
René Marais

Poësiekroniek II

In "Poësiekroniek I" (*Ensovoort*, jg. 4, nr. 2, Des. 1984) is die agt debuutbundels wat gedurende 1984 verskyn het en Johann de Lange se *Waterwoestyn* bespreek. Benewens vier debuutbundels publiseer Human & Rousseau gedurende 1984 ook *Menslikerwys gesproke* deur Eveleen Castelyn, *Mammoet* deur Rika Cilliers, die reeds bespreekte *Waterwoestyn* deur Johann de Lange, *Geweete van glas* deur Hans du Plessis, *Breekware vir die revolusie* deur Daniel Hugo en *Monsterverse* deur Wilma Stockenström. Saam met die twee versamelbundels — *Eerste gedigte* van Antjie Krog, wat gedigte uit *Dogter van Jesta* en *Januarie-suite* bevat, en *Versamelde gedigte 1954 - 1984* (met inbegrip van 20 nuwe gedigte) deur Ina Rousseau — gee Human & Rousseau dus nie minder nie as twaalf poësiebundels gedurende hulle 25e bestaansjaar uit. By Tafelberg verskyn daar benewens die debuutversamelbundel *Visier* ook *Die blou uur* deur Hennie Aucamp, *Membraan* deur Sheila Cussons en *Liedere van land en see* deur Petra Müller. Taurus publiseer Breyten Breytenbach se *Buffalo Bill*, en by Perskor verskyn slegs twee debuutbundels. In hierdie aflewering van die poësiekroniek word die poësie van 1984 afgehandel, met uitsondering van *Membraan*, wat in die Cussons-nummer van *Ensovoort* (jg. 5, nr. 2, Des. 1985) bespreek sal word, en *Buffalo Bill*. Laasgenoemde sal bespreek word saam met die ander bundels van *Die ongedanste dans*.

Hennie Aucamp: *Die blou uur: 50 cocktail-kwatryne* (Kaapstad: Tafelberg, 1984)

Ofskoon Aucamp in die eerste plek bekend is as prosaïes, bestaan sy oeuvre uit reisskette, essays, kortverhale, streeks- of regionale prosa, studies oor die kortverhaal, lirieke vir pop en kabaret en eenbedrywe. Sy klaarblyklik katolieke belangstelling in die skryfkuns omvat ook 'n belangstelling in wat hy "randkultuur" noem. Hy meen dat "... ons tradisionele opvattinge omtrent *kultuur* en *literatuur* vinnig besig is om te eng te word vir al die twintigste-eeuse geestesuitinge om ons" (volgens die "Vooraf" in Aucamp se *Woorde wat wond: geleentheidstukke oor randkultuur*. — Kaapstad: Tafelberg, 1984). Hierdie belangstelling is reeds terug te voer na *Wolwedans* (1973), wat 'n revue-agtige karakter het. In 1977 verskyn *Die lewe is 'n grenshotel: ryme vir pop en kabaret*, en drie jaar later verskyn die eerste volwaardige kabarettreks in Afrikaans uit Aucamp se pen: *Met permisie gesê*, wat 'n oplewing in sowel die opvoer as die skryf van kabarette tot gevolg gehad het. In 1980 verskyn *Papawerwyn en ander verbeeldings vir die verhoog*, waarin onder meer sprokies en ballette betrek word. Dit dan kortliks die "voorgeskiedenis" van of aanloop tot *Die blou uur: 50 cocktail-kwatryne*.

Drank, en meer bepaald die cocktail, word reeds in die titel met die kwatryne in verband gebring. Hierdie verbintenis word op die agterblad verder toegelig deur die opmerking dat die cocktail 'n mengeldrankie is wat veral teen "die blou uur" bedien word as "'n paspoort tot die nag." Voorts word ook gewag gemaak van die verskeidenheid van die cocktail: soet en bitter of soet en suur, en van die feit dat dit regstreeks met die romantiese (oftewel erotiese) verband hou. Die kwatryn "Lachaim!" ('n heildronk) dien as motto tot die bundel.

Die verbintenis met drank en erotiek, en die skerpheid, soms byna venynigheid, van sommige kwatryne toon hul verwantskap met

kabaret en dié se verwante, graffiti, duidelik: "En dis kabaret wat my bewus gemaak het van graffiti as 'n soort 'ondergrondse' kabaret- en postermanifestasie, want kabaret lewer blatante uitsprake omtrent seks en politiek," aldus Aucamp ("Vooraf", *Woorde wat wond*). Die vyftigtal kwatryne in *Die blou uur* wil nie as "hoë letterkunde" gelees word nie, maar eerder teen die agtergrond van Aucamp se ontwikkeling as kabaretskrywer, en as sodanig slaag die bundel myns insiens uitstekend. Die kort, gedronge kwatryn leen hom as versvorm ten beste tot die skerpheid waarvoor kabaret en graffiti vra. "Bitterbek" is 'n sprekende voorbeeld hiervan:

Hy voel vibrasies, lig hom op
en mik met bakgetrekte kop;
haal oor; slaan toe en spoeg venyn:
die kobra pleeg 'n blitskwatryn.

