

**"Met de realiteit op een persoonlijke voet" – poëтика,
tematiek en tegniek
in die poësie van Judith Herzberg.**



**Tesis ingelewer vir die graad van Magister in die Lettere en Wysbegeerte aan
die Universiteit van Wes-Kaapland**

Promotor: Prof. W.J. van Zyl

Maart 2005

VOORWOORD

Hiermee wil ek graag die volgende persone en instansies bedank vir hulp en ondersteuning deur die afgelope jare terwyl ek besig was met die voltooiing van my skripsi:

Aan my ma: dankie vir al die ondersteuning en aanmoediging deur die afgelope jare – soos altyd in die verlede. Aan my man, Bertus, en my kinders: baie dankie vir die aanmoediging en ook die geduld.

Vir beurse van die Van Ewyck Stigting, die SAVN asook die James Boswell Instituut in Utrecht waar ek die Somerskool kon bywoon: hierdie hulp was van onskatbare waarde. 'n Besondere woord van dank ook aan die Poëziecentrum in Gent wat my navorsing grootliks vergemaklik het. Veral aan Bart Brigé wat die meeste van my navrae hanteer het: baie dankie vir die vriendelike en flinke reaksie wat ek telkens gekry het – sowel per epos as met my besoek aan die Poëziecentrum.

Die digteres Judith Herzberg wie se poësie die onderwerp van my navorsing was: dit was 'n voorreg om my te verdiep in die temas en tegnieke van so 'n uitstaande digter. Sowel die vernuf waarmee met die taal omgegaan word as die temas in die poësie, het gedien tot groot verryking. Ook vir die vriendelikheid waarmee u my in Amsterdam ontvang en te woord gestaan het: 'n groot dankie.

Aan die Departement van Afrikaans en Nederlands aan die Universiteit van Wes-Kaapland en al die dosente: baie dankie vir die geleentheid wat u my gebied het om aan hierdie universiteit my meestersgraad te behaal. Ek was deurgaans onder die indruk van die hoë standaard wat hier gehandhaaf word en die moeite wat die Departement vir studente doen.

Laastens, aan my promotor, Prof. Wium van Zyl, onder wie se leiding ek die afgelope jare gewerk het: 'n spesiale woord van dank vir die voortdurende belangstelling en noukeurigheid waarmee u my vordering dopgehou het. Dankie ook vir die sinvolle besprekings en waardevolle wenke wat u aan die hand gedoen het. Dit was 'n groot voorreg om onder so 'n bekwame en kundige studieleier hierdie navorsing en studie te kon voltooi.

INHOUD

| | | |
|-------|--|----|
| 1. | Inleiding. | 1 |
| 2. | Teoretiese begrippe soos gebruik in die ondersoek. | 5 |
| 2.1 | Die begrip “kritiese analise.” | 5 |
| 2.2 | Paradigmatiese en sintagmatiese asse. | 6 |
| 2.3 | Paronomasia en paragram. | 8 |
| 2.4 | Woordspel en afwykings in die woordvolgorde. | 9 |
| 2.5 | “Resepsie.” | 10 |
| 2.6 | “Leser,” “spreker” en “skrywer/digter.” | 12 |
| 2.7 | Die metafoor as stylfiguur. | 13 |
| 2.8 | Die begrip “poëтика.” | 16 |
| 2.9 | Die semiotiek : die begrip “teken.” | 18 |
| 3. | Biografie. | 20 |
| 4. | Historiese en literêre konteks. | 23 |
| 4.1 | Historiese konteks. | 23 |
| 4.2 | Literêre konteks. | 26 |
| 4.2.1 | Die Vyftigers. | 27 |
| 4.2.2 | Tradisionele poësie. | 29 |

| | |
|--|-----------|
| 4.2.3 Individuele figure. | 29 |
| 4.2.4 Die Vlaamse Experimentele. | 29 |
| 4.2.5 Die jare sestig in Nederland. | 30 |
| 4.2.6 Barbarer. | 30 |
| 4.2.7 Gard Sivik. | 32 |
| 4.2.8 Kreatief en die Vlaamse neo-realiste. | 32 |
| 4.2.9 Raster. | 33 |
| 4.2.10 Tirade. | 34 |
| 4.2.11 Die neo-romantiek of ironies-romantiese rigting. | 35 |
| 4.2.12 Plesierdigters. | 36 |
| 4.2.13 Feministiese poësie. | 36 |
| 4.2.14 Samevatting. | 36 |
| | |
| 5. Resepsie. | 40 |
| 5.1 Algemene evaluasie. | 41 |
| 5.2 Tegniek styl en toon. | 43 |
| 5.3 Deurlopende motiewe. | 49 |
| 5.4 Detail en waarneming. | 55 |
| 5.5 Sentiment en emosie. | 57 |
| 5.6 Die verhouding gedig : werklikheid. | 58 |
| 5.7 Samevatting. | 60 |



| | | |
|-----------|--|-----------|
| 6. | Die poëтика van Herzberg : Versimmanent en versekstern. | 63 |
| 6.1 | Versimmanente poëтика. | 63 |
| 6.2 | Verseksterne poëтика. | 63 |
| 6.2.1 | Oorsprong en wese van die poësie. | 64 |
| 6.2.2 | Temas. | 65 |
| 6.2.3 | Die gebruik van metafore al dan nie. | 67 |
| 6.2.4 | Die “gewone.” | 68 |
| 6.2.5 | Paradokse. | 69 |
| 6.2.6 | Stiltes en ruimtes. | 70 |
| 6.2.7 | Fokus. | 71 |
| 6.2.8 | Die rol van kommunikasie. | 72 |
| 6.2.9 | Samevatting. | 72 |
| 7. | Poësie en toneel. | 74 |
| 7.1 | Die element van ontdekking. | 74 |
| 7.2 | Wisselwerking tussen genres. | 76 |
| 7.3 | Dialoog. | 77 |
| 7.4 | Die kerngedagte (vlg. Herzberg) in sowel die poësie as die toneel. | 78 |



| | | |
|------------|---|------------|
| 8 | Identifisering en kritiese analise van tegnieke, temas en nuanses. | 79 |
| 8.1 | “het is geen metafoor, althans niet één waarover ik heb nagedacht toen ik het gedicht schreef . . .” | 80 |
| 8.2 | “praten (. . .) het mees originele, creatieve persoonlijke en fantastische . . .” | 95 |
| 8.3 | “Moed” – “Een schoonheid die de dagen doorstaat.” | 113 |
| 8.4 | “deze/ uitgespreide tegenwoordigheid . . .” | 126 |
| 8.5 | “Wat kan ik beter doen dan niets,/ dan niet bewegen . . .” | 137 |
| 8.6 | “waarom is angst zo onbeheerst/ zo ijverig?” | 151 |
| 8.7 | “de troost van dingen.” | 162 |
| 9. | Gevolgtrekking. | 173 |
| 10. | Bronnels. | 181 |
| 11. | Bylaag I – gedigte waarna slegs kortliks in die ondersoek verwys word. | |
| 12. | Bylaag II – Brief : Herzberg | |



1. Inleiding.

Judith Herzberg (1934 -) sê oor die skryf van poësie dat dit "een hommage aan de wereld" is, "een manier om met die realiteit op een persoonlijke voet te verkeren" (Fokkema 1986 : 5). Hiermee raak sy aan 'n essensiële spanning in haar werk, naamlik die versigtige verbinding van 'n persoonlike gevoelslewe - wisselend van wanhoop tot vertroosting - met elemente uit die werklikheid. Die teenwerking van oorgevoeligheid is hierby egter essensieel.

Schouten (1981 : 85) stip na aanleiding van haar bundel *Botshol* 'n "aanzienlike ontwikkeling" aan by die digteres. Allereers was daar die deur Chris van Geel geïnspireerde poësie met daarteenoor "de op praattoon gezette zachte melancholie/ironie" en uiteindelik 'n "meer kryptische, indirecte aanpak van de inspiratie." Die poësie is dan "niet alleen meer het vehikel voor vervoer van emoties, maar levert met haar taal zelf ook een bron voor gedachtenspinsels." Desondanks staan daar in haar werk "nog steeds iets menseliks en niet iets taligs centraal." 'n Fyn balans word dus bereik.

De Coninck (1981 : 38) lig enkele tegnieke in dié verband uit. So is daar by haar "een nogal groot aantal verboden woorden": "(. . .) woorden die gevoelens benoemen, in plaats van oproepen." Hoewel daar geen spesifieke "stijleigenaardigheden" by haar aan te wys is nie, word haar stylmiddele gekenmerk deur "noterende poëzie." Volgens hom gaan dit huis om 'n so beperk moontlike gebruik van woorde en beskrywing om "het voor-woordelijke van voelen en zien (te) laten wat het is" (45).

Fokkema (1982 : 3) voeg hieraan toe: "In het laatste geval ontsnapt de gevoelsmatigheid aan overgevoeligheid, als de (ogenschijnlijk nonchalante) vormkracht de gevoelens weet te verdichten. Die verdichting geschiedt met behulp van ongewone woordcombinaties, van woordgebruik dat veelal ontleend is aan de omgangstaal, waarvan de elliptische zinsbouw een goede verstaander van nuances voorondersteld. Ingenieuze rijmverdoezeling en klankpatronen dragen ertoe bij dat de aandacht niet gericht blijft op de anekdote, maar gevestigd wordt op de bewerking daarvan."

Bogenoemde lewer deeglik bewys dat die omgaan met emosie 'n essensiële aspek van Herzberg se poësie vorm en ruimte bied vir die voorgestelde navorsing.

Terselfdertyd is dié kwessie nooit verder uitgewerk as hierdie aanwysings deur kritici nie.



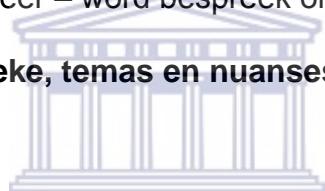
'n Regverdiging vir navorsing oor Herzberg se werk is beswaarlik nodig. Die kwaliteit en status daarvan word o.m. bewys deur die toekenning van verskeie hoogstaande literêre prysse waaronder die Jan Campert-prys(1981) en die P. C. Hooft-prys (1997).

Die kernprobleem waarmee hierdie studie hom besig hou, is die vraag na hoe tematiek en tegniek ingespan word by die digterlike verwerking van emosie. Hoewel evaluasie geen doel op sigself is nie, sal 'n newevraag na die sukses van die onderskeie pogings al dan nie ook steeds aan die orde wees.

Eerstens word in afdeling 2 'n aantal teoretiese begrippe verklaar wat vir die doel van hierdie ondersoek gebruik sal word. Voorts word in afdeling 3 gekyk na die biografiese

gegewens wat vir die studie toepaslik is. Die historiese sowel as literêre konteks waarbinne Herzberg se werk geplaas moet word, word dan in afdeling **4** behandel. Vervolgens word onder **5** die resepsie van Herzberg se poësie, soos deur kritici en resensente opgeteken, ondersoek. Daar sal ook gekyk word na wat volgens kritici die verhouding van die poësie van Herzberg tot die werklikheid is.

In afdeling **6** word die versksterne poëтика van Herzberg ondersoek om vas te stel of haar kunsbeskouing as sodanig klop met haar uitspraak dat die skryf van poësie ‘n manier is “om met die realiteit op een persoonlike voet te verkeren.” Die versimmanente poëтика – en wel veral die implisiële versimmanente poëтика, soos deur Sötemann (1985 : 59, 60) hanteer – word bespreek onder die afdeling **Identifisering en kritiese analise van tegnieke, temas en nuanses (8)**.



Voorts word gekyk (afdeling **7**) na sekere verbande wat bestaan tussen twee van die genres waarin Herzberg skryf, nl. die poësie en die toneel. In hierdie afdeling word slegs verwys na dié aspekte wat vir die ondersoek nuttig is, sodat kruisverwysings gedoen kan word waar nodig.

Die identifisering en kritiese analise (**8**) van tegnieke, temas en nuanses vorm die hoofmoot van die studie, aangesien uit die teksmateriaal van die geselekteerde gedigte aangetoon sal word in hoe ‘n mate Herzberg d.m.v. die poësie met die realiteit omgaan. Uiteraard sal in hierdie afdeling ook aangedui word van watter tegniese grepe Herzberg gebruik maak in die verwoording van die persoonlike verhouding wat sy met die werklikheid aangaan. Waar toepaslik sal kortliks verwys word na die menings van kritici t.o.v. ‘n bepaalde tema en/of nuanse in die gedig onder bespreking.

Ten slotte sal ‘n gevolgtrekking in afdeling **9** gegee word wat al die voorafgaande aspekte t.o.v. Herzberg se werk evalueer in die lig van die probleemstelling soos hierbo genoem.

Onder **10** volg ‘n volledige bronnelys van alle werke wat geraadpleeg is. In **11** en **12** volg Bylaag I en Bylaag II. In Bylaag I word gedigte, wat nie volledig vir analise-doeleindes aangehaal word in die bespreking self nie, waar nodig in hul geheel aangehaal om die konteks van verwysing vir die leser duidelik te maak. In Bylaag II word ‘n kopie van ‘n brief van Judith Herzberg afgedruk wat as bron by hierdie studie dien.



2. Teoretiese begrippe soos gebruik in die ondersoek.

Die volgende teoretiese begrippe speel 'n sentrale rol in hierdie ondersoek. 'n Kort beskrywing van wat met sodanige begrippe bedoel word, word in hierdie afdeling gegee.

2.1 Die begrip "kritiese analise."

In 'n ondersoek na die poësie van Herzberg word 7 kategorieë van gedigte geselekteer. Hierdie kategorieë is aangebring nadat haar oeuvre sowel as sekondêre literatuur oor haar werk noukeurig bestudeer is. In elke kategorie word 'n gedig in detail geanaliseer om 'n aspek van die tematiek wat in die poësie aangetref is, sowel as die tegnieke wat deur Herzberg gebruik word te beskryf. Waar dit in 'n spesifieke kategorie om meer as een hoofkwessie, of om meer nuanses binne dieselfde kategorie gaan, word verdere gedigte of volledig, of gedeeltelik geanaliseer. Lg. word gedoen om die reikwydte van die kategorie so duidelik moontlik te illustreer aan die hand van die gekose gedigte.

T.o.v. die begrip "kritiese analise" verwys ek na Fowler (1986 : 34 – 36): "Criticism is not just judgement, the claim that some work is good or bad. However, the serious critic knows that questions of value are involved – moral and social questions – in so far as the work and meanings he explores have emerged from the interplay of individual and society (. . .). Once it is understood that criticism is not exclusively concerned with making judgements on 'aesthetic values,' then extending the idea and practice of criticism to objects and activities other than 'works of art' becomes natural. The writings of the French semiotician, Roland Barthes, illustrate this extension

admirably. He sees society as a network of codes speaking through all kinds of media, and he interprets and comments upon the significance of cultural objects articulated in the codes (. . .). The moral of his analysis is that even the most commonplace objects and activities have, besides their practical functions, symbolic meanings (. . .).

Returning to linguistic symbolization and linguistic criticism, we can now define the role of the latter. Criticism is conscious analysis of the relationship between the signs – words, phrases, etc. – people produce and the meanings they communicate.”

Die verhouding tussen sodanige tekens word dus in elk van die genoemde 7 kategorieë ondersoek. Sowel tegniese, klankmatige en inhoudelike tekens word geanaliseer om ‘n geheelbeeld van die werking van die poësie te verkry.



2.2 Paradigmatiese en sintagmatiese asse.

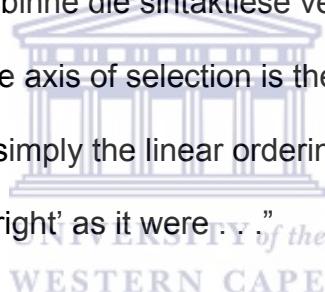
Hoewel die gebruik van die sintagmaties/paradigmatiese asse nie soseer as ‘n tegniek deur die digter aangewend, beskou kan word nie, is dit nuttig om te gebruik in die analise van gedigte, aangesien die assosiasies wat agter die digter se geskrewe woord lê, daardeur ontgin kan word.

Die sintagmatiese en paradigmatische asse waarop spreektaal of skryftaal funksioneer, werk gesamentlik mee tot die betekenis wat aan ‘n uiting geheg word. Op die sintagmatiese vlak funksioneer elke woord as deel van ‘n sintaktiese eenheid wat ‘n sin of deel van ‘n sin vorm. Hierdie ordening van woorde is vasgelê volgens

grammatikale reëls, en 'n sin kan dus net as 'n sin funksioneer as die woorde volgens die reëls ingespan word.

Op die paradigmiese of vertikale as het elke woord wat op die horisontale as voorkom, egter ook nog ander assosiasies wat dit sou kon oproep. Die woorde sou elk 'n hele aantal plaasvervangers kon hê, wat die betekenis van die sin uiteindelik verander, terwyl die sin steeds grammatikaal korrek sou lees.

Volgens Scholes (1982 : 149) verwys die singtagma van 'n woord na die verhouding tot ander woorde binne 'n spesifieke gesprek of uiting. Die sintagmatiese as is dus die horisontale as waarop woorde binne die sintaktiese verband funksioneer. Fowler (1986 : 75) stel dit as volg: "The axis of selection is the paradigm; that of combination, the syntagm. The syntagm is simply the linear ordering of sounds and of words contructing a sentence 'left-to-right' as it were . . ."



In sy boek *Poetry as Discourse* skryf Easthope (1990 : 36, 37) as volg oor die werking van die "teken" en die "betekende," sowel as oor die paradigmiese en sintagmatiese asse: "If the signified is always capable of sliding under the signifier, the question is how they line up together for the subject to be able to speak and write coherently. In Saussure's account the relationship of signifier and signified becomes stabilized as signifiers are strung together sequentially along a temporal line. Language has two axes, the syntagmatic or 'horizontal' axis and the paradigmatic or 'vertical' axis. (. . .) Saussure identified the syntagmatic chain with discourse itself while noting that each word in discourse 'will unconsciously (French: inconsciemment) call to mind a host of other words' which occur down the vertical axis in an 'inner storehouse' of 'associative relations'" (1990 : 36,37).

Aangesien Herzberg dikwels met assosiasies en met meervoudige woordbetekenisse werk, is dit dus voordeilig om, waar van toepassing, die paradigmatiese en sintagmatiese asse te gebruik om die besondere assosiatiewe woordgebruik en – keuses in haar poësie uit te wys.

2.3 Paronomasia en paragram.

Nog twee asse waarvan konstruktief gebruik gemaak kan word in die analise van Herzberg se poësie, is die vertikale as van paragram en die horizontale as van paronomasia.



Van Boven en Dorleijn (1999 : 138) verwys onder die hofie “Traditionele stijlfiguren” onder andere na “woordniveau.” Volgens hulle sluit “woordniveau” ook die sogenaamde woordspel in: “Daarbij wordt wel een onderscheid gemaakt tussen *horizontaal* en *verticaal woordspel*. In het eerste geval zijn de woorden waarmee gespeeld wordt in de tekst aan te wijzen, in het tweede is maar een lexicaal element in de tekst aanwezig en wordt het andere in het spel opgeroepen. Het eerste vinden we in die *paronomasia*, het tweede in het *paragram*.” (Paronomasia word verklaar as woorde wat “*bijna* aan elkaar gelijk zijn”, maar op grond van ‘n klankelement van mekaar verskil. Voorbeeld aangehaal is die woorde “leven”/ “even” en “zingen”/ “zinken” (In: *In Memoriam* van J.C.Bloem). Hier is die woordspel horisontaal, aangesien al die elemente wat die woordspel bepaal, in die teks staan.)

Voorts verwys Van Boven en Dorleijn (1999 : 140) dan na die “... *verticaal* woordspel. Daarvoor kiezen we het *paragram*. Letterlik betekent *paragram* verschrijving of

verspreking. Er wordt een element (soms ook meer dan een element) van een woord veranderd. Daarin is dit verschijnsel gelijk aan de *paronomasia*. Het andere woord staat echter niet in de tekst, maar functioneert op de achtergrond.”

Twee reëls uit ‘n gedig van Kouwenaar word aangehaal om hierdie meganisme te illustreer:

(. . .)

*wie doof is spelt opgelucht
zijn reddende medeklinker*

(. . .)

“Met *doof* word paragrammatisch verwiesen naar *dood*. Het zogenaamd *portmanteauwoord* is een verticaal woordspel. Hier worden in een woord twee woorden gekombineerd” (Van Boven en Dorleijn, 1999 : 140).



2.4 Woordspel en afwykings in die woordvolgorde.

Van Boven en Dorleijn (1999 : 138 – 141) maak ook melding van ander tipes woordspel naamlik “homonymie” (woorde met dieselfde klank en spelling, maar verskillende betekenisse); “homofonen” (woorde met dieselfde klank, verskillende spelling en verskillende betekenisse); “homografen” (woorde met dieselfde spelling, verskillende klank, en verskillende betekenisse) en “polysemie” (waar een en dieselde woord verskillende betekenisse het, wat egter wel verwant is).

Van Boven en Dorleijn (1999 : 145) wys voorts daarop dat een van die afwykings wat dikwels op die sintaktiese niveau voorkom, dié is van die afwyking van die gewonewoordvolgorde, genoem “anastrofe” of “inversie.” Onder afwykings in die woordvolgorde ressorteer egter ook weglatings. “Weglatingen en volgordeveranderingen leiden er soms toe dat zinnen so in elkaar worden geschoven dat een zinsdeel een functie heeft in twee zinnen. Het moet zowel als (laatste) zinsdeel van de eerste zin worden gelezen als het eerste zinsdeel van de tweede zin. De twee zinsconstructies hebben dus een deel gemeenschappelijk, reden waarom deze stijlfiguur wel *apokoinou* wordt genoemd (hierin zit het Grieks ‘*koinos*’ = ‘gemeenschappelijk’).”



2.5 “Resepsie.”

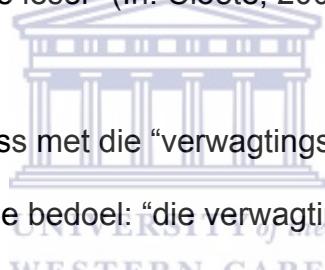
Volgens Rossouw (In: Cloete, 2002 : 427 – 429) kan uit Roman Jakobson (1960) se model vir verbale kommunikasie (d.w.s. wat uit taal bestaan) ‘n eenvoudige skema vir die literêre kommunikasieproses afgelei word:

Outeur _____ **Literêre Teks** _____ Leser

Rossouw (In: Cloete, 2002 : 429) skryf voorts oor die resepsieteorie: "Die Resepsieteorie sou die teks postuleer as teken wat funksioneer binne ‘n histories bepaalde kommunikatiewe stelsel, met besondere klem op die les'er as ontvanger van die boodskap van die teks en op die leesproses."

Volgens Segers (1974 : 393) is die Resepsie-estetika 'n literatuurwetenskaplike stroming wat die literêre teks ondersoek "vanuit de lezersreakties die naar aanleiding van deze tekst gegeven worden. . ." (Rossouw, In: Cloete, 2000 : 429).

Rossouw self skryf as volg hieroor: "Verder kan die Resepsie-estetika kortweg ook gesien word as die studie van die aard en die moontlikhede van literêre resepsie. Dit is van belang dat die begrip 'resepsie' hier in die ruimste sin van die woord opgeneem moet word en wel met die klem op die aktiewe elemente daarin, d.w.s. dit gaan nie bloot om die passiewe ontvangs van die literêre teks nie, maar veral ook om die reproduksie, verwerking, aanpassing, assimilasie en die gestaltegiving of konkretisering daarvan deur die leser" (In: Cloete, 2002 : 429).



Rossouw noem voorts dat Jauss met die "verwagtingshorison," 'n kernbegrip vir die Resepsie-estetika, die volgende bedoel: "die verwagting wat 'n leser van 'n teks het op grond van (1) die betrokke genrenorme wat aan hom bekend is; (2) sy kennis en ervaring van reeds gelese tekste uit dieselfde tydperk; en (3) die teenstelling teks-werklikheid, of die onderskeid tussen die poëtiese en die praktiese funksie van taal." (In: Cloete, 2002 : 427, 428)."

By die afdeling oor die resepsie van Herzberg se poësie sal uitgegaan word vanuit bogenoemde definisies en insigte.

2.6 “Leser”, “spreker” en “skrywer”/“digter.”

By die analyse van gedigte word Roman Jakobson (1977 : 100) se basismodel by literêre kommunikasie steeds in berekening gebring. (Vgl. ook die model vir kommunikasie soos onder die afdeling **Resepsie (5)** aangetoon).

Wanneer daar vervolgens na die *leser* verwys word, staan die term in verbinding met Jakobson se begrip “ontvanger.” Nie die reële leser waarmee resepsie-ondersoekers soos W. Iser (1971) hulle besighou word egter bedoel nie. Lg. word trouens dikwels deur teoretici wat op die narratologie konsentreer, beskou as ‘n instansie buite die grense van die teks. Binne die grense van die teks is daar eerder die “implied reader,” die leser binne die teks (vgl. o.a. Bronzwaer 1978 : 7 – 8). Laasgenoemde is uit die teks te rekonstrueer as ‘n verwagting opgebou deur die “Implied author.” Perry (1979 : 43) omskryf dit soos volg: “What I term as the *reader* is therefore a metonymic characterization of the text.”

Binne Jakobson se begrip “ontvanger” word dus ‘n grens in die teksbegrip aangebring.

Die term “leser” word dan vervolgens in hierdie onderzoek gebruik as sinoniem vir “implied reader” en daarmee word bedoel die leser soos dit op grond van die teksgegewens gekonstrueer kan word in ‘n poging om die kommunikasiehandeling te beskryf.

In ooreenstemming hiermee word ook ‘n onderskeid aangebring binne die Jakobson-begrip *sender*. Enersyds is daar die reële outeur as persoon, in hierdie geval Judith Herzberg, oor wie relevante biografiese gegewens aangedui sal word. Na hierdie

instansie sal ook verwys word as Herzberg. Daarnaas is die “implied author” wat eweneens uit die teks te konstreeer is en sowel tegniese as ideologiese fasette het en wat ek wil afgrens. Die begrip gaan terug op die werk van Booth (1961 : 71-76) en is sedertdien deur teoretici op die terrein van die narratologie verder verfyn. In dié opsig volstaan ek met die term *skrywer* of in die geval van verwysing na die poësie met die term *digter*.

Laasgenoemde onderskei ek van die spreker(s) wat deur die *skrywer/digter*, as ordenende instansie binne die teks aan die woord gestel word en in wese ‘n fiktiewe stem is.



2.7 Die metafoor as stylfiguur.

A.g.v. die dispuut wat bestaan t.o.v. die vraag of Herzberg metafories skryf al dan nie, word hierdie aspek van haar werk in afdeling 6 en 8 noukeurig ondersoek. Om egter helderheid te kry t.o.v. wat as ‘n metafoor beskou word, word hier kortliks aangestip watter uiteenlopende menings daar oor dié stylfiguur bestaan.

Beeldspraak as verskynsel is in die algemeen bekend as die ongewone toepassing van woordbetekenis. Dit dui op dié besondere geval van taalgebruik waaroor een saak of verskynsel “in terme van” ‘n ander gepraat word. Twee hoofgroepe kan by beeldspraak onderskei word, nl. die metafora (hier berus die beeldspraak op ooreenkoms) en metonimia (waar die beeldspraak op grond van ander betrekkinge tussen twee sake berus). Onder die metafora tel o.a. die vergelyking, die metafoor, allegorie, personifikasie, sinestesie, antonomasia en die simbool.

Die term “metafoor” kom van die Grieks *metaphora* (te onderskei van “metafora”) wat “oordrag” beteken. Tog is hierdie sg. “oordrag” nie altyd so sigbaar nie.

H. van Gorp et al. (1993 : 244-245) verklaar die term as volg:

“(Gr. *metaphora* = overdracht, i.c. van betekenis). Samen met metonymie de belangrijkste vorm van beeldspraak (troop). De metafoor is een stijlfiguur (in de ruime betekenis van het woord) die berust op betekenisoverdracht tussen twee termen.”

“Volgens de meest gangbare klassieke definities (vergelijkingsopvatting) is de metafoor het gebruik van een woord in de plaats van een ander, op grond van betekenisovereenkomst of –contrast: of nog: het gebruik van een woord die in betekenis die gelijkt op, maar toch verschilt van zijn gewone betekenis (. . .). De typische werking van een metafoor berust op de spanning tussen de gemeenschappelijke en de niet-gemeenschappelijke semen, vermits op basis van de partiële gelijkheid een volledige identiteit van beide termen voorgewend word (. . .).

“Een alternatieve en wellicht vruchtbaarder benadering bestaat er daarom in de metafoor te definiëren vanuit de omgeving waarin ze functioneert, i.p.v. louter vanuit de betekenisovereenkomst met de gesubstitueerde term. Het metaforische proces kan dan beschreven worden als een interactie tussen verschillende tekstisotopieën (. . .) b.v. tussen levend/ levenloos, dierlijk/ menselijk, erotiek/ taal enz. Het voordeel van een derglijke benadering is dat de term metafoor daardoor ook toegepast kan worden op complexere verschijnselen zoals de dooreenstrengeling van verschillende betekenislagen in een heel gedicht (. . .).

“In de psychoanalytische taaltheorie (. . .) van J. Lacan is de metafoor (naast metonymie) een belangrijk gegeven. Gezien de stelling dat het onbewuste een structuur vertoont als van een taal is het eveneens gebouwd op een syntachmatische en paradigmatische as. Op deze laatste as, die door overeenkomst tussen termen gekenmerkt word, vind de selectie en dus ook substitutie van termen plaats. Vandaar dat hier metaforische processen als verdichting werkzaamzijn, wat eigenlijk betekent dat elke signifiant in het discours van het subject een metafoor is, d.w.z. het substituut van een andere signifiant. . . ” (Van Gorp et.al. 1993 : 245- 245).

Ten opsigte van die term “overdracht” noem Stutterheim (In: Bronzwaer, 1993 : 157) egter die volgende: ” . . . wat men in elk geval *niet* moet beweren is dat er bij een metafoor een ‘woord’ wordt overgedragen, want een woord is een teken *met* zijn betekenis. Om dezelfde reden is het niet verstandig om bij een metafoor van ‘betekenisoverdracht’ te spreken, al komt men dat vaak tegen. . . ”



Ludwig (Bronzwaer, 1993 : 185) praat ook t.o.v. van die metafoor van ‘n “verzelfstandigen van de beeldspraak (. . .). De metaforen dienen niet meer om langs de weg van de analogie iets te verhelderen, ze hebben niet langer de explicatieve functie van de vergelijking, maar vertegenwoordigen in hun eigen plastiek een poëtische waarde. (. . .) Men kan dus heel goed van autonome metaforen spreken, of van absolute, zoals de gebruikelijke term luidt. (. . .) De expressionisten en de imagisten beschouwden de autonome metafoor als het hoogst bereikbare poëtische doel. Het beeld was niet langer middel, hetzij om de poëzie te verlevendigen bij wijze van decoratie, hetzij om betekenissen te verhelderen door middel van analogie. Het beeld was zélf poëzie geworden.

Na aanleiding van bogenoemde uitsprake is dit duidelik dat 'n klinkklare antwoord nie sommer gegee kan word t.o.v. die vraag of 'n gegewe as metafoor optree of nie. In die afdeling **Die poëтика van Herzberg (6)** en **Identifisering en kritiese analise van tegnieke, temas en nuanses (8)** sal weer hierna verwys word. Laastens sal die kwessie m.b.t. metafore ook in die **Gevolgtrekking (9)** genoem word.

2.8 Die begrip "poëтика."

In afdeling (6) **Die Poëтика van Herzberg** word Herzberg se verseksterne uitsprake t.o.v. die digkuns behandel. Haar versimmanente poëтика word egter by die analise van gedigte bespreek wanneer ook poëtikale gedigte aan die orde kom.



Onder hierdie afdeling (2.8) word die begrip "poëтика" as sodanig gedefinieer sodat verdere verwysings daarna vir die leser helder is.

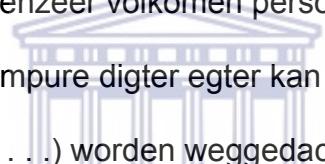
Wat betref die term "verseexterne" poëтика wys Sötemann (1985 : 58, 59) daarop dat dit dui op die "uiteenzettingen, opmerkingen en commentaren die de auteur heeft geleverd buiten zijn gedichten."

Oor "versimmanente" poëтика skryf Sötemann (1985 : 59, 60) as volg: "In het eerste geval hebben we te maken met zogenaamde programma-gedichten: de dichter schrijft verzen over het schrijven van gedichten of over datgene wat er in poëzie gebeurt. (. . .) Wie iets nieuws denkt te brengen en het niet theoretisch formuleert, die heeft de neiging het programmatische in zijn poëzie of proza onder te brengen. (. . .) Daar komt nog bij dat je, als je weerstand ontmoet, de neiging hebt je stem te verheffen. Je zegt dan sommige dingen met meer nadruk dan je anders gedaan zou hebben. (. . .)

“Ten slotte is er de impliciete versimmanente poetica, die uiteraard alleen aan het licht komt door analyse van de poëtische praktijk . . .” (Sötemann, 1985 : 59, 60). Dit is dan veral hierdie implisiete versimmanente poëтика van Herzberg wat in afdeling **8** ondersoek sal word.

Om uiteindelik die poëтика van Herzberg te ondersoek, word ook die onderskeid tussen die terme “pure” en “impure” digter betrek.(Sötemann, 1985 : 57 – 76).

Die vernaamste verskil tussen die impure en pure tradisie is volgens Sötemann (1985 : 70) dat die pure dichters die “existentiële relevantie als een strikt individuele aangelegenheid ziet, die op evenzeer volkomen persoonlike basis gedeeld kan worden door de lezer. Vir die impure digter egter kan “de sociale dimensies van het bestaan uit die zingeving niet (. . .) worden weggedacht.”



UNIVERSITY of the
WESTERN CAPE

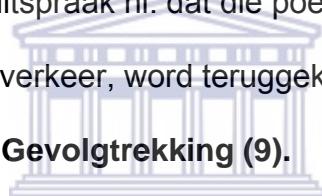
Die “poésie pure” van Baudelaire word by Gerrit Kouwenaar ‘n “uiterste concretisering; ‘het woord moet tot zijn stoffelijkheid worden teruggebracht.”’ In teenstelling met Kouwenaar wat volgens Sötemann (1985 : 61) ‘n “pure” digter is, word Sybren Polet aangewys as voorbeeld van ‘n digter wat volgens homself ‘n meer “onzuivere poëzie” nastreef (Sötemann, 1985 : 60).

Nog ‘n groot verskil tussen die “pure” en “onzuivere” digters is volgens Sötemann (1985 : 61) dat eersgenoemde hulself nooit beroep op hul voorgangers nie, terwyl laasgenoemde hul wel beroep op ‘n verwantskap met ander digters, soos byvoorbeeld Whitman en Verhaeren. Impure digters gebruik die gedig ook eerder as ‘n middel tot bereiking van ‘n doel, as dat dit ‘n doel in sigself is.

Om te besin of Herzberg ‘n “pure” of “impure” digter is, sal dus uiteraard gekyk word na haar verseksterne sowel as versimmanente poëтика (**afdeling 8**).

2.9 Die semiotiek: die begrip “teken.”

Aangesien die semiotiek ‘n uitgebreide wetenskap is waarop vir die doel van hierdie studie nie in besonderhede ingegaan kan word nie, word hier slegs kortlik verwys na die begrip “teken.” Oor hoe die woord as teken optree in die poësie van Herzberg, en op watter rol dit speel in haar uitspraak nl. dat die poësie ‘n manier is om met die realiteit op persoonlike voet te verkeer, word teruggekom in die laaste kategorie van gediganalises (8.7) en ook die **Gevolgtrekking** (9).



UNIVERSITY of the
WESTERN CAPE

Du Plooy (2002 : 473) skryf oor die teorie van die semiotiek as volg: “ Die *Semiotiek* is die wetenskap van tekens, d.w.s. die wetenskap wat op ‘n sistematiese wyse ‘n studie maak van tekens, tekensisteme en betekenisprosesse.(. . .)

“In die *Semiotiek* staan die teken sentraal. Die *Semiotiek* sien die teken as iets wat na iets anders verwys, wat in die plek van iets anders staan. Die teken het dus ‘n representatiewe karakter. Die *Semiotiek* bestudeer die teken, maar ook die sisteem waarin tekens funksioneer word ondersoek. (. . .)” (Du Plooy 2000 : 473).

Volgens Peirce redeneer, dink en kommunikeer die mens i.t.v. tekens. Hy noem die teken die *representamen* en dit wat deur die teken verteenwoordig word, staan volgens hom bekend as die *object* (Du Plooy 2000 : 474)

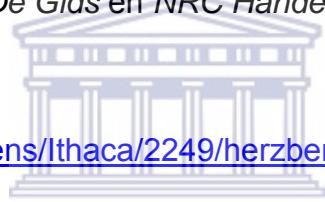
Voorts wys Du Plooy op die siening van Mukařovský, nl. “dat die literêre werk nie slegs opgebou is uit tekens nie, maar dat die teks ‘n teken op sigself word (Veltruský, 1980 : 125). Hy beskryf die literêre werk as ‘n versameling tekens wat deur veelvuldige verhoudinge tussen die tekens onderling en tussen die tekens en die geheel ‘n saambindende en hegte netwerk van verhoudinge vertoon. Deur die artistieke manipulasie van hierdie verhoudinge word ‘n kerngedagte of sentrale bindende beginsel (die dominant) beklemtoon” (Du Plooy 2002 : 475).



3. Biografie.

Judith Frieda Lina Herzberg is gebore op 4 November 1934 in Amsterdam, as die dogter van die juris en skrywer Abel Herzberg. Van 1941 tot 1945 bly sy by verskillende “onderduik”-adresse. Na 1945 keer sy terug na Amsterdam. Sedert 1983 woon sy afwisselend in Amsterdam en in Ramat-gan in Israel (Fokkema, 1986).

In 1961 debuteer Herzberg as digteres in *Vrij Nederland*. Haar eerste bundel, *Zeepost*, verskyn in 1964. In 1971 word haar eerste toneelstuk, *Cranky Box*, opgevoer (Fokkema, 1986). Sy publiseer ook gedigte in tydskrifte en koerante soos *Barbarer*, *Tirade*, *Hollands Maandblad*, *De Gids* en *NRC Handelsblad*. Vir *Vrij Nederland* skryf sy artikels oor Israël



(<http://www.geocities.com/Athens/Ithaca/2249/herzbergjudith.html>).

Voorts skryf Herzberg ook draaiboek vir verskillende Nederlandse en internasionale filmproduksies, soos bv. *Rooie Sien* (1975 - Regie: Frans Weisz), *Twee Vrouwen* (1977, na die roman van Harry Mulisch - regie: George Sluizer) en *Charlotte* (1981 - 'n film oor die lewe van die skilderes Charlotte Salomon wat in Auschwitz omgekom het - regie: Frans Weisz) (Fokkema, 1986).

Onder die belangrikste toneelstukke wat sy skryf, tel *De deur stond open* (1972), *Leedvermaak* (1982), *En/of* (1985), *Kras* (1989), *Rijgdraad* (1995), *Lieve Arthur* (2000), en *Simon* (2002)

(<http://www.geocities.com/Athens/Ithaca/2249/herzbergjudith.html>).

