

# "ek het 'n liggaam, daarom is ek"<sup>1</sup>: Outobiografiese elemente in Antjie Krog se *Verweerskrif*<sup>2</sup>

Marisa Botha

Marisa Botha, postdoktorale navorsingsgenoot, Departement Tale en Letterkunde, Nelson Mandela Metropolitaanse Universiteit

## Opsomming

Antjie Krog is bekend as grensverskuiwende digter, maar met die publikasie van *Verweerskrif* (2006) ontlok sy moontlik die hewigste kritiek ooit in haar poëtiese loopbaan. Die kritiek sentreer op die uitdagende omslag, asook op onontginde temas in die Afrikaanse digkuns: menopouse en die ouer vrou se seksualiteit. Uit talle kritici en lesers se menings in die media blyk dat hierdie taboe-deurbrekings nie slegs as digkuns gelees word nie, maar direk met die digter verbind word. Die talle ooreenkomste tussen die liriese "ek" in die gedigte en die outobiografiese "ek" van die digter dra by tot die interpretasie van Krog se verse as outobiografies en is dus meer ontstellend vir diegene wat die temas onder bespreking as taboe beskou. In hierdie artikel word die outobiografiese elemente, soos verstaan deur die "outobiografiese pakt", in Krog se verse ondersoek en word verskeie taboe-deurbrekings op taal- en tematiese vlak uitgelig. Philippe Lejeune (1995) se term *outobiografiese pakt* dui op die ingebedde outobiografiese kode, oftewel outobiografiese elemente in 'n teks, wat ooreenstem met die skrywer of digter. Wanneer digters sulke elemente inbed in hul werk, is dit 'n uitnodiging aan die leser om hul werk op meer as net 'n kunsvlak te interpreteer – dit is 'n uitnodiging tot 'n outobiografiese lesing. Aangesien gedigte nie ewe veel outobiografiese kenmerke weerspieël nie, en sommige outobiografiese merkers meer verhulde as ander is, onderskei ek tussen vier kategorieë: direk outobiografiese, indirek outobiografiese, universele en algemene gedigte. Vir die doel van hierdie artikel fokus ek op direk en indirek outobiografiese gedigte. Die direkte variant bevat name of plekname wat met die digter skakel; gedigte wat deur agtergrondskennis van die digter se lewe 'n outobiografiese dimensie verkry, heet indirek outobiografiese gedigte. Daar is egter talle nuanses in hierdie kategorieë, weens digterlike vryheid en die onbepaalbaarheid van feite.<sup>3</sup>

**Trefwoorde:** Antjie Krog; outobiografie; Suid-Afrikaanse digkuns; vroueliggaam; taboe-deurbrekings; *Verweerskrif*

## Abstract

### "I have a body, therefore I am": Autobiographical elements in Antjie Krog's *Body bereft*

Antjie Krog is known as a groundbreaking poet, but with the publication of *Body bereft* (2006) she elicited possibly the most severe criticism in her poetic career. The criticism seems to be centred on the provocative cover as well as on unexplored themes in South African (especially Afrikaans) poetry: menopause and the older woman's sexuality. From various critics' and readers' opinions in the media it appears that this taboo-breaching is not merely read as poetry, but is linked directly with the poet. The countless similarities between

the lyrical “I” in the poems and the autobiographical “I” of the poet add to the interpretation of Krog's poems as autobiographical and thus more distressing for readers who consider such themes taboo. In this article the autobiographical elements, as understood by the “autobiographical pact”, in Krog's poetry are investigated, as well as various language and thematic taboos. Philippe Lejeune's (1995) term *autobiographical pact* indicates the (mostly) implicit autobiographically embedded code, or autobiographical elements in a text, that correspond to the poet or author. When poets embed such elements in their work it is an invitation to the reader to interpret their work on more than just an artistic level – it is an invitation to an autobiographical reading. Since poems do not reflect autobiographical features equally, and in some instances autobiographical markers are more disguised than in others, I distinguish between four categories: direct, indirect, general and universal. For the purpose of this article I focus only on directly and indirectly autobiographical poems. The direct variant contains names or place names that link to the poet; while poems which gain an autobiographical dimension when background knowledge of the poet's life is taken into account are referred to as indirectly autobiographical poems. There are many nuances in this category, because of poetic licence and the indeterminacy of facts.

Lejeune admits that instead of a definition of *autobiography* which excludes poetry, he should rather have refined the focus:

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.* (Lejeune 1995:128, my emphasis)

In this explanation the core issue of poetic autobiographical writings emerges: the tension between referential transparency and aesthetic pursuit. It is ironic that the artistic aspect, which predominantly receives preference in poetry, principally contributes to the difficulty of the analysis of autobiographical poems. This is understandable, as poetry is built on a tradition of aesthetics. Lejeune argues sensibly that the two extreme poles of the spectrum, pure poetry and pure autobiography, are where the autobiographical pact loses credibility.

The autobiographical pact is based on the use of proper names or variants thereof that link firstly with the name on the cover, secondly with the autobiographical first person in the poems, and thirdly by the transfer of the truth, directly or indirectly present or even absent in some cases (cf. Lejeune's prose theory 1995:14–6). Different readings of a given text and vastly varying interpretations of the autobiographical pact can coexist. If at least two of the three requirements of the autobiographical enterprise, namely the link between the poet and the lyrical “I” and the inclusion of varying forms of the proper name, are present in the text, it is an indication that the poet most likely wishes her work to be read as autobiographical. In such cases the lyrical “I” is interpreted as the autobiographical “I”. The third requirement of honesty or “truth” is a subjective representation which is largely not scientifically verifiable (cf. Lejeune 1995:20–1).

Compared with the well-developed theory of the autobiographical genre in prose form relatively little has been published on the theory of autobiographical poetry. I build on Lejeune's autobiographical theory with my classification of poems in four categories. For these distinctions I coin the following terms: directly autobiographical, indirectly autobiographical, universal and general poems.

A hierarchical classification of the spectrum in Krog's poetic oeuvre is useful for a detailed study of the development of the autobiographical pact in her work, but in this article the focus is solely on *Body bereft* (2006). The four categories are distinguished on the basis of their autobiographical content: the highest level concerns primary autobiographical links with the poet; on the second level are secondary links with Krog's life; the third level showcases the transition from intensely personal poetry to universal themes; and on the fourth level the poems are fictional with no apparent links to the poet.

The first category with primary autobiographical references is known as directly autobiographical poems, in which Krog refers to specific people and events in her life. Examples are inclusions in her work of dates and place names, as well as her proper name and/or names (or initials) of her loved ones. Some critics may refer to these as "pure" autobiographical poems. However, this term is problematic, because "pure" suggests a kind of essentialism, and the uncompromising autobiographical nature cannot be verified. Within a postmodern poetic perspective the notion of "pure autobiography" is disregarded.

In some instances Krog's voice is not clearly distinguishable in her poems, but the reader may well conclude that the content relates partly to her experiences. Stated differently, it is possible to interpret verses differently when background information about the poet's life is taken into account. This includes vague or indirect references to her husband, children, marriage or poetry, which do not link to the poet in an obvious manner. This is dangerous territory, a terrain and methodology which the New Critics would not have condoned. New Criticism emphasised a reading methodology known as "close reading" whereby the reader's only focus is the text. According to this theory all the answers to questions present in the text can be unlocked by close focus and analysis. The New Critics rejected the idea of external factors, such as biographical and sociological issues, having an impact on the given text. Contrary to this, I think the reader's knowledge of the poet's biographical information may be useful in the interpretation of the poem, as well as adding another layer of meaning to the poem. I call this second category, with tributary autobiographical facts analysed against a broader knowledge of Krog's life, indirectly autobiographical poems.

In the third category there is "universal" poetry with so-called universal themes of, among others, love, loss and anger with which a large number of readers can identify. In these poems there is no autobiographical information that links directly with Krog. The poetry's universality also means that it cannot easily become anachronistic, and this in turn appeals to its perennial nature or period of relevance. It does not necessarily mean that all poems with universal themes are more relevant or have a longer "shelf life" than directly and indirectly autobiographical poems. Nor is it evident that these poems, as in the case of Shakespeare's love sonnets, will acquire classical status and be included in the canon. The comprehensive thematic variety only ensures a higher probability that these poems will appeal to a broader readership. Although this division of poetry into categories could appear artificial, it is a useful benchmark to study the autobiographical code in Krog's oeuvre.