Ook "Reeperbahn", "Debutant", "Pissoir" en "'n Queen abdikeer" is skerp verwoorde kwatryne oor eensaamheid, seksualiteit en prostitusie. Die aantal kwatryne oor figure uit die vermaaklikheidswêreld (weer eens die verbintenis met kabaret, teater!) is eweneens geslaagd, en vorm as 't ware 'n klein reeks: "Prulaktrise", "Diva", "Scarlet O'Hara", "Lana, Rita, Mae en ander", "Ou ballerina", "Danseur noble" en "Danseur ignoble".

Die bundel bevat wel kwatryne wat sosiale en politieke kommentaar lewer, maar minder skerp: "Revolusie" (oor die "kafferboom (sic)"), "Teeparty" (wat kommentaar lewer op gesprekke "oor vrouedele en halfnaatjies") en "Die Afrikaners", met skerpsinnige woordvernuif:

Hul wals laat ander onbehaag
tog dans hul voort, ofskoon verdraag,
want op die vloer — die skepsels tog! —
koek stof en waks 'n hinderlaag.

Die kwatryn "Achtung! Achtung!" waarsku teen 'n rasseoorlog en lei logieserwys tot "Beeldspraak", wat oor geweld handel, en "Troep op stasie", oor die onontkombaarheid aan die bosoorlog en sy verskrikings. Ten opsigte van die sosiale en politieke bewustheid haal Aucamp die volgende uitspraak van George Grosz, die beroemde spotprenttekenaar van die pre-Hitler-era, aan: "If the times are uneasy, if the foundation of society is under attack, then the artist cannot merely stand aside, especially not the talented artist with his finer sense of history. Therefore he becomes, whether he wants to or not, political" (*Woorde wat wond*, p. 8.)

Ten spyte van enkele mindere kwatryne (soos "Landing: Jan Smuts") is hierdie onpretensieuse bundel cocktail-kwatryne 'n welkome toevoeging tot die Afrikaanse literatuur.

Eveleen Castelyn: *Menslikerwys gesproke* (Kaapstad: Human & Rousseau, 1984)

Hierdie bundel, Castelyn se tweede na *Tussen hemel en aarde* (1978), bevat 45 gedigte wat volgens hul aard ingedeel is in vier afdelings, elk met sy eie motto, en elf haikoes. Op die omslag verskyn 'n afdruk van Edvard Munch se bekende litografie, "Die skreeu"

wat aansluit by die verwoording van menslike pyn in hierdie bundel en by die eerste afdeling se motto (wat terselfdertyd op die hele bundel van toepassing is): “Zoveel soorten van verdriet, ik noem ze niet./Maar één, het afstand doen en scheiden./En niet het snijden doet zo'n pijn,/maar het afgesneden zijn” (M. Vasalis). “Die kommers”, oor die herontmoeting op 'n lughawe (die Boeing “'n bedreigde byna uitgestorwe/berghaan”) met geliefdes, kontrasteer inhoudelik met “Séance van verlange”, wat oor hul vertrek handel. En tussen aankoms en vertrek staan dan in hierdie afdeling verskeie gedigte oor skeiding, waarin die prosas van geleidelike afsterwing vergestalt word, soos in “Zoomlensbeeld” of “Nagwyn” (lg. in antwoord op T.T. Cloete se “Huis snags” uit *Jukstaposisie*) oor 'n moeder wat drie seuns afgestaan het aan die dood, die buiteland en geestelike krenking vanweë die oorlog. Castelyn se intertekstuele werkwyse word reeds in hierdie afdeling duidelik, soos ook die gebruik van kontrastering (“Zoomlensbeeld”, “Remembrance”) en aansluiting by die religieuse (“Treurige inkantasies”).

Die verwysing in “Nagwyn” na die seun wat vanweë die oorlog in Angola in 'n “pratende nagmerrie” leef, berei die aktuele tweede afdeling (met as motto Theodor Haekker se woorde “Wo warst du, Adam?/Ich war im Weltkrieg”) voor. Die eerste vier gedigte handel oor die eie, Suid-Afrikaanse situasie betreffende diensplig en die grensoorlog. Die gedigte is sterk ironies en beklemtoon veral twee dinge: die jonkheid van die dienspligtige (veral in “Katimo Mulilo: 23 Augustus 1978”) en die futiliteit van (hierdie) oorlog, en is gestroop van enige goedkeurende verpopularisering en romantisering van diensplig (soos so dikwels voorkom in o.m. lusterliedjies — “Groot Okavango”, “Troepie Doepie” — en rolprente soos die *Boetie*-prente). Verwysings speel 'n belangrike rol in die intensivering van die ellende en verskrikking van oorlog in die gedigte in dié afdeling: literêre verwysings (Leipoldt se “Nuwe liedjie op 'n ou deuntjie” as vertrekpunt vir “Sterfliedjie op 'n ou deuntjie”, Alexander Solzhenitsyn se roman *Die dag van Ivan Denisowitsj* in “Mense, waar is julle?”), religieuse verwysings (na Ou-Testamentiese veldslae en profesieë in “Booglied” en “Seven sorrows”, Christus se kruisdood in “Mense, waar is julle?” en Jakob se worsteling met God in “Memento's van 'n soldaat”, waar die grensoorlog die soldaat se Jabbok word) en verwysings na die Suid-Afrikaanse geskiedenis (Blaauwkrans en Weenen in “Mense, waar is julle?”). Die gegewe in die gedigte kring egter ook wyer uit om oorlog en oorlogsgeweld as universele verskynsel te beskryf: die Jodemoord tydens die Tweede Wêreldoorlog, gruweldade van diktators, kernoorlogvoering, die onreg van apartheid, godsdiensoorloë, marteling en stedelike terreur.

