situasies te verander nie, stel hy (1987:57) dit wel dat 'n wanhopigheid jeens die toekoms geensins 'n geloof in menslikheid diskwalifiseer nie.

Op sowel persoonlike as skrywerlike vlakke verontagsaam Jensma byna alle kodes van die Suid-Afrikaanse staatskultuur (Buelens 2009), en alhoewel sy gemengde huwelik die politieke subjek Jensma sou dwing om die land te verlaat, beskik die digter Jensma, volgens Gardiner (1990:65), wel oor 'n teenmag om die disintegrerende kragte van onderdrukking aan te val, naamlik vorm. Sonder vorm is kuns onmoontlik. Hierby wil ek voeg: Jensma speel sy jazz-poësie in die mineurvorm.

Die vertellers in die gedigte is beide onderdrukkers en onderdrukte en beide stemme is slagoffers wat praat vanuit dieselfde situasie, die apartheidstaat (Gardiner 1990: 59). In die gedig "Ja Baas" uit *Sing for our execution* sien Gardiner (1990:63) "a guided tour by and of a perfect specimen of an oppressor, South African variety". Die toergids lei sy gevangene ("luister ... luister ... probeer ... probeer") op die pad van disintegrasie. Daarbenewens merk Gardiner ook in die stem 'n toon van 'n begeesterde analis wat 'n monster ontleed en 'n konformerings tot tipe eis: "van renosters gepraat: is jy 'n suid-AFRIKANER" (Jensma 1973:9). Gardiner (1990:63) wys ook interessant genoeg op die beweging in die gedig vanaf die inklusiewe *ons*, via die *julle*, waar die verteller die magtelose massa verontagsaam, na die finale dominasie van die absolute voornaamwoord *ek* in die laaste deel. Hier is Jensma se mineurprojek duidelik aanwesig – hy wys hoe die maghebber die kollektiwiteit ontken, hoe mag deur afgeslote subjekte beweeg.

Wanneer dit onseker is wie aan watter kant van die draad aan die woord is, word dit implisiet aangedui hoe onderdrukte en onderdrukker beide slagoffers is van die fascisme binne die staat. In “noudat dit te laat is” lyk dit byvoorbeeld vir Gardiner (1997:52) aanvanklik of dit ’n swart verteller is wat die taal van sy wit onderdrukker gebruik met ’n angswekkende vlotheid om sy beheersing van die kragte te demonstreer waarmee hy sy vyand sal oorwin. Maar by ’n nadere lees word dit gesien dat dit in werklikheid die wit boer se projeksies is van sy eie vrese, mites en neuroses.

Ook moet die stem en die taal van die verteller as ’n eenheid gesien word. Jensma se woordgebruik is volgens Adriaan van Dis (in Buelens 2009) ’n bewustelike politieke keuse deurdat dit onder andere die inheemse elemente van Afrikaans benadruk. Hiermee bedoel hy sekerlik dat die taal (of dit nou Afrikaans of Engels is) altyd ’n duidelike lokaliteit het en nooit in die abstrakte majeur weergegee word nie. Om weer vir Gardiner (1985:121) by te haal:

It is my distinct impression that there is an unusually close correspondence in Jensma’s poetry between what the personae are – what condition they are in – and the language that they speak. If this is so, then that language is circumstantial rather than instrumental and because it is also social in nature, it is, from the reader’s perspective, thoroughly politicised.

Die taalgebruik weerspieël ’n gekontekstualiseerde persoonlike toestand wat die gevolg is van spesifieke omstandighede wat onlosmaaklik deel is van politieke faktore (Gardiner 1985:125). Om Jensma (1977:6) aan die woord te stel:

date today is 5 april 1975 i live
at 23 mountain drive derdepoort
phone number: 821-646, post box 26285
i still found myself in a situation.

Meer spesifiek kan dit nie word nie, en meer polities ook nie. Veral as hy later in die gedig sê:

i hope to leave some evidence
[...]
that i created something
out of my situation. (1977:7)

Met so ’n overte politiese aanslag in sy digkuns is dit dan ook geensins verbasend dat sy bundel *Where white is the colour where black is the number* in 1975 verbied word nie.² Ironies genoeg was die rede vir hierdie verbod dat dit “[was] causing harm to relations between sections of the population”. Die verbod is eers in Junie 1990 opgehef, vier maande na Mandela se vrylating (Buelens 2009).

4.2 Altyd reeds ’n kollektiewe handeling

'n Volgende eienskap van die mineurletterkunde is dat alles daarbinne 'n kollektiewe waarde aanneem. Juis omdat daar nie 'n oorvloed talentvolle skrywers is binne 'n mineurletterkunde nie, is daar ook nie die moontlikheid van 'n geïndividualiseerde uiting wat aan 'n spesifieke "meester" sal behoort en wat van 'n kollektiewe uiting geskei sal word nie (Deleuze en Guattari 1986:17). Die tekort aan talent is juis voordelig vir die ontwikkeling van iets geheel en al anders as 'n letterkunde waar daar oor die skouers van reuse geklouter word. Soos Trnka (2001:48) dit stel: mineurletterkunde is 'n talentlose skryfvorm.

By die tweede swart Afrikaanse skrywerssimposium in 1995 sê Peter Snyders (in Willemsse 1997:152): "Ek kan myself nie vereenselwig met die Afrikaanse letterkunde wat alles so presies wil sê nie ... Ek skryf oppervlakkig, want ek skryf vir mense wat nie kan lees of skryf nie."

Wat elke skrywer individueel sê, konstitueer binne die mineurletterkunde altyd reeds 'n kollektiewe handeling, en wat hy sê, is, soos reeds gesien, verder altyd reeds polities.

'n Majeurletterkunde is volgens Bensmaia (1994:216–7) die produk van agente wat aan die dominante kultuur of taal deelneem, aangesien hulle hulself as deel sien van 'n altyd reeds gekonstitueerde en transparante geheel. Mineurletterkundes is, hierteenoor, die gevolg van 'n situasie waar daar geen moontlikhede is vir individuele uitings nie, en binne so 'n situasie verskyn 'n letterkunde waarin elke stelling, hoe klein ook al, verwys na 'n kollektiwiteit, of selfs na 'n gemeenskap, wat nie meer werklik is nie, maar in essensie virtueel, een wat nog besig is om te vorm. Jensma (1973:50) stel dit duidelik, gestroop, so:

i open the door and see no one
i always open the door
i think i will wait
someone may come some day.