Aangesien hierdie ondersoek hoofsaaklik gerig is op 'n ondersoek na die poësie van Herzberg, word nie in besonderhede ingegaan op die ander genres waarin Herzberg ook skryf nie en word alle gepubliseerde werke in ander genres as die poësie nie gelys nie.

In 1981 ontvang Herzberg die Jan Campertprijs vir die bundel *Botshol*. Sy skryf ook in opdrag van die Jan Campertstichting die drama *Leedvermaak* wat in 1982 bekroon word met die prys van die Toneelkritiek. In 1984 ontvang sy die Joost van den Vondelprijs vir poësie, toneel- en filmwerk (Fokkema, 1986).

Onder die groot literêre pryse aan haar toegeken, tel die Nederlands/Vlaams Toneelschrijfprijs in 1989, en die Constant Huygens-prijs in 1994. In 1997 word sy bekroon met die P.C. Hooftprijs vir haar oeuvre in die geheel (<http://www.geocities.com/Athens/Ithaca/2249/herzbergjudith.html>).



WESTERN CAPE

Die volgorde van verskyning van Herzberg se digbundels, is as volg:

1. Herzberg, J. 1964. *Zeepost*. Amsterdam : Uitgeverij G.A. van Oorschot.
2. Herzberg, J. 1968. *Beemdgras*. Amsterdam : Uitgeverij G.A. van Oorschot.
3. Herzberg, J. 1970. *Vliegen*. Amsterdam : Uitgeverij De Harmonie.
4. Herzberg, J. 1971(a). *Strijklicht*. Amsterdam : Uitgeverij G.A. van Oorschot.
5. Herzberg, J. 1971(b). *27 Liefdesliedjes*. Amsterdam : Uitgeverij De Harmonie.
6. Herzberg, J. 1975. *Ethooi*. Amsterdam : J. Meijer.
7. Herzberg, J. 1980. *Botshol*. Amsterdam : Uitgeverij G.A. van Oorschot.
8. Herzberg, J. 1983(a). *De val van Icarus*. Sub Signo Libelli. (Beperkte oplaag).
9. Herzberg, J. 1984(a). *Dagrest*. Amsterdam : Uitgeverij G.A. van Oorschot.
10. Herzberg, J. 1984(c). *Twintig gedichten*. Baarn : Atalanta Pers.

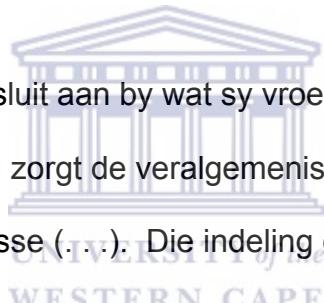
11. Herzberg, J. 1992(a). *Zoals*. Amsterdam : Uitgeverij De Harmonie.
13. Herzberg, J. 1994(a). *Doen en Laten*. Amsterdam : Uitgeverij Maarten Muntinga.
14. Herzberg, J. 1997(a). *Wat zij wilde schilderen*.
Amsterdam : Uitgeverij De Harmonie.
15. Herzberg, J. 1997(c). *Het vertelde*. Amsterdam : Uitgeverij De Harmonie.
16. Herzberg, J. 1998. *Landschap*. Uitgeverij Herik Landgraaf. (Beperkte oplaat).
17. Herzberg, J. 1999. *Bijvangst*. Amsterdam : Uitgeverij De Harmonie.
18. Herzberg, J. 2001. *Staalkaart*. Rotterdam – Amsterdam : Uitgeverij
De Harmonie.
19. Herzberg, J. 2003. *Weet je wat ik ook nooit weet*.
Amsterdam : Uitgeverij De Harmonie.
20. Herzberg, J. 2004(b). *Soms vaak*. Amsterdam : Uitgeverij De Harmonie.



4. Historiese en literêre konteks.

4.1 Historiese konteks: Herzberg oor haar Joodse afkoms en die invloed daarvan op haar skryfwerk.

Gebore as die dogter van 'n Joodse vader en moeder (1934), is Herzberg 'n kind van die Tweede Wêreldoorlog. Sy sê egter dat sy nie uitgaan van haar Joodse afkoms wanneer sy skryf nie. Tog noem sy dat sy in haar werk ook nie haar afkoms negeer nie en dat dit wel aanwesig sal wees in dit wat sy skryf, omdat dit immers deel is van wie sy is (Le Roux, Ongepubliseerde onderhoud, aug. 2004).



Haar uitspraak in dié verband sluit aan by wat sy vroeër teenoor René T'Sas (1986) sê: "net als ieder grote indeling zorgt de veralgemenisering joods-niet-joods alleen maar voor een verlies aan finesse (...). Die indeling dient geen enkel doel (...). Wat is joods? De vraag met welke individuen iemand zich verwant voelt zegt veel meer over hem of haar dan het feit dat hij of zij joods is (...). Ik geloof niet in zogenoamde 'wortels', bloedbanden en al dat soort dingen. Ik ben veel meer geneigd geestverwanten op te zoeken" (T'Sas, 1986). In 'n latere onderhoud met Willem Kuipers (1997), sê Herzberg dat sy tydens haar verblyf by 'n hele klomp gesinne geleer het "hoe weinig menselike verhoudingen met familie te maken hebben . . ." Sy sê ook dat dit vir haar treurig is dat "er zo 'n verschil gemaakt dient te worden tussen joden en niet-joden."

Op 'n vraag van Jan Paul Bresser (1988), na waar sy haarself meer huis voel – in Amsterdam of in Tel Aviv, waar sy sedert 1983 groot dele van die jaar bly – sê Herzberg dat dit dieselfde is as om vir 'n kind te vra wie hy die liefste het, sy vader of

sy moeder. Haar ironiese vraag: "Mag het mischien ook van allebei? En van allebei verschillend?" is tiperend van haar alles insluitende uitkyk op die lewe wat dan ook in haar poësie gereflekteer word.

Sy erken wel dat die lewe in Tel Aviv 'n agtergrond vorm vir haar lewe, maar dan "een achtergrond voor déze voorgrond." Sy noem dat een van die dinge wat voortgevloeit het uit haar verblyf in Tel Aviv, is dat sy dinge wat "in Nederland erg gevonden word, vaak niet meer zo erg vindt. Alsof jy vanzelfsprekend gaan relativéren." Ander dinge wat haar opval, is die feit dat dinge in Nederland veel meer genuanseerd is, en dat daar meer van 'n gemeenskaplike agtergrond is as in Israel. "Daar in Israel hebben alle mensen verschillende achtergronden, ze hebben nog zo weinig gemeenschappelik" (Bresser, 1988).



Haar bydraes uit en oor Israel sien sy dan ook geensins as politieke kommentaar nie, maar eerder as anekdotes oor "het leven van alledag" (Bresser, 1988). Oor die uitwerking van haar Joodse agtergrond op haar skryfwerk, noem Herzberg dat dit 'n groter invloed op haar toneelwerk het as op haar gedigte. Sy meen ook dat die feit dat sy 'n driekwart van die jaar in Israel woon, nie 'n belemmering is vir haar Nederlands is nie (Durnez, 1986 (b)).

Op 'n vraag na die angs wat daar in Israel heers, antwoord Herzberg dat daaroor nie gepraat word nie – "omdat iedereen dat toch wel weet. Voor een hele boel joden is dat toch al het grootste gevoel waar ze mee leven" (Gottlieb, 1988).

Die spanning wat soms aangetref word tussen die persoonlike element in Herzberg se werk en die spreker se weerstand daarteen, word ook geïllustreer deur wat sy sê na

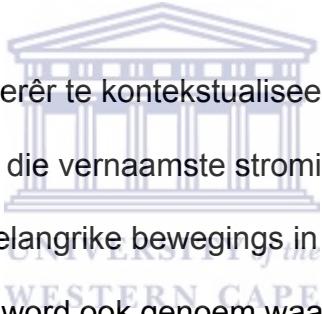
aanleiding van 'n inskrywing in haar boek *Tussen Amsterdam en Tel Aviv*. Oor die beskrywing van die betrokke gesprek met haar vriend, Lo, tydens ontbyt, noem Herzberg dat dit die mees persoonlike is wat sy ooit geskryf het, en dat sy getwyfel het of sy dit sou publiseer of nie. "Omdat het bijna over het rand is van wat je over iemands leven schrijft. Ik heb het toch gedaan. Misschien wel omdat ik me steeds meer begin te realiseren dat al die persoonlijke zaken uiteindelijk niet zo verschrikkelijk persoonlijk zijn. Hoe ouder ik word, hoe meer ik denk dat ze een voorbeeld kunnen zijn van wat er met mensen is gebeurd, in deze eeuw" (Bresser, 1988).

Teenoor René T'Sas (1986) noem Herzberg dat haar gedigte altyd uitgaan van die tasbare. Uit haar uitspraak dat sy nie aan ideologieë glo nie, en dat sy eintlik sinies daaroor is, is waarskynlik ook af te lei dat haar joodse afkoms nie 'n obsessie by haar is nie. Sy sê dan ook dat dit nie noodwendig die groot wêreldprobleme is wat haar besighou nie, hoewel sy nie onverskillig daar teenoor staan nie, maar dat sy vind dat oorlog en aggressie 'n gebrek het aan "dát waar het in het leven eigenlijk om gaan en daarom zijn ze per definitie saai."

Volgens haar vorm die gedigte wat sy skryf geen beeld van wat daar in haar persoonlike lewe gebeur nie. "Een hoop dingen hou je voor jezelf, die zijn niet 'grappig' genoeg om naar buiten te brengen. Aan gedichten moet, vind ik, ook altijd een min of meer grappige kant zitten." Sy sê voorts dat sy nie glo in die katarsis wat die skryf van gedigte sogenaamd meebring nie, en ook nie in die troos wat die skryf of die lees van gedigte inhoud nie. "Schrijven helpt niet echt, denk ik. Het is eerder andersom: je kunt weer schrijven als je alweer bergopwaarts aan het gaan bent. Ik weet het niet . . . ik geloof niet zo erg dat troos bestaat, niet op papier ten minste" (T'Sas, 1986).

Bogenoemde uitsprake dui moontlik daarop dat dit wat héél persoonlik is, soos geboorte, dood, afkoms, sowel as die Tweede Wêreldoorlog waar sy as kind 'n onderduikeling was, eintlik nie direk in haar werk terug te vind is nie. Die invloed van haar afkoms, en die neerslag wat dit in haar poësie vind al dan nie, sal ondersoek word by die kritiese analise van gedigte in die afdeling **Identifisering en kritiese analise van tegnieke, temas en nuanses (8)**.

4.2 Literêre konteks.



Om die poësie van Herzberg literêr te kontekstualiseer, word vir die doel van hierdie ondersoek 'n oorsig gegee van die vernaamste strominge wat daar in die digkuns ná 1945 in Nederland bestaan. Belangrike bewegings in Vlaandere wat hieruit, of in dieselfde tydvak ontwikkel het, word ook genoem waar dit betrekking het op die Nederlandse konteks. Ander buitelandse strominge wat in hierdie tyd ontwikkel, word nie vir die doel van die ondersoek nagegaan nie.

Die toepaslike hoofrigtings, tydskrifte waarin dit beslag kry, sowel as die vernaamste digters in hierdie strominge sal aangegee word. Ten slotte word ook aangedui in watter opsigte Herzberg aansluiting vind by sommige van hierdie rigtings, en hoe sy awyk van die tipiese kenmerke van sommige van hierdie groepe.

=====

=====

4.2.1 Die Vyftigers.

Die tydperk tussen 1945 en 1960 word aanvanklik oorheers deur tradisionele digters wat die rigtings van die vooroorlogse poësie min of meer voortsit. Belangrike ouer figure soos Marthinus Nijhoff, A. Roland Holst en Gerrit Achterberg bou hul oeuvres verder uit. Intussen trek 'n aantal digters wat nie maklik te groepeer is nie, die aandag. Die toneel word egter al gou oorheers deur die oënskynlik radikale, maar ook vrolike "Vijftigers" soos Lucebert wat in 1951 'n deftige gehoor in Amsterdam tart deur onder die titel "Herfst" 'n glas water op sy kop om te keer!

Die vernaamste impuls vir dié beweging kom uit ontwikkelinge in die beeldende kuns. In 1948 stig 'n aantal beeldende kunstenaars in Amsterdam die Experimentele Groep. Hulle is gekant teen die "verworde" estetiese opvatting wat die groei van nuwe kuns sou blokkeer. Hulle soek ook kontak met Deense, Belgiese en Franse skilders en so ontstaan die internasjonale Cobra-beweging. Vryheid is vir die groep van kardinale belang en hulle glo dat kuns slegs deur vry mense gemaak kan word. Daar moet volgens hulle teruggekeer word na die oerbronne van die kuns, die primitiewe volkskuns en die kindertekening. Met *eksperimenteel* word dan ook nie soseer verwys na die *eksperiment* nie, maar na *experience*, d.w.s. die ervaring wat opgedoen word tydens die spontane skepping.

Reeds in Oktober 1948 word die digter Jan Elburg lid van die Experimentele Groep, en uitwisseling ontstaan ook met ander jong digters. Hierdie groep, onder wie ook Gerrit Kouwenaar tel, steur hulle aan geen formalisme van vorm óf idee nie. Ook staan suggestie, eerder as reproduksie, voorop in hul werk.

Die kunsbeginsels van die Vyftigers sluit in dat dit “anti-intellectualistisch” is, ‘n verset teen die rasionele dus, en ‘n ander benadering het tot die taal. Nie die digter nie, maar die taal self neem die leiding in die skeppingsproses – die taal word nie in direkte verwysing na die werklikheid gebruik nie. Beeldspraak staan eweneens nie meer in die diens van die idee nie, maar is outonom.

Tussen woorde en beelde in hierdie poësie bestaan daar gevvolglik eerder ‘n assosiatiewe as logiese skakeling, iets wat die leser voor ‘n moeilike opgaaf plaas. Nog kenmerke van hierdie nuwe soort poësie is die afwesigheid van tradisionele vormkenmerke soos metrum, rym en selfs interpunksie. Daarteenoor word die moontlikhede van die taal op allerlei wyses beproef soos deur speletjies met spelling, alliterasie en assonansie, uitbuiting van die klank dus.



Ondanks heftige reaksies teen die optrede van sommige digters volg daar tog gou erkenning vir die Vyftigers. Die Vyftiger-poësie domineer die Nederlandse digkuns dwarsdeur die jare sestig en sal net soos die werk van die Tagtigers vóór hulle nog lank naklink.

Ondanks die ooreenkomsstige strewes bly dit ‘n uiteenlopende groep skrywers. Die veertien digters wat in Atonaal verteenwoordig word, word meesal gesien as die kerngroep: Hans Andreus, Remco Campert, Hugo Claus, Jan Elburg, Jan Hanlo, Rudy Kousbroek, Gerrit Kouwenaar, Hans Lodeizen, Lucebert, Sybren Polet, Paul Rodenko, Bert Schierbeek, Koos Schuur en Simon Vinkenoog.

4.2.2 Tradisionele poësie.

Die bevrydingsjaar 1945 word in Nederland gevier met die oprigting van 'n verskeidenheid literêre tydskrifte waaronder *Columbus*, *Het Woord*, *Criterium* (heropgerig) en *Podium*. Die digters wat op tradisionele wyse voortgaan, word egter mettertyd totaal op die agtergrond gedruk. Slegs diegene rondom *Criterium* hou in 'n mate stand omdat hulle deel van 'n groep vorm (Chamuleau et.al. 1991 : 258). Onder hulle tel Adriaan Morriën, Bertus Aafjes en Hanny Michaelis.

4.2.3 Individuele figure.



Individuele figure soos Leo Vroman wat die grootse gedeelte van sy lewe buite Nederland deurgebring het, kan volgens Chamuleau et.al. (1991 : 256) vanweë sy "ongebruikelijke, vaak associatieve beeldspraak en door de toepassing van de vrije versvorm" as verwant aan die eksperimentele digters gereken word. Ida Gerhardt wat nie as sodanig deel vorm van die groep van eksperimentele digters nie, en wie se eerste bundel *Kosmos* op 9 Mei 1940 verskyn, ontwikkel tot een van die belangrikste na-oorlogse digters.

4.2.4 Die Vlaamse experimentele.

By die Vlaamse digters is dit pas die sg. Vyf-en-vyftigers wat eksperimentele poësie oplewer in die Nederlandse sin. Gerrits (1984 :166) vat hieroor as volg saam: "Zij trekken de lijn van de Vijftigers door, nl. verabsolutering van beeld en klank,

aanpassing van de grammatica aan de individuele behoeften, plaatsing van de taal onder een zo groot mogelijke spanning door de afschaffing van de interpunctie, het gebruik van paradoxen, het creëren van ambiguïteit.”

Van ‘n beweging soos by die Vyftigers is hier nie werklik sprake nie. Die digters skaar hulle eerder los van mekaar rondom die tydskrifte *Gard Sivik*, *De Tafelronde* en *Het Cahier*.

4.2.5 Die jare sestig in Nederland.

In die jare sestig bestaan daar in Nederland nie meer ‘n duidelike groep onder die skrywers en digters nie; die reaksie word verdeel tussen skrywers wat hulle om minstens drie tydskrifte skaar nl. *Barbarber*, *Gard Sivik* en in ‘n mindere mate *Raster*.

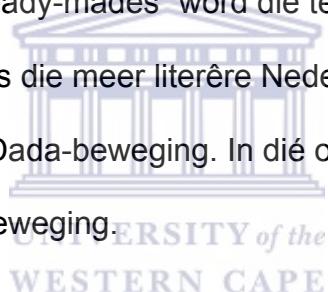


4.2.6 Barbarber.

By *Barbarber* gaan dit om die soort blik op die werklikheid en veral die dinge in die werklikheid waarmee die Franse kunstenaar Marcel Duchamp (1887 – 1968) reeds in 1913 die kunsliefhebbende publiek geskok het toe hy ‘n fietswiel op ‘n kombuisstoeltjie gemonteer en onder die titel “beweging” op ‘n tentoonstelling uitgestal het. Hierdie tegniek om gewone voorwerpe uit hul, vir die waarnemer vertroude omgewing, los te ruk en as kunswerk aan te bied, het dit die naam “ready mades” besorg. Volgens Renders (1986 : 27) was die redaksielede van *Barbarber* aanvanklik glad nie daarvan bewus dat soortgelyke kunsuitinge ook buite Nederland bestaan het nie.

Oor een van die belangrikste *Barbarber*-digters skryf Boomsma (1984 : 3) as volg: “De Bernlef van *Barbarber* concentreerde zich op het observeren van gewone dingen en gegevens.” ‘n Gedig word dan ook as ‘t ware op straat gevind: ‘n winkellysie, ‘n kennisgewing of koerantberig kry ‘n titel en word daardeur kuns. Soms word ook die sg. collage-tegniek ingespan deurdat voorwerpe of tekste wat oënskynlik niks met mekaar te doen het nie, saamgevoeg word om op verrassende wyse wel “sin” te maak. Die taal bly gewoon, maar daar is min sprake van die soort taalspel wat by die Vyftigers voorkom. Terselfdertyd is dit poësie wat selde op ‘n direkte wyse emosie uitdruk.

Veral n.a.v. die gebruik van “ready-mades” word die term “neo-realisme” soms hier ingespan. Sowel die Franse as die meer literêre Nederlandse neo-realiste deel ‘n verwantskap met die vroeëre Dada-beweging. In dié opsig is daar ook ‘n verwantskap met Pop Art en die Zero/Nul-beweging.

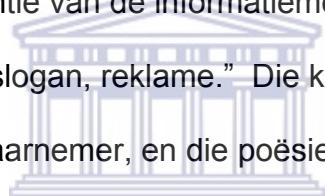


Nog ‘n belangrike *Barbarber*-skrywer is K. Schippers, terwyl die ouer C. Budding, Jan Hanlo en Chris van Geel eweneens bydraes lewer.

Oor die ontvangs van dié “gewone” en dikwels humoristiese poësie deur die publiek sê Brems (1984 : 172): “De gedichten zelf, die in veel gevallen meer boeien om het concept dat erachter steekt en om de mentaliteit dan om de kwaliteit van het afgewerkte produk zelf, werden soms wel als grapje, zelden als volwaardige poëzie geaccepteerd.”

4.2.7 Gard Sivik.

Die tydskrif *Gard Sivik*, 'n duidelike uiting van verset teen die Vyftigers, word in 1955 in Antwerpen opgerig deur die Vlaamse digters Gust Gils, Paul Snoek en Hugues Pernath. Anbeek (1990 : 245) verwys na *Gard Sivik* as "de Rotterdamse branche" van die neo-realisme in Nederland. In 1964 kom dié tydskrif tot 'n einde en word in die daaropvolgende jaar hervat met die blad *De nieuwe stijl*. Die neo-realistie rig hul aandag op die alledaagse werklikheid, veral die moderne stedelike samelewing, die nuwe en oordonderende media: die TV, film, advertensies, maar ook sake soos popmusiek, sport en ruimtevaart. Soos Brems (1984 : 173) dit stel: "in een reflex van zelfbehoud tegen de concurrentie van de informatiemedia, gaat hun poëzie vermomd als informatie, communicatie, slogan, reclame." Die kunstenaar vermom hom eweneens as koel, saaklike waarnemer, en die poësie word ondigterlik.



UNIVERSITY of the
WESTERN CAPE

By Gard Sivik loop dit ook uit op die gebruik van "ready mades," op weergawes van flardes uit gesprekke asook aandag aan alledaagse dinge en ervarings, die wêreld van die tegniek en die gebruik van gewone taal. Anbeek (1990 : 248) meen egter dat die Nederlandse neo-realistie min sukses gehad het met hul poging om die poëtiese woord finaal af te skaf: "Eerder heeft het op zijn beurt een reactie opgeroepen, namelijk een terugkeer van de emotie."

4.2.8 Kreatief en die Vlaamse neo-realistie.

Die neo-realisme in Vlaandere word pas teen 1970 belangrik. Hierby speel die tydskrif *Kreatief* 'n belangrike rol. Digters soos Roland Jooris, Herman de Coninck, Patricia

Lasoen en Stefaan van der Bremt kom aan die woord. Die maatskappy-kritiese gees teen die einde van die jare sestig het 'n duidelike invloed op hul werk. Die neiging tot die anonieme deurgee van informasie soos by die Nederlandse neo-realiste ontbreek egter. Die digterlike spreker openbaar hom hier as subjektiewe waarnemer. Sommige kritici gebruik dan ook m.b.t. hulle werk die term romantiese realisme. Deflo (1971 : 13 -15) sê dat hier nie soseer sprake is van die voortsetting van die *Gard Sivik*-groep nie, maar eerder van 'n sterk Angelsaksiese invloed. Onder meer wys die digters van "The Mersey Sound" uit Liverpool op 'n byeenkoms in Brussel daarop dat hulle die poësie wil terugbring na die gewone lewe en die omgangstaal.

4.2.9 Raster.

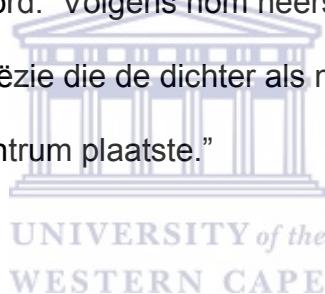


Die tydskrif *Merlijn* wat tussen 1962 en 1966 verskyn, oefen eweneens 'n belangrike invloed uit op die literêre kritiek. "Close reading" en die struktuuranalises van literêre tekste word vooropgestel – iets waarvoor die verwikkeld poësie van die Vyftigers uiters geskik is.

Merlijn word opgevolg deur die tydskrif *Raster* (1967 – 1973) 'n internasionaal geörienteerde tydskrif wat ook werk uit ander taalgebiede oorneem (o.m. van Breyten Breytenbach). Onder die Nederlandse digters wat hierin publiseer, tel vroeëre Vyftigers soos Polet, Elburg en Kouwenaar. In 'n sekere sin word die eksperimentele rigting hier dan ook weer voortgesit, maar dan onder die leiding van jonger figure soos H.C. ten Berge en Hans Faverey. Ander opvallende Rasterskrywers is o.a. Rein Bloem, Jacques Hamelink en Ad Zuiderent.

Hul poësie is meesal ingewikkeld en kenmerkend is die kunsteoretiese opvatting dat poësie te make het met 'n ondersoek van die taal as materiaal. Sötemann (1975 : 349) wys ook t.o.v. Kouwenaar op die aandag vir die vervaardiging van die gedig, maar met 'n wantroue in die materiaal. Vir hierdie digters is die poësie nie daarop gerig om die werklikheid te verwoord nie, maar om dit tot stand te bring binne die outonome wêreld van die taalkunswerk.

Ook dié soort poësie het nie 'n wye leserskring uitgelok nie. Brems (1984 : 175) skryf dit daaraan toe dat dit by die leser 'n gevoel laat van uitgeslotenheid uit 'n kunswerk wat homself uitdruklik aanbied as 'n geslote geheel, waardeur elke emosionele herkenbaarheid uitgeskakel word. Volgens hom heers die tradisionele opvatting steeds in die vraag na "een poëzie die de dichter als mens, als sprekende persoonlijkheid terug in het centrum plaatste."

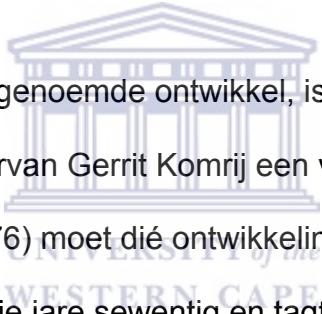


4.2.10 Tirade.

Die reaksie op die Nederlandse neo-realisme waarna Anbeek (1990 : 248-249) verwys kom volgens hom na vore in *Tirade* (1957 – 1985). In dié tydskrif word die tradisie van die vooroorlogse tydskrif *Forum* in 'n mate voortgesit. Velthuysen (1986 : 75) wys daarop dat die tydskrif veral op poësie-terrein 'n belangrike rol gespeel het met die tot stand bring van 'n eie vorm van realisme in die jare sestig, 'n herkenbare *Tirade*-poësie. "Het is ene poësie die, doordat zij buiten alle bestaande stromingen valt, een eigen stroming, met namen als Van Geel, Emmens, Kopland, Herzberg en Michaelis, is gaan vormen."

Hierdie poësie word gekenmerk deur rasionaliteit, maar tog ook 'n sekere eenvoud en helderheid. Anbeek (1990 : 250) sê dat Kopland se werk bv. ook 'n hoofkenmerk van "romantiek" vertoon: "de intieme band tussen de emoties van de dichter en zijn poëzie blijf onverbroken." Die "grote gevoelens" word egter wel "verpakt in een beschermende laagje ironie." Chamuleau et.al. (1991 : 294) gebruik dan ook die term "romanties-realisties" om dié poesie te beskryf en wys verder o.m. op die "praattoon" en die klem op verstaanbaarheid.

4.2.11 Die neo-romantiek of die ironies-romantiese rigting.



Nog 'n rigting wat verder uit bogenoemde ontwikkel, is die neo-romantiek of die ironies-romantiese rigting, waarvan Gerrit Komrij een van die belangrikste digters is. Volgens Brems (1984 : 175 -176) moet dié ontwikkeling gesien word teen die maatskaplike agtergrond van die jare sewentig en tachtig. Daar is 'n dubbelsinnige verband met "de algehele mentaliteit van stagnatie, uitzichtloosheid, cultuurpessimisme. Dubbelzinnig omdat deze poëzie tegelijk uitdrukking is van de moeheid, van het besef dat er geen vernieuwing meer mogelijk is, dat alles al gezegd is, én een vlucht uit die nogal trieste werkelijkheid. Een vlucht in de schoonheid, in de kindertijd, in het sentiment. Maar allesoverheersend blijft het gevoel van mislukking, van overbodigheid in een leven dat 'tussen twee stilten' verloopt."

4.2.12 Plesierdigters.

Poësie wat allereers gerig is op taal spel, humoristiese effekte en vermaak, "plezierdichten," het 'n ou en ryk tradisie in die Nederlandse letterkunde. Hierdie poësie bestaan in diverse vorms van volkspoësie, in die kinderpoësie, maar reik ook terug na bekende literêre skrywers soos Piet Paaltjens en De Schoolmeester uit die 19de eeu. Literêre erkenning kry dit egter pas in die jare negentig. Hier speel die tydskrif *De tweede ronde* 'n belangrike rol. Bekende plesierdigters is Annie M.G. Schmidt, Kees Stip, John O' Mill, Willem Wilmink, Hans Dorresteijn, Drs. P. en Daan Zonderland.



4.2.13 Feministiese poësie.

Die feministiese literatuurbenadering speel in die jare negentig 'n steeds prominenter rol in Nederland en vind ook neerslag in die poësie. 'n Opvallende digtersfiguur in die verband is Elly de Waard.

4.2.14 Samevatting.

Gesien in die lig van bogenoemde strominge, blyk dit nie moontlik om Herzberg klinkbaar by 'n spesifieke groep digters in te deel nie. Wel vertoon haar poësie sekere kenmerke wat in sommige van die rigtings te bespeur is. Hoewel Herzberg eers in 1961 debuteer, is daar bv. ooreenkoms met die Vyftigers, deurdat haar poësie ook spontane, lewenskragtige uitinge is en dat assosiatiewe skakeling eerder as logiese

verbande aan die orde gestel word. Herzberg maak ook veel gebruik van uitbuiting van die klank d.m.v. spelling, homofone, homonieme, alliterasie en assonansie – wat ook die dubbelsinnigheid van haar poësie verhoog. Die tradisionele vormkenmerke soos metrum, rym en interpunksie ontbreek wel nie soos by sommige van die Vyftigers nie, maar dit word op ‘n heel ander manier as deur die vroeër digters gebruik. Soos die Vyftigers het sy ook wel ‘n heel ander benadering tot beeldspraak. Op haar werkwyse in dié verband sal later by die afdelings **Resepsie (5)** sowel as **Identifisering en kritiese analise van tegnieke, temas en nuanses (8)** teruggekom word.

‘n Groot punt van verskil tussen Herzberg en die Vyftigers, is egter dat die opsetlike tartende houding – soos deur Lucebert geïllustreer – in haar werk ontbreek.

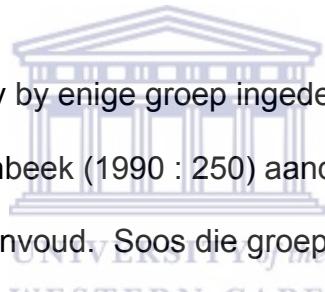


Haar werk toon sekere ooreenkoms met die *Barbarber*-groep soos gesien kan word in die feit dat sy ook voorwerpe wat op die oog af geen verband met mekaar het nie, byeenbring. Tog verskil haar poësie meesal in dié opsig van die *Barbarber*-digters nl. dat dit nie slegs ‘n bymekaarbring (bv. onder een titel) van uiteenlopende dinge is nie, maar dat sy hierdie skynbaar teenstellende dinge afwerk tot ‘n geheel wat ‘n taalkunswerk vorm.

Enkele raakpunte met die Vlaamse experimentele hou in dat sy ook van paradokse en die skepping van meervoudige betekenisse gebruikmaak. Voorts het haar poësie dikwels te make met die alledaagse gebeure en ervarings en gebruik sy meesal gewone taal soos die skrywers van *Gard Sivik*. ‘n Verdere ooreenkoms met *Gard Sivik* is die feit dat sy dikwels stukkies gesprek en dialoog binne die gedig inkorporeer. By Herzberg, anders as *Gard Sivik* speel die media as middel tot kommunikasie egter nie soseer ‘n rol in die onderwerpe van haar poësie nie – hoewel sy in die ander

genres waarin sy skryf, soos drama, draaiboek vir televisie en film, hierdie nuwe ontwikkelings as sodanig wel gebruik.

Herzberg vind verder ook aansluiting by die *Raster*-groep vir wie “Close reading” en die struktuuranalises van gedigte veral belangrik is. Haar poësie, soos dié van die lede van dié groep, is gerig daarop om die werklikheid binne die selfstandige eenheid van die taal as kunswerk tot stand te bring. Tog verskil Herzberg se werk van hierdie groep, deurdat haar poësie die leser nie emosioneel uitsluit nie, maar daarop gerig is om sodanige gevoelens – wat deur middel van tegniek en ongewone stelwyses weggeskryf word – indirek en assosiatief by die leser op te roep.



Dit lyk asof Herzberg, indien sy by enige groep ingedeel moet word, die meeste tuis is by die *Tirade*-digters. Soos Anbeek (1990 : 250) aandui, vertoon hierdie digters se werk rasionaliteit, maar ook eenvoud. Soos die groep van *Tirade*, wys Herzberg die emosie nie af nie, al word dit dan op ‘n indirekte manier “verpakt” soos Chamuleau et.al. (1991 : 294) dit noem. Nog ‘n belangrike ooreenkoms met hierdie digters, is die “praattoon” en helder verstaanbaarheid wat Herzberg se werk tipeer.

Nogtans is die belangrikste verwantskap met hierdie groep die feit dat Herzberg, soos die ander lede van dié groep, “buiten alle bestaande stromingen valt” (Velthuysen, 1986 : 75). Hierdie stelling is gegrond daarop dat Herzberg, soos hierbo aangedui, met ‘n hele paar van die groepe wat ná 1945 in Nederland en Vlaandere ontstaan, sekere kenmerke deel, maar haar tog aan geen één stroming werklik heg nie. Deur die selektiewe gebruik van sekere elemente wat ook sommige van hierdie rigtings kenmerk, sowel as ‘n duidelike persoonlike inslag, verkry Herzberg ‘n unieke individuele stem in die Nederlandse digkuns. Anbeek et.al. (1984 : 175) stel dit as

volg: "In gedichten van o.m. Rutger Kopland, Chris J. van Geel, Judith Herzberg, Herman De Coninck, e.a. worden alles excessen van experiment, van realisme én van directe sentimentaliteit vermeden om precies het beste uit die tradities met elkaar te verbinden op een manier die zo weinig mogelijk uitdrukkelijk literair wil zijn."



5. Resepsie.

In hierdie afdeling sal verwys word na die resepsie deur letterkundiges en resensente.

Uiteraard was 'n verdere ondersoek na lesersresepsie nie haalbaar nie, maar ook nie toepaslik vir hierdie studie nie.

Eerstens sal 'n kort **Algemene evaluasie (5.1)** m.b.t. die poësie van Herzberg gegee word. Vervolgens sal die belangrikse aspekte van haar poësie waарoor kritici hul uitspreek, aangestip word: **(5.2) Tegniek, styl en toon; (5.3) Deurlopende motiewe; (5.4) Detail en waarneming; (5.5) Sentiment en/of emosie; (5.6) Die verhouding gedig : werklikheid** en laastens 'n **Samevatting (5.7)** m.b.t. die vernaamste uitsprake wat toepaslik is t.o.v. die vraagstellings van hierdie ondersoek.

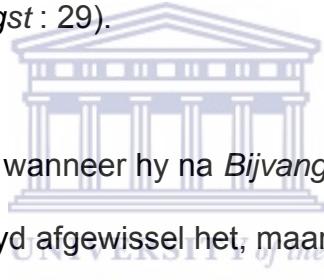


Bloemlesings as sodanig word nie by hierdie besprekings ingesluit nie. Oor die laaste drie publikasies van Herzberg, nl. *Staalkaart* (2000), *Weet je wat ik ook nooit weet* (2003) en *Soms vaak* (2004) kon geen noemenswaardige uitsprake t.o.v. die genoemde aspekte soos geïdentifiseer onder die afdeling **Resepsie** opgespoor word nie. Van die gedigte uit hierdie publikasies kom egter wel ter sprake onder die afdeling **Identifisering en kritiese analyse van tegnieke, temas en nuanses (8)**. In lg. afdeling sal dan ook na die menings van kritici oor spesifieke gedigte verwys word waarvan toepassing.

5.1 Algemene evaluasie.

Veral die bundel *Bijvangst* (1999) lok kritiek uit by sommige resensente. Gerbrandy (1999) sê dat daar in dié bundel “veel teksten staan die niet meer zijn dan best aardige vondstjes of gedachtetjes waar een goede dichter een middelmatig gedicht van had kunnen maken.”

Ook Jacobs (1999) lewer as volg kommentaar op wat hy as minder geslaagde gedigte beskou: “Net zoals al haar vorige dichtbundels bevat ook *Bijvangst* een aantal gedichten waar je je schouders bij ophaalt. As voorbeeld noem hy die gedig “En of het hier gesneeuwd heeft” (*Bijvangst* : 29).

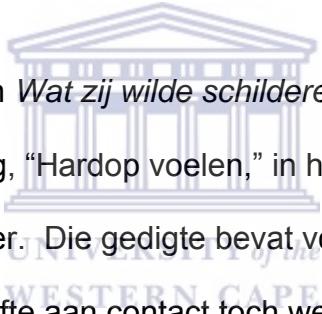


Warren (1999) sluit hierby aan wanneer hy na *Bijvangst* verwys en sê dat “doffe en briljante gedichten” mekaar altyd afgewissel het, maar dat “. . . de verhouding tussen geslaagde en mislukte gedichten deze keer keer teleurstellend uitgevallen (is).” Hy stel dit egter ook dat die titel *Bijvangst* “op een of andere manier haar poësie karakteriseert (. . .). Ze is vooral bedreven in het profiteren van het toeval. Er wordt eindeloos gearzeld, langdurig gezocht, van alle kanten afgetast, zo veel mogelijk omcirkeld in het werk.”

Ten opsigte van die rol wat toeval speel in die poësie van Herzberg, noem De Wolff (1997) ook wat K. Poll vroeër in *De eigen vorm* (1967) skryf: “Het lijkt op een anecdote over Tsjechov, geloof ik, die met zijn vrienden wedde dat hij over ieder willekeurig onderwerp een verhaal zou kunnen schrijven, en die het toen deed over een inktpot. Zo ook bij Judith Herzberg: ieder zin, ieder ding kan gebruikt, gevormd, geannexeerd worden door de voorradige gevoelens. Zij maakt zich geen zorgen dat

haar ondervindingen de gevoelens van hun stuk kunnen brengen. Zij kent alleen wat zij herkent, en daarmee uit, de rest gaat langs haar heen.” Die gebruik van dit wat toevallig voorkom of gebeur, word deur hom dus as betreklik positief gesien.

De Boer (1996) vereenselwig hom ook met dié siening t.o.v. die “toeval” wanneer hy verwys na die gedig “Eind, d.w.z. begin van het eind” (*Wat zij wilde schilderen* : 10) en sê dat dit as ‘t ware dien as ‘n “snapshot” van die werklikheid: “Veel van Herzbergs gedichten hebben zo een fragmentarische karakter. . . / Zij lijken zich te hullen in de vorm die de werkelijkheid toevallig voor hen in petto had en waaraan Herzberg zich schijnbaar nonchalant conformeert.”

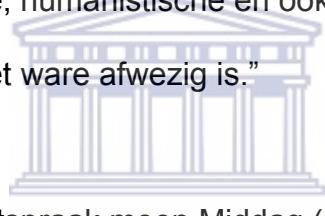


De Boer (1996) meld ook dat in *Wat zij wilde schilderen* (1996) weer “hardop gevoeld” word, soos die titel van ‘n gedig, “Hardop voelen,” in haar eerste bundel (*Zeepost*, 1963 : 13) ook vroeër suggereer. Die gedigte bevatten volgens hom ‘n “scala aan onderwerpen waarbij die behoefte aan contact toch wel de boventoon voert.” Hy noem as voorbeeld die openingsgedig “Over het omhelsen na het afscheid” (*Wat zij wilde schilderen* : 5) waar dit gaan om ‘n poging om die kontak tussen mense ná ‘n afscheid konkreet te bestendig. “Liefde, contact, communicatie: daar komt het in deze poëzie vaak op aan.” De Boer sê voorts dat ‘n mens Herzberg se poësie nodig het om “. . .onzichtbare krachtvelde in het alledaagse, die in een vastgelopen liefdesrelatie zo goed al die in kwesties van oorlog en vrede, zichtbaar te maken. Dat Herzberg dat doet zoals ze het doet, genuanceerd, betrokken en gevoelig, is haar grote kracht.”