Die derde afdeling se motto is ontleen aan Munch: “Art grows out of grief and joy, but mainly grief. It is born of peoples' lives.” Die tien gedigte in hierdie afdeling handel oor siekte en dood. Dis opvallend hoe die digteres konsekwent gebruik maak van verwysings na en beelding in terme van aankoms en vertrek, ruimte en ruimtetuie vir die reis, en hoe die ruimte (soos elders in die bundel) 'n religieuse dimensie verkry. Ook tyd is steeds belangrik, en tyds-aanduidings kom volop voor, veral in gedigtitels, soos “Elfdestraat in Junie”. In hierdie gedig word die dood beskryf in terme van 'n reis in 'n pendeltuig op 'n gegewe tyd (in Junie) en vanaf 'n gegewe plek (Elfdestraat) na 'n ruimtelike sfeer met religieuse konnotasies (“hemelse bries”). Die gedig illustreer terselfdertyd die digteres se beeldende vermoë in terme van die vertroude en alledaagse. Ook die literêre verwysing kom steeds voor, soos die ironiserende verwysing na Leipoldt se “Oktobermaand” in “Oktober”.

Die vierde afdeling word ingelui met Shakespeare se woorde “Life's but a walking shadow. . .” en bevat 'n verskeidenheid gedigte: oor liefde, ouderdom, die menslike bestaan in die algemeen, en oor God en godsdiens. 'n Hinderlike moralistiese toon word egter in hierdie afdeling hoorbaar en die neiging tot oor-eksplicering word ook duideliker waarneembaar (kyk “Maskerade”). In samehang met die oor-eksplicering is ook die eksplisietheid van heelparty gedigtitels (soos “Treurige inkantasies” uit afd. 1). Ook hier word by ander digters aangesluit: in “Keresemose” by Opperman se “Kersliedjie” en in “Selfportret” by Breytenbach (tipiese Breytenbach-woorde en -stelwyses kom ook in “Die kommers” en “Remembrance” voor). Die gedigte in hierdie afdeling is, soos die haikoes, onteenseglik minder as dié in die res van die bundel.

Ofskoon Castelyn se poësie nie altyd “opwindend” is nie, is haar verse oor die algemeen goed deurdrag en goed afgerond en getuig hul van 'n knap beeldende vermoë en 'n netjiese digterskap.

Rika Cilliers: *Mammoet* (Kaapstad: Human & Rousseau, 1984)

Mammoet, Cilliers se derde digbundel na o.a. *Debóra* (1977) en *Opslag* (1980) bevat 35 gedigte, waaronder drie gedigreeks. Die meeste van hierdie gedigte is besonder lank, soos “Taksonomie” (3½ pp.; 131 versreëls) en “Oorlewing” (3 pp.). Die bundeltitle en die omslagillustrasie verwys na die prehistoriese, behaarde olifantsoort *Elephas primagenias*, en die spesie *Elephas* kom deurgaans in die bundel voor as leitmotiv en verwysingspunt: *Mammoet* is dus 'n sogenaamde “eenheidsbundel”. Die opposisie geboorte/metamorfose — dood (met inbegrip van vernietiging deur die mens) kom ook deurgaans voor en word, soos die olifantgewe, reeds in die drie motto's (van Breyten Breytenbach, Robert Ruark en T.S. Eliot) tot die bundel in die vooruitsig gestel.

In “(D)evolusie” word 65 miljoen jaar teruggegaan in die verlede om die evolusie (metamorfose) van die spesie *Elephas* te beskryf; 'n prosa wat, soos die titel aandui, ook devolusionêr verloop het, veral ná die toetreding van *Homo sapiens*. Die eens majestueuse olifant word deur 'n “vlieggewig” (p. 12), die mens, onderwerp sodat daar van sy majesteit weinig oorbly: “die willekeur van mense dwing julle telkens terug/na woude van kaaat; sedert twintig trek jy in die tuig” (“Oorlewing”: I). Deur die mens se toedoen word die olifant 'n karikatuur van sy vroeëre grootsheid: 'n sirkusdier om aangestaar te word (“Dooby”, “Jumbo”) en 'n museumstuk. In “Taksonomie” word die opgesaagde olifant se massa ledemaat vir ledemaat wetenskaplik gedokumenteer om verskeie redes, maar uiteindelik ter wille van “die hele operasie: populasievermindering van die olifant”. Die eindresultaat is skreiend: “die jongste/happie van die blikkantiën:/geblikte olifant”. Talle gedigte (soos “Big Bone Lake” en “Relikwie”) in die bundel dien as aanklag teen die mens se uitwissing van die olifant: “onder watter naam ook al: verdedig, uitdun,keur, beheer — almal kom op dieselfde dood neer” (p. 46).

