

Portrette van en gesprekke met vaders: die vader-dogter-verhouding in die werk van enkele vrouedigters

Marius Crous

Abstract

Portraits of and conversations with fathers: the father-daughter relationship in the poetry of a few female poets

This paper investigates the father-daughter relationship in the poetry of four canonised female poets in Afrikaans, namely, Elisabeth Eybers, Olga Kirsch, Lina Spies and Joan Hambidge. The theoretical point of departure is underpinned by views on sexuality and in particular the complex relation between father and daughter in the work of Freud, Lacan and Kristeva. Issues such as the admission to the Symbolic Order, the role of the mother as abject, and the importance of the male subject in the work of Freud and Kristeva with regard to sexuality is also discussed.

Evident from the analysis is the fact that in the poems about the father-daughter relationship in the work of all four poets there is a strong preoccupation with religion and the role of the father as representative of the so-called law-of-the-father/Father.

Opsomming

Portrette van en gesprekke met vaders: die vader-dogter-verhouding in die werk van enkele vrouedigters

In hierdie artikel word die vader-dogter-verhouding in die werk van vier gekanoniseerde digteresse, te wete Elisabeth Eybers, Olga Kirsch, Lina Spies en Joan Hambidge, ondersoek. As teoretiese vertrekpunt word onder meer Freud, Lacan en Julia Kristeva betrek, en wel hul onderskeie sienings oor seksualiteit en die komplekse verhouding tussen vaders en dogters. Kwessies soos die toetreding tot die Simboliese Orde, die rol van die moeder as abjek en die belangrikheid van die manlike subjek by Freud en Kristeva wat betref seksualiteit.

Opvallend is die feit dat in die werk van al vier digteresse onder bespreking, die godsdiens en die vader as verteenwoordiger van die wet-van-die-vader/Vader 'n belangwekkende rol speel.

Daddy, I have had to kill you.
You died before I had time.
– Sylvia Plath

Inleiding

Die doel van hierdie artikel is om aan die hand van die teoretiese begroning oor die verhouding tussen vader en dogter by Julia Kristeva te fokus op die uitbeelding van die vader-dogter-verhouding in die werk van enkele Afrikaanse vroue. Ek handhaaf 'n histories-chronologiese lyn en sal die ondersoek begin met Elisabeth Eybers en dan konsentreer op Olga Kirsch en Lina Spies en dan afsluit met Joan Hambidge se bundel *Dad* (2006).

Dit is opvallend watter belangrike rol die godsdiens en die vader as verteenwoordiger van 'n bepaalde religieus-kulturele diskoers in die werk van die onderskeie digteresse speel. Die vader as aardse verteenwoordiger van die Christelike Vader verteenwoordig die sogenaamde wet-van-die-vader / Wet-van-die-Vader, soos blyk uit my ontleding van die onderskeie tekste.

Binne die tradisie van die Afrikaanse poësie wys Lina Spies (1990:128) daarop dat reeds in die vroegste werk van Afrikaans se eerste vrouedigter, Elisabeth Eybers, haar vader-dominee 'n belangrike rol gespeel het as een van die "goedgesinde en alwyse despote" - soos sy haar ouers in die pastorie op Schweizer-Reneke beskryf.¹ Die mees onlangse voorbeelde waarin die vader-dogter-verhouding die kern vorm, is Joan Hambidge se digbundel *Dad* (2006) en Jeanne Goosen se *Elders aan diens* (2007). In die nawoord tot haar bundelskryf Hambidge (2006:57) dat sy "[r]eeds vanaf [haar] debuut" af verse oor haar pa skryf en dat daar "vele portrette oor en gesprekke met hom" in haar werk aangetref word. Ook by Goosen kom die "verhouding van die meisie met haar pa" (Marais 1988:32) by herhaling voor in haar oeuvre – waaroor ek beoog om in 'n volgende artikel meer omvattend te skryf.

Vroue soos Ina Rousseau, Sheila Cussons en Wilma Stockenström het nie pertinent gedigte geskryf oor die vader-dogter-verhouding nie, soos uit my ondersoek na hulle oeuvres blyk. Ek fokus ook nie op Antjie Krog nie: Conradie (1996) doen 'n deeglike Kristeva-gerigte ontleding van Krog se werk en ek wil dus oorvleueling vermy.

1 Perspektiewe op die vader-dogter-verhouding

1.1 Kristeva en Lacan

Kristeva sluit in haar teoretiese besinning grotendeels by Lacan aan, en soos Oliver (1993:18) aandui, is daar by albei hierdie figure die kwessie van die ontstaan van begeerte, of die oorgang van behoefte na begeerte. Kristeva stem saam met Lacan se teorie oor die sogenaamde spieëlfase, kastrasie, die Oedipuskompleks en seksuele verskille. Haar sterk punt van kritiek teen Lacan is egter dat hy nie genoeg aandag skenk aan die sogenaamde semiotiese dryfveer ("drive force") wat funksioneer voor die spieëlfase betree word nie. Volgens Kristeva bestaan daar bewyse dat die semiotiese dryfveer reeds aanwesig is in kinders se vroegste vorme van taaluiting en dat die simboliese sfeer betree word sodra die sogenaamde "theitic break" gemaak word met die semiotiese en veral met die moederliggaam.

Beide Kristeva en Lacan bou voort op Freud se teorie van die Oedipuskompleks. Dié kompleks kom daarop neer dat die seunskind beseft dat die moeder nie die almagtige figuur is wat hy gedink het nie en nog belangriker dat die moeder nie soos hy en sy vader oor 'n penis beskik nie. Tydens die spieëlfase, meen Lacan, begin die kind homself identifiseer met die beeld van homself in 'n spieël en ontstaan daar by hom die vrees dat hy ook nie oor 'n penis beskik nie en hom uit vrees vir kastrasie by die vader skaar.

Daar moet in ook in gedagte gehou word dat Freud grotendeels oor die seksuele ontwikkeling van die manlike kind skrywe. Wat betref kastrasie-angs by meisies, merk Freud (1973:119) op:

Fear of castration is not, of course, the only motive for repression: indeed, it finds no place in women, for though they have a castration complex they cannot have a fear of being castrated. Its place is taken in their sex by a fear of loss of love.

Die kind keer dus die moeder die rug toe en wend hom tot die vader, aldus Freud.

McAfee (2004:32) wys daarop dat Lacan hiervan wegbeweeg en begin praat van die "name of the father", of "the law of the father" en dat daar nie na die vader per se gewend word nie, maar na wat die vader verteenwoordig, naamlik die taal en die wet (ook die universele taboe jeens bloedskande). In 'n poging om weg te kom van die fisiese penis, munt Lacan die konsep *fallus*. Die fallus is 'n simboliese konstruksie en aangesien beide mans en vroue daarna smag om hierdie magisimbool te besit, kan begeerte nooit in die individu bevredig word nie. Lacan (1977:285) skryf in dié verband:

[The phallus] is even less the organ, penis or clitoris, that it symbolizes. The phallus is a signifier, a signifier whose function, in the intrasubjective economy of the analysis, lifts the veil perhaps from the function it performed in the mysteries.

Of soos Ragland (1995:55) dit verduidelik: die falliese betekenaar is een gevolg van die ervaringe rondom die Oedipale verdeling – dit wil sê, die aanname van seksuele differensiasie deur middel van taal, identifikasie en die drif.

Taal speel vir beide Lacan en Kristeva 'n belangrike rol in die ontwikkeling van die subjek. Wanneer die kind sigself bevind in 'n staat van voor-verbalisering en voor-taligheid, bevind hy hom in wat Lacan die imaginêre staat noem. Naas die imaginêre staat onderskei hy ook die reële en die simboliese staat. In Lacan (1977:ix-x) word die drie konsepte verduidelik: die imaginêre is alles wat die kind waarneem: die wêreld, die register, die dimensie van beelde, bewustelik of onbewustelik, soos waargeneem of veronderstel. Of soos McAfee (2004:33) aandui, die kind kan nog nie onderskei tussen waarheid en fiksie of beelde nie: "It takes all its internal representations to be real."

Die reële is die derde van Lacan se drie konsepte en word gekoppel aan beide die simboliese en die imaginêre: "It stands for what is neither symbolic nor imaginary, and remains foreclosed from the analytic experience, which is an experience of speech" (Lacan 1977:ix). Daar moet in gedagte gehou word dat die reële nie verwar moet word met die realiteit nie, want die reële is onvoorstelbaar en verwys na dit wat nie in terme van die simboliese orde verklaar kan word nie.

Wat betref die simboliese orde, is dit die bepalende orde van die subjek. Dit is ook die terrein van taal en simbole, van struktuur, asook van wet en orde. Wanneer die subjek hom in hierdie orde bevind, is hy uitgelewer aan die wette en regulasies van die simboliese orde en maak hy van taal gebruik om sy begeertes te verwoord.

Dit is waar die groot breuk tussen Lacan en Kristeva na vore tree, en wel vanweë die volgende:

1. Kristeva is van mening dat die breuk tussen moeder en kind reeds voor die speëlfase plaasvind en veral die abjeksieproses is hier ter sake, wanneer die kind dit wat vir hom aanvaarbaar is, verwerp.
2. Kristeva meen dat die kind oor die simboliese by die moeder en nie by die vader leer nie.
3. Kristeva glo, anders as Lacan, nie dat die imaginêre 'n verlore gebied is nie (McAfee, 2004: 35–7).

Daar bestaan wel ooreenkomste tussen Lacan en Kristeva wat betref die simboliese orde, maar anders as Lacan plaas Kristeva groter klem op die imaginêre en wat sy as die semiotiese staat beskou. Oliver (1993:3) beaam dit en wys daarop dat die moederlike liggaam vir Kristeva dien as 'n "[prefiguration] of the Law of the Father and the onset of the Symbolic".² Haar psigoanalitiese perspektiewe word bestempel as 'n feministiese korrektief op die oorwegend patriargale opvattinge van Freud en Lacan, alhoewel Kristeva self gekritiseer word deur persone soos Elizabeth Grosz, Judith Butler vir haar essensialistiese verheerliking van vroulikheid en moederskap (vgl. Oliver 1993:1 vir 'n uiteensetting van die vernaamste kritiek).

1.2 Kristeva se semiotiese staat

Die eerste gedeelte van Kristeva (1984) word uitsluitlik gewy aan die semiotiese en die simboliese en in hierdie gedeelte skenk Kristeva byvoorbeeld aandag aan haar opvattinge oor die chora. Kristeva (1984:23–4) som die aard van wat sy die twee "modalities" noem, soos volg op:

We shall call the first *the semiotic* and the second *the symbolic*. These two modalities are inseparable within the *signifying process* that constitutes language, and the dialectic between them determines the type of discourse (narrative, metalanguage, theory, poetry, etc) involved; in other words, so-called natural language allows for different modes of articulation of the semiotic and the symbolic.

Wat betref die semiotiese, verwys dit volgens Kristeva (1984:24) na "nonverbal signifying systems that are constructed exclusively on the basis of the semiotic (music, for example)".³

Kristeva (1984:25) verklaar haar gebruik van die begrip *semiotic* en voer dit terug na die Griekse betekenis van die begrip as synde verwysing na merk, spoor, indeks, bewys, gegraveerde of geskrewe teken, afdruk of vooruitwysende teken. Hierteenoor word *chora* ontleen aan Plato en volgens Kristeva (1984:26) verwys dit na daardie modaliteit van betekenis waar die linguïstiese teken nog nie geartikuleer word as die afwesigheid van 'n objek en as die onderskeid tussen die reële en die simboliese nie. Die moederlike liggaam tree op as die filter tussen die simboliese wette wat sosiale verhoudings reguleer en wat die semiotiese chora wil oorheers.

Elders skryf Kristeva (1980:281–6) uitgebreid oor die aard van die chora as 'n tipe ruimte of opvangplek wat ervaar word alvorens die kind deel word van die tekensisteem van die taal. Haar beskrywing van die moeder se reaksie is veelseggend in dié verband: “We must reckon with the mother’s desire, beyond which it is hard for her to go, to maintain the newborn child within the invocation: the child as adjunct to the breast, a wealth of her own.” Daar is sprake van 'n onskeibare band tussen moeder en kind wat gekenmerk word deur primêre narsisme.

Hierdie ineengestremde band tussen moeder en kind kom later weer ter sprake wanneer 'n persoon tot die besef kom dat hy of sy 'n aparte wese van die moederfiguur is en haar moet verwerp. Ons betree dus nou die terrein van die abjekte waarvoor Kristeva uitgebreid skryf in *Powers of horror* (1993). Vir die kind om deel te word van die simboliese en sodoende sy eie subjektiwiteit te ontwikkel, moet hy noodwendig die moederfiguur verafsku en verwerp. Sy word nou 'n verwerplike figuur en die enigste wyse om hierdie primêre identifikasie te verbreek is om haar as die abjekte moeder (Kristeva 1993:60) te tipeer. Die moeder moet as Ander getipeer word, sodat die self na vore kan tree. In dié verband skryf Conradie (1996:129):

Kristeva bevestig dat die kind van hierdie identifikasie met die moederbors moet wegbreek ten einde die eie individualiteit te ervaar. Kristeva se waarneming dat die Westerse kultuur gebaseer is op 'n ontkenning of devaluasie van die moederlike liggaam word herlei na die Oedipale gewaarwording dat die moeder se liggaam taboe is.

1. 3 Die imaginêre vader

Wat bestempel word as Kristeva se “race back into the arms of the law” (Rose in Oliver 1993:69), is haar ontwikkeling van die idee van 'n sogenaamde imaginêre vader en haar sterk preokkupasie met 'n vaderfiguurkonsep. Vir sommige kritici was dit Kristeva se terugkeer na Lacan se patriargale psigoanalise, maar anders as Lacan se streng, wetgebonde vader is die vaderkonsep by Kristeva een van liefdevolheid. Dit is nie net in *Tales of love* (1987) dat Kristeva uitgebreid hieroor skryf nie: reeds in Kristeva (1980:149) besin sy oor die liggaam van die gestorwe vader en hoe veral die man liefde moet vind tussen die gestorwe vader aan die een kant en die dood self aan die ander kant.

In aansluiting by Freud poneer sy die idee van 'n imaginêre vader en word hy gekenmerk deur geslagloosheid (hy is beide vader en moeder - Kristeva 1987:26) en hy neem die plek in van die abjekte moeder (1987:41). In navolging van Lacan koppel Kristeva die simboliese orde aan die vaderlike. Die imaginêre vader is van belang om te verduidelik hoe 'n mens transformeer tot 'n sprekende wese. Vir Kristeva, anders as vir Freud en Lacan, is die streng Oedipale vader met sy dreigemente van kastrasie nie genoeg om die kind so ver te kry om die beskutting van die moederlike liggaam te verlaat nie. Die imaginêre-vaderkonsep word aangewend om die kind van die nodige steun te voorsien in sy oorgang na die simboliese orde. In Kristeva (1987) word van die verhaal van Narsissus gebruik gemaak om as teenhanger te dien vir Oedipus. Oliver (1992:79) som dié redelik komplekse kwessie soos volg op: deur die onmiddellike verplasing na die imaginêre vader ondergaan die kind 'n verplasing na die oord van moederlike begeerte, wat volgens Kristeva neerkom op 'n begeerte na die fallus. Dit is 'n identifisering met die vader wat die kind hom verbeel ook deelgeneem het aan hierdie primêre verplasing. Maar hierdie identifikasie met die imaginêre vader is slegs moontlik vir sover die vader die fallus verteenwoordig wat die moederlike begeerte bevredig. Die kind identifiseer met die imaginêre

vader wat die moeder binnegaan; 'n hereniging met die moeder. Deur met die imaginêre vader te vereenselwig, plaas die kind homself weer binne-in die moeder se baarmoeder. Hierdie denkbeeldige assosiasie met die moeder se liggaam gee aan die kind die nodige selfvertroue om oor te beweeg na die simboliese orde en die moeder agter te laat.

Die assosiasie van die vaderfunksie met liefdevolheid is om te verhoed dat die abjekte moeder die kind verswelg. In *Black Sun* (1989:23) wys Kristeva daarop dat die vaderfiguur nie net ondersteunend moet wees nie, maar ook in staat moet wees om sy rol as Oedipale vader in die simboliese orde te kan vertolk. Conradie (1996:132) is van mening dat sodra die kind verworpe voel by geboorte, daar hierdie denkbeeldige of imaginêre vader na vore tree:

Die kind voel weer eens heel deurdadig dat hy met die moederlike baarmoeder of sy eie konsepie assosieer. Hy ervaar die jouissance van die bestaan in en buite taal om. In psigoanalise word hierdie assosiasie met die toneel van die eie geboorte die oertoneel genoem.

Dit kom dus volgens Conradie daarop neer dat jy "as't ware aanwesig is by jou eie geboorte: jy is jou eie vader deur jou eenwording met die moeder – die objek van alle menswees en begeerte."

1.4 Freud, vaders, dogters en seksualiteit

Aangesien Kristeva se teorie grotendeels 'n reaksie is op Freud en Lacan, en selfs 'n bevestiging is van Freud se opvattinge, is dit gepas om ook Freud se siening oor die vader-dogter-verhouding hier te betrek. Freud (1977:370–92) handel oor vroulike seksualiteit en is onder meer 'n ondersoek na hoe die jong meisie 'n breuk maak met haar moeder as primêre liefdesobjek en, soos Freud dit stel, "How does she find her way to her father?"

Vir Freud is dit fassinerend dat daar by jong meisies 'n sterk aangetrokkenheid tot ouers van beide geslagte is en daar nie so 'n sterk aversie is jeens die vader soos in die geval van seuns nie (1977:374). Vroue is volgens hom meer biseksueel van aard en anders as mans beskik hulle immers oor twee geslagsorgane, naamlik die vagina en die klitoris. Gevolglik kom Freud tot die slotsom dat vroue ook twee fases in hul seksuele lewens beleef, te wete een manlik en een vroulik.

Net soos in die geval van seuns, is die moeder ook meisies se eerste liefdesobjek, maar volgens Freud (1977:375), "[I]t is only in the male child that we find the fateful combination of love for the one parent and simultaneous hatred for the other as rival".

Freud (1977:376) som die jong meisie se reaksie op haar bewuswording van haar andersheid soos volg op: eerstens is daar 'n algehele afkeer van haar seksualiteit. Sy haat haar klitoris. Vervolgens glo sy, verkeerdelik, dat sy dalk ook 'n penis gaan ontwikkel en dat sy ook eendag 'n man gaan word. Of sy vind haar vader as objek en vind sodoende haar weg na die vroulike weergawe van die Oedipuskompleks. By vroue speel die pre-Oedipale fase dus 'n baie belangriker rol en heelwat opvattinge oor vroulike seksualiteit kan op grond van hierdie fase verklaar word. Wanneer die jong meisie wel tot die vader as objek keer, sien sy dikwels af van klitorale masturbasie.

Brennan (1992:185) kom tot die gevolgtrekking dat voor, tydens en na die Oedipuskompleks, word die moeder begeer en word daar met die vader

geïdentifiseer. Hierdie identifikasie lei volgens Freud tot die vorming van die superego.

Dis is teen hierdie teoretiese konteks dat ek enkele tekste oor die vader-dogter-verhouding in die Afrikaanse poësie gaan ondersoek. Ek konsentreer op Elisabeth Eybers, die eerste groot vrouedigter in Afrikaans, asook op die “dogter-digters” wat haar binne die tradisie van die Afrikaanse poësie volg – veral dié wat oor dieselfde tema skryf.

2. Die vader as godsgetuie

Soos reeds in die inleiding aangedui, het Eybers ook oor die vader-dogter-verhouding geskryf, en in haar bundel *Noodluik* (1989) verskyn die volgende vers:

Domineesdogter

My vader, as godsgetuie, het alles gesien
in die glans van die Ongesiene. 'n Droewige saak
op aarde sal in die hemel vergoed word. Sy taak
was die helder opdrag om in te lig en te dien.
Vernaamlik op Sondag. Verder was hy ons vrind
en die vrind van elke ontmoeting op sy pad.
Hy was, volgens nekrologieë, alom bemind.
Ek kon hom nie volg nie. Ek kan hom nie minder skat.

(Opgeneem in *Versamelde gedigte*, 2004:583)

Naas hierdie gedig wys Spies (1998:437) op “Vader” (in *Neerslag*) en “Die enkel taak” (in *Onderdak*) as nog twee sogenaamde “vader-gedigte” by Elisabeth Eybers. In eersgenoemde gedig praat die spreker van die vaderfiguur as “my wandelmaat” met “'n vaste hand” (*Versamelde gedigte*, 2004:177), terwyl in “Die enkel taak” verwys word na die “Vader” (let wel, met hoofletter) wat as “kadawer, met diep oë” na die spreker kyk. Die karaktereenskappe van die gestorwe vader wat sy steeds onthou, is dat hy “nie [kon] konkel, kompromieë maak” en dat hy “onbuigbaar, ongeboë” sy plig as predikant en vader uitgevoer het.