Verder moet ons volgens Bensmaia (1994:217) onthou dat die regime van hoë letterkunde 'n essensiële sisteem is omdat dit die transpartheid van die subjek konstitueer, asook hierdie subjek se aanklewing van die groot simboliese subjek van byvoorbeeld die Franse of Duitse taal en nasionaliteit, of in Jensma se geval die groot simboliese subjek van die Afrikanernasionalisme. Die majeureaanwending van taal bind, reguleer en stabiliseer vorme en betekenis, en territorialiseer, volgens Bogue (2007:23), sodoende variasies. Dit verstewig kategorieë en onderskeidings, dit kompartementaliseer bestaan en koester sodoende 'n isolasie van die persoonlike en die politieke. Maar soos Bensmaia (1994:225) aanvoer: "People are never one but always plural: a multiplicity of peoples with intersecting destinies."

Verder moedig dit ook die versterking van die dominante perspektiewe van sowel die meerderheid as die illusie van die outonomie van die individuele stem aan. Hierteenoor deterritorialiseer die mineuraanwending taal deur dominante reëlmatighede te versteur en in variasie te plaas:

In disrupting majoritarian categories, a minor usage connects the personal and the political in proliferating networks of becoming. And in activating real (albeit virtual)

lines of continuous variation, a minor usage directly engages collective assemblages of enunciation, fashioning not an individual voice but the voice of a people to come, that is, a people in the process of becoming other. (Bogue 2007:23–4)

Hierdie mense koggel die staat in Jensma (1974:67) se verse:

we're alive, we're not
we don't live, we don't die (ha).

O'Sullivan (2006:71) sluit hierby aan as hy aanvoer dat die mineurletterkunde fokus op kollektiewe skryfproduksie omdat daar nie veel skrywers en groot talente is nie, en dat dit sodoende 'n altyd reeds kollaboratiewe status het: "It is in this sense that we can see the artistic production of statements as a kind of precursor of a community (and often a nation) still in formation."

Hier is sprake van wat O'Sullivan (2006:75) na verwys as 'n vernet teen die teenwoordige in die vorm van verbeelde gemeenskappe en prototipiese subjektiwiteite. Hierdie sogenaamde "komende gemeenskap", of "people to come", kan nie verstaan word in die standaardgebruik van die woord *gemeenskap* nie, maar dui op 'n suiwer potensiaaliteit, 'n groepering wat altyd alreeds in vervorming is, 'n verveelvuldigende en wordende risoomagtige en prosesmatige groepering van prosesmatige en nie-afgeslote subjekte wat op geen vlak met volk of nasie of ras of klas verwar mag word nie. Mineurpraktyke behels 'n kartering van wording, die uitvinding van nuwe modi van bestaan. In hierdie sin roep die mineurkuns sy gehoor tot bestaan.

Hoe lyk hierdie prototipiese subjekte wat die mineurpraktyke tot bestaan roep? Dit is 'n subjektiwiteit wat afstand doen van suiwerheid, begroning en essensie, een wat voortdurend transformeer en wordinge ondergaan, om die self 'n minderheid te maak, om in die mineurtoon van konstante variasie te lewe. Deur interaksie met mekaar, met ander objekte en met ander wyses van uitdrukking skep hulle nuwe bestaansmoontlikhede, en hierdie produksie van subjektiwiteit is vir Deleuze en Guattari juis 'n estetiese aangeleentheid. Deleuze en Guattari nooi ons uit om aktief betrokke te raak by die produksie van subjektiwiteit, om ons lewens as kunswerke te benader, juis omdat die huidige oorheersende produksie van subjektiwiteit gebaseer is op vrees – vrees vir verskil en, meer spesifiek, vrees vir die ander (vgl. O'Sullivan 2006:88, 91–2).

Alhoewel hierdie vorm van subjektiwiteitsformasie, gebaseer op die vrees vir verskil en die ander, steeds in 2011 hoogty vier, was die produksie van Afrikanersubjektiwiteit in die apartheidsjare waartydens Jensma geskryf het, en die posisie waaruit hy geskryf het, 'n blatante, banale openbare praktyk wat elke aspek van bestaan deurdrenk het. Jensma se skryfprojek kan in 'n groot mate gesien word as 'n voortdurende vernet teen hierdie vorm van subjektivering, as 'n konstante wordende-minderheid deur sy skryfwerk. Gardiner (1997:50) sê byvoorbeeld dat Jensma in 'n proletariaat-vorm van Afrikaans skryf. Die aanvanklike verwarring in die pers oor sy identiteit spreek juis van hoe goed hy hierdie binariteite en essensialisme in sy skryfwerk kon ondermyn, en hoe hy homself oopgestel het aan 'n

wordende minderheid, 'n konstante andersword, hoe sy letterkunde inderdaad as 'n kollektiewe uiting gesien kan word.

Hier kan byvoorbeeld weer verwys word na die aanhalings op die agterplatte van sy bundels, waar die verwarring oor sy ras en die vreemdheid van die poëtiese stem – die “terrifying new sort of human” (agterplat van *Where white is the colour where black is the number*) – 'n voorbeeld is van die sogenaamde eerste Suid-Afrikaner wie se stem heenskeer oor en tussen rasse en (sub)kulture. Om Jensma (1973:43) self aan te haal uit sy gedig “Once and now”:

a' keep forgettin ma skin
it's ma curse.

In sy poësie praat Suid-Afrika, is daar 'n kollektiewe uiting soos nog nooit in 'n enkele oeuvre van 'n Suid-Afrikaner nie. Gardiner (1985:115; 1997:50) sê hy het soos 'n romansier of dramaturg karakters geskep wat vir hulself praat, personas wie se geskiedenis en omstandighede afgelei kan word uit fragmente taal en konkrete besonderhede wat juis 'n tasbare en ouditiewe tekstuur aan hierdie stemme verleen. Verder is die veelvoudige vorme wat sy poësie aanneem, ten nouste verbind met die noodsaaklikheid om in 'n wye verskeidenheid stemme te praat (Gardiner 1990:65). Nogmaals Gardiner (1990:69):

By exploding himself existentially and poetically into the multitude of *personae* and voices which utter in his poems, Jensma appears to have transcended the restrictions of racial, class and linguistic inheritance. In other words, he has defied the single and the either-or by becoming the many.

In “Spanner in the what? Works” word hierdie verveelvoudiging van die self direk aangespreek. Vier keer word sy geboortedatum herhaal, maar elke keer in 'n ander politiegelaaiete ruimte, en so ook vier keer die voorgestelde sterftedatum, in vier ruimtes. Soos Gardiner (1990:58) tereg opmerk: “[T]o be a person in anything like a full sense of that term in this country requires multiple births and multiple deaths.”