Die spreekster in die geslaagde reeks gedigte oor swangerskap voel haar eensgesind met die olifantkoei deurdat sy 'n metamorfose tot olifant ondergaan (“Omwenteling”, “Chloasma gravidarium”). Benewens die fisiese ongemak en mammoetagtige afmetings, bring swangerskap ook geestelike aanpassings en kwellings mee, waarvan daar met soms onthutsende eerlikheid verslag gedoen word in “Vertroulike mededeling” en “Triade vir dokter Sharpe”: “wat máák mens met 'n drielip of ballonkop?” Die permanente verantwoordelikeheidsgevoel jeens die ongeboore kind word duidelik: “self swik ek lewenslank met die kruis/van vermenigvuldigende gebedskrale:/dat jy nooit sal wegteer met te min rooibloedselle nie/dat jou organe nie verplant hoef te word nie”, ensovoorts (p. 25). Nie net die kwellings nie, maar ook die verwondering oor die nuwe lewe word beskryf. Die assosiasie in swangerskap met die olifant loop ook uit op die reeks “Aantekeninge by 'n transfiguratie”, waarin die swanger Maria Merrick geboorte gee aan 'n seun, Joseph, in wie die metamorfose tot olifant wêrelik word (“die gedaanteverwisseling van dié eeu:/man op pad na olifant”) sodat hy, soos Jumbo en Dooby, 'n “uitstaldier” word.

Kenmerkend van Cilliers se poësie in *Mammoet* is die wetenskaplik-dokumentêre inslag daarvan in gedigte soos “Taksonomie”, veral as gevolg van die gebruik van vakwetenskaplike terminologie. Die digteres gaan ook intertekstueel te werk: die gedig “Vonds” roep Opperman se “Lintwurm” uit die “Brandaan”-siklus op, die gebruik van wetenskaplike terminologie en naamvervorming soos in “Oorlewing” roep die werkwyse in *Komas uit 'n bamboesstok* op, in “Aantekeninge by 'n transfiguratie” word by Bybelse gegewes aangesluit, en in “Roos van 'n reus” ('n minder geslaagde gedig) word sowel Van Ostaijen se “Berceuse nr. 2” as die kleuterrympie “Oom Olifant, jou reusedier” betrek. Daar word gebruik gemaak van vaste uitdrukkings en spreekwoorde (soos in “Kiemsel” — moontlik 'n verwysing na Vestdijk?) en verwysings na “Knuppelrym”, “k(n)eutelverse” (p. 8) en “die kuns van klinker, konsonant” (p. 35) lewer bewys van verstegniese bedagtheid. Enkele swak(ke) gedigte soos “Oor Beaufort-Wes” buite rekening gelaat, skep *Mammoet* 'n gunstige indruk (die bundel toon 'n onteenseglike verbetering op Cilliers se vooraf-

gaande twee bundels): die bundel vergelyk trouens baie goed met die sterker digbundels van 1984.

Hans du Plessis: *Gewete van glas* (Kaapstad: Human & Rousseau, 1984)

Gewete van glas is Du Plessis se tweede digbundel na *Kleinwild* (1978) en bevat 47 gedigte. Inhoudelik kan onderskei word tussen gedigte oor die arbeider en die arbeid (hoofsaaklik mynbedrywig-hede), gedigte oor bepaalde plekke, stede en streke (waaronder enkele herinneringsgedigte aan Silverton, waar die digter as kind gewoon het), religieuse gedigte, gedigte waarin die digter as taalkundige aan die woord is en Griekwa-gedigte.

Taal speel 'n prominente rol in die bundel. Sekere van Du Plessis se gedigte is byna uitsluitlik toeganklik vir die leser wat oor 'n akademiese kennis van die taalkunde beskik, soos "Transformasioneel-generatiewe gedig", "Ek het 'n eend, geskiet" (waarin die digter poog om op grond van die visuele ooreenkoms 'n vergelyking te tref tussen 'n stukbeeld en 'n swerm eende in vlug) en "Die owerspel van Dawit Afrikaner", spesifiek die reëls "tussen artikulatorkleur en artikulasiepunt/is jy meer (veel meer)/as bilabiaal nasaal en lae agtervokaal!" Op minder akademiese vlak en meer geslaagd is die gedigte in Griekwa-Afrikaans: die "Ses Griekwapsalms", "Dapper Renoster" en "Opstand". Op grond van die vreemde spelwyse in "By die dood van Willem de Klerk 15.6.83", waarvolgens die *y* telkens deur *ei* vervang word (soos in "teit" en "jei") lyk dit asof dié gedig in 'n eie, afsonderlike kategorie val. Daar word ook meermale van streekstaal of woorde met 'n beperkte gebruiksfrekwensie/gebruikerstal gebruik gemaak, soos "fieliekomstaails" en "deerlik" ("Witrandlidmaat") en "opdraans" ("Hiëna").