Spies (1998:437) skryf verder soos volg oor die verhouding tussen die digter en haar vader: “As digter voel Eybers haar deur die Afrikaanse taal innig verbonde aan haar vader (hy dien die Woord, sy dien die woord).”

Wat opval wanneer 'n mens die gedig “Domineesdogter” lees, is nie net die titel, wat die sprekende subjek onmiddellik koppel aan die vader-as-dominee nie, maar ook die taalgebruik, en meer spesifiek die weglating van die tweede *nie* in die slotreël. Jansen (1996:206) is van mening dat Eybers “selde die dubbele ontkenning” gebruik en in hierdie gedig onder bespreking word die dubbele ontkenning gebruik vir nadruk. Jansen (1996:207) meen ook dat Eybers se moeder as buitestander beskou is omdat sy as Engelssprekende nie daarvan gebruik gemaak het nie. Aangesien Eybers self nader aan die Nederlandse norm beweeg en dit ook weglaat, teken dit Eybers as “buitestaander in die Afrikaanse lesersgemeenskap”.

Binne die teoretiese raamwerk van hierdie artikel kan hierdie skryfverskynsel soos volg verklaar word: die skrywende subjek wil nie aan die eise van die simboliese orde met sy taalreëls voldoen nie en besluit eerder om die reëls van

die semiotiese na te volg (geassosieer met die moeder). Die vader as “godsgeteuie” word in die grammatikaal korrekte taal van die simboliese orde aangespreek. Daar is egter ook ’n tweestryd in die subjek aanwesig, veral wat betref haar verhouding met die vader. Enersyds simboliseer hy vir haar die vader wat die Vader dien en volgens daardie reëls funksioneer, maar andersyds is hy haar en almal ander se “vrind”. Laasgenoemde woord is die ouer variant van *vriend* en sluit waarskynlik aan by die kleindorpse konteks en die gemeenskap wat daar heers.

’n Reël soos “Ek kan hom nie volg nie” impliseer dat sy beide aardse vader en hemelse Vader nie kan gehoorsaam nie en nie volgens hulle konvensies wil leef nie.⁴ Haar verset teen die simbolies-patriargale orde met sy godsdiens en sy taalreëls blyk dus uit haar slotreël en die weglating van die tweede *nie*. Die gebruik van die woord *nekrologieë* is ook opvallend: volgens die *HAT* verwys *nekrologie* na “’n lewenskets van iemand wat pas oorlede is” of na “’n lys van oorledenes”. Die subjek verneem dus uit ander se opmerkings oor haar gestorwe vader dat hy “alom bemind” was, maar ten spyte daarvan wil sy nie sy voorbeeld navolg nie. Sy is nie bereid om ter wille van aanvaarding binne die simboliese orde ’n akoliet van die Wet-van-God-die-Vader te word nie.

3. Die vader met die syige gebedsjaal

In *Negentien gedigte* (1972) skryf Olga Kirsch “Vyf sonnette aan my vader” (opgeneem in Hugo, 1994:50–52). Hugo (1994:10) noem dat seker die belangrikste biografiese feit vir Kirsch se poësie is dat sy ’n Jodin was en dit verklaar haar “Sionistiese (Joods-Nasionalistiese) verlange”. Van belang by die lees van die sonnetsiklus in *Negentien gedigte* is die feit dat Kirsch se vader uit Litawe na Suid-Afrika geëmigreer het en Jiddisj gepraat het. Afrikaans en Engels was vir hom twee vreemde tale (Hugo 1994:13). In sy profiel oor Kirsch wys Hugo (2006:345) daarop dat die “moeder-dogter-gegewe” ’n belangrike tema in Kirsch se werk is en dat sy ook oor haar verhouding met haar eie dogter skryf. Ook Kannemeyer (2005:246) beaam die feit dat daar by Kirsch ’n “kontras tussen twee lande en twee tye”, naamlik tussen Israel en Suid-Afrika, en tussen die vroegste tye van die Jode se geskiedenis en die eietydse belewenis as Jood in Suid-Afrika en Israel.

I

Omdat ek my geskaam het vir jou spraak
wat in twee vreemde tale vreemd gebly het,
omdat ek my met alle mag wou maak
soos kinders van die plek, wat ek beny het,

aan wie die land en haar geskiedenis
behoort by wyse van geboortereg,
wat nie die kragte van die hart verkwis
met daagliks die geveg weer oor te veg.

Omdat jy besig was, min by die huis
– met sonop uit, selde voor donker terug –
– en afgemat en afgetrokke tuis
– aan tafel min gesprek en geen gerug –
omdat die stryd om brood jou oë streng
en ver gestel het, het ek jou skaars leer ken.

In hierdie gedig word die identiteitskonflik van die subjek treffend verwoord en verteenwoordig die vader 'n ander simboliese orde as wat die dogtersubjek wil betree. As emigrant praat hy 'n ander taal en is hy nie bekend met die "land en haar geskiedenis" nie. Sy spraak, wat hom juis moet tipeer as 'n aanvaarde lid van die simboliese orde, sluit hom uit. Uit die slotstrofe blyk dit dat die dogtersubjek aanvaarding en toenadering soek tot die afwesige vaderfiguur, maar omdat hulle nie met mekaar kan kommunikeer nie, leer hulle nie mekaar ken nie. Sy wil die "twee vreemde tale" bemeester, maar die vader as inleier in die simboliese orde beskik nie oor die nodige kennis van die taal en sy reëls nie en kan haar dus nie help nie.

Die vader beskik in hierdie nuwe konteks nie oor die falliese mag wat van hom verwag word nie, want hy is nie 'n verteenwoordiger van die taal-van-die-vader nie. Vergelyk ook die openingsreëls van die tweede sonnet in die reeks:

'n Duisend duisend vrae sou ek jou stel
as ons nou rustig langs mekaar kon sit.

Die gebrek aan kommunikasie met die vader word selfs na die dood van die vader voortgesit en die begeerte om die vader te ken en dit wat sy identiteit gevorm het, word haar steeds ontnem.

In die derde sonnet verwys sy na "'n portret" wat van die vader geneem is toe hy as sewentienjarige in Litaue was. Uit die beskrywing van die foto lei die leser af dat die vader as subjek "met hoed en kerie in die hand" sy geboorteland agterlaat en na die vreemde vertrek. Hierdie sonnet kan gelees word as 'n beskrywing van die vadersubjek se intrede in die simboliese orde. Hy laat sy "geboorteland" (die moedersubjek? die semiotiese?) agter en gaan die "vreemde weë" binne.

Die vierde sonnet is anders as die voorafgaande en bied 'n byna voyeuristiese blik van die dogtersubjek op die vaderobjek se liggaam. Hy word nou die falliese vader en objek van begeerte na wie sy kan opkyk. Daar moet ook in gedagte gehou word dat hy reeds dood is en dit is haar beeld van die vader se liggaam wat sy onthou en beskryf:

IV

Jy was nie hoog, maar jy was sterk gebou,
die oopkraaghemp gespanne oor jou bors,
die spiere van jou nek en skouers fors
en oefening het jou liggaam strak gehou.

Jou hare het vergrys, maar helderblou
en wakker was jou aanblik en jou stap
saans by jou tuiskoms seker op die trap
soos van 'n man wat op homself vertrou.

Vir my was jy die bron van alle krag.
Een somerdag aan tafel skuif die mou
hoog oor jou sonbruin vel en ek aanskou
jou ronde bo-arm, bleek en bloot en sag
en ek begryp hoe listig is die dood
en trane het gemengel met my brood.

Die subjek blyk 'n groter mate van aanvaarding vir die vader te openbaar en is nie meer so krities oor sy arbeidsaamheid soos byvoorbeeld die geval was in die

eerste sonnet nie. Die vader het nou 'n falliese vader geword, wat sterk en seker in homself sy gang gaan. Onmiddellik roep die beskrywing van die mou van die vader se hemp wat opskuif, Roland Barthes se opmerking in *The pleasure of the text* (1975:19) in gedagte: "Is not the most erotic portion of a body where the garment gapes?" Die mou wat opskuif en die boarm ontbloot, signifieer hier wat Lacan die fallus as "veiled signifier" (Lacan 1977:288) noem: "It can play its role only when veiled, that is to say, as itself a sign of the latency with which any signifiable is struck, when it is raised to the function of signifier". Die boarm signifieer die fallus van die vader wat "bleek en bloot en sag" geopenbaar word aan die voyeuristiese dogtersubjek. Eers na die vader se dood kan sy haar versugting na die vader-dogter-inses-taboe verwoord en kritiseer sy die dood wat hierdie intieme uitreiking na die vader beëindig het.

In die slotsonnet keer ons weer terug na die kinderjare en skets die subjek vir ons haar besoek aan die sinagoge saam met haar vader. Anders as in die eerste sonnet in die siklus het ons hier 'n aanvaarding van die simboliese orde van die vader, en wanneer die vader sy "syige gebedsjaal" wegvou en sy arm om die dogter sit, is dit haar toetrede tot sy orde, sy religie en sy reëls. In aansluiting by die vierde sonnet kan ook gesuggereer word dat die falliese vader haar aanvaar en deel maak van sy patriargale godsdiens.

4. Die vader met die oorbodige hande

In die poësie van Lina Spies is daar volgens Kannemeyer (2005:505) 'n "sentrering rondom die ek, haar familie, vriende en geliefdes", terwyl Britz (1999:593) praat van "die rites van familiële samehörigheid" in 'n bundel soos *Dagreis* (1976), waarin die volgende gedig voorkom:

Memor Patris

Voor die dagtaak
op die wit ontbytkleed
was jou hande reeds oorbodig:
"Waar is die Bybel?" wou jy weet.

Ek was skaars skuldig of verleë.
"Tussen die ander boeke op kantoor."
Normaal as mens verhuis, dié klein afwesigheid.

Die plafon het strak gebly,
nie uit sy voeë uitgespring
en omgebuig tot 'n gewelf van sang nie:

My mond wil u lof verkondig

U wil ek in my aandlied prys
Die borde het gewag op brood.

Later eers sou ek onthou:
"Zegen, Vader, hetgeen wij eten,
laten wij nimmer U vergeten."

Ons het dit saam gaan haal.
Jy het gepraat of niks jou skeel,
langs my geloop tree vir gewone tree.

Jy kon nie hardloop en my in jou arms vang nie,
van boontjies uit jou eie tuin en selfgekoopte superlam
geen maaltyd voor laat sit nie,
geen nuwe rok vir my bestel
na smaak en keuse nie.

Jy wou kom help met my hervestiging,
'n laaste hand bysit
en jy moes op die vreemde dorp
by my eet
oorbly
sonder die Woord.

In hierdie vader-dogter-verhouding speel die Bybel 'n sentrale rol, as teken van die religie van die simboliese orde. In 'n onderhoud met Rose Guberman (1996:96) beskryf Kristeva godsdiens as "once the privileged vehicle for the speaking subject's expression", maar in ons eietydse nihilistiese samelewing word die sprekende subjek hierdie diskursiewe uiting ontnem.

Die subjek het die diskoers van die religieuse bemeester (vgl. die aanhaal van die gesang en die tafelgebed), maar dit speel nie meer so 'n sentrale rol in haar lewe soos wat deur die vader vereis word nie. As afvallige het sy die Bybel, as een van die "ander boeke" op kantoor, vergeet. In die post-Oedipale relasie tussen volwasse subjek en die vaderobjek is die moeder heeltemal afwesig en word selfs 'n tradisioneel moederlike aktiwiteit soos om 'n rok vir die dogter te bestel, die vader se taak. Uit die subjek se reaksie (sy voel "skaars skuldig of verleë") blyk dit dat haar oortreding van die wet-van-die-vader haar geensins ontstel nie. Dit verklaar waarskynlik ook hoekom die vader op die Bybel as teken van die vader/Vader se gesag aandring en hulle dit "saam gaan haal".

Kristeva wys in *Tales of love* daarop dat die vader nie net die subjek ondersteun in die stryd teen die abjekte moeder nie, maar die liefdevolle imaginêre vader dien ook as 'n plaasvervanger vir God. Die Bybel is volgens Kristeva "the paternal Word" (Oliver 1993:129) wat byvoorbeeld bygedra het om gemarginaliseerde groepe te onderdruk.⁵

In Spies se gedig wil die vader sy gesag afdwing deur die aanwesigheid van die Bybel as synde die falliese teken van gesag en beheer oor die afvallige dogter. Die keuse van die "superlam" as deel van die ete wat vir die vader voorberei word, sluit aan by die Christosentriese konteks van die gedig, met die gebruikelike beskrywing van Christus as die Lam van God. Spies herdig op besonder vernuftige wyse die Bybelse verhaal van die Verlore Seun in die sesde strofe van haar gedig. Binne die Christelike diskoers is dit die vaderfiguur wat uithardloop sodra hy die verlore seun herken en vir hom die beste maal laat voorberei. In Spies se ginosentriese korrektief op die gegewe tree die vader inderdaad teenoorgestel op. Hy verwelkom haar nie as verlore teruggekeerde nie en daar word nie 'n spesiale ete vir haar voorgesit nie. As dogtersubjek wat individualisties haar eie woonplek en beroep beoefen (sy verwys na die "boeke op kantoor"), verdien sy nie dieselfde behandeling as byvoorbeeld die geval sou wees met 'n seun nie. Haar oënskynlike afvalligheid jeens die vader se godsdiens het tot gevolg dat daar 'n gebrek aan sorgsame toegeneentheid jeens haar by die vader aanwesig is.

Die eetproses speel 'n sentrale rol in Spies se gedig, nie net as teken van die gasvryheid wat die subjek teenoor haar vader betoon nie, maar ook as skakel met die sterk oraliteitsaspek van die godsdiens: die eucharistie word immers geëet as teken van die Christusliggaam. Kristeva (1987:149) skryf in hierdie

verband: "An orality not satiated as desire but symbolically appeased: the devouring and assimilating of the other transformed into fullness, reconciliation with excess – that is what the amorous meaning of a banquet reveals."

Die identifikasie met die ideële vader word 'n identifikasie met dit wat ingeneem word. Betekenisvol in Spies se gedig is dat die "boontjies uit [die vader se] eie tuin" deel kon uitmaak van die ete. Die betoon van liefde tussen subjek en objek sentreer dus om die eetproses – en in aansluiting by Kristeva kan mens selfs suggereer dat die afwesige, abjekte moeder ook verorber is.

5. Die vader voor die HereGod

In 2006 bring Joan Hambidge vroeëre gedigte wat sy oor haar vader geskryf het, saam met 'n reeks nuwe verse wat sy na sy dood geskryf het, in *Dad* byeen. Hierdie bundel, wat as 'n lykdig vir die oorlede vader geskryf is, volg op *Lykdigte* (2000), waarin sy reeds 'n reeks verse oor die heengaan van bekende figure geskryf het.

Reeds die keuse van familiële aanspreekvorm vir die gestorwe objek, die foto van die oorledene en die slotwoord oor George Hambidge (1920–2005) beklemtoon die subjektiewe aanslag van die bundel en hoe naby die skrywende subjek aan die beskreeve objek staan. Die bundel word 'n verheerliking van die vader, 'n negering van die moeder (al handel 'n paar verse oor haar)⁶ en 'n soeke na die liefdevolle, imaginêre vader. In aansluiting by Eybers, Kirsch en Spies is die vader van Hambidge se verse ook 'n belydende Christen ("Vanaand bid my vader/ voor die HereGod", p. 27), terwyl die subjek "ateïsme en agnostisisme" en "Boeddhisties" met haarself assosieer.

Die slotgedig van die bundel (p. 53) lui soos volg:

Dertien

30 September 1920 – 28 Januarie 2005

Dad,
Eggenoot,
Oupa,
Oom,
Sekretaris van die Sakekamer,
Sportkenner,
Nasionalis,
Brugspeler.

'n Lang lewensloop,
kort opgesom;
my vader was 'n man
van daad;
die kaart wat die lewe
aan hom gedeel het,
kon hy met 'n voorgee
flink in sy guns beklink.
Was daar méér kanse
vir dié Depressiekind,
sou ons nie met 'n monument
in verstilde woorde
hoef volstaan.

Die wyse waarop die subjek met die dood handel, is tweërlei van aard, aldus Kristeva (1980:26): enersyds is daar die vererotiseerde aggressie jeens die vader, maar daar is ook dikwels 'n afgryse jeens die liggaam van die moeder. Dit is noodsaaklik om die breuk te maak met die moederliggaam, want sodoende word die subjek outonoom. In aansluiting hierby is dit kompleks om Hambidge se openhartige lesbiesgesentreerde poësie in terme van Kristeva te lees, want soos Gallop, Butler en Grosz aangedui het, is daar by Kristeva 'n negering van die lesbiese subjek. Judith Butler (1999:107–14) is van mening dat Kristeva homoseksualiteit sien as psigoties en dat die Simboliese Orde grotendeels heteroseksueel van aard is. Homoseksuele begeerte is slegs moontlik indien dit verplaas word in 'n taal wat aanvaarbaar is vir die Simboliese Orde of deur, as vrou, geboorte te skenk. Die lesbiër word bestempel as die Ander en haar taal 'n vorm van psigotiese "whirl of words".

In Hambidge se gedig is dit opvallend hoe die titels wat aan die gestorwe vaderobjek toegeken is deur sy "lang lewensloop", almal met 'n hoofletter geskryf word en sy funksie binne die patriargaal-simboliese orde sinjaleer. Elk van hierdie titels vorm ook die dominante posisie binne 'n bepaalde binêre orde waarbinne die vrou as Ander tipeer word.

Die titel Brugspeler is funksioneel geplaas binne die gedig, want nie net dui dit op sy bedrewenheid as kaartspeler nie (kyk "Solitaire", p. 58), maar dit dien ook as oorgang na die volgende strofe, waarin die skrywende subjek in poëtiese taal oor die vader besin en die kaartmetafoor aanwend. In teenstelling tot die saaklike taal van die eerste strofe is daar in die volgende twee strofes veral die gebruik van beklemtoonde vokale wanneer die subjek oor die vader skryf.

Die moeder en die moederliggaam word heeltemal verswyg, terwyl die subjek besig is om vir die vader 'n "monument/ in verstilde woorde" op te rig. Hierdie monument word inderdaad wat Kristeva (1989:112) "an act of compassion" noem, deurdat die liggaam van die vader geïsoleer word en sodoende die leegheid en die melancholie van die sterwensproses beklemtoon.

As subjek sal sy altyd in die posisie van dogter-van-die-vader bly. Hierdie teks wat sy produseer, kan bestempel word as die kind wat sy vir die gestorwe vader baar om sodoende die vader-dogter-inses te kan bevredig. Kristeva (1980:238) skryf hieroor:

The discourse of analysis proves that the desire for motherhood is without fail a desire to bear a child of the father (a child of her own father) who, as a result, is often assimilated into the baby itself and thus returned to its place as *devalorized man*, summoned only to accomplish his function, which is to originate and justify reproductive desire. Only through these phantasmatic nuptials can the father-daughter incest be carried out and the baby comes to exist.

Deur *Dad* te skryf reik die subjek as Ander uit na die vaderobjek wat, soos sy dit stel, dikwels in "wrywing en konflik" (Hambidge 2006:57) met haar was. Wat die interaksie soveel betekenisvoller maak, is die feit dat die vaderobjek oorlede is en sy dus haar inestueuse drif kan bevredig sonder dat hy fisies bewus is daarvan. Die Oedipale mededinger om die liggaam en die liefde van die moeder is ook nou uit die weg geruim. Die stilmaak van die moeder kan nou opgehef word en sy kan die relasie van die "ongeknipte naelstring" (p. 22) voortsit.

Gevolgtrekking⁷

Uit hierdie ondersoek na die verhouding tussen vader en dogter in die werk van vier vrouedigters in Afrikaans blyk die volgende: die vader word gesien as verteenwoordiger van die tradisie en die godsdiens, van die simboliese orde, en daar is noodwendig konflik tussen sy opvattinge en dié van die sy dogtersubjek. Die dogtersubjek probeer haar verset teen die wet-van-die-vader, maar daar is steeds 'n mate van deernis jeens die vader, ten spyte van die konflik. Opvallend is ook die taalgebruik. Dit is formeel en dikwels afstandelik, alhoewel daar by Hambidge sprake is van 'n meer intieme toonaard.

Die tekste onder bespreking dui ook vir ons aan in watter mate die breuk met die moederliggaam en die choraplaasgevind het en die Simboliese Orde met sy regulering van die taal aanvaar word. Wanneer wel oor die moeder geskryf word, word sy in terme van die binêre opposisie vader/moeder beskou, met die vader as verteenwoordigend van die dominerende en die belangrikste element binne die opposisionele paar.