Hierdie wordende-baie of verveelvoudiging kon hy volgens Gardiner (1990:70) vermag alleen omdat hy nie *namens* die ander geskryf het nie, maar *as* die ander. Deleuze en Guattari (1986:17) beweer in hierdie verband dat 'n skrywer se buitestandskap, sy beweging op die periferie of selfs buite sy gemeenskap, hom juis toelaat om die moontlikheid van 'n ander gemeenskap uit te druk en om die middel vir 'n ander bewussyn of ontvanklikheid te smee. Soos Jensma (1974:8) self laat hoor:

before my people knew no nothing
before flowers were flesh
i am the only one
the only one with no gun
the only one no one suspected.

Dit moet ook opgemerk word dat alhoewel Jensma vir die grootste deel van sy lewe op die periferie van die Afrikanerwêreld beweeg het, daar in die Afrikaanse gedigte 'n duidelike begrip vir die karakters is wat hy uitbeeld, 'n diep mensekennis en kultuurkennis van die

groep waarteen hy sy mineurpraktyk oprig wat in die taal self na vore tree. In “Die dongas gaap” (1973:35) vind die leser ’n minimalistiese skets van die nasionaal-christelike Afrikaner van die sewentigs:

Kortbroekie
oorknoophempie
sondagagtermiddag
sakkie oosthuizen
kruis sy bene
vou
sy arms.

Ook in “sondagoggend tien-dertig” (1973:55) is die spot so bytend juis as gevolg van sy vertroutheid met die objek van die spot:

dis sondagoggend skielik tien-dertig
tant sousie en tant spekkie
stap saam die kerk binne
en neem wigtig langs elkaar plek in
dominee haal sy teks ewe versigtig
uit efesiërs twee uit
mourits minnaar steun ’n psalm
diep uit die karkas van die orrel
die diakens neem kollekte op
die armes sal altyd met ons wees
ouderling herklaas vanner merwe kug.

Oor die veelstemmigheid van Jensma voer Buelens (2009) aan dat waar apartheidsdenke eksklusief en uitsluitend was, Jensma se poësie radikaal inklusief is. Dit integreer nie alleen verskillende tale uit Suid-Afrika nie, maar ook die hoë en lae kultuur, beeldende kuns en literatuur; sy bundels is afwisselend liries en brutaal antipoëties; dit varieer op ou blues-temas en nuwerwetse jazz-rifs en maak dit veral onmoontlik om die uitsprake van die liriese *ek* terug te voer tot die blanke of die nieblanke ervaringswêreld. Een van talle voorbeelde is die verskillende stemme in gedig 5 in die gedig-reeks getiteld “Kántie, hy’s on the binge, or, how to make a horse of yourself without really trying” (1977:14). Nog ’n voorbeeld is die gedig “Oom soois is dragtig”, waaroor Gardiner (1997:53) opmerk:

As the community faces an apocalypse, it becomes a strangely complacent babble of accents and dialects until the strong colloquiality frees it from specific racial designation or ownership. The voices become those of Afrikaans-speaking, rural people grappling with the bewilderment of change, and their babble could well be a prelude to the emergence of another form of discourse, no longer driven by old imperatives.

Ter illustrasie haal ek slegs enkele reëls uit hierdie gedig aan:

ek sê jou, jannie ou maat:
la-taai voorslag bolands byt, de doorns toe

ons wag op vrydag se rooiwyn, jy weet –
en malmesbury se koringbrood

[...]

die tyd is naby sê die profete
broers en susters, ek vra myself die vraag af
waarheen, waarheen ... (1974:55)

Die virtuele gemeenskap wat die tekste aanspreek, en selfs in 'n mate voortbring, word duidelik hier raakgelees.

Jensma (1974:94) se kollektiewe uitings in sy poësie kan natuurlik gelees word as 'n verset teen die apartheid-hegemonie:

down the street I am in the thronging crowd –
singing along with them: “it’s all been a big lie”.

Dit is egter nie al nie. Agter die bitter werklikheid wat in die verse figureer, glim daar ook die moontlikheid van 'n ander manier van wees, 'n mensdom wat gaan kom:

Indeed, if there is an affirmation of a new community, it is precisely of the always already excluded, a bastard community of the sick and the frail, a mutant community always in progress, always open to any and everyone. If there is a gathering of the new people then what they will have in common is their stuttering and stammering, their failure (intentional or otherwise) to “live up” to the models offered (in fact forced upon them) by the major. (O’Sullivan 2006: 78)

“[Y]es”, skree Jensma (1977:71):

open the sluices, suck me into the crowd!
it’s long been time – time’s long overdue .

4.3 'n Deterritorialisering van die majeuretaal

Volgens Deleuze en Guattari (1986:16–7) is die eerste eienskap van 'n mineurletterkunde dat taal daarbinne geaffekteer word deur 'n hoë mate van deterritorialisasie. Kafka, die Praagse Jood, skryf in Duits, die taal van 'n onderdrukkende minderheid wat 'n taal praat wat die massas uitsluit. Bogue (2007:19) beskryf Kafka se Duits as 'n taal wat in Praag 'n kunsmatigheid gehad het as gevolg die burokratiese assosiasies daarmee, en wat deur Kafka verder gedestabiliseer is in sy aanwending daarvan – ongrammatikale konstruksies, woorde met veelvoudige en skuiwende niestandaard-betekenis, aksente, gestes, die bewustelike inperking van woordeskat en die vermyding van metafoer en simbole wat aan die taal 'n ontwykende aura van affektiewe intensiteit verleen het.

Deleuze en Guattari (2003b:104–5) stel dit dat die standaardtaal in die mineurmodus aangewend word wanneer daar 'n sobere styl en variasie ter sprake is, 'n wordende-mineur van die majeuretaal. Wat hier van belang is, is nie die onderskeid tussen mineur en majeur nie,

maar wel die proses van wording. Dit is nie 'n kwessie van 'n reterritorialisasie in 'n dialek of jargon nie, maar eerder 'n kwessie van die deterritorialisasie van die majeuretaal. Mineurtale bestaan nie op hul eie nie: hulle bestaan alleenlik in verhouding tot 'n majeuretaal.

