

DIE OUTOBIOGRAFIESE KODE IN ANTJIE KROG SE POËTIESE OEUVRE

Maria Elizabeth Botha

Proefskrif voorgelê ter vervulling van die vereistes vir die
graad Doctor Litterarum (Afrikaans en Nederlands)
in die Fakulteit Geesteswetenskappe aan die
Nelson Mandela Metropolitaanse Universiteit

Promotor: Prof. H.E. Janse van Vuuren

Januarie 2011

VERKLARING

VOLLE NAME: Maria Elizabeth Botha

STUDENTENOMMER: 200317709

GRAAD: D.Litt. (Afrikaans & Nederlands)

TITEL: Die outobiografiese kode in Antjie Krog se poëtiese oeuvre

VERKLARING: Hiermee verklaar ek dat, ooreenkomstig regulasie G4.6.3, bogenoemde tesis my eie werk is en nie voorheen vir assessering by 'n ander universiteit of vir 'n ander graad voorgelê is nie.

HANDTEKENING:

DATUM: 24 Januarie 2011

*A poet's autobiography is his poetry.
Anything else is just a footnote.*

- Yevgeny Yevtushenko

'n vers wat vanoggend eindelijk begin roer om geskryf te word

gevang in 'n teer maling van sonlig
'n haarborsel vergete in my hand
was ek skeppereensaam in my verwondering
oor dié voorteken
van my nog ongeskrewe, maar allergrootste vers.

- Antjie Krog, uittreksel uit “eerste teken van lewe” (1975b:39)

ABSTRACT

This study primarily investigates the autobiographical code in Antjie Krog's poetical oeuvre, spanning from 1970 to the present. Krog's poetry collections may be read as offering life writing through poetry, while the prose works mostly present the reader with a mixture of autobiographical fact plus creative reworking of fact into fiction. Even though her ten volumes of poetry follow her biological development from young girl to grandmother, uncertainty still exists about where truth ends and fiction begins in this poet and autobiographer's interwoven tapestry of multiple and varied perspectives. Furthermore, autobiography (as utilised and adapted in Krog's oeuvre, in combination with the conventions from other genres), offers a variety of creatively innovative, experimental strategies and possibilities exploited adroitly by Krog.

Reading her poetry with the focus on autobiographical markers leads to another, mostly untapped, dimension of interpretation. This literary approach is in stark contrast to the approach prescribed by N.P. van Wyk Louw in "Die 'mens' agter die boek" ["The 'Person' behind the Book"] (1956), in which he stated clearly that a text should be interpreted as not "about the human being behind the text". To a large extent Krog as poet is inviting the reader to consciously break the taboo that Louw placed on the reader intent on "searching the actual person behind the text".

My hypothesis is that in Krog's poetry there is a distinct interrelationship between the perceptions, experiences and sensual impressions of the lyrical "I" in the poems and that of the autobiographical "I" writing. It would be irresponsible to declare the poet and the speaker as one and the same, but in instances where the poet purposefully integrates autobiographical elements into her poems, she is implicitly requesting the reader to interpret her work in this way. This fictive and implicit request is referred to by Philippe Lejeune as the autobiographical pact.

Krog's poetry can be divided into four categories: "direct autobiographical", "indirect autobiographical", "universal" and "general" poems. The first category involves criteria that are directly linked to the poet, such as the use of names, initials and dates. Indirect autobiographical poems can be read against the background of knowledge

(previously published information) about the poet. Poetry with no apparent autobiographical element, but with universal themes such as love, loss and transience, fall into the third category of “universal” poetry. If poems do not fit into the mentioned categories, they are deemed “general”.

Key Words: Antjie Krog, Poetry, South African Literature, Autobiography, Autobiographical Theory.

BEDANKINGS

My opregte dank vir die finansiële ondersteuning ontvang van die Ford Foundation, asook die Nelson Mandela Metropolitaanse Universiteit. (Die menings in hierdie proefskrif, is dié van die outeur en moet nie noodwendig aan die genoemde instansies toegeskryf word nie.)

My eksterne eksaminatore, prof. dr. Ena Jansen en prof. Louise Viljoen vir die noukeurige nasien en waardevolle insette.

My studieleier, prof. Helize van Vuuren vir haar leiding en insig.

Dr. Hilda Thomas vir die opname van die Franse vertalings, sodat ek dit later vir die tesis kon transkribeer.

Annél Otto vir haar bereidwilligheid om telkens taalkundige hulp te verleen.

Marius Crous vir sy eerlikheid, motivering en intellektuele bydraes.

Belinda du Plooy vir haar ondersteuning en aanmoediging tydens my drie jaar lange deelname aan die Phuhlisaprogram.

Al my vriende en familie, vir hul aansporing, gebede en bystand.

My ouma, Marie Annandale, vir haar steun en opregte belangstelling.

My broers, Leon en Wynand, vir hul vertrouwe in my vermoëns.

My liefste Darren, vir sy verdraagsaamheid, geduld en bemoediging.

God en die engele vir hul beskerming, liefde en ewigdurende lig in die donkerte.

Hierdie tesis word met groot waardering opgedra aan my ma, Ansa Botha, vir haar onvoorwaardelike liefde en die talle opofferings wat sy moes maak ten einde my doelwitte te ondersteun.

INHOUDSOPGAWE

Verklaring	ii
Abstract	iv
Bedankings	vi

Hoofstuk 1 Inleiding

1.1	Problematiek: poësie en outobiografie	1
1.2	Die outobiografiese pakt	9
1.3	Teoretiese benadering	15
1.4	Hipotese	21
1.5	Inleidend: oorsig oor Antjie Krog se oeuvre	22
1.6	Navorsingsontwerp	26

Hoofstuk 2 Jeugbundels (1970 – 1972)

2.1	<i>Dogter van Jefta</i> (1970)	28
2.1.1	Resepsiestudie	28
2.1.2	Identiteit as digter	31
2.1.3	Oorsigtelik beskou	33
2.1.4	Eerste gedigte	36
2.2	<i>Januarie-suite</i> (1972)	52
2.2.1	Resepsiestudie	52
2.2.2	Oorsigtelik beskou	53
2.2.3	Outobiografiese gedigte	54
2.2.4	Indirekte outobiografiese gedigte	59
2.3	Samevatting	69

Hoofstuk 3 Vroeë bundels: *Beminde Antarktika* en *Mannin*

3.1	<i>Beminde Antarktika</i> (1975)	70
3.1.1	Resepsiestudie	70
3.1.2	Outobiografiese gedigte	72
3.2	<i>Mannin</i> (1975)	80
3.2.1	Resepsiestudie	80
3.2.2	Outobiografiese gedigte	83
3.3	Samevatting	91

Hoofstuk 4 Van huislike estetika tot laakbare politiek: *Otters in bronslaai en Jerusalemangers*

4.1	Verestetisering van die banale: <i>Otters in bronslaai</i> (1981)	93
4.1.1	Resepsiestudie	93
4.1.2	Digterskap: outobiografiese gedigte	97
4.1.3	Huislike sfeer: outobiografiese gedigte	117
4.1.3.1	Eerste huwelik	122
4.1.3.2	Tweede huwelik	128
4.2	Politieke inslag verskerp: <i>Jerusalemangers</i> (1985)	135
4.2.1	Resepsiestudie	135
4.2.2	Direkte outobiografiese gedigte	139
4.2.3	Indirekte outobiografiese gedigte	143
4.2.4	Kunsteoretiese verse	145
4.3	Samevatting	147

Hoofstuk 5 Hoogtepunt en wending in die digterlike oeuvre: 1989 – 1995

5.1	Die masker van <i>Lady Anne</i> (1989)	149
5.1.1	Resepsiestudie	149
5.1.2	Kunsteoretiese verse	158
5.1.3	Direkte outobiografiese verse	187
5.1.4	Indirekte outobiografiese gedigte	190
5.2	<i>Gedigte 1989 – 1995</i> (1995)	
5.2.1	Resepsiestudie	202
5.2.2	Direkte outobiografiese verse	205
5.2.3	Kunsteoretiese verse	210
5.2.4	Indirekte outobiografiese gedigte	215
5.2.5	Universele verse	220
5.3	Samevatting	223

Hoofstuk 6 Poësie ná 2000: 'n nuwe fase

6.1	<i>Kleur kom nooit alleen nie</i> (2000)	225
6.1.1	Resepsiestudie	225
6.1.2	Taal en oraliteit: outobiografiese gedigte	231

6.1.3	Kunsteoretiese bewussyn: outobiografiese gedigte	240
6.1.4	Politiese inslag: outobiografiese gedigte	258
6.2	<i>Down to My Last Skin: Poems</i> (2000)	267
6.2.1	Resepsiestudie	267
6.2.2	Oorsigtelik beskou	270
6.3	Samevatting	271

Hoofstuk 7 Mees onlangse bundels

7.1	<i>Verweerskrif</i> (2006)	273
7.1.1	Resepsiestudie	273
7.1.2	Taboe-deurbrekinge op taal- en tematiese vlak	279
7.1.3	Kunsteoretiese bewussyn: outobiografiese gedigte	296
7.2	<i>Waar ik jou word</i> (2009) en <i>Digter wordende</i> (2009)	302
7.2.1	Resepsiestudie	302
7.2.2	Oorsigtelik beskou	304
7.3	Samevatting	305

Gevolgtrekking	307
-----------------------	-----

Bibliografie	317
---------------------	-----

1. Inleiding

We are never really the cause of our life, but we can have the illusion of becoming its author by writing it, providing that we forget that we are no more the cause of the writing than of our life.

- Philippe Lejeune, "The Autobiography of Those Who Do Not Write" (1980, in 1995a:192)

1.1 Problematiek: poësie en outobiografie

Ter aanvang moet duidelik gemaak word dat die lees van poësie as outobiografies nogal problematies kan wees. Die spreker of selfs liriese ek¹ in 'n gedig kan nie summier teruggelei word na die digter nie. In Krog se geval is die ontwikkeling van haar oeuvre in ooreenstemming met outo- en biografiese (Gr. *autos* = self, Gr. *bios* = lewe, Gr. *grafein* = skryf) feite en om dié rede kan daar gepraat word van 'n outobiografiese kode in haar werk. Die term "kode" dui enersyds op 'n kodestelsel van simbole wat inligting oordra, en andersyds op 'n stelsel van "simbole ontwerp met die spesifieke doel om begrip [...] van 'n boodskap, tot bepaalde ingewyde individue te beperk en sodoende geheimhouding te verseker" (*Elektroniese WAT*). 'n Geskrewe teks kan beskou word as 'n kode wat deur die leser gedekodeer moet word. Hierdie dekodering is ingewikkelder by poësie, aangesien die simbole (woorde) gekondenseerd en kripties gerangskik is, wat lei tot primêre, sekondêre en selfs implisiete interpretasies. By die ontleding van taal, geskrewe of gesproke, benodig mens kennis van die linguistiese kode om daarvan sin te maak. Dieselfde prinsiep geld by die ontleding van outobiografiese poësie: die leser benodig 'n sleutel, in hierdie geval grondige kennis van die digter se oeuvre en lewe, om die verse te ontsluit.

Krog se poëtiese oeuvre dui die ontwikkelingsgang van die vrou aan wat haar eie biologiese ontwikkeling volg, van jong meisie tot ouerwordende vrou. Louise Viljoen (2007a:188) merk hieroor op: "Her poetry can be read as an autobiographical record that follows the different phases in her life, from adolescence through motherhood to

¹ Voortaan sal die samestellende terme outobiografiese-ek en liriese-ek met 'n koppelteken gespeel word om die terme makliker van mekaar te onderskei en sodoende verwarring te voorkom.

middle age”. Dié siening word ook gedeel deur Pieter Conradie (1996:1) wat verklaar: “Vanaf Krog se vroegste werk tot haar jongste is die gemoeidheid met identiteit as meisie, en later vrou en skrywer sentraal”. Hy voeg by dat “[h]ierdie kenmerklikheid van haar poësie, te wete meisiewees, vrouwees of moederskap [...] egter nie los [staan] van die sosiaal-maatskaplike raamwerk waarbinne sy haarself bevind nie”. ’n Outobiografiese lesing van Krog se gedigte lei tot meervlakkige interpretasies wat nie andersins ontsluit sou word nie. Dit moet egter beklemtoon word dat hierdie studie nie inlegkunde wil pleeg of sensasiewekkend wil wees nie². Gevolglik word slegs outobiografiese inligting betrek uit redelike betroubare bronne wat nie weerspreek is nie of deur Krog self in onderhoude verstrekkend is.

In hierdie studie word daar nie gefokus op die linguistiese of intertekstuele aspekte van die teks nie. Krog tree wel intertekstueel in gesprek met verskeie digters soos N.P. van Wyk Louw, Breyten Breytenbach, Elisabeth Eybers, Ingrid Jonker en Erica Jong, maar hierdie studie se nukleus is die outobiografiese kode. Poësie kan sterk intertekstueel, sowel as outobiografies van inslag wees. Die teenwoordigheid van die een faktor sluit nie die ander uit nie. Die sterk ooreenkomste tussen Krog se biologiese lyn en die ontwikkeling van die liriese-ek in haar digbundels, regverdig ’n outobiografiese invalshoek. Dit is egter van belang om daarop te let dat Krog voortdurend feit en fiksie verweef om ’n bepaalde selfbeeld na vore te bring. Biografiese feitlikheid word deur hierdie proses in twyfel getrek, want hierdie “waarhede” kan moontlik bloot konstruksies wees.

Die bepaling van identiteit is soms problematies in outobiografiese poësie. Die liriese-ek en outobiografiese-ek kan nie summier aan mekaar gelykgestel word nie, maar net soos by die betrokke genres van poësie en outobiografie, is daar by die sprekende subjek ’n oorvleueling. Daar bestaan grade en dubbelsinnighede in identiteitsvoorstelling, wat misken word in ’n binêre verdeling tussen outobiografies en fiktief. Die plek waar hierdie twee genres, die digkuns en die outobiografie,

² Gerrit Olivier (2008:4) kritiseer Riana Scheepers se werkswyse in *Koos Prinsloo: Die skrywer en sy geskryfdes* (1998) waarin sy, volgens hom, op die “geskryfdes” fokus en inligting oor ’n aantal werklike persone bekendmaak. Olivier (2008:5) voer aan dat in “baie gevalle kan ’n verdere bekendmaking van hierdie private dimensies mense pyn aandoen. Dit beteken dat die ondersoeker die moontlike skadelikheid van verdere onthullings oor die ‘geskryfdes’ by Prinsloo moet opweeg teen sy wetenskaplike verantwoordelikheid”.

oorvleuel staan bekend as die “outobiografiese ruimte” (Lejeune 1995b:27). In dié ruimte word beide genres in verhouding tot mekaar geanaliseer. Kristeva se tekstuele ruimtes sluit hierby aan. Volgens haar oorleg is taal polivalent en die sprekende subjek se betoog is deurentyd “in proses”. Hierdie nimmereindigende proses open tekstuele ruimtes in die teks waarin lesers die weersprekings en fissure³ inherent aan alle tekstuele oefeninge, kan sien en analiseer (Robbins 2000:143).

In Krog se oeuvre word die grense wat die genres van poësie, prosa en outobiografie van mekaar skei, dikwels opgehef en ontstaan daar kruisbestuiwing. Poësie, by uitstek ’n medium wat gebruik maak van klank, ritme en metaforiek, word opgeneem in haar prosatekste soos *Country of My Skull* (1998), *A Change of Tongue* (2003) en *Begging to Be Black* (2009). In hierdie prosatekste, ook die hoofsaaklik outobiografiese tekste, soos *’n Ander tongval*, (2005) is daar ook reeds ’n oorvleueling van feitelike en fiksionele elemente. In ’n onderhoud openbaar Krog dat sy die waarheid tot ’n mate verdraai in *’n Ander tongval*, as sy vertel van ’n argument tussen haar en haar moeder oor skrywerskap (Nieuwoudt 2003:9): “Dit was nie my ma wat die Pyrex-bak stukkend gegooi het nie [...]. Dit was ek, maar nou moet my arme ma instaan. Projeksie is nog ’n middel wat deur die skrywer gebruik word”. In Krog se denkbeeldige relaas breek haar moeder die glasbak (2005:88): “Toe tel sy [die moeder] ’n Pyrex-bak op en gooi dit met ’n ekstra knak in haar rug bokant die stoof teen die muur dat dit in duisende skerwe spat”.

Die meeste definisies van die term “outobiografie” fokus op die tradisionele opvatting van ’n lewensverhaal in prosavorm. “Lewensverhaal van iem. wat deur hom- of haarself op skrif gestel word” (*Elektroniese WAT*) en “Autobiography is a biography written by the subject about himself or herself” (Abrams 1993:15). In die Nederlandse letterkunde val die outobiografie onder die sambreelterm “bekentenisliteratuur” (Van Gorp et al. 1998:53-53):

Iedere vorm van literatuur waarin een auteur voor een publiek van lezers openlijk getuigenis aflegt van zichzelf. Verschillende soorten van bekentenisliteratuur kunnen worden onderscheiden. Zo o.m. de autobiografie, waarin de auteur zijn leven beschrijft [...]

³ ’n Fissuur is ’n spleet, skeur, bars of gleuf (*Elektroniese WAT*).

Lejeune se bekende definisie van die outobiografie, ongelukkig slegs in die manlike vorm, lui: “A retrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality”⁴ (1995b:120). Lejeune (1995b:123) se siening van die outobiografie is gebaseer op Larousse se voorstel in 1866. Outobiografie is die lewensbeskrywing van ’n individu, wat deur hom- of haarself geskryf is. Volgens Larousse kan die outobiografie egter ook enige teks wees waarin ’n outeur sy/haar gevoelens of lewe uitdruk, ongeag die kontrak wat deur die outeur voorgestel word. Lejeune (1995b:123) verwys egter ook na Vapereau, ’n minder bekende bron, se verduideliking in sy woordeboek, *Dictionnaire universel des littératures* (*Universal Dictionary of Literature*, 1876):

AUTOBIOGRAPHY... literary work, novel, poem, philosophical treatise, etc., whose author intended, secretly or admittedly, to recount his life, to expose his thoughts or to describe his feelings.

Die intrigerende aspek van hierdie verduideliking lê in die stelling dat die outeur doelbewus of heimlik sy/haar lewensverhaal vertel. Dit opper die vraag: wie sal bepaal wat die intensie van die outeur is, indien geheim? Lejeune (1995b:123) reken die onus berus by die leser en dat hierdie definisie dus ’n nuwe wyse van skryf, maar ook die ontluiking van ’n nuwe leeswyse weerspieël. Vapereau se kommentaar op sy definisie (opgeneem in Lejeune 1995b:123), bring nuwe insigte na vore wat vandag as postmodernisties beskou kan word:

Autobiography leaves a lot of room to fantasy, and the one who is writing is not at all obliged to be exact about the facts, as in memoirs, or to tell the full and complete truth, as in confessions.

Die kwessie rondom waarheid en fiksie, en die vermenging al dan nie, daarvan is in die een-en-twintigste eeu steeds ’n netelige saak. In die herfs van 2005 het Oprah Winfrey se Book Club James Frey se memoir, *A Million Little Pieces* op hul leeslys geplaas. In Januarie 2006 het die aantygings begin oor die onwaarhede in die memoir. Dié aantygings het later gesorg vir diskussies in belanghebbende koerante, asook op die CNN televisie program *Larry King Live*. Frey het erken dat daar onwaarhede in sy

⁴ Die gebruik van die uitsluitlik manlike vorm is die mening van aangehaalde outeurs en nie dié van die navorser nie.

boek is, maar dat die kern op die werklikheid gebaseer is. Op hierdie stadium het Oprah Winfrey hom nog gesteun, maar later het nog feite die lig gesien wat daarop gedui het dat die hele memoir eintlik fiksioneel is. Die skrywer en uitgewer het erken dat hulle gedebatteer het oor die verpakking van die boek as roman of memoir en toe uiteindelik op “memoir” besluit het as die beter opsie. Die klimaks van dié debakel het gekom op Winfrey se televisie program *The Oprah Winfrey Show* waar sy die skrywer reguit as leuenaar uitgekryt het: “‘You lied,’ she told Frey bluntly” (Eakin 2008:20). Ná hierdie bedrog van die talle lesers wat die boek gekoop het, en tot op November 2007 het 1 729 van dié lesers Random House gedagvaar om hul uitgawes op die boek aan hulle terug te gee, is die boek van die rakke verwyder en het die filmkontrak wat in die vooruitsig was, deurgeval (Eakin 2008:20-22). Hierdie gebeure was die gevolge van ’n oordad onwaarhede in ’n outobiografiese teks, waar die verhaallyn bloot ’n fiktiewe storie is.

Alhoewel Lejeune reken die onus berus by die leser om waarheid en fiksie te skei, is dit byna onmoontlik – selfs al verkry die leser die volle samewerking van die outeur, is daar te veel wisselende faktore by betrokke soos geheue, identiteit en die openbare beeld wat voorgehou word. Dit is soveel te meer die geval by die lees van outobiografiese poësie waar die liriese- en outobiografiese-ek soms moeilik onderskeibaar is – ’n nosie wat Van Wyk Louw intiem begryp het, aangesien hy as digter dié twee ekke in sy digkuns weggewerk het tot die punt waar die outobiografiese kode in sy oeuvre al tot vele bespiegelings gelei het⁵.

Jan Mukařovský (1977:89), een van die baanbrekers van die Russiese Formalisme, het in 1934 die belangrikheid van die kunswerk as ’n outonome teks uitgelig, en die leser vermaan dat hy of sy nie die skrywer in die werk moet raaklees nie:

Het kunstwerk kan men niet [...], identificeren met de psychische gesteldheid van de kunstenaar noch met welke stemming dan ook die het bij de waarnemende subjecten teweegbrengt. Het is duidelijk dat elke subjectieve gemoedstoestand iets individueels en voorbijgaands heeft, waardoor deze niet grijpbaar en in zijn totaliteit niet op een ander over te brengen is, terwijl het kunstwerk de functie heeft tussen zijn maker en het collectief te bemiddelen. Blijft nog over het ‘voorwerp’, dat het kunstwerk in de stoffelijke wereld is en dat ieder zonder enig voorbehoud kan waarnemen.

⁵ Vgl. Steyn 1998, Botha 1999 en Viljoen 2008.

Volgens Mukařovský is die teks 'n tussenganger of bemiddelaar tussen die outeur en die leser. Die teks, as voorwerp, kan nie vereenselwig word met die kunstenaar se psige of met die stemming wat dit by die leser teweegbring nie. Die teks staan apart van die outeur as onafhanklike voorwerp en kan dus nie as sy/haar spieëlbeeld geïnterpreteer word nie. Alhoewel Mukařovský se teorie goed uitgewerk is, laat hy onder meer nie ruimte vir outofiksie of faksie nie. Dié twee genres is nou verwant, maar waar outofiksie hoofsaaklik 'n outobiografie (nie-fiksie) met fiksionele gegewe is, is faksie 'n fiksionele verhaal (roman) wat op feitelike gegewens berus.

Van Wyk Louw se bydrae tot hierdie debat word in die vyftigerjare gelewer. Hy lug sy mening oor die netelige kwessie van “buite” die teks soek vir antwoorde oor die teks in sy reeks artikels, “Die ‘mens’ agter die boek” wat van 16 Januarie tot 27 Maart 1953 in *Die Huisgenoot* gepubliseer is (voor boekpublikasie in 1956). Hy vermaan lesers om die skrywer weg te laat uit die ontleding en slégs op die teks te fokus (1986:253):

Het ons moderne mense (as lesers) nie skoon verward geraak nie met ons gesoek na die “persoonlikheid” van die skrywer “agter” die boek? Is die eerste (of enigste) saak waarna ons moet kyk, nie die werk self nie? Het ons hele instelling nie onnatuurlik, verteoretiseerd, verliteratuurd geword nie?

Van Wyk Louw skryf dat die mens agter 'n werk “nie met enige mate van sekerheid uit te ken [is] nie”. Hy hou vol 'n “kunswerk kan nie ‘verklaar’ word uit enigiets behalwe sy eie struktuur nie” en “die biografiese feit kan nooit 'n rol speel by die eerste groot taak van die literatuurbeskouing nie: die begryp van die werk as estetiese geheel” (1986:252-300, in Pelser 2001:2).

Kannemeyer merk op dat die “publikasie van ‘Die “mens” agter die boek’ ’n groot invloed op die hele literêr-kritiese bedryf in Suid-Afrika gehad het” (1995:5, in Pelser 2001:2):

Sedert die verskyning daarvan was biografiese belangstelling in 'n groot mate uit die bose en het die meeste kritici dit vermy om in hulle analyses van werke enige lewensbesonderhede van skrywers te betrek. Ek meen Van Wyk Louw se uitsprake [...] het regstreeks daartoe gelei dat oorsigtelike studies oor oeuvres in die vyftiger- en sestigerjare by ons 'n seldsame verskynsel was, ook in gevalle waar 'n mens deur die dood van 'n skrywer met 'n afgehandelde oeuvre te make het en 'n omvattende ondersoek derhalwe 'n ideale terrein vir navorsing was. Ek meen

ook dat dié reeks artikels [...] die skuld moet dra vir die klein aantal lewensgeskiedenis wat ons in Afrikaans in vergelyking met die Engelse wêreld het. Ondersoeke was nou eenmaal in onguns ná ‘Die “mens” agter die boek’ en die toespitsing op die enkele teks die enigste suiwer teoretiese instelling wat ’n literator mag hê.

Die hoogtepunt in Van Wyk Louw se oeuvre is *Tristia en ander verse voorspele en vlugte 1950-1957* (1962), waarin hy bewys dat hy ’n formidabele digter is wat die modernistiese tegnieke, veral die objektiewe korrelatief, bemeester het. Janse van Vuuren (1985:312) voer aan:

In die geval van *Tristia* het lesers dit nooit gewáág om outobiografies te lees nie, as gevolg van die taboe wat N.P. van Wyk Louw oënskynlik met *Die ‘mens’ agter die boek* (1956) op dergelike leesmetode geplaas het. Soveel so, dat dit vandag nog deur veral ouer literatore as uiterste vorm van wansmaak en heiligskenis beskou word om in *Tristia* enigiets meer as bloot die ‘universele’ mens te sien. Steeds gehoorsaam aan die ‘verbod’ sluit hulle hul oë vir die “mens agter die boek”.

In Afrikaans is daar ’n geleidelike wegbreek van die taboe op die persona van die skrywer in die kunswerk, ná Van Wyk Louw se *Tristia* van 1962. Met die publikasie van Breytenbach se debuutbundel *Die ysterkoei moet sweet* (1964) word dié taboe gebreek. Op tartende wyse dra Breytenbach nie net sy insetgedig, “bedreiging van die siekes” aan homself op nie (“vir B Breytenbach”), maar hy stel homself in die gedig aan die leser voor (2001:15):

*Dames en Here, vergun my om u voor te stel aan Breyten Breytenbach,
die maer man met die groen trui; hy is vroom
en stut en hamer sy langwerpige kop om vir u
’n gedig te fabriseer [...]*

Die gedig is radikaal anders as die kunsteoretiese verse van al die Afrikaanse digters wat voor hom gepubliseer het. ’n Mens sou kon vra wat die doel en funksie is met hierdie vernuwing in benadering. Is dit die opstand van die jonger digter teen sy gedugte voorganger? Wil hy hiermee op anargistiese wyse ’n hele skool van literatore verwar en ontstig? Waarskynlik speel albei faktore in meerdere of mindere mate ’n rol. Hierdie nuwe inslag is egter bowenal ’n voorbeeld van hoe die outobiografiese gegewens van Breytenbach, die digter as vlees-en-bloed mens, vanaf die sestigerjare pertinent sy gedigte binnedring. Daar is geen twyfel moontlik oor die identiteit van die spreker aan die begin van die vers nie.

D.J. Opperman verras die publiek indertyd in 1979 met sy bundel *Komas uit 'n bamboesstok: synde die mirakelagtige terugkeer ná lewensversaking van ene Marco Polo* (1979) wat hy sewentien jaar na *Tristia* (1962) publiseer. Janse van Vuuren wys op die verhulde, maar teenwoordige outobiografiese aard in Van Wyk Louw en Opperman se verse (1985:312):

Louw se aansluiting by dié tradisie wek dus ook die verwagting dat die saltimbanque 'n selfportret is van die digter. Máár die teks ónder-speel die outobiografiese – so egter ook D.J. Opperman se “Bontekoe”, en dis aangetoon hoe dié teks onmiskenbaar outobiografies gelees wíl word uit die intergedigtelike konteks. En dat daar self 'n outobiografiese kontrak met die leser gesluit word.

Janse van Vuuren merk ook op dat die “taboe” wat Van Wyk Louw op sy werk geplaas het daartoe gelei het dat *Tristia* nie na regte ontleed is nie: “Die resultaat van Louw se taboe op die outobiografiese elemente in sy werk, was dat 'n hele geslag lesers geskóól is daarin om die primêre vlak van die tekste in *Tristia* min of meer te ignoreer ter wille van die metafisiese' en/of 'kunsteoretiese' laag” (1985:312).

Dit is duidelik dat literature in die algemeen stéeds geneig is om getrou te bly aan die taboe wat Van Wyk Louw geplaas het op die inlees van “Die ‘mens’ agter die boek” en skynbaar sy latere sienings in *Rondom eie werk* ignoreer. Uit hierdie laaste werk, 'n reeks radiopraatjies uit 1970, die jaar waarin hy op 18 Junie sou sterf, blyk 'n verrassende feit. Hy het naamlik tot ander insigte gekom oor sy eie werk en die metodologie van interpretasie en ontleding van literatuur, wanneer hy self die outobiografiese inslag bespreek oftewel “die mens agter die boek” naspoor. Hy spoor lesers naamlik aan om eers “*primêre* verklarings te soek, om die gedig te beluister vir wat hy op die éérste vlak sê” (1970:75, in Janse van Vuuren 1985:313). Hy impliseer egter dat gedigte nie die hogere, abstrakte, filosofiese idees is, wat per muse by die digter afgelewer word nie, nee, volgens hom kry digters hul materiaal uit *lewenservaring* (1970:75, in Janse van Vuuren 1985:313):

Dit ontstaan uit liefde, uit haat, uit droefheid, uit skrik, vrees; uit praat met God en verlang na God. Dit ontstaan uit kyk na die wêreld, uit visvang, perdry, jag en lag, dans en doodgaan. Dit is nie 'n ewige staan voor 'n spieël nie; dit is iets wat met die wye wêreld te doen het.

As kritikus het Van Wyk Louw dus aan die einde van sy lewe die “verbod” gelig het op die “verontpersoonlike” ontleding van literatuur. Hy maak egter duidelik dat mens

éérs na die hoofverklaring moet soek, voordat daar gedelf word na dieper betekenissoos die outobiografiese element.

1.2 Die outobiografiese pakt

In Lejeune se omvattende studie van die outobiografie gebruik hy beide die terme “outobiografiese pakt” en “outobiografiese kontrak”. Die woord “pakt” roep vir Lejeune mitologiese beelde op soos ’n “pakt met die duiwel maak” waar iemand ’n pen in sy eie bloed doop om sy siel te verkoop. Aan die ander kant is “kontrak” meer prosaïes en herinner hom aan ’n prokureurskantoor. Die term “kontrak” suggereer uitdruklike en vaste reëls wat in ’n gesamentlike ooreenkoms tussen outeurs en lesers gesluit word. By ’n prokureurskantoor onderteken albei partye dieselfde kontrak op dieselfde tyd, maar dit is nie die geval in die letterkunde nie (1995b:125-126). Die ooreenkoms tussen die partye is gevolglik ’n illusie, want hulle verkeer nooit terselfdertyd in dieselfde ruimte, tyd of ervaar dieselfde ondervinding nie. Lejeune voer aan dat die outobiografie juis hierdie illusie van gedeelde ervaring skep en hoofsaaklik fungeer as ’n manier van kommunikasie (1995b:126):

Making an agreement with the “narratee” whose image he constructs, the autobiographer incites the real reader to enter into the game and gives the impression that an agreement has been signed by the two parties. But it is evident that the real reader can adopt modes of reading different from the one that is suggested to him, and especially that many published texts in no way include an explicit contract.

Die outobiografiese pakt is meesal implisiet in ’n teks teenwoordig. Die term “pakt” word verkies weens die konnotasie daaraan van ’n informele, intieme handdruk-ooreenkoms tussen vriende, teenoor die formele geskrewe kontrak. In die poësie kan daar nie met sekerheid ’n skakel tussen die ek-spreker en die outeur wees nie. In Krog se geval is sommige gedigte ook nader aan die outobiografiese as ander. Alle gedigte moet individueel ondersoek word en dan kan daar eers bepaal word of hul wél outobiografies voorkom of nie. Dit is ook nie ’n geval van outobiografies teenoor fiktief in Krog se werk nie, waar daar in terme van absolute geïnterpreteer word nie. Daar is talle grade van nuanses tussenin moontlik.

Volgens Lejeune se oorspronklike definisie van die outobiografie is daar elemente uit vier verskillende kategorieë betrokke (1995b:4):

1. *Form of language*
 - a. narrative
 - b. in prose
2. *Subject treated*: individual life, story of a personality
3. *Situation of the author*: the author (whose name refers to a real person) and the narrator are identical
4. *Position of the narrator*
 - a. the narrator and the principal character are identical
 - b. retrospective point of view of the narrative

Hy merk dat enige teks wat aan ál hierdie vereistes voldoen 'n outobiografie is, maar ander genres wat nou verwant daaraan is, soos die outobiografiese gedig, memoir, biografie, dagboek en selfportret nie aan die vereistes voldoen nie en gevolglik buite berekening gelaat word as 'n volwaardige outobiografie.

Lejeune het wel in 1986 met sy tweede, hersiene artikel oor die outobiografiese kontrak erken dat hy aanvanklik slegs gefokus het op die belydenisaspek van outobiografie, sowel as die outobiografiese onderneming tussen outeur en leser. Die outobiografiese pakt berus op die verpligting om die waarheid te vertel, die gebruik van eiename, asook die gebruik van die “ek” (Lejeune 1995b:130). Deur hierdie pakt word die verwagting by die leser geskep dat die teks 'n eerlike blik op die outeur se lewe bied.

Die keuse om slegs prosa by sy outobiografiese definisie in te sluit, word geregverdig deur die bestaan van heelwat outobiografiese prosawerke teenoor die handjievol outobiografieë in die digkuns. In laasgenoemde geval word outobiografie verstaan as synde 'n narratief wat 'n lewe in herbeskouing neem, soos in die geval van Wordsworth se *Prelude* (1996:714) met die onderskrif “An Autobiographical Poem” (1995b:128). Lejeune voer aan dat in plaas van 'n definisie wat digkuns uitsluit, hy eerder die fokus daarvan moes verfyn het (1995b:128, my beklemtoning):

[...] I should have designated as the center of the present system this **tension between referential transparency and aesthetic pursuit** [...] that on both sides of a point of balance, there existed a continuous gradation of text going, on one side, toward the banality of the *curriculum vitae*, and on the other, toward pure poetry. **At the two extremities of the**

spectrum, the autobiographical contract, for opposite reasons, is found to lose its credibility.

In hierdie verduideliking kom die kernsaak van poëtiese outobiografiese geskrifte na vore: die spanning tussen referensiële deursigtigheid en estetiese strewe. Dit is nogal ironies dat die kunsaspek, wat oorwegend in die digkuns voorkeur kry, grotendeels bydra tot die moeilikheidsgraad van die ontleding van outobiografiese gedigte. Dit is egter verstaanbaar aangesien die digkuns gebou is op 'n tradisie van estetika. Lejeune redeneer sinvol dat die twee uiterste pole van die spektrum, suiwer outobiografie en suiwer digkuns, die ruimte is waar die outobiografiese kontrak geloofwaardigheid verloor.

Hierdie gevolgtrekking is egter ook problematies, want daar is geen maatstaf vir algehele suiwer outobiografie of poësie nie. Hierdie twee fasette speel tot so 'n mate op mekaar in dat dit moeilik onderskeibaar is. Daar kan geargumenteer word dat 'n *curriculum vitae*, wat op die uiterste van die outobiografiese pool staan, geen digterlike elemente bevat nie. In werklikheid kan daar tog alliterasie, assonansie en selfs herhaling van sekere woorde voorkom wat die teks bind, net soos hierdie elemente in 'n gedig sou funksioneer. Die voordra van enige teks kan daardie teks ook tot poësie verhef deur die subtile intonasie van die menslike stem. Die digkuns is die teenoorgestelde uiterste wat ook nie losstaan van die ander pool nie, want 'n digter se werk word geïnspireer deur hul eie ervarings of deur gebeure wat plaasvind in die wêreld om hulle. Geen digter leef in 'n vakuum nie en gevolglik kom geen gedig tot stand uit niks uit nie.

Die outobiografiese kontrak wat berus op die gebruik van eiename of wisselvorme daarvan wat skakel met die naam op die omslag, die outobiografiese eerste persoonsonaanbod in die gedigte, en die oordrag van die waarheid kan direk, indirek of selfs in sommige gevalle afwesig wees. Verskillende lesings van 'n gegewe teks en wydlopige interpretasies van die outobiografiese kontrak kan naasmekaar bestaan. Indien minstens twee uit die drie vereistes van die outobiografiese onderneming, naamlik die skakel tussen die digter en liriese-ek, asook die insluiting van wisselvorme van die eienaam in die teks aanwesig is, is dit 'n aanduiding dat die digter haar werk as outobiografies gelees wil hê. In sulke gevalle word die liriese-ek geïnterpreteer as die

outobiografiese-ek. Die derde vereiste van eerlikheid, oftewel “waarheid” is ’n subjektiewe voorstelling wat wetenskaplik grotendeels nie verifieerbaar is nie.

Ongeag of die outeur ’n direkte outobiografiese kontrak in ’n teks inwerk, waar daar ’n duidelike skakel is tussen die outeur en die protagonis/verteller soos in prosa of die ek-spreker in die digkuns, of nie, kan ’n leser deur die bestudering van ’n skrywer/digter se vorige werk tot die slotsom kom om die teks binne die outobiografiese ruimte te interpreteer. Hierdie ruimte is die gevolg van ’n indirekte of spookagtige (“phantasmatic”) pakt wanneer die leser nie seker is waar die grense van geloofwaardigheid tussen ’n fiktiewe teks en ’n outobiografiese teks lê nie. Lejeune (1995b:27) gebruik hierdie maatstaf slegs by romans en outobiografieë waar die skrywer se outobiografie hiate vertoon wat die leser poog om te vul deur die noukeurige lees van dié skrywer se romans. Hierdie tekste, romans en outobiografieë, staan egter nie meer teenoor mekaar nie, maar in verhouding tot mekaar. Dit is deur dié leesaksie dat die skrywende spookfiguur se werklike persona aangevul word. Hierdie tegniek is ook nuttig in die ontleding en nasporing van outobiografiese aspekte in die digterlike oeuvre. Dit is veral waar vir die Krog-oeuvre wat bestaan uit digkuns en prosa wat aanvullend en in verhouding tot mekaar gelees kan word.

Die term “outobiografie” word ook deur Lejeune (1995b:124) gebruik om breedvoerig te verwys na enige teks wat regeer word deur ’n outobiografiese kontrak waarin die outeur aan die leser ’n diskoers oor die self voorstel, maar ook ’n spesifieke realisering van daardie diskoers, een waarin die vraag “wie is ek?” beantwoord word deur ’n *narratief* wat vertel “hoe ek geword het wie ek is”. In die digkuns is narratiewe van dié omvang skaars. Wordsworth maak ’n duidelike skakel tussen sy digkuns en ’n outobiografiese inslag daarvan wanneer hy in *Prelude* die onderskrif “An Autobiographical Poem” insluit. Krog gaan subtieler met die outobiografie te werk deur die insluiting van leidrade in die vorm van datums en verwysings na haar lewe.

Indien mens die Krog-oeuvre terugskouend bekyk met die soeklig op outobiografiese gegewe, is die implisiete outobiografiese pakt tussen digter en leser reeds in haar debuutbundel ingebed. Wanneer hierdie soeklig gebruik word, is daar merkwaardige ooreenkomste tussen die sprekers in die gedigte en die digter.

'n Hiërargiese indeling van die spektrum gedigte in Krog se oeuvre, is nuttig vir 'n noukeurige studie van die ontwikkeling van die outobiografiese kontrak in haar werk. Daar is vier kategorieë wat onderskei word op grond van hul outobiografiese inhoud: op die hoogste vlak is daar primêre outobiografiese skakels met die digter, op die tweede vlak is daar sekondêre skakels met Krog se lewe, op die derde vlak vervaag die intens persoonlike aard van die gedigte na universele temas en op die vierde vlak is die gedigte fiktief met geen oënskynlike outobiografiese skakels met die digter nie.

Die eerste kategorie met primêre outobiografiese verwysings, staan bekend as **“direkte” outobiografiese gedigte**. Dit is verse waarin Krog verwys na spesifieke mense en feite uit haar eie lewe. Voorbeelde hiervan is insluitings van datums en plekname, asook wanneer sy haar eienaam en/of die name (of begin letters) van haar geliefdes in haar werk gebruik. Sommige kritici kan ook hierna as “suiwer” outobiografiese gedigte verwys. Die term is egter problematies weens die gebruik van die woord “suiwer” wat 'n soort essensialisme suggereer, en omdat dit nie bewys kan word dat *alles* outobiografies is nie. Daar is nouliks iets soos “suiwer outobiografie” binne postmodernistiese literêrteoretiese perspektief. Dié term is egter te vinde in ouer studies (sien Janse van Vuuren 1985:110). Dit is moontlik dat Krog lewensfeite vermeng met fiksie om die gedigte te verryk.

In sommige gevalle is Krog se stem nie duidelik onderskeibaar nie, maar kan die leser wel aflei dat die gedig gedeeltelik met Krog se eie ervarings te make het. Anders gestel, dit is moontlik om verse anders te interpreteer teen die agtergrond van kennis wat oor die digter se lewe bekend is. Dit sluit in vae of indirekte verwysings na haar eggenoot, kinders, huwelik of digterskap, wat nie rondit met die digter skakel nie. Hierdie is gevaarlike terrein, 'n terrein en metodologie waarmee die New Critics geen vrede sou gehad het nie. Tye verander egter en ek glo dat die biografiese kennis van 'n digter waaroor 'n leser beskik, wel nuttig kan wees in die interpretasie daarvan. Ek noem hierdie tweede kategorie met sekondêre outobiografiese gegewe, wat teen 'n breër kennis van Krog se lewe geanaliseer word, **“indirekte” outobiografiese gedigte**.

In die derde kategorie is daar **“universele” gedigte** met sogenaamde universele temas van, onder meer, liefde, verlies en woede waarmee 'n groot aantal lesers kan

identifiseer. In hierdie verse is daar geen outobiografiese inligting wat direk met Krog skakel nie. Die gedigte se universaliteit lei ook daartoe dat hul grotendeels nie tydgebonde is nie en dit gee weer aanleiding tot 'n langer “lewensduur” of relevansie. Dit beteken nie noodwendig dat alle verse met universele temas meer relevant as direkte en indirekte outobiografiese gedigte is nie. Dit is ook nie vanselfsprekend dat dié verse, soos byvoorbeeld in die geval van Shakespeare se liefdessonnette, klassieke status sal verkry en in die kanon opgeneem sal word nie. Die omvattende tematiek sorg slegs vir 'n hoër waarskynlikheid dat lesers weerklank in dié gedigte sal vind. Alhoewel hierdie verdeling van gedigte in kategorieë kunsmatig kan voordoen, is dit 'n nuttige maatstaf om die outobiografiese kode in Krog se oeuvre te bestudeer.

Weens die aard van poësie as 'n organiese, grensoorskrydende kreatiewe medium sal daar ook getoon word dat nie alle gedigte ewe maklik in hierdie kategorieë pas nie, en in sommige gevalle eintlik hul eie kategorie verdien, wat dan die vierde en finale vlak van hierdie hiërargie uitmaak, **“algemene” gedigte**. Hierdie kategorie bestaan uit “fiktiewe” verse wat nie direk of indirek met Krog skakel nie; sterk emosiewekkende gedigte met ekumeniese⁶ waarde word ook uitgesluit. Algemene gedigte se tematiek kan strek van mensgemaakte voorwerpe tot die natuur, mits dié verse aan die genoemde vereistes voldoen. 'n Gedig wat byvoorbeeld 'n appelboom in 'n vrugteboord of 'n skulp op die strand beskryf, sonder dieper simboliese betekenis of suggesties, is 'n algemene gedig. Paradoksaal met die benaming van hierdie soort gedigte, is dié verse eintlik 'n rariteit. Daar is min gedigte wat “stillewes” of natuurverskynsels verbeeld, sonder implisiete kommentaar oor universele temas soos liefde, berou of eensaamheid.

As uitgangspunt benader ek in hierdie studie elke bundel op soortgelyke wyse, en bou dan daarop voort in die res van die onderhawige bespreking. Daar word gekyk na strukturele aspekte:

- 1) die struktuur van die bundel, onder meer die omslag en wat dit van die bundelinhoud suggereer;

⁶ Ekumeniese beteken: “Die hele bewoonde aarde betreffende; algemeen; universeel” (*Elektroniese WAT*).

- 2) die spesifieke uitgewer in die bundel gebruik, en wat die kopiereg of outeursreghouer se geïdentifiseerde naam suggereer oor die skrywer se identiteit;
- 3) die inhoudsopgawe, rangskikking en indeling van afdelings;
- 4) die vorm;
- 5) digterlike konvensie;
- 6) motiewe: politiek, kunsteorie, feminisme, kuns (skilder, musiek) en geloof (godsdiens).

Bogenoemde gegewe help met die traseer en profileer van identiteitsveranderinge deur die oeuvre heen. Daar is drie hooffases waarvolgens haar werk beskou kan word: die jeugfase, volwasse fase en die periode ná die Waarheids- en Versoeningskommissieverhore. Krog se oeuvre bestaan ook uit drie genres, naamlik poësie, prosa en vertaling.

1.3 Teoretiese benadering

Die outobiografiese genre is 'n sterk ontwikkelende literêre terrein, soos duidelik uit die steeds groeiende teorievorming daaroor (sien Lejeune, Olney, Smith & Watson, Eakin en vele ander). My fokuspunt is die outobiografiese element in Antjie Krog se poëtiese oeuvre. Krog se skrywersoutobiografieë is (soos allerweë die geval in skrywersoutobiografieë) van 'n literêre en estetiese gehalte ver bo dié van die populêr-geskrewe outobiografieë (dikwels deur “spook”-skrywers) van filmsterre, politici en ander openbare figure. Daar kom veral ook sosio-politieke, historiese en psigoanalitiese aspekte in haar skrywersoutobiografieë aan bod. Dit blyk dat die dinamiek werkzaam in haar digterlike oeuvre ten dele afgelei kan word uit dié leitmotiewe in haar egodokumente.

Vergeleke met die goed ontwikkelde teorie van die outobiografiese genre in prosavorm is daar relatief min gepubliseer oor die teorie van outobiografiese poësie. In hierdie studie is vir insigte oor dié genre veral gesteun op Sontag en Graham (reds.) se *After Confession: Poetry as Autobiography* (2001), Carol Muske se *Women*

and Poetry (2004), asook *Modernités 24: L'Irressemblance Poésie et Autobiographie* (2007, Braud en Hugotte, reds.).

Soos die geval met talle ander Krog digbundels is die outobiografiese kode onmiskenbaar in *Verweerskrif* (2006, vertaal as *Body Bereft*), wat handel oor die verganklikheid van die vroulike liggaam. In resente Franse teorie word die liriese-ek en die outobiografiese-ek gelykgestel aan mekaar en ontmasker die een ook die ander. Valéry Hugotte & Michel Braud (2008:8) merk hieroor op:

Si “je suis l’autre”, selon la formule célèbre du poète des *Chimères*, alors l’écriture dévoilera *l’autre* tout autant que le *je*, inventant une très féconde “hétérobiographie”.

Un tel jeu sur l’écart entre sujet poétique et sujet autobiographique [...] restera au coeur de toute la modernité poétique.

[If “I am the other”, according to the famous formula of the poet of *Chimères*, then the writing will unveil *the other* as much as the *I*, inventing a very fertile “heterobiography”.

Such a play on the *gap* between poetic subject and autobiographical subject [...] will remain at the heart of poetic modernity (vertaling Hilda Thomas⁷).]

Dit is nie ongewoon vir poësie van vroue om outobiografies gelees te word nie, hetsy deur goedkeurende feministiese kritici wat dit sien as ’n veld vir vroulike subjek-formasie, of afkeurend deur manlike kritici, wat dit sien as ’n toegewing aan die persoonlike en triviale (Schenk 1988:289, in Viljoen 2006:1). Beide hierdie genres het ’n belangrike rol gespeel in die bemagtiging van vroueskrywers (Schenk 1988:287-292, in Viljoen 2006:2). Enersyds het die outobiografie vir vroue gefunksioneer as “a way of coming to writing”, asook ’n belangrike wyse van self-uitdrukking in tye wanneer patriargale tradisies hul toegang tot die skryfkuns beperk het. Andersyds het poësie met ’n eerstepersoonsverteller aan die woord, vroueskrywers vryliker toegang tot subjektiwiteit verskaf, as wat die roman of ander literêre genres toegelaat het.

’n Ander literêre vorm wat vroue toegang tot subjektiwiteit gebied het, is die dagboek. Felicity A. Nussbaum voer aan (1988:29):

In diary and journal, linguistic constructs of the self (or, more accurately, the significations of the subject) are produced through social, historical, and cultural factors; and the “self” both positions itself in the discourses available to it, and is produced by them.

⁷Alle Franse vertalings in die tesis is deur Hilda Thomas van die vakgroep Frans (departement Tale en Letterkunde) aan die Nelson Mandela Metropolitaanse Universiteit.

Die dagboek verskil egter van die outobiografie in die opsig dat 'n outobiografie terugskouend 'n lewe, of periode daarvan, opsom en die subjek op 'n bepaalde manier voorstel. In teenstelling fokus 'n dagboek op die teenwoordige tyd en gevolglik kan daar verskeie teenstrydige selwe in die dagboek diskoers voorgestel word. Krog het nou wel nie haar persoonlike dagboeke gepubliseer nie, maar dit is waarskynlik dat dit aanleiding gegee het tot haar liefde vir skryf. Sy vertel in 'n *Ander tongval* van haar dagboekervarings. Die “self” wat sy kies om aan die leser voor te stel, is 'n sterk kind wat nie gewoonlik huil nie, al het sy pak slae gekry, het sy die tranes onderdruk. Op ongeveer die ouderdom van tien, vier jaar na sub A, sterf Krog se grootmoeder. Sy bly egter in beheer van haar emosies, al is dit die eerste keer wat sy haar moeder sien huil. Haar enigste uitlaatklep is haar dagboek (Krog 2005:63):

Daardie aand het sy vir die eerste keer die woorde “verwese” en “verskeur” in haar dagboek gebruik.

Toe sy 'n paar weke daarna die stuk weer lees, skiet 'n enorme brandpyn in haar borskas op asof dit haar hart wil stukkend knars. En toe huil sy. Sy sit die boek neer en druk haar gesig in haar hande en voel hoe haar lyf aan die bewe gaan van 'n soort ekstase. Die woorde het hulle krag nie verloor nie. Haar ouma se dood is nou vir die eerste keer werklik deel van haar.

Die bekoring en krag van woorde word telkens benadruk, soos wanneer haar moeder haar aan die wêreld van die digkuns voorstel. Die eerste keer wat haar moeder vir haar “grootmensrympies” voordra, erken Krog (2005:64): “Sy voel asof sy iewers elders is. Iets, iemand anders”. Hierdie gemeenskaplike waardering vir gedigte lei tot 'n hegte band tussen moeder en dogter soos gesuggereer in die herinnering van die lees van die vers oor Japie Greyling (2005:64):

“Hoekom sê die digter skiet dan maar dood, en nie skiet my maar dood nie?”

Haar ma kyk na haar asof sy haar vir die eerste keer sien.

“Die reël is vir jou boeiend juis omdat hy dit op 'n anderste manier sê.”

Ten spyte van die snel groeiende outobiografiese genre en die feit dat daar 'n sterk ontwikkelde literêrteoretiese raamwerk oor outobiografiese werke is, is daar steeds 'n skool van literatore wat ontken dat outobiografieë en egodokumente deel vorm van die literêre kanon. Wat is die literêre status van die werke wat orals ter wêreld so vinnig veld wen?

Philippe Lejeune staan bekend as die vader van outobiografiese teorie. Hy was as ‘t ware die baanbreker op dié gebied met sy bekende teks *On Autobiography* (1995, oorspronklik gedruk in 1989). In die onderhawige studie sal daar krities op Lejeune se werk voortgebou word, en die teorie aangepas word waar nodig vir Suid-Afrikaanse praktyk. Aan die Amerikaanse kant is dit veral James Olney wat as redakteur die terrein literêr-teoreties help verken het in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* (1980), wat op die verhouding tussen feit en fiksie fokus en *Studies in Autobiography* (1988).

Lejeune gebruik in sy teks *Le pacte autobiographique* (1973, opgeneem in *On Autobiography* as “The Autobiographical Pact”), tabelle, grafiese en skematiese voorstellings in ‘n poging om outobiografie vas te pen as ‘n spesifieke genre met spesifieke kenmerke, maar in sy latere werk breek hy sy eie web van definisies en skematiese voorstellings wanneer hy die stelling maak: “One should not think of a specific genre as an isolated or isolatable thing but should think in terms of an organic system of genres within which transformations and interpenetrations are forever occurring” (in Olney 1980:18).

Hier is ‘n stelling wat dui op die grensoorskrydende vermoë, soos alle letterkunde, van die outobiografie. Dié outobiografiese teorie is veral nuttig wanneer gekyk word na die outobiografiese kode in Antjie Krog se tekste, want haar werk kan nie generies maklik vasgepen word as suiwer poësie of suiwer fiksie of outobiografie nie. Die resepsie van Krog se werk toon onsekerheid by lesers oor die “vaspenbaarheid” of “vastheid” van genres waarvan sy gebruik maak, soos in die geval van ‘n *Ander tongval* wat selfs ‘n roman genoem word (West 2006:95).

Die vervaging van die grense tussen werklikheid en fiksie wat reeds sigbaar is in modernistiese outobiografieë (sien Severijnen 1989:308) maak dit nog moeiliker om die genre vas te pen en dit dra by tot die etiese debat rondom die outobiografie. Lejeune benoem vervolgens dié hibriede genre as “autofiction”⁸ (1986:63, in Severijnen 1989:309).

⁸ J.M. Coetzee se romans is verteenwoordigend van hierdie genre.

Dit is rondom dié ineenvloei van genres dat die grootste kontroversie en problematiek van outobiografieë gevind word – die kwessie van etiek. Lejeune merk op: “In confessing ourselves we inevitably confess those who have shared our life intimately [...] The attack on private life, which the law condemns, is the very basis of autobiographical writing” (“L’atteinte à la vie privée” 1993:17, in Eakin 1999:185). Dié paradoksale stelling vorm die kern van die etiese kwessies rondom die skryf van outobiografieë en het direkte betrekking op daardie sensasie-najaende strewe om alles denkbaar te ontbloot en aan te dik, ongeag die gevolge vir ander mense, ter wille van hoër verkoopsyfers op die boekemark.

John Paul Eakin voer aan: “Ethical determinations become more complex, however, if we conceptualize identity as relational rather than autonomous” (1999:160). Die stelling word vroeg reeds deur Lejeune aangeteken: “private life is almost always a co-property” (1986:55, aangehaal en vertaal deur Eakin 1999:169).

Eakin wys daarop dat outobiografieë (veral dié van ’n sensitiewe of inkriminerende aard) gewoonlik ná die dood van ’n betrokke persoon gepubliseer word: “The other’s right to privacy is frequently assumed to terminate at death” (1999:182). ’n Relevante voorbeeld hiervan is *I.M.* (1998) deur die Nederlandse skrywer, Connie Palmen wat as ’n keerpunt in haar oeuvre beskou word, maar wat ook skerp kritiek ontlok het. Kritici het Palmen skerp gekritiseer: “de schrijfster zou het meest private schaamteloos publiek hebben gemaakt (‘literair exhibitionisme’) en dat om haar eigen beroemdheid te cultiveren” (www.ned.univie.ac.at).

Sidonie Smith streef om ’n onderskeiding te tref tussen die self as “an understanding of the human being as metaphysical, essential, and universal” en die subjek as “the culturally constructed nature of any notion of ‘selfhood’” (1993:189, in Eakin 1999:10). Daar is ’n verskil tussen die subjek wat in die lewensverhaal voorkom en die skrywer wat op manipulerende wyse gegewens rangskik om ’n sekere weergawe van gebeure te gee. ’n Outobiografie is eintlik een persoon se persepsie van sigself, die mense wat hulle lewens intiem (ge)deel en die gebeure wat as katalisator dien vir die skryf van ’n lewensverhaal.

Conradie vermeld in *Geslagtelikheid in die Antjie Krog-teks* (1996) dat sy ondersoek op die “eksplisiete temas in haar werk” gegrond is, maar ook gemik is “op die skakeling tussen die teks en haar biografiese gegewe” (1996:1). Hy is van die mening dat “die biologiese teks veral gelees [word] asof dit simptomaties is, soos die geskrewe teks, van ’n onbewuste wat nie onmiddellik toeganklik is nie” (1996:1). Ek stem nie heeltemal saam met sy siening dat Krog se biologiese gegewe “simptomaties” is van ’n “onbewuste wat nie onmiddellik toeganklik is nie”. Ek dink tog dat ’n deel van die materiaal vir die skryfproses uit die onbewuste voortspruit, maar dat Krog juis skryf uit haar eie ervaringe en dit doelbewus doen.

Conradie se volgende stelling kan met meer instemming ondersteun word: (1996:1): “Krog se literêre skryfsels, haar biografie en die Suid-Afrikaanse geskiedenis word gesamentlik gelees as intertekstuele gegewe, waaruit sy as subjek tot stand kom”. Hy poneer dan egter: “Volgens die prosedure word alle tekste as’t ware verontpersoonlik ten einde die spore van die Krog-teks te rekonstrueer” (1996:1). In my studie oor Krog spoor ek nie slegs die biologiese feite soos haar ouderdom en geslag in haar werk na nie, maar ook die outobiografiese gegewens wat sy uit haar outobiografieë laat blyk, asook byvoorbeeld uit onderhoude. Die biologiese gegewe dui op liggaamlikheid (lewensverrigtinge, groei en ontwikkelingsfases van die liggaam), terwyl die outobiografiese gegewe dui op die outeur se geskrewe mededeling van enige aspek van sy of haar lewe.

In hierdie studie gebruik ek die terme “referensiële” en “metonimiese” as hulpmiddel in die dekodering van die outobiografiese kode, aangesien hul varierende betekenisse die meervlakkige aard van die gedigte kan onderskei. Dié terme is afkomstig van die Russiese Formaliste wat die terme gebruik het om die verskil tussen estetiese taal en taal as kommunikasiemiddel aan te dui. Referensiële poësie verwys na ’n werklikheid soos wat dit in ’n gedig staan. Die taalgebruik is konkreet. Die metonimiese is teenwoordig by “groot” letterkunde of poësie, waar dit wat beskryf word oor meer verwysingskrag beskik as wat dit letterlik beteken (soos ook die geval in indirekte outobiografiese poësie). Die metonimiese is in die algemeen raaiselagtige taalgebruik wat in die estetiese wêreld van die letterkunde benut word. Metonimia vorm die stam van dié woord en is afkomstig van die Grieks (*metōnumia* = verandering van naam). ’n Metoniem beteken ’n woord of uitdrukking gebruik as vervanging vir iets waarmee

dit naas verwant is: “A word or expression used as a substitute for something with which it is closely associated” (*Oxford Concise Dictionary*, 2008:899). ’n Voorbeeld van hierdie beeldspraak is om die woord “Washington” te gebruik as verwysing na die Amerikaanse regering.

Die taak van die navorser is om die digter se poëtiese tekens te dekodeer deur kennis van haar idiosinkratiese kode, asook deur middel van die outobiografiese konteks en die konteks van haar gedigte te bestudeer. Vir die ontleding van die outobiografiese kode in Krog se gedigte sal as volg te werk gegaan word:

- 1) Psigoanalities (analise van die subjek of liever skepping van die subjek met verwysing na seksualiteit, identiteit en die liggaam);
- 2) literêr (eerstens om vas te stel watter informasie of lig dit werp op die skrywer se oeuvre, tweedens die literêre genre as teks, waar gekyk word na taalgebruik, tegniek (skoktaktiek) en kreatiewe verwerking van gegewens);
- 3) sosiohistoriese (hoe die subjek die tydsgewrig weerspieël).

1.4 Hipotese

My proposisie is dat Krog se poësie “outobiografies” gelees kan word. Uit resente Franse en Amerikaanse teorievorming en kritiek oor die outobiografie en poësie blyk dat dit ’n kenmerk van die poësie is in die laat twintigste tot een-en-twintigste eeu. Hierdie studie gaan dus teen Van Wyk Louw se taboe van die “mens agter die boek” in.

Die outobiografiese inslag by Krog is aanvanklik ’n veel meer verhulde element as by Breytenbach, hoewel uit agternaperspektief duidelik vanaf die eerste bundel sterk teenwoordig. Dit is sigbaar deur die sterk ooreenkomste tussen die liriese-ek in die digbundels en die digter ten opsigte van biologiese en outobiografiese feite. Die outobiografiese inslag word toenemend al hoe prominenter in die poësie met as hoogtepunt *Verweerskif* (2006) waar die ouerwordende vrou in haar naaktheid op die voorblad verskyn. Die fokus is op die volgende aspekte:

- 1) Waar in Krog se oeuvre is die outobiografiese element die eerste keer duidelik merkbaar?
- 2) Hoe beweeg sy tussen haar verskeie rolle as vrou, moeder en eggenote teenoor vrouedigter?
- 3) Hoe sien die kunsteorie in haar gedigte daar uit en hoe tree die kunsteoretiese beskouings mettertyd sterker op die voorgrond?

Hierdie vrae raak 'n spektrum van outobiografiese aspekte aan: die begin van die digter se outofiksionele spel met die leser; die hantering en uitbeelding van haar verskeie samelewingsrolle; haar gespletenheid as digter en moeder/eggenote; die versigtige konstruksie van haar tekstuele selwe; die digter se groeiende preokkupasie en dekonstruksie van die skryfproses, wat blyk uit die ontwikkeling van haar eerste eenvoudige kunsteoretiese vers, “Ma”, tot die indrukwekkende en verwikkelde “skryfode”.

Dit moet benadruk word dat hierdie studie slegs een wyse van lees uitdruk. Krog se oeuvre kan uit 'n wye spektrum ander oogpunte verstaan en ontleed word, hetsy uit 'n uitsluitlike feministiese oogpunt, politieke en vele ander opsies, maar vir die doel van dié studie word daar op die outobiografiese kode gefokus.

1.5 Inleidend: oorsig oor Antjie Krog se oeuvre

As gevestigde Afrikaanse skrywer geniet Antjie Krog (1952-) ook internasionale status sedert die publikasie van *Country of My Skull* (1998). Sy debuteer op die ouderdom van sewentien en tot op hede bestaan haar oeuvre uit tien Afrikaanse digbundels, 'n Engelse bloemlesing, vier digbundels vir kinders, 'n drama, vier outobiografiese tekste, *Relaas van 'n moord* (1995) [*Account of a Murder*] (1997), *Country of My Skull* (1998), *A Change of Tongue* (2003) [*'n Ander tongval*] (2005), *Begging to Be Black* (2009). Haar werk is, veral *Country of my Skull*, al in verskeie tale vertaal, onder meer Engels, Italiaans, Frans, Nederlands, Spaans, Sweeds en Serwies.

Haar eie vertalings⁹ sluit belangrike werke in soos Nelson Mandela se *Lang pad na vryheid*, Henk van Woerden se *Een mond vol glas* (1998) vertaal as *Domein van glas* (2000), *Mamma Medea* (2001, vertaling 2002) van Tom Lanoye en Robert Browning se *Die rottevanger van Hameln* (1989). In 2002 verwerk en vertaal sy uit Afrika-tale gebundel in *Met woorde soos met kerse*. Twee jaar later verskyn Krog se verdigtings *Die sterre sê 'tsau'. /Xam-gedigte van Dia!kwain, Kweiten-ta-//ken, A!kunta, /Han#kass'o en //Kabbo* (2004) (gelyktydig in Engels gepubliseer). In Nederland is 'n bloemlesing, *Liederen van de blauwkraanvogel* (2003), saamgestel uit hierdie twee bundels met vertalings deur Robert Dorsman.

Sy is die samesteller en redakteur van verskeie digbundels, onder andere *Losvoor: 'n versameling van Afrikaanse poësie* (1996), mederedakteur van 'n bundel erotiese gedigte, *Die dye trek die dye aan: verse oor lyflike liefde* (1998) saam met Johann de Lange, en *Nuwe stemme 3* (2005, saam met Alfred Schaffer). Haar moeder, Dot Serfontein, se essays getiteld *Deurloop: keur uit die essays van Dot Serfontein* (1992) verskyn onder haar redakteurskap. In haar hoedanigheid as Buitengewone professor in die Fakulteit Lettere en Wysbegeerte aan die Universiteit van die Wes-Kaap (sedert 2008) lewer Krog 'n bydrae op die terrein van akademiese artikels en haar teenwoordigheid het ook aanleiding gegee tot WVK-verwante navorsingsprojekte (vgl. UWK-webwerf).

Die drama *Waarom is die wat voor toyi-toyi altyd vet?* (1999, Engelse vertaling in 2000) verskyn uit haar pen en word in dieselfde jaar by die Aardklopfees opgevoer. Krog skryf ook poësie vir kinders soos *Mankepank en ander monsters* (1985), *Voëls van anderster vere* (1992) en meer onlangs die boek, *Fynbosfeetjies* (2007, in Engels vertaal deur Gus Ferguson as *Fynbos Fairies*) met Fiona Moodie se illustrasies wat van dié boek 'n topverkoper gemaak het. Sandile Dikeni vertaal in 1992 Krog se kinderpoësie *Voëls van anderster vere* in isiXhosa as *Iintaka zolunye usiba* en Michael Cope het dieselfde bundel in Engels vertaal as *Birds of a Different Feather*. Kannemeyer (1998:365) bestempel Krog se *Mankepank en ander monsters* as “'n reeks kinderverse wat bewoon word deur feetjies en meerminne in 'n idilliese

⁹ Vgl. Meyer 2002, Van Coller 2002, Vosloo 2005, 2007, Van Coller & Odendaal 2007, Renders 2007 en Krog 2008.

omgewing, maar veral deur monsters soos die krokodil, Mbulu, die tokkelos, hekse, Antjie Somers en spoke”. Hy meen dat die bundel “’n gegewe is waarin sy sowel die tipiese Afrikaanse folklore as die wêreld van die swart volkere betrek” (1998:365). Dit is van belang dat Krog reeds in die kinderverse van 1985 die orale tradisie betrek. Sy bou later al meer die element in haar werk in, tot die hoogtepunt daarvan in *Kleur kom nooit alleen nie* (2000).

Antjie Krog se gewildheid as skrywer word weerspieël in die feit dat haar bundels heruitgawes beleef soos *Eerste gedigte* (1984, heruitgawe 2004) wat die volledige digbundels *Dogter van Jefta* (1970, heruitgawe 1982) en *Januarie-suite* (1972) bevat, asook *Siklus* (1994) wat die digbundels *Beminde Antarktika* (1975) en *Mannin* (1975) in een band vertoon met slegs enkele gedigte weggelaat en dan die nuutste toevoeging is *Digter wordende: ’n keur uit die gedigte van Antjie Krog* wat in 2009 verskyn. Krog se leserspubliek is nie slegs beperk tot Afrikaanse lesers nie, maar haar gedigte is ook in Engels vertaal in *Down to My Last Skin* (2000) wat ’n bloemlesing van die beste werk uit haar oeuvre is, asook, onder andere, die Nederlandse bloemlesing *Om te kan asemhaal* (1999).

Alhoewel Antjie Krog se literêre reputasie in Suid-Afrika aanvanklik berus het op haar reputasie en statuur as Afrikaanse digter, het sy opsien verwek met haar Engelse deels-outobiografiese teks, *Country of My Skull* (1998). In die merkwaardige teks stel sy ’n verskeidenheid vroue aan die woord, wie se tragiese verhale tydens die Waarheids- en Versoeningskommissie-verhore vertel is, en waar sy in haar kapasiteit as radiojoernalis teenwoordig was. Vir haar werk is sy bekroon met ’n toekenning van die Hiroshima-vredes-kultuurstigting in 2000. Die seminale werk is in 2004 as film vrygestel onder die titel *In My Country*, met Samuel L. Jackson en Juliette Binoche in die hoofrolle, onder regie van John Boorman. *Country of My Skull* is ook benoem as een van die beste honderd boeke wat deur Afrikane geskryf is in die twintigste eeu. Krog is ook ’n direkteur van die Instituut vir Geregtigheid en Versoening (IJR). In 2009 sit Krog haar werk teen ongeregtigheid voort met die publikasie van *There Was This Goat – Investigating the Truth Commission Testimony of Notrose Nobomvu Konile* wat sy oor ’n drie-jaartydperk saam met Nosisi Mpolweni en Kopano Ratele geskryf het.

Ná haar verslaggewing by die WVK-verhore, sowel as die internasionale impak van *Country of My Skull*, word Krog genooi om as gasspreker by talle kongresse referate te lewer oor dié proses in Suid-Afrika. Van die vernaamste toesprake is gelewer by die Wêreldbank in Washington D.C by 'n kongres oor vroue en geweld in 1999, asook die Our Common Future-kongres wat in November 2010 in Duitsland gehou is met medesprekers soos Homi Bhabha oor die skakel tussen menseregte en die WVK.

Ander toekennings sluit in die Eugène Marais-prys (1973) vir *Januarie-suite*, die Reina Prinsen-Geerligs Prijs (1976) vir *Bemide Antarktika* en *Mannin*, die Rapportprys (1987) vir *Jerusalem-gangers* en die allergesogte Hertzog-prys (1990) vir *Lady Anne*. Sy het ook erkenning verwerf vir haar joernalistieke werk oor die WVK in die *Mail & Guardian* met die Buitelandse medewerker-toekenning (1997) wat sy saam met Justice Malala, van die *Financial Mail*, ontvang het, asook die Suid-Afrikaanse Unie van Joernaliste se Pringle-toekenning (1997) vir die WVK-verslaggewing.

Vir *Country of My Skull* is sy vereer met verskeie toekennings: die *Sunday Times*/Alan Paton-prys (1999), Booksellers-toekenning (1999), erebenoeming vir die Noma-toekenning vir die boeke van Afrika (1999) en die Olive Schreiner-prys in 2000. Sy ontvang die FNB Vita-toekenning vir digkuns in 2000 vir haar Engelse bloemlesing, *Down to My Last Skin*, die RAU-prys vir Skeppende Skryfwerk (2001) vir *Kleur kom nooit alleen nie*, die Suid-Afrikaanse Vertalersinstituut (SAVI) toekenning vir voortreflike vertaling (2003) vir *Met woorde soos met kerse*, die Booksellers-toekenning (2004) vir *A Change of Tongue*, die Kanna-toekenning by die Klein-Karoo kunstefees (2004) in die kategorie Afrikaans Onbeperk – Vernuwende Denke, die Sentraal-Europese Universiteit se “Open Society”-prys (2006) en die Protea-toekenning (2007) van Protea-uitgewers vir die beste Afrikaanse digbundel in 2006 vir *Verweerskrif*. Sy het boonop twee outobiografiese geskrifte wat genomineer is vir die top tien boeke in die tien jaar sedert Suid-Afrika 'n demokrasie geword het. *Country of My Skull* (no.1) en *A Change of Tongue* (no.10) is op die lys wat deur die Suid-Afrikaanse biblioteke (LIASA) saamgestel is.

Sy het ook eredoktorsgrade ontvang van die Universiteite van Oos-Londen, Brittanje (2002) Stellenbosch (2004), die Vrystaat (2004), en in 2007 ook van die Nelson Mandela Metropolitaanse Universiteit. Krog kry in 2005 die gesogte Ope

Samelewing-prys (Open Society) van die Sentraal Europese Universiteit wat voorheen aan mense soos Jürgen Habermas en Vaclav Havel toegeken is.

1.6 Navorsingsontwerp

Die outobiografiese kode in Krog se poëtiese oeuvre word vanaf haar eerste tot haar mees resente digbundel nagespoor. 'n Resepsiestudie dien as beginpunt by elke digbundel en gedigte word verdeel in kategorieë wat die graad van die outobiografiese gegewens aandui. 'n Hiërargiese indeling van die outobiografiese gedigte is nuttig in die nasporing van die outobiografiese pakt in haar oeuvre: “direkte outobiografiese” verse bevat inligting of verwysings wat duidelik met haar lewe skakel, “indirekte outobiografiese” gedigte verkry 'n addisionele dimensie wanneer dit teen die agtergrond en breër kennis van Krog die digter se lewe geïnterpreteer word, “universele” verse handel oor temas soos liefde, smart en identiteit waarmee alle lesers kan identifiseer en laastens is daar “algemene” gedigte wat nie in een van die bostaande kategorieë pas nie. Daar word ook telkens aandag gegee aan kunsteoretiese verse wat dikwels die spanning tussen Krog se rolle as digter, moeder en vrou uitbeeld.

In Hoofstuk 2 word die jeugbundels *Dogter van Jefta* (1970) en *Januarie-suite* (1972) ontleed. Krog se jeugfase word gekenmerk deur haar ervarings as leerling in Kroonstad en as student by die Universiteit van die Vrystaat. In 1975 verskyn *Beminde Antarktika* en *Mannin* op dieselfde dag op die boekemark. In Hoofstuk 3 word hierdie vroeë bundels wat aanvanklik as een bundel uitgegee sou geword het, bespreek. Die verdeling in twee volumes karteer die geluk en latere ontnugtering van Krog se huwelik met Albie van Schalkwyk.

In Hoofstuk 4 met die publikasie van *Otters in bronslaai* (1981) en *Jerusalem-gangers* (1985) brei Krog haar poëtiese oeuvre verder uit met huislike verse waarin haar huwelik met John Samuel sterk figureer, asook gedigte waarin die politieke inslag verskerp word. Die hoogtepunt en wending in haar digterlike oeuvre vind plaas tussen 1989 met die publiserings van *Lady Anne* en 1995 met die losgestruktureerde, *Gedigte 1989 – 1995*. In Hoofstuk 5 word dié wending van Hertzog-bekroonde

deurgekomponeerde digbundel van estetiese hoë gehalte na 'n tematies wisselende bundel met erg kru en soms vervreemdende seksuele gedigte bespreek.

Hoofstuk 6 lei 'n nuwe fase in Krog se digkuns in. Dit is die tydperk ná die WVK verhoor en die publikasie van die internasionaal suksesvolle prosawerk *Country of My Skull* (1998). *Kleur kom nooit alleen nie* (2000) is die eerste digbundel wat verskyn ná die gruwelike menseregteskendings waaroor sy as radiojoernalis moes verslag lewer. Dit is duidelik dat sy in hierdie bundel nader aan Afrika, die landskap en mense, beweeg deur *griot*-geïnspireerde verse en taal uit die Richtersveld. Kort hierna verskyn die bloemlesing, *Down to My Last Skin: Poems* (2000) wat vir die Engelse leser 'n goeie oorsig oor die Krog-oeuvre van *Dogter van Jefta* tot *Lady Anne* bied. Die vertalingsprojek is deur verskeie digters, onder meer, Krog, Karen Press en Patrick Cullinan aangepak.

Die mees onlangse bundels van 2006 tot 2009 word in Hoofstuk 7 geanaliseer. *Verweerskrif* (2006) kan beskou word as Krog se grootste taboe-deurbreking tot op datum. Op tematiese en tegniese vlakke, asook ten opsigte van taalgebruik is daar soos met vorige bundels vernuwing van grensoorskrydende aard. Dié bundel troon egter bo al die ander uit, aangesien die eerste taboe reeds op die omslag uitgebeeld word. Die naakte liggaam van 'n ouerwordende vrou het meer opskudding veroorsaak as die verse oor menopouse en 'n "ouma" se seksuele behoeftes.

In Januarie 2009 verskyn *Waar ik jou word*, 'n kort digbundel van nege gedigte wat geskryf is vir die Gedichtendag in Nederland. 'n Paar maande later word die bloemlesing, *Digter wordende* in Suid-Afrika vrygestel. Hierdie keur uit Krog se gedigte word met die Nederlandse titel *Hoe zeg je dat* uitgegee wat, anders as die Suid-Afrikaanse uitgawe, *Waar ik jou word* insluit.

2. Jeugbundels (1970 – 1972)

Ons kén alleen die werk; alles anders is konstruksie.
Wat ons in die kunswerk kry, is geen selfportret nie, maar 'n wêreld, of 'n wêreldjie. Wat ons in 'n hele oeuvre kry, is fragmente, los splinters van 'n sonnestelsel of 'n sonnestelseltjie. Daarom durf ons soms die skrywer 'n skepper noem.

- N.P. van Wyk Louw, “Die ‘mens’ agter die boek”, 1953

2.1 *Dogter van Jefta* (1970)

2.1.1 Resepsiestudie

Antjie Krog debuteer in 1970 op sewentienjarige ouderdom met *Dogter van Jefta*. Alhoewel Krog met dié digbundel amptelik die letterkundige kringe betree, het sy reeds opskudding veroorsaak met die publikasie van nege van haar gedigte in Hoërskool Kroonstad se jaarblad vroeër dieselfde jaar. Met die publikasie van haar vers “My mooi land” in die landwyd-verspreide *Die Beeld* (16 Augustus), 'n vers wat handel oor liefde tussen mense van verskillende rasse, ontlok sy sterk kritiek van Afrikaanse lesers van die koerant, en spesifiek apartheidsondersteuners in gesaghebbende posisies soos politici, predikante en professore (Conradie 1996:3-6). Die gedig word in verskeie tydskrifte en koerante opgeneem, en is daarna vir dekades nie in enige van haar digbundels opgeneem nie. Krog het dit later wel in Engelse vertaling in haar bloemlesing, *Down to My Last Skin* (2000) ingesluit. Dit is eers in 2009, byna veertig jaar nadat die gedig die eerste keer in die skoolblad verskyn het, in die oorspronklike Afrikaans in *Digter wordende: 'n keur uit die gedigte van Antjie Krog* (2009) opgeneem. Hierdie keurbundel dui ook by implikasie op Krog se statuut as een van die belangrikste digters in Afrikaans, waar sy terugskouend kan terugkyk na haar werk oor die laaste veertig jaar en die gedig kan insluit wat haar loopbaan as digter ingelei het.

Dié spesifieke gedig is die eintlike begin van Krog se oeuvre en voorspel haar onverskrokke optrede as digter en kampvegter vir vryheid en gelykheid in Suid-Afrika:

Kyk, ek bou vir my 'n land
 waar 'n vel niks tel nie,
 net jou verstand.
 Waar geen bokgesig in 'n parlement
 kan spook om dinge permanent
 verkramp te hou nie.
 Waar ek jou kan liefhê
 langs jou in die gras kan lê
 sonder om in 'n kerk "ja" te sê
 Waar ons snags met kitare sing
 en vir mekaar wit jasmyn bring
 Waar ek jou nie gif hoef te voer
 as 'n vreemde duif in my hare koer
 Waar geen skeihof
 my kinders se oë sal verdof
 Waar swart en wit hand aan hand
 vrede en liefde kan bring
 in my mooi land.

Vanuit verskeie oorde het mense probeer om Krog se gedig binne konteks te plaas en sodoende probeer om haar gedrag te verskoon. Conradie noem dat die optrede daarop dui dat die "literêre teks nie 'n outonome bestaan voer nie, maar wel deur interpretasies van verskeie instansies gereguleer en beheer word" (1996:4). Die sosiale invloede wat intertekstueel op Krog as digter inwerk, kan duidelik gesien word in haar verwysing na die Maria Groesbeek moordsaak: "Waar ek jou nie gif hoef te voer". Haar moeder, Dot Serfontein, noem ook die verwysingspunt in haar verdediging van haar dogter se vers. Serfontein probeer die situasie verder ontloft deur haarself as besorgde ouer met Christen- en Afrikanerwaardes uit te druk en in 'n koerantberig word sy aangehaal (*Rapport*, 4 April 1971): "My raad aan haar was om deur te druk en 'n bundel uit te gee waarin sy haar self volledig as digter, as Christen en as Afrikaner stel". Serfontein bied ook 'n verskoning vir haar dogter se optrede, want daar "is oral by jong mense 'n onbeskroomde deurprieming van lank aanvaarde waardebepalings en soms nie sonder rede nie". Antjie Krog het egter geweier om enigiets ter verdediging van die aanklagte te sê.

Conradie voer aan dat haar gedrag spreek van "onderdanigheid aan ouerlike voorskrifte en gesag" (1996:5). Die onderdanigheid aan haar ouers kan die rede wees waarom dié opspraakwekkende gedig nie in *Dogter van Jefta* verskyn het nie en ook waarom haar debuutbundel aan haar vader opgedra is. In 'n *Ander tongval* beskryf Krog hoe dié debakel haar gesin en haar eie lewe ontwig het: die onophoudelike foonoproepe van verslaggewers, die onderwysers en medeskoliere se reaksies, die

hope briewe en telegramme wat sy ontvang het en dat haar moeder haar aan die agterkant van die skool moes aflaai om die media te ontwyk (2005:142). Te midde van die chaos is haar moeder se kommentaar oor die eerste koerantberig en mense se repliek daarop, steeds prakties: “Vanaand al draai hulle tjips hierin toe en môre is jy maar net nog ’n matriekdogter” (2005:142).

Twintig jaar na die publieke debakel lees die Rivonia-veroordeelde Ahmed Kathrada “My mooi land” in die Soccer City-stadion in Johannesburg voor, ter heuglike geleentheid van die vrylating van ’n aantal African National Congress bevelvoerders. Krog kry uiteindelik waardering vir ’n gedig wat sy reeds in haar jeug geskryf het. Haar antwoord op die gebaar spreek boekdele van wat die erkenning vir haar beteken: “As a poet it means that the act of writing for me at the time was a valid one” (Holtzhausen 1989).

In *Dogter van Jefta* (1970, tweede uitgawe 1982) is dit duidelik dat die jong sewentienjarige Krog reeds ’n onkonvensionele uitkyk het op die lewe en veral op die apartheidsideologie, bakermat van die konserwatiewe Afrikaanse kultuur. Sy is uitgespoke en krities oor die apartheidsbestel in haar digbundel, maar sy doen dit op genuanseerde wyse om nie weer hewige kritiek van die bestel te ontlok nie. Sy het moontlik uit haar ervaring met die bohaai rondom “My mooi land” geleer om meer subtiel te werk te gaan met radikale of “volksvreemde” idees. Die feit dat sy ’n sterk Bybelse tema van onderdanigheid aan die vader, asook aan God as deurlopende motief in die eerste bundel aanwend, dien ook as beswering vir enige indirekte kritiek wat sy wel in haar gedigte openbaar. Tom Gouws verduidelik: “Met die opgetekende Bybelse geskiedenis van die dogter van Jefta as agtergrond [...] word die offering van die self die belangrikste bundelmetafoor” (1998:552).

Tematies is Krog se eerste bundel ’n vooruitwysing na haar latere bundels. Temas van identiteit, taal, godsdiens, seksualiteit en liefde ontwikkel met elke digbundel. In die debuutbundel, is daar reeds aanduidings van ’n sensualiteit wat later in Krog se oeuvre sal ontwikkel tot eksplisiete seksuele beelde wat pandemonium in die Afrikaanse letterkunde sal meebring.

“Kinderlikheid, romantiek en die godsdienstige inslag” word aangedui as kenmerkend van haar poësie, “en die verse word as praatverse of kaalvoetverse gemunt” (Conradie 1996:6). Kannemeyer (1998:361) is van dieselfde sienswyse en noem haar bundel “‘kaalvoet’-gedigte wat met hulle eenvoud en praattoon die wêreld van die skoolkind met sy adolessensie, jeugliefde en besondere milieu van klaskamers en onderwysers as boustof het” (vgl. ook Gouws 1998:552). Dié benaming vir Krog se verse word selfs ’n paar dekades later nog gebruik in Gouws se profiel van Krog in *Perspektief en profiel* (1998), wanneer hy praat van “kaalvoet gedigte”. Teenoor al die positiewe kommentaar staan daar egter een kritiek en dit is die bundel se vorm en samehangendheid. Conradie noem dit “vormlike onafheid” (1996:7) en Gouws verwys na die “losserige samestelling van Antjie Krog se hoërskoolverse” (1998:551). Dié kritiek is egter minimaal wanneer Krog se jeug in ag geneem word, sowel as die feit dat dit haar debuut is. In *’n Ander tongval* vermeld Krog dat haar moeder haar met die struktuur gehelp het (2005:144): “Sy sit ’n digbundel bymekaar. Haar ma help haar om dit in afdelings op te deel”.

Opsommend is dit voldoende om Krog se gedigte as openhartig en opreg te beskryf. Die openlikheid “bevestig dat die eerste bundel van Krog die *kartering van die self dokumenteer* [my kursivering]” (Gouws 1998:552). Dié opmerking is belangrik vir hierdie studie wat juis oor die self (*auton*) handel en hoe Krog haar lewe verken, opteken en as materiaal vir haar werk gebruik.

2.1.2 Identiteit as digter

Anna Elizabeth (Antjie) Krog is op 23 Oktober 1952 gebore in Kroonstad, en word groot op die plaas Middenspruit. Haar vader boer op dié plaas en haar moeder, Dot Serfontein, is ’n bekende Afrikaanse skrywer van historiese- en streeksromans, asook verskeie essays. Die sterk literêre tradisie in Krog se familie het eintlik reeds by haar groot-grootvader (oupagrootjie) Danie Serfontein begin wat redakteur was van, *Di Patriot*, een van die eerste Suid-Afrikaanse koerante. Hy was ook ’n parlamentslid vir Kroonstad ná die afloop van die Anglo-Boereoorlog (sien Gouws 1998:550, Krog-profiel op *LitNet*). Uit hierdie gegewe kan afgelei word dat Krog uit ’n Afrikaner-nasionalistiese agtergrond kom en dit is juis hierdie agtergrond wat teensstrydig blyk

te wees met haar liberale idees van rassegelykheid. Sy matrikuleer in 1970 aan die Hoërskool Kroonstad en publiseer in dieselfde jaar haar debuutbundel.

Viljoen (2007b:6) merk op dat met Krog se debuut in 1970 daar 'n sterk manlike tradisie in die Afrikaanse poësie is waarby sy kan inskakel, maar dat daar 'n skaarste aan vroulike voorgangers was. Sy noem die voorbeelde van enkele sterk vrouedigters soos Elisabeth Eybers, Olga Kirsch, Ingrid Jonker, Ina Rousseau en Sheila Cussons wat deel van die kanon uitmaak, indien gekyk word na die 1968-uitgawe van die *Groot verseboek*. Mens sou egter kon redeneer dat hierdie vrouedigters, al is hulle min, besondere digters is en gevolglik tog 'n voldoende vroulike poëtiese tradisie in Afrikaans verteenwoordig, veral indien dit vergelyk word met die skraler Engelse tradisie van vrouedigters in Suid-Afrika op daardie stadium. Hierdie vroue het miskien nie oor dieselfde liberale temas gedig nie, maar Krog erken veral Sheila Cussons as voorganger: “Ek het deur baie digters leer skryf, maar deur Sheila Cussons se werk het ek leer leef. Sy het die sintuie oopgeboor van almal wat poësie liefhet en ons met taal op 'n *high gesit*” (Cussons album op *LitNet*).

Virginia Woolf skryf oor die effek van sosiale ongelykhede tussen die manlike en vroulike geslag in die 1920's en hoe dit die vrou as skrywer en as intellektuele beïnvloed het (1977:72-73, in Viljoen 2007b:6, my kursivering):

But whatever effect discouragement and criticism had upon their writing [...] that was unimportant compared with the other difficulty which faced them [...] when they came to set their thoughts on paper – that is they had no tradition behind them, or one so short and partial that it was of little help. *For we think back through our mothers if we are women.*

Die vroulike tradisie is gevolglik pertinent in die vorming van 'n vrouedigter, hetsy of dit dien as ondersteuning vir hul digkuns of om in teenstryd met hul werk te tree en sodoende 'n nuwe identiteit te skep (sien Viljoen 2007b:7). Aangesien Dot Serfontein ook 'n skrywer is, figureer sy sowel as biologiese en as 'n literêre moeder” (Viljoen 2007b:8) in Krog se lewe wat haar aanmoedig en ondersteun. Daar blyk egter 'n wending te kom ná die debakel rondom haar gedig, “My mooi land” en haar moeder se verwoording van Krog se politieke standpunte wat teenstrydig met haar ware gevoelens is. Hierdie strydpunt dien dan as 'n katalisator wat haar oënskynlik dryf na die manlike literêre kant, want daarna tree Opperman sterker na vore as haar mentor

en gee sy by Human & Rousseau uit wat ook oorwegend 'n manlike invloed is (Krog 2005:145, in Viljoen 2007b:8).

2.1.3 Oorsigtelik beskou

As titel is *Dogter van Jefta* 'n weldeurdagte keuse vir Krog se debuutbundel. Conradie (1996:19) merk hieroor op: “As gemene deler omvat dit 'n erkenning van besitting wees, naamlik dié van die vader”, en “[o]nderdanigheid word terselfdertyd geïmpliseer as in die openingsgedig met die gelyknamige titel die dogter haar jeugdige liggaam aanbied as offer aan die God van die vader en die nasie”.

In die 1982 uitgawe word die kopiereg aangedui as dié van A. Samuel wat dui op haar huwelikstatus met die argitek John Samuel, maar op sewentienjarige ouderdom het die outeursreg aan A. Krog behoort wat dui op haar jeugdige, ongetroude identiteit. Die gekose uitgewer is ook veelseggend, aangesien Human & Rousseau beskou is as die hoofstroom Afrikaanse publikasiehuus.

Die bundel is opgedra aan haar vader, “Vir Pa” en dié opdrag is betekenisvol, weens die ontbreking van die moeder in hierdie opdrag. Volgens Viljoen kan hierdie opdrag te make hê met die breuk tussen moeder en dogter. Dié breuk is ook vir Gouws opvallend, want in onderhoude beklemtoon Krog haar moeder as die een wat haar in die skryfproses beïnvloed het. Tog dra sy nie die bundel aan haar op nie (1998:552). Die opdrag skakel ook met die openingsgedig, “Dogter van Jefta”. Conradie (1996:20) openbaar dat Krog in korrespondensie met hom “die moontlikheid [opper] dat die opdrag aan die vader – 'n lid van die Broederbond toe – 'n verskoning is vir die leed wat haar omstrede jeugdige jaarbladpublikasies aan die vader en die moeder gedoen het”. Hy merk verder op dat uit “sodanige perspektief kan die bundel en die opdrag as neerslag van 'n besondere skuldgevoel beskou word” (1996:20).

Krog voltooi 'n kringloop deur haar oeuvre met die patriargale perspektief in *Dogter van Jefta* (1970) in te lei en met die matriargale perspektief in *Verweerskrif* (2006) af te sluit – altans tot die volgende bundel verskyn.

Alhoewel Gouws (1998:551) gelyk het met sy stelling dat die bundel “op die oog af ’n taamlik losserige samestelling” van Krog se “hoërskoolverse” is, toon die inhoudsopgawe ’n sterk en logiese struktuur. Daar is vier afdelings, “Dogter van Jefta”, “Jy raak my nie meer nie”, “Jericho” en “Die albatros van Gough-eiland”. Die grootste deel van die bundel bestaan uit liefdesgedigte uit die afdeling “Jy raak my nie meer nie”. Die slotafdeling bestaan slegs uit een epiese gedig met dieselfde titel as die afdeling, “Die albatros van Gough-eiland”. Al word dit deur Gouws (1998:553) gesien as ’n “minder geslaagde slotgedig”, stel hierdie gedig Krog se besondere potensiaal as digter ten toon, wat op so ’n jeugdige ouderdom al in staat is om ’n onderhoudende epiese vers te skryf.

In hierdie bundel is daar outobiografiese heenwysers soos weerspieël deur herkenbare trekke uit die skrywer se lewe in haar poësie. Die tradisionele opvatting van ’n outobiografie, soos deur Lejeune gedefinieer, is ’n geskrewe retrospektiewe prosa narratief van ’n werklike persoon aangaande sy eie bestaan, waar die fokus op sy eie individuele lewe en in spesifiek die storie van sy persoonlikheid is (1995b:120). Hierdie ruwe vertaling van Lejeune se definisie wat op die manlike vorm sowel as op prosa fokus, is in teenstelling met Krog as vrou en digter. ’n Ander tekortkoming in hierdie definisie is dat die eerstepersoonsverteller of protagonis in prosa gelykgestel word aan die outeur, maar in die poësie kan daar nie met sekerheid ’n skakel tussen die ek-spreker en die outeur wees nie.

In Krog se geval weerspieël sommige gedigte meer outobiografiese gegewens as ander. Alle gedigte moet individueel ondersoek word en dan kan daar eers bepaal word of hulle wél outobiografies voorkom of nie en in watter mate. In die Krog-oeuvre is daar deurentyd ’n ingewikkelde spel met feitelike en fiksionele aspekte. Outobiografiese elemente vertoon nuanses van feitelikheid en versinsel. Al word ’n gedig gekategoriseer as direk outobiografies, indirek outobiografies, universeel of algemeen, is daar steeds grade tussen-in wat oorweeg moet word. Die verdeling van verse in kategorieë dien as beginpunt vir hierdie outobiografiese studie. Dit is van kardinale belang dat daar nie in terme van volkome of suiwer outobiografiese verse geanaliseer word nie. Dit is kenmerkend van die postmodernistiese om nie die “werklikheid” en “geskiedenis” voor te hou as “’n stel vaste waarhede nie, maar eerder

as 'n reeks konstruksies wat deur die mens gefabriseer word" (Foster & Viljoen 1997:xxvi).

Voorbeelde van digbundels wat wel outobiografies voorkom is Breyten Breytenbach se *Soos die so* (1990) waarin hy 'n sterk outobiografiese kontrak met die leser sluit wanneer hy voorneem om elke dag 'n gedig te skryf. Hierdie poëtikale bewussyn van die skryfproses word 'n skakel met die outobiografiese feite van sy lewe. Breytenbach het daagliks 'n gedig geskryf, vanaf 1975 tot hy na 'n gevangenis moes gaan en het eers ná sy vrylating agt jaar later in Desember 1982 dié proses voortgesit. Dié abrupte halte in sy werk noem hy die "G.A.T" (Groot Afwesige Tyd). Die leser moet self die "G.A.T." invul, want hy aanvaar die leser ken sy lewensgeskiedenis (Van Vuuren 1999).

'n Ander bekende voorbeeld is D.J. Opperman se *Komas uit 'n bamboesstok* (1979) waar hy Marco Polo se verhaal as masker gebruik om sy eie verhaal te vertel. Die verhaal van hoe hy so te sê herontwaak uit die dode na lewersirroze en met nuwe oë na die wêreld kyk. In die titel verwys "Komas" moontlik na die sterrestelsels en ook na sy onbewuste toestand tydens sy siekte. Die "bamboesstok" is die ikoniese stuk bamboes wat Polo gebruik het om die sywurms in weg te steek en terug te neem na Venesië. Mens kan eenvoudig nie hierdie bundel lees sonder om bewus te wees van Opperman se lewensverhaal nie. Indien die leser hardkoppig sou probeer om die ooreenkomste tussen Polo en Opperman te ontken, het die digter in een van sy gedigte, "die teruggekeerde Opperman", selfs so ver gegaan as om sy adres en telefoonnommer in Stellenbosch weer te gee (1979:12, in Janse van Vuuren 1985:113).

In Krog se geval is die outobiografiese kode af te lees uit die biologiese lyn van haar lewe wat deur haar bundels loop. Die outobiografiese kode is ook sigbaar in die titels en temas van die bundels. Die leser kan nie noodwendig die ek-spreker in die gedigte gelykstel aan die ek-verteller in 'n prosa outobiografie nie, maar in gedigte wat geklassifiseer kan word as "outobiografies" kan die liriese-ek dieselfde posisie beklee as die "ek" in 'n tradisionele outobiografie. Dit is egter 'n fyn onderskeid om die outobiografiese element in Krog se werk raak te lees en nie summier die ek-spreker gelyk te stel met die digter nie. Waar moontlik word daar onderskei tussen die

outobiografiese-ek wat in 'n postmodernistiese sin grotendeels feitelik is en die “liriese-ek” wat blyk fiktief te wees.

Die titels van Krog se bundels is 'n aanduiding van haar biologiese ontwikkeling veral as gefokus word op haar rolle as vrou. Met die publikasie van haar debuutbundel, *Dogter van Jefta* (1970), blyk daar 'n definitiewe skakel tussen die digter se stem en fokus en die van die jong spreker te wees wat op daardie stadium sewentien jaar oud is. Die ooreenkomste tussen digter en spreker wat uitgebeeld word, is ook duidelik in haar ander bundels, soos in *Beminde Antarktika* (1975) waar die spreker (soos Krog) 'n getroude vrou en moeder op die ouderdom van 23 is, in *Lady Anne* (1989) is die spreker-digter 'n meer volwasse vrou van 37, in haar tweede huwelik en moeder van vier kinders. Later in *Verweerskrif* (2006) deel die digter-spreker ook dieselfde fisiologie en biologiese veranderinge van die ouerwordende vrou wat die rol van grootmoeder op 54 vertolk.

2.1.4 Eerste gedigte

Die belangrikste gedig in dié bundel is die insetgedig, “Dogter van Jefta” wat skakel met die titel van die bundel. Die ontluiking van Krog se gestalteverse is opgeneem in 'n *Ander tongval*. 'n Jong radelose Krog sukkel met 'n opstel onderwerp en haar moeder raai haar aan om 'n storie uit die Bybel te neem vir inspirasie (2005:67): “Maak of jy iemand anders is. Vat iemand se lewe maar kleur hom met jou lewe in”. In dié pryswennende opstel inkorporeer Krog ook vir die eerste keer van Opperman se versreëls in haar werk (2005:67). Krog vertel van die natuurlike skryfproses: “Sy beleef daaglikse aanvalle van versreëls. Dit dryf in haar op soos stukke hout. Sy tel dit op soos sy dit hoor” (2005:143). Daar is ook 'n direkte verwysing na die titelgedig wat die outobiografiese aard van dié vers beklemtoon: “Een Sondagmiddag in die veld word sy oorval deur 'n gedig wat later die titel word: *Dogter van Jefta*” (2005:144).

Dit blyk dat Krog hierdie gedig gebruik om haarself voor te stel (soos Breytenbach in “Bedreiging van die siekes”), aan die Afrikaanse leserspubliek. Die digter word voorgedhou as 'n tradisionele gehoorsame, godsdienstige meisie wat haar ouers, veral haar vader, se wense eerbiedig. Dié beeld wat sy aan die leser vertoon as 'n

onskadelike dogter neutraliseer tot 'n groot mate die polemieë wat rondom haar gedig “My mooi land” met haar liberale en radikale politieke sieninge, ontstaan het.

Krog gebruik die Bybel as interteks vir dié gedig, spesifiek Rigters 11, en nie net verleen dit 'n “geloofbare” grondlegging aan die gedig nie, maar verdiep dit ook terselfdertyd die religieuse waarde daarvan. In Rigters 11:30-31 staan daar geskrywe:

Jefta het 'n gelofte teenoor die Here afgelê en gesê: “As U die Ammoniete vandag heeltemal oorgee in my mag, sal dié een wat my uit my huis uit tegemoet kom wanneer ek behoue terugkom van die Ammoniete af, aan die Here behoort: ek sal hom as brandoffer offer.”

Nadat Jefta by sy tuiste in Mispa aankom, is die eerste persoon wat hom jubelend tegemoet kom sy enigste dogter wat haar lot merkwaardig volwasse en moedig aanvaar (Rigters 11:34-36):

Jefta het in Mispa by sy huis gekom, en toe kom sy dogter hom tegemoet met tamboeryne en koordanse. Sy was sy enigste kind. Hy het nie nog 'n seun of 'n dogter gehad nie. Toe hy haar sien, het hy sy klere geskeur en gesê: “Ag, my dogter, jy het my gebreek en in die ellende gedompel: ek het my woord aan die Here gegee en ek kan dit nie terugtrek nie.” Jefta se dogter het hom geantwoord: “Pa, Pa het Pa se woord aan die Here gegee. Doen met my wat Pa gesê het nou dat die Here vir pa gehelp het om Pa se vyande, die Ammoniete, te straf.”

Hierdie onderdanige meisie vra slegs een vergunning (Rigters 11:37): “Bewys my net hierdie guns: gee my twee maande uitstel om berge toe te gaan en daar saam met my vriendinne te gaan treur oor my lewe as jongmeisie”. Ná haar terugkeer twee maande later het haar vader opgetree volgens sy gelofte aan God.

Die finale uitspraak oor hierdie eerbare meisie se lewe word op ironiese wyse in een sin opgesom: “Sy het nooit gemeenskap met 'n man gehad nie” (Rigters 11:39). Dít is die slotsom van haar jong lewe. Nie dat sy gewillig was om te sterf vir haar vader se kortsigtige gelofte nie, nie dat sy moedig, gelowig en vol liefde was nie. Daar word niks van haar persoonlikheid of lewe genoem nie, al wat in dié patriargale opset van belang is, is dat sy nie “gemeenskap met 'n man” gehad het nie. Is 'n maagd dan meer bruikbaar vir God as 'n seksueel meer ervare vrou? In 'n patriargale bestel waar hierdie meisie nie eens die nodige erkenning kry vir haar dapperheid nie, waar na eeue sy anoniem moet bly slegs bekend as “dogter van Jefta” asof sy maar net nog 'n

besitting was, in hierdie bestel was dit blykbaar nuttig vir mans om vroue verder te onderdruk deur sulke klassifiserings te maak. Daar word selfs in Rigters 11:1 verwys na Jefta se moeder as 'n prostituut wat naamloos bly, terwyl sy vader met lof toegesprek word as Gilead.

Daar word nooit verwys na die dogter se innerlike stryd nie, maar na Jefta die “dapper soldaat” (Rigters 11:1) wat 'n gelofte maak om *iemand anders* (of dalk 'n dier) *se lewe te offer sodat hy die “vyand” kon verslaan*. Selfs sy woorde wanneer hy sy dogter groet is half-verwytend, “[a]g, my dogter, jy het my gebreek en in die ellende gedompel”, asof dit haar skuld is dat hy so 'n oorhaastige gelofte gemaak het. Jefta se emosies word uitgebeeld deur die feit dat hy sy klere skeur wanneer hy besef dat sy gelofte om 'n oorwinning te behaal hom duur te staan gaan kom, maar sy dogter kom byna emosieloos voor. Sy word slegs as onderdanig uitgebeeld en al emosie wat genoem word, is wanneer sy verlof vra om te gaan “treur” oor haar jong lewe wat kortgeknip word. Dié tragedie word op ironiese wyse nie deur die mans wat in die veldslae oorwin het, herdenk nie, maar slegs deur die Israelitiese meisies wat “elke jaar vier dae lank gaan treur oor die dogter van Jefta die Gileadiet” (Rigters 11:40). Sodoende word die dogter van Jefta 'n martelaar, maar ook 'n tipe volksheldin, omdat sy haar lot om geoffer te word ter wille van die volk, aanvaar het.

Hierdie onnodige dood van 'n jong meisie loop uit op die skryf van hierdie gestaltevers oor haar. Dit is duidelik dat Krog op 'n sekere vlak met die dogter van Jefta identifiseer en haar daarom as masker kies vir dié gestaltevers. Hierdie gedig sal in die kategorie val van 'n indirekte outobiografiese gedig. Dit is nou wel 'n gestaltevers, waar die spreker 'n masker dra, maar indien dit gelees word teen die agtergrond van Krog se geskiedenis is daar wel outobiografiese elemente hierin sigbaar, waaroor vervolgens meer.

Net soos die dogter van Jefta is Krog jonk, moontlik sterk afgeraai om seks te hê, het in 'n huis grootgeword waar godsdiens deel van die lewenswyse uitgemaak het en was die vader gesien as die hoof van die huis en die gesin. Binne hierdie patriargale opset is die dogter van Jefta in die Ou Testamentiese wêreld op wrede wyse geoffer vir die ideale van die vader. Krog moes ook op 'n wyse, tydens die apartheidsjare, haar radikale strewe na rassegelykheid laat vaar, soos die dogter van Jefta haar lewe

moes prysgee, omdat haar vader nie haar politieke sienings gedeel het nie – soos gesien kon word uit die polemieë rondom die verskyning van “My mooi land”, al was haar moeder meer luid oor die aangeleentheid. Saam met die politieke sienings het haar konserwatiewe vader haar moontlik ook aangemoedig om aan te sluit by sy godsdienstige denkbeeld. Krog offer dalk nie haar lewe op ter wille van haar vader se wense nie, maar sy moet ook onderdanig aan haar vader bly en haar ideologie, al was dit net oënskynlik, by syne aanpas. Die naamloosheid van die dogter van Jefta is ook van belang, want sy is net in verhouding tot haar vader ’n identiteit gegun. Hierdie patriargale praktyk waar die dogter/vrou in verhouding tot haar vader of man, deur hul van aan te neem as haar eie, geken word, is steeds grotendeels in die wêreld in gebruik. Die vrou se identiteit word dus tot ’n mate geassimileer in dié van haar eggenoot s’n in en ekstreme voorbeelde hiervan, wat veral nog in die Afrikaanse gemeenskap gevind word, is “mev. Dominee” of “mev. Dokter”, waar die vrou geïdentifiseer word deur haar man se amp of beroep en nie deur haar eie nie.

Die gedig getuig van besonder sterk beheersing van die stof, en tematies is dit uitdagend aangesien dit die patriargale bestel aanspreek. Krog fokus op die weeklaag van die dogter voor haar dood en die feit dat die gedig in Bybelse terminologie soos “Here by Abel-Kerámim / Here by Mispa in Gilead / Here God van Jefta”, geskryf word, dra by tot die Ou Testamentiese atmosfeer. Die gebruik van vrye vers skep die ruimte vir die dogter se monoloog, waar vaste rym dalk kunsmatig sou voordoën. Alhoewel vrye vers ’n vernuwende element van die sestigerjare is, soos by Breytenbach (1939 -) wat op die ouderdom van 25 met *Die ysterkoei moet sweet* (1964) en Ingrid Jonker (1933-1965) wat op 23 met *Ontvlugting* (1956) debuteer. Jonker, is net soos Krog deur Opperman gementor, maar sy gebruik nie oorwegend vrye vers in haar werk nie, terwyl by Krog wat ’n Sewentiger is, is dit ’n prominente aspek van haar werk.