Die dogtersubjekte in elk van die bespreekte gedigte is as digteresse besig met die woord (en ook die Woord), maar dit blyk uit my ondersoek dat die vaderfigure in nie een van die verse enigsins erkenning daaraan gee nie. Sou mens hier kon poneer dat die vader as verteenwoordiger van die Simboliese Orde nie aan die onderskeie dogtersubjekte die ruimte tot uiting en spraak gun nie? As dogtersubjekte binne die Simboliese Orde van die wet-van-die-vader is hulle onderhewig aan die patriargale regulering van optrede en taalgebruik en word hulle dus gereduseer tot stilgemaakte Ander. Ironies – dat die vrouedigters ook hul eie moeders stilmaak in hulle tekste en oor hulle swyg. Dit word inderdaad 'n negering van die moeder as 'n verteenwoordiger van die abjekte en 'n soeke na aanvaarding deur die patriarg.

Bibliografie

- Barthes, Roland. 1975. *The pleasure of the text*. New York: Hill and Wang.
- Brennan, Theresa. 1992. *The interpretation of the flesh. Freud and femininity*. Londen: Routledge.
- Britz, E.C. 1999. Profiel oor Lina Spies. Opgeneem in Van Coller (red.) 1999. *Perspektief en profiel*. Deel 2. Pretoria: Van Schaik.
- Butler, Judith. 1999. *Gender trouble*. New York en Londen: Routledge.
- Conradie, Pieter. 1996. *Geslagtelikheid in die Antjie Krog-teks*. Uitgegee deur die outeur.
- Ester, Hans en Ernst Lindenberg (reds.). 1990. *Uit liefde en ironie – Liber Amicorum Elisabeth Eybers*. Kaapstad: Tafelberg en Human & Rousseau.
- Eybers, Elisabeth. 2004. *Versamelde gedigte*. Kaapstad: Human & Rousseau. Derde, uitgebreide uitgawe.
- Freud, Sigmund. 1973. *New introductory lectures on psychoanalysis*. Pelican Freud Library, Volume 2. Harmondsworth: Penguin.

- Freud, Sigmund. 1977. *On sexuality*. Penguin Freud Library, Volume 7. Harmondsworth: Penguin.
- Gallop, Jane. 1982. *The daughter's seduction: Feminism and psychoanalysis*. Ithaca: Cornell University Press.
- Guberman, Ross Mitchell. 1996. *Julia Kristeva – Interviews*. New York: Columbia University Press.
- Gouws, Tom. 1998. Profiel oor Antjie Krog. Opgeneem in Van Coller (red.) 1998.
- Hambidge, Joan. 2000. *Lykdigte*. Kaapstad: Tafelberg.
- . 2006. *Dad*. Parklands: Genugtig! Uitgewers.
- Hugo, Daniël. 1994. *Nou spreek ek weer bekendes aan. 'n Keur van Olga Kirsch se gedigte, 1944–1983*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 2006. Profiel van Olga Kirsch. Opgeneem in Van Coller (red.) 2006.
- Jansen, Ena. 1996. *Afstand en verbintenis. Elisabeth Eybers in Amsterdam*. Pretoria: Van Schaik.
- Kannemeyer, J.C. 2005. *Die Afrikaanse literatuur 1652–2004*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Kristeva, Julia. 1980. *Desire in language*. New York: Columbia University Press.
- . 1984. *Revolution in poetic language*. New York: Columbia University Press.
- . 1987. *Tales of love*. New York: Columbia University Press.
- . 1989. *Black Sun – depression and melancholia*. New York: Columbia University Press.
- . 1995. *New maladies of the soul*. New York: Columbia University Press.
- Lacan, Jacques. 1977. *Ecrits – a selection*. Londen: Routledge.
- Marais, René. 1988. Vrouwees: perspektiewe in die meer onlangse Afrikaanse poësie en prosa. *Literator* 9(3).
- McAfee, Noëlle. 2004. *Julia Kristeva*. Routledge Critical Thinkers. New York en Londen: Routledge.
- Oliver, Kelly. 1993. *Reading Kristeva – Unravelling the Double-bind*. Bloomington: Indiana University Press.
- Opperman, D.J. 1962. *Digters van Dertig*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Ragland, Ellie. 1995. *Essays on the pleasures of death – From Freud to Lacan*. New York: Routledge.
- Spies, Lina. 1976. *Dagreis*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 1990. Die vindingryke en verguisde aanspraakmaker. Elisabeth Eybers se godsdienssiening. In Ester en Lindenberg (reds.) 1990.

—. 1995. *Die enkel taak – Die merkwaardige verwantskap tussen Elisabeth Eybers en Emily Dickinson*. Kaapstad: Quellerie.

—. 1998. Profiel van Elisabeth Eybers. Opgeneem in Van Coller (red.) 1998

Van Coller, H.P. (red.). 1998. *Perspektief en profiel*. Deel 1. Pretoria: Van Schaik.

—. 1999. *Perspektief en profiel*. Deel 2. Pretoria: Van Schaik.

—. 2006. *Perspektief en profiel*. Deel 3. Pretoria: Van Schaik.

Eindnotas

¹ Spies (1995:12) haal die volgende uitspraak van Eybers oor haar ouers wat sy op 20 Desember 1986 teenoor René t' Sas gemaak het, aan: "Ik vond mijn vader een zeer aantrekkelijke man. Mijn moeder was intelligenter maar ook strenger, ze had minder geduld. Mijn vader was zachter van aard, maar het gekke is dat de meesten er van uitgaan dat ik onder hem wel veel zal geleden hebben omdat hij een orthodoxe dominee was." Laasgenoemde opmerking herinner aan wat Opperman (1962:372) reeds in sy *Digters van Dertig* opgemerk het, naamlik dat "die lewensbeskouing van die pastorie" geen "regstreekse uiting in [Eybers] se poësie vind nie".

² Vergelyk Gallop (1982:47) se omskrywing in dié verband: "The Name-of-the-Father is a powerful Lacanian term, actually a Lacanian displacement of what Freud bequeathed him/us, the Oedipal Father absolute primal Father. Whereas Freud's Oedipal Father might be taken for a real, biological father, Lacan's Name-of-the-Father operates explicitly in the register of language. The Name-of-the-Father: the patronym, patriarchal law, patrilineal identity, language as our inscription into patriarchy. The Name-of-the-Father is the fact of the attribution of paternity by law, by language. Paternity cannot be perceived, proven, known with certainty: it must be instituted by judgement of the mother's word ... Any suspicion of the mother's infidelity betrays the Name-of-the-Father as the arbitrary imposition it is."

³ McAfee (2004:40) vertel hoe Kristeva as psigoanalise haar teorie in haar praktyk toepas: "She was seeing a boy who had difficulty accessing the symbolic; that is, speaking." Kristeva het begin om die kind met behulp van sang en veral operamusiek te behandel. Stelselmatig het hy gewoon begin raak aan sy eie stem en kon hy die simboliese sfeer betree deur te begin praat.

⁴ Hier dink mens dadelik aan die metafisiese digter John Donne (oor wie Eybers toevallig 'n gedig geskryf het in *Die ander dors*) wat bekend was vir sy wisselspel van "sun/Son".

⁵ Kristeva (1995:122–6; 132–3) besin oor die nut van die Bybel vir die psigoanalise en meen: "the Bible offers a particular narration that suggests a treatment for the very symptoms that they are called to interpret". Dit noop Oliver (1993:127) om van Kristeva se psigoanalitiese proses as "a lay religion" te praat, veral aangesien Kristeva in haar werk van heelwat Bybelse beeldspraak en konsepte soos vergifnis gebruik maak.

⁶ Die moederobjek verkies dat sy nie die onderwerp van die skrywende subjek se tekste word nie. Vergelyk die openingsreëls van die volgende gedig: "My moeder verkies/ dat ek oor haar in my verse swyg" (p. 22).

⁷ Onlangs het ook twee ander tekste verskyn wat pertinent die vader-dogter-verhouding ondersoek, naamlik Isobel Dixon se digbundel *A fold in the map* (2007) en Anne Landsmann se roman oor haar verhouding met haar vader, *The rowing lesson* (2007).

"Onder my duim lê die fyn sintaksis van jou strot": Krog in gesprek met Pablo Picasso

Marlies Taljard
Noordwes-Universiteit

Abstract

"Under my thumb: the delicate syntacs of your throat." Krog in dialogue with Pablo Picasso

*Metatextual commentary on paintings by Marlene Dumas and Pablo Picasso is the theme of a number of ecphrastic poems in the section "Skilderysonnette e.a." (Painting sonnets and others) from Antjie Krog's volume of poetry *Kleur kom nooit alleen nie* (Colour never comes on its own). In a previous article the relation between two Dumas paintings and the Krog poems were discussed. This article focuses on intertextual relations between the series of sonnets by Krog and Picasso's etching number 313 of the 347 Suite. The sonnets are true sgraffito – the poet not only takes into account and deconstructs the etching as such, but, drawing on feminist technical terminology and feminist practices, also exposes the underlying subtext of the etching. The increasing degree of abstraction which is a feature of the poems could well be seen as an ironic appropriation of Picasso's most well-known painting technique, cubism.*

Opsomming

"Onder my duim lê die fyn sintaksis van jou strot": Krog in gesprek met Pablo Picasso

In die afdeling "Skilderysonnette e.a." in die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* kom 'n reeks ekfrastiese gedigte voor waarin Krog metatekstuele kommentaar lewer op plastiese kunswerke van onder andere Marlene Dumas en Pablo Picasso. 'n Vorige artikel het die verhouding tussen Dumas-kunswerke en die Krog-tekste verken. Hierdie artikel ondersoek die wyse waarop Krog in gesprek tree met Picasso se ets nommer 313 van die *347-Suite*. Haar sonnette is ware sgraffito waarin sy die ets as sodanig sowel as die verskillende lae ideologiese onderbou wat die kunswerk onderlê, verreken. Deur gebruikmaking van feministiese praktyke en die feministiese vakwoordeskat dekonstrueer sy hierdie ets in 'n reeks sonnette wat algaande in abstraksie toeneem, 'n ironiese toe-eiening van Picasso se bekendste kunstegniek, die kubisme.

Art doesn't speak unless it's spoken to.
(Marlene Dumas)

1. Inleiding

In haar werk *Sweet Nothings*, waarin Marlene Dumas onder andere oor haar eie kuns en die kreatiewe proses kommentaar lewer, skryf sy: "Is commentary useful? I say yes. / Is not all the necessary information / contained in the work itself? I say no. / It is largely contained outside / the work. / One can, one does [I do] and / one has to, at times, put words / into the mouth of the work, and/or take them out again" (Dumas 1998: 12).

Hierdie aanname lê eweneens aan die basis van die derde afdeling van Antjie Krog se bundel *Kleur kom nooit alleen nie* (2000) wat sy "sgraffito" noem. Sgraffito is 'n pleister-, keramiek- of kunstegniek wat behels dat verskillende lae kontrasterende kleure bo-oor mekaar aangewend word waardeur dan gekrap word om 'n kunswerk of versiering te skep. Die meer bekende woord *graffiti* – protesnotas wat op openbare plekke geskryf word – is verwant aan dié woord en kan ook lig werp op die wyse waarop Krog met haar gekose stof omgaan. Die afdeling "sgraffito" begin met 'n reeks van nege gedigte ("skilderysonnette e.a.") (Krog 2000:51–62), waarvan die titel, op een uitsondering na, verwys na skilderye van bekende kunstenaars, nl. Marlene Dumas, Pablo Picasso en Walter Battiss.

Deur gebruik van die term *sgraffito* verskaf die digteres 'n sleutel tot die wyse waarop sy met dié kunswerke in gesprek gaan tree. Sy "krap" naamlik inderdaad deur die boonste, sigbare laag van dié skilderye ten einde die ideologiese onderbou, stereotiperings en kunsbeskouings wat aan die wortel daarvan lê, bloot te lê en dit dan verder te voer of te ondermyn.

Hierdie werkwyse is nie nuut by Krog nie. Reeds in bundels soos *Jerusalemgangers* (1985) en *Lady Anne* (1989) maak sy van 'n soortgelyke tegniek gebruik wanneer sy bestaande tekste transponeer na 'n ander werklikheid en op 'n bepaalde wyse daaruit probeer sin maak – "... akkoorde/ daaruit haal vir die wysie van ons Afrika kwart" (Krog 1989:16). Wanneer sy in die laaste reël van "Lady Anne" skryf: "onder my duim lê die fyn sintaksis van jou strot" (1989:108), maak sy haar werkwyse openbaar en verraai sy 'n bepaalde magsgevoel ten opsigte van haar subjek wat selfs as beskikkingsmag geïnterpreteer kan word. In dié frase verraai sy ook dat sy die verhouding tussen kunstenaar en stof/subjek primêr as 'n magstryd beskou.

Wanneer die digteres onder andere die kunstegnieke van Marlene Dumas en Pablo Picasso na die digkuns oordra, maak sy 'n duidelike stelling aangaande lank-gekoesterde genderspesifieke magsverhoudinge wat egter metafories ook op rasgebaseerde stereotiperings en ander onderdrukkende praktyke van toepassing gemaak word. In 'n vorige artikel (Taljard 2008) is die intertekstuele gesprek wat tussen Krog se gedigte en die plastiese kunswerke van Marlene Dumas ontstaan, aangetoon en ontleed. Daar is aangevoer dat Krog haar oor die algemeen vereenselwig met die (feministiese) teorieë wat die skering en inslag vorm van Dumas se werk deurdat sy daarop voortborduur en dit as't ware slegs in 'n ander kunsvorm giet. Die Picasso-sonnette vorm 'n sterk kontras met die sonnette oor Dumas se werk deurdat die digteres sterk standpunt inneem en inskryf teen die onderliggende patriargale diskoers van die eroties-gelaaide Picasso-ets.

2. Kunstenaar en kunswerk: Pablo Picasso, *347-Suite*

Tussen 16 Maart en 5 Oktober 1968 het Picasso, op 86-jarige leeftyd, 'n reeks van 347 etse en akwatinte voltooi wat in samewerking met die meestergraveurs Piero en Aldo Crommelynck in hulle ateljee in Mougins gedruk is en in 1968 en 1969 by die Galerie Louise Leiris in Parys ten toon gestel is. Die reeks was oorspronklik bedoel as illustrasies vir Fernando de Roja se roman *La Célestine* (1499), wat handel oor die lewe van 'n ouerwordende koppelaarster. Die tematiese materiaal bestaan hoofsaaklik uit ontmoetings tussen mense, wat deur Picasso self kollektief beskryf is as "theatrum mundi", ofskoon hy nie werke afsonderlik benoem het nie (ecademy.com, 2006). Die reeks word deur ecademy.com (2006) beskryf as

a series of delicately drawn erotic encounters that are both touching in their humanity and sensual in their depiction. Some of these are outright pornographic in nature but many just have a hint of sexually charged activity of some sort.

Die *347-Suite* word allerweë beskou as 'n voorbeeld van die belangrike rol wat outobiografiese materiaal in Picasso se kuns gespeel het. Benewens temas uit sy eie werk wat in vrye assosiasie in die reeks voorkom, kom ook kopiërings voor uit die werk van ander kunstenaars, soos Goya, Velasquez, El Greco, Edvard Munch, Manet, Courbet en Delacroix (Barr-Sharrar 2006; Morphet 2007). In 'n insiggewende artikel, "Picasso and Appropriation", beredeneer Burgard (2007) Picasso se siening van appropriasie oftewel intertekstualiteit. Hy voer aan dat Picasso die oorname van beeldmateriaal as 'n soort magiese prosedure beskou het:

For Picasso, appropriation was not merely an artistic exercise in which he critiqued the Modernist reverence for originality and explored his relationship to great artists. Indeed, the artist perceived appropriation as a magical transference of power ... Picasso's early and lasting interest in appropriation transformed and shaped his life and his mature artistic practice.

Volgens Burgard (2007) sou Picasso by herhaling die stelling gemaak het

that art is ... "a form of magic", a strong personal identification with both the primordial artist and God the Creator, and the conviction that the appropriation of works by other artists would result in a magical transfer of artistic powers.

Picasso het, bo en behalwe sy menings oor intertekstualiteit, ook oor ander aspekte van die kuns 'n uitgesproke opvatting gehad wat dikwels as metatekstuele kommentaar in sy werk teenwoordig is, byvoorbeeld in die werke waarin hy die tema van die skilder en sy model (*The Artist and his Model*) uitbeeld. Dié stille dialoog en ander tonele gebaseer op die kunsateljee het met verloop van tyd bykans mitiese status in sy oeuvre verwerf. Ook is die skilder wat uitgebeeld word, selde identifiseerbaar as Picasso self. Verskeie variasies op die tema "the artist and his model" kom ook voor in die *347-Suite* - op hierdie laat stadium van die skilder se loopbaan veral as argetipiese motiewe waarin oor die menslike lewe as sodanig besin word. Dikwels is die skilder in 'n kostuum uit die sewentiende of agtiende eeu geklee, met kwas en palet in die hande. Verder kom daar dikwels 'n kollega of 'n voyeur voor wat die toneel dophou (Leiris 1973:249). In ag genome Picasso se byna obsessiewe klem op die sig-sintuig sou 'n mens waarskynlik met redelike sekerheid kon beweer dat die voyeur in sy werk 'n metafoor is van die kunstenaar wat moet sien alvorens hy kan skep: hy kyk na

die model wat die basis is van elke skildery - 'n lewende objek wat haarself beskikbaar stel om beskou te word en wat die subjek van alle subjekte is, naamlik die Naakstudie. Daarom is baie van Picasso se model-skilderye slegs gemoed met kyk, met die "gaze", sonder om ander handeling uit te beeld. Dit lyk asof Picasso daarna gestreef het om, deur die skilder as voyeur te impliseer, die marginaliteit van die kunstenaar aan te toon wat slegs in terme van sy werke bestaansreg het (kyk Leiris 1973: 250–51).

In teenstelling tot die algemene teorie wat sedert Foucault en Barthes redelik algemeen gehuldig word, naamlik dat die generatiewe energie van die geslagsdaad die meestermetafoor is vir die kunstenaar se skeppingsdaad, beskou Vogel die temas van erotika en pornografie in Picasso se werk nie as blote uitbeelding van die kreatiewe proses nie, maar as uitvloeisel van die politiek van die dag waarby hy intens betrokke was en wat deurgaans sterk in sy werk figureer. Sy huldig die mening dat Picasso se siening van die verhouding tussen die twee geslagte direk toegeskryf kan word aan sy lewenslange politieke betrokkenheid en sy sentimente ten gunste van sosialisme en kommunisme wat vervreemding tussen "private" en "openbare" sferes gebring het (Vogel 2007).

'n Resensie van die werk *Woman as Sex Object: Studies in Erotic Art, 1730–1970* deur Lise Vogel (2007) verskaf 'n perspektief op die seksuele beeldmateriaal van die 347-ette met hulle eksplisiete uitbeelding van seks wat op sy beurt as stereotiep vroulik vertolk kan word. Sy kritiseer Gert Schiff se maklike, karikatuuragtige Freudiaanse verklaring van die erotiese inhoud van Picasso se nommer 314 van die *347-Suite* as kliniese sindroom en manifestasie van kastrasievrees. Voorts betwyfel sy ook die maklike verklaring van die werk in terme van die ooreenkoms wat Picasso sou sien tussen kuns en seks. Sy lewer kritiek op Schiff se interpretasie van die ets as "the extreme ecstasy of [the painter's] union with the model" as "the final consummation of [the couple's] love" (aangehaal deur Vogel 2007) en voeg by dat Schiff hom behoort te skaam oor die wyse waarop hy die vroulike belewenis letterlik tussen parentese plaas wanneer hy skryf: "Picasso's painting deals with man's (and woman's) most basic impulses and passions" (aangehaal deur Vogel 2007).

Dit lyk gevolglik asof Vogel die herhalende motief van "the artist and his model", en veral van die erotiese konnotasies wat dit onderlê, beskou as 'n poging van die kunstenaar, hetsy bewus of onbewus, om die private en die openbare sferes van die menslike bestaan met mekaar te versoen. In wese is dit daarom 'n poging om die verskeurdheid en apart-wees van die moderne mens te transendeer en te heel deur inskripsie van 'n versoenende en helende handeling in die alledaagse (werk)situasie van die skilder as "werker"/mens. Beskou in die lig van Picasso se hele oeuvre met sy sterk simboliese en politieke inslag, maak dit nie sin dat hy so 'n groot deel van sy kreatiewe energie sou wy aan die uitbeelding van sinlose genot en pornografie nie. Daarom behoort alle evaluering van dié aspek van sy kuns versigtig en met inagneming van 'n bepaalde onderliggende dualiteit onderneem te word.