Die mineurstyl word in taal duidelik wanneer 'n skrywer meertalig is binne 'n taal. Mineurskrywers vind hulself baie maal in 'n min of meer tweetalige situasie: Kafka, die Tjegggo-Slowaakse Jood wat in Duits skryf; Samuel Beckett, die Ier wat in Engels en Frans skryf (Deleuze en Guattari 2003b:98–9). Dit is ook belangrik dat verskeie van hierdie skrywers op Deleuze en Guattari se boekrak ook nie alleenlik skrywers was nie: Godard was byvoorbeeld betrokke by film en televisie, Beckett by teater en televisie. Antonin Artaud was 'n akteur, Breyten Breytenbach is 'n skilder. Die rede hiervoor hang saam met hierdie skrywers se aanvoeling vir die lyn van konstante verandering:

[W]hen one submits linguistic elements to a treatment producing continuous variation, when one introduces an internal pragmatics into language, one is necessarily led to treat nonlinguistic elements such as gestures and instruments in the same fashion, as if the two aspects of pragmatics joined on the same line of variation, in the same continuum. (Deleuze en Guattari 2003b:98)

Jensma self, is behalwe as digter, ook welbekend as kunstenaar, en sy bundels bevat al drie ook heelwat kunswerke: die eerste houtgraverings en die derde collages deur Jensma self; en die tweede foto's en sketse deur ander kunstenaars. Jensma se kuns en poësie ondersteun en informeer mekaar. Behalwe die tale van kuns en poësie wat in sy bundels saampraat, is die poësie self ook 'n meertalige uiting: o.a. Engels, Afrikaans, tronksleng, Afro-Amerikaans, Fanakalo, Portugees en Kaaps klink saam in sy bundels en soms selfs saam binne enkele gedigte. In "So what" (1974:29) hoor die leser:

sjee daai sjaandie
hie', please, 'k sê
my kop lol – but
brotha, djy weet mos
my sisi – êwe sisi
djy know-ie train?
Train's mos laat ...
Late, always late.

En in rif 1 van die gedigreeks "Waarom hotom as haarom net so om kwispel?" (1974:38):

djille
dja djille se rep
lekke

oom koos se ingegroeide toonnael
en tant sannie se hooikoors pla

gata
muthi en dolos lê
twa.

Alhoewel die vermenging van hierdie tale en/of stemme, en ook die visuele taal van die kunswerke, 'n mate van vervreemding en deterritorialisering teweeg bring, praat Deleuze en Guattari (2003b:105) egter nie van so 'n letterlike meertaligheid nie, maar eerder van 'n vreemdmaak van die majeuretaal deur dit op 'n mineurwyse aan te wend:

Conquer the major language in order to delineate in it as yet unknown minor languages. Use the minor language to *send the major language racing*. Minor authors are foreigners in their own tongue. If they are bastards, if they experience themselves as bastards, it is due not to a mixing or intermingling of languages but rather to a subtraction and variation of their own language achieved by stretching tensors through it.

En Jensma doen ook presies dit in sy aanwending van beide die majeure tale Afrikaans en Engels. Hierdie meertaligheid binne taal is wanneer taal intensief word, 'n suiwer kontinuum van waardes en intensiteite, 'n geheimsinnige taal, met terselfdertyd niks om weg te steek nie.

Die mineurskrywer onderontwikkel sy taal, hy vind sy eie kombuistaal, sy eie derde wêreld, sy eie woestyn (Deleuze en Guattari 1986:18).

Daar is vir Deleuze en Guattari (1986:19) slegs twee maniere om die papiertaal, of majeuretaal, te laat deterritorialiseer. Die eerste wyse is om die majeuretaal kunsmatig te verryk en te laat opswel met simboliek, esoteriese inhoudes – 'n verskuilde betekenaar, met ander woorde. Dit is die weg van James Joyce en T.S. Eliot en N.P. Van Wyk Louw. Hierdie poging lei egter slegs tot 'n verdere reterritorialisasie gebaseer op argetipes. Volgens Deleuze en Guattari (1986:19) het Kafka die ander manier van deterritorialisasie gevolg:

He will opt for the German language of Prague as it is and in its very poverty. Go always further in the direction of deterritorialization, to the point of sobriety. Since the language is arid, make it vibrate with a new intensity. Oppose a purely intensive usage of language to all symbolic or even significant or simply signifying usages of it. Arrive at a perfect and unformed expression, a materially intense expression.

Dit is die verskil tussen Joyce en Beckett. As Iere leef albei in vrugbare toestande vir die produsering van 'n mineurletterkunde. Joyce gebruik Engels en verskeie ander tale; Beckett gebruik Frans en Engels. Maar Joyce werk altyd met 'n oordeterminisme en veroorsaak keer op keer 'n reterritorialisasie in sy werk. Beckett se droë en sobere styl, sy doelbewuste verarming van taal, in die sin dat hy sover moontlik adjektiewe en metafore vermy en sy taal hard en konkreet hou, druk deterritorialisasie tot so 'n ekstreme punt dat niks oorbly behalwe intensiteite nie (Deleuze en Guattari 1986:19).

Soms, voel dit vir my, kom Jensma naby aan die gestroopte intensiteit van Beckett. In "Ja baas" (1973:9) is daar geen sprake van mooiskywery nie, en die gestrooptheid en direktheid dra tot die intensiteit by. Om enkele reëls aan te haal:

ek is vredevoers hier
ek wik en beskik
ek besluit wie vrek

julle koppe rol rose van ranke

julle eet klippe vir brood

ek is vredevors hier
ek ken harde kontant
lek my gat.

Deleuze en Guattari (1986:26) sê dat Kafka Duits leer skree, 'n uiters sobere en streng geskree. Hy onttrek uit die skree die geblaf van 'n hond, die gehoes van 'n aap, die bewegings van 'n kewer. Hy neem Duits na 'n deterritorialisasie wat nie gered kan word deur kultuur of mite nie, wat 'n absolute deterritorialisasie is. Hy gebruik sintaksis om te skree, hy gee aan die gil 'n sintaksis.

Dit was wat Artaud, volgens Deleuze en Guattari (1986:26–7), met Frans gedoen het – hy het dit laat skree en hyg. Kafka se taal is, soos dié van Artaud, 'n mineurmusiek, opgemaak uit gedeterritorialiseerde klanke, 'n taal wat holderstebolder en weg beweeg. 'n Uitweg, 'n ontsnappingsroete, 'n vluglyn vir taal, vir musiek, en vir die skryfproses. Popmusiek, popskrywing. Soos O'Sullivan (2007:249) dit stel: mineurletterkunde bevoorgrond abetekening, die intensiewe aspekte van taal, en dit vind plaas deur 'n oopbreek van taal tot 'n skreurende buite-/binnekant.