Schouten (1992) meen weer dat die poësie van Herzberg veral gaan om die taal waarin dit aangebied word. Haar poësie het volgens hom iets onbevange, en intellektualisme is wesensvreemd aan haar. “Stilistisch voelt ze zich het meest thuis bij

eenvoudig, onopgesmukt taalgebruik, dat toch steeds gedrenkt is in eigen persoonlikheid. Op onnadrukkelijke wijze heeft haar poëzie vaak iets organisch, alsof het panklaar gedicteerd is door de geest. . . Zelden of nooit is het spectaculair wat ze schrijft, wel vaak heel treffend. . . Herzberg heeft een subtiel vermogen om moeilijke, haast onbeschrijfbare dingen te karakteriseren.”

Met die uitreiking van die Constant Huygens-prijs vir die hele oeuvre van Herzberg, skryf Guus Middag (1994) dat daar veral twee houdings in die gedigte van Herzberg is wat opval. Aan die een kant dié van “een onbevangen kind, een quasi- onwetende buitenstaander, een aarzelende afwachter voor wie alles nog beginnen kan,” en aan die ander kant die “levenswijze, humanistische en ook wel eens moraliserende gedicht waarin die dichteres self als het ware afwezig is.”



Ten spyte van bogenoemde uitspraak meen Middag (1994) egter dat Herzberg se werk tog nie te kategoriseer is nie, wanneer hy sê dat baie van haar poësie indirek is, waarin “het echte’ leven alleen via een grillige omweg benaderd kan worden (. . .). Zij kiest voor die grilligheid van inval en toeval en begint bij elke gedicht als het ware opnieuw.” Die wonder van haar poësie lê volgens hom daarin dat sy as ‘n beginner met groot reëlmaat gedigte begin skryf het sonder om haar aan enige kritiek te steur.

5.2 Tegniek, styl en toon.

Oor die vraag of Herzberg metafories skryf al dan nie, bestaan uiteenlopende menings van resensente. In hierdie afdeling word ter illustrasie slegs verwys na die dispuut wat bestaan oor die gedig “Zeesterren” (*Wat zij wilde schilderen* : 48). In ‘n resensie oor

dié betrokke bundel sê Guus Middag (1996) dat Herzberg ‘n “. . . angst voor metaforeiek” het. Die spreker self sê dan ook in die gedig “Zeesterren” [sien Bylaag I] dat die gedig nie ‘n metafoor is nie. Tog meen Middag dat daar ‘n “grote niets” in die gedig “ongenoemd blijft,” en dat dit deur die “aanspoelende zeesterren wel opgeroepen word: gaskamers, miljoenen, zingend, hand in hand, de dood tegemoet.” Hy stel dit egter dat Herzberg huis dáároor nie kan skryf nie: “Er valt niet over te schrijven, en zeker niet in fraaie zinnen met dichterlijke simbole. Dat inzicht zal Herzberg steeds weer naar de zichtbare oppervlakte en de waarneembare buitenkant drijven. Realisme uit noodzaak.”

In reaksie op ‘n berig in *De Morgen* waar S.H. (1997) pertinent na Herzberg se gedig “Zeesterren” verwys as ‘n metafoor vir die holocaust, skryf Herman de Coninck (1997) as volg: “De Holocaust is helemaal niet een ‘vaak gehanteerd onderwerp’ van Herzberg. Hoe doe je dat trouwens: even de holocaust hanteren? Wat Judith Herzberg eigenlijk zegt is juist dat je als schrijver geen recht hebt op zo ‘n onderwerp. De gedicht weigert de metafoor. . ./ Ik kan me daar zo over opwinden omdat dit juist de essentie van haar poëzie is: ze is aangrijpend omdat ze niet aangrijpend wil zijn. Zij wil het niet over grote thema’s hebben, omdat ze al moeite genoeg heeft met de kleine.”

In die afdeling **Identifisering en kritiese analise van tegnieke, temas en nuanses** (8) word die kwessie t.o.v. die gebruik van die metafoor as stylmiddel al dan nie, weer te berde gebring.

Wat die hantering van taal betref, wys Komrij (1997) veral op die tegniek van “afbreek” wat deur Herzberg gebruik word. N.a.v. die gedig “Liedje” (*Dagrest*: 44) sê hy:

“. . . van haar is vaker gezegd dat zij een meester in het afbreken is.” Hy noem dat die “lezer even op verkeerde been word gezet of drastisch in zijn verwachtingen wordt bedrogen. Wie het afbreken zó tot kunst verheven moet iets met balanceren en zelfbeheersing hebben (. . .). Er worden halsbrekende toeren uitgehaald en toch verliest de dichteres de controle niet.”

Komrij (1997) dui ook aan dat Herzberg in “Liedje” groot begrippe gebruik soos “Leugen, liefde, gevaar, ziekte, sterven,” maar dat dit nie ‘n uitstorting van gevoelens is nie. “Door het rangschikken, uitbalanceren, variëren en tegen elkaar uitspelen van woorden lijkt het of het gedicht de gevoelens oproept. Het gedicht is primair: de achteloze beheersing van de techniek dempt de emotionele golf. Gevoelens deur matglas.”

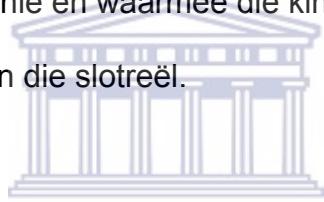


Volgens hom is Herzberg ‘n ware “koorddanser.” “Door haar aftasten en verbaal haperen schept ze ruimte tussen haar en die lezer. Ze creëert een spanning door te doen of ze alles geeft en daar tegelijkertijd een strenge structuur van herhaling, echo en climax te hanteren waarbij ze persoonlijk buiten schot blijft (Komrij 1997).

Fokkema (1982 : 3 - 4) noem in dié verband dat Herzberg in die gevoelsliriek daarin slaag om aan oorgevoeligheid te ontsnap deurdat die vorm van die gedig die gevoelens verdig. Hierdie verdigting geskied met behulp van ongewonewoordkombinasies, woorde wat aan die gewone omgangstaal ontleen word, en ‘n elliptiese sinsbou. Herzberg maak gebruik van slim rymverdoeseling en klankpatrone wat daartoe bydra dat die aandag nie gerig word op die anekdote nie, maar op die bewerking daarvan.

In ‘n resensie oor *27 Liefdesliedjes*, ‘n vertaling van Hooglied, wys Willem Wilmink (1971) weer op die ongewone sinsorde van sekere reëls waardeur Herzberg op doelbewuste manier aan die natuurlike rym ontsnap.

Ook oor die aspek van rym, verwys Ton van der Stap (1999) onder ander na die gedig “rijkrijm (*Bijvangst* : 27). Hy wys daarop dat in dié gedig inderdaad “rijkrijm” voorkom – in bv. die woorde “bakkers”, “stakers” en “akkers.” Wat Van der Stap egter veral interesseer, is die feit dat die gedigte van Herzberg juis handel oor dinge wat nie rym nie. Ook die argument in die gedig “rijkrijm,” naamlik dat kinders hulle kos moet opeet, rym nie met die slot van die gedig nie, aangesien die “stakers” (wat waarskynlik niks het om te eet nie en waarmee die kinders as ‘t ware emosioneel afgedreig word) gesigloos bly in die slotreeël.

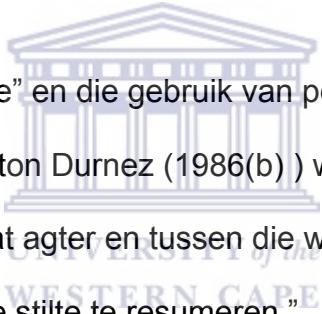


Hierdie gedig is egter vir Van der Stap (1999) maar net een voorbeeld van dit wat nie rym nie. Hy skryf: “In de wereld die Judith Herzberg fascineert, rijmen de dingen en ook de mensen juist nie op elkaar. Ze raken elkaar net niet, schuiven langs elkaar heen, ontwijken elkaar in het bereiken van elkaar, vragen om een aandacht die ze zelf onmogelijk maken. Herzberg heeft een uniek zintuig om het ongerijmde waar te nemen in het kleinste.”

Op sy beurt dui Goedegebuure (1984) aan hoe die surrealiste effek deur die taalgebruik versterk word in ‘n gedig soos “Optilt” (Dagrest :10) deurdat die “ongrammaticale zinsbouw (. . .) buitengewoon adequaat (is) om de irreële, spookachtige bewegingen van de vleermuis op te roepen.”

In dié verband noem Bresser (1994) dat Herzberg geheg is aan eksakte formulering en dat die betekenis en vorm vir haar altyd presies moet saamval. "Haar gedichten hebben een bewust gekozen typografie, die niet uit rechtlopende, rijmende zinnen bestaat. Het breekt af, het verspringt, het neemt zijn eigen kleine pauzes."

Bresser (1994) sê voorts: "Wie ze hardop leest, komt uiteindelijk altijd dat binnentempo tegen, dat de woorden in beweging zet en hun plaats en toon bepaalt. Het zijn en blijven gedichten zonder galm. Ze hebben nooit last van ijdelheid. Ze zijn het evenbeeld van de maakster. . ./ Lezend en luisterend kom je als vanzelf tussen de regels herkenbare sporen van verlangen tegen naast het onherroepelijke van pijn en verdriet."



Kritici beklemtoon ook dat "stilte" en die gebruik van pauses 'n belangrike tegniek in die werk van Herzberg is. Gaston Durnez (1986(b)) wys daarop dat Herzberg se gedigte dikwels poog om dit wat agter en tussen die woorde verswyg word, op te roep. Hy noem dit "een poging om de stilte te resumeren."

De Wolff (1997) verwys ook na 'n uitspraak in 'n essay van Poll oor die "pauzes" in die poësie van Herzberg: "Zij verzet zich (. . .) tegen de definitieve stilte en zij doet dat op een listige manier; veel kleine stiltes wegen op tegen één grote. Zij bestrijdt de dood met stukjes van zijn eigen wapen."

De Wolff (1997) herhaal voorts wat Kees Fens in *De Tijd/Maasbode* (28 dec. 1963), sê oor die "stilte" wat die toon van Herzberg se poësie bepaal: "Veel verzen danken hun spanning aan hetgeen niet te zeggen is, maar dat achter elke regel aanwezig is. De nuchtere constatering is de maximale benadering van een intens verdrietige werkelijkheid, zo maximaal echter dat de nuchterheid voor de lezer er werkelijk een in

schijn wordt.” Tog meen De Wolff dat hoewel stilte en leegte in die jare sewentig ‘n veelgesogte tegniek in die Nederlandse poësie is, dit egter nie dié tendens is wat Herzberg nagevolg het nie, aangesien sy dit nooit oor die abstrakte gehad het nie.

K. Schippers (1980) wys spesifiek op die beklemtoning van kontraste en dan veral in die bundel *Botshol*. Onverwagte aksent en ritme wat in geen gedig dieselfde is nie, lei volgens hom tot beweeglikheid in die poësie. “Door dat steeds wisselende ritme zijn haar gedichten niet dichtgetimmerd, maar staan ze open voor aanvulling (. . .). “Door die toewijding krijgen de onderwerpen hun kracht. Judith Herzberg brengt een eerbetoon aan het ritme, binnen een ongebonden vorm. Daardoor zijn haar geheimzinnige miniaturen droefgeestig.”



Soudijn (1984) sluit hierby aan as hy wys op die skynbare teenstelling in die gedig “Minnaars minnaars” (*Dagrest* : 33) waar die spreker praat oor die vreeslikheid wat minnaars mekaar aandoen huis omdat hulle mekaar so intiem ken. In die gedig “Blijf bij” (*Dagrest* : 40) suggereer die spreker volgens hom ook paradoksaal die behoud van ellende, omdat dit beter is as verstandigheid: “Blijf liever in beduusde rouw want/ verstandigheid is besmettelijk/ en keelt ze steeds.”

Ook Aad Nuis (1984) sê dat dit huis die teenstellings in die poësie van Herzberg is wat dit spannend maak. Volgens hom slaag dit soms, maar ander kere nie. Tog is hy van mening dat ‘n mens nie die swakker gedigte van Herzberg uit haar werk sou kon laat nie, aangesien dit dan die “roekeloze” aard van haar poësie in die geheel sou skaad. Hy beskou die bundel *Dagrest* wel minder geslaagd as *Botshol*, en noem dit “een bundel waarin de verhouding van parels tot parelmoer (me) wat ongunstiger lijkt dan in eerdere bundels.”

Ten opsigte van sober styl, ingehoue en relativerende toon is daar volgens Froukje Hoekstra (1978) ooreenkoms tussen die poësie van Herzberg en Kopland. Sy vind ook dat daar in Herzberg se poësie 'n gestileerde heftigheid voorkom. Goedegebuure (1984) meen weer dat dit die opsetlike sondiging teen die gangbare idioom is wat 'n weerbarstige krag aan Herzberg se poëzie verleen. "Het is soms alsof ze bang is het slachtoffer te worden van een per definitie zoetgevooisde lyriek. . ." Hy noem egter dat Herzberg in "*Dagrest*" deurgaans aan haarselv trou bly deurdat sy nie buite haar "vaste plaats aan die zijlyn van de grote drama's" tree nie. Daardeur bly haar gebruik van "understatements" en milde humor geuite neiging tot relativeren behouden."

Morriën (1984) wys ook op die tegniek van Herzberg naamlik om dinge te registreer in spreekstyl/praatstyl. Een van die mooiste gedigte in die bundel *Dagrest* is vir hom egter "Liedje" waarin "niet wordt geregistreerd, maar op een bezwerende toon wordt 'gezongen.'"



Onder die opskef "De precisie van een vergelijking," skryf JOV (1993) die volgende oor die verband tussen die poësie van Herzberg en die titel van haar bundel *Zoals* : "Misschien kan de manier waarop poëzie werkt, samengevat worden in één woord: zoals, want poëzie moet het vooral hebben van vergelijkingen waarin de dichter elementen verbindt die vaak ogenschijnlijk niet zo veel gemeen hebben."

5.3 Deurlopende Motiewe.

Volgens kritici vorm skynbare teenstellings, huis om daardeur die allesinsluitende aard van die lewe te illustreer, 'n draad wat deur die poësie van Herzberg loop. So meen

Slagman (1980) dat die titel van die bundel *Botshol* (vernoem na 'n natuurmonument, Botshol, 'n moerasgebied in die buurt van Abcoude) verwys na 'n begrensde lewe waarbinne telkens twee verskillende dinge met mekaar in stryd is. Om die aggressiwiteit uit te ban en 'n draaglike spanning daar te stel, moet daar dan 'n skikking getref word. Slagman (1980) haal ook aan wat Herzberg self sê in 'n verslag *Over het maken van een gedicht*: "Mijn gedichten komen voort uit mijn poging twee dingen, die op het eerste gezicht geen verband lijken te hebben met elkaar, toch te rijmen."

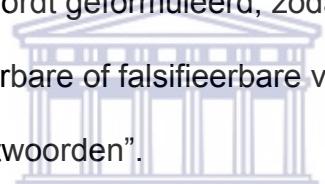
Tog meen Slagman (1980) dat die titel *Botshol* nie begrensing impliseer nie, maar dat dit juis verwys (soos ook die vroeëre titels *Beemdgras*, en *Strijklicht*) na die funksie wat poësie kan vervul "als wesenlijk bestanddeel van een werkelijkheid, van het leven van de dichteres en de lezers. In een gedicht isoleert de dichteres feiten uit haar ervaringswereld om nieuwe ordeningen te scheppen die voldoende verbindingen overlaten tussen gedicht en lezer. De grenzen op papier stellen ongenoemde en ongekende grenzen open."

Volgens hom is dit ook in die bundel *Bothol* die geval van "proberen de scheidslijn te doorbreken of op te lossen tussen heden en verleden, verte en nabijheid, fictie (poëzie) en werkelijkheid, binnen- en buitenwereld, begaanbaar en onbegaanbaar gebied, leven en dood, en tegenstellingen en paradoxen op een zinvolle manier in kaart te brengen" (Slagman, 1980).

Ook die aspek van kartering, sowel as die onsekerheid van die lewe, kom volgens Slagman (1980) duidelik in *Botshol*, soos ook vroeër in *Zeepost* (1963), na vore. "Hier wordt de catering ook expliciet gemaakt en culmineren de gevoelens en associaties

(. . .) in het beeld van die ‘vreemde landkaart.’” Hy stel dit dat Herzberg geen kant en klaar oplossinge in haar gedigte bied nie, maar dat die teenstrydige elemente en paradokse só binne die ruimte van die gedig geskik word dat die gedig ‘n bestaan van betekenis verkry sonder dat die spanning verlore gaan. Volgens hom bestaan die spanning onder andere daarin dat “er na het lezen van die gedichten vragen overblijven, waarop geen of te veel antwoorden mogelijk zijn.”

Slagman (1980) verwys ook na die uitspraak van Kopland in *Bzzlletin* (jan. 1979): “Poëzie (. . .) is een taal waarin ons mogelijk wordt gemaakt iets te herkennen wat wij nog niet wisten. Het klinkt paradoxaal, maar het wil niets anders zeggen dan dat er in poëzie een kijk op de wereld wordt geformuleerd, zodanig dat er vragen *overblijven*. Poëzie bied niet alleen verifieerbare of falsifieerbare veronderstellingen aan, maar speculaties, vragen zonder antwoorden”.



UNIVERSITY of the
WESTERN CAPE

Fokkema (1986) vind ook dat die tematiek in *Dagrest* sterk verbind is aan die ondersoek van verskillende lewensmoontlikhede soos uitgebeeld in die toneelstuk *En/Of* waar die liefdesrelasie tussen die man, sy vrou, sowel as sy vriendin ondersoek word. In hierdie verhouding word alles toegestaan. Die woord “of” word hier vervang met “en.” Tog kan hier “deze ogenschijnlijk ideale, maar in werklikheid irreële, verhouding (. . .)” volgens Fokkema “slechts bestaan bij de gratie van geveinsde gevoelens.”

Rob Schouten (1992) sê ook dat die titel van die bundel *Zoals* (1992) tekenend is van die spreker se perspektief op die lewe, naamlik dat dinge soms identifiseerbaar lyk, maar dan selde só ís - “raadsels en kleine verschillen overheersen.” Ook die woorde “denk ik” in die titelgedig slaan volgens hom op die voorbehoud tot onsekerheid en/of

sekerheid wat die skryfster haarself toeëien. Schouten haal ter illustrasie die reëls aan uit die gedig “Sentimenteel” (*Zoals* : 37) : “Nooit zal zij weten of hij weet/ hoe zij dat woord heeft aangegrepen/ Nooit zal hij weten wat zij/ begrepen heeft.” Die menslike kontak is dus gedoen om onvolledig te bly. Hy wys ook daarop dat die onbeheersbare en die toeval in veel gedigte in *Zoals* oorheers. “Zelden horen dingen bij elkaar, hoe dicht ze ook bij elkaar staan.”

Oor die kwessie of angs as motief in die poësie van Herzberg voorkom, voer Peeters (1997) aan dat heelwat van Herzberg se gedigte daaroor gaan “om zorgeloos te leven.” Die “zinlose, maar niet uit te roeien aandacht voor het zorgeloze verklaart ook haar interesse voor meeuvens, mussen, of de spreeuw, . . . / Net als vogels en andere dieren zou ze louter met haar instinct te werk willen gaan . . .” Hy meen egter dat Herzberg juis so gemaklik kan omgaan met ‘n woord soos “angs” omdat “ze er altijd een luchtige omgewing voor zoekt.” In haar werk resoneer volgens hom altyd twee gevoelens naamlik “een (vage) angst en een onbevangen zin in het leven.” Sy kry dit dan ook reg om dikwels te “denken als de dieren. Niet wroetend, maar als regels die blijven vliegen.”

In aansluiting hierby sê Maarten Doorman (1999) dat Herzberg nie die klassieke temas vir poësie, soos die dood, liefde en om verlaat te word, vermy nie, maar dat haar gedigte getuig van ‘n “patologische afkeer van grote woorden, en meer nog: van grote gebeurtenissen.” Hy meen dat ‘n mens uit die woorde “aardappels,” “truien”, “radio,” “aanrecht,” “telefoon” en dies meer ‘n “anekdotische, net wat te gezellige poëzie” verwag, maar dat niks verder van die waarheid is nie, aangesien daar uit al dié huishoudelike onderwerpe ‘n vae onmiskenbare geur van droefheid en angs spreek.

Doorman meen ook dat die vele moontlikhede tot interpretasie in die poësie van Herzberg, die leser dwing om self die “wit” in te vul. Hy wys in die verband op die gebruik van die ellips in die gedig “rijkrijm” (*Bijvangst* : 27) [sien Bylaag1]. Hierdie betrokkenheid van die leser beteken volgens hom dat die lg. ook die “oorlog aan die horizon” sien – dit wat Herzberg buite haar poëzie hou, maar wat huis daardeur “vrijwel onophoudelik aanwezig is.”

Doorman (1999) sê voorts dat Herzberg se poëzie veral sterk is t.o.v. die “gevoelshuishouding.” “Dit maakt haar toneel ook zo overtuigend, en de, vaak als dialoog verklede, monologen in haar poëzie.” Die gedig “Momenten” (*Bijvangst* :49) laat volgens hom ook sien dat waar al die “random woorden” lyk of dit weggeval het, die gedig “raadselachtig” is, maar dat dit tog “iets heel anders as duistere poëzie” is. Herzbergs poëzie slingert tussen aanhoudende angst voor chaos en geweld en anderzijds een vitaliteit of opgewektheid waarmee dit zo achteloos kan worden opgeschreven.” Hy vind dit dan ook verleidelik om die titel *Bijvangst* te sien as ‘n “contaminatie van blijft-angs en bijval.”

Ook Soudijn (1984) identifiseer veral angs sowel as waarskuwing as temas in die bundel *Dagrest*. Volgens hom maak Herzberg ‘n koppeling tussen die fisiese en sosiale werklikheid en laat daardeur sien hoe die primêre emosies soos angs ‘n konstante bron van energie vorm. Om die angs te bedek, help maar tydelik – “angst” roept van alles op – en het resulteert weer in angst.”

In *Dagrest* (1984) is dit volgens Fokkema (1986) dikwels angs, maar dan ook pyn wat tot onderwerp gemaak word, asook die feit dat liefdesverhoudinge ‘n korte lewensuur het. Die klem word op die “egte” gelê, soos bv. onder woorde gebring in die gedig

“Dochters” (*Dagrest* : 32) [sien Bylaag I]: “trek het echte onder het puin van het verplichte uit.” Hierdie advies word uitgewerk in liedjies wat “het liegen over liefde, gevaar, ziekte en dood sterk veroordeelt.”

Verskeie kritici lewer ook kommentaar oor die kwessie van kommunikasie en kontak wat in die poësie van Herzberg voorkom. “De rode draad” wat deur die “vrij bonte geheel” van *Bijvangst* loop, word dan ook deur Pieter de Boer (1999) geïdentifiseer as die “behoefte aan contact en intimiteit.” Die “grondtoon is in hoofdzaak anekdotisch-realistic, maar er zijn ook enkele groteske dialogen, poëticale gedichten, in-memoriams en wat dies meer . . .” Volgens De Boer (1999) is intimiteit en dood wel die belangrikste temas in *Bijvangst*.



Na aanleiding van die titel *Bijvangst* noem De Boer (1999) dat die poësie van Herzberg eintlik ‘n byproduk is “van het leven zelf.” Hieronder ressorteer volgens hom “het leven van alledag, in bijzonder de intieme aspecten daarvan – liefde, vriendschap, menselike contact. . . / Haar poëzie is tot op zeker hoogte ‘slechts’ middel om het leven te herbeleven, inventariseren, memoreren, of om er wijze lessen uit te trekken, dan wel er eens luchtig of satirisch of gewoon kwaad tegen aan te tikken.”

Volgens Goedegebuure (1984) is die motiewe wat in *Dagrest* die meeste voorkom, dié van gemis, die geskeidenheid van die geliefde, die onmoontlikheid van geluk en die onvervulbaarheid van illusies. Pyn as tema kry voorkeur bo die van heling, omdat dit daardeur die gemis beseël.

Jacobs (1999) noem dat baie van die gedigte in *Bijvangst* oor “verdwenen geliefden, vrienden en collega’s handel.” Hy stel dit egter dat ‘n mens by Herzberg geen

“barokke lamento’s” vir ‘n oorledene moet verwag nie, maar dat “iets” tog gesê moet word, en dat dít wat sy met die gegewe doen, die registrasie is van dit wat sy gesien het. Hy sê dat sy byvoorbeeld die “algemeen bekende ervaring” van ‘n afgestorwe geliefde oor ‘n straat te sien loop in “een net éven ander, verrassende perspectief weet te zetten.” Hy wys ook daarop dat Herzberg behalwe om “zeer helder en speels, ‘toegankelijk’” te skryf, ook soms “zeer kaal en op het cryptische af uitgebeend” skryf.

Aansluitend by Jacobs en Goedegebuure meen Van der Stap (1999) dat wat Herzberg deur haar poësie wil bewaar, “ontmoetingen” is, “soms toevallig, soms bedoeld, maar altijd de onthulling van een pijnlik gemis; wat nooit uitgesproken wordt, maar alles bepaalt; maar vooral wat onherstelbaar voorbij is, dat houdt haar bezig, verbaast haar, wil ze bewaren (. . .). Er is in het leven, ook het vroegste, een scheur die nooit geneest. Die soms deader wordt van poëzie.”



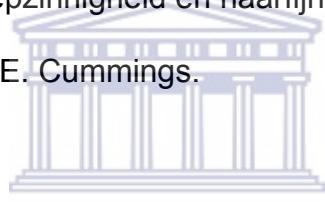
5.4 Detail en waarneming

Oor die manier waarop Herzberg die wêreld waardeem, skryf Durnez (1986(b)) dat die oënskynlik klein dingetjies ‘n belangrike begrip is in die werk van Herzberg. Hy verwys in die verband ook na wat De Coninck sê: “Het kleine (. . .) is een manier, wellicht dé manier, om het grotere te belichten.”

In ‘n voorwoord vir *Twintig gedichten* skryf Fokkema (In: Herzberg, 1984(c)) ook dat die “vluchtigheid van het bestaan” deur die poësie van Herzberg bestry word deur die waarneming van detail en die intensivering van die geringheid van die lewe.“ Nietigheid en veranderlijkheid zijn kenmerkend voor het leven, dat dan ook niet mag

worden vasgelegd in strakke (vers)regels of in starre opinies mag verharden. Het nietige en veranderlike leven roept mededogen op en verdient alle aandacht en bescherming, maar het vormt ook een bedreiging in de vorm van vergankelijkheid en groei (. . .). Vandaar al dat het openingsgedicht van *Zeepost* meer belang stelt in wat aan de gebeurtenis voorafgaat of in wat niet gebeurt dan in het gebeuren zelf (. . .). Misschien is het het beste om zich er niet mee te bemoeien.”

Dat waarneming nie net visueel geskied nie, maar ook deur die gehoor plaasvind, word deur Paul Begheyn (1993) beklemtoon in sy skrywe oor die plek wat die motief van geluid in *Zoals* inneem. Hy sê voorts dat die alledaagsheid van Herzberg se woordgebruik “waarin grote diepzinnigheid en haarfijne observaties verscholen liggen,” herinner aan die poësie van E.E. Cummings.



Josef Deleu (1980) koppel sy siening t.o.v. die besondere detail in die poësie en die waarneming wat daarmee gepaard gaan aan die aanhaling van Nijhoff uit die gedig “Awater” nl. “lees maar, er staat niet wat er staat” (Nijhoff, 1974 : 150). Hy suggereer dus dat agter die woorde wat wél voorkom in die gedigte, nog veel meer te sien en te hoor is.

Deleu (1980) wys ook daarop dat die gedigte van Herzberg voortkom uit ‘n noukeurige waarneming van die mens en sy omgewing. Hierin sluit sy volgens hom aan by die oeroue Hollandse tradisie van die realisme wat goed bekend is uit die skilderkuns. Hy sê ook dat haar beste gedigte ‘n sterk beeldende krag en ‘n ongewone vroulike intuïsie verenig. “Zij zoekt nooit het uitzonderlijke, maar het gewone. Zij is een verzamelaar van indrukken, beelden die zij schroomvallig in zich opneemt en opspaart totdat ze in een vitaal, maar barmhartig elan uitbreken tot een gedicht. Zo schrijft ze over de

boomchirurg, de boer, de zeeman, de visser. Er komt geen klacht, zelfs geen aanklacht over haar lippen. (. . .) De dichteres kiest geen partij voor de zeeman of zijn vrouw. Zij kiest voor mededogen. (. . .) Haar vers is voldragen als een rijpe vrucht. Haar woorden zijn gedrenkt in de oude wijn van de ervaring(. . .) ”

5.5 Sentiment en/of emosie.

Die element van emosie speel 'n groot rol in die poësie van Herzberg. Daar bestaan egter groot verskille in hóé kritici die aan- of afwesigheid van emosie resepteer.

Kees Fens (1980) meen bv. dat die poësie in *Botshol* te persoonlik van aard is. Hy skryf as volg oor dié bundel: “Taal houdt in leven, houdt ook die lezer in leven, maar hij moet wel middels die taal buiten intimiteiten gehouden word. (. . .) die lezer krijgt niet die kans van buitestaander betrokke te worden bij een gebeuren in taal, hij krijgt de dagboekbladen van een leven in die hand gedrukt, door een warme hand.“

Ook Fokkema (1982) spreek hom uit teen onbedwonge sentimentaliteit wat in *Strijklicht* (1971) voorkom. Tog vind hy dat die sentiment wat in *Zeepost* (1964) en *Beemdgras* (1968) gesuggereer word, deur die eiesinnige en weerbarstige segging van Herzberg teëgewerk word.

Gerda van de Haar (1999) se standpunt hieroor is nl. dat Herzberg “de digteres van het gevoel” is, maar kwalificeer dit as volg: “Niet dat haar gedichten zulke gemoedsuitstortingen zijn, helemaal niet, maar zij beschrijft almaar opnieuw, in steeds andere situasies, hoe gevoelens werken.”

Van de Haar (1999) verduidelik ook aan die hand van die gedig “Te late ra ra raad van de stotteraar” (*Bijvangst* : 28) [sien Bylaag I] hoe dié soort minimalistiese poësie van Herzberg werk. Sy dui aan hoe die hakkelaar praat d.m.v. enjambemente, woorde en sinsdele wat oor reëls heen loop en hoe, deur die tegniek van afbreek en pouses, “extra betekenissen, die nog even naklinken als die zin anders afgerond word,” ontstaan. Daar word dus ook emosie tussen die woorde opgeroep, terwyl die gedig self nie emosioneel word nie.

“Zonder Judith Herzberg zouden we de Nederlandse taal niet goed kennen en onze gevoelens slecht begrijpen. In schijnbaar prozaïsche poëzie (. . .) schrijft zij verbittering, verwarring en pijn telkens opnieuw naar de ophelderende glimlach toe, met behoud van verdriet natuurlijk” (Van de Haar, 1999).



Ook Bresser (1994) se standpunt oor hierdie aspek is dat haar gedigte nie sentimenteel is nie; hy sê dat haar gedigte is soos die titels van haar bundels. Dat dit nie patos bevat nie, nooit sentiment nie, maar meesal helder is soos water, “verkennend op het puntje van die taal.”

5.6 Die verhouding gedig : werklikheid.

Die skrywer/digter voer, soos die res van die mensdom, sy bestaan in die enigste werklikheid bekend aan die mensdom. Hieruit volg dat wát hy skryf, waarskynlik ook raakpunte met die realiteit sal hê – selfs al sou sy skryfwerk gedagtevlugte en/of fantasieë bevat. In hierdie afdeling word aangedui watter verbande kritici tussen tussen die werklikheid en die poësie van Herzberg trek.

Slagman (1980) wys daarop dat in die gedig “Botshol” (*Botshol* : 5) die verhouding tussen diepte en oppervlak ter sprake is en identifiseer hieruit ook die konneksie tussen die gedig en die realiteit. Hy vind naamlik die beginsel dat dit vir die mens nie nodig is om in die duistere dieptes van sy psige rond te krap nie, want “belangrike (beklemmende) gevoelens komen vanzelf wel een keer aan de oppervlakte (eerste strofe) waar ze concreet worden ervaren en met concrete middelen kunnen worden geneutraliseerd (zesde strofe).” Ook die gedig “De Visser” (*Botshol* : 35) is tiperend van hierdie perspektief, aangesien die visser geen moeite doen om “in diepte door te dringen.” Hy kan niks beter doen “dan niets, dan niet bewegen.”

Carel Peeters (1997) sê oor die diepte- en oppervlakteverhouding as volg: “Herzberg hoef haar aandacht maar op iets te laten vallen, of ze sit er iets in, ze haalt het naar zich toe (. . .). Wat ook opvalt is dat Herzbergs aandacht een schijnbaar oppervlakkige is. Ze wil in de oppervlakte tegelijk het diepe, hoge en platte zien.” Die lees van haar gedigte is volgens hom ‘n “vliesdun snappen van waar ze het over heef. Het parafraseren van haar gedichten is lopen op olifantspoten.”

Betreffende die plek wat Herzberg se poësie inneem t.o.v. die werklikheid, sê Pieter de Boer (1999) dat die titel *Bijvangst* dui op ‘n “bijproduct” van een of ander activiteit.” Volgens Piet Gerbrandy (1999) suggereer *Bijvangst* ook “dat haar gedichten terloops ontstaan zijn: je leeft je leven, vist naar liefde, zin en geluk, en merkt tot je verrassing dat er in je netten soms iets zit dat opgeschreven moet worden. Poëzie is in deze visie geen doel op zich, maar een interessant bijverschijnsel bij het echt leven. Bij een dichter die zo over poëzie denkt, zal de lezer geen grote woorden en weidse concepties verwachten. Herzberg is een dichter van het kleine gebaar.”

Kritici meen ook dat die poësie by Herzberg soms iets suggereer van ‘n droom.

Volgens Adriaan Morriën (1984) is die titel van die bundel *Dagrest* ontleen aan ‘n term uit die droomteorie van Sigmund Freud. Die term “dagrest” slaan hiervolgens op voorvalle wat in die dag of dae voorafgaande van die droom plaasgevind het en dan in die droom met ander elemente verbind word om in ‘n verminderte vorm ‘n onbewuste wens tot uitdrukking te bring. Hy meen dat Herzberg waarskynlik met die titel *Dagrest* wil verwys na voorvalle “die uit die overweldigende overvloed van indrukken overblijven en memorabel blyken te zijn, waard om in taal te worden bijgezet.” In die konteks van Herzberg se poësie beteken dit volgens hom dat alles wat die mens ervaar of ondervind, betreklik en verganklik is – so ook die omsetting daarvan in ‘n gedig (Morriën, 1984).



Goedegebuure (1984) sluit hierby aan wanneer hy die stelling maak dat ook Herzberg se gedig “Meeuwen” (*Dagrest* : 5) eerder in die teken van ‘n droom staan, as in ‘n relaas van die realiteit. “Meeuwen” is volgens Goedegebuure ook ‘n steeds terugkerend onderwerp in die poësie van Herzberg. Op hierdie gedig en die interpretasie daarvan sal weer teruggekom word in die afdeling **Identifisering en kritiese analise van tegnieke, temas en nuanses (8)**.

5.7 Samevatting.

Dit blyk dus dat die poësie van Herzberg ten opsigte van bogenoemde aspekte met enkele uitsonderings baie gunstig deur kritici ontvang word. Resensente maak veral gewag van die besondere tegnieke wat deur haar gebruik word, soos die rangskikking en binneritme van woorde, die gebruik van stiltes en die skynbare teenstellings wat

dikwels in haar werk voorkom. Dat die vorm en inhoud van elke gedig saamval, is kenmerkend van haar poësie. Die vraag of Herzberg bewustelik van beeldspraak (soos die metafoor) gebruik maak, word later by die kritiese analise van gedigte (8) verder bespreek.

Onder die deurlopende motiewe in die poësie wat deur kritici geïdentifiseer word, tel ook die saamvoeging van dinge wat skynbaar geen verband het met mekaar nie. Hierdie gegewe lei daar toe dat daar veel meer moontlikhede oopgestel word – dit is dus nie 'n geval van die een óf die ander nie, maar die een én die ander.

Angs en pyn is nog motiewe wat in haar poësie voorkom – dikwels saam met die vrees vir die gebrek aan, of verlies van, kommunikasie en kontak. Dat die poësie egter deurgaans veral 'n deurlopende kwaliteit van egtheid vertoon, is volgens letterkundiges 'n belangrike aspek van haar werk.

Hoewel dit op die oppervlak lyk of die poësie die klein en nietige dinge in die lewe as onderwerp het, meen letterkundiges dat dit eintlik op 'n bedekte manier heenwys na die heel groot vraagstukke en lewenskwessies. Agter die woorde en skynbaar eenvoudige (soms anekdotiese) gedigte, lê 'n groter wêreld wat deur Herzberg se noukeurige waarneming en die registrering van die kleine opgeroep word.

Hierby aansluitend vind kritici – met uitsondering van enkele gevalle – dat Herzberg daarin slaag om wel oor gevoelens te skryf, maar nie die emosie self op papier te sit nie. Lg. spruit volgens hulle uit die subtile hantering van sodanige onderwerpe, sowel as uit die tegnieke wat sy gebruik.

Na aanleiding van resensente se gevolgtrekkings lyk dit egter asof die poësie van Herzberg nie 'n doel in sigself is nie, maar eerder iets wat 'n "byproduk" van die lewe is (vgl. Gerbrandy, 1999). Op hierdie kwessie sal weer in die kritiese analise van gedigte teruggekom word.



6. Die poëтика van Herzberg : Versimmanent en versekstern.

6.1 Versimmanente poëтика.

Die versimmanente poëтика met spesifieke implisiete versimmanente poëтика as belangrike element, word onder die afdeling **Identifisering en kritiese analise van tegnieke, temas en nuanses (8)** bespreek, wanneer ook poëtikale gedigte aan die bod kom. Onder 6 sal dus slegs gekonsentreer word op die verseksterne poëтика van Herzberg. Op beide hierdie tipes poëтика en die aard daarvan sal weer in die **Gevolgtrekking (9)** teruggekom word.

6.2 Verseksterne poëтика.



Volgens Herzberg is die skryf van gedigte "een hommage aan die wereld, aan die realiteit (. . .) het is een manier om met die realiteit op een persoonlijke voet te verkeren" (Fokkema, 1986 : 8). Hierdie uitspraak vorm 'n belangrike fokus van waaruit Herzberg se kunsbeskouing bekyk kan word, aangesien dit ook in haar uitsprake t.o.v. die poësie blyk dat sy as digter die werklikheid steeds persoonlik konfronteer.