Krog begin die gedig met Bybelse terminologie, sodat dit lees soos ’n teksvers. Sy begin deur ’n wye kring te trek en beweeg dan al nader aan die kern van die saak. Sy begin met die reël “Here by Abel-Kerámim” wat dui op ’n groot veldslag waar die Ammoniete voor die Israeliete “verneder” is (Rigters 11:33), daarna beweeg sy na die plek waar Jefta en sy gesin woon by “Mispa in Gilead” en vandaar trek sy die kring nouer tot by Jefta. Die herhaling van die Here se naam beklemtoon dat Hy

alomteenwoordig is: by die veldslag, by Jefta se tuiste en ook by Jefta self. Krog beweeg van 'n onpersoonlike, gewelddadige veldslag wat simbolies is vir die rede waarom die gelofte afgelê is, na Jefta en sy gesin se huis en dan fokus sy op Jefta die mens. Die orale tradisie van die Bybel vind ook neerslag in die herhalings en parallellismes in die sinskonstruksies, wat ook dien as mnemoniese elemente (opnames van honneurslesings op <http://blob.nmmu.ac.za/hvanvuuren>). Gouws (1998:552) meen dat met die eerste drie reëls word die offerande “gekoppel aan die oorgelewerde geslagsregisters, en sodoende word die self in historiese afstammingsreliëf geplaas”. Hierdie stelling oortuig nie heeltemal nie, aangesien dit name van plekke is wat in die gedig gebruik word, al sou van hulle afkomstig van vername mense wees, plaas dit nie die spreker in “historiese afstammingsreliëf” nie.

Van hier af splits die spreker van die godsdienstige, abstrakte inleiding en bied haar liggaam aan God. In die Bybel is dit nie duidelik waarom presies die meisie geweens het nie, maar hier word dit uitgespel. In die dogter se klaaglied bied sy haar liggaam vir God en beween die feit dat sy nooit gaan trou nie, geen minnaar of man gaan hê nie en gevolglik geen kinders van haar eie. Haar normale vroulike lewe word dus kortgeknip.

Die katalogus van offerande begin met haar vlies wat “veilig soos 'n retina / en heel soos 'n groen granaatjie” is. Die groen granaatjie suggereer nog die onvolwassenheid van die meisie, maar sy sal nooit groei nie. Sy praat ook in die taal van die patriargie deur te verwys na haar maagdelike staat as begeerlik. Die groen granaatjie kan ook verwys na die spreker en jong digter wat aan die woord is. Die maagdevlies word vergelyk met die retina van die oog, wat kan dui op die sensitiewe, weerlose aard daarvan en in hierdie konteks, dalk die kosbaarheid van die heel vlies, net soos die kosbaarheid van 'n heel retina wat sorg vir 'n mens se sig.

Vervolgens offer sy haar maag, “'n koue kaggel / wat gelate sal waak oor die maandelikse vloei”. 'n Koue kaggel is onnatuurlik, want die doel van 'n kaggel is om hitte te verskaf. In hierdie geval word dit nie gebruik nie. Die patriargale bestel waarin die spreker funksioneer suggereer ook die rol van die vrou dat as die “kaggel” koud is, is sy 'n disfunksionele vrou of sy is te jonk. In die verwysing na die maandelikse vloei wat vrugbaarheid suggereer, is die bepaling van geslagtelikeheid duidelik.

Die spreker gebruik ook in elke “offer” die besitlike voornaamwoord “my” om eienaarskap te beklemtoon. In hierdie gedig word die mag weggeneem van die vader wat die gelofte gemaak het om haar te offer; sy *kies* om haarself te offer. Haar borste is “twee bloeiende druppels” wat “nooit met liefde gesuurdeeg sal word nie”. Die “bloeiende druppels” dui op die grootte van haar borste, asook haar ontwikkeling as jong vrou en die bloed roep die geslagsdaad op, wat nooit sal gebeur nie. Haar hande in die volgende reël skakel assosiatief met die hande wat die deeg knie in die vorige reël. Die deeg en die hande roep ook die kleur wit op, wat reinheid suggereer. Sy offer dan teen die einde al haar onderdele aan God.

Al sal die spreker nooit in ’n gewone huwelik tree nie, is sy ’n bruid vir God en “bevrug deur Gees”. Dit is ’n verwysing na bruidsmistiek wat so ver terugdateer as die heilige St. Teresa van Avila in sestiende-eeuse Spanje. Die mistiek van die Rooms-Katolieke geloof, waarby nonne hulle lewens neerlê vir die Here. In die stereotipiese opvatting van bruidsmistiek is God hulle bruidegom, in die plek van ’n menslike minnaar. Die spreker word ’n “vroedvrou vir ’n volk” en in die Bybelse raamwerk verwys dit na die volk van Israel, maar in ’n Suid-Afrikaanse konteks kan dit verwys na ’n verenigde nasie van alle rasse.

Aan die einde van die gedig het die spreker ’n hoër vlak van geestelike bewussyn bereik en is in ’n toestand van verwagting tot God haar lewe vervul. “U” staan alleen op ’n reël en word sodoende beklemtoon. “Dogter van Jefta” as die titel en “U” as die laaste reël skakel tipografies sterk met mekaar. In die gedig word die verskriklike daad van die brandoffer ontwyk, maar in haar dogterlike weeklaag kry die leser heenwysings na die regte brandoffer. In haar geval is dit abstrak, haar offer is figuurlik, teenoor haar vader s’n wat konkreet is, want hy gaan haar letterlik offer.

Die katalogus van vlies, maag, borste en hande word herhaal, gespesifiseer en omskryf. Hierdie plegstatige lys borduur voort op die parallelisme en herhalende elemente wat in die orale tradisie gevind word, soos dit ook in die Bybel opgeskryf is. Die Bybel as orale teks figureer ook sterk in hierdie bundel, asook in die daaropvolgende bundels. Krog begin in haar debuutbundel met die orale tradisie wat in elke bundel hierna op relatiewe klein skaal figureer, maar in *Kleur kom nie alleen*

nie (2000) deur die hele bundel geïnkorporeer word. In hierdie gedig is die Bybelse lang omskrywings ook verkort en tot die been gesny.

Aansluitend by die patriargale openingsgedig wat aan die vader gerig is, is die tweede gedig, “Ma” aan die moeder gerig. Conradie voer aan dat die gedig “onderdanigheid aan die ouerlike gesag” suggereer, maar dat die rangorde van die plasing van die gedigte daarop dui dat die “pa Jefta en die God van die vader voorrang geniet” (1996:23-24). Dit blyk korrek te wees, al is die vader in sommige gevalle slegs figuurlik die hoof van die huis en swaai die moeder eintlik die septer. In die Krog-familie wil dit voorkom asof die moeder een van dié vroue is wat wel inspraak het in die familiesake en nie bloot onderdanig aan haar eggenoot se besluite is nie.

Hierdie gedig aan ’n familielid sluit aan by ’n literêre tradisie van skrywers wat vir hulle geliefdes gedigte skryf soos byvoorbeeld Breytenbach wat vir sy ouers die volgende gedigte geskryf het: “’n Brief van hulle vakansie (vir Oubaas)” en “Wat die hart van vol is loop die mond van oor (vir Ounooi)”. “Ma” is ’n direkte outobiografiese gedig, want nie net is dit duidelik dat die gedig aan Krog se eie moeder gerig is nie, maar sy verwys ook na die skryf van hierdie gedig in haar outobiografie, *’n Ander tongval* (2005).

Sy het dit die aand geskryf nadat sy haar moeder se kommentaar gehoor het oor ’n gesprek met ’n sielkundige, Tannie Enid, oor haar. Krog se moeder vertel haar eggenoot (2005:116): “Man, ek het vir haar gesê die kind is een van vier kinders in ’n gesin wat sukkel om kop bo water op ’n plaas te hou. Hier is nie plek vir enige iemand om hom prima donna te hou met special demands nie. Hier bring elkeen sy fokken kant. En jy leef jou skrywery maar uit soos ander vrouens koek bak of klere maak”. Dit is nie moeilik om te sien hoekom Krog na aanleiding van hierdie gesprek wat sy gehoor het, die “kaalvoet” gedig vir haar moeder skryf nie. Dit is asof sy wil wys dat sy nie “special demands” gaan maak nie en dat sy nie ’n “prima donna” is nie. Sy is bloot ’n dogter wat vir haar moeder ’n eenvoudige gedig skryf “sonder fênsie leestekens” waardeur sy om verskoning vra dat sy nie ervaar tot haar moeder se verwagtinge nie. Die opvallende gestrooptheid van hierdie gedig teenoor “Dogter van Jefta” waar daar ’n Bybelse interteks is, beklemtoon dat hier ’n gedig is wat so natuurlik vir die skrywer is soos “koek bak of klere maak” vir ander vroue. Krog

wroeg deur haar hele oeuvre met die verantwoordelikhede van eggenote, moeder en skrywer en alhoewel sy haarself nie as 'n goeie huisvrou sien nie (vergelyk veral *Otters in bronslaai*) ploeg sy voort en maak sy nie “special demands” nie.

“Ma” is 'n gedig geskryf met kinderlogika en naïewe idees, maar dit is ook 'n eerbewys aan haar moeder. Die gedig is in 'n brieftrant geskryf met 'n inleiding, inhoud en slot. Dit begin soos 'n brief, want dit word aan “Ma” gerig. In die vorige gedig is daar sprake van toewyding, 'n formaliteit, gewydheid en is dit meer hoogdrawend, maar in hierdie gedig is daar 'n intimiteit. Die voornaamwoord “U” in “Dogter van Jefta” vir die vader en God, word daar nou verwys na “jy” vir die moeder. In reël 2 gebruik sy die Engelse word “fênsie” wat gespel word asof dit 'n Afrikaanse woord is. Hierdie informele taalgebruik versterk die geselstrant styl van die gedig. “Kaalvoet” dui op die digter se opinie van haar gedig; dit het 'n eenvoudige vorm en is geskryf in vrye vers. Die aandag strepie in dieselfde reël dui op die inleiding tot die daaropvolgende strofe.

In die tweede strofe gee die digter redes hoekom sy die gedig aan haar moeder opdra. Die gebruik van die word “want”, dui op die daaropvolgende redes. In reël 8 is daar alliterasie, “krom klein”, wat die vorm van haar moeder se hande beklemtoon. Die gebruik van die word “beitel” is 'n metafoor vir die moeder wat haar kind vorm soos 'n kunstenaar sy kunswerk skep tot sy eie beeld. Haar moeder se “spits woorde”, dui daarop dat haar moeder baie streng en krities is en die verwysing na “leiklipkop” beklemtoon dat sy haar moeder as stug (“hard”) ervaar. “Jy lag en breek my tente op”, dui weereens op haar moeder se kritiek en dat hierdie kritiek haar ontmoedig. Tente afbreek kan ook 'n Bybelse beeld wees van die nomadiese mense se lewensstyl. Uit hierdie voorafgaande reëls kan afgelei word dat die moeder streng is en dat sy haar dogter vorm en terselfdertyd vir haar voorskryf. As 'n matriargale figuur het sy 'n sterk teenwoordigheid en haar realistiese uitkyk op die lewe is duidelik wanneer sy nie toelaat dat haar dogter dagdroom nie. Sy bring haar terug aarde toe deur haar “tente” op te breek. Daar is egter weer 'n wending in die gedig wanneer die dogter haar moeder se prysenswaardige karaktertrekke opnoem: “maar jy offer my elke aand vir jou Here God”. Die offeringsproses het in hierdie gedig 'n ander dinamika as die offerande in “Dogter van Jefta”. Hier offer die moeder haar dogter in gebed aan God,

heel moontlik vir beskerming en leiding en in die vorige gedig offer haar vader haar letterlik vir sy eie doel.

Die verwysing in reël 14 na “jou Here God” suggereer haar moeder se geloof in die Almagtige, maar belangriker is dat dit ’n aanduiding is van ’n vroeë godsdienstige afsydigheid by Krog, vir die tradisionele apartheidsondersteunende N.G. Kerk. Sy beklemtoon “jou Here God” (my kursivering), nie “ons” God nie. In *Verweerskrif*, in die gedig “Vier seisoenale waarnemings van Tafelberg” word die oënskynlike godsdienstige apatie volbring: “fokkol. ek voel fokkol / vir die hiernamaals – dis nou wat ek / wil leef. dis hier wat ek / wil leef” (2006a:80).

In reël 15, “moesie-oor [...] my enigste telefoon” dui ook op ’n hegte band tussen moeder en dogter, want die moeder het altyd tyd gehad om te luister. “[J]ou huis my enigste bybel” (reël 16), dui daarop dat sy as kind beskerming en troos by die huis ervaar, maar aangesien “bybel” nie met ’n hoofletter gespel is nie, dui dit moontlik daarop dat godsdienst belangriker vir haar moeder as vir haar is. Kannemeyer (1983:499) interpreteer hierdie reël van die “bybel” as “riglyne vir die lewe te gee”, wat goed aansluit by die rol van ’n ouer en ook by die rol van die Bybel in mense se lewens. Die verwysing na “breekwater” verwys letterlik na die geboorteproses en figuurlik na haar moeder se rol as beskermingsengel. Viljoen (2007b:8) merk tereg op dat daar ’n dualiteit in die spreker se stellings is: “Verder lyk dit asof die dogter aan die een kant dankbaar is dat die moeder haar beskerm deur as tussenganger tussen haar en die buite-wêreld op te tree, maar aan die ander kant is daar ook suggesties dat die moeder haar daardeur inperk en weghou van daardie wêreld”. In hierdie drie reëls se sinskonstruksies is daar heelwat herhaling en parallellisme wat weereens dui op die invloed van die orale op Krog se werk. Die skrywerlike Westerse tradisie en die orale kultuur is deurentyd in konflik in die Krog-oeuvre¹⁰.

¹⁰ Die toppunt van die skrywerlike tradisie vind die leser in *Lady Anne*, maar selfs daarin is verskeie oper en toeganklike verse wat dui op die invloed van die orale tradisie. Krog inkorporeer elemente van die orale tradisie in mindere en meerdere mate, in al haar bundels met ’n hoogtepunt in *Kleur kom nooit alleen nie*.

In die laaste strofe druk die digter haar misnoeë uit dat sy nie kon wees wat haar moeder wou gehad het sy moes wees nie. Daar is 'n suggestie hier van die dogter wat dalk op hierdie stadium voel sy leef in haar moeder, die skrywer, se skadu, maar ook dat sy nie die dogter is wat haar moeder vereis nie. Die punt in die laaste reël dui ook op die finaliteit van hierdie stelling. Opvallend is dat die spreker in “Dogter van Jefta” gedwee doen wat van haar verwag word, maar in hierdie geval vra sy slegs om verskoning dat sy nie kan wees wat haar moeder wil hê nie. Daar is egter nie sprake dat sy haarself gaan verander om op te leef na haar moeder se standarde nie.

Conradie (1996:25) som hierdie oënskynlike teenstydigheid van die skuldgevoel en die beslistheid om haar eie pad as mens en digter te loop soos volg op: “Hierdie beperkinge en inperkinge lei ironies genoeg tot dié besondere gedig: 'n belydenisgedig maar ook 'n versetgedig soos blyk uit die begeerte om poëtiese middele omver te werp”.

Die volgende drie gedigte in hierdie afdeling weerspieël universele temas. Daar is geen spesifieke oftewel direkte outobiografiese elemente nie, maar tematies skakel dit met Krog se latere digkuns en verkry die verse binne outobiografiese kontekstualisering meerduidelikheid. Die eerste van hierdie drie is “Blare” (1982:13) wat 'n eenvoudige liriese gedig in vrye vers met veel herhaling is. Dit is 'n tipe moment opname van herfs wat steun op sensuele of te wel sintuiglike waarneming. Opvallend is die bewussyn van verganklikheid, die natuurlike seisoenale verandering van herfs na winter, maar dan word hierdie verbygaan van tyd toegepas op die mens: “Roer jou voete deur die droë blare [...] / want ruik jy die winter? / hoor jy die ouderdom / sien jy die rou roep van alles wat sterf?” (1982:13). Dié gedig is die eerste gedig waarin Krog die tema van verganklikheid aanraak en dit skakel met “Vier seisoenale waarnemings van Tafelberg” in *Verweerskrif* waar sy as 'n ouer persoon selfs meer gefokus is op die sterflikheid van die mens.

Daar word egter in 'n *Ander tongval* na die inspirasie vir “Blare” (1982:13) verwys wat die outobiografiese kontrak tussen digter en leser uitlig. Op paradoksale wyse is verganklikheid die oorheersende tema in die gedig, maar in 'n *Ander tongval* is die oorsprong van die vers uit liefde. Krog skryf oor 'n jeugliefde wat haar terug na die koshuis vergesel. Hulle stap saam langs die rivier verby die wilgerbome, enkeldiep in

droë herfsblare. Daardie aand skryf sy (vermoedelik in haar dagboek): “roer jou voete deur die droë blare / roer hulle, roer hulle” (2005:114). Dié reëls stem presies ooreen met die begin van die vers. Deur die gedig en die gedeelte in ’n *Ander tongval* as aanvullend te lees, verkry die vers ’n addisionele dimensie. Daar word gesuggereer dat die jong geliefdes voluit moet leef, want tyd is kosbaar en beperk.

“Fughetta vir drie stemme” (1982:14) is tipografies anders as die ander gedigte in hierdie bundel en is ’n meerstemmige instrumentale komposisie met streng kontrapuntale reëls. Die musikale terme en tekens, asook die kennis van die tegniese proses waar drie stemme by mekaar aansluit en dan tegelyk sing, dui op ’n belangstelling in musiek by die digter. Daar is ook progressie in die gedig wat beweeg van die persoonlike “ek” na die naaste “jy” en dan universeel na “die mens” wat daarop dui dat hierdie gedig toepaslik op almal is. Indien hierdie gedig gelees word teen die agtergrondskennis wat Krog die leser in haar outobiografieë meedeel, beskik sy oor musikale talent en die nodige kennis om ’n vers oor instrumentele komposisie te skryf. Sy het blykbaar klavier- en vioollesse (2005:114, 260) geneem en had ’n belangstelling in klassieke musiek. Krog sonder Franz Schubert uit – ’n komponis wat op sewentien reeds sy voortreflikste werk gelewer het, naamlik Opus Een waarvan “Erlkönig” deel is (2005:260). Hier kan ’n parallel tussen die komponis en digter, wat beide op sewentien reeds veel sukses met hulle talente behaal het, getrek word.

In “Kruisiging” (1982:15) staan die Bybelse wêreld weereens sentraal, maar hierdie keer is dit uit die Nuwe Testament waar Christus gekruisig word. Kannemeyer (1983:500) meen hierdie is die kruisigingstoneel waar “Christus se opofferende liefde [...] deur die mens met waansinnige geweld beantwoord word” en teenstrydig hiermee maak Conradie (1996:21) die stelling dat die “minnaar verraad (pleeg) deur die geliefde te kruisig, terwyl laasgenoemde juis die kruis van liefde vir die minnaar wou dra”. Die digter inverteer die kruisigingsverhaal en pas dit toe op ’n erotiese verhouding. Anders as in “Dogter van Jefta” is Christus nie meer “U” nie, maar bloot “jy” wat ook dui dat dit oor ’n minnaar gaan. Die reël “jou vleis deur my gerib, geëet” versterk hierdie vermoede dat hierdie gedig nie oor die historiese kruisiging handel nie. In die sewentigerjare was so ’n parodie dalk nogal skokkend, maar tog het Breytenbach die “Onse Vader” in 1970 verwerk in “Onse milde God van alles wat soet en mooi is” (2001:267-268).

Die laaste twee gedigte in hierdie afdeling val in die indirekte outobiografiese kategorie. In “Buite Ninevé” gebruik die digter weer ’n Bybelse interteks. Conradie (1996:21) se stelling dat die Afrikaanse taal vergelyk word met “’n klein boompie met aparte wit dorings / met ’n klein Europa / in sy Afrika” oortuig nie heeltemal nie. Gouws (1998:552) is eerder korrek met sy opmerking dat daar hier na die digter se volk verwys word. Hy poneer (1998:552): “In Krog se oeuvre is dit ’n dwingende konstante; die behoefte om te wil behoort”. Hierdie stelling lig die skakel uit tussen Krog en die ek-spreker in die gedig. Die boompie “met aparte wit dorings” kan gelees word as Suid-Afrika gedurende apartheid.

Die doringboompie herinner ook aan Totius se “Vergewe en vergeet” waar die Britte die Afrikaners platgetrap het, maar nadat die Britse magte die land verlaat het, het die Afrikaners weer opgestaan. Deur die gebruik van hierdie interteks trek die digter parallelle tussen die ongeregtigheid van apartheid en die onreg wat geskied het tydens die Anglo-Boereoorlog. Dertig jaar later in *Kleur kom nooit alleen nie* (2000), plaas Krog dagboeke uit die begin en laaste deel van die twintigste eeu (2000a:29-36) naas mekaar om die lyding tydens die Anglo-Boereoorlog en dié tydens die apartheidsjare te vergelyk. Daar is ’n kleurbewustheid van wit in die gedig, die wit van die dorings, maar ook velkleur. Die digter se toewyding aan Afrikaanse mense en dalk aan die taal self, kan gesien word in die “liedjies” wat sy sal maak en haar lojaliteit in “ek bly jôu doring / ek bly wit”. In hierdie slotreëls het Conradie gelyk oor die motief van taal in die gedig. Veral die digterlike aspek, die velkleur wit en die oop politieke denke in hierdie gedig skakel met Krog.

In die “Gesalfde” is daar ’n Ou Testamentiese beeld van iemand wat uitverkore is. Dit blyk dat hierdie uitverkorene ’n toekomsbeeld van Krog as digter is. Sy kom oor die vlaktes aangery op ’n “afrikanerkalf” en daar word verwys na haar geliefde Vrystaatse “rooigras”. “Julle sal die skulp van my / woorde teen julle ore druk” dui op ’n digter se verwerking van taal vir die lesers. Hier is ’n aanduiding van ’n vroeë kunsteoretiese gedig. Conradie merk tereg op dat “[d]igterskap en Afrikanerskap, die bewuswording van die poëtiese bedryf as neerslag van die akkulturasieproses en menswees, is vroeg reeds die kenmerk van Antjie Krog se skryfwerk” (1996:22).

In die tweede afdeling “Jy raak my nie meer” word die temas van geslagtelikheid, kunsteorie, ’n vroeë feministiese bewussyn en erotiek voortgesit. Die afdeling begin met “Omdat” (1982:21) wat ooreenkomste met Krog se lewe as tienermeisie toon, maar omdat outobiografiese wysers soos name en datums ontbreek, is hierdie ’n indirekte outobiografiese gedig. Die liefdesmotief is toepaslik op ’n tipiese hoërskooltiener. Die persona wat hier gebruik word, is dus ’n adolessente meisie wat ’n vroeë voorbeeld van die digter se later bekende tegniek van ondergraving uitbeeld, soos gesien kan word in: “my dimpelbene en die / ryp puisies wat op my wange kors”. Sy skryf hier oor haar wêreld, familieverband en haar kêrel.

“Geslote hek” is universeel toepasbaar en handel ook oor jong liefde. Dit beeld van “wit jasmyn” herinner aan “My mooi land” en word ook later in “Bokkie” (1982:27) gebruik: “en uit jou naeltjie peul ware / wit jasmyn”. In hierdie gedig, asook in “Bokkie”, wat in dieselfde kategorie as “Geslote hek” val, is daar die naïwiteit van Jonker se vroeëre gedigte. In “Bokkie” is daar ook rym en erotiek wat by Jonker se gedigte aansluit. Viljoen (2007b:19) verwys spesifiek na die “aanspreekvorm ‘bokkie’, die doelbewus naïewe stemtoon en die skielike omslag van teerheid in gewelddadigheid” soos in “Jy’t my gekierang”, “Ook mos mens” en “op die voetpad”.

In “Bokkie” is daar ook die invloed van Van Wyk Louw se bekende versreëls uit “Ons klein en silwerige planeet” (2002:166), “ek sny die brood en drink die wyn / en hou my hart van gode rein” wat weerklink in: “Ek sny jou mond, en drink jou sap / en huil as bloureën uit jou oë tap” (1982:27). Digterlike invloede is duideliker sigbaar by ’n jeugdigter. Wat ook die geval in “Vanaand” (1982:23) is wat ’n eggo van W.E.G. Louw, ’n Dertiger, het. Kannemeyer (1983:500) verwys spesifiek na die “tere emosies” van Louw se *Die ryke dwaas*, maar daar is ook die elemente van romantiese droewige gedigte en natuurbeelde waarin die invloed van Dertiger gelees kan word. Hier is die gedig egter uit ’n vroulike perspektief geskryf.

Daar is ’n aantal indirekte outobiografiese gedigte in hierdie bundel wat rondom die motiewe van jong liefde, skool en jeug geskryf is, soos “Pouse” (1982:24). “Hoe ver is eendag?” (1982:28) sluit aan by “Blare”, maar beklemtoon ’n intenser ondervinding van oudword: “eendag het ’n aangepakte tong / aartjies wat op droë lippe rafel / en pienk tande in ’n glasie water oppie tafel”. Hierdie apokaliptiese toekomsblik van ’n

gedegenerende liggaam is 'n vooruitkyk na *Verweerskrif* se konteks waar verval 'n tema is. Indien Krog se oeuvre as 'n geheel gelees word, is dit duidelik dat die latere “Ouma” gedigte in *Verweerskrif* hulle oorsprong in hierdie jeugdige gedig het, waar die digter se vrees vir oudword voorop staan: “Kom breek my oop en drink my bloed / want die ouderdom is net soos kaggelroet / kom voordat die jonkheid ons begewe / kom, ag kom tog, laat ons lewe”.

Die minnaar wat vertrek na die weermag vir opleiding is 'n tema wat moontlik met outobiografiese gegewe skakel, soos in “Afskeid” (1982:30: “want jy gaan weg armie toe / Heidelberg toe vir 'n jaar”) en in “Stasie” (1982:32): “Op watter stasie, my liefing, het jy my gelos”). Daar is 'n reël wat hier ook 'n eggo van Jonker het, spesifiek van “Bitterbessie dagbreek”: “Op watter stasie, my liefing, het jy my gelos / in watter gebreekte koelte / onder watter brandsiek bos” (1982:32).

Dit is moeilik om te bepaal of “Wat het daar oorgebly?” (1982:34) 'n indirekte outobiografiese gedig of 'n universele gedig is, aangesien daar 'n paar spesifieke gegewe soos “sy bruin hare”, “die vyfde simfonie, / toe ons begin het om met passers te gooi” en “En nou, wat het daar oorgebly van / alles wat mooi was? / 'n houp briewe, 'n poskaart / 'n foto êrens in my kas?”, wat dui op 'n werklike verhouding wat verby is. In hierdie gedig is daar 'n bewussyn van die leser in die herhaalde vrae: “Wil julle weet [...] / Wil julle hoor” wat die ritme van die gedig 'n bietjie versteur. Dié vrae suggereer ook dat die lesers soos nuuskierige agies ál die sappige feite wil weet, wat ook herinner aan Breytenbach se gedigte “My vrou” en “Bedreiging van die siekes” waar daar ook 'n postmodernistiese tendens teenwoordig is, wat die illusie van die wêreld van die digter skend.

In “Ek wil (*vir John*)” (1982:25)” word daar 'n duidelike outobiografiese pakt tussen digter en leser gesluit. Eerstens is daar die direkte outobiografiese skakel, aangesien Krog die vers opdra aan haar jeugliefde, later haar eggenoot, John Samuel. Tweedens skakel die outobiografiese-ek nie slegs deur die opdrag (“*vir John*”) met Krog nie, maar ook deur die kunsteoretiese bewussyn: “Ek wil jou so graag gelukkig maak / ek wil vir jou verse skryf”. Indien daar nie 'n opdrag was nie, sou hierdie vers op metonimiese vlak geïnterpreteer kon word as 'n liefdesgedig oor 'n jong paartjie. Die liriese reëls, “ek wil vir jou sing / snags terwyl jy slaap”, eggo die jeugdige idealisme

in “My mooi land”: “Waar ons snags met kitare sing / en vir mekaar wit jasmyne bring”. Dit is bekend dat Samuel en Krog reeds in 1968 in ’n eksklusiewe verhouding was (Garman 2009:343). In die laaste paar reëls is daar ’n vooruitwysing na die toekoms wat hulle sal deel (’n toekoms wat in die digterlike wêreld van *Verweerskrif* weerspieël word): “ek wil jou so graag iets gee wat jy kan saamdra / wat by jou sal bly soos ’n klein warm akkedissie / eendag as jy oud en allenig in die son sit”. Volgens Van Vuuren (2008) eggo dié laaste reëls wat dui op ’n allenige toekoms waar hulle dalk nie saam gaan wees nie, William Butler Yeats (1865 -1939) se gedig “When You Are Old” (*The Rose* 1893, in *The Norton Anthology of Poetry* 1996:1085):

When you are old and grey and full of sleep,
And nodding by the fire, take down this book,
And slowly read, and dream of the soft look
Your eyes had once, and of their shadows deep;

How many loved your moments of glad grace,
And loved your beauty with love false or true,
But one man loved the pilgrim Soul in you,
And loved the sorrows of your changing face;

And bending down beside the glowing bars,
Murmur, a little sadly, how Love fled
And paced upon the mountains overhead
And hid his face amid a crowd of stars.

In die derde afdeling, “Jericho” wat weer die Bybelse wêreld oproep, skryf die digter eintlik oor die lewe van ’n skoolgaande tiener. Die meeste van die gedigte in hierdie afdeling is deels-outobiografies te lees teen die agtergrond van die digter wat op hierdie stadium ’n skolier is. In die “Onderwyser” (1982:38) verwys sy na ’n Afrikaanse onderwyser wat sy lot aanvaar “want Maherbe is jou here en / Totius jou god”. In die humoristiese “Wiskunde” (1982:39) sterf die spreker elke dag “35 minute lank” en vereenselwig haarself met die lyn ‘C’ wat op “Pythagoras sit kruisbeen / en ween, ween / so hél alleen”. In die “Biologie-klas” (1982:41) gaan dit nie veel beter met die digter nie, maar hierdie keer skryf sy uit ’n derdepersoonsverteller en dié besef “ons moet nege deur”. Tydens die anatomieles word ’n simboliese “wit duif” gekruisig en die meisie hou “die hartjie in haar vingers / sy lag / haar hande in sy bloed gedoop”. In die slotstrofe verskuif die perspektief na die ek-spreker: “meteens

sien ek deur my lens / sy nek soos 'n altaar-tossel lyk / en dis toe dat Christus deur sy oë / na my kant kyk”.

In “Volkspele” (1982:42) en in “Paartie” (1982:43) word daar twee verskillende beelde aangebied van kinders wat dans, op formele wyse by die skool, al word dit kontrasterend aangebied teenoor die outydse spele en die sensuele werklikheid en in die tweede gedig ook op 'n erotiese wyse by 'n informele partytjie. Hierdie twee gedigte van Krog het seker 'n paar wenkbroue laat lig in die vroeë sewentigerjare toe heelparty godsdienstige mense dans as sonde beskou het en hier koppel sy dit duidelik met die sogenaamde “sonde” waarteen volwassenes waarsku. Die gedig “Wetenskapmannetjies” (1982:44) is nog 'n voorbeeld van die digter se weersin teen wetenskap, soos met wiskunde, “want syfers bring 'n eensaamheid / wat geen mens kan keer”.

Daar is een gedig in hierdie afdeling wat in die eerste kategorie van direkte outobiografiese gedigte val, naamlik “Selfportret in Wiskunde-klas”(1982:40). Die outobiografiese element word deur die digter ingesluit deur haar verwysing na “selfportret”. Met hierdie invoeging verwag sy van die leser om die vers binne 'n outobiografiese raamwerk te analiseer. Die digter se beskrywing van haarself getuig van 'n moontlike swak selfbeeld, maar is ook een van die eerste verse waarin sy die outobiografiese-ek ondergraving: “Jou arme ou dier / jou skeefgedroomde oog / jou ou groot voet / jou growwe vesellyf / jou dom, dom, dóm gesig / jou arme ou dier / jou allenige hart”. Dié ondergravingstegniek ontwikkel en benut sy veral in *Otters in bronslaai* in “Hoe en waarmee oorleef mens dit” (1981a:39-40): “ek ruik na kots en kak en sweet / na saad en uie / ek illustreer 'n kombuis”.

Die laaste afdeling, “Die albatros van Gough-eiland” bestaan uit een gedig met dieselfde titel. Hierdie gedig kan gekategoriseer word as 'n algemene gedig, want dit het geen direkte betrekking op die digter nie. Dié gedig dui egter op die ontluikende talent van die digter op tegniese vlak wat sy dan verder in *Januarie-suite* ontwikkel.

2.2 *Januarie-suite* (1972)

2.2.1 Resepsiestudie

In 1972 publiseer Krog *Januarie-suite* (1972, sewende druk 1981) terwyl sy by die Universiteit van die Vrystaat studeer. Hierdie bundel word bekroon met die Eugène Marais- prys (1973) en die Reina Prinsen-Geerligsprys (1977). Krog se populariteit onder lesers is ook af te lees uit die aantal kopieë wat verkoop word. In die begin van die 1980's is 8 000 kopieë van hierdie bundel verkoop en is dit saam met *Dogter van Jefta* gebundel as *Eerste Gedigte* in 1984 (Conradie 1996:7).

'n Dekade na Krog se *Dogter van Jefta*, debuteer Annesu de Vos in 1980 op sestien met die digbundel *Gebed van 'n groen perske en ander verse*. Tot op hede is dit die jongste debuut vir 'n digter in Afrikaans. Krog debuteer op sewentien en volg dit twee jaar later op met *Januarie-suite* (1972) waarvoor sy kort daarna die Eugène Marais-prys (1981) ontvang. De Vos publiseer haar tweede bundel, getiteld *Om vry uit te stap* in 1982. Haar debuutbundel beleef ook 'n heruitgawe in 1983, maar haar digterlike belofte word nooit vervul nie. Na die publikasie van haar tweede bundel verhuis sy na Kanada en werk later as draaiboekskrywer, maar publiseer nie weer 'n Afrikaanse digbundel nie.

Hierin lê die gevaar van té vroeg debuteer sal die kritici mens waarsku. 'n Jong digter het meestal nie die lewenservaring om volwasse, afgeronde gedigte te skryf nie. In die geval van Krog het sy al die kritici wat getwyfel het aan haar talent verkeerd bewys. *Januarie-suite* word “een van die topverkoperbundels in Afrikaans” (Gouws 1998:553). Volgens Conradie (1996:7) het die resensente meestal 'n eenderse reaksie getoon teenoor Krog se tweede bundel. Hulle “beskou (die bundel) as 'n voortsetting van die liefdesliriek van vroeër”, maar “[t]erwyl die verrassende woord of beeld geloof word, word telkens melding gemaak van die eenselwigheid van segging” (Conradie 1996:7). Die “eenselwigheid” word toegeskryf aan die feit dat die twee bundels so na aan mekaar verskyn het en daarom is die “jeugdige visie” beperk (Conradie 1996:7). Hierdie sentiment word ook deur Gouws (1998:553) gedeel wat noem dat dit “duidelik sigbaar [is] in dieselfde motiewe wat ter sprake kom”. Ongeag

die eenselwige motiewe, is die kritici dit eens dat daar 'n uitbreiding is op die vorige bundel, veral op die gebied “van die tematiese register en die voller, swoeler en beeldryker vers (Gouws 1998:554).

So vroeg in Krog se loopbaan kon toekomstige strikke deur dié wat oor 'n intieme kennis van haar werk beskik, uitgewys word. In D.J. Opperman se keurverslag van dié bundel lewer hy die volgende kommentaar (Gouws 1998:554):

Die gedigte word gekenmerk deur 'n toenemende vormloosheid, 'n opsommingstegniek, beperkte temas en die “ek:jy”-gedigte wat ten spyte van sporadiese treffende beelde, eentonig raak... Die digteres ken die vonk – dit was reeds duidelik met die eerste digbundel – maar 'n mens kry effens die indruk dat sy vlamme aan haar voete voel. Dit is heel natuurlik, maar jy wil ook daarteen waarsku.

In die resepsie van *Januarie-suite* is daar nie sprake van die gebruik van outobiografiese gegewe in die bundel nie, maar daar word wel verwys na haar ervarings as student teenoor die van skolier in die vorige bundel. Kannemeyer (1998:361-362) dui veral op die “erotiese liefde as motief”, “die konserwatorium en musikale terminologie” waarna verwys word, asook “die groter wêreld van die Vrystaat op die periferie” van die bundel. Gouws (1998:553) noem ook dat die kampuslewe, wat blyk die spil te wees waarom die bundel geskryf is, “bloot soms as kontekstualiserende ruimte ter sprake kom”.

2.2.2 Oorsigtelik beskou

Met die publikasie van hierdie bundel in 1972 studeer Krog aan die Universiteit van die Oranje-Vrystaat in tale en wysbegeerte waar sy later 'n BA-graad met Afrikaans, Filosofie (albei cum laude) en Engels as hoofvakke behaal. Sy tree ook in die huwelik met die pianis, Albie van Schalkwyk.

Die outeursreg word aangedui as van A. Krog wat dui op haar ongetroude status en die bundel is uitgegee, net soos die debuutbundel, deur Human & Rousseau. Die titel van die bundel, kan volgens Kannemeyer (1983:501) verwys na “die maand waarin die gedigte ontstaan het of op 'n nuwe inset in die ontwikkeling van die digters as kunstenaar en mens dui”. Hy noem egter nie die musikale aspek van die titel nie wat

Gouws omskryf as (1998:553-554): “Die begrip ‘suite’ slaan uiteraard ook op die musiekterminologiese betekenis van ’n instrumentele komposisie wat bestaan uit wysies in dieselfde toonsoort en volgorde, of, in ruimer sin: ’n instrumentale komposisie waarvan die dele deur die onderwerp tot ’n eenheid verbind is”. ’n Ander betekenis is twee ineenlopende vertrekke wat as ’n eenheid dien.

Anders as by *Dogter van Jefta* is daar hier nie eintlik sprake van ’n netjies gestruktureerde inhoud nie. Die inhoudsopgawe is anders as die norm aan die einde van die bundel ingevoeg. Daar is oënskynlik geen titels vir die vier verskillende afdelings nie en dit skep ’n gevoel van onsamehangendheid, maar op nadere blik is daar tog een afdeling met die titel “Suite”. Deur slegs die name van die gedigte in hierdie afdeling te lees, is dit reeds duidelik dat die digter oor ’n goeie musiek-kennis beskik. Die Franse musiekterme en/of genres is onder “Suite” gerangskik.

’n Suite is ’n deurgekomponeerde musiekstuk met verskillende onderafdelings met hulle eie spoed of eie atmosfeer. Gouws (1998:554) brei uit op die suite-motief: “Benewens die deurlopende musiekverwysings in die bundel (ook as rubriseringswyse in die laaste afdeling gebruik), is die begrip paslik op die bundel as literêre konstruk toe te pas”. Hy merk ook op dat daar ’n “kontrapuntale komposisie ten grondslag van bykans elke vers [is], en dit word ’n ikoniese gietvorm vir die bundel as geheel” (1998:554). Die ander afdelings se temas is opsommend af te lees uit hul inhoud. In die eerste afdeling handel die gedigte oor aspekte van die universiteitslewe en sake van die jeug, in die tweede afdeling is daar ’n oorheersende Bybelse stemming uit die gedigte se titels af lees, behalwe vir “Sneeuwitjie” en “Meermin” en die derde afdeling is meestal intieme liefdesverse.

2.2.3 Outobiografiese gedigte

Kannemeyer lewer in 1983 nie kommentaar op die outobiografiese elemente in hierdie digbundel nie, maar in 1998 merk Gouws op dat Krog ’n gedig aan Albie van Schalkwyk opdra (“Virtuoos”) en dat daar ook ’n gedig gerig is aan haar jeugliefde, die argitek, John Samuel in “Sendelingargitek” (1998:551).

In “Virtuoos (vir a.v.s.)” (1981b:9) wat mens kan lees as opgedra aan Albie van Schalkwyk, is daar nog leidrade wat hierdie vermoede versterk, soos die verwysings na die “klavier” en ’n “musiekstudent”. Gouws (1998:553) merk op dat die lewe op kampus die verwysingsraamwerk is “waarbinne ’n liefdesverhouding geskets word”. Kannemeyer brei hierdie raamwerk uit deur die sprokie van Aspoestertjie by te haal en te wys hoe hierdie gedig op ’n teenstelling berus: “tussen ‘saans’ wanneer die pianis ’n uitvoering gee en ‘bedags’ as hy onopvallend in die konserwatorium ’n gewone musiekstudent is, alles binne die raamwerk van die Aspoestertjie-sprokie wat hier omgedop word na die virtuoos wat in ’n ‘jong prins’ met ‘silwer koets’ verander” (1983:502). Die slotwoorde “sterflik onsterflik” eggo die tydloosheid van ’n sprokie uit die orale kultuur, maar tot ’n mate ook ’n jong liefde wat blyk vir ewig te hou.

“Sendelingargitek” (1981b:6) het oënskynlik slegs een outobiografiese element en dit is die verwysing na ’n “argitek” wat die gedig moontlik koppel aan John Samuel. Hierdie gedig berus op die teenstelling van die paartjie se dae in die eenvoudige Lesotho landskap teenoor hulle aande in ’n weelderige atmosfeer waar hulle “kreef in franse wyn” braai. Conradie (1996:26) wys daarop dat die seksuele as “die hoogste spits van beskawing” eintlik ironies is, “aangesien die seksuele as instink sekerlik nie op sodanige dekor vir effek hoef te berus nie”. Hy merk tereg op dat die noem van die sendeling in die titel en die “beskaafdheid wat daarmee saamhang”, op indirekte wyse kommentaar lewer op die “Afrika-landskap waarbinne hierdie liefde hom afspeel” (1996:26).

Soos blyk uit bostaande gedigte word Krog se jeugliefdes as materiaal gebruik vir van haar gedigte. Hierdie bundel is egter as ’n geheel, ’n kampusbundel en dien as ’n weerspieëling van haar eie outobiografiese gegewens wat in sommige gevalle duidelik in die gedigte ingebed is. ’n Voorbeeld hiervan is “U.O.V.S.” (1981b:11) wat dui op die universiteit waar sy tydens die skryf van hierdie bundel gestudeer het. Uit die eerste paar reëls kan mens aflees dat sy eensaam is: “en meteens staan ek alleen / net heeltemal / alleen”. Die woorde “heeltemal” en “alleen” staan op hulle eie en tipigrafies beklemtoon dit haar gevoel van isolasie. Sy gebruik bekende beelde soos ’n windpomp wat dui op haar rigtingloosheid in hierdie vreemde omgewing waar sy elke dag meer verward raak oor watter keuses om te maak: “’n windpomp tussen skouers / met dagbreek – langsaam en bloediglik – / word windrigtings gebore:”. Die feit dat

die windpomp tussen haar skouers is, beklemtoon haar emosie van afgesonderheid, dat sy nie inpas by die ander studente nie. Die “windrigtings” wat “langsaam en bloediglik” “gebore” word, suggereer ’n pynlike proses wat daagliks met die sonsopkoms herhaal word. Die dubbelpunt aan die einde van die laaste reël van die eerste strofe dui op die verskillende windrigtings wat gaan volg.

Krog gebruik die vir-haar-bekende plaaslewe as raamwerk vir hierdie gedig, want sy voel vervreemd van die ruimte waarin sy haarself nou bevind. Sy verwys eerste na “my mooi noorde” wat dui op Kroonstad wat noord van Bloemfontein is. Haar liefde vir daardie noordelike aarde is duidelik in “gooi ’n dasvel van sagte vrystaat voor my oop [...] / deur die rooigras wat snuffelend reën-af draf”. Uit hierdie gedig en ’n paar ander in haar oeuvre blyk dit dat die Vrystaatse natuur vir haar gesimboliseer word deur die rooigras. Selfs in *Gedigte 1989 – 1995* (1995b) waarin daar ’n string harde, kru seksuele en politieke gedigte verskyn, is daar ’n versagting in die liriese “pryslied”-agtige gedig, “’n veeg rooigras so ver die oog kan lek”, wat die liriese element in haar werk die beste ten toon stel (1995b:68):

’n veeg rooigras so ver die oog kan lek
ek kruip deur die draad soos ’n verleide – hart in die keel
en dit sing sy-blink sing die rooigrasstingels boontoe
[...]
ek bemin *Themeda triandra* soos ander mense God bemin

Hieruit kan afgelei word dat rooigras op metonimiese vlak vir Krog die essensie van Vrystaatse natuurskoon is. Die volgende rigting is die suide: “uit die suide skater ’n son / deur alles wat eens vir my mooi was / versplinter alles waaraan ek eens geglo het”. Hieruit is dit duidelik dat die digter wroeg met identiteitskwessies en dat daar ’n verandering in haar uitkyk op die wêreld en miskien selfs haar geloof te bespeur is in “versplinter alles waaraan ek eens geglo” het. In die volgende strofe vergelyk sy haarself met ’n voël wat loskom uit ’n beknopte musiekinstrument, wat bydra tot die musiekmotief in die bundel, maar daarna besef dat sy dalk nou té veel vryheid het: “in die weste weeklaag die lug ’n groot blou tuba / en ’n voël wikkel los uit die tuit / siek van ontsteking en vryheid”. Die ooste blyk ook nie ’n goeie keuse te wees nie, want dit “spring oop soos ’n kofferdeksel / en alle grense deins voor die optog / wat spore rondom die aarde bou”. Kannemeyer (1998:362) som op: “In ‘U.O.V.S.’ word

die ek tydens die aankoms by die universiteit gekonfronteer met alle moontlike ‘windrigtings’ wat op haar inwerk totdat sy begin soek ‘na die klein skakelaar van (haar) oorsprong’”. Dié fokus op haar wortels skyn dan die nodige standvastigheid te bied vir haar om die regte keuses te maak.

“Archimedespunt” (1981b:7-8) is geskryf op Senekal op 7 Mei 1972. Die feit dat hier ’n datum en ’n pleknaam by is, is belangrik vir die outobiografiese fokus in hierdie studie. In die inleiding dui die spreker dat sy in die “oos-vrystaatse-platteland” is wat ook skakel met die digter se eie omstandighede. Die ek-spreker besin oor God in die terminologie van die herfsgety: “word Hy die vlam van ’n helder herfs”. Die herfs motief met die “populier”, “vreugdelose pyn”, “vrugte” en selfs die emosievolle strewe na suiwering, herinner aan Van Wyk Louw se “Vroegherfs (*Die halwe kring*, 2002:88):

[...] elke blom word vrug,
[...] dat die takke van die lang populiëre al
teen elke ligte more witter staan.
O Heer, laat hierdie dae heilig word:
laat alles val wat pronk en sieraad was
of enkel jeug, en vër was van die pyn

Die outobiografiese skakel word versterk deur die kunsteoretiese strewe wat die digter beskryf in haar soeke na die volmaakte taal:

die soek na ewige voleinding
na volmaakte verse in volmaakte taal
na spieëllose oë en sterk oop hande
want elke woord loop met ’n pyl deur die hart
selfs die doringrige kroon wil uitbreek in bloeisels
en met geknopte vuiste belydenis doen
en gryp na die volmaakte
wat geheimnisvol soos liefde êrens wag

Die groot spasie tussen “gryp na die volmaakte” suggereer die digter se doelbewuste besluit om te streef na hierdie hoogte en dieselfde tegniek fokus ook die leser se aandag op die volgende reël oor die liefde wat “êrens wag”. Juis omdat die groot wit

spasie tussen die woorde vreemd voordoen en die leser se aandag op daardie reëls fokus, is dit 'n tipe ostranenie¹¹, wat dien as 'n vervreemdende vormlike element.

Die laaste strofe verskuif terug na die emosie van die inleiding van die natuur, asook haar godsdienstige soeke na heling. Sy spreek haar uit oor haar gehegtheid aan die estetiese in die natuur en gee haarself emosioneel oor aan die prag rondom haar “omdat / hierdie gevalle aardse skoonheid / my so oneindig diep bedroef / wil ek myself oorgee om oopgesny te word / sodat lig en helderte kan opvul / oral / waar dit sku en donker in my was”. Uit hierdie dramatiese konklusie kan afgelei word dat die estetiese 'n innige effek op die digter het wat hoop om 'n heilige verandering te ondergaan: “en ek deursuiwer kan word / met 'n volmaakte, hemelse pyn”. In die Krog-oeuvre, 34 jaar ná die publikasie van dié gedig, blyk die ek-spreker minder oortuig deur religieuse opvattinge. In *Verweerskrif* verklaar sy prontuit dat sy nie in die hiernamaals glo nie.

“Aarde” (1981b:46) is geskryf in Johannesburg op 17 Junie 1972. Uit hierdie gegewe kan die gedig in konteks geplaas word dat die digter by 'n “treinvenster” op 'n trein in die stad Johannesburg uitkyk en terugverlang na haar geliefde Vrystaat met die oop ruimte van die vlaktes: “deur alles wat verblindend vrystaat is / en winterwit gespan lê met 180 grade gras / deur die strak vrede van vertikale sonlig”. Die landskap word gepersonifiseer as 'n beminde:

met jou vlerke nat van drome
jou oë aarselend blou
om aan die naelstring van jou hand
soos 'n vreemdeling te beweeg
totdat ek onbewustelik aarde word

In hierdie samesyn ontdek die digter haar “krag” wanneer sy “woordloos sag / om die bleek vurksels van jou wortels vou”. Die intimiteit en volmaaktheid van hierdie daad word beklemtoon deur 'n digter wat “woordloos” gelaat word, maat tog 'n neologisme uitdink soos “vurksels” om die wonder van die vorm van die wortels te beskryf, asof die woord “wortels” nie voldoende is om hierdie prag uit te beeld nie.

¹¹ Ostranenie is 'n vervreemdingstegniek veral gebruik deur die Russiese Formaliste om lesers se waarnemings te deurbreek, sodat hul die werklikheid op 'n nuwe manier kan aanskou.

In die tweede afdeling word oorwegend in terme van Bybelse gegewens geskryf. Kannemeyer (1998:362) merk op dat “die tweede afdeling van die bundel grotendeels oor die verhouding tussen man en vrou en die intimiteit van die liefde, nou geprojekteer in gestaltes uit die Ou Testament” handel. In “Manoág aan Simson” (1981b:23), word die Bybelse wêreld van Israel getransponeer na die Vrystaat. Daar word eksplisiet in hierdie gestaltevers na Krog se familieplaas “Middenspruit” verwys wat die Bybelse interteks toepas op Krog se familie en omgewing in die Vrystaat. Tog is hulle plaas net ’n mikrokosmos vir die hele Afrikanergemeenskap. Die interteks vir hierdie gedig is Rigters 13-16, spesifiek die tweede strofe vertel die verhaal van Manoág en sy seun Simson tot die een se dood waar hy pilare in ’n saal omtrek en gevolglik homself en vele Filistyne laat sterf. In die eerste strofe word die plaaslewe in die Vrystaat op die plaas Middenspruit beskryf. Hierdie plaaslewe en ideologie van die Afrikaner word verbind met Simson, die Israeliet in die tweede strofe.

2.2.4 Indirekte outobiografiese gedigte

Daar is twee indirekte outobiografiese wysers in “Kan ek jou dogtertjie wees?” (1981b:12). Die een is dat haar vader ’n boer van beroep is, “sal jy dat ek eenmaal alleen agter op die bakkie staan / terwyl jy lande toe ry” en die ander is ’n verwysing na Krog wat op skool geterg is deur die ander kinders omdat haar moeder vir haar sandale gegee het om skool toe te dra: “sal jy die kinders wegjaag wat vir my skoene lag”. In *’n Ander tongval* herkonstrueer die volwasse Krog hierdie episode uit haar jeug (2005:63):

Sy het destyds met ’n donkerbril skool toe gegaan en sandale. Die son was te skerp vir haar oë en haar ma het besluit dat skoolskoene sommer Afrikaners se manier is om hulle Engels te hou. “Laat hulle kinders se voete maar stink, my kind se voete sal kan asemhaal.” Toe het Jannie Lubbe besluit sy lyk soos ’n meid, so sy moet werk soos ’n meid.

Buiten vir dié “traumatiese” ervaring op skool waar sy deur Jannie Lubbe verneder en geterg was, impliseer hierdie nostalgiese gedig ’n teruggryp na ’n eenvoudiger tyd toe die digter ’n kind was. In die vers blyk sy te verlang na haar ongekompliseerde verlede waar sy beskerm en vertroetel was, soos wanneer sy op haar vader se “skoot” kon sit, toe hy haar in ’n “kombers toedraai en afdra van die kar” en haar “voete warm

vryf”. Die oorvleueling en aanvulling van die twee genres, kennelik digkuns en outobiografiese prosa, ontsluit in dié vers meervlakkige betekenisse.

Die gedig “’n Bundel bedoel vir aborsie” (1981b:19) is ’n netelige vers om in ’n kategorie te plaas. Daar is geen direkte verwysings na Krog nie, maar aangesien sy vroeg getroud is met Albie van Schalkwyk is swangerskap tog ter sprake. Dit is egter glad nie ’n uitgemaakte saak nie en sodoende kan hierdie gedig ook in die derde kategorie van universele verse val. Aansluitend by hierdie gedig is “Ballade vir die onwaarskynlike seun” (1981b:15) waarin die spreker haar wens uitspreek oor die geboorte van ’n seun: “as ek eendag ’n seun het”. Daar is egter ’n derde gedig, “Oorsprong” (1981b:20) waarin die groei van ’n fetus beskryf word, wat by hierdie gedig aansluit wat mens tog laat wonder of die primêre interpretasie van ’n werklike aborsie of die denke aan ’n werklike aborsie dalk die stimulus vir hierdie gedig was.

’n Ander moontlikheid is dat dit nie letterlik oor aborsie van ’n fetus hier gaan nie, maar soos in Jonker se gedig “Swanger vrou” (*Rook en Oker* (1963), in *Versamelde Werke*, 2003:48-49), gaan dit hier oor die skryfproses. Jonker se gedig oor ’n swanger vrou is ’n sterk liggaamlike gedig met konkrete beelde wat die sorgelose wêreld van ’n kind met “appelliefies en heide” teenoor die nagmerrieagtigheid van ’n swangerskap abortering “my nageslag lê in die water”, teenoor mekaar stel. Veral die reëls “los van my skoot maar besmeer / met my trane besmeer / en besmet met verdriet” suggereer ’n ware aborsie, maar tog het Jonker dit later ontken en word dit as ’n kunsteoretiese gedig beskou. Krog kón dus op hierdie verklaring van Jonker se gedig sinspeel, alhoewel dit ook bekend was dat Jonker al deur die aborsieproses gegaan het. Hierdie is ’n gedig wat skynbaar oor ’n aborsie handel, maar eintlik ’n metafoor vir die kreatiewe skryfproses is. Jonker se gedig “Korreltjie sand” handel oor ’n aborsie wat sy in 1961 ondergaan het. Anna Jonker vertel dat haar suster, Ingrid die gedig in die hospitaal geskryf en dit vir haar geneesheer gegee het (Metelkamp 2003:115):

Die oorspronklike se reëls was, die tweede strofe: “... in die blou / ek maak net ’n ogie van jou”, waar daar nou “’n korreltjie” is. Dit kom uit die tyd toe Ingrid agt was, twee jaar voor haar ma se dood, toe haar ma hospitaal toe is [...] Die rooi liggie van die radio by haar bed het Ingrid altyd ’n ogie genoem: die ogie moenie toegaan nie, dan gaan Mamma dood. Hulle het die radio aangehou. Dit het later Ingrid se radio geword.

Ironies is “Korreltjie sand” ook by Jonker se begrafnis gelees: “Timmerman bou aan ’n kis / Ek maak my gereed vir die niks / Korreltjie klein is my woord / Korreltjie niks is my dood” (2003:210). Indien Jonker se gedig, soos Krog s’n, slegs op referensiële vlak geïnterpreteer word, is dit ook ’n kunsteoretiese vers. Die “mens agter die boek” oftewel die “storie agter die gedig” is in hierdie geval bekend en geverifieer dat dit feitlik korrek is en daarom word die vers redelik binne die gegewe konteks ontleed.

Conradie (1996:28) merk op dat “die oorsprong of konsepsie van die digbundel in ‘n Bundel bedoel vir aborsie’ ’n aanvanklike euforie [verteenwoordig] dat die bundel – ‘n hy’ – uitgestuur sou word ‘om aan blindes boodskappe [te] bring’”, maar dat hierdie geluk oorgaan in “melankolie as die onskuld van moontlike segging oorgaan in onafhanklike segging waardeur die moeder/digter segginsskap [sic] verloor oor haar kind”. Volgens Conradie (1996:28) verloor sy seggenskap want, “[b]uite haar lê die sosiaal gekondisioneerde taal wat alle oorspronklikheid aan bande lê”. Op metonimiese vlak sou Conradie se interpretasie korrek kon wees, want hy verbind kreatiwiteit met die geboorteproses. Daar is egter geen verwysing in die gedig na die “sosiaal gekondisioneerde taal wat alle oorspronklikheid aan bande lê nie”, maar dit is ’n moontlike interpretasie.

Die rede waarom lesers eerder hierdie soort “aborsie” gedigte op metonimiese vlak interpreteer, is moontlik toe te skryf aan die taboe wat op hierdie onderwerp geplaas is deur die samelewing. Michel Foucault poneer dat die mensdom nie vry is nie, maar eerder ingeperk word deur die regulasies van die samelewing: “humanity does not start out from freedom but from limitation and the line not to be crossed (1995:293). Vryheid word hoog op prys gestel: die vryheid van spraak, persvryheid, godsdienstvryheid en die reg om as vrye mense en nie as slawe te leef nie. Tog kan ons nie volkome vry leef nie, want ons is deel van ’n samelewing wat slegs funksioneer as reëls en regulasies gevolg word. Dit is debatteerbaar of hierdie magdom van reëls ons vryheid beskerm en of dit net slawerny in ’n ander gedaante is.

Die beperkinge van taal en algemeen aanvaarbare onderwerpe vir bespreking, letterkunde of selfs die digkuns wat tradisioneel as die hoogste estetiese kunsvorm geag is, word met die onderwerp van “aborsie” omvergewerp. Krog bars deur die taboegrens met ’n vers wat selfs deur die mees ervare akademici lief is op metonimiese

vlak gelees word. Dit opper die vraag: Waarom is die samelewing so huiwerig om dié onderwerp op 'n publieke platform te bespreek? Foucault (1995:291) lewer kommentaar op die samelewing se reëls ten opsigte van erge taboes soos bloedskanie, maar dat daar nie veel bekend is oor die impak van taalbeperkinge nie (1995:291):

We know the systems of rules with which forbidden acts are to comply; we have been able to discern the rules of the incest taboo in every culture. But we still do not know much about the organization of the prohibition in language.

Nie Kannemeyer in sy deeglike *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur* (1983) of selfs Gouws in sy profiel oor Krog in *Perspektief en profiel* (1998) noem nie eens hierdie gedig nie. Waarom nie? Is dit nie 'n belangrike gedig in haar oeuvre nie? Of dalk omdat hulle ook nie oor hierdie onderwerp van aborsie wil skryf nie? Die titel van die gedig lei die leser op 'n dwaalspoor, want dit word genoem 'n “bundel” vir aborsie, maar tog is dit slegs een gedig. Die ek-spreker brei egter op die titel uit:

sy ontstaan was so volkome enkelvoudig
die enigste enkelvoudige oomblik wat ek nog beleef het
daarom juis
wou ek hom as 'n eenheid grootmaak en uitstuur

Hieruit kan mens aflei dat daar verwys word na 'n enkele gedig se spontane ontstaan, wat sy wil uitbrei tot 'n bundel gedigte. Tog is dit verwarrend dat die ek-spreker wat hierdie gedig beskou in die bewonderende terme van “die enigste enkelvoudige oomblik wat ek nog beleef het”, dit wil uitbrei, maar dan skielik besluit dat sy dit liewers wil aborteer. Conradie se interpretasie kan die antwoord hierop bied, maar dit oortuig nie heeltemal nie. Verder sou hierdie gedig, indien dit werklik oor die “bundel” gehandel het, meer trefkrag hê as dit die insetgedig was, maar “Lied van die fietsers” is gekies as 'n meer gepaste openingsgedig vir die digbundel. Daar kom egter hierna 'n wending wat die skakel met 'n gedig laat vervaag en nader beweeg aan 'n aborsie:

nou nog sluip hy deur holtes
glip hy deur kleppe
om my hart soos 'n vuur oop te breek
dat ek huil van beweginglose pyn

Dit is moontlik dat 'n digter so sterk kan voel oor 'n skepping, op metonimiese vlak 'n skepping van woorde, maar op referensiële vlak 'n skepping van lewe dat dit 'n “beweginglose pyn” kan veroorsaak. Die reëls “en soos hy daardie middag deur die vyfuur-verkeer geskreeu het / so skreeu hy nog” en “om my hart soos 'n vuis oop te breek” skakel met Jonker se gedig, “Die kind wat doodgeskiet is deur soldate by Nyanga” (2003:81): “Die kind lig sy *vuiste teen sy moeder* / wat Afrika *skreeu skreeu* die geur / van vryheid en heide / in die lokasies van die omsingelde *hart*” (my kursivering). Die motiewe van geweld en bloed is ook in albei gedigte teenwoordig. Op ironiese wyse is die kind in Jonker se vers wat doodgeskiet is deur soldate, in gees en ideale “nie dood nie”, wat gekoppel kan word aan die aborsie in Krog se gedig waar die skepping op metaforiese vlak ook nie “dood” is nie. Die skakel met die skryfproses word in die laaste strofe verbreek:

ek moes hom laat doodmaak het
 sodat hy binne-in my dood kon bloei
 om jou onthalwe en myne
 omdat hy ontstaan het toe ek nog onskuldig was
 en hom so spontaan graag wou gehad het
 toe ek met hom nog iets wou sê . . .

Uit hierdie strofe kan verstaan word dat die spreker se onskuld verlore is, maar dit maak nie eintlik sin in die konteks van dig nie, aangesien hierdie reeds Krog se tweede digbundel is. Dit kan miskien dui op die feit dat sy as student 'n nuwe uitkyk op die lewe gekry het en dat die oogklappe van haar oë afgeval het. Op 'n referensiële vlak dui dit egter op 'n swangerskap en die feit dat sy “hom so spontaan graag wou hê” weereens op die konsepsie van 'n kind. Waarom sou die ek-spreker verwys na 'n gedig wat sy “spontaan graag wou” hê? Indien die gedig geskryf was, kon die spreker dit sekerlik gehou het. Indien daar terugverwys word na die polemieë rondom “My mooi land” wat gepubliseer was, is daar seker nie 'n rede waarom hierdie gedig geaborteer moes word nie? Sy wou “met hom nog iets” sê, wat wel kan dui op 'n politieke gedig waarin sy haar liberale denkwyses in uitdruk, maar sy kon die gedig gehou en later gepubliseer het indien dit werklik 'n probleem was; “My mooi land” is byna veertig jaar na die oorspronklike publikasie in 'n Afrikaanse digbundel gepubliseer. Op referensiële vlak kan hierdie reël eenvoudig net verwys na die liefde wat sy wou betoon deur geboorte te gee aan haar beminde se kind.

Dit gaan nie hier om sensasie nie. Dit is irrelevant of Krog 'n aborsie gehad het, of iemand na aan haar een gehad het en of sy met haar “vroulike kreatiwiteit” soos Conradie (1996:27) dit noem, die moederskapbeeld en/of skrywerskapbeeld geskep het. 'n Aborsie is 'n innig persoonlike en selfs traumatiese ondervinding en hierdie bespreking wil nie lig van hierdie saak maak nie. Hier wil net beklemtoon word, dat Krog wat kennelik haar lewe as materiaal vir haar werk gebruik, die moontlikheid daar stel dat hierdie gedig nie bloot op 'n metonimiese, kunsteoretiese vlak gelees behoort te word nie. Die konkrete beelde dui op 'n swangerskap wat nie op daardie stadium geleë was nie. Daar word dus deur die digter self 'n ruimte geskep vir verdere interpretasie.

In *Relaas van 'n moord* bevraagteken die protagonis (“A.”) haar sogenaamde “pro-lewe-posisie” (1995b:59): “As ek teen moord is, of liever lewe respekteer, waarom het ek sonder om 'n oog te knip vroeër jare twee aborsies gehad?” Hierdie teks is oorspronklik bemark as 'n novelle, alhoewel die verhaal duidelike ooreenkomste met Krog se lewe toon. Die teks kan beskou word as 'n outobiografiese vertelling, want dit is gebaseer op ware gebeure wat selfs in koerante en hofdokumente aangeteken is. Krog sluit egter 'n skadeloosstelling voorin die teks in, wat die grense tussen feit en fiksie uitwis: “Nie alles hierin is waar nie”. Dié stelling beteken wel dat daar moontlik fiktiewe gebeure voorkom, maar terselfdertyd dui dit daarop dat die betoog grotendeels op feite berus. Inteendeel in *Begging to Be Black* (2009e) wat deur Krog beskryf word as die slotdeel van haar outobiografiese drieluik, word die politieke gebeure van *Relaas van 'n moord* uitgebrei en gekontekstualiseer. Dit is egter steeds nie 'n konkrete bewys dat “'n Bundel bedoel vir aborsie” oor 'n geaborteerde vers of fetus handel nie. Die woord “aborsie” dui binne die raamwerk van die outobiografiese gegewe op meer as net 'n gedig, maar verwys ook na die moontlikheid van 'n werklike gebeurtenis.

Dit is ironies dat Van Wyk Louw in *Rondom eie werk* (1970), byna vyftien jaar ná sy verbod op die outobiografiese ontleding of inslag van verse, sy ontevredenheid uitspreek oor die alewige estetiese interpretasies van gedigte, asof dit die enigste moontlike beweegrede vir die digter is (1970:74, in Janse van Vuuren 1985:313):

Vir die digter is dit eintlik vernederend wanneer byna elke vers wat hy skrywe, teruggevoer word tot ‘poësie óór die poësie’, tot ‘soek na die skoonheid’ – asof hy iemand is wat niks anders te doen het nie as om óór poësie te skryf; iemand wat met stywe oë net loop en prewel: poësie, poësie, poësie; skoonheid, skoonheid, skoonheid.

Die gedig “Om heel te word (Openbaring 6)” (1981b:16) kan geklassifiseer word as ’n indirekte outobiografiese gedig, aangesien dit teen die agtergrondskennis van Krog se studietydperk in Bloemfontein gelees kan word. Sy verwys spesifiek na geografiese kenmerke van haar omgewing soos “Maitland” wat ’n belangrike straat in Bloemfontein is, “Hoffmanplein” in die stad asook na die bekende koppie buite die stad waar daar ’n sterrewag was, “Navalhill” (ook bekend as ’n studente “vryplek”). Hierdie belydenisvers het ’n Bybelse interteks wat reeds in die titel staan. Die “weerlig in die noorde” en die “wit perd” word belaa met betekenis uit hierdie interteks wat dui op die wêreld wat op apokaliptiese wyse tot niet sal gaan met storms, aardbewings en asteroïdes wat die aarde gaan tref en ’n paar ander gebeurtenisse.

In Openbaring 6 word geskryf van die ses seëls wat geopen word en die vier perderuiters van die apokalips. Die wit perd se ruiter het ’n “pyl en boog” en ’n “oorwinnaarskroon is aan hom gegee, en hy het as oorwinnaar uitgegaan om nog verder te oorwin” (Openbaring 6:2). Hieruit kan afgelees word dat die digter haarself as gered sien en moontlik ook profeties as die een wat ander gaan “red”. Dié gegewe kan verbind word met “Dogter van Jefta” waar sy haarself as “vroedvrou vir ’n volk” sien, asook ’n intertekstuele verwysing na Van Wyk Louw se “Die profeet” waarin die digter besin oor sy siening van homself en sy rol as digter. Die ander perderuiters moes verwoesting saai. Die rooi perd se ruiter moes “vrede van die aarde wegneem”, die ruiter op die swart perd met ’n skaal in sy hand en laastens die ruiter op die vaal perd wat Die Dood is (Openbaring 6:4-8).

In “Duet” is daar ’n metalinguale bewussyn van die digter wat dink “woorde is ’n spel”. Sy twyfel aan die waarde van woorde in “word woorde sinloos” en “my woorde is nuwe woorde / eenvoudige woorde”. Deur die oordrewe gebruik van “woorde” verlaag die digter tog op ironiese wyse die waarde van die woorde. Kannemeyer (1983:502) noem dat Krog in “duet” ’n “musikale struktuur na die poësie (transponeer)” en op tegniese vlak is daar tipografies ook vernuwing, want daar is “

twee moontlikhede van lees – onder mekaar of langs mekaar – wat deur die kombinasies twee verskillende betekenisdimensies skep”.

In “Jonathan” (1981b:24) kom die liefde tussen twee bemindes ter sprake:

ons liefde is suiwerder as die liefde tussen man en vrou
ons liefde verbind jare en eeue
waarin ons mekaar se voete was
met die klooster koeltes van ’n klein komkommertuin.

Die gedig handel oor “Jonathan” wat kan dui op die Bybelse Jonathan wat die vriend was van Dawid, maar mens wonder tog of dit nie ook betrekking het op Krog se jeugliefde, John Samuel nie. Die verbintenis tussen die Bybelse Jonathan en sy vriend Dawid toon parallelle met John Samuel en sy broer, David. Hierdie ooreenkoms kan sekerlik nie blote toeval wees nie. Die liefde wat “suiwerder” as die gewone liefde tussen “man en vrou” is, asook die verwysing na die “klooster” suggereer ’n mistieke liefde. Dit is egter steeds moontlik dat die gedig deels gerig is op Krog se geliefde en dat hulle liefde ’n bo-aardse aspek, soos suiwerheid vertoon. ’n Ander moontlikheid is broederlike liefde.

“Êrens is jy” (1981b:45) dui op Krog se digterskap met “hier waar ek nou skrywe” en in “Fantasie” (1981b:40) word die kreatiewe proses beskryf as ’n sprokieagtige gebeurtenis:

uit die middeleeue het jy sonder geluid gekom
jou rug soos ’n magneet vol spelde
aangepak van pyn en stof
en jy het by my kom staan
’n mank fantasie
’n klein hand van my omdraai
om woorde soos aarsellose pyle
ver ver oor die horison te skiet

In die “Meermin” (1981b:30-31) word op metalinguale vlak op die skryfproses kommentaar gelewer as ’n pynlike proses:

en stoot jou uit op die leë sand
sonder ’n sylyn net met die hoek van skryf in jou keel
en die hoek sal draai elke keer as jy praat
jy sal skree van eiers en pyn

woorde met fosfor wat soos seegras om wrakhout bly groei

Die meermin is egter bereid om hierdie pyn te verduur net om nie in vergetelheid te vergaan nie: “ek is so bang dat ek gaan dood ouma / onbekend en klein” en “met ’n hoek wat my skeur en aan my oneindigheid gee / tydloosheid / onsterflikheid / iets so suiwer dat net die driehoek my van god kan skei”. Die meermin druk in hierdie gestaltevers begeertes van ’n skrywer uit en daar kan verwys word na die objektief korrelatiewe tegniek wat hier gebruik word, maar al dink sy oorspronklik dat sy onsterflik sal wees indien sy skryf, vind sy later uit dat haar gekose lewe ’n vonnis is waaruit slegs die dood, wat sy ten alle koste wou vermy, haar sal verlos (vergelyk die preokkupasie met sterflikheid in *Verweerskrif*):

toe het ek hierdie hoek ingesluk
maar my woorde het nooit van my losgeraak
om die branding met hulle vlerke te troos nie
hulle het in slankarm seesterre aan my vasgesuig
sodat ek nou swaar en onherkenbaar
wag dat die hoek in my keel
’n anker word.

In die laaste afdeling handel “Chaconne” (1981b:54) oor die verlange na ’n geliefde in Stellenbosch: “hoe lank reis ’n brief van stellenbosch na bloemfontein”. Daar is ’n moontlikheid dat hierdie geliefde dieselfde een is wat in *Dogter van Jefta* na Heidelberg in die Wes-Kaap gaan vir militêre opleiding. Hierdie persoon is afkomstig van die Vrystaat, “want jou oë innig vergroot agter jou brilglase / dra die wysheid van ’n vrystaatse bruin”. Daar word op metatekstuele vlak verwys na Krog as digter, “oor jou kan ek nie skrywe nie”, maar ook op die effek wat die beminde op haar skryfproses het: “jou gedagtes skiet met elke polsing einders vir my oop / konstrueer spoorlyne oor die oopgerukte veld / akkuraat soos jou woorde / rangskik jy my sinne soos ’n eenvoudige braaivleisvuur”. Die musiekverwysings van “harp en fluit / met vivaldi en trompet / om ritmies opgekerf te word met barok” dui moontlik op referensiële vlak na die pianis Albie van Schalkwyk.

In “Gigue van die rotvanger” speel die gedig in op die verhaal van “Die rottevanger van Hameln” wat Krog later vertaal, maar dalk selfs meer op Johann Goethe se “Der Erlkönig” (Die elwekoning) wat Krog as kind gefassineer het (2005:257-258). In die gedig kan die vader nie die magiese figuur sien wat sy kind betower met die fluit nie

en later, nadat die kind die Elwekoning volg, sterf hy. In Krog se gedig is die implikasie dat dit 'n geliefde is wat haar kom haal, “soos ’n bruid het ek my klaargemaak vir jou”. Die aanloklikheid van hierdie figuur is dat sy nie met haar identiteitskwessies worstel wanneer sy by hom is nie:

by jou is ek sonder herkoms of toekoms of kompleks
by jou is ek ’n oomblik, ’n vonk
by jou is ek onbewus of ek hartseer is oor jou
 en of ek hartseer is oor myself
 en of ek al ooit in my lewe hartseer was

Die onheilspellende atmosfeer van Goethe se gedig word in die volgende reëls weerspieël:

maar ek het nie geweet dat jy sou kom terwyl dit donkermaan is nie
 ek het ook nie geweet van die fluit nie
 ek het net die note gehoor
 en onbewus van dagbreek of skemer
 het ek opgestaan om jou lied vir altyd te volg.

Op metatekstuele vlak word daar ook kommentaar gelewer op sy invloed op haar skryfkuns, want sê sy “ek het woorde na jou vermoen”. In *Otters in bronslaai* (1981) duik hierdie geheimsinnige fluitspeler weer op, maar dié keer het hy nie ’n fluit waarmee hy haar verlei nie, maar ’n musikale stem in “visioen van die sanger” (1981a:21) wat die eerste in die reeks gedigte “vyf horries van a.e. samuel (geb. Krog) is. In hierdie gedig word die digter verlei deur ’n sanger wat haar wil wegneem van haar gesin en hul tuiste. Sy probeer hom weerstaan, maar in die einde is sy mag oor haar te groot. Viljoen (2009a:7) merk op dat binne die konteks van Krog se oeuvre kan daar afgelei word dat hierdie lied van die sanger haar roep om te skryf, maar omdat sy haar verantwoordelikhede as moeder en eggenoot wil nakom, probeer sy die sjarmente sanger (wat kuns of poësie suggereer) teenstaan.

Hierdie interpretasie werp ook lig op 'n moontlike tweede interpretasie vir die vers in *Januarie-suite*. In laasgenoemde vers word daar direk uit Goethe se “Der Erlkönig” aangehaal, aanvanklik geskryf vir die opera *Die Fischerin* in 1782 (Viljoen 2009b:203), wat die sanger se magiese krag versterk: “*Du liebes Kind, komm, geh' mit mir! / gar schöne Spiele spiel' ich mit dir;*” (My liefwe kind, kom met my / sulke lieflike spele speel ek met jou) en “*Mich rezt deine schöne Gestalt, / und bist du nicht*

willig, so brauch' ich Gewalt!" (Ek is betower deur jou skoonheid / en as jy nie gewillig is nie, dan gebruik ek geweld!). Die parallelle met Goethe se tragiese gedig waar die kind sterf nadat hy die Elwekoning volg, kan nie misken word nie en daardeur word dit gesuggereer dat die digter ook tot 'n tragiese einde sal kom indien sy die uitnodiging aanvaar. Dit dui dalk nie op 'n letterlike sterfte nie, maar die digter sal "dood" in haar gesin se oë wees (Viljoen 2009a:8).

2.3 Samevatting

Die outobiografiese substratum in Krog se verse is reeds vanaf haar debuutbundel teenwoordig. Die talle maskers wat sy dra in die gestalteverse bemoeilik die verfyning van die outobiografiese graad in dié verse, want soos Serfontein haar aanmoedig (2005:67): "Maak of jy iemand anders is. Vat iemand se lewe maar kleur hom met jou lewe in". In hierdie verse is daar nuanses van die digter, maar ook van die persoon "deur" wie sy dig.

Die kunsteoretiese aard van "Meermin" (1981b:30-31) in *Januarie-suite* verstewig egter die outobiografiese pakt tussen die digter en die leser. Tematies skakel die verganklikheidsmotief in dié vers met verse uit *Dogter van Jefta* soos "Hoe ver is eendag" (1982:28) en "Blare" (1982:13), waarin die jong outobiografiese-ek reeds bewus is van die naderende dood. Oorvleuelings tussen die gedigte en 'n *Ander tongval* is uitgelig om die outobiografiese interaksie tussen dié genres te beklemtoon en die aanvullende funksie daarvan aan te dui.

3. Vroeë bundels: *Beminde Antarktika* en *Mannin*

It is the great virtue of autobiography as I see it – though autobiography is not peculiar in this: poetry, for example, does the same, and so does all art – to offer us understanding that is finally not of someone else but of ourselves.

- James Olney, *Metaphors of Self* (1972:x)

3.1 *Beminde Antarktika* (1975)

3.1.1 Resepsiestudie

Beminde Antarktika en *Mannin* word op dieselfde dag in 1975 vrygestel. Daar is al deur verskeie kritici uitsprake gelewer oor presies watter een van hierdie bundels eerste gelees behoort te word en watter een die opvolger is. G.C. van Rooyen (1991) en Conradie (1996:36) voer aan dat *Mannin* die beginpunt is, veral omdat die moeder se rol in die fokuspunt staan, asook die “bestekopname vir die geslagtelike verhoudinge deur onder andere in die metafoor van kil- of koudheid te besin oor die verloop van sake”. Conradie (1996:36) se argument lui verder dat die bundel “ter aanvang ’n geografiese en historiese vertrekpunt” toon en dat die Kaapse beelde moes dien as “baken en beskutte hawe” in die eerste reeks verse en hoe hulle mettertyd ’n “gestroopte opname om die innerlike toestand” weergee.

Gouws (1998:554) dink egter dat volgens chronologiese kriteria *Beminde Antarktika* eerste gelees moet word. Alhoewel dié debat lankal nie beslis is nie, blyk Gouws se beredenering geldig te wees, aangesien veral die gedigte oor verhuising en vervreemding in Kaapstad gelees word as die natuurlike uitvloeisel van iemand wat sopas getrek het na ’n ander stad en in Krog se geval, ’n ander provinsie. Die Kaap se berge en nat weer is ’n aanpassing ná die Vrystaatse koppies en droë klimaat. Die besluit om albei digbundels tegelyk uit te gee, het die bogenoemde debat rondom die volgorde van die bundels tot gevolg gehad. Ironies is die debat onnodig, want volgens Kannemeyer in sy biografie oor Opperman, was albei bundels as een manuskrip aan Opperman voorgelê (1986:331). Krog het aan dié manuskrip gewerk terwyl sy in

1975 Opperman se Letterkundige Laboratorium as gasstudent, sowel as Honneursklasse, bygewoon het.

Met die publikasie van dié twee digbundels gaan Krog 'n nuwe fase in haar lewe binne as getroude vrou en moeder. Haar gedigte spreek van 'n nuutgevonde volwassenheid, wat die ontnugtering en teerheid van haar huwelik met Andries Albertus (Albie) van Schalkwyk karteer. Drie jaar tevore was die spreker in *Januarie-suite* 'n verliefde student met verhoudings- en aanpassingsprobleme by die studentelewe as tema. In hierdie bundels is daar weer verhoudingsprobleme, maar aangesien dit aangaande die huwelik is, is die lyding meer intens. Daar is ook weer aanpassingsangste, maar waar dit voorheen die tydelike verhuising van Kroonstad na Bloemfontein was, is die afstand nou verder van haar geliefde Vrystaatse rooigras na Kaapstad se Tafelberg. Nuwe temas wat tot haar oevre gevoeg word, is die rolle van eggenoot en moeder, asook die struweling tussen digter en gewone huisvrou wees. Laasgenoemde temas sal vir 'n paar toekomstige bundels steeds as boustof dien, maar die een tema wat regdeur haar oevre teenwoordig sal bly, is die kunsteorie in teenstryd met die huislike.

Alhoewel Krog vir dié twee bundels die Nederlands/Vlaamse Reina Prinsen-Geerligsprys vir mees belowende jong skrywer in 1976 wen, word hierdie bundels as 'n laagtepunt in haar oevre gesien. Brink (1975) noem dat Krog “oordadig, berekend” en “irriterend” raak. Hy merk op dat buiten vir 'n “handjievol kosbare uitsonderinge” hierdie twee bundels “net nie op peil [is] nie. Eerder 'n hartverskeurde insinking”. Hy sluit darem op 'n hoopvolle noot af: “Mens vertrou dat dit net tydelik sal wees. Antjie Krog is veels te jonk en veels te begaaf om nou al langs die pad te gaan sit”. In teenstelling met haar vorige digbundels, word *Beminde Antarktika* “ontsier deur 'n oordaad beelde, die afwesigheid van hegte sluiting en die gemaklike ‘van’-konstruksie as eksegetiese procédé” (Kannemeyer 1983:503). Die resensies vir *Beminde Antarktika* en selfs *Mannin* is oorwegend negatief.

As titel bestaan *Beminde Antarktika* uit twee dele, naamlik verwysing na 'n geliefde (“beminde”), en verder 'n geografiese verwysing na die yskontinent van Antarktika, wat intense koue suggereer. Dié twee teenstellende fasette sorg vir spanning in die gedigte, maar die tema van teleurstelling en kilheid is sterker as die tema van liefde.

Die leser word gelaat met die indruk dat die huwelikslewe van die spreker nie vervullend is nie. Die bundel is opgedra “vir die ander op Middenspruit” wat haar familieplaas in die Noord-Vrystaat is. Die leser word dus reeds van die uitset gekonfronteer met die heimwee en verlange van die digter na haar tuiste. Die stofomslag is ontwerp deur Pennie Krog en die blou kleure imiteer moontlik water wat beelde van trane, reën (soos wat sy nou in die Kaap ondervind), die oseaan en die onderbewussyn oproep. Die outeursreg word aangedui as van A. van Schalkwyk wat aandui dat die digter nou getroud is en haar aanvaarding van haar nuwe identiteit as eggenoot. Die inhoudsopgawe is agterin die bundel, soos by haar vorige digbundels en sy gee steeds by Human & Rousseau uit. Volgens die inhoudsopgawe is daar twee duidelike afdelings. Die eerste, waarin die meerderheid van die verse, is ongetiteld, en die tweede “’n drieluik vir twee kore en solostem” bestaan slegs uit drie gedigte. Indien daar na die gedigte en hul temas gekyk word, kan die leser eintlik drie afdelings onderskei: die daaglikse omgang vir die spreker in Kaapstad, asook haar verhouding met haar geliefde, die reeks verse getiteld “onvertaalde teleks” oor die liefde en die natuur, en laastens die drietal gedigte oor individuele en kollektiewe lyding in ons land.

Teenstrydig met die inligting wat verskaf word in hierdie studie, lewer Leon Rousseau (afgetrede uitgewer van Human & Rousseau) die kommentaar dat *Januarie-suite* en *Bemide Antarktika* in Krog se “tweede universiteitsjaar verskyn” (2009:9). Dit is inderdaad akkuraat dat *Januarie-suite* in 1972 verskyn het, maar wat van *Bemide Antarktika*? Die uitgewersdatum voorin die digbundel is 1975, en tog is daar verskeie bronne op die internet wat aandui dat die datum eintlik 1974 is. Prominente webwerwe soos dié van Kwela Boeke, Umuzi (’n afdeling van Random House), *Wikipedia* en selfs ’n profiel oor Krog op *Who’s Who South Africa* (www.whoswhosa.co.za) bied die datum verkeerdelik as 1974 aan. Rousseau noem ook in sy resensie van *Vrypas*, die outobiografie van Dot Serfontein (2009), en moeder van die digter, dat Krog die gedig “Ma” al in standerd 3 geskryf het, wat sou dui op ’n uitsonderlike talent, maar dat sy “in st. 4 debuteer met *Dogter van Jefta*” is ’n drukfout.

3.1.2 Outobiografiese gedigte

Die enigste vers in hierdie bundel wat gelees kan word as 'n direkte outobiografiese gedig, is “IX” (1975a:25) in die “onvertaalde teleks” -reeks, want dit is heelwaarskynlik opgedra aan John Samuel (“vir J”). Gouws (1998:554) verwys na dié reeks gedigte, veral “X” waaruit dit blyk dat die spreker “die ‘ysmens’ bemin, maar sonder ontgooiing van sy kant af”. Hy brei uit: “Dat die finale afloop van hierdie liefdesgeskiedenis moontlik verband hou met ‘J(ohn)’, blyk uit gedig nommer IX” (1998:554). Dit is bekend dat Krog ná haar egskeiding van Albie van Schalkwyk getrou het met haar jeugliefde, John Samuel.

'n Ander aspek wat hierdie twee gedigte koppel, is die gebruik van die “igloo” beeld in beide gedigte. In “X” (1975a:26-26) word “*beminde antarktika*” aangespreek wat skakel met die bundeltitle. Dit is ook 'n leidraad wat die identiteit van “beminde antarktika” verrai, of op die minste die vermoede versterk dat dit aan haar eggenoot, Albie van Schalkwyk gerig is. Die gedig sluit af met die volgende reëls: “hoeveel liefde moet ek eindelijk bring / dat jou igloohart kan smelt?”. Hierdie reëls suggereer teleurstelling, frustrasie en uitsigloosheid vir die spreker in dié verhouding, maar daar blyk nog 'n mens in die spreker se lewe te wees wat uitsig bied, soos afgelees kan word in die slotreëls van “IX”, “'n koue front beweeg suidwaarts / in die bevrore toonaard van 'n naam”.

“J” die persoon waaraan “IX” opgedra is, word aangespreek as “my voëltjie” of dit kan dalk 'n troetelnaam vir die digter wees? Die tweede opsie is 'n sterker moontlikheid, want daar is deernis en empatie met die “voëltjie” se situasie: “wie't jou gespalk my voëltjie / oor die igloo van ys / [...] / wie't jou gevou om soveel verdriet”. In teenstelling rig die spreker haar in “X” tot “my koue koue mens”, wat van die uitset die toon stel vir 'n liefdesteleurstelling. Die beeld van die voëltjie by die igloe herinner sterk aan Breytenbach se gedig, “Iets om aan te peusel in my igloo” (2001:50): “my wintervrou is 'n klein klein voël”.

Die ander gedigte is grotendeels indirekte outobiografiese gedigte. In die openingsgedig, “beloop” (1975a:7) vertel die spreker op prosaïese wyse van die

pragtige natuurskoon, van die “Bolandse berge” tot by die “hart van die Vrystaat”. Krog het op dié stadium van haar lewe in Kaapstad gewoon, maar dit is duidelik dat al is die Kaap hoe mooi, hunker sy steeds na “’n landskap gestroop van pretensie”, haar geliefde Vrystaat.

In “naweekpas” (1975a:8) word die wêreld van die 1970’s uitgebeeld toe verpligte weermagdiens ’n vereiste vir elke “gesonde” jong man was. Die feit dat die man uit die “kommando vir Bloemfontein-distrik” is, dui heel waarskynlik daarop dat dit Samuel, Krog se jeugliefde, is. Die spreker in die gedig verwys ook na “my voetsoldaat se oë / die skertsblou” wat ’n intimiteit uitdruk en die blou oë, wat ook in *Januarie-suite* voorkom. Die voetsoldaat se liggaam “mortier [...] telekse” wat skakel met die tiental telekse-reeks later in die bundel. Daar is spanning in hierdie gedig veral met beelde soos “bloed aan die takke” en dat “die hele huis ruik [...] na oorlog”. Die treffendste beeld is seker van die soldaat wat buite sy huis staan met “sy geweer soos ’n varkblom in sy arms”. Die metafoor van die pragtige, waarskynlik wit varkblom (aronskelk) in teenstelling met ’n swart instrument van geweld en selfs dood. In hierdie opsig is dit nie bloot die vorm van die blom wat dit vergelykbaar met die geweer maak nie, maar ook die aronskelk se funksie as populêre blom vir begrafnisse.

Die vermenging van feit en fiksie is ’n netelige saak in die algemeen, maar in die poësie is die lyn tussen die twee vervaag tot die punt dat die meeste kritici daarvan wegstroom om gedigte outobiografies van aard te noem. Ted Kooser is egter een van die uitsonderings. Hy spreek sy weersin in dié soort vervaging van grense duidelik uit in sy artikel, “Lying for the Sake of Making Poems” (2001:158): “I grew up believing a lyric poet was a person who wrote down his or her observations, taken from life”. Hy noem byvoorbeeld dat hy altyd vertrou het in die ek-spreker in Walt Whitman se gedigte, maar dat dit ’n al meer algemene verskynsel is, vir digters om “outobiografiese” gedigte te fabriseer, en sodoende hul werk interessanter maak.

Kooser het dit nie oor gestalteverse nie, of duidelike verbeeldingsvlugte of fantasie gedigte nie, selfs nie oor verse waarin dit duidelik is dat die “ek” op universele wyse ingespan word, soos in William Shakespeare se eerstepersoonsverteller sonnette (“I love you because...”)

gewoonlik spesifieke outobiografiese besonderhede en verwys terug na die onderwerp, liefde in hierdie geval (Kooser 2001:159). Die probleem duik egter op wanneer die gedigte waarin “outobiografiese” inligting aangebied word op so ’n wyse dat dit die leser se gevoelens oor die digter affekteer (Kooser 2001:159). ’n Voorbeeld sou wees ’n digter soos Totius wat in *Passieblomme* (1934, heruitgawe 1998) gedigte skryf oor die afsterwe van sy kinders. Hierdie gedigte wek simpatie by die leser, maar hoe bedrieg sou die leser nie voel as inligting later die lig sien, dat hierdie tragedie gefabriseer is nie. In Totius se geval is die gedigte outobiografies korrek, maar daar is digters wat nie skroom om die waarheid aan te dik as sou dit beter gedigte tot gevolg hê nie.

Digters wat hierdie soort digkuns regverdig, noem hul gedigte “dramaties” en vermy so die etiese kwessies daaraan verbonde (Kooser 2001:159). Die digter en kritikus, Jonathan Holden het in ’n brief die saak aangeroe: “much of the problem stems from the general blurring of genres in this postmodern ambience, such that the distinction between History and Fiction is no longer as clear cut as we had thought [hoped] it was” (in Kooser 2001:160-161). Dit is ongetwyfeld waar, merk Kooser op (2001:161): “But though poets may have bought into postmodern theory, have their readers been prepared for this?”.

Een van die duidelikste voorbeelde in Krog se werk hiervan is seker haar vermenging van feit en fiksie in *Country of My Skull* wat vele lesers ontstel het, aangesien die Waarheids- en Versoeningskommissie se getuienisse ’n sensitiewe onderwerp vir meerdere mense is. Kooser is onwrikbaar in sy mening dat dit onvanpas is om die leser se vertroue te skend ter wille van onverdiende simpatie vir die kunstenaar: “Why do we permit this kind of behaviour in poetry when we would shrink from it in any other social situation?” (2001:161). Die verskil tussen outobiografie en poësie, is dat gedigte gewoonlik nie aangebied word as outobiografies nie. Dié ongespesifiseerdheid skep ’n ruimte vir die verwewing van feit en fiksie in verse. Krog is per slot van rekening ’n kunstenaar, en daarom kan sy nie gekritiseer word vir onwaarhede nie. Tog word die leser by haar lewe betrek deur die lees van haar gedigte en of dit die intensie is of nie, sekere gedigte wek simpatie vir die digter se situasie.

Krog se digterskap kom ter sprake in “verraad” (1975a:10) waar sy erken: “ek kan nie lewe / net vir jou nie / nog minder aanhou skryf / vanuit ’n afgeslote woordeskat van net ‘ek’ en ‘jy’”. Die finaliteit van die spreker se besluit dat dié verhouding gaan eindig, word uitgespel in haar woorde: “ek hoort nog in die skraal omhelsing van jou oë / maar behoort lankal nie meer aan jou nie / jou liefde kan my nie klein maak nie / ook nie stil nie”. Sy soek na “die ou teerheid van ’n troetelnaam”, maar vind dit nie. Hierdie liefdesteleurstelling word verder uitgebrei in “niks meer” (1975a:13): “niks méér het oorgebly / [...] / en die werklikheid verpêrel / van geslote pyn / tot / stiltes”. Indien hierdie twee gedigte gelees word teen die agtergrondskennis wat bekend is oor die digter se kortstondige huwelik bied dit ’n ekstra dimensie aan die gedigte. Op tegniese vlak dig Krog op hierdie stadium meestal in vrye vers, maar steeds is die gedigte tradisioneel ten opsigte van die temas van liefde en verlies.

As “verhuising” (1975a:14) vanuit ’n outobiografiese hoek gelees word, is dit duidelik dat die digter haar eie ervaring van verhuising van Kroonstad na Kaapstad as materiaal gebruik. Die spreker se misnoeë met haar situasie blyk in “dieselfde nuus wat deuretter” en die banaliteit van die “prys vir melk en brood” wat ook dieselfde is in hierdie nuwe stad, beklemtoon haar ongelukkigheid. Sy erken egter dat sy ’n bietjie angstig is in haar nuwe omgewing, wanneer sy “huiwerend voor die dubbelslot” staan. Hierdie angstigheid vuur dan die “opstand” aan wat sy voel oor haar situasie. Al hierdie verwysings dui op Krog se eie lewe, die trek na die Kaap, en haar ontevredenheid met haar lewe daar wat daarop uitloop dat sy later terugtrek na Kroonstad. Selfs die verwysing na sekuriteit kom ooreen met die reaksie van iemand wat van ’n plattelandse “dorp” trek na ’n metropolitaanse stad.

Die digter se lewe in Kaapstad dien ook as moontlike inspirasie vir “ekshibisionis” (1975a:15) waar sy direk verwys na “Queen Victoriastraat”. In 1974 werk Krog by *Die Burger* in Kaapstad en weer in 1976 (Garman 2009:343). In die beskrywende getitelde vers, “vanuit ’n kantoorvenster (Keeromstraat)” (1975a:16), hou die outobiografiese-ek die duiwe deur haar venster dop. Dié gegewe sluit aan by die feit dat *Die Burger* se ou kantore in Keeromstraat in Kaapstad was, asook die verwysing na die Kaapse wind, die “Suidoos” (1975a:16). Op hierdie wyse verleen die outobiografiese gegewens meerduidigheid aan die gedig. Die Kaapse natuur dien ook

as agtergrond in “onvertaalde teleks I” (1975a:17). Krog merk in 1975 oor haar digkuns op (Krog-profiel op *LitNet*, my kursivering):

“Ek voel dat my gedigte tematies skraal is. Dit op sigself beteken natuurlik nie altyd armoede nie. *Ek beskryf gewoonlik eie ervaring*; mettertyd kan hierdie ek-en-jy-bedryf eentonig word. Daarom probeer ek in my werk uitbreek na ’n wyer mededeling, ’n verplasing in die materiaal deur die land self aangebied.”

In “III” (1975a:19) word daar weer verwys na die afloop van ’n liefdesverhouding (“so het ons verby gegaan geëindig / asof ons nooit was nie”) en dit is moontlik deels outobiografies in die metalinguale bewussyn motief, want daar word direk verwys na die skryfproses (my kursivering):

van al my *woorde* kon ek nie een wakker vind
kon nie een die einde met my deurwaak
[...]
Ons was te min om dood te gaan
ons kon net oorgaan verbygaan
soos die einde van ’n *frase* ontbind
tot jy en tot ek – êrens bo en weg

Die metatekstuele verwysings gaan voort in “V” (1975a:21) met “woorde”, “metaaltaal” (woordspel op metataal), “tonge”, “metriese tong”, “taalskelet”, “vokaalghong” en “Gestalt”. In “VI” (1975a:22) merk die spreker op dat “vir ’n woordelose seisoen was my liggaam om jou jou liggaam om my” wat kan dui op die digter se struweling om te skryf tydens haar eerste huwelik. Die inkorporering van musiekinstrumente soos die “loodgroen klarinet” en die “klawergeuwel” beklemtoon die skakel met die pianis, Van Schalkwyk.

In teleks “VIII” (1975a:24) het die seisoen verander na herfs en reëls soos “die bolandse herfs word nou eers myne” en “die herfs word eindelik myne” herinner aan Van Wyk Louw se alombekende gedig, “Vroegherfs”. Hierdie reëls dui ook op die outobiografiese-ek se aanvaarding van die landskap (die Kaap), wat moontlik toe te skryf is aan die beëindiging van haar verhouding soos gesuggereer in “snags slaap ek weer alleen” (1975a:24). Daar is ’n ondertoon van kalmte en vrede in hierdie vers, van die herfsseisoen wat verandering en stroping bring – ’n tyd vir refleksie. In die laaste twee gedigte van die teleks-reeks is dit winter en die kalm ondertoon van hierdie gedig gee aanleiding tot ’n spanning in “IX” (1975a:25) met die sinister weervoorspelling “’n koue front beweeg suidwaarts” wat op figuurlike vlak na haar

huwelik verwys. In “X” (1975a:26-27) is die spreker wanhopig en besef blykbaar dat die verhouding nie meer te redde is nie:

o my koue koue mens
o my ysmens
hoeveel eeue nog van gewyde geweld
hoeveel son
hoeveel bloed
hoeveel liefde moet ek eindelijk bring
dat jou igloohart kan smelt?

Hierdie laaste paar gedigte wat dui op die einde van ’n liefdesverhouding opper weereens die vraag of dié bundel nie as opvolgstuk vir *Mannin* bedoel is nie. Die digter wou dalk verwarring skep en het heel moontlik gedigte tussen die bundels geruil of dalk wou sy hê dat albei dié bundels as één verhaal gelees moes word. Die twee bundels saam vorm ’n verhaal van ’n periode in een jong vrou (Krog) se lewe wat handel oor universele kwessies soos liefde, die huwelik, verlies en (in *Mannin*) die verwagtings en verantwoordelikhede van eggenoot, moeder en digter.

In die slotafdeling “’n drieluik vir twee kore en solostem” word die Afrikaanse kultuurwêreld gekombineer met die musiekwêreld (by implikasie die ruimte waarin die digter se destydse eggenoot beweeg). In die eerste gedig figureer die volksheldin Rachel de Beer in ’n gelyknamige gedig (1975a:31-34), dan volg “16 Desember” (1975a:35-36) wat verwys na Die slag van Bloedrivier wat vir vele ouer Afrikaanse mense ’n belangrike geskiedkundige gebeurtenis is/was. Sedert die afskaffing van apartheid word dié dag steeds gevier, maar as Versoeningsdag in plaas van Geloftedag. Die verwysing na “rooigras” is kenmerkend van Krog se poësie en haar liefde vir Suid-Afrika word op liriese wyse uitgebeeld “nêrens kan ons so stil slaap / as in die oop hand van hierdie land”.

Laastens kom in “Selma Paasch” (1975a:37-41) rassegeweld in die vroeë twintigste eeu aan bod, deur dié vrou se verhaal. Dit is die verhaal van ’n Duitse gesin wat in Angola oorval is deur Boesmans en hoe almal gesterf het, behalwe die jong dogter Selma wat ontvoer is deur die Bomugandu stam, na drie jaar teruggeruil is aan wit koloniste wat na haar kom soek het. Sy het in Junie 1906 teruggegaan na Duitsland. In hierdie gedig word die belangrikheid van ras en taal beklemtoon: “Die taal en die kleur van die mense om jou”. Hierdie reël is ook ’n vooruitwysing na Krog se bundel

Kleur kom nooit alleen nie (2000) waar hierdie kwessies van taal, ras en identiteit 'n pertinente rol speel. Hierdie drie gedigte is nie outobiografies van aard nie, maar hulle dien as voorbeelde van Krog se volharding met die skryf van gestalteverse en die aanpas van maskers wat sy later op meesterlike vlak uitvoer in *Lady Anne*. Die eksperimentele styl is dalk minder suksesvol, maar sy slaag egter met die volgehoue ritmiese klanke wat bydra tot die liriese gehalte van die verse. Hierdie ervaring kom haar goed te pas wanneer sy later Bybelse Psalms suksesvol verwerk. Volgens F.I.J van Rensburg (2005:113) is haar verwerking van Psalm 19 geslaagd, want sy omskep die hele psalm in 'n lied, “'n lied met heldergeprofileerde frases en 'n fors voortgang”. Hy skryf die sukses aan haar vermoëns as digter toe: “Dis duidelik dat hier 'n digter aan die werk is wat weet waarom dit in musiek gaan, spesifiek koormusiek” (2005:113).

In hierdie periode het Krog (as jong moeder) besluit om 'n “bepaalde gedig uit 'n siklus [te] verwyder, omdat, by heroorweging, dit vir [haar] [...] gevoel het die gedig kan later een van [haar] [...] kinders skade berokken” (Krog 1982:1). Opperman het haar oor dié selfsensurerende beting: “As jou lojaliteit teenoor die poësie só lyk, moet jy asseblief nou ophou skryf” (1982:1). Krog het nie met Opperman se redenasie saamgestem nie, want sy het geglo “'n digter móét tog dink aan die pyn en verwarring wat hy sy familie en kinders kan aandoen” (1982:2). Opperman het in teenstelling aanvaar dat sy gesin hom onvoorwaardelik lief het. Krog se mededeling lui dat sy hom wéér aan die begin van 1980 oor hierdie saak gevra en die slotsom was soos volg (1982:2):

[...] kinders mag wel van hulle gedigte-skrywende vader verwag dat hy hulle moet lief hê, moet versorg, geen skande oor hulle moet bring nie ens. ens., maar nooit mag hulle eise binne sy poësie stel nie. Daar het die digter geen lojaliteit nie, in sy wese is hy kleurloos en dus 'n verraaier van alles en almal, behalwe die poësie.

Die Krog wat hier optree is ver verwyderd van die digter wat later jare oënskynlik geen aspek van haar huwelikslawe ontsien as poëtiese onderwerp nie. Veral in *Gedigte 1989 – 1995* waar die kruheid byna oorweldigend is, en Krog nie skroom vir die kras beryming van geslagsdele nie (vergelyk “plasserige poes” en “geperishde piel”). Die weggelate gedig moes dus werklik vernietigende inligting behels het en daarom dat Krog in hierdie geval in belang van haar gesin opgetree het (Krog 1980:22):

[...] al waartoe ek my gebonde en geroepe voel, is my huis: man en kinders. As 'n huisvrou bly dit 'n voortdurende worsteling om identiteit te behou, om my huwelik gelukkig en my kinders gesond en normaal te hou. Teenoor alles en almal wat my hierin bedreig, word ek gewetenloos – selfs ook en veral ook teenoor die poësie.

3.2 *Mannin* (1975)

3.2.1 Resepsiestudie

Ook *Mannin*, soos *Beminde Antarktika*, is gesitueer in hoofsaaklik die huislike ruimte, maar waar die vorige bundel meestal op die kilheid van die eggenoot fokus, word die huwelikswêreld hier uitgebrei tot die ondervindings van swangerskap en moederskap. Met die publikasie van die digbundels was Krog 23 jaar oud. Die bundel se opdrag lui “vir Albie en Andries”, onderskeidelik haar destydse eggenoot en hul seun. Soos by die vorige bundel, word die outeursreg aangedui as van A. van Schalkwyk, en die uitgewer ook Human & Rousseau.

Die titel is treffend en terselfdertyd veelseggend oor die man-vrou dinamika in die digbundel. Die woord “mannin” is onder meer ’n argaïese woord wat in die vervloë Bybelse tyd in plaas van die woord vrou gebruik is (*Elektroniese WAT*):

mannin s.nw. (Bybeltaal; verouderd) Vrou, meer bep. die eerste vrou, vlgs. Bybelse oorlewering Eva, wat uit Adam geskep is, en wat die verteenwoordiger van alle vroue is.

Die betekenis daarvan was af te lees uit die woord self, wat bloot as teenstelling vir man benut is. Die suggestie is dat die vrou ’n mindere wese is, die vrou is bloot ’n mannin. In hierdie sterk patriargale opset is die woord vir man ook vir die vrou (mannin) aangewend. Die benaming is afkomstig uit die vroeëre Bybelse vertalings van Genesis 2:23 wat lui:

Toe sê die mens: “Dit is nou eindelijk been van my gebeente en vlees van my vlees. Sy sal mannin genoem word, want sy is uit die man geneem.”

Ronel Retief (2005:182-183) merk op dat die “vrou se minderwaardige posisie in die samelewing ten opsigte van die man [...] dikwels aan die hand van, onder andere, hierdie Bybelse teksgedeelte geregverdig” word. Retief brei uit oor die verdoemde lot wat dit vir vroue selfs eeue later tot gevolg het, want “angesien die man volgens

dié skeppingsverhaal die eersgeskapene is en die vrou haar bestaan as't ware aan hom te danke het – sy het deur hom tot stand gekom en is dus nie mens in eie reg nie” (2005:183). Die feit dat Krog opsetlik hierdie gelaaide woord gebruik, dui daarop dat sy bewus is van die magstryd tussen die geslagte en ook dat sy die leser se aandag daarop wil vestig. Hierdie magstryd word in die bundel aangespreek en tot 'n mate omgedop met die vrou wat bo die man seëvier in “sege” (1975b:10-11):

sonder my
is jy nie
bestaan jy nie
buitendien:
van my kan jy nooit weekom nie
want ek is meer as jy
van elke bestaan die aardse swaartepunt
ek is man
en ek is vrou
en moeder
en kind

Die spreker beklink die saak deur die vrou se sogenaamde swakhede soos die menstruele siklus en selfs emosies om te draai en as sterkpunte aan te wys, aangesien die vrou die enigste geslag is wat geboorte kan skenk en in hierdie opsig vër magtiger as die man is, want sy is al wat kan sorg vir 'n nageslag: “deur my swakheid magtiger as jy / deur my vroulikheid meer man”. Die spreker ondermyn selfs die tradisionele opset wat in algemene spreektaal verwys na die gesogtheid van manlike attributiewe soos om beheer oor emosies te handhaaf, kragtigheid, dapperheid en 'n lys van ander “positiewe” eienskappe. Uit hierdie patriargale ideologie het gesegdes soos “vat dit soos 'n man”, ontstaan. In die laaste reël keer die spreker hierdie eeue oue opvatting op sy kop, en bevestig dat dit juis haar vroulike eienskappe is, wat haar kragtiger as 'n man self maak.

Die stofomslagontwerp is, soos by *Beminde Antarktika*, ook deur Pennie Krog ontwerp. Dit “bevat die bekende manlike en vroulike gesagsimbole waardeur nie net biologiese verskille aangedui word nie, maar 'n definitiewe kulturele en funksionele rol vir die man en vrou in die vooruitsig gestel word” (Conradie 1996:30). Juis hieroor is dit begryplik dat “dat die bundel van biologiese beelde uitdy en swel van vrugbaarheidsmetafore” en 'n “sterk bewussyn van die seisoenale verandering” (Gouws 1998:555) toon.

Hierdie bundel vorm nie soos *Dogter van Jefta* 'n eenheidsbundel nie. Die gedigte is saamgegroepeer en vir die twee afdelings, is daar slegs 'n titel vir die tweede een, naamlik “Siklus”. Dit dui op die siklus binne die bundel van die vrou se stadia van verwag, kraam en die gevolglike nuwe verantwoordelikheid van ouerskap. *Siklus* (1994) is ook die titel wat gebruik word vir die heruitgawe van *Beminde Antarktika* en *Mannin* in een band. Afgesien van die gedigte oor temas van liefde, huwelik en moederskap, is daar ook belydenis- en gestalteverse binne 'n Bybelse verwysingsraamwerk.