**Keywords:** Antjie Krog; autobiography; South African poetry; female body; breaching taboos; *Body bereft*

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)

## 1. Inleiding

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 uitgegee in 1989). In hierdie artikel sal daar krities op Lejeune se werk voortgebou word, en die teorie waar nodig aangepas word vir toepassing op Krog se digkuns. Terselfdertyd sal Krog se uittart van digterlike norme en verwysings na taboe-onderwerpe aangedui word. In Lejeune se omvattende studie van die outobiografie gebruik hy 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 dit hom aan 'n prokureurskantoor. Die term *kontrak* suggereer uitdruklike en vaste reëls wat in 'n gesamentlike ooreenkoms tussen skrywers 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 (1995:125–6). Die ooreenkoms tussen die partye is gevolglik 'n illusie, want hulle verkeer nooit tegelykertyd in dieselfde ruimte of tyd of ervaar dieselfde gebeure nie. Lejeune voer aan dat die outobiografie juis hierdie illusie van gedeelde ervaring skep en hoofsaaklik fungeer as 'n manier van kommunikasie:

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. (Lejeune 1995:126)

Die onus berus dus by die leser, ongeag die feit dat daar 'n pakt bestaan, om op 'n leesmetode te besluit. In die geval van hierdie artikel kies ek 'n outobiografiese invalshoek in my ontleding van Krog se digkuns, maar daar is natuurlik ook ander wyses om Krog se werk te benader, hetsy feministies, postmodernisties of ikonies, om maar 'n paar te noem. Die outobiografiese pakt is meesal implisiet in 'n teks teenwoordig. Die term *pakt* word verkies weens die konnotasie van 'n informele, intieme handdruk-ooreenkoms tussen vriende, teenoor die formele geskrewe kontrak. In die poësie kan daar nie altyd met sekerheid 'n skakel tussen die ek-spreker en die skrywer wees nie. In Krog se geval is sommige gedigte

ook nader aan die outobiografiese as ander. Alle gedigte moet individueel ondersoek word en eers dan kan daar 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 *outobiografie* is daar elemente uit vier verskillende kategorieë betrokke:

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. (Lejeune 1995:4)

Hy merk op dat enige teks wat aan ál hierdie vereistes voldoen, 'n outobiografie is, maar dat 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 rekening gelaat word as 'n volwaardige outobiografie.

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

Die keuse om slegs prosa by sy definisie van *outobiografie* 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” (Lejeune 1995:128). Lejeune voer aan dat in plaas van 'n definisie wat digkuns uitsluit, hy eerder die fokus daarvan moes verfyn het.

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.* (Lejeune 1995:128; my beklemtoning)

In hierdie verduideliking kom die kernsaak van poëtiese outobiografiese geskifte 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 algeheel suiwer outobiografie of poësie nie. Hierdie twee fasette speel in so 'n mate op mekaar in dat hulle 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 egter 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 subtiele intonasie van die menslike stem. Die digkuns is die teenoorgestelde uiterste wat ook nie losstaan van die ander pool nie, want digters se werk word geïnspireer deur hul eie ervaringe of deur gebeure wat plaasvind in die wêreld om hulle. Geen digter leef in 'n vakuum nie en gevolglik kom geen gedig uit niks uit tot stand nie.

Die outobiografiese pakt, wat berus op die gebruik van eiename of wisselvorme daarvan wat eerstens skakel met die naam op die omslag, ten tweede met die outobiografiese eerstepersoon-aanbod in die gedigte, en derdens met die oordrag van die waarheid, kan direk of indirek teenwoordig wees of selfs in sommige gevalle afwesig wees (vgl. Lejeune se prosateorie 1995:14–6). Verskillende lesings van 'n gegewe teks en wydlopige interpretasies van die outobiografiese pakt kan naas mekaar 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 waarskynlik sy/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 (vgl. Lejeune 1995:20–1).

Ongeag of die skrywer/digter 'n direkte outobiografiese kontrak in 'n teks inwerk, waar daar 'n duidelike skakel is tussen die skrywer en die protagonis/verteller soos in prosa of die ekspreker 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, soos Lejeune (1995:27) aandui, 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 (1995:27) 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 met 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 oeuve. 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 (1995:124) gebruik om breedvoerig te verwys na enige teks wat regeer word deur 'n outobiografiese kontrak waarin die skrywer 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.

### **1.1 Krog en die outobiografiese pakt**

Vergeleke met die goed-ontwikkelde teorie van die outobiografiese genre in prosavorm is daar relatief min gepubliseer oor die teorie van outobiografiese poësie. Ek bou voort op Lejeune se outobiografiese teorie deur my klassifisering van gedigte in vier kategorieë. Vir dié onderskeidings munt ek die volgende terme vir verskillende kategorieë: direk outobiografiese, indirek outobiografiese, universele en algemene gedigte.

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, *Dogter van Jefta* (1982), 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 pakt in haar werk, maar in hierdie artikel word slegs op *Verweerskrif* (Krog 2006a) gefokus. Die vier bogenoemde kategorieë word onderskei 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 “direk” outobiografiese gedigte. Dit is gedigte waarin Krog verwys na spesifieke mense en feite uit haar eie lewe. Voorbeelde hiervan is insluitings van datums en plekname, asook wanneer sy haar eie naam en/of die name (of beginletters) van haar geliefdes in haar werk gebruik. Sommige kritici kan ook hierna as “suiwer” outobiografiese gedigte verwys. Die term *suiwer* is egter problematies omdat dit '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 literêr-teoretiese perspektief. Dié term is egter te vinde in ouer studies (vgl. Van Vuuren 1985:110).

In sommige gevalle is Krog se stem nie duidelik onderskeibaar in haar gedigte nie, maar kan die leser wel aflei dat die gedig gedeeltelik met Krog se eie ervaringe te make het. Anders gestel: dit is moontlik om gedigte 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 ronduit met die digter skakel nie. Hierdie is gevaarlike terrein, 'n terrein en metodologie waarmee die New Critics geen vrede sou gehad het nie. New Criticism beklemtoon 'n leesmetode bekend as "close reading" waar die leser slegs op die teks fokus. Volgens dié teorie is al die antwoorde op vraagstukke in die teks teenwoordig en kan dit deur noue fokus en ontleding ontsluit word. Die New Critics verwerp die idee van eksterne faktore, soos biografiese en sosiologiese aangeleenthede, se impak op die gegewe teks. Teenstrydig hiermee dink ek dat die biografiese kennis van 'n digter waaroor 'n leser beskik, wel nuttig kan wees in die interpretasie van die teks, en kan dit 'n ander betekenislaag tot die gedig toevoeg. Ek noem hierdie tweede kategorie met sekondêre outobiografiese gegewe, wat teen 'n breër kennis van Krog se lewe ontleed word, "indirek" 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 gedigte met universele temas meer relevant as direk en indirek outobiografiese gedigte is nie. Dit is ook nie vanselfsprekend dat dié gedigte, soos byvoorbeeld in die geval van Shakespeare se liefdesonnette, klassieke status sal verkry en in die kanon opgeneem sal word nie. Die omvattende tematiek sorg slegs vir 'n hoër waarskynlikheid dat lesers aanklank met 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 van hierdie indeling uitmaak, naamlik "algemene" gedigte. Hierdie kategorie bestaan uit "fiktiewe" verse wat nie direk of indirek met Krog skakel nie; sterk emosiewekkende gedigte met ekumeniese<sup>4</sup> 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 rareiteit. Daar is min gedigte wat "stillewes" of natuurverskynsels verbeeld sonder implisiete kommentaar oor universele temas soos liefde, berou of eensaamheid.

Van die vier genoemde kategorieë sal daar in hierdie artikel hoofsaaklik na "direk" en "indirek" outobiografiese gedigte verwys word. Waar toepaslik sal daar ook kortliks na die Kristeviaanse teorie van abjeksie (weersinwekkende gebeure/voorwerpe) (1982) en Cixous se uitsprake oor liggaamlikheid (1997, 1989) in die verse waar taboe-temas bespreek word, verwys word. Volgens Kristeva (2002:232) is dit nie higiëne of gesondheid wat abjeksie



veroorzaak nie, maar dit wat die identiteit, stelsel en orde versteur. Dié abjeksie is veral sigbaar in Krog se deurbreking van taboes. Die onmiskenbare outobiografiese substratum in *Verweerskrif* skyn die debat oor die aantreklikheid van die ouerwordende vroueliggaam aan te vuur, namate die leserspubliek die liriese “ek” se uitsprake vereenselwig met Krog die digter.

## 2. Ontvangs van die digbundel

Ses jaar ná die publikasie van *Kleur kom nooit alleen nie* (Krog 2000a) en die Engelse bloemlesing *Down to my last skin* (Krog 2000b), verskyn Krog se eerste digbundel, buiten die verdigting van die /Xam-verse in *Die sterre sê 'tsau'* (Krog 2004a), wat gelyktydig in Afrikaans én Engels uitgegee word. *Verweerskrif (Body bereft)*, wanner van die Protea-prys vir poësie (Krog 2006a en 2006b), word in teenstelling met die hoë lof van haar vorige digbundel, *Kleur kom nooit alleen nie*, begroet met gemengde reaksie van sowel kritici as die algemene leserspubliek. Die polemieek sentreer veral om die voorblad waarop 'n ouer vrou van nek tot naeltjie naak poseer. Verder dien die intieme vroulikeliggamsverandering, die menopouse, as onderwerp. Kritici se verontwaardiging is ook aangevuur deur die kru en eksplisiete wyse waarop Krog dié private vroulike ervaring in die openbare ruimte op die tafel gesit het as gespreksonderwerp in haar gedigte (byvoorbeeld “agt menopousale sonnette”). Aanvanklik is daar uit dié toornige oorde nie aandag geskenk aan die substratum van die teks nie, 'n digterlike betoog oor die onvermoë om oudword te laat klink in taal,<sup>5</sup> en oor verganklikheid.