Die volgende kategorieë m.b.t. haar verseksterne poëтика word vervolgens bespreek (6.2.1 – 6.2.9):

6.2.1 Oorsprong en wese van die poësie.

Volgens Herzberg is dit die denkwêreld van die mens wat die skatkis van die skrywer is en nie die kinderjare soos dikwels beweer word nie. Sy stel dit dat 'n kind vanaf sy tweede jaar begin om bewus te dink, d.w.s. iets anders as om net "op te merk." "Je begint. Je gaat door. Je grijpt terug naar wat je al eens eerder hebt gedacht. Je houdt contact met jezelf. Je kern blijft dezelfde" (Herzberg, 1984(b)).

Herzberg sluit ook aan by die digter Emily Dickinson by wie "reverie" 'n belangrike rol in die skryfproses speel. Hiermee bedoel sy nie 'n soete dromery nie, maar kwalificeer die term deur ook te verwys na wat Stanislavsky sê: "I have said that poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origins from emotion recollected in tranquility: the emotion is contemplated till, by a species of reaction (sic), the tranquility gradually disappears, and an emotion, kindred to that which was before the subject of contemplation, is gradually produced, and does itself actually exist in the mind." Herzberg vereenselwig haar met hierdie siening en sê dat "pas als de kalmte weg is, is er weer werkelijk lading" (Herzberg 1984(b)).

Teenoor Yoeri Albrecht en J. Van Tijn (1997) laat sy haar as volg uit oor die gevoel van 'n gedig te gemaak het: "Als het klaar is, als er iets is wat ik onder woorden heb gebracht, geeft dat een gevoel van opruimen. iets wat los zweeft netjes in een vorm krijgen." Op 'n vraag na waarom sy nie sodanig oor dinge skryf wat die wêreldnuus haal nie, sê sy as volg: "Er zijn ook weleens dingen die ik dan niet publiceer als ze te actualiteitenachtig zijn (. . .). Ja, ik geloof dat historici de grote dingen niet kunnen beschriven. Die worden in gedichten of romans beschreven." In dié verband noem

Herzberg in 'n gesprek oor die film *Charlotte aan Hans Beerekamp* (1981) dat dit belangrik is "dat je je realiseert dat al die mensen die dood gemaakt zijn een eigen verhaal hebben, dat het niet een abstract getal van zes miljoen is.

Ook aan Albrecht en Van Tijn (1997) sê Herzberg dat wanneer sy 'n gedig skryf, soos ook 'n toneelstuk, sy altyd iemand in haar kop het in wie sy haarself probeer verplaas. Sy verklaar hierdie ingesteldheid in terme van die feit dat sy "als ondergedoken kind van dichtbij zoveel andere levens van binne uit heb leren kennen." Sy probeer dus om haarself in die ander persoon se omstandighede te dink en te voel – om as 't ware die ander persoon te word. Op 'n vraag van Fokkema (1984) nl. in hoeverre die woorde "(. . .) levenslang best doen" en "(. . .) zo 'n onhebbelijk verleden(. . .)" (uit: *Dagrest* : 7) op haarself van toepassing is, antwoord sy: "Het gaat niet om mij, maar om observaties van anderen, bij wie ek vaak zie dat het allemaal te veel en te moeilijk wordt."



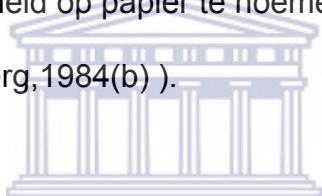
Herzberg sê voorts dat sy nooit voel dat sy die vak "beheerst" nie. "Je probeert altijd weer iets nieuw uit te vinden als je schrijft. Dus je hebt nooit het gevoel dat je het kunt. Ik weet nooit of ik het een volgende keer weer kan (. . .) het moet een kleine ontdekking zijn, denk ik, als ik een gedicht schrijft. Anders heb ik er niets mee (. . .). Ik denk dat het toch een probeersel moet blijven. Dat het onzekerheid of het wel zal lukken er in moet blijven zitten" (Albrecht en Van Tijn, 1997).

6.2.2 Temas.

Oor die temas wat in haar werk voorkom, noem Herzberg dat die dinge wat haar besighou, te doen het met angs en vitaliteit. Sy glo dat die lewe nie soseer

aangenaam is nie, maar dat dit probleme inhou wat sy tog nie sou wou misloop nie. Een sodanige ‘probleem’ is “oud worden en het bijwonen dat anderen oud worden” (Fokkema, 1984).

Oor die kwessies nl. “liefde” en “afskeid”, stel Herzberg dit dat daar eintlik ‘n verbod moet wees om daaroor te skryf. Herzberg se rede hiervoor is dat wanneer hierdie woorde nie meer gebruik sou word nie, die mens “opeens vindingrijk (zou) moeten worden en praktisch! We zouden uitsluitend door hoe we ons gedroegen duidelik moeten maken wat we voor iemand voelden (. . .) ik denk dat het schrijven over liefde ook verrijkt zou worden door zo een verbod (. . .). Het verbod op afscheid nemen, of zelfs de mogelijkheid van afscheid op papier te noemen, zou het striktst van alle verboden moeten zijn” (Herzberg, 1984(b)).



In ‘n onderhoud met Durnez (1986 (b)) kwalifieer Herzberg die woord “liefde” dan as volg: “Liefde, bestáán, het is helder naar elkaar kijken en het juiste kleine woord van elke dag toch proberen te zeggen.”

Op die vraag of daar feite, gebeurtenisse of gevoelens is wat so digby haar lê, dat sy nié daaroor kan skryf nie, antwoord Herzberg: “Bijna alles.” Volgens haar is dit eintlik die “piepkleine dingen” waарoor sy skryf. “Het zijn niet de dingen die mij in mijn leven echt bezighouden of dwarszitten” (Albrecht en Van Tijn, 1997). In ‘n onderhoud (Le Roux, 2004) sê Herzberg egter dat haar uitspraak oor die “piepkleine dingen” erg deur die media oordryf word, en dat alles wat ‘n mens in so ‘n onderhoud sê, nie as ewig waar aanvaar behoort te word nie. Sy erken ook dat die sg. klein dinge dikwels ‘n vergestalting van die groter werklikheid is.

6.2.3 Die gebruik van metafore al dan nie.

Herzberg is baie beslis daaroor dat sy nie bewustelik gebruik maak van metafore nie.

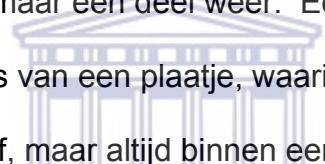
In “Een verbod op afscheid,” ‘n dankwoord by die aanvaarding van die Vondelprys, (Herzberg, 1984(b)) laat sy haar as volg uit oor haar skryfwyse: “Ik dacht niet overdrachtelik en doe dat nog steeds niet. Ik probeer nooit iets uit te drukken in beelden van iets anders, maar heb het, zonder dubbele bodems, over waarover ik het heb.” Haar uitspraak teenoor Jan Paul Bresser (1994) nl. “Nederlands is een rijke taal. Je kunt bijna alles in beeldspraak zeggen,” hou egter in dat haar werk noodwendig ook in terme van beelde en metafore geïnterpreteer sal kan word.



In dié verband sê Herzberg m.b.t. die gedig “Het wachten op de halte” (In: *Tirade*, 1995 aan Kottman (1995)) die volgende: “Ik beschrijf dat wachten, omdat het je zo vaak overkomt. Ik dacht: ik doe er iets mee, dan is het wachten niet voor niets geweest (. . .). Maar het is geen metafoor, althans niet één waarover ik heb nagedacht toen ik het gedicht schreef. Achteraf kun je er een betekenis in zien, een diepere laag die mee-resoneert. Maar ik geef me weinig of geen rekenschap van wat ik opschrijft (. . .). Ik schrijf intuïtief en associatief.”

In ‘n gesprek met Fokkema (1984) wys sy ook daarop dat die probleem met poësie is dat ‘n mens te make het met die verskynsel dat elke mededeling meer as een betekenis kan kry. Daarom neig sy daartoe om nieé oor dié dinge wat moontlik ‘n dubbele bodem kan hê, gedigte te skryf nie. Sy sê ook dat sy, om dit te werk, o.a. ook dialoog in haar poësie gebruik.

Teenoor Bresser (1994) noem Herzberg dat sy dit soms baie moeilik vind om dinge van hulle simboliese waarde los te maak. As voorbeeld noem sy dat sy 'n gedig geskryf het oor 'n hartoorplanting, ("Het hart" In: Zoals, 1992), en dat mense dit gelees het as 'n cliché. Sy spreek haar egter só daaroor uit: "Ik heb het toch gedaan en ik dacht: die versleten lading moeten ze maar wegdenken." Sy sê dat mense dikwels anders reageer op gedigte as wat sy sou verwag: "En als het gebeurt, blijk ik het er zelf ook vaak mee eens te zijn. Daar ben ik me dan niet van bewust gewees, toen ik het gedicht schreef. Ze zien metaforen en achteraf denk ik: die zijn er inderdaad (. . .). Het is niet te vermijden. Een gedicht als geheel is altijd een metafoor, of je wilt of niet. Door zijn specifieke vorm. Net als een spiegel. Altijd met lijst. Een spiegel is een afgesloten geheel, geeft altijd maar een deel weer. Een spiegel is nooit zo breed als de werkelijkheid. Het heeft iets van een plaatje, waarin je als je wilt meer kunt zien, ook veel meer dan alleen jezelf, maar altijd binnen een kader" (Bresser,1994).



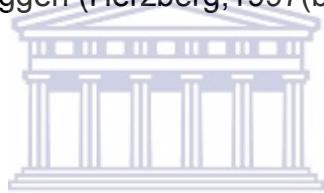
6.2.4 Die “gewone.”

Oor watter dinge vir haar "mooi" is, noem Herzberg dat sy verskillende dinge mooi vind, waaronder "sommige gezichten," of "een voorwerp in 'n etalage waar je met de tram langs rijdt." Sy sê egter dat dit by haar veral gaan om dit wat vansélf ontstaan het, "het onbedoelde" (Herzberg, 1983(b)). Sy vind trouens alles lelik wat mooi bedoél is (Herzberg,1984(b)).

Ook teenoor Bresser (1994), herhaal Herzberg bg. uitspraak, en voeg daaraan toe dat die "allergewoonste" steeds die begin van die poësie is. Sy noem ook dat dit die "klank, het dansende" is, wat 'n gegewe tot poësie maak. Daar is volgens haar nooit 'n

direkte aanleiding tot ‘n gedig is nie – “Het kan van alles zijn (. . .). Gedichten onstaan, denk ik, uiteindelijk haast vanzelf. Het gaat altijd via de taal en de emotie en de klank tegelijkertijd.”

Dit is dan ook “gewone” dinge soos die “relatie met de winkelier” wat vir haar belangrik is. Op ‘n vraag waarom dié dinge vir haar voorop staan, sê sy dat dit dalk kom “door de oorlog, waardoor ik eigenlijk alles kwijt ben geraakt.” Dit geld egter volgens haar nie net vir materiële dinge nie, maar ook vir “mensen, voor situasies. Voor reukdingen die op een bepaalde manier lekker ruiken (. . .). Maar ik vind ook nieuwe dingen vaak heel mooi. Schilderijen of zo. Of rotzooi, vuilnisbelten, dingen die op een bepaalde manier per ongeluk bij elkaar liggen (Herzberg,1997(b)).



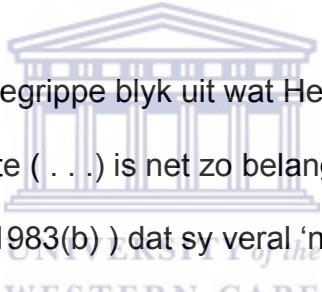
6.2.5 Paradokse.

Die feit dat Herzberg dinge wat “per ongeluk” langs mekaar te staan kom, interessant vind, kry ook in haar poësie beslag. Dit lyk of haar woorde soms lukraak langs mekaar geplaas is. Daardeur leen die teks hom egter heel dikwels tot meervoudige betekenis, en word verrassende insigte verkry deur die keuse van woorde met veelvuldige assosiasies. Hierdie kwessie kom ook ter sprake in haar dankwoord by die ontvangs van die Vondelprijs. Sy noem dat die titel van haar toneelstuk ***En/Of*** huis die omgekeerde van ambivalensie suggereer – ‘n versoening tussen die “en” en die “of.” Herzberg (1984 (b)) glo dat ‘n mens digter by die werklikheid kom as jy albei dié moontlikhede insluit – dat ‘n mens daardeur by situasies in die lewe kom “waarbij je dan kiezen èn delen moet.” Haar temas, sowel in die poësie as in die toneel, werk dus

met die veronderstelling dat niks uitgesluit hoef te word nie, en dat so 'n benadering 'n mens nader aan die realiteit bring.

Slagman (1980) verwys in dié verband na Herzberg se uitspraak (gepubliseer in *De Revisor V/5 – “Over de wording van Woestijn”*) nl. dat haar gedigte voortkom uit haar “poging twee dingen, die op het eerste gezicht geen verband lijken te hebben met elkaar, toch te rijmen.”

6.2.6 Stiltes en ruimtes.



Die belangrikheid van hierdie begrippe blyk uit wat Herzberg in 'n onderhoud teenoor Trees Verleyen (1986) sê: “Stilte (. . .) is net zo belangrijk als water en lucht.” Wanneer sy noem (Herzberg, 1983(b)) dat sy veral 'n sterk gevoel koester jeens dié dinge wat natuurlikerwys bestaan, wys sy ook daarop dat hierdie dinge huis déür hul vanselfsprekendheid eintlik onverdedigbaar is. Sy illustreer hierdie sienswyse aan die hand van die begrip “stilte.” Die waarde van stilte lê nl. vir haar daarin dat dit iets is waarvan 'n mens kan geniet sonder om dit werklik te kan besit – en om daaroor te praat, of te skryf, dit te verdedig teenoor byvoorbeeld 'n konsert in die Vondelpark, beteken dat jy dan wél “lawaai maak” daaroor (Herzberg, 1983(b)). Hierdie ambivalente ingesteldheid van enersyds “om dinge met rus te laat” en andersyds “tóg daaroor te moet skryf,” laat sy spoor in talle gedigte van Herzberg. In die afdeling (8) sal by die analise van die gedigte “Kwarts glimmer veldspaat” (*Strijklicht* : 6) en “De Visser” (*Botshol* : 35) hierop teruggekom word.

Hierby aansluitend, maar op 'n ietwat ander noot as waarna voorheen verwys is, lewer sy weer uitspraak oor wat vir haar mooi is. Sy sê dat 'n mooi skildery mooi is, en 'n dat 'n muur ook soms mooi kan wees, "maar geen muur, dat is soms prachtig. Ik heb het over een uitzicht waar ik elke dag van geniet en wat opeens weg kan zijn." Sodanige uitsig bestaan uit die toevallige ontbreking van geboue wat die uitsig sal versper. Die "oopte" in 'n stad vergelyk sy dan met 'n "sloot" in die grafische zin: een witte streep die op een bladzijde ontstaat doordat de spaties tussen die woorden precies boven elkaar uitkomen" (Herzberg, 1983(b)). "Ruimtes" as sodanig is dus ook vir Herzberg belangrik.

Bogenoemde aspek, tesame met dié van stilte, speel in 'n ander sin 'n belangrike rol, deurdat die struktuur van haar gedigte ook met hierdie begrippe werk. Oor die ritme en oorgange in haar gedigte, sê Herzberg: "Waar je de regel afbreekt, dat werkt als een deel van die betekenis. Je voelt waar de oorgang naar een volgende regel moet komen. Het afbreken is een kwestie van een fractie van een seconde" (Bresser, 1994).

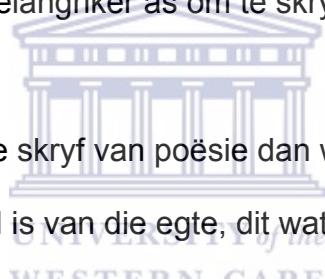
6.2.7 Fokus.

Herzberg beklemtoon ook die rol van "het kijken" in die skryfproses. Hoewel sy nie self fotografie beoefen nie, kom daar heelwat uitdrukkings wat met fotografie verband hou in haar gedigte voor. Aan Durnez (1986(b)) sê sy die volgende oor die ingesteldheid van "kyker" te wees: "Bij het kijken tracht ik de focus te verzetten, te zien wat er op 'middle distance' te zien is. Ik heb een gedicht over wat ik op de oppervlakte van het water zie afspelen, maar door de oppervlakte heen kijk ik naar het diepere

(. . .). Ja, ik heb grote kijkhonger.”

6.2.8 Die rol van kommunikasie.

Teenoor Kuipers (1997) sê Herzberg die volgende: “praten’ (. . .) is het mees originele, creatieve, persoonlike en fantastische dat je kunt doen (. . .). Een enorme schat aan energie, merkwaardigheid en echtheid (. . .). Misschien is het gedicht wel de vorm, waarin iets van dat alles bewaard kan blijven en niet wegsiepelt.” Ook in ‘n onderhoud (Le Roux, 2004) noem Herzberg dat kommunikasie dié belangrikste ding is wat in die lewe bestaan, ook belangriker as om te skryf.



Op die vraag na watter plek die skryf van poësie dan wel inneem, antwoord sy dat dit die gekonsentreerde oorblyfsel is van die egte, dit wat uitgekristalliseer het, ‘n ekstrak van die kommunikasie. Die poësie is egter nie die hoofsaak nie – wel die werklike ervaring, die werklike gesprek en die kommunikasie (Le Roux, 2004).

6.2.9 Samevatting.

Gesien in die lig van hierdie uitsprake van Herzberg, lyk dit of sy wel volgens die onderskeid wat Söteman (1985 : 60 – 62) maak tussen “pure” en “impure” digters, haarself nie as ‘n “pure” digter beskou wat oor “sosiale sake” of die maatskappy dig nie, maar by wie elke gedig ontspring uit die behoefté om ‘n egte ervaring te konkretiseer of te registreer. In die **Gevolgtrekking (9)**, d.w.s. ná die analise van gedigte waarin ook die versimmanente poëтика ter sprake is, word weer hierna verwys

en sal dan aangedui word of beide die verseksterne sowel as versimmanente poëтика klop met Herzberg se uitspraak nl. dat die poësie ‘n manier is om met die realiteit op ‘n persoonlike voet te verkeer.



7. Poësie en Toneel.

Die toneeloeuvre van Herzberg is weens die omvangryke aard daarvan, 'n studie in sigself waardig. Uiteraard kan daar nie by die ondersoek na haar poësie ook uitgebreid na die toneelwerk gekyk word nie. Hierdie betrokke afdeling word dus beperk tot slegs die aanwys van sekere belangrike verbande wat tussen die toneeltekste en die poësie van Herzberg bestaan. Enkele menings van resensente, sowel as sekere uitsprake van Herzberg m.b.t. die skryf van toneelstukke verdien om genoem te word, aangesien dit verbande uitwys t.o.v. sekere tegnieke, temas en nuanses in die poësie.

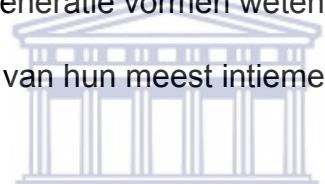
7.1 Die element van ontdekking.

Onsekerheid en/of die ondefinitiewe aard van die lewe is 'n deurlopende motief in die poësie van Herzberg. Só verwys die woorde "denk ik" in die titelgedig van *Zoals* (1992 : 6) bv. na die spreker se verborge onsekerheid t.o.v. dit waарoor sy skynbaar insigte verkry. Sy sê bv: "ik ken het hier, maar niet waar het om ging," en wys daardeur dat elke oënskynlike stuk sekerheid ook 'n onseker kant het. Niks is per se afgehandel nie.

Zeeman (1991) wys op 'n voorbeeld van hierdie draad van onsekerheid wat ook deur haar toneelwerk loop: "'Ik weet niet waar ik zelf bij hoor,' zegt de oude vrouw, die de hoofdfiguur is in Judith Herzbergs voorlaatste stuk, *Kras*. 'Ik zeg niet wat ik denk. Ik weet niet eens wat ik denk. Ik denk bloederig. Ik denk: ik heb nog nooit gezegd wat ik dacht. Ik denk niet eens wat ik denk. Daar zijn geen woorden voor.' In de monoloog klinkt door, waar het in veel van Herzbergs werk om gaan: om te zeggen wat je niet

kunt zeggen, om het redeloze en radeloze gevoel van ontheemdheid dat daar aan ten grondslag ligt.”

Zeeman (1991) vind dat hierdie aspek ook aan die bod kom in *Leedvermaak* : “Dat gevoel niet te weten waar je bij hoort kwam uitvoerig aan de orde in *Leedvermaak*, dat in 1982 door toneelgroep Baal werd gespeeld en later werd verfilmd door Franz Weisz. De snijdende effecten van de Tweede Wereldoorlog op wat later de ‘tweede generatie’ is gaan heten zinderen onder de oppervlakte van een ogenschijnlijk feestelijke bruiloft. De generatie van de mensen die de kampen doormaakten, draagt iets onzegbaars met zich mee, dat een onherstelbare breuk bewerkstelligt met de volgende generatie. De kinderen die de volgende generatie vormen weten op een moeilijk onder woorden te krijgen manier dat het leven van hun meest intieme omgeving hun altijd vreemd zal blijven.”



UNIVERSITY of the
WESTERN CAPE

Herzberg (Zeeman, 1991) self noem dat sy dikwels onderwerpe aanpak in haar toneelwerk waarvan sy vooraf niks weet nie : “Je moet je als je dat bedacht heb heel erg op iemand anders concentreren, en dan vind je dingen die ik voor mijn gevoel niet zelf bedacht heb (. . .) je kunt dan iets leren waar je anders geen gelegenheid toe hebt, want je kan niet alle levens leven. Maar het is op de een of ander manier wel iets dat in je zit en waarvan je dat aanvankelijk niet wist (. . .). Je moet de kamerschermen proberen te verplaatsen om na te gaan wat daar achter ligt. Pas dan kun je verder komen. Als je ondekt dat je op een bepaald punt niet verder kunt weet je dat het daarachter pas interessant word.”

Hierdie uitgangspunt van Herzberg sluit aan by haar versksterne poëтика (vgl. 6.2.1) waarin sy o.a. sê dat haar gedigte “een kleine ontdekking” moet wees.

7.2 Wisselwerking tussen genres.

Die gedig "Meeuwen" (*Dagrest* : 5) bring die kwessie van kruisbestuiwing tussen die genres waarin Herzberg werk ter sprake. Guus Middag (1994) sê dat volgens hom dié betrokke gedig nie oor "meeuwen" gaan nie, maar "over de deportatie van mensen." Hy skryf voorts dat dit "afkomstig (is) uit Herzbergs toneelstuk *Leedvermaak* (1982) waarin het werd gezongen. Het stuk handelt over de wonderen die de oorlog in het leven van een joodse familie heeft toegebracht, en in droom en herinnering, nog steeds toebrengt."

Herzberg self sê egter aan Fokkema (1984), dat sy die gedig "Meeuwen" gedroom het. Dog, in 'n onderhoud met Zeeman (1991) noem sy wel dat sy in die tyd dat sy die toneelstuk *Leedvermaak* geskryf het, ook 'n gedig geskryf het, en dat dit in die toneelstuk opgeneem is: "(. . .) pas naderhand zag ik dat het er inderdaad mee te maken had." Hoewel die gedig dus nie as sodanig geskryf is as deel van die toneelteks nie, het Leonard Frank, die regisseur dit wel beskou as behorende daarby, nadat Herzberg die gedig aan hom gewys het tydens die regie van *Leedvermaak* (*Brief*, 31 okt 2004).

By verdere navraag antwoord Herzberg dat sy dit eintlik tóg nie as deel van die toneelteks beskou het nie, en dat die gedig in die herdrukke van die teks derhalwe nie weer opgeneem is nie (*Brief*, 31 okt 2004 – sien Bylaag II). Dit lyk dus asof Herzberg juis omdat sy nié metafories wil skryf nie (vgl. **6.2.3**) die gedig later weer uit die toneelteks laat haal het. Dit laat egter die vraag onstaan of die gedig tóg nie (hoewel dit onbedoeld kon geskied) onbewustelik geskryf kon wees as 'n metafoor vir die

wegvoering van die Jode nie. By die **Identifisering en kritiese analise van tegnieke, temas en nuanses (8)** word in besonderheid na hierdie kwessie verwys.

7.3 Dialoog.

Teenoor Hans Beerekamp (1981) laat Herzberg haar só uit m.b.t. die verskil in die skryf en belewing van poësie en toneelwerk: "Het is net of gedichten zich niet aan mense opdringen, alsof je een dichtbundeltje ook makkelijker kan laten liggen (. .).

Bij een origineel scenario komt het idee meestal samen op met de klank, met de manier waarop het gezegd word. In *Cranky Box* kun je dat herkennen. Dat stuk, en *Lieve Arthur*, had net zo goed een gedicht kunnen zijn. Dat wil niet zeggen dat het poëtisch is, maar dat zijn mijn gedichten ook niet, hoop ik (. .). Ik geloof dat mijn fantasie meer werkt in de richting van dialogen dan in die richting van gemoedstoestanden. Ik denk ook dat alles wat tussen mensen omgaat in de vorm van dialogen duidelijk te maken is."

Oor die kwessie van dialoog in haar toneelstukke sê Herzberg dat sy oor sommige toneelstukke die uitspraak hoor dat "(. .) ze echt van mij zijn, typerend. Dat typerende is voor mij gewoon de manier waarop ik praat. Daarin zitten al je beperkingen en je talenten" (Zeeman, 1991). Hierdie uitspraak word gemaak in 'n onderhoud oor haar toneelwerk, maar het ook betrekking op haar poësie, aangesien haar gedigte dikwels in 'n praatstyl gemaak word en dialoog as sulks ook deel uitmaak van sommige gedigte. Ten opsigte van die rol wat dialoog in die poësie speel sê Herzberg ook aan Fokkema "(. .) je kunt de dubbele bodems dan hanteren." By die

analise van die onderskeie gedigte (**8**) sal weer na die kwessie van dialoog verwys word.

7.4 Die kerngedagte (vlgs. Herzberg) in sowel die poësie as die toneelwerk.

Teenoor Bresser (1994) sê Herzberg dat sowel haar gedigte en toneelstukke uiteindelik miskien gaan oor “(. . .) hoe stom alles in die wereld is geregeld, hoeveel misverstanden er bestaan, hoe verkeerd alles altijd weer uitpakt, maar ook hoe grappig alles is.”



8. Identifisering en kritiese analise van tegnieke, temas en nuanses.

In die eerste kategorie (**8.1**) word gekonsentreer op die vraag na die gebruikmaking al dan nie van die metafoor as stylfiguur. Daar word in die kategorie dus veral op hierdie tegniese aspek gekonsentreer, aangesien daar groot kontroversie bestaan rondom die vraag of Herzberg metafories skryf, en syself kapsie aanteken teen so 'n aanname. 'n Analise van twee gedigte sal gedoen word om ondersoek in te stel na die kwessie.

In die daaropvolgende kategorieë **(8.2) – (8.7)** word ses hooftemas in die werk van Herzberg aangedui. Hierdie temas is geïdentifiseer ná 'n intensieve studie van alle gepubliseerde gedigte tot op datum. 'n Kritiese analise van gedigte wat hierdie temas m.i. die beste illustreer, sal gedoen word. Die ondersoek sal in al dié kategorieë gelyklopend op beide tematiese sowel as tegniese gronde gedoen word.

Aansluitend tot die noukeurige lees van die tekste, sal daar by toepaslike gedigte ook gekyk word na watter assosiasies op die paradigmatis/sintagmatiese vlakke, sowel as op die paragrammaties/paranomatiese vlakke opgeroep kan word.

In sigself gaan 'n afbakening en indeling van Herzberg se poësie eintlik teen die wese van haar poësie in, omdat dit soveel temas en nuanses insluit. Die "onomlijnbare" aard van haar werk en die breë tematiese spektrum waарoor sy dig, word dan ook deur Christoph Meckel (1984) beskryf as dat daar van "alles aanwezig is: "spel, ironie en verdriet, tederheid en scherpte, onverbiddelikheid, kritiek en charme, verlangen, wanhoop en protest, scepsis, naïviteit en nauwgezet denken, gewone ervaring en puur visioen en ten slotte, wat men Het Politieke noemt."

Hoewel méér temas dus aangewys sou kon word, vind ek nogtans dat hierdie 6 hooftemas wel voorop in haar werk staan. In die eerste 4 kategorieë handel dit hoofsaaklik oor essensiële elemente wat die spreker in die onderskeie gedigte nodig vind om 'n goeie bestaan in hierdie lewe te voer. In die 5de kategorie kom die aspek van vrees ter sprake, en in die laaste tematiese kategorie word gewys op die plek van die poësie binne hierdie realiteit van lewe. Die titels van die kategorieë (geneem hetsy uit die poësie of poëtikale uitsprake van Herzberg) is gekies omdat dit telkens 'n essensiële tegniese of tematiese aspek aanraak, wat vervolgens onder die loep geplaas word:

8.1 “het is geen metafoor, althans niet één waarover ik heb nagedacht toen ik het gedicht schreef (. . .)” (Herzberg aan Kottman, 1995).

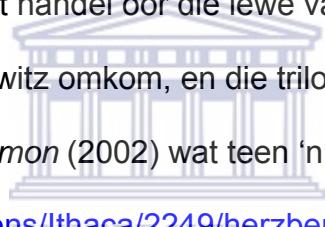
Hierdie kategorie word hoofsaaklik gewy aan 'n ondersoek na die gebruik van die tegniese kunsgreep, die metafoor, aangesien daar groot kontroversie bestaan oor die kwessie of Herzberg metafories skryf al dan nie.

Die gedig “Meeuwen” (*Dagrest* : 5) word geanaliseer om die voorkoms van moontlike “versteekte” metafore in die werk van Herzberg aan te wys. Ook die gedig “Boomchirurg” (*Botshol* : 25) word ontleed om dié belangrike kwessie te ondersoek.

Deur die analise van twee gedigte, die kommentaar van kritici, en Herzberg se eie uitsprake m.b.t. die gedig, sal nagegaan word in hoeverre die gedig wel as metafories gelees kan word.

By die vraag of daar by "Meeuwen" (*Dagrest* :5) wel 'n metaforiese toespeling kan wees, is die agtergrond en konteks belangrik. Wanneer Herzberg aan Fokkema (1984) sê dat sy gedig ontstaan het uit 'n droom wat sy gehad het, verbind sy dit ook met die titel van die bundel, nl. *Dagrest* – iets wat sy verklaar as dié deel van die droom wat oorgebly het van die werklikheid van die voorafgaande dag. Vanuit hierdie perspektief sou die vraag gestel kon word: "Wat ís naamlik die werklikheid, of realiteit, van die dag – en in dié geval, die dag van Herzberg"?

Kyk 'n mens na onderwerpe waaroer Herzberg dit het, val dit op dat die geskiedenis van die vervolging van die Jode dikwels wel 'n rol speel. Só skryf sy bv. die scenario vir die film *Charlotte* (1981) wat handel oor die lewe van Charlotte Salomon, die Joodse skilderes wat in Auschwitz omkom, en die trilogie toneelstukke *Leedvermaak* (1982), *Rijgdraad* (1995) en *Simon* (2002) wat teen 'n Joodse agtergrond afspeel (<http://www.geocities.com/Athens/Ithaca/2249/herzbergjudith.html>).



Wanneer Albrecht (1997) dit aan Herzberg stel dat om Joods te wees, 'n besliste tema in haar werk is, sê sy: "Ja, dat klopt. Ik heb een achtergrond. Je kunt nooit iets los zien van zijn achtergrond." In 'n ongepubliseerde onderhoud (Le Roux, 2004) bevestig Herzberg dat 'n mens se geskiedenis noodwendig 'n invloed op 'n skrywer of digter se werk sal hê, selfs al sou hy nie per se daaroor skryf nie.

Die vraag is dus of die inhoud van die gedigte wat ontleed word, iets kan wees wat oorgebly het uit die werklikheid soos deur die digter beleef – en of hierdie "geconcentreerde oorblijfsel" (Ongepubliseerde onderhoud, Le Roux, 2004), as metaforiese verwysing na dié werklikheid kan dien.

Op grond van die analyses, met inagneming van die verseksterne poëtikale uitsprake, sal ‘n gevolgtrekking oor hierdie saak maak word.

Meeuwen

1. *Het krijsen van meeuwen wees de weg naar de zee;*
2. *een nauwe steeg, steil naar beneden, daar was de haven*
3. *maar niets dan boten, trage kranen, ijzerwaren. Geen vogel*
4. *vloog of liep te pikken of deinde op een golf.*
5. *Toch, het geluid hield aan; het geweld van machines*
6. *werd zelfs overstemd door het schreeuwen.*
7. *De kranen hevelden lichte, niet helemaal dichte kisten.*
8. *Tussen de brede spleten leefde opeens de lading: vlerken*
9. *en veren. Zo werden de meeuwen het ruim in gehesen.*

(Dagrest : 5)



Op die eerste vlak is hier in die gedig sprake van ‘n botsing tussen die vryheid wat gesymboliseer word deur die see, en dit wat dan in werklikheid gebeur, nl. die ontneming van die meeue se vryheid.

In reël 1 is die woord “krijsen” ‘n aanduiding van ‘n onaardse, deurdringende geskree. “Krijsen” word andersins o.m. ook gebruik om die skel gehuil van ‘n kind mee te beskryf (*Van Dale (a)*). Dit sou dus op hulpeloosheid en onmag kon dui. In die konteks van die gedig is die “krijsen” egter ook natuurlik, aangesien dit afkomstig is van die meeue – daar word ook gesuggereer dat die toneel hom naby die see afspeel, wat verder op ‘n skynbaar normale toestand dui.

Waar “meeuwen” (reël 1) sowel as die “zee” (reël 1) gewoonlik assosiasies oproep van vryheid, onafhanklikheid en krag, word dit hier egter onmiddellik herroep deur die

volgende begrip, naamlik dié van ‘n “nauwe steeg” (reël 2), wat dan kontrasterend werk en op inperking dui. Die steeg, wat “steil naar beneden” loop, loop uit op die “haven,” maar dit gee geen gerusstellende indruk van ‘n “toevluchtsoord” (*Van Dale (a)*) soos wat dit in figuurlike sin bedoel kan word nie. Ook is daar geen vlerkgeklap van meeue soos deur die gekrys voorspel word nie, maar “boten,” “trage kranen,” en “ijzerwaren” (reël 3). Die beskrywing hier is dus van ‘n onsimpatieke, onnatuurlike meganiese omgewing waarvan die meeue geen nut het nie.

Die breër verwysing na “geen vogel” (reël 3) laat ook die suggestie dat die gedig om meer as net die groepie meeue gaan, dat dit waarskynlik alle voëls insluit, maar ook nie nóg voëls nie – die meeue of voëls sou dan kon optree as ‘n verwysing na vryheid in die algemeen. Die feit dat die woord “vogel” (reël 3) aan die einde van die reël staan, beklemtoon ook op tegniese wyse hierdie gegewe sodat die moontlikheid tot bg. interpretasie oopgelaat word.



In reël 4 word die normale lewenwyse van ‘n meeu geïllustreer deur die woorde “vloog,” “liep te pikken,” en “deinde op een golf.” Hierin word die vryheid en genot van om te vlieg weerspieël, die soeke na en inneem van voedsel aangetoon, sowel as die rustigheid van op ‘n golf te wieg versinnebeeld. Nie een van bogenoemde, vir ‘n meeu vanselfsprekende handelinge, word egter verwesenlik nie, aangesien daar nêrens ‘n voël aanwesig is om enigeen van hierdie aksies uit te voer nie.

Tog hou die geluid wat die spreker hoor aan, al kan hy geen voël sien nie. Die “krijsen” is nie te smoor nie. Selfs die geluid van geweld van die hyskrane en masjiene word oortref deur die “schreeuwen” (reël 5 en 6). Hieruit blyk dat die meeue hard en

dringend skree. Ook angs word gesuggereer deur die deurdringende geskreeu. In reël 6 kan “schreeuwen” ook weer op paranomatiiese wyse met die “meeuwen” (reël 1) verbind word sodat die enigsins onnatuurlike verband tussen “schreeuwen” en “meeuwen” verder versterk word. Die normale “krijsen” (reël 1) van meeue kry hier ‘n onnatuurlike klank deurdat dit “schreeuwen” (reël 6) word. Dat die “geweld” van die masjiene selfs sagter klink as die “schreeuwen,” impliseer dat die geweld wat teen die meeue gepleeg word selfs nog groter is. Die woord “geweld” kan in sigself ook dui op die “misbruikt van macht, toepassing van het recht van de sterkste” (*Van Dale(a)*). Per implikasie word die meeue hier dus die slagoffers van ‘n mag sterker as hulleself.

Die hyskrane, iets wat deur mense in werking gestel moet word, slaan nie ag op die gekrys van die meeue nie, maar hys die “lichte, niet helemaal dichte kisten.” Dat die kiste lig is, sinspeel ook daarop dat dit gemeet teen die massa en krag van die hyskrane heeltemal onbeduidend is. Hoewel die hyskrane as sodanig heenwys na yster en bomenslike kragte, is dit egter moontlik dat die spreker eintlik die operateur van die hyskrane in gedagte kan hê, aangesien ‘n hyskraan tog geen robot is nie, maar deur ‘n mens bestuur moet word. In dié geval kom die vryheid van lewende wesens, soos versinnebeeld deur die meeue, teenoor die ingryping van die méns te staan. Dit kan dan ook inhoud dat die vryheid van ander vir die persoon of persone wat in beheer van krag en mag is, nie van belang is nie.

Die woord “hevelden” (reël 7) impliseer dat daar ‘n beweging na “bo” plaasvind. Letterlik is dit dan wel die geval, maar dit is inderwaarheid ‘n teenstelling, aangesien dit slaan op die inperking en die áfvoering van die meeue na elders. Daar is ook sprake van wredeheid in die manier waarop hierdie verskeping plaasvind: die

hyskrane/operateurs laat die meeue wel die vryheid sién deur die “niet helemaal dichte kisten,” maar weerhou hulle huis daarvan.

Volgens die spreker “leefde” die meeue tussen die “brede spleten” (reël 8), maar paradoksaal dui die gebeure huis op ‘n beëindiging van die lewe soos wat die meeue dit tot op dié stadium ervaar het. In hierdie konteks het “leefde” ook nie ‘n positiewe konnotasie in die sin van ‘n hart wat klop, genoegsame bloedtoevoer, asemhaling, ens. nie, en hou dit nie verband met “opgewektheid en lewendigheid” (*Van Dale(a)*) nie. Hier dui dit eerder op “drukte,” “rumoer,” “lawaai,” en “herrie” (*Van Dale(a)*). Dit verwys dus na onrus en ongemak en kan ironies geïnterpreteer word as dat dit juís nie wys op die mees voorhandiggende positiewe betekenisse van die woord “leefde” nie.



Die mishandeling van die “meeuwen” word in die woord “lading” nog verder gevoer deurdat daar gesuggereer word dat dit maar slegs ’n vrag is, en dat by die hyskrane of hyskraanoperateurs geen respek is vir wat die vrag eintlik bevat nie. Die meeue word gereduseer tot “vlerken/ en veren” (reël 8 en 9). Terselfdertyd word die belangrikheid van dit waarvan hul vryheid afhanklik is uitgelig, en bring dit die besef dat die meeue op hul heel kwesbaarste is sonder die gebruik van “vlerken/ en veren.”