Krog se gebruik van temas soos die huwelik, die vrou se rol, swangerskap en geboorte skakel met haar voorganger Elisabeth Eybers se poësie. Volgens Kannemeyer (1998:363) is dit hierdie “tipe boustof wat [...] Eybers se *Die stil avontuur* in die herinnering roep, veral die tweede afdeling wat chronologies strek vanaf die geliefdes se eerste nag saam, deur die bevrugting en swangerskap tot by die geboorte, eerste kinderliedjies en vrede van die huislike geluk”. Viljoen (2007:16-17) sluit hierby aan: “Dit is egter veral in die uitbeelding van die vroulike ervaring van die liefde, swangerskap, geboorte en moederskap in haar vierde bundel *Mannin* wat Krog by Eybers in die leer gaan”.

Uit die resepsie is dit duidelik dat Krog se werk gesien is as aansluitend by die ikoniese Eybers wat tema betref. Eybers is die eerste vrou wat met die Hertzogprys bekroon is in 1943 vir *Die stil avontuur* (1939) en *Belydenis in die skemering* (1936). Krog se gedigte is egter nie so gunstig as Eybers se tematies-verwante gedigte ontvang nie. T.T. Cloete noem *Mannin* “poësie van die huis” en dié tema is blykbaar die hoofprobleem, want die verse wat handel oor die “gewone werklikheid” is oppervlakkig en eentonig, en is meesal bloot beskrywing (Cloete 1980:221; in Conradie 1996:8). Fanie Olivier (1975) se kommentaar is net so verdoemend. Hy verklaar dat van “die belofte van hierdie vroeëre werk [*Januarie-suite*] kom daar min tereg in die nuwe bundels: tematies is haar verse sonder die teenpole wat aanvanklik so opgeval het en haar beeldgebruik skep die indruk van 'n bewuste skryf na die beeld toe”. As geheel was die resepsie van *Beminde Antarktika* en *Mannin* nie juis gunstig nie. Kannemeyer (1998:363) gee toe dat die bundels “beeldend mee [voer], maar in heelparty verse is daar 'n willekeurigheid in die beeldspraak wat tot 'n amorfe soort poësie lei en aan baie gedigte 'n rommelrige indruk gee”.

3.2.2 Outobiografiese gedigte

In *Mannin* is daar geen direkte outobiografiese gedigte wat spesifiek na persone uit Krog se lewe verwys nie. Sy dra in hierdie bundel geen gedigte aan geliefdes op nie en gebruik ook nie enige van hulle voorletters nie. Die bundel, as 'n geheel, lees egter soos 'n verhaal oor 'n egpaar in 'n stram huwelik met die gepaardgaande hoogte- en laagtepunte. Met die leser se kennis van die digter word dié bundel grotendeels as outobiografies gelees, omdat die elemente soos die getroude vrou, haar swangerskap en geboorte aan 'n seun en hul verblyf in Kaapstad, volledig ooreenstem met feite uit Krog se lewe.

Die eerste van die indirekte outobiografiese gedigte is die insetgedig, “legende” (1975b:7) wat een van die sterkste gedigte in hierdie bundel is. Krog beweeg in hierdie gedig nader aan die orale kultuur met die herhaling en parallellisme in die reëls, die storievertelling, asook die swart kultuur as verwysingsraamwerk. Veral die woord “skadu” word gereeld herhaal, altesaam vyf keer in die sewe strofes, wat die posisie van die vrou in die skaduwee beklemtoon. Sy moet afgesonder sit en werk vir haar man, terwyl hy in die sonlig rondstap. Die kontras tussen lig en skadu, krag en swakheid (die vrou word ook as “broos” en “tenger” beskryf), oorheersers en onderdrukte word hierdeur bevestig.

Die vrou word behandel soos 'n besitting, want sy is deur lobola¹² verkry (“met beeste gekoop”) en haar welsyn is nie vir haar man belangrik nie. Intendeel, wanneer sy verdwyn, is hy slegs besorgd oor die beeste wat hy kwyd is. Krog het hierdie gedig eerste in haar bundel geplaas, omdat dit sterk skakel met die bundeltitel waardeur die vrou as minderwaardig tot die man beskou word. Dit is ook duidelik dat sy op 'n vlak met hierdie vrou se lot identifiseer as 'n mindere wese in die oë van die samelewing. 'n Wese wat huislike take moet verrig, kinders baar en daarna die siklus herhaal.

¹² Volgens die *Elektroniese WAT* is “lobola”: “1. Goedere, bv. beeste of 'n som geld, wat volgens gebruik onder sommige swart volke oorgedra word a.d. vader v.d. bruid ter wettiging van 'n voorgenome huwelik en die kinders wat moontlik daaruit gebore kan word, ter stabilisering v.d. huwelik en as kompensasie; 2. Gebruik onder sommige swart volke dat lobola a.d. vader v.d. bruid oorgedra word”.

Tog is die vrou van kardinale belang vir die gemeenskap en selfs die geskiedenis, want sy “vleg met krale” ’n “legende” wat die kultuur van hierdie mense sal oordra vir die nageslagte. Hier is die punt waar die rolle van die huisvrou-moeder aan die een kant en die kunstenaar-digter aan die ander kant oorvleuel. Die vrou word gebore in die rol van versorger, maar moet kiese om haar rol as kunstenaar uit te leef. Soos soveel ander vroueskrywers, moet sy die dagligwêreld verlaat en ondergronds gaan om haar stem te vind (Malcolm 1994:84). In hierdie gedig word daar implisiete kommentaar gelewer op die rol van die vrou in die samelewing, ongeag van die kultuur waarin sy haar bevind. Indien vroue in tradisionele rolle van versorger en “onderdaan” geforseer word, en hul kreatiwiteit sodoende versmoor word, sal dit ’n armer kultuur tot gevolg hê (1975b:7):

die tenger vrou in die skadu
is weg, sy vleg nie meer met krale nie.
’n onklaar legende hang eenkant in die skadu.

Die eksperimentering met die skryf van ’n kindergediggie, soos “speelmaats” (1975b:8) wat vir die geliefde geskryf is, word later in *Otters in bronslaai* verder uitgebou tot ’n tema in die bundel. Aan die eenkant blyk hierdie ’n gedig te wees met kinderspeelgoed soos die lapskilpad en die houtpop wat onskuldigheid simboliseer. Dit skakel ook met ’n latere gedig, “eerste nag” (1975b:34-35) waar die “pophuis” onskuld verteenwoordig. Hierdie gedig kan gekategoriseer word as ’n universele outobiografiese gedig, want dit handel oor ontrouheid in die huwelik, of dit werklik gebeur het of slegs in die spreker se gedagtes, is onseker. Die skilpad met sy “doekvoet-pote” wat snags oor die spreker se “gewete stap”, asook die verwysing na “Pinokkio” dui daarop dat sy skuldig voel oor die leuens wat sy vertel. Dié vers kan beskou word as indirek outobiografies, maar dit sal voorbarig van die navorser wees om so ’n uitspraak te lewer, indien daar nie ondersteunende feite is nie. Die inversie van ’n kindergedig wat handel oor ’n ernstige tema, verleen aan die situasie ’n onderliggende onheilspellendheid wat knap gedaan is.

’n Sprokieswêreld word weer opgeroep in “sege” (1975b:10-11) met “fluisterende sprokies uit kinderdae”, wat aansluit by “speelmaats”. In hierdie universele gedig word daar ook verwys na die rolle van moeder en vrou wat reeds in “legende” bespreek is.

In “jy het my geleer” (1975b:12-13) staan die spreker soos in “speelmaats” en “sege” nader aan die universele stem, as dié van Krog die digter. Daar is verwysings na “vishoek-klinkers en snoersels vokale” wat die wêreld van die digter oproep, asook die tema van liefde en voortplanting, en die vrou se rol as bloot “voortplanting masjien” wat kommentaar lewer op die stereotipiese siening van vroue. Al hierdie elemente skakel met die digter se lewe en opinies soos in dié bundel uiteengesit en daarom is dit moeilik om hierdie gedig in één kategorie te plaas. Dit is dieselfde geval met “net iemand” (1975b:14) waarin die verlange om te behoort, asook die vroulike behoefte om te versorg aangespreek word. Hierdie is universele smagtings én dit pas by die feite van Krog se lewe, daarom verkry dit soos die vorige gedig, ’n plek in twee kategorieë naamlik die indirek outobiografiese gedig wat teen Krog se agtergrond met betekenis gelaai word en universeel toepaslik op (sommige) vroue is.

In “vioolpartituur” (1975b:16) kom die leser beelde uit die musiekwêreld teë wat kan dui op Van Schalkwyk se musikale invloed op Krog se digkuns, sowel as haar musiekkennis: “vibrato”, “spiccato”, “pizzicato”, “cantabile” en “tremolo”. Teen die agtergrond van die huweliksprobleme wat Krog en Van Schalkwyk ondervind het, soos verwoord in dié bundel, verkry “het ek vroeër geweet” (1975b:19), nog ’n dimensie. Die spreker druk haar spyt uit dat sy nie destyds besef het dat haar geliefde “nooit kan omgee nie” en nou is sy “gestol in beweginglose pyn”. Uit die spreker se woorde en emosie is dit duidelik dat hierdie die begin van haar ontnugtering oor haar huwelik is. Indien die digter se persoonlike ervaring buite berekening gelos word, is hierdie ’n gedig met die allesomvattende tema van onbeantwoorde liefde.

Die einde van ’n verhouding word verwoord in “êrens slaap jy” (1975b:17) met die “grys Kaapse oggend” as agtergrond. Hierdie gedig blyk te verwys na die digter se eerste huwelik, waar sy nie meer ’n konneksie met haar man voel nie (my kursivering):

ek verlaat jou vrywillig
want jy slaap rustig en vervuld
soos altyd volkome onbewus van my droomlose oë langs jou
jy het my nie meer nodig nie
jy het my deurgeleef

Die spreker se troostelose uitsig is tasbaar wanneer sy erken dat haar geliefde haar nie meer nodig het nie en sy nou voor 'n onseker toekoms staan: “hoe sal ek voortaan moet lewe / om ooit wéér te lewe?”. Die “afskeidsgeskenk” (1975b:18) pas hierby aan wanneer die spreker smag na 'n geskenk wat sy saam met haar “onder 'n vreemde berg” kan dra. Sy noem voorbeelde van sulke geskenke soos na sy “saad glipglad in my binnekant [...] binne-in my op wag”, een van sy “skaarse sinne” of selfs 'n soen op die voorkop. Die vraag ontstaan of hierdie gedig na Van Schalkwyk of Samuel verwys, want hierdie paartjie se “laaste groet” is onder “die wilgerboom” en al wat sy van hom oorhou is slegs “die aand in my hande”.

Indien daar uit 'n outobiografiese oogpunt na hierdie vers gekyk word, dan lyk dit tog moontlik dat dit na Samuel verwys. Die redenasie hiervoor is, omdat die wilgerboom 'n spesiale plek vir Krog en Samuel is, dit is te sê as hy die skool liefde is waarna in *'n Ander tongval* verwys word. Dit kan ook op Van Schalkwyk dui, want sy is waarskynlik reeds swanger wanneer sy en haar eggenoot na Kaapstad verhuis. Die moontlikheid bestaan dat hierdie gedig geskryf is in 'n tydperk van eensaamheid kort nadat sy Kaapstad toe getrek het, want sy verwys na die “vreemde berg”. Hierdie gedig skakel met “het ek vroeër geweet” (1975b:19) waar sy haar berou by implikasie oor haar huidige verhouding met haar eerste eggenoot uitspreek.

Die belangrikheid van die wilgerbome in Krog se lewe word in *'n Ander tongval* bespreek, wanneer die digter vertel van haar “gelukkige” plek in 'n magiese wilgerboom (2005:106, my kursivering):

Smiddae ry sy met haar fiets musiek toe en stop met die terugkom by die rivier. Tot bo in die wilgerboom klim sy, omhels die tak en voel hoe dit in haar arms roer. Die tak wat oor die water hang, is die tak van geluk. Voor sy deur die sluiers van wilgerblare daarop trap, sê sy die towerwoord: *Ek kies om gelukkig te wees.*

Dit is dus ook van belang dat sy in die “afskeidsgeskenk” haar ongelukkigheid en alleenheid onder 'n wilgerboom ervaar. 'n Boom wat voorheen vir haar 'n simbool van geluk was. Die digter verwys ook na 'n jong liefde wat sy op skool geken het (waarskynlik John Samuel) en in haar herinnering loop hulle “langs die rivier af terug koshuis toe. [...] Die wilgers met hulle bruin swepe in die water” (2005:114, my

kursivering). Dié jong geliefde is dan ook die persoon met wie Krog haar eerste erotiese ervaring deel (2005:117, my kursivering):

Hy roei onder die *oorhangende takke van 'n wilgerboom* in. Afgesluit is hulle met *die fraiings van blare en die reuk van wilgerbas*. Hy buk vooroor, soen haar in haar nek en sit sy hande versigtig op haar borste.

Die spreker verwoord haar emosies van onvoltooidheid in “halwe siklus” (1975b:20-21) met die gebruik van natuurbeelde, spesifiek die van bome. In die tweede afdeling, “Siklus”, vertel die gedigte die chronologiese verhaal van die egpaar, van hul eerste nag saam tot die geboorte van hul seun, Andries. In die sensuele gedig “dat ek kon slaap (virgo)” (1975b:33) is daar ’n onskuld in die sprokieswêreld wat aansluit by “speelmaats” en “sege”. Indien “virgo” in die titel na ’n persoon verwys kan dit ’n maagd wees of iemand wat onder die sesde teken van die sodiak, die sterreteken van Virgo (24 Augustus tot 23 September), gebore is.

Die gedig “eerste nag” (1975b:34-35) word in die tweedepersoon geskryf. Die gebruik van die tweedepersoonsvoornaamwoorde (“hy” en “sy”) word ingespan as ’n vervreemdingstegniek. Daar is ’n verhalende element in die gedig wat die leser meedeel van hierdie momentele gebeurtenis van die geliefdes se eerste nag saam. Die atmosfeer is baie intiem en daar word veral in die eerste strofe gefokus op die anatomiese, maar op so ’n wyse dat dit ’n loflied op die skoonheid van die liefdesdaad word met natuurbeelde daaraan gekoppel wat verder die natuurlike aard van hierdie gebeurtenis beklemtoon. Die geliefde met sy “blonde krag”, skakel met ander gedigte waarin hy figureer. In “tweegeveg” (1975b:9) is hy die “ridder met die blonde baard” en in “bevrugting” (1975b:36) kom sy “blonde krulle” ter sprake. In die konteks van hierdie digbundel, asook die lewensfeite wat beskikbaar is oor Krog, is dit heel waarskynlik dat die man met die blonde hare na Albie van Schalkwyk verwys wat ligte kleur hare het. Dit beteken nie dat elke vers met ’n man met blonde hare na Van Schalkwyk verwys nie. Krog is ’n woordkunstenaar wat besonderhede uit haar lewe aanwend om gedigte te skep. ’n Skepping is ’n konstruksie – alhoewel Krog se poësie sterk outobiografies is, is daar sekerlik verse wat bloot fantasie is.

Krog speel intertekstueel in op Eybers se gelyknamige gedig, “Die eerste nag” (2000:204) waar die fokus op die moeder en kind is, waar die moeder haar slapende

babadogtertjie raad gee oor belangrike lewensvrae. In Krog se “eerste nag”, in teenstelling met Eybers se gedig, handel die vers oor die man en die vrou se eerste seksuele ondervinding met mekaar, of selfs die eerste een sedert hulle eerste huweliksnag. Soos Viljoen (2007b:17) tereg uitwys, is Eybers ’n literêre moeder vir Krog. Sy vind dat hierdie gedig “sterk herinner aan Eybers se ‘Klein ballade’ uit *Tussengang* (Eybers 1990:124). Vir Viljoen (2007b:17) is dit die “klank van Eybers se versreëls en haar vermoë om ’n keurige gedistansieerdheid van die realiteit te bewerkstellig [wat] [...] deur Krog (1975b:35) nageskryf (word) in die slotreëls van ‘eerste nag’: ‘en het hy met ladings ingeskuif / vir altyd tussen haar en die maagdelike bron van haar krag’.

Krog se sensitiewe hantering van die seksuele onderwerpe word voortgesit in “bevrugting” (1975b:36) waar sy natuurbeelde (“jy skiet my vol blomme”) benut wat herinner aan Ingrid Jonker se verse. Die onskuld en teerheid van hierdie erotiese ervaring is ver verwyderd van die eksplisiete seksuele beskrywings in *Gedigte 1989 – 1995*, *Kleur kom nooit alleen nie* en *Verweerskrif*. Wat het hierdie omwenteling te weeg gebring? Van die gebruik van verhulde erotiese elemente soos in die woordkeuse van “ladings” (1975b:35) tot die kras toiletwoordeskat wat in *Gedigte 1989 – 1995* in 1995 voorop staan. Eintlik is daar reeds in *Otters in bronslaai* ’n verskuiwing na ’n meer direkte diskoers oor alledaagse onderwerpe soos huweliksprobleme, menstruasie en die seksuele omgang. Sy noem byvoorbeeld nie meer die manlike geslagsorgaan in verhulde taal nie, maar verwys reguit na “penis”(1981a:35): “hoe sku het ek geword om in lote onbevange vers / sy penis onverantwoordelik ysterklaar by die naam te noem”. Sy skerm ook nie weg van ander “taboe” beelde nie: “en argeloos sy anus aan my pen te laat bot” (1981a:35).

In *Gedigte 1989 – 1995* ondergaan sy ’n totaal omwenteling en dig openlik en kru oor “vier verskillende kleure kak” in ’n toiletbak in die township (1995a:15), lesbiese seksualiteit, asook heteroseksuele sekssdade. Hierdie verandering in haar persoonlikheid wat uitvloei in haar digterskap, kan heel waarskynlik aan outobiografiese redes toegeskryf word. In Oktober 1976 tree Krog in die huwelik met die argitek en haar ou skoolliefde, John Samuel. Dit is nie lank nadat *Beminde Antarktika* en *Mannin* in 1975 verskyn nie. Hierdie toespeling op die kortstondige huwelik van 1974 tot 1976 met Albie van Schalkwyk en die egskeiding wat daarop

gevolg het, het natuurlik 'n effek op Krog as mens en dan vanselfsprekend as digter gehad. Teen die tyd dat *Otters in bronslaai* in 1981 verskyn, het Krog reeds twee maal getrou, een keer geskei en reeds meer as een kind gehad. Sy was nie meer die onskuldige meisie wat in haar hoërskool se jaarblaaie geskryf het nie en dit is duidelik dat die ontnugtering van haar lewensomstandighede haar gedwing het om daarby aan te pas. Sy is, soos enige ander mens, deur haar lewenservaringe geslyp. Sy het ook mettertyd haar skryftalent verder ontgin en vir haarself naam gemaak deur onder meer haar grensverskuiwende digkuns. Sy word as't ware 'n baanbreker in die Afrikaanse digwêreld.

Krog het mettertyd ook, soos op temas van seksualiteit, godsdienstige temas geamendeer by haar nuwe insigte as volwasse vrou. In hierdie bundel word daar gereeld van Bybelse beelde gebruik gemaak, wat dui op die digter se noue verhouding en intieme kennis van haar godsdiens. Dit is veral te sien in gedigte met 'n religieuse verwysingsraamwerk soos in die verse van “Rut” (1975b:26), “Hagar” (1975b:27), “Sisera” (1975b:28-29) en “bruilhof te kana” (1975b:30). Later in Krog se werk by veral *Gedigte 1989 – 1995* is dit opvallend hoe Krog skynbaar wegbeweeg van die godsdienstige tot die epitoom van ateïsme wanneer sy in *Verweerskrif* verklaar dat sy nie in die “hiernamaals” (2006a:80) glo nie en haarself beskryf as “onthemelde” (2006a:97).

Ná die inseminasie wat in die vorige gedig, “bevrugting” bespreek is, word die blydskap en liefde van 'n swanger vrou teenoor haar ongebore kind uitgebeeld in “verwagting” (1975b:37): “met geen sterker katalisator kon ons ons verbind / as ek met jou / en jy met my / my eersgebore kind”. Die verwysing na haar eersgeborene dui op haar seun, Andries wat gebore is in 1975.

Die digter se preokkupasie met woorde vind neerslag in “ostraseer” (1975b:38) waar sy die woorde “huis” en “kinders” ondersoek en wat daardie benamings vir haar beteken. Haar tuiste is steeds haar geliefde Vrystaat: “totdat rooigras my wange bind”. Die kunsteoretiese tema word voortgesit in “eerste teken van lewe” (1975b:39) waar haar ongebore kind met die ontstaan van 'n vers vergelyk word: “soos 'n vers het jy sonder my medewete ontstaan / 'n koppeling van beeld en spermsiel”. Die laaste strofe van hierdie gedig waar kunsteoretiese kommentaar oorvleuel met die

belangrikste gebeurtenis van hierdie eerste moeder se lewe tot dusver, bewys Krog haarself as 'n digter van groot formaat:

[...]
'n vers wat vanoggend eindelijk begin roer om geskryf te word

gevang in 'n teer maling van sonlig
 'n haarborsel vergete in my hand
was ek skeppereensaam in my verwondering
oor dié voorteken
van my nog ongeskrewe, maar allergrootste vers.

Die spreker se verhouding met haar man kom ter sprake in “grootmens kind” (1975b:40) waar sy hom “elke naweek” sien en hy as besorgde toekomstige vader, sy “hand vraend en breed-versigtig oor (haar) maag” streel. Die feit dat sy slegs naweke met hom fisieke kontak het, het moontlik iets te make met die gedig, “naweekpas” in *Bemide Antarktika* waar die man in die weermag is.

Die digter spreek haar huishoudelike onbevoegdheid uit in “on-handig”, 'n oktaaf met 'n sterk rympatroon (1975b:41): “ek wat nooit my hande kon lig / om iets deeglik en prakties te verrig”. Dié onbekwaamheid vir “tipiese huisvrou” take word breedvoeriger bespreek in *Otters in bronslaai* (1981). Die “geboorte” (1975b:42) van haar eersteling word in verband gebring met Christus se geboorte met veral die verwysings na “Nasaret”, “Betlehem” en “Josef”: “die wyses uit die ooste / herders geurende van wol en engelglans / en die innige Josef aan my sy”. Hierdie vergelyking tussen die geboorte van die Christuskind en haar eie “seunskind” wat sy beskryf as “my enigste my mooiste my kleinste my dierbaarste” beklemtoon die moeder se wonder by hierdie manjifieke geleentheid. Die verwysing na 'n seun skakel implisiet op outobiografiese wyse met die geboorte van die digter se seun, Andries. Hieruit blyk dat die genres van die digkuns en outobiografie nie apart staan nie, maar oormekaar begin skuif. Die vervaging van grense gebeur as gevolg van implisiete outobiografiese inligting wat deur die digter aan die leser bekendgemaak word.

Die paradoksale vergelyking van “die lieflike gevaartetjie vieslik van rose en bloed” is 'n beeld wat later weer in *Otters in bronslaai* gebruik word, maar die keer as beskrywing vir menstruele vloei in “visioen van die sanger” (1981a:21): “my baarmoeder herinner haar 'n klewerige roos / 'n stengel helder maandelikse bloed”

(1981a:21). In “lofsang” (1975b:43) word daar weer op outobiografiese manier verwys na haar seun in die “bolandse berge” wat “die son soos ’n ghoenie-ghoen in sy agtersakkie dra” (1975b:43).

In “slaapliedjie” (1975b:44) gebruik die spreker onomatopoeia om kalmerende klanke uit te druk vir ’n strelende effek op die kind met slapenstyd. In *Verweerskrif*, 31 jaar later, skryf sy ’n reeks gedigte “Liedere vir die pasaangekomeses” (2006a:33-35) wat aan haar kleinkinders gerig is.

Met “wasdag” (1975b:45) ervaar die spreker die harde realiteit van die alledaagse verantwoordelikhede van moeder en eggenoot, waar daar nie tyd is vir haar kunstenaarskap nie. Die bundel sluit egter af met twee gedigte wat haar geluk in haar huishouding en gesin verbeeld. In “ek het ’n huis” (1975b:46) en “klein vrede” (1975b:47) vind die spreker tevredenheid in alledaagse take soos “ek het ’n huis / wat ek elke dag skoonmaak” (1975b:46) en ’n sin van vrede in die simplistiese en idilliese huislewe wat sy in ’n voorstedelike buurt ondervind met haar eggenoot en kind, wat verwoord is in die religieuse muurteks in die egpaar se slaapkamer: “My vrede gee Ek julle”.

3.3 Samevatting

Ten slotte, soos gesien uit bogenoemde ontledings, open dit nuwe moontlikhede van interpretasie, indien die outobiografiese kode geïdentifiseer en herken word in die poëtiese werk van Krog. Hierdie invalshoek lei tot nuwe insigte ten opsigte van die digter se oeuvre en verkry haar gedigte inderdaad hierdeur nóg ’n dimensie. Dit is veral die komplekse verhouding tussen haar digterskap en moederskap en hoe om hierdie twee rolle met mekaar te versoen wat as materiaal in haar poësie dien.

In 1976 verwerf Krog ’n Honneursgraad in Engels by die Universiteit van die Vrystaat waar sy ook haar BA-graad voltooi het. Sy skei van Van Schalkwyk in 1976 en in Oktober dieselfde jaar tree sy in die huwelik met John Samuel, ’n argitekstudent by U.O.V.S. Hierdie huwelik vind neerslag in Krog se volgende bundel *Otters in bronslaai*. In dié bundel verfyn Krog haar aanslag om die huislike ruimte in verse te

omskep. In 1976 keer die digter terug na Kroonstad vanaf Kaapstad en 'n tydjie later trek sy na Pretoria, waarna sy weer in 1980 terugtrek na Middenspruit in die Kroonstad distrik. Haar dogter, Susan en seun, Philip is onderskeidelik in 1978 en 1979 gebore. In 1982 voltooi sy haar Magister Artium graad aan die Universiteit van Pretoria, met 'n dissertasie oor die familiefigure in die poësie van D.J. Opperman. Die graad is in 1983 toegeken. Die skryf van hierdie dissertasie word ook vasgelê in woord en beeld in die genoemde bundel.

4. Van huislike estetika tot laakbare politiek: *Otters in bronslaai* en *Jerusalemangers*

Just as art has no substance without life, so life is meaningless without art, both poetic and autobiographic; and in lyric poetry subjective emotion finds its momentary objective expression, valid, however, only in the reader's subjective response.

- James Olney (1972:271)

4.1 Verestetisering van die banale: *Otters in bronslaai* (1981)

4.1.1 Resepsiestudie

Die verestetisering van die banale staan voorop in Krog se vyfde bundel, *Otters in bronslaai* (1981), wat ses jaar ná *Beminde Antarktika* en *Mannin* verskyn. Hoewel oënskynlik 'n paradoksale begrip, slaag sy daarin om juis die alledaagse huismoles van 'n voorstedelike gesin in verse te omskep van estetiese waarde. In *Beminde Antarktika* en *Mannin* het die digter ook oor die huwelik, liefde en die huislike ruimte geskryf, maar die verse is merendeels erg krities ontvang. Vir *Otters in bronslaai* is daar egter meer waardering in die resepsie daarvan. Desondanks ontvang sy geen literêre pryse vir hierdie bundel nie, 'n ironiese toedrag van sake in die lig van die strawwe kritiek op die vorige drie bundels wat wél bekroon is.

Otters in bronslaai staan in 'n stygende lyn wat kwaliteit betref ten opsigte van haar vorige digbundels. Volgens Kannemeyer (1983:504) behoort dit ook beskou te word, "as een van die belangrikste versamelings in die hedendaagse Afrikaanse poësie". Dekades later is hy steeds van mening dat Krog "eers in die tagtigerjare haar blywendste werk lewer" (1998:398). In die 1980's het sy drie digbundels gepubliseer, *Otters in bronslaai* (1981), *Jerusalemangers* (1985) en die Hertzogpryswennende *Lady Anne* (1989).

Die hegte struktuur van *Otters in bronslaai* word spesifiek in die resepsie gewaardeer. Gouws (1998:555) merk op dat Krog "met hierdie teks nie net een van die

heggekonstrueerdste bundels in Afrikaans (skryf) nie, maar (dat) elke gedig [...] tot in sy fynste vesels versorg, en bevry (is) van vroeëre Krog-hebbelikhede”. Krog slaag, volgens Kannemeyer (1983:504), “daarin om haar beelding uit dikwels disparate gebiede pragtig te verbind, verskillende vlakke deureen te vleg en eksplisiete of eksegetiese beelding te vermy en haar poësie tematies en leksikologies te verruim”. Sy bewys haarself met hierdie bundel as “’n digter van formaat” (Gouws 1998:555).

Alhoewel verhoudings, die huwelik en die huislike ruimte steeds sentraal staan, is daar ’n verdere uitbreiding van temas soos die geskiedenis, Suid-Afrikaners en haar skryfkuns. Dit is veral in die kreatiewe ontginning van die kunsteoretiese gedigte dat spanning in dié bundel ontstaan. Die huislike ruimte word gekontrasteer met die skeppende ruimte, en deur hierdie kontras word die skakel met die digter uitgelig. Hierdie tema kom toenemend voor in haar latere bundels en is ’n vernuwende element van hier af in haar oeuvre. Die terme “digteres-huisvrou” (Louise Viljoen 1982) en “huishoudelike poësie” (Gerrit Olivier 1981) word byna algemene beskrywings van Krog se digterskap. Viljoen (1982) se slotopmerking is treffend: “Met *Otters in bronslaai* het Antjie Krog wel deeglik iets om te sê, en sy sê dit met onbetwisbare poëtiese vaardigheid”.

Volgens Conradie (1996:9) het die “lof wat die bundel toegeswaai word, [...] ironies genoeg te doen met die oortreding van konvensies en poëtiese norme in Afrikaans”. Ia van Zyl (1982) merk op dat daar ’n oënskynlike wegbeweeg van Opperman se “inhiberende invloed” is, maar dat Krog se verse, al is hul uiters uitdagend, steeds ooreenkomste met haar mentor se styl toon. Kannemeyer (1983:506) lig ook die misleidende aard van dié vormlose gedigte uit. Hierdie resensente se waarneming is skerp, want Opperman was inderdaad by *Otters in bronslaai* se redigeringsproses betrokke. In ’n brief van 24 November 1980 skryf Opperman dat hy elke gedig gelees en ’n punt uit tien daaraan toegeken het (Kannemeyer 1986:416). Die oorspronklike manuskrip wat aan Human & Rousseau voorgelê is, het aansienlik verskil van die gepubliseerde eindproduk, met heelwat verse wat weggelaat is.

In die oorspronklike weergawe, merk Kannemeyer op, was “Kunsgalery” die insetgedig en het die siklus “Die Leeu en die Roos” nie bestaan nie (1986:416). Intendeel Opperman is so intiem betrokke by die skyfproses, dat hy Krog nooit om in

April 1981 by hom en sy vrou, Marié op Franskraal te kuier, sodat hy vir haar leiding kan gee. Hy het “enkele riglyne voorgestel, aan die hand gedoen dat sy die bundel op grond van reëls uit ’n dansliedjie in *Kleuterverseboek* moet rubriseer en die Susanna Smit-siklus hegter moet bind” (Kannemeyer 1986:417).

Krog versoen oënskynlik die onversoenbare met die versoenbare. Haar gedigte oor die huislike ruimte, asook haar kunsteoretiese aanslag word goedkeurend beoordeel. Van Zyl (1982) som Krog se digkuns op: “Hierdie is louter, onbeskaamde ek-poësie en die meeste van die gedigte gaan oor intens-persoonlike ervarings”. Die persoonlike aard van die verse val ook vir Annelie de Wet op. Op ’n vraag of so ’n “pynlike ervaring soos haar egskeiding in 1975 as bron van poësie kan dien”, was haar antwoord (1981b):

Daar is wel iets soos die boosheid van die kuns. Dit is die digter wat halfverskuil agter elke menslike ervaring staan om dit vinnig te verwerk tot poësie. Maar my egskeiding? Nee, dis ’n ervaring wat jou so doods van pyn laat dat jy niks daaroor kan sê nie.

Krog se antwoord bevredig nie ten volle nie, want daar is gedigte in *Otters in bronslaai* wat wel betrekking het op haar gewese eggenoot (vgl. Afdeling “III”). Krog se kunsteoretiese verse, word deur Francis Galloway (1981) uitgesonder as ’n hoogtepunt in die bundel. Sy is een van die min resensente wat na die estetiese kode in die bundel verwys met die motiewe “pen/papier/skryf” wat ’n pertinente rol hierin speel. Sy voer aan (1981): “Die bemoeienis met skryf is méér as net ’n poging om weg te kom van huishou-chaos [...], dit is bowenal ’n inskryf teen organiese verval en aftakeling”.

Fanie Olivier (1981) is aangenaam verras deur Krog se jongste bundel. Hy reken sy is ’n bewys dat die “reikwydte van die kuns nooit voor- of voorafbepaal kan word nie”. H.J. Schutte (1982) is beïndruk met die erotiese wending in Krog se bundel: “Die opvatting dat die vrou slegs op mistieke wyse die erotiese liefde kan ervaar, is al hoe meer besig om weg te kalwe”. Hy spreek ook waardering uit vir die res van die verse: “Hier is gedigte van waarde, wat dui op lewensdrif en ’n skerpheid van gees”. Johann Johl (1981) is effens teleurgesteld in die gebrek aan musikaliteit of toon in die gedigte: “Krog se vermoë tot die besondere gebruik van sterk woorde verlei haar

soms om oordadig te raak veral met funksiewisselings” wat lei tot verse wat “eentonig aandoen en afwisseling met ’n meer getemperde en sagter stemtoon mis”.

Henry Kratz (1982:562) loof die bundel, alhoewel sy verwysing na “vroulike” gedigte aanvegbaar is: “These poems are very feminine and very much attached to the soil of South Africa, but at the same time the themes possess a general universality that goes far beyond the borders of this land”. Hy sien die ooglopende outobiografiese kode in die tweede afdeling raak, maar die meer verhulde kode in die derde afdeling ontgaan hom (1982:562, my beklemtoning):

The second [...] section deals mainly with the **author's life as a wife and young mother**. With considerable humor and some sensuality she depicts not only the joys of marriage and motherhood, but also the trials and frustrations they bring. A picture emerges of the **author trying valiantly to find time for her intellectual interests and her poetry in the midst of her manifold household chores**. The third section is in a lighter vein, containing an amusing description of an art museum and a number of **nonsense poems for children** (*kleuterverse*).

Die titel van ’n bundel of roman is altyd van belang en voorspel of verraaï gewoonlik vir die leser van die gebeure of hooftema in die digbundel of roman. Gouws (1998:555) ondersoek die titel deeglik en kom tot die gevolgtrekking dat al “die etimologiese moontlikhede van die kernbegrippe in die titel [...] in die teks geaktiveer [word]”. Hy brei uit (1998:555):

Benewens die viriele assosiasie gekoppel aan “otter” en “bronslaai”, en “slaai” se assosiasie met verskeidenheid, moet daarin ook gelees word: *salad days*: “unripe age; days of youthful inexperience”; “bron: plek waar water vanself uit die bodem opborrel, fontein; ook oorsprong, begin; maar ook: geskrif, mededeling waaruit ’n mens gegewens put”.

In die titel skakel die otter “as simbool van viriliteit [...] op ’n vindingryke wyse [met] die viriele seksuele beleving asook die viriele, skeppende woord” (Gouws 1998:555-556). “Hierdie ontginningsingesteldheid is die basis, die oorsprong en begin”, poneer Gouws (1998:556), “van die herdefiniëring van die ‘ek’ (die natuurlike wat vanself opborrel, veral uit die onbewuste) in die bundel”. Hierdie gegewe is van belang vir die ondersoek na die outobiografiese in Krog se oeuvre, waar sy veral haar eie lewenservaringe gebruik as beeldmateriaal in haar poësie. Gouws het gelyk wanneer hy die verskeie selwe identifiseer: “Die alledaagse gebeurlikhede in die lewe van die uitruilbare skyngestaltes van die digterlike ek: Antjie Krog / A.E. Samuel / Susanna Smit / Anke Malanke / Sannetjie Fiskaal”. In dieselfde trant kan die leser ook

Krog in haar gedigte identifiseer. Soos in die outobiografiese teorie splits Krog haarself in verskeie selwe en kies watter een sy op 'n bepaalde ingewing aan die leser wil voorstel. Daar is byvoorbeeld drie selwe reëlmatig in haar oeuvre identifiseerbaar, wat veral in hierdie bundel opval. Daar is Krog die skrywer, Krog as 'n huisvrou en moeder, en ten slotte die digter in haar poësie wat voorgehou word aan die leser. Die laaste self is seker die obskuurste om te vind, maar dit blyk uit gedigte soos “Ma” in *Dogter van Jefta* waar Krog deur 'n gedig kommunikeer.

Joan Hambidge (2009:7) voer aan dat alhoewel “mense dalk nie bundels koop nie, praat gedigte deur ons”. Dit is so dat die leserspubliek nie soveel digbundels as populêre romans koop nie, maar wat interessant is in die geval van Krog is dat sy dit wel reggekry het om een van Afrikaans se topverkopers te word – en dit is lank vóór haar prosawerke soos *Country of My Skull* en *'n Ander Tongval*. Intendeel tot 1981 was haar digbundels die tweede hoogsteverkopers van dié genre, en is sy slegs uitgestof deur haar eertydse mentor, Opperman met *Komas uit 'n bamboesstok* (1979) wat hy geskryf het na 'n wonderbaarlike herstel van lewersirroose. Annelie de Wet (1981a, in Conradie 1996:10) teken die syfers as volg op:

Sedert 1970 is meer as 20 000 van Antjie Krog se digbundel gedruk met *Januarie-suite* meer as 8 000 en *Dogter van Jefta* net 'n kortkop agter dit. Dit beteken vier tot vyf maal soveel as ander jong Afrikaanse digbundels sedertdien wat met 'n eerste druk van 1 500 selde 'n herdruk beleef het. Die enigste bundel na 1970 wat die rekordgetal van 8 000 oorskry het, was *Komas uit 'n bamboesstok* van D J Opperman.

4.1.2 Digterskap: outobiografiese gedigte

Die kopiereg in *Otters in bronslaai* word aangedui as dié aan A.E. Samuel, Krog se getroude van. Die digter publiseer steeds by Human & Rousseau, 'n hoofstroom Afrikaanse uitgewer, wat bekend is vir 'n wye spektrum van publikasies. 'n Klein maar opvallende verskil van haar vorige digbundels, is dat die inhoudsopgawe voorin geplaas word. Daar is selfs duidelike afdelings wat in gesentreerde skrif met Romeinse syfers I-V afgebaken word. Hierdie afdelings sorg vir 'n meer hegte digbundel as haar vorige twee bundels. Net ná die inhoudsopgawe is 'n vers in paarrym geplaas met onderaan die erkenning dat dit 'n “Ou dansliedjie” is. Hierdie

verklaring van die digter bied vir die leser 'n leidraad na die herkoms van die rym en terselfdertyd staan dit enige aanklagte van plagiaat teen¹³.

Volgens Kannemeyer (1983:504) berus die bundelverdeling “op die woorde van ’n ou dansliedjie wat deur SJ du Toit in sy *Suid-Afrikaanse volkspoësie* opgeteken is”. Die eerste afdeling, “Daar onder in die Breërivier / daar was my plesier” is ’n kombinasie afdeling met veral liefdesgedigte oor die omgewing, spesifiek die Vrystaat op te merk. Daar is ook ’n onderafdeling getiteld, “vyf horries van a.e. samuel (geb. krog)” wat opgedra is aan Johanna en Ulrich. Dié afdeling van vyf gedigte is onmiskenbaar outobiografies van aard. Met die digter se invoeging van haar eie naam in die titel dwing sy die leser om met hierdie verse outobiografies om te gaan.

In die tweede afdeling, “Daar loop die otters paar en paar / mannetjie en wyfie bymekaar”, maak gebruik van ordinêre beelde uit die lewe van ’n volwasse vrou en moeder wat die basis van haar sogenaamde “huishoudelike poësie” vorm. Hierdie beelde stem ooreen met haar eie biologiese ontwikkeling as volwasse vrou en moeder en kan as ’n voortsetting gelees word van die outobiografiese elemente in haar werk. Die feit dat hierdie afdeling aan haar eggenoot opgedra is, voorspel dat dié gedigte tematies sal handel oor hulle huwelikslewe. Hulle is soos die twee otters in die titel van hierdie afdeling wat “paar en paar [...] bymekaar” stap. Die eerste twee afdelings se aanhalings kom uit ’n dansliedjie wat in Opperman se *Kleuterverse* opgeneem is, naamlik “Daar onder in die Breërivier” (1981:135).

Die derde afdeling se titel, “Alsander Klipsalmander / Matthewis, Thewis die bokkie / En Jannie sit op die toppie / En Dawid maak die Joppie”, is ’n verdraaiing van die ou dansliedjie. Dit word volgens Kannemeyer ingelei deur “kunsgalery”, wat met vele “toespelings as die homoseksuele pendant” (1983:507) vir “’n volk bring hulde” gesien kan word. In die vierde en finale afdeling, verwerk Krog weer ’n stuk landsgeskiedenis soos sy in *Beminde Antarktika* gedoen het, maar beslis meer uitgebreid in haar beoefening van die gestaltevers in “Die Leeu en die Roos” wat Susanna Smit se dagboek as interteks gebruik. Hierdie laaste afdeling is aan D.J.

¹³ In Krog se latere loopbaan, veral ná die publikasie van haar verwerkte /Xam-verse, bevind sy haarself midde-in ’n plagiaatdebakel (vgl. *Mail & Guardian Online*, 21 Februarie 2006).

Opperman en sy vrou opgedra (“vir DJO en MO”) wat moontlik sinspeel op “Die Leeu en die Roos” van die titel¹⁴.

’n Tweede interpretasie is dat die titel na Erasmus Smit (“die Leeu”) verwys as gevolg van sy statuur as predikant, sy Voortrekkervoorkoms (lang baard), sy fisieke krag en die dominerende rol wat hy as hoof van die huis en op seksuele vlak gespeel het. Hierteenoor staan Susanna Smit (“die Roos”) oënskynlik delikaat en lieflik, ’n kinderbruid op die jong ouderdom van dertien. Die dierlike drange van die leeu staan ook in kontras met die skoonheid, ryk verbeelding en fyn waarnemingsvermoë van die dagboekskrywer. In Freud se terme kan dié kontras tussen “die Leeu” en “die Roos” verwoord word as die “id” en die “superego”. Dit is egter nie heeltemal korrek nie, want geen mens is totaal ongeskakeerd nie. Elke persoon beskik oor ’n “id”, “ego” en “superego”. Uit die beeld wat Krog in die gedigsiklus oor hierdie egpaar skep, blyk Erasmus tog meer ingestel te wees op basiese drifte, terwyl Susanna se waardes en ideale beklemtoon word¹⁵.

Een van die belangrikste selwe wat Krog aan die leser voorhou, is dié van die digter. Op postmodernistiese wyse skryf sy kunsteoretiese gedigte wat hoofsaaklik as indirekte outobiografiese verse geklassifiseer kan word, aangesien die digter nie na eiename in dié gedigte verwys nie. Gegewens uit dié verse is egter herkenbaar as outobiografiese gegewens uit Krog se lewe en kan gevolglik indirek tot die outobiografiese self teruggelei word. In hierdie bundel is daar etlike verse wat handel oor die skryfproses wat nie noodwendig chronologies op mekaar volg nie. So is daar “’n volk bring hulde” (1981a:11-12), “by die skryf van ’n M.A.-verhandeling” (1981a:13) wat outobiografies skakel met haar eie meestersgraad, asook “visioen van die sanger” (1981a:21) en “visioen van ’n lessenaar” (1981a:23) uit die “vyf horries van a.e. samuel (geb. krog)” reeks. In die tweede afdeling van die bundel verskyn daar

¹⁴ My redenasie berus op die volgende feite: Opperman was nou betrokke by die skryf van hierdie afdeling, intendeel Krog was tydens die skryf van hierdie siklus woonagtig by die Oppermans (vgl. p.92) en in Krog se vers “by die skryf van ’n M.A.-verhandeling” (1981a:13) verwys sy na Opperman as ‘n leeu (vgl. p.99). Die “Roos” verwys na Opperman se geliefde eggenote, Marié. Die roos is ook ‘n algemene simbool van die liefde.

¹⁵ Buiten Susanna se dagboeke, kan die historiese romans, *Susanna die geliefde* (1988) van Margaret Bakkes en Karel Schoeman se *Die wêreld van Susanna Smit* (2003) ook as kontekstualiseringsbronne geraadpleeg word.

nog kunsteoretiese gedigte soos “my tyd is verby” (1981a:31), “die skryfproses as sonnet” (1981a:35), “weer eens” (1981a:38) met ’n kniebuiging aan die digters wat voor haar geskryf het, “met hulle is ek” (1981a:41), “familiefigure as beeldmateriaal” (1981a:45), en laastens “selfportret” (1981a:47). Daar is selfs twee verse uit die vierde afdeling waar sy materiaal verwerk waar Susanna Smit besig is met die skryfproses: “Langs die Sandrivier: 29 Julie 1837” (1981a:63) en “Pietermaritzburg: 6 Augustus 1863” (1981a:71).

Die openingsgedig, “‘n volk bring hulde” (1981a:11-12), is nie ’n kunsteoretiese gedig in die konvensionele sin nie, maar dit word hier ingesluit aangesien dit oor ’n digter en sy werk handel. Kannemeyer (1983:504) merk op dat hier ’n “weduwee aan die woord” is, wat besoek aflê by die letterkunde-museum in Bloemfontein waar sy “terugdink aan die ontrouheid van haar man, maar in die museum ’n valse beeld oproep wat sy van hom bewaar laat bly”. Die man se ontrou word veral verwoord in “verhoring”, “draadspring” en “vrugwurm”. Gouws (1998:556) lewer die kommentaar dat hierdie hele bundel gelees kan word as ’n bundel “waarin verslag gedoen word van ontrouheid”. Hy brei uit (1998:556): “Veral ontrouheid in die huwelik kom aan die bod, maar dit verkry ook wyer dimensie, wat insluit ontrouheid teenoor verpligtinge, God, nasionaliteit en kinders”.

Die refrein, “Die digter is dood” (1981a:11-12) bind die gedig en terselfdertyd beklemtoon dit die finaliteit van die dood. Hierdie refrein herinner aan die frase “He Is Dead” uit W.H Auden se “Funeral Blues” (1996:1362) nommer nege uit sy “Twelve Songs”, waar die hoofletter punktuasie ook die finaliteit van die dood beklemtoon. Die temas van liefde, verlies, ’n “laaste saluut” (1981a:11), asook ’n ontugtering by die oorlewende spreker vind weerklank in dié gedig (1996:1362):

Stop all the clocks, cut off the telephone,
Prevent the dog from barking with a juicy bone,
Silence the pianos and with muffled drum
Bring out the coffin, let the mourners come.

Let aeroplanes circle moaning overhead
Scribbling on the sky the message He Is Dead,
Put crêpe bows round the white necks of the public doves,
Let the traffic policemen wear black cotton gloves.

He was my North, my South, my East and West,
My working week and my Sunday rest,

My noon, my midnight, my talk, my song;
I thought that love would last for ever: I was wrong.

The stars are not wanted now: put out every one;
Pack up the moon and dismantle the sun;
Pour away the ocean and sweep up the wood;
For nothing now can ever come to any good.

Die afgestorwe digter waarna in “‘n volk bring hulde” (1981a:11-12), verwys word, is waarskynlik N.P. van Wyk Louw. Dit is bekend dat Louw ’n liefdesverhouding met die digter, Sheila Cussons gehad het, terwyl hy getroud was met sy vrou, Truida. Daar is talle leidrade in die gedig wat hierop dui, waarvan die mees opsigtelike die frase “ek is die ekspert oor jou laaste woorde” wat verwys na Louw se gedig “Nog in my laaste woorde”. Kannemeyer (1983:504) lig ook ’n paar ander voorbeelde uit soos “die Tristiaanse gebruik van die woord ‘glo’”, die gelykenis van die reël “‘kniel had hy selde’ met ‘ek hard van helderheid en styf van knie’ in die tweede ‘Ambag’-sonnet” en die ooreenstemming “tussen ‘getroue verse in manuskrip’ en ‘laaste woorde’ met ‘‘n laaste kuil van stiltes tussen riet’” wat dan ook verband hou met die vers wat reeds uitgewys is. Van Wyk Louw as voorganger en meesterlike digter kry in dié vers ’n kniebuiging van Krog. Later in haar oeuvre sal Krog ’n paar maal na Van Wyk Louw verwys en selfs teen sy “manlike” poësie inskryf in die gedig “skryfode” (2000a:66-74) wat die teenhanger vir “Groot ode” is, in die digbundel *Kleur kom nooit alleen nie* (2000a).

Hierdie gedig kan uit ’n outobiografiese oogpunt geïnterpreteer word as Krog wat ’n besoek aan die letterkunde-museum in Bloemfontein aflê, waar sy op dié tydstop woonagtig was, en daarna ’n gedig oor haar ervaring by die aanskoue van Van Wyk Louw se memorabilia, te skryf. As ’n mededigter kan sy tot ’n mate met die groot digter identifiseer, maar as ’n vrou wat ook egbreuk ervaar het, vereenselwig sy haarself meer met Louw se eggenoot, Truida.

In September 1982 voltooi Krog haar meestersdissertasie (*cum laude*), *Familiefigure in die poësie van D.J. Opperman*, onder leiding van prof. A.P. Grové aan die Universiteit van Pretoria. Sy verwerk dié outobiografiese gegewe op kunsteoretiese wyse in “by die skryf van ’n M.A.-verhandeling” (1981a:13). Die “otter” van die titel skakel ook met die “viriel otter” in hierdie vers, maar in hierdie konteks word die benaming anders toegepas; as ’n werkwoord en nie as ’n selfstandige naamwoord nie:

“viriel otter die gladde vel”. Die “groot goudbruin leeu” wat op haar lê met sy “dooie gewig sowat 200 klassieke kilogram” dui heel moontlik nie slegs op die verhandeling nie, maar ook op die invloed van die digter wat die onderwerp van haar studie is, en sy sterk invloed soos iets wat “swaar op haar rus” as haar digterlike voorganger en rolmodel op daardie stadium, naamlik Opperman, “die welige rooi maanhaar”. Die simbool van die leeu skakel ook met die vierde afdeling in hierdie bundel “Die Leeu en die Roos” wat aan Opperman en sy vrou, Marié opgedra is. Die vergelyking wat die digter met die leeu tref word deur die hele gedig volgehou van die “bekkige kwatryn / tot dik gepote epos / naels glinster tussen metafisiese klipkloue”, die “ster(t) en kwakkerige bol” tot elke digterlike woord wat sy probeer skryf “knor klankloos – vanweë die welige rooi maanhaar / wat immer jags sluip oor bokwit papier”. Die moontlike interpretasie vir die laaste reël is dat die groot digter, Opperman, in hierdie konteks die “leeu”, as roofdier, superieur is bo haar eie skeppings. Die “bokwit papier” en haar “poëtiese woord” wat “klankloos (knor)” dui daarop dat sy haarself as die prooi beskou.

Die reeks getiteld “vyf horries van a.e. samuel (geb. krog)” is ’n belangrike onderdeel van hierdie digbundel. Met dié outobiografiese gegewe sluit die digter implisiet ’n pakt met die leser om die vers se outobiografiese kode raak te lees, net soos Opperman vroeër gemaak het in *Komas uit ’n bamboesstok* (1979) waar hy sy adres en telefoonnommer op digterlike wyse vir die leser aanhaal (1979:12, in Janse van Vuuren 1985:113 en Krog 1982:12). Viljoen (2009d:202) merk op dat die titel aandui dat hierdie die wedervaringe van ’n getroude vrou is en dat die “vyf horries” daarop dui dat dié wedervaringe as “drogbeelde” uitgebeeld gaan word. Die woord “horries” is ook sinoniem met alkoholparanoia, dronkaardsberoerte, *delirium tremens* en ander samestellings met “drink” of “dronk” as die stamwoord. Behalwe die sinonimiese selfstandige naamwoord “delirium” is dit ook verwant met emosies van oorval en stuipe (*Afrikaanse Skryfgoed* 2008). Volgens Viljoen (2009d:202) is die “Engelse woord ‘horror’, wat herinner aan Kristeva se verduideliking van die reaksie opgeroep deur die abjekte beeld van die vrou en moeder in *Powers of horror*” in hierdie woord hoorbaar. Indien gekyk word na die gesegde dat iets ’n persoon die horries gee, kan daar verder afgelei word dat die sake by die digter weersin wek.

In die eerste vers van die gedigtereeks, “visioen van die sanger” (1981a:21) probeer die misterieuse sanger om die outobiografiese self weg te lei van haar gesin. In dié inspelings op Goethe se bekende gedig, is daar ’n erotiese verbintenis tussen die sanger en die spreker waar haar “onderlyf [...] kittelklaar lam” word en “speeksel” uit haar borste “tjank”. Haar verantwoordelike teenoor haar gesin blyk nie sterker as haar erotiese band met haar skryftalent te wees nie. Sy “probeer vasgroeï aan die huis / aan die man en kinders”, maar verloor haar greep. Alhoewel sy “verwyte” voel as moeder en eggenoot jeens die donker figuur (metafories gesproke haar poëtika) beland sy in “die elwetuin in sy arms”. Ten slotte kan sy nie loskom van haar drang om te skryf nie.

Hierdie gedig is betekenisvol vir die digter, aangesien sy die beeld van “die elwekoning” reeds in *Januarie-suite* gebruik en sy staan ’n redelike deel daaraan af in ’n *Ander tongval* (2005:259-260). Die elwekoning, asook die sanger is in ’n mate soos die Rottevanger van Hameln wat die kinders mesmeriseer met sy fluit, ’n fabel wat Krog in Afrikaans vertaal het. Vir ’n digter sal die fluitspel of sang gelykstaande aan die poësie wees.

Menstruasie, grootliks ’n taboe onderwerp in die digkuns, word vir die eerste keer in dié vers in Krog se oeuvre genoem: “my baarmoeder herinner haar ’n klewerige roos / ’n stengel helder maandelikse bloed”. Behalwe vir die vooropgestelde betekenis van die menstruele siklus, kan die vloeï van bloed ook verwys na die vloeï van haar kreatiwiteit. Haar inspirasie stroom gevolglik uit haar vroulikheid: “die eerste sniksag gefluister / van die groot diskoroos”. Viljoen (2009d:204) skryf dat die beeld van die “klewerige roos” vir menstruasie “ambivalent” is: Aan die een kant word menstruele vloeï beskryf “in terme van die abjekte (volgens Grosz word die weersin in ’n liggaamlike vog soos menstruele bloed verhoog deur die feit dat dit nie helder is nie, maar taai en ‘klewerig’, 1994:195). Aan die ander kant word ’n ooreenkoms getref met ’n roos wat juis “binne die mistiek die waarde van goddelike volmaaktheid het” (Viljoen 2009d:204). Dit is opvallend dat Krog se beskrywing van menstruele vloeï, teenstrydig met die teoretiese siening van Elizabeth Grosz, as “helder” beskryf word.

Volgens Viljoen (2009d:204) benut Krog die “ambivalente waardes wat geheg word aan menstruasie” om die omstandighede van ’n vernuftige vrou wat deel is van ’n

familiestruktuur te beskryf. Die spreker se emosies van inkenningheid skakel met sommige “kulture se opvatting dat die menstruerende vrou ’n bron van besoedeling en gevaar is”, skryf Viljoen (2009d:204), “terwyl haar kreatiewe opwinding verbind kan word met ander kulture se idee dat die menstruerende vrou ’n bron van liminale krag en vrugbaarheid is” (vgl. Buckley & Gottlieb 1988:24-48).

Al word menstruasie vir die eerste keer in “visioen van die sanger” direk in haar oeuvre genoem, is daar reeds in haar debuutbundel sprake van hierdie liggaamlike funksie. In “Dogter van Jefta” word daar verwys na die spreker se borste as “twee bloeiende druppels” wat ’n fisieke beskrywing van haar borste is, maar ook op die skeur van die maagdevlies dui. Dit kan egter ook ’n verwysing na menstruasie wees. In *Lady Anne* word daar na die vrou se maandelikse siklus deur middel van ’n ovulasiekaart verwys, waarop haar daaglikse liggaamlike funksies tot in die mees intieme besonderhede aangeteken is. Sewentien jaar later in *Verweerskrif* deel die digter-spreker die leser mee dat sy menopause bereik het in die gedigtereeke “Agt menopousale sonnette” (2006a:13-20) en in “oggendtee” (2006a:27): “terwyl sy teemaak vloei iets vreemd / bekends af langs haar binne-dy. soos ink. / na jare bloei sy weer”.

Krog se insluiting van haar eie fisiologiese liggaamsveranderinge dwing die leser om die outobiografiese inslag in haar verse te erken. Hierdie tegniek is deur haar eertydse mentor, Opperman in *Komas uit ’n bamboesstok* (1979) gebruik. Mens kan eenvoudig nie hierdie bundel lees sonder om bewus te wees van Opperman se lewensverhaal nie. Indien die leser hardkoppig sou probeer om die ooreenkomste tussen Marco Polo (die spreker se masker en alter-ego) en Opperman te ontken, het die digter in een van sy gedigte, “die teruggekeerde Opperman”, selfs so ver gegaan as om sy adres en telefoonnommer in Stellenbosch weer te gee (1979:12, in Janse van Vuuren 1985:113). Krog is welbewus van die feit dat dit ’n onuitgesproke taboe is om oor veral vroue se biologiese prosesse te dig, maar op uitdagende wyse is dit presies die temas in haar oeuvre (“God, Die Dood” 2006a:20):

God, Die Dood, Liefde, Eensaamheid, Die Mens
is Belangrike Temas
menstruasie, geboorte, menopause, puberteit
die huwelik – nie

Die derde gedig uit die “vyf horries”-reeks, is “visioen van ’n lessenaar” (1981a:23) wat handel oor die digter se psige tydens die skryfproses. Een van die mees herkenbare reëls uit Krog se oeuvre kom in dié gedig voor: “en ek skryf omdat ek woedend is”. Gouws (1998:557) meen dat hierdie reël “in ’n oorkoepelende sin die skryfwerk van die tagtigerjare in Suid-Afrika kon saamvat”. Dit sluit aan by vele kritici, soos Kannemeyer, volgens wie se oordeel Krog eers in die tagtigerjare haar beste werk as digter lewer. Die digter, Barend Toerien het egter geredeneer dat geen goeie poësie uit woede te make is nie (Van Vuuren blob 2008).

Alhoewel Toerien se opinie geldig is, en korrek ten opsigte van ’n gedeelte van die digkuns, is daar tog voorbeelde van uitstekende verse wat uit woede ontstaan het. Behalwe vir Krog, hoef mens maar net na ’n digter soos Sylvia Plath se werk te kyk, veral “Daddy”, om dié punt in te sien. Dit blyk dat hierdie vroue inskryf teen die tradisionele onderwerpe wat dekkor van die digter verlang. Hulle breek as’t ware die vorm wat vir hul geslag gegiet is deur ’n patriargale samelewing en kies hul eie onderwerpe en belangriker nog, hul eie aanslag. Hulle is vrouedigters, wat onderskeibaar is van die verkleinerende term “digteres” (in Engels “poetess”). Volgens Carol Muske (2004:1) het die term “poetess” of “digteres” in Afrikaans in die sestiger en sewentigerjare ontstaan “as less a descriptive than an unconscious prescriptive: the distinction made between one version of history and another”.

Die sterk emosiebelaaide gedig, “visioen van ’n lessenaar” (1981a:23), wat voortspruit uit toorn, is geslaagd. Die rede hiervoor is nie soseer omdat dit met verwoedheid geskryf is nie, maar omdat Krog ’n ander sienswyse gebruik; sy dig outobiografies. My postulaat is dat dit hierdie outobiografiese invalshoek is, wat aan gedigte uit Krog en selfs Plath se oeuvre ’n verdere dimensie verleen wat uitstyg bo die gewone poësie wat uit kwaadheid geskryf word, en soos Toerien uitwys, nie van ’n hoë gehalte is nie.

Janet Malcolm (1994:61) haal uit Plath se briewe aan om aan te dui hoe sy haar verskeie rolle van vrou, moeder en digter met mekaar versoen. In ’n brief aan haar vriendin en mededigter Ruth Fainlight skryf Plath:

When I was 'happy' domestically I felt a gag in my throat. Now that my domestic life, until I get a permanent live-in girl, is chaos, I am living like a Spartan, writing through huge fevers and producing free stuff I had locked in me for years. I feel astounded and very lucky. I kept telling myself I was the sort that could only write when peaceful at heart, but that is not so, the muse has come to live here, now Ted has gone.

Viljoen (2009d:202) interpreteer die ek-spreker se woede as 'n “doelbewus[te] inspeel op die tradisie wat vroulikheid gelykstel aan monsteragtigheid”. Sy staaf haar punt deur Rosi Braidotti (1997:64) aan te haal wat veral uitwys hoe vroue deur die pejoratiewe stelsel van binêre opposisies benadeel word: “the association of femininity with monstrosity points to a system of pejoration that is implicit in the binary logic of oppositions that characterizes the phallogocentric discursive order” (in Viljoen 2009d:202-203). Die digter se drogbeeld waar haar lessenaar “warm en bloederig soos 'n pasgeslagte karkas” word, haar klere 'n lewe van hul eie kry met veral die slange wat aan Medusa herinner, haar liggaam metamorfoseer in 'n gruwelike gedierte met 'n bitsige tong en haar bruin rokersvinger wat van geslag verander (“hy”), sinspeel op gedaanteverwisseling onder die druk van woede. Dié surrealistiese beeld van 'n slagting skakel met die moeilike skryfproses wat sy ook ondervind het tydens die skryf van haar meestersverhandeling.

In “visioen van 'n lessenaar” word die gedig oorheers deur hierdie brandende gevoel van boosheid wat selfs meer beklemtoon word, deurdat die laaste reël tipografies afgesonder is van die res van die gedig: “en ek skryf omdat ek woedend is”. Viljoen (2009d:203) skryf dat die woede wat Krog ondervind gemik is op die “weersinwekkende monster [...] wat samelewingsnorme by implikasie van haar maak”. Dit sou wel so kon wees dat Krog uitvaar teen die samelewing, maar myns insiens gaan dit hier oor 'n meer persoonlike saak. Regdeur hierdie bundel staan die hooftemas in Krog se werk, tot op datum, in sterk kontras met mekaar. Dit is die huislike ruimte waarin sy nie tuis voel nie, wat haar “bogrondse” wêreld verteenwoordig, teenoor die skrywersruimte, haar “ondergrondse” wêreld, wat onafskeidbaar van haar essensiële self is. Krog as digter se drang om te skryf as 'n noodsaaklike wyse om asem te haal, “my hand val op die wit asem van die blaai” (1981a:23) skakel met die lewensgewende skryfproses van Susanna Smit in “Pietermaritzburg: 6 Augustus 1863” (1981a:71): “Ek het woorde snags / geskryf wat soos blare suurstof gee, / sodat ek kon bestaan”.

Die vrou se “monsteragtigheid” in “visioen van ’n lessenaar” sluit aan by die tweede gedig uit hierdie reeks “horries” gedigte in “visioen van ’n ondergrondse boom” (1981a:22) waar die huislike ruimte die digter aanstoot gee “dampig die kastrolle aangebrande veldspaat / en die gneise dagsoom van vuil wasgoed tussen dolomiet”. Haar liggaam en kinders word ook as aanstootlik uitgebeeld: “aan haar horribele borste / groei drie waterkopknolle”. Die woord “horribele” dui sekerlik op “horribile” wat terugverwys na die titel van die reeks gedigte “horries van a.e. samuel (geb. Krog)”. Die “drie waterkopknolle” dui waarskynlik op Krog se drie jongste kinders wat hier op afgryslike wyse as gestremd uitgebeeld word. Krog skep werklik in die eerste drie van dié stel gedigte ’n erge nagmerrieagtige wêreld wat in beelde die meeste lesers sal laat sidder.

In die laaste twee verse beweeg die digter weg van die self en die visie kring uit na die kerkgemeenskap in “visioen van ’n kerk” (1981a:24) en dan selfs wyer na die hele volk in “visioen van ’n nasie” (1981a:25). In die eerste van hierdie gedigte kritiseer sy die kerk wat nie aandag skenk aan pertinente politieke kwessies nie en in die laaste vers lewer sy op ironiese wyse striemende kommentaar op die “stukkie curiosum westers” wat die epitoom van eeue se ontwikkeling en kultuur van die Afrikaanssprekendes in Afrika is. Hierdie gedig, met politieke aktualiteit as hooftema, gee aanleiding tot Krog se magnum opus, *Lady Anne* (1989).

Al vyf hierdie gedigte kan gelees word as direkte outobiografiese verse aangesien Krog haar eie naam in die titelreeks skryf. Indien die gedigte egter afsonderlik geïnterpreteer word, blyk dit dat die eerste drie indirek betrekking op Krog die vrou, moeder en digter het, terwyl die laaste twee, alhoewel ook indirek van toepassing op Krog se liberale politieke sienings, ook as universeel gelees kan word as kritiek op die wit koloniste, veral die Afrikaners. Die digter se weersinwekkende visioene skakel met die slotafdeling van hierdie bundel, “Die Leeu en die Roos”, waar Susanna Smit se visioen as materiaal dien vir Krog se sesdelige gestaltevers.

In die tweede afdeling opgedra aan haar eggenoot, John, handel die beeldmateriaal hoofsaaklik oor die huislike ruimte waarbinne Krog se getroude lewe as moeder en eggenoot afspeel. Daar is egter sewe gedigte wat verwys na haar digterskap. In “sonnet” (1981a:30) word ’n paartjie se seksuele omgang beskryf in terme van

hoenderbeelde. Die titel, asook die veertien versreëls dui egter daarop dat die digter bewus is van haar skeppingsdaad. Die stryd van die digter-huisvrou is sigbaar in “my tyd is verby” (1981a:31) waar sy gelate aanvaar: “my tyd om surrealisties lief te hê is verby”. Die verwysing na surrealisme is die eerste teken dat dit hier gaan om meer as net die alledaagse lewe van ’n huisvrou. Die spreker beklemtoon hierdie feit ook wanneer sy sê: “liriese odes verander eventueel in huislike rymskemas”. Dit is duidelik uit hierdie gedig, sowel as ’n hele paar ander, dat Krog ’n stryd voer tussen haar toerekenbaarheid as moeder-huisvrou en digter, tog gee sy “alles prys vir hierdie huis / my tronk van rose”. Hier is die oorvleueling van genres sigbaar met die vermenging van die outobiografiese gegewe van Krog die vrou met Krog die digter en die innerlike stryd wat tussen hierdie twee selwe woed.

In die kunsteoretiese gedig, “die skryfproses, as sonnet” (1981a:35), waarin die digter bieg oor haar nuutgevonde inhibisies oor eksplisiete taalgebruik en vorm: “hoe bang het ek geword om poëties baldadig te dink / om my geliefde rymloos en vormloos te laat uittrank”. Volgens Kannemeyer (1998:363-364) toon Krog hier ’n voorkeur vir ’n neutrale soort poësie “wat disparate gebiede voortreflik verbind: die skryf van poësie, die kweek van ’n wingerd en die uitbeelding van die geliefde in sy seksualiteit en liggaamlikheid”. Dit is bekend dat Opperman vir Krog gementor het en dat sy selfs op informele vlak sy Letterkundige Laboratorium by die Universiteit van Stellenbosch bygewoon het, maar in hierdie vers beweeg sy verder weg van Opperman se voorskrifte om ’n masker te gebruik of selfs Martinus Nijhoff se teorie van die mondfluitjie. Krog erken dat sy “totaal geïnhibeer deur laboratoriumtoetse en handleidings” is en dat sy “netjiese stellaties vers, noukeurig / en dimensioneel opgelei” moet uitdink. Dit blyk dat sy haar skeppingsdaad nie meer ten volle geniet nie, want dit is, soos die titel aandui, ’n proses wat sy “onpersoonlik met kenners” moet bespreek en beredeneer, totdat iets wat natuurlik en spontaan soos geslagsomgang, bloot beperk word tot ’n “slim-slim slimmer ritueel”. Dit is ironies, en ook doeltreffend, dat die digter die Italiaanse sonnet kies as vorm om haar implisiete kritiek op die onpersoonlike skryfwyse en rigiede rymskemas van veral die Dertigers en Veertigers oor te dra.

Janet Malcolm (1994:84) se siening van die skryfproses in *The Silent Woman: Sylvia Plath & Ted Hughes*, kontrasteer die bogrondse en ondergrondse bedrywighede van

die vroue-kunstenaar: “Writing is a fraught activity for everyone, of course, male or female, but women writers seem to have to take stronger measures, make more peculiar psychic arrangements, than men do to activate their imaginations”. Malcolm se siening is die interteks in Krog se poësie. As vrouedigter is sy bewus van hierdie verdeeldheid in haar psige, en die noodsaaklike taak om “ondergronds” te gaan om te skryf. Sy verwys direk na Malcolm as motto by “skryfode” (2000a:66-74). Die konsep om “ondergronds” te gaan is nie nuut nie, maar is reeds deur Virginia Woolf aangespreek. Sy het dit egter beskryf as “a room of one’s own” waar die vrou die ruimte sou hê om te skep. In “skryfode” (2000a:66) vertel die digter van haar eie skryfproses:

om te kan skryf moet ek myself binne kom
deur my te buite te gaan

ek verlaat die daglig
die sleur van gefabriseerde stemme
en gaan ondergronds

Op metatekstuele vlak dui die “gefabriseerde stemme” op haar digterlike skeppingsvermoë, maar omdat dit in die daglig, of te wel die werklikheid, te hoor is, beklemtoon dit die valsheid van die sogenaamde realiteit waarin sy as kunstenaar leef. Haar “waarheid”, haar “werklikheid” vind sy ondergronds waar sy soos ’n “gedagte (reis)” (2000a:66) in die stilte en privaatheid van haar afgeslote verbeeldingswêreld.

In “weer eens” (1981a:38) tree die onversoenbare werklikhede van huisvrou-moeder en digter weer op die voorgrond. Die digter noem dat sy alweer nie met haar “budget” uit kom nie, wat tipies is van Krog se ondergraving van ’n puristiese Afrikaans. Dit verleen ook aan die gedig, saam met die onaangename huislike omgewing, die kinders se probleme en haar man se frustrasie en onbehelpsaamheid wanneer hy die “sigaret stadig in die bordjie” dooddruk, ’n aktuele gevoel dat dit hier gaan om ’n gesin wat sukkel om die praktyk baas te raak en almal swaarkry. By implikasie aanvaar die digter-moederaanspreeklikheid vir die situasie, waarskynlik as gevolg van haar “ondergrondse” betrokkenheid by haar kuns, want sy beklemtoon dat dit haar gesin is (my kursivering):

my gesin grawe in leë kosblikke na iets om te eet
my baba het brandboudjies

my dogtertjie swere
my oudste hakkell van een of ander tekort
my man byt op sy tande

Uit die eerste strofe kan daar afgelei word dat die spreker faal in haar rolle as huishoudster, moeder, eggenoot en selfs kok, aangesien haar “koolbredie” (wat ook op hulle armoedige toestand dui) nie eens geëet word nie. In die tweede strofe verskuif die fokus na haar rol as digter en hoe om dié twee teenstrydige wêrelde van die eerste en tweede strofe te versoen. Die verwysing na “ons grootste digteres” dui waarskynlik op Elisabeth Eybers wat verklaar het “stuur haar liever na haar lees” in “Digteres as huisvrou” (1977:29, in Conradie 1996:55). Die outobiografiese-ek is verskeurd tussen wat van haar verwag word as vrou – huisskoonmaak, na die kinders en man omsien – en wat sy van haarself as digter verwag. Sy wil egter nie soos Eybers alleen in Nederland eindig nie, al het sy eens die Hertzogprys gewen en sy wil ook nie soos die ikoniese Ingrid Jonker in “wier en gras” eindig nie, sy wil selfs nie haar kinders en eggenoot prysgee en “kinderloos met ’n minnaar langs die see” woon nie. Die spreker soek na ’n ander opsie. Een wat tussen die drie ekstreme van die finaliteit van die dood, die eensame bestaan sonder haar kinders en man, of die verlatenheid van ’n emigrant is. Op hierdie stadium van haar lewe ontwijk dié goue midde weg haar egter. Dit wil voorkom dat Krog tog haar gesin bo die poësie stel. In ’n onderhoud met Jacqueline Leuvennink (1982:66) beaam die digter dat haar kinders allerbelangrik is in haar lewe:

My kinders is vir my seker dié belangrikste. Elisabeth Eybers het gesê poësie bring jou naby aan honderde mense wat jy nooit geken het nie, maar dit vervreem jou van die mense wat naaste aan jou is. Die meeste digteresse wat ek ken, het nie daarin geslaag om hul kinders normaal groot te maak nie – daar is meestal iets treurigs omtrent hul lewens.

Rainer Maria Rilke het in *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* oorspronklik in 1910 gepubliseer, al geworstel met die inspirasie wat nodig is vir goeie poësie. Hy het geglo dat ’n ryk verskeidenheid ondervindinge noodsaaklik is vir die vorming van ’n voortreflike digter en dat poësie wat geskryf word tydens die jeugfase van mens se lewe gevolglik nie veel meer bereik word nie (1996:16, vertaling deur Helize van Vuuren):

[...] mit Versen ist so wenig getan, wenn man sie früh schreibt [...] Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle (die hat man früh genug) – es sind Erfahrungen. Um eines Verses willen muss man viele Städte sehen, Menschen und Dinge, man muss die Tiere kennen, man

muss fühlen wie die Vögel fliegen, und die Gebärde wissen, mit welcher die kleinen Blumen sich auftun am Morgen. Man muss zurückdenken können an Wege in unbekannten Gegenden, an unerwartete Begegnungen und an Abschiede, die man lange kommen sah – an Kindheitstage, die noch unaufgeklärt sind, and ie Eltern, die man kränken musste, wenn sie einem eine Freude brachten und man begriff sie nicht [...]an Kinderkrankheiten [...] an Tage in stillen, verhaltenen Stuben und an Morgen am Meer, an das Meer überhaupt, an Meere, an Reisenächte, die hoch dahinrauschten und mit allen Sternen flogen – und es ist noch nicht genug wenn man an alles das denken darf. Man muss Erinnerungen haben an viele Liebesnächte, von denen keine der andern glich [...]

[[...] so little is achieved with poems when one writes them early on [...] Poems are not, as people think, feelings (those one had early enough) – they are experiences. For the sake of a poem one should see many cities, people and things, one should know the animals, one should feel how the birds fly, and know the gestures with which the small flowers stand up in the morning. One must be able to think back on the roads of unknown regions, on unexpected meetings and on leave takings, which one saw coming for a long time – on the days of childhood, which are still unclear/unclarified, and on the parents, whom one had to hurt, when they brought you a joy/pleasure/surprise which you did not understand [...] on childhood illnesses [...] on days in quiet rooms and on mornings at the sea, especially on the sea, on the sea, on nights of travel, which rushed away into the skies and flew away with all the stars – and it is still not enough when one dares think of all these. One must have memories of many nights of loving, of whom not one is equal to the other [...]]

Rilke het gelyk dat ondervindinge essensieel is vir die skryf van gedigte. Krog het haarself met elke bundel vernuwe. Sy is vrou, moeder, eggenoot, digter, aktivis, onderwyser (later lektor), radiojoernalis, kinderboek- en romanskrywer wat wêreldwyd reis en optree by feeste en glansgeleenthede. Dit is juis hierdie verskeidenheid van ervarings waaruit sy put wat haar 'n boeiende digter maak.

Die rol van die moeder staan voorop in “met hulle is ek” (1981a:41) waar Krog identifiseer met al die ander moeders wat soos sy sukkel om die perfekte moeder te wees. Sy sluit af dat “uit hierdie vrouens is nie eens kinders te maak nie / en godweet, ook nie poësie nie”. Die skynbare teenstydigheid in hierdie reëls is dat dié vroue reeds moeders is, en dus is daar tog 'n manier vir haar om gedigte te skryf. Dit is egter dieselfde worsteling waarmee sy deurentyd wroeg – hoe versoen mens die banaliteit van die alledaagse wat haar tyd in beslag neem met die kreatiwiteit en inspirasie wat dit verg om kuns voort te bring? Soos uit hierdie bundel blyk is haar oplossing dat sy dié twee paradokse met mekaar versoen en oor haar ervarings, al is dit hoe verskriklik, dig. Kannemeyer (1983:508) merk oor die fenomeen op: “Met die huislike gedigte van dié bundel bewys sy trouens afdoende dat die Tagtigers verkeerd was in hulle kategoriese afkeer van hierdie tipe poësie en bou sy die moontlikhede daarvan ná Eybers en Lina Spies verder uit”.

Haar veeleisende rol as moeder laat nie veel tyd vir haar kunstenaarskap nie wat daarop uitloop dat sy “oortyd-assosiasies” (1981a:34) in die nagtelike ure skryf. Sy verwys in die eerste van die twee verse, “I” (1981a:34), na haar argitek-eggenoot wat in die “na-nag [...] vensterskedges (stensel)”. Terwyl haar man sy tekeninge stensil skryf sy “met bedlamp watersak en pen” vanuit die “gordynskadu’s” wat letterlik of figuurlik as haar kreatiwiteit geïnterpreteer kan word. Die toon van die liefdesgedig, “oortyd-assosiasies” (1981a:34), is die teenoorgestelde van die onheil in die eerste gedig. Hierin stel die digter haar beminde gerus en druk haar begeerte uit met ’n substratum van kunsteoretiese verwysings (my kursivering): “[...] en die bang / trilling in jou oë op *papier* laat bibber tot angels” en “om weer met ’n *woord* jou kortasem te tower”.

Hiernaas is “familiefigure as beeldmateriaal” (1981a:45), ’n uitstekende voorbeeld van ’n indirekte outobiografiese kunsteoretiese gedig. Uit die titel is af te lees dat die digter haar eie gesin as stof vir haar poësie gebruik en dat sy van dié proses bewus is. Dié vers is indirek outobiografies, aangesien daar nêrens eksplisiet deur ’n naam of datum na ’n spesifieke persoon of tyd in Krog se lewe verwys word nie. Die outobiografiese besonderhede hierin vervat stem egter ooreen met gegewens uit die digter se lewe.

Die feit dat sy agter haar lessenaar sit en “deur die diefweringruit” haar eggenoot en drie kinders dophou, kan vertolk word as die digter wat nie déél is van haar onmiddellike omgewing nie. Sy kyk deur ’n buitestaandersbril na haar eie gesin. Haar oudste seun, Andries, haar dogter Susan en die jongste op daardie stadium, Phillip (voor Willem se geboorte), asook haar man John word in hierdie gedig verbeeld. Die slot is betekenisvol waar die pen uit haar hand val en die ink slegs strofes 2, 3, 4 en 6 klad, sodat haar “eie handskrif onherkenbaar tot gemenebes” verander. Die aangeduide strofes is dié waarin sy haar gesin beskryf en die implikasie is dat haar wêreld van eggenoot-moeder en digter deurmekaar vloei, maar ook dat die rol van eggenoot-moeder voorkeur bo dié van kunstenaar neem. Hierdie sentiment sluit aan by die insident wat sy in haar meestersverhandeling aanhaal van Opperman wat haar kortvat oor haar twyfelagtige loyaliteit teenoor die poësie (1982:1). Uit hierdie gedig blyk dit egter dat Krog se loyaliteit by haar gesin lê. Later in dié bundel vervaag hierdie grens van selfopgelegde loyaliteit egter wanneer sy haar gesin metafories

“offer” ter wille van die skeppende kuns in veral afdeling twee. Hierdie “offer” skakel met “Dogter van Jefta” waar Krog deur ’n patriargale vader as offergawe opgedra word en op ironiese wyse neem sy nou haar verset in teen dié patriargie en immoleer haar gesin aan die digkuns.

Die outobiografiese gegewe tree sterk na vore in “selfportret” (1981a:47) waarin die digter “byna dertig” is en “na soveel maande kom [...] sit om ’n gedig te skryf”. Sy dryf die spot met die denkwyse wat beweer dat “groot poësie” geskryf word met “esoteriese” beelde wat slegs verkrygbaar is wanneer die digter in ’n “swoon ingaan”. Benewens die tipiese Krog ondergraving wat sy reeds in haar jeugbundels inspan ten opsigte van haar liggaam, gaan sy een stap verder en erken sy ook dat “haar kliere al hoe strammer poësie uitknars”. Die leser kry die indruk dat die digter afgemat voel en wroeg om te skryf. Later in Krog se oeuvre is daar ’n tydperk na die Waarheids- en Versoeningskommissieverhore waarin sy ook nie haar poëtiese stem kan vind nie en eers nadat sy in die Richtersveld genesing vir haar psige ervaar, skryf sy *Kleur kom nooit alleen nie* (2000). Die ironiese verwysing na “groot poësie” vind later weer neerslag in *Verweerskrif* (2006) waarin sy ’n gedig skryf oor die belangrike temas vir verse (2006:20) in teenstelling met haar gekose temas van “menstruasie, geboorte, menopouse, puberteit / die huwelik” (2006:20).

Ten minste een van dié temas, naamlik die huwelik, vind neerslag in die sesdelige gestaltevers, “Die Leeu en die Roos”. Dit staan in afdeling vier, ’n verwerking van uittreksels uit Susanna Smit se dagboek uit die jare 1842-1858 (Kannemeyer 1998:365, Retief 2005:183). Die reeks gedigte in afdeling vier, aan Opperman en sy vrou Marié opgedra, handel oor Susanna Smit se dagboek. Krog het aanvanklik in 1979 ’n drama oor Susanna Smit voorgelê vir publikasie, maar is deur Fred Roux afgekeur op grond van “’n gebrek aan toneelmatigheid”, terwyl Opperman dit beskou as potensieële materiaal vir ’n “dramatiese alleenspraak” (Kannemeyer 1986:416). Die Opperman-mentorskap het haar “werk positief beïnvloed, al is die digter sporadies daarvan beskuldig dat sy nie van Opperman kan loskom nie” (Gouws 1998:551). Viljoen merk op dat die titel van die siklus “openlik fiktief [is] as gevolg van die gebruik van literêre simbole” en daarteenoor “suggereer die verwysing na ’n historiese figuur se dagboek in die onderskrif by die titel [...] dat dit hier terselfdertyd gaan om feite” (1991:111). Viljoen vermaan egter dat alhoewel “’n dagboek algemeen veronderstel

word om feitelik te wees, bevat dit reeds 'n fiktiewe element deurdat dit 'n getekstualiseerde weergawe van die werklikheid is" (1991:111). Op tipies postmodernistiese wyse, is Krog 'n "herskrywer van 'n reeds bestaande teks en is haar poëtisering van die historiese gegewe 'n voorbeeld van die hersirkulering van tekste" (Viljoen 1991:111). Voor die aanvang van die skryfproses waarin Susanna Smit se lewe in digterlike dagboekvorm omskep is, het Opperman oorspronklik aanbeveel dat Krog die Susanna Smit-gegewe in 'n gebed verwerk, maar sy het beswaar aangeteken: "Nee, ek kan nie bid nie" (Kannemeyer 1986:417).

Susanna Maritz, suster van die Trekkerleier Gert Maritz, het op dertienjarige ouderdom met die 34-jarige sendeling Erasmus Smit uit Nederland getrou. Die dagboek volg die chronologiese gang van die huwelik, tot die geboorte en sterfte van hul seun Salomon, die opstandigheid wat sy jeens God oor sy dood voel, haar weerstand teen die Britse regering wanneer sy bereid is om kaalvoet oor die Drakensberge te stap vir haar vryheid, die visioene wat sy ervaar en afsluitend die ouerwordingsproses en verswakking van die liggaam (Kannemeyer 1998:365). Susanna Smit se hoof ondervindinge word in "chronologiese volgorde" aangebied om haar persoonlike groei te demonstreer van "gehoorsame kind-bruid verder tot moeder by wie die dood van haar kind 'n verset teen God losmaak" (Viljoen 1982). Kannemeyer stel Krog en Smit gelyk aanmekaar deurdat Krog "in woede in haar deurmekaar huishouding gedigte en visioene skryf, so skryf die opstandige Susanna Smit in haar 'schamele woning' op 'blaaityes papier' in die vae hoop dat iemand dit eendag sal lees" (1998:365).

Meer as 'n eeu later kies Krog doelbewus hierdie historiese vrouefiguur se dagboek as rumateriaal vir 'n reeks gestalteverse. In 2003 is hierdie historiese vrouefiguur wat "liewer barrevoets oor die Drakensberg" sou stap as om onder Britse wetgewing te leef, deur Karel Schoeman in *Die wêreld van Susanna Smit* verewig. Krog kies waarskynlik dié historiese pioniersfiguur vir haar gestalteverse omdat sy 'n vrou is, ook skrywe, en uit staan bo haar tydgenote as moedig en aweregs, teen die algemene opinie in waar sy oortuig was van haar perspektief Susanna Smit had ook, soos Krog, ervaring van 'n ontroue eggenoot (1981a:67-68): "Toe word jy jakkals, nee, hiëna / wat sluip-sluip aas waar oorfloed is / [...] is dit dan my skuld [...] / dat jy donkerder malings soek / as die blanke meule van my lyf?". Hoewel nie amptelik van hom

geskei nie, het sy haarself waarskynlik emosioneel grootliks van hom gedistansieer (1981a:68): “Gaan maak in godsnaam liever ander / lywe só...onbevredig”.

Dit is insiggewend dat eerwaarde Erasmus Smit selfs in historiese dokumente beskryf word as “onaangenaam” en dat sy medevoortrekkers nie ten gunste van hom as hul predikant was nie. P.S. de Jongh (1980:152) gee ’n kort oorsig oor Erasmus Smit se geskiedenis:

Gebore op 2 Augustus 1778 in Buiksloot, Nederland, is hy van 1786 af in die Aalmoeseniarsweeshuis opgevoed. In 1801 het die Nederlandse Sendinggenootskap hom as sendeling opgelei en ingeseën; dit was nie ’n amptelike ordening nie, dus het hy nie die bevoegdheid verkry om die sakramente te bedien nie. In Oktober 1804 het hy in Kaapstad aangekom en op Bethelsdorp begin arbei. In Junie 1813 het hy met die dertienjarige Susanna Catharina Maritz, oudste suster van Gert Maritz, in die huwelik getree en ’n sendinginstituut by Torenberg (vandag Colesberg aangelê. Dáár is hy op 15 September 1816 deur eerw. James Read, superintendent van die Londense Sendinggenootskap in Suid-Afrika, as sendeling georden en het hy gevolglik ook die bevoegdheid verkry om die sakramente aan nie-blankes wat deur sendeling bekeer is, te bedien, maar nie aan lidmate van enige kerkgenootskap of hulle kinders nie. Van 1818 tot 1836 het hy agtereenvolgens op Kookfontein (naby Beaufort-Wes), Stellenbosch, Olifantshoek (tans Alexandria) en Graaff-Reinet gearbei, en in September 1836 het hy saam met die Maritz-trek die Kaapkolonie verlaat.

Aangesien hy nie ’n volwaardige predikant was nie, asook die feit dat hy nie populêr onder sy gemeente was nie, het ernstige gevolge vir die Voortrekkers ingehou (De Jongh 1980:152, my kursivering):

Hy het in die Voortrekkers se geestelike behoeftes voorsien, maar ernstige verdeeldheid het ontstaan omdat hy nie die sakramente kon bedien nie. Onder druk van omstandighede het hy op 17 Maart 1837 wederregtelike vir die eerste keer die doop op die Groot Trek bedien. Dit het die Voortrekkergemeente in twee geskeur. Ná sy verkiesing as goewerneur, het Piet Retief vir Smit bevel om hom in die erediens op 23 April 1837 as leraar te bevestig. Hewige teenkating het dit in die wiele gery. *Die besware teen Smit was veral dat hy nie die sakramente aan blankes kon bedien nie, maar ook dat hy ’n onaangename geaardheid gehad het en reeds oud en mankolek was, sodat hy sy predikantswerk nie behoorlik kon verrig nie.* Retief het egter daarop aangedring dat Smit as leraar aangestel word, en op 21 Mei 1837 is hy voor ’n aansienlike getal toehoorders deur homself as eerste leraar van die “reizende gemeente der Gereformeerde Kerk naar Port Natal” bevestig. Geen besware is geopper nie, en hy is amptelik vir al die Voortrekkers aangestel. Hy sou ook die sakramente kon bedien. *Baie Voortrekkers het hulle egter van hom gedistansieer.* Op 6 Junie 1837 het hy en die ander amspdraers hulle verskillende ede afgelê, en op 11 Junie 1837 het hy goew. Retief voor die gemeente kerklik ingeseën. Tydens die Voortrekkers se lotgevalle in Natal, het hy onvermoeid sy predikantswerk verrig. Sedert Januarie 1839 het hy op Pietermaritzburg gewoon en as leraar gearbei totdat hy op 10 Februarie 1941 verplig is om sy emeritaat te aanvaar. *Hy en Susanna het in ’n armoedige huisie in Bergstraat gewoon. ’n Week ná Susanna se dood is hy op 3 Augustus 1863 oorlede. Hy is langs sy vrou in die Voortrekkerbegraafplaas in Commercialweg begrawe.*

M.J. Swart (1980:50) werp lig op Smit se laaste jare waarin hy geforseer is om as predikant te bedank:

Na jare van ontevredenheid met Erasmus Smit as predikant van die Voortrekkers – onder meer vanweë die feit dat hy dan nie voldoende opgelei en behoorlik bevoeg verklaar is om al die kerklike sakramente te bedien nie – is Daniël Lindley, die Presbiteriaanse Amerikaner [...], formeel op hierdie dag (9 Februarie 1841) as predikant van die gemeente Pietermaritzburg aangestel.

Die beeld wat van Erasmus Smit in die geskiedenisboeke geskep word, is nie 'n aangename een nie en mens kan net wonder watter impak dit op sy vrou, Susanna gehad het. Alhoewel Retief vir Erasmus Smit as leraar in 1837 aangestel het, is dit nie met die seën van die NG Kerk gedoen nie. Swart (1980:50) skryf dat “die Kaapse NG Kerk hom in 1837 as Sinode aan die Voortrekkers onttrek en hulle trekdaad boonop afgekeur het, het natuurlik seergemaak en ook ongerief meegebring. Kinders is nie gereeld gedoop nie, die Nagmaal is nie gereeld bedien nie en kategetiese onderrig met die oog op belydenis van geloof, is soms lank vertraag”. Behalwe die Voortrekkers se ontevredenheid met Erasmus Smit se professionele en sosiale rolle in die gemeenskap, merk Swart (1980:50) op moes hy “aldus Volksraadbesluit op dieselfde 9 Februarie (1841), sy emeritaat aanvaar en sou 600 riksdaalders per jaar pensioengeld ontvang (teenoor Lindley se traktement van 1 333 riksdaalders per jaar van die staat ontvang). Hierdie skerp daling in hul finansiële omstandighede sou seker 'n verdere knou vir Susanna gewees het, waar sy afhanklik van haar eggenoot was en deur die samelewing gedwing is om by hom te bly ongeag al sy streke.

Die digter se historiese belangstelling begin egter nie met Susanna Smit nie. Krog skryf in haar vorige bundels gestalteverse oor twee ander bekende vrouefigure, naamlik Rachel de Beer en Salma Paasch. Na Susanna Smit in *Jerusalemangers* volg die epiese *Lady Anne*, 'n volgehoue gestaltevers oor lady Anne Barnard, die Skotse aristokraat wat Krog ook leer ken het uit haar dagboeke.

Uit die laaste afdeling van die bundel is daar twee gedigte waarin die skeppingsdaad op papier vasgelê word: “Langs die Sandrivier: 29 Julie 1837” (1981a:63) en “Pietermaritzburg: 6 Augustus 1863” (1981a:71). In die eerste gedig dwing Susanna haarself om oor haar leed te skryf na die dood van haar kind: “My hand hang skurfkoud en willoos om die pen [...] Susanna, skryf neer!” (1981a:63). Skryf word

in hierdie sin 'n manier om met hierdie traumatiese ondervinding te oorleef. In die sesde en finale vers in die reeks, “Pietermaritzburg: 6 Augustus 1863” verwoord sy die skrywer se behoefte om te skryf, want nie net help dit haar psige genees nie, maar gee dit betekenis aan haar lewe wat aansluit by Krog as digter se dringende behoefte om te skryf (1981a:71, my kursivering):

[...] Maar die pen in my hand
is styf en ek skryf hom nuut...

die Eerwaarde skoon soos gannabessiewas
tussen bladsye. *Ek het woorde snags*

*geskryf wat soos blare suurstof gee,
sodat ek kon bestaan*

en niks giftigs agter ooglede verberg,
maar speekloos kon voel God dryf

my om myself kaalvoet uit te skryf
teen hierdie brons geskubde Drakensberg.

Conradie (1996:66) merk tereg op dat Erica Jong se werk weerklank vind by Krog. Dit is veral sigbaar wanneer die gekursiveerde reëls in Krog se gedig met Jong se vers vergelyk word (1981:35):

The world is not God's fault
but ours.

We write poems
as leaves give oxygen –
so we can breathe.

Smit ervaar egter, soos Krog, 'n konflik tussen haar skryfkuns en haar verpligting as eggenote en moeder: “Wat baat 'n gesin sonder aptyt; 'n man en kind / wat al my woorde aan die hakskeen byt?” (1981a:71). Volgens Conradie (1996:66) sinspeel “die Bybelse idioom van die slang en die pligte van die huisvrou” op die “onskeibaarheid van godsdienst en sosiaal-geslagtelike rolverdeling”.

4.1.3 Huislike sfeer: outobiografiese gedigte

Die ander prominente self wat binne Krog se oeuvre figureer is die moeder-eggenoot en haar opgelegde sosiale en huishoudelike pligte as vrou in hierdie rol. Volgens

Muske (2004:4) benodig 'n vrou nie slegs soos Virginia Woolf 'n kamer van haar eie nie, maar vereis sy onafhanklikheid en verstandhouding van wat presies stilte impliseer. 'n Stilte waarin geskryf kan word, waarin sy vrylik met die skeppingsdaad kan omgaan. In kort benodig en vereis 'n vrou 'n *ongetroude* self wat afgesluit van ander verpligtinge op haar kuns kan fokus (Muske 2004:4):

Poetess, muse, spinster; [...] one notices the difference in emphasis. It appears that to write freely one needs relief from exacting circumstance – one needs independence and an understanding of what exactly *silence* implies. One might infer, then, that in order to write poetry a woman needs an *unmarried* self, a “spinster” self (besides a room of one’s own and a little sugar bowl).

Krog het egter van 'n vroeë ouderdom geleer dat 'n vrou se aanspreeklikheid teenoor haar gesin prioriteit verdien bo haar persoonlike behoefte om te skryf. Haar moeder wat as haar rolmodel in hierdie opsig gedien het, het dalk onbewustelik vir die jong Krog gewys dat 'n vrou se tyd hoofsaaklik aan huissake gespandeer word en dat enige skeppingsdade moet inpas in die kort tydjie wanneer die vrou se aandag nie elders vereis word nie. Krog vertel in *'n Ander tongval* hoe sy haar moeder van buite die huis dophou waar sy besig is om te skryf. Dié scenario herinner aan Woolf se pleidooi dat 'n vrou 'n kamer van haar eie benodig om onbelemmerd te skryf (2005:43):

Sy gaan staan in die donkerte en hou die huis dop. Die helder ligte en haar enorme familie wat sy raserige gang gaan. Dis wat die huis is. Te vol. Te veel. Te veel stemme, te veel geluide, te veel lywe, te veel eise. Deur die een venster sien sy haar ma voor die tikmasjien. Sy weet haar ma skryf 'n vervolgerhaal vir die *Sarie Marais*. Môre-oggend sal sy die tikmasjien van die toegemaakte Singer-naaimasjien aftel om die jongste baba te bad. Daarna die badjie aftel en lakens omsoom of klere maak. Na aandete kom die tikmasjien weer op sy plek.

Die struweling tussen die rolle wat die domestikale ruimte en die skrywersruimte van 'n vrou vereis word ook deur Anne Stevenson in “Writing as a Woman” bespreek. Sy neem haar skrywersloopbaan in oënskou en kyk wat haar in dié loopbaan gehou het teen verskeie teenkantings. Die eerste van hierdie teenkantings was die druk van sosiale norme: “what used to be called ‘womanliness’ – sex, marriage, children, and the socially acceptable position of wife” (in Malcolm 1994:82). Sy was nie bereid om haar lewe as vrou prys te gee in ruil vir 'n lewe as skrywer nie. Sy wou nie soos soveel ander bekende skrywers, soos Jane Austen en Emily Brontë, haar lewe ongetroud deurgaang nie: “Surely in the twentieth century, when society allows so much, it ought to be possible to be a fulfilled woman and an independent writer

without guilt...As I look back over my own experience, I see, however, that I have only *just* managed to survive” (in Malcolm 1994:82). In hierdie opsig volg sy dieselfde pad as Krog wat ook nie ongetroud wou bly slegs ter wille van haar kunstenaarskap nie. Oor die tradisionele opposisie tussen die huislike en kreatiewe ruimtes skryf Stevenson (in Malcolm 1994:82):

Writing poetry is not like most jobs; it can't be rushed or done well between household chores – at least not by me. The efficiency, of checking things off the list as you tear through a day's shopping, washing, cleaning, mending, and so forth, is totally destructive of the slightly bored melancholy which nurtures my imagination.

Janet Malcolm se analise van Stevenson se artikel lewer egter op dat sy later haar eie teorie verwerp en tot die kern van die eintlike kwessie deurdring (1994:82-83):

But a few pages later Anne rejects this theory of her failure to write during the unhappy five years of her first marriage [...]. She sees that she was unconsciously following the pattern set by her mother, who had also wanted to be a writer but had been prevented by guilt toward her family. “I began to realize that guilt could also be an *excuse*. If I had really wanted to write, I would have done so. So would my mother...There is always time. No amount of housework or baby-tending takes time from writing if you really want to write. Sylvia Plath wrote her great last poems in the early morning before her babies were awake.”

Krog se besluit om tyd in te ruim vir haar skryfwerk kan terug herlei word na haar moeder, Dot Serfontein, wat in die aande haar tikmasjien uithaal om te skryf en dit in die oggend weer bêre om die jongste baba te bad (Krog 2005:43). Dit kan selfs tot 'n mate teruggevoer word na haar grootmoeder wat onderhoudende briewe geskryf het, maar myns insiens is dit veral haar eie moeder se invloed wat hier ter sprake is.

In Krog se ontwikkelingsjare was sy sterk deur Opperman beïnvloed. In haar outobiografie vertel sy byvoorbeeld van haar stoeiery vir drie jaar lank om die regte beeld te kry vir die wyse waarop golwe na die strand aanrol. Sy vind uiteindelik die perfekte beeld in 'n Opperman-gedig (2005:118):

En toe sy die boek oopklap, val haar oog op 'n nuwe gedig van D.J. Opperman waarin die branders soos ystervarke aankom na die strand. Ystervarke. Haar lyf voel yskoud. O liewe Here. Om 'n oog te hê wat soos 'n magneet die regte taal uit die moerasse pluk.

Krog is in die aanvang van haar skrywersloopbaan sporadies deur sommige kritici verkwalik dat sy té veel soos Opperman dig, maar na aanleiding van Opperman merk Kannemeyer (1986:417-418) op: “Dit het haar, soos sy dit later sou stel, finaal bevry

van die ‘koninklike digterskap’ en haar geleer om as digter sluer te werk te gaan: om alles te lees en te ervaar ter wille van die digterskap, om te verwring en te lieg ter wille van ’n beter en effektiewe segging’.

Alhoewel die digter kan “verwring” en “lieg” om beter poësie te skryf, volg Krog steeds grotendeels haar eie biografiese lyn. Die kritici van die eerste stroming van outobiografiese kritiek het gekonsentreer op die lewensfeite van die outobiograaf en die betroubaarheid van sulke tekste het vereis dat hul ooreenstem met daardie feite (Smith & Watson 2001:123). Die kern denkbeelde van “self” en “waarheid” het egter later gelei tot ’n nuwe skikking ten opsigte van die outobiografiese subjek, waar die feitelikheid van ’n koherente “self” en die “waarheid” van outobiografieë ondermyn is. Dit was die verskuiwing van ’n universele “self” na ’n “subjek” met die eienskappe van self-vervreemding en self-fragmentasie wat daartoe gelei het dat die proses van self-representasie as onbetroubaar beskou geword het om ’n akkurate en eerlike “self” te weerspieël (Smith en Watson 2001:124). Die leser se menslike intuïsie om nie alles te glo wat hul lees nie, het gelei tot die tweede stroming waarin die fokus verskuiwe na die ingewikkelde representasie van die self en nie meer soseer gesteun het op biografiese feite nie. Smith & Watson (2001:128) voer aan dat dit hierdie erkenning van outobiografie as ’n maaksel eerder as slegs ’n transkripsie van die outobiograaf se lewe, wat daartoe gelei dat die outobiografie status as ’n literêre genre verwerf het.

Tog ondervind die leser probleme met die lees van outobiografiese poësie, omdat dit onder die genre van poësie bemark is. Hierdie “grys area” tussen sogenaamde suiwer outobiografie en digkuns is eintlik ’n tipe skadeloosstelling, aangesien dit die digter verweer teen beskuldigings van voortborduring op die “feite” van haar lewe. Die outobiografiese kritiek het al deur ’n hele paar veranderinge gegaan ten opsigte van aanvaarbare teorieë om die bewegings van die “self” te omskryf. In die hedendaagse teorie is die teoretisering van die subjek al so ver gedekonstrueer dat die subjek gelees te word as ’n fiksionele karakter in ’n roman wat gekonstrueer word deur diskoers (vergelyk Smith & Watson 2001:132). Hierdie teoretiese insig is verhelderend vir die rol van die liriese-ek in die Krog-verse, en veral vir gedigte waar Krog nie skroom om haar lewensfeite as beeldmateriaal te gebruik nie. Dit wil voorkom asof die liriese-ek in die oorgrote meerderheid van Krog se gedigte gelykgestel kan word met die outobiografiese-ek, terwyl daar ook ruimte gelaat word vir haar digterlike vryheid om

te “verwring” en te “lieg”. Ook ter sake is Lejeune se veel vroeër geformuleerde “outobiografiese kode” wat ingebed kan wees in digbundels. Veral *Komas uit ’n bamboesstok* (1979) is ’n vroeë voorbeeld van hierdie soort poësie, wat oënskynlik steeds meer voorkom. Danie Marais se *Al is die maan ’n misverstand* (2009) is deur en deur ’n sterk outobiografiese bundel met ’n narratiewe lyn.

’n Paar voorbeelde van direkte outobiografiese gedigte uit die eerste afdeling is “katfobia” (1981a:16) wat aan “Lina” opgedra is en die “vlieënde hollander” (1981a:14) met die datum onderaan van “Oos-Vrystaat ‘76”. Hierin word verwys na die legende van die skip wat aan die Kaap teen die rotse geseil het en blykbaar nou ’n spookskip is wat af en toe aanskou word. Die verplasing van dié verhaal uit die Kaapse milieu na die Vrystaat dui ook op Krog se verhuising vanuit Kaapstad terug na die Vrystaat. In die volgende gedig is die outobiografiese gegewe reeds in die titel te bespeur, “’n een-dimensionele lied vir die noord-vrystaat, meer spesifiek middenspruit” (1981a:15). Middenspruit is Krog se geboorteplaas naby Kroonstad in die Vrystaat, haar “allerliefste lentelose hartstaat”. Die liriese aard van die vers word reeds in die titel afgelees, maar dit word deurgaans beklemtoon met natuurbeelde (“reierstil waters”, “fynveergroen”) en klankpatrone: “oor kakiebos en boesmanpyl soos ysterklip soos tarentaal / rietbruin sandklipbruin dassiebruin winterbruin”. Die musikaliteit van dié versreëls vind die leser ook by *Kleur kom nooit alleen nie* (2000) in die eerste afdeling, “Mondweefsel” waar sy die Richtersveld se dorre skoonheid beskryf in “narratief van klip” (2000a:19):

ek soek taal
soos: die skitterende wit gebit van klip
soos: klipwaterval kanteldam
hoe lê die klipkraag van verdriet
skrobbeer vandag die hanekam

Krog se natuurpoësie is voortreflik en haar landelike gedigte is van die beste uit haar oeuvre (1981a:15, my kursivering):

o allerliefste vlaktes van my hart
waar die knipmes van die winter
hom volledig stort
in die groen oesjaar van die somer
soveel jare probeer ek om jou af te sterf
om vlaktes met iets anders te bevrug
maar elke seisoen kom ek om jou weer en weer te teken

want kom ek om so kom ek om
en selfs in *Boland* en die *Bosveld*
kan jou rooigras maande-maande in my oë blom.

Dit is opvallend dat, buiten vir *Kleur kom nooit alleen nie*, Krog se liriese natuurverse grotendeels afneem in latere bundels. Dit blyk dat haar veeleisende rolle as eggenote, moeder en verslaggewer haar aandag op huislike, politieke en liefdesverse fokus. Benewens eksplisiete liefdesgedigte, is daar veral in *Verweerskrif* van die beste liefdesverse in Afrikaans met Krog se huweliksliedere aan haar eggenoot.

4.1.3.1 Eerste huwelik

Dit is uiteraard 'n verwickelde taak om outobiografiese digkuns te ontleed sonder om te steun op kennis van die digter se lewe. Die grense tussen die genres van poësie en outobiografie vervaag en vervloei in mekaar se eens gedemarkeerde gebiede. Die term “genre” (Lat. *Genera* = soorte) dui dus nie op kategorieë wat konstant dieselfde bly nie: “genrebewustzijn is echter geen statisch concept. Immers, teksttypes van welke aard ook evolueren voortdurend binnen een ruime marge” (Van Gorp et al. 1998:183). Jacques Derrida argumenteer dat literêre genre kategorisering inhou wat berus op beskrywing, maar tegelykertyd ook voorskriftelikheid impliseer. Die proses van kategorisering is in essensie die organisasie van tekste met dieselfde kenmerke en indien daar anomalieë voorkom, word dié proses bemoeilik: “Thus, as soon as genre announces itself [...] one must respect a norm, one must not cross a line of demarcation, one must not risk impurity, anomaly, or monstrosity” (1980:57, in Friedman 1997:721-722).

Volgens Kristeva se teoretisering oor intertekstualiteit bestaan 'n teks binne 'n raamwerk van generiese tekste, wat die leesmetode van die leser bepaal (1980b:36-37; vgl. 1969). Friedman (1997:722) merk op dat die leser se verwagtingshorison beïnvloed word deur die klassifikasie van 'n teks binne 'n bepaalde genre:

No matter how unique, a literary text announces its place within a generic category through the use or abuse of the conventions that readers have come to associate with that genre. Even a text that radically departs from those conventions gains its special effect from the absence of what we expect to be present. Even a generic hybrid gains its status as anomaly through the tension created by a “mixing” of preexisting “unmixed” genres.