Die volgende dien as voorbeeld van die gemengde reaksie waarmee die bundel ontvang is. Volgens Spies (2006a:9) is die omslagfoto “afstootlik”, terwyl Van Vuuren (2006:9) 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 afgrysele en lelike teenoor die oneerlikheid van versagtende, mooimakende kuns” beklemtoon:

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.  
(In Elsen 1963:64)

Rilke se siening van die kunstenaar en haar plig om die lewe (of die liggaam) getrou weer te gee, resoneer met die voorstellings in gedigte in *Verweerskrif* waar Krog nie wegstrem van aanvegbare temas of idees nie, maar die liggaam en verouderingsproses in haar eie terme beskryf.

Volgens Spies (2006a:9) toon die voorblad 'n “afgetakelde vroueliggaam, van haar ken tot by haar *bultende midderif*, met die fokus op die *geplooid* 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 skoonheid van die vrouefiguur waardeer nie. In 'n opvolgstuk in *Die Burger* 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 vreugde gepaard gaan? Ideaal gesproke is dit die “betaamlike” optrede en aanvaarding wat van ’n vrou verwag word, maar mense oor die algemeen, asook feministe spesifiek, verskil hieroor (vgl. Hambidge 2006b:2). Anders as Spies en Elisabeth Eybers, met wie Krog tematies vergelyk word, is dié digter nie bereid om haar ouerwordende liggaam gelate, volgens voorskriftelike sosiale dekorum, te aanvaar nie. Spies (2006a:9) voer aan dat daar by Eybers “geen ontkenning en vermooiing van veroudering en aftakeling [is] nie”. Eybers ontken dus nie die realiteit van die verouderingsproses nie, maar sien wel sekere onderwerpe as nie geskik vir poësie nie: “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” (Eybers aangehaal in Spies 2006a:9).

Dit is ’n voorbeeld van ’n meer konserwatiewe denkskool. Krog is egter nie Eybers nie. Sy het al na haar voorganger verwys as “my classy heldin” (2004:69), maar 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”:

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. (In Esterhuizen 2009)

Hier verwoord Krog die kern van haar digkuns. Dit is in vele opsigte vreesloos en konfronterend, maar is dit “goeie poësie”?

Spies (2006a:9) merk op dat Krog in *Verweerskrif* nie genoegsaam transformeer nie, maar “bly steek in die skree”. As motief is woede egter ’n integrale deel van die Krog-oeuvre. Van Vuuren (2006:9) se waardebeplanning is gunstiger: “Tematies en tegnies vernuwend, is dit ’n bundel wat veel verwickelder 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 verzet “teen die orde dat ’n mens hierdie prosesse met waardigheid en stilte moet ervaar”. Gouws (2006:10) verwoord dieselfde sentimente oor die “normale proses” van veroudering wat nie noodwendig protesloos aanvaar hoef te word nie, “maar ons behoort daarvoor te praat, ons behoort die vrese te besweer en ons behoort daarvoor 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: “Die omslagkeuse het gevolg op ’n lang gesprek tussen Krog en Goldblatt oor hoe die buiteblad die inhoud kan uitlig” (in October 2006:3). Die treffende omslag slaag

volkome in hierdie doelwit. In gesprek met Willemien Brümmer 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.”

[...] [Krog] 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.” (In Brümmer 2006:13)

Uit hierdie kommentaar blyk dit 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, maar terselfdertyd is daar ’n suggestie in Krog se reaksie op Goldblatt se foto van ’n transformasieproses. Vermoedelik het Krog deur die skryfproses gegroei tot aanvaarding van en versoening met haar liggaam.

Met die skryf van die verse by die skrywerstoevlugsoord Chateau de Lavigny in Switserland ná die voltooiing van *A change of tongue* (2003) was sy in die interval waarna sy verwys as “die treurigheid ná die gemeenskap” (in 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” (in Brümmer 2006:13). Krog bieg dat haar verbygegangse jeug beklemtoon is deur ’n insident waar ’n kelner haar met sluitingstyd 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 (2009b:221) sluit hierby aan deur uit te lig dat Krog se uitdagende stellings nie om dowe neute gemaak word nie, maar dat dit wel funksioneel is:

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 probeer 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 (2006), wat haar, soos Stephen Watson, beskuldig van plagiaat in onder meer *Die sterre sê ‘tsau’* (Krog 2004a). Dié aantygings vind dan ook neerslag in die titel van die jongste bundel, *Verweerskrif* – onder

meer 'n verweer teen plagiaat (veral indien die leser die lys bronne agterin die bundel besigtig). Gray 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. (Gray 2006:4–5)

Dawes (2006) verdedig Krog deur Gray se resensie te beskryf as selfparodiërende teks waarin hy veel meer oor homself as oor Krog onthul.

Kritiek op “foute” in die digbundels word egter ook geopper deur 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 geldige fout wat sy uitwys. 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 (oënskynlik) gesaghebbende opinie dat die bundels, ondanks 'n paar “treffende, ontroerende, beeldryke en woord-werklike gedigte”, “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 met die gedigte nie, onthul dat dié resensent Krog se bundel outobiografies lees.

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 nawoord se lys bronne sluit by die titel van die digbundel aan en dien as 'n tipe “verweer” teen plagiaat.

### 3. Temas: Taboe-deurbrekend en outobiografies

Die Afrikaanse bundelitel, *Verweerskrif*, is meerduidelik. Eerstens suggereer die titel reaksie op die plagiaataantygings teen Krog in die jare vóór die publikasie van hierdie digbundel. Dit is 'n weerlegging teen aanklagte deur middel van 'n geskrif (dus 'n regsdocument); *verweerskrif* is uiteindelik ook 'n regsterm vir reaksie op reeds genoemde plagiaatbeskuldigings. Tweedens dui die titel op fisieke agteruitgang, asook die aftakeling

van die liggaam soos verwoord in verse oor die verganklikheid van die mens, spesifiek die vrou. (Die woord *verweer* beteken “agteruitgaan weens blootstelling aan die elemente”.) Laastens kan dit geïnterpreteer word as metatekstuele kommentaar op die ewigheidswaarde van ’n digter se kuns waar skrif as die medium van kommunikasie ’n bewaakmiddel teen bederfbaarheid is. Die Engelse titel, *Body bereft*, beklemtoon die “berooftde” liggaam, die liggaam waarvan die jeugdigheid ontnem of “geroof” is deur veroudering en verganklikheid, maar alhoewel dit die liggaamlike aspek van die bundel belig, is dit nie so ryk aan seggingskrag soos die Afrikaanse titel nie.

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 digtersblik na Tafelberg teenoor die stadruimte. ’n Finale konfrontasie in die slotafdeling, tussen ’n outobiografiese “ek” en die Berg, vind in dagboekinskrywingsvorm plaas.

Die veelbesproke, en weldeurdagte, omslagontwerp rond die bundel tematies af. Net soos by *Kleur kom nooit alleen nie*, waar die twee riviere, die Oranje (Gariëp) 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; dit is van kardinale belang vir die beklemtoning van die lyflike in die eerste afdeling. 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 mees pertinente tema van die digbundel. Teen ’n donkerblou 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 kompleet of sy met haar elmboog teen die kruin aanleun. Ironies dat Tafelberg, visueel gesproke, op die omslag skynbaar onbelangrik is, terwyl dit in die finale afdeling van die digbundel ewigdurend is vergeleke met die vrou se sterflikheid.

Die omslag is slegs ’n klein onderdeel van die ontledingsproses. Die sentrale dilemma by die interpretasie van digkuns op outobiografiese wyse is die fyn nuansering van die digter- en sprekerstem in die gedigte. 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 in poësie. Die uitleg van outobiografiese gedigte word verder bemoelijk wanneer die digter die gedigte as universeel bestempel – terwyl sy terselfdertyd 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, onderhoude, openbare en radio-optredes, asook haar vertalings.

In 'n onderhoud wat Michelle McGrane met Krog gevoer het, is 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? (McGrane 2006)

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." (In McGrane 2006)

Krog se vernuftige verdediging van haar werk wat persoonlik voorkom slegs 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, en so ook word háár gesin ingespan as stof vir háár kuns.

In kontras met Krog se verweer teen die outobiografiese akkuraatheid van haar digkuns word *Verweerskrif* as 'n outobiografiese digbundel bemark. 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 bieë, die persoonlike en openbare, uitwis.