In die laaste reël (9), getuig die stelwyse nl. “zo werden . . .” van die onmag wat die spreker aanvoel by die waarneming van die feit dat die meeue hul vryheid ontneem word. Dit is asof sy by implikasie sê: “so was dit dan – daar was niks aan te doen nie.”

Die gebruik van die woord “ruim” (reël 9) in die sin van die bergplek in ‘n skip, ‘n mensgemaakte “ruim” hou die konnotasie van donkerte en begrensing in en slaan in

dié verband verder op die onnatuurlikheid daarvan dat voëls in só 'n plek opgesluit word. Ironies hou hierdie woord ook die betekenismoontlikheid in van iets wat groot en ruim is, en noodwendig vryheid bied. Waar die meeue egter normaalweg self die ruimte van die lug, die hemelruim, met vlerkgeklap sou kon verken, gebeur hier presies die teenoorgestelde – hulle word as 'n vrag "gehesen" na 'n plek van totale ónvryheid. Daar word dus deur 'n mag buite hulle 'n besluit geneem oor hul lot.

Soos aangedui, gebruik Herzberg in "Meeuwen" woorde wat gelaai is met meervoudige betekenis. Dit bevestig ook haar poëtikale houding teenoor die poësie en die lewe, naamlik dat 'n mens nader aan die waarheid kom as jy alle moontlikhede insluit (Herzberg, 1984(b)). Hoewel sy dit dan teen die dóélbewuste gebruik van "dubbele bodem(s)" het (Fokkema, 1984), is dit uit die analyse van gedig "Meeuwen" duidelik dat dit hier wel ook gaan om die onnatuurlikheid, angs en pyn wat die verlies aan vryheid meebring. Gesien binne die konteks van Herzberg se oeuvre – toneel én poësie – asook gegewe die geskiedkundige feite en die tyd waarin sy begin skryf, is dit dus nie vergesog om by die die lees van die gedig "Meeuwen" die wegvoering van die Jode in herinnering te roep nie, hoewel dit nie direk in die teks as sodanig aangedui word nie. Die gedig sou wel ook as 'n Homerieuse vergelyking geïnterpreteer kon word selfs al word geen vergelykingspartikel (bv. "soos") in die gedig aangetref nie.

Verder sou ook geredeneer kon word dat as die gedig "Meeuwen" 'n oorblyfsel (vgl. Herzberg se poëtikale uitspraak – Fokkema, 1984) is van die werklikheid wat deur Herzberg beleef is, (en wat dan as droom manifesteer), dit wel op die een of ander manier ook terug sou verwys na die geskiedenis van haar lewe.

Voordat 'n finale uitspraak in hierdie verband gemaak word, word voorts gekyk na die gedig "Boomchirurg" (*Botshol* : 25). Ook hierdie gedig was volgens Herzberg (Le Roux, 2004) nie bedoel was om "overdrachtelik" te wees nie. Tog wil die analise wat volg, ondersoek of die twee hoofaspekte, naamlik die "toevallige" teenwoordigheid van 'n persoon wat bome snoei, en die fietsryer wat sê dat daar iets in hom aan die groei is wat nie tuishoort nie, nie moontlik op figuurlike wyse verband sou kon hou nie.

Boomchirurg

1. *Boomchirurg noemde hij zich, en met zijn motorzaag*
2. *zat hij boven in mijn boom toen jij je fiets*
3. *tegen het hek aan zette. Altijd en van nature*
4. *tegen snoeien zei je alleen: 'zo zo' – en ik zag*
5. *dat er iets met je aan de hand was.*
6. *'Ik geloof dat er iets in mij groeit dat er niet hoort.'*
7. *Op dat moment viel er een tak zodat het dakAPE*
8. *van het schuurtje brak. Ik rende weg*
9. *en 's nachts wist ik pas hoe dat voor je was –*
10. *er braken zorgen bij me uit die niet te stuiten*
11. *waren over het ooit als we elkaar verliezen*
12. *en hoe we vóór het zover komt dom*
13. *zullen redderen, en pas wanneer het kraken*
14. *echt vervaarlijk wordt, hulpvaardig*
15. *de verkeerde kant op draven.*

(*Botshol* : 25)

In hierdie gedig verwys die "boomchirurg" (reël 1) na 'n buitestander – uit die aard van die saak is 'n chirurg as professionele persoon normaalweg nie iemand wat deel

uitmaak van 'n pasiënt se intieme huislike kring nie, maar 'n persoon wat in 'n kliniese, mediese omgewing funksioneer. In dié gedig word die "boomchirurg" ook as 't ware net in die verbygaan genoem en het hy glad nie met die eintlike gebeure in die gedig (einde reël 2 – 15) iets te doen nie.

In die benaming wat die snoeier homself toeëien, lê die suggestie van genesing of regstelling wat deur hom teweeg gebring sou kon word – in dié geval, genesing of verbetering van die boom. Dit impliseer wel dat die "chirurg" professioneel is en dat hy iets sal "regdokter." In die stelwyse "noemde hij zich" (reël 1), word reeds gesinspeel op die ironie van die onthulling wat in die gedig volg. Die "boomchirurg" gebruik as instrument 'n "motorzaag" (reël 1), d.w.s. 'n stuk gereedskap wat met die aanskakel van 'n knoppie outomaties op 'n sekere kragstelling oorgaan en min ruimte laat vir genuanseerde presisie. Dit vorm 'n skerp teenstelling met die skalpel en die fyn hantering daarvan deur 'n egte chirurg. Tog het die term "boomchirurg" die implikasie van iets wat weggesny moet word ter wille van beter gesondheid.

Die "boomchirurg" sit egter "boven" in die boom – iets wat daarop sou kon dui dat hy, hoewel hy hom besighou met die werk aan die boom, eintlik verwyderd van die aarde en/of die werklikheid is. Per implikasie het hy dus nie sy voete op die grond nie. Dat die spreker in reël 2 sê dat die snoeier bo in "mijn boom" sit, wys ook daarop dat sy besitlik en emosioneel verbonde aan die boom voel.

Wanneer die "jij" (reël 2) waarna die spreker verwys, arriveer, sit hy sy "fiets" (reël 2) teen die "hek" (in Afrikaans : "heining"). In die konteks van die gedig kan die fiets hier, behalwe as voertuig, ook optree as 'n simbool van beweeglikheid en vryheid. By die verklaring van die woord "fiets," staan in *Van Dale* (a): "bijna iedere Nederlander heeft

een fiets.” Dat die persoon dus met ‘n fiets daar aankom, slaan op ‘n sekere normaliteit in die gang van sake. Hier word die fiets egter teen die heining gesit, ‘n suggestie dat die beweging wat daar was, nou tot stilstand kom. Die “hek” (reël 3) of heining staan dan hier ook in die teken van iets wat “afsluit” – wanneer die fietsryer vertel wat hy vermoed, is daar ook die suggestie van iets wat lei tot inperking, ‘n beëindiging van sy vryheid.

Die spreker noem dat die persoon “. . . altijd en van nature / tegen snoeien . . .” (reël 4) was. Dit val haar dus vreemd op dat hy nie iets sê oor die “boomchirurg” wat besig is om takke af te saag nie, maar net gelate “zo zo” sê. Die spreker besef dan dat daar iets met hom “aan de hand” (reël 5) is. Die feit dat reël 4 afbreek met “en ik zag . . .” en die sin eers in die volgende reël hervat word, is hier funksioneel – op tegniese wyse beklemtoon dit die spreker se gewaarwording dat die persoon vreemd optree, maar dat sy eintlik nie kan plaas wat met hom aan die gang is nie.

In reël 6 praat die fietsryer ‘n tweede keer en sê op eufemistiese wyse: “Ik geloof dat er iets in mij groeit dat er niet hoort.” In hierdie mededeling lê die sleutel waarvolgens die gedig as metafories gelees sou kon word. Hoewel die “boomchirurg” skynbaar toevallig aanwesig is wanneer die mededeling plaasvind, is dit moontlik dat die spreker haar tog wend tot die woord “boomchirurg” wat deur die snoeier self gebruik word, om die oomblik makliker te hanteer. In die moderne samelewing is dit ook algemeen dat ‘n siekte soos kanker beskryf word as “iets onnatuurlik wat groei.” *Van Dale* (a) omskryf “kanker” as ‘n “ziekte die zich openbaart als een kwaadaardig woekergezwel (carcinoom) aan enig orgaan, dat zich spoedig uitbreidt . . .” Die res van die gedig dui dan ook op die ontsteltenis en die slag wat hierdie mededeling meebring.

Dit is ook wel moontlik dat dié iets wat groei nie op ‘n letterlike “kanker” by die fietser duï nie, maar op iets wat deur die persoon as ‘n emosionele “woekergezwel” ervaar word. Ook dít sou egter beteken dat die bestaande situasie in die verhouding gewysig sou word.

In reël 7 en 8 word die letterlike gebeure verhaal: “Op dat moment viel er een tak zodat het dak/ van het schuurtje brak.” Dit is egter ook die moment waarop die wêreld van die spreker figuurlik gesproke ineenstort.

Die woord “boom” hou in sigself die betekenismoontlikheid in van iets wat groei en lewend is. Daar is ook ‘n assosiasie moontlik met die spreekwoord “een vent als een boom” – wat volgens *Van Dale* (a) duï op ‘n man wat “groot (en) fors gebouwd” is. Waar die spreker voorheen na “mijn boom” as die letterlik groeiende boom in haar tuin verwys, is dit nou figuurlike gesproke haar “boom,” d.w.s. ook iets wat haar tot steun kan dien, waarvan daar ‘n tak afbreek.

Op letterlike wyse verwys die “schuurtje” in die Nederlandse sin waarskynlik na ‘n tuinskuurtjie, d.w.s. ‘n opbergplek waar die tuingereedskap veilig teen wind en weer bewaar word. Wanneer die fietsryer egter met sy mededeling kom, breek ook die beskutting waarin die gereedskap waarmee die spreker se “tuin” georden kan word, gebêre word. Die gebruik van die verkleinwoord “schuurtje” kan ook slaan op die onstabilitet en nietigheid van so ‘n struktuur wanneer daar iets buite die normale gebeur. Deur die verbinding van die nabygeleë klankelemente en assonansie van “tak,” “dak” en “brak” word dieakkumulerende gevolge van só ‘n gebeurtenis verder beklemtoon.

In dieselfde reël (8), onmiddellik ná die breek van die skuur se dak, sê die spreker: "Ik rende weg/ . . ." Hierdie reaksie weerspieël iets van paniek asook 'n kinderlike onvermoë om die situasie te begryp en te hanteer. Daarom hardloop die spreker dan ook soos 'n kind bevrees weg van die gebeure sowel as van die mededeling. In die woorde van reël 9 nl. "en 's nachts wist ik pas hoe dat voor je was," besef sy egter eers later hoe háár optrede die mededeler van die nuus moes geraak het.

In die nag, dit wil sê in die tyd van "duisternis" (*Van Dale(a)*), begin die spreker haar te bekommer. Die verwysing na "nacht" roep ook die uitdrukking "de nacht is de moeder van gedachten" op – iets wat hier heeltemal rym met die feit dat sy eers in die nag begin nadink oor haar optrede. Dat die nag 'n tydperk is wanneer die son nie skyn nie, en daar dus "duisternis" is, wys ook op figuurlike wyse na die bekommernis wat volg op hierdie mededeling. Hierdie bekommernis is "niet te stuiten" (reël 10), maar iets wat bly voortbestaan en onomkeerbaar is. Alreeds word ook in die woorde "elkaar verliezen" (reël 11) die gedagte dat die spreker en die mededeler mekaar êrens vorentoe sal verloor, gesuggereer. Hier is egter ook 'n suggestie dat die twee persone reeds voorheen oor die aspek van "ooit as we elkaar verliezen" gepraat het. Nou word die teoretisering oor so-iets egter 'n konkrete gegewe.

Reël 12 en 13 hou in dat hulle vroeër 'n bespreking kon gehad het oor wat hulle sou doen as die gevær ooit sou dreig dat hulle mekaar kan verloor, en dat hulle besluit het om "vóór het zover komt dom/ (te) zullen redderen . . ." (reël 12 en 13.) In die veronderstelde vroeëre bespiegeling hieroor, sou die woord "dom" kon verwys na hoe hulle op 'n dom manier sou probeer om die verhouding te red. Hier dui die woord "dom" egter ironies op hoe onkundig en onbeholpe die spreker voel wanneer sy werklik die verlies in die oë staar. Die woord "redderen" wys hier dan ook nie

noodwendig op 'n oplossing nie, maar op die feit dat 'n mens maar die beste van 'n saak moet maak om iets te probeer red, om te help keer (*Van Dale (a)*), of om die saak af te handel of te beredder.

In reël 13 wys die "kraken" in die konteks van die gedig enersyds op die kraak van die dak wat deur die boomtak veroorsaak is, maar ook op die figuurlike kraak wat veroorsaak is deur die mededeling dat daar "er iets (...) groeit dat er niet hoort" (reël 6). Die spreker besef ook inderdaad dat die krake "echt vervaarlijk" kan word. Hierdie woorde (reël 13 en 14) impliseer hoe "angwekkend," "geducht" en "geweldig" (*Van Dale (a)*) die situasie in werklikheid is. En in die enigste optrede waartoe die spreker in staat is, naamlik om "hulpvaardig" te wees, word huis haar goedbedoelende onmag geïllustreer. Haar hulpeloosheid word onderstreep deur die woorde "draven" en "verkeerde kant . . ." (reël 15). Dat die spreker beslis iets wil doen, is duidelik uit haar haas, maar dat sy hoegenaamd geen raad het met dit omstandighede nie, spreek uit die feit dat sy, hoe goed ookal bedoeld, "de verkeérde kant" (my aksent) "op draven" (reël 15). In die eerste plek hardloop die spreker dus weg – "ik rende weg" – en wanneer die situasie uiteindelik hanteer moet word, tree sy haastig, maar onoordeelkundig op.

Tydens 'n onderhoud (6 aug. 2004) stel Herzberg dit dat sy nié metafories oor bogenoemde gegewe geskryf het nie, maar dat die omstandighede hul presies net só voorgedaan het as in die gedig self. Tog gee sy toe dat dit agterna gesien, en uit die oog van die leser, geïnterpreteer kan word as dat die "boomchirurg" op figuurlike wyse vooruit sou kon wys op medici wat dan die vreemde groei moet wegsnoei.

Sowel "Meeuwen" en "Boomchirurg" herinner aan wat Guus Middag (1994)) "de grilligheid van inval en toeval" noem, en wat vlg. hom opnuut by elke gedig van Herzberg begin. Tog onstaan die vraag of Herzberg nie té hard protesteer wanneer sy sê dat sy géénsins van metafore gebruik maak nie. Waarom sou die gedig as "Boomchirurg" betitel word as slegs die eerste twee reëls handel oor 'n man wat 'n boom snoei – terwyl die eintlike mededeling gaan oor iets wat in 'n ander persoon groei (interpreteerbaar as'n soort letterlike of figuurlike kanker), en die reaksie van die betrokkenes daarop?

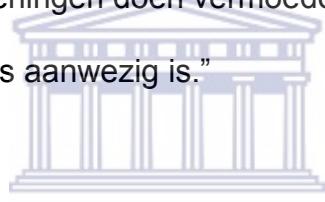
In hierdie verband kan gewys word op wat Van Zyl (In: Cloete, 2002 : 535 - 536) skryf t.o.v. die titel in die gedig: "Die graad van verwikkeldheid in die verhouding tussen *titel* en gedigliggaam wissel baie. Volgens Bekker (1970 : 8) het elke *titel* ten minste 'n identifiserende funksie t.o.v. die gedig en is alle titels daarby ook in die een of ander opsig informatief oor die teks. Hierby sluit Riffaterre (1978 : 100) se bevinding aan dat 'n *titel* se natuurlike (semiotiese teken-)funksie is om toegang tot die teks te verleen deur die onderwerp, genre of kode aan te dui. Vir Strydom (1976 : 46) is die aanvanklike interpretasie van die *titel* dan ook die leser se "werkhipotese" waarmee die verdere leesproses benader word.

"n Mens kan die verhouding tussen *titel* en gedigliggaam dikwels ook 'n interaksie noem. Die *titel* kan enersyds rigtinggewend wees vir die leser, maar andersyds kan die res van die teks op allerlei wyses inwerk op die betekenisonderskeidinge van die *titel* en dit selfs 'n nuwe lading gee."

Gesien in die lig van bogenoemde sou dit nie vergesog wees om te redeneer dat die "boomchirurg" waarvan die spreker in die gedig praat, vooruitwys na dít wat die

persoon in hom voel groei, en wat eintlik nie daar hoort nie. Die “boomchirurg” self sou bes moontlik in die konteks van die gedig, behalwe na ‘n mediese dokter, ook kon verwys na die spreker – dié persoon wat probeer help, maar uiteindelik nie raad het met die situasie nie en dus figuurlik gesproke as “boomchirurg” misluk.

Ook die gedig “Zeesterren” (*Wat zij wilde schilderen* : 48, 49) [Sien Bylaag I], wat handel oor die dood van seesterre, lok bespiegeling uit t.o.v. die gebruik van metafore al dan nie. In die betrokke gedig sê die spreker woordeliks: “ . . . Dit is geen/ metafoor daar is het veel en veel te echt/ en veel te echt voor . . . ” (reël 28 – 30). In *De Morgen* (13 maart 1997), skryf S. H. : “Zeesterren lijkt aanvankelijk over de dood van zeesterren te gaan, tot aantekeningen doen vermoeden dat ook de holocaust (. . .) als thema tussen de dichtregels aanwezig is.”



Soos aangetoon (vgl. **Resepsie (5)**) reageer Herman de Coninck (1997) heftig op die aanname deur kritici dat “Zeesterren” ‘n metafoor vir die Holocaust is. (Tog vind hy dat die Holocaust as onderwerp wél aanwesig is in ‘n gedig soos “Dozen” (*Zoals* : 7), wat dan tóg weer ‘n metaforiese interpretasie is.)

Hoewel Herzberg dit sterk benadruk dat sy nié metafories skryf nie, erken sy wel dat die Nederlandse taal ‘n ryk taal is waarin bykans enigiets as beeldspraak gelees kan word (vgl. **6.2.3**). Belangrik is egter dat uit die analyse van die gedigte blyk dat die besonder sterk assosiasies wat deur die poësie opgeroep word, wel daartoe lei dat haar gedigte soms in die geheel en soms gedeeltelik kan optree as metafore vir dinge uit die reële werklikheid.

Wanneer Bronzwaer (1993 :185) se uitspraak in gedagte gehou word (vgl. 2.6) kan die voorkoms van metafore in die poësie van Herzberg moontlik in terme hiervan verklaar word. By haar is dit dan waarskynlik die geval dat sy nie die noodwendig die metafoor in die gedig ínskryf nie, en die beeld dus ‘n middel is om na iets anders te verwys nie, maar dat die beeld sélf poësie word. Daar sou dus van “autonome” metafore eerder as “bedoelde” metafore gepraat kon word. Die verskil lê dus waarskynlik eerder op poëtikale as op tegniese vlak.

Dat die poësie inderwaarheid vir Herzberg ‘n gekonsentreerde oorblyfsel van die egte is (vgl. **Verseksterne poëтика (6.2)**) en slegs ‘n manier om na die konkrete te verwys, word ook in die laaste kategorie van analyse nl. “**De troost van dingen (. . .)**” verder belig. Hierop, sowel as die kwessie van metafore, word weer teruggekom in die **Gevolgtrekking (9).**



8.2 “praten (. . .) “het mees originele, creatieve persoonlike en fantastische (. . .)” (Herzberg aan Kuipers, 1997)

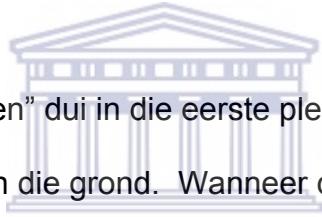
In hierdie afdeling word die gedig “Begraven” (*Beemdgras* : 17) ontleed as voorbeeld van die belangrikheid van kommunikasie – ‘n saak wat beide in die verseksterne sowel as die implisiete versimmanente poëтика van Herzberg figureer.

Begraven

1. *Zou hij begrijpen dat ik niet aan zijn graf was*
2. *omdat ik verkouden was, als ik verkouden was?*
3. *En zou hij weten dat dit een smoes was,*

4. *mij toeknikken van ja natuurlijk, en dat het helemaal*
5. *niet hoeft? Dat het geen zin had deze regen*
6. *op zijn kist te horen vallen, dat hij zelf*
7. *niet was gekomen als hij hier niet toch toevallig –*
8. *Hij met zijn schemerlampje opvouwschaartje thermostaat.*
9. *Die deuren dichthield voor de nacht, zijn ogen open*
10. *vooral voor het zien openvouwen van de zachte blaadjes*
11. *zijn oren alleen nog voor het vrolijkend kwetter*
12. *van vogeltjes in de volière – Zou hij*
13. *begrijpen, als hij nog iets begreep, wat mij*
14. *hier bracht, onder deze onbetamelijk gehaaste*
15. *wolken, terwijl hij nergens was?*

(Beemdgras : 17)



Die titel van die gedig “Begraven” dui in die eerste plek op ‘n begrafnis en die letterlike wegbere van iemand (of iets) in die grond. Wanneer die gedig in sy geheel ontleed word, is dit duidelik dat hier ‘n spanning bestaan tussen die noodsaak om te begrawe, die erkenning van skeiding deur die dood, en die spreker se onwilligheid daartoe. Die spreker se houding vertoon deurgaans ‘n tweespalt van enersyds deelneming aan hierdie begrafnis en andersyds ‘n begeerte om eerder nie aanwesig te wees nie. In die loop van die gedig blyk dit dat die spreker se wens om eerder afwesig te wees, nie spruit uit onverskilligheid nie, maar juis uit die feit dat daar tussen haar en die gestorwene ‘n besonder noue band bestaan het – en dat sy as gevolg daarvan ‘n intense begeerte het om die werklikheid te ontken.

Teen die einde van die gedig kom die spreker tot die besef dat die dooie eintlik “nergens” (reël15) is nie. Dit impliseer dus dat hy nie werklik begrawe kan word nie, wat die begrip “begraven” dan ook ‘n figuurlike betekenis laat aanneem. Die gestorwene kan, soos aangeleid uit die gedig, as gevolg van die intieme verhouding wat

daar tussen hom en die spreker bestaan het en die herinneringe wat sy aan hom het, figuurlik gesproke tog nie begrawe word nie.

Hierdie gedig is in sy geheel 'n monoloog wat deur die spreker gehou word. Die gedig word aangebied as 'n gesprek waarin die "hij" eintlik wel die aangesprokene is, hoewel nie as "jij"/"je" nie. Daar word dus van 'n verbloemde soort apostroof gebruik gemaak. Die spreker in die gedig probeer steeds om met die aangesprokene, d.w.s. die gestorwene, kontak te maak en probeer sy reaksie en die intieme aard van die vroeëre verhouding tussen hulle rekonstrueer deur die vrae wat sy stel.

Die eerste woord in die reël 1, nl. "zou," stel reeds die vraende aard van die hele gedig aan die bod, terwyl die herhaling daarvan in reëls 3 en 12 die dringendheid van die spreker om deur die aangesprokene begryp te word, beklemtoon. Ook die vier vraagtekens, waarvan die derde in reël 7 by die ellips inbegrepe is, dui op die behoefte tot begrip en 'n poging van die spreker om deur hierdie stilgesprek met die gestorwene in kommunikasie te tree.

Die aarselende, vraende manier waarop die spreker met die gestorwene praat sowel as die wyse waarop sy haarself in die rede val, wys egter waarskynlik ook daarop dat kommunikasie nie noodwendig 'n maklike proses is nie.

Die feit dat die spreker van die gestorwene as "hij" praat en hom nie aanspreek as "jij" nie, kan ook daarop dui dat sy as 't ware probeer om die emosie te ontduiik, en dat dit vir haar makliker is om in die derde persoon van hom te praat. Hierdie is dan ook 'n voorbeeld van een van die tegnieke wat Herzberg gebruik om, ten spyte van gedigte oor hewige emosionele sake, dikwels die emosie in die teks self te ontloop.

[Vergelyk in “Momenten” strofe 1, 3 en 6 (*Bijvangst* : 49) [sien Bylaag I] waar ook sprake is van afskeid en dinge wat ontbreek, hoe die reëls uiters strak ingespan word om die emosie te beheer:

.....
*Dat wat mij ontbrak
 ook haar had ontbroken
 begrepen.*

.....
*Vaak afscheid het mijne
 en een slepend dat leek
 zonder eind*

.....
*Tot het snapt:
 wat ontbrak
 mij nog nijpt.*



Hier kry die leser eerder ‘n aanvoeling van die raaiselagtige verhouding tussen die spreker en die “haar” na wie in die gedig verwys word, as ‘n duidelike beeld van wat watter versteuring(s) in die verhouding ter sprake is of was. Tog dien dié tegniek van Herzberg, nl. die weerhouding van sekere informasie, in hierdie geval om die spanning in die gedig te verhoog.]

In die eerste reël van “Begraven,” kan die woord “begrijpen” op die paradigmatische as ook begrippe oproep soos “inzien,” “vatten met het verstand,” “erbij rekenen,” “beseffen” en “gunstig beschouwden” (*Van Dale(a)*). Hierdie begrippe verbreed vir die leser die spektrum van emosies wat deur die spreker ervaar mag word, en suggereer die spreker se intense betrokkenheid by die gestorwene. Die herhaling van die woord

“begrijpen/begreep” (reël 13) onderstreep ook hoe belangrik hierdie saak vir die spreker is.

Die woord “niet” (reël 1) is die eerste van ‘n reeks woorde wat die ontkenning van die dood van die persoon en dit wat daarvan mee saamgaan suggereer. “Niet” word vier keer deur die gedig herhaal (reël 1, 5, 7, 7) en word in die laaste reël weer verbind met “nergens” wat ook “niet ergens” impliseer.

Op die vertikale as verwys die woord “graf” (reël 1) ook na “voorbijgang,” “dood,” “bergen” en “ingesloten” (*Van Dale(a)*). Hierdie begrippe versterk die finaliteit van die situasie – dít wat die spreker deur haar poging tot kommunikasie met die gestorwene huis wil probeer besweer.



In reël 2 begin die spreker met die woord “omdat” wat daarop dui dat sy ‘n rede vir haar afwesigheid wil aanvoer. Hierdie rede volg dan in die woord “verkouden” (reël 1), wat enersyds daarop kan dui dat die spreker wel “siek” was, en daarby kan ook die begrip “siek van verdriet” ingelees word wanneer dit in die konteks van die gedig beoordeel word. Tog blyk die oorwegende betekenismoontlikheid dié te wees van ‘n “triviale verskoning.” Laasgenoemde word deur die spreker self gesuggereer deurdat sy wonder of die aangesprokene sou weet dat dit “een smoes” (reël 3) was, d.w.s. net ‘n uitvlug of ‘n onwaarskynlike grap. In die konteks van die gedig suggereer hierdie reël egter dat hul verhouding van só ‘n aard was dat hulle ook sulke “smoesen” met mekaar kon deel.

Ook die herhaling van die woord “verkouden” dui ook daarop dat die sogenaamde (banale) rede ‘n ongeloofwaardige verskoning is. Die spreker gryp dan in haar eie

gedagtegang deur die tussenwerpsel “als ik verkouden” was. Hierdie tipe “heen-en-weer” redenasie, soos ook gesien in reël 13, nl. “als hij nog iets begreep,” is tekenend van die aarseling en onsekerheid van die spreker. Niks aan hierdie situasie is vir haar vas en seker nie, ten spyte van die onomstootlike feit van die dood. Dit skyn egter asof die spreker op die manier probeer om die finaliteit van die dood te probeer omseil.

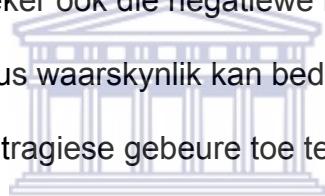
Die woord “toeknikken” (reël 4) hou op die vertikale as ook ander betekenismoontlikhede in soos “groeten,” “beduiden,” en “goedkeuren” (*Van Dale(a)*). Hierdie moontlikhede dui daarop dat daar ‘n goeie, en selfs intieme, verhouding tussen die spreker en die ontslapene bestaan het. Ook die veronderstelde woorde “ja natuurlik” van die gestorwene wat hierop volg, staaf hierdie veronderstelling. Hierby word dan ook nog die woorde “. . . dat het helemaal/ niet hoefde . . .” (reël 4,5) die aangespokene in die mond gelê – wat ook onderskryf hoe sterk die begeerte van die spreker is dat die gestorwene haar optrede sal verstaan, en dat sy dit eintlik ook van hom verwag.

Reëls 4-7 is as ‘t ware ‘n gedagtevlug van die spreker waarin die gestorwene aan die woorde is. Uit die redes wat “hij” aandui vir sy goedkeuring jeens haar afwesigheid, blyk verder die hoogs intieme aard van die verhouding wat tussen hom en die spreker bestaan het. Wanneer hy “noem” dat dit “geen zin had” om “deze regen/ op zijn kist te horen vallen,” (reël 5,6) versterk dit die nosie dat die spreker en die gestorwene so ingestel was op mekaar dat die een sou weet wat die ander op so ‘n vraag sou antwoord.

Terwyl “zin” in reël 5 normaalweg in sintagmatiese verband na “betekenis” verwys, hou dit die paradigmatische moontlikhede in van “zintuig” en “gevoelen” (*Van Dale(a)*). So

gesien wys dit ook heen na die dood waar géén sintuig of gevoel meer ‘n rol kan speel nie. Dit hou voorts verband met reël 9 – 12 waar die belangrikheid wat sintuie in die laaste deel van die gestorwene se lewe gespeel het, duidelik uitgespel word.

Die woord “deze” wat betrekking het op “regen” (reël5) beklemtoon dat die reën dié bepaalde dag van die begrafnis op die kis val, maar verklap ook dat ‘n diepere betekenis agter die woord reën verskuil kan lê. Die uitdrukking “na regen komt zonneschijn” wat beteken “voorspoed volgt op tegenspoed” (Van Dale (a)), is maar een voorbeeld van hoe die begrip reën figuurlik as die teenpool van die voorspoed en geluk gesien kan word. Wanneer dus in ‘n gedig oor dood en begrafnis gepraat word van “deze regen” roep die spreker ook die negatiewe konnotasie met reën op. Wat die gestorwene in sy “antwoord” dus waarskynlik kan bedoel, is dat dit geen sin het om verdere ongelukkigheid tot die tragiese gebeure toe te voeg nie.

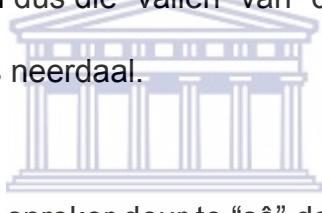


UNIVERSITY of the
WESTERN CAPE

As paragram vir “regen” kom egter die woord “zegen” ook na vore. Waar reën egter in terme van landboubedrywighede as ‘n seën – en nodig vir groei en oeste – gesien word, is dit hier nie die geval nie. “Zegen” is in dié geval die teenpool van “regen” wat ongeluk en teenspoed suggereer, maar tog kan ook dít hier nie meer enige voordeel vir die gestorwene inhoud, of die feit van sy dood kanselleer nie.

Uit die woord “kist” (reël 6) blyk nog eens die ingeperktheid waaraan die gestorwene onderworpe is. Daar is dus op ironiese wyse ‘n progressie van “ingeperktheid,” deurdat die gestorwene eers aan sy kamer en bed gekluister is, dán sterf en daar van sy “graf” gepraat word, en eindelik daarop gewys word dat hy binne die noue omhulsel van “zijn kist” lê.

“Horen” (reël 6) sluit aan by een van die betekenismoontlikhede van “zin” in die vorige reël deurdat dit ook na sintuie verwys. Hier is egter sprake van ‘n antitese, aangesien die “zin” in die vorige reël kan verwys na die “gevoel” van die gestorwene – wat nie meer funksioneer nie – maar “horen” in reël 6 dui op die sintuie van die spreker, wat alles wel nog kan ervaar. “Horen” roep op die vertikale asook die sintuie van “zien,” “voelen,” “tast,” en “proeven” op. Laasgenoemde wys die kontras uit tussen die staat van lewe waarin die spreker verkeer teenoor die staat van dood waarin die gestorwene verkeer. In dieselfde reël (7) versterk die werkwoord “vallen” verder die idee van iets wat verby en afgehandel is en word ook die paradigmatiese verband met “naar benede dalen,” “afvallen,” en “storten” opgeroep. Die veronderstelde woorde van die gestorwene (reël 4 – 7) verbind dus die “vallen” van “deze regen” met die dood self, naamlik iets waarheen ‘n mens neerdaal.

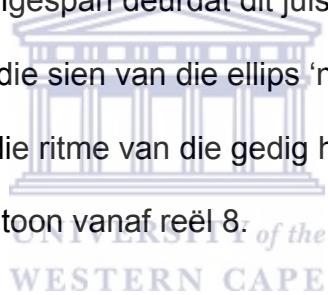


Die gestorwene “antwoord” die spreker deur te “sê” dat hy “zelf/ niet was gekomen als hij hier niet toch toevallig – ” (reël 6-7). Die beklemtoning van “zelf” herinner weer aan die noue band wat tussen die spreker en die gestorwene moes bestaan en suggereer dat hulle beide in so ‘n situasie dieselfde besluite sou neem.

Die woord “toch” (reël 7) roep tegelykertyd assosiasies op van verwondering aan die kant van die gestorwene, irritasie met hierdie vreemde toedrag van sake, maar ook ‘n gemauseerdheid daarmee. Die spreker lê die gestorwene as ‘t ware woorde in die mond wat getuig van verbasing en die onaanvaarbaarheid van die situasie. Die volgende woord, nl. “toevallig,” bekrachtig dan ook die gedagte deurdat dit dui op iets wat nie-bedoeld en onvoorsien is. In die woord “toevallig” is ook die woord “toeval” ingebied, wat in dié geval die uitdrukking “zijn ogen vallen toe van slaap” oproep (*Van Dale(a)*). Hierdie nuanse sluit dan uiteraard weer aan by die dood van die liefde.

Dat iets wat 'n mens "toeval," d.w.s te beurt val, 'n positiewe konnotasie het, staan weer in kontras met die feit dat die dood van die geliefde in hierdie sin beslis nie iets is wat die spreker "toeval" nie. Hier is ook sprake van ironie deurdat die spreker se woorde nl. "toch toevallig" (wat sy in die mond van die gestorwene lê) ook letterlik kan verwys na die grond wat op die kis val!

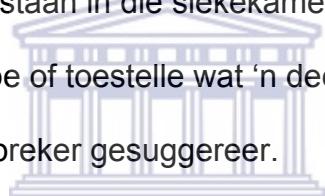
Die ellips na "toevallig" (reël 7) verraai die intense emosie wat deur die spreker beleef word tydens hierdie stilgesprek. Sy het as dus eintlik nie woorde om verder in te vul vir die gestorwene nie. Ook kan die leser hom voorstel dat die spreker op die stadium só deur emosie oorval word, dat sy gewoon nie verder kan praat nie. Die gebruik van die ellips is hier baie effektief ingespan deurdat dit huis méér sê as wat woorde sou kon doen. Aangesien die leser by die sien van die ellips 'n natuurlike leespouse maak, is dit ook instrumenteel deurdat die ritme van die gedig hier verbreek word. Ná die ellips volg dan ook 'n verandering in toon vanaf reël 8.



Reël 8-10 kan vertolk word as 'n soort bepeinsing waarin die spreker herinneringe aan die geliefde en sekere spesifieke situasies oproep. Die toon van hierdie mymering word in die eerste plek reeds bepaal deur die woorde "Hij met zijn. . ." wat spreek van 'n vertedering by die spreker wanneer sy sekere besittings van, en herinneringe aan, die gestorwene opnoem. Die woord "dichthield" (reël 9) wat letterlik slaan op die deure wat toegehou moet word, kan in die konteks van die gedig ook vooruitwys na die deur wat aan die einde van die geliefde se lewe finaal toegaan. Nog 'n verdere interpretasie sou kon wees dat die spreker ook haar herinneringe "dicht" hou, d.w.s. "toemaak" in die gedig, maar ook as "gedicht" behou (reël 9). Lg. stem dan ooreen met Herzberg se poëtikale uitspraak, nl. dat die gedig 'n ekstrak of 'n kristallisatie is waarin iets van die werklikheid behoue kan bly (Kuipers, 1997).

Die “schemerlampje” van die gestorwene gee enersyds blyke van ‘n lig wat reeds toe die persoon nog geleef het, nie meer helder geskyn het nie – andersyds getuig die feit dat daar tóg van ‘n “lampje” gepraat word, van die bietjie lig wat toe wél nog vir die spreker geskyn het, aangesien die persoon nog geleef het. Die “opvouwschaartje” duï op ‘n stukkie gereedskap waarmee hinderlikhede uit die weggeruim kon word – iets wat kon óópmaak. Met die dood van die persoon is daar egter nijs meer om “oop” te maak nie en word die lewe hier figuurlik gesproke “afgeknip.” Iets wat aanvanklik dus ‘n positiewe konnontasie het, kry in retrospek nou ook ‘n negatiewe assosiasie.

Tesame met die “schemerlampje” en “thermostaat” was die skértjie iets wat wesenlik deel van die gestorwene se bestaan in die siekekamer was. Hierin word ook ‘n sekere verknogtheid aan dié voorwerpe of toestelle wat ‘n deel uitgemaak het van die persoon se siekbedbestaan, deur die spreker gesuggereer.

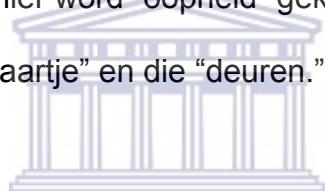


Die “thermostaat” wat gebruik word om ‘n ruimte (kamer) se temperatuur konstant te hou, impliseer ook dat konstante kamertemperatuur belangrik was vir die persoon vanweë sy liggaamlik verswakte toestand. Die feit dat die spreker die termostaat onthou as een van die dinge wat vir die sieke veral van belang was, wys waarskynlik ook op ‘n sekere angstigheid of beheptheid wat die gestorwene daarmee gehad het.

In die volgende reël (9) word hierdie gedagte verder uitgebrei wanneer daar sprake is van die deure wat toegehou moes word. “Deuren” wys, net soos “opvouwschaartje,” heen na iets wat oopgemaak kan word. Dat die “deuren” huis toegehou moet word, word deur die woord “dichthield” gestel. Deur die wóórde, sowel as alliterasie in “deuren dichthield,” word die begrip van begrensing sowel inhoudelik as tegnies benadruk. Die lewe van die sieke word al meer ingeperk, en lei dan uiteindelik tot die

“graf” (reël 1) en die “kist” (reël 6) wat die finale afsluiting beteken – wanneer nie net sy oë “toe val” nie, maar ook die grond op die kis val (vgl. ook die bespreking van reël 7 vroeër hierbo).