Deleuze en Guattari (2003b:98) wys verder op Marcel Proust se stelling dat al die meesterstukke in 'n tipe vreemde taal geskryf is. Hier word bedoel iets soos 'n stottering, 'n gehakkel, nie in die sin dat daar gestotter word in spraak nie, maar dat die skrywer die taal as sodanig laat stotter. Om 'n vreemdeling te wees, maar in jou eie taal. Om tweetalig te wees, selfs meertalig, maar in een en dieselfde taal, sonder om selfs van iets soos 'n dialek gebruik te maak. Om 'n baster te wees, maar deur die suiwering van die ras. Wat Proust en Deleuze en Guattari hier bedoel, is miskien eenvoudig dat die vreemdmaking van taal, wat 'n ou bekende voorwaarde van poësie is, juis vermag word wanneer die skrywer homself ontuis maak in sy eie taal, wanneer hy enige clichés of groewe vermy en die taal se vaste vorme breek om die muterende, verveelvoudigende aard en uiteindelijke onkenbaarheid of ondeurdringbaarheid van woorde na vore te bring.

Dit is interessant om op te let hoe die woordgebruik in reaksies op Jensma se werk soms (onbedoeld?) aan bogenoemde Deleuze-Guattariaanse frases herinner. Cherry Clayton (aangehaal in Gardiner 2000:26) laat byvoorbeeld hoor:

The consciousness of [Jensma's] poetry is a suffering, uttering Black organism ... His poetry is almost pure outcry, as if the very earth were black, weeping and protesting when trodden on.

En Peter Horn (ook in Gardiner 2000:26) sê:

Wopko Jensma's outcry articulates the misery of those who are by and large bereft of speech. But it is not simply *somebody else's* inarticulateness, not simply that of the black or "coloured" masses: it is his own inarticulateness struggling towards speech.

Hierdie “inarticulateness struggling towards speech” is presies waarvan gepraat word as skisoanaliste aanvoer dat dit op die grens van sin is waar poëtiese potensiaal gerealiseer word (vgl. O’Sullivan 2006:78). Mineurletterkunde werk met suiwer uitdrukking wat konseptualisering vermy: “[It is an] *expression machine* capable of disorganizing its own forms, and of disorganizing its forms of contents, in order to liberate pure contents that mix with expressions in a single intense manner“ (Deleuze en Guattari 1986:28).

Sodanige tekste opereer nie in die eerste plek deur singewing of representasie nie, maar deur die losmaak en verbindings van intensiteite, vorme, toestande en woorde wat in ’n gestroopte styl mekaar versterk en verskerp (Deleuze en Guattari 1986:23). Luister byvoorbeeld na “ons is gister” (1974:49):

liewe aasvoëls klief die wig dieper die kliplig in
die son skroef die nag los
die maan stuif die hel in.

Hierdie grens van taal lê egter nie buite taal nie, maar opereer as die buitekant van taal: dit is ’n skildery of musiekstuk, maar ’n musiek van woorde, ’n skilder met woorde, ’n stilte binne woorde:

The words paint and sing, but only at the limit of the path that they trace through their divisions and combinations. Words keep silent. [...] It is when the language system overstrains itself that it begins to stutter, to murmur, or to mumble; then the entire language reaches the limit that sketches the outside and confronts silence. When the language system is so much strained, language suffers a pressure that delivers it to silence. Style – the foreign language system inside language [...]. (Deleuze 1994:28)

En juis só beskryf Deleuze en Guattari (2003a:133) styl:

That is what style is, or rather the absence of style – asyntactic, agrammatical: the moment when language is no longer defined by what it says, even less by what makes it a signifying thing, but by what causes it to move, to flow, and to explode – desire. For literature is like schizophrenia: a process and not a goal, a production and not an expression.

In sy ontleding van Jensma se gedig “Cry me a river” beskryf Gardiner (1985:120–1) die effek van Jensma se mineurtaal, die affektiewe lading van die grenstaal, die taal van die buitekant:

A deep sense of terror is the dominant effect of this poem, a sensation that sits at the pit of the stomach, very close to the bowels. Long before the last line is reached, that feeling is well established in the “gut”. [...]. The reader is tumbled by the poem through a welter of uncertainty, admiration, mythical association, suffering, history and near-symbolism until all coalesce into the hideous pulse of the last line.

Jensma, sê Pakendorf (1993:105), leef as ’n “vreemdeling in sy eie taal”. Hy is een van die skrywers wat Pakendorf eien as mineurskrywers in Afrikaans, onder wie ook Breyten Breytenbach, Peter Blum en Adam Small, asook die Kaapse Vlakte-skrywers met hul

“ghettotaal”. Maar dit is veral Jensma, voer hy aan, wat naby die “punt van absolute *deterritorialisering*” gekom het met sy “polifone gebruik van Engels en Afrikaans, jazz-taal en die flaaitaal van die townships” (Pakendorf 1993:104). Die gedig “Bram Fisher gasink” (Jensma 1974:18) sou byvoorbeeld kon dien as eksemplaries van Jensma se polifoniese stottering van die majeur. Die taalgebruik is hoofsaaklik Afrikaans in oorsprong, maar vanuit ’n swart of bruin township waar dit getransmuteer is tot ’n variant van tsotsitaal, en wat dan verder gespesialiseer word deur die gebruik van tronksleng (Gardiner 1985:113). Hierdie taalgebruik is so obskuur dat die digter aan die einde van die bundel ’n tipe eksegese aanbied, alhoewel dit self ook gelees kan word as ’n (uiters selfbewuste) dada-agtige gedig wat uiteindelik allesbehalwe verheldering bring. Ook die titel van die eksegese, “Snark hunt”, is ’n eksplisiete verwysing na Carroll se nonsensverse. Let dan ook op Gardiner (1985:114) se reaksie op die taal in “Bram Fisher gasink”:

The language itself is elusive and rapidly-developing, and its nuances are subtle and shy. Yet even though I do not know the “meaning” of every word (when they were written or how they might have changed since then), I receive from the poetry a strong sense of the speaker’s understanding for the situation of the person he calls “ou stopkop” [; ...] the heart of the poem is tonal, rather than rational.

Luister byvoorbeeld hoe Jensma (1974:37) op die grens loop in “Waarom hotom as haarom net so om kwispel?”