[...] 'n bundel wat aftakeling en verwerking 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 direk outobiografiese gedigte met byvoorbeeld die digter se voorletters, plekname of datums skaars in hierdie bundel. In die humoristiese “die kwiltdekenkoningin” (18<sup>6</sup>), een van die “agt menopousale sonnette”, is daar een verwysing na die spreker se ouderdom: “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 indiening van die *A change of tongue*-manuskrip in 2003. Volgens haar eie mededeling is hierdie gedig dan waarskynlik in 2003 of 2004 geskryf, wat dit wél outobiografies aan haar ouderdom koppel. Garman (2009:356) bevestig ook dat dié bundel in die relatief kort skryftydperk van ses weke by die oord geskryf is. Aan die een kant 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 ander kant is die keuse van “52” bloot 'n poëtiese beslissing ter wille van die klank (rym), aangesien daar 'n duidelike metalinguale bewussyn in die gedig weerspieël word. Dié bewussyn skakel indirek met die dig-ambag van die werklike skrywer. Die gekose interpretasie of aanslag berus by die leser, maar daar is wel 'n outobiografiese dimensie hier te bespeur – soos gesien in die skakel met Krog se ouderdom (52).

### 3.1 *Huweliksliedere*

Die outobiografiese onderneming tussen die digter en die leser is onmiskenbaar in die eerste strofe in “huwelikslied 3” (44), waar outobiografiese inligting op direkte wyse met die digter skakel. 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, pas dus nie in hierdie geval nie, aangesien haar eie outobiografiese gegewe presies ooreenstem met die dertig jaar getroude lewe wat in die huwelikslied herdenk word.

'n Treffende patroonmatigheid in Krog se oeuvre kom hier aan bod, naamlik die herhaalde huweliksliedere of -odes aan haar eggenoot. In *Otters in bronslaai* is daar “ballade vir 'n 5-jarige huwelik” (1981:46); 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 direk outobiografiese wyse met die digter en haar lewensloop. Binne die outobiografiese konteks word juis hierdie meervlakkige interpretasies sigbaar.

Die liefdestema word in *Verweerskrif* voortgesit met nog 'n huweliksgedig. Die stermetaforiek in “huwelikslied 3” (44–5) sluit aan by Krog se Nederlandse

Gedichtendagbundel, *Waar ik jou word* van 2009, met die insluiting van astrologiese terme en beelde. In “5.”<sup>7</sup> is daar verskeie treffende sterrebeelde: “sterreskuim”, “swierende sterrehoop puin”, “sterre-speeksel”, “sterrestof”, “sterre tongblind/ sterre sterwend”. Vergelyk met:

asof ons staan in ’n stoet van sterre  
asof herfsbome die kleur van voetsole dra. (44)

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.” benadruk met “ons, ja ons bestáán uit sterrestof”. Die digterlike besef, asook die swaarwigtigheid van ’n samesyn van soveel dekades, vind neerslag in:

elke woord tussen ons wreek toegewyd  
die lewende gewig van dertig jaar.

Viljoen is ook bewus van die outobiografiese aard van Krog se gedigte, asook die moeilikheidsgraad van die gradering en bepaling van fiksionele en werklike elemente. Sy voer aan:

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. (Viljoen 2009b:199)<sup>8</sup>

Ek bou voort op Viljoen se navorsing deur op die digterlike outobiografiese elemente te fokus, waar sy meer op die liggaamlikheidsaspek konsentreer. Indien “huwelikslied 3” nommer “2.” (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 dit dat Krog dikwels 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 en in dié gevalle haarself in verhouding tot haar eggenoot identifiseer. Hierdie “self” is egter een van vele wat in Krog se gedigte aan die leser voorgehou word.

Die finansiële bekommernis van toekomstige pensionarisse blyk ook uit “2.” (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 doen, soos onderwys of vertaling, sodat sy tyd kan neem om te dig (in Britz 2000:6): “Dis onmoontlik om te dig terwyl ek heeltyds werk. Maar ’n mens kan nie skryf sonder ’n



heelydse 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 (Krog se moeder) en haar dogter. Serfontein verwys na die verwaandheid van skrywerskap wat daarop gegrond is 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:

“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 waarom skryf jy?” (Serfontein in Krog 2005:107)

Dié les sluit aan by 'n argument tussen moeder en dogter 'n rukkie 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:

“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.” (Serfontein in Krog 2005:142)

Dit is hierdie alledaagse lewe wat neerslag vind in Krog se oeuvre, van die eerste tot die tiende digbundel. Krog dig oor elke onderwerp, iedere ervaring as vrou, moeder en digter. Sy skram nie weg van aanvegbare kwessies nie, hetsy politiek, rasseverhoudings of die verweerde vroueliggaam. Op McGrane (2006) se vraag oor taboe-onderwerpe in haar (Krog se) oeuvre antwoord sy:

“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.” (Krog in McGrane 2006)

'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” (44–5) se outobiografiese aanduiding (“dertig jaar”). Op indirekte wyse skakel die ouerwordende egpaar in “huwelikslied 2” (25–6) 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 van die bewuswording van die mens se verganklikheid, is hulle eindelik op gelyke voet: “dat ons een vlees en uiteindelik/ van kant tot wal mekaar se gelykes is:/ jy sal doodgaan net soos ek” (26).

In die volgende afdeling verskuif die fokus van die egpaar na Krog se individuele ervaring van haar liggaam te midde van die verouderingsproses.

### 3.2 Menopause

'n Intens persoonlike perspektief op die menopouse, die liggaamlikeveranderingsproses wat alle ouerwordende vroue deurmaak, vind neerslag in “agt menopousale sonnette”. Teen die agtergrond van Krog se onderhoud met Brümmer (2006) dui die woedende emosies van die spreker op die digter. In “sonnet van die warm gloede” (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 en terselfdertyd klink dit soos 'n opswiepende toespraak vir vroue om nie gedwee die verouderende liggaam te aanvaar nie (“die fok weet dis genoeg”).

Die gedig 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” (16). Dit blyk dat die digter die ritme van die vers doelbewus ontspoor om te illustreer hoe dié liggaamsproses haar (en waarskynlik ook ander vroue) se lewens versteur. Ten slotte word die spreker gedryf tot aksie en in haar woede konfronteer 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, want daar was nie juis mediese hulpmiddels beskikbaar nie. Mettertyd is daar egter vooruitgang op dié spesifieke gebied op mediese terrein – vroue het nou meer opsies as vroeër. In “hormone replacement therapy” (17) word een van die belangrikste vrouegesondheidsvraagstukke van die 21ste eeu geopper: “om te hormoon/ of nie/ te hormoon nie” (17), met die ooglopende interteks hier Shakespeare (1601) 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 gely het. Haar moeder se 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” (17).

Die polemieë rondom die menopouse-tema in *Verweerskrif* het grootliks te make met die taboe op die onderwerp van die vroueliggaam se prosesse. 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 afgelope paar dekades, danksy die opkoms van die feminisme, die reëls van deorum effens aangepas, maar daar is steeds merkbare taboes op hierdie onderwerpe. Daar word tradisioneel 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. Ná jare van emansipasie is daar konvensies (ongeskrewe gedragskodes) wat 'n vrou verhoed om in die openbaar (wat nog te sê van in die digkuns!) haarself totaal uit te leef in en deur haar liggaam; om selfs die intiemste besonderhede op gedrukte bladsye aan alle lesers, mans

inkluis, weer te gee. Dit het (in Afrikaans) 'n digbundel soos Krog s'n vereis, en die bohaai wat dit ontketen het, om mense opnuut te laat besef hoe gemarginaliseerd die vrou in ons samelewing steeds is. Soos Cixous (1989:116) tereg opmerk, die vrou kan haar liggaam deur die skryfproses van die diktatoriale patriargie bevry: "Write your self: your body must make itself heard."

Die gedigtitel "namens myself" (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 in 'n mate universeel geïnterpreteer kan word, het die gegewens betrekking op die digter se politieke agtergrond asook haar verganklikheidsbesef. Die gedig open met die persoonlike "ek" wat nie meer polities 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 besittlike 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" (19) herinner veral aan *Country of my skull* (2002), en die identiteitsproblematiek van velkleur is veral sigbaar vanaf *Lady Anne* (2004):

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. (19)

Die digter distansieer haar van die subjek in "leave me a lonely began" (21-2), waarna sy herhaaldelik verwys as "haar". In hierdie geval is dit egter nie 'n skryftechniek nie. Die digter is nie besig om bloot haar emosies op die subjek te projekteer nie (Nieuwoudt 2003:9). Die insident waarop die gedig gebaseer is, het werklik gebeur (Brümmer 2006:13). Deur Krog se mededeling word daar met die lees van die gedig 'n outobiografiese onderneming geaktiveer:

[...] 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 (21)

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" (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 in die reëls "weerhou haar van haarself soos van 'n/ rasper" eggo die huishoudelike beelde in *Otters in bronslaai*, veral in "hoe en waarmee oorleef mens dit?" (1981:39-40), waar die spreker se stem 'n "mengermalermixermincer" illustreer. Die erotiek in "slaai" (1981:29), 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” (22).