Die feit dat die deure teen die “tocht” (reël 9) toegehou moet word, veronderstel reeds ‘n baie siek persoon wie se toestand selfs deur ‘n geringe trek of luggie verswak kan word. Die toehou van die deure staan in kontras met die feit dat die persoon steeds sy “ogen open” wil hou (reël 9). Hoewel die persoon, soos ‘n mens uit die konteks van die gedig kan aflei dodelik siek is, wil hy steeds “sien.” Hy sit hom dus teë om nog aan die lewe deel te hê. Veral “het zien openvouwen van de zachte blaadjes” (reël 10) is vir hom nog van belang. Ook hier word “oopheid” gekoppel aan lewe, soos vroeër aangedui is met die “opvouwschaartje” en die “deuren.”



Lewe word hier versinnebeeld deur dít wat die persoon veral nog graag wil sien, nl. “de zachte blaadjes.” Die woord “zachte” impliseer in hierdie verband die weerloosheid en nuutheid van die blaartjies, d.w.s. van nuwe lewe. Hier word die begin van lewe en die beëindiging daarvan teenoor mekaar gestel, want ironies roep die woord “zacht” nie net die begrip van lewe nie, maar ook van dood op, soos gesien in die uitdrukkings “zacht sterven,” en “rust zacht” (Van Dale(a)). Die “zachte blaadjes” as simbool van nuwe lewe vorm hier dus ‘n ironiese teenstelling met die uiteindelike “zachte” dood.

Behalwe dat sig vir die sieke belangrik is, is gehoor óók van groot belang. ‘n Mens sou kon sê dat dit selfs belangriker is, aangesien die opnoem van herinneringe oploop tot hierdie laaste gegewe, nl. dat die persoon nog graag die voëltjies wil hoor sing. Dat sy ore “alleen” nog maar oop is vir die “vrolijkend kwetter” (reël 11) van die voëls, duï voorts op die verskraling van die persoon se bestaan.

In die woord “vrolijkend” lê die woord “vrolijk” opgesluit wat begrippe soos “blydskap,” “sing,” en “lag” op die vertikale leer oproep – dinge wat skerp kontrasteer met die omstandighede van die siek persoon. In sigself kan “vrolijkend” ook daarop dui dat die geluid van die voëltjies “vrolikmákend” is. In “vrolijk” lê egter ook die paragram “olíjk” opgesluit wat verband hou met die siekbed van die betrokke persoon. Die “kwetter” (reël 11) van die voëls, wat verwys na “sang” en ‘n “onbekommerde” bestaan, vorm hier ‘n kontras met die verswakte toestand van die siek persoon.

Die “vogeltjes” (reël 12) bring op die paradigmatiese as woorde soos “vryheid,” “vlerke” en “vlieg” na vore. Hier is dus nog ‘n teenstelling met die toenemende inperking wat die sterwende persoon beleef. Die “volière” of kou waarin die voëltjies sing, kan gelees word as parallel met die “kou” van siekte wat die man gevange hou – ‘n simbool dus van sy eie gevangenisskap – maar terwyl die voëltjies die potensiaal het om te kan wegvlug as die kou ooggemaak sou word, is dit nie die geval met die siek persoon nie.

Aan die einde van reël 12 word die mymering van die spreker waarin sy herinneringe oproep, afgesluit. Die spreker keer terug na haar vroeëre vraag, nl. óf die gestorwene sou begryp wat die rede agter haar optrede is. Die gedeelte “zou hij/ begrijpen” (reël 12-13) is ‘n herhaling van die eerste woorde waarmee die gedig begin. Hier word die woorde egter geskei sodat “begrijpen” in ‘n nuwe reël staan en daardeur nog sterker beklemtoon word. Die feit dat “begrijpen” na die begin van ‘n reël skuif, bevestig hoe ‘n pertinente saak begrip in die hele gedig is. Die tussenvoegsel “as hij nog iets begreep” (reël 13), wys enersyds op die dringendheid waarmee sy begryp wil word, maar suggereer ook ‘n soort moedeloosheid en kapitulasie aan die kant van die

spreker asof sy uiteindelik maar sal moet aanvaar dat sy nie meer met hom kan praat nie.

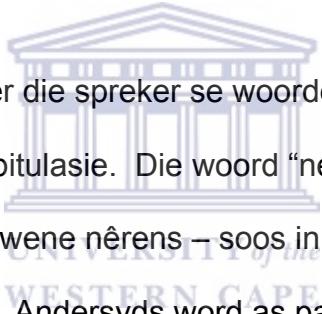
In die laaste drie reëls is daar 'n herhaling van die vraag "zou hij begrijpen," maar hier is daar ook 'n wending in die gedig. Waar vantevore slegs sprake was van die versugting dat die aangesprokene dit moet begryp as sy nie by die graf aanwesig is nie, blyk dit hier (reël 13 en 14) dat die spreker tog wel opgedaan het! Nou is haar vraag aan hom of hy sal begryp wát haar "hier bracht" (reël 14).

Die spreker in die gedig het die intieme verhouding wat sy met hierdie persoon gehad het, so duidelik geïllustreer dat dit inderwaarheid vir die leser verrassend is (of selfs oorbodig lyk) as sy dan tog by die graf opdaag – tog is die feit dat sy dit nie kan nalaat nie, 'n verdere bewys van haar verknogtheid aan die persoon. Die feit dat sy sê dat iets haar na die graf "bracht," hou ook in dat sy as 't ware self nie weet hoe sy daar gekom het en wat sy daar maak nie. Dit impliseer dus dat haar onderbewuste en 'n innerlike drang haar daartoe gedwing het om teenwoordig te wees. Dit kan egter ook daarop duif dat sy besef dat die letterlike graf in figuurlike sin nie sy graf is nie. Deur by die graf teenwoordig te wees, bied dan vir haar die geleentheid om by wyse van al die herinneringe wat opgeroep word, vir die gestorwene te sê dat sy hom figuurlik gesproke nie begrawe nie.

In die woord "bracht" word o.a. die paragramme "zacht" en "nacht" gevind.

Eersgenoemde se betekenismoontlikhede het reeds by die bespreking van reël 10 die dood gesuggereer. Ook die begrip "nacht" word algemeen met die dood verbind, en tree dikwels op as metafoor vir, of eufemistiese aanduiding van, die dood.

In reël 14 roep die woord “onbetamelijk” ook betekenisse soos “niet gepas,” “onbehoorlijk” en “schandelijk” op die vertikale as op. “Onbetamelijk” verwys op sintagmatiese wyse na die “wolke” waarvan in reël 14 sprake is, maar dit gee ook op paradigmatische wyse die spreker se ontevredenheid met die dood, sowel as met die reën, by die graf weer. Die woord “gehaaste” staan dan ook in die teken van die spreker se behoefte om die gebeure te vertraag of as ‘t ware in tru-rat te sit. Die ongewone gebruik van die adjektief “onbetamelijk” (reël 14) saam met “gehaaste/wolken, . . .” (reël 14 en 15) duï waarskynlik eerder daarop dat die spreker die dōód “onbetamelijk” of ongepas beskou, maar dat sy hierdie gevoel rasionaliseer deur die optrede van die wolke as “onbetamelijk” te benoem.



In die laaste reël (15) suggereer die spreker se woorde “terwyl hij nergens was,” ‘n gevoel van teleurstelling en kapitulasie. Die woord “nergens” duï hier enersyds op die spreker se besef dat die gestorwene nêrens – soos in die uitdrukking “nergens ter wereld” – meer te vind is nie. Andersyds word as paragram die woord “ergens” opgeroep, wat dan kan inhoud dat die spreker dalk besef dat hy wel “êrens anders” is, al kan sy hom nie bereik nie. Paradoksaal hou “nergens” dus die heel laaste verbreking van kontak en die finale afbakening van die dood in, maar word op klankmatige wyse óók die moontlikheid van ontvlugting geïmpliseer, deurdat die dooie wat nou nêrens meer te vind is nie, dalk “ergens” is waar daar vryheid is.

Die feit dat die gedig afgesluit word met ‘n vraagteken, getuig van die spreker se onsekerheid en van die vrae wat steeds in haar gemoed agterbly, selfs nadat sy deur vele redenasies met haarself gegaan het.

Die gedig “Begraven” getuig dus van die spreker se behoefte aan kommunikasie, maar ook van onsekerheid. Die herhaalde terugkeer op sekere gedagtes wys ook op die twyfel en verwarring wat bestaan.

Dat die spreker ná die dood van die gestorwene nog steeds met hom bly praat, getuig van ‘n patroon van kommunikasie wat vroeër reeds vasgelê is. Die toon van die gedig – en dus ook van die kommunikasie wat daar tussen die spreker en die gestorwene bestaan het – dui op die intieme band wat daar tussen hulle was. As gekyk word na die inhoud van die (steeds volgehoue poging tot) kommunikasie, kan daaruit afgelei word dat hierdie intieme kontak juis ook bewerkstellig is déur kommunikasie – in so ‘n mate dat die één inderwaarheid, sonder dat die ander noodwendig ‘n verklaring hoeft te gee vir sy of haar optrede, wél sou begryp wat presies in die ander se gedagtes aangaan en wat die beweegredes vir hul optrede is. Die onderliggende humor, soos veral gesien in die woorde “als hij hier niet toch toevallig –“ (reël 7), is ‘n verdere aanduiding van die besondere vlak van kommunikasie wat tussen die twee persone bestaan het – en op ‘n manier stéeds vir die spreker steeds bestaan.

Die belangrikheid van kommunikasie word ook terug gevind in ander gedigte van Herzberg, maar dat dit nie ‘n eenvoudige saak is nie, is duidelik uit die verskillende nuanses m.b.t. kommunikasie wat in verskillende gedigte voorkom.

In “Liedje” (*Dagrest* :44) [sien Bylaag I], is die oproep tot eerlikheid en openheid besonder sterk. Hier word in 5 strofes die woorde “lieg (alsjeblieft) niet” herhaal. Die redes hiervoor word in die laaste strofe (reël 25 - 29) saamgevat as volg saamgevat:

.....

*Lieg niet tegen me over sterven
want zo lang we er nog zijn
vind ik dat toegangsloze
niet mededelen wat je denkt
erger en zoveel doder.*

.....

Hieruit blyk dat die spreker die gebrek aan kommunikasie nog “doder” vind as die dood self. Selfs om te sterf, is dus nie so erg as om oneerlik in verhoudings te wees nie.

Ook die gedig “Over het omhelzen na het afscheid” (*Wat zij wilde schilderen* : 5) [sien bylaag I], slaan op die behoefte dat kontak behou moet word, soos bv. gesien in reël (3): “Bel als je aangekomen bent. Laat even weten.” Hier gaan dit oor die persoon wat agterbly en die motor waarin die geliefde persoon sit, agternakyk. Die spreker probeer die omhelsing, d.w.s. die kontak, behou deur die oproep dat die persoon moet laat weet wanneer hy of sy tuis is. Ook deur te wuif probeer die spreker die ander persoon nog bereik. Tog besef sy dat die afstand die kontak wél verbreek: “De ruit/ van de wuiver wordt meer/ en meer matglas . . .” (reël 16).

Die spanning tussen die behoefte na egte kommunikasie en intieme verhoudings aan die een kant en aan die ander kant die drang om daarvan te ontflug, word weer geïllustreer in “Raad” (*Wat zij wilde schilderen* :16) [sien Bylaag I]. Hier word ‘n dubbelsinnige boodskap ten opsigte van kommunikasie en verhoudings aan die hoorder gegee. Eerstens word vertel dat die geliefde wat bereik wil word, optree soos ‘n as of ‘n magneet, maar dat dié wat hom beter ken, weet dat hy sentrifugeer. Daar word dus gesuggereer dat die gevvaar bestaan dat hy/sy iemand sal “intrek” en dat dié

persoon sal verdwyn. Tog word die raad verder gegee dat daar probeer moet word om deur “infighting” nader te kom, só naby dat die ander een nie daarteen kan baklei nie. Maar ten slotte moet die persoon baie seker maak, want dit is nie ‘n “experiment” nie, en “dit kan niet worden herhaald.” Dit bly dus ‘n waagstuk om te naby aan die sentrifugerende persoon te kom en dit kan selfs fataal wees.

Die gedig Boomchirurg (*Botshol* : 25) is weer ‘n voorbeeld van waar ‘n baie noue verhouding problematies word wanneer daar iets buitengewoon gebeur (vgl. **8.1**). Die vanselfsprekende kontak word verbreek wanneer die fietsryer met ‘n ontstellende aankondiging kom, sodat die spreker in die gedig nie weet wat om te sê, of hoe om op te tree nie. (Vgl. **8.1** waar hierdie gedig volledig geanalyseer is.)

“Minnaars minnaars” (*Dagrest* : 33) [sien Bylaag I], is dan ook aanwysend van hoe intieme kontak met iemand ‘n bedreiging kan wees. In hierdie gedig word die idee dat vyande nooit so wreed as geliefdes kan wees nie onder woorde gebring. Die vraag wat gestel word, is hoe ‘n geliefde weerstand kan bied teen diegene “aan wie in dat hoofd/ al binnendrong en rooft” (reël 3, 4). Daar word gewys op die feit dat die vyand nie so diep kan inkom nie, aangesien hy of sy “bonkt tegen buitenkant.” Om iemand wel só na aan jou toe te laat, stel jou vanselfsprekend weerloos en oop vir “wreedheid” (reël 1).

In een van die skriendste gedigte oor kommunikasie nl. “Het erge” (*Soms vaak* : 8) [sien Bylaag I], word die verlies van *verlies* uitgewys as een van die vreeslikste dinge wat ‘n mens kan ervaar. Ook hier word die gebrek aan kommunikasie uitgewys. Die spreker noem dat sy steeds sê: “ . . . liever jouw ogen een halfuur/ dan duizend wonderen’s eeuwige duur,/ maar terwyl ik het zeg/ meen ik het niet meer echt”

(reël 3 – 6). In die tweede strofe sê die spreker wat haar normale optrede behoort te gewees het, nl. om te rou, haar klere te skeur en te skreeu van pyn. Hieruit blyk dat sy dit nie doen nie, en die rede daarvoor is dat dit haar “minder schelen kan.” Lg. ervaring is vlgs. haar nog “erger dan eeuwig verdriet zou zijn” (reël 7-10). Beide die verlies aan emosie, sowel as ‘n eerlike bespreking van die verhouding, impliseer hier dus die gebrek aan kontak en ook ‘n verlies aan kommunikasie.

Uit genoemde gedigte, sowel as die analise van “Begraven” (*Beemdgras* : 17) word uitgewys hoe ‘n ernstige, maar verwikkeld saak kommunikasie vir die spreker is. Dit blyk dat kommunikasie, soos in die geval van die gedig “Begraven,” ‘n teken is van die egtheid en innigheid van ‘n verhouding tussen twee mense. Tog is daar, ten spyte van die behoefté tot nadere kontak en gesprek, soms ook ‘n vrees vir te ná aan iemand te kom, of om iemand te ná aan die self te laat kom. Hierdie vrees lei dan tot afstand en breuke, soos bv. in die gedig “Minnaars minnaars” (*Dagrest* : 33) en “Raad” (*Wat zij wilde schilderen* : 16) gesien kan word.

Waar die emosie dreig om te fel te word (vgl. “Momenten” – *Bijvangst* : 49) gebruik Herzberg strak, kriptiese reëls om dit te beheer. Tog bly eerlikheid en openheid in ‘n verhouding – as ‘n integrale element van ware kommunikasie – ‘n deurlopende motief in die werk van Herzberg, soos ook duidelik gesien kan word in die oproep van die spreker in “Liedje” (*Dagrest* : 44), nl. dat daar nie ge-“lieg” moet word teenoor die ander persoon in die verhouding nie.

Wanneer die kommunikasie nie meer ég is nie, gebeur wat in die gedig “Het erge” (*Soms vaak* : 8) beskryf word, nl. dat iets gesê word, maar dat dit nie meer bedoel word nie, en dat dit die spreker dan ook nie meer kan skeel nie. Hierdie gevoel van

onverskilligheid en nie meer om te gee oor wat gebeur nie, is volgens die spreker die ergste wat die mens eintlik kan beleef – selfs erger as “eewig verdriet.

8.3 “Moed (...)” – “(...)Een schoonheid die de dagen doorstaat (...)”

(Herzberg, 1980 : 37).

Nog ‘n belangrike deurlopende tema in die werk van Herzberg, is nl. die vraag na wat dit werklik behels om “moed” aan die dag te lê. Vervolgens word hierdie tema aan die hand van die gedig “Moed” (Zeepost, 1964) geanalyseer. Die spreker duï aan wat die begrip “moed” volgens haar wél inhoud, terwyl in die gedig “Het ongewone is geen moed” (Botshol : 37), veral ook gewys word op dít wat vlg. die spreker nié tekenend van “moed” is nie. Hoewel nie volledig geanalyseer nie, word toepaslike gedeeltes uit lg. gedig bespreek om sekere nuanses m.b.t. die begrip “moed” uit te wys.



In hierdie afdeling word vanweë die klankrykheid en assosiatiewe betekenissoortgekyk na verbande op die paradigmatis/sintagmatiese vlakke, sowel as paragrammaties/paranomatiese asse.

Moed

1. *De nacht heeft mij weer van mijn apropos gebracht*
2. *langzaam loopt de ochtend vol*
3. *met woorden die ik zeker weet*
4. *dat iets betekenden, maar wat?*
5. *gisteren iets betekenden*

6. *Lopen is op voeten balanceren,*
7. *op straat zie ik de warme wezens*
8. *die ook de onbegrijpelijke moed*
9. *hebben gehad om op te staan*
10. *in plaats van niet.*

11. *Nooit is iemand zeker van iets,*
12. *te worden geliefd, te worden verlaten*
13. *alles kan en alles mag*
14. *alles wisselt elkaar af.*

15. *Nu weet ik weer wat ik zeggen wou:*
16. *zolang het niet te ongelukkig maakt*
17. *is het een leuk gevoel. Maar eigenlijk*
18. *zijn wij zacht als Turkish Delight*
19. *in een blik met spijkers.*



(Zepost : 22)

Die titelwoord van hierdie gedig slaan volgens *Van Dale(a)* op “durf,” “dapperheid,” “lef” en “courage.” In die eerste reël kan die woord “nacht” op paradigmatiese vlak ook “duisternis” suggereer. Waar “nacht” (reël 1) egter in die reël die letterlike betekenis van die afwesigheid van lig oproep, word die begrip “duisternis” dikwels figuurlik verstaan. *Van Dale(a)* noem onder ander as betekenismoontlikheid “gebrek aan geestelik licht, het heersen van domheid en bijgeloof.” Die begrip “nacht” word egter in verskillende uitdrukkings as hetsy positief óf negatief geïnterpreteer. Só kan die nag gesien word as enersyds “de moeder van gedachten,” (vgl. die analise van “Boomchirurg”) en andersyds as “de nacht der blindheid.”

In die konteks van die gedig lyk dit asof die nag hier wel eerder ‘n negatiewe as positiewe konnotasie het. Op paragrammatiese wyse kan “nacht” ook die woord

“macht” oproep. Hierdie assosiasie klop inderdaad met die res van reël 1, wat daarop dui dat die spreker “van (haar) apropos gebracht” is. Die implikasie is dus daar dat die nag by magte was om haar gedagtegang omver te gooи. In die woord “weer” word gesuggereer dat dit ook nie die eerste maal is dat dit gebeur nie! Die woord “apropos,” wat inhoud dat die spreker van stuk gebring is, suggereer egter ook die betekenismoontlikheid van “tussen haakjes” (*Van Dale(a)*). Dié reël kan dus ook geïnterpreteer word as dat die vastigheid wat die spreker gehad het, slegs tydelik, d.w.s. vir ‘n beperkte tydperk, of “tussen haakjes,” was. Hierdie gedagte word ook later in die gedig aangeraak wanneer die spreker sê: “alles kan en alles mag/ alles wisselt elkaar af” (reël 13 en 14).



Die woorde “nacht” en “gebracht,” ‘n voorbeeld van paranomasia (reël 1), suggereer ook op tegniese wyse dat daar ‘n betekenisverband tussen dié twee woorde kan bestaan. “Nacht” kan per implikasie dan ook gesien word as die tydperk wat iets met hom meebring – in dié geval ‘n gevoel van verwarring, wat die spreker van stryk bring. Op die paragrammatiese as kan die woord “wacht” in dié verband assosiasies oproep van ‘n soort tussentyd, d.w.s. ‘n periode waartydens op ‘n sekere manier gedink word, maar terselfdertyd daarop sinspeel dat ‘n verandering van die tydgleuf (van nag na dag) ook ‘n verandering in die spreker se denke kan veroorsaak.

Wanneer die spreker in reël 15 haar vorige gedagtegang hervat met “Nu weet ik weer . . .,” word die idee t.o.v. ‘n voorafgaande tussenperiode bevestig.

In reël 2 dui die woord “loopt” daarop dat daar sprake van beweging is ná die tussenperiode, al is dit dan ook “langzaam” of stadig. “Ochtend,” wat verwys na die begin van die dag, dui aan dat dit die begin van iets nuuts is, en hou ook die belofte van aksie in. Dit is ook (saamgelees met die woord “vol”) die tydperk wat spreek van

verwagting, vervulling, en volkomenheid (*Van Dale(a)*). Reël 3 wys daarop dat so ‘n vervulling vir die spreker spruit uit die “woorden” wat sy “zeker weet.” Hieruit blyk die belangrikheid van “woorden” vir die spreker.” Op die paragrammatiese as eggo by die woord “woorden” ook die woord “akkoorden.” Dit sou kon aantoon dat “woorden” hier ‘n sekere harmonie vir die spreker suggereer.

Deur die gebruik van apokoinou word “zeker weet” aan die einde van reël 3 geplaas sodat dit in dié reël vastheid en sekerheid aandui. Wanneer dit egter as enjambement met reël 4 gelees word, nl. “zeker weet dat iets betekenden, maar wat?”, vorm dit ‘n vraag en dui dit juis op ónsekerheid. Op die paragrammatiese as herinner die woord “iets” óók aan die woord “niets.” Ook hierin word die spanning tussen sekerheid en onsekerheid geïllustreer. *Van Dale(a)* noem as betekenismoontlikheid vir “betekenen” in hierdie verband “zoveel waarde hebben als de bepaling aangeeft” (my kursivering). Hierdie verklaring rym ook met die meerduidige betekenis van “betekenden” wat die spreker hier aandui – nl. dat dit sekerlik iets beteken, maar dan weer vra wat dit eintlik beteken. In reël 5 word hierdie vraag beantwoord met die woorde “gisteren iets betekenden.”

Die mate van sekerheid wat sy het m.b.t. die “woorden” – dit wat die oggend kan vul – het dan eintlik net betrekking op die verlede, en geld nie noodwendig vir die betrokke dag waarvan daar nou sprake is nie. Onsekerheid bly dus aan die orde van die dag. Die spreker gee hier indirek eintlik ‘n definisie van wat die waarde van “woorden” vir haar is.

Dit lyk egter asof “woorden” in hierdie verband nie verwys na direkte “praat” of “dialoog” nie, maar na “woorden” wat in die spreker se kop is, d.w.s. gedagtes waarmee sy dinge sou wou verklaar of benoem.

Wanneer die spreker in die volgende strofe uitbrei op wat “lopen” behels, word dié begrip indirek teenoor “woorden” gestel. Hier stel die spreker dit dat “lopen” ‘n “balanceren” “op voeten” is – ‘n balanseertoertjie waarmee die mens sy ewewig moet probeer behou. Dat die spreker ‘n spesifieke uitleg aan die woord “lopen” gee, suggereer dat dit om iets meer as net die letterlike gaan, en ook kan dui op voortgang en beweging, ‘n bewys van lewe dus.

Met die woord “lopen” (d.w.s. iets wat implisiet die betekenis inhoud van “om te lewe”) word op paragrammatiese wyse die woord “open,” maar ook “slopen” opgeroep. Hierdie twee begrippe staan reëlreg teenoor mekaar, maar kan illustratief wees in die wyse waarop die “lopen” geskied. Weer eens dui dit in die konteks van die gedig op die onsekerheid van voortgang, bestaan en lewe.

In reël 7 word dié gedagte uitgebou wanneer die spreker “op straat (. . .) warme wezens” sien. Waar sý beweeg, sien sy ook ander – wat sy ervaar, kan dus ook geld as ‘n voorbeeld van die lewe in sy geheel. Beide syself en die ander “wezens” bevind hulle “op straat” – iets wat uiteenlopende interpretasiemoontlikhede kan inhoud.

Enersyds beteken die uitdrukking “de straat opgaan” om met ‘n doel voor oë iets aan te pak, terwyl “op straat staan” kan dui op mense wat geen heenkome het nie. “Op straat worden gezet” verwys weer na uitsmyting. (*Van Dale(c)*). Ook in hierdie term word die teenstelling, kenmerkend aan Herzberg se werk, geïllustreer. Hierdie kontrasterende interpretasiemoontlikhede sluit aan by die titel, nl. “Moed,” aangesien

daar geen sekerheid kan wees met watter opsie die mens te doen kry wanneer hy “op straat” is nie. Beide genoemde betekenismoontlikhede het dan ook implikasies t.o.v. die geestestoestand van die mens.

“Warme” (reël 7) roep as paragram ook die woord “arme” op die vertikale as op. Deur hierdie assosiasie word die spanning in die reël verhoog. In die woord “warme” lê ‘n dubbelsinnigheid wat reeds op sintagmatiese vlak na vore kom, as gevolg van die vele verskillende interpretasiemoontlikhede van “warme.” So bv. kan dit verwys na ‘n “betrekkelijke hoge temperatuur” van die liggaam, om “goed bemiddeld (te) zijn” (d.w.s nie arm nie) en jou vir iets “in (te) spannen, ervoor (te) ijveren” (*Van Dale(a)*). Lg. is in die konteks van die gedig die mees waarskynlike betekenismoontlikheid. Die ywerigheid van die “wezens,” en ook die feit dat warmte vanselfsprekend met lewe (in teenstelling tot die dood waaraan koudheid gekoppel word) verband hou, sluit aan by dié gegewe, nl. dat hulle die “onbegrijpelijke moed” (reël 8) gehad het om op te staan.



Die veelbetekenende woord “wezens” (reël 7) slaan enersyds op mense wat deur God geskape is, maar hou egter ook in dat hierdie mense “wees” kan wees – dus ouerloos. In laasgenoemde verband sal “wezen” slaan op die verlatenheid van hierdie mense wat “op straat” is.

Uit die kwalifiserendewoordjie “ook” wat die “onbegrijpelijke moed” voorafgaan, kan afgeli word dat die spreker haarselv skaar by hierdie wesens wat so moedig optree. “Onbegrijpelijk” kan verstaan word as “onverklaarbaar”, “onnaspeurlijk,” “raadselachtig,” en selfs “duister” (*Van Dale(b)*). Die spreker dui dus waarskynlik aan dat “moed” ‘n ondeurgrondelike verskynsel is. As daar op paragrammatiese wyse die

woord “goed” saam met “moed” gelees word, laat dit die suggestie dat hierdie verskynsel wel positief is.

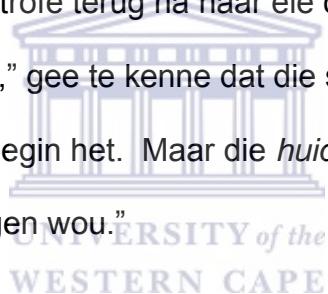
In reël 9 lyk dit asof die stelwyse “hebben gehad,” impliseer dat die moed om op te staan van verbygaande aard kan wees. Wanneer om “op te staan” meer as net letterlik gelees word, skuil daar ook die implikasie van vroeëre neerlaag in. Die feit dat daar wel opgestaan word, staan ook in teenstelling met die woorde in die volgende reël, nl. “in plaats van niet.” Dit kan dus ook verwys daarna dat hiérdie mense die moed gehad het, terwyl ander dit huis nie gehad het nie.

Die woord “niet” impliseer deur sy betekenis, en ook deur die plasing as laaste woorde in die reël, dat indien daar nie opgestaan wou word nie, daar “niks” in die plek daarvan sou wees nie. Hierdie gedagte sluit aan by die gedig “Beroepskeuze” (*Beemdgras* : 26) waarna later in hierdie afdeling verwys sal word.

Die derde strofe is in sy geheel ‘n tekening van die onsekerheid van die lewe. “Nooit” in reël 11 stel dit dat niks in die lewe ooit seker is nie. Hierdie ontkenning van enige sekerheid word beklemtoon deur die woorde “iemand” en “iets.” Géén persoon kan dus seker wees van énige aspek omtrent die lewe nie – “te worden geliefd, te worden verlaten” (reël 11 en 12). Die spreker maak dus seker dat die hele spektrum omtrent onsekerheid aan bod kom, die postiewe sowel as die negatiewe verwagting waarvan nie die een óf die ander noodwendig realiseer nie. Die herhaling van die woorde “worden” beklemtoon die gedagte van beweging en voortgang t.o.v. die positiewe sowel as die negatiewe. Hierdie siening van die spreker word gekwalifiseer deur die volgende reël, nl. “alles kan en alles mag.” Alles is dus aanwesig, en alles word toegelaat. Die woorde “alles” (reël 13) word drie maal herhaal – ‘n beklemtoning van

die veelvuldigheid van die lewe. Die veranderlikheid wat hiermee saamgaan, word onderskryf deur die woorde “wisselt elkaar af.” “Wisselt” impliseer ook volgens *Van Dale(b)* “schommelen,” “ruilen” of “variatie.” Waar daar lewe is, kan dus geen stagnasie of patroonmatigheid voorkom nie. Wanneer die woord “mag” (reël 13) as paragram die woord “kracht” op die vertikale as oproep, en saam met “alles wisselt elkaar af” (reël 14”) gelees word, blyk dit dat sodanige wisseling en skommeling nie noodwendig net negatief en fatalisties beskou hoef te word nie, en dat daar ook krag in hierdie veranderlikheid kan skuil.

Na die tweede en derde strofe se filosofiese beskouing oor moed en (on)sekerheid, keer die spreker in die laaste strofe terug na haar eie omstandigheid. Die feit dat reël 15 begin met “Nu weet ik weer,” gee te kenne dat die spreker ‘n bietjie afgedwaal het van die gedagte waarmee sy begin het. Maar die *huidige* is die belangrike tyd, want nou weet sy weer wat sy “zeggen wou.”



Dat die spreker die woord “weer” gebruik, dui daarop dat sy moontlik vroeër al sekere insigte verkry het. Die frase “wat ik zeggen wou” hou dan waarskynlik ook in dat sy bedoel dat dit is soos sy oor die saak dink, en dat sy haar reeds vroeër so daaroor wou uitspreek. Dit kan ook impliseer dat die spreker nou weer tot haar “sinne” terugkeer nadat sy van stuk gebring is – maar ironies is dit ook juis hierdie toestand wat tot sekere insigte by haar gelei het.

Na die dubbelpunt aan die einde van reël 15 volg die insig wat sy wil meedeel. Die woorde “zolang” (reël 16) impliseer ‘n soort tydsbepaling, waarvan “men niet verwacht dat iets lang sal duren” (*Van Dale(a)*). Die “het” wat “niet te ongelukkig maakt,” word nie deur die spreker gekwalifiseer nie, maar kan terug verwys na die “moed” wat deur

die spreker en ook deur die ander “wezens” aan die dag gelê word. Dit kan egter ook verwys na iets wat die spreker ervaar, en waarvoor sy dan moed nodig het om dit te hanteer. Haar houding aangaande hierdie aspek, is dat dit “leuk” (reël 17) is, solank dit nie “te ongelukkig maakt.”

Die betekenismoontlikhede van “leuk” wissel van “aardig,” “prettig,” “kalm,” “onverschillig” en “lou” (*Van Dale(a)*). Die woord “leuk” dui meesal wel op ‘n oppervakkige, d.w.s. nie diepgaande, gevoel t.o.v. ‘n bepaalde saak. Die kwalifiserende woord “te” by “ongelukkig,” impliseer dan waarskynlik ‘n kalme aanvaarding van die toestand, eerder as dat dit werklik positief en “aardig” deur die spreker beleef word.



Die mate van “aardigheid” wat deur die woord “leuk” verstaan sou kon word, word reeds in dieselfde reël al deur die spreker weerspreek, deurdat die woord “maar” dui op ‘n teenstelling. Ook die woord “eigenlijk” dui daarop dat die werklikheid iets anders is as wat ‘n mens van “een leuk gevoel” sou verwag. Wat hierdie werklikheid dan ís, word uitgespel deur die reëls: “zijn we zacht als Turkish Delight/ in een blik met spijkers” (reël 18 en 19).

Hier word om moed te hê, gestel teenoor hoe “zacht,” d.w.s. weerloos, die mens eintlik is. Op figuurlike vlak word die sagtheid vergelyk met “Turkish Delight.” Dat daar ‘n belofte of verwagting van “heerlikheid” in skuil, word deur die assosiasie met die Engelse woord “delight” gesuggereer. Uit die aard van Turkish Delight – ‘n soet gelatienagtige, met rooswater gegeurde soort lekkergoed wat met versiersuiker besprinkel word – sou moontlik afgelei kon word dat die “wij” waarvan sprake is, op

die vroulike geslag dui, hoewel daar vroeër in die gedig nie 'n aanduiding van die geslag van hierdie "wij" is nie.

Die vergelyking word in die laaste reël (19) deurgevoer as "in een blik met spijkers."

Hierdie is 'n voorbeeld van hoe Herzberg se gedigte haar poëtika reflekteer, nl. dat haar poësie voortkom uit 'n poging om twee dinge met mekaar te rym wat op die oog af geen verband het nie.

Om die mens voor te stel as 'n wese "zacht als Turkish Delight," is op die oog af 'n heel aanvaarbare vergelyking, maar wanneer die vergelyking voltooi word, kom 'n heel ongewone, selfs skokkende, beeld te voorskyn. Turkish Delight word in die reël in mooi, versierde kartonnetjies, tussen fyn lagies papier verpak en met versiersuiker bestrooi. Hier stel die vergelyking iets heel anders voor, nl. dat dié gelatienagte lekkers in 'n blik met spykers lê. Die mens word voorgestel as 'n sage wese wat in 'n ontoepaslike, onherbergsame, koue plek terekgom waar boonop skerp voorwerpe is wat kan seermaak. Die woord "spijkers" suggereer pyn, skerpheid, selfs kruisiging, maar paradoksaal ook iets wat huis a.g.v. die spesifieke aard daarvan, dinge aanmekaar kan vasmaak. Daar is dus ook die suggestie dat die mens aanmekaar gehou kan word deur iets wat pyn veroorsaak.

Die feit dat die mens in figuurlike sin in 'n "blik" gehou word, impliseer hier begrensing, opluiting en vasgekeerdheid. Van die verwagte "delight" is daar dus geen sprake nie. Dat die onverwagte woord "spijkers" heel laaste in die gedig staan, beklemtoon ook die pynlike omstandighede waaraan die mens in sy daaglikslewe blootgestel is.

As die aanname gemaak word dat Turkish Delight (vanweë bestanddele soos suiker, gelatien, versiersuiker en rooswater) op die vroulike geslag dui, sou die “spijkers” (reël 19) in dié konteks moontlik op ‘n falliese simbool kon slaan, en dus na die manlike geslag verwys.

Uit hierdie gedig blyk dat die blote feit van bestaan, d.w.s. om soggens op te staan en op straat uit te gaan, moed verg. Hierdie gedagte word ook uitgespel in die gedig “Het ongewone is geen moed” (*Botshol* : 37 – uit Engels, na Jack Gilbert) [sien Bylaag I]:

1. *De Polen reden vanuit Warschau de Duitse tanks tegemoet*
2. *op paarden. Te paard, en wetend, in zonlicht, met sabels.*
3. *Ik heb geen vrede met een schoonheid van die grootte.*
(.....)
8. *.Maar ik zeg moed is niet zo buitensporig*
9. *niet de verbluffende daad. Niet Macbeth met grote woorden.*
10. *Niet de verloren Zoon, of Faust. Maar wel Penelope.*
- 11 (.....
12. *) Niet de uitzondering.*
13. *Een schoonheid die de dagen doorstaat. Stevig en helder.*
14. *Het gewone magistrale, waar jaren ploeteren in gaat.*

Deur die analyse van die gedig “Moed” (*Zeepost* : 22) kan afgelei word dat die digter haar waarskynlik met Gilbert se idee van moed in “Het ongewone is geen moed” (*Botshol* : 37) vereenselwig. Vir die doel van hierdie analyse word hier wel na die spreker in “Het ongewone is geen moed,” as “hy/ hom “ verwys a.g.v. die veronderstelde geslag van die persoon wat in die Engelse weergawe aan die woord sal wees – soos wat in die geval van die spreker in Herzberg se gedigte, na “sy/ haar” verwys word.

Hier noem die spreker pertinent dat dit nie die groot en uitsonderlike dinge in die lewe is, bv. die Pole wat uit Warschau die Duitse tenks te perd tegemoet gery het, wat getuig van moed nie. Ook nie “de Verloren Zoon, of Faust” (reël 10) nie. Wie volgens hom wel getuig van moed, is “Penelope.” Hieruit kan afgelei word dat die spreker Penelope, wat jare lank op Ulysseus wag, as ‘n toonbeeld van moed beskou. (Ook die kleed waaraan Penelope werk en wat sy snags weer uittrek – en wat as sodanig getuig van ‘n vorm van stryd – kan hiervolgens as ‘n uitlewing van moed beskou word).

Die spreker noem verder dat dit “niet de uitzondering” is wat moed verg nie, maar dat skoonheid dít is wat “de dagen doorstaat (reël 11). Die “gewone” is vlgs. hom die “magistrale, waar jare ploeteren in gaan” (reël 14).



“Wag” as ‘n motief, soos dit hier gebruik word, kom ook herhaaldelik in die poësie van Herzberg voor. Só sê die spreker in die gedig “Wilskracht. Moed. Vastberadenheid” (*Beemdgras* : 23) [sien Bylaag I], bv. ook dat geen wilskrag of vasberadenheid “de/ hyacinten uit de bol lokt” (reël 8-10). Daarmee suggereer sy dat die mens geduldig moet wees en moet wag dat die natuur sy loop neem. Ook in die gedig “De Visser” (*Botshol* : 35) wat later bespreek word, sê die spreker by monde van die visser: “Wat kan ik beter doen dan niets, dan niet bewegen (reël 19 en 20).

Uit hierdie voorbeelde is dit duidelik dat om rustig jou gang te gaan met dit wat daagliks oor jou pad kom, en om te “wag,” deurgaans vir die spreker in die genoemde gedigte ‘n essensiële element van die lewe is.

Daarteenoor word in die gedig “Beroepskeuze” (*Beemdgras* : 26) [sien Bylaag I], ironies gekyk na dít wat vir die spreker “moed” suggereer. Hier is daar sprake van

iemand wat graag as invalide deur die lewe wil gaan. Die spreker noem dat die persoon se bene dan “onbewegelik . . ./ voortgeduwd” (reël 3 en 5) sal word, en dat sy self niks sal hoeft te doen nie – “geen zegel zelf te plakken,/ geen brief te schryfven, geen reis te maken” (reël 5 en 6). Hoewel die spreker nie haar eie siening in die gedig gee nie, blyk uit die gedig dat sy hierdie soort gedrag ironies beskryf; dit staan ook in kontras met al die ander gedigte waar sy moed Júís sien as om eenvoudig aan te gaan met die gewone dagtake.