Picasso se private lewe en sy problematiese verhouding met sy vrou en minnaresse onderskryf egter die relatiewiteit van bostaande argument en beklemtoon die inherente tweeledigheid en verskeurdheid van die erotika-idiom in sy oeuvre, terwyl dit eweneens klem lê op die ambivalente interpretasies daarvan deur kunsteoretici. Schiff (2007) huldig byvoorbeeld die mening, wat ook deur verskeie ander kritici gehuldig word, dat die *347-Suite* met hulle "bawdy scenes" tot die sfeer van die pikareske en die komedie behoort met hulle "vast seventeenth-century panorama of human follies, conceived solely for Picasso's private delectation", sy wêreld van persoonlike fantasie.

So wys Krog (2000:59–62) in haar Picasso-sonnette deur die intertekstuele gesprek met die 313-ets uit die 347-reeks op die skilder se verouderde siening van die verhouding tussen kunstenaar en model wat deur veelvuldige interpretasie reeds 'n stabiele, gesanksioneerde betekenis verkry het, op die magsverhouding wat onderliggend is aan dié werk, en op die ideologiese, patriargale onderbou wat 'n belemmerende siening van die vrou en vroulikheid verteenwoordig. Deur as't ware bo-oor die werk van die ouer kunstenaar te skryf lê sy tegelyk klem op die vlugtige aard van die waarheid én bring sy literêre graffiti aan wat, getrou aan sy aard, protesnotas is met 'n sterker stelling as blote betoog. Wanneer sy in intertekstuele gesprek tree met dié ets, neem sy nie net die ets as interteks nie, maar laat tegelyk 'n groot aantal feministiese tekste en teorieë in haar nuwe teks saam resoneer.

3. Patriargie versus feminisme

Dekonstruksie van die eensydig manlike fokus wat die Picasso-ets tipeer, is die hoofdoel van Krog se reeks sonnette "The Artist and his Model" (*Pablo Picasso, No 313 of 347 Series*) (Krog 2000:59–62). Dié dekonstruksie geskied hoofsaaklik aan die hand van feministiese literêre praktyke wat kortliks hier onder bespreek word.

Skryf in 'n feministiese idioom behels oorskryding van die grense van 'n teoretiese en filosofiese sisteem wat deur Cartesiaanse waardes gedrewe is. Dit verplaas die teks na 'n liminale gebied van waar die sentrum uit 'n nuwe perspektief beskou kan word en van waar kritiek op dié sentrum uitgespreek kan word (vergelyk ook Viljoen 1998:15 en Gilead 1986:183). Volgens Beasley (1999:3–18) is die wese van feministiese teorie daarin geleë dat dit deur middel van dekonstruksie en hervorming kritiek lewer op hoofstroomdenke, wat dikwels op manlike waardes en denksisteme en op die universalisering van die manlike belewenis geskoei is. Feministiese teorie probeer 'n alternatief daarstel vir dié kennissisteem wat die man as norm beskou en wat die vrou meestal in terme van die man definieer. In die breë sou 'n mens dit kon beskryf as 'n kennissisteem wat op kritiese wyse verklarings probeer bied vir die onderdrukking van vroue deur die ondermyning en blootlegging van onderdrukkende praktyke.

Baie feministe beskou die seksualiteit van die vrou as die basiese aanleiding tot onderdrukking. Dit is egter nie genoeg om slegs die onderdrukkende geslagspesifieke praktyke te beskryf nie; die struktuur waarop seksuele gedrag en geslagsverskille berus, moet ontleed word ten einde bloot te lê hoe dié sisteem tot onderdrukking aanleiding gee. Vir Toril Moi (1985:xiv) is die hoofdoel van die feminisme juis geleë in die blootlegging van patriargale opvattinge en praktyke ten einde te verhoed dat dit verder in die samelewing bestendig word. So is daar lank aanvaar dat die seksuele gedrag van mans en vroue 'n "natuurlike" biologiese basis het en dat mans se seksuele gedrag meer aggressief en minder beheerst is as dié van vroue. Hieruit volg dan dat die man in seksuele praktyke as "veroweraar" sekere onderdrukkende en selfs vernederende praktyke teenoor die vrou as "verowerde" mag uitvoer. Die doel van veral sosiale en Marxistiese feministe is egter om te bewys dat seksuele gedrag sosiaal aangeleer is en nie 'n natuurlike of instinktiewe basis het nie; dat lank-gesanksioneerde seksuele (en ander) praktyke dus herdink en hervorm behoort te word, veral waar dit gebaseer is op die onderdrukking en miskennings van die vrou as selfstandige en waardige subjek.

Hierteenoor is die begrippe *patriargie* en *man/manlik* vir teoretici soos Lacan en Julia Kristeva egter slegs nóg metafore vir onderdrukking wat 'n doeltreffende instrument in die feministiese literêre teorie geword het (kyk Kristeva 1980). So

'n teoretiese leesstrategie is dus nie meer gemik op die bevryding van die vrou as biologiese wese van die man as biologiese wese nie, maar op die bevryding van die mens op universele vlak van dit wat hom/haar verhinder om selfstandig subjektiwiteit te besit. Ook Krog se gedigte transendeer uiteindelik die spesifieke geval en lewer universele kommentaar op alle onderdrukkingspraktyke ten einde aan gemarginaliseerdes subjektiwiteit te verleen.

Identiteitskonstruksie is 'n verdere fokus van postmoderne en poststrukuralistiese feministiese debatte waarin dikwels aangevoer word dat ten einde beheer te kan uitoefen, moet die instansie wat beheer, subjektiwiteit hê. Hervorming van ondermynende kulturele en sosiale gebruike kan dus slegs plaasvind indien die onderdrukte subjektiwiteit besit – dus selfstandige persone uit eie reg is. Butler (1990:326) wys daarop dat dit in die verlede 'n eensydig manlike prerogatief was om subjektiwiteit te besit. In die lig daarvan is een van die vernaamste doelwitte van die feministiese literêre kritiek die herstel van subjektiwiteit aan die vrou en inskrywing teen die stereotiepe beeld van die vrou as objek (van begeerte). Opvattinge wat die vrou as minder geskik vir sekere take, swakker, onderdanig en selfs as besitting of aanhangsel van die man voorstel, moet dus eers vervang word met 'n siening wat die vrou as gelyke van die man daarstel.

Ook Castro (1990:125–46) is die mening toegedaan dat moderne mense se identiteite deur mites gevorm word en dat stereotiepe beskrywings van die vrou en die vrou se rol in die samelewing hierdie (manlike) mites voed en legitimeer. Hoewel sy tipies manlike en tipies vroulike eienskappe in mense onderskei, skryf sy dit eerder toe aan die invloed van mites wat menslike gedrag en identiteit rig en vorm as aan natuurlike en aangebore verskille. Castro (1990:125–7) werk met die konsep *androgenie* in sy nieliggaamlike konnotasie as "... the pursuit of an ideal 'unlimited personality', based on the refusal to sexualize human traits or to link psychic identity with biological sex". Sy redeneer gevolglik dat alle menslike eienskappe in wese universeel is en nie uitsluitlik in een geslag voorkom nie, alhoewel dit soms as tiperend van 'n bepaalde geslag beskou mag word. In hierdie opvatting lê die moontlikheid van versoening tussen die twee geslagte, deurdat ruimte geskep word vir 'n totale menslike ervaring wat geleë is in die strewe na eenheid, soos deur die term *androgenie* geïmpliseer word (Castro 1990:126–7). In haar herinterpretasie van die Marlene Dumas-gedigte (Krog 2000:51, 53–7) fokus Krog duidelik op hierdie androgene variant van die liefdespel wat ook in die sonnettereeke oor Picasso se nommer 313 van die 347-reeks figureer. Die psigoanalitiese teorie verskaf 'n behoorlike teoretiese raamwerk waarbinne dergelike sosiale betekenis van biologiese verskille verreken kan word:

Rather than contesting the "natural" role of women, psychoanalysis offers the means to challenge the very category of the "natural" and focus instead on the way in which bodies, whatever their capacities, are socially produced as *sexed* bodies. This shifts the emphasis from nature and biology to the ways in which bodies are encoded and trained by social practices and institutions, such as the family, to *become* masculine or feminine subjects. (Gatens 1991:101)

Hierdie konsep *androgenie* verskil ingrypend van Freud se aanname dat alle mense in wese biseksueel is in dié opsig dat androgenie op suiwer spirituele vlak beskou word as 'n ontologiese revolusie waardeur menslike bewustheid getransformeer word tot op 'n punt waar geslagsverskille geen rol in die sosiale opset meer speel nie (Castro 1989:126, 140).

Die siening dat bepaalde seksuele gedragpatrone verwerf en nie aangebore is nie, vorm 'n belangrike komponent van Krog se herlesing van Picasso se ets nr. 313 van die 347-reeks. Hierdie teorie lei tot die insig dat die waarheid in wese onstabiel, wisselend en onkenbaar is. Verder plaas dit die toneel wat deur dié ets uitgebeeld word, sowel as die hele denksistiem waarbinne dit gekonseptualiseer is en wat dit onderlê, onder verdenking.

4. Ets 313 van die 347-Suite

Die groep etse waarvan nr. 313 deel uitmaak, word gekenmerk deur hulle komplekse en ambivalente aard, 'n kenmerk wat deur Krog deeglik in berekening gebring word in die sewe sonnette oor dié ets. Ets nr. 313 van die 347-Suite (1968) is deel van 'n groep variasies op Ingres se *Raphael Painting the Fornarina*, wat op sy beurt 'n herinterpretasie is van Raphael se *Fornarina*. Wanneer Krog haar sonnette skryf, is daar dus reeds minstens drie bekende intertekste waarmee sy, soos ook in die Marlene Dumas-sonnette (Krog 2000:51, 53–7), by implikasie in gesprek tree.

Ets nr. 313 van die 347-Suite het, soos die res van die groep waarvan dit deel is, 'n eksplisiet erotiese inhoud en vertoon duidelike trekke van die afbeeldings uit die *Kama Sutra*. Die linkerkantste derde van dié ets word in beslag geneem deur die pous, wat ook die grootste figuur op die ets is. Hy sit in profiel en beskou die ineengestrengelde figure van die skilder Raphael en sy model, heel waarskynlik in 'n spieël. Hy dra die kenmerkende seremoniële regalia met die bekende Trippeltiara wat deur Napoleon Bonaparte aan die Vatikaan geskenk is. Die gesig is bebaard en in detail uitgewerk, veral die oor. Die kleed is wit, en slegs kantafwerkings by die kraag is ingevul. Die pous lyk terselfdertyd hartseer, senuweeagtig en duidelik boosaardig. Raphael en sy model word regs en frontaal uitgebeeld in die liefdesdaad – hy het haar pas geopenetree en die geslagsorgane is oorgroot en eksplisiet sigbaar; daar is ook 'n vreemde gesig sigbaar wat klaarblyklik uit die maag van die skilder groei en die hele petalje met belangstelling van naderby dophou. Die model is naak, terwyl die skilder nog gedeeltelik geklee is – hy dra 'n sewentiende-eeuse kostuumbaadjie, en 'n baret met 'n groot veer, en hou 'n kwas in sy regter- en 'n palet in sy linkerhand vas. Hy raak die model, wat wulps en wellustig voorkom, nie met sy hande aan nie, maar ondersteun haar in sy arms. Die verwronge en ineengestrengelde liggaamshouding van die minnaars beeld die skilder se bewustheid van die komplekse aard van interpersoonlike verhoudings uit – ofskoon dan ook eksplisiet vanuit die manlike oogpunt!

5. Magiese oordrag van mag: "9. The Artist and his Model (Pablo Picasso, No 313 of 347 Series)"

In die sewe sonnette onder die titel "9. The Artist and his Model (*Pablo Picasso, No 313 of 347 Series*)" (Krog 2000:59–62) uit die siklus *skilderysonnette e.a.* tree Antjie Krog in gesprek met ets nr. 313 van die 347-reeks, terwyl die res van die groep geïmpliseer word in die onderliggende verhaal van die sonnette. Die kubistiese werkwyse van Picasso wat die opbreek van die subjekmateriaal in verskillende vlakke behels en wat in die 347-Suite steeds gesien kan word, word deur Krog ikonies vergestalt deur die opbreek van betekenis in verskillende betekenisvlakke wat elk in 'n afsonderlike sonnet uitgebeeld word en telkens 'n hoër vlak van abstraksie behels.

Die hele siklus berus op genre-intertekstualiteit of, in Genette (1997:5–8) se terme, transtekstualiteit¹ tussen Krog se gedigte en die ets van Picasso, maar ook die intertekste van dié ets. Soos Ingres en Picasso telkens die beeldmateriaal van 'n ouer skilder bekomentareer het, lewer ook Krog se sonnette kritiese kommentaar en repliek op die stereotiepe en belemmerende siening van die vrou in die kuns, veral soos vergestalt in die 313-ets. Sy stel in haar sewe sonnette 'n nuwe alternatief deur die skep van 'n paradigma waarbinne die vrou as onafhanklike subjek betekenis kan hê onafhanklik van die belemmeringe wat deur die patriargale orde aan haar opgelê word.

In die eerste sonnet, A, beskryf die digteres ets nr. 313 in grafiese detail. Dit is interessant dat sy die pousfiguur beskryf as "die horingrige vratterige meester" (Krog 2000:59). Die vratte kan duidelik gesien word, alhoewel dit ook die neusgat en die derde oog (wat heldersienendheid suggereer) van die voyeur-figuur sou kon wees wat deur die donker kolle op die gesig voorgestel word. Ofskoon die A-sonnet primêr gemoeid is met 'n grafiese beskrywing van die inhoud van die betrokke ets, skemer 'n sekere mate van feministiese kommentaar en interpretasie deur die beskrywing. 'n Ironiese kontras ontstaan deur Krog se interpretasie van die voyeur-figuur. Of sy die simboliek wat die figuur as pous tipeer, misgekyk het (dalk weens die feit dat die pous nie die tradisionele biskopshoed dra nie) en of sy die feit doelbewus ignoreer om 'n nuwe betekenislaag aan haar gedig toe te voeg, is onduidelik, hoewel in wese irrelevant. Indien die algemene aanname gehuldig word dat dié figuur die pous voorstel, sou die toneel op die divan noodwendig vra om etiese en morele interpretasie. Nou word die ou man ironies "die Koning van Naai", in plaas van die koning van die Kerk op aarde, wat ook die morele implikasies van die handeling op die divan binne 'n totaal ander konteks plaas. Die suggestie van die pous se menslikheid en betrokkenheid by erotiese praktyke (deur alle eeue) gaan egter deur haar interpretasie verlore – 'n problematiek wat onder Afrikaanse lesers in ieder geval minder relevant is.

Die implikasie dat die skilder homself as voyeur in sy ets ingeskryf het, is 'n sinvolle alternatief, aangesien dit ooreenstem met 'n breë opvatting wat deur baie kunstenaars, ook Picasso, gehuldig word, naamlik dat kunsskepping deur 'n voyeuristiese handeling voorafgegaan word (kyk ook Schiff 2007). Vaagheid in Krog se sonnette oor presies wie die skilderfiguur op die ets is, laat die moontlikheid oop dat die skilder 'n persona van die ou man sou kon wees. Veral in die laaste vyf sonnette is dit nie altyd duidelik of die "meester" van die eerste sonnet ook die ouerwordende skilder is wat in konfrontasie met die vrou verkeer nie. Teen die einde van die siklus vervaag die man se persoonlike identiteit toenemend en word hy al meer 'n simbool vir die man as sodanig.

Waar die eerste sonnet (A) hoofsaaklik 'n weergawe van die visuele ets-gegewens is, is die inhoud van die tweede sonnet (B) reeds effens meer abstrak. Hoewel dit ook hoofsaaklik beeldmateriaal uit die ets betrek, val die klem in hierdie sonnet op interpretasie, veral van die stereotiperings wat in die ets duidelik sigbaar is, naamlik klem op die manlike "gaze" en die patriargale paradigma waarbinne die vrou as seksobjek geplaas word. Wat Krog deur haar interpretasie vanuit die vroulike perspektief doen, is dus om Picasso se stereotipering van genderrolle en signifikasie binne die patriargale orde bloot te lê. Die reëls: "sy smettelose hande raak haar nie aan nie/ hy hou slegs kwas en palet/ hy penetreer haar en hy skilder haar" (Krog 2000:59) bevat 'n hele rits patriargale vooroordele, naamlik die siening van die vrou as (vuil) objek wat die "smettelose" hande van die (smettelose?) skilder kan bevuil, die siening van die liefdesgenote as apart van mekaar in die liefdespel (hy raak nie aan haar nie), die gelykstelling van die vrou met die (koloniale) landskap wat geken kan word deur haar te "penetreer" en dan verslag te doen oor haar ("hy skilder haar") en oor die insinuasie dat die man 'n

beroep beoefen (hy het sy "werktuie" in sy hande), terwyl die vrou se rol in terme van bevrediging van die man gereken word. Ook die vergelyking van die liefdesdaad met die skep van kuns is in baie opsigte 'n gewraakte metafoor, aangesien dit ook 'n bepaalde manlike fokus veronderstel.

Op subtiele maniere ondermyn Krog egter terselfdertyd die patriargale handeling en aannames wat deur die bogesiteerde reëls veronderstel word deur te wys op die stereotiperende aard van die visuele kunswerk wat die verstarring van die man in die ewige (impotente) liefdesdaad vaslê: "sy piel vir ewig aan't penetreer" (Krog 2000:59). Meer eksplisiet is die vroulike perspektief in die laaste strofe waarin sy die impotensie van die ou man wat "sy saad deur haar bondelende voluptousness [sic!] [wil] jaag" (Krog 2000:59) as straf beskou en ook 'n persoonlike straf vir die jong man bedink: "hy sal nog sien hoe lekker knak sy 'n roesvry stainless steel-piel" (Krog 2000:59). 'n Interessante verwysing na Picasso as persoon en heel waarskynlik na sy private liefdeslewe wat alom bekend is, vind ons in die reël waarin die vrou mymer oor die ou man se impotensie as sy straf: "... hy's mee gedeel - sy ou lyf hang kuis/ so ook dié van die etser ...", waar die etser natuurlik Picasso is wat dié betrokke ets op 86-jarige ouderdom gemaak het.

Die derde sonnet (C) bemoei hom nie meer met die besonderhede van die ets nie, maar gaan as egte sgraffito onder die vel van die oppervlakbetekenis van die ets in om die onderliggende problematiek bloot te lê en die versterkte handeling wat daarin vasgelê is, te bekomentareer. Krog se verhaallyn hou direk rekening met Picasso se siening van die verhouding tussen skilder en model as konfrontasie en is simbolies van die problematiese aard van die wyse waarop die kunstenaar met sy stof omgaan. Hierdie sonnet verskaf die vroulike perspektief op die problematiese liefdesverhouding wat gesuggereer word. Deur eerste die vrou se weergawe te verstrek, maak die digteres 'n belangrike regstellende stelling aangaande die hiërargiese orde wat patriargale strukture onderlê. Dit is verder opvallend dat sy stereotiepe handelingspatrone vermy deur onder andere te wys op die "toegeeflik[heid]" van die vrou en op haar skuldaanvaarding: "... uit skuldgevoel// neem sy dit aan/ as verdienste vir verraad" (Krog 2000:60). Veelseggend is dat die vrou in hierdie geval blykbaar die man verraai het. Waar dit in konvensionele (manlik-gedrewe) liefdesverhale gewoonlik die man is wat die vrou verraai en nie omgekeerd nie, is dit in hierdie geval dus die vrou wat handel en die rol van die man as (enigste) oorskryder van grense op sy kop draai. Verdere ondermyning van geïkoneerde genderrolle vind plaas deur die taal wat in verband met die man gebruik word: "dan begin dit/ eers 'n ligte geteef oor onbenullighede" (Krog 2000:60). Die algemene aanname is immers dat vroue oor onbenullighede praat, terwyl ook die woord *teef* diep ingebed is in die woordeskat wat gewoonlik in verband met die vrou gebruik word!