Du Plessis se woordbewustheid blyk nie slegs uit sy woordkeuse nie, maar ook uit sy woordhantering. Hy maak gebruik van woordspel (soos in "johannesburg") vaste uitdrukkings en selfs 'n leuse soos in "Stinkstorie". Geykte beelde en/of samestellings soos "koue klip" (p. 12), "duister holtes" (p. 13) en "donker dieptes" (p. 17) word egter ook aangetref. Die digter volg dikwels 'n genererende werkwyse waarin een woord die volgende oproep, soos "soektog/foeitog/soek tog/sies tog" in "Soektog" of "my sinker soek/sinkplek . . ." (my kursivering) in "Hengelaar".

Rym kom volop in die bundel voor. Ten opsigte van eindrym word gebroke rym algemeen aangetref, en die digter maak dikwels van alliterasie gebruik — selfs tot oordadens toe soos in "Droogte drie en tagtig", wat vanweë die oordadige gebruik daarvan byna soos 'n tongknoper klink. Du Plessis isoleer graag woorde een-een of twee-twee in versreëls, meermale op 'n wyse wat verstegnies nie werklik verantwoordbaar lyk nie (soos in "Toeval") en in "Job op Xhorixas" selfs die simmetrie van die versbou versteur. Hierteenoor staan 'n gedig soos "Soektog", waarin woorde doelbewus geïsoleer word ter wille van 'n lang, smal tipografiese beeld (in "Selfmoord" word dieselfde werkwyse gevolg, maar dis m.i. minder geslaagd, veral in die slotstrofe). In "Nagstorm oor Wes-Transvaal" word ook met die tipografie geëksperimenteer deurdat die gedig visueel 'n vertakkende weerligstraal voorstel — 'n werkwyse wat natuurlik nie nuut is in die poësie nie.

Die verband tussen bundeltitle en -inhoud is nie duidelik nie. Wat beteken "gewete van glas" per slot van sake nou eintlik? Die bundeltitle sou moontlik verband kon hou met die vyftal gedigte waarin daar sprake is van 'n soeke na sin en/of oorsprong — "Myner", "Job op Xhorixas", "Myner in die Namib", "Soektog" en "Hengelaar" — maar selfs dit is net by benadering. Ek vind in die bundel nie veel tekens van 'n "gewete" wat verantwoording doen nie: die twee gedigte met 'n sosiopolitieke inslag — "In memoriam" en "Opstand" — sou moontlik die naaste hieraan kom.

Die gedigte in *Gewete van glas* wat die sterkste indruk maak, is die "Ses Griekwapsalms", "In memoriam" en drie gedigte met mynbou/minerale as gemene deler, naamlik "Myner", "Myner in die Namib" en "Omingondi". Samevattend kan gesê word dat, ten spyte van die verskeidenheid en die enkele "stippeltjies suiwer" wat weliswaar hier aanwesig is, hierdie bundel veel eerder nog die indruk skep van 'n grotendeels nog "ongeslypte" poësie en poëtiese tegniek as wat dit 'n getuigskrif is van digterlike vakmanskap.

Daniel Hugo: *Breekware vir die revolusie* (Kaapstad: Human & Rousseau, 1984)

Breekware vir die revolusie is Hugo se sesde digbundel, met inbegrip van *Saad uit die septer* onder die skuilnaam Daan van der Merwe en die versamelbundel *Brekfis met vier*. Die bundel bevat 32 gedigte wat soos volg georden is: 'n openingskwatryn as motto (onder 'n aangehaalde uitspraak van M.K. Gandhi), die siklus "Breekware vir die revolusie" (bestaande uit 24 gedigte wat tussen Maart en September 1983 tydens 'n studieverblyf in Leuven geskryf is), die afdeling "Woordeboek" (ses gedigte wat by voorafgaande siklus aansluit) en 'n slotkwatryn.

Verstegnies verskil die gedigte in hierdie bundel nie van dié in Hugo se vroeëre bundels nie: hulle is oorwegend kort (tussen vier en twaalf reëls elk) met 'n formele, gewoonlik simmetriese strofobou en 'n vaste rymskema — soos trouens al kenmerkend geword het van Hugo se poësie. Dit het egter ongelukkig ook reeds voorspelbaar geword. Ook in hierdie bundel is Opperman se stem nog plek-plek onmiskenbaar, veral in die openingskwatryn — en dit raak op die lange duur hinderlik. Die literêre ingesteldheid van die digter spreek ten slotte nie slegs uit sy verstegniek nie, maar ook uit die feit dat verskeie gedigte in die bundel by mekaar aansluit en na mekaar verwys (soos "die poësie duld geen demokrasie" en "ek sou wou sê: jy slaap soos 'n prins"), uit die feit dat bepaalde kodes deurlopend voorkom en uit die feit dat die bundel aangebied word as "'n siklus van verset" (my kursivering).