Die laaste reël in dié gedig lui: “nooit, nooit zou ze slijten” (reël 18). Wanneer die betekenis van “slijten” nagegaan word, kom twee uiteenlopende moontlikhede van verklaring na vore. Eerstens dui dit op ‘n proses waardeur iets of iemand afneem in massa, sterkte en krag as gevolg van werk wat verrig word. Tweedens kan “slijten” dui op ‘n eentonige voortbestaan waarin niks gedoen word nie, soos bv. in die uitdrukking “haar dagen slijten” (*Van Dale (a)*). In die konteks van die gedig slaan reël 18 waarskynlik op albei hierdie betekenisse. Eerstens word die persoon waарoor die gedig gaan, op ‘n bedekte manier beskuldig van inersie, aangesien sy verkieς om ‘n invalide te wees en selfs nie iets so eenvoudig wil doen soos om ‘n seël te plak nie. Daar is dus geen sprake van moed en/of werklike lewe by hierdie persoon nie en ook nie die moontlikheid dat sy so hard werk dat dit kan lei tot slytasie nie. Die tweede betekenis soos genoem, tree dan inderdaad in werking, naamlik dat die persoon maar haar dae op ‘n eentonige wyse “slijten” deur eintlik niks te doen nie.

Uit die analyse van die gedig “Moed” (*Zeepost* : 22) en die verwysings na die ander gedigte oor hierdie onderwerp, is dit duidelik dat “moed” vir die spreker(s) inhoud om gewoon met die lewe voort te gaan, om te wag, en om teenslae te deurstaan. Die mens se enigste werklike verweer teen die aanslae van buite, is om sonder groot

ophef elke dag te deurleef met dít wat hom voorhande is. Die lewe sélf is dus waarom dit eintlik gaan – om op te staan en gewoon aan te hou leef ten spyte van die omstandighede. Dit blyk dat om geduld te hê en om te wag die essensie is van dít wat die spreker as “moed” beskou.

Dit lyk ook asof die spreker se “woorden” (“Moed,” reël 3) waarvan sy seker was dat dit iets beteken, haar eintlik in die steek laat, aangesien sy nie meer kan onthou wát dit beteken nie, en dat dit op die ou end slegs “gisteren iets betekenden” (reël 5).

Die idee dat “woorden” in die konteks van die gedig eintlik slaan op *gedagtes*, sou gesien in die lig van Herzberg se poëtikale uitspraak dat “praten” die oorspronklike, die egte is, daarop kon dui dat “benoeming” – dit wat sy “zeggen wou” – eintlik net ‘n afskynsel is van egte kommunikasie. In die laaste kategorie van gedigte wat geanalyseer word, nl. “**de troost van dingen (. . .)**” (8.7) en in die **Gevolgtrekking (9)** word weer hierna verwys.

8.4 “deze/ uitgespreide tegenwoordigheid (. . .)” (Herzberg, 1971(a) : 6).

In hierdie kategorie word die spreker se houding t.o.v. dít wat onaangeraak en onbegrens in die natuur bestaan, bespreek. Ook die verbandhoudende aspek van die onvermoë van die spreker om met woorde uitdrukking te gee aan hierdie gedakte word aangetoon. Die gedig “Kwarts glimmer veldspaat” (*Strijklicht* : 6) word in sy geheel geanalyseer as voorbeeld van hoe die spreker hierdie tema hanteer. Daar word ook kortlik verwys na ander gedigte wat dien ter illustrasie van dieselfde of verwante idees. Waar van toepassing, word ook aangetoon hoe die betekenis op

die paradigmiese vlak dien tot die oproep van assosiasies wat in die oopsig verband hou met die konteks van die gedig. Ook die paragram sowel as paranomasia word gebruik om die reikwydte van die klankassosiasies in die keuse van woorde aan te dui.

Kwarts glimmer veldspaat

1. *Zie verder dan ik zien kan zee*
2. *langer dan ik blijf. Verdwijn*
3. *zelf zittend op de rots van ooit*
4. *tot nooit langer dan de tijd.*
5. *Hoger en lager dan ik zingen denken kan*
6. *tonen aanhoudender dan mijn aanwezigheid.*
7. *Zeg even niets met stem van anders in deze*
8. *uitgespreide tegenwoordigheid dit*
9. *opwegen tegen lucht water gneis*
10. *tussen geboren en verloren raken in*
11. *zeg even niets want zo lang blijft het.*



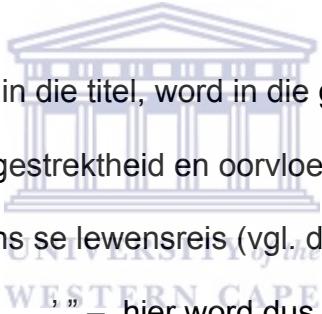
(Strijklicht : 6)

Die titel van die gedig dui op drie verskillende tipes delfstowwe wat in die natuur voorkom, naamlik “kwarts,” “glimmer,” en “veldspaat.” Volgens *Van Dale(a)* is die betekenisse onderskeidelik as volg: “kwarts” is nl. ‘n delfstof wat bestaan uit kieselsuur en wat verskeie kleure kan hê, maar waarvan die waarde veral daarin lê dat dit ook as kristalle in horlosies gebruik word ter wille van die presisie van tydhouding. “Glimmer” dui op ‘n groep van delfstowwe wat “in één richting buitengewoon licht splijtbaar zijn in elastische buigzame plaatjes” (*Van Dale(a)*). Die laaste stof ter sprake, nl. “veldspaat,” is een van die hoofbestanddele waaruit graniet bestaan en wat ook as kristalle voorkom. Wanneer die gedig geanaliseer word, kom die begrippe “presisie,” “lig” en “duursaamheid,” wat met hierdie drie delfstowwe geassosieer word weer aan

bod, deurdat dit verbind word met die standhoudendheid, selfversorgendheid en betroubaarheid van die natuur.

In die eerste reël noem die spreker dat die natuurelemente verder as syself kan sien.

Dit kan geïnterpreteer word as dat die natuur 'n eie wysheid en insig het, wat nie noodwendig vir die mens beskore is nie. Met die woord "verder" word ook ander assosiatiewe begrippe en perspektiewe soos "breder," "hoger" en "lager" op die paradigmiese as opgeroep. Wanneer die spreker haar eie visie vergelyk met dié van die natuur, word daar bevind dat die natuur se perspektief baie meer kan omvat, soos in reël 1 en 2 aangetoon: "verder dan ik zien kan . . ./ langer dan ik blijf."



Die delfstowwe soos aangedui in die titel, word in die gedig parallel gestel met 'n "zee" (reël 1), wat dan kan dui op uitgestrektheid en oorvloed. Figuurlik gesproke kan die woord "zee" ook dui op die mens se lewensreis (vgl. die verklaring in *Van Dale(a)*: "Gezelle: 'de wereld is een zee . . .' " – hier word dus verwys na die wêreld as die plek waar die mens sy reis deur die lewe onderneem.) In die konteks van die gedig sou die "zee" kon slaan op die ewigheid van die natuur wat dan teenoor die kortstondigheid van die mens se aardse reis gestel word.

In reël 1, 2, 5 en 6 stel die spreker deur die herhaling van die woorde "dan ik" en "dan mijn" haarself, en die mens as sodanig, voortdurend teenoor die natuur. In hierdie vergelykings kom die langdurigheid en ewigheid van die natuur herhaaldelik teenoor die mens se verganklikheid te staan. In reël 2 word die woord "langer" gebruik saam met "blijf." Hierdie reël impliseer dat die natuurelemente langer aanwesig sal wees as die mens, maar ook in sigself "blijf," d.w.s. blywend is. Die "tijd" (reël 4) van die natuur impliseer inderwaarheid 'n ewigdurende tydlóósheid – iets wat die mens se tydsbegrip

te bowe gaan, en nie presies te bepaal of te omskryf is nie. Die spreker kan daarvan alleen maar in eenvoudige woorde sê dat dit “langer” as die mens bly bestaan. Op die woord “blijf,” wat na die natuur se onverganklikheid verwys, volg onmiddellik die woord “verdwijn,” wat slaan op die mens, d.w.s. die “zelf” (reël 3) se nietigheid en sy kortstondigheid.

Die posisie wat die mens hier inneem, is dié van ‘n persoon “zittend” op ‘n rots (reël 3). Hoewel om te “sit” ‘n posisie is wat normaalweg stabiliteit by die mens kan aandui – soos bv. in die sin van om te volhard in iets (*Van Dale(a)*): “wij zijn blijven zitten, zijn niet weggegaan”) – bly dit steeds ‘n tydelike houding wat ingeneem word wanneer dit vergelyk word met die natuur. Die “zelf” word nog in dieselfde reël (3) gestel teenoor die “rots van ooit.” Die woord “rots” wat letterlik verwys na ‘n ruwe steenmassa wat bo die aarde of see uitsteek (*Van Dale(a)*) en dus spreek van iets groots en ru wat in die natuur voorkom, kan ook gesien word as simbool van krag, iets waarop ‘n skip bv. – ‘n mensgemaakte produk dus – verbryssel kan word (*Van Dale(a)*). Andersins kan ‘n rots ook figuurlik gesproke dui op ‘n “toeverlaat” of “veilige toevlug.” Lg. is te assosieer met die spreker se bewustheid van die natuur se standhoudendheid, terwyl die simboliese waarde van “krag” ook ‘n bedekte waarskuwing aan die mens kan rig, sodat hy sy eie beperkinge moet besef.

Die “rots” wat ter sprake is, en wat ook verbind kan word met die gesteentes wat in die titel genoem word, dui hier egter veral op die tyd, wanneer die spreker dit beskryf as “de rots van ooit/ tot nooit langer dan de tijd” (reël 3, 4). As die enjambement in ag geneem word, sou hierdie reëls verstaan kon word as die rots wat enige tyd in die verlede of toekoms kan aandui (“ooit”), maar ook géén tyd in die verlede of toekoms (“nooit”) (*Van Dale(a)*). Die rots word dus benoem as iets wat “langer dan de tijd”

(reël 4) bestaan – ‘n gegewe wat nie deur die menslike verstand begryp kan word nie. Anders gelees, kan dit ook daarop dui dat die “zelf” op hierdie rots van ewigheid sit, maar “nooit langer dan de tijd” (soos wat die natuur wel kan) daar sal bly nie.

Die woord “langer” wat ook in reël 2 voorkom, beklemtoon hoe belangrik die ewigheidsbegrip t.o.v. die natuur vir die spreker is. Die betekenis van “tijd” word deur *Van Dale(a)* aangegee as “het door de stand van de zon aangewezen punt in de voortgang van het etmaal.” Hier word die begrip “tijd” egter deur die spreker aangewend om huis die grootsheid van die natuur ánderkant dié tyd te probeer aandui.

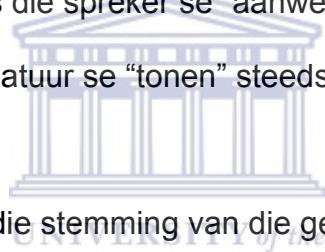
Die spreker noem dat die natuurstukke waarvan daar in die gedig sprake is, “hoger en lager” voorkom as wat sy “zingen denken kan.” In die woorde “hoger en lager” word die wydsheid en onbeskryfbare grootsheid van die natuur dan ook onderstreep. In die begrip “zingen” word waarskynlik ook op ‘n bedekte manier verwys na die digter se vermoë om “in dichtmaat (te) uiten” (*Van Dale(a)*). Die spreker sê egter dat die natuur hierdie metode van die mens om te beskryf, d.w.s. deur te “zingen” of “denken,” te bowe gaan.

Op die paradigmiese as roep die woord “denken” ook ander woorde op soos “menen,” “vinden,” “geloven” en “speculeren” (*Van Dale(a)*). Om dus te sê dat die natuur groter is as die spreker se “denken,” impliseer dat dit groter is as enigets wat die mens rasioneel daaroor kan bedink. In die woord “kan” wat direk volg na “denken” (reël 5), word ironies huis die onmag van die spreker, en die mens as sodanig, uitgedruk. Hierdie gedagte sluit aan by gedigte soos “De Visser” (*Botshol* : 35), “The last rose of summer” (*Botshol* : 29) [sien Bylaag I] en “Groei” (*Beemdgras* : 6) [sien

bylaag I], waar die gang van die natuur óók gestel word bō enigets wat die mens kan doen, dink, of sê daaroor.

In reël 6 word gesuggereer dat die “rots” of gesteentes selfs oor die moontlikheid van rede of spraak kan beskik, deurdat die spreker dit beskryf as met “tonen” (Volgens *Van Dale(a)* impliseer “toon” ook spraak en klank) wat “aanhoudender dan (haar) aanwezigheid” is.

Die “tonen” (reël 6), wat ook heenwys na die musiek, ritme en harmonieë wat in die natuur voorkom, is volgens die spreker “aanhoudender,” d.w.s. onstuitbaarder, ewiger of konstanter (*Van Dale(a)*) as die spreker se “aanwezigheid.” Wanneer die spreker nie meer bestaan nie, sal die natuur se “tonen” steeds voortduur.



In die volgende reël verander die stemming van die gedig deurdat die spreker haarself as ‘t ware die swye oplê. Waar sy in die voorafgaande reëls aanhoudend poog om die kontras tussen die mens en die natuur uit te wys, maak sy haarself nou stil met die woorde: “Zeg even niets . . .” (reël 7). Hierdie tegniek waar die spreker ingryp in dit wat sy besig is om te sê, ter wysiging van die stemming in die gedig, word ook gebruik in o.a. gedigte soos “Groei” (*Beemdgras* : 6), “Moed” (*Zeepost* : 22) en “Burengerucht” (*Zoals* : 26) [sien bylaag I].

Die woord “niets” roep as paragram ook die woord “iets” op. Dié assosiasie is ook te verbind met die spreker se weerstand daarteen om haar uit te spreek t.o.v. die natuur se grootsheid, en aan die ander kant die drang daartoe om tóg met die woord as medium juis dít te probeer sê.

In die “selfgesprek” wat volg, noem die spreker dan ook dat sy liewer niks moet sê “met stem van anders” nie. Die woord “stem” word normaalweg gebruik om die klank wat deur ‘n mens voortgebring word, te beskryf, maar hier lyk dit asof die “stem” eintlik aan die natuur behoort. Wanneer die mens hom daaroor wil uitspreek, is dit ‘n “stem van anders,” en dus iets wat vreemd opval in dié betrokke situasie. Die betekenismoontlikheid van “stem” as “goedkeuring” (*Van Dale(a)*), kan ook inhoudat die spreker moontlik daarop wil wys dat die mens se goedkeuring – deur iets onder woorde te probeer bring – geen uitwerking op die natuur kan of sal hê nie.

Die woord “deze” kom in reël 7 in die eindposisie te staan en word hierdeur dus benadruk – op dié manier word die oneindigheid van die natuur verder gesuggereer deurdat daar nie onmiddellik in dieselfde reël ‘n subjek op “deze” volg nie. Hier is ‘n voorbeeld van die manier waarop Herzberg ‘n reël afbreek sodat die groter geheel meerduidige betekenis verkry. Wanneer die sin in die reël 8 hervat word, duif die enjambement aan waarna die spreker met “deze” verwys, nl. die “uitgespreide tegenwoordigheid.” Weer eens probeer die spreker tóg sê waaroer nie gepraat moet word nie, en weerspreek sy dus haar siening dat die mens nie (ook nie met woorde) behoort in te tree in die natuur se ritme nie.

Die woorde “uitgespreide” en “tegenwoordigheid” vorm hier ‘n antitese deurdat eersgenoemde duif op die onomvatbaarheid van iets, terwyl “tegenwoordigheid” juis ‘n konkreetheid van een of ander aard probeer aanwys. Die onvermoë van die spreker om werklik reg te laat geskied aan die ewigheid van die natuur word dan ook deur die teenstelling geïllustreer. Hierdie gedagte word beklemtoon in die reëls wat volg, wanneer sy opnuut tot die besef kom dat “dit opwegen” van woorde, en ‘n poging tot beskrywing van die natuur, van geen blywende waarde is nie. “Opwegen” sinspeel

hier op die letterlike sowel as figuurlike op skaal stel van dinge. Saam met die woord “tegen” wat as paronomasia voorkom, beklemtoon dit die ongelykheid of agterstand wat ‘n menslike stem, of woorde, het teenoor die natuur. Die woord “tegen” kan voorts impliseer dat daar disharmonie tussen die mens en die natuur bestaan, asook dat daar ‘n gebrek aan balans is. In die woord “tegenwoordigheid” skuil ook die dubbelsinnige betekenis dat die spreker eintlik “tegen” die gebruik van “woorden” is. Lg. klop dan ook met die hele betoog van die spreker, nl. dat die natuur wat as entiteit “tegenwoordig” is, die mens en sy beskrywings daarvan nie nodig het nie aangesien dit in sigself outonoom is.

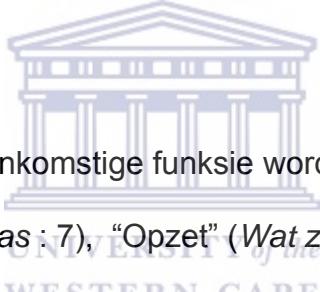
In reël 9 kwalifieer die spreker dít waarteen die mens se woorde, of stem, probeer opweeg, naamlik “lucht water gneis.” *Van Dale(a)* beskryf “lucht” as “het in hoofdzaak uit zuurstof en stikstof bestaande gasmengsel dat de aarde tot op zekere hoogte overal omgeeft en voor het organische leven onmisbaar is.” Saam met lug is “water” die ander bestanddeel waarsonder geen lewe moontlik is nie.

“Gneis”(reël 9) dui op die erts (d.w.s. die bron) waarin gesteentes, soos bv. dié waarna die titel van die gedig verwys, voorkom. Hierdie elemente spreek van die selfversorgendheid, presisies en ewigdurendheid van die natuur – waaroor die mens hom, volgens die spreker, “tussen geboren en verloren raken” (reël 10) steeds probeer uitspreek.

Reeds in die woord “tussen” (reël 10) word die mens se tydelikheid weerspieël. Teenoor die natuur staan die mens as ‘n wese wat slegs “tussentyds” bestaan. Die woorde “geboren” en “verloren” wat as voorbeeld van paronomasia in die reël voorkom, vorm dan in dié reël ‘n teenstelling: in eersgenoemde word die begin van die

lewe en potensiaal gesuggereer, terwyl laasgenoemde dui op iets wat in die niet verdwyn en sterf. Tog is hierdie twee skynbaar teenstrydige begrippe onskeibaar, omdat dit die twee uiterste grense van die mens se bestaan vorm en dus deel vorm van één begrip, nl. "lewe." Die mens se tydelikheid word as 't ware tussen die twee pole van hierdie woorde uitgebeeld.

Reël 10 eindig met die woord "in" wat uitloop op 'n ellips, omdat die spreker nie sê waarin of waartoé die mens gebore en verlore raak nie. Die feit dat die spreker die reël nie voltooi nie, aksentueer die grootsheid van die natuur waarin die mens hom tydelik bevind, en die feit dat daar einlik geen woorde bestaan om dit mee te beskryf nie.



Die ellips as tegniek met ooreenkomsstige funksie word ook in ander gedigte gebruik soos bv. "Begraven" (*Beemdgras* : 7), "Opzet" (*Wat zij wilde schilderen* : 50) en "Rijkrijm" (*Bijvangst* : 27). Herzberg se voorlaaste groep gepubliseerde gedigte tot op hede nl. *Weet je wat ik ook nooit weet* (2003), (gedruk op kaartjies in 'n blikkie), vorm in die geheel sinsnedes, frases en onvoltooide gedagtes – almal inderwaarheid ellipse wat deur die leser self voltooi moet word. Dié funksie wat die ellips in haar poësie het, klop met Herzberg se versksterne poëтика waarin sy sterk benadruk: "Eén antwoord is niet genoeg. Ook niet: aan de ene kant is het zus, aan de andere kant zo. Er is geen maar meer en geen of." (Herzberg, 1984(b)).

In die laaste reël (11) word die woorde van reël 6 herhaal: "zeg even niets". Die spreker bekragtig hiermee die idee wat deur die hele gedig eggo, nl. dat die mens deur te sê of te benoem nikks kan byvoeg tot, of wegstaan van, die ewigdurendheid van die natuur nie. In die laaste woorde van die gedig, nl. "want zo lang blijft het," word die

onveranderlikheid van die natuur bevestig, en word dié “het,” d.w.s. verwysend na die natuur, weer kontrasterend opgestel teenoor die woorde in reël 2, nl. “langer dan ik blijf.”

Tog is dit ook ironies dat die gedig wél eindig met die woorde “want zo lang blijft het.” Ná die spreker se beklemtoning dat niks gesê moet word nie, sou verwag kon word dat daar bloot geswyg moes word. Hierdeur word die spanning tussen enersyds die spreker se erkenning van haar eie onmag deur met woorde iets te bereik, en andersyds die drang tot benoeming weer eens geïllustreer.

Die ewigheid van die natuur teenoor die mens se kortstondigheid sowel as die poging tot benoeming word ook geïllustreer in die hieronder aangehaalde reëls van die volgende gedigte:

Bergmeer



1. *Daar liggen godvergeten zonbeschenen stenen*
2. *heet te worden, af te koelen.*
3. *Geen mens, geen dier om het te voelen.*
4. *Alleen wij, nu, even.*

(Zepost : 43)

In “Nee, er is geen tweede leven” (Beemdgras : 24) [sien Bylaag 1], word die spanning tussen dit wat voortduur en die mens se behoefté om dit te omarm, maar terselfdertyd ook die onmag daartoe, as volg beskryf:

1. *Nee er is geen tweede leven nee mijnheer*
2. *ik weet het, wij moeten redelijk zijn.*

3. Maar ik begrijp de wens van pharao's
4. alles wat nu is te omarmen desnoods
5. in steen omarmen
-
9. ja, zou dit ook in stenen doos
10. dit zonnige vertrek, dit sterk
11. gemerkte uur – voorbij de laatste dag
12. mee willen slepen.

In die titelgedig “Wat zij wilde schilderen” (*Wat zij wilde schilderen* : 13) [sien Bylaag I], word die mens ook uitgebeeld as kunstenaar wat voortdurend poog om dit wat sy nie kan omvat nie, te probeer vasvang deur dit te skilder. Hier dien om te “skilder” as net nog ‘n ander manier om iets van die gang van die lewe te probeer vasvang of te behou. Dit bly egter steeds pogings, want “het onomlijnde blijf/ onomlijnbaar lokken” (reël 19 en 20).



Uit hierdie voorbeelde blyk dus dat die spreker deurgaans die ewigheid van die natuur, en dít wat natuurlik in die gang van die lewe voorkom, teenoor die mens se verganklikheid, onsekerheid en kortstondigheid stel. Die spreker kies deurgaans kant vir die natuur – dit wat vanself net ís – sonder enige ingreep deur die mens. Die ironie in hierdie gegewe is egter dat die spreker ten spyte van haar weerstand daarteen om dingte benoem en daardeur die natuur se onafhanklikheid aan te tas deur iets mensliks, tog nie anders kán as om wel met dit wat sy tot haar beskikking het, nl. “woorde” hierdie onaantastbaarheid te probeer beskryf nie.

Die natuur gaan volgens die spreker die mens se rasionele denke te bowe. Die natuur is in sigself eintlik teë (vgl. “tegenwoordig” soos geanalyseer in bogenoemde teks) op die gebruik van woorde. Die spreker is hiermee eens, maar voel tog, in teenstelling

met die natuur wat dit nie nodig het nie, die drang om te probeer beskryf of te benoem – al is dit dan slegs deur te sê dat die natuur nie te benoem is nie.

Deur die gebruik van ellips, sowel as deur die metode om reëls op ongewone plekke af te breek, verkry die woorde in die reëls ook meerduidige betekenis, en dien dit die spreker se doel, nl. om ook aan te dui dat daar meer as een manier is waarop dinge gesien en geïnterpreteer kan word.

Die vraag na in hoeverre die mens in die gang van sake moet ingryp, word in die volgende kategorie verder belig.



8.5 “Wat kan ik beter doen dan niets,/ dan niet bewegen (. . .)”

(Herzberg, 1980 : 35)

In hierdie kategorie wat nou aansluit by die vorige, maar tog heelwat ander nuanses bevat, word “De Visser” as ‘n voorbeeld van ‘n implisiete versimmanente poëtikale gedig geanaliseer om die spreker (en hier ook die digter) se siening, nl. dat die mens nie dwingend moet optree nie, en nie onnodig moet ingaan op diepere sake nie, te illustreer. Daar word ook na verskeie ander gedigte verwys wat die belangrikheid daarvan beklemtoon om die natuur – en die lewe – sy gang te laat gaan. Hieruit volg ook waarskuwings en aanmanings t.o.v. wat die mens met wóórde kan aanrig. Deur die loop van die bespreking sal ook aangetoon word hoe hierdie gedigte verband hou met Herzberg se uitspraak nl, dat die gedig ‘n gekonsentreerde oorblyfsel is van die egte ervaring, van kommunikasie, en dat die poësie in sigself nie die belangrike is nie (Le Roux, 2004).

De Visser

1. *Er is verslaving in mijn staren*
2. *zodra ik uitgooi komt in mij*
3. *het woelen en het zoeken tot bedaren*
4. *mijn oog rust op de dobber, maar het is meer*
5. *dan rusten, het is alsof ik eindelijk*
6. *vrij ben op één plek te blijven,*
7. *en zo verstijft mijn blik – ik wacht niet*
8. *op het bijten van een vis – ik lijm*
9. *het ogenblik. Ik hoef niets hoeft niet*
10. *te kijken. Bepaal mij tot de rimpelingen*
11. *bemoei mij niet in diepte door te dringen.*
12. *Los van wat boven of wat onder mij*
13. *verschijnt, verdwijnt, los van wat was*
14. *en los van wat nog te gebeuren staat.*
15. *De gladde kleuren die het vlakbij water glanst*
16. *zijn mij al veel te veel te gebeuren*
17. *en kijk daar komt de eerste ring*
18. *van één of ander verre dompeling.*
19. *Wat kan ik beter doen dan niets,*
20. *dan niet bewegen. Zelfs het geringste*
21. *opslaan van een oog haalt onherstelbaar*
22. *overhoop en brengt teweeg en brengt teweeg.*

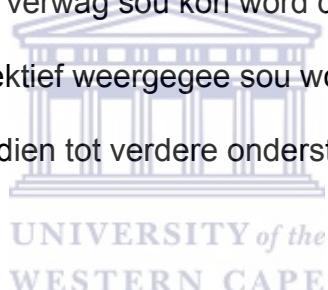
(Botshol : 35)

Volgens Van Dale(a) verwys die woord “visser” of na iemand wat per geleentheid hengel of na ‘n persoon wat dit as sy beroep beoefen. Hierna word in die loop van die analise weer verwys.

In bogenoemde gedig het die spreker, d.w.s. ook die visser, te make met die besluit om haar vislyn uit te gooie, maar om dan tevreden te wees om te sit en wag. Herzberg sê

dan ook aan Durnez (1986(b)) dat sy ‘n gedig het wat handel oor wat sy op die oppervlakte van die water sien afspeel, maar dat sy (d.w.s. Herzberg self) deur die oppervlakte heen kyk na die diepere. Sy noem ook aan Durnez dat sy in die “hamsteren van een realiteit, om er later van te genieten . . .,” die fokus wil verskuif tydens die kykproses, en wil kyk wat daar op “middle distance” te siene is (vgl. ook die **Verseksterne poëтика (6.2)**).

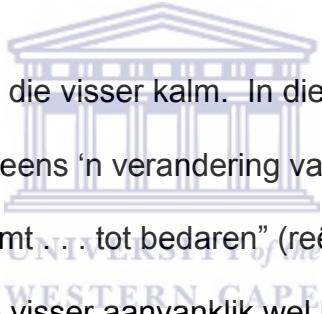
Uit Herzberg se uitspraak wat dan ooreenstem met wat in “De visser” gebeur, volg dat die gedig as poëtikale gedig geïnterpreteer kan word. Die gedig kan in sy geheel waarskynlik ook as metafoor vir digterskap gelees word. Dat die gedig betitel is as “De visser” is – waarvolgens daar verwag sou kon word dat die gebeure in die gedig vanuit ‘n derdepersoonsperspektief weergegee sou word – maar dan vanuit ‘n ek-spreker se visie geskryf word, dien tot verdere ondersteuning om hierdie gedig as poëtikaal te beskou.



In die titel dui die woord “de” aan dat van ‘n spesifieke visser gepraat word. Hierdie “visser” wat letterlik haar lyn uitgooi om jag te maak op vis en verwag om iets te vang, kan waarskynlik op figuurlike vlak ook slaan op iemand, bv. die digter, wat daarop uit is om “naar iets te vissen,” d.w.s. wat iets te wete wil kom (*Van Dale(a)*).

In reël 1 dui die woorde “er is” daarop dat die visser dít wat sy sê, as ‘n feit stel. Lg. verwys nl. daarna dat die “staren” (reël 1) verslawend is. Hierdie “verslaving” impliseer dan ook dat die visser haar oorgee aan iets; dat dit as ‘t ware ‘n houvas op haar kry. Voorts suggereer dit dat die visser of digter in ‘n “ander werklikheid” verplaas word, soos wat die geval is by afhanklikheidsvormende middels.

Van Dale(a) gee twee uiteenlopende betekenisse aan vir “staren,” nl. óf “met gespannen aandacht naar iets kijken of turen,” óf om “de ogen strak, onbeweeglijk op een bepaalde punt gericht (te) hebben zonder iets te zien.” In die geval van die visser slaan “staren” waarskynlik op ‘n vermenging van die twee betekenisse, sodat sy wel na iets sit en staar – sonder om dit werklik raak te sien – maar dat sy dan uiteindelik iets ánders waarneem. Hierdie afleiding volg uit die woorde van reëls 17 en 18 waarin die visser noem dat die “eerste ring/ van één of ander verre dompeling” verskyn. Wat opduik, is dus nie noodwendig ‘n vis soos wat ‘n mens sou verwag nie, maar ‘n byproduk van haar visvangery en “staren.” Die idee van iets wat op die koop toe bygekry word, eggo ook uit ‘n latere publikasie van Herzberg, nl. *Bijvangst* (1999).

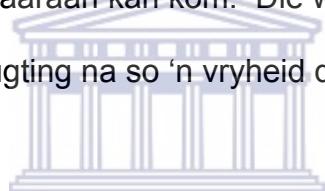


Met die ingooi van die lyn word die visser kalm. In die woorde “zodra” (reël 2) word gesuggereer dat die visser meteens ‘n verandering van emosie ondervind. Die woorde “uitgooi” (reël 2) en “komt . . . tot bedaren” (reël 3) vorm hier ook ‘n antitese. Hierin word geïmpliseer dat die visser aanvanklik wel handelend moet optree, voordat sy ‘n verandering van gemoed ondervind. Dit is dus nie blote passiwiteit wat die rustigheid waarna die visser smag, in die hand werk nie.

In reël 3 dui “woelen” op die onstuimigheid wat die visser normaalweg in haarself ondervind. “Zoeken” (reël 3) suggereer óók onrus en die “speuren” na iets of ‘n “trachten (om) te vind” (*Van Dale(a)*). Die “woelen” en “soeken” (deur assonansie en paronomasia met mekaar verbind) kom “tot bedaren” wanneer die visser haar lyn in die water gooи. Hierdie gevoel van kalmte word versterk deur die feit dat haar oog “rust op het dobber”(reël 4). “Rust” vorm hier die teenpool van die aanvanklike “woelen en het zoeken” waarvan daar sprake was, en impliseer vredsaamheid en stilte. Haar oog het nou, anders as toe sy oral gesoek het, één vastepunt waarop dit

rus, nl. die “dobber” – die drywende voorwerp wat wys waar die hoek en sinker min of meer in die dieptes lê.

In die woorde “maar het is meer” aan die einde van reël 4, word die moontlikheid egter gestel dat hierdie “kijken” na die “dobber” op iets meer kan slaan. In reël 5 en 6 kwalifieer die visser wat dié “rusten” van die oog eintlik is, nl. dit aan haar die gevoel gee van “eindelik/ vrij ben(t) op één plek te blijven” (reël 5 en 6). Die woord “sussen” as paragram vir “rusten” (reël 5) sou hierdie gevoel van kalmte wat die visser ondervind, boonop kon beklemtoon. “Alsof” (reël 5) wys egter daarop dat die visser dié vryheid wat sy ervaar, nie noodwendig as *ware* vryheid ervaar nie, maar dat dit moontlik die naaste is wat sy daaraan kan kom. Die woord “eindelik” (reël 5) benadruk hoe groot haar versugting na so ‘n vryheid dan wel is.



In reël 6 lyk dit weer asof die begrippe “vryheid” en dié van “om op een plek te bly,” nie met mekaar te rym is nie. *Van Dale(a)* gee die betekenis van “vrij” aan as “zonder iets dat beperkt of afsluit,” maar in die gedig stel die spreker of visser dit dat sy huis vry is om op “een plek te blijven,” – daar is nie sprake van beweging nie. Tog word haar vryheid op ‘n ander manier voltrek, deurdat sy haar aandag nou tot één ding kan bepaal en nie meer die “woelen” en “zoeken” hoof te verduur nie. “Blijven” staan dus hier nie in die teken van stagnasie nie, maar is huis aanwysend van die rustige milieu waarbinne die digter of visser haarself kan uitleef.

As die visser as parallel sou dien vir die digter, is dit betekenisvol dat ook die digter vryheid daarin sou kon vind deur sy gedagtes rustig op een saak te rig, en dan rustig te wag op dit wat bykomend na bowe kom – soos wat die visser dit doen. Die digter

sou dan ook met die onverwagte wat na die oppervlak kom, gekonfronteer word en nie noodwendig (net) met dit die handeling waarop hy hom aanvanklik gerig het nie.

Die woord “verstijft” (reël 7) wat sou kon dui op beperking en verstilling, wys in hierdie geval juis op konsentrasie en gespanne aandag. Haar “blik” (reël 7), d.w.s. haar vermoë of gerigtheid om te sien, bly op een plek gekonsentreerd. In reël 8 en 9 sê die visser: “ik lijm/ het ogenblik.” Dit is dus nie op die vis wat sy konsentreer nie, maar op die “ogenblik.” Deur die klankverband tussen “blik” en “ogenblik” word ook op tegniese wyse die verband tussen dit wat visueel waarneembaar is en die spesifieke moment in die tyd vasgelê. In die woord “lijm” is voorts ook die “vasmaak” van die oomblik gesuggereer – die “middle distance,” waar onverwagte dinge na bove kom (vgl. – **Versekersterne poëтика (6.2)**). Dit gaan dus nie noodwendig om die vangs nie, maar om die proses sowel as om die periode waartydens dit geskied. Dit is duidelik dat die “ogenblik” (volgens *Van Dale(a)* die “kortste denkbare tydruimte”), van groot belang vir sowel die visser en digter is.

Die woord “lijm” kan egter ook gebruik word om swak digwerk te beskryf, soos in die uitdrukking “verzen lijmen” – wat dan inhoud dat gedigte “op gebrekkige wijze in elkaar zetten” (*Van Dale(a)*). Dit sou dus waarskynlik daarna kon verwys dat die digter, eerder as om ‘n ervaring onmiddellik te verwoord of te “lijm”, liever die óomblik wil aangryp en dit in haar geheue en gemoed vasmaak. Die begrip nl. om te “wacht” (reël 7), is in hierdie gedig, soos in “Moed” (**8.3**) weer ‘n sentrale gegewe. Hier word egter paradoksaal genoem dat die visser nie wag – d.w.s. op die byt van ‘n vis nie – nie. Sy wag wél, maar dan op ‘n ander soort ervaring, waarvan die “eerste ring/ van een of ander verre dompeling” (reël 18) ‘n voorbeeld is.

Die woord “niet” kom drie keer, en die woord “niets” twee keer in die gedig voor. In elke geval duï hierdie woorde op die spreker se verset daarteen om iets méér te doen as om die natuur sy loop te laat neem, en beklemtoon dit die idee dat die visser geduldig wag op wat nog moet gebeur. Die stelling dat sy selfs nie hoef “te kijken,” kan ook terug verwys na die feit dat sy eerder “staar,” en dat dit wat dan na die oppervlak kom sonder haar doelbewuste inmenging geskied.

In reël 10 sê die visser dat sy haar “bepaal . . . tot de rimpelingen.” Sy beperk haarself dus tot dit wat op die oppervlakte afspeel, en “bemoei” haar nie om “in diepte door te dringen” nie (reël 11) – wel wetende dat die eintlike “vangs” vanself plaasvind. Sy besef ook dat sy niks kan bereik deur haar te “bemoei” of te “mengen in zaken om ze recht te zetten” nie (*Van Dale(a)*).



In die verband kan ook kortliks verwys word na die gedig “Botshol” (*Botshol* : 5) [sien Bylaag I], waaruit blyk dat die mens se gevoelens van “vrees” m.b.t. die natuur uit sy onkunde en verwydering van die natuur spruit. Slagman (1980) wys daarop dat ook in dié gedig die verhouding tussen diepte en oppervlak aan die bod kom, en skryf hieroor as volg: “Het is niet nodig om in je duistere binneste aan het rommelen te gaan. Belangrike (beklemmende) gevoelens komen vanzelf wel een keer aan de oppervlakte (eerste strofe), waar ze concreet worden ervaren en met concrete middelen kunnen worden geneutraliseerd (zesde strofe).”

Hierdie opmerking van Slagman stem ooreen met die hoofgedagte in die gedig “De visser,” en ook met die poëтика van Herzberg. Die visser of digter wil nie verder gaan as die oppervlak nie, wil nie “in diepte” kyk nie, wil nie “door (. . .) dringen” nie

(reël 11). Volgens *Van Dale(a)* impliseer “dringen” om met “krachtige druk op iets wat weerstand bied ‘n weg (te) baan.” Die visser weerhou haarself egter van so ‘n optrede en voel haar “los van wat boven of wat onder (haar) / verschijnt, verdwijnt, los van wat was/ en los van wat nog te gebeuren staat” (reël 12 – 14). Die herhaling van die woord “los” beklemtoon hoe belangrik vryheid vir die visser is. Sy voel haarself nie gebonde aan dit wat sy sien, deur die verlede of toekoms nie. Sy noem egter nie dat sy los is van die óómblik nie, en dit rym met haar erns t.o.v. die “ogenblik” wat sy inderdaad dan wil “lijm.”

Bogenoemde perspektief van die visser rym dan ook op poëtikale vlak met Herzberg se uitspraak nl. dat sy die iets van die realiteit wil “hamsteren” om “er later van te genieten . . .” (Durnez 1986(b)).

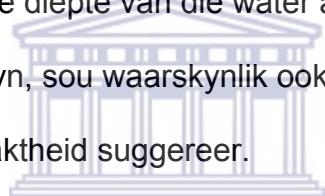


In die volgende drie reëls (15 – 17) maak die visser bekend waarom sy haar nie bemoei met dit wat in die diepte gebeur nie: “De gladde kleuren die het vlakbij water glanst / zijn mij al veel te veel gebeuren/ en kijk daar komt de eerste ring. . .”

Hieruit volg enersyds dat sy reeds uit ondervinding geleer het dat slegs deur te kyk na die kleure van die vlakwater vansélf lei tot iets wat uit die dieptes opkom. Die woord “gladde” impliseer ook dat die kyk na die oppervlak sonder wrywing en belemmering geskied en hou dus ook verband met die vryheid wat die visser of digter ervaar. Dat hierdie proses vir haar ook genotvol is, word verder deur die verskeidenheid van “kleure” gesuggereer. Dat die visser en digter geensins verveeld is met die “staren” nie, is ook af te lei uit die feit daar variasie in kleur te sien is. Die woord “glaant” wys voorts daarop dat dit ‘n positiewe en verligtende belewenis is.