Die digter se ontnugterde siening van haar liggaam in “as vas los is” (23–4) eggo ook “hoe en waarmee oorleef mens dit” (1981:39–40), maar in hierdie geval is die ondergrawing van die spreker in en deur die uitbeelding van liggaamlike agteruitgang meer intens:

[...] 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. (23)

Volgens Kristeva (1982) is “kookmelkvel”, as 'n algemene voorbeeld van voedselweersin, een van die mees fundamentele vorme van abjeksie (in Viljoen 2009b:213). Dit is nie as gevolg van higiëniese faktore nie, maar weens die fisieke aard daarvan. Die tekstuur wat so dun soos sigaretpapier is, vind die meeste mense walglik. Dit is ook die geval in hierdie gedig, waar die spreker 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:

“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 sebliéf net vir jou die kraan toe te draai.” (Krog in Brümmer 2006:13)

'n Verdere outobiografiese ooreenkoms tussen die gedig en die digter is haar veranderende geaardheid van strydvegter op alle fronte na 'n meer insiklike persoonlikheid:

van wanneer het haar bloed se impuls oor-  
 geslaan van “fokkof jy” na “versigtig nou”?  
 haar grensoorskreiding teruggeval  
 tot 'n halwe daggazol? [...] (24)

Krog druk die verlies van haar grensoorskrydingsvermoë (alhoewel hierdie digbundel steeds van dié vermoë getuig) effe sinies in 'n onderhoud uit:

“As jy jonk is en jy vat dinge aan, word jy mos beskou as 'n rebel. Maar 'n ou vrou wat dinge aanvat, is net 'n ou battle-axe, weet jy? Almal is geirriteerd [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?" (Krog in Brümmer 2006:13)

Die satiriese opmerking waarin Krog 'n heks en 'n postmenopousale vrou aan mekaar gelykstel, is beide humorisitities, en ernstige sosiale kommentaar.

Die gedig "oggendtee" (27), waarin die spreker dankbaar verklaar: "na jare bloei sy weer" skakel moontlik met die digter se menopousale omstandighede. Die gedig herinner aan die eerste keer wat die digter op 33-jarige ouderdom by "besoek aan spesialis" (1985:35–6) uitvind haar liggaamsprosesse is aan die verander: "pasiënt in pre-menopause/ verdubbel dosis estrogeen."

### 3.3 Familie en gesinslewe

Die digter se drie kleinkinders, Anouk, Antjie en Jana, blyk die onderwerp te wees in "Liedere vir die pasaangekomeses" (33–5), 'n drietal gedigte, waarskynlik geleentheidsgedigte, oor pasgebore babas. In "by jou vertrek" (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" (36). In dié gedig word daar verwys na Andries Samuel 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" (37) en sy vertrek met die "oorwinnaar" (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" (40–1) handel oor Andries se swaar gemoedstoestand en sy moeder se hartverskeurende pleidooi om haar kind weer gelukkig te sien:

[...] 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 (40)

Indien die leser nie toegang gehad het tot hierdie kontekstualiserende inligting nie, sou hierdie verse slegs op 'n universele vlak geresoneer het, maar met die toevoeging van die agtergrondkennis bied dit die leser 'n dieper vlak van interpretasie. In 2006 was die persoonlike inligting oor Andries se depressie egter nie openbare kennis nie, maar vandat dié inligting wel in die media verskyn het, bied dit insae in voorheen duistere gedigte. Andries erken dat sy depressie aanleiding gegee het tot sy digkuns:<sup>9</sup>

"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." (Samuel in Rautenbach 2011:4)

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” (38–9) smag die spreker na 'n ander bestaan op 'n ander plek. Gedagtig daaraan dat dié verlange 'n algemeen-menslike wens is, veral wanneer dit gepaardgaan met die agternaperspektief van middeljarige ouderdom, is daar egter bewyse dat hierdie gedig op indirekte wyse met die digter se eie begeertes skakel. Sy skryf nie bloot 'n universeel toepaslike gedig nie, maar deur die outobiografiese aard daarvan word die fiktiewe en feitelike grense opgehef. Die spreker wil “ander berge” (38) deur haar vensters waarneem. Sy wil na haar geliefde verlang vanuit 'n ander ruimte en nie twyfel dat sy daardie “verlange met vertrouwdheid bly verwar nie” (38). Dié verwysings skakel met die digter wat in Kaapstad woon, asook haar 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 daarop gefokus om politieke ongeregthede reg te stel. In hierdie gedig is haar fokus nie meer die politiek nie, maar haar gesin, veral haar kinders:

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 (38)

Die spreker wat skryf, skakel vermoedelik 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*”, 2004:73). Krog se besige skedule, weens werksbetrokkenheid, het jare lank kosbare familietyd geëis:

“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.” (Krog in Retief 2000:5)

Die outobiografiese ek is “moeg” vir haar “tekortsietende hande” en wil haar “papende brein en snedige tong [...] nie meer hê nie” (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 “tekortsietende hande” eggo die digter se misnoeë in “familieresep?” (1981:37) 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” (1981:37). Hierdie intratekstuele spel in Krog se oeuvre (vgl. Taljard 2010) bring in herinnering die gesprek met Murray la Vita, waarin sy hom vertel dat sy eenmaal 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!” (La Vita 2009:9).

Soos Claus, herbesoek Krog sekere temas regdeur haar oeuve, soos onder meer die liefdes- en huishoudelike temas. 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 die volgende gedig. Sy verklaar:

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 (39)

Die laaste twee reëls, waarin die spreker haar ontevredenheid uitspreek met haar alewige onvergenoegdheid met haar lewe, suggereer dat sy eindelijk op die drumpel van 'n versoenende insig kom: mens kan jou lewe slegs een keer leef, daarom is dit verkwisting van kosbare tyd om aanhoudend te wens jou lewe was anders as wat dit is.

Indien hierdie gedig uitgebou sou word in prosavorm, sou dit in Engels 'n "oughtabiography" heet – 'n term wat deur Chon Noriega gemunt is. Dié term benoem lewensnarratiewe wat fokus op dae wat jy behoort te verrig het; in essensie 'n diskoers van leedwese en berou oor wat kon gewees het (in Smith en 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" (*Mountain interval* 1916) 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" (97) haar "hele aardse lieflikheid" (93) vir ewig wil uitleef; Frost versoek dat hy weer mag terugkeer:

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. (1996:1128—9)

### 3.4 Beroerte

Krog se beroerte word verbeeld in die tweedelige "sagsif van die uurglas" (42–3). 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:

die helfte van haarself is iemand  
 anders asof iemand anders  
 langs haar, ín haar staan soos  
 die brugkant van 'n neus (42)

Die outobiografiese aanduiders wat terug te vinde is in 'n *Ander tongval* (2005) versterk die feitlike 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 “gryp/ verloor”. Inderdaad word die apoplektiese linkerhand (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” 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 speredgebied  
 as skilfers van 'n slagaarwand (43)

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 oorstroom (2005:129). Krog het pas na die publikasie van *A change of tongue* erken (in 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.” In 'n mate is dit akkuraat, maar 'n outobiografie moet per definisie ook gegrond wees op feite – al is daardie feite ook hoe min.

In Krog se geval is die beroerte-aanval 'n realiteit wat sy in haar prosa, poësie en onderhoude bevestig. Opvallend is die dokter se kommentaar wat Krog in so 'n mate ontstel het dat dit in sowel 'n *Ander tongval* (2005) 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”, 42). In 'n onderhoud is die gegewe effe anders weergegee, waar die dokter slegs 'n hartaanval en beroerte noem en nie kanker nie (in 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 waarskynlike oorsaak word aangedui as “'n klein korreltjie sand” (43) op pad na die hart. Hierdie sandkorrel-beeld speel intertekstueel mee met Ingrid 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” (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 liggaamsterme op rekenaaronderdele soos die hardeskyf (geheue), prosesseerder (brein) en moederbord (breinstam) in *’n Ander tongval* (2005:151). Die insident waar Krog se hardeskyf onklaar raak en sy ál haar inligting verloor, blyk een van die bydraende stresfaktore tot haar beroerte te wees. In die gedig is die finale woord hieroor die verdraaiing van ’n bekende volksliedjie, wat vooruitwys na die knop wat die digter in haar bors vind in die bundel se slotafdeling (78): “aai aai die witborskraai/ die lyf het teen haarself gedraai” (43).