In afdeling III “Alsander Klipsalmander / Matthewis, Thewis die bokkie / en Jannie sit op die toppie / En Dawid maak die Joppie” word Krog se eerste huwelik met toespelings op kinderryme verbeeld. Die aanhalings voor elke afdeling lyk op die oog af soos kinderversies, maar word op erotiese wyse deur die digter ingespan. Hierdie gebruik van kinderrympies is nie die norm nie en dui op Krog se vermoë om die alledaagse in grensoorskrydende verse te omskep.

In die derde afdeling impliseer die “kindervers” aan die begin van die afdeling ’n gay verhouding. Volgens Gouws (1998:551) word die “redes vir die afloop van die verhouding en die latere egskeiding (met Albie van Schalkwyk) [...] poëties gedokumenteer in *Otters in bronslaai*”. Behalwe vir die eerste gedig, “kunsgalery” is die res van die gedigte in hierdie kort afdeling verwerkings van rymies uit Opperman se *Kleuterverseboek* (1981, eerste uitgawe 1958) waarin die “verhaal van ’n homoseksuele verhouding vertel word met die kind as die uiteindelijke slagoffer” (Kannemeyer 1998:365). Krog se outobiografiese gegewe word ook nie deur Conradie ontsien in sy beskrywing van dié digbundel nie: “Die aggressie in die bundel kan enersyds herlei word na die geslagtelike konflik waartoe die Krog-egskeiding geen geringe bydrae lewer nie, en andersyds ’n poging veronderstel om die self te definieer in terme van die historiese en sosiaal-maatskaplike toestande van Afrikanerskap” (1996:71). Uit Krog se werk is dit duidelik dat sy haarself bepaal volgens die politieke toestand in die land en haar posisie wat sy daarvolgens inneem, asook die rolle wat van haar as vrou, moeder, eggenote en digter vereis word. Conradie som dit op: “Woede en skuld kenmerk hierdie krisis rondom selfidentiteit” (1996:71).

In “kunsgalery” (1981a:51-52) word die “huweliksgeluk deur die man as medeminnaar bedreig” (Kannemeyer 1998:365) en “is op gebeurevlak en ten opsigte van karaktertekening geskoei op die verslagdoening (uit ’n vrou se oogpunt) van die subkultuur van homoseksuele funksionering” (Gouws 1998:557). Die vrouedigter skryf: “deur bronsige knaterborsels wat aan fallus-anus-mond / tapisserieë hang [...] sy sien die duikplank eers otterstil deur waters glip, / dan oorverdowend knal... tussen tandjies dryf / potsierlik die geflensde nate van ’n uterus” (1981a:52).

Die reeks “Kleuterverse” bestaan uit vyf gedigte. Die eerste twee word slegs benoem met die Romeinse letters “I” en “II”, terwyl die laaste drie gewone numeriese syfers

vooraan die titels het. Dit is van belang dat die digter hierdie reeks gedigte as “Kleuterverse” benoem. Daardeur koppel sy haar verse aan dié van Opperman in sy bekende boek met ’n gelyknamige titel en dui sy op die intertekstuele spel tussen hierdie twee tekste. In Krog se verse is die kinders egter draers van volwasse inhoud wat die seksualiteit van ’n ontroue beminde uitlig. As Krog se eertydse mentor, is dit noemenswaardig dat Opperman nie slegs kleuterverse vir sy bundel versamel het nie, maar ook self gedigte vir kinders geskryf het. Dié reeks gedigte wat Krog in hierdie bundel skryf lei tot latere publikasies van kinderryme soos *Mankepank en ander monsters* (1985), *Voëls van anderster vere* (1992) en in 2007 die Afrikaans en Engelse weergawes van *Fynbosfeetjies* (*Fynbos Fairies*).

In die eerste gedig van die “Kleuterverse”-reeks begin die gedig soos ’n snelsêer wat volgens Kannemeyer (1998:365) gebaseer is op “Wie weet waar Willem Wouter woon”. Sy opmerking spruit seker uit die ooreenkomstige frase “warm water wyn word” uit hierdie vers in *Kleuterverse* (1981:163). Sarel Tol se skynbare seksuele probleme wysig die onskuldigheid van die vers na ’n erotiese tema waar sy “pap katroltjie” ter sprake kom. Die karakter, Tol is moontlik geïnspireer deur die volgende vers uit Opperman se versamelbundel, waar selfs hierdie vers teen die agtergrond van Krog se verdraaiing gelaai word met seksuele innuendo (1981:162):

Tant Griet, wat word
dan tog van Tol
as Tol nou al
so in die rietpol rol?

Die ander karakter, Anke Malanke, is afkomstig van die vers “Janke Malanke” (*Kleuterverse* 1981:163), maar die naam is hier gewysig na die vroulike vorm wat moontlik die gay verhouding impliseer. Die verwysing na die “bieblebomse” huis en kinders skakel met Bessie Schwartz se vers “Bieblebomse berg” (1981:170) uit die afdeling “Bieblebom” in *Kleuterverse*.

Die tweede vers “II” (1981a:54) se rymende woorde en ritme skakel intertekstueel met “Die varkie” (1981:26) van Jeanette Pistorius, maar waar haar vers oor ’n dier handel wat uit sy hok spring, dui Krog s’n op ’n eggenoot se buite-egtelike verhouding met ’n ander man (“varkie”). Volgens Phil du Plessis dui dié verwysing

na hom. Hy voer aan dat hy ook in verskeie ander Krog-gedigte “herkenbaar betrek” word, onder meer “deur die ‘duidelike herkenbare’ beskrywing van sy destydse kunsversameling” (Scheepers 1998:157-158). Ondanks die negatiewe uitbeelding van die persoon (“varkie”) in hierdie gedigte, beskou Du Plessis dit nie as ’n persoonlike belediging nie (1993:77, in Scheepers1998:158):

Hierdie woorde is geskryf deur ’n woedende vrou. Die relaas in die woorde strook egter min met die historiese gegewens. Ek word vertel dat Krog gesê het dat die sterkste dryfveer agter haar skryf woede is. Daar is emosionele integriteit agter haar verse... Ek is ’n objek vir die uitleef (of skryf) van ’n fantasie, maar nie net vir literêre gewin nie. Ek voel nie as mens genegeer nie, en vir myself... herkenbaar *ek*.

Die laaste strofe van dié twee gedigte vergelyk soos volg met mekaar. Eers die onskuldige kindervers van Pistorius en ten tweede die suggestiewe volwasse vers van Krog:

Sikkertjie, sakkertjie
nikkertjie, nok,
woeps spring die varkie
weer terug in die hok. (1981:26)

en

suckertjie sakkertjie
vroukertjie nie gek
skop slap voëltjie en varkie
woeps uit die bed. (1981a:54)

In “antwoord aan ’n stiefpa” (1981a:55) blyk dit dat Krog verwys na John Samuel (die “stiefpa”) wat soos die derde hond in die rymspreuk wegloop met die been of in hierdie geval die kind, Andries, na sy ouers se egskeiding: “Twee honde om een been, / die derde loop daarmee heen” (*Kleuterverse* 1981:159).

Die vierde gedig in die reeks, “2de verjaarsdag” (1981a:56) handel soos die titel aandui oor iemand se tweede verjaarsdag wat in Krog se outobiografiese konteks verwys na haar seun, Andries. Die slotreël dui op Van Schalkwyk (1981a:56, my kursivering): “wat vanoggend doen *jou ander pa?*”. Dit is treffend dat die digter in die derde vers die stiefvader se “vraag” of “onsekerheid” beantwoord en in die daaropvolgende gedig, die kind se afwesige biologiese vader se rol aanspreek. Krog

se rol as 'n beskermende moeder blyk uit die gedigte in hierdie afdeling waar haar huislike geluk bedreig word. Sy beskryf haarself in oortreffende trappe waarin sy ooremosioneel, oorangstig en oorbeskermend jeens haar kinders is (*Fair Lady*, 13 June 1984):

I value the freedom of my childhood, but I am afraid I am a very different kind of mother. I am over-anxious, over-emotional, over-protective, over-demanding. I have very tight control over my children [...] Although I believe it's wrong, I know what they think, I know what they're doing – I know where every one of them is right now and whether his nose is running or not. They're not totally free and as a result they're losing out on fantasy.

Die laaste gedig in hierdie afdeling “klein kroniek” (1981a:57) se titel herinner aan “klein vrede” (1975b:47) waar die digter huislike geluk beleef het, maar nou is sy 'n enkelouer wat self “die pap (roer)”. Die ritmiese aard van dié gedig, veral die tweede strofe, sluit aan by gedigte soos “Dit kom daarvandaan” (1981:173) deur Winnie Malan:

maar Sannetjie Fiskaal
sit nou op die paal
haar knieë is stukkend
en haar lyf is kaal (1981a:57)

Jantjie Pantjie dik en fris
vang die bal maar slaan dit mis;
Kootjie Pootjie lag hom uit,
slaan dit self en breek die ruit. (1981:173)

Die gewysigde weergawe van “Hop, my Jannetjie” (1981:20) dien as interteks vir “klein kroniek”:

Hop, my Jannetjie,
stroop in die kannetjie,
laat die poppies dans.
'n Goeie man,
'n flukse man,
dié man kom huis toe saans,
hy roer die pap,
hy wieg die kind –
en laat die hondjie dans!

Soos in die eerste vers uit hierdie “Kleuterverse”-reeks verdraai die digter die oorspronklike vrouename na mansname en andersom. Uit die aangehaalde vers kan gesien word dat heelwat van die besonderhede omgedop is, soos “Jannetjie” word

“Sannetjie”, “die poppies dans” wysig na “die manne dans” en waar die man die pap roer, die kind wieg en die hond laat dans, is die man in Krog se vers afwesig – sy moet die pap roer, die kind wieg en op ironiese wyse is dit slegs die hond wat enige plesier het. Die tweede strofe is gebaseer op “Fiskaal op die paal” (1981:37), met die enigste verskille dat dit “Sannetjie Fiskaal” is, met stukkende knieë en ’n kaal lyf teenoor die oorspronklike:

Jannetjie Fiskaal
sit op die paal;
sy hoed is stukkend
en sy kop is kaal.

Die reëls “slaan my liefling dood / slaan my liefling dood” eggo herhalende reëls uit “Slaan Haman dood” (1981:33) wat lui: “Slaan Haman dood, slaan Haman dood”. Hierdie reëls weerspieël ook dieselfde onheilspellende toon en kombinasie van liefde en dood as die bekende wiegied “Siembamba”. In die gedig word “Maans Terblanche” geslaan en byna die volledige “Maans” (1981:115) word aangehaal met ’n paar variasies soos die van en die “hane” wat dans in plaas van “paddas”: “Maans Terblaans, / spring op die krans, / speel die viool / dat die paddas so dans”. Die volgende gedig wat Krog inverteer is “Anna” (1981:115): “Anna Panna, koek en tert, / vat die besem, vee die herd, / vat die skop en tel dit op, / gooi dit in die varkenshok”.

In Krog se weergawe is dit (my kursivering): “in *Janna Panna se broek en stert* [...] / vat die skop en *tel hom op / vreet hom in die vark se hok*”. “Sarel Aar se bamboesblaar” is geïnspireer deur “Sara” (1981:115): “Sara, Sara, / bamboesblare, sy lap haar rok / met rooi ru-gare”. Die laaste verwysing van “Wessel Wes se spinnekopnes” vind sy oorsprong in “Hessie” (1981:115): “Hessie Tessie, / spinnekopnessie, / loop met ’n bottel / maar nie met ’n flessie”. Hier soos by die ander voorbeelde van karaktersname word die manlike en vroulike vorme omgeruil wat weer eens dui op die dubbelsinnige rol van die man in die verhouding. Volgens Gouws (1998:556) in die derde afdeling is “ontrouheid, veral dan die homoseksuele ontrouheid van die huweliksmaat, die oorheersende gegewe”.

4.1.3.2 Tweede huwelik

Die tweede afdeling word opgedra aan “John”, ’n heenwyser na haar tweede eggenoot. Dié onderafdeling handel hoofsaaklik oor haar ervarings in die huislike ruimte met haar tweede eggenoot en kinders en word as indirekte outobiografiese gedigte ontleed.

Uit hierdie afdeling skakel “ballade vir ’n 5-jarige huwelik” (1981a:46) met die titel direk met Krog se eie lewensfeite. Alhoewel die leser bewus is van haar huwelik met John Samuel en hierdie gedig lees asof dit oor dié huwelik handel, kan dit nie as direk outobiografies beskryf word nie aangesien daar nie eiename in hierdie gedig verskyn om hierdie vermoede te bevestig nie. Daar is egter die verwysing na hoe die man tydens ontbyt met sy hande “presies die argitektoniese opsny” van sy ontbyt “korreleer” wat op Samuel se loopbaan as argitek dui. In die derde afdeling het die gedig “antwoord aan ’n stiefpa” (1981a:55) ook direk betrekking op Samuel.

Die “ballade” van die titel wat daarop dui dat dié ’n lied, selfs ’n liefdeslied vir die huwelik is, word ironies toegepas in die sin dat die vrou haar huwelik as ’n belaglike stereotipe (“klassieke spotprent”) sien en dan ’n lys maak van al die maniere waarop sy haarself moet verbeter om die stereotipiese volmaakte vrou te word. Op liggaamlike vlak moet sy:

’n breastlift [...] kry sodat my tieties weer rosig en lewendig
onder jou hande kan vroetel
die leervelle oor my maag en gewese sexy boude [...] laat wegsny

Sy merk egter met selfvoldaanheid op: “die baldadige moeras tussen my bene is goddank tydloos”. Conradie (1996:57) wys daarop dat hierdie reël weerklank vind in Erica Jong (1973:46) se gedig “Aging” uit die bundel *Fruit & Vegetables*: “& the cunt / as far as I know is ageless possibly immortal”.

Hierna verander die spreker se toon wanneer sy besef dat die lewe nie so idillies kan voortgaan nie. Die ek-spreker lys die wyses waarop die paartjie mekaar kan vernietig wat begin met “mekaar se vleis met naels van die ribbes ruk”, “skedels” rol, hul “genitalieë [...] rasper” en uiteindelik mengeldrankies versier met mekaar se oë. Die

“blou maraschino-kersies” dui moontlik op die eggenoot se blou oë. Ná al hierdie gruwelbeelde besef die vrou egter dat sy lief is vir haar man en stuur vir hom ’n roos na sy kantoor. Die “karikature” van die laaste strofe verwys terug en bind die gedig met die eerste strofe se “spotprent”.

Die digter se ontnugterde siening van die huwelik word voortgesit in “hoe en waarmee oorleef mens dit” (1981a:39-40) wanneer sy oorweldig word deur die skreeuende kinders en haar man “die deur teen almal toe” maak en die klassieke musiek, wat duidelik paradoksaal staan teen die kinders se lawaai, se volume selfs hoër draai. Die vrou word gevolglik met die huislike probleme gelaat en sy “word mal” en haar “stem gil ’n mengermalermixermincer”, wat die geraas van vier toestelle saambal as metafoor vir haar een stem, om haar woede te illustreer. Krog, die digter, is nie in hierdie chaotiese huislike toneel uit te ken nie, maar selfs haar rol as moeder word deur die kinders afgetakel: “hulle vrese komplekse onsekerhede dreigemente node / kap my ‘beeld as moeder’ steaksag op die plankvloer”. Haar mismoedigheid word beklemtoon deur haar fisieke voorkoms: “ek ruik na kots en kak en sweet / na saad en uie / ek illustreer ’n kombuis”. Krog se selfbeeld is duidelik nie een van ’n natuurlike moeder en huisvrou nie, maar eerder ’n natuurlike digter wat haar uiterste probeer om haarself in daardie huislike rol in te forseer en sy wonder dan, “hoe en waarmee oorleef mens dit?”.

Hierdie stryd om ’n goeie moeder te wees word voortgesit in “droesem” (1981a:42) waar haar eggenoot rustig voor in die gemeentebank in die kerk sit met hulle enigste gesangeboek. In teenstelling sit sy en die kinders apart van hom en moet sy alleen die spul onder beheer hou. Terwyl die predikant op ironiese wyse preek oor liefde vir jou kinders, deel sy “’n paar klappe onder” haar “opgedressde kinders uit”. Ná die diens vind haar man haar “by die nagmaalservies” waar sy “histeries oor ’n kutteltjie in die wyn” is, en hy is in kontras “handsome en kalm in sy grys troupak”.

Die erotiek in “slaai” (1981a:29) kry ’n duistere ondertoon wanneer die seksdaad beskryf word in terme van ’n mengelslaai maak: “met ’n skerp mes / kap ek jou haarlose tamaties op”. Die paartjie se geluk skyn oppervlakkig te wees, want alhoewel daar ’n glimlag op die man se gesig is, “ontbreek meteens die genade van brood” in sy

“servetblou oë” en die vrou verlaat die vertrek in ’n ontstellende stemming. Die herhalende verwysings na blou oë kan na Krog se eggenoot verwys en om reïterاسie van die betekenis van dié gegewe te voorkom, sal dit vorentoe slegs gekursiveer of kortliks aangehaal word.

Die vrou “abandon die huishouding” in “ode to a perfect match” (1981a:32) om vir haar man “hierdie ode te skryf”. Hierdie gedig strek oor albei Krog se leefruimtes: die huislike asook die digterlike. Die ode word vir Samuel geskryf waar hy “agter ’n tekenbord sit / oë skreef teen ’n dunhillspiraal / met die isometriese projeksie van sint Paulus Katedraal”. Die man se wêreld vloei ook ineen, want terwyl hy besig is met sy professie as argitek (soos Krog met haar digkuns), herinner die “kleuterskooltekening teen die muur” van sy kantoor daaraan dat hy ook ’n vader is. Hy werk egter op hierdie stadium buite die huis, waar sy vrou tuis haar tyd moet inrig om te skryf tussen haar toerekenbaarhede van moederskap.

Anders as in “ballade vir ’n 5-jarige huwelik” (1981a:46) oorheers die tema van liefde hier: “egskeidings verbaas jou nie het jy gisteraand gesê / want een uit ’n honderd vind ’n perfect match”. Sy noem literêre terme soos “understatement” en “cliché” wat ook in die algemene spreektaal opgeneem is en verder as voorbeeld dien van Krog se weerstand teen ’n puristiese Afrikaans. Die verveling van die paar se beroepe word outobiografies uitgelig as “vertalings” en die moontlike ontwerpingsprojek vir “staatslatrines”, asook hul huishoudelike omstandighede met argumente en kinders, tog bly hul ’n “wonderbaarlike perfect match”. In die laaste strofe beklemtoon die digter haar liefde en passie vir haar eggenoot wat uitsonderlik is tussen al die gedigte waarin sy haar ontevredenheid met haar huislike omstandighede aanspreek (my kursivering): “vanaand as ek my borste teen jou druk / [...] as ek roteer in jou oë / (na al die jare nog ’n *bitsige blou*) / dat ons liefde al is waarvan ek weet; / al waarvan ek hóéf te weet”. In die daaropvolgende gedig “daarsonder” (1981a:33) word daar weer tematies oor die liefde in die huwelik gedig: “jy versorg my nou met eise en lamplig, / met rusies en rose hou jy my normaal – / na elke winter ontdooi ek vas teen jou aan”.

Die ervaring van moederskap as ’n wonder word in “by die geboorte van my kinders en die lees van Sylvia Plath” (1981a:36) beskryf. Die moeder tree in ’n monoloog met haar pasgebore seun en dogter wat deur die aanhalingstekens voorgestel word.

Alhoewel Krog in vele van haar gedigte haar onvermoë met haar huislike bestaan en haar kinders uitspreek, verbeeld hierdie gedig haar as 'n moeder en nie as 'n digter wat in die “huislike” vorm gegiet is nie. Haar wense vir haar kinders spreek van deernis en liefde:

dat hulle nooit buitengewoon sal wees nie
dat hulle eenvoudig sal liefhê en onbevange sal leef
dat hulle my sal onthou soos 'n warm heuwel
en hoe lief my hande was
vir elke gladde ronding van hulle lyfies?”

Die enigste verwysing na Krog se literêre aanvoeling is in die titel te bespeur met die opmerking oor die lees van Sylvia Plath se digkuns. Conradie (1996:58) skryf dat verskeie beelde uit Plath se “Three Women” in dié vers herkenbaar is, soos “die ‘woedende seuntjie’, die ‘vreeslike dogtertjie’ en die toekomsverwagtinge”. Krog se verwagtingshorison vir haar kinders eggo Plath (1983:186):

I do not will him to be exceptional.
It is the exception that interests the devil.
It is the exception that climbs the sorrowful hill
Or sits in the dessert and hurts his mother's heart.

Die versoek dat haar kinders nie buitengewoon moet wees nie, “neem 'n besondere dimensie aan as in berekening gebring word dat hier geassosieer word met digterskap – Plath – en met moederskap” (Conradie 1996:59). Krog se sielswroeging met haar skynbaar teenstrydige rolle as skrywer en moeder is die moontlike beweegrede vir haar uitlating teenoor Leuvennink (1982:66) aangaande haar kinders se toekomsplanne:

Dis nie dat ek dink om te skryf, is aaklig nie, maar my grootste vrees is weer dat een van my kinders só iets wil doen.

Hierdie verweer teen die skryfkuns kan ook te make hê met die kunstenaar se selfsug en prioritisering van hul skeppings bó vriende en familie. Krog se stamboom beskik oor 'n tradisie van skrywers. Dit is argumenteerbaar dat sy 'n bevordering van hierdie tradisie sou verwelkom, maar weens haar eie ervarings as produk van 'n skrywersmoeder, dit nie vir haar kinders toewens nie. As 'n digter word situasies en gebeure uit jou eie en ander se lewens, ongeag van die sensitiewe aard daarvan, as beeldmateriaal gebruik.

Die spreker in “familieresepte?” (1981a:37) druk haar misnoeë uit met haarself in teenstelling met haar grootmoeder wat nie net in die kombuis ’n voorslagkok was nie, maar wie se hande vir niks verkeerd gestaan het nie. Sy het selfs daarin geslaag om geboorte te skenk aan “vier goed gespasieerde kinders”. In teenstelling is die spreker nie ’n goeie kok nie en haar geboortes het “induksies, epidurale, tange en suiers benodig”. Die vergelyking tussen die grootmoeder en die spreker se teenstrydighede in die huis word uitgebrei tot ’n metafoor waar die spreker in terme van kookkuns beskryf word: “ek kyk af na my platgevalle borste, my klonterige maag”, wat weer terugverwys na haar grootmoeder se positiewe beeld van haar “groot sagte skoot”. Ten slotte troos die spreker haar daarin dat sy en haar grootmoeder ’n liefde vir die poësie gedeel het en dat sy daarom haar tekortkominge in die huis kon vergewe: “sou my maer verbroude hand / haar tog vandag plesier verskaf het”. Haar grootmoeder het immers “Shelley uit klein fluweelboekies gelees [...] / en Keats tussen haar voorslagresepte aangehaal” (1981a:37). Retief (2005:214) merk op dat die kontras wat getref word tussen kleindogter en grootmoeder as’t ware gelees kan word as ’n “kontras tussen twee wêrelde, dié van moeder en tuisteskepper aan die een kant, en dié van digter aan die ander”. Anders as haar grootmoeder wat poësie in haar kookboeke geskryf het en op daardie wyse “hierdie twee wêrelde naas mekaar kon laat bestaan [...] ervaar die spreker in die gedig oënskynlik dié twee wêrelde as moeilik versoenbaar” (Retief 2005:214).

Haar grootmoeder se belesenheid word reeds in haar moeder, Dot Serfontein se essay “Boeta” (1969:99) aangeraak waar sy “beskryf word as iemand wat aanhalings uit Keats en Milton in die kantlyne van haar resepteboeke ingeskryf het” (Viljoen 2007b:9).

Die skakel tussen kook en skryf vind ook neerslag in *’n Ander tongval* waar Krog ’n brief ontdek wat deur haar grootmoeder geskryf is en verwonderd staan dat sy deel is van ’n literêre vroulike tradisie in haar eie familie (2005:119):

Ek het nie geweet Ouma kon so onderhoudend skryf nie!” sê ek verras, maar weet by voorbaat my ma se antwoord: “Skryf, soos musiek, loop in families. Dis niks spesiaals nie, dis geneties. Party familieledes kan kook, ander kan skryf.” Nogtans. Ek is oorstelp om tussen soveel vrouetekste te dryf.

Daar is egter ook van kleins af spanning tussen Krog en haar moeder oor die skryfkuns wat veral aan die begin vir Krog minderwaardig laat voel, maar min het die klein Krog geweet dat haar dagboekskrywery eendag sou lei tot 'n glorieryke skryfloopbaan (2005:43): “Soos haar ma skryf sy ook. Nie stories nie. Sy skryf die daaglikse waarheid in haar dagboek. Want sy leef elke dag twee maal”.

Ten spyte van die lang lyn van vroulike skrywers in Krog se familieboom ondervind sy steeds afgesonderheid in haar getroude lewe as digter en moeder. Die vrou as buitestaander word in “die dag gee hom oor aan sy droefheid” (1981a:44) geïllustreer, waar sy soos in haar jeug buite haar ouerhuis gestaan het en na haar moeder se worsteling met skryf en moederskap gekyk het (2005:43). Binne die huis is dit knus en vreedsaam (1981a:44): “die intimiteit hier binne is aanraakbaar / kinders slapend klam in hul kamer / die man voor die verwarmers / met kunsboek sigaret en wyn”. Die vrou vorm egter nie deel van hierdie huislike toneel nie: “’n vrou dwaal van bewasemde ruit na bewasemde ruit / en sien die huis aanhoudend vanuit buitoperspektief”. Van die liriese titel tot die slotreël is die gedig in die derdepersoon geskryf, wat bydra tot die triestige en afgesonderde toon in hierdie gedig. Dit wil voorkom asof die digter met haar digtersoë na haar lewe kyk en afgeslote daarvan voel, maar tog ’n mate van huislike tevredenheid ondervind: “’n warm koeitjie gatkant na die reën”.

Die pertinente kwessie by die derde afdeling en in ’n mindere mate die tweede afdeling, wat handel oor Krog se eggenoot John Samuel, is een van etiek. Voor in Krog se meestersverhandeling erken sy dat sy by *Mannin* of *Bemide Antarktika* ’n gedig weggelaat het ter wille van haar gesin. Daardie gedig het moontlik iets te make met haar eersteling se gay vader (indien Krog se gedigte die werklikheid hier akkuraat weerspieël)¹⁶. Al is die skryf van verse ’n kuns en het die digter dus digterlike vryheid om die materiaal te omskep in haar eie kunswerk blyk dié derde afdeling nie so geïnterpreteer te word nie. Nie eens toe die digbundel in die vroeë 1980’s verskyn het, het lesers dié verse as blote skepping gelees nie. Kannemeyer (1983:507) merk op dat die “speelse kinderlikheid” in “hierdie reeks as ‘objective correlative’ vir ’n onaangename stuk geskiedenis” dien en binne die bundelverband as die sesde “horries

¹⁶ Albie van Schalkwyk is tans getroud met ’n vrou, Hanna (Rautenbach 2011:5).

van a.e. samuel (geb.) krog” fungeer. Die etiese kwessies rondom outobiografiese verwysings is meerdere, maar waar dié saak se kern lê is by wat Eakin noem “relational autobiography” (1999:176) waar ’n ander persoon se lewe betrek word by die skrywer se publikasie van outobiografiese besonderhede. Volgens Eakin (1999:176) is die voorstelling van hierdie “proximate other”, wat enige persoon is wat die skrywer intiem ken soos ’n ouer, ’n kind of ’n minnaar, asook hul regte moeilik definieerbaar: “it is difficult not only to determine the boundaries of the other’s privacy but indeed to delimit the very otherness of the other’s identity”. Die skrywer het ’n morele verpligting jeens hierdie naasbestaande om hul identiteit so akkuraat as moontlik te verbeeld, maar dit is ’n onbegonne taak in sigself aangesien dit die skrywer se persepsie van hul naasbestaande is en byna ’n gewaarborgde skeeftrekking van hul identiteit tot gevolg sal hê (vgl. Eakin 2004).

Ten slotte lê hierdie etiese dilemma by die kern van outobiografiese kritiek wat veel gedebatteer word, maar waarvoor daar nie een allesomvattende antwoord voor is nie. Elke skrywer moet self besluit hoeveel intieme besonderhede hulle bereid is om met die leserspubliek te deel en ook die gevolge van hul aksies dra.

Ná *Otters in bronslaai* verskyn *Eerste gedigte* in 1984 wat ’n heruitgawe van *Dogter van Jefta* en *Januarie-suite* in een band is. Krog wend haar egter nie weer onmiddellik tot “huislike poësie” nie en publiseer eerder ’n bundel van kinderryme *Mankepank en ander monsters* (1985). In dieselfde jaar verskyn *Jerusalem-gangers* (1985) wat ’n duidelike verskuiwing na meer intellektuele poësie vir Krog is. Alhoewel die lesers en kritici van haar oeuvre gewoon geraak het aan die liefdes- en huislikeverse wys sy dat sy tot veel meer verwickelde digkuns in staat is. Haar omvangryke belesenheid wat in ’n *Ander tongval* deur ’n terugflits na haar kinderdae geïllustreer word, dui daarop dat Krog reeds vóór die publikasie van haar eerste digbundels bevoeg was om veel meer verwikkelder verse te skryf (2005:43):

Geleidelik word die huis stiller en donkerder. Wanneer die laaste lig afgesit word, sluip sy na die rondawel. Die lig wat sy aanskakel, skyn soos in ’n skatkamer. Rakke op rakke boeke. Haar ma se Duitse en Hollandse boeke, die rakke Afrikaans het sy reeds gelees. Sy kan sê dat sy alles in Afrikaanse prosa en poësie gelees het. Met die Engelse rak het sy begin by Balzac. Nou trek sy by Dostojewski. Eers skryf sy in haar dagboek. Sy hou al dagboek vandat sy kan skryf. Klein maroen boekies met draadspirale, waarin sy haar gewone lewe omtower in boeiende verslae van aggressiewe seuns, agterlike onderwysers en woedende uitbarstings

tussen haar en haar ma. Dan gaan lê sy op die mat en lees *Crime and Punishment* totdat die son opkom.

Alhoewel sy oor die kennis van groot letterkunde beskik het, is dit nie vanselfsprekend dat sy as digter opgewasse tot die taak was nie. Sy sou ook heel moontlik nie haar populêre status met die lesers bereik het met sulke verwikkelde verse nie. Dit is immers wat die resepsie van *Jerusalemangers* aandui.

4.2 Politieke inslag verskerp: *Jerusalemangers* (1985)

4.2.1 Resepsiestudie

Vier jaar na die sukses van die “huishoudelike poësie” in *Otters in bronslaai*, wysig Krog weer haar styl met die publikasie van *Jerusalemangers* (1985). Soos Kannemeyer (1998:365), en vele ander kritici opmerk is daar ’n politieke wending in hierdie bundel. Die politieke motief tree sterker op die voorgrond soos Krog meer gedigte oor ander kulturele groepe in Afrika skryf; ’n skuif wat redelik onkonvensioneel in die tagtigerjare in Suid-Afrika was, veral vir ’n wit vrouedigter. Hierdie skuif gekoppel met die meer verwikkelde poësie werf vir Krog erkenning en byna nóg ’n toekenning, wat die eerste sedert *Mannin* en *Beminde Antarktika* tien jaar tevore sou wees. Met dié bundel word Krog die naaswenner vir die eerste *Rapportprys* vir Letterkunde (Conradie 1996:11) en word die bundel as ’n “hoogtepunt in die hedendaagse Afrikaanse poësie beskou” (Kannemeyer 1998:365).

Nie alle resensente het die verskuiwing in haar werk waardeur nie en in teenstelling met haar vorige bundels, is *Jerusalemangers* begroet met gemengde reaksies. Hambidge (1986) loof die hoër intellektuele vlak van die gedigte, die bou blyk hefter en die verse is berekend slim”. Hierdie sogenaamde moeilike poësie kan een van die redes wees waarom Krog nie die *Rapportprys* in 1986 gewen het nie, deurdat dit die alledaagse leser, buite die akademiese binnekring, ietwat vervreem het. In 1986 is die *Rapportprys* aan Breytenbach vir (‘yk’) toegeken, terwyl Krog die naaswenner was. In 1987 word die *Rapportprys* egter aan *Jerusalemangers* toegeken. Toerien (1987:146) se resepsie van die digbundel fokus op Krog se besondere en eksperimentele taalgebruik: “Krog's poetry derives its strength from its rough and un-

ornamented diction, amplified with sharp and precise neologisms, which only rarely fail to be successful. Her intensity, her stuttering immediacy, is remarkable”.

Die bundel se hooftema blyk “die hedendaagse politieke aktualiteit” van die tagtigerjare te wees, maar Krog verbind dit “met mites van swart en wit en op so 'n wyse met allerlei persoonlike en ‘huishoudelike’ aangeleenthede verweef dat dit veel verder reik” (Kannemeyer 1998:365). Daar is besondere waardering vir die finale afdeling oor “Die Jerusalemangers” (1985b:55-64), ’n groep Voortrekkers wat onder aanvoering van Adam Enslin na die nuwe Jerusalem wou trek volgens “die kaart agter in die ou Statenbijbel” (Gouws 1998:558). Hul word veral in die geskiedenis onthou as die voortrekkers wat Nylstroom benoem het. Ironies genoeg het hulle ’n noordwaartsvloeiende rivier teëgekom en dit die “Nyl” genoem. Dit is ook moontlik dat hul gedink het dat dit inderdaad die Nylrivier was. Hierdie groep het nie rekenskap gehou met die ongenaakbare Afrika-klimaat nie en die oorgrote meerderheid sterf van malaria. Kannemeyer (1998:368) som die gedigte reeks en Krog se implisiete kritiek op die bestel goed op: “’n grootse siening van 'n volk wat met 'n blinde besieling op 'n gewisse dood afstuur, behalwe as hy tot 'n nuwe insig van sy werklike doel en betekenis op aarde gebring kan word”.

Terugskouend bekyk, bevind Retief (2005:183) dat daar in *Jerusalemangers* “op outobiografiese wyse geskryf [word] oor die lewe van die getroude vrou en moeder teen die agtergrond van die huishouding”, terwyl Nienaber-Luitingh (1986a) beweer dat die outobiografiese element in dié bundel, vergeleke met Krog se vroeëre poësie, afgeneem het: “daar [is] ’n duidelike strewe [...] om weg te kyk van die persoonlike problematiek na die ruimer konteks van die Suid-Afrikaanse – veral blanke burgerlike – samelewing”. Dit is inderdaad so dat Krog minder outobiografiese gedigte in dié bundel het, maar Retief het ook gelyk in die sin dat dié wat wel voorkom weer die eggenote en moeder as materiaal benut. Nienaber-Luitingh (1986b:9) beklemtoon wel die politieke ondertoon in die bundel, maar veral in “liefdeslied na die musiek van K.E. Ntsane” (1985b:14-15): “Hoewel hier veral die landelike, nog in stamverband lewende swarte aan die woord gestel word, smeul daar in en agter die woorde soms 'n gevoel van opstandigheid teenoor die blankes se heerskappy”.

Om 'n indruk van die bundel se gemengde ontvangs te kry, hoef daar net na die resensies se titels gekyk te word: “*Jerusalemangers*: Skeppende drif” (Olivier), “Minder outobiografies, Krog kyk na ruimer konteks van SA samelewing” (Nienaber-Luitingh), “Antjie Krog slaan hier nuwe rigting in” (Hambidge), “Antjie Krog bring merkwaardigste poësie van 1985” (Brink) en “Bundel van gemengde waarde” (Cloete).

Die teenstrydigheid in die resepsie van hierdie digbundel getuig daarvan, soos Conradie (1996:14) dit verwoord, dat “die opvatting van die estetiese 'n gerieflike maatstaf (bly) om alle ander ideologiese vraagstukke te sublimeer”. Gouws (1998:557) voer aan dat party resensente se klagtes “menigvuldig (was), veral ten opsigte van vreemde en swaar woordeskat, die taal wat vermoeiend gelade is en resulteer in 'n te stroewe vers”. Hierdie kritiek staan in skerp kontras met die mening van byvoorbeeld Brink wat meen dat dié bundel die “merkwaardigste poësie van 1985” is.

Daar is veel om te bespreek ten opsigte van die hiperintellektuele styl waarmee Krog in hierdie digbundel eksperimenteer, veral haplografie, asook haar doelbewuste verskuiwing na 'n meer Afrika gesentreerde poësie. Ongelukkig val van hierdie onderwerpe buite die studie van die outobiografiese gegewe in haar oeuvre en is daar nie ruimte om hieroor uit te brei nie. Die verskuiwing as digter na onderwerpe oor diverse Afrika-kulture sal wel tot 'n mate aan bod kom, aangesien dit betrekking het op Krog se identiteit as 'n digter. Hierdie gedigte geniet egter nie dieselfde aandag as haar direkte en indirekte outobiografiese poësie in die onderhawige studie nie. Dit is wel van belang dat resensente die skakel tussen Krog se outobiografiese besonderhede en haar digkuns gemaak het, soos byvoorbeeld Nienaber-Luitingh, en dat ander navorsers wat jare later oor Krog se oeuvre gewerk het, soos Conradie, dié opmerkinge uitgelig het (Conradie 1996:14):

Die stryd tussen die boek en die mens agter die boek duur voort in die Afrikaanse letterkunde. Terwyl die teks as sentrale vertrekpunt geneem word, is daar volgehoue pogings om die intertekstuele benadering, wat in wese alle grense ophef tussen boek en buitewêreld, te beperk tot 'n wetenskaplik, waarneembare objek: die boek. Sodoende kan geslagtelikheid getemper word, en wetenskaplikheid die maatstaf vir literatuur word. Daar kan beweer word, soos inderdaad in die pers gedoen is, dat dit Krog se eerste bundel sonder Opperman se hulp is.

Die inhoudsopgawe is nie in duidelike afdelings verdeel nie, maar bestaan uit reekse gedigte wat onderafdelings vorm. Die outeursreg word aangedui as dié van A.E. Samuel wat steeds dui op die digter se huwelikstatus, maar anders as by vorige bundels word hierdie een nie aan iemand opgedra nie. *Jerusalemgangers* is ook die laaste bundel, vir 'n tydperk, wat sy by Human & Rousseau uitgee. *Lady Anne* (1989), haar volgende bundel, ook haar suksesvolste word by Taurus gepubliseer. 'n Moontlike rede vir hierdie verskuiwing is die veranderende politieke omstandighede in Suid-Afrika, asook verskille in die uitgewers se mandate. Taurus is bekend as alternatiewe uitgewery en alhoewel Krog 'n jarelange kliënt van Human & Rousseau was, het sy waarskynlik gedink dat die tyd ryp is vir 'n verandering. In dieselfde jaar as die publikasie van *Lady Anne*, konfereer Krog, en ander Afrikaanse skrywers en akademici, met 'n afvaardiging van die destyds verbode ANC by die Victoria-watervalberaad. Dié progressiewe stap word weerspieël in haar keuse van uitgewer¹⁷.

Dit is van belang dat die aanvangsgedigte sterk Afrika-georiënteerd en vanuit 'n swart perspektief geskryf is. Die beweging nader aan die orale tradisie is veral sigbaar in “lied van Peter Labase” (1985b:13) waarin 'n Sotho man aan die woord is wat blykbaar een van haar studente in die township was waar sy klasgegee het. Die gedig speel af teen 'n Vrystaatse agtergrond en konkrete taal word benut soos wat die gebruik in die orale tradisie is. In hierdie styl word die gevoelens van die spreker ook nie abstrak uitgedruk nie. Die effek van twee tale in een strofe is vervreemdend vir die leser waar die funksie is dat die Afrikaans die Sotho vir die Afrikaanse leser vertaal. Sotho is egter steeds die taal wat voorop gestel word en ten tweede Afrikaans. Vanaf die tweede strofe handel die vers oor Peter Labase se verhaal en word dit uit sy eie manlike perspektief geskryf.

Die feit dat Krog kies om 'n hele reeks gedigte te skryf oor die Sotho-kultuur en oor perifere figure in die Suid-Afrikaanse geskiedenis, soos die Jerusalemgangers in dié bundel en Susanna Smit in *Otters in bronslaai*, dui op die digter se behoefte om 'n stem te gee aan die wat voorheen gemarginaliseer en selfs uit die hoofstroom historiese dokumente gehaplografeer is. Sy begin die politieke omstandighede en by uitstek ook die Afrikaners se gedrag meer openlik kritiseer, maar hierdie digbundel is

¹⁷ Die verskuiwing van Human & Rousseau na Taurus word verder bespreek op p.151.

steeds 'n bundel wat aanvaarbaar is vir die meerderheid Afrikaanse mense van daardie tydperk. Haar latere werk soos *Gedigte 1989 – 1995* (1995) waarin sy fel kritiek op die ideologie van wit Suid-Afrikaners lewer, is die volgende stap in haar openbare verzet teen apartheid. In *Country of My Skull* het haar politieke identiteit tot so 'n mate ontwikkel dat sy die teks opdra aan al die slagoffers wat gesterf het met 'n wit van op hulle lippe. Krog (1989a:44) verwoord haar posisie as volg:

Ek moet van nuuts af na my geskiedenis gaan kyk, na my styl en my medium, na my lewe en my private pyn en dit uitsorteer: sal hierdie kontinent my ooit wil opeis?

4.2.2 Direkte outobiografiese gedigte

In hierdie bundel word die Vrystaatse omgewing verbeeld, spesifiek Kroonstad. Die bundel open met verse wat die swart kultuur verteenwoordig, maar die oorgrote meerderheid van die bundel word aan die wit kultuur gewy wat daarop dui dat sy as digter 'n politieke stand inneem, maar nog nie op so 'n radikale wyse as om die konserwatiewe wit landsburgers aanstoot te gee nie. In 'n artikel deur Lucia Gomes, “Weghol of vasbyt?” (1985) reageer Krog oor emigrasie en hieruit blyk haar politieke posisie duidelik: “[...] dit is 'n kenmerk van die Afrikaner om altyd weg te trek as sake nie is soos hy dit wil hê nie, en as hy nie die baas is nie. [...] Ek is reg vir 'n change-over, hoe gouer hoe beter. En dit behoort te kom. Ek is reg vir een mens, een stem”.

Die Vrystaatse platteland se gewoontes en kultuur word vanuit 'n wit perspektief op satiriese wyse bekyk in die reeks van veertien gedigte “ons dorp” (1985b:18-33) wat semi-outobiografies ingeklee is. Kannemeyer (1998:365-366) wys op die kontras tussen die “ryke oordaad van taal en beeld in die Afrika-verse” teenoor die “die steriele, holle frases van die blanke dorpsbewoners” en hoe hierdie taalgebruik later in die bundel dié van die digter word en ten slotte oorgaan “in die taal van die besielde, gekwelde, visioenêre mens met sy distorsies en fantasieë” in die slot afdeling. Hy som die bundel se hooftema netjies op deur Krog se gebruik van die term “haplografie” te benut, 'n “begrip wat die teenoorgesteldes van weglating en samesmelting impliseer” (1998:366).

Hierna volg daar 'n paar gedigte wat duidelik outobiografies is en gekoppel word aan Krog se gesin, twee gedigte in memoriam (1985b:41-42), kunsteoretiese gedigte, die indrukwekkende “haplografie van (ge)dro(o)gte”-reeks en die gestalteverse uit die laaste afdeling, “Die Jerusalemangers” wat die digter se veelsydigheid uitlig.

Die digter, John McDermott (2009) bied insae in die fenomeen wat outobiografiese poësie is: “There are times when autobiographical references, especially when introduced by the poet, provide fertile ground for literary-critical analysis of the poetry, and blur clear-cut distinctions between the fictional “I”-persona and the real poet”. McDermott gebruik ook in sy eie verse outobiografiese verwysings om die oënskynlike grense tussen die digkuns en die werklike wêreld op te hef. Die eerste van die direkte outobiografiese gedigte in Krog se *Jerusalemangers* is die drieluik “Vir John”. In die eerste van die gedigte “vanaand is ek sonder jou” (1985b:38) word die verwydering tussen man en vrou beklemtoon deur die teenstellende woorde “daar” en “hier” wat hul posisies aandui. Die digter-spreker gee versugtend toe: “na 9 jaar getroude lewe liefste / is ek nog steeds sonder jou” (1985b:38). Die gebruik van Krog se eggenoot se naam (“John”), asook die verwysing na nege jaar van getroude lewe vir die egpaar wat ooreenstem met werklike gegewe dui op die outobiografiese aard van hierdie gedig.

Die outobiografiese gegewe is ook van toepassing op die ander twee gedigte in hierdie drieluik wat aan haar eggenoot opgedra is. In “ek kyk nie na jou gryswordende hare nie” (1985b:39) is daar 'n duidelike aanvulling en skuif na die tema van ouer word. Krog bely dat die fisieke tekens van oudword (“gryswordende hare”, “verdikking om ribbes en maag”) nie vir haar van belang is nie, want haar geliefde is haar steunpilaar en sekuriteit. Daar is wel 'n duidelike verlange na die speelsheid en erotika van die jeug wanneer die digter-spreker smagtend vra: “wees weer wees kom ons wees weer / dae nagte lank die ene fun en voël” (1985b:39).

In die derde vers “die kinders kom wys 'n trouportret” (1985b:40) word die oomblik wat verewig is deur 'n foto soveel jare tevore woordeliks beskryf met die persoonlike insae van die spreker. Sy verklaar byvoorbeeld dat die “ongeduld” in haar eggenoot se oë dui op sy opgewondenheid oor die “wittebrood nou-nou”. Die man word in terme van perfeksie beskryf van sy weelderige hare tot sy netjiese pak klere. Die spreker se

twyfel oor haar eie liggaam en geestelike toestand word skerp belig met die uitsprake: “o my allerliefste liefde / man wat eens heel was” en sy “verrinneweerde bruid”. Die direkte verwysing na haar jongste seun in die titel van “slaapliedjie vir willem” (1985b:46) dui op Krog se voortgesette pogings om die grense tussen die digterlike wêreld van fantasie vlugte en die realiteit van die werklike wêreld te deurbreek. Dié kort vers is die lirieke van ’n moeder se sluimerlied vir haar kind.

Die twee gedigte wat in memoriam geskryf is “by die dood van Koos du Plessis” (1985b:41) en “by die dood van ouma Jeannette Bekker” (1985b:42-43) is ook outobiografies van aard. Die eerste een is ’n kniebuiging aan die sanger en liriekeskrywer, Koos du Plessis. Hy is op 10 Mei 1945 gebore in Rustenburg en het op 15 Januarie 1984 op die ou Krugerdorppad in Knoppieslaagte verongeluk (www.koosduplessis.co.za). Dit blyk asof Krog hom bewonder het as mens, want sy erken dat sy “geraak” is deur sy dood en halfverwytend is omdat sy nog leef (“’n slute [sluwe?] ou strydbyl”). Die tweede gedig se meer persoonlik aard is reeds in die titel sigbaar met die gebruik van die bekende term “ouma”. Krog verwys na haarself as die “oudste kleinkind” en vertel van die aktiwiteite wat sy met haar grootmoeder gedeel het. Die outobiografiese impak van die gedig word verder verdiep met die verwysing na haar “oupa Krog se vroeë dood” In *Kleur kom nooit alleen nie* word daar in “verskrikking” (2000a:94) na hierdie grootmoeder verwys: “ek, kleindogter van ouma Jeannette Fiemies, sal / op die plek sterwe as ek daarvan eet”.

In die direkte outobiografiese gedig “demonstrasieles” (1985b:52-53) open Krog die gedig met gegewe uit ’n rooster en lesplan wat sy self aangebied het, waarskynlik by Mphohadi Tegniese Kollege in Maokeng, ’n voormalige “swartbuurt”, in Kroonstad in 1983:

Ma. oggend 3e periode 9.34 A29
Dosent: mev. A. Samuel vak: Afrikaans Spes. SOD IA
Spel van meervoude: droom dro-me drom drom-me

Hierdie gegewe gaan haal die mens as’t ware agter die boek uit, en soos McDermott (2009) genoem het, wanneer die digter outobiografiese gegewe self openbaar, word die duidelike grense tussen die fiktiewe ek-spreker en die digter vervaag. Hierdie

opsetlike “verwarring” bied die navorser met vrugbare materiaal vir kritiese ontleding.

Die “demonstrasieles” van die titel sinspeel op die les wat in ’n klaskamer aangebied word, maar in hierdie geval dui dit op die jeug se optog (“demonstrasie”) en die les wat hulle aan die owerheid wil oordra. Dit is algemeen bekend dat Krog ’n progressiewe politieke denker is, en die feit dat sy in ’n “swartbuurt” gewerk het, bevestig haar wêreldsiening van gelykheid. Dit is juis hierdie behoefte as ’n wit Suid-Afrikaner om van hulp te wees vir minderbevoorregtes wat op byna ironiese wyse uitloop op ’n benoude episode vir haar. In hierdie optog waar die swart jeug hulle griewe openbaar teenoor ’n wit apartheidsstelsel, is selfs sy wat die jeug se pleidooi verstaan, in ’n gevaarvolle posisie as gevolg van die kleur van haar vel. Sy erken (1985b:52):

ek wat vir niks bang is
staan geheel verlam van vrees
vrees soos ’n ysende angs van ongeken
bloot bang en muurloos wit te wees

Die beskrywende “ysende angs” is deur haar eie toegewing te wyte aan haar ras, veral omdat sy “muurloos” staan met geen sekuriteit of diefwering om haar te beskerm nie. In die woord “muurloos” is daar ook ’n sinspeling op “weerloos”. Haar eggenoot se posisie is in teenstelling met haar eie “anderkant / die barrikade” waar hy redelik veilig is, maar ook uitstaan as ’n “krytwit man” nie net oor sy velkleur nie, maar as gevolg van sy vrees vir haar veiligheid.

Die kragtige slot sluit siklies aan by die begin van die vers waar die “spel van meervoude” van droom en drom vir die skoliere geleer word, maar nou is dit nie meer allegoriese beelde nie; dit is ’n werklikheid (1985b:53):

die hand wat vonk smyt is die hand
wat drom en droom na mekaar toe gáán knak.

Reeds in die tagtigerjare het Krog haar uitgespreek oor die stand van Afrikaans en by implikasie haar soeke vir ’n gepaste identiteit. In Bloemfontein het sy die landwyse Afrikaanse-Olimpiade toegesprek (*Die Volksblad*, 18 Julie 1984):

“Afrikaans bewoon reeds dié vasteland, die taal het reeds die vasteland benoem. Afrikaans het lankal niks meer met my of jou parasiete soos skrywers en akademici of wette te doen nie. Afrikaans hoef nie opgepiep te word nie, hoef nie luidrugtig afgedwing te word nie. Afrikaans is besig om sy eie ding te doen”.

In die inleiding tot Krog se meestersdissertasie verduidelik sy (1982:7) haar werkswyse as volg: “By voorbaat moet gewys word dat net gedigte betrek is waarvan voor die hand liggende bewyse teenwoordig is om die karakters in die gedigte te eien as familie. Onder familie word ook vanselfsprekend nie eggenotes verstaan nie”.

Ironies genoeg voer Krog (1982:12) aan dat meer “nog as enige sestiger of sewentiger kan gebeurtenisse in Opperman se poësie na biografiese feite herlei word”. Sy merk op dat die “plekke waar hy gewerk het, gereis het, sy huwelik, sy kinders, sy siekte en herstel kan uit sy poësie as ’n soort lewensverhaal geabstraheer word”. Dit is werklik insiggewend, aangesien Krog se poësie ook ’n duidelike storielyn volg wat ooreenstem met haar biografiese lewensfeite. Haar bewondering vir sy tegniek is sigbaar in haar bespreking van sy familiegedigte, waar sy aanvoer dat wanneer hy lede van sy familie oproep dit “by wyse van ’n sinvolle gesprek” is “waarin herinnering só volledig verwerk, getransponeer en ingeskakel word by groter motiewe dat dit nouliks nog familiepoësie in die tradisionele sin genoem kan word” (1982:12). Opperman se werkswyse en sy hulp as haar mentor, moes vir haar ook tot ’n mate hierdie tegniek geleer het, want in “demonstrasieles” word haar eggenoot genoem, volgens Krog beswaarlik “familiepoësie”, maar dit is tog ’n outobiografiese gedig wat uitstyg bo die persoonlike aard tot ’n universele boodskap van hoop en onafwendbare toekomstige verandering: “wat drom en droom na mekaar toe gáán knak” (1985b:53).

4.2.3 Indirekte outobiografiese gedigte

In “haplografie van (ge)dro(o)gte” se “IV” (1985b:50) word Krog se politieke sienings na die agtergrond verskuif, anders as in die voorafgaande drie gedigte in dié reeks wat kritiese kommentaar lewer op die Suid-Afrikaanse bestel. In hierdie vers staan die Afrika landskap voorop, maar op satiriese wyse word daar opgemerk oor die afwesigheid van swart mense op dié suidelike punt van Afrika: “naderste as wat ysterklip sy stapels poleer / tot landskap / oorverdowend van swart ontmens”. Die verwysings na “ysterklip” skakel met Krog se latere liriese verse oor die klipperige

landskap van die Richtersveld in *Kleur kom nooit alleen nie* (2000), veral die vers “narratief van klip” (2000:19-21). ’n Landskap wat heling vir haar gefragmenteerde psigiese toestand bied ná die gruwelike Waarheids- en Versoeningskommissie verhore wat sy bygewoon en verslag oor gelewer het. Deur haar verse skemer daar deurentyd ’n sterk emosionele band tussen haar en die landskap van Afrika deur. Die verwysing na Nairobi en die vlug terug na Suid-Afrika lei die leser tot die gevolgtrekking dat die digter self hierdie ondervinding ervaar het. Die tegniek van haplografie is een van die bekendste kenmerke van dié digbundel, maar dit is ’n tegniek wat reeds sigbaar is in *Otters in bronslaai* by “‘n volk bring hulde” (1981a:11-12) waar sy sê “in die museum skep ek my gunsteling se(i)soen”.

Die veertien gedigte in die “ons dorp”-reeks is Krog se satiriese opname van wit Suid-Afrikaners in ’n plattelandse dorpie – ’n mikrokosmos van wit landsburgers as ’n geheel en dit wat Gouws (1998:559) raak beskryf as “kleinburgerlikheid”. Kannemeyer (1998:366) som die reeks goed op: “Die dorp word [...] gebruik as “objective correlative” vir die ek se private ervaring en die *skynbaar-outobiografiese raak deur die besondere inkleuring in 'n groot mate opgehef* en ingeskakel by die satiriese opset” (my kursivering). Die gebruik van Eliot se “objective correlative” as tegniek in Krog se poësie dui op die invloed van haar voorgangers soos Van Wyk Louw, maar veral Opperman wat as haar mentor veel kontrolering oor haar vroeë werk gehad het. Hy het deur sy loopbaan vernuftig hierdie tegniek toegepas, maar in sy laaste bundel *Komas uit 'n bamboesstok* (1979) het hy dit laat vaar. Hy het wel die masker van Marco Polo gebruik, maar dit was duidelik dat dié verse outobiografies van aard was.

In die eerste van die veertiental verse skakel die titel “ons dorp” (1985b:18) met ’n afdeling in Krog se outobiografiese teks, *'n Ander tongval* (2005). Dit is die eerste teken dat dié gedig indirek outobiografies is, asook die verwysings na “wilgers” en “dorpse antiek” wat dui op Krog se ervarings op ’n plattelandse dorp. Haar politieke oortuigings tree sterk op die voorgrond wanneer sy satiries verwys na die “burgers” en “burgeresse” wat die “rewolusionêre wete” het dat “tyd verstreke” is vir dié soort lewe van segregasie.

In die daaropvolgende verse het die meerderheid van gedigte straatname as titels wat die dorp-tema versterk. In die tweede gedig “*Haramisstr.*” (1985b:19) word die vrou

“met motorwerktuigkundige beelde – tot seksobjek gereduseer ” (Kannemeyer 1998:366) soos gesien kan word in “as appie aan die akademie / (toe ek breins moes wees) / was ek die ene hene liggaam / chassisvol gesintuig met / penflitsie ter hand”. Die verwysings na “akademie” en “penflitsie” skakel met Krog as student en digter en in die laasgenoemde verwysing moontlik ook met Opperman se gedig, “Man met flits”.

Die oorgrote meerderheid van die orige verse in hierdie reeks waar die vrou se verveling met haar burgerlike bestaan uitgebeeld word, kan behalwe vir die indirekte duiding op Krog se lewe ook gelees word as universele verse aangesien sy die vrou hier tot stereotipes en selfs verder tot karikature verhef in haar uitbeelding.

Die ouerwordende liggaam word bespreek in “ besoek aan spesialis” (1985b:35-36) waar ’n 33-jarige Krog haar kommer uitspreek oor ’n liggaam wat eens uitsluitlik aan haar behoort het, maar na die geboorte van haar kinders is dié eksklusiwiteit iets van die verlede: “dié liggaam is nou totaal / oneksklusief nie meer liggaam nie / maar lyf soveel arms om die nek / monde aan die tepels oë / in die ore niks is meer eienares s’n”. Opvallend is die onderskeiding tussen “liggaam” wat uit hierdie reëls blyk as volledig en persoonlik, terwyl “lyf” dui op aparte onderdele (“nek”, “tepels”, “ore”) wat onpersoonlik selfs vervreemdend vir die spreker voorkom. Sy hunker na vervloë dae na “die spel van minnaars”, maar in werklikheid is die diagnose vir haar soos volg: “verslag lui: pasiënt in pre-menopouse / verdubbel dosis estrogeen”. Hierdie tema van liggaamlike rinnewasie wat geleidelik in Krog se werk al meer benut word, word in *Verweerskrif* (2006a) tot volledige bundeltema uitgewerk.

4.2.4 Kunsteoretiese verse

Krog se digterskap blyk egter ook uit ’n paar gedigte soos “*Gousstr.*” (1985b:29) wat ’n wysiging van die Engelse sonnet is aangesien die rymskema nie daardie voorskrifte volg nie. Sy skryf oor dié kunsteoretiese proses: “(moeisaam snags stertswaai die sonnet / om tog maar te sluit met paarrymende koeplet)”. In die elfde gedig (“XI (a)”) (1985b:30) word nog kunsteoretiese leidrade in die gedig ingewerk wat dui op die ekspreker se identiteit as woordkunstenaar. Krog verdraai die woord “genadig” tot

“genaafdig” (my kursivering) wat aanpas by die ander digterlike verwysings, haar “fragmentariese lewe” en “poëtiese pluiings”.

In “gesegdes” (1985b:17) word daar geïnsinueer dat swart mense as kuriosum van Afrika benut word in die beeldmateriaal van gedigte, soos die geval ook is in die voorafgaande vyf verse (1985b:9-16) wat handel oor inheemse kulture: “hier is ons gebore / maar word gebruik / as blote metafore”. Deur die leser attent te maak op hierdie aspek van digterskap, bring sy dié hantering van inheemse kulturele groepe as blote boustof krities onder die soeklig.

Twee verse wat weens hul kunsteoretiese aard opval is “twee wêrelde” (1985b:44) en “vanoggend kon ek ’n gedig daaroor maak” (1985b:45). In beide hierdie verse is die digtervrou aan die woord wat haar tweeledige bestaan met mekaar probeer versoen; in haar eie woorde ’n “kompromis” (1985b:44) bewerkstellig. In “twee wêrelde” (1985b:44) dui die titel reeds op die spreker se twee ruimtes, naamlik die huishoudelike en die digterlike. Sy verklaar onomwonde oor dié twee wêrelde: “gebore in een / en gebore mét”. In die eerste ondervind sy ontnugtering in haar “voorstedelike siel”, in die “rolle van vrou-loos, ma-lik afgewit en ontgod”, maar in “die tweede sfeer” vind sy haar vryheid. In haar “solo-aktiwiteit” waar sy in vers “murmureer” is sy nie meer vasgevang tussen die aardse “klip of boom” nie, maar kan vrylik rondbeweeg soos ’n “dolfyn [...] bokant watersfeer”.

Die verwysing na “klip of boom” vir die huislike ruimte skakel met ’n dankbetuiging voorin haar dissertasie (1982) waarin sy vir Opperman bedank. Dit lui soos volg: “Prof. D.J. Opperman – die eerste mens wat my gekonfronteer het oor lojaliteite teenoor die poësie, maar terselfdertyd die versoeningsmoontlikhede ‘klip na klip’ vir my uitgelig het”. Hierdie uitspraak volg na die dispuut tussen Krog en Opperman oor die weglating van ’n gedig uit ’n 1975 digbundel en Krog se besef dat sy getrou teenoor haar kuns moet wees ten spyte van die gevolge daarvan vir ander.

In “vanoggend kon ek ’n gedig daaroor maak” (1985b:45) word gekontekstualiseer deur ’n datum en met aanduiding van die plek waar dit ontstaan het. (“Jerusalem, 1985”). Waarskynlik was Krog nie op hierdie tydstip in die stad Jerusalem gewees

nie, maar meen dalk dat die Vrystaat met haar “uitgestrekte mielieland” haar ideale woonplek is, dié is haar “beloofde land”. Die beelde van “vlerke” en “krakerige vere” herinner aan Breytenbach se bekende tema van vlieg waarin hy beelde van vlerke (in een geval “benerige vlerke”) en ook vere gebruik.

Krog se vers handel oor ’n digter wat haar leefwêreld benut as beeldmateriaal, maar terselfdertyd vir die leser hierdie skryfproses uitlig van waar sy by haar lessenaar opstaan en uitkyk oor die tuin. Vir haar is skryf noodsaaklik om te lewe: “ek baai my in die woorde / en kan weer my liggaam bewoon”. Hieruit is dit duidelik dat die skeppingsproses vir haar ’n ontvlugting uit die werklikheid van die huislike sfeer is. ’n Terapeutiese behandeling wat sy as buitestaandersfiguur benut om te kan oorleef in haar ander rol as moeder (1985b:45):

ek is versoen
ek is nie een van hulle nie
hulle drome en behoeftes gaan my nie aan nie
ek speel die spel met woorde
ontsnap orden
verbind spring
heul kul vernietig
die gedig maak vry

In “literatuur oor verset” (1985b:51) kom die pleidooi van die skrywers met kenmerkende radikale politieke idees van die tagtigerjare sterk na vore. ’n Hele paar skrywers se werk is gemik op die onregverdigte politieke bestel wat gelei het tot ’n noodtoestand in 1985. Skrywers wat hul teen apartheid geskaar het met hul versetliteratuur en strydpoeësie is byvoorbeeld Jan Rabie, Breytenbach, André Brink en Krog. Sy gebruik in dié gedig die literatuur en veral elemente van die roman om die politieke klimaat te beskryf: “swart gelykes is fiktief” en “die roman sien nie meer swart/wit sien mense / mismaak bely die afrikaanse skrywer net neurose”.

4.3 Samevatting

Ten slotte toon Krog se oeuvre duidelike groei vanaf 1975 met *Beminde Antarktika* en *Mannin*, en die huislike poësie van *Otters in bronslaai* (1981) tot in 1985 met *Jerusalemgangers*, waarin sy die verwickeldste poësie tot op datum lewer. Gerrit Olivier (1986) voer aan dat die “oorweldigende digtheid van beeldende vondste,

woordspelings en dubbelsinnighede”, die digbundel se reuse verwysingswêreld, asook die haplografiese “misvorming van woorde”, bydrae tot ’n formidabele digbundel. ’n Bundel so verwickeld dat dit alleenlik deur ’n “uitgebreide studie na behore ontsyfer sal kan word”. Dit is veral die ontwikkeling in die gestalteverse wat die weg voorberei vir die digter se magnum opus, die volgehoue gestaltevers in bundelvorm, *Lady Anne* (1989).

Die outobiografiese kode word toenemend prominenter soos gesien in *Otters in bronslaai* waar die digter kunsteoretiese verse oor haar struwelinge as moeder, eggenote en digter skryf. Dié moeilik versoenbare rolle is veral sigbaar in “familiefigure as beeldmateriaal” (1981a:45) wat herinner aan haar vroeëre argument met Opperman oor die sensitiewe en onetiese aard van dié praktyk, sowel as “hoe en waarmee oorleef mens dit?” (1981a:39-40). Die politieke inslag in *Jerusalemgangsters* met gepaardgaande suggesties van kritiek op die apartheidsbestel skakel ook met die digter se liberale, demokratiese ideologie, veral op te merk in die siklus “ons dorp” (1985b:18-34). In hierdie bundel is daar egter ook direkte outobiografiese verwysings na Krog se lewe, soos te sien in “by die dood van oma Jeannette Bekker (1985b:42-43) en “slaapliedjie vir willem” (1985b:46). Die genres tussen outobiografie en digkuns word hier opgehef deur die oorvleueling van elemente uit beide genres. Die implisiete outobiografiese pakt tussen digter en leser dra ook by tot dié fenomeen en dit dien as versterking van die outobiografiese aard van die verse.

5. Hoogtepunt en wending in die digterlike oeuvre: 1989 – 1995

Someday there will be girls and women whose name will no longer signify merely an opposite of masculine, but something in itself, something that makes one think, not of any complement and limit, but only of life and existence: the feminine human being.

- Rainer Maria Rilke

Poetry, like music, is rhythmically oriented and so has the openness of association to be found in music; but it also shares with prose the specifying moral significance of language. On the basis of how things are, it can hint at how things should be.

- James Olney (1972:269)

5.1 Die masker van *Lady Anne* (1989)

5.1.1 Resepsiestudie

In *Lady Anne* vind Antjie Krog 'n verbintenis met die aristokraat lady Anne Barnard (née Lindsay) uit Skotland. Al leef hierdie vroue twee eeue uit mekaar is daar sterk ooreenkomste tussen hulle. Albei vroue is wit, opgevoed, uit bevoordeelde klasstande in polities onrustige lande, en beoefen die skryfkuns. In lady Anne se leeftyd, vind daar in Frankryk die bloedige Franse Revolusie van 1789 plaas, wat die res van die westerse wêreld vir eeue beïnvloed met die idee van die Verligting, naamlik “vryheid, gelykheid en broederskap” vir alle mense, ongeag ras of klas. Dié onstuimige politieke klimaat van die Franse Revolusie gedurende lady Anne se era, skakel nou met die pre-demokratiese 1980's in Suid-Afrika, gekenmerk deur opstote en noodtoestande, waartydens die swart meerderheid strewe na gelyke burgerskap.

Behalwe vir die demografiese ooreenkomste, is dié twee vroue verbind op 'n intiemer vlak – dié van kunstenaarskap. Lady Anne Barnard as vrou is 'n digter, dagboek- en briefskrywer, asook 'n skilder wat sterk aanknopingspunte is vir Krog as vrouedigter en skrywer. 'n Wesentlike verskil tussen hierdie kunstenaars is egter dat lady Anne in

haar eie tyd haar dagboeke, skilderye en briewe in die private sfeer gehou het, terwyl Krog haar poësie publiseer en gevolglik in die publieke sfeer beweeg.

Lady Anne is in 1750 in Balcarres in Fife gebore as 'n Lindsay, een van “an ancient but impoverished family” (Robinson & Lenta 1993:x). Sy trou in 1793 op die rype ouderdom van 43 met 'n voormalige soldaat, Andrew Barnard, wat twaalf jaar jonger is. Die feit dat sy as 'n lid van die aristokrasie trou met iemand uit 'n ander klas en op 'n ouderdom wat beskou is as “oujongnooi”, is reeds 'n aanduiding dat lady Anne haar nie deur konvensies laat lei het nie. Die ander moontlikheid is dat sy noodgedwonge weens finansiële oorwegings in die huwelik moes tree. Sy het haar invloed by haar vriend sir Henry Dundas, op daardie stadium die Staats-sekretaris vir oorlog, gebruik om vir Barnard 'n pos as Koloniale Sekretaris aan die Kaap te verkry. 'n Pos wat hy tydens die Britse bewind (1795 – 1802) beklee het. Sy het nog konvensies deurbreek deur haar eggenoot te vergesel na die Kaap op 47-jarige ouderdom. Lady Anne sterf in 1825.

Die gestalteverse van Susanna Smit, Rachel de Beer en die Jerusalem-gangers het uitgeloop op die volgehoue gestalteverse oor lady Anne Barnard in argumenteerbaar Krog se sterkste digterlike prestasie, naamlik *Lady Anne* (1989, heruitgawe 2004). Meer as in enige van Krog se vorige digbundels staan die outobiografiese gegewe voorop in hierdie bundel. Die digter skryf openlik oor die gebruik van dié Skotse vrou as 'n masker om die politieke toestand in Suid-Afrika op daardie tydstip, twee honderd jaar tevore, te vergelyk met die noodtoestand in die 1980's. Krog verwerk dus outobiografiese elemente uit lady Anne se dagboeke, joernale en briewe in dié “fiksionele” teks. Hiermee word bedoel dat die metatekstuele kommentaar in die bundel, asook die noodwendige subjektiewe lesing en verwerking van die materiaal lei tot 'n outobiografiese teks vir sover die digter die leser toelaat in haar denkwêreld. Krog is egter ook die eerste om te erken dat sy “baie (moes) jok en verkort” (2004a:107) in hierdie bundel wat die tradisionele skool van denke oor die gewaande “suiwerheid” of algehele waarheid van die outobiografie ondermyn.

In werklikheid is en was daar seker nog nooit 'n suiwer outobiografie gepubliseer nie, aangesien enige teks, insluitende dagboeke, subjektief van aard is, en enige outobiograaf kies uit hul verskillende “selwe” hoe hulle hulself as subjek voorstel.

Maar wie is die leser om die outeur se narratief of voorstelling te bevraagteken? Al waartoe die leser toegang het, is die narratief op papier. Die onus berus op die outeur van die teks oor die graad van feitelikheid of waarheid wat gehandhaaf word. Gevolglik ontstaan die vraag of *feitelikheid* die bepalende faktor van 'n goeie outobiografie is? Sover as wat 'n narratief emosie, veral simpatie, by die leser wek soos byvoorbeeld 'n tragiese ongeluk of die dood van 'n geliefde, is dit tog van belang dat sekere etiese beginsels gehandhaaf word.

Met hierdie potensiële netelige kwessie is Krog altyd voorbereid. Sy sal óf reguit bely dat sy vrylik met feite omgaan óf sy sal bloot die outobiografiese elemente in haar gedigte verwerk tot die punt waar die leser net kan vermoed dat die ek-spreker wel die digter self is. In laasgenoemde geval word selfs dié gegewe moontlik verder omskep as blote inspirasie ter wille van die digkuns. Opperman het in sy essay “Kuns is boos!” in *Wiggelstok* (1959) dit duidelik gemaak dat die digter se eerste prioriteit die digkuns is en niks en niemand word ontsien as boustof nie: “In die werk van die waaragtige kunstenaar sal ons vind dat hy nie kant kies nie. In sy wese is hy eintlik wesenloos, soos mis of water vloei hy van holte tot holte” (1959:149, in Krog 1982:2).

In haar meestersdissertasie oor die familiegedigte in Opperman se oeuvre bevind Krog (1982:70) die volgende oor Opperman se werkswyse: “'n historiese gebeurtenis word geprojekteer op 'n huidige situasie sodat dit Opperman se filosofie van die digter se taak uitbeeld”. In *Lady Anne* dig Krog nie soseer oor haar gesin nie, maar sy volg tog Opperman se voorbeeld om 'n geskiedkundige episode of selfs avontuur (in lady Anne se geval), toe te pas op die eietydse politieke staat. Dié verse is tiperend van Opperman se vorm en styl.

Hierdie bundel sluit aan by 'n sterk skrywerlike tradisie van modernistiese en postmodernistiese poësie soos dié van Opperman en Van Wyk Louw waarin daar weinig of geen toegewings aan die leser gemaak word nie. Die leser moet self worstel met die materiaal en daardeur die verrykking ervaar wanneer daar eindelijk helderheid en insigte bereik word. Hierdie verwikkelde teks is 'n hoogtepunt in Krog se oeuvre waarmee sy bewys dat haar poësie voorgangers soos Eybers, Breytenbach, Van Wyk Louw en haar mentor Opperman ewenaar, of selfs verbystek in kwaliteit. In haar

daaropvolgende bundels verander haar kunsteoretiese aanslag. Gedigte word “oper” met meer spreektaal en skatologiese taalgebruik. Die verse is nie noodwendig eenvoudiger om te begryp nie, maar is op ’n wyer leserspubliek gerig. Dit is die geval met die politieke en seksueel eksplisiete verse in *Gedigte 1989 – 1995*. In *Kleur kom nooit alleen nie* is dit veral die terugkeer na die orale tradisie in die Richtersveld-verse wat opval.

Alhoewel lady Anne prominent figureer as fokus in die bundeltitel, afbeelding op die buiteblad, en in die meerderheid gedigte in die bundel, is die digter self as eietydse kunstenaar egter ook steeds deurentyd in die kollig, soms verder as ’n soort dubbel- of skadufiguur, en soms meer direk. Die tipografie van hierdie bundel verskil ook drasties van Krog se vorige bundels deurdat ’n spektrum tekste geïnkorporeer word soos gedigte, slagspreuke, graffiti, aantekeninge soos in ’n joernaal en ’n tabel (die ovulasiekaart).

Die vernuwende tipografie is reeds op die eerste bladsy van afdeling I sigbaar met die motto’s en aanhalings uit verskillende tekste waaruit idees soos vryheid, onderdrukking en revolusie voorkom. Hierdie aanhalings plaas die leser oombliklik in die midde van die politieke diskoers van daardie tyd deur die sosio-politieke dilemmas uit te lig (Van Vuuren 2008). Dit is juis een van hierdie motto’s wat as stimulus gedien het vir die skryf van hierdie bundel. Volgens Gouws (1998:559) was dit dié aanhaling van dr. Nico Smith: “As my kinders nie kan leer om wit Afrikane te word nie, vernietig ek hul toekoms [...]. Ek dink hierdie land het ’n revolusie nodig om hom weer gesond te maak”. Krog se aansluiting by hierdie ideaal dui op haar sterk politieke standpuntinname teen die apartheidsregering.

Joan Hambidge (1989) merk op dat *Lady Anne* die eerste bundel is wat sonder Opperman se “redigerende hand” gepubliseer is. Sy prys Krog en Taurus vir ’n knap digbundel en voer aan dat die paar swakker verse waarskynlik opgeneem is ter wille van die “verhaallyn”. Krog se “tegniese” emansipasie van Opperman se voorskrifte, lei tot eksperimentering met taal, tegniek en tipografie. Barend J. Toerien (1990:689) erken dat sy enigste kritiek teen dié bundel, Krog se vermyding van puntuasie op sommige plekke is, wat obskureit tot gevolg het. Voorts beskryf hy (1990:688-689) *Lady Anne* as “a novel in verse of epic proportions” en dat dié versameling ’n

merkwaardige ryk en bevredigende een is, veral omdat Krog 'n uitdagende onderwerp met selfversekerdheid aanpak. Gouws (1998:561) slaan die bundel ook hoog aan: “*Lady Anne* is 'n uiters komplekse teks. Op tekstuele, kontekstuele en intertekstuele vlak getuig die teks van 'n deurgekomponeerdheid, 'n grootsheid – kortom: 'n baken van vernuwing met gehalte”.

Die Afrikaanse letterkunde van die tagtigerjare staan sterk in die teken van “struggle” literatuur, soos ook in Krog se werk (vgl. Crous 2002:1). Sy het tydens die 1980's in Kroonstad gewerk as 'n onderwyser by die bruin Hoërskool Brentpark en later by 'n opleidingskollege vir swart onderwysers (Krog 2009e:9-10). Sy was terselfdertyd ook bevriend met aktiviste en het deelgeneem aan optogte (sien *Relaas van 'n moord* (1995b) en *'n Ander tongval* (2005)). Die digter se politieke standpunt is ook duidelik gemaak deur haar lidmaatskap aan die radikale Congress of South African Writers in 1988. Gedurende hierdie tydperk het sy 'n “Women Speak” geleentheid in Soweto bygewoon saam met Miriam Tlali en Nadine Gordimer (Garman 2007:2).

In *Lady Anne* besin die digter of digkuns van waarde is in die politieke stryd teen menseregskendings, en sy bevraagteken die estetiese funksie daarvan: “The dilemma, which the poet faces in this collection, is thus one between the ‘pull’ of urgent practical politics and her role as poet, as aesthetic practitioner of the word, the seemingly useless. Horatio’s ‘dulce et utile’ in a modern form” (Van Vuuren 2001:47). Dit is waarskynlik dié tweestryd wat lei tot die sterk politieke tema in die bundel wat Gouws (1998:559) beskryf as “'n bestekopname van 'n wit verblyf op 'n swart kontinent”. Viljoen (1989:11) merk tereg op dat Krog met die verskyning van dié bundel bewys dat “sy een van die belangrikste digters is wat tans in Afrikaans werk”. *Lady Anne* is nie slegs 'n digbundel wat “die leser se bewondering afdwing vanweë sy virtuose kompleksiteit nie, maar ook vanweë die opwindende wat die aktuele aanbod en inhoud daarvan wek” (Viljoen 1989:11).

In *Lady Anne* gebruik die digter die geskiedkundige figuur van lady Anne Barnard wat meesal onthou word vir haar rol as gasvrou. Hierdie lewenstyl verklaar hoekom die digter na haar “hele frivole lewe” (2004a:40) verwys en ook dalk hoekom juis sy gekies is as masker vir Krog om meer kommentaar te lewer op die apartheidsbestel.

Oënskynlik slegs 'n aristokratiese vrou, is lady Anne egter 'n sterk vrou wat haar man na die sogenaamde “gevaarlike”, grootliks onbekende “Kaap van Storms” vergesel, vanwaar sy in haar briewe en joernale kommentaar lewer op politieke en maatskaplike sake. Dié sake was gewoonlik nie geskikte materiaal vir 'n vrou se briewe nie, maar lady Anne was altyd versigtig om nie te veel van haar insigte te laat deurskemer wanneer sy in manlike geselskap was of aan 'n man geskryf het, soos Dundas, vir wie dit moontlik aanstootlik kon wees nie (Lenta 2006:11). Die keuse van 'n vrou as onderwerp vir Krog se epiese digbundel dui op die digter se siening van gendergelykheid te midde van die stryd om Suid-Afrikaanse rassegelykheid (Viljoen 1996b:69). Haar siening word ondersteun deur die feit dat mans geskiedkundig uitsluitlik gedien het as subjekte in sulke epiese gedigte (Viljoen 1996b:69, Crous 2003b:150).

Lady Anne is die eerste Krogbundel wat by Taurus gepubliseer word¹⁸. Dit suggereer 'n persoonlike verandering in die digter se denke oor die gevestigde Human & Rousseau teenoor die kleiner, alternatiewe uitgewery, Taurus. Dit is moontlik dat Krog met haar keuse van uitgewer aantoon dat sy 'n groter rol wil speel in die politieke stryd. Op inhoudelike vlak is *Lady Anne* meer uitdagend ten opsigte van politieke en geslagsgelykheid uitsprake, al is die digvorme steeds tradisioneel. Die insetsels van aanhalings, ovulasiëkaart, stembrief en advertensie is tegnies egter vernuwend. Krog toon aan dat sy haar identiteit soos telkemale tevore weer kan herskep.

Die vroulike rolle wat deur vroue in dié bundel vervul word dié van digter-kunstenaar, baanbreker (Tafelberg klimmer), feminis, moeder, sosiale vrou in 'n gegoede omgewing en politikus. Alhoewel Krog se digkuns tiperend is van die tyd waarin dit ontstaan het, is een van haar sterkste punte as digter haar innoverende vormgewing en verstegniek. Die ingebedde politieke kommentaar, soos in *Jerusalem gangers*, word nou uitgebrei tot deel van die raamwerk vir die digbundel. Die boeiendste aspek van *Lady Anne* wanneer gelees in die een-en-twintigste eeu, is die verstegniese vormgewing, sowel as die intertekstuele wisselwerking met lady Anne en hoe dié

¹⁸ Taurus is in 1975 gestig deur John Miles, Ampie Coetzee en Erns Lindenberg om sensuur teen te staan. Hul tydskrif, *Stet* het ook 'n progressiewe rol gespeel.

historiese vrouefiguur as masker gebruik word om implisiete ideologiese kommentaar te lewer oor menseregteskendings. Uit 'n postmodernistiese oogpunt is dit van belang om die digter se ontwikkeling op verstegniese vlak binne oeuvre verband te bekryk deur die metatekstuele kommentaar wat in die bundel gelewer word, asook die outobiografiese elemente in die verse.

In haar resensie van *Lady Anne* bevind Van Vuuren (1989:46): “Krog het [...] voortreflik daarin geslaag om die spanning tussen estetiese en politieke te verwoord. [...] As psigologiese en sosio-politieke dokument is dit 'n ongekennde prestasie in Afrikaans. Of dit altyd geslaagde poësie is, betwyfel ek”. Byna 'n dekade later is Van Vuuren (1998:9) nog oortuig dat daar in *Lady Anne* “kortsluitings in die poësie (is) as gevolg van die op-die-spits-gedrewe politieke realiteite teenoor die aansprake van estetiese oorwegings”. Dit is duidelik dat Krog met haar hoë eise aan die digkuns as méér as net 'n estetiese produk, tog tot 'n mate die estetika van die verse inboet. Dit is egter verstaanbaar waarom sy haar digkuns as 'n voertuig gebruik vir sosio-politieke kommentaar. Terselfdertyd is dit onvermydelik dat haar gedigte onder dié swaar politieke boodskap ietwat sal meegee aan estetiese waarde.

Nieteenstaande die spanning tussen die estetiese en politieke aspekte in hierdie bundel, bly *Lady Anne* steeds een van die sterkste postmodernistiese bundels in Afrikaans. Ironies genoeg, is dit juis hierdie aspekte wat tydens die resepsie aanleiding gee tot een van die grootste besware teen die digbundel. Dié poësie is as elitistiese, eksklusiewe verse bestempel wat gemik is op die fynproewer in die kunswêreld. In weerwil van hierdie kritiek, is daar positiewe resepsies. Jan Rabie (1990) beskou *Lady Anne* as die suksesvolste Krog-bundel, Lucas Malan (1989) is beïndruk met die “kompleksiteit van die teksaanbod wat 'n lesing daarvan so opwindend maak en die leser laat terugkeer vir nuwe insigte”. Volgens Cloete (1989) is dié bundel egter van “ongelyke waarde” en beslis nie Krog se beste nie. Hy erken wel die ontstaan van 'n nuwe soort gedig van Krog, die “aktualiteitsvers”, maar in “teenspraak daarmee in 'n nogal baie eksklusiewe soort styl geskryf”. In antwoord hierop merk Conradie tereg (1996:16): “Myns insiens is die styl geregverdig op grond van die nabootsing van die milieu en spraak van die agtiende eeu aan die Kaap”.

In 'n bespreking oor “Wat presies bedreig Afrikaans?” lig Johann Rossouw “parogialiteit van haar eie sprekers” (1998:111, in Van Vuuren 1998:10) as kern kwessie uit. In aansluiting hierby noem Van Vuuren (1998:10) dat die Afrikaanse kultuur en letterkunde nie slegs kan bestaan uit sepies, speurverhale en hygromans nie: “Om die parogialiteit teen te werk, is elite kuns nodig. En uit die aard van elitistiese werke is hul meesal moeilik en ontoeganklik”. Dit is waar *Lady Anne* inpas. Dit is intellektuele poësie vir die fynproewer wat eng-konserwatiewe politieke beskouinge ondermyn deur gebruik van die poësie as medium. In haar volgende bundel, *Gedigte 1989 – 1995* (1995a), intensiveer Krog egter haar gebruik van strydpoeësie, hierdie keer deur die taalmedium van die oorgrote meerderheid van die Afrikaanse leserspubliek.

In *Lady Anne* is daar sterk bevoorgroding van 'n outobiografiese inslag wat reeds uit die titel afgelees kan word. Dit sinspeel op 'n identiteitspel met Krog se volle name en dié van lady Barnard. Die intertekstuele gebruik van briewe en uittreksels van die Skotse vrou se joernale dra by tot die verwewing van 'n illusionêre web van stemme, feit en fiksie, geskiedenis en outobiografie. Cloete (1989) beskou *Lady Anne* as “Te veel boek en te min menslikheid”. Die geldigheid van hierdie waardebeoordeling is te betwyfel, want Krog se digkuns is gebaseer op haar persoonlike (“menslike”) ervarings. Daar is ook reeds in die voorafgaande hoofstukke aangetoon dat Krog 'n sterk outobiografiese digter is.

Die bundel volg 'n epiese gang waarin die outobiografieë van lady Anne verweef word met dié van die digter. Die verse is sorgvuldig saamgestel en volg die tradisionele vorm van die outobiografie van die geboorte van lady Anne Lindsay, haar aankoms aan die Kaap, haar huwelik en uiteindelijke terugkeer na Europa. Tussendeur word Krog se outobiografie met dié van lady Anne vervleg. Die postmodernistiese aard van die bundel sorg egter dat die tradisionele vorm van die outobiografie wat volgens vyf afdelings verdeel is, nie chronologies volg nie. In die derde en vierde afdelings van die bundel word die belang van die visbeeld uitgelig deur die tekeninge van platvisse aan die begin van hierdie afdelings wat ook skakel met die omslag waarop een van die grootste platvis spesies ter wêreld die *Hippoglossus hippoglossus* (in Afrikaans “Atlantiese heilbot” en in Engels “Atlantic halibut”) uitgebeeld word.

Tog is dit veral die *Solea solea* voorin die derde afdeling wat met die naam van tongvis skakel met taal wat betekenisvol vir die digter se spel met woorde is.

In *Lady Anne* word die kopiereg aangedui as van A.E. Samuel wat soos in haar vorige digbundel, *Jerusalemgangsters* dui op haar huwelikstatus as getroude vrou. Lady Anne neem mettertyd in die bundel skynbaar 'n lewe van haar eie aan soos afgelei kan word uit progressie wat plaasvind: Aan die begin dien die historiese figuur uit die agtiende eeu as 'n masker, van agter wie se identiteit Krog indirekte kommentaar lewer op die politieke toestand in die land in die 1980's (kommentaar deur so 'n segspersoon as masker, maak die kommentaar minder direk). Later groei sy tot 'n duidelik aangesproke, aparte persona – met meer afstand tussen die eietydse digter se subjektiwiteit en die respektvol aangesproke adellike vrou: “wees u my gids, ek – u benarde bard!” (2004a:16). Soos die bundel vorder, ondergaan die persoonlikhede van die Skotse vrou en die Suid-Afrikaanse digter verder verwydering van mekaar, wat uiteindelik uitloop op 'n totale breuk tussen die outobiografiese-ek en haar alter ego. So intensiveer die verwikkelde metafiksionele spel tussen diskoerse in dié bundel. Aansluitend by die metafiksionele kommentaar in die bundel, gebruik Krog 'n sitaat uit 'n Breytenbach brief ter illustrasie van die kompleksiteit van die skryfproses:

Dit help nie om 'n opponent só te wil skep wat (as spieëlbeeld) jou eie opsies sal regverdig nie. Daarop bou jy dan jou analyses en regverdig of verklaar of verskoon sodoende jou basiese denkfout. Daarom lyk dit vir my asof jou denke nog nie losgekom het uit die wit verf nie.

Groete,
BREYTEN

Die buiteblad van die eerste uitgawe van *Lady Anne* lyk soos 'n kamee van lady Anne, aangetrek in die Europese modes van die agtiende en vroeë negentiende eeu. Hierdie kamee is eintlik 'n afbeelding van 'n miniatuur van lady Anne wat voorin *South Africa A Century Ago* (1953) verskyn. Vir die 2004 uitgawe van *Lady Anne* is die vrou steeds vooropgestel, maar die keer is die tongvis ook op die buiteblaaie aangebring wat 'n aanduiding is van die belangrikheid van hierdie motief in die bundel. Hierdie buiteblaaie verskil egter drasties van Krog se latere bundel *Verweerskrif* (2006a) waarop die kaal torso van 'n ouer vrou uitgebeeld word. Dit kan 'n aanduiding wees van die groei en verandering in Krog se skryfstyl en lewenservaring oor die jare heen.

Lady Anne is 'n deurgekomponeerde poëtiese *tour de force*. Krog erken self dat sy anders besin oor die digkuns: “ek dink nie voorts in verse nie / maar bundels [...]” (2004a:15). In voorbereiding vir hierdie volgehoue epiese vers het Krog begin met gedigte soos “Rachel de Beer”, “16 Desember” en “Selma Paasch” in haar vroeëre werk. Later het sy meer uitgebreid geskryf oor historiese materiaal soos in die gedigtesiklus “Die Jerusalemangers” in die gelyknamige bundel, asook die siklus “Die Leeu en die Roos” in *Otters in bronslaai* oor die lewe van die Voortrekkervrou Susanna Smit.

5.1.2 Kunsteoretiese verse

In die voorafgaande hoofstukke was dit moontlik om die meeste verse in kategorieë te plaas wat hul vlak van outobiografiese gegewe verteenwoordig, maar in dié bundel is dit veel ingewikkelder om te onderskei tussen direkte en indirekte outobiografiese verse. Daar is gevalle waar datums gebruik word waarmee hul direkte outobiografiese aard aangedui word, maar dit is meesal uit kunsteoretiese verse met metatekstuele verwysings waaruit indirek afgelei kan word dat hulle oor die digter handel. In sulke gevalle is die spreker meesal wél Krog, maar die saak is ingewikkelder aangesien selfs die verse waar lady Anne aan die woord is deur Krog kreatief ontgin word vir haar eie doeleindes. Die meerstemmigheid in hierdie bundel is een van die boeiendste aspekte daarvan. Die sprekers se diskoerse is intrinsiek verweef. Aan die een kant is lady Anne kunstenaar, vrou en eggenote en aan die anderkant is Krog die digter, vrou, moeder en eggenote. 'n Verdere verwikkeling is Krog se redigerende hand oor lady Anne se reeds geredigeerde joernale, om op digterlike wyse kommentaar te lewer op die *status quo* van die politiek en ongeregthede in Suid-Afrika tydens die laat-apartheid era.

Die bundel open met “Wie is dit wat my bleddiewil afwaarts stuur” (2004a:9) wat 'n gedig in briefvorm of 'n dagboek uittreksel simuleer van 23 Februarie 1797, volgens die opskrif. Onmiddellik skep die briefvorm, asook die datum van “23 Feb. 1797” 'n werklikheidselement wat aansluit by die skryf van 'n outobiografie. Die taalgebruik in die eerste reël klink egter nie soos dié van 'n Skotse vrou nie, maar meer soos die digter wat “afwaarts” gestuur word in haar verbeelding in om 'n gedig te skryf oor 'n

persoon wat twee eeue tevore geleef het. Die woord “bleddiewil” klink ook soos ’n vertaling van “bloody hell” of “bloody well” wat eerstens ’n skakel skep tussen Engels en Afrikaans, en tweedens ’n intimiteit met die leser bewerkstellig deur die gebruik van dié informele, milde vloektaal. Die reël kan ook letterlik verwys na lady Anne wat van Europa “afwaarts” vaar na die suidelike punt van Afrika of selfs dat die skip sink. By die lees van hierdie gedeelte uit lady Anne se dagboek (1993:58-60) word dit duidelik dat dié gedig geïnspireer is deur lady Anne se skeepvaart, maar dat die vers ’n nuwe skepping is. Die verwysing na Henry Dundas bo-aan die vers open die moontlikheid dat die gedig intertekstueel inspeel op een van sy briewe en nie lady Anne s’n nie. Crous het ’n intensiewe vergelyking van die diskoerse uit die verskillende tye gedoen (2003b).

Die “hooglandse herkoms” verwys waarskynlik na Skotland waarvandaan lady Anne afkomstig is, maar kan ook verwys na die Noord-Vrystaat waar die digter gebore is. Hierdeur word ’n skakel geskep tussen dié twee vroue, asook deur die frase “soos jy is ek vir kastele gepuur” wat dui op ’n adellike herkoms. Die woord “tonglangs” is van besondere belang vir die bundel, aangesien dit aansluit by die beeld van die tongvis en ’n verwysing is na die spraakorgaan, die tong, waarmee woorde of eerder klanke gevorm word. Die woord “tong” word in Frans vertaal as “langue” wat ’n bykomstige betekenis het as “taal”. Dié metatekstuele verwysing dui op die digter se besef dat taalvermoë die medium van digterskap is.

“Stekelig van sintuie op dek onder my kombers” (2004a:9) wek ’n beeld van die ekspreker wat op die dek van die skip sit, beskut teen die koue met ’n bedekking, en wat luister na die skerpsinnige kommentaar van die ander passasiers. Teenstellend word die “grimmige” takelwerk van “klank en soutsproei” (wat kan dui op fisieke arbeid, maar ook op die skryf van ’n gedig) gestel teenoor die estetiese waarneming van die kleure van die verf waaroor sy “liefkosend” streel. Die takelwerk en “soutsproei” van die see dui op ’n skeepvaart, maar die verwysing na die kleure verf, asook die proses van “’n hele lewe lamlendig gedyn en myn / in versneë vers en verf [...] / tot waardigheid te pers” is metatekstuele kommentaar op die skeppingsdaad. Die frase “tot waardigheid te pers” is dubbelsinnig in die sin van dat dit verwys na die kleur pers wat ontstaan deur die kleure rooi en blou saam te voeg en die werkwoord “pers” soos om druiwe fyn te druk. Dié meerduidige afleidings van ’n kleur skakel met haar

latere bundel *Kleur kom nooit alleen nie* (2000a) waarin kleur na die kleure van die landskap verwys, maar ook op velkleur wat implikasies vir rasseverhoudinge inhou.

In die laaste strofe waar Barnard op 'n walvis vuur wat digby die skip blaas (“skuins voor 'n parasol wat kristalle blink”) en skynbaar die skip bedreig, lei sy aksies tot die ondergang van almal aan boord. Die skip wat sink (“seile onderwater gebol”) word metafories vergelyk met die Engelse kinderliedjie, “Ring a Ring o’Roses”, wat bydra tot 'n onheilspellende atmosfeer. Op referensiële vlak dui hierdie gedig op die gevare van 'n skeepvaart in die agtiende eeu, maar op metonimiese vlak kan dié sinking van die skip ook dui op ondergang van 'n ander aard. In lady Anne se joernaal skiet Barnard ook 'n skoot na die walvis, maar nie omdat die seedier die skip bedreig nie. Timothy Goldsmith, die eerste stuurman aan boord, vertel dat walvisse waardevol is vir hulle olie en selfs die karkas kan gedroog en benut word as brandstof vir 'n vuur. Barnard se skoot is egter nie 'n poging tot 'n doodskoot nie, maar liever vir die vermaak van die mense aan boord (1993:129).

Die eerste afdeling dien as inleiding tot die lewe van lady Anne waarin die voorgeskiedenis van die Skotse vrou, asook die digter se navorsing oor dié subjek bespreek word. Die digbundel lees soos 'n postmodernistiese outobiografie waarin dié twee stemme verweef word in verse wat 'n verskeidenheid onderwerpe dek vanaf geboorte, getroude lewe, kinders, politieke betrokkenheid, skrywersblokkasie, sterfte en uiteindelik die verwerping van die lady Anne-masker. Uiteindelik is dit die digter Krog se stem en persoonlikheid as Suid-Afrikaanse en Afrikaanse digter waarmee die bundel in solostem eindig. Die stem van die historiese vrou verdwyn dan heeltemal op die agtergrond.

Die outobiografiese-ek in *weer eens*” (2004a14) kan op indirekte outobiografiese wyse gekoppel word aan Krog deurdat die skryfproses, en spesifiek skrywersblokkasie (“*weer eens / voor 'n leë bladsy lynloos A4*”) geplaas word in 'n huislike milieu waar 'n kind dié delikate proses versteur (lady Anne was kinderloos). Dié outobiografiese gegewe verwys na Krog se lewe as moeder-digter, asook na haar vorige bundels waarin die huislike en kunsteoretiese as materiaal dien. Die tema van skrywersblokkasie waarvolgens sy met dringendheid “die al hoe sluitender spier

(liefkoos)” skakel met Breytenbach se “bedreiging van die siekes” waarin hy die digproses demistifiseer. Hy, net soos Krog, ondergrawe die tradisionele persepsie dat digkuns te alle tye ’n soort esoteriese ervaring moet wees, voortgebring uit inspirasie. Volgens Breytenbach is dit harde werk om goeie poësie te skryf: “*hy is vroom / en stut en hamer sy langwerpige kop om vir u / ’n gedig te fabriseer*” (2001:15). Die kursief gedrukte reëls kontrasteer die realiteit met die ondergrondse wêreld van die digter¹⁹.

Die ander interpretasie van die skryfproses in hierdie vers is, volgens Crous (2003a:1), die skakel tussen selfbevrediging en die kreatiewe impuls wat trouens deur Krog op die voorgrond geskuif word deur die insluiting van die ovulasiëkaart. In sy studie herken Crous (2003a:1) ook die intertekstuele spel tussen Breytenbach en Krog, maar sy fokus is op die skakel tussen die liggaamlike en die skryfhandeling, oftewel die “outoerotiese siening van die skryfproses”. Hy voer aan: “Masturbasie word in hierdie teks (Krog s’n) ’n metafoor vir die skryfhandeling, terwyl die afwagting van die eerste woorde van die gedig gekoppel word aan die afwagting van die orgasme” (2003a:1). Daar is staving vir Crous se punt in “liefkoos dringend die al hoe sluitender spier” (2004a:14), maar dit blyk ’n sekondêre interpretasie te wees. Krog is gefokus op haar tanende digterlike vermoë en daarom die liefkosing van die “sluitender spier” om haar kreatiwiteit te stimuleer. In feministiese teorie is daar egter ook ’n skakel tussen mensturasie/masturbasie en kreatiwiteit. Gilbert en Gubar (1989:81) se navorsing in hierdie veld is bekend veral omdat hulle die pertinente vrae vra: “Is anatomy linguistic destiny? Is a womb a metaphorical mouth, a pen a metaphorical penis?”

Daar is geen eenvoudige antwoorde op hierdie vrae nie en deur hul studies het hulle tot die gevolgtrekking gekom dat die pen ’n metaforiese penis is, maar al dui dit op die “kragtigheid” van die skryfproses, is die vrou nie hierdeur beperk nie: “woman has not been sentenced to transcribe male penmanship; rather, she commands sentences

¹⁹ Hierdie idee van ondergronds gaan om ’n vers te skryf skakel met die kunsteoretiese verse in *Otters in bronslaai* waarin die digter se rol onderdruk word ten gunste van haar verpligte rol as vrou en moeder, asook die belangwekkende gedig “skryfode” (2000a:66-74) in *Kleur kom nooit alleen nie* wat ook handel oor dieselfde spanning tussen die rolle van vrou en moeder teenoor vrou en digter.

which inscribe her own powerful character” (Gilbert & Gubar 1989:99). Daar is egter kliniese sielkundige studies gedoen wat daarop dui dat kreatiewe persone androgeen in hul denkwyses optree. Showalter (1977:284) voer aan:

Who could possibly object to the idea of androgyny? Even clinical psychology confirms that “the really creative individual combines ‘masculine’ and ‘feminine’ qualities” (Bardwick 1971:203); indeed, since masculine and feminine personality qualities are stereotypes to begin with, it is virtually a tautology to say that creative people are not limited to one set.

In die eerste afdeling is daar twee direkte outobiografiese verse waarin die algemene spekulاسie rondom die “oënskynlike outobiografiese ‘ek’” as die spreker in die gedigte verdwyn. In “twee jaar aankomende maand” (2004a:13) gebruik die spreker wysers uit haar eie lewe om die leser bewus te maak van die metatekstuele spel met haar eie outobiografiese feite. Sy noem dat dit byna twee jaar is sedert die publikasie van *Jerusalemgangers* (1985b), dat sy ’n moeder is en dat sy haarself besig hou met take wat die leser met Krog assosieer: “briefwisseling vertaling / beryming ontleding”. Sy skryf oor die skrywersblokkasie waarmee sy geworstel het op ’n ongrammatikale wyse wat kenmerkend van dié digbundel se moeilike sinskonstruksie is: “[...] sonder ’n enkele reël donker / sonder ’n gedagte selfs wat sou kon tot dig”, wat sintakties ook dui op die ontspoorde digproses. Sy lewer verder metatekstuele kommentaar met haar verwysing na “grafiet” wat dui op die lood binne in ’n potlood waarmee die spreker *in* die gedig skryf, maar ook op kunsteoretiese vlak op die digter wat dié potlood gebruik om die vers te skryf.

Die spreker vergelyk die skryfproses met die huislike taak van wasgoed was: “uitstryk, regvou, warm en bruikbaar oorhandig”. Haar rustige huislike ruimte met haar gesin wat “[...] wegbuigend soek / elke huisgenoot sy kolletjie stilte asem lig” staan in skerp kontras met haar binnekamer waarin sy ’n vers probeer takel. Dit is egter moeiliker om ’n vers te skryf as om huislike take te verrig soos die wasgoed, want die digter vra benoud “hoe begin ’n mens ’n gedig?”. Die pertinente dilemma waarmee Krog in hierdie bundel worstel, is hoe gebruik mens ’n estetiese medium soos digkuns om ’n ernstige politieke boodskap oor te dra? Sy wroeg: “wát tog wil ek sê my binnekant bly preuts verdik”. In ’n digproses wat veel erger is as die een wat Breytenbach in “bedreiging van die siekes” beskryf, deel Krog haar leser mee dat dit

'n pynlike prosedure is waarin verkenning van haar binneste aanleiding gee tot die skryf van hierdie digbundel (2004a:13):

wanhopig ransel eers elke letsel
begin murg teen die rowe dans
my palm op die geweefde bladsy sweet bloederig sy weet:

elke be-leef, elke buite-dig, word deur binneplug eers bewillig.

Die veeleisende taak van die digter word verder beklemtoon in “Liewe S.” (2004a:15). In ’n brief gedateer “Maart ‘86” openbaar die digter dat sy reeds op daardie tydstip navorsing vir haar volgende bundel gedoen het. Hierdie korrespondensie volg ’n jaar na die gedig “twee jaar aankomende maand” (2004a:13) wat in 1987 geskryf is. Die briefvorm, datum, woonadres (“Kroonstad”), asook die navorsing om ’n geskikte subjek te vind met genoemde voorbeelde, onder andere “Lady Anne Lindsay (Barnard)”, en die letter “A.” onderaan die brief, is elemente wat almal bydra tot insig in die genese van die gedig. Krog in die dorp Kroonstad word gejuks taponeer met lady Anne se woonagtigheid vroeër in Kaapstad. Die spreker verklaar onomwonde aan die leser dat sy, die digter, hier aan die woord is, besig met woorde vleg: “ja ek is die sy wat woordtresse koord”. Sy verwys ook weer na die skryfproses (“woordgaas spin uit die potloodspoel”) en dat sy as vrouedigter behoort aan ’n “ongehoorde soort” wat die leë blad vrees.

Hierdie treffende benaming vir die voorheen gemarginaliseerde vroueskrywers wat die skryftaak aangepak het, al is dit as ongehoord beskou, dien selfs as titel vir Louise Viljoen se versameling Krog-artikels in die resent verskene *Ons ongehoorde soort* (2009e). Die digter druk haar versugting uit dat sy ’n “vrou met taal en transparante see” wil vind “wat kan droogdok op papier”. Hierdie skeepsbeeld sluit aan by die openingsgedig in die bundel waarin lady Anne en haar eggenoot na Suid-Afrika reis en dit word verder uitgebrei deur die verwysing na “oorboord” val. (Dit is egter ook ’n tersluikse verwysing na Opperman se skeepsbeelde na sy mirakelagtige terugkeer uit die dood in *Komas uit ’n bamboesstok* (1979) en so ’n kniebuiging na haar eertydse mentor.) Dié skeepsbeeld dui ook op die soektog om ’n geskikte subjek te vind waarmee sy haar boodskap kan oordra wat nie slegs in enkele verse sal verskyn nie, maar die onderwerp vir ’n hele bundel sal wees: “ek dink nie voorts in verse nie / maar bundels [...]”. Die verwysing na “my biografiese Woord” dui moontlik op die

biografiese lewensfeite van die digter en “Woord” met ’n hoofletter op haar digkuns waarmee sy dié historiese figuur en haar eie gegewens met mekaar gaan vervleg.

In “Wees gegroet Lady Anne Barnard!” (2004a:16) deel die digter die leser op metatekstuele wyse mee dat sy eindelijk haar subjek gekies het. Sy wil haar “besing” soos ’n bard van ouds en op Middeleeuse wyse ’n kniebuiging tot haar maak. Die digter vra dat dié historiese figuur haar “gids” moet wees en vir haar die “benarde bard” moet lei. Die suggestie hier is dat die digter aan skrywersblokkasie ly en dat sy hoop dat hierdie Skotse adellike vir haar die inspirasie gaan bied om ’n digbundel te skryf, sonder dat sy wat Krog is in ’n belydenisbetoog gaan verval. Volgens Muske (2004:4) smag vele digters na personae deur wie hul kan dig en sodoende hul boodskap oordra: “The desire for a historical self and the desire for a “truth-telling self”, or “real self”, merge into a single drama, or a single dramatic voice”.

In Afrikaans is daar die bekende voorbeeld van Opperman se *Komas uit ’n bamboesstok* (1979) waar hy die historiese figuur van Marco Polo as masker gebruik op naasteby dieselfde wyse waarop Krog ’n dekade later vir Anne inspan as persona. Kannemeyer meen egter dat die verskil tussen hierdie bundels in die feit lê dat Krog vir lady Anne “emblematis benut” (1989:38). Kannemeyer verduidelik dat Krog oor lady Anne skryf, “maar daardie gegewe is alleen ter sake en kan alleen digterlike gestalte aanneem deur Antjie se belewing van die geskiedenis teen die agtergrond van haar eie tyd” (1989:38). Opperman gebruik egter ook vir Polo op metaforiese wyse. Hierdie “wesentlike verskil”, soos Kannemeyer dit noem, kom ooreen in die werkwyse van Opperman en Krog.

Rialette Wiehahn (1965:76) haal in haar kritiese bespreking oor die “digterpersoonlikheid” in die poësie vir Nijhoff en Van Wyk Louw aan om te toon dat volgens hul outonomistiese literatuuropvattinge hul geglo het dat “die digter sy persoonlikheid uitdoof in die vorm van die gedig”. By Nijhoff (1931:73) word die “digterpersoonlikheid” nie alleen uitgedoof nie, maar die vers neem ’n lewe van sy eie aan en is nie ’n speelbeeld van die digter se lewe nie: “Vorm niet als een zoo doorschijnend mogelijk omhulsel van ontroering, maar als een materie van geestelijke orde, geen belichaming maar zelf een lichaam, geen spiegel van leven, maar zelf een organisch leven [...]”.

'n Soortgelyke standpunt blyk uit Van Wyk Louw (1957:74) se kritiek: “Alle vormprobleme van die poësie word deur sy taak gedurig aan die digter opgedring [...] sodra hy aan sy arbeid gaan, is dit nie vormprobleme wat hom besig hou. Anders is wat hy maak geen poësie nie; hoogstens ’n psigologiese dokument”. Alhoewel hierdie sienswyse meriete toon, neem dit nie in ag dat digters en skrywers wél hul lewens as materiaal gebruik vir hul kuns nie. Hierdie literatuuropvatting is tipies van die New Critics van die vyftiger en sestigerjare en word ook gedeel deur Opperman, ten minste tot voor *Komas uit 'n bamboesstok* (1979).