Die titel en subtitel van hierdie bundel gee te kenne dat dit sogenaamd "betrokke" poësie bevat, en inhoudelik het die bundel betrekking op die Suid-Afrikaanse sosiopolitieke situasie. Heelparty ironiese opmerkings oor kolonialisme (pp. 22, 28), die Afrikaner (pp. 16, 33) en diensplig (pp. 15, 29) kom voor. In teenstelling met die poësie van die revolusie deur digters soos Breyten Breytenbach en Hein Willemskep *Breekware vir die revolusie* die indruk dat Hugo hom nie werklik aan die kant van die revolusie skaar nie en daarom met 'n mate van gelatenheid (soos in "ek stuur saam met die verpakte porselein") en selfs futloosheid daarvoor skryf. Hy stel sy "bydrae" tot die revolusie telkens op verskillende maniere skadeloos: op subtiele wyse in die titel, deurdat hy *breekware* vir die revolusie aanbied (gedigte soos "my vrou kies die fynste porseleinservies", "ek stuur saam met die verpakte porselein" en "my taal is 'n koppie van die Kompanjie —" voer die breekwaretema verder) en op meer ooglopende wyse deur stellings waaruit sy mening dat die letterkunde as sodanig geen noemenswaardige bydrae tot die revolusie kan lewer en geen noemenswaardige invloed daarop kan uitoefen nie. Daar word beweer dat "'n rymaanslag. . . vir die status quo onskadelik" is (p. 13) en dat dit "die rymelaar tot vyand van die stryd" verdoem (p. 30). In samehang met hierdie uitspraak blyk Hugo se ingesteldheid dan uit die stelling "voortaan sal ek met opset ryme soek" (p. 11). Die skadeloosstelling van dié digter se "bydrae" tot die revolusie kulmineer uiteindelik in die gedig "hier is ek hand en daar is ek mond" in die uitspraak "skuldig sal die revolusie my bevind/omdat ek eers geflankeer en haar toe/verraai het t.w.v. 'n vrou en 'n kind". Dit word bevestig deur die uitspraak "ek verset my binne perke van die wet/en anders as die Mahatma of Breytenbach/word ek steeds bevoordeel deur dit wat ek verag/ — my vryheid word net deur die rym belet" (p. 32).

'n Sterk ondertoon van pessimisme oor die witman se kanse op voortbestaan in Afrika word aangetref in die gedigte op pp. 13, 20, 28, 33 en 38, soos 'n pessimisme oor die voortbestaan van Afrikaans (pp. 17, 22). Daar is onmiskenbaar 'n suggestie van vrees vir die revolusie in sowel die slotkwatryn as in die gedig "iv oppas, my kind, vir die pangaman", waarin die kind geleer word om "banger as bang" te wees vir "die swiep van die lang/mes wat die sagte wit van die wang/oopkloof".

Die slotgedig van die afdeling "Breekware vir die revolusie" lui soos volg:

die wat die land prys en die wat hom verwyrt
raak sonder uitsondering clichés kwyt
ons is almal slagoffers van die sisteem
digters, trekarbeiders, brandstigers — geeneen
kan meer in ander terme dink nie
daarom kramp die hand en klad die ink

In hierdie gedig word mense vanuit die hele spektrum van die samelewing beskryf as slagoffers van “die sisteem”. Daar word egter nie gevra deur wie “die sisteem” ingestel is en in stand gehou word, en wie ook vir die opheffing daarvan verantwoordelik sou moes wees nie. Dat “almal slagoffers van die sisteem” is, is op sigself ’n cliché, en waarskynlik so bedoel. Hierdie gedig, meer as enige ander gedig in die bundel, laat mens wonder wat Hugo met die skryf van hierdie bundel wou bereik. Wou hy ’n gebaar maak in die rigting van die revolusie? My veronderstelling is dat Hugo *Breekware vir die revolusie* nie geskryf het uit meeleving met die revolusie nie, maar ter wille van die uitdaging om “literêre” poësie met verset en revolusie as tema te skryf.

Petra Müller: *Liedere van land en see* (Kaapstad: Tafelberg, 1984)

Hierdie omvangryke bundel (88 gedigte), Müller se derde digbundel ná *Óbool* (1977) en *Patria* (1979), lewer bewys van groei en groter diepgang in haar poësie. Die gedigte is nie formeel in onderafdelings gegroepeer nie, maar met ’n fyn oor tot ’n afgeronde bundelgeheel georkestreer. Hulle is telkens tot in die fynste geleidinge rondom ’n sentrale aspek of “tema” georden: (opeenvolgend) sewe gedigte oor ’n kuggemeenskappie, sewe seegedigte waarin figure uit die Griekse mitologie reeds begin figureer, vyf gedigte oor seuns en die seen ensovoorts. In die eerste sewe gedigte word die groepsidentiteit versterk deur herhaling (van bv. die slang, see, hout, riete). Die oorgang van een “groep” gedigte na die volgende word gewoonlik voorberei. Só word in die sewende gedig, “vaak in die riethuis”, eers die Odussee en dan Odussee genoem. Die agtste gedig heet “ver uit op see, odussee”, en die *droom* in dié gedig gryp terug na *slaap* in die vorige. Deur hierdie werkwyse te volg, laat Müller die gedigte vloei soos water.