Ná Krog se beroerte ervaar sy nuwe angste oor haar verweerde liggaam, en dit vind neerslag in haar skryfkuns:

[...] 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 voortramer en nuwe klonte na my brein toe stuur. (2005:129)

### **3.5 Verweer: Aanduider van verganklikheid**

Die digter se preokkupasie met die verganklike liggaam bereik ’n hoogtepunt in “Vier seisoenale waarnemings van Tafelberg” (71–97). Die spreker se psigologiese stryd woed vir 26 bladsye – en dan kom sy uiteindelik maar tot die slotsom 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 (sien Krog-profiel op LitNet2008):

“Ek sal myself altyd as ’n refugie 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.” (Terblanche 2008)

Die dagboekformaat van die gedig is ’n sterk aanduiding dat dit 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 angs tot woede en afsku. Hambidge (2006a:6) 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 “mense-tyd” (91) gestel word. Die gevreesde “sterflikheid” (78) word vir die eerste keer genoem nadat die spreker ’n knop in haar bors vind (78) wat haar angs oor die moontlikheid van kanker aktiveer. Die verwysings na “kabel/ kar-kanker” (75), wat aansluit by die kabelkarstasie op die omslag, en “daar waar die mammogram/ sy swartste stolsel wys” (79), intensiveer die waarskynlikheid van ’n kwaadaardige gewas. Dié gegewens skakel outobiografies met kommentaar wat Krog in ’n

onderhoud lewer (in 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 gaan 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” (81). Dit is ’n toespeling op die bekende Cartesiaanse stelling: “Je pense, donc je suis” (“Ek dink, daarom is ek”), wat fokus op die geestelike en nie die fisieke nie (Descartes<sup>10</sup> 1996). Die spreker, daarenteen, se bestaan is totaal afhanklik van ’n funksionele liggaam, waarsonder sy sal vergaan:

jou teenwoordigheid gaan  
 een oggend soos stof van ’n boekrak  
 gegee word. sonder lig-  
 gaam oorleef jy nêrens nie [...] (82)

Die spesiale waardering wat skrywers vir boekrakke het, is terug te vinde in *Lady Anne* se “op ’n dag voel my man ek verdien” (2004:69). In hierdie gedig bou haar eggenoot vir haar ’n groter boekrak vir al haar gunstelingdigters. 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” (88), “versreëls” (94) en selfs ’n strofe wat volledig aan dié aspek gewy word:

etter die gebarste 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 [...] (94)

Die verweer van die liggaam tas egter selfs die gepersonifieerde gedig 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 feministiese teorieë wat met liggaamlikheid verband hou soos dié van Cixous (1997, 1989) en Grosz (1994) nie, maar ook aan die titel van Jeanette Winterson se roman, *Written on the body* (1994). Nel (2008:64) merk op dat Krog deur die “metaforiese hertoewening van taal” ook die “teks as metafoor van die liggaam herwin het”.

Die outobiografiese “ek”, wat in genuanseerde grade met sommige van Krog se verskeie selwe ooreenstem, verwoord eindelik waarom sy toornig is:

[...] 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 (93)

In haar woede 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” (1996:1465–6):

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.

Indien Krog opsetlik die gedig “Vier seisoenale waarnemings van Tafelberg” (71–97) wou aanpas om te sorg dat dit wydverspreide aanklank vind by lesers, sou sy beter gevaar het deur nie afvallige uitsprake te maak nie: “fokkol. ek voel fokkol/ vir die hiernamaals” (80). Intendeel, 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 in haar digkuns op religieuse vlak ook taboes deurbreek en terselfdertyd ’n outobiografiese dimensie vertoon. 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. Krog se taboe-deurbreking op godsdienstige vlak sluit aan by die Kristeviaanse teorie van abjeksie. Godsdienstige strukture, soos Kristeva merk, gaan altyd gepaard met abjeksie (2002:242). Sy noem dat abjeksie in hierdie geval voortduur as uitsluiting of taboe:

Abjection persists as *exclusion* or taboo (dietary or other) in monotheistic religions [...], but drifts over to more “secondary” forms such as *transgression* (of the Law) within the same monotheistic economy. It finally encounters, with Christian sin, a dialectic elaboration, as it becomes integrated in the Christian Word as a threatening otherness – but always namable, always totalizable. (Kristeva 2002:243)

Krog se antigelowige uitspraak dat sy “fokkol” vir die “hiernamaals” voel, kan geles word as aansluitend by Kristeva se idees oor die oortreding van die Wet – “transgression (of the Law)” – asook beskou word as ’n Christelike sonde. Dit maak nie saak of Krog werklik glo in ’n hemel of hel nie, maar dat daar waarskynlik lesers was wat dié uitspraak as abjek sou ervaar.

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 (Krog in 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 haar 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 geles, 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.

#### 4. Kunsteoretiese bewussyn

Die openingsgedig, “huwelikslied 1” (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 John Samuel.<sup>11</sup>

Die poëtiese bewussyn van klanke, herhaling en alliterasie, skakel op ’n direkter wyse met die digter. Haar verkenning van die “woord” sluit aan by grammaties-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:

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” (9)

Opvallend is die herhaling van “lieflik” met die verrassende gebruik van “loflik” aan die slot. Nie slegs roep Krog die orale tradisie op in parallelismes, soos in *Kleur kom nooit alleen nie*, maar die alliterasie van die *l*-klank dra by tot die musikaliteit van die strofe. Benewens alliterasie en herhaling getuig die sintaktiese patroonvorming van Krog se poëtiese bewussyn. Die eerste reël waarin die “woord [...] waterwit wakker word” eggo die onvergeetlike 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” (10–1) 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” (11). Die verwysing na ontbinding skakel met die bundelmetafoor van verwerping van onder meer die liggaam. Die suggestie dat die geliefdes die ouderdom aan eie lyf begin ervaar, 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” (10). Buiten die fisieke voorkoms van die jasmyn, dui “slagare” implisiet op die naderende dood, asook paradoksaal op lewe: ’n beskadigde slagaar kan noodlottig wees. Dit is ook gepas dat die jasmynbeeld in hierdie vers betrekking het op die tydsverloop van ’n liefdesverhouding, want 37 jaar voor dié publikasie het ’n 17-jarige Krog gedig oor die versoenende aard van die jasmyn in “ek bou vir ons ’n land”: “Waar ons snags met kitare sing/ en vir mekaar wit jasmyn bring.”

Twee van die “agt menopousale sonnette” wat ’n kunsteoretiese bewussyn illustreer, is “vertrekkende” (15) en “God, Die Dood” (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 van belang dat 'n digter wroeg om haar in woorde uit te druk. Die punte bied 'n oudiovisuele voorstelling van die hortende interaksie tussen ouer en kind.

In “God, Die Dood” (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” in *Kleur kom nooit alleen nie* op. Dié skakel tussen die verskriklike episode van ontlasting in Noord-Afrika en die verouderende liggaam beklemtoon die digter se gelykstelling in afgrype van hierdie twee gebeurtenisse. Hieruit blyk haar geweldige kwellinge rondom die liggaam en liggaamlike funksies. Die ontbinding van die liggaam en ontlasting is twee primêre voorbeelde van Kristeva se teorie van abjeksie. Vir haar is dit veral die liggaamlike disintegrasie wat lei tot die dood, dus 'n “lyk” wat haar laat ril:

*[R]efuse and corpses show me what I permanently thrust aside in order to live. These body fluids, this defilement, this shit are what life withstands, hardly and with difficulty, on the part of death. There, I am at the border of my condition as a living being. My body extricates itself, as being alive, from that border. Such wastes drop so that I might live, until, from loss to loss, nothing remains in me and my entire body falls beyond the limit – cadere, cadaver. If dung signifies the other side of the border, the place where I am not and which permits me to be, the corpse, the most sickening of wastes, is a border that has encroached upon everything. It is no longer I who expel, “I” is expelled. (Kristeva 2002:231; my beklemtoning)*

Kristeva se afsku vir die lyk (simbolies van die dood) sluit aan by Krog se problematiek met die agteruitgaan van die liggaam – agteruitgang en ouderdom wat dui op 'n naderende dood. Kontrasterend is dit egter ook die liggaamlike vloei-stowwe, afskeidings en ontlasting wat, volgens Kristeva, weerstand bied teen die dood. Solank as wat dié liggaamlike prosesse funksioneer, is die liggaam steeds anderkant die grens van die dood. In “verskrikking” (2000a:93–6) is dit juis die onvermoë om te ontlast, wat aansluit by vaginale atrofie in *Verweerskrif*, wat die digter die meeste kwel. Dit is nie dat sy gru vir haar liggaamlike prosesse of hulle as abjek ervaar nie, maar die vrees dat sy nader beweeg aan die finale grens tussen lewe en dood. Kristeva het gelyk: bevryding is in die liggaam: “My body extricates itself, as being alive, from that border” (2002:231).

Krog noem die ergernisse 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 belangrike temas tot hierdie historiese belangrike lys toe – almal met betrekking tot die vrou en sommige uitsluitlik gerig op die vrou se liggaamlike ervaring. Hierdie twee lyste staan in opposisie met betrekking tot mekaar, want die eerste lys is die aanvaarbare temas van digterlike dekorum en die meerderheid van die tweede lys oorskry die poëtiese grense wat deur die eerste lys daargestel word. Die vrou se posisie in die digterlike oeuvre, veral in die vrye keuse van pertinente feministiese onderwerpe, word deur hierdie vers bevestig.

Krog is deur haar hele oeuvre, veral in *Verweerskrif*, akuut bewus van die naderende dood. Dit is dus ironies dat sy effe spottend in "God, Die Dood" (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 menopouse. Voor Krog die grense van digterlike dekorum begin toets het, het sy reeds as 17-jarige haar doodsangste verwoord ("Blare" 1982/1970:13): "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?"