Wiehahn (1965:77) beskryf voorts die drie verskillende opvattinge van die “persoonlikheid” in die poësie. Sy noem dat die “persoonlikheid” onafhanklik van die “objektiewe en subjektiewe aard van die digwerk” is en dat selfs digters wat bekend is as “onpersoonlike” digters soos Eliot en Nijhoff se “persoonlikhede” deurskemer, want volgens hierdie skool van kritici is “die kunstenaar *ipsissimus cum minime ipse*”. Dit beteken dat die digter die naaste aan hom- of haarself is wanneer hy of sy die minste soos hulself voorkom. Hierdie opvatting skakel met Krog wat die masker van lady Anne dra, ’n persoon wat oënskynlik bitter min met haar gemeen het, maar by nadere betragting kom daar tog ooreenkomste na vore. Die eerste van die drie opvattinge is soos volg (1965:77): “Die menslike persoonlikheid in die poësie” waarin die “gedig die regstreekse weergawe sou wees van die biografiese feite, gedagtes, gevoelens en lewenshouding van die mens van vlees en bloed wat dit gemaak het”.

Uit hierdie benadering word daar met selfvertroue afleidings gemaak oor die “lewensloop en emosies (die onbekende) van die mens wat dit geskryf het”. Die tweede opvatting is die “geestelike uiting in die poësie” waarvolgens “die digter se gees uiting vind of uitgedruk word” in die verse. Volgens hierdie opvatting “sou ’n bepaalde toestand by die digter nie die oorsaak wees van ’n bepaalde soort poësie nie, maar daardie toestand sou wel tot uiting kom in die vers” (1965:77). Derdens word gekyk na die “eienskappe van die poësie” waarvolgens die kritici nie “enige verband tussen die gedig en die digter (veronderstel) nie, maar hy hou hom in werklikheid alleen met die werk besig” (1965:77). Die beskrywing word beperk tot die “wêreld” van die digter se gedigte en die “bepaalde unieke stempel daarvan wat eie is aan daardie digter sodat sy werk verskil van ander digters s’n en daar ’n mate van verwantskap tussen verskillende werke van dieselfde digter bestaan” (1965:77).

In hierdie studie word al drie hierdie opvattinge in ag geneem, want daar word gekyk na die ooreenstemming met die digter se (outo)biografiese feite, en die digter se “persoonlikheid” wat afgelei kan word uit die gedigte alhoewel dit nie noodwendig hoef te klop met die digter as mens nie (1965:77) of met die besonderhede bekend oor die digter nie. Laastens word die derde opvatting as teorie erken, naamlik dat daar geen verband tussen vers en digter is nie, maar in my studie is juis bevind dat daar wél ’n verband tussen gedig en digter is deur die insluiting van outobiografiese gegewens.

Krog se eerste problematiese “ontmoeting” met die Skotse adellike vrou vind reeds op twaalfjarige ouderdom in die laerskool op Kroonstad plaas. Op haar standerdvier onderwyseres se navraag oor die slegte toestand van haar geskiedenisboek het Krog vaslik geantwoord dat sy die boek in dié swak kondisie ontvang het (2005:67):

Sy jok. Sy weet sy jok. Maar sy het haar beginsels. Dit was sy wat met ink Lady Anne Barnard se gesig na lang oorweging uit die boek uitgekrap het. Lady Anne was die enigste vrou in die geskiedenisboek. En al wat langs haar naam gestaan het, is dat sy groot partytjies in die Kasteel gehou het. Lady Anne is beeldskoon, maar sy verdien nie ’n plek in die raamwerk van die geskiedenis nie, want sy kon met haar lewe niks meer doen as partytjies hou nie.

Die vandalisme het nie by die uitkrap van lady Anne se foto gebly nie. Krog het ’n foto van John Fairbairn uitgeknip en in haar dagboek geplak, nie omdat hy vir persvryheid geveg het nie, maar omdat hy die “allerhandsomeste gesig” (2005:67) gehad het. Uit hierdie herinnering blyk dat Krog van jongs af ’n feministiese uitkyk op die lewe gehad het en nie geglo het dat ’n vrou bloot om frivole redes in die historiese literatuur opgeneem behoort te word nie. Wat sy nie op daardie jong ouderdom besef nie, maar wel later wanneer sy oor lady Anne navorsing doen, is dat dié vrou eintlik self ’n feminis was en die tradisionele grense vir ’n vrou deurbreek het. Dit is egter tot ’n mate ironies dat Fairbairn en lady Anne in haar oë nie gelyk gemeet word nie. Al is lady Anne pragtig eis die jong Krog dat sy iets nuttigs met haar lewe moes doen, en terwyl Fairbairn wél geskiedkundig iets bygedra het tot die samelewing in die vorm van persvryheid, is sy uiterlike voorkoms al wat vir Krog saak maak.

Die keuse van lady Anne se briewe en dagboeke as outobiografiese intertekste in hierdie bundel blyk wel deurdag te wees, waar dit aansluit by die politieke klimaat

van die tagtigerjare waarin sensuur aan die orde van die dag was. Die gebruik van 'n alter-ego het nie net die digter se poësie versterk nie, maar hierdie procedé het haar die vryheid gegun om politieke kommentaar te lewer sonder die risiko van letterkundige sensuur.

Krog verwerk lady Anne se joernale en dagboeke in poësie vorm deur onder meer dieselfde beelde toe te pas. Hierdie tegniek is duidelik in die eerste gedig oor Tafelberg waarin Krog aanhalings uit lady Anne se joernaal verwerk tot digkuns. Die datum wat bo-aan die gedig opgeteken is, dui op 'n uittreksel uit lady Anne se joernaal van 4 Mei 1797, maar indien die oorspronklike teks nagespoor word, lei dit die leser na 'n brief wat aan Henry Dundas geadresseer is op 10 Julie 1797 (2006:1):

[...] the Lion's Rump whisked off the vapours with its tail; the Lion's Head untied and dropped the necklace of clouds which surrounded its erect throat, and Table Mountain, over which a white damask table cloth had been spread half way down, showed its broad face and smiled, while guns from the garrison and from all the batteries welcomed His Majesty's government [...]

Krog se verdigte weergawe waarin sekere frases en idees oorgehaal is, lui as volg (2004a:17):

en Leeuwstaart piets die wasem van sy kruis;
knoop los en laat val argeloos Leeukop
die halssnoer van wolke om gestrekte keel –
op oor 'n kaal geswolle klipvoet steels speel

die gordyn en dáár is die berg – loodreg
dikbek en wynkleurig. Massief. Sy stugheid
verskuil onder die netjiese tafeldoekploo
van damask [...]

Een van die ooglopende verskille in die tekste is dat Tafelberg die vreemdelinge in lady Anne se brief glimlaggend verwelkom, maar in Krog se weergawe is die berg “dikbek” en stug, wat op Krog se siening van die werklikheid dui. Hierdie is een van 'n paar gedigte wat Tafelberg as beeld gebruik. Die ander een in hierdie bundel is “‘I think I am the first’ – Lady Anne op Tafelberg” (2004a:41) waar Krog weer dieselfde verstegtniek van verdigting uit lady Anne se dagboek gebruik om kommentaar te lewer op die realiteit soos sy dit sien. Gedigte met Tafelberg as beeld is ook in Krog se ander bundels te vinde, veral in *Verweerskrif* (2006a) waar 'n reeks verse aan dié berg gewy word. Die rede vir hierdie terugkerende beeld van dié berg in die Kaapse baai is

waarskynlik toe te skryf aan die feit dat die digter woonagtig in die Kaap was tydens die skryf van hierdie verse. Aangesien lady Anne se joernale, dagboeke en briewe meesal handel oor haar verblyf aan die Kaap dien dit as 'n verdere aanknopingspunt tussen dié twee vroue.

In die tweede afdeling word lady Anne en haar geselskap se aankoms aan die Kaap beskryf en hoe hulle die nuwe kultuur ervaar. Daar is verskeie kunsteoretiese verse wat handel oor Krog se digkuns, maar ook lady Anne se skilderkuns. 'n Paar voorbeelde van kunsteoretiese reëls is: “in elke skets rank die lig losknop deur selfs potloodlyn” (2004a:22), “[b]ind teken ek die krag / van sy kakebeenlyn [...] / skets ek sy korterig duim (ink op die middelvinger). / sy mond te sag vir pen of marterhaarpunt” (2004a:23) en “jou verdomp te náél tot fenomeen” (2004a:24).

Die blatante seksuele diskoers in laasgenoemde vers strook nie met die laat agttiende-eeuse diskoers van lady Anne nie. Showalter (1977:120) merk op dat 'n vrou se seksuele drange in die negentiende eeu 'n aanduiding van kranksinnigheid was: “Sexual appetite was considered one of the chief symptoms of moral insanity in women; it was subject to severe sanctions and was regarded as abnormal or pathological”. Juis om hierdie rede sou die leser nie verwag om van lady Anne se erotiese belangstellings in haar joernale te lees nie en is hierdie wysiging 'n aanduiding van die digter se belangstellings en motiewe wat deurskemer.

Een van die belangwekkendste verse is “parool” (2004a:35-38) waarin Krog se dilemma as digter onder die kollig kom. Sy worstel met die teenstrydigheid van die estetika van poësie skryf in 'n land waar daar erge politieke ongeregtighede is: “ek voel ek lieg dalk blatante botvier / in woorde / en nuttelose eras / in die aangesig van soveel onreg / (lyding) as poësie volhard as luukse bly dit ook leuen”. Haar kreet is dat “poësie moet nuttig wees” dat dit die “rewolusie (kan) puur”. Die pen is magtiger as die swaard is die gesegde wat inpas by dié kreet, maar Krog wysig dit na “onkruid is magtiger as rose!”, wat dui op die politieke betrokke boodskap wat deur die poësie versprei moet word. Die verse kan nie bloot estetiek van aard wees soos rose nie, maar eerder soos onkruid wat ondanks hul saai voorkoms, geharde plante is. Hierdie verwysing skakel ook met die gesegde dat onkruid nie vergaan nie wat by implikasie beteken dat gedigte wat fungeer in 'n breër betrokke konteks as blote estetika,

blywender verse is. Alhoewel strydpoeësie 'n noodsaaklike bevrydings funksie dien, en selfs aanleiding kan gee tot revolusionêre ideë, is dit meesal liefdesverse, soos dié van Shakespeare, wat deur die eeue stand hou. Ná bevryding bereik is, is die belang om strydletterkunde oor daardie spesifieke situasie te lees gewoonlik afgeloop. Daar is nog belangstelling, maar dit wek nie dieselfde dringende behoefte by die leser nie. Die herdruk van *Lady Anne* dui waarskynlik op die estetiese waarde van die bundel wat steeds hoog aangeslaan word.

Die digtende subjek “skaam” haar vir ander digters se “ongehoorte poësie” wat aansluit by Krog se benaming van vrouedigters as “ons ongehoorte soort” (2004a:15). Die “ongehoorte poësie” kan ook verwys na strydpoeësie. Die woord “ongehoort” soos in algemene spreektaal gebruik om uit te druk dat sekere gedrag onbetaamlik is (“dit is ongehoort”). Vroue se strydpoeësie dui in hierdie sin op die grensverskuiwing van die samelewingstel se reëls op vroue se gedragskodes.

Krog splits haarself hier in twee, want later in die vers is daar twee identiteite, naamlik die ek-spreker teenoor die digter “hy” wat kwellende vrae stel oor die posisie van die “bevoorregte” digter: “al die skrywers is al dood. die digter alleen / het oorgebly en hy skryf nie meer woorde / nie want skryf hy ‘oor’ of ‘van’ onderdruktes / slaan sy intensies mat akkoorde”. Krog vertel van die konflik wat sy ervaar het tydens die skryf van *Lady Anne*, aangesien sy haar politieke pligsbesef wou nakom, maar tog ook oor die lewe van lady Anne skryf (1989b:6):

Dit is 'n ongelooflike deprimerende gedagte: ek werk aan *Lady Anne* en dink, ek wil vertel hoe sy liefhet, maar elke woord, elke keuse is politiek. Mag ek my besig hou met die oppervlakkige lewe van Lady Anne terwyl soveel miljoene mense nie 'n menswaardige bestaan gegun word nie? Ek onthou Camus se woorde: as letterkunde volhard as luukse, bly dit ook leuen.

Die spreker verwoord haar vrees dat die aarseling tussen estetiese en politieke onderwerpe en hoe sy hul moet aanpak, reeds van haar 'n “gevangde vis” gemaak het. Hierdie verwysing sluit aan by die visbeeld in die digbundel. Hierdie weifeling verklaar die spreker soos volg: “dít is die begin / of die einde / van poësie”. Die spreker wat figuurlik uit is op “parool” (soos die titel suggereer) beweer “as gevangene soek ek gids” wat aansluit by die digter se behoefte aan lady Anne as

leidsvrou om haar deur hierdie ingewikkelde kwessies te lei. Ongelukkig word lady Anne later self te lig bevind en as masker verwerp. Op dié stadium vind die digter egter nog dat die skryfhandeling nodig is vir haar oorlewing: “om te kan asemhaal asemhaal asemhaal / was taal nog nooit nutteloos of prutsel nie”. Dit sluit aan by ’n gedig van Erica Jong (“We write poems / as leaves give oxygen – / so we can breathe”) wat Krog verdig in *Otters in bronslaai*: “Ek het woorde snags / geskryf wat soos blare suurstof gee, / sodat ek kon bestaan” (1981a:71).

Die skrywende subjek se angste oor haar identiteit as wit bevoorregte in ’n verdeelde land word ook in die volgende gedig verwoord waaruit op indirekte wyse afgelei kan word dat die spreker Krog is: “hoe verstaan ek myself in die teksgekwelde land? / hoe onaangeraak huiwer ek?” (2004a:39). Die spreker glo egter “die vryheid is reeds / gewen in *woord en granaat* / [...] / o gaan my nie verby” (2004a:39, my kursivering). Noudat die stryd met letterkunde en geweld oorwin is, vra die stryder dat sy deel van die oorwinnaars wil wees en deel in hul seëviering. Die frase “o gaan my nie verby” speel intertekstueel in op hallelujalied nommer 285 (*Die Halleluja*, 1951:311):

Gaan my nie verby, o Heiland,
 Gaan my nie verby.
 Wyl U ander seën Heiland,
 Seën nou ook my.

In “*‘I think I am the first’ – Lady Anne op Tafelberg*” (2004a:41-42) word die procedé van verdigting van historiese feite, asook ’n geromantiseerde weergawe van die gebeure weergegee. Die vers kan op drie vlakke geïnterpreteer word. Eerstens op referensiële vlak met verwysings na die geskiedkundige figuur van lady Anne, tweedens die outobiografiese gegewe van die digter Krog wat verweef word met die historiese feite en derdens op ’n feministiese vlak waarmee daar kommentaar gelewer word op vroue en hul rolle in die samelewing.

In lady Anne se dagboek skryf sy dat sy die eerste (wit) vrou in hulle geselskap is wat tot bo-op Tafelberg geklim het: “I left all the gentlemen behind [...] and reached the top as tired as it was possible to be, but perfectly refreshed before they joined me” (1953:146-147). Krog het die titel van die vers waarskynlik uit hierdie gegewe afgelei, asook ’n brief wat lady Anne geskryf het op 10 Augustus 1797 waarin sy

vertel dat sy gehoor het dat geen vrou al tot die toppunt van Tafelberg geklim het nie, maar dat sy tog besef dat dit nie heeltemal akkuraat is nie en dat daar wel een of twee vroue al moes gewees het wat die reis onderneem het (1953:17). Krog gebruik haar verbeelding om 'n ander avontuur te skep as die een wat twee honderd jaar tevore afgespeel het, maar die twee ervarings skuif tog ongemerk oormekaar.

Eerstens stel sy die persona aan die leser voor deur met haar te praat asof sy steeds leef. Sy vertel dat sy as kunstenaar die landskap nie kan skilder nie, want “verf sal faal”. Die stelling is ook ongrammatikaal geformuleer: “skilder kan jy dit nie” (2004a:41). Sintakties vervreem dit die leser deur die moeilike aard van die versreël konstruksie. Die digter jukstaponeer die ruimtes van die laat agtiende eeu met die laat twintigste eeu en dit laat die leser toe om haar eie gevolgtrekkings te maak oor die land. Die berg word gepersonifiseer as 'n leeu (“rondom ons / pootstamp en stuif die berg”), wat skakel met die wilde diere in Suid-Afrika teenoor diere in Skotland.

Die weersomstandighede is van belang, aangesien dit 'n warm sonnige dag is wanneer Lady Anne in 1797 die berg uitklim, maar in Krog se vers is dit mistig. Binne die konteks van die vers het die mis 'n verdere betekenis as bloot 'n weersverskynsel. Dit suggereer ook die verloop van tyd. Verder verwyder Krog die historiese bagasie van die oorspronklike reis deur die bestaan van die slawe op hierdie ekspedisie weg te laat. Hierdeur vermy sy politieke kwessies soos slawerny, menseregteskendings en veral die indertyd brandende kwessie van die apartheidsregime. In hierdie weergawe is daar slegs twee figure wat teen die berghang uitklim, wat kan dui op die oorspronklike reis waar lady Anne en haar man saam was, of “ons twee figuurtjies” dui op Krog en lady Anne. Dié verdraaiing van die feite het 'n geromantiseerde beeld van die ekspedisie tot gevolg.

Die digter se metgesel word as “minsame bergstapper / in tamatiesokke en klimstewels” (2004a:41) beskryf wat weereens 'n romantisering van die gegewe is, maar ook 'n greintjie feitelikheid weerspieël aangesien lady Anne met haar man se klere en 'n paar ou skoene die berg aangedurf het (1953:146). Die woord “sokke” is egter 'n neologisme en selfs die stewels is eietyds. Daar is 'n seksuele konnotasie aan “saam kom die slymspoor / van tong wat die berg verwoord” en deurentyd is daar verwysings na “tong” en “mond” wat dui op 'n preokkupasie met taal soos gesien kan

word in die metatekstuele verwysings na die berg se tong, asook die “grinterige loopgraaf van taal” wat dui op die moontlike ondergang van Afrikaans. Die verlaging van suurstofvlakke soos hulle die berg uitstyg word gesuggereer deur “dunner dun klop my bloedspriet soos ons hoër” klim (2004a:41), maar hierdie suggestie is moontlik ’n oordrywing aangesien Tafelberg nie só hoog is nie. Krog volg metafories in lady Anne se voetstappe “jou sekure voetstap altyddeur voor my” (2004a:41) wat skakel met lady Anne se rol as gids in hierdie bundel. Die visuele beskrywing van die reën wat “skedelnat keel-af gly” (2004a:41) op die maklikste pad by die berg op, Platteklipkloof, hou ook ’n ondertoon van onheilspellendheid in.

In vele van Krog se gedigte is daar politieke ondertone, soos die geval ook in hierdie gedig, “die afgronde du ons na mekaar / hoe kry ek jou altyd so onthou mede-pragpoëet?” (2004a:42). Die digter praat met lady Anne en verwys na die veranderende politieke tye in Suid-Afrika. Krog se stem kan duidelik gehoor word in die komiese kommentaar wat haar minagting van die patriargale bestel laat deurskemer in “o jee / dat luidkeels gesing is tot kranse antwoord gee” wanneer “God save George our King” (2004a:42) gesing word. In lady Anne se oorspronklike optekening van gebeure word dié lied ook gesing en die berge het geëggo: “every hill, [...] each singing his part as they had done before” (1953:148). Krog se verwerking dat die “kranse antwoord gee” het die verdere verwysing na “Die Stem”, Suid-Afrika se volkslied van daardie tyd. Die uitsig van bo van die berg af kan “jy alles potlood teken” verwys na lady Anne se sketse, maar dat “korrupsie net geniëpsig” lyk is striemende kommentaar uit die digter se mond.

Die twee tydsgewrigte van die agtiende en twintigste eeu vertoon parallel in die strofe, want die korrupsie aan die voet van die berg en die area waaroor uitgekyk word, is nie slegs van toepassing op lady Anne se tyd nie, maar is ook betekenisvol vir die 1980’s. Tydens hierdie metaforiese reis teen die berg uit is daar vele verwysings na die weersomstandighede wat progressie aantoon net soos die klim teen die berg uit. Eers is dit mistig, later begin dit reën en is daar verwysings na “besmeerde iris in die reën”, “nat klere” en “hierdie reënblinde tog” (2004a:42). Die reën was figuurlik en letterlik die wêreld om hulle skoon tot waar hulle op romantiese wyse “voor die vuur” sit met hulle “lae isolasie” wat nie meer slegs na klere verwys nie, maar na dit wat beskerming bied. In Krog se geval moontlik die masker van lady

Anne waardeur sy “langsaam woordeliks [...] breek” (2004a:42). Op metatekstuele wyse bevraagteken sy die effektiwiteit van die skryfproses om “hierdie reënblinde / tog onder nuwe woorde te berde”, want sy besef dat sy die oorspronklike verhaal van die bergtog nie wil vernietig nie, maar selfs belangriker wil sy nie deur die skryfproses die samesyn met lady Anne verloor nie: “van skuil dig bymekaar en weet / hoe troosteloos dit verwoes tussen ons te skryf” (2004a:42).

Die digter se verstegniek, soos afgelei kan word uit die bostaande gedig, is dat sy die geskiedkundige persoonlikeheid van lady Anne as alter-ego inspan om kommentaar te lewer op die sosio-politieke bestel waarvan sy deurentyd in haar verse bewus is. Sommige van lady Anne se dagboekinskrywings word vertaal, of verder verbeel of selfs in Krog se eie konteks geplaas, maar altyd is daar ’n sterk intertekstuele wisselwerking tussen historiese en eietydse gegewe. In die bundel wissel die digter ook tussen haar eie outobiografiese feite en dié van lady Anne af sodat haar pogings ’n ryk tapisserie van stemme tot gevolg het. Krog bly egter getrou aan die postmodernistiese tendense in hierdie bundel deur die leser se verbeeldingswêreld voortdurend te onderbreek met metatekstuele kommentaar, slagspreuke uit die twintigste eeu, grensopheffing tussen tydsgewrigte soos in “*Lady Anne by die mikrogolfoond*” (2004a:71) en die herordening van die sintaksis wat die leser se leeservaring bemoeilik.

Die feministiese tema is ook sterk teenwoordig in die liggaamlikheid van die vrou, erotiese verwysings en die rol van die vrou sedert die agtiende eeu tot die moderne tyd. Lina Spies (1983:112, in Crous 1995:215) wys daarop dat Krog se digkuns gekenmerk word deur ’n “vreeslose uitgesprokenheid oor die liggaam”. Hierdie onbeskaamde uitsprake oor die liggaam is sigbaar in haar hele oeuvre, maar die intense bewussyn van die vroulike liggaam word ’n sterker motief in *Gedigte 1989 – 1995*, *Kleur kom nooit alleen nie* en *Verweerskrif* gesien. Die mees geslaagde aspek in *Lady Anne* is die sterk metatekstuele en kunsteoretiese inslag wat skakel met die outobiografiese aannames van die self/digter.

Hierdie procédé word aangewend in “ek wou ’n tweede lewe deur jou leef” (2004a:40) waarin Krog, of te wel die digtende subjek, kunsteoretiese kommentaar lewer op die digproses en haar beweegredes waarom sy juis lady Anne as subjek

gekiees het. In die eerste strofe erken die digter dat sy lady Anne metafories wou gebruik om 'n "tweede lewe" deur haar te leef in die sin van dié keer op 'n ander, dalk polities meer besliste wyse op te tree en nie te skroom om die nodige kritiek op die bestel te lewer nie. Krog se radikale politieke sienings is bekend in die openbare forum, maar duidelik wou sy met haar keuse van 'n subjek uit 'n onstuimige politieke klimaat soos in die era van die Franse revolusie méér uitrig as wat sy self in die verlede vermag het. In die Engelse vertaling van hierdie vers word die redenasie agter Krog se keuse van subjek duideliker uitgedruk. Sy het lady Anne uitgekies "[to] show it is possible / to hone the truth by pen / to live an honourable life in an era of horror" (2000b:73).

In die tweede strofe word die digter se plan duideliker. Sy wil met taal 'n revolusie meebring waar "slawe bevry" word en "boere tot die bene kloof" (2004a:40), maar hierdie maatskaplike kritiek op die eietydse samelewing, asook die ongeregthede in lady Anne se tyd vorder nie verder as die woorde op 'n bladsy nie. Die rede hiervoor kom na vore in strofe drie as dit duidelik word dat die fout by die keuse van subjek lê. Lady Anne het bloot as "ligsinnige dwaas" die wêreld om haar opgeteken in haar joernale en nie krities met die gegewe omgegaan het nie. Krog kom tot die slotsom dat lady Anne, net soos die ander aristokrate van haar tyd, meerderwaardig en klasbewus was en gevolglik neergekyk het op ander mense wat nie van hulle stand was nie.

Lady Anne word dus gelykgestel aan die groep mense waarteen Krog in opstand kom. Sy as "geslepe snob naïewe liberal" is net soos die wit mense in magsoosisies tydens die apartheidsjare wat onderskeid tref tussen verskillende groepe mense. In die Engelse vertaling word die blaam vir lady Anne se ondergang voor haar man se deur gelê: "being spoiled from your principles by your useless husband" (2000b:73). Hierdie wysigings aan die oorspronklike vers van 1989 teenoor die Engelse weergawe van 2000 word verklaar deur die digter. Krog voer aan (2000b:4): "Literature is constantly retranslated for new eras. In the case of some of the earlier poems I tried to recreate the newness of then, but also took the liberty of exploring the same theme from a later perspective".

In die laaste strofe kom die digter tot die gevolgtrekking dat sy eintlik in 'n verknorsing is, want sy het 'n hele bundel om dié wit aristokratiese vrou gebou en besef nou met oneindige frustrasie dat dit 'n fout was. Die verwysing na lady Anne se “hele frivole lewe” skakel met die eerste maal toe Krog vir lady Anne in haar geskiedenisboek in standerdvier gesien het en nou besef dat sy vir die doel van hierde sterk polities gerigte bundel nutteloos is. Op verstegniese vlak is sy as metafoor “fôkol werd”, want ideologies gesproke is sy as wit bevoorregte mens nie in 'n posisie om kritiek te lewer op 'n bestel waaruit sy voordeel trek nie. In hierdie verwerpingsaksie word die onderliggende en onvoorsienbare problematiek van die keuse van 'n metafoor as verstegniese strategie uitgelig. Michael Hamburger (1969:88) merk op dat sommige digters die metafoor wantrou wees die aard daarvan: “it lends itself to a kind of double-dealing, unacknowledged shifts and transferences from one order of reality to another”.

Hierdie “double-dealing” is waarskynlik ook 'n netelige kwessie vir Krog wat as wit bevoorregte deur ander aangevat is oor haar radikale politieke standpuntinnames oor Suid-Afrikaanse politiek. Krog het moontlik vir lady Anne gekies juis omdat sy 'n wit, opgevoede vrou was met die einddoel om te wys dat ras en sosiale posisie nie ter sake is wanneer mens se ideaal is om te veg vir gelykheid en geregtigheid nie. Op 'n outobiografiese vlak kan hierdie vers gelees word as die digter wat stoei met haar onderwerp. Dit is 'n blik in haar kreatiewe binnekamer waar sy ondergronds werk met gegewens uit die publieke sfeer (bogronds) waar lady Anne in voortleef.

In “Deel V” (hoogste genommerde afdeling) wat normaalweg aan die einde van die bundel geplaas sou word, word hier achronologies in die middel van die bundel gesitueer wat aansluit by die postmodernistiese aard van die bundel wat nie 'n liniêre lyn volg nie. Dit handel oor lady Anne se reis na die binneland. Sy besoek die drupkelders by Caledon, die plaas van Jakob van Reenen, die Morawiese broers by die sendingstasie in Genadendal en die Blaauwbergpas op pad terug na die Kaap. Tussen die intertekstuele gegewens van lady Anne se lewe integreer die digter ook haar eie reis na Skotland in.

Krog neem lady Anne se chronologies gestruktureerde dagboek, verwerk dit in poëtiese vorm, en in die proses ook na 'n achronologiese, gefragmenteerde

postmoderne teks. Die dagboek as 'n outobiografiese teks is gewoonlik fragmentaries van aard. Vroue skryf oënskynlik oor die persoonlike en intieme, terwyl mans oor universele en publieke onderwerpe skryf (cf. Hogan 1991:96). 'n Aantal kritici wat kenners in die veld van die outobiografiese teks is, het al voorgestel dat weens die fragmentariese aard en assosiatiewe samestelling eerder as logiese verbinding van feite, asook die fokus op die alledaagse sonder 'n duidelike struktuur of verhaallyn, die dagboek vroulik ("feminine") van aard is. In teenstelling hiermee is die outobiografie wat uit agternaperspektief geskryf is, met 'n duidelike struktuur en afronding manlike ("masculine") eienskappe verbeeld (Hogan 1991:96). In hierdie binêre opposisies tussen die vroulike en manlike karaktertrekke is daar veel om te kritiseer. Die seksistiese saak word verder geïnterpreteer, merk Harriet Blodgett op, wanneer daar gespekuleer word of die vrou se natuurlike gemoedsgesteldheid haar meer geskik maak vir hierdie skryfvorm (1989:5, in Hogan 1991:97):

the most speculative aesthetic issue raised by feminist criticism [...] is not whether the diary is art, but whether the diary is in some literary sense a characteristically female form or one for which women have a temperamental affinity.

Een van die sterkste gedigte uit hierdie afdeling is "Drie Morawiese broeders huisves ons" (2004a:55-57) wat in die Engelse vertaling getiteld is volgens die datum van die besoek "*Lady Anne at Genadendal 10 May 1798*" (2000b:68-71). In die Engelse weergawe lê die titel die klem op die plek en datum wat die vers vir die leser in 'n historiese verwysingsraamwerk plaas, terwyl die Afrikaanse titel op die godsdienstige affiliasie van die mense gefokus is, al word die geskiedkundige intertekstuele heenwyser ook bo-aan die blad vertoon.

Lady Anne is die hoofstem in hierdie vers, hoewel die intertekstuele inligting deur Krog gerangskik is vir haar eie politieke motief, en dit laat die leser die omgewing deur haar perspektief sien. Die besoek aan die sendingstasie word beskryf, asook die bywoning van 'n kerkdiens, ete saam met die broeders en dan beweeg die vers na die politieke kommentaar. Die leser begin by die reismotief wat vloei na die huishoudelike ruimte waar die vroue die ete voorberei ("[d]un kerf ek die ham tot stapeltjies blomblare" en laastens na die politieke stryd van die spreker se wroeging om wit te wees in 'n land waar wit mense die onderdrukkers is en laastens praat die kunstenaar oor sketse en digkuns wat dui op lady Anne en Krog.

Die Nederlandse frase “mijn lieve vrienden” (2004a:55) word intertekstueel ontleen van Lady Anne se joernaal “myne liewe vriende” (1953:181) en word hier ingesluit aangesien dit een van die min Nederlandse frases is wat sy verstaan het. Sy erken dat haar Nederlandse taalvaardigheid te kort skiet (1953:183): “I doubt much if my whole stock of Dutch amounts to two dozen of words”.

In die derde strofe het die spreker die epifanie dat God hom by “die hongeres by die armes by die skares / sonder hoop” aansluit en vir hulle ondersteun (2004a:55). Sy deel die leser mee dat haar besoek aan hierdie plek ’n goeie ervaring is, want sy “onthou van haar kerk” en die korrupsie daaraan verbonde en kom tot die besef dat sy verwyderd is van God. Hierdie stelling blyk beuselagtig te wees, want deur haar dagboeke kom haar meerderwaardige houding jeens ander klasse steeds na vore. In lady Anne se joernaal (1953:180) word ’n geestelike ervaring in die kerk op Genadendal beskryf, maar sy bereik nie die religieuse hoogtes wat Krog hier beskryf nie, intendeel kla sy dat die skril toon van die gemeenskap se sang haar ore seergemaak het: “the shrill pipes of the women rang upon the ear too sharply and made one apprehensive of their own being injured by it” (1953:180).

Die “wit munt” wat sy slaan is die voorregte wat sy as deel van die wit ras uitbuit met die onderdrukking van ander rasse. Die spreker se angstige kreet van hoe sy ontslae kan raak van “hierdie eksklusiewe smet” wat sy as haar wit geslag se erfenis beskou, dui oënskynlik op Krog se stem as politieke kampvegter wat deurskemer. Die denkbeeld dat velkleur ’n verdoemende impak op ’n mens se lewe kan hê, is al van te vore deur ander skrywers en digters aangeraak. In S.V. Petersen (1914 – 1987) se vers “Bede” (2008:350) verwys die spreker na homself as “stankbesmet / en met verrotte slym besmeer” dat selfs God van hom “moes wyk”. In Petersen se gedig toon die spreker outobiografiese ooreenkomste met die digter deurdat hy ook ’n bruin mens is, en gelyk het onder apartheid as gevolg van “die vloekstraf van ’n donker huid”. Hierteenoor staan Krog, ’n wit vroulike subjek wat dieselfde veragting as die bruin manlike subjek openbaar vir haar lotsbestemming as deel van haar bestemde ras.

In die sewende strofe word die Khoi en San orale tradisies van ouds opgeroep met die verwysing na “sange” en “verhale” om die vuur, en binne die raamwerk van die agtiende eeu geplaas: “[...] vanaand dig teen vure ruwe brood en bier / sange verhale

dryf kodes landvol uit die kole”. Die spreker se wroeging oor haar bevoorregte posisie in hierdie land wat sowel op Krog as lady Anne slaan, word verwoord: “Hoe gee ek die knusse holte prys waarna ek gebore is?”. Hierdie vraag word, soos vele ander in die bundel, a-grammatikaal neergepen wat die leser met hernieuwe belangstelling daarvan laat notisie neem, want “waarna” behoort eintlik “waarin” te wees om grammatikaal sin te maak. Dit kan egter ook beteken dat sy ná ’n sekere tydperk gebore is of laastens kan dit ’n tikfout wees. Dilemmas soos hierdie een oor die kleur van haar vel is jare later in *Kleur kom nooit alleen nie* steeds nie verwerk nie (2000a:45):

sal ek altyd wit wees
maak nie saak waarvoor ek staan
by wie ek skaar wat ek doen
wie my ondersteun nie?

Die spreker se verwysings na haar “oorvrote siel” en “geërfde / goudgebinde bene” dui op haar veragting vir haar self of eerder die geforseerde posisie waarin sy is as gevolg van haar velkleur. Sy bevraagteken egter haar ideologies-politiese standpunt en of sy wêrklik daaraan glo en of sy net iets “nuuts (soek) om van te ril”. Hierin lê die ironie, die feit dat sy ’n *keuse* het wat “stink wellig na voorreg”. Dit beklemtoon nogmaals haar bevoorregting as lid van die wit “heersende” klas in die 1980’s. Al pas sy innerlik al haar ideale aan ten goede van gelykheid vir alle mense oor die kleurspektrum heen, moet sy eindelik wrang insien dat sy nooit haar uiterlike velkleur kan wysig nie. Sy kan ’n kampvegter wees ter verwesenliking van hul einddoel van vryheid en gelykheid, maar sy sal nooit werklik as een van die onderdrukte geld nie as gevolg van haar velkleur en die stigma daaraan verbonde.

Lady Anne het in haar besoek aan Genadendal ’n berg uitgeklim om die nedersetting van ’n hoogte te betrag, maar sy is vergesel van een van die Morawiese broeders en Gaspar, wat inderdaad op die historiese reis was, het nie vir haar ’n sambreel gehou nie. Sy het gewag vir Charles om haar sambreel vir haar te bring (1953:183). Haar tekening van die landelike area kon sy ook nie voltooi nie, want die son was te helder en direk bo hulle, sodat die skaduwees nie reg vertoon het nie (1953:185). Krog neem dus elemente uit die oorspronklike teks en verwerk dit poëties om metafories aan haar

die visie gestalte te gee 'n Onmisbare poëtiese tegniek soos dié een word deur Olney (1972:268) beskryf:

The poet who seeks a meaning in experience and who attempts a meaningful communication about experience can never be content with a merely rational argument or with a representation of events and actions. He must rather shape his metaphor to his subjective experience, to what we may call his vision of himself, and make external events fit that significant pattern.

In die vers meng lady Anne die kleur groen wat die kleur van “balans” en duursaamheid is. Groen kan dui op die ewigdurendheid van die landskap. Die digter introduceer haar politieke agenda deur op te merk dat swart net 'n diep skakering van groen is, maar dat “wit verbode” is in “transparante waterverf”. Dit suggereer dat die swart gemeenskap deel van die landskap vorm, maar dat wit mense nie hier inpas nie. Intendeel hul is verbode en soos in waterverf kom dimensie “deur die weglating” wat 'n verholde verwysing na apartheid is. Die verwysing na waterverf skakel ook met Breytenbach se opmerking aan die begin van die bundel dat “jou denke nog nie losgekom het uit die wit verf nie”. Die woord “transparante” verwys na 'n ander gedig in die bundel “transparant van die tongvis” (2004a:92) wat kan dui op deursigtigheid.

T.S. Eliot hou vol dat elke digter se beginpunt sy of haar eie emosies is: “What every poet starts from is his own emotions” (1951:137, in Olney 1972:268). Olney brei hierop uit dat die uitdrukking van emosies in die gedig nie dieselfde aanvanklike emosies is nie, maar wel 'n verskuiwing (via 'n objektiewe korrelatief) na 'n “significant emotion” soos Eliot dit noem. Hierdie beweging, merk Olney (1972:268) op, is van veelvoudige emosies na die enkele emosie in 'n kunswerk: “from the disorganized multiplicity of experience to the intensely organized unity of the artifact [sic]”. Dit is dan ook wat in hierdie vers plaasvind. Die inspirasie is dalk verkry uit lady Anne se joernaal, maar die genese vir hierdie vers, kom uit die digter se sentiment oor die politieke omstandighede en haar verantwoordelikheid as digter om ander mense van hierdie dilemma bewus te maak. Al die drade van die vers kom bymekaar in die tweede laaste strofe waarin die digter metatekstuele kommentaar lewer op haar en lady Anne se kunstenaarskap. Al probeer sy alles in haar vermoë kry sy “dit nie geteken nie, nie ingepas geskaal”. Krog se buitestaandersperspektief is

duidelik in die besef: “my bladsye bly altyd ruit, spel altyd afstand, / die invalshoek bly passief”.

Striemende kritiek word op albei vroue se posisies gelewier deur die meerduidige benaming van “Madame” wat verwys na lady Anne se adellike posisie, maar ook in apartheid Suid-Afrika op Krog se meerderwaardige status teenoor ander bevolkingsgroepe. Die digter voel soos ’n buitestaander wat die landsprobleme deur “glas” waarneem en opteken in belaglike, oneffektiewe “prentjies en poësiëtjies”. Krog se frustrasie met die opset is sigbaar in haar besluit om aksie te neem: “Stadig sou my hand kon terugtrek ’n klip vasvat en góói / snakkend deur die gestrekte ruit kon gooi”. In haar beeldspraak om “kokhalsend te ontdooi” in die landskap is daar ’n suggestie van manlike bravade. Krog se vervreemding van haar eie land en die beeld wat sy skep van ’n persoon wat ’n dringende behoefte het om ’n verskil te maak, al beteken dit om gewelddadig op te tree in ’n land waar (manlike) geweld aan die orde van die dag is, is dit wat sy sal doen om die stilte te verbreek rondom die ongeregtigheid. Die posisie wat die digter hier as outobiografiese subjek inneem sluit netjies aan by Susan Stanford Friedman se argument (1988:41, in Smith 1991:190):

This alienation [...] is not the result of creating a self in language, as it is for Lacanian and Barthesian critics of autobiography. Instead, alienation from the historically imposed image of the self is what motivates the writing, the creation of an alternate self in the autobiographical act. Writing the self shatters the cultural hall of mirrors and breaks the silence imposed by male speech

Deel IV se gedigte weerspieël die twee hoofstemme in die bundel, naamlik lady Anne en Krog. Verse oor die self en die digter se gesinslewe is meer prominent in hierdie afdeling, as gedigte oor lady Anne. Voor die eerste vers van hierdie afdeling is daar uittreksels uit diverse bronne wat die diskoerse van daardie tyd oproep en sodoende ’n verwysingsraamwerk vir die leser skep waarin die gedigte gelees behoort te word. Skrywers soos Lettie Viljoen, Hein Willemse en Brodsky word aangehaal om die polemieë rondom skrywers se verantwoordelikeheid teenoor maatskaplik-politieke omstandighede uit te lig. Willemse se aanhaling is veral verwytend teenoor daardie skrywers: “Die vraag is [...] waar was die Afrikaanse skrywers toe die land gebrand het?”.

Deur die insluiting van dié aanhaling kan afgelei word dat Krog wroeg oor haar eie deelname in die land se problematiek. Haar skuldgevoelens vind uiting in die toepaslik getitelde “’n Gedig oor skuld” (2004a:98-99) waarin die politieke motief sterk op die voorgrond tree met die herhaling van die woord “skuld” in hoofletters regdeur die vers. Sy haal Frank Bidart aan: “The reason I know I am NOT insane / is because, unlike my brother, I feel guilt / The insane do not feel guilt”. Uit hierdie aanhaling kan afgelei word dat die digter die leser bewus wil maak daarvan dat sy nie die kranksinnige een is nie, maar wel dié mense wat weier om hul deel van die skuld oor die stand van die politieke landskap in Suid-Afrika te aanvaar. Die tema van skuld span soos ’n fyn draad deur haar oeuvre. In *Country of My Skull* (1998) bereik dit ’n hoogtepunt met die idee van Afrikaners as draers van kollektiewe skuld. Die boek word opgedra aan al die slagoffers wat gesterf het met ’n Afrikaanse van op hul lippe.

In “given line: macho-mans gee my die creeps” (2004a:67) ondersoek die digter op satiriese wyse die betekenis van woorde in die digterlike proses: “die sonnet is nie ’n digter’s ‘odyssee op soek’ nie, net / ’n trassie wat uit definisie try breek met nimfomaniese bleeps” (2004a:67). In hierdie gedig ondersoek sy die etimologie van woorde en kom tot die gevolgtrekking dat vroue in die woordeskat as ondergeskik aan mans gedefinieer word. Dit belig die stereotipiese opvattinge van die twee geslagte waardeur geïmpliseer word dat vroue ondergeskik is aan mans. Die fonetiese spelling van chauvinis dui op haar digterlike oor. Die spreker sien haarself as ’n “trassie”, ’n ambivalente wese met gedeeltelik ontwikkelde geslagsorgane van albei geslagte. Die hermafrodiet se “nimfomaniese bleeps” dui moontlik op haar seksueel afwykende gedrag. Die “bleeps” is moontlik ’n humoristiese en fonetiese verwysing na vloekwoorde wat die spreker uiter, maar nie neerpen nie. Deur die oop einde van die vers suggereer die digter dat sy haar nie gaan laat inperk in die tradisioneel manlike sonnetvorm nie wat aansluit by haar tweeslagtigheid waardeur sy haarself geslagtelik ook nie laat vaspen in die voorgeskrewe rolle van ’n vrou nie.

Daar is ’n skakel op tematiese vlak tussen “*pleidooi om bevryding*” (2004a:68) en “op ’n dag voel my man ek verdien” (2004a:69). Die digter lewer metatekstuele kommentaar op haar anti-estetiese skryfproses met “my poësie blink soos ’n voormalige hoer / langs die slimline mannekyne uit *Palinodes*” (2004a:68). Die vergelyking met Hambidge se digbundel *Palinodes* (1987) suggereer ’n verering van

dié mededigter se woordvernuf, en terselfdertyd 'n onderwaardering vir haar eie talent (moontlik ten opsigte van Hambidge se stilistiese verfyndheid teenoor haar oordadige taal- en beeldgebruik). Dit blyk ook dat sy haar identiteit koppel aan haar alledaagse bestaan in as middelklasburger in 'n voorstad en dié identiteit het gevolg vir haar “voorstedelike vers” waaruit sy nie kan ontsnap nie. Dié versoek skakel met die titel van die gedig “*pleidooi om bevryding*”.

In “op 'n dag voel my man ek verdien” (2004a:69) is 'n vers oor die aanskaf van 'n groter boekrak, waarin Krog haar plek in die Afrikaanse kanon bepaal. Dit bied ook 'n klein literêre geskiedenis van Afrikaanse letterkunde via die digbundels op haar boekrak, met inbegrip van sosiale kommentaar op gender verhoudinge. Die gedig open met haar eggenoot se besluit dat sy tereg 'n groter boekrak verdien en tweedens “beveel” hy dat die digbundels wat “voorheen emosioneel / gerangskik, nou alfabeties” (2004a:69) op mekaar moet volg. Uit hierdie aanhalings skep die digter 'n beeld van die magsposisies binne 'n verhouding tussen man en vrou. Sy roep ook die stereotipiese binêre opposisie tussen die geslagte op waar vroue as emosioneel en mans as rasioneel bestempel word.

Die insetsel van 'n huis wat te koop is op die hoek van “M.P. van Wyk Louw- en Dirk Oppermanstr.” in “Langenhovenpark” (2004a:69) is 'n visuele voorstelling op postmodernistiese wyse van die Afrikaanse letterkunde se invloed op die samelewing. Die drie gekanoniseerde skrywers N.P. van Wyk Louw (met verkeerde voorletters benoem), Dirk Opperman en C.J. Langenhoven word deur straatbenaming vereer vir hul bydrae tot die Afrikaanse kultuur. Krog se humoristiese insetsel sinspeel waarskynlik op nadenke oor die kanon en haar posisie daarin. Daar word na Breytenbach verwys in “ons enigste terroris” en 'n kniebuiging na Eybers as “my classy heldin”, 'n digter wat Viljoen (2007b) uitwys as 'n literêre moeder vir Krog. Krog plaas haarself in die Afrikaanse tradisie by Jonker wie se digkuns, soos haar eie, nog nie op dieselfde vlak is as die intellektueel verwikkelde poësie van Van Wyk Louw nie (2004a:69): “Jonker en Krog dans hand in die sy – snotneuse / begin by ons lees op pad na Louw in die volgende ry!”.

Showalter (1977:13) verdeel die fases waardeur vroueskrywers histories ontwikkel het tot die skrywers wat hul vandag is in drie:

First, there is a prolonged phase of *imitation* of the prevailing modes of the dominant tradition, and *internalization* of its standards of art and its views on social roles.

Second, there is a phase of *protest* against these standards and values, and *advocacy* of minority rights and values, including a demand for autonomy.

Finally, there is a phase of *self-discovery*, a turning inward freed from some of the dependency of opposition, a search for identity.

An appropriate terminology for women writers is to call these stages, *Feminine*, *Feminist*, and *Female*.

In haar studie verdeel sy (1977:13) die fases as volg in: die “Feminine” fase dek die periode van die eerste verskynsel van die manlike pseudonym in die 1840’s tot die sterwe van George Eliot in 1880; die “Feminist” fase van 1880 tot 1920 toe vroue hul stemreg gewen het; die “Female” fase dek 1920 tot die hede, maar ’n nuwe stadium van selfbewussyn ontwikkel van omtrent 1960. Wanneer hierdie fases vergelyk word met lady Anne se skrywe in die laat agtiende en vroeë negentiende eeu is dit duidelik dat sy buite Showalter se periodes val, maar sekerlik onder die eerste fase val waar sy die dominante manlike tradisie gevolg het en daardie waardes en sienings van sosiale rolle geïnternaliseer het.

Tog as mens na haar lewe kyk het sy nie streng gehou by die sosiale reëls van daardie historiese tydperk nie, byvoorbeeld die gevorderde ouderdom waarop sy verkies het om ’n bruid te word. Al was sy verknog aan haar adellike status en die voordele daaraan verbonde, beweeg sy tog tot ’n mate na die tweede feministiese fase wat Showalter beskryf. Lady Anne het dalk nie openlik geïnteresteer in die sosiale kwessies soos slawerny nie, maar dit blyk tog dat sy hul menslikheid raakgesien het. Haar staptog by Tafelberg op is nog ’n voorbeeld van haar feministiese optrede. Lady Anne se “benarde bard” val in die laaste kategorie van “vrou” (“female”) wat deurentyd haarself verken in terme van identiteit. Krog se inkorporasie van tekste uit ’n era waar vroue meesal nie hul eie stemme gehad het nie maak vir ’n boeiender lees as wat sy tekste uit haar eie tydsgewrig benut het. Die wrywing tussen dié verskillende fases in vroueskrywers se geskiedenis beklemtoon hoe ver die vrou as onafhanklike en invloedryke wese gevorder het.

Margaret Lenta (2006:16) vertel dat jare ná die weduwee lady Anne se terugkeer na Londen, sy bevriend was met Sir Walter Scott wat graag 'n digbundel van die Lindsays in beperkte uitgawe wou publiseer. *The Lays of the Lindsays*, 'n digbundel geskryf deur die drie Lindsay susters, lady Anne, lady Margaret, en die jongste suster, Lady Elizabeth is saamgestel. Ongelukkig is daar slegs vyftig eksemplare gedruk en het lady Anne almal gekoop ná haar jongste suster in 'n oomblik van paniek daarop aangedring het dat die publikasie teruggetrek word. Lenta (2006:16) meen dit is 'n direkte gevolg van haar eggenoot, die Earl van Hardwicke, se besluit: "But Lord Hardwicke was a public man, and it is likely that he was uncomfortable at the idea of his wife's writings being exposed to critical scrutiny".

Lady Anne was bewus van die publiek se bevooroordeeldheid teenoor publikasie van vroue uit haar sosiale klas (Lenta 2006:19). Dit is heel waarskynlik die rede waarom sy tot die laaste dekade van haar lewe ontken het dat sy die ballade "Auld Robin Gray" geskryf het op die ouderdom van 23. Volgens Lenta (2006:19) is die aard van lady Anne se skrywe almal outobiografies, behalwe haar poësie, en gevolglik al sou sy skuilname vir die karakters en haarself gebruik, sou enigiemand van haar klas vir haar en die karakters kon identifiseer. Tog vind mens by die lees van "Die ballade van ou Robyn Gray" (2004a:25-26) wat deur Krog vertaal is, dat daar outobiografiese ooreenkomste met lady Anne se lewe is. Sy het nou wel nie met 'n ouer man getrou nie, maar na 'n ongelukkige sameloop van omstandigheide is sy haar geliefde kwyt en is gevolglik met Barnard getroud. Hierin lê 'n ooreenkoms met Krog se lewe, want sy het eers in haar tweede huwelik met haar eerste liefde getrou.

In die derde afdeling, wat achronologies aan die slot van die bundel geplaas word, is daar heelwat gedigte oor die self, lady Anne se terugkeer na Europa, die interaksie tussen digter en historiese subjek en dan die finale verwerping van die lady Anne masker. Tydens die verdigting van lady Anne se inskrywing oor die verlating van hul tuiste aan die Kaap, kom Krog tot die besef dat lady Anne se woorde profeties vooruitwys na die toekoms van Suid-Afrika twee honderd jaar later. Dié epifanie deel sy op metatekstuele wyse met die leser deur middel van 'n voetnota wat die illusie van die historiese ruimte versteur (2004a:89):

Vaarwel prewel ek na die berg:
mag God hierdie land bewaar van verdriet, dit nooit

laat skend deur dít wat vryheid en mag van mense verg.*

*ek ruk my kop van die teks
kyk met nuwe oë na jou
dié teatrale woorde spu
mos profesie!

In “*jy word onthou vanweë jou partye*” (2004a:95-97) dui die digter op metatekstuele wyse dat dié vers handel oor die afrekeningsdaad: “hierdie vers is ons finale showdown”. Die spreker se veragting van die subjek oor wie sy al jare skryf kom na vore: “vrou vir wie ek al soveel jare my mes slyp” wat dui dat die tyd aangebreek het om aan te beweeg na ’n volgende projek. ’n Ontnugterende fisieke beskrywing van lady Anne volg op hierdie uitlating wat erg krities op haar werklike ouerwordende liggaam teenoor die jeugdige beeld van haar wat verewig word in talle skilderye. Haar borste wat “hang vanweë geen borsvoeding / areola en tepel in een lang sagte punt” is ’n vooruitwysing na die beeld van die ouerwordende vrou in *Verweerskrif* (2006), soos ook afgebeeld op die buiteblad.

Hierdie beeld van die vrou wie se borste hang as gevolg van geen borsvoeding nie word teenoor die beeld van die slavin gestel wat ’n wit baba voed in een van lady Anne se sketse. Dié tekening is volgens die digter in die S.A. Biblioteek in Kaapstad. Lenta (2006: tussen 50-51) sluit hierdie skets in haar publikasie van lady Anne se Kaapse dagboeke in met die onderskrif: “A wetnurse, probably a slave, feeding a Cape Dutch child. Her own baby is on the floor beside her” (7055, MSB 68.3, SA Nasionale biblioteek). Deur die insluit van dié verwysing lewer Krog ook sosiale kommentaar op die wit adellikes se skynheilige optrede. Hul kon nie eens hul eie kinders borsvoed nie, maar die slavinne wat hul borsmelk vir hul kinders gegee het, is steeds as ’n mindere klas behandel.

Die digter lewer metatekstuele kommentaar dat aangesien sy intiem met haar subjek gewerk het, sy geen inhibisies het nie: “hoe na is ek aan jou my inhibisies skeld my kwyt”. Haar persoonlike beskrywing van lady Anne se “fikse vagina” staan in sterk kontras met die fisieke beskrywings van haar liggaam tot dusver. Die eksplisiet visuele beskrywing van haar vagina as “gommerig ’n groot roomkleurige oester” skakel met die steeds toenemende beskrywings van die seksueel eksplisiete haar volgende digbundels, beginnende by *Gedigte 1989 – 1995* (1995).

Die verbande wat die digter lê tussen lady Anne se joernaal, haar persepsie daarvan en uiteindelijke verwerking van die stof, bied die leser 'n rare blik in die skrywer se binnekamer en die kreatiewe oorwegings wat gepaardgaan met die skryfprosedure en vormgewing. Sy erken dat lady Anne se joernaal “só roffel sonder dogma” ervaar het, gevolglik haar “eie on-oordeel uitbuit”. Onverwags, bieg die spreker dat sy met lady Anne identifiseer op menslike vlak en nie slegs as subjek vir haar digbundel nie: “net een lewe het ons / waarin ons bloot bemin wou wees vir altyd”.

In die insetsel wat langs die vers ingeplak is, word die digter se denkpatroon verder openbaar en dit sluit aan by haar vroëere uitspraak om lady Anne te volg (“wees u my gids”, 2004a:16) en van haar te leer: “reis nie agter jou aan / op soek na myself – / reis om weg te kom van *diéself*”. Hieruit blyk dat die verkenning van lady Anne as vrou en haar historiese ruimte 'n soort ontvlugting vir die digter is. Die spreker beweer dat hulle “saam in hierdie vers stap” en op die oomblik wanneer dit lyk asof die Skotse vrou gaan verdwyn (“smelt”), veg die digter daarteen, want “god ek is verknog aan jou”. Ondanks dié samesyn tussen digter en subjek, moet die digter finaal van haar “vriendin liefste” afskeid neem, aangesien sy tot die einde van haar “totale stralende nutteloosheid” kom. Dié gevolgtrekking skakel met die digter se besef dat die historiese figuur as “metafoor [...] fôkol werd” (2004a:40) is.

In die twee slotgedigte in die bundel lewer die digter metatekstuele kommentaar op die skryfproses. In die eerste vers (2004a:107) merk die spreker op (na aanleiding van haar vader se leuse dat 'n mens jou lewe moet ondersoek), dat haar “pen” vir haar “lewe in die bresse” tree. Sy teken haar lewe op van begin tot einde, van die “tye van rose” tot waar die dood gesimboliseer word in “koue / en stilte [wat] langs rye sipresse [lê]”. Sy verklaar dat die digbundel saamgestel is uit “dagboeke / en briewe” wat op feitelike outobiografiese gegewe dui, maar dat “nie alles waar [is] nie”. Op postmodernistiese wyse verbreek sy die illusie van 'n geskiedkundige akkurate werklikheid wat geskep is deur die datums en historiese stof wat in die bundel verwerk is. Sy bieg verder: ek moes baie jok en verkort, maar / so pas dit beter tussen ander tekste / wat self sal praat of verwerp in die web”. Hieruit blyk dat sy op die uiteinde die taak aan die leser oorlaat om die feite en fiksie van mekaar te skei.

In die tweede slotgedig (2004a:108) tree die digter sterk op die voorgrond, want “die slot (behoort) vir oulaas” aan haar. Sy beëindig die reis saam met lady Anne, aangesien “sovele stemme begin tussen-in praat” en die keuse is tussen die oorlewing van die maker of die maaksel. In ’n intertekstuele heenwysing na ’n vroëere gedig kies die “bard” (2004a:16) dat sy die “groot van-kant-maker! van titel en tuig” (2004a:108) is. Sy is in beheer en nie haar subjek nie. Die feit dat sy die Skotse adellike gaan “wring tot die lady viva tongvis juig” skakel nie net met die tongvisbeeld nie, maar ook met die aanpasbare aard van dié vis wat lady Anne van haar Europese herkoms sal omskep in ’n mens uit Afrika wat “viva” jubel. Die vraag “hang af wie stuur my afwaarts?” voltooi die siklus in die bundel deur met die openingsgedig te skakel.

Op kunsteoretiese vlak lig die digter haar posisie as skrywer teenoor subjek uit: “the epic hero’s destiny is directly linked with his bard’s”. Sy deel ook haar denkwyse met die leser, want sy vra of sy iets kan verander “of selfs grense buig?”. Dit is inderdaad wat Krog in hierdie bundel, asook haar ander digwerk doen; sy skryf grensoorskrydend. Sy verwys ook na “die nuwe slot” wat dui op dié slotgedig, maar dalk die moontlikheid van ’n ander einde tot hul verhaal. Krog se interaksie met haar subjek en hul wedervaringe is van belang, aangesien hul dalk “mekaar se gewete” voorstel. Gewete suggereer skuldgevoelens wat weer skakel met die politieke motief in die bundel. Die digter besluit egter op die ou end om die subjek wat sy tot lewe verwek het, tot niet te maak deur haar metafores te wurg: “onder my duim lê die fyn sintaksis van jou strot”. Die implikasie hier is ook dat die digter lady Anne stilmaak en nie langer sal luister na “jou se soort / se taal” nie. Deur die afhaal van die masker van haar skadufiguur speel Krog intertekstueel in op Opperman se *Komas uit ’n bamboesstok* waar hy die masker van Marco Polo ophang.

5.1.3 Direkte outobiografiese verse

In die voorafgaande afdeling is gekyk na poësie met ’n metatekstuele inslag wat ook outobiografies van aard is. Dié afdeling fokus op direkte, mimetiese outobiografiese gedigte wat verband hou met die digter se familie. In ’n postmodernistiese konteks is daar nie ’n allesomvattende waarheid of metanarratief nie. Die gebruik van

outobiografiese elemente bemoeilik die leesproses verder aangesien die grense tussen werklikheid en fiksie opgehef word. Krog gebruik dikwels datums en eiename van mense en plekke om haar lewe *direk* by haar digkuns te betrek.

Die kontekstuele ruimte van “vroeg voor sonop is die slapende dorp” (2004a:30) is te vinde in die vers “Julie ‘85” (2004a:30). Dit is ’n tydperk gekenmerk deur onluste en politieke onstabiliteit in die land. Met ’n sterk aktualiteitsinhoud tree die digter in dialoog met tydgenootlike gebeure. Teenoor die geweld van ’n kind wat doodgeskiet word, die media wat hul plig versuim om daaroor te berig of dalk weens sensuur nie toegelaat is nie, staan die digter se pogings om dié gruweldade deur haar poësie te belig. Sy beskou dit as haar plig: “versvoetig kruip ek deur die donker (word ek hóé ontsê) / om onherroeplik my oor vir altyd teen die reël te lê” (2004a:30). In die vers beklemtoon Krog haar posisie as digter binne ’n land waar sy redeneer dat digkuns nie bloot esteties mag wees nie, maar op ongeregthede moet fokus, in die hoop op bewusmaking en ’n ommekeer van sake.

Die gedig “ballade van die magspel” (2004a:76-77) is voltooi op 14 Augustus 1987 soos aangedui word onderaan die vers. Die invoeging van ’n datum betrek die digter by die vers op metafiksionele basis waar daar vrae geopper word oor die verhouding tussen realiteit en fiksie. Die vers begin met ’n duidelik magsverskil tussen man en vrou wat later wysig tot ’n bitter stryd met “poësie die onderdaan” waarin die stem van die digter teenoor die stemme van die man en vrou op die voorgrond tree. Sy verklaar: “wild begeer / woorde te buite woorde eindelijk te lyf wil gaan”. In die laaste drie strofes is die man nie meer in ’n magsposisie nie, maar lê fragiel in ’n hospitaal. Die raamwerk pas by Krog se lewe as getroude vrou met kinders wat dig. Daar is ook twee verwysings na Augustus wat skakel met die gegewe datum, “augustusdag” en “augustuswind”. Soos die geval met haar ander outobiografiese verse kan daar ’n element van fiksionaliteit ingewerk wees, maar daar is beslis ’n skakel tussen die liriese- en outobiografiese-ek. Hugotte en Braud (2008:10) merk oor hierdie skakel op:

[...] l’aveu autobiographique est pris en charge par une voix poétique qui se rapproche de celle du sujet lyrique tout en conservant la référence explicite au vécu.

[...] the autobiographical declaration is taken in charge by a poetic voice which is made closer to that of the lyrical subject while conserving the explicit reference to the fact of that which is lived.]

Krog sluit aan by die lady Anne se dagboeke deur insluiting van gedeeltes uit haar eie dagboekinskrywings van haar besoek aan Skotland (2004a:50-51). Dié twee bladsye prosa kontrasteer skerp met die poëtiese diskoers in die res van die bundel. Krog situeer haar inskrywings met 'n plek en datum bo-aan die inskrywing, op soortgelyke wyse as die gewaande inskrywings van lady Anne in die bundel: “St. Andrews Fife / Skotland 25.8.87” (2004a:50). Hierdie inskrywing volg slegs elf dae ná “ballade van die magspel” (2004a:76-77), ernstige twyfel het oor die aard van haar man se beserings of selfs die akkuraatheid daarvan. Hugotte & Braud (2008:9) se kommentaar na aanleiding van Watteyne se analise van Rimbaud se werk wat verskeie tekstuele ambivalensies oplewer, sluit aan by Krog wie se outobiografiese-ek ook soms oordrewe uitgebeeld word (my kursivering):

Nathalie Watteyne analyse chez Rimbaud les nombreuses “ambiguïtés textuelles [qui] renvoient à l'évanescence du sujet, à ses sorties de soi, de même qu' à ses identifications problématiques à l'autre”. Ainsi, dans sa tension autobiographique, la poésie moderne ne cesse-t-elle de contester une autobiographie aliénée à la fiction d'un sujet stable et transparent à lui-même – au profit des infinies fictions par lesquelles le sujet se réinvente et réécrit son histoire nécessairement éclatée.

[Nathalie Watteyne analyses in Rimbaud's work numerous “textual ambiguities which go back to the evanescence of the subject, to its coming out of the self, in the same way as to the problematic identifications of the other”. Thus, in his autobiographical tension, modern poetry does not stop contesting an alienated autobiography from fiction of a stable subject that is transparent to himself – this is to the profit of infinite fictions through which *the subject reinvents himself and rewrites his story which is necessarily exaggerated.*]

Krog lê ook besoek af by die Graaf van Crawford en Balcarres, lord Robert Lindsay, by wie sy lady Anne se dagboeke, briewe en sketse onder oë kry in die inskrywing “Besoek aan Balcarres” (2004a:50-51). Sy erken dat sy lady Anne se klas onderskat het, wanneer sy die Graaf ontmoet en haar kop “wil knieval”. Hierdie erkenning is moontlik 'n apologie dat sy die historiese figuur se optrede aan die Kaap te onredelik geoordeel het. Deur die besoek aan die Skotse vrou se tuiste, die ontmoeting van haar familie en die besigtiging van haar *oorspronklike* geskifte, leef Krog haarself ín lady Anne se verlede in. Die oomblik van openbaring vir die digter is wanneer die Graaf vir haar 'n inskripsie in lady Anne Barnard se joernaal wys wat nie slegs inspeel op 'n metatekstuele vlak nie, maar ook 'n aanduiding is van die terapeutiese waarde van

skryf. Die inskripsie lui soos volg: “Every page is a page of struggle. I write to destroy the border of unbearable pain” (2004a:51).

5.1.4 Indirekte outobiografiese gedigte

Die politieke tema is alomteenwoordig in die bundel, nie slegs in Krog se aktuele kommentaar op die politieke bestel deur haar herskrywing van geskiedkundige stof nie, maar ook deurdat sy haar eie lewe as materiaal gebruik. Die titel “eerste naweek onder die noodtoestand” (2004a:31) is polities beskrywend van die era waarin dit ontstaan het. Die heersende emosies is angs en vrees wat in teenstelling met die poging vir ’n normale Kersfees is. Die feestyd word beskryf as ’n plesierige geleentheid met “kerskoekies gemmerbier versier ’n boompie”, maar teenoor hierdie idilliese ruimte is die werklikheid van die noodtoestand in die land. Die digter en haar vier kinders sing: “Al was ons nie daar nie / Ons weet dit is waar” wat nie net na die geboorte van Christus verwys nie, maar ook ’n verhulde verwysing na die geweld in die land is.

Krog se liberale politieke perspektief word uitgebeeld in “omdat ek tussen myne al hoe ontuiser (voel)” (2004a:32). Hierin distansieer sy haarself van die N.G. Kerk waarvan sy jare lank ’n lid was, waarskynlik weens politieke redes. Die digter bevind haar nou in ’n kerk waar sy sing “uit ’n boek in ’n taal / wat nie myne is nie tong wat ek nie ken”, wat moontlik dui op ’n inheemse swart taal soos Sotho wat in die Vrystaat gepraat word. Dit is juis in die 1980’s dat sy swart onderwysers opgelei het en ook as onderwyser by ’n skool in die sogenaamde bruinwoonbuurt gewerk het. Haar identiteitskrisis as bevoorregte wit Suid-Afrikaner word weer aangeraak in “geweld wat my witste wederwoord omgrens”. Daar kan gevolglik uit die gegewe in hierdie vers afgelei word dat die liriese-ek in die gedig op indirekte outobiografiese wyse gekoppel kan word aan Krog.

’n Indirekte outobiografiese verwysing is die “suidoostewind in Bo-Meulstraat” (2004a:100) wat dui op ’n besoek wat Krog aan Kaapstad gemaak het. Sy is feitlik klaar met die bundel *Lady Anne* (1989) want sy verwys na die toekoms waar sy ’n gedig gaan skryf met “geen gidse” en “geen verlede”. Dit dui op die onderhawige

bundel waarin sy 'n dialoog met 'n historiese figuur en deur haar met die Suid-Afrikaanse geskiedenis gevoer het. Dié vers sluit aan by “’n Gedig oor skuld” (2004a:98-99), genommer as deel twee. Binne die konteks van die postmodernisme word dié gedig gelees as kunsteorie waarmee die grense tussen realiteit en fiksie geïmplementeër word.

Die allerbelangrikste vir die digter is woorde en sy besluit dat haar volgende gedig soos volg gaan open: “in die begin was die WOORD”. Op intertekstuele vlak sluit hierdie aanhaling aan by Genesis 1:1: “In die begin het God die hemel en die aarde geskep”. Die afleiding wat hier gemaak kan word, is dat die digter ook 'n skepper is en dat sy as woordkunstenaar haarself toespits om “die allerwoordste woord [te bevry] deur vers”. Haar sterk politieke betrokkenheid tree na vore in haar benadering tot die digkuns waar sy 'n vers wil skryf “verby die drag geraamtes / van almal wat mank en Afrikaans is”. Die onderliggende suggestie is dat alle Afrikaanssprekendes dra aan die kollektiewe skuld van apartheid wat 'n hoogtepunt in *Country of My Skull* (1998) bereik. Die digter beklemtoon op metatekstuele wyse dat hierdie nuwe vers “noot slot” sal hê nie wat suggereer dat die boodskap van dié allerbelangrikste vers vir altyd van belang sal wees. Die slotreël “bard wat leer luister” skakel met Krog se siening van haarself as die voorheen “benarde bard” (2004a:16). Hier is die siklus egter voltooi en kan sy self gedigte skryf sonder die masker en inspirasie van lady Anne.

Na dié Skotse vrou word ook vlugtig in “nuwe alfabet” (2004a:91) verwys na waar die digter bely: “soveel *gidse* laat my in die steek” (my kursivering). Die politieke tema en identiteitsproblematiek met spesifieke verwysing na haar wit familie loop hand aan hand in hierdie gedig: “As jy A sê moet jy B sê / A is altyd teen apartheid / B is blind vir kleur” (2004a:91) is die refrein wat die gedig bind. Die suggestie is dat kinders van 'n jong ouderdom geïndoktrineer word om volgens hierdie “nuwe alfabet” op te tree. Die politieke implikasies is onvermydelik. Uit die gedig is haar broer oënskynlik ten gunste van apartheid, terwyl die outobiografiese-ek “blind vir kleur” (2004a:91) is. Dit is hierdie verwydering tussen hulle wat sy probeer oorbrug, maar haar benaderings werp nie vrugte af nie: “hoe meer klede ek afgooi / hoe kouer rondom my hoe verder blyk jy te wees”. Ongeag die politieke twis tussen broer en

suster, bind die landskap hul saam en vind die digter veral heling in die rooigras natuurfereel om die skryfhandeling te hervat (2004a:91):

my oë kom nie uitgekyk aan doringbome dommelend
tussen rooigras en kiewiete met breidun bene
my tuin gevlek met vragte rose – net vir my kinders
lê ek my lewe neer

hier leer ek skryf – ek kan nie anders nie

Die magsverhouding tussen man en vrou word uitgebeeld in: “oor die bedkassie skuif jy my maandlikse tjek – / ek sien hoe skerp die woord geld trek op die woord geweld” (2004a:74). Die vers skakel indirek met Krog se huwelik deur haar man se “morsigblou” oë, die kinders en die situasie waar die man die broodwinner in die gesin is (vergelyk met *Relaas van ’n moord*). In *Begging to Be Black* (2009e:4-5) kom hierdie saak weer na vore wanneer Samuel argumenteer dat omrede hy hard werk, en skafliek teenoor ryk kliente is, kan sy vrou bekostig om die onderdrukte by te staan. Die reël “net vir my kinders / lê ek my lewe neer” suggereer dat vir die digter as vrou neem haar kinders top prioriteit. Dit dui ook op die feit dat mans verpligte weermagdiens moes voltooi en hul lewens op die spel plaas vir hul land, maar dit is nie die geval vir Krog as vrou nie. In haar geval lê die enigste verweer in die skryfproses, “hier leer [sy] [...] skryf”, want haar gewete dwing haar daartoe. Sy kan letterlik “nie anders nie”, want die digkuns is haar bydrae tot die stryd.

Die eerste vers toon ooreenkomste met Breytenbach se gedig, “inbrand” (*Papierblom* 1998:67), maar waar Krog s’n woede en bitterheid uitbeeld, is Breytenbach s’n ’n liefdesvers. Opvallend in hierdie verse is die nostalgie, aand teenoor dag, ruimtes (binne vs. buite) en vuur (vonke vs. vuur / vlamme):

Soos wat jy *gisteraand ingestap* het
sal ek jou altyd onthou jy’t beweeg
asof *vonke* van jou afspat jou oë met mening
morsigblou, dan hou jy my vas altyd net

(2004a:74, my kursivering)

teenoor

so sal ek jou altyd onthou

so skryf ek dit neer
soos jy nou daar sit in die tuin
met die soenplekke van jou nek na die son
[...]

soos 'n vuur van herinnering
[...]

en onthou die bewegings van *vlamme*

(1998:67, my kursivering)

Die spanning tussen politiek en familie val ook kop in “*gnoom*” (2004a:34): “na die soveelste familierusie oor politiek / (die gedig kan ook heet / die soveelste politieke rusie tussen familie)”. Weereens kom die magsverhouding tussen man en vrou ter sprake met die verwysing na die “familiehoof” wat die gespreksonderwerp wil bepaal. Die verwysing na “die woord mikrogolfoond” wat “gelaaide status” het, hou verband met die vers “*Lady Anne by die mikrogolfoond*” (2004a:71) in dié bundel. Dit is opvallend dat die verse waarvan die titels kursief gedruk is, betrekking het op die outobiografiese digter-as-mens. Die intense spanning in die familie ten opsigte van verskillende politieke standpunte word verbeeld in die alledaagse vraag na koffie voorkeure wat die erns van dié twis beklemtoon: “die vraag na wie drink koffie wit of swart / ’n finale keuse”. In Krog se *Begging to Be Black*, waarvan die eerste hoofstuk grootliks ’n vertaling van die sogenaamde novelle *Relaas van ’n moord* (1995) is, word dieselfde politieke spanning beskryf met dié koffie metafoor: “Even the choice of black or white coffee acquires political undertones in our house, J. says” (2009e:4).

Nog ’n sterk tema in Krog se oeuvre is dié van oudword, wat ’n toppunt in *Verweerskrif* bereik. Die Engelse vertaling, *Body Bereft*, is eintlik in hierdie opsig meer beskrywend oor die agteruitgaan van die ouerwordende liggaam. Die digter, wat as Krog identifiseerbaar is volgens die ouderdom van die spreker in die vers, bied ’n self-ontgogelde beskrywing van haarself (2004a:72):

op 35 het my hare hul vaal
vir grys gelos – stap
verbete uit die haarsalon
met ’n doodgedaaide dos

Die verafrikaansing van die woord “dye” as “doodgedaaide” is nóg ’n kenmerkende Krog tegniek. Hierdie vers hou verband met die ander twee verse uit hierdie reeks van

drie, getiteld “ek ruik hom jonk by die broodsnymasjien” (2004a:72). Al drie verse se tema is oudword. In die eerste vergelyk die digter haarself met die jong seun wat sy in die winkel teëkom. Sy raak “behep” met die “kwaliteite van sy jong vel” en vergelyk sy aankope vir ’n enkellopende bestaan met hare wat dui op ’n gesin: “koop ek wholewheat Die Suid-Afrikaan en 4 Lucky Packets”. Die vier gelukpakkies verwys na haar vier kinders en die aktuele en intellektuele tydskrif, *Die Suid-Afrikaan*, dui op ’n belangstelling en betrokkenheid by Suid-Afrikaanse debatte en diskoerse. Krog word in 1993 redakteur van dié toonaangewende tydskrif.

Die laaste vers in hierdie afdeling handel oor die getroude vrou se besluit om nie hul gesin verder uit te brei nie. Op humoristiese manier opper die spreker die ernstige kwessie wat ’n paartjie “op pad na die middeljare” noodgedwonge moet bespreek. Die vraag na watter prosedure ondergaan sal word, ’n vasektomie of ’n histerektomie. Die spreker se vriendin is beslis in haar lighartige antwoord: “Ek loop liever sonder hoenderhok / as om in die bed te klim by papfolia”. Die aangesproke kwessies rondom die tema van veroudering, hetsy die fisieke tekens van ouderdom (soos die spreker se bekommernis oor haar vel en grys hare), asook die fase in haar lewe ná die geboorte van haar vier kinders, skakel met die biografiese besonderhede van die digter se lewe. Gilbert het die intieme skakel tussen vroue se seksualiteit en hul digterlike kreatiwiteit al deeglik nagevors (Graff 1985:114, in Showalter 1989:4):

If a writer is a woman who has been raised as a woman – and I daresay only a very few biologically anomalous human females have not been raised as women – how can her sexual identity be split off from her literary energy? Even a denial of her femininity [...] would surely be significant to an understanding of the dynamics of her aesthetic creativity”.

Krog se rol as werkende moeder wat terugkeer na ’n reis word uitgebeeld in “*ma sal laat wees*” (2004a:73). Opvallend is die gebruik van kursivering in die titel wat die persoonlike aard van die vers suggereer, waar die digter aan die woord is. Sy beskryf haar tuiskoms met geskenke vir die gesin, die alledaagse van orale higiëne en haar daaglikse inname van voorbehoed medikasie (“druk ’n pilletjie op my tong: Do.”). Hieruit kan afgelei word dat sy op ’n Donderdag terugkeer na haar gesin en dat alhoewel sy ’n ander lewe as digter het, is sy tuis bloot ’n moeder, eggenoot en vrou: “maak my nog digter nog mens / in die hinderlaag van asem / sneuwel ek tot vrou”. Dié reëls sluit aan by Gilbert se opmerking dat die vrouedigter een entiteit is, maar in

die digter se basiesste gedaante is sy vrou. Die reis wat onderneem is, kan waarskynlik haar besoek aan Zimbabwe wees waar sy saam met Suid-Afrikaanse skrywers soos Breytenbach en ANC politieke ballinge byeengekom het vanaf 8-12 Julie 1989. In haar volgende digbundel, *Gedigte 1989 – 1995* word die vers “waterval” (1995a:17-19) hieraan gewy en in *’n Ander tongval* word dié besoek breedvoerig bespreek (2005:182):

’n Groep Afrikaanse skrywers is genooi om die uitgeweke skrywers van die ANC in die lente van 1989 by die Victoriawaterval te ontmoet. Dit was die eerste keer dat ons as wittes uit apartheid-Suid-Afrika ons voete buite ons land op die kontinent durf sit en verwelkom word.

Krog as vrou en digter tree op die voorgrond in *“Lady Anne by die mikrogolfoond”* (2004a:71), waarin sy en lady Anne deur die titel in dieselfde situasie geplaas word wat die grense tussen tyd en ruimte verbeeldingryk deurbreek: “Still another set of poems place the two women together in situations that imaginatively overstep the boundaries of time and space” (Viljoen 1996b:68). Soos in voorafgaande afdelings geargumenteer, is sommige verse vanuit die perspektief van lady Anne geskryf, terwyl ander gedigte gebruik maak van ’n eerstepersoonsperspektief wat outobiografies gekoppel kan word aan die digter.

In hierdie tydgenootlike vers word lady Anne as geskiedkundige figuur getransponeer na die twintigste eeu. Lady Anne in die laat agtiende eeu voor die Bataafse bewind aan die Kaap en Krog in die 1980’s tydens die apartheidsera is/was albei in oorgangstydperke. Die verwysing na “strukture wat ons soort in stand hou / in hulle maai” stort, dui in hierdie opsig nie slegs op lady Anne en Krog wat op metatekstuele wyse verbind is nie, maar ook op die apartheidstelsel wat wit mense in bevoorregte posisies hou. Deur die gebruik van moderne tegnologie soos die mikrogolf stel die digter haarself teenoor lady Anne en transponeer dié historiese figuur in die moderne tyd in.

Voorheen het Krog vir lady Anne as masker benut, maar hier kom sy van agter die masker uit en praat as deel van haar tydgenootlike groep. Sy spreek ander wit vroue aan as “my susters” wat haar bevoorregte lewe deel van ’n gejaag na modes, jeug met behulp van aërobiese oefeninge in “fleurige leotards”, ’n kenmerk van die tagtigs, die gebruik van die “Pil”, die gemeenskaplike Christelike godsdiens, huweliksprobleme

met mans wat in kroëë kuier en hul kinders se toekoms. Sy vergelyk dié relatief “maklike” moderne lewe met die geskiedenis van die Afrikaners wat met “wa-pak” oor die Drakensberge moes reis vir hul toekoms van vryheid en onafhanklikheid van die Britse regering. Die Afrikaanse gesegde om die wa deur die drif te trek word ook opgeroep deur “van wa-pak / die drif” wat in die vers dui op die drif van die kinders om te presteer. Die spreker verwys ook na die apartheidsideologie dat die Afrikaners die geseënde volk van God is, wat soos die Israeliete van ouds gelei sou word na die beloofde land van “melk en heuning”. Uit dié vers blyk dit egter dat die wit bevolking in ’n interregnum leef en dat hul geslag die laaste sal wees wat dié voorregte te geniet.

Die sentrale beeld van die tongvis met die metatekstuele lading van taal deur die gebruik van die spraakorgaan die tong, bereik ’n hoogtepunt in “*transparant van die tongvis*” (2004a:92-93). Die tongvis (*Hipoglossus hipoglossus*) vind die leser reeds op die omslag, dan die titelblad, asook ’n afbeelding voor afdeling IV. ’n Ander bekende platvis wat algemeen bekend staan as ’n tongvis is die *Solea solea* waarvan ’n afbeelding voor afdeling III aangebring is. Die tongvis se inskrywing staan onder die inskrywing vir tong in die woordeboek wat die duidelike skakel tussen tong en taal (langue) beklemtoon. Die metafoor van die tongvis, wat ’n sterk metatekstuele element dra, word in die teks ingebed. Verwysings na visse is volop in die bundel, maar indien slegs gefokus word op die tongvis verskyn dit by name slegs in een vers as “viva tongvis” (2004a:108).

Uit die Latynse naam vir die Atlantiese heilbot, die *Hipoglossus hipoglossus*, kan die woord “glos” ook afgelei word. Die betekenis van glos skakel netjies met die tongvis as metatekstuele metafoor, aangesien “glos” ook met taal te make het. Dit dui hoofsaaklik op ’n verklaring van ’n ingewikkelde woord of ’n verklarende aantekening in die kantlyn van ’n teks. Dié verband tussen taal en die tongvis dui eindelijk op die digter se fyn instemming vir die klanke van woorde wat gevorm word deur die tong. Die tongvis word deur die digter as abnormale spesie beskou, weens die unieke aard van sy ontwikkeling as ’n vis wat aan die begin vertikaal swem, maar wie se een oog na die anderkant van sy liggaam skuif sodat albei oë aan dieselfde kant is en dan draai die vis horisontaal en lê plat op die bodem van die see. Die spesie van die digter word ooreenstemmend deur Krog ook as abnormaal beskou, weens die fyn aanvoeling vir klanke en die intrinsieke gebruik van taal. Die kunstenaar kan ook as

ongewoon beskou word deur die gebruik van hul eie ondervindings as materiaal in hul werk. Opperman (1975:148) poneer hieroor:

Die kunstenaar verbruik gelowe en bygelowe, vriende en verhoudings, selfs sy eie menswees en liggaam in die bese en selfvernietigende soeke na ondervindings, na nuwe en unieke sensasies vir sy kuns. Kortom, in enige gevoelige kunstenaar is daar voortdurend 'n stryd tussen sy menswees en sy kunstenaarwees [...]

'n Teer toon heers in die gedig “*transparant van die tongvis*” (2004a:92-93) waarin die moeder haar jong vissies aanspoor om die ontwikkeling van alle tongvisse te ondergaan. Die transformasie van die tongvisse van vertikaal tot horisontaal en die “boonste flank” wat “donkerder pigmenteer” om aan te pas by hul omgewing op die bodem van die see of rivier dra ook die suggestie dat wit mense wat minstens in hul denke “donkerder pigmenteer” beter sal aanpas in hul land. Die moeder bevind ten einde dat haar kinders “die gety (sal) oorleef” weens hul suksesvolle transformasie.

Naas die lees van dié vers op politieke vlak, is die metatekstuele inslag wat handel oor die digter se skryfproses. Sy wag vir haar “besoekers” op papier wat dui op 'n muse of inspirasie. Die besoekers in die verbeeldingswêreld van die kunstenaar is haar vier kinders wat binne die konteks van dié vers 'n magies realistiese element verteenwoordig as tongvisse. Die moeder as digter “trap [...] klei / met die metafore” wat dui op die ingewikkelde skryfproses wat dalk handel oor die ontasbare inspirasie, maar gegrond is in die realiteit van “woordeboeke en leë bladsye”. Die denkbeeldige gesprek tussen digter as moeder met haar kinders dui nie slegs op 'n kunsteoretiese vers nie, maar ook 'n sterk moederskapsgedig.

Die outobiografiese elemente van die getal kinders, die “verwonders blou” oë van hul vader en die moeder se ambag as digter skakel met Krog se lewe. Die titel van die vers skakel, soos genoem met die tongvismetafoor regdeur die bundel, maar “transparant” dui ook op deursigtigheid en fisiek op die plastiek bladsy waarop teks of sketse aangebring word vir gebruik met 'n truprojektor. Louise Viljoen (2009b:57) brei uit op die verdere betekenis van “transparant” as 'n moontlike “venster op die werklikheid” wat deur die tekste gebied word. Sy haal Derrida (1976:11) aan om haar standpunt te staaf dat deursigtigheid van dié aard nie moontlik is nie. Derrida noem 'n denkwys “wat veronderstel dat die taal die vermoë bied om sy gebruiker in die

teenwoordigheid van die waarheid of die werklikheid te bring as ‘the stage of transpanance’” (2009b:57). Hierdie siening verdiep die betekenis en boodskap van dié gedig nie net as kunsteoretiese vers nie, maar as politieke en ideologiese waarheid.

As transparant is die insluiting van die ovulasiëkaart die toppunt van deursigtigheid van die digter se persoonlike ervaring. Die intieme aard van die inligting skakel op indirekte wyse met die lewe van die digter as vrou. Cixous, Irigaray, Kristeva en ander Franse teoretici het die begrip ontwikkel van *l’écriture féminine* wat dui op tekste wat geskryf is deur en vanuit die vroulike liggaam. Deur die inkorporasie van ’n grafiek wat die vroulike siklus illustreer, sluit Krog aan by die analise van gender as ’n kategorie in die lettere en wysbegeerte (“humanities”) wat in die 1980’s veld gewen het (Showalter 1989:1). Die ovulasiëkaart het ’n opskudding veroorsaak in literêre kringe, maar die digter het sekerlik nie slegs dié grafiek ingesluit as skoktaktiek nie, maar om kommentaar te lewer in die tradisie van *l’écriture féminine*, waarvolgens sy die manlike diskoers ondermyn met ’n uitsluitlik vroulike ervaring.

Hogan (1991:99-100) merk oor dié soort vroulike diskoers op: “Like the ‘perspective of immersion,’ the overwhelmingness of detail feared by the neo-classical critics, *l’écriture féminine* is seen as potentially subversive of the structures, logic, and syntax of masculine language”. Die plasing van dié ovulasiëkaart is strategies van belang, aangesien dit as die slot van die vyfde afdeling dien en gevolglik gelees kan word as die slot boodskap van die bundel. Met die achronologiese volgorde van die afdelings is dié grafiek steeds op ’n prominente posisie in die bundel, te kenne die middel waar dit nie misgekyk kan word nie.

In die artikel “Antjie Krog aanvaar Hertzogprys” (*Die Burger*, 21 April 1990:3) wissel menings oor die insluiting van ’n ovulasiëkaart in die bundel tussen “dit is te kru en net so oorbodig as ongemotiveerde vloekwoorde, en dit is absoluut deel van die bundelgeheel en van vrouwees – die vernaamste tema in *Lady Anne*”. Oor dié opskudding merk Krog op (1990:3):

Ek is nie bang as iemand vir my sê waarom ek moet skryf nie. Dan kan ek met hom gaan sit en daaroor praat. Dit is konstruktief. Maar dit maak my altyd bang as iemand sê ek mag nie. Dit kon ek nog nooit verdra nie. Dit is inhiberend.

Sy voer aan dat *Lady Anne* oor heelwat randtekste beskik wat van “buite af inwerk”. Sommige van dié tekste beïnvloed jou en ontlok ’n reaksie. Krog se fokus is ingestel op die ovulasiekaart se simboliek en betekenis daarvan vir vroue wat verskeie rolle moet vervul. Op ’n outobiografiese vlak bied Krog se woorde ook insig in haar eie bestaan as vrou, moeder en strydvegter (1990:3):

Dit is nie ’n menstruasiekaart soos sommige beweer het nie. Dit is ’n ovulasiekaart waarmee die vrou swangerskap kan afweer. Dit dui op die netwerk van verantwoordelikhede waarin die vrou in haar bestaan vasgevang is. Hoe hanteer jy alles, maar veral, hoe hanteer jy politiek tussen al jou ander verantwoordelikhede deur.

Die ovulasiekaart skakel met die verse waarin Krog verwys na voorbehoedpille en die kwessie van ’n vasektomie (2004a: 72). Die doel van die tipe grafiek is gewoonlik om vas te stel wanneer die vrou op haar vrugbaarste is ten einde swanger te raak. Die Afrikaanse taal waarin die kaart opgestel is, dui op die moedertaal van die digter. Teenoor die ovulasiekaart staan die menopouse wat in *Verweerskrif* bespreek word. Die verpersoonliking van die digbundel deur die insluiting van hierdie grafiek haal as’t ware die “mens agter die boek” uit. Die digter is nie meer ’n surrealistiese wese wat verse skryf nie, maar ’n mens, en bowenal vrou, van vlees en bloed soos die leser.

Hierdie vroulike diskoers hou ook verband met die stemme van Krog en lady Anne regdeur die bundel. Dié bundel is ’n viering van die vrou se stem en konsekwente impak op haar omgewing. Krog se ovulasiekaart was nie ’n impulsiewe insluiting by die digbundel nie. Dit dek sestien maande uit haar lewe en sluit ook by ander vrouedigters se diskoers aan. Malcolm (1994:160) het dié tipe selfrepresentasie by Plath se skryfwerk gevind:

In *The Journals* Plath’s writing is laid out on a kind of grid of “clean” and “dirty” lines of self-representation. On the clean side, she obsessively sets down the baths and showers she takes, the times she washes her hair, the laundry she does, her housecleanings and tidying; once, she even describes the scrubbing of a pot. On the dirty side, she writes of the clogged pores of her skin, her sinuses full of mucus, her menstrual blood, her throwings up.

Malcolm se observasie dat Plath volgens “skoon” en “vuil” lyne van selfverteenwoordiging geskryf het, is ook van toepassing op Krog se werk. Sy beskryf huislike take soos skoonmaak, kosmaak en hierteenoor menstruasie soos gesien in dié grafiek, maar ook in *Gedigte 1989 – 1995* in die sogenaamde “township toiletgedig”

(1995a:15) met haar grafiese voorstelling van 'n gebruikte tampon. As vrou is Krog ook besig om in te skryf teen die manlike onderdrukking van die voorafgaande eeue tot en met die hedendaagse samelewing. Showalter (1977:120) lig die skending en onderdrukking van vroueregte in die negentiende eeu uit deur 'n Londense geneesheer aan te haal wat in 1844 geskryf het (Rowe 1844:27-28, in Smith-Rosenberg 1973:25):

“In God’s infinite wisdom [...] might not this monthly discharge be ordained for the purpose of controlling woman’s violent sexual passions [...] by unloading the uterine vessels [...] so as to prevent the promiscuous intercourse which would prove destructive to the purest [...] interests of civil life?”

Carroll Smith-Rosenberg wys daarop dat die persepsie van waansinnige en verwoestende vroue parallel na aan die beeld van seksueel kragtige vroue is (1973:25²⁰, in Showalter 1977:121):

Menstruation, 19th century physicians worried, could drive some women temporarily insane; menstruating women might go berserk, destroying furniture, attacking family and strangers alike [...] “Those ‘unfortunate women’ subject to such excessive menstrual influence,” one doctor suggested, “should for their own good and that of society be incarcerated for the length of their menstrual years”.

Dit wys hoe ver die samelewing se denke al verskuif het, maar steeds het Krog se ovulasiekaart en selfs later in 2006 met die bespreking van die natuurlike vroulike oorgang na menopouse in *Verweerskrif* verontwaardiging ontlok met haar onbeskaamde bespreking van sogenaamde taboe onderwerpe.

Showalter (1989:4) wys daarop dat gender nie slégs 'n vraag na verskille is wat aanneem dat die geslagte apart en gelyk in statur is nie, maar wel 'n vraag om mag. Deur die geskiedenis van die verhoudings tussen die twee geslagte te ondersoek, word gevind dat daar seksuele assimetrie is, ongelykheid en manlike dominansie in elke samelewing.

Cixous (1989:110) verwoord die stryd van die vrou wat haar diskoers met die samelewing deel, veral die problematiek om “gehoor” te word deur die oppressiewe manlike geslag:

²⁰ In Showalter word die verwysing aangedui as p.25, maar Smith-Rosenberg se artikel beslaan paginas 58-72 in *Feminist Studies* 1 (3/4).

Every woman has known the torture of beginning to speak aloud, heart beating as if to break, occasionally falling into loss of language, ground and language slipping out from under her, because for woman speaking – even just opening her mouth – in public is something rash, a transgression.

A double anguish, for even if she transgresses, *her word almost always falls on the deaf, masculine ear, which can only hear language that speaks in the masculine* (my kursivering).

In die artikel, “Antjie Krog kaart totale menswees in bundel” (*Beeld*, 8 November 1989), word verskeie vername persone betrek by die debat oor die insluiting van die ovulasiekaart in *Lady Anne*. Daar is gemengde reaksies, alhoewel die meeste ten gunste van die kaart is. Koos Prinsloo se kommentaar is die treffendste: “Antjie se menstruasiekaart het my meer ontroer as enigiets anders. Dit laat ’n mens besef Antjie is ’n vrou”. Dit is opvallend dat daar in dié artikel deurentyd na die “menstruasiekaart” verwys word, terwyl Krog in ’n ander bespreking dié benaming as onkorrek bestempel²¹. Krog erken dat haar maandelikse siklus wél ’n uitwerking op haar kreatiwiteit het: “Dit is my ‘private voice’. Dit dui aan hoe ek sukkel met ’n gedig. Menstruasie het ’n groot invloed op my”.

Deur hierdie uitspraak sluit Krog aan by die teorie van Cixous (1989:116) wat daarop aandring dat die vrou haarself in die letterkunde moet ínskryf: “She must write herself because, when the time comes for her liberation, it is the invention of a *new, insurgent* writing that will allow her to put the breaks and indispensable changes into effect in her history”. Krog het tematies grensverskuiwend opgetree deur die insluiting van ’n ovulasiekaart in *Lady Anne*. Dié tegniese greep skakel indirek met die emansipasie van die vrou vanaf Lady Anne se tyd in die laat agtiende eeu tot die twintigste eeu. Daar kan na die ovulasiekaart verwys word as ’n “aporia”, of ’n plek in ’n teks van onverwagte ingewikkeldheid of ’n impasse, ’n “passage that does not yield to the reader’s usual quick, logical, frontal approaches to understanding” (Malcolm 1994:183).

Lady Anne kan beskryf word as ’n hoogtepunt in die Krog-oeuvre. Sy het historiese dokumente uit die laat agtiende en vroeë negentiende eeu verbeeldingryk aangevul en verdig. Met hierdie postmodernistiese digbundel lewer sy eietydse kommentaar op die stand van apartheid Suid-Afrika, asook die sosiaal gedwonge rolle van vroue in die

²¹ Vgl. “Antjie Krog aanvaar Hertzogprys”, *Die Burger*, 21 April 1990: 3 (sien ook p.199).

samelewing. Die temas van feminisme en politiek word verder uitgebrei in *Gedigte 1989 – 1995* (1995) wat 'n verskuiwing van die estetiese na die banale meebring.

5.2 *Gedigte 1989 – 1995* (1995)

5.2.1 Resepsiestudie

Ses jaar na die hoog aangeprese en deeglik deurgekomponeerde, eenheidsbundel *Lady Anne*, verskyn die oorgangsbundel, *Gedigte 1989 – 1995* (1995a), met 'n opvallend losse konstruksie. Dit is slegs die tydlyn gesuggereer deur die datums by gedigte, wat aan die bundel 'n sekere ordening verskaf, hoewel achronologies. Die eerste afdeling strek van 1995 tot 1989. Die bundel as 'n geheel volg egter nie hierdie rigiede lyn nie en blyk eerder 'n siklus te voltooi waarin die bundel afsluit met 'n vers uit 1995.

In die inhoudsopgawe agterin die bundel word die verse in ses afdelings verdeel wat die gedigte tematies groepeer. Tematies val die bundel uiteen in politieke gedigte, verse te make met die verhouding en magstryd tussen man en vrou, seksueel eksplisiete verse in die derde afdeling, in die vierde afdeling gedigte oor die gesinslewe, met die vroulike liggaam asook lesbiese en feministiese aspekte in afdeling vyf en ten slotte natuurgedigte.

Gedigte 1989 – 1995 is Krog se enigste publikasie by die klein uitgewery Hond. Met die keuse om by Hond uit te gee, asook deur haar taboe-deurbrekende gedigte dui Krog aan dat sy nie meer met die hoofstroom geassosieer wil word nie. Haar standpunt is polities alternatief, maar dit moet ook genoem word dat sy haar eerste outobiografiese teks *Relaas van 'n moord* in 1995 by Human & Rousseau uitgee. Hierdie skynbare teenstrydigheid kan bloot daarop neerkom dat die digter 'n bundel by 'n klein uitgewery wou uitgee omdat, sy met die inhoud uitdagende seksuele en striemende politieke kommentaar lewer wat beter by die mandaat van Hond pas as by 'n gevestigde uitgewer soos Human & Rousseau. Die politieke veranderinge in die land het ook 'n invloed gehad op Krog se keuse van uitgewer.

Die bundel is opgedra aan Krog se eggenoot, John, soos vele van haar vorige bundels ook. Uit 'n estetiese oogpunt is die omslag van die bundel nie juis besonders nie veral as die vaal bruin omslag vergelyk word met *Lady Anne* se helderkleurige glanskarton. Dit is egter noemenswaardig dat waar daar op die vorige bundel die skildery van die aristokratiese Lady Anne pryk, daar op dié bundel se omslag 'n gelykenis van Krog verskyn. Die foto van die digter op die buiteblad lui 'n belangrike nuwe fase in haar poësie in. Dit suggereer dat sy nie meer agter 'n masker gaan skuil nie, maar deur die toevoeging van dié outobiografiese element verkondig dat sy die stem in die verse is. Hierdie is die eerste en laaste keer dat die digter se afbeelding op die voorblad van een van haar digbundels verskyn.

Van Vuuren (1998:9) belig 'n belangrike skakel tussen die digter se wêreldbeskouing en die bundelvorm en lewer ook kommentaar op die skoktaktiek in Krog se poësie:

Gedigte 1989 – 1995 (1995) is 'n besonder gefragmenteerde bundel wat ook dui op 'n fragmentasie in die ideologiese perspektief van die digter. Alle sekerhede word omvergewerp en ontluister. Die ontluisterings-tegniek word in Krog se [...] bundel op taalvlak sowel as op beeldingsvlak gevoer tot op sy uiterste.

Die feit dat daar verwys word na die taal en beelding wat tot uiterstes gevoer word, dui aan dat kritici dié bundel beskou het as 'n moontlike doodloopstraat in Krog se oeuvre. Watter poësie kan gemaak word ná dié bundel waarin 'n breë spektrum van onderwerpe tot op hul limiete gestrek word? Ampie Coetzee (1996:30-31) dui op die moontlike skokeffek op die leser, veral ten opsigte van die politieke en erotiese inhoud. Die neiging tot die banale as onderwerp in sommige Krog-verse teenoor die tradisionele siening van die poësie as 'n estetiese diskoers of uitingsvorm word ook geopper. Coetzee besluit egter dat dit nie die verse kniehalter nie, “want die poësie bly nog altyd behoue” (1996:30). Conradie (1996:17) besin dat met hierdie bundel “staan 'n mens midde in die debat rondom die politisering van die estetiese” en die vraag ontstaan of poësie uitgebuit word ten gunste van 'n politieke standpunt.

Soortgelyke kritiek is ook op *Lady Anne* gelewer, maar in *Gedigte 1989 – 1995* is die taal en motiewe veel krasser en seksueel meer eksplisiet. Toerien (1997:211) konstateer dat Krog, naas Breytenbach, die sterkste poëtiese talent in Afrikaans is. Haar vorige bundels, *Otters in bronslaai* (1981) en *Lady Anne* (1989), het meesal

bestaan uit versigtig gekonstrueerde gedigte in terme van vorm en digterlike tegnieke, maar in *Gedigte* het sy sulke noukeurigheid laat vaar en, volgens Toerien, blyk haar sterk gevoelens en verklarings nie te betuel nie. Die digter se liriese stem word teruggedring deur die ontstokenheid in hierdie politieke verse. In die natuurgedigte tree die musikaliteit van 'n sterk digterstem weer op die voorgrond.

Die titel van die bundel is niksseggend in die sin dat dit nie 'n spesifieke identiteit aan die bundel verleen nie. *Gedigte 1989 – 1995* suggereer losstaande gedigte uit 'n spesifieke periode. Al is daar 'n poging aangewend om die afdelings tematies te verdeel, bly dit vaag. Sommige van Krog se voorgangers het ook digbundels met gelyknamige titels gehad soos Eugène Marais, A.G. Visser en Barend J. Toerien se *Gedigte* wat onderskeidelik in 1925, 1926 en 1963 verskyn het. Louise Viljoen (1996a) merk op dat die alledaagse in Krog se bundel omskep word in digkuns (“om van die mees banale realiteit poësie te maak”). Die “losser struktuur” van die gedigte en die bundel waarin hulle opgeneem is, “bevestig egter die verhaal van bevryding wat hierin vertel en gevier word” (Viljoen 1996a).

Die digter se ambivalente houding jeens die patriargie, asook die dekonstruksie van die fallogosentriese orde is vir Hambidge (2001) kenmerkend van die Krog-oeuvre, spesifiek ook in *Gedigte 1989 – 1995*. Benewens dié sterk feministiese stem, is dit vir haar opvallend dat woede telkens deur haar verse skryn. Sy merk op (2001): “Miskien is die digkuns juis die terrein van ambivalensie, van opstand van die oopmaak van onbewustelike teenstrydighede wat nie in die subjek versoen kan word nie”.

Van Vuuren (2001:47) lig soortgelyke kenmerke uit in haar kommentaar dat Krog met hierdie bundel haar woedende feministiese, uitdagende standpunt in die gedigte handhaaf deur die gebruik van kru seksuele terminologie, obsene taalgebruik en 'n uiteenskeur van Standaardafrikaans wat resulteer in 'n mengsel van Engels en Afrikaans. Van Vuuren (2001:47) noem hierdie soort digkuns “anti-poetry” en wys daarop dat dit die beskermde “wit” wêreld oopbreek en die leser konfronteer met die werklikhede van swart township lewe en gewelddadige politieke ervaring. Met haar keuse van onderwerpe van die sogenaamde “township toiletgedig” tot die lesbiese erotiese liefdestoneel daag die digter die daargestelde opvattinge van digterlike dekorum uit.

5.2.2 Direkte outobiografiese verse

In *Gedigte 1989 – 1995* is daar talle geleentheidsverse oor haar ervaringe as Afrikaanse en Engelse onderwyser by die “bruin” Kroonstadse Hoërskool Brentpark (1989-1992). As afrigter was sy ook betrokke by sanglesse, hokkie en verspring (Garman 2009:346). Gedurende dié tyd het sy deelgeneem aan politieke aktiwiteite en optogte wat neerslag vind in haar digkuns soos in “geweierde march te Kroonstad maandag 23 Okt 1989” (1995a:16) en “Brentpark March 1990” (1995a:11).

Reeds in die titel van “geweierde march te Kroonstad maandag 23 Oktober 1989” (1995a:16), is daar ’n referensiële verwysing na Krog se verjaardagdatum in die openingsreël met “my sewe en dertigste jaar ter hemel”. Hier is moontlik ’n intertekstuele kniebuiging aan Breytenbach wat ritualisties altyd vir homself op sy verjaardag ’n gedig skryf.

Die tweede optog word verwoord in “Brentpark march 1990” (1995a:11) wat ook op outobiografiese wyse gebaseer is op ’n optog wat in Augustus 1990 plaasgevind het. Dié optog word ook in Krog se outobiografie, *’n Ander tongval* in ’n gesprek met ’n voormalige kollega, Sheridan Jooste in herinnering opgeroep (2005:120-121). Hy vertel: “Juffrou Antjie, maar toe ek so afkyk, toe sien ek maar jy tráp darem daai Adidas van jou dat die klippers so spat” (2005:121). Nie net dra hierdie aanhaling by tot die vertelling oor die optog nie, maar dit bied ook op onverwagse wyse bevestigende inligting wat skakel met die sogenaamde “township toiletgedig” (1995a:15) waar Krog op haar “adidasole waad [...] soos ’n kat”.

Die bevestiging van outobiografiese elemente soos dat Krog inderdaad in daardie tydperk Adidasskoene gedra het, verryk die gedig. Hierdie outobiografiese aspekte lei tot meervlakkige interpretasies, wat in die geval van hierdie “toiletgedig” nie slegs gelees word as kunsteoretiese vers oor geskikte poëtiese onderwerpe nie, maar as die intieme meedeling van die outobiografiese-ek. Dit is ’n aanduiding van die grensoorskydende aard van die genres van outobiografie en poësie wat deurmekaar vloei en ook mekaar aanvul.

Krog benut heelwat Engelse woorde en frases, waarskynlik om haar te distansieer van die tradisionele opvatting van eng Afrikaners met hulle puristiese Standaardafrikaans (vgl. Hugo 2000). Die groep put krag uit hulle samesyn in stilte (1995a:11):

stadig die optog
ons eerste mars in swye
na die bruggie op die rand van die woonbuurt
ons is toegelaat om te march 'n skamele vyf meter

Dit is opvallend dat die woord “mars” en die woord “march” in dieselfde strofe gebruik word. Dit dui moontlik op die inklusiwiteit van alle mense en tale, want volgens die spreker word hulle hele bestaan bepaal deur die optog, en dit wat die optog verteenwoordig: “ons march daarom is ons”. Hierdie Cartesiaans-klinkende stelling, word later geëggo in *Verweerskrif* (2006a) wanneer die outobiografiese-ek verklaar “ek / het 'n liggaam, daarom is ek” (2006a:81). Die progressie in die Krog-oeuvre is duidelik vanaf 'n bestaan wat in 1990 gekenmerk is deur 'n politieke stryd, in kontras met die persoonlike, individuele stryd teen die ouerwordende liggaam en gepaardgaande sterflikheid in 2006. Die slotreël “uit 'n march met 'n honderd oë skroei ons 'n nuwe vel”, dui op die digter-spreker se preokkupasie met velkleur en identiteitskwessies tydens haar dertigerjare. Minder van 'n keuse tussen wit of swart, as 'n keuse vir 'n nuwe nasie met 'n nuwe vel.

Die talle Kroonstad-gedigte soos “besoek van Allan Boesak aan Kroonstad 1989” (1995a:20-21), sluit aan by die wêreld van *Relaas van 'n moord* (1995b) wat afspeel tussen 1985 en 1993. Krog het van 1985 tot 1986 by die Mphohadi Teachers' Training College as dosent in Afrikaans en Engels (1995b:7). Dit was nie die eerste keer dat sy in die sogenaamde swart woonbuurt gewerk het nie. Sy het reeds in 1983 by die Mphohadi Tegniese Kollege in Maokeng gewerk. Weens Krog se liberale politieke oortuiginge sluit sy in 1990 by die ANC aan. Haar bereidwilligheid om haar kamerade van diens te wees, het ongelukkig gelei tot 'n onwetende en indirekte deelname aan 'n moord, met die gevolglike hofsak waarby Krog noodgedwonge as staatsgetuie moes getuig. Die leier van die Three Million bende George Ramasimong (“Diwiti”) is op 25 Februarie 1992 vermoor. In *Relaas van 'n moord* word daar na hom verwys as “die Wheetie” (1995b:43) wat met die fonetiese ooreenkomste tussen die twee name die spel tussen werklikheid en fiksie uitlig.

In *Relaas van 'n moord* blyk die karakter, Douglas Baartman wat die Wheetie in die teks vermoor, geskoei te wees op Dennis Victor Bloem wat vir Diwiti doodgeskiet het. Die teks word voorgestel as 'n roman met karakters en intrige wat die outobiografiese gegewens sodanig ondermyn. Die skadeloosstelling voorin impliseer dat dit egter grotendeels feitelik is: “Nie alles hierin is waar nie”. In 1993 verhuis die Samuels na Kaapstad. Van 1993-1995 is Krog redakteur van *Die Suid-Afrikaan*, en daarna werk sy as politieke verslaggewer vir die SAUK oor die aktiwiteite van die WVK.