Soos die goed gekose titel aandui, handel die gedigte in die mees basiese kategorisering oor lande en see, meestal soos gesien deur die oë van verskeie reisigers. Hul handel egter ook oor die lotgevalle van die mens. In die reise speel figure (en plekke) uit die Griekse mitologie die grootste rol. Odussee reis deur die hele bundel (in hierdie opsig volg Müller ’n procédé soortgelyk aan dié van Opperman in sy epiese *Komas uit ’n bamboesstok*, hoewel die reise minder dwingend verloop en die digter nie dikwels as persona midde-in die gedig staan nie). Deur Odussee se oë leer die leser die bekoorlike Nausikaä en haar mense op die eiland ken (veral in die pragtige “Nausikaä vertel”), en ook vir Penelopeia. Glaukus kom meermale ter sprake (nog ’n ooreenkomst met *Komas uit ’n bamboesstok*). Hierdie gedigte is egter allermens ’n droë verwerking van ’n Afrika-vreemde mitologie: Müller bring die karakters met deernis in Afrikaans onderdak (o.a. deur die verplaasliking van plante, soos aangedui in die botaniese name). Die Egiptiese mitologie kom in twee gedigte ter sprake (“verloorvlei se waterblomme” en “tor”) en uit die eerste twee strofes van “Waarskuwing” spreek iets van ’n Afrika-legende (uit sowel die gegewe van die kaaiman, hamerkop en kaaimansblom, *Nymphaea capensis*, as uit die formulering). Laasgenoemde is ’n gedig wat nie met die meer gebruikelike romantiese oog na Afrika kyk nie, maar met die kil oog van ’n Stockenström die felheid van Afrika raaksien. (Ook — en veral! — “trekoskraalbaai, sondagmôre” bevat iets van die essensiële Stockenström, veral vanweë die onbewoënheid waarmee die self beskryf word, die taalformulering en die vraagstelling.)

Een van die kenmerke van hierdie bundel is die geskakeerdheid daarvan. Benewens die gedigte oor gode, handel ’n groot getal gedigte oor God en die religieuse ervaring, waarvan “Pilatus skryf aan ’n vriend” en “Jakob Donkiekar” verdien om uitgesonder te word. Die dood kom dikwels ter sprake, hetsy objektief beskou soos in “Marina Tsvetaeva” en “die aandblomme van orkus” (in aansluiting by die vele digters wat al oor die dood van Jonker en Plath geskryf het) of persoonlik beleef soos in “Verdrinkte boeties” en “Die aanslag van die graan” (oor haar pa se begrafnis). Voorts handel heelparty gedigte oor die plaaslewe.

Müller maak van ’n groot verskeidenheid versvorme gebruik. Benewens ’n groot aantal rymlose gedigte is daar heelparty waarin (meestal gebroke) eindrym voorkom. Binnerym word eweneens dikwels en effektiewelik gebruik (kyk “Die god vaar deur Kassandra”). Met hierdie besondere bundel het Petra Müller ongetwyfeld bewys dat sy ’n digteres van formaat is.

Wilma Stockenström: *Monsterverse* (Kaapstad: Human & Rousseau, 1984)

Monsterverse, Stockenström se vierde digbundel sedert 1970, bevat 52 ongetitelde, genommerde gedigte waarin teenstelling en verskeidenheid kenmerkend voorkom. Oerlemente soos dood (in die eerste gedig as iets vertroude, maar waarteen jy jou verset; in die laaste gedig iets wat jou van begrensdeheid bevry) teenoor geboorte/lewe (kyk gedigte 1, 2, 3, 17, 44, 52) kom voor — ook ’n oerivis (27). Oerprosesse word eweneens beskryf, soos die bokkie se skelet wat in die bergspelonk “toedrup tot fantasie” (25, en hierdie gedig sluit ook aan by vroeëre paleontologiese gedigte in Stockenström se oeuvre). Ook die oerproses waarvolgens minerale gevorm word, word geïmpliseer in die opnoem van (bv.) olie, steenkool, vloei spaat en asbes (15).

In aansluiting hierby kom ouer vorme van lewe voor: insekte (die sprinkaan en die hotnotsgot, krieke, torre, bruinbesies, motte, myte en kewers, asook verskeie insekbeelde) eerder as diere; voëls (35, 36, 36, ens.); kleiner nagdiertjies eerder as groot diere. Die inseklike word simpatiek beskryf, veral in 5: “Ontroerend julle met julle permanente/skubbe en julle sluwe embrio’s/versteek in die donker modder/van ander eeue se onderbewussyn.” Ook die plantlewe, ’n bestaansvorm selfs ouer as dié van die insekte, word gepersonifiseer beskryf — “Bolplante piep om uit te kom,/onder die vloer ’n geskuifel van wortels —” (4), slingerplante huil (22), aalwyne (“aalwees”) bid (27).