’n tepelpuntson klepel
beierbeier
wyerwyer
tot bybie se sagte suig

en later:

in sy donkiemelkbad?
vér onder in sy boedapens ’n gerammel?

riemryerberge
krobosvlaktes
witdistelblaf

witskedelkaktus
kalkbrakvlaktes
riemryerberge

!pistoolknal (a-nee-a
riool hy die afleipyp af: gepypkan! (1974:43)

Terloops kan dit voorts opgelet word hoe Jensma ook op visuele vlak die aandag fokus op die materialiteit van taal in byvoorbeeld sy konkrete gedigte soos die bekende “kniediepindiekak” in die reeks “gomringer variasies” (1977:35–8), of waar hy byvoorbeeld speel met die ongewone plasing van hoofletters en leestekens in “*suB/BurB/Bia*” (1977:40–2).

'n Aspek van Jensma se digkuns wat hopelik raakgelees is in bostaande voorbeelde, maar wat baie maal geïgnoreer word omdat dit as minder belangrik geag word as die overte politieke program van sy poësie, is natuurlik die skerp humorsin. Volgens Deleuze en Guattari (1986:42) was daar, vanuit die perspektief van begeerte, nog nooit so 'n komiese en joviale skrywer as Kafka nie; en vanuit die perspektief van die uiting was daar volgens hulle nog nooit so 'n politiese en sosiale skrywer nie. Die komiese, die joviale, die politiese en die sosiale is ook deurlopend te vind in Jensma se werk. En baie maal is dit juis die humor wat die verse verteerbaar maak.

Dit is egter nie toevallig dat Deleuze en Guattari verwys na Kafka se humorsin nie: humor het 'n definitiewe revolusionêre effek binne mineurskrywing. Soos O'Sullivan (2006:73) dit stel: "Humor can operate as a strategy of dissent—but also of affirmation. In fact we might see humor as a form of affirmative violence: violence against typical signifying formations."

Jensma (1977:54) is al te vertrouwd met hierdie geweld van die lag:

here we go loop-de-loop
here we go loop-de-lai ...

every-everybody wop-wop to wop's
WOPCO. INC. (grub supplies division)

en elders:

top popstar tells all!
porno actress reveals all!
minced meat
t' do? Be? Doo
mr noah von ark's shady carnival
mrs von ark's soft lined fur
say-say say't
o say't now. (1977:73)

Deur in en uit die terrein van die leesbare te beweeg, deur die ontginning van die mineur-afplating, deur sy visuele ritme, die materialiteit van sy taal, en natuurlik ook met sy humor, breek Jensma vry uit enige definisie en binariteit (vgl. Gardiner 1990:88). Om mee af te sluit wil ek vinnig stilstaan by twee konsepte wat voortdurend sirkuleer in beide die risome van Jensma en Deleuze en Guattari, naamlik jazz en die beeld van die skisofreen.

5. Die jazz van die skisofreen

Deleuze en Guattari (2003a:133) vergelyk, soos reeds genoem, letterkunde met skisofrenie, as 'n proses en nie 'n einddoel nie, 'n produksie en nie 'n uitdrukking nie, en boonop span hulle ook in hul werk die figuur van die skisofreen in as metafoor vir 'n bepaalde proses van subjektivering. Vir Deleuze en Guattari (vgl. 2003a:23) is die skisofreen die beeld van 'n subjek wat ontsnap uit die oedipale stratifikasie van die psigoanalise. Die skisofreen funksioneer buite die oedipale individuasiëproses en sonder 'n essensiële, gesentraliseerde

ego. Die skiso besit geen vaste “ek” nie en sy onbewuste is eerder produktief as gepreokkupeerd met die oedipale drama van pappa-mamma-ek. Wat dit impliseer, is dat die skiso aan kodering ontsnap, kodes versteur of vermeng, en in alle rigtings ontvlug. Die skiso is ’n weeskind (geen pappa-mamma-ek nie), ateïsties (geen vaste geloof nie), en nomadies (geen durende gewoontes, geen vaste territoriums nie) (Seem 2003:xxi). Deleuze en Guattari se skisofreen sal nie gevang word deur die magsbelaaide en despotiese webbe van betekenaars wat die samelewing en psigoanalitiese praktyke deurweek nie. Die skisofreen beweeg buite die staat, aangesien slegs afgeslote, essensiële subjekte kenbaar, klassifiseerbaar en onderwerpbaar is. In “klop en vir julle sal toegemaak word” lys Jensma (1977:25) 20 kunstenaars wat sogenaamde “skisofone” is, onder andere Beethoven, Gauguin, Baudelaire, Eugène N. Marais en, interessant genoeg, ook Kippie Moeketsi, ’n jazz-kunstenaar, en eindig hy dan met:

nie alle diere is olifante nie
nie alle diere is donkies nie
[...]
nie alle diere is ape nie
nie alle diere is skape nie
party is ystervarke, krimpvarke.

Wanneer Holland (1999:xi) die funksionering van die Deleuze-Guattariaanse proses van skisofrenie beskryf, bied hy as voorbeeld die funksionering van geïmproviseerde jazz. Groepsorganisering binne hierdie opset is nie rigied gestruktureerd nie en die interaksie binne die groep is meer spontaan en nie gevange binne ’n bepaalde vorm nie. By jazz-uitvoerings wyk die musikante voortdurend af van bekende melodieë met geïmproviseerde solo’s. Wanneer daar dan in die werk van Deleuze en Guattari verwysings gemaak word na skisofrenie as ’n kreatiewe proses van deterritorialisering, is dit miskien dan gepas om te dink aan jazz as ’n beeld vir die verwerking van die proses van skisofrenie eerder as enige geestesversteuring, wat in hierdie konteks juis ’n beeld is van die vernietiging van hierdie proses deur die kragte van mag en repressie.

Jensma het blykbaar aan skisofrenie gely, en daar is talle verwysings na hierdie siekte in sy werk. Ek wil aanvoer dat die verwysings na skisofrenie in sy gedigte nie noodwendig bloot as outobiografiese inhoude gelees hoef te word nie (of selfs miskien mag word nie, aangesien sy skisofrenie ’n kontensieuse kwessie is), maar dat dit ook gelees kan word as ’n metafoor wat funksioneer op soortgelyke wyse as wat Deleuze en Guattari die konsep aanwend.

Pakendorf (1993:105) stem hiermee saam: “Die toestand van skisofrenie waarvan hy in so baie van sy gedigte praat [...] kan myns insiens as ’n gepaste metafoor vir die weerstand teen alle hegemoniële norme gesien word.”