In 'n tematies verwante gedig, "hoe sê mens dit" (28–9), kom ouderdom en die dood weer eens onder die loep as poëtiese onderwerpe:

[...] hoe verset mens

jou teen die gemaklike uitweg wat oudword bloot  
tot metafoer van die dood verstom? hoe en waarmee  
verwerf 'n mens die woordeskat van ouderdom? (29)

Die digter wroeg met die taalvermoë om haar geliefde se ouerwordende liggaam te beskryf. Dit sou elementêr wees om bloot metafoeries oor oudword te praat in terme van die dood, maar dan sou dit, soos die digter vroeër opmerk, 'n "cop-out" (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" (1981:39–40).

Die gedig "hoe sê mens dit" (28–9) 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 (“servetblou oë”, 1981:29; “sy oë verblou laaste”, 2000a:71). Die verwysings na sy “jong harde beneukte jagsheid” en dat hy nie “langer [uit haar wil] voordeel 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:

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 “plooië” so banaal klink nie  
ek weet nie hoe ouerword moet klink in taal nie (28)

Indien sy moet terugval op die banaliteit van “plooië” of die suggestie van ’n naderende dood in “verlies” en “fataal”, dan bly sy liever radeloos oor dié onderwerp. In die proses van uitspraak sal die implisiete beëindiging van hulle samesyn ’n tasbare realiteit word. Hier is die aporisma of moeilik oplosbare vraagstuk op watter wyse daar gedig kan 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 (in 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” (30–2), waarin sy wrewelrig reageer op ’n oënskylik onskuldige vraag: “‘Hoe voel dit om Ouma/ te wees?’”. Sy open haar betoog met die taboe-deurbrekende, skokkende kommentaar: “‘Lekker oud dankie?’ of ‘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:

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 tandeloos

binnensmonds dat dit jou neus vir ouma-bashing  
wawyd oopruk [...] (30)

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 (in Britz 2000:6) opgemerk:

“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 skryfegnieke soos die persoonlike ek-spreker om dit meer universeel toepaslik te maak:

“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.” (In Nieuwoudt 2003:9)

## 5. Ten slotte

Ondanks die grondige biografiese en outobiografiese kontekstualisering deur Krog se mededelings in onderhoude, asook die biologiese inligting wat oor haar ouderdom, beroerte en menopause bekend is, is daar min gedigte in *Verweerskrif* wat op direkte wyse met die digter skakel, soos byvoorbeeld die eerste gedig in “huwelikslid 3” (44). Daar is selde datums ingesluit, behalwe by “die kwiltdekenkoningin” (18) en by die dagboekinskrywings in die laaste afdeling. Die weglating van die jaartal wysig egter die dagboekantekeninge van direk tot indirek outobiografiese verse. Dié notulering strek ook oor 'n jaar (vier seisoene), terwyl die onderhoudende narratief en die inligting oor hierdie digbundel se oënskynlik ses week lange skryfperiode die direk outobiografiese aard daarvan ondergrawe. Direk outobiografiese dagboekinskrywings van die tradisionele aard word daagliks opgeteken, wat duidelik nie hier die geval is nie.



Die digter Carol Frost 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” (2001:162).

Sommige digters wil ’n nalatenskap in hulle verse laat. Hiervoor is universaliteit nodig. Daar moet besin word oor die gebruik van voornaamwoorde om aanklank te vind by die leser, of die moontlikheid dat ’n voornaamwoord soos “ek” die aandag van die gedig sal aftrek en op die digter sal 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 taak om die digterlike konstruksie van die digter te skei. 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 tematies-universele verse. Die outobiografiese onderneming tussen die digter en die leser word direk aangespreek in die talle verwysings uit Krog se outobiografie, *’n Ander tongval*, en die verse in hierdie digbundel. Hierdie twee tekste kan aanvullend gelees word in ’n poging om die gedigte te ontsluit.

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 vroue. *Verweerskrif*, met bykans die hele menslike spektrum van emosies as tematiek, is ’n waardige wenner van die Proteapoësie-prys (2007). Dit is ’n bundel wat selfs meer merkwaardig vertoon weens die relatief kort skryftydperk daarvan – ses weke (Garman 2009:356).

Die omslag is ’n vooruitwysing na die belangrike rol wat temas soos seksualiteit, geslagtelikheid en liggaamlikheid in dié digbundel speel. Op Krog se kenmerkend onverskrokke wyse word daar ingegaan op verskeie “taboe” temas, soos menopouse en die ouer vrou se seksualiteit. 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. Hambidge (2009) het gelyk: “En al beleef ons die ‘onbehoorlike’ en die ‘skokkende’ moet ons die vele registers van hierdie vrou se digkuns bewonder.” As digter dig sy sonder perke en “fensie” leestekens oor die lewe en alles wat dit behels.

Die onmiskenbare outobiografiese kode in *Verweerskrif* is waarskynlik een van die hoofredes waarom dié bundel se “taboe” temas hewige kritiek ontlok. Dit is egter futiel om die lewe te sensor deur slegs gekose lewensgebeure te ervaar. Insgelyks kan ’n digter wat poog om die realiteit van menswees te weerspieël, dus nie kieskeurig wees oor “korrekte” of “sosiaal aanvaarbare” temas nie. Die digter se uitspraak: “ek/ het ’n liggaam, daarom is ek” (81) beklemtoon die prominente rol van liggaamlikheid in identiteitsvorming en as bestaansbewys. ’n Bestaan en identiteit wat nou skakel met die liggaam; ’n tema wat Krog menigmaal deur haar poëtiese oeuvre vernuwe. In *Verweerskrif* slaag Krog in Chawaf

(1980:177) se doelstelling om die liggaam deur die skryfproses te artikuleer en sodoende liggaam en teks met mekaar te versoen.

## Bibliografie

Belsey, C. en J. Moore (reds.). 1989. *The feminist reader: Essays in gender and the politics of literary criticism*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Londen: Macmillan Education Ltd.

Beukes, M. 2011. Ikonisering van liggaamsverval met spesifieke verwysing na Antjie Krog se bundel *Verweerskrif*. *Stilet*, 23(1):1–17.

Botha, M.E. 2011. Die outobiografiese kode in Antjie Krog se poëtiese oeuvre. Ongepubliseerde DLitt-proefskrif, Nelson Mandela Metropolitaanse Universiteit.

Botha, W. (red.). 2009. *Elektroniese WAT: Woordeboek van die Afrikaanse taal (A – R)*. Stellenbosch: Buro van die WAT.

Britz, E. 2000. Proses van heelword belangrik in Krog-werk. Politiek nie meer oorheersend. *Die Volksblad*, 23 Oktober, bl. 6.

Brümmer, W. 2006. Krog: “Met hierdie liggaam is ek”. *Die Burger*, 2 Junie, bl. 13.

Chawaf, C. 1980. Linguistic flesh. Vertaal deur Y. Rochette-Ozzello. In De Courtivron en Marks (reds.) 1980.

Cilliers, C. 2006. Ontroerend en beeldryk, maar nie Krog se beste. *Die Burger*, 24 April, bl. 9.

Cixous, H. 1989 [1986]. Sorties: Out and out: Attacks/ways out/forays. In Belsey en Moore (reds.) 1989.

—. 1997 [1975]. The laugh of the Medusa. In Warhol en Price Herndl (reds.) 1997.

Dawes, N. 2006. Fear and loathing. *Mail & Guardian Online*.  
<http://www.chico.mweb.co.za/art/2006/2006mar/060330-krog.html> (6 November 2007 geraadpleeg).

De Courtivron, I. en E. Marks (reds.). 1980. *New French feminisms: An anthology*. Amherst: University of Massachusetts Press.

Descartes, R. 1996. *Discourse on method; and, Meditations on first philosophy*. In Weissman en Bluhm (reds.) 1996.

Elsen, A.E. 1963. *Rodin*. New York: Doubleday.

- Esterhuizen, L. 2009. 'n Sterk letterkunde bestaan nie in fluff nie. *Versindaba*.  
<http://versindaba.co.za/2009/05/23/onderhoud-antjie-krog> (8 Junie 2009 geraadpleeg).
- Ferguson, M., M.J. Salter en J. Stallworthy (reds.). 1996 [1970]. *The Norton anthology of poetry*. 4de uitgawe. New York, Londen: W.W. Norton & Company.
- Frost, C. 2001. Self-Pity. In Sontag en Graham (reds.) 2001.
- Frost, R. 1916. *Mountain Interval*. New York: Henry Holt.
- . 1996. Robert Frost (1874–1963). In Ferguson, Salter en Stallworthy (reds.) 1996.
- Garman, A. 2009. Antjie Krog, self and society: The making and mediation of a public intellectual in South Africa. Ongepubliseerde DPhil-proefskrif, Universiteit van die Witwatersrand.
- Gouws, A. 2006. Waarom die lyflike nie ontken kan word. *Die Burger*, 3 Augustus, bl. 10.
- Gray, S. 2006. Letting it all (hang) out. *Mail & Guardian*, 17–25 Maart, ble. 4–5.
- Grosz, E. 1994. *Volatile bodies: Toward a corporeal feminism*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Hambidge, J. 2006a. Krog takel ouderdom, vrouwees. *Die Volksblad*, 18 April, bl. 6.
- . 2006b. Daar is meer as een soort feminisme. *Die Burger*, 22 Julie, bl. 2.
- . 2009. Digter wordende: 'n Keur uit die gedigte van Antjie Krog. *Die Burger*, 29 Maart.  
<http://jv.dieburger.com/Stories/Entertainment/Books/19.0.1419811239.aspx>  
(1 April 2009 geraadpleeg).
- Jonker, I. 2003 [1994]. *Ingrid Jonker: Versamelde werke*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Kristeva, J. 1982. *Powers of horror: An essay on abjection*. Vertaal deur L.S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- . 2002 [1982]. *Powers of horror: An essay on abjection*. In Oliver (red.) 2002.
- Krog, A. 1981. *Otters in bronslaai*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 1982 [1970]. *Dogter van Jeftha*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 1985. *Jerusalemgangers*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 1995a. *Gedigte 1989–1995*. Groenkloof: Hond.
- . 1995b. *Relaas van 'n moord*. Kaapstad: Human & Rousseau.