Sonnet D gee die manlike variant van die "verhaal" van die minnaars weer. Waar die "verhaal" van die vrou in ambivalente terme geskryf word, lyk dit asof hierdie sonnet doelbewus die man as stereotiep wil uitbeeld. Die opposisiepaar word beskryf as "glas in die hand" (die man) en "mes in die hand" (die vrou). Dié uitbeelding sluit aan by die metafoor van liefde tussen twee mense as stryd en konfrontasie elders in die bundel (kyk "liefdeswoord", Krog 2000:63 en "skryfode", Krog 200:66–74). Deur die vrou as die handelende figuur ("mes in die hand", Krog, 2000:60) en die man as prater ("behendig snedig pak ek my hele gegriefde / woordeskat op die kombuiscounter", Krog, 2000:60), vind daar 'n omruiling van tradisionele geslagsrolle plaas, veral daar die man homself ook nog beskryf as "slu en soms gemeen" (Krog 2000:60) - ook eienskappe waarmee die vrou meestal geassosieer word. Die vrou se walging met die man word in besonderhede uitgebeeld wanneer sy "in die kristalgesnyde slaai ... braak en braak" (Krog 2000:60). En weer eens is die man se reaksie op dié handeling

besonder voorspelbaar: "ek klop haar bemoedigend liggies op die skouer" (Krog 2000:60). Waar die vorige sonnet dus duidelik inskryf teen aanvaarde stereotiperings van die vrou, word die man in sonnet D doelbewus as stereotiep uitgebeeld én word sy manlikheid terselfdertyd ondermyn deur hom te beklee met tipies vroulike eienskappe, asook deur oor hom te skryf in taal wat in die verlede gereserveer is om die vrou mee te verneder.

Krog ondermyn Picasso se perspektief wat uit die ets spreek, deur 'n sterk teenargument in sonnet E te stel. Die sonnet begin met die man wat sê: "ek wil alles vir jou wees" (Krog 2000:61) – woorde wat 'n verdagte ooreenkoms oproep met die soetsappige terminologie waarin die vrou haar onderwerping aan en begeerte na die man uitspreek binne die patriargale diskoers, soos in stereotiepe liefdesverhale. Die man se versugting: "ek wil die een wees ... wie jou moontlik maak" (Krog 2000:61) hou direk verband met die reël "hy veroorsaak my" (Krog 2000:53) uit die sonnet "The Image as Burden" (Krog 2000:53), wat die vraag impliseer of die ondergeskikte vrou afsonderlik van die man subjektiwiteit ('n onafhanklike identiteit) kan hê – 'n belangrike kwessie binne alle magsdiskoers. Direk daarna beskryf die man hoe hy die vrou "die huis deur [wil] naai" (Krog 2000:61), ook 'n tipiese manlike fantasie, wat egter in die tweede strofe ondermyn word deur die terme waarin hy na homself verwys in die idioom van die politieke feminisme:

maar ek word daaglik uitverkoop en afgeraai
ek word mateloos almagteloos en platverneder
ek voel bloedwoedend en diep aggressief
ondermyn, agtergelaat en nodeloos nutteloos
verdronge en al vir jare en jare verdrietig gevernietig. (Krog
2000:61)

Dit is immers die vrou wat geslagte lank deur die man "uitverkoop" is, "(...)magteloos" en "(...)verneder" was, deur manlike diskoers en sosiale praktyke "ondermyn" en verdring is, en wat sedert die 1960's woedend en aggressief op dié stand van sake reageer. Toenemende aftakeling van die man se persoonlike identiteit deur stereotipering kan as verdere ondermyning gelees word van die uitbeelding waarin die tegniek van die etsers wat, deur detail op die manlike figure aan te bring, dié figure met duidelik herkenbare positiewe identiteit (die pous en Raphael) beklee, terwyl die "landskap" van die vroulike liggaam metafores leeg gelaat word. Uitwissing van genderverskille en stereotipering van geslagsrolle as identifikasiewyse wat lynreg staan teenoor die siening wat uit die Picasso-ets spreek, kan in dié strofe gelees word.

Omdat dit nooit heeltemal duidelik is wie van die twee "minnaars" aan die woord is nie, verkry die sonnet 'n ambivalensie wat die androgene persepsie van geslagsrolle onderskryf. Die voorafgaande interpretasie sou dus ook omgedraai kon word, en dit sou die vrou kon wees wat beskryf hoe sy die man "die huis deur [wil] naai" in 'n duidelike inspelings op die feministiese teorie dat geslagsrolle nie biologies vasgelê is nie – 'n doelbewuste verruiming van 'n verouderde, kultuurgebaseerde rollespel.

In hierdie sonnet kan verder egter ook gesien word hoe Krog met Picasso as kunstenaar identifiseer, byvoorbeeld wanneer die rolle van man en vrou geproblematiseer word en sy by implikasie van dieselfde tegniek gebruik maak as hy wanneer sy die man gebruik vir die doel van kunsskepping op dieselfde wyse as wat hy die vrou gebruik – 'n tegniek wat op sy beurt haar persoonlike aanval op Picasso onder verdenking plaas.

Sonnet F, "sy bly aanvanklik stil" (Krog 2000:61), funksioneer op 'n volgende vlak van abstraksie, deur verdere abstrahering van die man-vrou-opposisiepaar en aansluiting by die feministiese diskoers van opstand teen onderdrukking wat in die vorige sonnet aangeroei is. Daar kom 'n duidelike sintaktiese paradigma voor wat die sentimente en woordeskat van die politieke feministiese teorie illustreer: "yswit woedend" (r. 3); "ek wil hier uit!" (r. 6); "veg sy teen die optekening// van haar deur hom" (rr. 8 en 9); "stoei sy teen die gedikteerde narratief" (r. 9); "die metafoor uitoorlê" (r. 11); "eerder bleddie niemand/ ... as om te bestaan/ bloot as 'die opgetekende'" (rr. 11–13). Dus: nie slegs deur die teendeel in die praktyk te illustreer nie, maar ook op abstrakte teoretiese vlak verset die digteres haar teen die geskilderde paradigma van haar interteks en tree sy met die teorie wat die skilder se interpretasie van 'n bepaalde gegewe onderlê, in gesprek. Deur appropriasie van die vakwoordeskat van feministiese teorie betrek Krog die hele feministiese beweging as verdere interteks van haar gedig ter versterking van haar argument. Die slotreël bevat ironiese kommentaar op die "liefdesverhaal" sowel as 'n verwysing na Picasso se persoonlike lewe wanneer die man op hiperboliese wyse as losbol voorgestel word: "hy gee agterna die skildery aan sy nuwe beminde present" (Krog 2000:61).

Die laaste sonnet in die siklus, "niks is so vulnerable soos 'n ou man nie" (Krog 2000:62) is nóg 'n ommekeer van patriargale konvensie wanneer die ouerwordende liggaam van die man in besonderhede beskryf word op dieselfde eksplisiete manier as waarop die vroulike liggaam in manlike diskoers beskryf word. Ook hierdie konvensie is 'n direkte inskryf teen patriargale signifikasieprosesse. Dit is wel algemene praktyk om binne die manlik-gedrewe diskoers (byvoorbeeld in liefdesverhale) die gespierde liggeme van sterk jong mans te beskryf, maar die beskrywing van die man se weerloosheid en die manier waarop sy liggaam hom "in die steek gelaat (het)" (Krog 2000:62) het, is 'n ondermyning van die manlikheid en die viriliteit van die man. In hierdie toestand van aftakeling bestaan daar eintlik geen verskil meer tussen die twee geslagte nie, soos pragtig geïllustreer deur T.T. Cloete (2001:33) se bekende gedig "Uniseks": "ons het mekaar/ se tagtig plus jaar/ lief sonder onderskeid/ van man- en vroulikheid/ sonder sterkste en eerste/ sonder taaiste of teerste ..."

En net om die onvatbaarheid van die "waarheid" te illustreer, word die beeld van die man wat in die voorafgaande sonnette so sorgsaam gedekonstrueer is, in die laaste reëls van die sonnettesiklus onder verdenking geplaas: "in die steek gelaat pluk hy sy gulp op/ maar sy hand huiwer nie 'n oomblik op die kwas nie". Hierdie frase suggereer 'n innerlike krag by die man in terme waarvan hy steeds 'n mate van arrogansie en dryfkrag openbaar ten spyte van die verlies van sy voortplantingsvermoë wat "hang verlate soos 'n na-uurse fabriek" (Krog 2000:62). Die reël lewer egter duidelik ook ambivalente kommentaar op die skilder Picasso self, wanneer *kwas* nie as metafoor van die geslagsorgaan gelees word nie, maar in sy letterlike betekenis. Enersyds word waarskynlik deur dié dubbelsinnige reël verwys na die skilder se groot talent, maar die reël kan ook die suggestie lê dat Picasso onnadenkend binne 'n manlik-gedrewe paradigma bly skilder, ten spyte van veranderende tye (1968 was die jaar van die studente-onluste in Parys).

Steeds is die spel met die "waarheid" aangaande die netelige genderkwessie egter nie verby nie, want die digteres se kommentaar op die hele sonnettesiklus in 'n raampie onder die gedig, getiteld "UNCOMPLETED COMPOSITION", is 'n duidelike onderskrywing en verdere problematisering van stereotiepe genderrolle, naamlik: "die pad na my man/ se hart loop/ deur sy piel" (Krog 2000:62).

6. Opsommend

Krog se intertekstuele gesprek met ets nr. 313 van die *347-Suite* sou met reg 'n fuga genoem kon word wat sy tema op kontrapuntale wyse in 'n verskeidenheid stemme en registers herhaal. Sy sluit op metanarratiewe vlak aan by Picasso se kunswilfilosofie, wat van die veronderstelling uitgaan dat oornam uit ander kunstenaars se werk op magiese wyse die oordrag van mag bewerkstellig. Haar onverskrokke taalgebruik word 'n metafoor vir die sterk teenkanting wat sy voel teen stereotipering en uitbuiting van die vrou. Hierdie siklus is inderdaad een van die sterks-geformuleerde en mees oortuigende protesnotas (graffiti) teen patriargale onderdrukking van die vrou in die Afrikaanse letterkunde tot op hede.

Krog "krap" nie net die verskillende lae van die palimpses wat die Picasso-ets onderlê oop nie, maar krap, soos wanneer sgraffito gemaak word, ook laag vir laag die ideologiese onderbou van dié kunswerk oop en bring sodoende haar eie betekenislaag bo-oor dié intertekste aan. Sy maak op transtekstuele² wyse gebruik van Picasso se eie skildertegniek, die kubisme, om hom as't ware te ontmasker deur haar "beeldmateriaal" op ikoniese wyse in fasette op te breek wat in verskillende sonnette ontgin word. Verder neem sy ook, deur gebruik van die terminologie van die politieke feminisme, die hele studieterrrein van die feminisme as interteks ten einde die postmoderne aanname van gendergelykheid te jukstaponeer met die verouderde siening van genderverskille en manlike begeerte wat deur Picasso se ets onderskryf word. Haar siklus oor die 313-ets word uiteindelik 'n soort feministiese wraak en selfs, as dit versigtig gestel word, 'n woedende reaksie op die uittartend-pornografiese aard van die ets wat (volgens die tipe interpretasie waarmee sy in gesprek tree) spreek van 'n diepgesetelde minagting vir die vroulike liggaam en wat 'n gewraakte siening van die vrou as objek onderskryf.

'n Picasso-simbool wat Krog vrugbaar in haar eie werk aanwend in ongeveer dieselfde konteks waarin dit binne Picasso se latere werk gebruik word, is die simbool van die ou man as voyeur. By haar is die rolle net omgeruil: die vrou as kunsskepper hou die man dop. Volgens *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (American Psychiatric Association 1980:272) is voyeurisme 'n seksuele afwyking wat verbind word met "intense sexually arousing fantasies", soos uitgebeeld in baie van Picasso se werk wat onder die sambreelterm "The Artist and his Model" geklassifiseer kan word. Die klem val by Krog nog sterker as by Picasso op die afwykendheid van die gedrag, ten einde die gevestigde diskoers van manlike begeerte wat dié gedrag as "normaal" sanksioneer, te ondermyn. Deur van bogenoemde strategieë gebruik te maak, vind daar in Krog se siklus 'n duidelike hersignifikasie van sowel Picasso se ets as van die onderliggende ideologiese paradigma daarvan plaas. Ironies bereik Krog en Picasso op suiwer teoretiese en simboliese vlak egter dieselfde effek deur gebruik van die voyeur-figuur, naamlik klemlegging op die marginaliteit van die kunstenaar en die grensoorskrydende aard van kunsskepping.

Appropriasie van die beeldmateriaal van die Picasso-ets stel die digteres in staat om die ideologiese onderbou van dié ets krities te ondersoek en hersignifikasie te bewerkstellig deur stelselmatige disrupsie en die inskripsie van 'n nuwe, bevrydende, nie-opposisionele diskoers bo-oor die verouderde kwetsende en ontmagtigende diskoers. Krog se bevestiging van en klemlegging op vroulike identiteit blyk byvoorbeeld uit veelvuldige ondermyning van die persoon van die skilder en van die wesenlike aard van die man en manlike begeerte. Kortom, haar klemlegging op die "waarheid" as onstabiel, wisselend en in wese onkenbaar, staan sterk afgeëts teen die rigiede ordenende metafoor van die ets wat die skeppingshandeling en die liefdesdaad onproblematies aan mekaar gelyk stel.

Daar behoort geen twyfel te bestaan nie dat Krog deeglik bewus is van die implikasies van die praktyk van intertekstualiteit. Sy skep, deur die maak van "sgraffito", nuwe betekenis deur haar gedig én bewerkstellig herinskripsie van die "ou" kunswerk deur 'n nuwe interpretasielaag tot dié werk toe te voeg deur middel van kommentaar en repliek en deur die verskillende intertekste, ideologiese aannames en filosofiese onderbou wat dit onderlê, oop te krap.

Deurbreking van stelsels wat funksioneer volgens kategoriese opposisies sowel as die oorskryding van versterkte filosofiese raamwerke en ontologieë lê aan die basis van die feminisme. In haar appropriasie van waardes wat uit die Dumas-skilderye spreek, en dekonstruksie van die patriargie aan die hand daarvan, steek Krog egter nie vas in die praktyke van sogenaamde eerste-geslag-feministe wat die patriargie probeer vervang met 'n nuwe stelsel wat op sy beurt weer eie hiërgarieë skep nie. Krog gaan 'n stap verder en verhoed ook die totstandkoming van 'n nuwe hiërgarie deur die moontlikheid van 'n én ... én-verhouding te suggereer in die plek van 'n óf ... óf-verhouding – dus deur die deurbreking van die stelsel van kategoriese opposisies wat die basis van patriargale oorheersing vorm. Die resultaat is die oorsteek en verbrokkeling van die grens wat vroulike begeerte inhibeer en die oopskryf van 'n ambivalente, liminale ervaring van geslagtelike omgang waarin geen kulturele, voorafbepaalde rolle die gedrag van handelende subjekte rig nie.

Krog se repliek op Picasso se werk behels nie slegs die skep van nuwe betekenis deur haar eie teks nie, maar ook die toevoeg van 'n nuwe betekenislaag aan die werk van 'n skilder wie se werk reeds 'n soort gekanoniseerde betekenis verkry het. Ook hierdie handeling dui op die vlugtige aard van die "waarheid" en dui daarop dat signifikasie 'n duidelike gesitueerdheid besit en in wese 'n sosiaal-kulturele handeling is. Die veelvuldig-gelaagde aard van Picasso se werk word geëggo deur Krog se sonnette wat ikonies word van Picasso se kubistiese werkwysse deurdat daarin 'n geleidelike abstrahering van subjekmateriaal voorkom. Krog lewer in die siklus fel kritiek op Picasso se werkwysse wat die vrou, selfs so laat soos 1968, as objek van begeerte uitbeeld. Sy oorskry die grense van suiwer poësie deur van die teoretiese woordeskat van die politieke feminisme gebruik te maak om die man as stereotiepe, bejammerenswaardige karikatuur uit te beeld. Haar klemlegging op vroulike identiteit word gejuks taponeer deur aftakeling van die persoonlike identiteit van die man. Hierdie sonnettesiklus lewer kritiek op sowel Picasso se kunsbeskouing as die manier waarop hy die verhouding tussen die kunstenaar en sy model konseptualiseer, onder andere deur verwysings na sy persoonlike lewe. In 'n paradigma waarin alle grense poreus geword het, moet noodwendig verbastering en mutasie plaasvind, maar indien 'n mens dié proses in terme van Picasso se kunswisdom beskou, behels oornames uit die werk van 'n ander kunstenaar ook die magiese oordrag van die mag van die "ouer" kunstenaar op die kunswerk wat só ontstaan (Burgard 2007).

So gesien, is die manier waarop Krog tekste met mekaar integreer, in mekaar inbed en met mekaar in gesprek laat tree, ikonies vir die wyse waarop sy die vorming van nuwe inklusiewe groepsidentiteite in *Kleur kom nooit alleen nie* vergestalt, aangesien die vorming van 'n interafhanklike gemeenskap met gedeelde belange eweneens die oorskryding van die grense van die eerste persoon behels.

Bibliografie

American Psychiatric Association. 1980. *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*. Washington: American Psychiatric Association.

Barr-Sharrar. 2006. *Some aspects of early autobiographical imagery in Picasso's "Suite 347"*. <http://www.jstor.org/view/00043079/sp020249/02x4178a/0>. Datum besoek: 11 Desember 2006.

Beasley, Chris. 1999. *What is Feminism? An Introduction to Feminist Theory*. Londen: Sage Publications.

Burgard, Timothy Anglin. 2007. *Picasso and Appropriation*. <http://www.jstor.org/view/00043079/sp020049/02x0546z/0>. Datum besoek: 12 Januarie 2007.

Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble, Feminist Theory, and Psychoanalytical Discourse*. In Nicholson (red.) 1990.

Castro, Ginette. 1984. *American Feminism: A contemporary history*. Elizabeth Loverde-Bagwell (vert.). New York: New York University Press.

Cloete, T.T. 2001. *Die baie ryk ure: 100 uitgesoekte gedigte*. Kaapstad: Tafelberg.

Dumas, Marlene. 1998. *Sweet Nothings*. Amsterdam: Uitgeverij De Balie.

Ecademy.com. 2006. *Picasso*. <http://awp.ecademy.com/account.php?op=signup>. Datum besoek: 27 Desember 2006.

Gatens, Moira. 1991. *Feminism and Philosophy: Perspectives on difference and equality*. Bloomington: Indiana University Press.

Genette, Gérard. 1997. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Jane E. Lewin (vert.). Cambridge: Cambridge University Press.

Gilead, Sarah. 1986. Liminality, anti-liminality, and the Victorian novel. *ELH* 53(1): 183-197.

Kristeva, Julia. 1980. *Desire in Language: a semiotic approach to literature and art*. Thomas Gora, Alice Jardin en Leon S. Roudiez (vert.). New York: Columbia University Press.

Krog, Antjie. 1985. *Jerusalem-gangers*. Kaapstad: Human & Rousseau.

—. 1989. *Lady Anne*. Bramley: Taurus.

—. 2000. *Kleur kom nooit alleen nie*. Kaapstad: Kwela Boeke.

Leiris, Michel. 1973. *The Artist and his Model*. In Penrose en Golding (raadgewende reds.) 1973.

Moi, Toril. 1985. *Sexual/Textual Politics: Feminist literary theory*. Londen: Methuen.

Nicholson, Linda J. (red.). 1990. *Feminism/Postmodernism*. New York: Routledge.

Penrose, sir Roland en John Golding (raadgewende reds.). 1973. *Picasso 1881/1773*. Londen: Paul Elek. Bpk.

Schiff, Gert. *Picasso's old age: 1963–1973*. <http://www.jstor.org/view/00043249/ap030105/03a00060/0>. Datum besoek: 12 Januarie 2007.

Taljard, Marlies. 2008. "Stoei teen die gedikteerde narratief": palimpses, sgraffitto en permutasie van tekste in Antjie Krog se "*skilderysopnette e.a.*". *Stilet* 20(1). Maart 2008.

Viljoen, Hein, 1998: Marginalia on Marginality. *Alternation* 5:2.

Vogel, Lise. 2007. *Erotica, the Academy, and Art Publishing: A review of "Woman as sex object. Studies in Erotic Art, 1730–1970"*. New York, 1972.

<http://www.jstor.org/view/00043249/ap030066/03a00110/0>. Datum besoek: 12 Januarie 2007.

Eindnotas

¹Transtekstualiteit is daardie vorm van tekstuele saambestaan waarin die verhouding tussen twee tekste die aandag vestig op die palimpses of gelaagdheid van die teks, en wat doelbewus intertekstueel wil wees.

² Wanneer 'n literêre werk in 'n intertekstuele verhouding tot 'n genre staan, kan sekere genrekodes van die hipoteks deel word van die boodskap van die sekondêre teks. Hierdie proses word deur Genette (1997:397) transtekstualiteit genoem. Die proses van transtekstualisering is nooit neutraal nie en behels 'n hersignifikasieproses van formele strukture vir doeleindes anders as in die oorspronklike genre wat as hipoteks funksioneer.