In die kategorie van direkte outobiografiese gedigte word “in straatlig wat voorstedelik deur die blinders skif” (1995a:32) bespreek. Op direk outobiografiese wyse word Krog se eggenoot, John Samuel, betrek by die vers deurdat die geslagsdaad vanuit 'n manlike perspektief vertel word, en deur die insluiting van sy naam onderaan die gedig (1995a:32, my beklemtoning):

loom maak jy jou boude vir my oop
vertroud gly ek by jou in
meet my lengte – voel jou diepte
[...]
op **veertig**
wil ek so my middeljare in

(*deur John*)

Conradie (2006:117) voer aan dat die digter haar indink in die rol van haar man: “Hierdie vermoë om geslagsrolle te transendeer al is dit denkbeeldig onderstreep die aard van die bevryding”. Binne die konteks van die outobiografie kon die digter se eggenoot saam met haar aan die vers gewerk het en dus is dit nie slegs 'n alleenprodukt van die digter se vurige verbeelding nie. Dit blyk inderdaad uit 'n reël in “skryfode” (2000a:66-74) dat hierdie vers na haar eggenoot se verjaarsdag verwys, want vyf jaar later “vier [hy] sy 45ste verjaarsdag” (2000a:67). Hierdie verjaarsdaggedig kan gelees word as aansluitend by Krog se verjaarsdagvers, “geweierde march te Kroonstad maandag 23 Oktober 1989”, wat sy vir haar 37ste geskryf het.

Die datum in die titel “kersfees 1992” (1995a:71) skakel direk met die outobiografiese gegewe van die digter wat op daardie stadium kuier op Middenspruit, hulle familieplaas, voor die gesin na Kaapstad verhuis in die daaropvolgende jaar:

verweer verbyster aangerand voel ons ons aan wie die velde behoort
vou ons ons hande om die porsie hoender en trifle
dalk die laaste krismis so saam

op hierdie plaas

Die gemoedstoestand van die spreker, as verteenwoordigend van die gesin deur die gebruik van “ons”, weerspieël die emosies van iemand wat deur ’n beproewende tyd is. Dié emosionele swaarkry sluit aan by Krog se probleme met die moordsaak van die Three Million bendeleier. Hugotte en Braud wys daarop dat in outobiografiese verse kan die subjek verdeel tussen “ek”, “jy” en “ons” wat gevolglik die leser verwar met meerstemmigheid (2008:9):

Libéré de la fiction d’un *je* qui exprimerait une identité sûre de ses frontières et de ses assises, le sujet peut même s’éparpiller entre le *je*, le *tu* et le *nous*, entraînant le lecteur dans une polyphonie indéfinie.

[Freed from the fiction of an *I* which would express an identity sure of its frontiers and of its borders, the subject can even divide itself between the *I*, the familiar *you* and the *we*, dragging the reader into an undecided polyphony.]

Die outobiografiese pakt is duidelik af te lees uit die ooreenstemmende inligting tussen spreker en digter. Die suggestie hier is dat Krog met haar openbarende mededeling, “verweer verbyster aangerand voel ons”, die leser bewus wil maak van haar swaarkry. Hierdie vers oor die plaas wat die ouers moet verlaat, skakel met die daaropvolgende gedig “grond” (1995a:72) oor die Suid-Afrikaanse grondkwessie, en die Afrikaner se gehegtheid aan dié landskap. Op metatekstuele wyse lewer die digter kommentaar op haar onvermoë om uitdrukking te gee aan haar emosies. Die herhaling van die woord “grond” is egter ’n tegniek uit die orale kultuur wat hier deur die digter ingespan word om haar wortels en liefde vir die land uit te druk (1995a:72):

onder bevel van my voorgeslagte was jy besit
had ek taal kon ek skryf want jy was grond my grond

[...]

ek wil ondergronds gaan met jou grond
grond wat my nie wou hê nie
grond wat nooit aan my behoort het nie

grond wat ek vergeefser as vroeër liefhet

In “skryfode” (2000a:66-74) uit *Kleur kom nooit alleen nie*, ’n bundel wat as ’n liefdesverklaring aan die landskap beskryf kan word, druk die digter-spreker haar behoefte uit om “ondergronds” te gaan om te kan skryf. In *’n Ander tongval* word die betekenis van grond vir Afrikaanse mense uitgelê: “vir wie grond jare en geslagte lank mitiese afmetings aangeneem het van die ultimate vryheid, die ultimate van jou eie baas wees, die ultimate van menswees. *Ek het grond, daarom is ek*” (2005:80, my kursivering). Nie net is hier weereens ’n aanduiding van wat Krog as die essensie van haar bestaan beskou deur die gebruik van Descartes se filosofie, saam met die liggaam (2006a:81) en haar politieke betrokkenheid (1995a:11) nie, maar ook die vryheid wat gepaardgaan met jou eie stukkie grond te besit. Dit is goed waarneembaar dat grond vir Krog van essensiële waarde is wanneer sy wonder: “Is grond dit wat my naam gee, wat my verbind aan hierdie adembenemende aarde?” (2005:81).

Ten spyte van haar liefde vir die plaas, is sy bereid om dit te verkoop. Sy word gevolglik deur haar broer daarvan beskuldig dat haar politieke oortuiginge haar nie toelaat om ’n grondeienaar te wees nie (2005:202-203). Die geloofwaardigheid van hierdie stelling word egter in twyfel getrek deur Krog se erkenning agterin *’n Ander tongval* dat haar broers en moeder haar geleer het “hoe die stories rondom jou die waarheid kan lieg. [...] die ‘ek’ is selde ek, my ma en pa nie noodwendig my ouers nie, my familie nie regtig bloedverwante nie, ensovoorts” (2005:407). In hierdie stelling lê die kern van die problematiek in die ontleding van Krog se oeuvre, veral die poësie. Deur voortdurend ’n spel met waarheid en fiksie te speel, skep sy ’n ruimte waarbinne lesers haar nie kan kritiseer of kwalik neem vir onwaarhede, soos in *Country of My Skull* met haar fiktiewe buite-egtelike verhouding, nie.

In die tradisie van die orale kultuur skryf Krog op 10 Mei 1994 ’n “pryslied” (1995a:8-9) oor Nelson Mandela. Die herhaling van woorde en frases, asook die parallellismes is kenmerke van die orale tradisie (vgl. Van Niekerk 2006, 2007). Krog wyk egter af van die “tradisionele patriargale tradisie” (Crous 1998:97) deur uitdruklik na Mandela se moeder te verwys (1995a:8-9):

hy, die sandkleurige seun van uNosekeni
uNosekeni die ma van Mandela

[...]

hy maak die pante bymekaar
van 'n verskeurde land
hy draai ons na mekaar toe vir mekaar
hy, heelmaker van mense
hy stig vrede

vrede, wat die ma is van groot nasies.

Die digter soek 'n nuwe manier van dig en 'n vars manier van kyk om die begin van 'n nuwe era mee te verwoord. Die vorm van die pryslied bied vir haar ander moontlikhede as die Westerse poëtiese tradisie waarmee sy vertrou is. Krog het reeds in *Jerusalemgangers* die pryslied beoefen met die “lied van Peter Labase” (1985b:13). Daar was die eerste bewussyn van prysliedere waar sy Peter Labase se eie gedig neergepen en uit Sotho in Afrikaans vertaal het. Hierdie oefening van vertaling uit die inheemse tale word op groter skaal toegepas in *Met woorde soos met kerse* (2002) en *Die sterre sê 'tsau'* (2004).

Die digter skoei 'n liefdesgedig (“nie die intimiteit van jou voorkop, mooi soos reën nie”, 1995a:25), op 'n Latyns-Amerikaanse pryslied, met erkenning vir die model onderaan die gedig. Haar fassinatie met prysliedere en performatiewe digkuns soos deur die *griots* opgevoer, is reeds in “besoek aan Goreé, Senegal” (1995a:44-45) te bespeur met die verwysing na “betjoingsde griots” en “poëte”. Die invloed van hierdie tipe poësie word verder verwerk in *Kleur kom nooit alleen nie* met talle verse wat getuig van die orale tradisie, asook verse soos “griots” (2000a:89-90) wat aan dié digters gewy is.

5.2.3 Kunsteoretiese verse

In “waterval” (1995a:17-19), waarin die IDASA-beraad by die Viktoria-waterval verwoord word, word die vers gekontekstualiseer met die datum van die beraad onderaan, “(8 – 12 Julie 1989)”. Krog het saam met ander skrywers in daardie jaar met die ANC in die buiteland op twee geleenthede vergader, waar sy die kulturele boikot teen Suid-Afrika ondersteun het. In Julie by die Viktoria-waterval waar skrywers en akademici soos Breyten Breytenbach, André P. Brink, Etienne van Heerden, Vernon February en Hein Willemsen ook die geleentheid bygewoon het en weer in November by die Parysberaad saam met Brink. Met die afskaffing van die verbod op die ANC-party in 1990, het Krog by dié politieke party aangesluit. Hierdie

direkte outobiografiese geleentheidsvers se gegewe vind neerslag in *Relaas van 'n moord* (1995b:13-14) en *'n Ander tongval* (2005:182). In hierdie twee tekste is daar referensiële verwysings na die groep van 45 bestaande uit kritici, skrywers (hoofsaaklik Afrikaans), en letterkunde akademici wat na Zimbabwe gevlieg het vir die Instituut vir 'n Demokratiese Alternatief beraad.

Die gedig open met 'n Breytenbach aanhaling oor bevryding wat 'n hemelse ruimte suggereer waar engele kore sing. Die insluiting van hierdie aanhaling dui moontlik op Krog se bewondering van hom as digter en kampvegter, want hy word ook in *'n Ander tongval* uitgesonder (2005:182). Hiernaas is daar 'n liriese beskrywing van die Zambesi-waterval, waarna die fokus verskuif na die fisieke beskrywing van die lughawe, die akkommodasie, die geleentheid en die aankoms van die Suid-Afrikaners by die Makasa hotel. 'n Aparte strofe word gewy aan onderskeidelik Breytenbach, Barbara Masekela, Essop, Albie Sachs en Jeremy Cronin.

Die digter se metalinguale en metatekstuele bewussyn skemer deur in talle verwysings soos “tower tong” en “'n aparter strofe [...] skryf fyn oor die gesig van die vers”. Uit die verskeidenheid wisselvorme van “taal” blyk dit die digter streef na 'n nuwe, verbeterde taal wat inklusief van alle rasse is, waarlik 'n “mense taal”:

en hy lê ons land lê tussen ons
deur taal getaal totaal vertaal
deur soveel trane en trooste verlangend afbetaal
praat ons ons land se nuwe taal 'n metaallose taal
'n veelkleurige heel taal se soel soet mense taal

Die ritmiese herhaling herinner ook aan die orale tradisie wat hier verwerk word ten doel versoening te bewerkstellig tussen “ons”. In die slotstrofe word versoening verbeeld in die skryfproses waar die “geliefde kamerade” in “hierdie vers [solank] op papier [...] / een kan wees”. Die outobiografiese-ek onthul die digter se moederlike eienskappe te midde van die politiek:

Rebecca en Baleka ons kyk foto's
van ons kinders onbevange gesiggies na die kamera
onself stram in die agtergrond
huise waar politiek nooit gaan lê nie

Hierdie strofe vind basies verbatim neerslag in *Relaas van 'n moord* (1995b:13) wat die grense tussen fiksie en waarheid vervaag, aangesien dit oorspronklik as 'n novelle bemark is. Dié inskrywing wat neerslag vind in beide Krog se digkuns en prosa onderstreep nie net die belangrikheid van hierdie geleentheid nie, maar versterk die outobiografiese pakt wat met die leser gesluit word:

Rebecca Matlou, saam met wie ek op 'n paneel was wat die rol van vroue bespreek het, stap na my toe. Ons het die vorige dag vir mekaar foto's gewys van ons kinders – onself dowwerig op die agtergrond – huise waar politiek nooit gaan lê nie.

Lynda Gilfillan (1990:146-147) lig sekere aspekte van die beraad uit, soos dat daar in die bespreking oor die rol van vroueskrywers in Suid-Afrika kapsie gemaak is teen die klassifisering van geslagte en rasse in die letterkunde. Masekela argumenteer dat vrouekarakters uitgebeeld moet word as aktiewe waarnemers wat daadwerklik optree, eerder as om slegs geskets te word deur die oë van ander karakters. Boonop is die vraag oor rasverdeling geopper en waarom karakters nie uitgebeeld kan word as blote mense in plaas van wit of swart nie. Krog het beswaar aangeteken oor die gender kategorie “vrou”. In haar bespreking van vroueskryfery/vroue geskifte stel sy voor dat vroue nie in 'n aparte kategorie ingedeel moet word nie. Gilfillan (1990:147) merk hieroor op: “Her rejection of racial and gender categories represents a profound reaction to the apartheid ideology that is built entirely on the notion of separate categories of people”. Alhoewel daar nie in die Afrikaanse letterkunde 'n aparte kategorie uitsluitlik aan vroue gewy is nie, stel Krog voor dat Ingrid Jonker en Jeanne Goosen as feministiese skrywers beskryf kan word (Gilfillan 1990:147).

Die politieke tema word voortgesit in “1992” (1995a:10) waarin politieke geweld by Brentpark Hoërskool lei tot 'n traumatiese ervaring vir Krog wat onder haar tafel moet skuil tydens die uitbarsting. Met die vaslê op papier van die betoging, distansieer die digter haar op kunsteoretiese wyse van die gebeure. Hierdie vers kan beskou word as 'n grensgeval tussen direkte en indirekte outobiografiese kunsteoretiese poësie. As gevolg van die insluiting van die datum en ook die insluiting van hierdie insident in *Relaas van 'n moord* kan dit gelees word as indirek outobiografies. Dit is omdat die “ek” geïnterpreteer kan word as Krog weens die inligting oor haar agtergrond wat tot die leser se beskikking is. Met nabetragting word dit egter duideliker dat alle inligting,

hetsy bekom deur Krog se prosateks of ander publikasies, bydra tot die beeld van die vers en dat daar nie 'n duidelik direkte verband met die digter getref kan word nie. Selfs die datum “1992” kry slegs betekenis binne die outobiografiese konteks.

Die vers se outobiografiese raamwerk word in *Relaas van 'n moord* aan die leser beskryf, wat lei tot insae in die digter se lewe. Indien hierdie gedig slegs gelees word as 'n kunsteoretiese vers oor 'n digter wat sukkel om die regte woorde te kies te midde van chaos, sou dit 'n yl ontleding gewees het. Die outobiografiese konteks bied 'n addisionele dimensie aan die poësie. Vergelyk die volgende dele uit *Relaas van 'n moord* (1995b:55, 58):

Die drie MK's is gevang, maar na hulle alles confess het, saam met Douglas op borgtog vrygelaat. Binne twee dae word die een doodgeskiet in die bruin woonbuurt. Nou weier hulle wéér om skool te gaan, want daar is onderwysers wat sosiaal verkeer met Three Million. Die kinders march en skreeu om die skool. Hulle brand papiere en gooi daaglikse vensters stukkend. Ek wet nie meer wie se kant om te kies nie. Terwyl glasskerwe sugtend oor die vloer saai, kruip ek onder die tafel in my klas weg.

Ek kom uit my klas uit. Een seun het 'n ander teen die muur vasgepen en het 'n mes in net regs bo sy ballas. Ek sien hoe 'n bloedkol sprei. Een steek 'n ander kind voor die houtwerkklas. Vinnige handbewegings met iets wat soos 'n dolk lyk. Is 'n borskas so toeganklik? Tydens die atletiek breek 'n bendegeveg los waartydens die hele pawiljoen gewrak word. Uit die bus, uit sakke, uit klere word wapens gepluk. 'n Kind storm by my verby, kapmes in die hand – sy oë skitter ekstaties.

In die vers word die kind met die kapmes wie se oë ekstaties skitter geïdentifiseer as “Darrell” met die verskil dat hy in die vers 'n “kapdolk” dra en sy oë beskryf word as “aartsandersoortig”. Gewoonlik vul 'n prosateks gapings in 'n gedig in, maar hier is daar wedersydse aanvulling. Volgens Van Vuuren (1998:6) suggereer die vers “dat in die aangesig van naakte geweld [...] die digter met haar potlood hier skromelik te kort skiet, en dat poësie dus volkome onadekwaat is in dié situasie”. Sy het gelyk, want in hierdie geval is die pen nie magtiger as die swaard nie. Haar verse wat in ander omstandighede politieke kommentaar kon lewer, kan haar in hierdie oomblik nie beskerm teen die geweld rondom haar nie. Op referensiële vlak suggereer die gedig dat die digter vasgekeer is onder haar tafel, maar op metonimiese vlak is dit 'n aanduiding van die futiliteit van die skryfproses in die aangesig van ware geweld (1995a:10):

onder die tafel ontglip die woord my

die enkel woord om van dié kant af te transgress

Die digter-moeder kom ter sprake in “1” (1995a:55) waar die spreker besig is met naaldwerk, maar steeds beweer “die absolute fake wat ek is”. Op metatekstuele wyse lewer die outobiografiese-ek kommentaar op die digproses deur haar dogter te troos: “steur jou aan hierdie gedig nié, my Susantjie”. Die omgekeerde woordorde fokus die leser se aandag op hierdie spesifieke reël, asook die direkte outobiografiese skakel met Krog se enigste dogter, Susan (gebore 1978).

Die digter-eggenote in “dié huwelik is my herder” (1995a:43) wat al in die titel verwys na ’n spesifieke egpaar en ook dat daar ’n ander huwelik was, sluit aan by die indirekte outobiografiese gegewe. Die titel is ook ’n aanduiding van en vooruitwysing na die wyse waarop Krog Bybelse materiaal inverteer en kreatief verwerk vir haar eie doel. Die openingsreël, wat ook as titel dien, word gevolg deur “niks ontbreek onder die kollig” wat Psalm 23 se reëls eggo: “Die Here is my herder, niks sal my ontbreek nie”. Die transposisie van “hewelik” en “Here” is ietwat ongemaklik, alhoewel dit duidelik die spreker se persepsie van die huwelik as haar toevlug en beskermmer identifiseer. Die digter ontgin die Bybelse interteks en wend dit as ’n huishoudelike metafoor aan. Die Christelike religieuse sfeer met die klem op die geestelike word getransponeer en omgeruil met die liggaamlike en aardse huwelik. Dié aardse huwelik kontrasteer skerp met die dogter van Jefta se goddelike huwelik. Die geestelike reinheid en liggaamlike wellus, soos verwoord met “jagsheid” en “naai my dag en nag”, begin hier oormekaar skuif.

In “Dogter van Jefta” word geslagsdele in Standaardafrikaans beskryf, maar hier word daar verval in banale verwysings na “poes” en “piel”. Volgens Conradie (1996:117) verteenwoordig hierdie “uitgesprokenheid rakende die geslagsorgane [...] die oortreding van gewaande ‘vrouetaal’, sowel as ’n relativering van die estetiese as manlik-geïnspireerde kulturele uiting”. Krog het egter reeds in *Otters in bronslaai* (1981) getoon dat sy nie by die voorskriftelike reëls soos deur die manlike literêre tradisie daargestel, sal dig nie. Die spreker lewer nie slegs kommentaar op die gepastheid van seksueel eksplisiete onderwerpe vir “elke geskryfde”, wanneer sy die man aanhaal nie, maar deel die leser ook intieme inligting mee (1995a:43):

“moet die kinders suksesvol in gerespekteerde skole
toekyk hoe hulle pêle lees van hulle ma se plasserige poes
en hulle pa se geperishde piel
ek meen my vrou
jissus, êrens moet ’n man tog die streep trek”

Dié reëls met die aanhalingstekens dui op ’n dialoog tussen man en vrou. Teen die agtergrond van Krog se vorige eksplisiete verse en die wete dat haar kinders in goeie skole onderrig ontvang, kan dié kras uiting as outobiografiese kommentaar geles word, maar terselfdertyd kan dit ’n slim manier vir die digter wees om dié veel bespiegelde onderwerp onder die leser se aandag te bring. Die egpaar se samesyn blyk egter nie onherroeplike skade te lei nie, want met die mees alledaagse ritueel verteenwoordig hulle ’n verenigde front (1995a:43):

(die manier waarop ons ’n dubbelbed opmaak, wys
’n onverdeelbare onverwoesbare pakt)

Daar is talle ander kunsteoretiese verse in hierdie digbundel waar die digter as gedistansieerde haar omgewing kan waarneem en verdig: “in die netjiese sitkamer op die bank / die kleinste skuins oor sy pa se bors / lê my hele gesin (1995a:59), “maar dié gedig is vir jou my liefde” (1995a:26) en “vir jou, net vir jou, wil ek die ultimate skryf” (1995a:27). Daar is ook seksueel eksplisiete metalinguale kommentaar wat as abjek beskou kan word omdat dit vroulike liggaamsstowwe uitbeeld: “en weg uit my syfer skilferende etterende taal” (1995a:33) en “die woorde op papier is so jonk nog / ekself stom terwyl jy klonterig uit my uitbloei (1995a:39).

5.2.4 Indirekte outobiografiese gedigte

Die bundel open met “1995” (1995a:6-7) waarin die spreker haar misnoeë uitspreek met die politieke toestand in die land, spesifiek met die patriargale bestel. Daar word afgelei dat die liriese-ek eintlik gelykgestel kan word met ’n nie-gefiksionaliseerde outobiografiese-ek, veral wanneer die digter se onlangse ervaring met die polisie en haar kamerade in die moordsaak in ag geneem word. Dit verduidelik die outobiografiese-ek se afstandigheid en ideologiese kritiek op mag:

ek sê dit vooruit
hard

ek staan vir niks
ek skaar my by nêrens
niemand kom my naby

In *Relaas van 'n moord* word die moontlike rede vir die digter se weersin in alle mag – nie slegs die apartheidsregering waarteen sy jare lank baklei het nie – verwoord in haar eie woorde oor die voorval tussen haar en haar medestryders (1995b:44-45):

“Eintlik weet ek net ek is misbruik – ek is uitgebuit en geëksploiteer op elke enkele eenvoudige struggle-beginsel. A ek is nie geconsult nie, B ek is eenvoudig georder, C nie die geringste gebaar is tot op hierdie oomblik gemaak om aan my die politiek hiervan te verduidelik nie, D ek byt die fokken spit af vir 'n amateuragtige plan waarin 'n spul mans voor honderde commuters wou afshow oor wie nou eintlik die meeste mag het. My vryheid is ondermyn, my menswaardigheid is ondermyn, my intelligensie is ondermyn en net soos Douglas Baartman sy vrou en sy kinders sorgvuldig laat vertrap het vir ‘die saak’, so ook maar ek en my gesin – after all, wat is 'n gepamperlangde, sentimentele, wit gesin anders voor goed.”

Na dese lyk die hele manlike geslag vir haar eenders, want sy is metafories deur hulle almal in die steek gelaat en misbruik. In hierdie opsig word alle mans, behalwe haar eggenoot, saam gegroepeer as “peule van mag” wat rondsit en “piele vleg” (1995a:6). Cixous (1989:108) merk op dat manlike seksualiteit gerus mag sentreer op die manlike geslagsorgaan, maar dat die vrou se libido volgens haar van kosmiese afmetings is, net soos haar onbewuste globale gerig is, parallel met die oneindigheid van haar skryfhandeling:

Let masculine sexuality gravitate around the penis, engendering this centralised body (political anatomy) under the party dictatorship. Woman does not perform on herself this regionalisation [...] that only inscribes itself within frontiers. Her libido is cosmic, just as her unconscious is worldwide: her writing also can only go on and on, without ever inscribing or distinguishing contours [...].

Die skynheilige, sluwe mans met “omruilbare gesigte” suggereer dié geslag se gemak om identiteite te wissel om weer 'n pos in die nuwe bedeling te kry. Hierdie opmerking sluit ook aan by die “nuwe barcounter van identities” in “ai tog!” (2000a:47) wat in *Kleur kom nooit alleen nie* ter sprake kom.

Die politieke geweld word vergestalt in “stopstrate van vleis” wat intertekstueel inspeel op Breytenbach se “bedreiging van die siekes” [soek aanhaling]. Verder word die politieke onstuimigheid van die land tydens die oorgangstydperk ná 1990

aangedui deur die “taxi’s” wat beskryf word as “bloedgargoyles”. Te midde van die chaos smag die spreker na “iets mildadig mens” wat in kontras staan met die gargoyles in die vorige strofe, asook die monsteragtige mans wat hul mag verkeerdelik uitoefen. Die slot sluit op byna identiese wyse by die openingsstrofe aan wat die siklus voltooi. Die laaste reël wat tipografies van die res geskei is, vestig die leser se aandag op die spreker se algehele verwerping van die manlike bestel, “ek weersin volkome”. Hierdie sentiment eggo “A.” (die voorletter skakel duidelik met Antjie) se woorde teenoor haar eggenoot in hulle gesprek oor die moordsaak (1995b:45): “Ag fok jou! Ek wil met hierdie hele saak niks te doen hê nie. Dit het niks, absoluut niks met my uit te waai nie. Ek is die donner in en gaan my nie laat sê deur enigeen nie [...]”.

Daar is ’n aantal verwysings in die twee “wintergedigte” (1995a:14-15) wat op indirek outobiografiese wyse met die digter skakel. In die eerste vers is die ruimte “’n harsh wintersdag in die suid-vrystaat” waar die spreker as verteenwoordiger van ’n groep optree met die talle verwysings na die gemeenskaplike “ons”. Deur die vermyding van die eerstepersoonsperspektief blyk die digter haarself suksesvol as deel van die groep te beskryf en hulle identiteit aanneem. Hulle is een massa wat saam koffie met brandewyn drink en “bunnychow” met “bloedrooi kerriemince” eet. Die outobiografiese-ek vervaag ten voordeel van die meerderheid en is slegs implisiet betrokke deur die beeldskepping.

Die leser kan egter aflei dat die digter hier na haar eie lewe verwys, aangesien dit in die Suid-Vrystaat plaasvind waar sy by die Hoërskool Brentpark hokkie afgerig het: “die wit bal klap klinkend hout / in die doelhok [...]” (1995a:14). “[D]ie gemeensaamheid van lyf / bring asem vir mekaar” kry nuwe nuanse teen die agtergrond van Krog se strewe om deel van die bruin-en swartgemeenskap te wees. Dié beeld spreek van ’n gemeenskaplike en wedersydse afhanklikheid, waar alle rasse “asem vir mekaar [bring]” ter wille van oorlewing. Die talle Engelse woorde is ’n verdere poging deur die digter om in te skakel by hierdie gemeenskap en afstand te doen van die Standaardafrikaans wat haar as wit, elitistiese Afrikaanssprekende brandmerk.

Gedig “2.”, beter bekend as die “toiletgedig” het ’n metatekstuele inslag deurdat die digter ’n rits abjekte onderwerpe opnoem waarvoor liefs nie geskryf behoort te word nie. Dit word egter in hierdie afdeling bespreek, weens die skakeling met die eerste “wintersgedig”. Die outobiografiese-ek is onwrikbaar direk in haar uitspraak oor dié taboe-onderwerpe wat “nooit” as digterlike inspirasie mag dien nie (1995a:15):

dinge natuurlik waarvoor ’n mens nooit ’n gedig sou skryf nie
dring in die nuwe territory poetic temas binne

Die inleiding berei die leser voor op nuwe temas binne die poëtika, maar selfs met hierdie voorbereiding, is die intieme relaas wat binne die raam van ongewenste digmateriaal aangebied word, skokkend (1995a:15): “tampon en pad te ruil te pie in toilette / van townships [...]”. Op ironiese wyse sinspeel “dinge natuurlik” op algemene kennis van dekorum oor private aspekte wat nie in die openbaar bespreek word nie, asook die mens se alledaagse, normale liggaamsfunksies wat deel uitmaak van ons natuur. Dit is hierdie spanning tussen kultuur en natuur wat sorg vir ’n onvergeetlike gedig.

Viljoen (2009d:206) merk hieroor dat Krog se grensoorskrydings oor liggaamlike prosesse die leser laat gril én lag, maar dat dit ook ’n manier is waarop sy “die ruimte vir vroulike liggaamlikheid binne die Suid-Afrikaanse samelewing met sy streng reëls betreffende vroulike liggaamlike dekorum uitbrei”. Dit is belangrike werk aangesien vroue al eeue lank voorgeskryf word oor liggaamlike dekorum. Showalter (1977:15) voer aan dat die vroulike subkultuur ontstaan het uit ’n gedeelde en toenemend heimlike en rituele fisieke ervaring. Die hele vroulike lewenssiklus – puberteit, seksuele inlywing, swangerskap, geboorte en menopouse – het ’n versteekte lewenswyse uitgemaak.

Die verbreking van hierdie stilte rondom die taboe-onderwerpe van vroulike liggaamlike funksies sluit aan by Kristeva (1980a:165) se teorie oor die funksie van stiltes in ’n literêre teks:

[R]uptures, blank spaces, and holes [...] in the linguistic fabric are the sign of a force that has not yet been grasped by the linguistic or ideological system. This signification renewed, ‘infinite’ by the rhythm in a text, this precisely is (sexual) pleasure (*la jouissance*).

Ronel Retief (2005:70) verduidelik dat Kristeva meen vroueskrywers behoort 'n "negatiewe posisie in te neem binne die betekenisproses deur alles omver te werp wat eindig, seker, gestruktureerd en gelaai met betekenis is". Krog se omverwerping van sosiale kodes in haar poësie het revolusionêre elemente, soos wat Kristeva (1980a:166) dit beskryf: "Such an attitude places women on the side of the explosion of social codes: with revolutionary moments" (in Retief 2005:70).

Uit 'n vergelyking tussen die twee "wintergedigte" word dit duidelik waarom die digter dié twee verse gekoppel het. In die eerste word haar individualiteit ten volle verdring deur die unifikasie van die groep waar ras nie 'n faktor speel nie. Teenstrydig hiermee word die leser in die tweede vers gekonfronteer met die digter se intiemste liggaamlike funksies en denke wat slégs vanuit haar perspektief meegedeel word. Dit blyk dat die digter met haar opvoeding en bevoorregte bestaan as wit middelklas, steeds op die mees basiese vlak van liggaamlike uitskeidingsfunksies (menstruasie, urinering en stoelbeweging) nie die kulturele grens kan oorstek na totale bevryding van ras, klas en sosiale kondisionering nie.

Die publikasie van die tweede "wintergedig" oor die townshiotoilet, dien as onherroeplike oorskoot van die onsigbare poëtiese grens tussen wat beskou word as welvoeglik en onwelvoeglik, gekultiveerd en ongekultiveerd. Krog beweeg van die grotendeels verwikkelde poësie van *Lady Anne* na toegankliker, soms banale, digkuns in *Gedigte 1989 – 1995* waar daar geen grense of perke op haar kreatiwiteit is nie. "Taboe" temas vir die poësie vind weer neerslag in *Verweerskrif* met "God, Die Dood" (2006a:20).

'n Paar ander verse wat ook op indirekte wyse outobiografies met Krog skakel is "in die sixties sien ek jou" (1995a:24) wat waarskynlik dui op John Samuel waarmee sy al van 1968 eksklusief uitgaan (Garman 2009:343) en "my enigste eggenoot" (1995a:28) wat reeds uit die titel af te lei is as haar eggenoot John Samuel, en later haar "my vier varkentjies se vader". In "verhonger" (1995a:30) word die magstryd tussen man en vrou uitgebeeld, "tussen veroweraar en verowerde" wat nie spesifiseer watter een van hierdie twee die oorhand het nie (vgl. Cixous se hiërargiese binêre opposisie in 1989:101-102). Die verwysing na "man van my van agtien jaar" skakel met die vorige huweliksgedigte soos "ballade vir 'n 5-jarige huwelik" (1981a:46) in

Otters in bronslaai. Die magstryd duur blykbaar al 'n tydjie, want hulle word beskryf as “vennote wat mekaar vir jare genadeloos uitoorlê”.

Die gedeelde politieke bewussyn van die egpaar word verwoord in “soos ek ken jy al die liede” in die vers “liberation” (1995a:35-37) wat deur die digter se werk as onderwyser (“terwyl ek voor die klas staan”) outobiografies van belang is. Die gesin word uitgebeeld in “armlengte van mekaar lê my kinders [...] en erg oor my en hulle pa” (1995a:54). Die kinders word ook in 'n siklus van drie verse uitgebeeld waarvan “Susantjie” (1995a:55) direk op haar naam genoem word wat die outobiografiese pakt met die leser beklemtoon. Die identiteit van die kind in die tweede vers is moeilik bepaalbaar, maar die reël “iemand moes my trou” verwys moontlik na die digter se eersgeborene, Andries (gebore 1975) wat deels sou verklaar waarom “tot vandag toe is ons té hard / té na op mekaar” (1995a:56). In die slotvers word daar gedig oor Philip (gebore 1979) waar die ouers wag vir hulle seun se laat tuiskoms: “my derde kind salig wederborene aan ons” (1995a:57).

Die digter laat doelbewus outobiografiese merkers in haar digkuns. Dit is deel van die spel waar die leser uitgenooi word om die verse se soms kriptiese “leidrade” te ontsyfer. In hierdie opsig kan die outobiografiese pakt vergelyk word met die modernistiese digter wat 'n intertekstuele spel met die leser speel en die onus op die leser berus om die verse te ontsluit.

Laastens weerspieël selfs die landskap op indirekte wyse outobiografiese inligting soos gesien in die liriese natuurgedig “'n veeg rooigras so ver die oog kan lek” (1995a:68) wat die digter se liefde vir haar herkoms en tuiste in die Vrystaat uitdruk: “ek bemin *Themeda triandra* soos ander mense God bemin”.

5.2.5 Universele verse

Die liriese natuurverse staan in skerp kontras met die kru seksueel eksplisiete gedigte in hierdie bundel. In “sonsondergang vanaf mooihoekeberg” (1995a:70) word die prag van 'n sonsondergang op speelse wyse verbeeld:

windskoon en wipboud soos 'n dikdydas

verdwyn die son tussen blou platbersgskeure

Hierteen staan die gedig “sy hande kabel die stuurwiel” waar die kru beskrywing van die uterus se afskeiding skakel met die ovulasiekaart in *Lady Anne*: “tussen dikmelk dye lek die etterende uterus / daaglik voort” (1995a:46).

Met “man ek lus ’n twakkie” (1995a: 49-51) sluit Krog aan by ander feministe in hulle ideologiese kritiek op mans. In die gedig is een vrou aan die woord, maar sy verteenwoordig die kollektiewe stem van alle vroue. Deur die digter se gebruik van ’n laer sosiale klas stem wys sy nie net haar vernuf met ’n verskeidenheid sosiolekte nie, maar sy bied terselfdertyd ’n geleentheid vir die leser om op voyeuristiese wyse hierdie wêreld te betree. Behalwe vir die eerste strofe is die hele gedig in aanhalingstekens wat dui op ’n monoloog gevoer deur een spreker. Die seksuele geskiedenis van die paartjie word in fyn besonderhede aan die luisteraar (waarskynlik ’n ander vrou, moontlik die digter) oorvertel. Vroeër is die verhouding regeer deur die man se seksuele behoeftes met geen agting vir die vrou nie:

nag hoor, vir fokken nag lekker gepis of te not
deur pregnancies babies abortions
mind you selfs al het ek my siek

Die klimaks, en ironie, aan die slot is dat die man “kapater” oftewel ontman (gekastreer) is, terwyl die spreker haar seksualiteit uiteindelik kan uitleef sonder sy eise:

“my hele lyf, ne, kraak van juices
my tette my koekoesnaai chát nou
en for the first time my baby
voel ek, hoe ek myself slowly in tune kom.”

Die feministiese diskoers van mag in hierdie onverskrokke gedig oor vroulike seksuele bevryding is ’n eerste vir Afrikaans poësie. Beukes (1999:202) lewer kommentaar oor Krog se diskoers as dié van die Nuwe Vrou: “Sy benadruk nie alleen die vrou se behoefte aan ’n selfgerigte seksuele verwagting nie, maar ook die gebruik van taal as versterking van haar nuwe gestalte”.

Ek sluit aan by Conradie (2006:117) se opmerking oor die bevryde digter se denkbeeldige “vermoë om geslagsrolle te transendeer” in die vers “in straatlig wat

voorstedelik deur die blinders skif” (1995a:32). Alhoewel daardie gedig vanuit ’n outobiografiese invalshoek bespreek is, is daar egter in hierdie digbundel ’n paar lesbiese verse, waar die spreker ’n hermafroditiese ruimte betree waarin sy die vroulike en manlike identiteit in een wese manifesteer (1995a:64, my kursivering):

[...] ek slaan my vingers soos klou in jou dye
god! al taal wat hier geld is “ferm vlees”
en soos ek jou lyf oor die mat rol
en jou tong in duisende tonge rasperig my brandsteek
wens ek ek het, nee jy het, nee ek
wens ek iemand hier, het piel!

Die ek-spreker in “die hokkieproewe duur die glansende dag lank” (1995a:62) smag ook na ’n manlik, dominerende rol wanneer sy haar hand op die dyspier van ’n speler plaas: “ondervels bibber soos ’n ratel of rot / o waar sal my gulp vandaan kom?”. Die inversie van die Bybelinterteks van “hulp” na “gulp” dien as ostranenie in ’n reeds vervreemdende vers van Krog se gewone heteroseksuele erotiese gedigte, veral indien die outobiografiese gegewens van Krog as ’n hokkieafrigter in ag geneem word. Dié verdraaiing van die teksvers is selfs meer opvallend weens die gebruik van die godsdienstige “Here waar kom ons hulp vandaan?” (1995a:6) aan die begin van die digbundel.

Die geslagsrolle word omgekeer in “ek kom agter dat ek mans begin bekyk” (1995a:48), wanneer die spreker erken dat sy die teenoorgestelde geslag slegs vir een rede dophou: “brutaal met die gedagte / hoe naai hy / sy breins en sieletjie interesseer my nie”. Die inverteer van sosiaal gestruktureerde geslagsrolle waar die man, in plaas van die vrou, geobjektiveer word, lei tot die bevryding van die vrou.

Die spreker se homoërotiese ondervinding in ’n sauna waar die reël, “jy dink ek is straight omdat ek getroud is” (1995a:63) die leser laat wonder oor die outobiografiese aard van hierdie openbarende gedig. Toerien (1997:211) verklaar egter prontuit: “So, here is confessional poetry of the intimate kind”.

Hierdie bevryding sluit aan by die beeld van die bevryde vrou in “Paternoster” (1995a:66). In hierdie vers word die opposisiepaar manlik-vroulik ingestel en die subjek verken beide ruimtes. Deur die manichese teenstrydigheid van vroulike

liggaamsdele en manlike vloektaal soos “moer”, sowel as die gebruik van kru terme soos “tiete” vir borste en gewelddadige taal wat met mans geassosieer word, dring die spreker die manlike terrein binne. Die dualiteit van vrou/man dui ook op ’n tipe hermafroditiese liggaam. Die spreker se liggaam neem egter aksie teen die samelewing se onderdrukking van die vrou deur gender spesifieke reëls: “my bekken smyt die aangeleerde gelate knak uit haar uit”. Visagie (1999:119) merk op dat die gedig ten einde ’n “omkering van die mite [is] dat die vrou haar oorsprong by die man het wat op sy beurt deur God geskep is”. Die geveg tussen die spreker en die omgewing (of selfs God) herinner aan die geveg in *Verweerskrif* tussen die spreker en die Dood (eintlik God). Hier is die fokus egter nie op verganklikheid nie, maar op vryheid in elke moontlike betekenis van geslagtelik tot digterlik:

ek is
 ek is
 die here hoor my
 ’n vry fokken vrou

5.3 Samevatting

Soos die hoofstuktitel aandui is daar tussen 1989 en 1995 ’n hoogtepunt en ’n wending in die Krog-oeuvre. Met die publikasie van die verwikkelde, deurgekomponeerde *Lady Anne*, het Krog bewys dat sy ’n digter van formaat is. Die toekenning van die Hertzogprys in 1990 dien as bevestiging van haar status as gevestigde digter. Alhoewel vele *Lady Anne* as Krog se poëtiese magnum opus beskou, het die toekenning van die Hertzogprys met die konnotasie dat sy nou deel van die instelling is, haar ’n ander koers laat inslaan.

Krog is bekend daarvoor dat elke digbundel tematies vernuwend is. Die leserspubliek is egter steeds verras (en geskok) deur die wending wat haar oeuvre ses jaar later aanneem met die publikasie van *Gedigte 1989 – 1995*. Dit is ’n totaal omwenteling van die elitistiese poësie in *Lady Anne* waar sy die masker van die Skotse vrou benut het om op die terreine van politiek en geslagtelikheid kommentaar te lewer. Met *Gedigte 1989 – 1995* beaam sy haar posisie as “anti-establishment” en word die eerste vrou om in die Afrikaanse digkuns kru seksuele taboes te deurbreek. Die bundel is sterk huishoudelik gesentreerd wat in skerp kontras staan met die abjekte. Die

spanning tussen gesinslewe en politiek tree ook sterk op die voorgrond. Dié publikasie van los gestruktureerde verse word gereken as 'n oorgangsbundel tussen die skrywerlike digkuns van *Lady Anne* en die oraal geïnspireerde verse van *Kleur kom nooit alleen nie* (2000).

6. Poësie ná 2000: 'n nuwe fase

Poetry is not a profession, it is a destiny.
- Mikhail Dudan

*There is nothing on earth that can prevent a poet from writing,
not even the fact that he's Jewish and German is the language of
his poems.*

– Paul Celan

6.1 *Kleur kom nooit alleen nie* (2000)

6.1.1 Resepsiestudie

By 'n sistematiese studie van die Krog oeuvre, word dit algaande duidelik dat elke bundel nuwe temas aan bod bring. Met die publikasie van *Gedigte 1989 – 1995* (1995) het dit geblyk dat Krog 'n soort voorlopige *cul de sac* in haar poësie bereik het. Die “poëtiese” krisis is veroorsaak deur die graad van radikaliteit waarmee sy haar politieke en seksuele identiteit uitgedruk het.

In Krog se oeuvre is poësie na 1995 as diskoers te esteties, te klein as draer van politieke radikalisme. Eers na persoonlike skuldbelydenis en trauma belewe tydens die WVK-sessies en konfrontasie met die gruwel en geweld van die verlede deur die skryf van *Country of My Skull* (1998), keer Krog terug na die liriese genre van die poësie as uitdrukkingsmedium (hoewel daar ook in *Country of My Skull* verse opgeneem is, en die duidelike hand van die digter in die metaforiese taal en beeldende taal merkbaar is). In *Kleur kom nooit alleen nie* (2000a) word die psigiese helingsproses beskryf na aanleiding van fisieke heling as metafoor en aanvaarding van haar eie identiteit as Afrikaanse digter.

Ná Krog in *Country of My Skull* wegbeweeg het van die bekende wêreld van haar Afrikaanse verlede en haar digkuns wat haar bekendheid in Suid-Afrika laat verwerf het, deur in Engels te skryf, keer sy twee jaar later terug na haar wortels in *Kleur kom nooit alleen nie*. In die bundel soek Krog na taal om haar gebrutaliseerde en gefragmenteerde psige na heling te lei. Dié taal vind sy in die Richtersveld by mense

wat nog 'n dialek van argaïese Afrikaans praat. Sy erken dat sy na dié gebied gegaan het “vir die taal, ek wou net weet hoe dit klink” (Wasserman 2000:4).

Kleur kom nooit alleen nie sluit in vorm aan by die Richtersvelders en Afrika *griots* se orale kultuur. Die orale of mondelinge tradisie is van nature oper as Westerse poësie met meer herhaling en parallelisme wat daaraan 'n musikaliteit verleen.

Die titel is afkomstig uit 'n gesprek tussen Krog en Paul Weinberg se vriendin, Heleen, oor die wyse waarop 'n kunstenaar die landskap waarneem. Krog het vertel as digter dink sy in woorde en gevra of Heleen wat skilder in kleure dink. Haar antwoord was “Kleur kom nooit alleen nie” (Nieuwoudt 2001:13). In 'n onderhoud met Hanli Retief (2000:5) verduidelik Krog dat die titel van haar digbundel met 'n “klomp bagasie” gepaardgaan: “Dit gaan nie oor wit nie, dit gaan nie oor vel nie, maar oor die manier hoe jy die wêreld beleef en daarop reageer, wat moet verander”.

Dit is 'n sterk deurgekomponeerde bundel gebou rondom die begrip “kleur”. Aan die begin van die bundel dui “kleur” op die geografiese landskap van die dorre Richtersveld gekenmerk deur 'n magdom verskeidenheid klipsoorte. Geleidelik beweeg die begrip “kleur” van die klipsterige landskap tot die mense van daardie landelike gebied. Hulle is bruin sprekers van 'n eiesoortige Afrikaans wat deur hulle taalgebruik skakel met die landskap. Die fyn nuanses van die konkrete landskap, mense en hul taal skakel met die abstrakte aanwending van die kleurbegrip as politieke merker waar velkleur bepalend van 'n politieke standpunt is. Die titel van haar bundel kan dus moontlik drie interpretasies hê: die kleurespektrum, die kleure van die landskap in die Richtersveld en velkleur wat verband hou met identiteitskwessies. 'n Postmodernistiese aanslag is dus reeds in die titel sigbaar, want *Kleur kom nooit alleen nie* is meerduidelig. Dit dui daarop dat daar nie meer een korrekte betekenis van die teks is nie, maar verskeie.

Met die Groot Gariep (Oranje) op die voorblad en die Nigerrivier op die agterblad beeld dit van Suid-Afrika tot Noordwes-Afrika uit en simboliseer Afrika as 'n geheel: ons hier aan die suidpunt van die kontinent is déél van hierdie vasteland. Die digter onderneem terselfdertyd 'n fisieke en psigiese reis deur Afrika wat uiteindelik in

“aankoms” (2000a:101-103) bymekaar aansluit met die digter se aanvaarding van self: “ek weet waarheen ek op pad is / tot hiertoe en verder huis”.

Daar is vier afdelings “Mondweefsel”, “Wondweefsel”, “Sgraffito” en “Bindweefsel” wat deur die mediese verklaring voorin die bundel verbind word: “Wondherstel is die herstel van die integriteit van beseerde weefsel”. Dié verklaring dien dan as motto vir die bundel as geheel wat handel oor psigiese en fisieke heling. “Mondweefsel” suggereer ’n fisieke besering in die mond, maar is ook ’n intertekstuele verwysing na Breytenbach: “die mond is te geheim om pyn nie te voel nie”. Die implisiete metatekstuele konnotasie aan “mond” is die ruimte van die tong waar taal (*langue*) ontstaan en uiting gee aan emosies deur woorde. “Wondweefsel” is ook meerduidelik, want dit verwys na fisieke verwonding, asook uit die outobiografiese-ek perspektief na psigiese verwonding en trauma wat opgedoen is tydens die WVK-verhoor. Die Italiaanse kunsterm (wat dui op versiering verkry deur ’n oppervlaklaag af te krap om ’n andersgekleurde onderlaag te ontbloot), heet “Sgraffito”. Die laaste afdeling, “Bindweefsel” suggereer genesing van wonde, weereens liggaamlike en geestelike, wat meestal littekens agterlaat.

Kritici is eenparig in hul lof vir Krog se negende bundel. Van Vuuren (2000:12) is beïndruk met Krog se vernuf om al die drade bymekaar te bring: “Op verstommende wyse slaag Krog ten slotte daarin om al die disparate motiewe deur die bundel heen te versoen, en kom die gebrokenheid van psige tot heling”. Henning Snyman (2000:9) beweer dit is “’n poëtiese kragtoer, en vir dié leser Krog se beste bundel tot op datum” en wat vir Karen de Wet (2000) die langste sal bybly is “die gefokusde en nimmer verslakte klipharde oopskryf van dit wat in die binneste is. Die essensie, dus”. Die versoenende aard van die digbundel word deur Hein Viljoen (2004) beklemtoon: “the politics of colour, of sex and of belonging are deterritorialised by suffering, foregrounding a new, compassionate language and a new colour – the colour of being human”.

Brink (2001:1) verklaar onomwonde: “Dis een van die min bundels waarvan ek kan sê dat ek na die lees daarvan werklik op ’n ander manier na die wêreld kyk”. Dié bundel se invloed word so merkwaardig gereken dat Fanie Olivier (2000:13) opmerk: “hoe gelukkig is ons nie om van Afrika te wees nie en om iemand soos Antjie Krog te

hê wat juis in Afrikaans dit in skitterende stukke vers kan verken, herken en bevestig nie”.

Dit is selde dat mens ’n oorweldigende positiewe resensie van hierdie oortreffende trap vind. Dit is veral Karen de Wet (2000) en Brink (2000) se waardebepalings, hier in volgorde aangebied, wat uiters positief is:

Die manier waarop die uitdaging aanvaar word om die grondigste van alles (elke lieue tema en nuanse en beleving) tot in die onaansienlike wese daarvan in te kyk, en huiweringloos onverbloemd óóp te sê, dit is wat [...] werklikwaar verbluffend is. Om die uitdaging van die kontinent wat sig verset tot bewoon en benoem, om hierdie uitdaging in sy mees ongenaakbare vorm te aanvaar, naamlik in terme van klipharde onversetlike klip, en om dan daarmee sukses in en deur die taal te behaal, dít is verdienstelik.

Dit is onbeskroomd oor wat hard en bitter en gewelddadig is, maar dit alles word geheilig deur ’n mededeelsaamheid en ’n erbarming waarin juis die mensste van menswees in al sy wondbaarheid én weerbaarheid deurstraal word.

Toerien is egter gedeeltelik krities oor *Kleur kom nooit alleen nie*, ten spyte van lof vir die eerste afdeling, wat hy as die bevredigendste beskou (2001b:125):

While the reader is relieved that Krog has returned to punctuation, something else rankles: why, when she so intently searches for the right word, does she so often use bland, expressionless English words, allowing herself to fall into the sloppy habit of urban Afrikaners who use English liberally in their speech?

Toerien wys ’n geldige anomalie in die teks uit: Waarom gebruik Krog dikwels uitdrukkinglose Engelse woorde, terwyl sy ingespanne soek na die gepaste Afrikaanse woord? Die antwoord op sy vraag is te vinde in ’n onderhoud met Daniel Hugo (2000) waarin Krog vir Hugo daarvan beskuldig dat sy gebruik van Standaardafrikaans “hoogdrawend klink”. Volgens Krog is dit “[d]ie taal wat aan jou opgedring is in die vorige bestel” en dat sy Engelse woorde gebruik “om daardie Afrikaans van jou te ondermyn”. Op Hugo se navraag oor hoeveel Engelse woorde sy by die bruin mense in die Richtersveld gehoor het, antwoord sy: “Niks nie, [...] [m]aar hulle ondermyn die taal op ’n ander manier. Hulle praat nie Standaardafrikaans nie”. Hugo se repliek is veelseggend: “Ondermyn die taal? Hulle het nooit anders gepraat nie!” Hierin lê die ironie, dat Krog se politieke verklaring om haarself te distansieer van “daardie Afrikaans” (MEB: Standaardafrikaans) terwyl sy die Richtersveld se Afrikaans bewonder, na ’n regverdiging lyk vir taalvermenging eerder as vir die politieke standpunt wat sy daardeur wil suggereer. Daar is wel verskille tussen die Richtersveld

se Afrikaanse sosiolek en Standaardafrikaans, maar van “ondermyning” is daar nie sprake nie.

Anders as Toerien, kritiseer Odendaal (2000:8) nie Krog se vermenging van tale nie, maar lig bloot die feit uit: “Veral die Afrikaanse leser word lewens- en wêreldbeskoulik gekonfronteer met 'n kragtig ondersoekende digterstem wat boonop nie skroom om Afrikaans en Engels onpuristies op te ‘mix’ nie”. Dit is egter onduidelik waarom hy spesifiek verwys na die “Afrikaanse leser”, terwyl dit 'n Afrikaanse bundel is wat slegs gelees gaan word deur mense wat die taal magtig is. Indien hy onderskeid tref tussen 'n eerste- en tweedetaal Afrikaanse spreker blyk dit steeds 'n toutologiese opmerking te wees en polities ingekleur. Bedoel hy hiermee dat Afrikaanssprekendes “lewens- en wêreldbeskoulik” meer gekonfronteer sal word as ander lesers omdat hulle meer skuld dra as Engelssprekendes aan die politieke ongeregtighede van die verlede?

Die intertekstuele spel tussen Krog en digterlike voorgangers soos Opperman, Jonker, Boerneef, J.C. Steyn en Breytenbach is deur bykans alle resensente uitgelig, maar veral die interaksie met Van Wyk Louw (vgl. Viljoen 2008, Van Vuuren 2006b) en Leipoldt (vgl. Viljoen 2003, Jacobs 2003) word uitgebreid in artikels bespreek. Daar is ook 'n verwysing na Jan F.E. Celliers se gedig “Dis al” (2002:39) in “aankoms” (2000a:102) waar die struktuur van die vers eenders is, maar die beelde is teenstellend – dag/nag, veld/duin en voël/perd:

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

teenoor “aankoms”:

dis die maan
dis die duin
dis die geluid van my perd
hierby leef ek

Die belangstelling in hierdie bundel is af te lees uit die talle artikels hieroor gepubliseer wat strek van vergelykende studies (Van Coller & Odendaal 2003a,

2003b), die intertekstuele spel met vorige digters of kunstenaars (Taljard 2008, 2009, Nel 2001), problematisering van die skryfproses, versoening en taal (Taljard 2006, 2010d, Karen de Wet 2001) tot die rekonstruksie van identiteit. Slegs *Lady Anne* van die ander bundels in die Krog oeuvre het soveel navorsing gestimuleer.

In 2001 het Krog vir *Kleur kom nooit alleen nie* die eerste RAU-prys vir skeppende werk in Afrikaans ontvang Volgens Willie Burger het die paneel veral waardering vir Krog se vernuwende en uitbouende gebruik van temas uit haar vroeëre werk (Johan Eybers 2001:10). Hy verklaar dat benewens die betrekking van intertekste uit die Afrikaanse poëtiese tradisie, sy ook gelyktydig die tradisie verskuif en verruim, en hiermee ook “die Afrikaanse denkwêreld, deur 'n herontdekking van die land en die kontinent, maar eintlik van die mens” (Eybers 2001:10).

Kleur kom nooit alleen nie is Krog se eerste digbundel in vyf jaar sedert *Gedigte 1989 – 1995* en verskyn twee jaar na die publikasie van die internasionaal suksesvolle *Country of My Skull* wat sy opgedra het aan: “Those who died with an Afrikaans surname on their lips”. Hieruit blyk dat Afrikaans vir haar gestigmatiseer is. In *Kleur kom nooit alleen nie* verwoord sy haar soektog na taal waarmee sy die landskap en haar emosies kan formuleer. (Dié stigma gekoppel aan Afrikaans is half-ironies aangesien sy *Country of my Skull* aanvanklik in Afrikaans geskryf het. Die skrywer Ivan Vladislavić en haar seun Andries het gehelp met die vertaling (Krog 2002a:294). Herman Wasserman (2000:4) het Krog gevra of sy dit met *Kleur* problematies gevind het om weer in Afrikaans te skryf. Hierop was haar antwoord:

As jy voorheen in Afrikaans geskryf het, het jy geskryf in die taal van die maghebbers. Die weerklink in die taal was dié van absolute mag. Ek voel dit nie meer nie.

Vir die eerste keer skryf ek in 'n taal wat homself magteloos voel, en dit is fantasties. Die vibrasies binne die taal is vir die eerste keer dié van genade. Daar kom 'n meer medemenslike toon, ander stemme word ingebring omdat die taal nie meer so seker is van wie hy dien nie.

Die toon van die digbundel is sagter en meer versoenend as *Country of My Skull*, maar sluit op kunsteoretiese vlak temas daarby aan. Die Afrika gerigtheid in Krog se oeuvre word later verder gevoer met die publikasie van nog twee bundels in die Afrika tradisie, *Met woorde soos met kerse* (2002) en *Die sterre sê 'tsau'* (2004) waarvoor sy vir eersgenoemde die Suid-Afrikaanse Vertaalprys ontvang.

In teenstelling met *Gedigte* 1989 – 1995 se los struktuur is *Kleur kom nooit alleen nie* verdeel in duidelike afdelings wat progressie toon. Verder word die kopiereg aangedui as van Antjie Krog, waar dit in *Country of My Skull* A.E. Samuel was. Waar haar getroude van haar skakel met haar tweede eggenoot, John Samuel, asook aan haar loopbaan as joernalis, dui die gebruik van haar nooiens van op haar selfstandigheid, en haar identiteit as feminis en digter. Die keuse van naam waaronder sy publiseer is 'n aanduiding van haar verskillende identiteite.

Oor die skryf van *Country of My Skull* vertel Krog: “Dit was ontsettend lekker om net te weet: daai het ek al gesê, daai het ek al gedoen, ek kan nou dié sê” (Retief 2000:5). Die beweging vanuit die ruimte van die joernalistiek van Samuel tot die digkuns van Krog, ervaar sy as bevrydend: “En dan is Afrikaans, op 'n manier, nou los van die drag van mag. Dit bring nou 'n ruimte van asem vir allerhande goete wat vroeër 'n probleem was as jy jou daarmee opgehou het” (Retief 2000:5). Die bundel word egter steeds aan haar eggenoot opgedra: “Vir John wat 'n man is van sy woord”. Krog begin ook die nuwe millennium by 'n ander uitgewer, ná Human & Rousseau, Taurus en Hond, publiseer sy by Kwela.

In hierdie bundel kan byna al die verse as indirek outobiografies gelees word, selfs die “skildery sonnette e.a.” wat intertekstueel meesprek met onder meer Marlene Dumas en Picasso se kunswerke, kan geanaliseer word volgens Krog se keuses en interpretasies van die skilderye. Hierdie studie sal egter fokus op verse wat op 'n direkter wyse skakel met Krog se lewe as digter en moeder. Viljoen (2002:46) merk ook in haar studie op oor die ooreenkomste tussen Krog se identiteit as digter en liriese-ek: “Vanweë die ooreenkoms tussen die outobiografiese gegewens van Krog se lewe en die sprekende subjek in die gedigte, veroorloof ek myself die vryheid om na die spreker te verwys as ‘die digter’”.

6.1.2 Taal en oraliteit: outobiografiese gedigte

Die bundel begin met 'n oper gedig (“ses narratiewe uit die Richtersveld”) en voltooi die kringloop ook met 'n oper gedig wat 'n Boerneef interteks het. Uiteindelik is daar dus 'n sinkretistiese vorm waarin die volkse en orale poësie saamgebal word en op

voortgewerk word met 'n nuwe register, toonaard en trant saam met Afrika se orale tradisie.

Hierdie narratiewe is in Engels deur Krog vertaal as “It takes a lot of God to survive here” (2000:53-73) opgeneem in Paul Weinberg se fotoboek *Once We Were Hunters. A Journey of Africa's Indigenous People* (vgl. Van Vuuren 2009). Die titel is ontleen van die derde vers in die gedigsiklus “narratief buite die park” (2000a:16): “dit vra baie God om hier te hou”. Die hoofstuk, “It takes a lot of God to survive here: the Richtersveld national park” (2000:53), begin met 'n Engelse aanhaling van Oom Jan: “All the way to here it means here is something, I have something which you do not have and you have something which I do not have, and thus we found unity, because the days of baas are past and gone”. In hierdie Weinberg-boek praat Krog ook van narratiewe en beklemtoon dat elkeen in die Richtersveld hulle eie narratief het: “so in the Richtersveld everyone has his own narrative, whether landscape or human”.

In 'n onderhoud met Elretha Britz (2000:6) vertel Krog van die inspirasie vir haar digbundel wat slegs 'n week ná haar bedanking by die SAUK begin posvat het:

Die vertrekpunt vir *Kleur kom nooit alleen nie* was 'n reis na die Richtersveld die week nadat ek by die SAUK bedank het. Daar vind jy mense wat poetry praat.

Dié mense se taal is darem nie net vir opteken nie. Jy gee dit struktuur sodat die integriteit van die verhale nie verlore gaan nie. Mens moet ook die kompleksiteit in die oënskynlik eenvoudige dialoog uithaal.

“Mondweefsel” bestaan uit ses narratiewe wat mens kan aanneem dikwels mondelings oorgelewer word aan besoekers in die Richtersveld. Dié meerstemmige vertellings inkorporeer die nuanses van die taal deur die spanning tussen die verskillende registers, veral tussen die Richtersvelders en die wetenskaplike diskoers van die digter en geoloog, uit te lig. Teen die agtergrond van Krog se gedokumenteerde reise na die Richtersveld, sowel as met die digterskaravaan na Timboektoe, word al dié narratiewe en verse gelees as indirekte outobiografiese gedigte.

In “narratief van die parkboer” (2000a:22-26) is die digter sigbaar as die ek-spreker. Reeds in die openingsreël met “oom Jakobus de Wet praat poetry” is daar 'n verdeling

tussen die subjek en die objek. In die Richtersveld word Engels nie juis as spreektaal gebruik nie. Hulle taalgebruik is suiwer, konkrete Afrikaans. Krog gebruik die woord “poetry” in plaas van poësie. Sy het in ’n onderhoud met Hugo (2000) beweer: “Poësie is hoogdrawend. Ek skryf poetry”. Die orale tradisie gebruik sterk liriese, beeldende taal wat verskil van die Westerse wyse van praat. Hulle meng die Bybelse wêreld wat deel is van hulle kultuur en pas dit dan toe op hulle eie leefruimte. Op sinkretistiese wyse bring hulle dus twee wêrelde saam:

‘rondom Jerusalem is berge
hier alleen by die bokke in die veld
is ook berge
maar rondom ons is God
ek voel Hom heel aand aankom so van Akkediskloof se kant

Die digter span ook hierdie tegniek in om ’n egtheid en Afrika-gerigtheid aan haar verse te verleen, veral as gekyk word na die Wes-Afrika gedigte in die vierde afdeling. In *’n Ander tongval* bevraagteken Krog of sy in twee maande ’n hele digbundel kan skryf, maar besluit dat dit nie moontlik is nie – indien sy egter een gedig kan skryf “sal haar beker oorloop” (2005:275). Krog reis na die Richtersveld “om asem te haal in die bergwoestyn – die stilste plek op aarde” (2005:275) volgens haar metgesel, Heleen. Die innerlike konflik tussen Krog-die-joernalis en Krog-die-digter word verwoord in haar vrees dat dit nie doenlik is om meer in Afrikaans te dig nie en die verwysing na stilte sluit aan by die opmerking dat die Richtersveld die “stilste plek op aarde” is (2005:273, my kursivering):

Sy het ’n maand betaalde verlof en een maand onbetaalde verlof gevat om te sien wat in haar oor is van digter-wees. Na soveel jare van stemme opneem en transkribeer, na soveel jare van pynlike getuienis voor die Waarheidskommissie en politieke retoriek in die parlement, had sy geen benul of sy nog hoegenaamd ’n poëtiese reël kan skryf nie. Het sy nog die stem wat van nêrens af in haar opkom, of het dit lankal padgegee? Of het sy haarself omskep in ’n tweederangse prosaskrywer met poëtiese aspirasies? Het sy nog iets soos haar eie stem, of het die jare van napratery haar verwring tot ’n blote spreekbuis? Wat sal sy in haarself hoor, as alles totaal stil is rondom haar? Niks? Heeltemal en volkome niks? Of sal iets van ver af na haar toe aandryf as sy haar ore in die niks uitstuur.

Met verwysing na die bestuur van die grond vertel Oom Jakobus in sy naïewe verteltrant op humoristiese wyse:

eers wil die myne die grond het
toe vra ek: hoe kan twee mans een vrou bestuur?
toe sê hulle: oom Jakobus julle bestuur bogronds
ons bestuur ondergronds

Dié beeld van bogronds en ondergronds word in “skryfode” (2000a:66-74) deur die digter opgeneem en verder binne die konteks van haar digterskap uitgebou. Die wyse waarop geboer word (“onder my bokke maak ek nooit apartheid nie”) lewer ook indirek kommentaar op die politiek in Suid-Afrika met die implisiete boodskap dat net soos dit nie ’n goeie praktyk is om bokke van mekaar te skei nie, behoort mense ook nie verdeel te word nie.

Die digter se stem skemer deur in suiwer Afrikaans: “middagoor sak die hitte tussen die koppe vas / klippe word die bloute in geblaak” (2000a:24). Alhoewel Krog ’n beleid teen die gebruik van Standaardafrikaans het, sou dit in hierdie geval erg vervreemdend aangedoen het. Die sprekende subjek word sigbaar as teenwoordigheid in hierdie wêreld, wanneer in streekstaal verklaar word: “‘mevrou kan nou ’n sluimertjie vang’” (2000a:24). Aangesien dit bekend is dat Krog hier op reis is, kan daar afgelei word dat die liriese-ek in die gedig die digter self is (2000a:24):

ek kyk op my horlosie
dis twintig minute voor drie
en dit beteken absoluut niks

Die stadsmens se preokkupasie met tyd skemer hier deur, maar sy is nou in ’n landskap van ewigheid waar tyd nie meer van toepassing is nie. ’n Jonker interteks uit *Kantelson* spreek mee in “die son kantel eindelijk” (2000a:25). Die drie entiteite in hierdie gedig is oom Jakobus met sy argaïese Afrikaanse streekstaal, die digter met haar suiwer Standaardafrikaans en die outobiografiese subjek (“mevrou”) wat besoek in die Richtersveld gaan aflê het. Die digter-spreker deel mee: “niks so saf soos boklam / (onthou my taal)” (2000a:25) wat vir die leser ’n aanduiding is dat dit ’n outobiografiese inkyk in die subjek is, wat op ’n plaas grootgeword het.

Die katalogus van soorte blêre van lammers dui, net soos die klipverskeidenheid in “narratief van klip” (2000a:19-21), op die belangrikheid van die natuur vir die mense in die Richtersveld (2000a:25):

dis grootblêr tot platblêr tot kleinverloorblêr
tot mofblêr tot sanikblêr tot bederfblêr
tot vererg se baasblêr

Ná die katalogus van die lammers se sagte geluide wysig dié natuurgedig tot liefdesvers. Die outobiografiese-ek smag na 'n vernuwende liefdesverhouding met haar afwesige eggenoot: “hoe bring ek jou hier lief / tot langs die groot rivier / dat ons die later jaar se brak en bitter / weer tot liefde sedimenteer?” (2000a:25). Die verwysing na “die later jaar se brak en bitter” dui waarskynlik op die periode van die WVK-verhore waartydens Krog 'n ineenstorting (vgl. Britz 2000:6) beleef het. Sy wil hê dat hul liefde in wetenskaplike terme “sedimenteër” oftewel versteen tot klip. Die konnotasie aan klip is dat dit blywend en gevestig is.

Indien *Kleur kom nooit alleen nie* saam met 'n *Ander tongval* gelees word, is die ooreenkomste tussen gedigte en opgetekende herinneringe opvallend (2005:276):

Haar eenmanstentjie is opgeslaan op die oewer van die rivier. Na 'n week kyk sy op en sien hoe die berg anderkant die rivier sagweg blus in die blou. Dan hoor sy dit. Dofweg. Sy sit regop. Dit tree saggies in haar bloed in:

“Ek is hier... ek's by jou... ek het gekom in laventelblou.” Weer, asseblief, pleit sy. Sy het geen potlood, geen papier, maar lê terug teen die klipbank agter haar en haal asem deur haar oor.

hoe volg ek die lyne af na jou toe lief
as die laat lig so kliplangs knel
en Tattasberg my heel begin is
hoe groei ek jou hier?

Die frases stroom eenvoudig deur haar kop en dryf weg in die hitte. Soos vae seëninge.

Hieruit kan afgelei word dat Krog hier in dié streek haar digterstem terugvind. Die oorfloeiing tussen die genres van prosa en poësie is veral by Krog se werk sigbaar. Sy is eerstens 'n digter en tweedens 'n prosaskrywer en daarom gebruik sy liriese taalgebruik in haar prosawerke. Sy beskryf dit as “haal asem deur haar oor” (2005:275) wat weerklank vind in “digter wordende” (2000a:65): “die digter dig met haar tong / sy haal asem – ja, diep uit haar oor”. Ander ooreenkomste tussen dié twee tekste is die volgende reëls (2000a:22-25):

die begin van my was by Tattasberg
[...]

die berg aan die oorkant lyk soos iets wat lek
teen middaguur blus dit in blou
[...]
en as die son uitkyk is ek daar is ek daar in lavender blue
[...]

‘hoe lê ek die lyne af na jou toe lief
as die laatlig so kliplangs knel
[...]
hoe bring ek jou hier lief

Krog beskryf haar reis na die Richtersveld in *’n Ander tongval* (2005:275-276) en hierin kan byna verbatim gedeeltes uit die “ses narratiewe uit die Richtersveld” afgelees word. Vergelyk “die Groot Gariep” (2000a:13) met die ooreenstemmende deel uit *’n Ander tongval* (2005:275):

‘ons noem hom nie Gariep nie,’ sê oom Jakobus de Wet
‘ons noem hom die Oranje
maar ientlik vir ons is hy: Die Rivier’

“Die ding hier is die rivier, sê oom Jakobus de Wet, en hoewel hy al dae lank praat, hoor sy hom die eerste keer. “Ons noem hom nie die Gariep nie, ons noem hom nie die Oranje nie, vir ons is hy net die Rivier.”

Die titel van die bundel kom ter sprake in die woorde van Heleen Weinberg (2000a:26): “‘n kleur kom nooit alleen nie,’ sê sy”. Die outobiografiese-ek slaap in ’n tent langs die rivier waar dit blyk sy vrede maak met die (vroulike) landskap en psigiese wonding vergestalt in die rivier wat “soos bloed / uit ’n wond” verby haar vloei:

ek slaap op die wal van Die Rivier
die hele nag vloei dit stil en breed by my verby soos bloed
uit ’n wond – bokant lê die gruis van sterre
maak die nag haarself oop –

dadelik is kleur die oerkluts kwyd

Die bloedvloei kan ook dui op die WVK se narratiewe van verwonding, onderdrukking en marteling, sowel as op die oranjekleurige rivierwater. Ondanks die psigiese angste wat Krog beleef het as radiojoernalis om daaglik na dié narratiewe te moes luister, is sy dankbaar dat sy daarvan deel was (Britz 2000:6):

Sy sal altyd momente uit dié tye koester, soos om deel te kon wees van die proses waarin ’n nuwe landsbedeling sy beslag gekry het; en om in die jare tagtig in Kroonstad te kon woon

waar “die houdbaarheid en onhoudbaarheid van die situasie in die land nader aan die vel gevoel kon word as in 'n stad”.

In 1999 is Krog deur Mali se Minister van Kultuur genooi om saam met Breytenbach en ander Afrika-digters deel te vorm van *La Caravane de la Poésie* wat met die slaweroete van Gorée-eiland aan die Ivoorkus, al langs die Niger na Timboektoe in Mali sou reis. Hierdie reis vind neerslag in *Kleur kom nooit alleen nie* in die laaste afdeling, “Bindweefsel” asook later in *Change of Tongue* (2003) en die Afrikaanse weergawe, *'n Ander tongval* (2005). Daar is talle outobiografiese ooreenkomste tussen *'n Ander tongval* en die gedigte in *Kleur kom nooit alleen nie*²². Op hierdie reis deur die Afrika kontinent ervaar Krog beide verskrikking en prag, maar ondergaan bowenal 'n veranderde lewensbeskouing (Retief 2000:5):

Op die reis het ek die mees afgryslieke momente beleef, veral met kos, en ook die heel mooiste goed wat ek nog ooit kon beskryf het. Later eers het ek besef: dis eintlik wat ons is. Die aakligheid van hierdie vasteland, maar ook die ongelooflike, wonderlike ander kant, in landskap én in mense.

In die gedig “verskrikking” (2000a:93-96) verwoord Krog haar ergste ervaring op die poësiekaravaan wanneer sy noodgedwonge ontlast in 'n stort. Hierdie “toiletgedig” oorskadu die gruwele wat sy ervaar in die townshiptoilet 'n paar jaar tevore met “minstens vier verskillende kleure kak” (1995a:15). Die digter se obsessie met uitwerpsels blyk uit die herhaalde verdigting van dié onderwerp. Die vers is 'n beskrywing van hoe moeisaam dit is om in Afrika te reis en die onhigiëniese toestand van die stad waarin sy haar bevind. Die uitsigloosheid van haar situasie word slegs verbeter deur die Nescafé kitskoffiekorrels wat sy op haar tong gooi. Die orale plesier van die kitskoffie loop die anale vooruit. In hierdie vers is uitwerpsel 'n referensiële verwysing en het niks te make met 'n groter metonimiese betekenis nie.

In “verskrikking” word daar direk verwys na Krog se grootmoeder met “ek, kleindogter van ouma Jeannette Fiemies, sal / op die plek sterwe as ek daarvan eet” (2000a:94). In “by die dood van ouma Jeannette Bekker” (1985b:42-43) in *Jerusalem-gangers* vertel die digter dat haar grootmoeder haar “ontsmette kos” gevoer het as agjarige kind in sub A. Hierin is ook 'n verwysing na “fiemies”:

²² Vgl. Van Schalkwyk (2009) se studie.

as oudste kleinkind ook geliefdste
saam gewoonstel vir sub A losies my
iepekonder fiemies vertroetel jy op my

Die banale woord “fiemies” skakel met die gesegde “jy is vol fiemies” indien ’n mens jou neus optrek vir voedsel of selfs in sekere situasies indien dit blyk ’n persoon is te fyngesoel en veeleisend. Die kennis van hierdie gesegde is ’n aanduiding van die digter se Afrikaanse agtergrond. Die digter se identiteitskwessies kom aan bod in haar volgehoute fokus op die tekort aan ’n rioolstelsel in die stad (2000a:94-95):

die strate word onderbreek deur ronde gate
waar mugge en muskiete opdam
stront spat reg van bo af uit die geute

hoe kan ’n mens soveel gesofistikeerde argitektuur
soveel beeldskone ritmes
soveel triomfantlik-heerlike lyne ontbloot
en jy kry nie jou eie kak weggewerk nie
(wil ek vra
maar vra nie)
is kakwegwerk vir my belangrik omdat ek wit is?
is kakwegwerking ’n kwessie van kultuur?
is kakafsku onderdrukte skaamte vir normale funksies?
is ek abnormaal geobsedeer met kak?

Deur die volgehoute self-onderzoekende vrae opper sy weereens die identiteitskwessies van ’n wit Suid-Afrikaner. Sy wil deel wees van die groter Afrika, maar haar agtergrond en kultuur weerhou haar daarvan, veral aangesien die Westerse wêreld ’n rioolstelsel as ’n teken van beskawing beskou. In *’n Ander tongval* bespreek die digter en haar moeder die geskiedenis van die rioolstelsel in Kroonstad (2005:45-47) en ook word die rioolplaas bespreek (2005:391-394). In hierdie teks blyk dit dat Krog ’n belangstelling in die verwerking van menslike afval en ekskresie het (“kakwegwerking” in haar eie woorde). In dié geskiedkundige geskrifte word die liriese term “nagvuil” (2005:47) in plaas van “kak” gebruik. In hierdie gedig is die emosionele toestand van die outobiografiese-ek egter op breekpunt wat deur die banale taalgebruik geïllustreer word.

’n Vergelyking tussen die gedig en die ooreenstemmende deel uit Krog se outobiografiese teks vertoon vele ooreenkomste. Intendeel is die twee geskrewe opvattinge van die skrikwekkende gebeure byna identies, maar weens die tipografie,

asook die gekondenseerde aard daarvan, is die gedig treffender. In “verskrikking” staan geskryf (2000a:95-96):

ek is naar
ek is volkome maagwerkoos
ek eet nie
ek drink nie
ek praat nie
ek wil ophou prosesseer

gemeenskaplik is die badkamer
die toilet se bek is skeefgesak en gelykvol stront
sierlike harde turds lê akkuraat op die porseleinrant uitgestal

met die geluid van galmende stainless steel
sluit my poephhol vir ewig dig

ek's aan't uitfreak
ek lê op my matras en sweet
ek borsel nie tande nie
drink nie malariapille nie
ek hou op bestaan

maar eindelik moet ek
dié nag
eindelik moet ek

ek sluip desperaat ademend deur my strot

ek skrum die stank binne

alle krane is droog

ek hurk

by flitslig skyt ek
 blink en solitêr in die stort

toe ek my gat met my hand afvee
weet ek ek het vir altyd deur iets gebreek

my verskrikte vingers spoel ek af by 'n lekkende pyp

buite haal ek asem soos iemand wat pas aangekom het
ek sit die res van die nag met starende oë

‘my sister,’ groet Chenjerai die oggend, ‘you look terrorised!’

Op metonimiese vlak verwys “ek wil ophou prosesseer” na haar digterlike sintuie wat oorgestimuleer word met die stank van die ekskresie, asook die visuele ervaring van haar omgewing. Haar gekultureerde Westerse verfyndheid kan haar nie verskans teen die deurbreking van die taboe om haarself per hand in plaas van met toiletpapier af te

vee nie: “toe ek my gat met my hand afvee / weet ek ek het vir altyd deur iets gebreek”.

Daar is weinige verskil tussen die beskrywings. In die gedig word verwys na “porseleinrant” teenoor “porseleinrand”, die gebruik van Engels in die gedig teenoor die Afrikaanse ekwivalent in die prosa (“stainless steel” teenoor “vlekvrye staal”), in die vers sluit haar “poephol vir ewig dig” teenoor die bygevoegde Bybelinversie van “vir ewig en ewig. Amen” in die prosa. Daar word ook in die gedig aangedui dat sy asemhaal soos “iemand wat pas aangekom het” en in die prosateks is geskryf soos iemand wat “pas ’n marathon gedraf het” (2005:351-352):

Sy sweet. Sy rol rond. Sy is aan’t uitfreak.

En eindelijk moet sy. Dit wat sy gevrees het. Dit was sy gehoop het om uit te stel tot op die boot die volgende dag. Dié nag, nou, moet sy badkamer toe. Met die rekenmeester se flitslig gaan sy die gemeenskaplike badkamer binne. Van die drie toilette is een oor. Sy bek is skeefgesak en gelykvol stront. Sierlike harde turds lê akkuraat op die porseleinrand uitgestal. [...]

Met die geluid van galmende vlekvrige staal sluit haar poephol. Dig vir ewig en ewig. Amen. [...]

Sy sluip desperaat ademend deur haar strot na die badkamer. Sy skrum die stank binne. Sy hurk. En by flitslig skyt sy blink en solitêr ’n massale drol in die stort.

Toe sy met haar regterhand haar gat afvee, weet sy dat sy vir altyd deur iets gebreek het. Haar verskrikte vingers spoel sy af onder ’n lekkende pyp by die kraanlose wasbak.

Buite haal sy asem soos iemand wat pas ’n marathon gedraf het. Sy sit die res van die nag met starende oë. [...]

“My sister,” groete Chenjerai haar opgewek die volgende oggend, “you look terrorised!”

In ’n *Ander tongval* word die gebeure in ’n ander volgorde weergegee as in die digbundel, byvoorbeeld “dertiende dag” (2005:352) se gebeure vind ná die toilet episode in *Goundam* plaas, maar in die digbundel is dit omgekeerd. Indien hierdie vers as voorbeeld gebruik word van die uiterstes waartoe poëtiese grense (en die grense van welvoeglikheid) verskuif kan word, merk Brink (2000:1) tereg op: “Uit alles, illustreer dié bundel, is poësie te maak”.

6.1.3 Kunsteoretiese bewussyn: outobiografiese gedigte

Daar is slegs drie gedigte met ’n metalinguale bewussyn wat direk op outobiografiese wyse met die digter skakel. Hierdie gedigte is te vinde in die derde afdeling,

“Sgraffito”: “liefdeswoord” (2000a:63), “windows 2000” (2000a:64) en “skryfode” (2000a:66-74).

Die aard van die liefde blyk reeds uit die titel “liefdeswoord” (2000a:63) wat intertekstueel inspeel op J.C. Steyn se bekende “die grammatika van liefhê” (1975). Die outobiografiese subjek ondersoek die tekortkoming van die woord “liefde” as voldoende beskrywing vir ’n huwelik van 23 jaar:

liefde is so ’n dun woord
vir wat drie en twintig jaar tussen man
en vrou lê – dun armsalig’ woord

ons hyg deur dieselfde strot
ons teer aan dieselfde klier
ons bestaan nie apart nie
ons skyt saam

Die verhouding waarna verwys word, is dié van Krog en haar eggenoot John Samuel wat in 1976 in die huwelik getree het. Volgens die vers leef hierdie paar as een wese wat saambestaan in elke opsig – hulle “skyt” selfs saam. Dit dien as bevestiging van intimiteit, sowel as beklemtoning van die digter se fassinatie met die abjekte. Die kenmerklike dualiteit waarmee hierdie geliefdes al vroeër in *Gedigte 1989 – 1995* beskryf is, kom weer ter sprake waar hulle “mekaar ten gronde verag en bemin”.

Krog erken dat as digter dink sy aan die oordrag van ’n boodskap (Retief 2000:5): “Sjoe, ja. Jy wonder healtyd: kom jy deur, materialiseer dit wat jy probeer sê, in taal. ’n Mens wil nie noodwendig slim of kompleks klink nie, dit moet net... mooi wees”. Die volgende gedig getuig van hierdie strewe na estetiese eenvoud in haar verse. In “windows 2000” (2000a:64) beskryf sy haar jongste kind, Willem waar hy in Kloofstraat in Kaapstad staan. Die titel sinspeel op die elektroniese eeu met die Microsoft sagtewareprogram Windows 2000, maar tegelykertyd op die venster in die jaar 2000 waaruit sy haar seun dophou:

staan die kind in Kloofstraat met sy tas
kindertjie myne! roep ek hom aan
daar waar my hart die digste klop

soos altyd is ek elders
en dink hom om tot amandels
[...]

die kind sku ingedoke oor die straat
dun langbenig lomp soos 'n oopklapleer
ortodonties kwyl hy teen die wind

dis ek
dis ma hier

[...]

ek verdig rondom hom
verby alle skuld alle drome alle verwagtinge
verdig ek om hom heen

want ek het hom lief
so way
way anderkant my hart

Die digter-moeder (“dis ma hier”) is opvallend in die beskermende wyse waarop sy haar kind wil “verdig” (ook ’n toespeling op die digkuns) teen die teleurstellings van die lewe. Die wyse waarop die kind effe negatief geskets word as “langbenig lomp” en dat hy “ortodonties kwyl” herinner aan die beelde wat sy van haar ander drie kinders en eggenoot in “familiefigure as beeldmateriaal” (1981a:45) opgeteken het. In daardie gedig het sy ook haar gesin deur ’n ruit dopgehou as digter-moeder. Krog vertel van die rustigheid wat sy ná haar werk as radiojoernalis vir die WVK en die publikasie van *Kleur kom nooit alleen nie* ervaar met haar gesin en in huislike take wat sy voorheen, soos veral verbeeld in “hoe en waarmee oorleef mens dit” (1981a:39-40), verpes het (Retief 2000:5, my kursivering).

My jongste kind is in graad elf, en ek is nou by my huis, en ek het 'n visdam gebou en al sulke dinge. Dis vir my ontsettend lekker by die huis, om te sien hoe die dag deur 'n huis gaan. Die geluide en reuke in die lug. En die tye wanneer jy stoksielalleen is. *Dis selfs nou op 'n manier vir my lekker om skottelgoed te was en al die ander goed wat ek in 'n stadium so verpes het*. Ek is nou daar as my kinders verjaar. Ek kan vrugte inlê. Koe-dja-wels en kwepers. Ek kan glad nie jem kook nie, maar inlê kan ek baie goed inlê.

’n Hoogtepunt in *Kleur kom nooit alleen nie*, is “skryfode” (2000a:66-74), ’n metatekstuele vers oor die digter se kunsteorie. Dit is geskryf na aanleiding van Van Wyk Louw se “Groot ode” wat onder meer handel oor die filosofiese en modernistiese aard van poësie, asook die aard van die mens. In teenstelling met die moeilikheidsgraad van Van Wyk Louw se modernistiese vers, is Krog se postmodernistiese gedig toegankliker, waarin sy die frenetiese skryfaksie uitdruk in terme van ’n bogrondse en ondergrondse ruimte. Hier vind die leser ’n weerspreking en

ondermyning op postmodernistiese wyse van die voorganger deur die jonger digter om sodoende 'n eie identiteit te skep en so haar plek in die literatuurgeskiedenis te vestig. Beukes (2003:11) merk tereg op dat die “gestaltegewing van 'n eie identiteit” in hierdie gedig blyk “hand aan hand te gaan met die soeke en worsteling om 'n taal- en woordprofiel”.

Hierdie gedig skakel direk met die digter se lewe deur 'n verwysing na haar eggenoot se verjaarsdag: “hy vier sy 45ste verjaardag” (2000a:67). Vyf jaar tevore word daar verwys na sy veertigste verjaarsdag “in straatlig wat voorstedelik deur die blinders skif” (1995a:32): “op veertig / wil ek so my middeljare in”.

In “skryfode” (2000a:66-74) is daar 'n sterk liefdes- en skryfmotief, asook feministies en sterk persoonlik gerig. Die konsep om “ondergronds” te gaan is nie nuut nie, maar is reeds deur Virginia Woolf aangespreek. Sy het dit egter beskryf as “a room of one's own” waar die vrou die ruimte sou hê om te skep. In “skryfode” vertel die digter van haar eie skryfproses (2000a:66, my kursivering):

om te kan skryf moet ek myself binne kom
deur my te buite te gaan

ek verlaat die daglig
die sleur van gefabriseerde stemme
en gaan ondergronds

ek reis soos 'n gedagte

dis stil hier
en volkome afgesluit
veilig privaat
ek tas die wande af
ek gryp in die ongegronde donker grondelings rond
om my stem te vind
om die geluid van die gedig te hoor
die reël wat sag oopspat van êrens

en die skryf, die neerskryf, vind plaas in selfgeveg

(bogronds
wag die man wat ek liefhet
Sondae stap hy teen Leeukop
as die laatmiddag sloep teen die klip
die ruimte wat nie is nie
is nié, sê hy)

dit problematiseer die neerskryf
en ek baklei met myself tot die dood toe

ek word wakker elders met 'n mond vol liewe woorde
hy, my lief
is my hartverstikke steun en toeverlaat
ek wil gewoon 'n lewe hê met hom

[...]
soos jy behoort ek aan die aarde
en die letsels daarvan
[...]
ek skryf: jy eet asof jy feesvier
ek skrik vir my hongerte na jou geplette enkels
die aarde is warm met klein paddatjies

ek het alles te verloor
ek gee niks op nie
ek balanseer tussen wonde, rowe en keloïed

Die tweespalt in die digter tussen haar lewe in die fisieke wêreld; “ek was wasgoed in 'n bad / ek is bogronds” (2000a:68) en haar digterlike fantasie ruimte veroorsaak spanning, want soos die spreker self erken: “ondergronds durf ek nie hê nie / bogronds kry ek nie oorleef nie” (2000a:69). Die digter wat “balanseer tussen wonde, rowe en keloïed” as gevolg van dié tweespalt verklaar later: “ek funksioneer nie meer bo nie / wat soek ek hier / in dié plek / waar ek altyd afwesig is?” (2000a:70). Die verwysing na “altyd afwesig is” skakel met gegewe wat bekend is oor Krog, veral die feit dat sy op vele geleenthede, soos verwoord in haar vroëere verse, skuldig voel oor die tyd wat sy weg van haar gesin deurbring, gevange in haar digkuns. Sy slaag daarin om struktureel “ikoniese gestalte [te] gee aan die disparate elemente van haar persoon en bestaansverhoudings” (Beukes 2003:11-12).

Die digter se kreatiewe proses word verbeeld in “'n deur word oopgestoot na behaaglike son / elke keer as ek jou sien” (2000a:69) wat herinner aan Karel Schoeman se *Verkenning* waar die ouktoriële vertelinstansie metatekstuele kommentaar lewer: “probeer opnuut, probeer nader kom, beur die deur oop” (1996:171). Dit kan dui op die digter se skeppingsvermoë wat geaktiveer word deur haar geliefde se teenwoordigheid. Die son kan geïnterpreteer word as 'n bron van helderheid en kreatiwiteit.

Die aanhaling uit Janet Malcolm se *The Silent Woman* skakel direk met Krog se bogrond- en ondergrondmotief, en dit lig ook Krog se belangstelling in Sylvia Plath uit. Die motto lees: “Writing is a fraught activity for everyone, of course, male or

female, but women writers seem to have to take stronger measure, make more peculiar psychic arrangements, than men...”. In ’n onderhoud vertel Krog van haar digproses (Britz 2000:6):

Dig is vir my 'n manier van funksioneer. Wanneer ek skryf, moet dit stil wees om my. Ek moet weet waar my potlood is en ek skryf net op wit papier. Sonder lyne. Dan eers verplaas ek die gedigte na die rekenaar.

In hierdie metatekstuele liefdesvers tree die ek-spreker se tydsbesef oor die vervlietendheid van tyd sterk op die voorgrond. Dié vers se talle verwysings na verganklikheid dien as voorloper vir die uitgebreide tema van sterflikheid in *Verweerskrif* ses jaar later (my kursivering):

ek skryf: dis ’n oggend gemaak om in dood te gaan
[...]
verby ons verouderde liggame en verlore letsels
[...]
ons sien die gesig van ons sterfte:

en nou kan ek sê
(in my uitgevegte taal):
hiér slaap jy vannag!
[...]
die bome staan deurdrenk met soveel sterflikheid
dat alles van verganklikheid skrei
[...]
verby die kneusings
haal ons versigtig asem
agteraan kef die dood
haperend aan die hakke

alles gaan tot niet
en alle skrywes en geskryfdes
maar hierdie aarde
hier stuiwende adembenemde blou tafereel
nié
[...]
raak my aan
vannag
my ontbindende wang met jou vingerpuntspriet

Die gekursiveerde strofe skakel met “Vier seisoenale waarnemings van Tafelberg” (2006a:71-97) in *Verweerskrif*. Verganklikheid as tema word ook uitgebrei in “Sgraffito” in “Waiting for Meaning (*Marlene Dumas*, 1988)” (2000a:56, my kursivering):

[...] *hoe oud*
het ons geword hoe verknies tot kommer
 [...]

ek dink aan jou en *ek steek die winter oor*
 ek dink aan jou en *koue sweis aan my vel*
 droef droef so ver die hart kan inkyk

ons het die jeug uit ons hare geskud ons kan
ons lewe nie meer melk gee nie ons veroorsaak mekaar
 : jy daar, ek hier – voos *gekneus en behoorlik strotomgedraai*

In “Wondweefsel” is daar twee indirekte outobiografiese kunsteoretiese verse in die gedigsiklus “land van genade en verdriet” (2000a:37-44) met ’n politieke inslag. Albei hierdie verse “8.” en “9.” skakel met dele uit *Country of My Skull*, sowel as deur die politieke kommentaar wat gelewer word. In “8.” (2000a:42) spreek die outobiografiese-ek haar begeerte uit vir ’n nuwe woordeskat wat dui op die digter se metalinguale bewussyn en haar dringende behoefte vir vergifnis:

in die wieg van my skedel sing dit
 ontbrand dit
 my tong my binneste oor die gaping van my hart
 sidder vorentoe na die buitelyn
 van ’n woordeskat nuut in sag, intieme keelklanke

 van my siel leer die retina oopgaan
 daagliks – ’n duisend woorde
 skroei tot ’n nuwe tong

 ek is vir altyd verander. Ek wil sê
 vergewe my
 vergewe my
 vergewe my

 jy wat ek veronreg het – seblief
 neem my
 met jou saam

Die “duisend woorde / skroei tot ’n nuwe tong” skakel met “uit ’n march met ’n honderd oë skroei ons ’n nuwe vel” (1995a:11) wat dui op die digter-spreker se volgehoue fokus op ’n “nuwe” vel en “nuwe” tong wat die bevolking as ’n eenheid kan saambind. In die volgende gedig in die gedigsiklus, “9.” (2000a:43) skakel die gegewe met Krog se opmerking soos opgeteken op haar profiel op *LitNet* Krog: “Ons moet ’n duidelike presiese punt in die geskiedenis van wittes in Suid-Afrika hê waarvan ons kan sê, van hierdie punt vorentoe het die debat oor swart en wit in die

land vir ewig ten goede verander”. Die gedig gee dieselfde sentiment weer (2000a:43):

hoe herken mens die oue
met sy rassisme en slym
sy onveranderde besitlike voornaamwoord
wat is die verlede tyd van die woord haat
wat is die simptoom van gebrutaliseerde bloed
van pyn wat nie taal wou word nie
van pyn wat nie taal kón word nie

wat doen 'n mens met die oue
hoe word jy jouself tussen ander
hoe word jy heel
[...]
hoe ná kan die tong tilt aan teerheid
of die wang aan versoening

'n punt
'n lyn wat sê: van hier af
van dié moment af
gaan dit anders klink
want al ons woorde lê naas mekaar op die tafel
bibberend van die kleur van mens

Dit stem ook ooreen met die volgende gedeelte uit *Country of My Skull* (2002a:293):

What does one do with the possessive pronoun which refuses to change? With the instilled values of racism and intolerance? How does one find the past tense of the word hate? Unclot brutalized blood into milk and dreams? What does one do with pain that does not want to become language, cannot become language?

How do we become released into understanding, into becoming whole among others? How do we *make* whole? How close can the nose curve to tenderness; the cheek to forgiveness? [...] Hearing the words of all the world next to each other on the same wide table – shivering the colour of human.

Een van die uitmuntendste verse oor die digter se metatekstuele en metalinguale bewussyn is “digter wordende” (2000a:65): “om op 'n oggend wakker te word binne-in klank” en “die digter dig met haar tong / sy haal asem – ja, diep uit haar oor”. Die term “digter wordende” verwys intertekstueel na Stockenström se reël “digter wordend” in haar kunsteoretiese vers “Met my wysvingertop” (2007:85-86):

Hoe graag sou ek die ligtheid wou ervaar
van nie glo, woord nóg koeël weerstand bied,
[...]
miljarde kodepuntjies, 'n newelster,
lig nóg duister en digter wordend dalk.

Die motief van klip wat voortdurend in die bundel opduik, soos in “narratief van klip” waar dit reeds uit die titel blyk, spreek intertekstueel mee met Van Wyk Louw se “Die beiteljtjie”, “Klipwerk” en “Groot ode”. Klip staan implisiet as verwoording van die mens se plek in Afrika. Mens kan selfs die woord “klip” beskou as simbolies van Afrika wat dor en plek-plek onherbergsaam is. Dit skakel ook met die ANC-Vroueliga se slagspreuk: “Strike a woman, strike a rock”. Klip is déél van die Afrika-landskap. In Nederlands is daar byvoorbeeld nie ’n woord vir klip nie, want weens hulle geografiese ligging is daar nie veel klippe in die lae land nie. Hulle gebruik die woord “steen” vir baksteen. Die woord “klip” is dus eie aan Afrikaans.

Alhoewel Krog liries word oor die Afrika kontinent in hierdie digbundel, was sy met die aankoms in die Richtersveld nie beïndruk met die klipperige omgewing nie (Wasserman 2000:4):

Die landskap was aanvanklik vir my ongelooflik lelik ek kon nie daarin opereer nie, ek het net een woord gehad vir klip, en dis “klip”, maar hier was duidelik 'n hele verskeidenheid. Ek het 'n geoloog gevra om die landskap vir my uit te druk.

Hierdie mededeling dra by tot die ontsluiting van die gedig en bied ’n verklaring vir die wetenskaplike, geologiese taalgebruik in die vers “narratief van klip”. In ’n *Ander tongval* vind die leser ook uitgebreide inligting oor die reis na die Richtersveld met spesifieke verwysing na plekname wat ook in die gedig verskyn (2005:275, my kursivering):

Hulle reis ver. Dit is warm. *Brandkaros. Bloedrif*. Sy sit agter in die jeep, maar dis so lelik en hard en grof dat sy haar oë wil toemaak om die landskap uit te sluit. Maar die klipwoestyn laat hom nie ignoreer nie. Nie afskud nie. Nie beledig nie. Dis met trots lelikste, klipperigste klip.

[...] Geen majestueuse formasies of dramatiese kleure nie – net ’n harde gemors klippe. Slordige klip. Sy besef sy het net een woord vir klip, en dit is klip. ’n Mens het taal nodig vir hierdie plek, dink sy [...] Terwyl die fotograaf wag vir die beste lig om die landskap vas te vang en die kunstenaar notas maak oor kleure, sit sy stom in die jeep. Dit sal nie help om uit te klim nie, dink sy, ek het geen taal vir wat ek sien nie.

Ter illustrasie van die wyse waarop Krog by die orale kultuur aansluit deur die inspanning van postmodernistiese elemente word “narratief van klip” daarvolgens ontleed. Een van die belangrikste gedigte, “narratief van klip”, verskyn in die eerste afdeling van die bundel, getiteld “Mondweefsel: ses narratiewe uit die Richtersveld”. Die mond is die setel van spraak en taal en in Krog se geval kan mens net spekulêr

dat haar mond seer gepraat is oor die gruwele van die Waarheids- en Versoeningskommissie. Dit is dalk die rede waarom sy doelbewus 'n rustige plek soos die Richtersveld gesoek het met sy eenvoudige mense en unieke, onpretensieuse dialoog.

Albert Gelpi (1990:521) het die volgende kenmerke van postmodernisme neergelê: die mens se vervreemding van die natuur en die werklikheid, 'n intensiewe ondervinding van materiële wisselvalligheid en tydstrominge (vloei van tyd), 'n drastiese afskaling van aspirasies en verwagtinge en metalinguale skeptisisme. Verder merk hy die poësie word oopgemaak vir die populêre kultuur en vir die alledaagse eenvoudige, selfs banale ervarings en dialoog. Daar is 'n herontdekking van speelsheid in 'n wêreld van verandering. Lesers ervaar 'n weerstand teen forseerde of vals afsluiting en die demistifiseerde aandrag dat poësie nederig maar eerlik omgaan in 'n wêreld sonder samehang of glorie. Laastens, is die aard van postmodernistiese poësie die aanvaarding van die subjek en objek verdeling wat ondersoek hoe woorde funksioneer. Nie al hierdie elemente is aanwesig in “narratief van klip” nie en soms is hulle teenstrydig met dit wat in die gedig staan, maar selfs 'n paar elemente dui daarop dat Krog se bundel *Kleur kom nooit alleen nie* 'n postmodernistiese teks is.

“[N]arratief van klip” is 'n loflied aan die klipperige land van die Richtersveld en beweeg ook terselfdertyd nader aan die orale tradisie van sy inwoners. Krog het in 'n onderhoud met Herman Wasserman (2000:4) die volgende meegedeel oor die skryfproses van hierdie digbundel: “Ek het nog altyd ander stemme in my gedigte gebruik, wat ek opgesoek het as gidse of kritiek of konteksgewers. Toe ek in die Richtersveld was, het ek besef ek is bevry daarvan en kan mense laat praat vir wat hulle is. Elkeen kan nou sy eie woord kies”. Die bundel kan dus beskryf word as 'n polifoniese teks, weens die verskeie stemme wat 'n spreekbeurt gegun word. In die Bakhtiniaanse sin is die verskillende tipes taalgebruik wat voorkom dikwels in spanning met mekaar (vgl. Bakhtin 2001). Dit is dan ook die geval met Krog se digbundel, waar sy fragmente uit ander tale en taalregisters (Engels, Afrika-tale en argaïese Afrikaans) in 'n Afrikaanse teks gebruik. Hierdeur weerspieël sy verskeie aspekte van ons samelewing. Sy lewer ook kommentaar op die lewensomstandighede van verskeie rasse in Suid-Afrika tydens die apartheidsbewind en die spanning tussen hulle wat verskeie male gelei het tot geweld en onderdrukking. Patricia Waugh

(1984:162) voer aan dat in 'n postmodernistiese teks, “the writer focuses on the centrality of language in constructing ‘everyday reality’, but that language constructs rather than merely reflects everyday life”.

'n Noemenswaardige tegniek is dat Krog Van Wyk Louw se “Klipwerk” (uit *Nuwe verse*, 1954) as interteks vir hierdie gedig gebruik. Soos Louw die volkstem in “Klipwerk” se volkspoësie aan die woord stel, so stel Krog die stemme van die inheemse mense aan die woord (vgl. Viljoen 2008, Van Vuuren 2006b). Nog 'n moontlike interteks is Stockenström se “Die stomme aarde” (2007:76-77) waarin sy verwys na die “geheime taal” van die natuur wat skakel met Krog se soeke na 'n taal om die omliggende omgewing meer te verwoord. Die tipe taal (“metaaltaal”) vind ook weerklank in Krog se vers oor verskillende soorte klip wat “kliphard” van persoonlikheid en in taalgebruik is:

[...] die asem van die gees van die grond,
versteend lê en glim van geheime taal,
metaaltaal, solied, onderaards skoon, en
onverhandelbaar, dié drif, dié vuurspraak
van ons voorvaders [...]
[...] nêrens
praat die stomme aarde meer sy kode
vir die onontvanklikes.

Die gedig open met “'n landskap soos dié maak my bang” wat verwys na die postmodernistiese kenmerk van die mens se vervreemding van die natuur. “Brandkaros” en “Bloeddrif” verwys moontlik na streke in die Richtersveld. Die frase “steek dit jou onder klip” is verwarrend, maar verwys moontlik na die eerstepersoonspreker wat voel sy word onderdruk deur al die klippe en dit dra by tot haar angs. Die landskap begin praat wanneer die klip sê “dé ek is klip”. Die klip se stemtoon is aggressief en kwaai wanner hy voortgaan met “net klip in sy lelikste klipste klip”. Hierdie frase het D.J. Opperman se gedig “Te klip te boom” in *Edms. Bpk.* (1970) as interteks.

Krog skep 'n neologisme wat in die rigting van vloektaal beweeg met “fokkenklipdiklelik”. Hierdie kru uitdrukking is nog 'n postmodernistiese element, want dit maak die poësie oop vir die leser deur banale spreektaal te gebruik. Die klip sê hy “smyt die eerste klip” en dit dui sy aggressiewe houding aan en verwys ook

moontlik na die Bybelvers waar Jesus vir die skrifgeleerdes en die Fariseërs aangaande die steniging van 'n vrou wat beskuldig is van owerspel, gesê het: “Laat die een van julle wat 'n skoon gewete het, eerste 'n klip op haar gooi” (Joh. 8:7). Hierdie teksvers het 'n integrale deel van die Afrikaanse taal geword. Mens kan dit miskien gelykstel aan 'n idioom, weens die feit dat dit selfs in alledaagse gesprekke gebruik word om mense se skynheilige optrede uit te lig. Dit het al oor die jare gemuteer, “die sonder sonde gooi die eerste klip” of “klipgooiers” en later het daar inderdaad 'n gesegde ontstaan het: Die wat in glas huise woon, moet liewers nie klippe gooi nie.

Die gedig ontpoor semanties met “trash wat jy dag berg is of klip” en verder dui “trash” op 'n skeiding tussen subjek en objek, wat nog 'n kenmerk van postmodernisme is. Die Engelse woord “trash” kan dui op die landskap as “vuilgoed” of selfs om die landskap weg te gooi en dus nie te waardeer nie. Die stem van die bewoner tree duidelik na vore in “God én Jesus en 'n fokken klomp gees” en behalwe dat dit vloektaal bevat, is dit heiligskenkend. Die dialek van die subkultuur in die Richtersveld word getoon in “jy nodig verskriklik drank” in plaas van die Standaardafrikaans, “jy het verskriklik drank nodig”.

Daar word verwys na moontlike selfmoord of fatale ongelukke in die ongenaakbare landskap met “so skiet ek mense oor die kranse weg”. Die son “skroei” gewoonlik mense, maar hier is dit die klip wat mense “skroei” in sy “klipwoestyn”. Die “klipwoestyn” beskryf die landskap as 'n woestyn, nie van sand nie, maar van klip en net so dor. Die mense sal “godswart” geskroei word, en alhoewel dit 'n woordspeling is op “gitswart” is dit ook lasterlik, maar die interessantste moontlike interpretasie hiervan is die vraag wat geopper word: is God swart? Hierdie laaste interpretasie is nie so belaglik as wat dit op eerste blik voorkom nie. Alle rasse het hul eie idee van God en dalk wil Krog die leser bewus maak daarvan dat die tradisionele geloof van wit Christene nie gedeel word deur alle rasse nie. Dit is ook belangrik om te meld dat die enigste kleure wat in hierdie gedig voorkom wit (“die skitterende wit gebit van klip”) en swart (“godswart”) is. Lewer Krog moontlik hier ironiese kommentaar op velkleur en apartheidsdenke wat goed skakel met die titel van dié bundel, *Kleur kom nooit alleen nie*.

Die eerstepersoonspreker is aan die woord in “ek tree terug op die parkeraad se stoep”, hierdie aanhaling dui moontlik ook op die spreker se vrees vir die klipperige landskap. Die identiteitskwessie wat regdeur die bundel ter sprake is, kom ook hier voor in “klip het ’n enkele identiteit”. Die metatekstuele kommentaar in “gee my taal vir klip pleit ek”, verwys na die spreker se behoefte aan taal waarmee sy oor hierdie landskap kan skryf. Krog ken moontlik slegs een woord vir klip, maar die Namas, vertrouwd met hierdie landskap, besit die taal vir klip. Hierdie aanhaling dui ook aan dat die digter stoei met ’n onvermoë om die landskap van klip in taal om te sit. Hierdie artikulasie van die faling van taal is paradoksaal ingebed in ’n “narratief van klip”.

Daar is ’n moontlike verwysing na Johannes die Doper in “’n dag roepend in die Richtersveld bergwoestyn”. Hierdie frase dui ook progressie aan, want die Richtersveld het verander van ’n “klipwoestyn” na ’n “bergwoestyn”. Die spreker “soek taal” en gee dan voorbeelde van assonansie van die i-klank in “skitterende wit gebit van klip” en alliterasie van die k-klank asook assonansie van die a-klank in “klipwaterval kanteldam”. Die “klipwaterval kanteldam” speel intertekstueel in op Jonker se “[m]os waterval kantelson” (vgl. Karen de Wet 2000). Die “klipkraag van verdriet” verwys moontlik na die verlate landskap en hoe dit ’n gevoel van verdrietigheid by die spreker aanwakker.

In die derde strofe is die aggressiewe klip weer aan die woord met “dit bliksemswil rym”. Die gebruik van “oghe” dui op die dialek van die Richtersveld, maar “face my” is Engels en bots met die aard van hierdie ruimte. Hier is ’n Krogisme ingevoer wat ’n skeiding tussen subjek en objek veroorsaak en dit is nog ’n postmodernistiese kenmerk. Die neologisme “klipbleddievlokke” verwys na die Richtersveld se mense wat net ’n paar Engelse woorde verstaan soos die woord “bleddie” en gevolglik besef hulle nie die kru aard van die woord nie. Die gesegde “om bloed uit ’n klip te tap”, word moontlik na verwys deur “geen klipwoorde gaan jy ooit uit my tap nie” en dit kan dalk ook beteken dat woorde so kosbaar soos bloed is.