Apartheid kan gesien word as ’n struktuur wat ’n tipe skisofreniese toestand veroorsaak, juis in die manier waarop dit minderheidssubjektiwiteit onderwerp tot die punt waar hulle alle sin vir self verloor. Wanneer Jensma dan in “Spanner in the what? Works” sê: “I suffer from schizophrenia”, praat hy nie noodwendig net van homself, Wopko Jensma, nie, maar van die hele samelewing (vgl. Gardiner 1990:70). Die talle plekke wat genoem word by die herhaalde

geboorte- en sterftedatums is 'n duidelike verdubbeling van die self tot die self een word met “die almal”, 'n kollektiewe uiting *par excellence*.

Hierdie ontmaking van die self, miskien juis om die skisosubjek oop te stel tot die kollektiwiteit, word deurlopend in sy werk opgelet, veral in gedigte soos “first paint my head”:

first paint my head in all detail
then pluck the eyes out
then cut the ears off
then strip off the lips
then smash the teeth out
then burn the hair off
then peel off the skin
then the nose, the tongue
first paint my skull in all detail. (1973:25)

Voor ek terugkeer na die beeld van die skisofreen in Jensma se poësie, kan ek hier eers vlugtig verwys na die jazz-elemente in sy gedigte wat dan duidelik in verband gebring kan word met die skisobeelde as deel van 'n uitgebreide metafoor vir sy digterlike projek.

Jensma se werk is deurspek met jazz. Soos Gardiner (1985:109) dit stel: “Not only are there direct references to music and to musicians in the poems, the poetry itself is often composed of tones, sounds and rhythms which are peculiar to one musical kind – jazz.”

In gedigte soos “A twelve tone for dollar brand” (1973:111–8) en “no dreams” (1973:51–4) verwys Jensma na jazz-kunstenaars soos Kippie Moeketsi en Dollar Brand en word die jazz in die ritmes en vorme van die gedigte ook hoorbaar. In sy artikel wat spesifiek oor die jazz in Jensma se werk handel, sê Gardiner (1985:111) dat 'n letterlike ontleding van Jensma se gedig “Pullin strong at eleven-fourty-five” nie veel sal vermag nie. Die taalgebruik van die spreker moet volgens hom eerder gelees word as 'n jazz-improvisasie. Die meeste jazz-stukke sluit 'n geïmproviseerde solo in waartydens die musikant eerder impulsief reageer op die huidige situasie as wat dit 'n voorbereide uitvoering is. Vir Gardiner is hierdie gedig die spreker se laaste solo, waarin sy afgryse, vrees en hoop vermeng soos hy die geweld, opwinding en desperaatheid van sy liefde (alles elemente geassosieer met 'n jazz-ambience) herroep. Musici glo dat sommige van die eiesoortige klanke in jazz afkomstig is uit spesifieke Afrika-infleksies van die stem, veral sekere terugkerende toonaarde waarvoor die Europese tradisie geen musikale tekens besit nie – gutturale klanke, rasperige geluide en falsette kleur die melodiese lyn om dit verskeidenheid en seggingskrag te gee. Met betrekking tot Jensma se “Pullin strong at eleven-fourty-five” merk Gardiner (1985:112) byvoorbeeld op hoe “the arrangement of the words compels slurs, slides, contrasts of pitch and other strong changes of vocal movement. Sounds are being used in particularly expressive ways which are very close to jazz intonations.”

As gekyk word na die herhaalde verwysings na skisofrenie en jazz in sy gedigte, en ook op vormlike vlak na die skisofreniese stotterings en jazz-ritme in die taal, sou 'n mens kon sê dat

Jensma hierdie twee inhoude gebruik as deurlopende metafore en/of tegnieke om die mineurprojek van sy poësie op die voorgrond te stel. Die beeld van die skisofreen funksioneer byvoorbeeld op 'n veel meer selfbewustelik metapoëtiese vlak as bloot 'n verwysing na enige werklike siektetoestand. Volgens Jean Baudrillard is een van die effekte van skisofrenie die onvermoë om die sensasies wat op jou afkom, te filtreer, met die gevolg dat die lyer 'n obsene prooi word van die wêreld se obseniteit (vgl. Gardiner 2000:26). Sou 'n mens verder Berthoud se aforisme byhaal dat sou die aktivis geskiedenis maak, en die intellektueel dit definieer, die digter die wêreld erváár, dit werklik maak vir homself (vgl. Gardiner 1990:71), word dit duidelik hoe die inkorporering van skisofreniese en jazz-elemente op vormlike en inhoudelike vlakke gelees kan word as beide beelde en tegnieke van die mineurdigter se projek om sy uitinge polities en kollektief te maak en die taal te laat stotter. Soos Miles Davis (s.j.) eens gesê het:

Jazz is the big brother of Revolution. Revolution follows it around.

In die gedig-reeks “chant of praise for the idi amin dada” betrek Jensma (1977:47–57) die konsep van Dada eksplisiet en sou die gedigte self as Dada-gedigte geëien kon word in hul weerstand teen singewing en die feit dat die vyfde “gedig” selfs 'n afdruk van 'n skildery is. In die derde gedig word die konsep van die “skisofoon” weer genoem, en verklaar. Ek haal die gedig volledig aan:

The schizophonic splits itself, its world
 Escape voices (yakkity-yak) of its conscience
 Oversensitive nerves, tight as wire sinews
 Gives free reign to its floodlight feelings
 It's severe, wild at one, two, one, at once
 It's inhibited, unrestrained, shows two faces
 Unintelligible cacophonic montages, it's dada (1977:49)

Die skisosubjek, die taal wat gedruk word tot op die grens van sin, en die musiekbeelde, word verder soms duidelik binne 'n enkele gedig byeengebring, soos byvoorbeeld in:

i hear the tune surging higher
 i am right round a fire and flap
 my wings
 i peel slowly higher a beanstalk
 i a guitar whispers a burnt i: (1974: 83)

Vir 'n revolusionêr soos Jensma lê die antwoord nie in die ommuring van die self nie, maar eerder in 'n oopmaak van die self tot die wêreld:

i am no solution, after
 all: solutions are prewilled (1974:85)

sê hy. En hierdie oopmaak tot die wêreld is 'n voortdurende improvisasie, 'n jazz-solo.