Die meer "beskeie" opsies van 'n "buitestander": M. Nienaber-Luitingh in die Afrikaanse literêre sisteem

H.P. van Coller en B.J. Odendaal
Universiteit van die Vrystaat

Abstract

The more "modest" options of an "outsider": M. Nienaber-Luitingh in the Afrikaans literary system

A previous article (Van Coller and Odendaal, 2006) has shown that the "outsiders" of Dutch descent H.A. Mulder and Jan Greshoff were, for certain reasons, able to attain authoritative positions in the Afrikaans literary system. As poets and critics with a considerable reputation in the Dutch system, and regarded as representatives of what is considered to be an "authoritative" (colonial centre) system, they could also serve as patrons for pioneering authors (the writers of the Thirties; Etienne Leroux as one of the Sixties writers) in a young and new (previously colonial and peripheral) system. Furthermore, their associations with these pioneers, who soon gained canonical status in the Afrikaans system, contributed towards establishing their status in the Afrikaans system. But how does a foreigner, or an "outsider", join a literary system like the Afrikaans one if he or she does not have the necessary literary authority and status from the start? In this study we want to focus exploratively on a person upon whom such a lot fell, namely M. Nienaber-Luitingh, who did her most important work as a literator at the University of Natal (now the University of KwaZulu-Natal) in Pietermaritzburg.

Opsomming

Die meer "beskeie" opsies van 'n "buitestander": M. Nienaber-Luitingh in die Afrikaanse literêre sisteem

In 'n vorige artikel (Van Coller en Odendaal 2006) is aangetoon dat die "buitestanders" van Nederlandse herkoms H.A. Mulder en Jan Greshoff om bepaalde redes tot gesaghebbende posisies in die Afrikaanse literatuursisteem kon toetree. As digters en kritici met aansienlike reeds verworwe status in die Nederlandse sisteem, en as verteenwoordigend van daardie "gesaghebbend" geagte (koloniale-sentrum-) sisteem, kon hulle in die nuut-betrede (voorheen koloniaal perifere) sisteem as 'n soort patronaat vir baanbrekende skrywers dien (die Dertigers; Etienne Leroux as Sestiger). Voorts het hul assosiasies met hierdie baanbrekers, wat gou kanonieke status in die Afrikaanse sisteem verwerf het, weer meegewerk om Mulder en Greshoff se status in die Afrikaanse sisteem te bestendig. Maar hoe tree 'n mens as buitelanders, oftewel "buitestander", tot 'n

literatuursisteem soos die Afrikaanse toe as jy nie van huis uit met sodanige literêre gesag en aansien beklee is nie? In hierdie studie wil ons die fokus verkennend plaas op 'n figuur op wie so 'n lot geval het, naamlik M. Nienaber-Luitingh, wat aan die Universiteit van Natal (nou die Universiteit van KwaZulu-Natal) in Pietermaritzburg haar belangrikste werk as literator gedoen het.

1. Inleidende opmerkings oor impakstrategieë met betrekking tot literêre sisteme en kanons

Dit was Lauter (1991:21) wat, na aanleiding van 'n uitspraak deur Samuel Johnson, beweer het dat ons die ontdekking van nuwe waarhede minder nodig het as die in-herinnering-roep van ou, bekende waarhede.

Herondersoeke na literêre kanons kan in hierdie verband belangrik wees, omdat kanons die rol speel van kollektiewe, hoewel selektiewe, geheues of ideale. Naas die feit dat hulle versamelings tekste behels wat deur 'n kultuurgemeenskap as waardevol geag word – en wat derhalwe bewaar en onderrig word en waarna voortdurend op allerlei maniere verwys word, soos onder meer Mooij (1985), Moerbeek (1992) en Fokkema en Ibsch (1992) aangetoon het – verteenwoordig hulle ook bepaalde *modelle van die werklikheid*, wat neerkom op waardebepalings van die werklikheid. Die geskiedenis van 'n bepaalde literatuur is dus nie net die neerslag van 'n kulturele geheue nie, maar ook van 'n kultuurgemeenskap se waardebepalings in diachroniese verband – dit wil sê, “gewete eerder as geheue” (Van Coller 1992: 168).

Bostaande verklaar dalk waarom toegang tot die kanon so nougeset beskerm word deur sogenaamde “hekwagters”. In 'n artikel van 'n paar jaar gelede (Van Coller en Odendaal 2005b) is in meer besonderhede aangetoon hoe 'n literêre sisteem soos die Afrikaanse sy kern deur outoregulering afskerm van ander sisteme (soos van die Nederlandse en Vlaamse, en die Suid-Afrikaanse Engelstalige sisteme) om sy selfstandige identiteit te kan bewaar. Daar is ook gewag gemaak daarvan dat literêre sisteme ooreenkomste vertoon met wetenskaplike paradigmas, wat telkens 'n “harde kern” bevat wat op verskillende wyses bestendig en feitlik verdedig word.

Dit is opvallend hoe die strewe om literêre sisteme, paradigmas én kanons binne te dring of te wysig dikwels in krygsterte verwoord word. In 'n artikel deur Van Coller in 2001 is byvoorbeeld aangetoon hoe die Dertigers as opkomende nuwe skrywersgeslag as 't ware 'n literêre “aanslag” geloods het op hul Afrikaanse voorgangers. Hulle “veldtog” is geen uitsondering nie, soos blyk uit die optredes van ander skrywersgroeperinge: die Afrikaanse Sestigters, die Nederlandse Tagtigters en Vyftigters, byvoorbeeld, wat hul voorgangers – by wyse van dergelike spreke – dikwels met min genadebetoning krities “afgemaai” het.

Wanneer 'n individu (of selfs 'n teks) egter toegang soek tot 'n literêre sisteem, of tot die kern of kanon daarvan, is 'n trompop konfrontasie meestal nie die aangewese optrede nie. Slegs die mees begenadigde individue staan 'n kans om op hul eie 'n bres in die literêre vestings te slaan – en loop daarby steeds die gevaar om krities “in boeie geslaan” en selfs “tereggestel” te word! Laasgenoemde het in 'n sekere sin gebeur met die eenling S.J. Pretorius, wat as 't ware deur die kritiek verdoem gebly het tot (“gebalsem” geraak het as) Veertiger-digter “van die tweede plan”, al het hy sy digterskap in die dekades daarna hóé vernuwe (Van Coller en Odendaal 2005a: 17).

Nee, dit is dikwels veel effektiewer om deur indirekte optrede 'n impak op die sisteem of kanon te probeer maak. Indien daar 'n statusryke "patroon" of "skutheilige" is onder wie se beskerming sodanige binnetrede kan geskied, word die poging aanmerklik vergemaklik. In hierdie verband kan verwys word na Abraham Phillips, wat byna eiehandig deur André P. Brink (1992) die Afrikaanse literêre kanon "ingehelp" is deur laasgenoemde se aanprysende inleidende stuk tot Phillips se debuutwerk, *Die verdwaalde land*. Ook N.P. Van Wyk Louw (1965) se inleiding tot die Sestiger-versamelbundel *Rooi* was so 'n kanoniserende bemiddelingsstrategie; soos ook sy inleiding tot D.P. Botha se *Die opkoms van ons derde stand* (Louw 1960).

Verwant hieraan is die wyse waarop (grepe uit) kritici se keuringsverslae vooraf as "aptytwekkers" gepubliseer word: D.J. Opperman s'n oor T.T. Cloete se poësie-debuut, *Angelliera*, byvoorbeeld (*Die Burger*, 6 Augustus 1980:1; *Beeld*, 6 Augustus 1980:1; *Die Oosterlig*, 6 Augustus 1980:5; *Die Volksblad*, 6 Augustus 1980:11); of Petra Müller s'n (1993:7) oor Gert Volk Nel se buiging as digter, *om te lewe is onnatuurlik*. Aanhalings uit studieleier- en eksaminatorsverslae op die skutblaaie van debute wat deesdae met begeleiding op nagraadse vlak voltooi word, val ook in hierdie klas – vergelyk maar net Henning Snyman en Joan Hambidge se aangehaalde opmerkings agterop Carina Stander se *die vloedbos sal weer vlieg* wat in 2006 verskyn het.

In al die vermelde gevalle kan die strategie van bemiddelde toetrede slegs slaag indien die bemiddelaar, soos gesê, iemand met (literêr-sistemiese) aansien is – iemand met geredelike toegang tot kanoniseringspraktyke.

In 'n onlangs voltooide studie van gevalle van "oorgrens-funksionering" tussen die Afrikaanse en Nederlandse sisteme kon die outeurs van die onderhawige artikel (Van Coller en Odendaal 2006) aantoon dat H.A. Mulder en Jan Greshoff om bepaalde redes belangrike rugsteunende en/of wegbereidende rolle kon speel in die opbloeï van twee opvallend vernuwende periodes in die Afrikaanse literatuurgeskiedenis, te wete Dertig en Sestig (laasgenoemde in die figuur van Etienne Leroux). Mulder en Greshoff het nie net heelwat bemiddelingswerk tussen die twee sisteme verrig nie, maar ook yker-, mentor- en bevorderaarfunksies in stroomversnellingsfasies van die Afrikaanse letterkunde verrig (soos ook die Vlaming Rob Antonissen 'n bietjie later, vanaf die middel-veertiger- en vroeë vyftigerjare, sou doen – vergelyk byvoorbeeld Wiehahn 1965:124–37). Dit was moontlik omdat Mulder en Greshoff reeds erkende digters en kritici in Nederland was (soos Antonissen 'n erkende kritikus en intellektueel in Vlaandere was), met gevestigde reputasies van literêre talentvolheid en uitgebreide literêre verwysingsvelde, vóórdat hulle na Suid-Afrika gekom het. Voorts kon hulle die "gesag" verteenwoordig van die (voorheen) dominante kultuursentra waarvandaan hulle as 't ware na hierdie literêre "marge" in 'n oudverversingspos en -kolonie uitgewyk het. Trouens, die "gesag" wat Mulder en Greshoff verteenwoordig het, is juis deur byvoorbeeld die Dertigers verwelkom as versterking van hulle eie strewe om deurbrake na die sentrum van die kanon te bewerkstellig.

Uit die bestudering van die gevalle Mulder en Greshoff blyk dus dat daar sprake was van 'n gelyktydige indringing tot (die kern van) die Afrikaanse literêre sisteem deur twee groeperinge:

- Mulder en Greshoff, verteenwoordigend van die "gesaghebbende" Nederlandse literatuursisteem as 'n soort patronaat, het 'n belangrike rol gespeel om die Dertigers (en Etienne Leroux as Sestiger) se deurbraak na die kern van die Afrikaanse letterkundesisteem te bemiddel.

- Mulder en Greshoff kon as “buitestanders” tot die Afrikaanse sisteem toetree omdat hulle binne die dampkring verkeer het van die al gou gesentraliseerde Afrikaanse Dertigerbeweging, waar hulle kritiese en skeppende arbeid met agting bejeën is, hulle byvoorbeeld tot die redaksie van *Standpunte* uitgenooi is, en waar mense soos Van Wyk Louw, W.E.G. Louw, J. du P. Scholtz en Gerrit Dekker soms selfs hulle werk, optrede en denke na dié van die twee Nederlanders gemodelleer het.

Maar hoe tree 'n mens as buitelanders, oftewel “buitestander”, tot 'n literatuursisteem soos die Afrikaanse toe as jy nie van huis uit met sodanige literêre gesag en aansien bekleed is nie? In hierdie studie wil ons die fokus plaas op 'n figuur wat in so 'n posisie verkeer het, naamlik M. Nienaber-Luitingh, gebore en getoë Nederlander wat aan die Universiteit van Natal (nou die Universiteit van KwaZulu-Natal) in Pietermaritzburg haar belangrikste werk as literator gedoen het.

Miskien is dit nodig om ter oriëntasie eers 'n paar opmerkinge oor die aard van ons ondersoek te maak. Verklarende studies het die doel om oorsaaklikheid aan te dui tussen 'n aantal veranderlikes, wat ook die basis van voorspellende studies vorm (Mouton 1989:45). Beskrywende studies poog om deur wye en noulettende beskrywing tot afleidings te kom. Ons studie maak gebruik van 'n gevallestudie, betrek verskillende inligtingsbronne (selfs “informante”), volg 'n “oop en plooibare navorsingstrategie” (Mouton 1989:43) en vertoon daarom heelwat trekke van verkennende studies, hoewel dit weldeeglik ook verklarende en beskrywende elemente bevat. Op grond van navorsing oor sistemiese verhoudinge het ons gekom tot 'n hipotese wat ons vervolgens aan toetsing onderwerp.

2. M. Nienaber-Luitingh: weinig status in die Nederlandse literatuursisteem

Die Nederlands-gebore Wilhelmina (Miep) Luitingh (7 Januarie 1914 – 12 Julie 2002) het haar in 1941 gekwalifiseer as Doctoranda Lingua et Literarum Neerlandicarum aan die Gemeentelike Universiteit van Amsterdam (S.A. Akademie vir Wetenskap en Kuns 1969).¹

Sy het haar literêr-kritiese tande gesny deur vanaf die tweede helfte van die veertigerjare tot in die vroeë vyftigerjare (eers onder haar eerste huweliksnaam, Van der Bom-Luitingh; vanaf 1951 as M. Nienaber-Luitingh) beskouings oor Afrikaanse letterkundewerke in *Critisch Bulletin* te publiseer. Onder meer het sy geskryf oor E.C. Pienaar se *Digters uit Suid-Afrika* en Tj. Buning se *Uit ons digkuns*; en ook oor verskillende solowerke van ouer digters soos Totius, Dertigers soos Elisabeth Eybers, Van Wyk Louw en Uys Krige, en debutante uit veertigerjare, soos D.J. Opperman en Ina Rousseau.

Dié beskouings was primêr bedoel as bekendstellings aan Nederlandse lesers – “sy gee hoofsaaklik inhoudsweergawe, verstrek ‘interessante’ biografiese besonderhede (Uys Krige) en is geneig om die ‘aardsheid’ van die gedigte te oorbeklemtoon” (Wiehahn 1965:90). Dit was dus kwalik genoeg om 'n belangrike stempel as kritikus op die Nederlandse literatuursisteem af te druk.

Hoewel sy in die vroeë veertigerjare (dus nog onder haar eerste huweliksnaam) 'n hand vol gedigte in enkele Nederlandse blaaie en bundels,² en in hierdie en die daaropvolgende jare verskeie verhale in Nederlandse én Afrikaanse tydskrifte gepubliseer het³ (meermale onder 'n skuilnaam), het sy bowendien nie naastenby

die aansien van 'n Greshoff of 'n Mulder as fiksieskrywer of digter geniet nie, nie binne Nederlandse of Afrikaanse literêre kringe nie.

Sy was wel bekend binne die kleiner kring van Afrikaanse studente in Amsterdam tydens die veertiger- en vroeë vyftigerjare, omdat sy die akademiese assistent was van prof. N.A. Donkersloot (ook bekend as die digter Antonie Donker), hoogleraar in die Nederlandse letterkunde aan die Gemeentelike Universiteit van Amsterdam waar sy voorheen gestudeer het. Sy is byvoorbeeld alreeds deur W.E.G. Louw tydens sy Amsterdamse studietyd in die laat dertigerjare (Britz 1998:639) aangemoedig om Afrikaans as byvak te neem by die Suid-Afrikaanse dr. Elisabeth Conradie, wat toe aan Donkersloot se departement gedoseer het (Steyn 1998:603). Asof vanselfsprekend het sy later ook van die vroegste lesings bygewoon wat Van Wyk Louw tydens sy jare aldaar (1950–58) as professor gelewer het (Steyn 1998: 608, 644). Daarby het sy sosiaal verkeer met die groep Suid-Afrikaanse studente wat daar gestudeer het en wat almal later invloedryke Afrikaanse literatore sou wees, onder wie P. du P. Grobler, Merwe Scholtz, T.T. Cloete, F.I.J. van Rensburg en C.J.M. Nienaber (Steyn 1998:567–73).

Sy was egter geen gesaghebbende Nederlandse kritikus of literator toe sy op 2 Mei 1951, as weduwee met een dogter (die toe sewejarige Marianne), met C.J.M. (Stoffel) Nienaber (1918–88) in die huwelik getree en na Suid-Afrika verhuis het nie.⁴

3. Die Nienaber-“patronaat”

Stoffel Nienaber het aan die begin van 1951 die pos as lektor in Afrikaans en Nederlands aan die Universiteit van Natal op die Pietermaritzburg-kampus aanvaar (Steyn 1998:604).

Hy was die jongste van die drie nou bekende Nienaber-broers wat almal 'n belangrike rol sou speel binne die Afrikaanse literatuursisteem. Nie net was al drie van hulle hoogleraars in die Afrikaanse letter- of taalkunde nie (G.S. en C.J.M. aan die Universiteit van Natal, P.J. aan die Universiteit van die Witwatersrand), hulle was prominente lede van Afrikaanse organisasies – eintlik (destyds) Afrikaner-organisasies – soos die Afrikaner Broederbond, die S.A. Akademie vir Wetenskap en Kuns, die Voortrekkerbeweging, die F.A.K., ensovoorts. Al drie het lang studietydperke binne die Nederlandse taalgebied deurgebring: G.S. (Gawie), die oudste, aan die Rijksuniversiteit van Gent, en P.J. (Petrus) en Stoffel aan die Universiteit van Amsterdam (Nienaber en Nienaber 1987:81, 100). Voorts het al drie prominente rolle gespeel in organisasies wat hul vir wedersydse betrekkinge tussen Nederland en Suid-Afrika beywer het. Stoffel was byvoorbeeld lid van die Maatschappij der Nederlandse Letterkunde, die Genootskap Nederland–Suid-Afrika (hoofbestuurslid), die Komitee vir Suid-Afrika se kultuurverdrag met België, en die Komitee vir Toepassing en Advies ten aansien van die Kultuurverdrag tussen Nederland en Suid-Afrika.

Bowendien was die Nienaber-broers persoonlike vriende van belangrike Afrikaanse literatore, skeppende figure en uitgewers en kon hulle deur hulle verbintenisse en werksaamhede as agente en/of hekwagters kanoniserende funksies binne die Afrikaanse literêre wêreld vervul. (Kyk Nienaber en Nienaber 1987:68–89, veral 87–9; ook Van Coller 1990:311–15.)

Dié Nienaber-“patronaat”⁵ was waarskynlik aanvanklik die deurslaggewende bemiddelende meganisme waardeur Nienaber-Luitingh 'n rol binne die Afrikaanse literatuursisteem kon verwerf. 'n Ander strategie was skynbaar om as 't ware eers op die periferie van die Afrikaanse sisteem werksaam te wees voordat sy haar

algaande toenemend aktiwiteite veroorloof het wat nader aan die kern daarvan gesitueer was. Oor laasgenoemde later meer.

3.1 G.S. Nienaber

Gawie, die oudste Nienaber-broer, was 'n uitnemende akademikus wat, naas belangrike taalkundige bydraes oor die ontstaan van Afrikaans, seminale werk oor Khoi-Afrikaans gedoen het. Daarby het hy ook letterkundige bydraes geskrywe, onder andere saam met sy broer Petrus en die bekende letterkundige en kritikus A.P. Grové (Sinclair 1983:23). Gawie was nie net een van die mees invloedryke persone in die destydse Natal en aan die Natalse Universiteit vanaf die laat vyftigerjare tot die sewentigerjare nie, digters soos D.J. Opperman ('n oudstudent), Ernst van Heerden (by geleentheid aflos-dosent aan die Universiteit van Natal) en Sheila Cussons, asook literatore soos A.P. Grové, P.D. van der Walt, P. du P. Grobler, Elize Botha, A.J. (Ampie) Coetzee, Jacques van der Elst en andere het by tye in sy werkkring aldaar verkeer en hoë agting vir hom gehad; en met baie was hy goed bevriend.

Die aanstelling van Miep Nienaber-Luiting in 1960 in die Departement Afrikaans en Nederlands aan die Universiteit van Natal se Pietermaritzburg-kampus (nadat sy kennelik byna 'n dekade lank van tyd tot tyd betrokke was, saam met haar man Stoffel en A.P. Grové, by die aanbieding van 'n kursus aldaar oor stylkritiek)⁶ het geskied toe Gawie hoof van dié departement was. Toe was, soos reeds gesê, ook Stoffel dosent in dieselfde departement. Nienaber-Luitingh was as Neerlandikus uiteraard 'n belangrike toevoeging tot die departement en het deur die jare 'n beduidende invloed op die kurrikulum én op die studente aldaar uitgeoefen (Van Zuydam 2006). Wat egter waarskynlik lyk, is dat so 'n openbare erkenning van haar akademiese vermoëns, en dit te midde van sulke gesiene persoonlikhede in die Afrikaanse sisteem,⁷ bygedra het tot die vestiging van haar reputasie in dié verband.