In teenstelling met die natuurlewe figureer die moderne, verstedelike, tegnologiese samelewing in ’n feitlik deurgaans negatiewe siening van ’n “barbaarse/eeu” (13), ’n “gewapende” stad (16), ’n wêreld vol lakunes en splete (26). Onaardsheid en vrees (34, 35) en makaberheid (3, 48) word opgeroep en die aarde word gesien as verganklik (47). Die mens se verganklikheid en nietigheid word ook beskryf, sowel met deernis (4, 19) as veroordelend (45).

Soos in Stockenström se vorige bundels kom sosiopolitieke aspekte ook in *Monsterverse* ter sprake. Kommentaar word gelewer op die “kafferskopper” en op paswette (22), op ’n stelsel “wat roep om kundige/ingeklankte applous” vir (o.a.) die daarstelling van “township en buurt” (44), ’n stelsel wat “nog ’n laksman/na die volksraad” stuur (13) en mense “leer om dienspligtig te sterf” (22). “’n Kind se asemhaling is soet onvermoede/van roggel en skop” (44, ’n gedig wat “Die kind” van Ingrid Jonker oproep), en die persona sê: “Weet nie. Nee, ek wil nie weet/van die kweek van kwasjorkorpensies nie,/van plakkers heel kontemporêr in plastiek,/skryf ek besadigd en bedaar nou/met ’n landmyn se belofteryke stilheid” (14). In 21 word rassisme verbeeld as die oom en tante met roer en gansvetsalf sit en wag “dat die kaffer in die mielieland/opspring”. Dis opvallend hoe dikwels *wit* binne dié bundelkonteks negatiewe konnotasies het (kyk bv. 1 en 10).

Heelparty gedigte in *Monsterverse* is só gestruktureer dat belangrike ooreenstemmende of teenstellende woorde/begrippe aan die begin van ’n gedig voorkom en aan die einde daarvan herhaal word (“roet” in 4, “bruin en silwer” in 6), of jukstaponering of beklemtoning bewerkstellig word deur die woorde in ooreenstemmende posisies onder mekaar te plaas (“my” x “jou” en “baie” x “baie” in 7). Bewuste strukturering vind ook ten opsigte van strofepoëties plaas, soos in 38, waar elke strofe telkens een versreël korter word. Klankmatig speel alliterasie en assonansie (kyk 34), eindrym en rykrym (48) ’n beklemtonende rol.

Ten opsigte van die taalaanwending behaal Stockenström ’n *tour de force*. Teenstelling vervul nie slegs inhoudelik ’n belangrike funksie (soos aangetoon) nie, maar ook ten opsigte van taal. Teenoor die “aardse” volkstaal (soos in “Griet Verdrietig” (18), “heidingsse” (23) en “psalmpompies” (44)) staan gesofistikeerde taalgebruik (soos in “liggen” (27), “stratosfeer” (36)) en terminologie wat aan die sterrekunde en tegnologie ontleen is (38). Teenoor oud-Germaanse taalgebruik/reste soos “geselle my” (22, wat aan die “Egidiuslied” herinner), die woord “bog” (35), genitiefkonstruksies (“ontbeerlikste der kommoditeite” (10)) en stelwyses soos “sy geopenbaar” (“sy” = “wees”) word die taal van swartmense gestel in woorde soos “ghwala” (51), stelwyses soos “die klip hy lê, hy lê die wêreld vol,/nou gô die kind die klip. Hy gô” (44) en die liedjie van die “kafferskopper” (22).

Dieselfde woord roep meermale verskillende betekenismoonlikhede op, soos “monstervergaderings” (5). Dieselfde woorddeel word dikwels binne ’n gedig in verskillende samestellings gebruik, soos “yl” x “deuryl” (16), of dieselfde stam in verskillende woordsoorte, soos “gespruit” x “spruite” (18). Die sinsbou is meermale ingewikkeld, met ’n woordorde kenmerkend aan dié van ’n taal soos Duits, wat dan in Afrikaans moeilik leesbaar is vanweë die afwesigheid in laasgenoemde van woordgenus, vervoegings en verbuigings (kyk bv. die ingebede sinne in 7 en 3).

Dis voorts interessant om daarop te let dat ’n gewisse teatraalheid

meermale voorkom, veral in uitroepe: “hahaaa” (2), of “A bedrog, bedrog” (13). Die gedigte kan ook beskou word as gesprekke, enersyds tussen die persona en ’n “mede-aanwesige” in die gedig (1, 7) en andersyds tussen die persona en ’n geïmpliseerde leser/luisteraar (11). Die toneelmatigheid van hierdie gesprekke is opvallend: dit word bykans dialoog.

Monsterverse is ’n bundel wat die leser bekoor en verbluf vanweë die ambivalentheid en veelsydigheid, die eenvoud en die ingewikkeldheid daarvan: ’n grootse bundel wat getuig van ’n fyn en trefseker digterskap.