Taal word weer met klip vergelyk in “taal kap”, want taal kan nie gekap word nie, maar klip wel. Die klip “jil verby jou slagyster van skeurklip” en indien die taal metafoor verder geneem word, kan dit moontlik verwys na ’n lokval vir die taal. Nog ’n postmodernistiese kenmerk in hierdie gedig is die banale spreektaal soos “kots” in

die volgende reël. Al die verskillende soorte benamings vir klippe kan moontlik op menslike kenmerke dui soos “skeurklip”, “deurmekaarklip”, “smoltklip”, “lekklip”, “striemklip”, “klipliewenheid” en “streelklip”. In “klipliewenheid van streelklip” kan ’n liefde vir klip en ook die landskap bespeur word. Skatologiese taalgebruik kom voor in die volgende reël met die beskrywende “drolsagte”. Die volgende klippe wat genoem word, het moontlik hul name gekry van die mense wat hulle vir hierdie spesifieke funksies gebruik het, soos “slypklip breiklip wasklip en hangklip”. Die klip “kak kliphard op jou [...] kliphart” is nie net skatologies nie, maar hierdie kreatiewe woordspeling dui ook op die spreuk dat iemand wat geen emosies toon nie, ’n hart van klip het. Dit is moontlik dat die klip hier probeer sê dat die spreker geen liefde vir die landskap toon nie.

Daar vind progressie by die klip plaas, want sy selfbeeld verander van “ek is ding” na “ek’s my eie ding”. Alhoewel dit ’n positiewe verandering is, want hy voel nie verantwoordbaar teenoor enige persoon nie, verwys hy nog na homself as ’n “ding” en nie ’n mens nie, al het hy die emosies van ’n mens. Die klip sê “ek’s klipbefok in my klipveld is ek stoned” en behalwe die kru taalgebruik, is daar woordspeling op klip en om “hoog” op dwelms te wees. Dit pas egter nie in Afrikaans nie en is dit weereens subjek en objek verdeling.

Die eerstepersoonspreker is weer in die volgende strofe teenwoordig wanneer sy dink “dis lelik hier [...] in die laaste bog wat die Oranje maak voor hy see in bloei”. Die leser verwag die woord “vloei” in plaas van “bloei”, maar omdat dit ’n vars beskrywing is, laat dit die leser met nuwe oë na die werklikheid kyk. ’n Ander betekenis wat aan “bloei” geheg kan word, is ’n wond wat bloei en sodoende genesing teweegbring. Die klip antwoord haar met “jy staan nou op die mooiste plek in die Richtersveld”. Hierdie strofe is geskryf in prosa en dit is nog ’n kenmerk van postmodernisme, want dit is verstaanbaar vir die leser en nie gefragmenteer soos dit in modernisme sou voorkom nie.

Na die klip se woorde verander die stem na dié van ’n geoloog wat wetenskaplike taal gebruik. Die “magma” verwys na lavaklip en die “olifantvelverwering” beskryf die plooie en riffs in die dolomiet. Die “doloriet” word vergelyk met “donker tandepasta” wat die “aardkors inpeul”. Die “ligter graniet wat afskil in reëlmatige

kliplae anderkant die verskuiwing lê dolomiet uit die bymekaarkom van yspens en moddermatriks” is die laaste intellektuele, beskaafde Standaardafrikaans met ’n wetenskaplike dialek in die gedig. Hierna verander dit terug na alledaagse taalgebruik met die klip se woorde “daar is basies drie soorte klip”. Die frase, “gestol het soos ysterklip en graniet, dit wat deur afsettings kom lê het soos sandklip, skalie en moddersteen, dit wat ’n metamorfose ondergaan het soos marmer en kwartsiet”, kan moontlik toegepas word op menslike geaardheid of selfs op die Afrikaanse taal, want regdeur hierdie gedig is taal vereenselwig met klip.

Die eerstepersoonspreker het teen die einde begin verstaan, want “daardie aand skep die bot koppe vir die eerste keer lig anderkant die tabeeboom”. Die gedig het ’n oop einde, wat weerstand bied teen ’n forseerde of vals afsluiting.

Die kamee aan die einde van die gedig verwys na ’n humoristiese gesprek wat plaasgevind het tussen Paul Kruger, wat ’n eenvoudige man was, en ’n geleerde geoloog (2000a:21):

‘Mr President, the conglomerate gold bed sand enclosing sandstones and quartzites were sea-shore deposits formed during the subsidence of a coast line in...’
Kruger to his wife: ‘Mama, meet the gentleman who was there when God made the earth.’

Hier is nog ’n duidelike kenmerk van postmodernisme, want hier is daar ’n herontdekking van speelsheid in ’n wêreld van verandering. Die bekende stem van Kruger kontrasteer duidelik met die stemme van die onbekende inheemse Namas van die Richtersveld, in hierdie gedig ook die wit bokboer oom Jakobus de Wet, wat nooit voorheen ’n spreekbeurt gegun is nie. Boonop word die wetenskaplike stem van die geoloog, asook die metatekstuele kommentaar van die digter uitgelig deur die kontras in toon en aard.

Krog se inspanning van elemente kenmerkend van die orale tradisie dui op ’n breuk met die Westerse tradisie van die individu namate nader beweeg aan die tradisionele Afrika kollektief van ubuntu. Hierdie verskuiwing na die orale kultuur is ’n vernuwende element in haar gedigte wat hulle oper en in sommige opsigte toegankliker maak. Haar beeld van die *griots* is dalk effe romantiserend, maar hulle impak op haar skryfstyl is onmiskenbaar. Deur die inspanning van die orale kultuur

oftewel die *griots* probeer die digter 'n nuwe masker uit, net soos die vorige maskers van Lady Anne, homoërotiese liefdesverhoudings en feminisme.

Krog verduidelik haar bewondering vir die *griots* wat sy op die digterskaravaan aanskou het (Wasserman 2000:4):

Daar het ek gesien hoe poësie nie 'n ondergrondse of private ervaring is vir die griots (storievertellers en digters) nie.

Hulle tree op by alle vieringe, begrafnis, doop, geboorte. Die digter se betrokkenheid by die gemeenskap is blatant. En dan sê hulle ook nog sulke ongelooflike sinne soos “ek is 'n skrynwerker van die woord”!

Hierdie tradisionele Afrika-digters uit die orale tradisie dra by tot die gemeenskap op 'n “bogrondse” vlak teenoor Krog se ervaring as Westerse digter op 'n “ondergrondse” vlak. Die beeld van ondergronds teenoor bogronds word ook ingespan om haar tweespalt as digter in “skryfode” te verduidelik. Die *griots* is “kollektiewe godsalig’ woord” (2000a:90), 'n groep waaraan Krog wil behoort, juis omdat hulle 'n tasbare invloed op die gemeenskap het. In hierdie kunsteoretiese vers dui die gebruik van “skrynwerkers van die geheue” (2000a:89) op die praktiese invloed, asook fabrikasie van gedigte: “ons verwerk woorde” (2000a:89). In hierdie sin word die *griots* se digkuns as 'n ambag gereken. Die liriese samebindende faktor van die digkuns word verwoord in (2000a:102)

as stilte die sylyn van sterre begin voer
kom die poësie
en dit kom altyd in die kleur van mens

Daar is 'n eggo van die onstuitbare Krog wat, veral met haar politieke kommentaar, nie sal terugstaan nie – ongeag die gevolge wat hier by die rol van die *griots* as spreekbuis vir die mense skakel (2000a:102):

selfs al breek hulle my pen
slaam my woorde aan die brand
selfs al vernietig hulle my perde en kamele
bly my tande aan hul polse hang
selfs al gryp hulle my laaste asem
bly ek in hulle nekke skroei

Op sowel kunsteoretiese as identiteitsvlak, skaar sy haar by die volksdigters van Afrika (2000a:102-103):

ek dink nie, ek sing
ek is die digter van stilte

ek swerf agter die woord aan
swendelaar is ek van die woord

poësie hou haar besig met lig
ja tog, dit moet gloei aan die binnekant

poësie begin wanneer klank om lig gevou word
sodat jy geopen leef
met volledig toegang tot jou naaste self

met die litteken van tong
skryf ons die grond onder ons voete
skryf ons die ruimte waarin ons asemhaal
in jou woord ruik jy mens proe jy Afrikaan
om te skryf
is om te hoort
met jou
my stem is vir die eerste keer vry

Al hierdie gegewe kan uitgebreid gelees word in 'n *Ander tongval* (2005:368) wat die outobiografiese pakt onmiskenbaar bevestig:

“Ek dink nie, ek sing. Ek is die digter van stilte”

[...]

“Ek is die swerwer van die woord, die nomade, ek swendel met die stilte van woorde. Ek leef daarin. My tent en waterput, so behoort ek aan die woord.”

[...]

“Poësie is altyd besig met lig. Poësie gloei van binne. Poësie is die ritueel wat klank oor lig drapeer. Sodat jy oopgemaak kan leef”.

[...]

“Met die letsel van ons tong skryf ons die land onder ons voete. Skryf ons 'n landskap van asem. Ruik ons woord menslik, proe ons tong Afrikaan. Om te skryf, is om te behoort”.

[...]

Toe sy daardie aand haar tasse pak, voel sy ligvoet en loslit, uitgesorteer en gewortel. Sy weet sy het geen ander siel as die een wat asemhaal in die enorme skadu van hierdie kontinent nie.

Aan die einde van die gedig het Krog eindelijk psigiese genees en vrede gemaak met haar identiteit, want in hierdie atmosfeer voel sy déél van Afrika. Op kunsteoretiese wyse bevestig sy: “ek weet waarheen ek op pad is” (2000a:103). Ongelukkig, is hierdie vreedzaamheid slegs tydelik en ondervind sy weer in *Verweerskrif* as individu identiteitskwessies. Viljoen (2001:69) merk egter steeds tereg op:

Van die digters in Afrikaans was dit nog net Breytenbach wat so oor Afrika kon skryf soos Krog dit in die laaste afdeling, “Bindweefsel”, doen. Hierdie gedigte oor Afrika beweeg van die grootste verskrikking en ellende tot by momente van die suiwerste teerheid voordat geëindig word met die gedig “aankoms” wat aandui hoeseer die digter Afrikaan geword het.

Die bundel eindig op ’n hoopvolle noot met “niks by te voeg” (2000a:104) wat ’n intertekstuele kniebuiging aan Boerneef se “Die berggans het ’n veer laat val” is (vgl. Van Vuuren 2000:12). Dit sluit aan by die narratiewe uit die Richtersveld waar Krog die bundel open met die Suid-Afrikaanse landskap van die Groot Gariep. Die riviermotief wat dui op die onbewuste (water), lewe, voeding vir mense, asook die ewigduurende aard daarvan dat die landskap sal oorleef lank nadat mense vergaan het. Die troostende aard van die vloeiende waters dien ook as samebindende element van lewe. Op die omslag is die Oranjerivier (Groot Gariep) wat aanduidend van ’n Suid-Afrikaanse identiteit is en op die agterblad verskyn die Niger as simbolies van die res van Afrika. Krog versoen deur die laaste Afrikaanse landelike gedig vir Suid-Afrika met die res van die kontinent. Mens kan selfs die Richtersvelders as ’n kollektief wat in digterlike taal praat (“oom Jakobus de Wet praat poetry”, 2000a:22) vergelyk met die *griots* van Wes-Afrika wat namens die gemeenskap praat.

Dit is ’n liriese, romantiese vers wat deur skamperheid om die term liefde te noem, ’n sterker gedig tot gevolg het wat juis die liefde konkretiseer (2000a:104):

niks by te voeg
niks toe te voeg
oor hoe diep dit lê as

klanke soos vere val
in Baadjiesvlei en Biedousrivier
so soos ’n asemveeg so lig

geluidloos in voorwêreldse stilte val
[...]

mits deze, ’ sê Jakoobs, ‘waarg mense is
is altyd mos ongemakke’

Dié vers beweeg nader aan die orale tradisie met parallelismes, herhaling en alliterasie (“vere val”, “klipperste klip”). Die katalogus van klipname skakel, soos in “narratief van klip” (2000a:19-21) met die landskap, alhoewel dit nou nie meer in die Richtersveld is nie, maar in Krakadou en Woepertal, in die Sederberge naby die

Richtersveld. Daar word ook kommentaar op die aard van die mens gelever, dat alhoewel die land pragtig is, lê die probleem by die mens. Die minister met sy helikopter wat donkies “onder bloekombome die rante uit” laat spat, dui op die erg vervreemdende aard van buitestaanders in hierdie landelike area. Die “ongemakke” is eufemisties vir moeilikheid en ongerief. Dié woord kan ook skakel met die outydse term vir ’n buitetoilet “gemakshuisie” waarin mens uit die benaming kan aflei, gemaklik sit. “Ongemakke” dui egter op die teenoorgestelde. Hierdie afleiding word nie op die leser forseer nie, maar slegs deur die landelike milieu en taalgebruik afgelei. Met hierdie musikale landelike vers open Krog die digkuns vir alle mense om te lees en waardeer, want sy glo “poësie moet toeganklik wees vir almal” (Britz 2000:6).

Krog se doelbewuste gebruik van die volksdigter, Boerneef met sy eenvoudige Afrikaans, suggereer dat sy verstaanbaar en toeganklik wil aansluit by onpretensieuse mense. Sy beweeg weg van die “groot” bekende digters soos Opperman en Van Wyk Louw, wat grotendeels bekend is vir hulle poëtiese, modernistiese tegnieke. In hierdie vers fokus Krog op die essensie van die orale kultuur met ’n beeld en ’n toepassing.

6.1.4 Politieke inslag: outobiografiese gedigte

Krog bou voort op die politieke tema wat sedert 1970 in haar digbundels sigbaar is. Juis omdat dié tema ’n bekende tendens in haar oeuvre is, sowel as haar politieke betrokkenheid as openbare figuur, verstewig dit die indirekte outobiografiese pakt tussen digter en leser. Oor die rustiger aard van die politieke inhoud in hierdie bundel, het Krog verduidelik (Wasserman 2000:4): “Vir die eerste keer is politiek ’n tema en nie dié tema nie. Ek beweeg nou in die konteks van ’n breër politiek, soos hoe om jou identiteit uit te werk, waar hoort jy, wat maak jou bang, wat is wonderlik en so aan”.

Identiteitswroeginge blyk veral uit die politieke gedigte in “Wondweefsel” wat reeds deur die titel van die afdeling op dié kwessie se verwonding en kwesbaarheid dui. In “ná grond-invasions in Zimbabwe” (2000a:45) spreek die digter haar misnoeë uit oor haar herhaalde “mislukte” poginge tot aanvaarding as Afrikaner:

sal ek altyd wit wees
maak nie saak waarvoor ek staan
by wie ek skaar wat ek doen
wie my ondersteun nie?

Haar mismoedige houding en strewe om deel van die meerderheid te vorm, staan paradoksaal teenoor die digter se uitspraak vyf jaar tevore in *Gedigte 1989 – 1995* in die openingsvers “1995” (1995a:6-7) waarin sy onomwonde verklaar dat sy onwillig is om polities betrokke of deel van enige groep te wees:

ek sê dit vooruit
hard
ek staan vir niks
ek skaar my by nêrens
niemand kom my naby

Die beeld en houding van die spreker in “ná grond-invasions in Zimbabwe” (2000a:45) is selfs teenstrydig met haar uitspraak in “Genetiese Heimwee (*Marlene Dumas*, 1984)” (2000a:55) waar sy as individu gereken wil word:

ek wil niks hê nie ek wil niks vir iemand
wees nie ek wil nêrens hoort nie ek wil
vry val meteens en kleurloos soos ’n klip

Die teenstrydige begeerte van die ek-spreker wat “kleurloos soos ’n klip” nêrens wil “hoort nie” teenoor die outobiografiese-ek se obsessiewe bewustheid van die konnotasies aan haar wit velkleur: “is kleur die allesbepalende faktor ek kan hoe / liefhê hoe hoort wit-wit wit-wit klop my hart?” (2000a:45). Uit hierdie aanhaling blyk die digter se desperate poging om te behoort. Die wroeging met haar bevoorregte wit identiteit is reeds sigbaar in *Lady Anne* se “Drie Morawiese broeders huisves ons” (2004a:55-57) waar sy veragtelik verwys na haar “oorvrote siel” en “geërfde / goudgebinde bene”. Haar bevoorregte posisie as wit Afrikaner kom weer ter sprake: “is ek slegs aanvaarbaar sonder besittings / of is besitting van die wit vel dié uiteindelik / ergste oortreding” (2000a:45). Haar ontnugtering met haar herhaalde pogings om gereken te word as ’n kampvegter vir geregtigheid, as lid van die swart meerderheid of liever as Afrikaan en nie-Europeër, reflekteer sterk in haar woorde: “want wie dink mense herken in mekaar medemenslikheid / is blykbaar ’n dwaas en verdien nie die lewe van ’n African nie” (2000a:46). Krog se pleidooi dat daar

wedersydse respek en aanvaarding tussen mense moet wees op grond van hulle *medemenslikheid* word verder uitgebou in “afskeid” (2000a:100) waarin sy bevraagteken waarom velkleur die bepalende faktor is op ’n veelrassige kontinent, wanneer wat eintlik saak maak die kleur van ’n mens se hart is: “nie die kleur van vel / maar die kleur van hart”.

Medemenslikheid kom ook ter sprake in die striemende politieke kommentaar wat in “ai tog!” (2000a:47) gelewer word ten opsigte van die Afrikaanse taal. Die outobiografiese-ek konstateer met metalinguale meerduidigheid dat dit “’n taal gestroop van die grammatika / van menslikheid en berou” is. Altans op die wyse waardeur die taal aangewend word deur diegene wat gespits is op die eksklusiwiteit van Afrikaans as ’n “wit” besitting. Ná jare se betrokkenheid as kampvegter teen rasse-ongelykheid, het sy in hierdie postapartheid tydperk die limiet van haar verdraagsaamheidsvlak bereik:

ek is moeg
vir dié wat so hewig tuiskom teen die Afrikanerbors
die ou prostate met die gekroonde tande en die bifocals
die male vanity wat die laaste woord spreek
oor die voorwaardes van by hulle hoort

ek is moeg
vir hul onbetaamlike haas om te brandmerk, in te stoet en op te pis
almal sit helaas met ’n spul stinkende identiteite in die skoot

Die verwysing na die middeljarige wit mans as “die ou prostate met die gekroonde tande en die bifocals” eggo die sentimente van die spreker in “1995”: “die generale en brigadiere en minstere / en hoofmangenerale sit en piele vleg” (1995a:6). Hulle “stinkende identiteite” wat hulle willekeurig bestel by “die nuwe barcounter van identities” word deur die spreker aan die rassevraagstuk gekoppel met die skatologiese verwysings na “drolwit en pisswart”. Die digter brei haar volgehoue skatologiese repertoire uit met die opmerking dat daar graag op dié mans “[ge]skyt” word.

Politieke struwelinge gaan dikwels gepaard met geweld soos verbeeld in “dagboeke uit die begin van die twintigste eeu” (2000a:29-30) en “dagboeke uit die laaste deel van die twintigste eeu” (2000a:32-36). Krog stel die Anglo-Boereoorlog

konsentrasiekampe tegelyk met die gruwels wat tydens die apartheidsjare plaasgevind het. Veral die flitse wat weergegee word deur die Anglo-Boereoorlog dagboeke is emosieloos en minder effektief as die dagboeke uit die teenoorgestelde tydsgewrig. Die eerste stel dagboekinskrywing verwerkinge beslaan slegs twee bladsye teenoor die vyf van die apartheidsdokumentasie. Albei hierdie digsiklusse het indirek betrekking op Krog as wit Suid-Afrikaner, maar dit is veral die universele boodskap van lyding veroorsaak deur die veroweraar en verowerde verhouding wat hier uitgelig word. Olivier (2000:13) merk tereg op dat die gedigte in die tweede afdeling ly onder 'n "wroegende politieke stem". Die digter se persoonlike betrokkenheid by die WVK-verhore, met haar kennis van fyn besonderhede oor die menseregteskendings, lei tot treffender verse as gevolg van duideliker beelde. Vergelyk onderskeidelik die trefkrag van byvoorbeeld "8." (2000a:30) uit die Anglo-Boereoorlogdagboeke en "6." (2000a:34) uit die WVK-getuienis:

ek het veertien kiste gesien
drie per graf begrawe
op die grafhoop staan bottels met die name van die dooies

en:

hulle sleep hom aan sy bene soos 'n hond
hulle skraap sy brein in 'n gat in die grond
hulle trap dit vas met hulle stewels
dit was helder oordag
en stikdonker
dit hou nooit op in my hart nie
dit kom altyd terug
dit vreet my uitmekaar
Sonnyboy, rus in vrede my kind
ek vertaal jou vir vandag uit die dood

Die digter se verdigting of "vertaling" soos sy daarna verwys van die ongeregtighede tydens die apartheidsjare suggereer haar persepsie van kollektiewe skuld. In hierdie bundel beskou sy haarself as 'n *griot* wat namens die kollektief praat, maar sy is in wese steeds 'n Westerse digter en daarom, dui hierdie verse indirek op Krog se persoonlike helingsproses deur stem te gee aan die slagoffers, veral die ontslapenes, eerder as om 'n gesamentlike en gedeelde skuldbesef by die leser te wek. Dit is van belang dat "roofsonnet" (2000a:31) tussen hierdie twee digsiklusse gesitueer is, want dit verbind die menslike aspek van die lyding wat byna 'n eeu apart plaasgevind het.

Die implisiete kommentaar is dat mense onder hulle onderskeie velkleure, identiese skelette het: “daar waar ons dieselfde is, gaan ons die moeilikste tot niet”.

Die skelet kan ook omskryf word as geraamte wat skakel met die gesegde “geraamtes in die kas” wat dui op geheime skandes uit ’n mens se verlede. Die kopbeen is die prominentste en herkenbaarste deel van die menslike skelet en simboliseer dood en gevaar. Al hierdie skelet-motiewe lei terug na gewetenswroeging, soos in “3.” (2000a:38, my kursivering):

wat sê ’n mens?
wat de hel dóén ’n mens
met dié drag ontkroonde geraamtes, oorsprong, skande en as

*die land van my gewete verdwyn sissend
soos ’n laken in die donker*

Dié vers skakel direk met Krog se deels-outobiografiese deels-joernalistieke teks, *Country of My Skull* wat vertaal kan word as “Land van my kopbeen” met al die konnotasies van skuld en gewete wat daarmee gepaardgaan. Die gekursiveerde reëls verskyn oorspronklik in *Country of My Skull* (2002a:130): “And behind me sinks the country of my skull like a sheet in the dark”.

Krog het erkenning verwerf vir haar joernalistieke werk met die Buitelandse medewerker-toekenning (1996) en die Pringle-toekenning (1996). Dié buitelandse lof was waarskynlik die rede waarom Stephen Johnson van Random House haar herhaaldelik genader het om ’n boek te skryf oor die WVK. Garman (2009:164) het in korrespondensie met Johnson verneem dat Random House op daardie tydstip meer Suid-Afrikaanse nie-fiksie spesifiek oor die politieke veranderinge benodig het vir die internasionale mark. Krog se joernalistieke verslae is verwerk en aangevul met haar persoonlike ervarings en deur Ivan Vladislavić geredigeer. Garman (2009:165) dui die ironie aan dat uit die duisende getuïenisse wat tydens die WVK-verhore aangehoor is, Krog deur ’n uitgewer gekies is om op outobiografiese wyse te praat namens die WVK en al die betrokke Suid-Afrikaners.

Eakin (1999:156) merk op: “The memoirist’s urge to confess [...] however therapeutic, necessarily entails a cost to others”. Dit kan enige een raak van hul

familie en vriende tot die breër samelewing. In die teks omskryf sy haar dringende behoefte om die traumatiese gebeure neer te pen op liriese wyse (2002a:27):

Beloved, do not die. Do not dare die! I, the survivor, I wrap you in words so that the future inherits you. I snatch you from the death of forgetfulness. I tell your story, complete your ending.

Alhoewel *Country of My Skull* vir Krog ongekende internasionale roem gebring het, is poësie as medium en om te dig steeds haar eerste liefde waarin sy haarself die beste uitdruk (Retief 2000:5).

Prosa kan nou maar nie heeltemal sê wat ek wil sê nie. 'n Volsin is vir my 'n probleem om met 'n hoofletter te begin en met 'n punt te eindig, met 'n werkwoord iewers. As jy 'n volsin skryf, skep dit nie die ruimte vir die kompleksiteit van dit wat jy wil hê dit moet sê nie, jy kry dit nie vasgevang nie.

As 'n mens gedigte skryf, is jy afgesluit van die grootste gros mense. Die openbaar-wees van Engels was vir my 'n vreemde ervaring, maar ook verrykend, want jy kan kommunikeer met mense wat nie Afrikaans verstaan nie. Dit sou my doodmaak om nie Engels te verstaan nie, want dan sou ek nie weet wat die politici en swart intellectuals sê nie, of wat hul gedigte sê nie. Dit sal 'n bestaan in 'n vakuum wees.

Die gruwels in *Kleur kom nooit alleen nie* is 'n manifestasie van haar ervarings as joernalis tydens die WVK-verhore. Dit is mettertyd deur Krog geïnternaliseer. Waar die psigiese genesing progressief uit die bundelafdelings af te lees is. Sy wroeg egter deurentyd oor die misbruik van die pyn van ander om haar eie lyding te verminder as tweederangse getuie by die gruwelike menseregteskendings (Krog 2002a:49):

No poetry should come forth from this. May my hand fall off if I write this. So I sit around. Naturally and unnaturally without words. Stunned by the knowledge of the price people have paid for their words. If I write this, I exploit and betray. If I don't, I die.

Gillie Bolton, verduidelik die sielkundige waarde van skryftherapie, veral in die formaat van gedigte in haar artikel "Every Poem Breaks a Silence That Had to Be Overcome": The Therapeutic Power of Poetry Writing" (1999:120):

The therapeutic value of poetry writing is far more than just the catharsis of the initial outpouring of writing. Reworking can bring insight and consolidation. The redrafting of poetry is a powerful, deeply thoughtful process of attempting to capture the experience, emotion, or memory as accurately as possible, in apt poetic words and images. Writing can be worked on in a way neither speech nor thought can, because it leaves foot-prints on the page, it stays there in the same state as when it was written.

Dit kan hierdie terapeutiese waarde wees wat Krog gelei het om 'n gedig oor die volksmoord van April 1994 in Rwanda te skryf. Dit is een van die donkerste vlekke op die Afrika kontinent se beeld waar die Hutu's die Toetsies vermoor het. Die tema van geweld waar een groep 'n ander uitdelg soos in die konsentrasiekampe, die apartheidsjare en in die politieke gedigte word herhaaldelik benut. Teenoor die tema van geweld staan die tema van genesing van die wit bevolking, asook die digter binne 'n sosio-politieke konteks. Die verskriklikste naak-gewelddadigste gedig is “klaaglied” (2000a:77-78) oor die Rwandese volksmoord. Dit is ook Krog se voortreflikste gedig geskryf binne die orale tradisie se bepalings. Daar is die herhaling van die gruwelike refreine, alliterasie (“draf die dood”), 'n musikaliteit aan die versreëls en die dood is die sterkste leitmotief wat telkens herhaal word. Dit is ironies dat Krog met hierdie vers die naaste staan aan die orale tradisie van volksdigter in Afrika. Die liriese sangerige kwaliteit van die gedig is paradoksaal met die ontstellende details van die massamoord met pangas.

Hierdie gedig sou gelees kon word as indirek en universeel weens die temas van geweld, verlies en lyding, maar omdat daar 'n pleknaam en datum onderaan die gedig ingesluit is, “(Kigali/Butare, Junie 2000)”, word dié gedig beskou as 'n direkte outobiografiese vers. Die insluiting van hierdie skokkende materiaal in *'n Ander tongval* versterk die outobiografiese pakt met die leser. Vergelyk die volgende gedeelte wat byna 'n woordelike vertelling van die poëtiese gegewe van “klaaglied” is (2005:168):

Wanneer die bus terugry deur die donker plantasies, is dit asof ons kan sien hoe maklik die dood deur hierdie velde kon draf, sonder 'n geluid, sonder 'n ritseling, net af en toe 'n skielike metaalknippgeluid. Die dood draf langs die voetpad, in voetsool en kraakbeen draf die dood, een godlose nag in April.

Tot 'n lang ingehoue skreeu uitskree.

Een het gestruik, 'n ma met haar kind wat in haar bekken ingekap is, hier is 'n ander een met 'n pienk broekie in haar dybeen ingekeep, 'n string krale hang oor haar vlerkdun bladbeen, babas verbrysel tot 'n turksvymoes. Die geraamtes met verstarde gebare. Elke ledemaat afgewend, elke skedel ontwykend, elke arm versin sy eie stilte. Driehonderd en dertig elke uur vermoor.

Die suiwer Afrikaans soos “pienk broekie”, “dybeen” en “bladbeen” word in die gedig “klaaglied” (2000a:77-78) omskryf as “ligpienk panty”, “femur” en “skapula” wat in die eerste geval die leser se aandag vestig op die weerloosheid van die kind en

ten tweede skakel die mediese terme met die bundelmotto uit die mediese handboek, sowel as die afdelingtitels:

geruisloos draf die dood deur die donker
draf die dood die kapperende, dolwende dood
(daar's gister en môre, maar nou is ondraaglik)
deur voetsool en kraakbeen druis dood deur die donker
dis die gouddonker hart van Rwanda
op 'n godlose nag in April

die lank ingehoue skreeu skreeu

uit vrees, uit waansin, uit skuimende angs
val gekaptes in omhelsings van bloed
'n ma met 'n kind aan haar pelvis gekap
'n ligpienk panty in die femur gekerf
oor 'n vlerkdun skapula druip 'n stringetjie krale
'n baba tot turksvymoes in 'n vysel gekap
elke ledemaat wêér
elke tong draai weg
elke arm ontdek alleen haar stilte

Die politieke krasheid (waar gruwels van die mensdom gekondenseerd aan die leser voorgehou word, sodat elke woord eis om gelees te word, anders as by prosa soos in koerante waar mense bo-oor die gewelddadige dele lees, al gedesensitiseer is vir geweld, maar in die vorm van 'n gedig – 'n plek waar mens nie verwag om oor gruwelikheid in hierdie oortreffende trap te lees nie) betrap die leser onkant en dwing haar om enduit te lees. Die grense van poëtiese skoonheid word dalk hierdeur getoets, maar dit is die digter se manier om vir die leser 'n boodskap te bring (2000a:81):

ek lê my wang teen jou
en wil in jou inblaas
gee om
gee om

Die laaste afdeling, getiteld “Bindweefsel” suggereer die genesing van 'n wond. Die eenvoudig getitelde vers “boot” is beduidend van die genesing wat in die slotafdeling plaasvind (vgl. 2005:362). Wanneer die digter nie langer in opstand teen haar herkoms en Afrikaner-wortels is nie, sowel as die verslapping in die spanning met Afrikaans, begin sy psigies en fisies herstel (2000a:99):

kom al die rowe in my los
iets – nie van wees nie

maar van word

my tong stoot teen geen taal nie
lê los en lig in speeksel

my ore veer van vrede en hitte

nie van wees nie
maar word
baie worde
baie baie worde

Hierdie aanvaarding van die self eggo die vrou in die Richtersveld se woorde oor haar herkoms as Nama. Op haar trotse erkenning van haar ras, vra die ek-spreker “hoekom is om Nama te wees vandag om iets te wees?” (2000a:16). Haar antwoord: “omdat ons nou ons eie woord is / onder die ou regerings was ons hulle woord” (2000a:16). In hierdie bedrieglik eenvoudige antwoord is die oplossing tot identiteitswroeginge opgesluit – aanvaarding is die sleutel tot algehele enigheid van liggaam, gees en intellek.

Regdeur die bundel word die bloumotief gelaai met die suggestie van kalmte. Dit strek van die landskap wat “blus [...] in blou” (2000a:24) tot die liriese “lavender blue” (2000a:24) na “toe die rante teen skemer losraak en wegval in blou kantvalle” (2000a:26), die samestellende “roesblou” (2000a:52), waar “die son sputter bros blou vure” (2000a:67) en laastens word die aarde beskryf as “hier stuiwende adembenemende blou tafereel” (2000a:74). Die liefde vir mense word ook gekoppel aan blou, “sy oë verblou laaste” (2000a:71), “asemhaal in die bloute van jou nek” (2000a:57) en in algehele vrede, “ek hoort nêrens anders / as in dié boot deurdrenk met blou” (2000a:100). Afrika-gerigtheid skakel ook met die bloumotief, deur die “woestynblou lap” (2000a:91) en die “Toearegs in hul ligblou klede” (2000a:101). Die refreinmatige verwysings na blou deur die bundel, roep by die leser beelde van die omvattendheid van blou op: die seë onder en die hemel (lug) daarbo wat skakel met die uitdrukking, “so wyd soos die Heer se genade”. Dit is hierdie genade wat aansluit by die simboliek van blou as rustigheid na die geweld en struwelinge tussen mense. In hierdie rustige atmosfeer heers daar hoop vir ’n versoenende toekoms tussen mens en natuur, maar bowenal tussen mens en mens.

6.2 *Down to My Last Skin: Poems* (2000)

6.2.1 Resepsiestudie

Die eerste bloemlesing van Krog-gedigte vertaal in Engels verskyn in 2000. Die titel van die bundel, *Down to My Last Skin* (2000b) dui op verskillende kleurskakerings van elke vellaag wat mettertyd gestroop word tot die digter naak voor die leser staan. Hierdie motief van algehele afstropping van lae vel, duidend op individuele maskers en pretensies, verskyn reeds in 1989 in *Lady Anne* (2004a:105): “ek is af / tot my laaste vel” [“I am down / to my last skin”, 2000b:80]. Dit suggereer ’n nuwe instelling in haar werk. Sy gaan nie meer skuil agter personae, metafore of beelde nie. Sy is nou tot op haar laaste vel gestroop wat implisiet dui op weerloosheid van die self sowel as ’n oper, meer toeganklike digkuns. Dié titel dui ook op die outobiografiese kode aangesien dit die digter voorstel op haar mees blootgestelde, weerloosste en onverhulde.

Dit is van belang dat die kopiereg aangedui word as van Antjie Samuel-Krog in teenstelling met Antjie Krog soos in *Kleur kom nooit alleen nie* (ook uit 2000). Die insluiting van Samuel dui in hierdie geval nie soseer op haar huwelikstatus nie, maar op haar identiteit as die joernalis, Antjie Samuel. Die samevoeging van beide identiteite dui op die bloemlesing as van Antjie Krog die digter, maar ook op die WVK-joernalis en gepaardgaande status ná die publikasie van *Country of My Skull*. Via die tweedelige van word Krog se identiteite as joernalis en as digter nou ook versoen, en ondergebring in een entiteit, “Samuel-Krog”. Deur die keuse van gedigte word ’n spesifieke beeld van Krog aan die leserspubliek voorgehou. Sy het vir die eerste keer deurgedring tot die internasionale mark met *Country of My Skull* (1998). Dié sukses het gelei tot belangstelling in Krog se Afrikaanse oeuvre wat die katalisator vir die vertalingsprojek was.

Krog verduidelik die benadering tot die vertaling voorin die bundel (2000b:3, my kursivering):

The biggest loss in translated poetry is the sound of the original language, a key element that completely disappears when a work is translated into an unrelated language. Afrikaans into Dutch, for example, captures much more of the original sound than Afrikaans into English or Zulu. The translator of poetry has several choices: either to stay as close as possible to the meaning of the original poem, hoping that the translation will create its own internal rhythm; or to search for equally rich sounds and rhythms in the language of the translation and risk introducing new resonances of meaning; or to create a ‘version’ of the original that is in many respects a new poem.

Ongeag die probleme met vertaling, verklaar Toerien (2001a:124) die vertalings as bevredigend, ten spyte van reëls en strofes wat verander of weggelaat is. Die intertekstuele spel met ander Afrikaanse digters moes noodgedwonge weggelaat word, maar hy reken die *Lady Anne* verse is selfs meer verstaanbaar as in die oorspronklike, want hier word die kriptiese taal duideliker gestel met die nodige leestekens.

Down to My Last Skin word bekroon met die FNB Vita Poësietoekenning in 2001. Hieruit kan afgelei word dat die beoordelaars, soos Van Vuuren (2000:12) die publikasie as “n verblydende literêre gebeurtenis” sien.

Leon de Kock (2000:9, in Garman 2009:103) beklemtoon Krog se kenmerkende, uitdagende skryfstyl oor taboe-onderwerpe:

an extraordinary, versatile, provocative and messy poet. She messes with proprieties both sexual and political, she shoves shit and semen, and much besides, in your face, she refuses to give up trying to speak the voices of the land, she risks sentimentality everywhere, and she continues to be both publicly personal (right down to details about her husband’s member) and very personally public.

Alhoewel Krog se gedigte al voorheen in Engels verskyn het, was sy nie betrokke by die vertaling daarvan nie. In minstens twee onderhoude spreek sy haar misnoeë met dié vertalings uit: “Van my gedigte wat voorheen vertaal is, het my so ge-alienate dat ek amper gegril het. 'n Gedig moet sy anker behou in die Afrikaanse struktuur. Mense moet weet dis 'n vertaling. Ek wou die kontak met Afrikaans behou” (Wasserman 2000:4) en “[e]k voel skeef verteenwoordig en dikwels vervreemd van my gedigte omdat dit té Engels geword het” (Britz 2000: 6). In hierdie bloemlesing vertaal Krog die meerderheid van die verse saam met Karen Press, Denis Hirson, Patrick Cullinan en Ada Serfontein wat saam met die digter een vers vertaal.

Selfs met die wete dat vertaling tot verlies van klank kan lei, veral in die fyn genuanseerde taal- en klankspel in gedigte, is vertaling egter 'n noodsaaklike stap om internasionale, asook plaaslike nie-Afrikaanse lesers te werf (vgl. Krog 2002c). In *ʼn Ander tongval* opper Krog weer hierdie kardinale element van 'n skrywersloopbaan (2005:295):

Sy besef dat vertaling een van die sleutelstrategieë vir oorlewing is [...] Soms voel ek verleë dat ek in Engels gelees wil word, asof ek uitverkoop het, iets verrai het, of 'n skandalige behoefte erken... en ek is nie seker hoeveel daarvan te doen het met toegee aan mag en besit word, aanvaar word deur die koloniseerder nie.

Krog trek egter die streep by die skryf van Engelse gedigte, grotendeels as gevolg van haar ongemak as 'n nie-moedertaalspreker in daardie taal: “Maar ek sal nooit poësie in Engels kan skryf nie. *Dié bundel is dan ook deel van die Afrikaanse letterkunde, nie die Engelse letterkunde nie*” (Britz 2000:6; my kursivering). Krog se opmerking opper vrae oor die konsep van Suid-Afrikaanse letterkunde en wie daartoe behoort. Krog besef die kardinale belang van Engelse vertaling, maar tog blyk dit dat sy haar digkuns as deel van die Afrikaanse letterkunde beskou. Haar oeuvre getuig van hibriditeit: die meeste van haar prosa is oorspronklik in Engels gepubliseer (en die Afrikaanse tekste is in Engels vertaal), waar haar digkuns weer hoofsaaklik Afrikaans is. In haar loopbaan as radiojoernalis het sy ook in beide Afrikaans en Engels verslag gelewer. Krog se skynbaar gesplete identiteit is ook sigbaar in die verskeie kopiereg aanduidings: Antjie Krog, Antjie Samuel, A.E. Samuel en Antjie Samuel-Krog.

Krog erken self die voordeligheid van Engelse publikasies (2005:294-295):

In die Suid-Afrikaanse letterkunde is Engels die taal waarin skrywers bymekaar uitkom, mekaar meet, in debat of gesprek kom. En soos magtige tale maar maak, gee Engels nie 'n snars om dat daar dalk 'n briljante skrywer in Afrikaans of Xhosa of Sepedi skryf nie; as hy of sy nie in Engels bestaan nie, bestaan hy of sy nie.

Op ironiese wyse reageer Krog met woede op die ongeëwenaarde sukses van *Country of My Skull* in die buiteland: “How can they understand a single word? [...] It is so South African, so Afrikaans, so white. I don't know what it is doing there” (Anstey 1999:10, in Garman 2009:190).

6.2.2 Oorsigtelik beskou

Die bloemlesing is saamgestel uit gedigte uit al tien haar digbundels (Toerien dui dit verkeerdelik as nege in sy resensie aan). Die verse is nie chronologies gerangskik nie, maar wel tematies in sewe afdelings oor die liefde, veral erotiese verse oor haar man en moederlike liefdesverse oor haar vier kinders, kunsteoretiese verse, politieke gedigte en die landskap. In die eerste afdeling, “First Poems” kom gedigte voor uit *Dogter van Jefta*, *Januarie-suite* en die voorheen ongepubliseerde gedig, “my mooi land” / “my beautiful land”. Hierdie is ook die enigste afdeling met datums onderaan die gedigte om die tydsgewrig te bepaal. Die tweede afdeling “Love is All I Know” bestaan uit verse uit die domestica sfeer van *Otters in bronslaai*, *Jerusalemangers*, *Lady Anne* en *Gedigte 1989 – 1995*. Afdeling drie, “Dear Child of the Lean Flank” fokus op haar verhouding met haar kinders uit *Mannin*, *Otters in bronslaai*, *Lady Anne* en *Gedigte 1989 – 1995*. “To Breathe”, die vierde afdeling handel oor die skryf van poësie uit digbundels van 1981 tot 2000 met *Kleur kom nooit alleen nie*. Afdeling vyf, getiteld “Lady Anne” word in geheel gewy aan die gelyknamige bundel. In die sesde afdeling “The House of Sweets” word verse uit *Jerusalemangers*, *Lady Anne* en *Kleur kom nooit alleen nie* weergegee en in die finale afdeling, “Living the Landscape” word die leser se aandag toegespits op natuurgedigte uit *Otters in bronslaai* en *Gedigte 1989 – 1995*. Die toespitsing op die internasionale mark word beklemtoon deur ’n glos agterin die bundel om Afrikaanse en Suid-Afrikaanse terme aan Engelssprekendes en buitelanders te verduidelik. Buiten die datums onderaan die verse in die eerste afdeling, is nog ’n verandering van die oorspronklike tekste, die erkenning onderaan “parole” (2000b:58) aan twee skrywers “(after reading Carolyn Forché and Stephen Watson).

Die gedig “My mooi land” uit 1969 het nooit in ’n Krog-bundel verskyn nie. Eers ná 1994 met die veranderende demokratiese politieke landskap verskyn dié omstrede vers in *Down to My Last Skin*, in Engels (vertaling Krog), soos ten tye van die skryf daarvan in die ANC publikasie, *Sechaba* (vertaling Ronnie Kasrils). Die gedig word destyds ingelei met die woorde (Garman 2009:92): “Antjie Krog, a 17-year-old Afrikaans schoolgirl has stunned her backveld Kroonstad community with this poem.

Where there is so much hatred a germ of love she grows”. ’n Foto van die jeugdige digter uit Krog se skooljaarboek, word langs die gedig geplaas.

6.3 Samevatting

Krog het eers in Engels deurgedring tot die internasionale mark in 1998. In die post-*Country of My Skull* periode is die aanvraag vir Engelse vertalings van Krog se digkuns hoog en dit lei tot die publikasie van *Down to My Last Skin* wat gemik is op die internasionale mark. Die motiewe van ontblote vel en naak emosies word visueel verder uitgebrei op die voorblad van *Verweerskrif* met die naakte torso van ’n ouerwordende vrou.

In *Kleur kom nooit alleen nie* is Krog deurlopend besig met die rekonstruksie van haar identiteit as mens en digter. Na aanleiding hiervan merk Viljoen (2002:46) op: “Aan die een kant is daar die begeerte om die essensie van Suid-Afrikaner en Afrikaanwees te vind; aan die ander kant is daar die gevoel dat identiteit slegs verstaan kan word as ’n nimmer-voltooides proses van wording, ’n voortdurende reis”. Hierdie skynbaar teenstrydige opvattinge oor identiteitsvorming vind ook neerslag in die spel tussen “uiteenlopendhede” as ’n pertinente merker van die bundelbou. Volgens Beukes (2003:11) blyk dat tussen “verwonding/heelmaking, verlies/vind, heeheid/gebrokenheid, ondergronds/bogronde en donker/licht, poog Krog om met die woord (poësie) ’n persoonlike en teksidentiteit te konstrueer”.

Vir my is Krog se *Kleur kom nooit alleen nie* haar beste digbundel tot op datum. Die wyse waarop sy op ’n postmodernistiese wyse terugbeweeg na die orale tradisie van die *griots* is merkwaardig. Die kreatiewe verwerking van die Richtersveld se sosiolek, asook die ryk intertekstuele spel met literêre voorgangers, sorg vir ’n verruklik geskakeerde meervlakkige teks. Daarby is die outobiografiese pakt tussen digter en leser goed waarneembaar, waar *’n Ander tongval* en *Kleur kom nooit alleen nie* se genres van outobiografiese prosa en poësie oorvleuel.

Krog se oënskynlike berusting in haar identiteit in verhouding tot Afrika wat in “aankoms” (2000a:101-103) ’n hoogtepunt bereik, blyk van korte duur te wees.

Benewens haar identiteitsangste in *A Change of Tongue* (2003), word haar dikkedensie²³ van “behoort” en akkulturasie voortgesit in *Begging to Be Black* (2009e). Reeds in die titel val die kollig op Krog se dilemma oor die konstruksie van identiteit in Suid-Afrika. In Duitsland ervaar sy ’n epifanie aangaande dié langdurige vraagstuk, wanneer sy by die brug oor die Herthasee ’n standbeeld van ’n sfinks bestudeer en gevolglik probeer kategoriseer. Die sfinks met die menslike kop en dierlike lyf is moeilik klassifiseerbaar en juis hierin vind Krog aanklank in die besef dat sy nie slegs tot een groep hoef te behoort nie (2009e:274-275):

What is she, I wonder. Is she simply a hybrid, doomed to sit at all crossings, guarding all transits, for ever trapped between two stages? She knows the world and the secret world, but is of neither, and this has a price. [...]

For me, she is not a hybrid, or a product of rape. She is what she is. Not split [...], but presenting beingness as multiple intactnesses, not with the singular self, but with a bodily akin-ness to the vulnerability of being in and beyond this world.

²³ Dikkedensie dui op die volgende: “1. Benarde posisie of toestand; moeilikheid, verknorsing, penarie; verleentheid; 2. Opskudding, verwarring” (*Elektroniese WAT*).

7. Mees onlangse bundels

Isn't the final goal of writing to articulate the body? [...] The word must comfort the body [...] reconnect the book with the body.

- Chantal Chawaf, "Linguistic Flesh" (1980:177)

By writing her self, woman will return to the body which has been more than confiscated from her, which has been turned into the uncanny stranger on display – the ailing or dead figure, which so often turns out to be the nasty companion, the cause and location of inhibitions. Censor the body and you censor breath and speech at the same time.

- Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa" (1997:350)

7.1 *Verweerskrif* (2006)

7.1.1 Resepsiestudie

Ses jaar ná die publikasie van *Kleur kom nooit alleen nie* en die Engelse bloemlesing, *Down to My Last Skin*, verskyn Krog se eerste digbundel, buiten die verdigting van die /Xam-verse in *Die sterre sê 'tsau'* (2004), wat gelyktydig in Afrikaans sowel as Engels uitgegee word. *Verweerskrif* (in Engels *Body Bereft*), wenner van die Protea-prys vir poësie (2007), word in teenstelling met die hoë lof van haar vorige digbundel, begroet met gemengde reaksie van kritici, sowel as die algemene leserspubliek. Die polemieksentreer om die voorblad waarop 'n ouer vrou, van nek tot naeltjie, naak poseer. Verder dien die intiemste van vroulike liggaamsveranderings, die menopouse, as onderwerp. Kritici se verontwaardiging is veral aangevuur deur die kru en eksplisiete wyse waarop Krog dié privaatste van privaat vroulike ervarings in die openbare ruimte op die tafel gesit het as gespreksonderwerp in haar verse. Aanvanklik is daar uit dié ontstigte oorde nie aandag geskenk aan die substratum van die teks nie, 'n digterlike betoog oor die onvermoë om oudword te laat klink in taal, en oor verganklikheid.

Volgens Lina Spies (2006a) is die omslagfoto "afstootlik", terwyl Van Vuuren (2006a:9) dit beskryf as 'n "onthutsende naakfoto". Anders as Spies, regverdig Van Vuuren egter die omslag op grond van die kunste. Sy haal Rilke aan wat die

“‘waarheid’ van die afgryslieke en lelike teenoor die oneerlikheid van versagtende, mooimakende kuns” beklemtoon (Elsen 1963:64):

When an artist (...) softens the grimace of pain, the shapelessness of age, the hideousness of perversion, when he arranges nature – veiling, disguising, tempering it to please the ignorant public – then he is creating ugliness because he fears the truth.

Volgens Spies (2006a) toon die voorblad ’n “*afgetakelde vroueliggaam*, van haar ken tot by haar *bultende midderif*, met die fokus op die *geplooide nek*, die *hangende regterbors* en die *verskrompelde hand* wat slap oor die linkerbors hang” (my kursivering). Dit is duidelik dat Spies die foto as uitsluitlik negatief beskou en nie die prag van die vrouefiguur waardeer nie. In ’n opvolgbrief beskuldig sy Krog van ’n “valse verheerliking van die sogenaamde ‘mooi’ ou liggaam” en dat “[o]ngebreidelde woede oor oudword [...] beswaarlik die manier [is] om met behoue drif en vreugde te verouder” (2006b:14). Is dit egter realisties om te verwag dat die verouderingsproses met algehele vreugde gepaardgaan? Ideaal gesproke is dit die “betaamlike” optrede en aanvaarding wat van ’n vrou verwag word, maar mense verskil, so ook feministe (vgl. Hambidge 2006b:2). Anders as Spies en Eybers, waarmee Krog tematies vergelyk word, is dié digter nie bereid om haar ouerwordende liggaam gelate, volgens voorskriftelike sosiale deorum, te aanvaar nie. Spies (2006a) voer aan daar is by Eybers “geen ontkenning en vermooiing van veroudering en aftakeling nie”. Eybers ontken dus nie die realiteit van die verouderingsproses nie, maar sien wel sekere onderwerpe as nie geskik vir poësie nie (Spies 2006a):

“dat daar dinge is, te intiem, of te aangrypend, of te onvatbaar-op-eerste-sig, of te ongerymd om in die openbaar mee te deel”; dit is in dié dinge wat “gesing of gesuggereer of oorgesein moet word”.

Krog is egter nie Eybers nie. Sy het al na haar voorganger verwys as “my classy heldin” (2004a:69), maar Krog se geaardheid is nie dié van Eybers nie. Sy gaan merendeels nie, soos haar “heldin”, subtiel te werk met sensitiewe materiaal nie. In ’n onderhoud met Louis Esterhuizen beweer Krog dat haar sukses in Nederland te make het met die feit dat hulle haar as ’n rariteit beskou – ’n “wit barbaar” (2009):

Toe het ek gedink hulle beskou my eintlik as 'n soort van wit barbaar: lyk soos hulle, klink amper-amper soos hulle, maar swaai poësie soos 'n byl of 'n hellebaard en dis vir hulle opwindend, maar nie noodwendig in die kader van wat hulle as goeie poësie sou reken nie.

Hier verwoord Krog die kernsaak van haar digkuns. Dit is in vele opsigte vreesloos en konfronterend, maar is dit “goeie poësie”? Spies (2006a) merk op dat Krog nie genoegsaam in *Verweerskrif* transformeer nie, maar “bly steek in die skree”. As motief is woede egter 'n integrale deel van die Krog-oeuvre. Van Vuuren (2006a:9) is breër denkend: “Tematies en tegnies vernuwend, is dit 'n bundel wat veel verwikkelder is as wat 'n oppervlakkige bespreking kan laat blyk”. In teenstelling met Spies, voer Hambidge (2006a:6) aan, dat anders as Eybers wat “die siening van aftakeling en siekte beskryf in digterlike dekorum”, Krog die saak verder neem en haar verset “teen die orde dat 'n mens hierdie prosesse met waardigheid en stilte moet ervaar”. Amanda Gouws (2006:10) verwoord dieselfde sentimente oor die “normale proses” van veroudering wat nie noodwendig protesloos aanvaar hoef te word nie, “maar ons behoort daaroor te praat, ons behoort die vrese te besweer en ons behoort daaroor te dig, met watter taal ook al aan die emosies wat met hierdie proses gepaardgaan, uiting gee”.

Die hewig gedebatteerde omslag was volgens Annari van der Merwe van Umuzi-uitgewers Krog se keuse. Deurlopend het die uitgewer die finale sê oor die ontwerp, maar Krog het haar eie idees gehad (Alicestine October 2006:3): “Die omslagkeuse het gevolg op 'n lang gesprek tussen Krog en Goldblatt oor hoe die buiteblad die inhoud kan uitlig”. Die treffende omslag slaag volkome in hierdie doelwit. In gesprek met Willemien Brümmer (2006:13) vertel die digter waarom sy dié “konfronterende” omslag gekies het:

“Toe hy (Goldblatt) die foto bring, het ek dadelik besef dis 'n konfronterende foto. Mense sal alleenlik die boek optel as hulle dink: Met hierdie liggaam is ek. Ek is rustig met hierdie liggaam. Ek vind dit nie grillerig nie, ek vind dit nie pateties nie. Ek vind dit nie bejammerenswaardig nie.”

[...] sy verduidelik oor jongmense wat “afgesit is deur ouderdom”: “Dis 'n soort voortsleping na die dood waarin jongmense nie noodwendig geïnteresseerd is nie. Tog sou ek dink dat selfs 'n jongmens wat die bundel optel, besluit het vir só 'n liggaam...”

[...] “Ek tel so ’n boek op met liefde, met vrede. Ek dink die foto is uiteindelik ’n wonderlike vergestaltung van die ouerwordende lyf met dele wat ontsettend jonk en sensueel is, maar wat ook ’n wêreld, ’n leeftyd, vertel.”

Uit hierdie kommentaar blyk dat Krog, paradoksaal met sommige opmerkings in haar gedigte oor die ouerwordende liggaam se gebreke, haar liggaam aanvaar. Die woedende, kru verse in die digbundel kan dus as momentopnames van die digter se gemoed op ’n sekere tydstip gelees word. Met die skryf van die verse by die skrywers toevlugsoord Chateau de Lavigny in Switzerland ná die voltooiing van *A Change of Tongue* (2003), was sy in die interval waarna sy verwys as “die treurigheid ná die gemeenskap” (Brümmer 2006:13). Ná die Engelse teks wou sy weer in Afrikaans dig. Die taboe-onderwerp van die menopousale vrou het in haar gedagtes opgekom: “al die goed wat jy nou oor die jare dink oor jou liggaam, maar nie skryf nie” (Brümmer 2006:13). Krog bieg dat haar verbygange jeug beklemtoon is deur ’n insident waar ’n kelner haar met opsluittyd oorsien in ’n restaurant – asof sy onsigbaar is. Al hierdie fasette dien as katalisator vir die woedende verse oor die verganklikheid en die verouderde liggaam wat die digter in die steek laat met alledaagse take soos krane toedraai.

Die sterk feministiese dialoog van die digbundel wat kritiek uit verskeie oorde ontlok, is vir Hambidge (2006b:2), ’n teken van die vernuwende aard van die bundel wat ’n “nuwe manier van lees aankondig. En bewys dat die persoonlike beslis polities is”. Viljoen sluit hierby aan (2009d:221):

Die heftige diskussies rondom Krog se werk wys dat haar werk die vermoë het om verskillende groepe in die samelewing, vanaf gewone tot akademiese lesers, te provokeer en te laat nadink oor die skadelike samelewingspatrone wat hulle soms berekend in stand hou of onnadenkend aanvaar.

Die felste kritiek op Krog se digbundels kom van Stephen Gray, wat haar soos Stephen Watson, beskuldig van plagiaat in onder meer *Die sterre sê ‘tsau’* (2004). Dié aantygings vind dan ook neerslag in die titel van die jongste bundel, *Verweerskrif* – onder meer ’n verweer teen plagiaat. Gray (2006:4-5) is krities oor die gehalte van die vertaling van Afrikaans in Engels, asook die talle taal- en grammatikafoute wat volgens hom in die Engelse teks voorkom. Verder trek hy oënskynlik haar integriteit

in twyfel met beskuldigings van die veronderstelde nastreef van finansiële wins vir substandaard gedupliseerde, vertalings van 'n teks wat haar liggaamlike prosesse grotesk verbeeld:

Now we are to believe Krog just *sommer* writes in both the old official languages, producing two separate publications, meant to be equal and, of course, for the price of double. Be prepared as well to meet her undressed and ever so candid, now with her loose pelvic floor, the “biestings” on her nipples (when she is not laving them in honey), exclaiming how she can or cannot masturbate any longer. For this is her grand number on the dreaded menopause.

Nic Dawes (2006) verdedig Krog deur Gray se resensie te beskryf as self-parodieerend waarin hy veel meer oor homself as oor Krog onthul. Kritiek op foute in die digbundels word egter ook geopper deur Cecile Cilliers (2006:9) wat daarop wys dat onder meer bladsynommers in die “Nota” agterin nie ooreenstem met die oorspronklike tekste nie. Dit is egter al fout wat sy uitwys wat inderdaad 'n fout is. In haar uitspraak dat daar nie Afrikaanse weergawes van “letter-poem lullaby for Ntombizana Atoo” en “writing ode” is nie, trap sy duidelik klei aangesien hierdie verse, in geheel of verwerk, reeds in *Kleur kom nooit alleen nie* verskyn het. Haar beperkte kennis van die Krog-oeuvre ondermyn haar gesaghebbende opinie dat ondanks 'n paar “treffende, ontroerende, beeldryke en woord-werklike gedigte” die bundels “nie geslaag” is nie. Haar finale oordeel: “Die woede teen die aftakeling van die ouderdom en die droogte van liggaam en gees wat dit meebring, lê te vlak; dit laat 'n ongemaklikheid, 'n deernis met die digter, maar nie noodwendig met die vers nie”. Haar erkenning dat sy “deernis met die digter” het en nie soseer die gedigte nie, onthul dat dié resensent Krog se bundel outobiografies lees. Die wyse waarop sy summier die digter van die gedigte skei is egter problematies. Daarbenewens blyk die interpretasie van die verse beuselagtig te wees in lig van haar gevolgtrekking.

Teenoor dié louwarm leeservaring, verklaar Hambidge (2006a:6) prontuit dat die digbundel haar “geboei” het. Dit is inderdaad die geval dat hierdie bundel nie alleen Krog se “enorme digterlike talent [bevestig] nie; dit bewys ook die krag van 'n spontane, kreatiewe, oorspronklike digterskap. Poësie woeker altyd met intertekste. Die digter hoef nie in die nawoord daarvoor verskoning aan te teken nie”.

Die Afrikaanse bundeltitel, *Verweerskrif*, is meerduidend. Eerstens dui dit op fisieke agteruitgang, asook die aftakeling van die liggaam soos verwoord in verse oor die verganklikheid van die mens, spesifiek die vrou. Tweedens kan dit geïnterpreteer word as metatekstuele kommentaar op die ewigheidswaarde van 'n digter se kuns waar skrif as die medium van kommunikasie 'n bewaakmiddel of panasee teen bederfbaarheid is. Laastens suggereer die titel reaksie op die plagiaataantygings teen Krog in die jare vóór die publikasie van hierdie digbundels. Dit is 'n weerlegging teen aanklagte deur middel van 'n geskrif; “verweerskrif” is uiteindelik ook 'n regsterm vir reaksie op reeds genoemde plagiaatbeskuldigings. Die Engelse titel, *Body Bereft*, beklemtoon die “beroofde” liggaam, die liggaam waarvan die jeugdigheid ontnem of “geroof” is deur veroudering en verganklikheid.

Struktureel is die bundel netjies uiteengesit in drie afdelings wat tematies progressief beweeg van die intiem liggaamlike sfeer na die stadsruimte van Kaapstad en van daar verder uitwyk tot by Tafelberg. Die eerste afdeling open met gewyde liefdesverse vir die eggenoot, woedende en humoristiese gedigte oor die ouderdom en die vrou as moeder en grootmoeder, digterskap en die skok van 'n beroerte. Dié lang, intens persoonlike afdeling sluit siklies af met 'n derde huweliksgedig vir die geliefde. Die kort, middel afdeling beskryf die Kaap vanuit 'n historiese invalshoek, met sosiale kommentaar oor armoede. Geleidelik verskuif die digterblik na Tafelberg teenoor die stadruimte. 'n Finale konfrontasie in die slotafdeling, tussen outobiografiese-ek en die Berg, vind plaas in dagboekinskrywingsvorm.

Die kopiereg word aangedui as van Antjie Krog wat weereens dui op haar identiteit as digter. *Verweerskrif* word aan niemand opgedra nie, maar die Universiteit van Wes-Kaap, waar Krog as buitengewone professor werksaam is, ontvang “dankbare erkenning”. Die veel besproke, en weldeurdragte omslagontwerp rond die bundel tematies af. Net soos by *Kleur kom nooit alleen nie* waar die twee riviere, die Oranje (Gariep) en die Niger, by mekaar aansluit as voltooiing van 'n siklus, is daar op *Verweerskrif* se omslag gelyksoortige simboliek te bespeur.

Op die voorblad is David Goldblatt se kunsskepping, die naakfoto van 'n ouer vrou se torso, lewensgroot en in volkleur wat van kardinale belang vir die beklemtoning van die lyflike in die eerste afdeling is. Indien mens die agterblad besigtig, is die naakfoto

steeds gedeeltelik sigbaar waar dit strek van die voorblad tot die agterblad, wat dui op die vrou as pertinentste tema van die digbundel. Teen 'n donker blou agtergrond staan Tafelberg afgeëts in swart ink. Dit is nie die manjifieke beeld van Tafelberg wat gewoonlik op poskaarte en toerismeboeke pryk nie, maar 'n onbeduidende afbeelding van dié klipperige natuurverskynsel met 'n mensgemaakte struktuur, die kabelkarstasie. Die berg word op die omslag verdwerg deur die reusagtige afbeelding van die ouer vrou; dit lyk kompleteet of sy met haar elmboog teen die kruin aanleun. Ironies, dat Tafelberg, visueel gesproke, op die omslag skynbaar geringskat word, maar in die finale afdeling van die digbundel is hierdie berg ewigdurend vergeleke met die vrou se sterflikheid.

7.1.2 Taboe-deurbrekinge op taal- en tematiese vlak

Die sentrale dilemma by die interpretasie van digkuns op outobiografiese wyse is die fyn nuansering van die digter- en sprekerstem in die verse. Dit is ingewikkeld en soms onpeilbaar waar die digter eindig en die persona begin, maar dié spel tussen feit en fiksie, werklikheid en fantasie, is die basis van outobiografiese studie, hetsy in prosa of poësie. Die uitleg van outobiografiese gedigte word verder bemoeilik wanneer die digter die verse as universeel bestempel – terwyl sy gelyktydig die “egtheid” van haar ervarings bevestig. In Krog se geval staan haar digkuns nie los van die res van haar oeuvre nie. Haar verse word vertolk binne die kader van outobiografiese tekste, koerantartikels, onderhouds, openbare- en radio-optredes, asook haar vertalings.

In 'n onderhoud wat Michelle McGrane (2006) met Krog voer, word die etiese kwessies rondom outobiografiese of outobiografies geïnspireerde publikasies geopper. McGrane haal die digter, Sharon Olds aan in haar soeke na 'n antwoord op hierdie netelige saak:

"the spectrum of loyalty and betrayal" in terms of writing about people in our lives; it's something many poets have to confront at one time or other in their work. How does your family accommodate the intensely personal nature of some of your poems?

Krog se aanvanklike reaksie op McGrane se vraag oor die persoonlike aard van gedigte, is oënskynlik 'n eerlike, reguit antwoord, al keer sy vinnig dat sy slegs die gek skeer:

They don't. They give me hell. But they all write – so I'm sure the “empires” are going to write back! At times my husband wants to establish a Society for the Written About!

I'm joking. It's only when you live with a writer, like I have lived with my mother, that one realises the impossibility of truth. I can describe my navel in a million ways, but it's only when the aspects of my navel start to overlap with yours that the poem can talk to you. So, however personal it *sounds*, it is carefully selected, not by the intellect, but by the poetic sensibility, to resonate. So my children and husband immediately realise that it's not about them. Parts of them, which are like those of others, are being put together around something that wants to be said.

Krog se vernuftige verdediging van haar werk wat slegs persoonlik klink, vanweë die oorvleueling van outobiografiese besonderhede met universele temas wat keurig gekonstrueer word rondom 'n digterlike boodskap, oortuig nie volkome nie. Die postmodernistiese opvatting van die onmoontlikheid van waarheid word verbeeld in haar verhouding met haar skrywer-moeder; Krog het as materiaal vir haar moeder se skryfsels gedien, so ook word haar gesin ingespan as stof vir haar kuns. In kontras met Krog se verweer teen die outobiografiese akkuraatheid van haar digkuns, word *Verweerskrif* bemark as 'n outobiografiese digbundel. Op die flapteks word daar duidelike ooreenkomste tussen digter en liriese-ek getref (my kursivering):

[...] 'n bundel wat *ouer-word karteer*, met verse wat die *grense tussen liriek en bieg, die persoonlike en openbare, uitwis*.

[...] 'n bundel wat aftakeling en verwering vreesloos en ekstasies in die oog staar. In haar *unieke stem beskryf Krog die taboes in die verskuiwende gemoedstoestande van die menopouse woedend en intens. Intieme verhoudings ondersoek sy skreiend eerlik*; soms konfronterend, maar dikwels op soek na versoening.

In die laaste, meer bepeinsende gedeelte word die *intens persoonlike* getemper. Die fokus verskuif na Tafelberg – 'n durende alomteenwoordigheid wat oor vier jaargetye waargeneem word; die onnaspeurlike getuie van verandering, maar ironies ook 'n *spieël van die self en persoonlike wanhoop*.

Ondanks dié biografiese kontekstualisering, is direkte outobiografiese gedigte met byvoorbeeld die digter se voorletters, plekname of datums, skaars in hierdie bundel. In die humoristiese “die kwiltdekenkoningin” (2006a:18), een van die “Agt menopousale sonnette”, is daar een verwysing na die spreker se ouderdom (2006a:18): “Op 52 is dit sekerlik te laat / om te wil weet”. Die datum onderaan die

gedig, wat ook 'n skakel met die werklikheid is, dui op 'n koerantknipsel van “*Die Burger*, 26 November 2002”. Indien Krog die gedig in daardie jaar geskryf het, sou sy slegs 50 jaar oud gewees het. In die Brümmer onderhoud vertel sy dat sy elke dag by die skrywersoord in Switserland 'n gedig geskryf het – ná die ingee van die *A Change of Tongue*-manuskrip in 2003. Volgens haar eie mededeling, is hierdie vers dan waarskynlik in 2003 of 2004 geskryf, wat dit wél outobiografies koppel aan haar ouderdom. Garman (2009:356) bevestig ook dat dié bundel in die relatiewe kort skryftydperk van ses weke by die oord geskryf is. Aan die eenkant kon Krog 'n ruwe gedig geskryf het oor die knipsel ten tyde van die publikasie daarvan in 2002 en later by die skrywersoord verwerk het. Aan die anderkant is die keuse van “52” bloot 'n poëtiese beslissing ter wille van die klank, aangesien daar 'n duidelike metalinguale bewussyn in die vers weerspieël word. Dié bewussyn skakel indirek met die digter. Die gekose interpretasie of aanslag berus by die leser, maar daar is wel 'n outobiografiese dimensie hier te bespeur.

Die outobiografiese onderneming tussen die digter en die leser is onmiskenbaar in die eerste vers in “huwelikslied 3” (2006a:44) waar outobiografiese inligting op direkte wyse skakel met die digter. Die huwelikspaar is volgens die gedig dertig jaar getroud. Krog het in 1976 met John Samuel getrou – presies dertig jaar voor die publikasie van hierdie vers. Waar hulle aanvanklik twee aparte mense was, het hulle mettertyd verenig deur gedeelde ervarings: “na dertig jaar, ruik ons hare dieselfde / gorrel ons maagwande om dieselfde kos”. Alhoewel die mens hier gereduseer word tot liggaamlike funksies, is daar ook teerheid in dié liefdesvers. Krog se verweer dat haar familie wéét dat die gedigte nie op hulle gebaseer is nie, werk dus nie hier nie aangesien haar eie outobiografiese gegewe presies ooreenstem met die dertig jaar getroude lewe herdenk in die huwelikslied.

'n Frappante patroonmatigheid in Krog se oeuvre kom hier aan bod; die herhaalde huweliksliedere of -odes aan haar eggenoot. In *Otters in bronslaai* is daar “ballade vir 'n 5-jarige huwelik” (1981a:46), in *Gedigte 1989-1995* word daar in “verhonger” (1995a:30) verwys na “man van my van agtien jaar” en in *Kleur kom nooit alleen nie* is “liefdeswoord” (2000a:63) 'n minsame verklaring vir 'n huwelik van 23 jaar. Al hierdie liefdesverse skakel op direkte outobiografiese wyse met die digter en haar

lewensloop. Binne die outobiografiese konteks word meervlakkige interpretasies sigbaar.

Die stermetaforiek in “huwelikslied 3” (2006a:44-45) sluit aan by Krog se 2009 Nederlandse Gedichtendagbundel *Waar ik jou word* met die inkorporering van astrologiese terme en beelde. In “5.” (2009a) is daar verskeie treffende sterrebeelde: “sterreskuim”, “swierende sterrehope puin” “sterre-speeksel”, “sterrestof”, “sterre tongblind / sterre sterwend”. Vergelyk met (2006a:44):

asof ons staan in ’n stoet van sterre
asof herfsbome die kleur van voetsole dra

Die liriese aard van dié reëls vind weerklank in Krog se vorige omgewingsverse soos “’n veeg rooigras so ver die oog kan lek” (1995a:68)”. Die “stoet” verwys nie alleen na die melkweg se magdom sterre nie, maar gekoppel met “herfsbome” in die volgende reël dui dit op die dood; ’n begrafnisstoet en herfs, die seisoen gevolg deur winter (die koue bestaanseinde). Die skakel tussen mens en “sterre” en mens en “herfsbome” wat verbind word deur dieselfde kleur op hulle blare as menslike “voetsole”, is bevestigend van die skakel tussen mens en natuur; mense as déél van die aarde. Dit word later in “5.” (2009a) benadruk met “ons, ja ons bestaan uit sterrestof”. Die digterlike besef, sowel as die swaarwigtigheid van ’n samesyn van soveel dekades, vind neerslag in:

elke woord tussen ons wreek toegewyd
die lewende gewig van dertig jaar

Die outobiografiese aard van Krog se gedigte, sowel as die moeilikheidsgraad van die determinering van fiksionele en werklike elemente, ontgaan ook nie vir Viljoen nie. Sy voer aan (2009d:199)²⁴:

Vanweë die konsensus dat daar ’n sterk ooreenkoms tussen die digter Krog en die spreker in haar gedigte is, sal ek my dit op sommige punte veroorloof om na die spreker in die gedigte te verwys as die “digter”. Dit impliseer nie dat ek die ingewikkelde spel tussen feit en fiksie, wat ter sprake is by die skryf van poësie, ontken nie.

²⁴ Sien Viljoen se vermelding van en navorsing oor Krog as “outobiografiese subjek” in beide haar prosa én haar poësie (in Viljoen 2009c, 2009d).

Indien “huwelikslied 3” nommer “2.” (2006a:45) as individuele gedig geïnterpreteer word, skakel die gegewens slegs op indirekte wyse met die genoemde egpaar. Veral die reëls “verkeerd gespel en onduidelik vertaal” is implisiete digterlike kommentaar. Terugskouend blyk dat Krog baie keer huweliksliedere, -ballades of -odes skryf ter herdenking en verheerliking van die huwelik. Dit is opvallend dat sy as vrou gereeld oor die instansie van die huwelik dig (haarself in verhouding tot haar eggenoot identifiseer), terwyl Breytenbach telkens ’n vers op sy verjaarsdag skryf ter bevestiging van die individuele, manlike ego. Hierdie voorbeelde van outobiografiese poësie sluit aan by teoretiese aannames van gender verskille in outobiografieë. Terwyl mans hulle individualiteit in hul outobiografieë beklemtoon, definieer vroue hul identiteit in terme van hul verhoudings met ander (vgl. Mason 1980). Domna Stanton voer aan dat vroue se outobiografiese geskifte gefragmenteerd voorkom, teenoor die liniêre en samehangende narratiewe van mans (1987b: 14-15, in Neuman 1991b:2):

[...] the discontinuity and fragmentation of women’s autobiographies as opposed to chronological, linear and coherent narratives by men; the personal, intimate subject matter of women’s autobiographies as opposed to the public, professional matter of men’s; and the ‘split subject’ of women’s autobiographies written against a cultural ‘injunction against [women’s] writing’.

Stanton se redusering tot binêre opposisies herinner aan Cixous se teoretisering, maar alhoewel haar uitsprake in die algemeen grondig is, is daar wel uitsonderings waar vroue se outobiografieë chronologies aangebied word en, al is dit skaars, is daar mans outobiografieë oor persoonlike kwessies. In die geval van Krog en Breytenbach is haar opvattinge wel van toepassing.

Die finansiële bekommernis van toekomstige pensionarisse blyk ook uit “2.” (2006a:45): “waar ons oudword voorlê in wat ons besit / en ons nie heeltemal weet waarvan ons gaan leef nie”. Krog het al telkemale aangedui dat ’n digter nie ’n loopbaan van dig kan maak nie, want dit betaal nie so goed soos prosa nie. Daarbenewens het sy in onderhoude meegedeel dat sy ander werk, soos onderwys of vertaling doen, sodat sy tyd kan neem om te dig (Britz 2000:6): “Dis onmoontlik om te dig terwyl ek heeltyds werk. Maar 'n mens kan nie skryf sonder 'n heeltydse werk nie en jy kan nie leef van gedigte skryf nie”. In ’n *Ander tongval* is daar ’n gesprek, moontlik denkbeeldig of geherkonstrueer uit die skrywer se geheue, tussen Dot Serfontein en haar dogter. Serfontein verwys na die verwaandheid van skrywerskap

wat gegrond is daarop dat mens nie afgesonder kan leef én 'n goeie skrywer kan wees nie. Dié idee van inspirasie uit die gewone alledaagse lewe, sluit aan by die outobiografiese kontrak tussen skrywer en leser (2005:107):

“Jy moet onthou om te kan skryf, om die wete te kan onderhou dat jy dink dit wat jy te sê het is iets wat ander mense sal wil lees, verg 'n ego. En hoe groter jou talent, hoe groter jou ego waarskynlik. Die kuns lê daarin om die ego te bestuur op so 'n manier dat jy 'n gewone lewe kan lei. Anders waaroor skryf jy?”.

Dié les sluit aan by 'n argument tussen moeder en dogter 'n kort tydjie voor die moontlike publikasie van haar debuutbundel. Die jong Krog wil nie langer skoolgaan nie, want haar passie is digkuns en sy meen sy kan niks verder by die skool leer nie. Haar moeder se verset is onverbiddelik (2005:142):

“Om te kan skryf moet jy eerstens 'n fokken lewe hê! [...] “As jy nou wil uitvrek as 'n armbloedige karige skrywertjie, dan moet jy jou terugtrek in 'n donnerse ivoortoring van skrywerskap en verwaandheid. 'n Mens het in die eerste plek 'n lewe om te lei. Die skryf, as jy die moeite werd is, sal vanself kom. Jy moet eers lewe om te kan skryf. 'n Talent wat gepamperlang word, vrek in homself.”

Dit is hierdie alledaagse lewe wat neerslag vind in haar oeuvre, van die eerste tot die tiende digbundel. Krog dig oor elke onderwerp, iedere ervaring as vrou, moeder en digter. Sy skrik nie weg van aanvegbare kwessies nie, hetsy politiek, rasseverhoudings of die verweerde vroueliggaam. Op McGrane se vraag oor taboe-onderwerpe in Krog se oeuvre, antwoord sy (2006):

[...] I deeply believe that poetry can say everything. It complexified and deepened my ability to love another human being; it opened me up to see injustice as if it was underlined in red, to be aware of community, of being young etc. I also need to grow old in poetry, to describe the sagging seams with affection, to find the words to love someone that I have lived with for thirty years – not as symbols or metaphors, but as blunt, untransformed body.

'n Noemenswaardige onthulling wat in Krog se betoog uitstaan, is haar erkenning van die poëtiese uitdrukking van haar liefde vir haar eggenoot van dertig jaar. Dié gegewe skakel netjies met “huwelikslied 3” (2006a:44-45) se outobiografiese aanduiding (“dertig jaar”). Op indirekte wyse skakel die ouerwordende egpaar in “huwelikslied 2” (2006a:25-26) ook met die digter en haar eggenoot, maar dit handel bowenal oor die universele tema van liefde wat selfs die doodsgrens oorbrug. Uit die digter se vroeëre werk blyk 'n magstryd tussen man en vrou, maar hier te midde die

bewuswording van die mens se verganklikheid, is hulle eindelijk op gelyke voet: “dat ons een vlees en uiteindelik / van kant tot wal mekaar se gelykes is: / jy sal doodgaan net soos ek” (2006a:26).

’n Intens-persoonlike perspektief op die menopouse, die liggaamlike veranderingsproses wat alle ouerwordende vroue deurmaak, vind neerslag in “Agt menopousale sonnette”. Teen die agtergrond van Krog se onderhoud met Brümmer, asook ander publieke uitsprake, dui die briesende emosies van die spreker op die digter. In “sonnet van die warm gloede” (2006a:16) distansieer die spreker haar van die aangeleentheid deur die gebruik van die voornaamwoorde “jou” en “jy” te gebruik in plaas van “my” of “ek”. Dié woordkeuse beklemtoon ook die universele lot van vroue wat deur menopouse gaan. Dit klink ook soos ’n opswiepende toespraak vir vroue om nie gedwee die verouderde liggaam te aanvaar nie (“die fok weet dis genoeg”).

Die vers lees sintakties nie vlot nie; die ritme word versteur deur leestekens op buitengewone plekke wat lei tot onvoltooide reëls: “jou beendere bak buite hulleself jou gesig. / verseng jou wange prut onthutsend voort en.” (2006a:16). Dit blyk dat die digter die ritme van die vers doelbewus ontspoor, om te illustreer hoe dié liggaamsproses haar (en seker ook ander vroue) se lewens versteur. Ten slotte word die spreker gedryf tot aksie en in haar woede veg sy selfs die dood: “aan sy strot pak jy die dood en ploeg / sy neus deur jou kaalgeplukte drooggebakte poes”. Geskiedkundig het vroue hulle menopousale lot aanvaar, maar op mediese terrein is daar vooruitgang op dié gebied – vroue het nou meer opsies as vroeër.

In “hormone replacement therapy” (2006a:17) word die allerbelangrikste vroue vraagstuk van die een-en-twintigste eeu geopper: “om te hormoon / of nie / te hormoon nie” (2006a:17) met die ooglopende interteks hier, Shakespeare se *Hamlet* (derde bedryf, reël 1), “[t]o be, or not to be: that is the question”. Die sprekende subjek vra haar moeder of sy ooit aan warm gloede gelei het. Haar praktiese antwoord beklemtoon die voormalige duisterheid rondom hierdie onderwerp: “my kind as ek gesweet het / het ek aangeneem dis van werk / en dan gaan swem of sommer ’n shower gevat” (2006a:17).

Die polemieë rondom die menopousale tema van *Verweerskrif*, het grootliks te make met die taboe op die onderwerp van die vroueliggaa se proses. Daar is taboes op die hele spektrum van vrugbaarheidstekens soos menstruasie en ovulasie tot tekens soos warm gloede, wat dui op die einde van vrugbaarheid. Die samelewing het die laaste paar dekades, danksy die opkoms van feminisme, die reëls van dekode aangepas, maar daar is steeds merkbare taboes op hierdie onderwerpe. Daar word gewoonlik nie in gemengde geselskap van mans en vroue gepraat oor menstruasie of menopouse nie. Selfs die verpakking van sanitêre doekies en tampons is daarop gemik om onopvallend te wees – vroue moet in die geheim menstrueer en nie in die openbare oog nie. Ná jare van emansipasie is daar konvensies (ongeskrewe gedragskodes) wat 'n vrou verhoed om in die openbaar (wat nog te sê van die digkuns!) haarself totaal uit te leef in en deur haar liggaam; om selfs die intiemste besonderhede op gedrukte bladsye aan alle lesers, mans inkuis, weer te gee. Dit het 'n digbundel soos Krog s'n geneem, en die bohaai wat dit ontketen het, om mense opnuut te laat besef hoe gemarginaliseer die vrou in ons samelewing steeds is. Soos Cixous (1989:116) tereg opmerk kan die vrou haar liggaam deur die skryfproses van die diktatoriale patriargie bevry: “Write your self: your body must make itself heard”.

Die titel “namens myself” (2006a:19) vestig die leser se aandag op die digter-spreker wat as verteenwoordiger van die self optree. Alhoewel dié vers deel van die “agt menopousale sonnette” uitmaak wat tot 'n mate universeel geïnterpreteer kan word, het die gegewens betrekking op die digter se politieke agtergrond, sowel as haar verganklikheidsbesef. Die gedig open met die persoonlike “ek” wat nie meer politieke aktief wil wees nie en beweeg dan geleidelik na die “jy” wat bewus is van die naderende dood. Die verskuiwing in die voornaamwoorde beklemtoon die spreker se verwydering van die onderwerp van verganklikheid. Haar politieke betrokkenheid, wat deel van die outobiografiese-ek se verlede is, word met die besitlike voornaamwoord “my” geëien as haar eie ervaring. Die titel “namens myself” eggo haar sentimente in “1995” (1995a:6-7): “ek staan vir niks / ek skaar my by nêrens”. Die soeke na “vergifnis” herinner veral aan *Country of My Skull* (1998) en die identiteitsproblematiek van velkleur is veral sigbaar vanaf *Lady Anne* (1989):

namens niemand hoef ek meer verantwoording
te doen of om vergifnis te vra nie

niemand se gemarginaliseerde perspektief
hoef ek meer op tafel te plaas
of my in ander se vel te verbeel nie

Die digter distansieer haarself van die subjek in “leave me a lonely began” (2006a:21-22) waarna sy herhaaldelik verwys as “haar”. In hierdie geval is dit egter nie ’n skryftegniek nie. Die digter is nie besig om bloot haar emosies op die subjek te projekteer nie (vgl. Nieuwoudt 2003:9). Die insident waarop die gedig gebaseer is, het werklik gebeur (vgl. Brümmer 2006:13). Deur Krog se mededeling word daar met die lees van die gedig ’n outobiografiese onderneming geaktiveer (2006a:21):

[...] toe skielik kyk hy
op en roep na agter: ‘coffeeshop’s
empty, we can close!’ en sy besef: hy
sien haar nie. sy sit as niks [...]

Die outobiografiese subjek se navrante soeke na erkenning as vrou, maar selfs net as mens vind hierin neerslag: “hier waar niks bestaan wat meer erken dat / sy ’n vrou is nie? niks wat *herken* dat / sy die koel gestalte van ’n mens dra” (2006a:21). Om die “gestalte van ’n mens [te] dra” beklemtoon die spreker se ervaring van leegheid en onomkeerbare liggaamsverandering; ’n mannekyn wat opgemaak moet word om herkenbaar as ’n vrou te wees, al is dit nie haar natuurlike vorm nie. Die beeld van ’n rasper, “weerhou haar van haarself soos van ’n / rasper”, eggo die huishoudelike beelde in *Otters in bronslaai* veral in “hoe en waarmee oorleef mens dit?” (1981a:39-40) waar die spreker se stem ’n “mengermalermixermincer” illustreer. Die erotiek in “slaai” (1981a:29), waarin die geslagsdaad suggestief beskryf word as parallel aan die maak van ’n mengelslaai, sluit aan by die spreker se opmerking: “nooit sal iemand weer / begeerte van haar skouers skil” (2006a:22).

Die digter se ontnugterde siening van haar liggaam in “as vas los is” (2006a: 23-24) eggo ook “hoe en waarmee oorleef mens dit” (1981a:39-40), maar in hierdie geval is dit die ondergraving van die spreker in die uitbeelding van die liggaam wat met mekaar skakel (2006a:23):

[...] haar duime krummel weg en weier
om bottels, krane, masturbasie oop

te draai. haar maag 'n skottel
in haar skoot en blou medaljes op haar dye.
haar knieë, as sy dan nou af móét kyk
krimp soos verlate pruime in
'n bak, haar vel is los van al haar vleis

- 'n saamgerilde kookmelkvel. [...]

Volgens Kristeva is “kookmelkvel” (2006a:23), as 'n algemene voorbeeld van voedselweersin, een van die mees fundamentele vorme van abjeksie (1982:2-3, in Viljoen 2009d:213). Nie oor higiëniese redes nie, maar weens die fisieke aard daarvan; dun soos sigaretpapier wat walging by die meeste mense tot gevolg het. Net soos die spreker hier vir haar eie vel gru.

Die spreker se erkenning dat haar duime onhandig is met krane oopdraai, lê die verband tussen veroudering en verswakking, maar ook tussen die spreker en die digter, want Krog vertel (Brümmer 2006:13):

“Ja, dit wás die beroerte, en dan ág . . . artritis. 'n Duim hiér wat nie wil werk nie, en jy kom in 'n hotel en kan jy nie die kraan toedraai nie en dan moet jy aantrek en die kelner onder gaan vra om tog seblief net vir jou die kraan toe te draai”.

'n Verdere outobiografiese ooreenkoms tussen die gedig en die digter, is haar veranderende geaardheid van strydvegter op alle fronte na 'n meer insiklike persoonlikheid (2006a:24):

van wanneer het haar bloed se impuls oor-
geslaan van ‘fokkof jy’ na ‘versigtig nou’?
haar grensoorskreiding teruggeval
tot 'n halwe daggazol?

Krog druk die verlies van haar grensoorskrydingsvermoë (alhoewel hierdie digbundel steeds van dié vermoë getuig) effe sinies in 'n onderhoud uit (Brümmer 2006:13):

“As jy jonk is en jy vat dinge aan, word jy mos beskou as 'n rebel. Maar 'n vrou wat dinge aanvat, is net 'n ou battle-axe, weet jy? Almal is geïrriteerd [sic] met 'n ou battle-axe. As sy haar mond oopmaak, wil mense dit toeskop. Dit maak dit ontsettend moeilik waar jy dink jy 'n bydrae kan maak. Jy dink, ag, maar jy irriteer ook almal so. Jy moet maar eerder jou bek hou en hoop jy gaan dood. [...] 'n Ou vrou moet haar plek ken, jong. Daar's 'n réde hoekom ou vroue in boeke altyd óf stiefma's is, óf nare feë, óf hekse. Ek meen: Wát is 'n heks anders as 'n postmenopousale vrou?”

Die outobiografiese besonderhede in “oggendtee” (2006a:27) waar die spreker dankbaar verklaar, “na jare bloei sy weer” skakel met die digter se lewe. Veral ten opsigte van “n kind se lag” en haar eggenoot wat langs haar op die stoep sit terwyl hulle uitkyk oor die stad. Die gedig herinner aan die eerste keer wat die digter op 33-jarige ouderdom by “ besoek aan spesialis” (1985b:35-36) uitvind haar liggaamsprosesse is aan die verander: “pasiënt in pre-menopause / verdubbel dosis estrogeen”.

Die digter se drie kleinkinders Anouk, Antjie, en Jana, blyk die onderwerp te wees in “Liedere vir die pasaangekomeses” (2006a:33-35), ’n drietal verse oor pasgebore babas, waarskynlik geleentheidsverse. In “by jou vertrek” (2006a:36) nommer “1.” en “2.” vertrek ’n kleinkind saam met haar moeder na Israel: “as ons mekaar oor ’n jaar / sien, praat / jy slegs Hebreeus” (2006a:36). In dié vers word daar verwys na Andries se dogter, Anouk wat saam met haar moeder in 2003 na Israel verhuis (Rautenbach 2011:5). Die tweede gedig (“2.”) dui ook op dieselfde kleinkind, want die digter wil haar opraap uit haar “ouers / se slagveld” (2006a:37) en sy vertrek met die “oorwinnaar” (2006a:37). Die laaste twee aanhalings is verwysings na Andries en sy vrou, Adi se egskeiding. Gesamentlike toesig van Anouk is nie toegestaan nie, want op daardie stadium is sy vrou reeds in die buiteland (Rautenbach 2011:5).

Die tweedelige “depressie” (2006a:40-41) handel oor Andries se swaar gemoedstoestand en sy moeder se hartverskeurende pleidooi om haar kind weer gelukkig te sien (2006a:40):

[...] dat ek my in jou
plek sal gee dat ek die Here God self
uit die hemel sal pluk dat ek alles
alles sal prysgee om jou veilig
te bring in jou oë terug

Indien die leser nie toegang gehad het tot hierdie kontekstualiserende inligting nie, sou hierdie verse nie na behore ontleed kon word nie. Andries erken dat sy depressie aanleiding gegee het tot sy digkuns²⁵ (Rautenbach 2011:4):

²⁵ Hy debuteer op die ouderdom van 36 met *Wanpraktik* (2011).

Ek het begin skryf omdat ek moes. So vyf, ses jaar gelede. Dit was 'n gesprek met myself om aan die gang te kon bly. Om sin te maak van die gemors waarin my lewe in daardie stadium was; my depressie wat my my huwelik en my dogtertjie gekos het.

Die melankoliese begeerte om 'n leeftyd op 'n ander wyse te herhaal, is 'n onderwerp wat by lesers resoneer. In “ode vir 'n ander lewe” (2006a:38-39) smag die spreker na 'n ander bestaan op 'n ander plek. Gedagtig daaraan dat dié verlange 'n algemene menslike wens is, veral wanneer dit gepaardgaan met die agternaperspektief van gevorderde ouderdom, is daar egter bewyse dat hierdie vers op indirekte wyse met die digter se eie begeertes skakel. Sy skryf nie bloot 'n universeel toepaslike gedig nie, maar deur die outobiografiese aard van die vers word die fiktiewe en feitelike grense opgehef. Die spreker wil “ander berge” deur haar vensters waarneem. Sy wil na haar geliefde verlang vanuit 'n ander ruimte en nie twyfel dat sy daardie “verlange met vertroudheid bly verwar nie” (2006a:38). Dié verwysings skakel met die digter wat in Kaapstad woon, asook haar langjarige verhouding van 'n paar dekades met haar eggenoot. Elf jaar tevore het Krog in *Relaas van 'n moord* geskryf (1995b:59): “Iets soos walging kom in my op en 'n smagting na 'n ander etos, 'n ander lewe, iets onbesmets”. Op daardie stadium was sy midde-in 'n politieke draaikolk en was haar lewe grotendeels gefokus daarop om politieke ongeregthede reg te stel. In hierdie vers is haar fokus nie meer politiek nie, maar haar gesin, veral haar kinders (2006a:38):

ek wil 'n ander kans hê om my liefde
in my kinders in te smee
(terwyl ek skryf, verskyn hulle gesigte
soos op 'n monitor): geliefde kind
ma wil hê dat jy moet weet

Die spreker wat skryf, skakel direk met die digter, asook met haar kinders deur die verwysings na hulle. In die Krog-oeuvre is daar verskeie gedigte wat die moeder se berou uitlig, omdat sy weens haar werk nie so gereeld as wat sy wou tyd met haar kinders kon deurbring nie (vgl. “*ma sal laat wees*”, 2004a:73). Krog se besige skedule, weens werksbetrokkenheid, het jare lank kosbare familietyd geëis (Retief 2000:5):

“By die SAUK sou ek Sondae vroeg al koerante gaan koop het, en al die berigte deurlees, en teen vyfuur die middag sou ek op kantoor wees om die week se program te beplan en te werk aan my parlamentsverslag. Dan sit ek in my kantoor en ek hoor die klokke by St. George-

katedraal lui en ek dink: ander mense het 'n Sondagaand. En nou is Sondae salig. Nou kom die kinders vir middagete”.

Die outobiografiese-ek is “moeg” vir haar “tekortskietende hande” en wil haar “papende brein en snedige tong [...] nie meer hê nie” (2006a:38). Dié liggaamsdele is van kardinale belang vir ’n digter en skakel nie slegs met Krog as digter en aktivis nie, maar is ook moontlik ’n aanduiding van die beroerte se effek op haar liggaam (“papende brein”). Die verwysing na “tekortskietende hande” eggo die digter se misnoeë in “familieresept?” (1981a:37) waar sy haarself vergelyk met haar indrukwekkende grootmoeder. Sy wonder, nieteenstaande haar onhandigheid met die huishouding, of sy haar grootmoeder se goedkeuring sou wegdra: “sou my maer verbroude hand / haar tog vandag plesier verskaf het” (1981a:37). Hierdie intertekstuele spel in Krog se oeuvre (vgl. Taljard 2010a, 2010b, 2010c) bring in herinnering haar gesprek met Murray la Vita, waarin sy hom vertel dat sy eens vir Hugo Claus gevra het of hy as ’n ou digter nog deur iemand beïnvloed word. Hy antwoord dat hy geweldig beïnvloed word deur homsêlf: “Want ek stéél so by myself!” (2009:9).

Die digterlike temas in die Krog oeuvre wat haar biologiese lyn volg van jong dogter, eggenote, beroerte oorlewende, en ouer vrou met liefde vir haar eggenoot en kinders, vind neerslag in hierdie vers. Sy verklaar (2006a:39):

ek’s moeg geskuif van:	
hoe bly jy jonk	na hoe bly jy lewendig
van hoe bly jy lewendig	na hoe het jy lief
van hoe het jy lief	na hoe het jy ten goede lief

ek is sat om ’n leeftyd lank
’n ander lewe te moet hê

Die laaste twee reëls waarin die spreker haar ontevredenheid uitdruk met haar alewige onvergenoegdheid met haar lewe, suggereer dat sy eindelik op die drumpel van ’n versoenende insig kom: mens kan jou lewe slegs een keer deurbring, daarom is dit verkwisting van kosbare tyd om aanhoudend te wens jou lewe was anders as wat dit is. Indien hierdie vers uitgebou sou word in prosavorm, sou dit ’n “oughtabiography” heet – ’n term gemunt deur Chon Noriega. Dié term benoem lewensnarratiewe wat fokus op dae wat jy moes verrig het; in essensie ’n diskoers van leedwese en berou

oor wat kon gewees het (Smith & Watson 2001:199). Op intertekstuele vlak is daar verskeie digters wat hulle wensdenkery uitspreek oor hierdie tema – Robert Frost is een van hulle. In “Birches” verwoord hy die ideaal om vir ’n tydjie te ontvlug uit sy aardse bestaan en met sy terugkeer sy lewe oor te leef. ’n Verdere aspek wat met Krog se poësie ooreenstem, behalwe die hoop om ’n lewe te herleef, is die feit dat hy wil voortbestaan op aarde; die regte plek om liefde te ervaar. Krog verklaar uitdruklik dat sy as “onthemelde” (2006a:97) haar “hele aardse lieflikheid” (2006a:93) vir ewig wil uitleef; Frost vra dat hy weer mag terugkeer (1996:1128-1129):

So was I once myself a swinger of birches.
 And so I dream of going back to be.
 It's when I'm weary of considerations,
 And life is too much like a pathless wood
 [...]
 I'd like to get away from earth awhile
 And then come back to it and begin over.
 May no fate willfully misunderstand me
 And half grant what I wish and snatch me away
 Not to return. Earth's the right place for love:
 I don't know where it's likely to go better.

Krog se beroerte word verbeeld in die tweedelige “sagsif van die uurglas” (2006a:42-43). Tipografies dui die twee kolomme op die bladsy op die gevolge van die beroerte op die spreker, waar veral die linkerkant van haar liggaam geraak is (2006a:42):

die helfte van haarself is iemand
 anders asof iemand anders
 langs haar, in haar staan soos
 die brugkant van ’n neus

Die outobiografiese aanduiders wat terug te vinde is in *’n Ander tongval* (2005) versterk die feitelike waarde van die gedig. Daar is egter soos reeds aangedui, ’n konstante spel tussen feit en fiksie, asook eindelose genuanseerde grade tussenin hierdie twee pole. In die vers het die spreker se linkerhand “greep / verloor”. Inderdaad word die apoplektiese linkerhand (vgl. 2005:129) en die effek op die digter se vingers ook in ’n onderhoud met Brümmer (2006:13) genoem. Die beeld van die “verlepte / lelie” is ook terug te vinde in *’n Ander tongval* (2005:129): “Maar dis my hand, my linkerhand, my lomp afskeep-hand, wat ek wil uitlê en salf met olie. Dit lê in my skoot soos ’n verlepte lelie. Ek raak liggies aan elke vervreemde vinger – van my en ook nie van my nie”.

In die tweede gedig in “sagsif van die uurglas” (2006a:43) word die oorsaak van die beroerte ondersoek:

was dit miskien 'n minuskule jellytot
wat in hormoon-verrykte bloed
die stresses op homself laat klot?

of kom dit uit 'n ander spergebied
as skilfers van 'n slagaarwand

Hierdie redenasie word ook deur Krog geopper wanneer sy vertel dat daar volgens die dokter twee soorte beroertes is, een wat deur 'n bloedklont veroorsaak word en die ander deur 'n aar wat oorstrom (2005:129). Krog het pas na die publikasie van *A Change of Tongue* erken (Nieuwoudt 2003:9): “'n Outobiografie is dikwels fiksie. Die mens wat 'n outobiografie skryf, dink gewoonlik daar kan maar gelieg word. Daarom is 'n biografie soms nodig om die verdraaide feite van 'n outobiografie reg te stel”. Tot 'n mate is dit akkuraat, maar 'n outobiografie moet per definisie ook gegrond wees in feite – al is daardie feite hoe min.

In Krog se geval is die beroerte-aanval 'n realiteit wat sy in haar prosa, poësie en in onderhoude bevestig. Opvallend is die dokter se kommentaar wat Krog tot so 'n mate ontstel het, dat dit in *'n Ander tongval*, sowel as in 'n onderhoud neerslag vind (2005:128): “‘Ek verkies 'n hartaanval of kanker bo beroerte,’ het die dokter gesê. ‘Jy kan herstel of doodgaan. Maar beroerte verander 'n mens in wat jy nie was nie’ (vgl. “die helfte van haarself is iemand / anders”, 2006a:42). In 'n onderhoud is die gegewe effe anders weergegee, waar die dokter slegs 'n hartaanval en beroerte noem en nie kanker nie (Brümmer 2006:13): “Ek is nogal ontsteld omdat een van die dokters vir my gesê het as hy moes kies of sy ma 'n hartaanval of 'n beroerte moet kry, dan kies hy 'n hartaanval”. Die oorsaak word ook aangedui as moontlik van “'n klein korreltjie sand” (2006a:43) op pad na die hart. Hierdie sandkorrel-beeld speel intertekstueel mee met Jonker se “Korreltjie sand” (2003:75): “Korreltjie klein is my woord / korreltjie niks is my dood”.

Die finale diagnose vir die biologiese aporema of strydvraag, is dat “'n opperste klein ghwel” teen 'n “swakplek in / die sagteware gestuit het” (2006a:43). Die niksbeduidende ghwel staan ironies in sy onbelangrikheid tot die lewensgevaarlike

skade wat aangerig is. Die beskrywing van die liggaam as “sagteware” skakel met die toepassing van liggaamlike taalgebruik op rekenaarparte soos die hardeskyf (geheue), prosesseerder (brein) en moederbord (breinstam) in *’n Ander tongval* (2005:151). Die insident waar Krog se hardeskyf oppak en sy ál haar inligting verloor, blyk een van die bydraende stresfaktors tot haar beroerte te wees. In die gedig is die finale woord hieroor die verdraaiing van ’n bekende volksliedjie, wat daarbenewens vooruitwys na die knop wat die digter in haar bors vind in die bundel se slotafdeling (2006a:78): “aai aai die witborskraai / die lyf het teen haarself gedraai” (2006a:43). Ná Krog se beroerte ervaar sy nuwe angste oor haar verweerde liggaam, en dit vind neerslag in haar skryfkuns (2005:129):

“bewus van hoeveel ek wat so behep is met vel, my lyf as gegewe aanvaar. Hoe ek aanvaar dat dit sterk is en fiks en gesond. En nou draai my ore na binne om tekens op te tel van verraad of swakheid. Ek hoor hoe my hart voorthamer en nuwe klonte na my brein toe stuur”.

Die digter se preokkupasie met die verganklike liggaam bereik ’n hoogtepunt in “Vier seisoenale waarnemings van Tafelberg” (2006a:71-97). Die spreker se psigologiese stryd woed vir 26 bladsye, net om tot die slotsom te kom dat die mens nietig is. Die outobiografiese kode in hierdie epiese vers is onbetwisbaar. Op ’n stilistiese vlak is die dagboekinskrywings reeds kenmerkend van die outobiografiese genre. Op ’n inhoudelike vlak is daar ook talle verwysings na Krog, die digter, wat hier aan die woord is. Dit is bekend dat die digter in Oranjezicht woonagtig is (Krog-profiel op *LitNet*):

“Ek sal myself altyd as ’n refugee van die Vrystaat beskou, maar hoe ouer ’n mens word, hoe meer het jy behoefte aan iets meer milds, iets sagters. En Kaapstad is dit vir my. Die mistigheid lê sagter teen die middeljarige wang, die berg troostender op die oog. Ek kan nie meer daarsonder nie”.

Die dagboekformaat van die gedig, is ’n sterk aanduiding dat hierdie haar digterlike joernaal voorstel. In die tradisionele sin, is dagboekskryfery ’n wyse om deur emosionele kwessies te werk. In dié gedig verwerk die outobiografiese-ek ’n spektrum gevoelens van droefheid en ang tot woede en afsku. Hambidge (2006a) merk tereg op dat die “digterlike dagboekinskrywings [...] nie ’n jaartal bevat nie om sodoende die universaliteit te benadruk”. Die tema van verganklikheid sluit by die universaliteit van die vers aan wanneer die “fokken ewigheid” van die berg teenoor die spreker se

“ménse-tyd” (2006a:91) gestel word. Die gevreesde “sterflikheid” (2006a:78) vir die eerste keer genoem, nadat die spreker ’n knop in haar bors vind (2006a:78) wat haar angs oor die moontlikheid van kanker aktiveer. Die verwysings na “kabel- / kar-kanker” (2006a:75), wat aansluit by die kabelkarstasie op die omslag, en “daar waar die mammogram / sy swartste stolsel wys” (2006a:79), intensiveer die waarskynlikheid van ’n kwaadaardige gewas. Dié gegewens skakel outobiografies met kommentaar wat Krog in ’n onderhoud lewer (Brümmer 2006:13): “Jy moet jou borste elke dag ondersoek, jy moet kyk is daar knoppe? Dis eintlik juis ’n aggressie. Juis in dié stadium dat jy wíl los raak en gáán los raak van jou liggaam, eis dit skielik soveel aandag van jou”.

Die liggaam, veral in hierdie digbundel, is die spil waarom die verse draai. Die spreker verklaar: “ek / het ’n liggaam, daarom is ek” (2006a:81). Dit is ’n inversie van die bekende Cartesiaanse stelling “*je pense, donc je suis*” (“ek dink, daarom is ek”), wat fokus op die geestelike en nie die fisieke nie (vgl. Descartes 1996). Die spreker in teenstelling se bestaan is totaal afhanklik van ’n funksionele liggaam, waarsonder sy sal vergaan (2006a:82):

jou teenwoordigheid gaan
 een oggend soos stof van ’n boekrak
 gegee word. sonder lig-
 gaam oorleef jy nêrens nie [...]

Die digterlike prominensie geheg aan ’n boekrak is terug te vinde in *Lady Anne* se “op ’n dag voel my man ek verdien” (2004a:69). In hierdie gedig bou haar eggenoot vir haar ’n groter boekrak vir al haar gunsteling digters. Daar is verskeie kunsteoretiese elemente in “Vier seisoenale waarnemings van Tafelberg” wat die outobiografiese pakt met die leser versterk, soos “my pols dreun van gedigte” (2006a:88), “versreëls” (2006a:94) en selfs ’n strofe wat volledig aan dié aspek gewy word (2006a:94):

etter die gebaarste oordrom van die gedig
 en word woord vir woord dower. skryf
 [...]
 vandag. vertaal die skryf in ’n klok beierend
 van skadu tot skadu deur die nek van ’n strofe
 en skryf hoe die liggaam bestaan [...]

Die verweer van die digtersliggaam tas egter selfs die gepersonifieerde vers aan, waar daar op abjekte wyse geskryf word oor die “etter” wat uit “die gebarste oordrom van die gedig” loop. Die skryfproses is metafories die skryf van die ouerwordende liggaam in taal en herinner nie slegs aan liggaamlike feministiese teorieë soos die van Cixous en Elizabeth Grosz nie, maar ook aan die titel van Jeanette Winterson se roman, *Written on the Body* (1994). Adèle Nel (2008:64) merk op dat Krog deur die “metaforiese hertoe-eiening van taal” ook die “teks as metafoor van die liggaam herwin het”.

Die outobiografiese-ek, wat in genuanseerde grade met van Krog se verskeie selwe ooreenstem, verwoord eindelijk waarom sy toornig is (2006a:93):

[...] ek’s beneweld

van woede oor ek net
 eenmaal leef, oor ek in die ganse
 ewigheid net nou leef
 oor ek nou eers begin leef, oor ek
 hierdie hele aardse
 lieflikheid net een maal met hierdie

liggaam be-leef, oor my
 liggaam so voor alles tot niet gaan

In haar verwoedheid oor die ouer mens se veronderstelde gelate aanvaarding van die naderende dood, sluit sy intertekstueel aan by Dylan Thomas se “Do Not Go Gentle into That Good Night” (1996:1465-1466):

Do not go gentle into that good night,
 Old age should burn and rave at close of day;
 Rage, rage against the dying of the light.

7.1.3 Kunsteoretiese bewussyn: outobiografiese gedigte

Die openingsgedig “huwelikslied 1” (2006a:9) skakel indirek soos die ander huweliksliedere met die Krog-egpaar. In hierdie geval is die liefde tussen die minnaars reeds van geboorte af bestem, “sedert / geboorte is hulle gesigte al na mekaar toe gedraai”, wat skakel met die jeugliefde tussen die digter en Samuel. Dié

romantiese ideaal van sielsgenote wat vir mekaar bestem is, is egter ook 'n wydverspreide fenomeen.

Die poëtiese bewussyn van klanke, herhaling en alliterasie, skakel op 'n meer direkte wyse met die digter. Haar verkenning van die “woord” sluit aan by grammatikaal ondersoekende verse soos “liefdeswoord” (2000a:63): “liefde is so 'n dun woord”. Die stamverwante woorde “liefde” en “lieflik” word op sintaktiese vlak met mekaar verbind (2006a:9):

lieflik is die woord wat waterwit wakker word
lieflik is die woord wat tersluiks aan die slaap val
lieflik is die geluid waarin hulle saam is as ‘ek’ en ‘jy’
loflik is die woord ‘ons’

Opvallend is die herhaling van “lieflik” met die verrassende gebruik van “loflik” aan die slot. Nie slegs roep Krog die orale tradisie op, soos in *Kleur kom nooit alleen nie*, maar die alliterasie van die l-klank dra by tot die musikaliteit van die strofe. Die eerste reël waarin die “woord [...] waterwit wakker word” eggo die onthoubare openingsreël van “digter wordende” (2000a:65): “om op 'n oggend wakker te word binne-in klank”. Die “ek” en “jy” konstruksie is 'n vooruitwysing na *Waar ik jou word* (2009) se liefdesverse rondom dié intiem geskakelde voornaamwoordpaar.