Gawie sê later onomwonde (Nienaber en Nienaber 1987:43) dat hy vir Stoffel, wat vyftien jaar jonger as hy was, "as broer meer gedoen het as vir enigeen van die ander". Dit is waarskynlik dat die skep van akademiese geleenthede ook vir Miep, as Stoffel se vrou, hieronder tuishoort.

3.2 P.J. Nienaber

Oor Petrus Nienaber se bydraes is reeds baie geskrywe (kyk Van Coller, 1990), en 'n groot deel is waarskynlik steeds onvermeld. Sy werk is al binne bepaalde kringe afgemaak as kompilasiedrif of blote versamelwerk, ook vanweë die drif (en oorhaastigheid) waarmee hy dinge aangepak het. Desondanks staan groot dele van sy nalatenskap vandag as fundamente van belangrike onderdele van die Afrikaanse literêre huis: sy arbeid binne die verband van die S.A. Akademie vir Wetenskap en Kuns; die oprigting van die Nasionale Afrikaanse Letterkundemuseum en Navorsingsentrum (NALN); sy werk op die terrein van die histories-bibliografiese en op die gebied van die edisiewetenskap (kyk Van Coller en Teise 2004) – noem eintlik maar op.

Wat 'n onomstootlike feit is, is dat Petrus Nienaber, nes sy ouer broer, 'n besonder invloedryke persoon was binne die Afrikaanse kultuurlêwe. Vir die doeleindes van hierdie studie is veral die feit relevant dat hy die inisieerder en, tot met die 1982-uitgawe, die redakteur was van die baanbrekend "meerstemmige" Afrikaanse literatuurgeskiedenis *Perspektief en profiel* – "meerstemmig" in die sin dat dit geskryf is deur 'n veelvoud van vakkundiges. Dat Nienaber-Luitingh in 1960 profiele bygedra het oor sowel M.E.R. as Uys Krige (laasgenoemde aanvanklik in mede-outeurskap met T.T. Cloete, maar in latere

uitgawes van die boek slegs onder háár naam), was 'n belangrike kanoniseringsoptrede vir haar as literator – en daarvoor verdien Petrus Nienaber deels die dank. Dié twee profiele is, ná bywerking en die aanbrenging van enkele wysigings deur haar, oorgeneem in die 1998-uitgawe van *Perspektief en profiel, deel 1*, dié keer onder die redakteurskap van H.P. van Coller.

3.3 C.J.M. Nienaber

Soos reeds vermeld, is die jongste Nienaber-broer, Stoffel, in 1951 as lektor aangestel te Pietermaritzburg, waar hy in 1965 medeprofessor en in 1969 professor en hoof van die Departement Afrikaans-Nederlands geword, en dit gebly het tot met sy aftrede in 1983 (Anoniem 1983:3). Naas fiksiewerke, soos 'n aantal kortverhale en die baanbrekende 1946-novelle *Keerweer* (kyk die waardering van die vernuwende aard van laasgenoemde deur Kannemeyer 1983:47, Botha 1980:320 en Brink 1975:11), het Stoffel oor die jare gereeld akademiese artikels en ook enkele akademiese boekbydraes en boeke gepubliseer. Hy was, soos sy broers, 'n goeie vriend van belangrike uitgewers soos Danie van Niekerk en J.J. (Koos) Human en het vanaf 1984, die jaar ná sy aftrede as hoogleraar, redakteur geword van die belangrike kanonversterkende instrument, die *Blokboek*-literatuurstudiereeks by *Academica* ('n tak van Human & Rousseau-uitgewers – kyk Nienaber en Nienaber 1987:101).

Behalwe dat dit onder sy departementshoofskap was dat Nienaber-Luitingh eers bevorder is tot senior lektor (1969) en toe tot medeprofessor voordat sy in 1979 op 65-jarige ouderdom afgetree het, het Stoffel klaarblyklik ook 'n belangrike bemiddelingsrol gespeel in haar publikasiegeskiedenis hier in Suid-Afrika.⁸ Van haar eerste werke wat hier gepubliseer is, verskyn in die vyftiger- en sestigerjare in *Standpunte*, 'n tydskrif waartoe Stoffel daardie jare 'n gereelde bydraer was en waarin sy oud-Natalse vriend, D.J. Opperman, as kernredaksielid 'n belangrike rol gespeel het. Van haar belangrikste kritiese werk, in daardie tyd maar ook later, was oor die digteres Elisabeth Eybers, oor wie se gedig "Maria" haar man Stoffel gepromoveer het – hoewel dit verkeerd is om af te lei dat haar Eybers-belangstelling hieruit voortgespruit het: sy het al sedert die 1940's resensies en bekendstellings oor Eybers gepubliseer, op 'n tydstip toe haar toekomstige man nog besig was met sy proefskrif oor Eybers.

Vanaf die sestigerjare sou man en vrou meermale saam publiseer:

- vanaf 1960 as medesamestellers van die bloemlesing *Moderne Nederlandse gedigte*, veral vir voorgraadse doseer- en studiedoeleindes;
- as mede-outeurs, vanaf 1962, van die literatuurstudieboek *Woordkuns*, wat al in 1952 die eerste keer onder Miep se naam verskyn het⁹ (en uitgebrei is vir die 1962-uitgawe), nadat C.J.M. Nienaber se naam tot hare toegevoeg is;
- in 1972 as outeurs van afsonderlike artikels in 'n supplementum van die S.A. Akademie vir Wetenskap en Kuns se *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*;
- in 1975 as outeurs van aparte artikels (twee deur Miep, een deur Stoffel), saam met 'n dosyn ander bydraers, oor aspekte van Elisabeth Eybers se digterskap in die opstelbundel ter geleentheid van Eybers se sestigste verjaarsdag, *Ter wille van die edel spel*, saamgestel deur Nienaber-Luitingh self;
- drie jaar later met die medewerking van 'n derde Natalse Afrikaansdosent, H.J. (Dranus) Vermeulen as medesamestellers van *Poort 1978: 'n keur uit die werk van hoërskoolleerlinge*, ook 'n publikasie van die S.A. Akademie waarin die Nienabers so 'n belangrike rol gespeel het;

- in 1987 as samestellers van die tematiese Afrikaanse bloemlesing *Die braambos brand – 'n Keur van godsdienstige gedigte*.

'n Laaste geval van publikasies deur Nienaber-Luitingh waarin die (waarskynlik gedeeltelike) bemiddeling van Stoffel Nienaber sigbaar word, betref die reeds vermeldde literatuurstudiereeks *Blokboeke*, waarvoor haar man se ou Natalse vriend, D.J. Opperman, aanvanklik die redakteurskap behartig het, terwyl Stoffel dié taak van 1984 tot sy dood in 1988 oorgeneem het. Uit Nienaber-Luitingh se pen het in dié reeks studies verskyn oor *Die vroeëre en latere poësie van Elisabeth Eybers*, oor die Nederlandse *Beweging van Tagtig*, oor die vroueverhalebundel *Kwartet*, oor E. Kotze se *Halfkrone vir die nagmaal* en oor Elsa Joubert se roman *Bonga*.

4. Nienaber-Luitingh: vanaf die periferie algaande na die sentrum van die Afrikaanse literatuursisteem

Daar is genoem dat Nienaber-Luitingh voorts vanaf die periferie algaande na die sentrum van die Afrikaanse literatuursisteem toe gewerk het. Of dit 'n bewuste strategie was, kon ons nie vasstel nie. Die verloop van sake soos ons dit hierna beskryf, laat egter wel so 'n trajek van wetenskaplike en kritiese werksaamhede blyk.

Soos Mulder en Greshoff het sy veral aanvanklik (toe sy nog in Nederland woonagtig was, en daarna vir enkele jare – tot 1955 – nog vanuit Suid-Afrika) bemiddel oor die grens tussen die Afrikaanse en Nederlandse sisteme heen, byvoorbeeld met die genoemde besprekings van Afrikaanse werk in *Critisch Bulletin*, of deur as Donkersloot se assistent 'n artikel vir die Gemeentelike Universiteit van Amsterdam se blad *Folia Civitatis* te skryf oor N.P. Van Wyk Louw en *Raka*, om saam te val met Louw se voorlesing van dié werk aldaar op 12 Desember 1950 (Steyn 1998:608, 644).

Daarna sou sy uitsluitlik in Suid-Afrika en oorwegend in Afrikaans publiseer, ook oor Nederlandse onderwerpe, soos oor die poësie van M. Vasalis (1956), die kunstenaarsfiguur in die werk van Louis Couperus (1961a) en die *Beweging van Tagtig* (1977a), asook die inleidende besprekings wat sy in die reeks *Literatuur uit die Lae lande* geskryf het oor Bordewijk se *Karakter* (1975b), Van Schendel se *De waterman* (1977b) en Aafjes se *Morgen bloeien de abrikozen* (1982). 'n Viertal artikels deur haar oor Nederlandse onderwerpe het wel nog in Suid-Afrika in Nederlands verskyn: een oor 'n gedig van A. Roland Holst (1962a); drie verderes met as titels "Naar aanleiding van Nijhoffs 'Florentijns Jongensportret'" (1963), "Beknopte inleiding tot het leven en het werk van de schrijfster Neel Doff" (1984a) en "Brandend van den Heiligen Geest" (oor Gerrit Achterberg – 1985a).

In hierdie opsig het sy dus ietwat anders te werk gegaan as H.A. Mulder (aanvanklik) en Jan Greshoff, wat hier in Suid-Afrika voortgegaan het om baie of oorwegend in Nederlands te skryf. Waar Mulder en Greshoff die status van die groter en tradisieryker Nederlandstalige sisteemkompleks bly verteenwoordig het, het Nienaber-Luitingh haar Nederlandse identiteit in 'n ruimer mate prysgegee. Haar vereenselwiging met dié van haar man (en sy invloedryke familie hier in Suid-Afrika) mag op die oog af lyk na opportunisme, maar daar is heelwat getuienis¹⁰ dat sy 'n onafhanklike vrou met integriteit was. Vir haar as getroude vrou met 'n nuwe gesin was sodanige vereenselwiging met die Afrikaanse wêreld van haar man, gegewe die konteks van destyds, redelik vanselfsprekend. Uit die voorafgaande blyk egter ook dat daar strategies waarskynlik min ander keuses vir haar in haar literatorsloopbaan hier in Suid-Afrika bestaan het: sistemiese kragte

bepaal in 'n groot mate die wyse waarop toegetree kan word tot 'n literêre veld of waarop 'n kanon binnegedring kan word. (Kyk ook Van Coller 2002a en 2002b.)

'n Ander uitdrukking van haar aanvanklik "periferale", buitekanonieke bemoeiing in die Afrikaanse literêre veld is dat Nienaber-Luitingh haar ná haar vestiging in Suid-Afrika in die vyftigerjare toegespits het op meer "neutrale", literêr-teoretiese en literêr-didaktiese sake, soos vergestalt in die boeke *Woordkuns* (eerste uitgawe 1952, soos genoem aanvanklik onder haar naam alleen; later, vanaf 1962, in mede-outeurskap met haar man) en *Vorm en inhoud* (eerste uitgawe 1954; vanaf 1971 hersien en, steeds slegs onder die naam van die uitgewer, naamlik Afrikaanse Pers-Boekhandel, uitgegee met as titel *Digters en digsoorte*). Voorts publiseer sy in hierdie dekade 'n kinderboek (*Elisabeth, die mensfeetjie*, 1957c), en in *Standpunte*, asof versigtigerwys, eers oor Nederlandse outeurs (M. Vasalis, wat 'n tydperk in Suid-Afrika deurgebring het en na aanleiding daarvan enkele gedigte geskryf het – April/Mei 1956) en oor enkele werke van in die kanon stewig gevestigde Afrikaanse skrywers ("Die vertellings van M.E.R.", Mei en Desember 1957; "Kanttekeninge by Eugène Marais se Boesmangedigte", Mei/Junie 1958; "Die Lied en die Dans van die Reën", Oktober 1959).

Vanaf die jare sestig, nadat sy by die Universiteit van Natal aangestel is, het sy met groter selfvertroue in die Afrikaanse literêre veld begin optree. In dié dekade verskyn uit haar pen die genoemde profiele oor Krige en M.E.R. (albei 1960; in 1969 skryf sy ook 'n artikel oor Krige vir die tydskrif *Lantern*); 'n beknopte biografie vir die jeug oor Eugène Marais (1962b); 'n reisboek oor Griekeland (1966b); die genoemde Nederlandse poësiebloemlesing (saam met C.J.M. Nienaber, 1960), die blokboek oor Eybers (1966a); en artikels oor enkelgedigte deur Marais (1961b), A. Roland Holst (1962a), Nijhoff (1963) en Eybers (1967 en 1968a) in, onderskeidelik, die tydskrifte *Standpunte*, *Theoria*, en *The Bluestocking*.

Die sewentigerjare verteenwoordig die hoogtepunt in haar loopbaan as kritikus: sy

- tree op as redaktrise van die bundel opstelle *Ter wille van die edel spel* (1975a) oor Eybers (waarin sy self twee nuwe artikels publiseer);
- stel 'n bloemlesing uit Eybers se poësie saam (1978b);
- skryf drie artikels oor onderskeidelik Eybers se digterskap (*Lantern*, Maart 1970), 'n Eugène Marais-gedig (*Tydskrif vir geesteswetenskappe*, Desember 1972) en 'n vers van Opperman (*Standpunte*, Augustus 1979);
- skryf die *Literatuur uit die Lae Lande*-inleidings wat reeds genoem is (hoewel die inleiding tot Aafjes se *Morgen bloeien de abrikozen* eers in 1982 publiseer is), asook die reeds vermelde Blokboek oor die Nederlandse Tagtigers (1977a);
- help die genoemde *Poort*-uitgawe saamstel (1978);
- publiseer 'n werkboekie vir leerlinge (*Wat sê die digters* [g.d.]) oor gedigte in die bloemlesing *Digters en digsoorte* wat sy sedert die vyftigerjare help saamstel het; en
- bloemlees, met die oog op haar aftrede in 1979, haar artikels (waarin een nuwe artikel, oor Couperus, wat reeds in 1961 as referaat gelewer is) in *Uit twee letterkundes* (Nienaber-Luitingh 1978a).

As 'n soort naspel lewer die tagtigerjare nog die genoemde Blokboeke oor *Kwartet*, *Halfkroon vir die nagmaal* en *Bonga*, die reeds vermelde religieuse gedigtekeur *Die braambos brand* saam met haar man, asook vier artikels in *Standpunte* op (oorsigte oor Achterberg en Doff se werk, en twee poësiekronieke). In 1990 hoor ons nog van haar as sy 'n opstel getiteld "Elisabeth Eybers: tussen Suid-Afrika en Nederland" bydra tot die huldigingsbundel *Uit liefde*

en ironie (Ester en Lindenberg 1990) by die 65ste herdenking van Eybers se geboortedag. In 1998 verskyn haar laaste publikasie: 'n essay, "Een ontmoeting", in *Oorbrugging*, 'n huldigingsbundel vir W.F. Jonckheere (Van der Berg 1998).

Uit hierdie oorsig spring nog die volgende ongenoemde kenmerke van Nienaber-Luitingh se literatorskap in die oog:

- Sy het haar veral as 'n gesaghebbende waardeerder van Eybers se digterskap gevestig, hoewel sy ook as 'n kenner van veral Eugène Marais, M.E.R. en Uys Krige se werk beskou kan word.
- Baie van haar navorsingswerk was oor vroueskrywers en hul werke.
- Heelparty van haar studies het analyses van enkelwerke behels.

5. Waardepeilings van Nienaber-Luitingh se literêr-kritiese bydrae¹¹

Hoewel bondige waardepeilings van Nienaber-Luitingh se kritiese werk reeds in 1965 deur Wiehahn en in 1978 deur Kannemeyer gedoen is – hulle bestempel dit as oorwegend "deeglik en indringend", en haar oordele as "dikwels suiwer"¹² – is dit die bundeling van haar kritiese opstelle in *Uit twee letterkundes* in 1979 wat 'n gepaste geleentheid gebied het vir haar eweknieë in die Afrikaanse sisteem om haar bydrae te evalueer.

Hulle oordele is oorwegend positief: die wyse waarop sy die leser die verbande van die "stamlande" se letterkunde met die Afrikaanse voor oë hou, word aangeprys (Gerrit Olivier 1979:32, Grobler 1979:16, Brink 1979:5, Raidt 1979:1); die deeglikheid en onderlegdheid, die "vakmanskap" wat uit haar studies spreek, word deurgaans beklemtoon, asook die vermoë tot toeganklike, heldere formulering. Daar was ook heelwat waardering vir die feit dat Nienaber-Luitingh geen vertonerige kritikus was nie; eerder "nederig" (Fanie Olivier 1979:11) en "beskeie" (Brink 1979:5; Raidt 1979:1), "stil" (Brink 1979:5), en "besadig" (Fanie Olivier, 1979:11). Johl (1979:7), wat enkele jare hierna 'n boek sou publiseer oor die literatuurteorie in die Afrikaanse sisteem (Johl 1986), noem ter begroning van laasgenoemde dat Nienaber-Luitingh haar byvoorbeeld nie skuldig maak aan "teoretiserings" nie, maar tog duidelik laat blyk dat sy bewus is van teoretiese probleme; ook "reageer [sy] nooit dogmaties of kategorieë nie, maar voer [...] 'n tweegesprek met opponerende beskouings, verskil gemotiveerd of gee soms 'n teenargument gelyk".

Die bestempeling "beskeie" het soms egter ook 'n negatiewe oordeel bevat: dié van "middelmatigheid" ('n woord wat Gerrit Olivier (1979:32) gebruik, darem met 'n effens relaterende "nogal"). Of soos Brink (1979:5) dit in sy bondige resensie stel: "Nie 'n bundel wat bakens in die Afrikaanse literatuurkritiek verlê nie."

Johl (1979:7) en Gerrit Olivier (1979:32) wys op neigings in haar kritiek wat hinder: die "gemak" waarmee sy verbande lê tussen werk en "realiteit" of "lewenservaring" (onderskeidelik verteenwoordigend van 'n mimetiese en 'n psigologistiese literatuurbeskouing), en die neiging om kunsteoretiese lae uit gedigte te wil diep – laasgenoemde kenmerkend van die werk van die outonostiese sogenaamde "linguistiese stilistisi" (waartoe Wiehahn, 1965:164–5, byvoorbeeld Stoffel Nienaber se proefskrif oor "Maria" van Elisabeth Eybers gereken het).

Dit is glad nie in hierdie sin dat die woord *beskeie* in die titel van hierdie artikel gebruik word nie. Dit gaan hier oor hoe hierdie literator, as aanvanklike

“buitestander”, en in ’n tydperk van toenemende vervreemding tussen die Afrikaanse en Nederlandse sisteme weens politieke omstandighede (kyk Van Coller en Odendaal 2005c:31–4), die strategiese moontlikhede tot haar beskikking in die Afrikaanse literêre veld kon benut (bewustelik of onbewustelik) om uiteindelik ’n beduidende en grootliks gewaardeerde plek daarin in te neem – hierdie strategiese moontlikhede synde:

- agentskappe soos die patronaat van veral die Nienabers, asook hulle invloedryke vriendekring;
- bepaalde instrumente, waaronder die intersistemies bemiddelende en onomstrede aard van die onderwerpe waaroor sy (veral aanvanklik) geskryf en bloemesings saamgestel het, totdat sy haar as gesaghebbende oor bepaalde Afrikaanse skrywers se werk kon profileer;
- bepaalde institusies, soos die Departement Afrikaans-Nederlands aan die Universiteit van Natal, waar sy ’n aanstelling kon vind en selfsaamgestelde boeke kon voorskryf; die tydskrif *Standpunte* (waarskynlik ook via haar man se goeie verhouding met die redaksie); die uitgewery Human & Rousseau; en die S.A. Akademie vir Wetenskap en Kuns (waarskynlik ook via haar man en swaers se akademiese en kulturele netwerke).

Sy kon klaarblyklik nie, soos Greshoff, Mulder en ook Antonissen voor haar, as literêre skutheilige of patroon van buite optree vir ander in die Afrikaanse sisteem nie; dit lyk of sý die meer afhanklike een was hierdie verband.

Bibliografie

Anoniem. 1983. *The Natal Witness*, 10 November.

Botha, Elize. 1980. Prosa. In Cloete (red.) 1980.

Brink, André P. 1975 [1967]. *Aspekte van die nuwe prosa*. Pretoria en Kaapstad: Academica.

—. 1979. [Resensie oor *Uit twee letterkundes*.] *Rapport*, 7 Oktober.

—. 1992. Inleiding. In Phillips, Abraham 1992. *Die verdwaalde land*. Somerset-Wes: Queillierie.