6. Slot

Die mineurskrywer, sê Deleuze en Guattari (1994:176–7), laat die standaardtaal stotter, bewe, huil, of selfs sing: dit is die styl, die toon, die taal van sensasies, die vreemde taal binne taal wat die mensdom wat nog moet kom, oproep. Die skrywer wring taal, laat dit vibreer, gryp dit vas en skeur dit om die persep (*percept*) vanuit persepsie (*perception*) te ruk, die affek vanuit affeksies, die sensasie vanuit opinie – op weg na die steeds afwesige gemeenskap. Hulle haal Osip Mandelstam as volg aan: “We were not taught to speak but to babble – and only by listening to the swelling noise of the age and bleached by the foam on the crest of its wave did we acquire a language.”

Juis dít is vir die skisoanaliste die taak van alle kuns: vanuit kleure en klanke onttrek beide musikante en skilders nuwe harmonieë wat hul werke oopmaak tot wordings en voer na die hoogte van die aarde se lied en die roepstem van die mens, die konstante hernude lyding van mans en vroue, hul voortdurend hervatte stryd.

Sal dit alles vergeefs wees omdat lyding ewig is en revolusies nie hul oorwinnings oorleef nie? Nee, sê Deleuze en Guattari (1994:177):

[T]he success of a revolution resides only in itself, precisely in the vibrations, clinches, and openings it gave to men and women at the moment of its making and that composes in itself a monument that is always in the process of becoming.

Jensma was een van die groot literêre revolusionêre in ons land, en juis die revolusionêre aard van sy projek het hom te gevaarlik gemaak om binne die Suid-Afrikaanse literêre sisteem te assimileer (alhoewel daar binne ten minste die Engelse literêre wêreld pogings in dié verband aangewend is).

Ek wil afsluit waar ek begin het: by Pakendorf se artikel uit 1993. Op die vooraand van die 1994-bewindsoorname maak hy die volgende profetiese stelling:

Terwyl die groot kokkedore van die politiek rondom die onderhandelingsstafel sit en ’n bloudruk vir die sogenaamde nuwe Suid-Afrika ontwerp, lyk dit redelik seker dat een sisteem ’n ander sisteem gaan aflos, dat een “taal” die ander gaan vervang. Dis miskien juis hier dat Afrikaans en sy “klein” tale ’n geleentheid kan vind vir die bevrydende revolusionêre uitspraak, nie deur die status van die “groot” ampstaal te behou nie, maar inteendeel, *deur klein te word*. (Pakendorf 1993:105–6)

Jensma het in 1993 verdwyn, net toe die een fascisme op die punt was om die volgende af te los. Nou is die vraag: Waar is die nuwe guerillavegters wat die spanners in die woorde gaan gooi, wat Afrikaans weer klein sal maak?

Bibliografie

Bensmaia, R. 1994. On the concept of minor literature. In Boundas en Olkowski (reds.) 1994.

Bogue, R. 2007. *Deleuze's way. Essays in transverse ethics and aesthetics*. Aldershot: Ashgate.

- Boundas, C.V. en D. Olkowski (reds.). 1994. *Gilles Deleuze and the theatre of philosophy*. New York: Routledge.
- Buelens, G. 2009. "The first South African". Literatuur in Zuid-Afrika aan beide kanten van de regenboog. Ongepubliseerde seminaar. Tilburg, November.
- Coetzee, A. 2002. Swart Afrikaanse skrywers: 'n Diskursiewe praktyk van die verlede. *Stilet*, 14(1):149–66.
- Davis, M. (s.j.). Jazz quotes. <http://ma.tt/jazzquotes/Miles-Davis> (28 September 2010 geraadpleeg).
- Deleuze, G. 1994. He stuttered. In Boundas en Olkowski (reds.) 1994.
- Deleuze, G. en F. Guattari. 1986 (1975 Fr.). *Kafka. Toward a minor literature*. Vertaal deur Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 1994 (1991 Fr.). *What is philosophy?* New York: Columbia University Press.
- . 2003a (1972 Fr.). *Anti-Oedipus. Capitalism and schizophrenia*. Vertaal deur R. Hurley, M. Seem en H.R. Lane. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 2003b. (1987 Fr.) *A thousand plateaus. Capitalism and schizophrenia*. Vertaal deur B. Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gardiner, M. 1985. "Funking the Jive": The poetry of Wopko Jensma. *English Academy Review*, 3(1):109–25.
- . 1987. Self and circumstance: A note on Wopko Jensma's poetry. *Theoria*, LXIX:53–7.
- . 1990. The real substance of nightmare: The struggle of poetry with history. *New Contrast*, Somer, ble. 58–72.
- . 1997. "Onder ander": Wopko Jensma's poetry in Afrikaans. *English Studies in Africa* 40(2):43–56.
- . 2000. Looking for Wopko Jensma. *Mail & Guardian*, 16 Maart, bl. 26.
- Holland, E.W. 1999. *Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus. Introduction to schizoanalysis*. Londen: Routledge.
- Jensma, W. 1973. *Sing for our execution*. Johannesburg: Ophir/Ravan.
- . 1974. *Where white is the colour where black is the number*. Braamfontein: Ravan Press.
- . 1977. *i must show you my clippings*. Braamfontein: Ravan Press.

- Kleyn, L. en J.L. Marais. 2009. “[om] nou hier op oordeelsdag bontbokke te kom tel” – Wopko Jensma en die sensuurwetgewing van die jare sewentig. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 16(2):37–52.
- . 2010. Wopko Jensma en die soeke na ’n nuwe (Suid-) Afrikaanse identiteit. *Tydskrif vir Letterkunde*, 47(1):5–24.
- O’Sullivan, S. 2006. *Art encounters Deleuze and Guattari. Thought beyond representation*. New York: Palgrave Macmillan.
- . 2009. From stuttering and stammering to the diagram: Deleuze, Bacon and contemporary art practice. *Deleuze Studies*, 3(2):247–58.
- Pakendorf, G. 1993. Kafka, en die saak vir die “klein letterkunde”. *Stilet*, 5(1):99–106.
- Seem, M. 2003. Introduction. In Deleuze en Guattari 2003a.
- Trnka, P. 2001. To follow a snail. Experimental empiricism and the ethic of minor literature. *Angelaki*, 6(3):45–62.
- Willemse, H. 1997. *Die reis na Paternoster. ’n Verslag van die tweede swart Afrikaanse skrywerssimposium gehou op Paternoster van 1 September tot 1 Oktober 1995*. Bellville: UWK.

Eindnotas

¹Beklemtoning is dié van die oorspronklike outeur, behalwe waar anders aangedui word.

²Vir meer agtergrond oor die verbod, sien Kleyn en Marais (2009).