In “sedert” (2006a: 10-11) word die digterlike bewussyn geaktiveer deur die verwysing na “tong”, asook die woordspeling op taal/vertaal: “[...] sedert / ons die pad begin loop / het word ons saans donker / van tong en vertaal ons ontbinding” (2006a:11). Die verwysing na “ontbinding” skakel met die bundelsmetafoor van verwerping van onder meer die liggaam. Die suggestie van die geliefdes se gevorderde ouderdom skakel met die digter se eie liefdesverhouding. Die prominente tydsbesef by die spreker wat beklemtoon word deur die refrein “sedert ons die pad begin loop het”, is ook sigbaar in die verbinding tussen blomme en die liggaam: “die jasmyn diep uit / hul slagare begin / geur” (2006a:10). Buiten die fisieke voorkoms van die jasmyn, dui “slagare” implisiet op die naderende dood; 'n slagaar is een van die hoofare wat, indien beskadig, noodlottig kan wees. Dit is ook passend dat die jasmynbeeld in hierdie vers betrekking het op die tydsverloop van 'n liefdesverhouding, want 37

jaar voor dié publikasie, het 'n sewentienjarige Krog gedig oor die versoenende aard van die jasmyn: “Waar ons snags met kitare sing / en vir mekaar wit jasmyn bring”.

Twee van die “agt menopousale sonnette” wat 'n kunsteoretiese bewuswording illustreer, is “vertrekkende” (2006a:15) en “God, Die Dood” (2006a:20). In “vertrekkende” word die ongemaklike afskeid tussen moeder en kind beskryf waarin die ouer haar gevoelens probeer uitdruk, maar telkens faal: “na elke vertrek beraam ek taal. / om te verduidelik. hoe om volgende keer.” Dit is navrant dat 'n digter wroeg om haarself uit te druk in woorde. Die punte bied 'n oudiovisuele voorstelling van die hortende interaksie tussen ouer en kind.

In “God, Die Dood” (2006a:20) word die letterkundige diskoers van sogenaamde “Belangrike Temas” geïroniseer. Die digter lewer metatekstuele kommentaar op haar bundel wat terselfdertyd die outobiografiese pakt tussen digter en leser uitlig. Die gebruik van hoofletters vir pertinente onderwerpe teenoor kleinletters by die spelling van die onbelangrike temas, lig 'n verdere ironie uit. In die eerste strofe staan die twee groepe temas teenoor mekaar, maar met die eerste lees blyk al die temas van belang te wees tot die verrassende slotwoord “nie”:

God, Die Dood, Liefde, Eensaamheid, Die Mens
is Belangrike Temas
menstruasie, geboorte, menopouse, puberteit
die huwelik – nie

Soos die digter tereg opmerk “lê die verskrikking juis” in die ervaring van 'n liggaam wat disintegreer. Die gebruik van die woord “verskrikking” is nie toevallig nie. Dit roep by die leser die gruwels van die gelyknamige “toiletgedig” op in *Kleur kom nooit alleen nie*. Dié skakel tussen die verskriklike episode van ontlasting in Noord-Afrika en die verouderde liggaam, beklemtoon die digter se gelykstelling in afgryse van hierdie twee gebeurtenisse. Hieruit blyk haar geweldige kwellinge rondom die liggaam en liggaamlike funksies. Sy noem die kalamiteite van die ouerwordende liggaam, die opdroging van vaginale vloeistowwe en verlies oor blaasbeheer, by name “vaginale atrofie en inkontinensie”, of die moontlikheid van 'n hartaanval soos 'n “lem wat deur jou hart klief”. Die digter lewer spitsvondige kommentaar oor die aard van die digkuns in die laaste strofe:

om van die ouerwordende lyf na Die Dood
te spring, word al hoe meer 'n cop-out ding

Die teenstelling van die tradisioneel belangrikste tema “Die Dood” met die Engelse spreektaal “cop-out” is treffend. Die enumerasie van tradisionele onderwerpe word op metonimiese taalvlak tot poëtiese temas verhef. Die digter voeg egter haar eie belangwekkende temas tot hierdie histories belangrike lys – almal met betrekking tot die vrou en party uitsluitlik gerig op die vrou se liggaamlike ervaring. Hierdie twee lyste staan in spanning met mekaar, want die eerste lys is die aanvaarbare temas van digterlike dekorum en die meerderheid van die tweede lys oorskry die poëtiese grense daargestel deur die eerste lys. Die vrou se geregtigde plek in die digterlike oeuvre, veral in die vrye keuse van pertinente feministiese onderwerpe, word deur hierdie vers bevestig.

In 'n tematies verwante gedig, “hoe sê mens dit” (2006a:28-29), kom ouderdom en dood weereens onder die loep as poëtiese onderwerpe (2006a:29):

[...] hoe verset mens

jou teen die gemaklike uitweg wat oudword bloot
tot metafoor van die dood verstom? hoe en waarmee
verwerf 'n mens die woordeskat van ouderdom?

Die digter wroeg met die taalvermoë om haar geliefde se ouerwordende liggaam te beskryf. Dit sou elementêr wees om bloot metafores oor oudword te praat in terme van die dood, maar dan sou dit, soos die digter vroeër opmerk, 'n “cop-out” (2006a:20) wees. Daar is ook 'n eggo in “hoe en waarmee / verwerf mens” van die destydse huislike poësie van die digter-moeder wat spook om al die fasette van haar lewe te balanseer in “hoe en waarmee oorleef mens dit” (1981a:39-40).

Die gedig “hoe sê mens dit” (2006a:28-29) skakel indirek met die digter se lewe, nie net ten opsigte van die metalinguale bewussyn nie, maar ook deur die ouer egpaar wat hier ter sprake kom. Dit is veral opvallend in die verwysing na die eggenoot se “berugte blou oë” wat soos 'n leitmotief regdeur die Krog-oeuvre manifesteer. Die verwysings na sy “jong harde beneukte jagsheid” en dat hy nie “langer [uit haar wil] voordeel [sic] nie” herinner ook aan vorige gedigte oor dié egpaar. Die digter se

onvermoë om haarself spontaan en ten volle uit te druk in taal oor die ouerwordende proses, blyk hoofsaaklik te lê in haar liefde vir haar eggenoot (2006a:28):

ek weet werklik nie hoe om dit te sê nie
jou deurwinterde kortgeknipte baard is dalk
te ná, te téén my vir taal, te grys van grint

ek weet werklik nie hoe om jou ouerwordende lyf te sê
sonder die woorde ‘verlies’ of ‘fataal’ nie, ek weet nie
ek weet nie waarom die woord ‘plooi’ so banaal klink nie
ek weet nie hoe ouerword moet klink in taal nie

Indien sy moet terugval op die banaliteit van “plooi” of die suggestie van ’n naderende dood in “verlies” en “fataal”, dan bly sy liever radeloos oor dié onderwerp. In die proses van enunsiasie sal die implisiete beëindiging van hulle samesyn, ’n tasbare realiteit word.

Hier is die aporisma (oftewel moeilik oplosbare vraagstuk) op watter wyse kan daar gedig word oor die verganklike liggaam sonder om te dig oor verganklikheid. Die digter se magteloosheid oor dié vraagstuk word beklemtoon deur die herhaalde frase “ek weet nie”. Haar soeke na die taal om die ouerwordende liggaam te beskryf, herinner aan haar gebrek aan woorde vir die kliplandskap van die Richtersveld in “narratief van klip” (2000a:19-21). In daardie situasie was Krog se onvermoë gesetel in haar weersin vir die onestetiese klipperige omgewing (Wasserman 2000:4): “Die landskap was aanvanklik vir my ongelooflik lelik ek kon nie daarin opereer nie”. Eers ná sy ’n woordeskat gevind het om die klippe te beskryf, kon sy die prag van die landskap waardeer. Dit is moontlik dat die digter haar liggaam beoordeel soos sy aanvanklik die Richtersveld aanskou het – met ’n mate van afkeer.

Die digter se afsku van die oudwordingsproses is veral opsigtelik in die vermaaklike spreekvers, “Manifes van ’n Ouma”(2006a”30-32) waarin sy wrewelrig reageer op ’n oënskynlik onskuldige vraag: “‘Hoe voel dit om Ouma / te wees?’”. Sy open haar betoog met die taboe-deurbrekende, skokkende kommentaar: “‘Ek kry / nie meer piel oor my lippe nie?’”. Van hier draai sy die stereotipiese opvatting of liever wanopvatting van oumaskap onderstebo. Sy spoor die etimologie van die woord “ouma” na, asook die assosiasies wat dié term by mense oproep. Outobiografies skakel die ontketende woede (“die moer / in maak”) met haar eie status as

grootmoeder van drie kleinkinders op 53 (*Verweerskrif* is in Maart 2006 gepubliseer) en die geboorte van haar eersteling, Andries toe sy 23 was (2006a:30):

[...] Belangriker is dalk die vraag
waarom 'n vraag soos dié my so die moer
in maak? Ly ek aan ydelheid of skaam ek my
vir my vroeë telingsvermoë?... Maar deep down
weet ek eintlik: dit lê in die woord 'ouma'.

'Ouma' het so 'n poefklank, klink so mollerig
so half bollerig, dit mompel so poesloos, so taneloos
binnensmonds dat die jou neus vir ouma-bashing
wawyd oopruk [...]

Die digter se metalinguale bewussyn van die woord "ouma" is treffend in haar uitbeelding daarvan met die stereotipiese bolla en valstande. Haar gebelgdheid met dié benaming is egter deurentyd sigbaar. Krog is bekend vir haar vermoë om haar toorn in haar digkuns uit te woed. Sy het eens hieroor in 'n onderhoud opgemerk (Britz 2000:6):

"Ek vind gedigte wat rustig ryp gedruk word in 'n studeerkamer verdag. Iets moet jou dryf om te skryf. Dit moet jou só dryf dat jy niks anders wil doen nie. Dit impliseer verset, 'n soort waansinnigheid wat móét uit. Dit wil nie sê my gedigte is waansinnig nie.

Ek skryf ook dit wat ek nêrens vind nie en tog graag wil lees. Maar dit wat jy as skrywer te sê het, moet met ander resoneer".

Krog besef egter dat dit gevaarlik is "om aspris omstrede te wees" en dat sy 'n risiko met dié digbundel neem, want "sy't besef haar verweer is nie noodwendig iets waaroor haar getroue ondersteuners wou lees nie" (Brümmer 2006:13). Tog staan die outobiografiese aard van Krog se poësie en prosa voorop, al verdraai sy sporadies feite en gebruik skryftechnieke soos die persoonlike ek-spreker om dit meer universeel toepaslik te maak (Nieuwoudt 2003:9):

"Dit is heeltemal useless om só te werk dat ander hul nie met my werk kan identifiseer nie. Jy gebruik middele om die leser toegang te gee tot wat jy skryf. Een daarvan is die gebruik van die woord 'ek' om 'n storie te vertel. Dit help die leser om saam met die skrywer kwesbaar te voel".

7.2 *Waar ik jou word* (2009) en *Digter wordende* (2009)

7.2.1 Resepsiestudie

Ter herdenking van die jaarlikse Nederlandse Gedichtendag publiseer Krog in 2009 as eerste nie-Nederlandse digter 'n geleentheidsbundel. Volgens Hans Ester (2009:8) is dit ook die “eerste keer dat die spesiale uitgawe nie-Nederlandstalige gedigte bevat”. Afrikaanse verse met Nederlandse weergawes (vertaling Robert Dorsman en Jan van der Haar) verskyn langs mekaar in die sestienbladsy-tellende bundel. *Waar ik jou word* (2009b), die tiende uitgawe van die Gedigtedagbundel, verkoop duisende eksemplare wat 'n aanduiding is van Krog se aanhang in dié land. (Vir die webwerf Poetry International vertaal Karen Press die nege verse ook in Engels).

Ester (2009:8) voer aan: “In hierdie gedigte gaan dit om die ek in verhouding tot die ander, die jy wat digby en tegelykertyd baie ver verwyderd is. Hierdie spanningsverhouding tussen naby en ver kry 'n ekstra dimensie deur die kosmologiese verband waarin die digteres dit opneem”. Die kosmologiese tematiek word ook deur Jooris van Hulle (2010) uitgelig en in verband gebring met die liefdesgedigte wat aandui “dat niets zeker is in de liefde”. Hy brei uit: “Krog trekt haar tematiek hier opvallend breed open door met de talrijke verwijzingen naar de sterren de liefde in een kosmisch verband te situeren”.

Die bundel word gunstig ontvang deur onder meer Arjan Peters (2009) wat opmerk dat dit “'n gunst” is om dit te lees. Arie van den Berg (2009) noem dit 'n “tweetalig juweel” wat in vertaling “nauwgezet [is] en voor het juiste begrip onmisbaar, maar de poëtische kracht spreekt uit het Zuid-Afrikaans”. Krog spreek haar dankbaarheid uit teenoor die Nederlandse vertaalkultuur in 'n onderhoud met Arjen Fortuin (2009): “Het is een privilege dat ik in Nederland compleet kan bestaan in mijn eigen taal, dat de vertaling mijn zorg niet is”.

Die bundeltitel *Waar ik jou word* kan vertaal word as *Waar ek jy word*. Dit lig die nou verhouding tussen twee individue uit, maar volgens Krog het 'n Afrikaanssprekende, anders as 'n Europeër, 'n omvattender besef van dié interaksie (Fortuin 2009):

“Jullie sien dat als twee losse entiteite, met een vel om allebei, maar in het Afrikaanse denken is juist de verwevenheid de basis, ‘jij’ en ‘ik’ zijn daar fluïde. Je kunt niet zien waar de een begint en de ander ophoudt. Voor Europeanen is dat moeilijk te begripen”.

Aandagtig aan die plagiaataantygings van jare tevore, word in ’n digtersnota vermeld uit watter agtergrondbronne geput is, naamlik Govert Schilling se *Evoluerend Heelal – de biografie van de kosmos* (2003) en die gedigte van Paul Celan.

’n Bloemlesing, *Digter wordende: ’n keur uit die gedigte van Antjie Krog* (2009c), word ’n kort tydjie ná die Nederlandse Gedichtendagbundel uitgegee. Hierdie bloemlesing bevat verse uit die volledige Krog-oeuvre, insluitend die jeugvers “My mooi land”. Ook ’n Nederlandstalige bloemlesing, *Hoe zeg je dat* (2009d), met vertalings gedoen deur Dorsman en Van der Haar verskyn op die Nederlandse en Belgiese boekrakke. Anders as die Suid-Afrikaanse bloemlesing, is *Waar ik jou word* hierby ingesluit.

In ’n onderhoud met Louis Esterhuizen (2009) word Krog gevra na die oorwegings aangaande die bundelstruktuur. Haar antwoord oor die tematiese ontwikkeling van haar werk wat sigbaar volgens ouderdom is, beklemtoon die outobiografiese aard van haar digkuns:

Om te kan kies moet jy leidrade hê, en temas is die maklikste. Dit was egter ’n wins dat my gedigte oor die jare heen dieselfde temas aangespreek het; elke tema toon dus op sigself ’n ontwikkeling van jeug na ouderdom.

In haar waardebeplanning van die bloemlesing, merk Hambidge (2009) ook op oor die outobiografiese kode in die Krog-oeuvre wat die digter se biologiese lyn volg:

Die teks aktiveer die hele spektrum van vrouwees. Die jong skoolkind, die verliefde musikstudent en moeder. Die geskeide vrou, die skrywende moeder, die politieke aktivis, die optekenaar van WVK-ontboesemings en ten slotte: die opstandige grootmoeder [...]

Die besit van die kopiereg is ’n onopsigtelike outobiografiese verwysing wat eintlik veelseggend is. In *Digter wordende* (2009c) word dit aangedui as van A.E. Samuel wat Krog se identiteit, op 56-jarige ouderdom, in verhouding tot haar eggenote John Samuel beklemtoon. Die bundel is deur Human & Rousseau uitgegee ter herdenking van hul vyftigste bestaansjaar. Op gepaste wyse rond dit die publikasiesiklus af,

aangesien Krog se debuut, *Dogter van Jefta* in 1970 ook deur dié uitgewers gepubliseer is.

7.2.2 Oorsigtelik beskou

Die verse in *Waar ik jou word* (2009a, 2009b) is universeel van aard en daarom is daar slegs verlangs raakpunte met die digter. Eerstens kan die liefdesverse met die digter en haar geliefde verbind word en tweedens is daar op kunsteoretiese vlak ooreenstemmende beelde wat terug te vinde is in haar vroeëre werk. Vergelyk in hierdie opsig “kwiksilwer soldeersels” (2006a:83) en “kwiksilwersingend” (“4.”, 2009a); “bibbernagblou” (“1.”, 2009a) met die deurlopende bloumotief in Krog se oeuvre asook die sterrebeelde wat reeds in hierdie hoofstuk genoem is. Die digterlike bewussyn is ook teenwoordig in “jou vokale sterf by my verby” (“2.”, 2009a) en “die ongehoorde behorende woord” (“4.”, 2009a). Reeds in *’n Ander tongval* word die sterrebeeld met die liggaam verbind, wat skakel met “6.” (2009a) binne die kosmiese bundelkonteks, “van die hopeloos beminbare skadu’s / van jou sleutelbeen”. Vergelyk met die digter se woorde in *’n Ander tongval* (2005:129, my kursivering):

Ek ken geen weerloser plek op hierdie aarde as die linkerpalm wat ek byna verloor het nie. Ek weet dat jy nog altyd wou aanraak soos die regterhand. Jou lewe lank wou jy die geliefde wangkurwe streel, *uitreik na die sleutelbeen van sterre*, die skrotum sag opvang, die baba-agterkop. Maar meestal lê jy langsaan of balanseer uit, of staan by.

Digter wordende is tematies in vyf afdelings verdeel: “altyd jy”, “geliefde kind”, “om klank te kalibreer”, “my mooi land” en Lady Anne (in die teks aangedui sonder aanhalingstekens). Dit sluit ook ’n vyfdelige siklus “al die mans wat jy was” in wat nie voorheen so in ’n bundel gerangskik is nie. Krog se berugte jeugvers “My mooi land” (2009c:93) is vir die eerste keer in Afrikaans in ’n bundel opgeneem. Dit is egter ’n verkorte weergawe waarin onder meer tydgebonde inligting oor die Maria Groesbeek-moordsaak uitgesny is, waarskynlik om die vers se demokratiese kern uit te lig. Die beklemtoonde deel is gekrap:

Kyk, ek bou vir my ’n land
waar ’n vel niks tel nie,
net jou verstand.
Waar geen bokgesig in ’n parlement
kan spook om dinge permanent

verkramp te hou nie.
 Waar ek jou kan liefhê
 langs jou in die gras kan lê
 sonder om in 'n kerk "ja" te sê
Waar ons snags met kitare sing
en vir mekaar wit jasmyn bring
Waar ek jou nie gif hoef te voer
as 'n vreemde duif in my hare koer
Waar geen skeihof
my kinders se oë sal verdof
 Waar swart en wit hand aan hand
 vrede en liefde kan bring
 in my mooi land.

7.3 Samevatting

Met die publikasie van *Verweerskrif*, asook die Engelse weergawe *Body Bereft*, bevestig Krog haar posisie as relevante, grensverskuiwende digter. Dié taboe-deurbrekende bundel vestig die aandag opnuut op die ouerwordende vroueliggaam in 'n samelewing wat behep is met die media se voorstelling van skoonheid: anoreksies-maer jong meisies. *Verweerskrif* met bykans die hele menslike spektrum van emosies as tematiek, is 'n waardige wenner van die Proteapoësie-prys (2007). 'n Bundel wat selfs meer merkwaardig vertoon weens die relatiewe kort skryftydperk daarvan – ses weke (Garman 2009:356). Hambidge (2009) het gelyk: “En al beleef ons die ‘onbehoorlike’ en die ‘skokkende’ moet ons die vele registers van hierdie vrou se digkuns bewonder”.

In Nederland beleef Krog sukses met *Waar ik jou word* en *Hoe zeg je dat*, bo-op die geslaagde verkope van haar ander vertaalde werk. In Suid-Afrika is sy een van die mees gelese digters, wat met die bloemlesing, *Digter wordende* weereens imponeer met haar skryfvernuf. Oor haar faam as digter bly sy egter nederig (Brümmer 2006:13): “Maar dit is so inherent deel van my manier van lewe dat ek nie sal kan bestaan daarsonder nie”.

Ongeag die grondige biografiese en outobiografiese kontekstualisering deur Krog se mededelings in onderhoude, asook die biologiese inligting wat oor haar ouderdom, beroerte en menopouse bekend is, is daar min gedigte in *Verweerskrif* wat op direkte wyse met die digter skakel, soos byvoorbeeld die eerste gedig in “huwelikslied 3” (2006a:44). Daar is selde datums ingesluit, behalwe by “die kwiltdekenkoningin”

(2006a:18) en by die dagboekinskrywings in die laaste afdeling. Die weglating van die jaartal wysig egter die dagboek aantekeninge van direkte tot indirekte outobiografiese verse. Dié notulering strek ook oor 'n jaar (vier seisoene), terwyl die onderhoudende narratief, sowel as die inligting oor hierdie digbundel se oënskynlik ses-week skryfperiode, die direkte outobiografiese aard daarvan ondergrawe. Direkte outobiografiese dagboekinskrywings van die tradisionele aard word daaglik opgeteken, wat duidelik nie hier die geval is nie.

Krog is deur haar hele oeuvre, veral in *Verweerskrif*, akuit bewus van die naderende dood. Dit is dus ironies dat sy effe spottend in “God, Die Dood” (2006a:20) skryf oor die dood as een van die tradisioneel belangrike temas saam met God, die mens, eensaamheid en liefde, teenoor die skynbaar onbelangrike vroulike temas van puberteit, menstruasie, geboorte, die huwelik en menopause. Voor Krog die grense van digterlike dekode begin toets het, het sy reeds as sewentienjarige haar doodsangste verwoord (“Blare” 1982:13): “Roer jou voete deur die droë blare [...] / want ruik jy die winter? / hoor jy die ouderdom / sien jy die rou roep van alles wat sterf?”.

Buiten die breedvoerige oorvleueling tussen die poëtiese en outobiografiese genres van *Kleur kom nooit alleen nie* en *'n Ander tongval*, geld dieselfde strekking oor reikwydtes vir *Verweerskrif*. Die outobiografiese onderneming tussen die digter en die leser word direk aangespreek in die talle verwysings uit Krog se genoemde outobiografie en die verse in hierdie digbundel. Hierdie twee tekste kan aanvullend gelees in 'n poging om die gedigte te ontsluit.

GEVOLGTREKKING

Krog se oeuvre strek oor veertig jaar – tien digbundels, vyf prosatekste, kinderroësie, vertalings, ’n drama, etlike essays en talle openbare optredes as digter en spreker oor die WVK-proses in Suid-Afrika. Haar debuutbundel, *Dogter van Jefta* (1970), word twee weke voor haar agtiende verjaarsdag gepubliseer. Dit verteenwoordig die aanvang van haar digterlike jeugfase as ooreenstemmend met haar jeugdige ouderdom. Dié fase word voortgesit in *Januarie-suite* (1972) waarin die verse geïnspireer word deur die digter se onmiddellike ruimte as universiteitsstudent in Bloemfontein. Drie jaar later in 1975 verskyn *Beminde Antarktika* en *Mannin* gelyktydig op boekwinkels se rakke. Dié bundels wat oorspronklik as een uitgegee sou word, dui ’n ontwikkeling van die vroeë adolessente temas van kalwerliefde, skool, universiteit tot die ontnugtering van ’n skeisaak, tweede huwelik en kinders. Hier is die begin van Krog se vroeë volwasserefase waar sy nog haar unieke stem soek; die temas en motiewe is nog aan die ontwikkel uit die jeugfase. Daar is nog nie sprake van sterk feministiese of politieke temas nie. Dié bekende Krog-tematiek is egter reeds aanwesig en word reeds in haar vroegste werk gesuggereer.

Dit is noemenswaardig dat sy met die besluit om nie “My mooi land” te publiseer nie, selfsensuur toegepas het. Hierdie berugte vers wat politieke opskudding in Suid-Afrika sowel as die buiteland veroorsaak het, verskyn eers in Suid-Afrika in die jaar 2000 met die Engelse bloemlesing *Down to My Last Skin*. Krog se politieke bewussyn, al is dit reeds goed ontwikkel op hierdie stadium, vind as gevolg van die weglating van dié gedig nie eintlik neerslag in haar digkuns nie. Daar is ’n paar gedigte met politieke metaforiek (vgl. “Buite Ninevé”), maar niks so omstrede soos die weggelate gedig nie. Die kontensieuse taksering van dié gedig kan nie buite konteks bepaal word nie. Die feit dat dit vir die eerste maal in Afrikaans gepubliseer word in 2009 – 39 jaar ná die publikasie daarvan in die Kroonstadse Hoërskool se jaarblad en verskeie nasionale koerante is ’n goeie aanduiding van die betwisbare aard daarvan.

Otters in bronslaai (1981) lui ’n nuwe fase in die Krog-oeuvre in, naamlik huislike poësie. Sy het reeds in haar vorige twee bundels tekens van dié tipe digkuns getoon,

maar nou word dit uitgebou tot bundelmetafoor. Afsigtelike elemente word mettertyd meer prominent, veral in die verse waar die outobiografiese-ek haar liggaam as grotesk uitbeeld midde haar huislike moleste. Die seksuele aard van die gedigte neem toe in eksplisiteit, sowel as die kru taalgebruik wat dui op die digter se volwasse stem as vrou, eggenote en moeder. Daar is referensiële verwysings na haar eggenoot wat sy sigaret in die kool dooddruk en homself afsluit van die huishouding se lawaai. Hierdie verwysings vorm die grondslag vir spanning tussen die vrou se rolle as digter en moeder. 'n Tema wat Krog vir die res van haar oeuvre op sal voortbou.

Met *Jerusalemgangers* (1985) kom daar 'n politieke wending in Krog se oeuvre. Die politieke inslag verskerp, gedigte word op tegniese vlak meer verwickeld soos gesien kan word uit komplekse gestalteverse. In 1989 met die publikasie van die deurgekomponeerde *Lady Anne*, verower Krog die belangrike Hertzogprys vir poësieprys. As gevestigde, volwasse digter beïndruk sy met haar kunsteoretiese vernuf om 'n gestaltevers tot bundelsmetafoor uit te bou, asook die ideologiese kommentaar wat van agter die masker van lady Anne gelewer word. Die outobiografiese spel is sterk teenwoordig met veral die insluiting van 'n opspraakwekkende ovulasiekaart wat 'n aanduiding is van die onverskrokke feministiese insette wat in toekomstige bundels sal manifesteer.

Dit is dan ook die geval met die sogenaamde oorgangsbundel *Gedigte 1989-1995* waarin Krog die limiete van digterlike deorum toets met kru, eksplisiete homoërotiese en heteroseksuele verse, politieke kommentaar, en verse waaroor nie voorheen in Afrikaans gedig is nie. Daar is 'n bewusmaking van die vroëere “ongesiene”, uitdagende tematiek soos afgelees uit die outobiografiese, infame “toiletgedig” (1995a:15):

dinge natuurlik waaroor 'n mens nooit 'n gedig sou skryf nie
dring in die nuwe territory poetic temas binne

soos om tampon en pad te ruil te pie in toilette
van townships [...]

[...]

in 'n toiletbak tot in die helfte opgehoop
met minstens vier verskillende kleure kak

Die bevraagtekening van digterlike dekorum in hierdie vers vind elf jaar later neerslag in *Verweerskrif* se “God, Die Dood” (2006a:20) waarin die digter strydwekkend omgaan met wat deur die patriargale bestel beskou word as “onbelangrike” digterlike temas: mensturasie, menopouse, puberteit, geboorte en die huwelik. Die metatekstuele kommentaar hier skakel ook op outobiografiese wyse met die digter.

Die outobiografiese inslag in Krog se oeuvre kom aan bod in die publikasie van *Country of My Skull* (1998) waarin sy persoonlik verslaglewer van die Waarheids- en Versoeningskommissie verhore, asook haar belewenis daarvan. Dié publikasie het ’n plethora van kritiese en etiese kwessies geopper oor die outobiografiese inslag van die werk. Krog het eintlik reeds in 1995 ’n outobiografiese prosawerk, *Relaas van ’n moord* gepubliseer en bemark as novelle. Die verdraaiing van feite daarin, moontlik weens die beklemtoonde fiksionele aspek daarvan, asook die feit dat dit op Krog se lewe gefokus het, het nie dieselfde etiese dilemmas ontketen nie. *Country of My Skull* as verteenwoordigende verhaal van verskeie hoëprofielverhore, asook Krog se doelbewuste spel met feit en fiksie, is egter anders ontvang deur die kritici. Die publikasie van dié teks het Krog se status as digter en skrywer drasties verander. Die Engelstalige teks was ’n reuse verkoper in Suid-Afrika, sowel as in die buiteland en het selfs ’n film, *In My Country* inspireer.

Hierná het Krog in 2000 haar eerste digbundel sedert die WVK-verhore gepubliseer. *Kleur kom nooit alleen nie*, was ook ’n fenomenale sukses en myns insiens, tot op datum haar mees geslaagde digbundel. In die afdeling, “Sgraffito” beweeg die digter weer terug na die tema van openhartig skryf oor seksualiteit. Sy dig oor haar skrynende identiteitskwessies, politieke onreg en keer terug na die orale kultuur met verse uit die Richtersveld. Die orale tradisie blyk ’n indruk op die digter te gemaak het, want sy vertaal en verdig verse uit Afrika-tale in *Met woorde soos met kerse* (2002) en fokus op dieselfde wyse op /Xam-verse en vertellings in *Die sterre sê ‘tsau’* (2004). Die vertaalwerk en verdigting is vernuftig gedoen en dra by tot die statuur van die digter. Nie alleen is sy die gesig van die WVK-verhore nie, maar sy help ook dat die gemarginaliseerde stemme van die /Xam en ander inheemse mense in publikasievorm vir die nageslagte bewaar kan bly.

In 2003 verskyn *A Change of Tongue* waarin Krog haar lewensverhaal in Engels vertel. Dit is meerduidend dat Krog, as oorspronklik Afrikaanse digter en skrywer haar outobiografie nie eerste in haar moedertaal laat publiseer het nie. Sy het wel internasionale bekendheid verwerf met *Country of My Skull* en om weer in Engels te publiseer sou meer mense bereik. Die Afrikaanse vertaling van *A Change of Tongue* bereik die boekemark twee jaar later as *'n Ander tongval* (2005). Net soos in *Country of My Skull* is daar outobiografiese elemente in haar werk en dit kan selfs gesien word as 'n kollektiewe outobiografie van 'n nasie en hoe Krog daarby inpas (vgl. Slinger 2002). Op die omslag word verklaar dat dié 'n “roman” is en by implikasie fiktief. Dit word wel gou duidelik met die lees van die sogenaamde “roman” dat die 'n skrywersoutobiografie is. Op die eerste vlak is Krog 'n digter en die liriese elemente en motiewe van versoening, vergifnis en waarheid is volop in die geskrif, tweedens is dit haar lewensverhaal en derdens kan dit gelees word as die outobiografie van 'n volk wat die geskiedenis van die land weergee. In die laaste opsig verbind dit nie net met *Country of My Skull* nie, maar met haar “novelle” *Relaas van 'n moord* (1995).

Die tema van kru seksualiteit en liggaamlikheid word voortgesit in *Verweerskrif* (2006) wat reeds met die omslag vooruitwys na die belangrike rol wat geslagtelikheid en seksualiteit in dié digbundel speel. Krog het weer 'n identiteitswisseling ondergaan in die bundel waarin verskeie “taboe” temas soos menopause en seksualiteit van 'n ouer vrou op ingegaan word op dié digter se kenmerkende eerlike onverskrokke manier. Die menopousale verwysings herinner aan die ovulasiekaart in die verwikkelde *Lady Anne* wat deur baie steeds as 'n hoogtepunt in die Afrikaanse poësie beskou word. Dalk is daar iets te sê daarvoor om sonder perke en “fênsie” leestekens te skryf oor die lewe en wat dit alles behels en nie kieskeurig te wees oor “korrekte” of “sosiaal aanvaarbare” temas nie.

Kritici is dit eens dat Krog se uitbeelding van die vrou, van jong meisie tot grootmoeder, haar eie biologiese ontwikkeling volg. In elke bundel toon die spreker en die uitbeelding van die vrou sterk ooreenkomste met Krog en daarom kan daar ook na die digter-spreker verwys word, juis omdat hierdie twee entiteite nou met mekaar vervleg is. 'n Outobiografiese lesing van haar gedigte lei tot nuwe insigte oor haar werk. Dit bied antwoorde, maar opper terselfdertyd ook talle vrae oor die graad van outobiografiese feitlikheid of wat ook genoem kan word “waarheid”. Binne die

postmodernistiese literatuurteorie is dit verstandiger om liefs nie hierdie term te gebruik nie, want dit is nie bepaalbaar nie. In sommige gevalle gebruik Krog meer feite as fiksie en by ander tye gebruik sy haar kreatiewe vryheid as digter om haar werk “op te kikker”.

’n Hiërargiese indeling van die outobiografiese gedigte is nuttig in die nasporing van die outobiografiese pakt in haar oeuvre: “direkte outobiografiese” verse bevat inligting of verwysings wat duidelik met haar lewe skakel, “indirekte outobiografiese” gedigte verkry ’n addisionele dimensie wanneer dit teen die agtergrond en breër kennis van Krog die digter se lewe geïnterpreteer word, “universele” verse handel oor temas soos liefde, smart en identiteit waarmee alle lesers kan identifiseer en laastens is daar “algemene” gedigte wat nie in een van die bostaande kategorieë pas nie.

In hierdie studie is die outobiografiese kode in Antjie Krog se poëtiese oeuvre nagespoor. Die primêre doelwit was om vas te stel in watter mate Krog se gedigte outobiografies gelees kan word, asook wat mens deur dié bepaalde leesmetode kan aflei. Krog se digkuns is krities geanaliseer met die oog op die outobiografiese kode daarin ingebed. Vir dié proses is daar gesteun op kennis van haar idiosinkratiese kode, die outobiografiese onderlinge verband met die digter se lewe, asook die kontekstuele raamwerk soos weerspieël in haar gedigte.

Vir die ontleding van die outobiografiese kode is soos volg te werk gegaan:

1) psigoanalities (analise van die subjek met verwysing na seksualiteit, identiteit en die liggaam); 2) literêr (eerstens om vas te stel watter lig dit werp op die skrywer se oeuvre, tweedens die literêre genre as teks, waar gekyk was na taalgebruik, tegniek en kreatiewe verwerking van gegewens); 3) sosio-histories (hoe die subjek die tydsgewrig weerspieël).

Op grond van die analise is daar tot die gevolgtrekking gekom dat die hipotese korrek is, en dat Krog se poësie inderdaad op outobiografiese wyse ontleed kan word. Hierdie studie het ingegaan teen Van Wyk Louw se taboe om die “mens agter die boek” na te spoor om sodoende insae in ’n digter se oeuvre te verkry. Daar is bewys dat ’n outobiografiese lesing van gedigte wél tot meervlakkige interpretasies lei wat andersins nie ontsluit sou word nie.

Daar is ook aangetoon dat die outobiografiese inslag by Krog, anders as by haar tydgenoot, Breytenbach, aan die begin veel meer verskans is. Breytenbach oorskry die onsigbare grens tussen digkuns en outobiografie, wanneer hy inskryf teen sy voorganger Van Wyk Louw se taboe. In die insetgedig van sy debuutbundel, *Die ysterkoei moet sweet* (1964), stel hy homself voor: “*Dames en Here, vergun my om u voor te stel aan Breyten Breytenbach*” (2001:15). ’n Paar jaar later in 1970 met die publikasie van *Dogter van Jefta* is Krog se verse ook outobiografies van aard, maar nie so prominent soos in Breytenbach se “bedreiging van die siekes (*vir B Breytenbach*)” nie. Outobiografiese elemente is egter vanaf die eerste digbundel deurentyd teenwoordig. Die navorser het dié elemente nagespoor om onder meer antwoorde op die volgende vrae te verkry: 1) Waar in Krog se oeuvre is die outobiografiese faset die eerste keer duidelik merkbaar? 2) Hoe balanseer sy die rolle van vrou, moeder, eggenote en digter? 3) Hoe intellektualiseer sy die skryfproses en tree die kunsteoretiese element mettertyd sterker op die voorgrond?

In hierdie navorsing is Krog se oeuvre nie slegs gefynkam vir skakels tussen haar werk en haar biologiese (Gr. *bios* = lewe) feite soos haar ouderdom en geslag nie, maar ook die outobiografiese (Gr. *auton* = self, Gr. *graphein* = skryf) gegewens wat sy uit haar outobiografieë, asook onderhoude openbaar. Verder is die terme “referensiële” en “metonimiese” gebruik om onderskeid te tref tussen estetiese taal en taal as kommunikasiemiddel. Referensiële poësie verwys na ’n werklikheid soos wat dit in ’n gedig staan met konkrete taalgebruik. Die metonimiese inslag dui op ’n wyer metaforiese verwysingswêreld met enigmatiese taalgebruik.

Daar is gevind dat die Franse teoretici gelyk het met hulle bevinding dat die liriese-ek en die outobiografiese-ek gelykgestel aan mekaar kan word en dat die een ook die ander ontmasker (Hugotte & Braud 2008:8, Engelse vertaling): “If ‘I am the other’ [...] then the writing will unveil *the other* as much as the *I*, inventing a very fertile ‘heterobiography’. Such a play on the *gap* between poetic subject and autobiographical subject [...] will remain at the heart of poetic modernity”. Die ingewikkeldste soort verse waarop die outobiografiese teorie toegepas was, is die gestaltevers. In Krog se oeuvre is daar talle voorbeelde van dié gedigte van die insetgedig in haar debuutbundel oor die dogter van Jefta, tot die heldhaftige Rachel de Beer en Susanna Smit tot die hoogtepunt van die volgehoue gestalteverse in

bundelvorm oor lady Anne Barnard. Hier was dit beslis moeiliker om te onderskei tussen die digterlike persona en die digter.

Die digter Carol Frost (2001:162) se opmerking oor haar beweegredes vir gedigte skryf, sluit aan by die outobiografiese spel in dié genre: “I think I write poetry because it doesn’t say *all* that it means. There are surely other reasons, too, but my sense that poetry is based on an imaginative (and partial) perception of essentials is at the heart”. Digtens wil ’n nalatenskap in hulle verse laat. Hiervoor is universaliteit nodig. Daar moet besin word oor die gebruik van voornaamwoorde om aanklank by die leser te vind, of die moontlikheid dat ’n voornaamwoord soos “ek” die aandag van die gedig sal aftrek en op die digter vestig. Die gebruik van voornaamwoorde soos “hy” en “sy” wat bepalend van gender is, het ook vir lesers sekere kulturele en persoonlike konnotasies. Dit is voorwaar ’n verwikkelde studie om die digterlike konstruksie van die digter te skei. Daarom, alhoewel daar gepoog is om gedigte in kategorieë te plaas, is daar ook verwys na nuanses in die outobiografiese aard van gedigte. In plaas daarvan om verse slegs in die binêre opposisie van outobiografies of nie-outobiografies te lees, moet daar ook gekyk word na die direkte verbinding tot die digter, of die indirekte skakels met die digter of selfs na die grade van outobiografiese verwysings in universeel tematiese verse.

Lejeune se teoretiese besinning oor die outobiografie is as vertrekpunt geneem en daar is gewys in watter mate hy in daaropvolgende ondersoeke sy teoretiese uitgangspunte aangepas het. As ’n navorser is dit imperatief om te besef dat daar deurentyd veranderinge in jou studieterrein gebeur en daarom is daar altyd ruimte om te verbeter op voormalige bevindinge. Lejeune merk tereg op oor sy navorsing (1989:30): “When all is said and done, this study would seem to me, then, to be itself more a document to study [...] rather than a ‘scientific’ text: a document to assign to the file of a scientific history of literary communication”. Dit is ook die doel van hierdie navorsing oor Krog. Dit is ’n beginpunt wat hopelik sal lei tot ’n literêre diskoers en verdere kommunikasie oor dié fassinerende terrein.

Daar is ruimte vir verdere studies in die nasporing van die outobiografiese kode in Krog se prosatekste. ’n Vergelykende studie tussen twee of meer digters se outobiografiese poëtiese oeuvres kan ook tot verrassende insigte lei. Die beperkinge

van hierdie studie oor die outobiografiese kode in Krog se poëtiese oeuvre is deurlopend in die navorsing aangeteken. Dit sentreer op die selfopgelede beperkinge van die navorser tot inligting oor Krog se lewe wat alleenlik in publikasie verskyn het. Hierbenewens is dit 'n verwikkelde taak om met sekerheid die graad van outobiografiese gegewens in die gedigte te bepaal. Dit was egter nie hierdie studie se einddoel om al die outobiografiese verwysings aan te dui en die gapings in te vul nie. Die rede waarom gepoog is om dié hiate te vul, is om te bewys dat daar voldoende beweegrede is om 'n outobiografiese lesing van Krog se poësie te regverdig.

Daar is egter ook voordele aan 'n oevrestudie soos dié een. Dit is 'n geleentheid om die skrywer of digter se ontwikkeling waar te neem. Die intratekstuele gesprek dui die herhalende temas en motiewe aan asook aspekte soos identiteitsvorming en die politieke en persoonlike standpunte van die outeur: die leser neem die wêreld deur die woordkunstenaar se oë waar.

Herhalende motiewe wat deur haar oeuvre ontwikkel het, soos die digter se persepsie van godsdiens. In die openingsgedig van haar debuutbundel, “Dogter van Jefta” blyk die spreker in dié gestaltevers gehoorsaam en selfs eerbiedig teenoor die wil van God te staan. In die daaropvolgende vers, “Ma” skemer die digter se onafhanklike denke en distansiëring van 'n spesifieke godsdienstige beeld deur met “maar jy offer my elke aand vir **jou** Here God” (1982:12, my beklemtoning). Ná 36 jaar verklaar die outobiografiese-ek onomwonde in *Verweerskrif*: “fokkol. ek voel fokkol / vir die hiernamaals” (2006a:80).

Indien Krog opsetlik die gedig, “Vier seisoenale waarnemings van Tafelberg” (2006a:71-97) wou aanpas om te sorg dat dit wydverspreide aanklank by lesers vind, sou sy beter gevaar het deur nie afvallige uitsprake te maak nie. Inteendeel met 'n grotendeels Christelike Afrikaanse bevolking, ontstig dié lewensbeskouing waarskynlik meer lesers as wat dit bekoor. Uit hierdie voorbeeld kan dus afgelei word dat Krog se poësie outobiografies van aard is. Dit handel nie hier slegs oor die biologiese lyn van die digter se lewe wat weerspieël word in die gegewens nie, maar oor die oorweging om 'n uitdagende stelling te maak, in weerwil van die gevolge vir die breër leserspubliek.

Die gebruik van die persoonlike “ek” blyk in dié geval ook niks te make te hê met universaliteit nie. Dit word ook nie ingespan as een van die “middele”, sodat die leser “saam met die skrywer kwesbaar” voel nie (Nieuwoudt 2003:9). Die persoonlike voornaamwoord “ek” word gebruik, omdat dit regstreeks skakel met die digter se mening en ervaring van die situasie waarin sy haarself bevind. Dit skakel ook met die funksie van die outobiografie, in hierdie geval die dagboek, om ’n uitlaatklep vir sterk emosies te wees om sodoende deur ’n mens se probleme te werk – dit bied perspektief en is terapeuties. Al word hierdie vers outobiografies gelees, is dit geensins ’n uitgemaakte saak dat die digter enigsins ongelowig is nie. ’n Dagboekinskrywing of ’n gedig is ’n momentopname van ’n ervaring, gebeurtenis of emosie.

In Krog se oeuvre is daar ’n hoë konsentrasie verse met ’n godsdienstige inslag, of Bybelse interteks, soos “bruilhof te kana” (1975b:30), “Mesek (Ps. 120:5)” (1985b:57) en “kersdiens op Elim 1989” (1995a:12-13). Indien Krog se oeuvre as ’n geheel beskou word, is daar ’n beweging weg van die tradisionele godsdienstige vers soos in haar eerste twee bundels, na ’n inversie in gedigte soos “dié huwelik is my herder” (1995a:43) waarin sy Psalm 23 kreatief verwerk. Die outobiografiese-ek se uitsprake in “Vier seisoenale waarnemings van Tafelberg” (2006a:71-97) dui ook nie noodwendig op ateïsme nie, maar eerder op die digter se volgehoue fokus op die lewe. In *Relaas van ’n moord* verklaar A., die protagonis, dat sy “pro-lewe” is (1995b:59) en dié posisie is reeds in Krog se debuutbundel opvallend in “Hoe ver is eendag?” (1982:28): “Kom breek my oop en drink my bloed / want die ouderdom is net soos kaggelroet / kom voordat die jonkheid ons begewe / kom, ag kom tog, laat ons lewe”.

Krog se gedigte fokus op háár lewe, ervarings, politieke sienings, identiteitskwessies, liefdes- en huweliksprobleme. Outobiografiese elemente verryk ’n gedig en lei tot meerduidige betekenisse wat begrawe sou bly onder die “normale”, “veilige” interpretasies wat meestal fokus op die estetiese waarde van verse. As kritikus het Van Wyk Louw aan die einde van sy lewe in *Rondom eie werk* (1970) die “verbod” gelig op die “verontpersoonlike” ontleding van literatuur. Hy maak egter duidelik dat mens éers na die hoofverklaring moet soek, voordat daar gedelf word na dieper betekenisse soos die outobiografiese element.

Ter afsluiting is die vraag na die outobiografiese kode in Antjie Krog se oeuvre een wat tot 'n mate kontroversieel van aard is. Geen mens wil seker hê dat hul lewe onder 'n mikroskoop geplaas word, ondersoek en bekyk word van alle kante nie. Dat gegewens verdraai of verkeerd geïnterpreteer word nie, dat jou lewe met jou geslaagde en mislukte menseverhoudings, die vreugde, pyn en smart voorgehou word as sensasie nie. In navorsing geld daar egter etiese riglyne en in hierdie studie is slêgs inligting benut wat gepubliseer is.

Daar is aangevoer dat 'n goeie skrywer iemand is wat hul onderwerp verstaan, ken en tot in hul uiterste senuweepunte en diepste wese 'n aanvoeling vir daardie onderwerp het. Wat is dan nader aan 'n mens as hulself? Daar is beswaarlik 'n beter onderwerp. Die kuns is egter om 'n lewe te neem wat ten dele miskien saai kan voorkom en dit te omskep in iets besonder. Die leser sien nie wat die outeur verskans nie, maar slegs wat toevertrou word aan die publiek.

Outobiografiese geskrifte is in al hul diverse vorme moeilik vaspenbaar. Dit muteer, versprei, groei en vloei oor die grense van verskeie genres. Soos wat hierdie studie gevorder het, het dit duideliker geword dat outobiografie en digkuns as genres nie los van mekaar ontleed kan word nie. Veral in Krog se poësie is die grense tussen dié genres opgehef en skuif die genres ineen en dring mekaar se terreine binne. Selfs in Krog se skrywersoutobiografieë in prosavorm oorvleuel feit en fiksie met poëtiese metaforiek.

BIBLIOGRAFIE

- Abrams, M.H. 1993 (1969). *A Glossary of Literary Terms* (Sixth Edition). Orlando, Florida: Harcourt Brace College Publishers.
- Afrikaanse SkryfGoed* 2008. 2008. Sentrum vir Tekstegnologie (CTexT): Noordwes-Universiteit, Potchefstroom.
- Anderson, H.J. (ed.).1953 (1952). *South Africa a Century Ago: Letters and Journal (1787-1801) by the Lady Anne Barnard*. Cape Town: Maskew Miller Limited.
- Anstey, Gillian. 1999. When the truth hurts the heart. *The Sunday Times*, 23 May: 10.
- Auden, W.H. 1996 (1970). W.H. Auden (1907-1973). *The Norton Anthology of Poetry* (Fourth Edition). Margaret Ferguson, Mary Jo Salter & John Stallworthy (eds.). New York & London: W.W. Norton & Company, 1360-1373.
- Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. 2001 (1934). Discourse in the Novel. *Modern Literary Theory: A Reader*. Philip Rice & Patricia Waugh (eds.). London: Arnold & New York: Oxford University Press, 256-264.
- Bakkes, Margaret. 1988. *Susanna die geliefde*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Bardwick, Judith M. 1971. *The Psychology of Women*. New York: Harper & Row.
- Barnard, (Lady) Anne. 1953 (1952). *South Africa a Century Ago: Letters and Journal (1787 – 1801) by the Lady Anne Barnard*. H.J. Anderson (ed.). Cape Town: Maskew Miller Limited.
- Barnard, (Lady) Anne. 1993. *The Cape Journals of Lady Anne Barnard 1797 – 1798* (Second Series No. 24). A.M. Lewin Robinson, Margaret Lenta and Dorothy Driver (eds.). Cape Town: Van Riebeeck Society.
- Barnard, (Lady) Anne. 1998. *The Cape Diaries of Lady Anne Barnard 1799 – 1800* (Volume 1: 1799, Second Series No. 29). Margaret Lenta and Basil Le Cordeur. Cape Town: Van Riebeeck Society.
- Barnard, (Lady) Anne. 2006. *Paradise, the Castle and the Vineyard: Lady Anne Barnard's Cape Diaries*. Margaret Lenta (ed.). Johannesburg: Wits University Press.
- Belsey, Catherine & Moore, Jane (eds.). 1989. *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire & London: Macmillan Education Ltd.

- Beukes, Marthinus. 1999. Antjie Krog se “man ek lus ’n twakkie”: eksemplaarteks van ginogenese as diskoers van mag. *Tydskrif vir geesteswetenskappe* 39 (2): 193-203.
- Beukes, Marthinus. 2003. Problematisering van die skryfproses na aanleiding van Antjie Krog se “skryfode” uit *Kleur kom nooit alleen nie*. *Stilet* 15 (1), Maart:1-15.
- Blodgett, Harriet. 1989. *Centuries of Female Days: English Women’s Private Diaries*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers UP.
- Bolton, Gillie. 1999. 'Every Poem Breaks a Silence That Had to Be Overcome': The Therapeutic Power of Poetry Writing Author(s). *Feminist Review* 62, Contemporary Women Poets, Summer: 118-133.
- Boorman, John (director). 2004. *In My Country* (film version of *Country of My Skull*).
- Botha, Amanda. 1999. Sheila Cussons antwoord. *Insig*, Januarie: 1-2.
- Botha, Willem (red.). 2009. *Elektroniese WAT: Woordeboek van die Afrikaanse taal (A – R)*. Stellenbosch: Buro van die WAT.
- Braidotti, Rosi. 1997. Mothers, Monsters, and Machines. *Writing on The Body: Female Embodiment and Feminist Theory*. Katie Conboy, Nadia Medina & Sarah Stanbury (eds.). New York: Columbia University Press, 59-79.
- Braud, Michel & Hugotte, Valéry (eds.). 2007. *Modernités 24: L’Irressemblance Poésie et Autobiographie*. Paris, France: Presses Universitaires De Bordeaux.
- Breytenbach, Breyten. 1964. *Die ysterkoei moet sweet*. Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel.
- Breytenbach, Breyten. 1983. (‘yk’). *Die vierde bundel van die ongedanste dans*. Emmerentia: Taurus.
- Breytenbach, Breyten. 1990. *Soos die so: Toktokkie se nagregister*. Emmarentia: Taurus.
- Breytenbach, Breyten. (Jan Afrika). 1998. *Papierblom (72 gedigte uit ’n swerfjoernaal)*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Breytenbach, Breyten. 2001. *Ysterkoei-blues: Versamelde gedigte (1964-1975)*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Brink, André P. 1986. Antjie Krog bring merkwaardigste poësie van 1985. *Rapport*, 19 Januarie.
- Brink, André P. (red.). 2000. *Groot verseboek 2000*. Kaapstad: Tafelberg.
- Brink, André P. 2000. Gedeelte uit keurverslag aan uitgewers aangaande *Kleur kom*

nooit alleen nie, opgeneem op die flapteks van die bundel.

Brink, André P. (red.). 2008. *Groot verseboek* (Deel 1). Kaapstad: Tafelberg.

Brink, A.P. 1975. Antjie Krog raak oordadig, berekend, irriterend. *Rapport*, 21 September.

Britz, Elretha. 2000. Proses van heelword belangrik in Krog-werk. Politiek nie meer oorheersend. *Die Volksblad*, 23 Oktober: 6.

Brodzki, Bella & Schenk, Celeste (eds.). 1988. *Life/Lines. Theorizing Women's Autobiography*. Ithaca & London: Cornell University Press.

Bronzwaer, W.J.M.; Fokkema, D.W. & Ibsch, E. (reds.). 1977. *Tekstboek algemene literatuurwetenschap*. Amsterdam: Ambo.

Browning, Robert. 1989. *Die rottevanger van Hameln*. Vertaal deur Antjie Krog. Illustrasies deur Cora Coetzee. Pretoria: Daan Retief.

Brümmer, Willemien. 2006. Krog: 'Met hierdie liggaam is ek'. *Die Burger*, 2 Junie: 13.

Buckley, Thomas & Gottlieb, Alma (eds.). 1988. *Blood Magic: The Anthropology of Menstruation*. Berkeley: University of California Press.

Bybelgenootskap van Suid-Afrika. 1991 (1983). *Die Bybel. Nuwe vertaling (met herformulerings)*. Kaapstad: Nasionale Boekdrukkery.

Celan, Paul. 2001. *Selected Poems and Prose of Paul Celan*. Translated by John Felstiner. New York & London: W.W. Norton.

Celliers, Jan F.E. 2000. Jan F.E. Celliers (1865-1940). *Groot verseboek 2000*. André P. Brink (red). Kaapstad: Tafelberg, 35-41.

Chawaf, Chantal. 1980. Linguistic Flesh. *New French Feminisms: An Anthology*. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron (eds.). Translated by Yvonne Rochette-Ozzello. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 177-178.

Cilliers, Cecile. 2006. Ontroerend en beeldryk, maar nie Krog se beste. *Die Burger*, 24 April: 9.

Cixous, Hélène. 1989 (1986). Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays. *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. Catherine Belsey & Jane Moore (eds.). Houndmills, Basingstoke, Hampshire & London: Macmillan Education Ltd, 101-116.

Cixous, Hélène. 1997 (1975). The Laugh of the Medusa. *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Robyn R. Warhol & Diane Price Herndl (eds). New York: Routledge, 347-362.

- Cloete, T.T. 1986. Bundel van gemengde waarde. *Die Volksblad*, 22 Februarie.
- Cloete, T.T. 1989. Te veel boek en te min menslikheid. *Die Volksblad*, 9 September.
- Cloete, T.T; Grové, A.P; Smuts, J.P & Botha, Elize (reds.). 1980. *Die Afrikaanse literatuur sedert sestig*. Goodwood: Nasou Beperk.
- Coetzee, Ampie. 1996. Angry Antjie nogtans poëties. *Karring*, Herfs: 30-31.
- Conboy, Katie; Medina, Nadia & Stanbury, Sarah (eds.). 1997. *Writing on The Body: Female Embodiment and Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- Conradie, Pieter. 1996. *Geslagtelikheid in die Antjie Krog-teks*. Rondebosch: Pieter Conradie.
- Crous, Marius. 1995. “Deur ’n waaier wat die bolig...”: ’n Verso oor die huwelik uit Antjie Krog se *Lady Anne*. *Literator* 16 (2), Augustus: 215-224.
- Crous, Marius. 1998. Nelson Mandela: Krog se “heelmaker van mense” en Soyinka se “spectator of our brave new world”. *Stilet* X (2), September: 95-106.
- Crous, Marius. 2002. Aspekte van die outeursfunksie in Antjie Krog se *Lady Anne* (1989). *Literator* 23 (3), November: 1-15.
- Crous, Marius. 2003a. Die tekstualisering van die liggaam in *Lady Anne*. *Tydskrif vir literatuurwetenskap* 19 (1), Maart: 1-17. Op www.accessedmylibrary.com. Toegangsdatum: 30 Januarie 2009.
- Crous, Marius. 2003b. Anne en Antjie: die wisselwerking tussen diskoerse in Antjie Krog se *Lady Anne*. *Stilet* 15 (2), September: 149-171.
- Dawes, Nic. 2006. Fear and loathing. Uploaded: 30 March. On *Mail & Guardian Online*. <http://www.chico.mweb.co.za/art/2006/2006mar/060330-krog.html>. Accessed: 6 November 2007.
- De Courtivron, Isabelle & Marks, Elaine (eds.). 1986. (1980). *New French Feminisms: An Anthology*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- De Jongh, P.S. 1980. 21 Mei 1837: Erasmus Smit as predikant aangestel. *Afrikaanse Kulturelmanak*. M.J. Swart, P.G. Nel, A.C. Hartman, H.A. Sloet, M.J. Grobbelaar (reds.). A.M. van den Berg, J.G. du Plessis & J.J. Drotskie (sekretariaat). Aucklandpark: Federasie van Afrikaanse Kultuurvereniginge, 152.
- De Kock, Leon. 2000. Voices of the earth. *Mail & Guardian*, 17-23 November: 9.
- De Lange, Johann. & Krog, Antjie (samests.). 1998. *Die dye trek die dye aan. Verse oor lyflike liefde*. Kaapstad: Human & Rousseau / Tafelberg.

- Derrida, Jacques. 1976. *Of Grammatology*. Translated by Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore, MD: John Hopkins Press.
- Derrida, Jacques. 1980. The Law of Genre. *Critical Inquiry* 7, Autumn: 55-79.
- Descartes, René. 1996 (1637). *Discourse on the Method; and, Meditations on First Philosophy*. David Weismann (ed.). New Haven: Yale University Press.
- De Vos, Annesu. 1982. *Om vry uit te stap*. Kaapstad: Tafelberg.
- De Vos, Annesu. 1983 (1980). *Gebed van 'n groen perske en ander verse*. Kaapstad: Tafelberg.
- De Wet, Annelie. 1981a. Getemperde Antjie Krog is terug. *Beeld*, 8 September.
- De Wet, Annelie. 1981b. Getemperde Antjie Krog is terug. *Die Volksblad*, 15 September.
- De Wet, Karen. 2000. Om die kleur van taal te kan agterhaal. Op *LitNet*: <http://www.mweb.co.za/litnet/seminaar/kleur.asp>. Toegangsdatum: 20 Mei 2002.
- De Wet, Karen. 2001. “ons stig brand in die geheue / as ons woorde op papier sit”: aantekeninge oor samehange, kleur en die teleks van taal in Antjie Krog se *Kleur kom nooit alleen nie*. *Tydskrif vir letterkunde* 39 (3/4): 1-15.
- Du Plessis, Phil. 1993. Perspektief van 'n geskryfde. *New Contrast* 83, 21 (3), September: 76-81.
- Eakin, Paul John. 1999. *How Our Lives Become Stories: Making Selves*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Eakin, Paul John. 2004. *The Ethics of Life Writing*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Eakin, Paul John. 2008. *Living Autobiographically. How We Create Identity in Narrative*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Eliot, T.S. 1951. Shakespeare and the Stoicism of Seneca. *Selected Essays*. London: Faber & Faber, 126-140.
- Elsen, Albert E. 1963. *Rodin*. New York: Doubleday.
- Ester, Hans. 2009. Afrikaanse poësie vir Nederlandse gedigtedag. *Die Burger*, 4 Februarie: 8.
- Esterhuizen, Louis. 2009. 'n Sterk letterkunde bestaan nie in fluff nie. Opgelaai: 23 Mei. Op <http://versindaba.co.za/2009/05/23/onderhoud-antjie-krog/>. Toegangsdatum: 8 Junie 2009.

- Eybers, Elisabeth. 1936. *Belydenis in die skemering*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- Eybers, Elisabeth. 1939. *Die stil avontuur*. Pretoria: J.L. van Schaik Beperk.
- Eybers, Elisabeth. 1977. *Einder*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Eybers, Elisabeth. 1990. *Versamelde gedigte*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Eybers, Elisabeth. 2000. Elisabeth Eybers (geb. 1915). *Groot verseboek 2000*. André P. Brink (red). Kaapstad: Tafelberg, 202-233.
- Eybers, Johan. 2001. Antjie Krog kry prys vir nuwe bundel. *Rapport*, 18 November: 10.
- Ferguson, Margaret; Salter, Mary Jo & Stallworthy, John (eds.). 1996 (1970). *The Norton Anthology of Poetry* (Fourth Edition). New York & London: W.W. Norton & Company.
- Fortuin, Arjen. 2009. 'Hier besta ik in mijn eigen taal'. Opgelaai: 28 Januarie. Op <http://www.nrcboeken.nl/interview/%E2%80%98hier-besta-ik-in-mijn-eigen-taal%E2%80%99>. Toegangsdatum: 23 Junie 2009.
- Foster, Ronél & Viljoen, Louise (samests.). 1997. *Poskaarte: beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960*. Kaapstad: Tafelberg / Human & Rousseau.
- Foucault, Michel. 1995. Madness, the Absence of Work. Translated by Peter Stastny & Deniz Sengel. *Critical Inquiry* 21, Winter: 290-298.
- Frey, James. 2003. *A Million Little Pieces*. New York: Doubleday.
- Friedman, Susan Stanford. 1988. Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice. *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*. Shari Benstock (ed.). Chapel Hill: University of North Carolina Press, 34-62.
- Friedman, Susan Stanford. 1997 (1990). When a "Long" Poem is a "Big" Poem: Self-Authorizing Strategies in Women's Twentieth-Century "Long Poems". *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Robyn R. Warhol & Diane Price Herndl (eds.). Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan Press, 721-738.
- Frost, Carol. 2001. Self-Pity. *After Confession: Poetry as Autobiography*. Kate Sontag & David Graham (eds.). Saint Paul, Minnesota: Graywolf Press, 162-175.
- Frost, Robert. 1996 (1970). Robert Frost (1874-1963). *The Norton Anthology of Poetry* (Fourth Edition). Margaret Ferguson, Mary Jo Salter & John Stallworthy (eds.). New York & London: W.W. Norton & Company, 1121-1140.

- Galloway, Francis. 1981. Antjie Krog – daar is poësie in dié vrou. *Die Transvaler*, 2 November.
- Garman, Anthea. 2007. Antjie Krog and the Accumulation of ‘Media Meta-Capital’. *Current Writing* 19 (2): 1-23.
- Garman, Anthea. 2009. *Antjie Krog, Self and Society: The Making and Mediation of a Public Intellectual in South Africa*. University of the Witwatersrand, Johannesburg: Unpublished Doctoral Thesis.
- Gelpi, Albert. 1990. The Genealogy of Postmodernism: Contemporary American Poetry. *The Southern Review* 26 (3), Summer: 517-541.
- Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan. 1989 (1985). Sexual Linguistics: Gender, Language, Sexuality. *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. Catherine Belsey & Jane Moore (eds.). Houndmills, Basingstoke, Hampshire & London: Macmillan Education Ltd, 81-100.
- Gilfillan, Lynda. 1990. Writing, Fighting and Nation Building: A Report on the South African Writers' Conference, Victoria Falls, Zimbabwe, July 1989. *Research in African Literatures* 21 (2), Dictatorship and Oppression, Summer: 141-150.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 1887. *Goethes Werke* (Band 1). Weimar: Hermann Böhlau.
- Gomes, Lucia. 1985. Weghol of vasbyt?. *Rapport*, 1 September.
- Gouws, Amanda. 2006. Waarom die lyflike nie ontken kan word. *Die Burger*, 3 Augustus: 10.
- Gouws, Tom. 1998. Antjie Krog (1952-). *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis* (Deel 1). H.P. van Coller (red.). Pretoria: J.L. van Schaik, 550-563.
- Graff, G. 1985. Feminist Criticism in the University: An Interview with Sandra M. Gilbert. *Criticism in the University*. Gerald Craft & Reginald Gibbons (eds.). Evanston: Northwestern University Press, 117.
- Gray, Stephen. 2006. Letting it all (hang) out. *Mail & Guardian*, 17-25 March: 4-5.
- Grosz, Elizabeth. 1994. *Volatile Bodies: Toward A Corporeal Feminism*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Hambidge, Joan. 1986. Antjie Krog slaan hier nuwe rigting in. *Die Transvaler*, 27 Februarie.
- Hambidge, Joan. 1987. *Palinodes*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Hambidge, Joan. 1989. Belangwekkende digbundel: Antjie Krog se *Lady Anne* wys

- sy kán sonder Opperman werk. *Beeld*, 18 September.
- Hambidge, Joan. 2001. Antw op "Datsja vir Mev Samuel": KROG SE TEKSTE NIE SIMPLISTIES NIE, 8 Junie. Op *LitNet*: <http://www.oulitnet.co.za/senet/senet.asp?id=3455>. Toegangsdatum: 5 Oktober 2009.
- Hambidge, Joan. 2006a. Krog takel ouderdom, vrouwees. *Die Volksblad*, 18 April: 6.
- Hambidge, Joan. 2006b. Daar is meer as een soort feminisme. *Die Burger*, 22 Julie: 2.
- Hambidge, Joan. 2009. Digter wordende: 'n Keur uit die gedigte van Antjie Krog. *Die Burger*, 29 Maart.
- Hamburger, Michael. 1969. *The Truth of Poetry: Tensions in Modern Poetry from Baudelaire to the 1960s*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Hogan, Rebecca. 1991. Engendered Autobiographies: The Diary as a Feminine Form. *Autobiography and Questions of Gender*. Shirley Neuman (ed.). London: Frank Cass, 95-107.
- Holtzhausen, Evelyn. 1989. Antjie's 'lost' poem was ANC man's ray of hope. *The Sunday Times*, 5 November.
- Hughes, Ted & McCullough, Frances (eds.). 1982. *The Journals of Sylvia Plath*. London: Faber & Faber Limited and Doubleday.
- Hugo, Daniel. 2000. In gesprek met Antjie Krog. Op *LitNet*: <http://www.oulitnet.co.za/seminaar/hugokrog.asp>. Toegangsdatum: 24 Junie 2009.
- Hugotte, Eric & Braud, Michel. 2007. Avant-propos. *Modernités 24: L'Irressemblance Poésie et Autobiographie*. Textes réunis et présentés par Michel Braud & Valéry Hugotte. Paris, France: Presses Universitaires De Bordeaux, 7-18.
- Jacobs, Jaco. 2003. Weerklanke van C. Louis Leipoldt se dramatiesealleensprake in *Kleur kom nooit alleen nie* van Antjie Krog. *Stilet XV* (1), Maart: 65-79.
- Johl, Johann. 1981. Nuwe Krog-bundel dalk nog 'n kultusroering. *Die Volksblad*, 27 Oktober.
- Jong, Erica. 1973. *Fruit & Vegetables*. London: Secker & Warburg.
- Jonker, Ingrid. 1956. *Ontvlugting*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Jonker, Ingrid. 2003 (1994). *Ingrid Jonker: Versamelde Werke*. Kaapstad: Human & Rousseau.

- Kannemeyer, J.C. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur, band II*. Kaapstad: Academica.
- Kannemeyer, J.C. 1986. *D. J. Opperman: 'n Biografie*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Kannemeyer, J.C. 1989. Die horries van A E Samuel (gebore Krog). *Tydskrif vir letterkunde* xxvii (3), Augustus: 33-42.
- Kannemeyer, J.C. 1995. "Die moeilike taak van die biograaf". Ongepubliseerde lesing op 9 Maart 1995 voor Die Instituut Algemene Literatuurwetenskap aan die Katholieke Universiteit van Nijmegen.
- Kannemeyer, J.C. 1998 (1988). *Die Afrikaanse Literatuur, 1652-1987*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Kratz, Henry. 1982. Review: Antjie Krog's *Otters in bronslaai*. *World Literature Today* 56 (3), Summer: 562.
- Kristeva, Julia. 1969. *Sémiotiké: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- Kristeva, Julia. 1980a (1974). Oscillation between Power and Denial. *New French Feminisms: An Anthology*. Elaine Marks & Isabelle de Courtivron (eds.). Massachusetts: University of Massachusetts Press, 165-167.
- Kristeva, Julia. 1980b. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Leon S. Roudiez (ed.). Translated by Thomas Gora, Alice Jardine & Leon S. Roudiez. Oxford: Basil Blackwell.
- Kristeva, Julia. 1982. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Kooser, Ted. 2001. Lying for the Sake of Making Poems. *After Confession: Poetry as Autobiography*. Kate Sontag & David Graham (eds.). Saint Paul, Minnesota: Graywolf Press, 158-161.
- Krog, Anna Elizabeth. 1982. *Familiefigure in die poësie van D.J. Opperman*. Universiteit van Pretoria, Pretoria: Ongepubliseerde M.A.-tesis.
- Krog, Antjie. 1975a. *Beminde Antarktika*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Krog, Antjie. 1975b. *Mannin*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Krog, Antjie. 1980. Die Afrikaanse poësie vandag. *Standpunte* 33 (6), Desember: 22-25.
- Krog, Antjie. 1981a. *Otters in bronslaai*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Krog, Antjie. 1981b (1972). *Januarie-suite*. Kaapstad: Human & Rousseau.

- Krog, Antjie. 1982 (1970). *Dogter van Jefta*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Krog, Antjie. 1985a. *Mankepank en ander monsters*. Emmarentia: Minotaurus.
- Krog, Antjie. 1985b. *Jerusalemgangers*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Krog, Antjie. 1989a. Waarom praat ons van “vroue”-skrywers?. *Die Suid-Afrikaan* 22, Augustus: 41-44.
- Krog, Antjie. 1989b. Niemand was ’n skoon wit papier nie. *Die Suid-Afrikaan* 24, Desember: 6-9.
- Krog, Antjie. 1992. *Voëls van anderster vere = Birds of a Different Feather = Iintaka zolunye usiba: gedigte vir kinders*. English translation by Michael Cope; inguqulelo yesiXhosa nguSandile Dikeni. Kaapstad: Buchu.
- Krog, Antjie. 1994. *Siklus. Beminde Antarktika en Mannin in een band*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Krog, Antjie. 1995a. *Gedigte 1989 – 1995*. Groenkloof: Hond.
- Krog, Antjie. 1995b. *Relaas van ’n moord*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Krog, Antjie (samest.). 1996. *Losvoor: ’n Versameling van Afrikaanse poësie*. Illustrasies deur Maria Snyman. Pietermaritzburg: Shuter & Shooter.
- Krog, Antjie. 1997. *Account of a Murder*. Translated by Karen Press. Johannesburg: Heinemann.
- Krog, Antjie. 1999a. *Om te kan asemhaal*. Amsterdam: Atlas.
- Krog, Antjie. 1999b. *Waarom is die wat voor toyi-toyi altyd vet?* Ongepubliseerde literêre manuskrip.
- Krog, Antjie. 2000a. *Kleur kom nooit alleen nie*. Kaapstad: Kwela Boeke.
- Krog, Antjie. 2000b. *Down to My Last Skin: Poems*. Parktown, Johannesburg: Random House.
- Krog, Antjie. 2002a (1998). *Country of My Skull*. Parktown, Johannesburg: Random House.
- Krog, Antjie. 2002b. *Met woorde soos met kerse*. Uitgesoek en vertaal deur Antjie Krog. Kaapstad: Kwela Boeke.
- Krog, Antjie. 2002c. “*met hierie woorde soes met kerse*”: *vertaling van die afwesiges in Afrikaans*. Port Elizabeth: Universiteit van Port Elizabeth Publikasiereeks.
- Krog, Antjie. 2003a. *Liederen van de blauwkraanvogel*. Bewerking en samestelling deur Antjie Krog. Vertaald door Robert Dorsman. Amsterdam / Den haag:

Uitgeverij Podium / Novib.

- Krog, Antjie. 2003b. *A Change of Tongue*. Johannesburg: Random House.
- Krog, Antjie. 2004a (1989). *Lady Anne*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Krog, Antjie. 2004b (1984). *Eerste gedigte*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Krog, Antjie (red.). 2004c. *Die sterre sê 'tsau' . /Xam-gedigte van Dia!kwain, Kweiten-ta-//ken, A!kunta, /Han#kass'o en //Kabbo*. Vertaal deur Antjie Krog. Kaapstad: Kwela.
- Krog, Antjie (ed.). 2004d. *The Stars Say 'tsau' . /Xam Poetry of Dia!kwain, Kweiten-ta-//ken, A!kunta, /Han#kass'o en //Kabbo*. Translated by Antjie Krog. Cape Town: Kwela.
- Krog, Antjie. 2005. *'n Ander tongval*. Kaapstad: Tafelberg.
- Krog, Antjie. 2006a. *Verweerskrif*. Annari van der Merwe (red.). Kaapstad: Umuzi.
- Krog, Antjie. 2006b. *Body Bereft*. Translations by the poet, Gus Ferguson and Andries Wessels. Cape Town: Umuzi.
- Krog, Antjie. 2007a. *Fynbosfeetjies*. Illustrasies deur Fiona Moodie. Kaapstad: Umuzi.
- Krog, Antjie. 2007b. *Fynbos Fairies*. Translated by Gus Ferguson. Illustrations by Fiona Moodie. Cape Town: Umuzi.
- Krog, Antjie. 2008. In the name of the other – poetry in self-translation. On *LitNet*: http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=print_article&news_id=80179&cause_id=1270 . Accessed: 15 January 2010.
- Krog, Antjie. 2009a. *Waar ik jou word* (Afrikaans / Engels). Vertaling uit Afrikaans in Engels deur Karen Press. Op http://southafrica.poetryinternationalweb.org/piw_cms/cms/cms_module/index.php?obj_id=13760. Toegangsdatum: 26 Maart 2009.
- Krog, Antjie. 2009b. *Waar ik jou word*. Vertaald door Robert Dorsman en Jan van der Haar. Rotterdam / Amsterdam: Poetry International / Uitgeverij Podium.
- Krog, Antjie. 2009c. *Digter wordende: 'n keur uit die gedigte van Antjie Krog*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Krog, Antjie. 2009d. *Hoe zeg je dat*. Vertaald uit het Afrikaans door Robert Dorsman en Jan van der Haar. Amsterdam: Uitgeverij Podium.
- Krog, Antjie. 2009e. *Begging to Be Black*. Cape Town: Random House Struik.

- Krog, Antjie; Mpolweni, Nosisi & Ratele, Kopano. 2009. *There Was This Goat – Investigating the Truth Commission Testimony of Notrose Nobomvu Konile*. Durban: University of Kwazulu-Natal Press.
- Krog, Antjie & Schaffer, Alfred (reds. & samests). 2005. *Nuwe Stemme 3*. Kaapstad: Tafelberg.
- Lanoye, Tom. 2001. *Mamma Medea*. Amsterdam: Prometheus.
- Lanoye, Tom. 2002. *Mamma Medea: na Apollonios van Rhodos en Euripides*. Vertaal deur Antjie Krog. Kaapstad: Queillerie.
- Larousse, Pierre. 1988. *Dictionnaire Larousse Universel* (34 Volumes, Reprint 1866-1879 Edition). New York: French & European Publications.
- La Vita, Murray. 2009. Antjie Krog laat iets ekstra bykom. *Die Burger*, 13 Maart: 9.
- Lejeune, Philippe. 1986. *Moi aussi*. Paris: Seuil.
- Lejeune, Philippe. 1993. L'atteinte à la vie privée. *La Faute à Rousseau* (Bulletin de l'Association Pour l'Autobiographie et le Patrimoine Autobiographique) 3, June: 17- 20.
- Lejeune, Philippe. 1995a (1980). The Autobiography of Those Who Do No Write. *On Autobiography*. Paul John Eakin (ed.). Translated by Katherine Leary. Minneapolis: University of Minnesota Press, 185-215.
- Lejeune, Philippe. 1995b (1989). *On Autobiography*. Paul John Eakin (ed.). Translated by Katherine Leary. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lenta, Margaret (ed.). 2006. *Paradise, the Castle and the Vineyard: Lady Anne Barnard's Cape Diaries*. Johannesburg: Wits University Press.
- Lenta, Margaret & Le Cordeur, Basil (eds.). 1998. *The Cape Diaries of Lady Anne Barnard 1799 – 1800* (Volume 1: 1799, Second Series No. 29). Cape Town: Van Riebeeck Society.
- Leuvennink, Jacqueline. 1982. Antjie Krog sit mens-wees op papier. *Die Sarie Marias*, 28 April: 59-66.
- Lewin Robinson, A.M.; Lenta, Margaret & Driver, Dorothy (eds.). 1993. *The Cape Journals of Lady Anne Barnard 1797 – 1798* (Second Series No. 24). Cape Town: Van Riebeeck Society.
- Louw, N.P. van Wyk .1954. *Nuwe verse*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel Beperk.
- Louw, N.P. van Wyk. 1956. Die “mens” agter die boek. Uitgegee by geleentheid van die vyftigste verjaardag van die skrywer 11 Junie 1956. Kaapstad: Nasionale Boekhandel Beperk.

- Louw, N.P. van Wyk. 1957. Die digter as intellektueel. *Beskouings oor poësie*. Pretoria: J.L. van Schaik, 74.
- Louw, N.P. van Wyk. 1962. *Tristia en ander verse voorspele en vlugte 1950-1957*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Louw, N.P. van Wyk. 1970. *Rondom eie werk*. Saamgestel deur Truida Louw. Kaapstad: Tafelberg.
- Louw, N.P. van Wyk. 1981 (1961). *Vernuwing in die prosa*. Pretoria: Academica.
- Louw, N.P. van Wyk. 1986 (1953). Die “mens” agter die boek. *Versamelde prosa 1*. Kaapstad: Tafelberg, 253-300.
- Louw, N.P. van Wyk. 2002. *N.P. van Wyk Louw: Versamelde gedigte*. Kaapstad: Tafelberg, Human & Rousseau.
- Louw, Truida (samest.). 1970. *Rondom eie werk*. Kaapstad: Tafelberg.
- Louw, W.E.G. 1956 (1934). *Die ryke dwaas*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- Malan, Lucas. 1989. Ou tyd en eie tyd. *De Kat*, Oktober: 103.
- Malcolm, Janet. 1994 (1993). *The Silent Woman: Sylvia Plath and Ted Hughes*. New York: Alfred A. Knopf.
- Mandela, Nelson. 1994. *Long Walk to Freedom*. Randburg: Macdonald Purnell.
- Mandela, Nelson. 2001. *Lang pad na vryheid: die outobiografie van Nelson Mandela*. Vertaal deur Antjie Krog. Florida Hills: Vivlia.
- Marais, Danie. 2009. *Al is die maan 'n misverstand*. Kaapstad: NB-uitgewers.
- Marais, Eugène N. 1934 (1925). *Gedigte* (tweede druk). Kaapstad: Nasionale Pers.
- Mason, Mary G. 1998 (1980). The Other Voice: Autobiographies of Women Writers. Smith, Sidonie & Watson, Julia (eds.). *Women, Autobiography, Theory: A Reader*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 321-324.
- McDermott, John. 2009. Personal correspondence via email, 5 August.
- McGrane, Michelle. 2006. “Literature enables you to examine your life”. Opgelaai: 23 Augustus. Op *LitNet*: www.oulitnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=2714. Toegangsdatum: 9 Augustus 2008.
- Metelerkamp, Petrovna (samest.). 2003. *Ingrid Jonker: beeld van 'n digterslewe*. Hermanus: Hemel en See Vermont.
- Meyer, Stephan. 2002. ‘the only truth stands skinned in sound’: Antjie Krog as

- translator. *Scrutiny* 27 (2): 3-18.
- Mukařovský, Jan. 1977 (1934). Die Kunst als semiologisches Faktum. *Kapitel aus der Ästhetik*. Vertaald door J. Verbaas as “De kunst als semiotisch feit”. *Tekstboek algemene literatuurwetenschap*. W.J.M. Bronzwaer, D.W. Fokkema & E. Ibsch (reds.). Amsterdam: Ambo, 89-95.
- Muske, Carol. 2004 (1997). *Poets on Poetry. Women and Poetry: Truth, Autobiography, and the Shape of the Self*. David Lehman (General ed.). Donald Hall (Founding ed.). Michigan, U.S.A.: University of Michigan Press.
- Nederduits Gereformeerde Kerk. 1951. *Die Halleluja: psalms, gesange en ander liedere vir huis, dag- en Sondagskool en jeugverenigings*. Kaapstad: Die Ned. Geref. Kerk-uitgewers van Suid-Afrika.
- Nel, Adèle. 2001. Die kleur van vers en verf: Antjie Krog in gesprek met Marlene Dumas. *Literator* 22 (3), November: 21-38.
- Nel, Adèle. 2008. Liggaam, teks en parateks in Antjie Krog se Verweerskrif. *LitNet Akademies* 5 (3), Desember.
- Neuman, Shirley (ed.). 1991a. *Autobiography and Questions of Gender*. London: Frank Cass.
- Neuman, Shirley. 1991b. Autobiography and Questions of Gender: An Introduction. *Autobiography and Questions of Gender*. Shirley Neuman (ed.). London: Frank Cass, 1-4.
- Nieuwoudt, Stephanie. 2001. Afrika uitgebeeld met foto's en vloeiende prosa. *Beeld*, 26 Februarie: 13.
- Nieuwoudt, Stephanie. 2003. Krog-boek trek baie op 'n outobiografie. Werk bevat verwysings na ouers, broers en haar ervarings as joernalis. *Die Volksblad*, 15 Oktober: 9.
- Nienaber-Luitingh, M. 1986a. Minder outobiografies, Krog kyk na ruimer konteks van SA samelewing. *Beeld*, 3 Februarie.
- Nienaber-Luitingh, M. 1986b. Sweepsiekes, swartes en kleindorpse blankes, Antjie Krog bekyk Suid-Afrika. *Die Burger*, 13 Maart: 9.
- Nussbaum, Felicity A. 1988. Toward Conceptualizing Diary. *Studies in Autobiography*. James Olney (ed.). Oxford: Oxford University Press, 128-140.
- October, Alicestine. 2006. ‘Ouer’ bors op Krog-bundel laat wenkbroue lig. *Die Volksblad*, 19 April: 3.
- Odendaal, Bernard. 2000. Krog se kragtige digterstem ontroer intens. *Die Volksblad*, 27 November: 8.

- Olivier, Fanie. 1975. Suid-Afrikaanse letterkunde in 1975. *Zuid-Afrika*, 52 (11/12), November/Desember.
- Olivier, Fanie. 1981. Antjie Krog neem poëties wraak. *Die Burger*, 26 November.
- Olivier, Fanie. 2000. Antjie verwoord Afrika in skitterende stukke vers verslae van ons stuk brakland en die liefde, so 'n 'dun woord'. *Beeld*, 27 November: 13.
- Olivier, Gerrit. 1981. Ek skryf omdat ek woedend is. *Rapport*, 1 November.
- Olivier, Gerrit. 1986. *Jerusalemgangers: Skeppende drif*. *Die Vaderland*, 7 April.
- Olivier, Gerrit. 2008. *Aantekeninge by Koos Prinsloo*. Stellenbosch: Rapid Access Publishers.
- Olney, James. 1972. *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Olney, James (ed.). 1980. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Olney, James (ed.). 1988. *Studies in Autobiography*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Opperman, D.J. 1968. *Groot verseboek*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Opperman, D.J. 1970. *Edms. Bpk*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Opperman, D.J. 1975 (1959). Kuns is Boos! *Wiggelstok*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel, 142-155.
- Opperman, D.J. 1979. *Komas uit 'n bamboesstok: synde die mirakelagtige terugkeer ná lewensversaking van ene Marco Polo*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Opperman, D.J. (red.). 1981 (1958). *D.J. Opperman se nuwe kleuterverseboek*. Kaapstad: Tafelberg.
- Pakenham, Thomas. 1979. *The Boer War*. Johannesburg: Jonathan Ball.
- Palmen, Connie. 1998. *I.M.* Amsterdam: Prometheus.
- Pelser, A.C. 2001. *Die literêre biografie – 'n terreinverkenning*. Universiteit van Pretoria, Pretoria: Ongepubliseerde M.A.-tesis.
- Peters, Arjan. 2009. Kom! Laat een woord dwars door je heen komen. *De Volkskrant*, 23 Januarie. Op <http://extra.volkskrant.nl/select/boeken/artikel.php?id=1117>. Toegangsdatum: 23 Junie 2009.
- Petersen, S.V. 2008. S.V. Petersen (1914 – 1987). *Groot verseboek* (Deel 1). André

- P. Brink (red.). Kaapstad: Tafelberg, 350-353.
- Plath, Sylvia. 1982. *The Journals of Sylvia Plath*. Ted Hughes & Frances McCullough (eds.). London: Faber & Faber Limited and Doubleday.
- Plath, Sylvia. 1983. *Sylvia Plath: Collected Poems*. London: Faber & Faber.
- Polo, Marco. 1968. *The Travels of Marco Polo, the Venetian*. Thomas Wright (ed.). Translated by William Marsden. New York: AMS Press.
- Rabie, Jan. 1990. Fierce and powerful. *The Cape Times*, 16 June.
- Rautenbach, Elmarie. 2011. Die digter in die toring. *By*, 5 Februarie: 4-5.
- Renders, Luc. 2007. Waarom muggenzifterij geen muggiesiftery is: recente Afrikaanse literaire werken in Nederlandse vertaling. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* 14 (2): 55-69.
- Retief, Hanli. 2000. Die binnekant en buitekant van Samuels én Krog. *Rapport*, 15 Oktober: 5.
- Retief, Petronella (Ronel). 2005. *Die konstruksie van die vroulike subjek in die oeuvres van enkele Afrikaanse vrouedigters sedert 1970*. Universiteit van Stellenbosch, Stellenbosch: Ongepubliseerde D.Litt-proefskrif.
- Rice, Philip & Waugh, Patricia (eds.). 2001 (1989). *Modern Literary Theory: A Reader*. London: Arnold & New York: Oxford University Press.
- Rilke, Rainer Maria. 1996 (1910). *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Robbins, Ruth. 2000. Julia Kristeva: Rewriting the Subject. *Literary Feminisms*. New York: St. Martin's Press, 119-145.
- Rossouw, Johann. 1998. Wat presies bedreig Afrikaans? Notas oor die dood in die parogiale pot. *Fragmente: Tydskrif vir filosofie en kultuurkritiek* 1 (1):105-112.
- Rousseau, Leon. 2009. Onderskatte skryfster vertel haar lewensverhaal. *Die Burger*, 8 Junie: 9.
- Rowe, George Robert. 2008 (1844). *On Some of the Most Important Disorders of Women*. Whitefish, Montana, U.S.A: Kessinger Publishing.
- Samuel, Andries. 2011. *Wanpraktyk*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Scheepers, Riana. 1998. *Koos Prinsloo: Die skrywer en sy geskryfdes*. Kaapstad: Tafelberg.

- Schenk, Celeste. 1988. All of a Piece: Women's Poetry and Autobiography. *Life/Lines. Theorizing Women's Autobiography*. Bella Brodzki & Celeste Schenk (eds.). Ithaca & London: Cornell University Press, 281-305.
- Schilling, Govert. 2003. *Evoluerend Heelal – de biografie van de kosmos*. Leuven: Fontaine Uitgewers Davidsfonds.
- Schoeman, Karel. 1996. *Verkenning*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Schoeman, Karel. 2003. *Die wêreld van Susanna Smit*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Schutte, H.J. 1982. Antjie gee nog gedigte van waarde. *Hoofstad*, 1 November.
- Serfontein, Dot. 1969. *Systap onder die juk*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Serfontein, Dot. 1992. *Deurloop: keur uit die essays van Dot Serfontein*. Saamgestel deur Antjie Krog. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Serfontein, Dot. 2009. *Vrypas*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Severijnen, Olav. 1989. *Individueum est ineffabile. De Modernistische autobiografie tussen Goethe en Leiris*. Amsterdam: Rodopi.
- Shakespeare, William. 1992 (1601). *Hamlet*. London: W.W. Norton & Company.
- Showalter, Elaine. 1977. *A Literature of Their own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Showalter, Elaine. 1989. Introduction: The Rise of Gender. *Speaking of Gender*. New York & London: Routledge, 1-13.
- Showalter, Elaine (ed.). 1989. *Speaking of Gender*. New York & London: Routledge.
- Slinger, Lucy Busiswa. 2002. *Antjie Krog's Country of My Skull: Challenging Existing Notions of Autobiography*. University of Port Elizabeth, Port Elizabeth: Unpublished M.A. dissertation.
- Smith, Sidonie. 1991. The Autobiographical Manifesto: Identities, Temporalities, Politics. *Autobiography and Questions of Gender*. Shirley Neuman (ed.). London: Frank Cass, 186-212.
- Smith, Sidonie. 1993. *Subjectivity, Identity, and the Body: Women's Autobiographical Practices in the Twentieth Century*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Smith, Sidonie & Watson, Julia (eds.). 1998. *Women, Autobiography, Theory: A Reader*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Smith, Sidonie & Watson, Julia. 2001. *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Smith-Rosenberg, Carroll. 1973. Puberty to Menopause: The Cycle of Femininity in Nineteenth-Century America. *Feminist Studies* 1 (3/4), Winter-Spring: 58-72.
- Snyman, Henning. 2000. Deernisvol en delikaat, tog onverskrokke, banaal Krog se beste bundel nog. *Rapport*, 3 Desember: 9.
- Soanes, Catherine & Stevenson, Angus (eds). 2008 (11th Edition, Revised). *Concise Oxford English Dictionary*. Oxford, United Kingdom: Oxford University Press.
- Sontag, Kate & Graham, David (eds.). 2001. *After Confession: Poetry as Autobiography*. Saint Paul, Minnesota: Graywolf Press.
- Spies, Lina. 1983. 'n Nuwe bloei in Afrikaans: T.T. Cloete se angelier en Antjie Krog se roos. *Samehang en sin*. Elize Botha e.a. Kaapstad: Tafelberg, 110-116.
- Spies, Lina. 2006a. Ongebluste kole van wellus en geluk. *Die Burger*, 15 Julie.
- Spies, Lina. 2006b. Eer ook die liggaam. *Die Burger*, 5 Augustus: 14.
- Stanton, Domna C (ed.). 1987a. *The Female Autograph: Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*. Chicago: University of Chicago Press.
- Stanton, Domna C. 1987b (1984). Autogynography: Is the Subject Different? *The Female Autograph: Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*. Domna C. Stanton (ed.). Chicago: University of Chicago Press, 3-20.
- Stevenson, Anne. 1979. Writing as a Woman. *Women Writing and Writing About Women*. Mary Jacobus (ed.). Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers, 159-176.
- Steyn, J.C. 1975. *Die grammatika van liefhê*. Kaapstad: Tafelberg.
- Steyn, J.C. 1998. *Van Wyk Louw: 'n Lewensverhaal* (Deel I en II). Kaapstad: Tafelberg.
- Stockenström, Wilma. 2007. *Die stomme aarde: 'n keur*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Swart, M.J. 1980. 9 Februarie 1841: Daniël Lindley as predikant van die gemeente Pietermaritzburg aangestel. *Afrikaanse Kultuuralmanak*. M.J. Swart, P.G. Nel, A.C. Hartman, H.A. Sloet, M.J. Grobbelaar (reds.). A.M. van den Berg, J.G. du Plessis & J.J. Drotskie (sekretariaat). Aucklandpark: Federasie van Afrikaanse Kultuurvereniginge, 50.
- Swart, M.J., Nel, P.G., Hartman, A.C., Sloet, H.A., Grobbelaar, M.J (reds.). 1980. *Afrikaanse Kultuuralmanak*. A.M. van den Berg, J.G. du Plessis & J.J. Drotskie (sekretariaat). Aucklandpark: Federasie van Afrikaase

Kultuurvereniginge.

- Taljard, Marlies. 2006. Die skryf vind plaas in selfgeveg: versoeningstrategieë in *Kleur kom nooit alleen nie* deur Antjie Krog. *Literator* 27 (7), April: 141-162.
- Taljard, Marlies. 2008. "Onder my duim lê die fyn sintaksis van jou strot": Krog in gesprek met Pablo Picasso. *LitNet Akademies* 5 (3), Desember.
- Taljard, Marlies. 2009. Antjie Krog in gesprek met Dumas – 'n permutasie van tekste. Op Universit t Wien: Afrikaans in Europa: <http://aie.ned.univie.ac.at/node/30198>. Toegangsdatum: 2 April 2009.
- Taljard, Marlies. 2010a. Krog en hersirkulasie (1). Opgelaai 9 November. Op <http://versindaba.co.za/2010/11/09/krog-en-hersirkulasie-1/>. Toegangsdatum: 18 November 2010.
- Taljard, Marlies. 2010b. Krog en hersirkulasie (2). Opgelaai 16 November. Op <http://versindaba.co.za/2010/11/16/krog-en-hersirkulasie-2/>. Toegangsdatum: 18 November 2010.
- Taljard, Marlies. 2010c. Krog en hersirkulasie (3). Opgelaai 3 Desember. Op <http://versindaba.co.za/2010/12/03/krog-en-hersirkulasie-3/>. Toegangsdatum: 15 Desember 2010.
- Taljard, Marlies. 2010d. Kleurvol hibried: *Kleur kom nooit alleen nie* en die talige ruimte van saambestaan. *LitNet Akademies* 7 (3), Desember.
- Terblanche, Erika. 2009. Sheila Cussons (1922-2004). Die Sanlam/ATKV/LitNet Afrikaanse Album. Bygewerk: 12 Maart 2009. Op LitNet: www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=62516. Toegangsdatum: 15 September 2010.
- Thomas, Dylan. 1996 (1970). Dylan Thomas (1914-1953). *The Norton Anthology of Poetry* (Fourth Edition). Margaret Ferguson, Mary Jo Salter & John Stallworthy (eds.). New York & London: W.W. Norton & Company, 1460-1466.
- Toerien, Barend J. 1963. *39 Gedigte*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Toerien, Barend J. 1987. Review: Antjie Krog's *Jerusalemgangers*. *World Literature Today* 61 (1), Winter: 146.
- Toerien, Barend J. 1990. Review: Antjie Krog's *Lady Anne*. *World Literature Today* 64 (4), Autumn: 688- 689.
- Toerien, Barend J. 1997. Review: Antjie Krog's *Gedigte 1989-1995*. *World Literature Today* 71 (1), Winter: 211-212.
- Toerien, Barend J. 2001a. Review: Antjie Krog's *Down to My Last Skin*. *World*

Literature Today 75 (3/4), Summer – Autumn: 124.

Toerien, Barend J. 2001b. Review: Antjie Krog's *Kleur kom nooit alleen nie*. *World Literature Today* 75 (3/4), Summer – Autumn: 124-125.

Van Coller, Hennie & Odendaal, Bernard. 2003a. *Kleur kom nooit alleen nie (Antjie Krog) en Die burg van hertog Bloubaard (H.J. Pieterse): 'n poëतिकale beskouing (Deel 1)*. *Stilet* XV (1), Maart: 16-35.

Van Coller, Hennie & Odendaal, Bernard. 2003b. *Kleur kom nooit alleen nie (Antjie Krog) en Die burg van hertog Bloubaard (H.J. Pieterse): 'n poëतिकale beskouing (Deel 2)*. *Stilet* XV (1), Maart: 36-64.

Van Coller, H.P (red.). 1998. *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis (Deel 1)*. Pretoria: J.L. van Schaik.

Van Coller, H.P (red.). 1999. *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis (Deel 2)*. Pretoria: J.L. van Schaik.

Van Coller, H.P. 2002. Antjie Krog se vertaling van Henk van Woerden se roman *Een mond vol glas*. *Literator* 23 (2) Augustus: 129-163.

Van Coller, H.P. & Odendaal, B.J. 2007. Antjie Krog's Role as Translator: A Case Study of Strategic Positioning in the Current South African Literary Polysystem. *Current Writing* 19 (2): 94-122.

Van den Berg, Arie. 2009. Krog is persoonlik in kosmiese siklus. Opgelaai: 28 Januarie. Op <http://www.nrcboeken.nl/recensie/krog-is-persoonlik-in-kosmiese-cyclus>. Toegangsdatum: 23 Junie 2009.

Van Gorp, Hendrik; Ghesquiere, Rita & Delabastita, Dirk (reds.). 1998. *Lexicon van literaire termen*. Met medewerking van Jan Flamend. Groningen, Nederland & Deurne, België: Martinus Nijhoff uitgevers / Wolters Plantyn.

Van Hulle, Jooris. 2010. Daardie moment wat 'n versreël volloop in klank. *Poeziekrant* 6.

Van Niekerk, Jacomien. 2006. Twee digters op die podium. Performatiwiteit in die oeuvres van Antjie Krog en Tom Lanoye. *Tydskrif vir Nederlands & Afrikaans* 13de jaargang, II (2): 99-111.

Van Niekerk, Jacomien. 2007. Biografie in die pryslied: die bydrae van Antjie Krog naas twee Xhosa-prysangers. *Tydskrif vir letterkunde* 44 (2): 29-45.

Van Rensburg, F.I.J. 2005. Psalmberyming as poëtieskepping. *Tydskrif vir geesteswetenskappe* 45 (1): 105-116.

Van Rooyen, G.C. 1991. *Om te dwing tot versoen – 'n feministiese lesing van die oeuvre van Antjie Krog*. Universiteit van Pretoria, Pretoria: Ongepubliseerde D.Litt.-proefskrif.

- Van Schalkwyk, J.M. 2009. *Die outobiografiese in Antjie Krog se gedigte en 'n Ander tongval*. Noordwes-Universiteit, Potchefstroom: Ongepubliseerde M.A.-skripsie.
- Van Vuuren, H.E. Janse. 1985. Die gesprek tussen literêre kunswerke met spesifieke verwysing na *Tristia* en *Komas uit 'n bamboesstok*. Universiteit van Stellenbosch, Stellenbosch: Ongepubliseerde D.Litt.-proefskrif.
- Van Vuuren, Helize. 1989. Spanning tussen esteties en politiek. *Die Suid-Afrikaan*, Desember: 45-46.
- Van Vuuren, Helize. 1998. *Literatuur as moederland: (Van Afrikaanse stadstaat na minderheid in 'n multitalige vrystaat)*. S.J. Gerber, P.R. Hall & G.G. Rousseau (reds.). Intree- en Emeritaatredes: 1-18. Port Elizabeth: Universiteit van Port Elizabeth Publikasiereeks.
- Van Vuuren, Helize. 1999. Perspektief op die moderne Afrikaanse poësie (1960-1997). *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis* (Deel 2). H.P. van Coller (red.). Pretoria: J.L. van Schaik, 244-304.
- Van Vuuren, Helize. 2000. Krog bring gebrokenheid van die psige tot heling. *Die Burger*, 15 November: 12.
- Van Vuuren, Helize. 2001. A Perspective on Modern Afrikaans Poetry (1960-2000). *Stilet*, XIII (2): 32-50.
- Van Vuuren, Helize. 2006a. 'Verweerskrif' tematies en tegnies vernuwend. *Beeld*, 22 April: 9.
- Van Vuuren, Helize. 2006b. Tussen "Grense" en "Groot ode". 'n Klein essay oor die poësie van NP Van Wyk Louw (1906-1970). *Tydskrif vir geesteswetenskappe* 46 (3), September: 279-290.
- Van Vuuren, Helize. 2008. Afrikaanse Poësie Honneurslesings. Op <http://blob.nmmu.ac.za/hvanvuuren>. Toegangsdatum: 20 Oktober 2008.
- Van Vuuren, Helize. 2009. The Later Krog Oeuvre: Towards a Syncretistic South African Identity and an Orally Orientated Poetics. *Current Writing* 21 (1 & 2): 218-237.
- Van Woerden, Henk. 1998. *Een mond vol glas*. Amsterdam: Podium NL.
- Van Woerden, Henk. 2000. *Domein van glas*. Vertaal deur Antjie Krog. Kaapstad: Queillerie.
- Van Zyl, Ia. 1982. Baldadigste poësie in Afrikaans. *Die Suidwester*, 1 Februarie.
- Vapereau, Louis G. 1876. *Dictionnaire universel des littératures* (Universal Dictionary of Literature). Paris: Hachette.

- Viljoen, Hein. 2004. Exile, migration and deterritorialisation in the work of three Afrikaans poets. *TRANS*. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften, no. 15/2003. On http://www.inst.at/trans/15Nr/03_1/viljoen15.htm. Accessed: 1 August 2010.
- Viljoen, Louise. 1982. Digteres in huisvrou voelbaarste teenwoordig. *Die Vaderland*, 29 April.
- Viljoen, Louise. 1989. Eietydse epos – ‘Lady Anne’ dwing bewondering af. Krog lewer virtuositeit. *Die Burger*, 28 Desember: 11.
- Viljoen, Louise. 1991. Susanna Smit en lady Anne Barnard – enkele aspekte van Antjie Krog se historiese poësie as tagtiger-verskynsel. *Stilet* 3 (1): 57-79.
- Viljoen, Louise. 1996a. Verhaal van bevryding word vertel en gevier. *Die Burger*, 24 April.
- Viljoen, Louise. 1996b. Postcolonialism and Recent Women’s Writing in Afrikaans. *World Literature Today* 70 (1), Winter: 63-72.
- Viljoen, Louise. 2001. Hier sien ’n mens jouself. *Insig*, Januarie: 69.
- Viljoen, Louise. 2002. “Die kleur van mens”: Antjie Krog se *Kleur kom nooit alleen nie* (2000) en die rekonstruksie van identiteit in post-apartheid Suid-Afrika. *Stilet* XVI (1), Maart: 20-49.
- Viljoen, Louise. 2003. Die digter as reisiger: twee gedigsiklusse van Leipoldt en Krog. *Stilet* XV (1), Maart: 80-100.
- Viljoen, Louise. 2006. “The mother as pre-text: (auto)biographical writing in Antjie Krog’s *A Change of Tongue*”. Paper delivered at the International Auto-(Biography) Association Conference in Mainz, Germany on 28 July.
- Viljoen, Louise. 2007a. The Mother as Pre-text: (Auto)biographical Writing in Antjie Krog’s *A Change of Tongue*. *Current Writing* 19 (2): 187-209.
- Viljoen, Louise. 2007b. Antjie Krog en haar literêre moeders: die werking van ‘n vroulike tradisie in die Afrikaanse poësie. *Tydskrif vir letterkunde* 44 (2), Lent: 5-28.
- Viljoen, Louise. 2008. Digterlike gesprekke met Van Wyk Louw. *Tydskrif vir geesteswetenskappe* 48 (3), September: 267-291.
- Viljoen, Louise. 2009a. “I have a body, therefore I am”: Grotesque, monstrous and abject bodies in Antjie Krog’s poetry. Paper delivered at Triennial Conference of EACLALS (European Association of Commonwealth Language and Literature Studies), Venice Italy, 25-29 March.
- Viljoen, Louise. 2009b. Die teks as transparant: *Lady Anne* (1989). *Ons ongehoorde soort – Beskouings oor die werk van Antjie Krog*. Stellenbosch: Sun Press, 57-

- Viljoen, Louise. 2009c. Die verhouding met die biologiese moeder: 'n *Ander tongval* (2005). *Ons ongehoorde soort – Beskouings oor die werk van Antjie Krog*. Stellenbosch: Sun Press, 169-187.
- Viljoen, Louise. 2009d. Groteske, monteragtige en abjekte vroueliggame in Krog se poësie. *Ons ongehoorde soort – Beskouings oor die werk van Antjie Krog*. Stellenbosch: Sun Press, 189-221.
- Viljoen, Louise. 2009e. *Ons ongehoorde soort – Beskouings oor die werk van Antjie Krog*. Stellenbosch: Sun Press.
- Visagie, Andries 1999. Subjektiviteit en vroulike liggaamlikheid in enkele tekste van Riana Scheepers en Antjie Krog. *Literator* 20 (2), Augustus: 107-121.
- Visser, A.G. 1929 (1926). *Gedigte*. Pretoria: Van Schaik.
- Vosloo, Frances Antoinette. 2005. *Antjie Krog se vertaling die sterre sê 'tsau': 'n deskriptiewe analise*. Universiteit van Stellenbosch, Stellenbosch: Ongepubliseerde MPhil-tesis.
- Vosloo, Frances. 2007. 'Inhabiting' the Translator's *Habitus*: Antjie Krog as Translator. *Current Writing* 19 (2): 72-93.
- Warhol, Robyn R. & Price Herndl, Diane (eds.). 1997. *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan Press.
- Wasserman, Herman. 2000. Afrikaans vibreer van genade Krog. *Die Burger*, 24 Oktober: 4.
- Waugh, Patricia. 1984. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London & New York: Methuen.
- Weinberg, Paul. 2000. *Once We Were Hunters. A Journey with Africa's Indigenous People*. Amsterdam: Mets & Schilt / Cape Town: David Philip.
- West, Mary Eileen. 2006. *White Women Writing White: A Study of Identity and Representation in (Post-)Apartheid Popular Literatures of South Africa*. Nelson Mandela Metropolitan University, Port Elizabeth: Unpublished Ph.D. thesis.
- Wiehahn, Rialette. 1965. *Die Afrikaanse poësiekritiek: 'n Histories-teoretiese beskouing*. Kaapstad & Pretoria: Academica.
- Winterson, Jeanette. 1994. *Written on the Body*. New York: Vintage.
- Woolf, Virginia. 1945 (1928). *A Room of One's Own*. Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin.

- Wordsworth, William. 1996 (1970). William Wordsworth (1770-1850). *The Norton Anthology of Poetry* (Fourth Edition). Margaret Ferguson, Mary Jo Salter & John Stallworthy (eds.). New York & London: W.W. Norton & Company, 699-737.
- Yeats, William Butler. 1996 (1970). William Butler Yeats (1865-1939). *The Norton Anthology of Poetry* (Fourth Edition). Margaret Ferguson, Mary Jo Salter & John Stallworthy (eds.). New York & London: W.W. Norton & Company, 1083-1105.

Koerantresensies en artikels met ongeïdentifiseerde outeurs

1971. Antjie se skoolgedig verduidelik. *Rapport*, 4 April.
1984. Everywoman's poet laureate... Antjie Krog Samuel. *Fair Lady*, 13 June.
1984. Taal kan vir homself sorg – Antjie Krog. *Die Volksblad*, 18 Julie.
1989. Antjie Krog kaart die totale menswees in bundel. *Beeld*, 8 November.
1990. Antjie Krog aanvaar Hertzogprys. *Die Burger*, 21 April: 3.
2004. Koos du Plessis – biografie. Op <http://www.koosduplessis.co.za/bio.htm>.
Toegangsdatum: 31 Augustus 2009.
2006. Antjie Krog denies plagiarism claims. *Mail & Guardian Online*, 21 February.
On <http://www.mg.co.za/article/2006-02-21-antjie-krog-denies-plagiarism-claims>. Accessed: 21 February 2006.
2006. Connie Palmen. *Nedweb. Literatuur in context*. Op <http://www.ned.univie.ac.at>.
Toegangsdatum: 15 Maart 2006.
2006. Antjie Krog. On The *University of the Western Cape* Website:
http://www.uwc.ac.za/?module=cms&action=showfulltext&id=gen11Srv7Nme54_3495_1210050540§ionid=gen11Srv7Nme54_7730_1210050537.
Accessed: 20 April 2006.
2008. Antjie Krog (1952-). Die Sanlam/ATKV/*LitNet* Afrikaanse Album.
Bygewerk: 27 Februarie 2008. Op *LitNet*: http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&news_id=33423&cause_id=1270.
Toegangsdatum: 14 April 2008.
2009. Professor Antjie Krog.
On <http://www.whoswhosa.co.za/Pages/profilefull.aspx?IndID=5211>.
Accessed: 9 June 2009.
2009. Antjie Krog. *Wikipedia*: http://en.wikipedia.org/wiki/Antjie_Krog.
Accessed: 9 November 2009.