Britz, E.C. 1998. (Profiel van) W.E.G. Louw (1913–1980). In Van Coller (red.). 1998.

Cloete, T.T. (red.). 1980. *Die Afrikaanse literatuur sedert Sestig*. Goodwood: Nasou Beperk.

Ester, Hans en Ernst Lindenberg (reds.). 1990. *Uit liefde en ironie. Liber amicorum Elisabeth Eybers*. Kaapstad: Human & Rousseau en Tafelberg-uitgewers.

Fokkema, Douwe en Elrud Ibsch. 1992. *Literatuurwetenskap en kultuuroverdracht*. Muiderberg: Dick Coutinho.

Grieshaber, Nicky (red.). 1983. *Same-sein vir Stoffel Nienaber*. Pietermaritzburg: Departement Afrikaans en Nederlands.

Grobler, Hilda. 1979. Letterkunde in die kollig. *Hoofstad*, 15 Maart.

- Johl, Ronèl. 1979. *Uit twee letterkundes gee insig. Die Transvaler*, 12 Mei.
- . 1986. *Kritiek in krisis: Vryheid vir die teks*. Durban: Butterworth.
- Kannemeyer, J.C. 1978. *Die geskiedenis van die Afrikaanse literatuur, deel 1*. Kaapstad en Pretoria: Academica.
- . 1983. *Die geskiedenis van die Afrikaanse literatuur, deel 2*. Kaapstad en Pretoria: Academica.
- . 2005. *Die Afrikaanse literatuur 1652–2004*. Kaapstad en Pretoria: Human & Rousseau.
- Lauter, Paul. 1991. *Canons and Contexts*. New York en Oxford: Oxford University Press.
- Louw, N.P. Van Wyk. 1960. Voorwoord. In Botha, D.P. 1960. *Die opkoms van ons derde stand*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 1965. Inleiding. In Brink, André P. *Rooi. Sketse en essays*. Kaapstad: Malherbe.
- Moerbeek, J. 1992. Hoe elastisch is de canon? *Spieghel der Letteren*, 34(3/4): 333–57.
- Mooij, J.J.A. 1985. Noodzaak en mogelijkheden van canonvorming. *Spektator*, 15: 23–31.
- Mouton, J. en H.C. Marais. 1989. *Metodologie van die geesteswetenskappe: Basiese begrippe*. Pretoria: Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing.
- Müller, Petra. 1993. Pit van die liefde in debuut: ontploffing van poësie wat die gewone mens verstaan. *Die Burger*, 3 Augustus.
- Nienaber, P.J. (red.). 1960. *Perspektief en profiel*. Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel.
- Nienaber, G.S. en E.M. Nienaber (samestellers). 1987. *Die Nienabers van Erfdraai*. Pretoria: Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing.
- Nienaber, C.J.M. en M. Nienaber-Luitingh. 1960. *Moderne Nederlandse gedigte*. Tweede, omgewerkte uitgawe 1967. Kaapstad, Bloemfontein, Johannesburg: Nasionale Boekhandel Beperk.
- Nienaber, C.J.M. en M. Nienaber-Luitingh (samests.). 1987. *Die braambos brand. 'n Keur van godsdienstige gedigte*. Kaapstad: Tafelberg-uitgewers.
- Nienaber, C.J.M., M. Nienaber-Luitingh en H.J. Vermeulen (samests.). 1978. *Poort 1978: 'n keur uit die werk van hoërskoolleerlinge*. Goodwood: Nasou.
- Nienaber-Luitingh, M. [197-?]. *Wat sê die digters?* (Weergawes van gedigte, kontekstuele en toeliggende vrae van gedigte uit *Gedigte en gedigsoorte* – kyk Nienaber-Luitingh, M. 1954/1971.). Johannesburg: Afrikaanse Pers.
- . 1952a. D.J. Opperman: *Groot verseboek*. *Critisch Bulletin*, Maart: 176-179.

- . 1952b. De verlossing van de engel (oor D.J. Opperman se *Engel uit die klip*). *Critisch Bulletin*, Oktober, 407–15.
- . 1952c. *Woordkuns*. Pretoria: J.L. van Schaik. (Vanaf 1962, in uitgebreide formaat, in mede-outeurskap met C.J.M. Nienaber uitgegee.)
- . 1954. *Vorm en inhoud*. Johannesburg: Afrikaanse Pers. (Hersien as *Digters en digsoorte* vanaf 1971.)
- . 1955a. Ina Rousseau: *Die verlate tuin*. *Critisch Bulletin*, Maart, 110–13.
- . 1955b. Enkele aantekeninge bij 'Klipwerk'. *Critisch Bulletin*, Augustus, 350–55.
- . 1955c. D.J. Opperman: *Periandros van Korinthe*. *Critisch Bulletin*, Augustus, 355–61.
- . 1956. Oor die poësie van M. Vasalis. *Standpunte*, X(5), April/Mei, 62–70. (In omgewerkte vorm en met titel "Aspekte van die poësie van M. Vasalis" opgeneem in Nienaber-Luitingh, M. 1978a.)
- . 1957a en b. Die vertellings van M.E.R. *Standpunte*, XI(5 en 6), Mei en Desember, 78–86. (Omgewerk en as eenheid herpubliseer in Nienaber-Luitingh 1978a.)
- . 1957c. *Elisabeth, die mensfeetjie*. Grahamstad en Stellenbosch: Universiteitsuitgewers Beperk.
- . 1958. Kanttekeninge by Marais se Boesmangedigte. *Standpunte*, XII(3), Mei/Junie, 46–50. (Omgewerk tot "Die titels en subtitels van Marais se Boesmangedigte" en herpubliseer in Nienaber-Luitingh 1978a.)
- . 1959. Die Lied en die Dans van die Reën. *Standpunte*, XIII (1), Oktober, 11–20. (Omgewerk en herpubliseer in Nienaber-Luitingh, M. 1978a.)
- . 1960a. (Profiel oor) Uys Krige. In Nienaber (red.) 1960.
- . 1960b. (Profiel oor) M.E.R. In Nienaber (red.). 1960.
- . 1961a. Die kunstenaarsfiguur in die werk van Louis Couperus. Lesing aangebied vir die Afrikaanse Studiekring op Stellenbosch in April. (Later gepubliseer in Nienaber-Luitingh 1978a.)
- . 1961b. Die Sanger van die Boesmanliedjie "Die spore van die Hart-van-die-dagbreek". *Standpunte*, VIV (5), Junie, 62–4.
- . 1962a. Tweërlei oordeel over Helena van Troje. *Theoria*, 15, Junie, 38–41. (Later, in uitgebreide vorm en in Afrikaans onder die titel "By 'n klein gedig van A. Roland Holst", opgeneem in Nienaber-Luitingh 1978a.)
- . 1962b. *Eugène Marais* (Profielreeks nr. 1). Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 1963. Naar aanleiding van Nijhoffs 'Florentijns Jongensportret'. *Standpunte*, XVI(3), Februarie, 38–40.
- . 1966a. (Blokboekbespreking van) *Die vroeëre en later poësie van Elisabeth Eybers* (Blokboek 4). (Later, in 1979, verwerk met as titel *Die poësie van Elisabeth Eybers*.) Pretoria en Kaapstad: Academica.

- 1966b. *In die skaduwee van die Akropolis*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- 1967. 'n Gedig oor kunstenaarskap? (Oor Elisabeth Eybers se "Op die kruin"). *Standpunte*, XX (5), Junie, 418. (Later herpubliseer in Nienaber-Luitingh 1978a.)
- 1968a. By 'n klein gedig van Elisabeth Eybers. *The Bluestocking, Journal of the South African Association of University Women*, XXX(6), April. (Later omgewerk en herpubliseer in Nienaber-Luitingh 1978a.)
- 1968b. Eugène N. Marais. *Suid-Afrikaanse Biografiese Woordeboek*, deel 1. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- 1969. Uys Krige. *Lantern*, 18(3), Maart, 24–39.
- 1970. Die digteres Elisabeth Eybers. *Lantern*, 19(3), Maart, 21–33.
- 1972. Kanttekeninge en vraagtekens by "Waar Tebes in die stil woestyn". *Tydskrif vir geesteswetenskappe*, 12(4), Desember, 285–92.
- (samest.). 1975a. *Ter wille van die edel spel. 'n Bundel saamgestel ter geleentheid van Elisabeth Eybers se sestigste verjaardag*. Pretoria en Kaapstad: Human & Rousseau.
- 1975b. Inleiding tot *Karakter, roman van zoon en vader* (F. Bordewijk). Pretoria en Kaapstad: Academica.
- 1977a. (Blokboekbespreking van) *Beweging van Tagtig*. Pretoria en Kaapstad: Academica.
- 1977b. Inleiding tot *De waterman* (Arthur van Schendel). Pretoria en Kaapstad: Academica.
- 1978a. *Uit twee letterkundes. Artikels oor aspekte van die Afrikaanse en die Nederlandse letterkunde*. Kaapstad: Tafelberg-uitgewers.
- (samest. – hoewel slegs uitgegee onder die naam van Tafelberg-uitgewers). 1978b. *Elisabeth Eybers. Gedigte 1936–1958*. Kaapstad: Tafelberg-uitgewers.
- 1979. 'n Moderne Nebukadneser (oor Opperman se "Stem uit die spelonk"). *Standpunte*, 14 (32:4), Augustus, 27–33.
- 1981. (Blokboekbespreking van) *Kwartet*. Pretoria en Kaapstad: Academica.
- 1982. Inleiding tot *Morgen bloeien de abrikozen* (Bertus Aafjes). Pretoria en Kaapstad: Academica.
- 1984a. Beknopte inleiding tot het leven en het werk van de schrijfster Neel Doff. *Standpunte*, 173 (37:5), Oktober, 16–27.
- 1984b. Poësiekroniek. *Standpunte*, 169 (37:1), Februarie, 34–43.
- 1985a. Brandend van den Heiligen Geest. *Standpunte*, 177 (38:3), Junie, 46–57.
- 1985b. Poësiekroniek. *Standpunte*, 176 (38:2), April, 29–34.

- . 1986. (Blokboekbespreking van) *Halfkronie vir die nagmaal* (E. Kotzé). Pretoria en Kaapstad: Academica.
- . 1988. (Blokboekbespreking van) *Bonga* (Elsa Joubert). Pretoria en Kaapstad: Academica.
- . 1990. Elisabeth Eybers: tussen Suid-Afrika en Nederland. In Ester en Lindenberg 1990.
- . 1998. Een ontmoeting. In Van der Berg (red.) 1998.
- Olivier, Fanie. 1979. Waardevolle werk deur nederige kritikus. *Die Burger*, 10 Mei.
- Olivier, Gerrit. 1979. Luitingh-werk deeglik. *Die Vaderland*, 29 November.
- Raidt, E.H. 1979. Selfstandig en oorwoë. *Die Oosterlig*, 12 Junie.
- Sinclair, A.J.L. (red.). 1983. *G.S. Nienaber – 'n huldeblyk*. Bellville: Universiteit van Wes-Kaapland.
- S.A. Akademie vir Wetenskap en Kuns. 1969. Voorstelvorm vir Fakulteitslede van die Fakulteit Kuns en Geesteswetenskappe: Wilhelmina Nienaber-Luitingh.
- Stander, Carina. 2006. *Die vloedbos sal weer vlieg*. Kaapstad: Tafelberg-uitgewers.
- Steyn, J.C. 1998. *Van Wyk Louw. 'n Lewensverhaal* (2 dele). Kaapstad: Tafelberg-uitgewers.
- Van Coller, H.P. 1990. P.J. Nienaber: Tagtiger. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 30(4), Desember, 311–15.
- Van Coller, H.P. 1992. Die Afrikaanse letterkunde en taalvaardigheid binne die konteks van kommunikasie. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 32(3), September, 165–77.
- Van Coller, H.P. (red.) 1998. *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis, deel 1*. Pretoria: J.L. van Schaik Akademies.
- Van Coller, H.P. 2001. N.P. Van Wyk Louw as kanoniseerder. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 41(1), Maart, 63–72.
- . 2002a. Die saamstel van bloemlesings as kanoniserende handeling. Deel 1. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 42(1), Maart, 66–77.
- . 2002b. Die saamstel van bloemlesings as kanoniserende handeling. Deel 2. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 42(2), Junie, 117–27.
- Van Coller, H.P. en B.J. Odendaal. 2005a. S.J. Pretorius: 'n miskende digterskap? *Stilet*, 17(1), Maart 2005, 1–36.
- . 2005b. Die verhouding tussen die Afrikaanse en Nederlandse literêre sisteme. Deel 1: Oorwegings vir 'n beskrywende model. *Stilet*, 17(3), September, 1–17.
- . 2005c. Die verhouding tussen die Afrikaanse en Nederlandse literêre sisteme. Deel 2: 'n Chronologiese oorsig. *Stilet*, 17(3), September, 18–46.

- . 2006. Drie gevalle van "oorgrens-funksionering" tussen die Afrikaanse en Nederlandse literatuursisteme gedurende die twintigste eeu: H.A. Mulder, Jan Greshoff en Elisabeth Eybers. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 13(2), 81–103.
- Van Coller, H.P. en V. Teise. 2004. Edisietegniese praktyk in die Afrikaanse letterkunde: 'n oorsig en evaluering. *Stilet*, 16(2), September, 49–86.
- Van der Berg, D.Z. (red.). 1998. *Oorbrugging: 'n Huldigingsbundel vir W.F. Jonckheere*. Howick: Brevitas.
- Van der Bom-Luitingh, M. 1947a. De Afrikaanse dichteres Elisabeth Eybers. *Critisch Bulletin*, Mei, 198–203.
- . 1947b. (Bespreking van) N.P. Van Wyk Louw's *Raka*. *Critisch Bulletin*, November, 387–92.
- . 1948a. (Bespreking van) Eybers' *Die ander dors*. *Critisch Bulletin*, Maart, 109–11.
- . 1948b. (Bespreking van) N.P. Van Wyk Louw's *Gestaltes en diere*. *Critisch Bulletin*, Augustus, 340–47.
- . 1948c. Twee bloemlezingen uit Zuid-Afrika. *Critisch Bulletin*, September, 393–99.
- . 1950a. Uys Krige: *Die einde van die pad en ander oorlogsgedigte en Hart sonder hawe*. *Critisch Bulletin*, Februarie, 57–62.
- . 1950b. F.E.J. Malherbe: *Wending en inkeer*. *Critisch Bulletin*, Oktober, 528–34.
- . 1950c. Totius: *Skemering*. *Critisch Bulletin*, November, 582–84.
- Vermeulen, H.J. 1973. *Sewentiger G.S. Nienaber*. Pietermaritzburg: Universiteit van Natal.
- Wiehahn, Rialette. 1965. *Die Afrikaanse poësiekritiek. 'n Histories-teoretiese beskouing*. Kaapstad en Pretoria: Academica.

Eindnotas

¹ Luidens 'n persoonlike mededeling (in Oktober 2007) aan die outeurs van hierdie artikel deur S.W. (Adolf) van Zuydam, emeritus medeprofessor in die Afrikaanse en Nederlandse letterkunde aan die Universiteit van die Vrystaat, en voorheen jare lange oudstudent en later oudkollega van M. Nienaber-Luitingh op die Pietermaritzburg-kampus van die Universiteit van Natal, was Nienaber op 'n tydstip wel geregistreer vir 'n proefskrif (titel onbekend aan hom) aan die Universiteit van Amsterdam, maar dit is nooit voltooi nie.

² In die addendum tot die vorm waarop Nienaber-Luitingh in 1969 tot lid van die S.A. Akademie vir Wetenskap en Kuns voorgestel word, word die tydskrifte *Groot Nederland* (1942), *Kriterium* (Maart 1943) en *De Stoep* (Maart 1943) genoem, asook die bundels *Stille opmars* (onder redaksie van F.W. Heerikshuizen, Amsterdam, 1942), *Nieuwe Nederlandse dichtkunst I* (onder redaksie van Jan

Greshoff, Pretoria, 1942) en *Gedichten uit bezet Nederland* (onder redaksie van R. Marsman, Londen, 1944).

³ In dieselfde voorstelvorm van die S.A. Akademie vir Wetenskap en Kuns (1969) word vermeld dat sy kortverhale “in verskeie Nederlandse en Afrikaanse blaaië” die lig laat sien het. Nienaber-Luitingh se kleinseun, die Afrikaanse prosaskrywer Izak de Vries, vermeld in twee verskillende e-pos-briewe (7 Augustus en 5 Desember 2007) aan die outeurs van hierdie artikel dat sy ouma byvoorbeeld in die Afrikaanse tydskrifte *Huisgenoot* en *Sarie* gereeld verhale onder skrywersname soos Lizette le Roux gepubliseer het. “In haar eie woorde: ‘As ek ’n rok nodig gehad het, het ek ’n verhaal vir *Sarie* geskryf.’”

⁴ Drie jaar later is ’n dogter, Christina, uit hul huwelik gebore. (Luidens ’n e-pos-brief deur Izak de Vries, 8 Augustus 2007.)

⁵ Izak de Vries, kleinseun van Stoffel Nienaber en Miep Nienaber-Luitingh, relativeer die benaming “Nienaber-‘patronaat’” onder meer soos volg: “[Julle] is reg dat Stoffel ’n Broeder was en al die ander goed, maar Miep, met haar geweldige anti-Nazi-standpunte, het hom uiteindelik ’n lewe gelei en hom uit die verskillende instansies gewerk (nie-amptelik en amptelik). Sy het later self erken dat Stoffel veel meer sou kon bereik as hy met ’n ‘goeie Afrikaanse meisie’ getrou het. [...] In sy later jare was Stoffel ’n sterk PFP-gesinde man, en ’n uitgesproke ateië – iets wat duidelik onder Miep se invloed gekom het. [...] Stoffel en Gawie het goed oor die weg gekom, maar Stoffel het altyd gevoel Gawie is te vol van homself. Stoffel het homself ook minderwaardig gevoel teenoor Gawie. [...] Stoffel en Petrus was in so ’n mate vyande dat Stoffel uitdruklik gesê het hy sou verkies dat Petrus nie sy verassingsdiens bywoon nie. Hoewel ek dus saamstem dat daar ’n patronaat was, dink ek dat dit in later jare afgeneem het.”

⁶ Luidens persoonlike mededelings deur haar oudstudent en -kollega S.W. van Zuydam (Oktober 2007) is die betrokke kursus in styl- of tekskritiek eintlik deur Nienaber-Luitingh gelei. Hy verduidelik: “Sy het op ’n weeklikse basis modelklasse aan die ander dosente en assistente gegee, waarna laasgenoemde dit in groepklasverband aan studente moes aanbied.”

⁷ Izak de Vries (e-pos-brief, 8 Augustus 2007) noem ook die volgende bekendes in die Afrikaanse literêre sisteem met wie Stoffel en Miep hegte tot redelik hegte bande gehad het: Rob Antonissen, W.E.G. Louw, Hennie Aucamp, André P. Brink, Etienne Leroux, Marlene van Niekerk en Ena Jansen.

⁸ Ons wil nie impliseer dat haar aanstelling en bevorderings onverdiend was nie; slegs dat bykomende nepotistiese oorwegings kwalik heeltemal uitgesluit kan word.

⁹ ’n Feit wat bevestig word in persoonlike mededelings deur S.W. van Zuydam (Mei 2007).

¹⁰ Luidens persoonlike mededelings deur haar oudkollega S.W. van Zuydam (Oktober 2007) en haar kleinseun Izak de Vries (soos uit voorheen aangehaalde korrespondensie blyk).

¹¹ Omdat hierdie artikel na ’n objektiewe, verkennende beskrywing van ’n sistemiese proses strewe, word doelbewus weggeskram van ’n eie (subjektiewe) evaluering van Nienaber-Luitingh se kritiese werk.

¹² In sy herinneringe oor sy kontakte met Nienaber-Luitingh (aan die outeurs van hierdie artikel meegedeel in Oktober 2007) deel S.W. van Zuydam ook nog die

volgende mee oor die wetenskaplike deeglikheid van haar omgang met die literatuur: “Sy het ’n sterk strukturalistiese benadering gevolg, was teksgerig, en het veral die Nederlandse teoretici se werk (bv. Blok se *Verhaal en leser*) goed geken. Dit was die eerste keer dat ek by iemand literatuurklasse gehad het wat streng wetenskaplik te werk gegaan het; dit het my baie beïndruk. Sy het onder meer Couperus, Van Schendel en Vestdijk se werke behandel. Ek het uit my eie, na aanleiding van ’n gaslesing deur Rob Antonissen, begin belangstel in Louis Paul Boon. Miep het toe aangebied om oor Boon se werk te doseer en haarself ter wille van haar student hieroor in te grawe.”