- . 2000a. *Kleur kom nooit alleen nie*. Kaapstad: Kwela Boeke.
- . 2000b. *Down to my last skin: Poems*. Johannesburg: Random House.
- . 2002 [1998]. *Country of my skull*. Johannesburg: Random House.
- . 2003. *A change of tongue*. Johannesburg: Random House.
- . 2004 [1989]. *Lady Anne*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 2005. *'n Ander tongval*. Kaapstad: Tafelberg.
- . 2006a. *Verweerskrif*. Kaapstad: Umuzi.
- . 2006b. *Body bereft*. Vertalings deur die digter, G. Ferguson en A. Wessels. Kaapstad: Umuzi.
- . 2009a. *Waar ik jou word* (Afrikaans/Engels). Vertaling uit Afrikaans in Engels deur Karen Press. [http://southafrica.poetryinternationalweb.org/piw/cms/cms/cms\\_module/index.php?obj\\_id=13760](http://southafrica.poetryinternationalweb.org/piw/cms/cms/cms_module/index.php?obj_id=13760) (26 Maart 2009 geraadpleeg).
- . 2009b. *Waar ik jou word*. Vertaal deur R. Dorsman en J. van der Haar. Rotterdam, Amsterdam: Poetry International / Uitgeverij Podium.
- Krog, A. (red.). 2004a. *Die sterre sê 'tsau'*. /Xam-gedigte van Dia!kwain, Kweiten-ta-//ken, A!kunta, /Han#kass'o en //Kabbo. Vertaal deur A. Krog. Kaapstad: Kwela.
- . 2004b. *The stars say 'tsau'*. /Xam poetry of Dia!kwain, Kweiten-ta-//ken, A!kunta, /Han#kass'o en //Kabbo. Vertaal deur A. Krog. Kaapstad: Kwela.
- La Vita, M. 2009. Antjie Krog laat iets ekstra bykom. *Die Burger*, 13 Maart, bl. 9.
- Lejeune, P. 1995 (1989). *On Autobiography*. Vertaal deur K. Leary. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McGrane, M. 2006. "Literature enables you to examine your life". Michelle McGrane interviews Antjie Krog. [http://www.oulitnet.co.za/nosecret/antjie\\_krog.asp](http://www.oulitnet.co.za/nosecret/antjie_krog.asp) (9 Augustus 2008 geraadpleeg).
- Muske, C. 2004 (1997). *Poets on poetry. Women and poetry: Truth, autobiography, and the shape of the self*. Michigan: University of Michigan Press.
- Nel, A. 2008. Liggaam, teks en parateks in Antjie Krog se *Verweerskrif*. *LitNet Akademies* 5(3):51-68. [http://litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=print\\_article&news\\_id=57024&cause\\_id=1270](http://litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=print_article&news_id=57024&cause_id=1270).
- Nieuwoudt, S. 2003. Krog-boek trek baie op 'n outobiografie. Werk bevat verwysings na ouers, broers en haar ervarings as joernalis. *Die Volksblad*, 15 Oktober, bl. 9.

- October, A. 2006. “Ouer” bors op Krog-bundel laat wenkbroue lig. *Die Volksblad*, 19 April, bl. 3.
- Oliver, K. 2002. *The portable Kristeva*. New York: Columbia University Press.
- Rautenbach, E. 2011. Die digter in die toring. *By-bylaag*, 5 Februarie, ble. 4–5.
- Retief, H. 2000. Die binnekant en buitekant van Samuels [sic] én Krog. *Rapport*, 15 Oktober, bl. 5.
- Samuel, A. 2011. *Wanpraktyk*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Shakespeare, W. 1992 (1601). *Hamlet*. Londen: W.W. Norton & Company.
- Smith, S. en J. Watson. 2001. *Reading autobiography. A guide for interpreting life narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Smith, S. en J. Watson (reds.). 1998. *Women, autobiography, theory: A reader*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Sontag, K. en D. Graham (reds.). 2001. *After confession: Poetry as autobiography*. Saint Paul, Minnesota: Graywolf Press.
- Spies, L. 2006a. Ongebluste kole van wellus en geluk. *Die Burger*, 15 Julie, bl. 9.
- . 2006b. Eer ook die liggaam. *Die Burger*, 5 Augustus, bl. 14.
- Taljard, M. 2010. Krog en hersirkulasie (1). *Versindaba*.  
<http://versindaba.co.za/2010/11/09/krog-en-hersirkulasie-1> (18 November 2010 geraadpleeg).
- Terblanche, E. 2008. Antjie Krog (1952–). Die Sanlam/ATKV/LitNet Afrikaanse Album.  
[http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause\\_dir\\_news\\_item&news\\_id=33423&cause\\_id=1270](http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&news_id=33423&cause_id=1270) (14 April 2008 geraadpleeg).
- Thomas, D. 1996. Dylan Thomas (1914–1953). In Ferguson, Salter en Stallworthy (reds.) 1996.
- Van Vuuren, H.E. Janse. 1985. Die gesprek tussen literêre kunswerke met spesifieke verwysing na *Tristia* en *Komas uit 'n bamboesstok*. Ongepubliseerde DLitt-proefskrif, Universiteit Stellenbosch.
- Van Vuuren, H. 2006. “Verweerskrif” tematies en tegnies vernuwend. *Beeld*, 22 April, bl. 9.
- Viljoen, L. 2009a. Die verhouding met die biologiese moeder: 'n *Ander tongval* (2005). In Viljoen 2009c.
- . 2009b. Grotteske, monsteragtige en abjekte vrouelliggame in Krog se poësie. In Viljoen 2009c.

—. 2009c. *Ons ongehoorde soort – Beskouings oor die werk van Antjie Krog*. Stellenbosch: Sun Press.

Warhol, R.R. en D. Price Herndl (reds.). 1997. *Feminisms: An anthology of literary theory and criticism*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan Press.

Wasserman, H. 2000. Afrikaans vibreer van genade Krog. *Die Burger*, 24 Oktober, bl. 4.

Weissman, D. en W.T. Bluhm (reds.). 1996. *Discourse on method; and, Meditations on first philosophy*. New Haven: Yale University Press.

Winterson, J. 1994. *Written on the body*. New York: Vintage.

Wordsworth, W. 1996 (1970). William Wordsworth (1770-1850). In Ferguson, Salter en Stallworthy (reds.) 1996.

## Eindnotas

<sup>1</sup>Die reël “ek het ’n liggaam, daarom is ek” (81) is uit Krog se “Vier seisoenale waarnemings van Tafelberg” (71–97).

<sup>2</sup>Hierdie artikel is gebaseer op ’n gedeelte van my proefskrif wat onder leiding van prof. Helize van Vuuren voltooi is.

<sup>3</sup>My dank aan die NRF vir geldelike ondersteuning in die vorm van ’n NRF Freestanding Postdoctoral Research Fellowship.

<sup>4</sup>*Ekumeniese* beteken “die hele bewoonde aarde betreffende; algemeen; universeel” (*Elektroniese WAT*).

<sup>5</sup>Sien Beukes (2011) vir ’n deeglike bespreking van taal en ikonisering in *Verweerskrif*.

<sup>6</sup>Verwysings na *Verweerskrif* word slegs met ’n bladsynommer aangedui.

<sup>7</sup>Gedigte uit *Waar ik jou word* is elektronies opgespoor en dus sonder bladsynommers.

<sup>8</sup>Sien Viljoen se vermelding van en navorsing oor Krog as “outobiografiese subjek” in beide haar prosa én haar poësie (Viljoen 2009a, 2009b).

<sup>9</sup>Andries Samuel debuteer op die ouderdom van 36 met *Wanpraktyk* (2011).

<sup>10</sup>Descartes se bekende stelling, “Je pense, donc je suis” (“I think therefore I am”) uit *Meditations de prima philosophia* (1641, *Meditations on first philosophy*).

<sup>11</sup>Dit is bekend dat Samuel en Krog reeds in 1968 in ’n verhouding was (Garman 2009:343).