Tog kan die woorde “gladde kleuren” ook betrekking hê daarop dat die spreker die toneel wat hom afspeel, as “te maklik” beleef of selfs “vervelend” vind en huis daarom nie na die vlakwater kyk nie, maar eerder op ‘n verder afstand fokus. Weer eens beklemtoon diewoordkeuse hier die veelduidigheid wat tiperend is van die poësie van Herzberg.

In reël 17 gryp die spreker in in die teks deur die meteense opmerking “en kijk . . .” Hierdie opmerking dui op ‘n verrassingselement. Hoewel die visser voorbereid was op ‘n besonderse ervaring wat moontlik die een of ander tyd kon volg, is sy steeds opgewonde oor dit wat gebeur. Sy sien nou die “eerste ring,” m.a.w. die eerste bewys van wat wel in die diepte van die water aangaan. Dat hierdie manifestasie as ‘n “ring” verskyn, sou waarskynlik ook daarop kon dui dat dit ‘n ervaring is wat iets van volmaaktheid suggereer.



UNIVERSITY of the
WESTERN CAPE

Die mistiek van die ervaring word in reël 18 beklemtoon. Die visser beskryf dit as voortspruitend uit “één of ander verre dompeling.” Die woorde “één of ander” verwys daarna dat sy waarskynlik self nie weet waar dit vandaan kom nie, en die woorde “verre” beklemtoon die vaagheid, maar ook die “fantastiese” oorsprong daarvan. Die “dompeling” waarvan sprake is, dui dus nie noodwendig op die visser se eie hoek en lyn wat in die water gegooi is nie. Tog is dit vir haar nodig om haar lyn uit te gooie, sodat sy wel ‘n vangs kan hê – al sit dit nie noodwendig aan die oorspronklike hoek nie!

In die laaste vier reëls (19 – 20) word die gedagte dat die visser “niets” moet doen, herhaal. Hy moet selfs “niet bewegen.” Weer eens slaan dit nie op passiwiteit nie, maar op ‘n geduldige wag op iets wat uiteindelik gebeur (vgl. weer kategorie **(8.3)**

m.b.t. moed, en die geduldige wag van Penelope wat deur die spreker by uitstek as ‘n teken van moed ervaar word). As die woord “visser” hier verstaan sou word as iemand wat sy beroep daarvan maak om vis te vang, word die idee van geduld te hê nog sterker benadruk, omdat dit dan nie net gaan om ‘n “tydverdryf” nie, maar om iemand wat weet dat “om te wag,” in die wyer tydgleuf van die lewe self ‘n belangrike gegewe is.

Die visser besef dat selfs die “geringste/ opslaan van een oog . . .” (reël 21) dinge “overhoop” (reël 22) kan haal. Haar ingreep op die omstandighede kan dinge in die war bring en deurmaar laat raak, daarom weet sy dat sy versigtig met haar bewegings moet wees. As ‘n klein en ligte beweginkie soos die “opslaan van ‘n oog” só ‘n hewige reaksie tot gevolg kan hê, impliseer dit ‘n nog groter uitwerking wanneer daar meer en groter aksie aan die kant van die visser of digter is. Dit kan op figuurlike wyse waarskynlik ook dui op die gevvaar wat woorde kan inhoud. Die visser of digter noem selfs dat die ingreep “onherstelbaar” kan wees – m. a.w. die status quo kan vernietig.

Die reaksie wat volg op beweging deur die visser is ook nie net eenmalig nie, maar dit is ‘n voortgaande proses, soos gesuggereer deur die herhaling van “brengt teweeg en bringt teweeg” (reël 22). Hierdie gedagte herinner aan die beweging van die rimpels wat op die water en aanhoudend en ál wyer uitkring. Daar word egter nie gesê wát dit presies is wat te weeg gebring word nie, sodat daar ‘n element van mistiek aan die ervaring bly kleef. Ook die gebruik van die ellips (t.s.v. die feit dat die reël met ‘n punt eindig) veroorsaak dat daar vrae oorbly na wát dit eintlik is wat teweeg gebring word.

Die hoofgedagte in hierdie gedig, nl. om stil te wees, te wag en nie in te meng in sake van diepere belang nie, omdat dit vanself aan bod kom, word ook in die volgende

poëtikale gedig, nl. "Groei" (Beemdgras : 6), geïllustreer. Hier word egter ook uit die "oogpunt van die natuur" 'n rede gegee waarom die mens hom nie met die natuurlike beloop van dinge moet bemoei nie, aangesien die natuur wel selfversorgend is:

Groei

1. *Zo veel wordt bij het winnen ook verloren*
2. *Ierend liefdes heel te houden vergeet je*
3. *hoe ze horen.*

4. *Eerlijkheid, in volle bloei bij de geboorte,*
5. *ontrijpt bij het volwassen worden*
6. *tot een knop. (Winnicott)*



7. *O rare makreel die je bent schreef je een keer*
8. *en kijk eens wat er is gebeurd*
9. *makreel niet meer.*

10. *Groei, wat zullen we met je doen*
11. *we kunnen je niet snoeien het beste is misschien alweer*
12. *niet mee bemoeien.*

13. *Tenslotte kraakt toch elk bestaan zich een bestaan door*
14. *de bestaande lagen. En bonen doppen zelfs*
15. *hun eigen boontjes.*

(Beemdgras : 6)

In bg. gedig word benadruk dat deur te probeer ingryp in situasies, sekere dinge wel gewen word, maar dat daar ook essensiële dinge verlore gaan. In reël 7 – 9 wys die spreker op wat die gevolg van menslike handeling kan wees en stel dit dat die mens as "rare makreel" inderwaarheid teen sy natuurlike aard ingegaan het deur te skryf – met die gevolg dat hy toe *nie* meer "makreel" was nie. Om die teen-natuurlike te doen,

is dus gevaaerlik, en ook teen "skryf" as 'n voorbeeld van onnatuurlike gedrag, word hier op speelse manier gewaarsku.

In die laaste strofe wys die spreker dan daarop dat die natuur en "groei" 'n selfstandige lewe voer en nie aan te help of voor te sê is nie, want "bonen doppen selfs/ hun eigen boontjes." Die uitdrukking "hij moet zijn eigen bonen maar doppen", slaan vlgs. *Van Dale* (a) daarop dat die mens moet "zien dat hij zijn zaken in orde brengt." Hier word die spreekwoord egter deur die spreker verwring sodat dit in die konteks van die gedig nie meer die normale betekenis het nie, maar juis daarop dui dat die mens nie noodwendig krampagtig moet probeer om dinge te reguleer nie, aangesien die natuur onafhanklik is.



Die distorsie wat deur woorde veroorsaak kan word, word verder uitgewys in "Nog raarder dan dat" (*Bijvangst* : 43) [sien Bylaag I], en "Storm" (*Strijklicht* : 34). In eersgenoemde gedig wys die spreker daarop dat die geliefde, noudat hy nie meer daar is nie, verander word deur die verhale wat oor hom vertel word, en moontlik ook deur die spreker self oor hom vertel is:

1. *Nog raarder dan dat*
 2. *we niet meer kunnen lachen*
 3. *praten elkaar aanraken*
 4. *is dat ik je portret*
 5. *heb neergezet en dat je*
 6. *nu al bent veranderd*
 7. *in verhalen.*
-

In die vierreëlige gedig "Storm" (*Strijklicht* : 34), word ook die gevaaer van woorde beklemtoon wanneer 'n parallel getrek word tussen 'n "storm" en "woorden":

1. *Je zei, terwyl je opbelde uit Amsterdam:*
2. *er is een grote storm op handen*
3. *en ja, na nog wat woorden stonden*
4. *mijn bomen ook te rukken aan hun stam.*

In “De Boer” (*Botshol* : 33) sê die spreker: “Ik wil en kan niet ingrijpen . . .” (reël 2) en in die laaste twee reëls (12 en 13) volg die uitspraak: “Het ergste is als selfs vergaan/al stil geschilderd is.” “Schilder” verwys waarskynlik ook hier na ‘n menslike poging (vgl. “Wat zij wilde schilderen” – Bylaag I) daartoe om iets van die bestaan hier vas te vang, iets te interpreteer, iets te regstreer. Implisiet word dus weer eens verwys na die impak wat die ingreep van die mens op die wêreld kan hê, soveel so dat selfs “vergaan” al stagneer a.g.v. pogings om dit te probeer vasvang.



Veral ook die selfironiserende gedig “The last rose of summer” (*Botshol* : 29) duï op die dwaasheid van die mens wat die natuur wil voorskryf wat om te doen, o.g.v. wat die “krant” (as weergawe van wat die mens dink en beleef) voorspel.

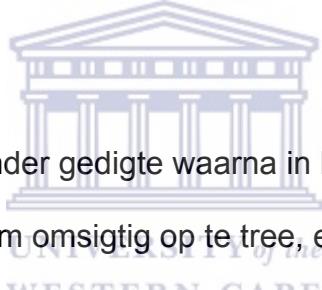
The last rose of summer

1. *De laatste roos van deze zomer staat in November, rose,*
2. *voor het raam, en maakt dat ik me schaam. Waarom?*
3. *De onbekommerdheid, het voor-chaotiese, dat het woord*
4. *roos alleen al tot een overtreding maakt.*
5. *Het vers-achtige, het zachte, waarnaar ek streef*
6. *en dat ik haat. Kijk naar de kaaalte achter je*
7. *je bent misplaatst. Maak dat je gauw verdort, verrot,*
8. *maak haast, de krant voorspelt vanavond vorst.*

(*Botshol* : 29)

In dié gedig onderstreep die spreker dat selfs die *noem* van die woord “roos” alreeds ‘n oortreding is. Dit is in sigself ‘n ingreep op die “onbekommerdheid, het voor-chaotiese” (reël 3). Die spreker erken egter dat daar ook ‘n drang is na benoeming: “het vers-achtige, het zachte, waarnaar ik streef/ en dat ek haat” (reël 5). Hoewel sy nie wíl benoem nie, kan sy ook nie anders nie – al haat sy dit wat sy doen.

Die spreker het uiteindelik wel die laaste woord, al is dit selfspottend gerig daarop om die belaglikheid en futiliteit van woorde teenoor die natuur se eie logika aan te toon: “Maak dat je gauw verdort, verrot, / maak haast, de krant voorspel vanavond vorst” (reël 8).



Uit “De visser” sowel as die ander gedigte waarna in hierdie kategorie verwys is, kom die poëтика van Herzberg, nl. om omsigtig op te tree, en ook nie woorde onnodig te gebruik nie, duidelik na vore. Daar word veral gewys op die natuur se eie ritme en die teen-natuurlikheid van menslike inmenging – ook met woorde. Die aanmaning nl. om te wag word ook in hierdie kategorie duidelik uitgespel. Die “oomblik” en dit wat daartydens gebeur, d.w.s. die lewe wat vir die mens op ‘n gegewe tydstip voorhande is, is vir die spreker(s) in die onderskeie gedigte een van die kerngedagtes, aangesien die dinge waaroor die mens intens nadink in elk geval op hul eie tyd uit die dieptes van sy gedagtes na bove kom. Woorde, d.w.s. dit wat die mens oor die lewe kan sê, is per implikasie eintlik net ‘n voorstelling van lewe en nie die lewe sélf nie. Na die rol wat die woord dan wel in die lewe speel, word weer in **8.7** sowel as in die **Gevolgtrekking (9)** verwys.

8.6 “(. . .)waarom is angst so onbeheerst/ zo ijverig?(. . .)” (Herzberg, 1984a).

Herzberg sê aan Fokkema (1984) dat die dinge wat haar besighou, “angst” en “vitaliteit” is (vgl. **6.2.2**). In die voorafgaande tematiese kategorieë is elemente t.o.v. vitaliteit – d.w.s. ‘n sinvolle lewe – bespreek. In dié kategorie word “angst” by name genoem, en word ‘n analise gemaak van hoe die betrokke emosie in die gedig “Rooster” (*Dagrest* : 18) manifesteer. Onder “angst” ressorteer ook die vrees vir die dood, pyn, verval, eensaamheid, en die vrees vir skeiding – aspekte wat deurlopend in Herzberg se poësie terug te vind is.

In dié wydlopende kategorie word die gedig “Rooster” (*Dagrest* : 18), in detail geanalyseer, maar daar word ook in besonderhede gekyk na die laaste strofe van die gedig “Die bijna nooit slapende” (*Bijvangst* : 21), wat veral dui op die vrees vir skeiding en die vrees vir die verlies aan herinneringe. Kortlik word ook na ander gedigte verwys om nog nuanses in die bree spektrum van hierdie kategorie aan te dui. Die feit dat Herzberg ‘n hoë premie plaas op die gebruik van dialoog word in beide bovenoemde gedigte geïllustreer.

Rooster

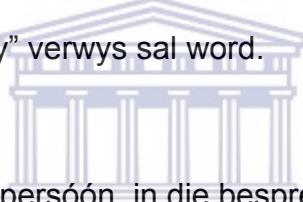
1. *Angst wordt het vroegste wakker. Wekt dan*
2. *verstand en plannen voor de dag,*
3. *die dekken hem nog even toe. Waarom*
4. *kan kalmte niet eens eerder opstaan, of*
5. *het verheugen, waarom is angst zo onbeheerst*
6. *zo ijverig?*
7. *Juf juf ik was het eerstst.*

8. *Ja hoor dat heeft de juf gemerkt. Ga nou maar*
9. *rustig naar je plaats en praat niet voor je beurt.*
10. *Vanmiddag, bij geschiedenis, mag je*
11. *alles vertellen wat je weet, wat vroeger*
12. *is gebeurd.*

(Dagrest : 18)

In “Rooster” word “Angst” wat normaalweg ‘n emosie is, gepersonifieer. In die eerste strofe word “hy” of “sy” gesien as die persoon wat eerste wakker word in dieoggend.

In die tweede strofe word verwys na ‘n kind wat hom/haar in ‘n klaskamer bevind en wat dan a.g.v. vrees of senuweeagtigheid nie anders kan as om uit sy/haar beurt te praat nie. In beide strofes word “Angst” egter duidelik geteken as ‘n “persoon” waarna vir die res van die analise as “hy” verwys sal word.



Wanneer na “Angst,” d.w.s. die persón, in die bespreking verwys word, sal dit dan ook met ‘n hoofletter geskryf word. Aangesien “verstand” en/of “plannen” nie die hoofkarakter(s), en nie so definitief en pertinent gepersonifieer word nie, word geen hoofletters gebruik om dié begrippe aan te dui nie.

Die titel “rooster” kan hier ‘n meerduidige betekenis aanneem. As Nederlandse woord verkry dit die betekenis van ‘n “tabel op papier” (*Van Dale(a)*), d.w.s. ‘n skedule waarvolgens dinge moet gebeur. Dit is egter moontlik dat die “rooster” hier (reël 1 – 6) ook as ‘n Engelse woord gelees kan word, en dan die betekenis aanneem van ‘n “male domestic fowl” (*The Concise Oxford Dictionary*, 2001 – editor, J. Pearsall). Hierdie aanname kan eerstens gemaak word vanweë die konteks van die gedig waaruit dit blyk dat “Angst” die eerste wakker word, en dan die ander “bewoners” wakker maak, soos wat ‘n “male domestic fowl” trouens ook doen. Tweedens kan dit

só verstaan word na analogie van ander gedigte van Herzberg waar sy Engelse titels vir gedigte gee wat verder gewoon in Nederlands geskryf is, soos bv. *Jetlag*" (*Wat zij wilde schilderen* :17) [sien Bylaag I] sowel as "What does he mean by flexible" (*Beemdgras* : 65) [sien Bylaag I].

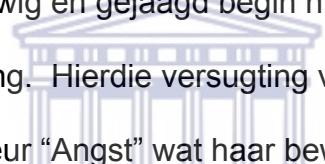
"Angst" (reël 1) as die eerste woord, asook die hoofgedagte van die gedig, word deur *Van Dale(a)* verklaar as iets "veroorzaakt door (een wesenlijk of vermeend) dreigend onheil of gevaar." Dit het dus te doen met 'n beklemming of vrees vir wat kan gebeur, wat reeds gebeur het, of wat deur die spreker gewaan word. Volgens *Van Dale(a)* is "angst" van vrees te onderskei deurdat dit "geen bepaalde inhoud heeft, maar een algemeen gevoel van bedreigheid of onveiligheid is." Hierdie gevoel is die een wat dan soggens die "vroegste wakker" word (reël 1). "Vroegste" impliseer hier dat dit op die "eerst mogelijk tijdstip" (*Van Dale(a)*) plaasvind. Angst is dus pertinent voorop in die wakker bewussyn – iets wat daarop dui "Angst," as 'n persoon wat in die gedagtes bestaan, 'n oorheersende invloed op die spreker se lewe het.

Dat "Angst" beheer uitoefen, kan ook gesien word in die feit dat hy die een is wat die ander "persoon of persone" nl. "verstand en plannen" "wekt" (reël 1 en 2). Daar is egter wel die besef dat hy lg. twee móét wakkermaak, aangesien hulle oor die "vemogen om goed, helder te denken" (*Van Dale(a)*) beskik, om "plannen" (d.w.s. 'n "ontwerpte stelsel") daar te stel (*Van Dale(a)*), waarvolgens die dag geskedeuleer kan word. Dat hierdie "verstand en plannen" elke dag opnuut geaktiveer moet word en ook veranderlik is, blyk uit die feit dat dit slegs vir "de dag" geld (reël 2).

"Verstand en plannen" neem dan vir eers tydelik die beheer oor, en "dekken hem (d.w.s. 'Angst') nog even toe . . ." (reël 3). "Angst" word vir 'n rukkie nog onder die

dekens toegemaak sodat die dag sy loop kan neem. Hierdie twee figurasies het dus ‘n soort samewerkingsooreenkoms met mekaar.

Die spreker tree vervolgens subjektief in in die verloop van die gedig, en vra “Waarom/ kan kalmte niet eens eerder opstaan, of/ het verheugen, waarom is angst zo onbeheerst” (reël 3-5). Dat hierdie aspek nl. die onbeheerstheid van “Angst” ‘n belangrike plek inneem in die gemoed van die spreker, word ook gesuggereer deur die belangrike eindposisie wat die woord “onbeheerst” in die reël beklee. Die spreker besef blykbaar dat ‘n omgekeerde toedrag van sake nie aan die orde van die dag kan wees nie, maar spreek tóg die wens uit dat dit net “een keertje” kan gebeur dat “kalmte” of “het verheugen” eerste tot lewe kom. “Kalmte” sal by implikasie daarvoor kan sorg dat die dag nie so hewig en gejaagd begin nie, en “verheugen” sal vrolikheid en blydskap in die dag kan bring. Hierdie versugting van die spreker verklap dat sy waarskynlik erg vermoeid is deur “Angst” wat haar bewussyn oorheers.



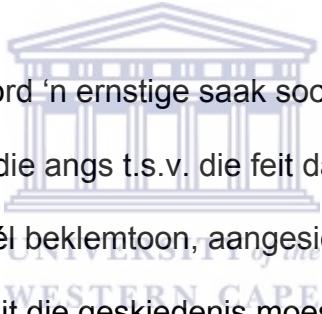
UNIVERSITY of the
WESTERN CAPE

In reël 5 word die woord “waarom” herhaal, wat die vermoeidheid van die spreker en die las wat “Angst” haar op die hals haal, beklemtoon. Volgens haar is hy “onbeheerst” en “ijverig” (reël 5 en 6). Hierin word gesuggereer dat “Angst” redeloos en irrasioneel is, en homself nie in bedwang kan hou nie – die “ijverig(heid)” waarmee “angst” te werk gaan, dui dan in plaas van ‘n positiewe werklustigheid, eerder op destruktiviteit.

Vanaf reël 7 verander die toon van die gedig. Die beeld van die “domestic male domestic fowl” word agtergelaat, en ‘n klaskamersituasie waar ‘n (klas-)“rooster” gevvolg word, word vervolgens uitgebeeld. Reël 7 – 12 verloop in dialoogvorm (hoewel dit, soos dikwels in Herzberg se poësie, nie met aanhalingsstekens aangewys word

nie). Die dialoog neem die vorm van ‘n gesprek aan tussen ‘n skooljuffrou en ‘n leerling en vorm ‘n anekdotiese illustrasie van hoe “Angst” hom gedra.

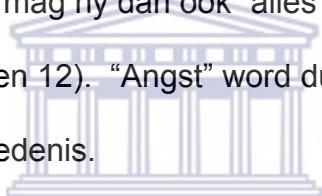
Die tweede deel van die gedig (reël 7), begin met “Angst” wat aan die woord is: “Juf juf ik was het eerstst.” Ook hier word die gedagte dat “Angst” eerste die aandag trek, bevestig. Die leerling wil naarstiglik graag sy mening lug. Hy voel ook dat hy die eerste reg het om iets te kan sê omdat hy die eerste op die toneel was. Op die manier word die erns van “angst” in die gedig onderspeel. Die digter gryp hier in deur ‘n stukkie komiese, algemeen herkenbare dialoog tussen onderwyseres en leerling te gebruik om die hewigheid van die emosie te verlig.



Deur die gebruik van humor word ‘n ernstige saak soos angs geobjektiveer en ietwat draagliker gemaak. Tóg word die angs t.s.v. die feit dat die verhaaltjie ‘n glimlag ontlok, op ‘n subtiese manier wél beklemtoon, aangesien dit hier om die gedrag van ‘n “kind” gaan – wat dan reeds uit die geskiedenis moes leer dat daar rede tot angs in die lewe bestaan.

Hierna kom die onderwyseres (reël 8 – 12) aan die woord. Op ‘n opvoedkundige kalm, en beheerde toon antwoord sy (as versinnebeelding van die rede) met die leerling. Sy gee in die eerste plek die leerling gelyk en bevestig dat sy gesien het dat hy eerste daar was. Sy praat op ‘n redelike manier met hom en vra hom om “rustig” na sy “plaats” te gaan. Die verstand maan “Angst” hier om hom nie op te wen nie, dat hy homself moet bedwing en nie “voor (zijn) beurt” moet praat nie. Hierin lê die gedagte opgesluit dat die “verstand” wéét dat daar ‘n plek en ‘n tyd is vir “Angst” en dat daar wel vir hom geleentheid gegee sal word om aan die beurt te kom.

In reël 10 sê die onderwyseres dan dat “Angst” “vanmiddag, bij geschiedenis” (reël 10) sy spreekbeurt sal kry. Die verstand reël dus dat “Angst” ‘n bietjie later aan bod mag kom. Deur dit uit te stel, word “Angst” gedissiplineer en is hy nie meer die een wat domineer nie. Die onderwyseres noem dan ook dat sy praatbeurt sal kom wanneer dit “geschiedenis” (reël 10) is. Dié gegewe is van belang, want hieruit blyk dit dat angs dan nie net spruit uit ‘n algemeen gevoel van bedreigdheid nie, maar wél ‘n sekere bepaalde inhoud kan hê. Die woord “geschiedenis” impliseer immers dat daar gepraat sal word oor “het geheel der kennis en het geregeld verhaal van hetgeen in vroeger tijd is gebeurd” (*Van Dale(a)*). Die vreesagtige optrede van “Angst” sou dan waarskynlik kon spruit uit ‘n voorkennis van dit wat voorheen in die geskiedenis gebeur het. Gedurende hierdie lesuur mag hy dan ook “alles vertellen wat (hij) weet, wat vroeger/ is gebeurd” (reël 11 en 12). “Angst” word dus gevoed deur, en het sy bestaan te wyte aan, die geskiedenis.



UNIVERSITY of the
WESTERN CAPE

In die toestemming dat die leerling, d.w.s. “Angst,” mag “vertellen” lê ook die suggestie dat dit ‘n proses van kommunikasie is, en dat daar dan ook deur die onderwyseres, of die “verstand,” geluister sal word na sy redenasie en vertelling. Dat hy “alles” (reël 11) mag kwytraak wat hy weet, impliseer verder dat die “juf” simpatiek optree, en hom ruimte sal gee om te sê soveel as wat hy wil van dit wat hy weet. Die woord “weet” (reël 11) hou voorts in dat die “verstand” besef dat “Angst” wel kennis het van dit wat in die geskiedenis gebeur het, en dus nie net ‘n redeloos optree nie.

Die plasing van “vroeger” sowel as “gebeurd” in die eindposisies van die reël 11 en 12 onderskeidelik, duï op die belangrikheid van hierdie gegewe. As die gedig boonop gelees word teen die historiese konteks van Herzberg se werk, sal veral die Nederlandse leser waarskynlik ook nie anders kan as om dit te verbind met die

geskiedenis van die Holocaust nie. Deur die klankverband tussen “beurt” (reël 9) en “gebeurd” (reël 12), word die suggestie ook gelaat dat dinge wat rééds gebeur het, dalk nog ‘n keer aan die “beurt” kan kom – ‘n geldige rede vir “Angst” se gedrag dus.

In die eerste gedeelte van die gedig, naamlik reël 1 – 6, word die vreesaanjaendheid van angs uitgelig. In die tweede deel, reël 7 – 12, word die vrees draagliker gemaak deur die humoristiese skets van ‘n skooljuffrou en kind. In beide gevalle word die verhouding tussen die verstand (die rede) en die angs (‘n emosie) weergegee. Dat ‘n gedeelte van die gedig in gespreksvorm geskryf word, is ‘n kenmerkende gegewe in die poësie van Herzberg. Deur as ‘t ware ‘n “verhaaltjie” van die gegewe te maak, illustreer Herzberg hoe twee figurasies, naamlik “Angst” as die een, en “verstand en plannen” as die ander, teenoor mekaar te staan kom, en ook vir mekaar ruimte gee omdat hulle in één mens moet saamleef.



In “Die bijna nooit slapende” (*Bijvangst*: 21), gaan dit veral oor die pyn van gemis en skeiding, terwyl veral in die laaste strofe ook ondertone van angs voorkom, wat in dié geval veroorsaak word deur ‘n vrees dat herinneringe sal verdwyn.

Die bijna nooit slapende

1. *Omdat ik soms al wist wat je ging antwoorden*
2. *was ik je voor, maar jij, altijd gretig op wedstrijd uit*
3. *zat alweer grappend dwars, week onverwacht,*
4. *wist nog iets waardevollers, schaterde, scoorde.*

5. *Waar zou je bril nu zijn dat zwaar montuur*
6. *met dikke glazen waarachter je je wapende.*
7. *Zet hem je af en zoen je zacht*
8. *op je heel even dichte oog, dat bijna nooit slapende.*

9. *Zuinig mee zijn*
10. *herinneren raakt op*
11. *wordt herinneren*
12. *van herinneren*
13. *geeft op den duur*
14. *geen geur meer af.*

(*Bijvangst* : 21)

In die eerste twee strofes handel die gedig hoofsaaklik oor die intieme aard van die verhouding wat tussen die spreker en die aangesprokene bestaan het. In hierdie twee strofes word dan ook geïllustreer watter besondere kommunikasie daar tussen die twee persone was. Juis a.g.v. hierdie noue verbintenis word dan 'n gevoel van angs by die spreker ervaar wanneer die verlies daarvan haar in die gesig staar. Vir die doel van hierdie bespreking word slegs kortliks na die eerste twee strofes verwys terwyl die laaste strofe en die aspek van angs wat daarin voorkom, meer volledig bespreek word.

Uit die toon van die gedig is af te lei dat die spreker besig is met 'n bepeinsing van die verlede en die verhouding wat tussen haar en die ander persoon bestaan het. Soos in die gedig "Begraven" (*Beemdgras* : 17), is hier sprake van 'n noue verhouding tussen die spreker en 'n persoon met wie sy veel gedeel het. In teenstelling met "Begraven" word die geliefde in "Die bijna nooit slapende" in strofe 1 en 2 egter direk as "jij" aangespreek. Hier word ook van dialoog gebruik gemaak soos in die gedig "Rooster."

In die eerste strofe word die verhouding tussen die spreker en aangesprokene geïllustreer deur die herinnering van hoe hulle kommunikasie verloop het. Die spreker

het dit ook oor die feit dat sy en die ander persoon mekaar só goed verstaan het, dat hulle eintlik mekaar se gedagtes kon lees, en geweet het wat die ander van plan was om te sê. Daar is ook sprake van 'n geskerm met woorde, en gedeelde humor. Dit blyk hieruit dat daar by uitstek baie goeie kommunikasie tussen hulle bestaan het. (Na hierdie aspek is ook vroeër in die gedig "Begraven" verwys.)

In die tweede strofe verander die gegewe waaroor geskryf word. Die spreker wonder hier oor wat van die bril van die aangesprokene sou geword het. Hierdie vraende toon kontrasteer met die eerste strofe se meesal vanselfsprekende sekerheid oor dit wat die persoon kan dink of wat hy sal antwoord. In dié strofe gaan dit ook nie soseer oor mondelinge kommunikasie nie, maar oor dinge wat die spreker onthou t.o.v. die ander persoon, soos bv. sy bril waaragter hy hom verskans het, en ook die feit dat sy die persoon soms op sy oog wat "bijna nooit slapende" was, gesoen het. Daar is dus 'n verskuiwing van die herinnering aan direkte kommunikasie en gesprek, na die herinnering van hoe hulle teenoor mekaar opgetree het. Tog is lg. ook in wese 'n manier waarop hulle met mekaar gekommunikeer het.

In strofe 3 verander die toon van die gedig, en kom die element van angs ter sprake. Die spreker hou meteens op om haar herinneringe aan die kommunikasie tussen haar en die ander persoon te herleef, en maan haarself om "zuinig" (reël 9) daarmee te wees. As rede voer sy aan: "herinneren raakt op/ word herinneren/ van herinneren . . ." (reël 10-12). As dit haar bedoeling is dat sy bang is dat die werklike belewing deur die herlewing daarvan "minder" sal word, sluit dit aan by die teorie van mimesis waарoor Plato dit het, en waarvolgens 'n afbeelding nooit 'n getroue kopie van die werklikheid kan wees nie. Dit is waarskynlik die geval dat die spreker eerder die werklike omstandighede van vroeër as 'n gegewe sou wou beskou – dit as 'n "egte

eraring” wil bêre – as om deur die oproep van ‘n bêeld daarvan (en later van ‘n beeld van ‘n beeld) ‘n al minder getroue weergawe te kry.

Die idee van “zuinig” te wees met herinneringe word ook in die gedig “Jijen” (*Bijvangst* : 22) [sien Bylaag I] weergegee in die woorde: “. . . We moeten/ zuinig zijn op de herinnering/ niet op de dingen/ die de herinnering doen stollen” (reël 13-16). Ook in die gedig “Nog raarder dan dat” (*Bijvangst* : 43) [sien bylaag I], waar van die verdwene persoon gesê word dat hy “. . . nu al bent veranderd/ in verhalen / . . .” (reël 6 en 7), word gemaan om versigtig om te gaan met herinneringe.

Om liewer nie die herinneringe op te roep nie, kan moontlik ook beteken dat die spreker dit te pynlik vind en daarom besluit om dit liewer nie te dikwels te doen nie. Vir laasgenoemde interpretasie kan geen verifikasie uit die teks gevind word nie, maar dit sou óók ‘n verdere bewys kon wees dat die spreker die emosie wat deur die herroeping van die ander persoon opgewek word, só probeer tääwerk, en dus nie alles sê wat sy bedoel nie.

Die herinneringe wat volgens die spreker “geen geur” (reël 14) meer afgee nie, wys dat daar ‘n vervaging intree t.o.v. dit wat sy bly behou van die persoon. Dat daar huis na die reuksintuig verwys word, is betekenisvol, aangesien reuk huis dié sintuig is wat met herinneringe verbind word. Die sielkundiges J. M. du Toit en A.B. van der Merwe (1983 : 252 – 252) skryf as volg daaroor: “Daar is min gewaarwordinge wat simboliese prosesse in verband met vorige gebeurtenisse duideliker en meer realisties oproep as huis ‘n reuk.” Daar is dus met reg by die spreker ‘n angstigheid m.b.t. die vervaging van die herinneringe. Hierdie angs hou waarskynlik verband met die vrees vir alleenheid – omdat die verlies aan die herinneringe haar nog méér eensaam sal laat.

Die vrees vir eensaamheid spreek ook uit die gedig “Liever de erger” (*Wat zij wilde schilderen* :11) [sien Bylaag 1]. In hierdie gedig sê die spreker dat alleenheid ‘n “abominabele mode” (reël 1) is, veral “in die vroegte” (reël 2). Sy verkies “. . . de luiken die ratelend/ worden opgetrokken en het snerpende/ schuiven van ijzeren bedden . . .” (reël 3-5), die “gegorgel en schrapen van kelen” (reël 7) en selfs nog “erger” dinge (reël 11). Lg. kan verwys na nóg steurender optrede deur huisgenote – wat nogtans vir haar verkieslik is bo die alleenheid, omdat dit waarskynlik tog bewyse van lewe rondom haar is.

Ook in “Over het omhelzen na het afscheid” (*Wat zij wilde schilderen* : 5) [sien Bylaag I], loop die angs wat die spreker ondervind, soos ‘n draad deur die gedig – sy wil nog kontak wil behou ná die afskeid, maar weet alreeds: “Het mee- / leven mindert steeds vaart” (reël 13 – 14). In lg. twee is die angs van die spreker veral te wyte aan die vrees vir gebrekkige kommunikasie, of vir totale alleenheid.

Uit die analyse van die gedig “Rooster” (*Dagrest* : 18), en die ander gedigte waarna verwys is, blyk dat die tema “angs” ‘n groot rol speel in die poësie van Herzberg. Die bron van hierdie angs spruit dikwels uit gebeure wat vroeër in die lewe van die spreker plaasgevind het, en slaan dikwels ook op ‘n vrees vir die verlies aan kommunikasie met ‘n geliefde – hetsy deurdat die spreker die persoon deur die dood verloor of andersins. Dit blyk ook dat kommunikasie en angs nie van mekaar los te maak is nie. In die volgende en laaste kategorie word ‘n beswering vir hierdie wanhoop en angs gedeeltelik aangedui.

8.7 “(. . .) De troost van dingen (. . .)” (Herzberg, 1968)

In hierdie kategorie word die verband tussen die ervaring (dit wat dus werklik deur die mens beleef word) en die vaslegging, d.w.s. die konkretisering daarvan deur die digter, ondersoek. Vir die doel word twee gedigte, nl. “Over wanhoop van dingen” en “Voertuigen” geanalyseer. In die ontleding van die eerste gedig word veral gewys op ‘n sekere “troos” wat in “dingen” kan bestaan. Wat hierdie “dingen” inhoud, en watter vorme dit kan aanneem, word dan ook in die analise van die tweede gedig verder bespreek.



Over wanhoop van dingen

UNIVERSITY of the
WESTERN CAPE

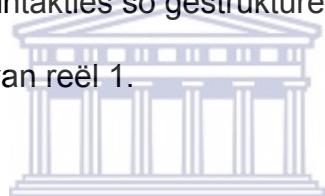
1. *Over wanhoop van dingen:*
2. *een blokkentoren die te hoog wordt en voorover reikt,*
3. *een kraan die lekt, of een verlaten*
4. *omgevallen autobus, troosten wij ons*
5. *met de troost van dingen:*
6. *schoenen zoals ze daar zo samen staan*
7. *en bovendien het merkje Amica van binnen.*

(Beemdgras : 21)

In dié gedig word veral daarop gewys dat die mens homself kan en moet troos met die troos van “dingen.” Waarop die “dingen” in dié betrokke gedig slaan, word vervolgens in die bespreking aangedui. Die titel, wat ook die eerste reël van die gedig is, toon reeds aan dat dit in hierdie gedig enersyds gaan om “wanhoop.” *Van Dale(a)* beskryf

dit as ‘n “toestand, stemming waar men geen uitkomst meer ziet in treurige omstandigheden.” Dit spreek ook van hoop wat verlore is en “vertwijfeling” (*Van Dale(a)*). Dié wanhoop word veroorsaak deur sekere “dingen,” wat dan kan slaan op ‘n “zaak” of “voorwerp,” of “alles wat buiten de mens een zelfstandig bestaan heeft.” “Dingen” staan dan dikwels “in tegenstelling met personen,” maar kan ook verwys na “iets waarvan men de naam niet kent” (*Van Dale(a)*).

In reël 2 tot 4 maak die spreker ‘n lys van sekere van hierdie “dingen” wat enersyds deur die spreker self, óf deur ander persone of omstandighede van buite veroorsaak kan word. Die spreker is egter in albei gevalle die waarnemer van ‘n reeks “mislukkings.” Lg. word ook sintakties só gestruktureer dat al hierdie “dingen” volg ná die dubbelpunt aan die einde van reël 1.



Eerstens is daar sprake van ‘n “blokkentoren die te hoog word en voorover reikt” (reël 2). Die “blokkentoren” dui waarskynlik in die eerste plek op ‘n speelgoedtoring wat met blokkies gebou word. Dit kan dan ook suggereer dat selfs by ‘n kind die “wanhoop” reeds van heel vroeg af aanwesig is. Dat die “blokkentoren” “te hoog” word, kan daaraan lê dat die kind self, óf iemand anders, die blokkies te hoog opgestapel het. Die toring van blokkies wat “voorover reikt” (reël 2) impliseer ook die dreigende gevaar dat dit kan val. Só kan “dingen” as objekte, of as iets wat gebeur – ‘n “voorval, gebeurtenis, omstandigheid” (*Van Dale(a)*) – deur iets van buite óf deur die mens se eie optrede veroorsaak word en daardeur wanhoop veroorsaak.

“Een kraan die lekt” (reël 3), die tweede in die ry van dinge wat wanhoop veroorsaak, suggereer weer die ondoeltreffendheid van sommige “dingen.” Waar ‘n kraan in sigself ‘n nuttige en voordelige uitvindsel is, is ‘n kraan wat “lekt” die bewys van iets

wat nie na behore werk nie, of dui dit op die nataligheid van dié persone wat daarmee moet werk. Ook die “omgevallen autobus,” die derde voorbeeld van iets wat wanhoop veroorsaak (reël 4), spreek van die funksieverlies van “dingen” wat eintlik veronderstel is om die mens tot voordeel te strek. Waar die bus veronderstel was om mense te vervoer, lê dit nou nutteloos érens langs die pad. Die spreker sien dus al hierdie mislukkings en ervaar ‘n gevoel van wanhoop of “vertwijfeling” (*Van Dale(a)*).

In reël 4 gryp die spreker egter in in die troosteloze situasie van dinge wat anders uitwerk as wat verwag word. Die uitspraak van die spreker, nl. dat ons in al hierdie mislukkings onsself “troosten” aan die “troos van dingen,” getuig hier van ‘n positiewe en moedige ingesteldheid. In die woord troosten” is die idee van “bemoediging en verzachting in geestelike nood of lichamelijke pijn” opgesluit, sowel as die “leniging van smart of droefenis (door woorden of daden)” (*Van Dale(a)*). Dit is egter betekenisvol dat die spreker dit stel dat die “troosten” geskied deur “ons,” d.w.s. deur die “self.” Die self moet dus aktief optree om te troos, m.a.w. iets doen om in ‘n moeilike tyd of omstandigheid, hulp te bewerkstellig. Hierdie troos, geskied dan óók in terme van “dingen” – nie dieselfde “dingen” wat die wanhoop veroorsaak het nie, maar wel “dingen” waarna die spreker gryp om die toestand van vertwyfeling en verlorenheid die hoof te bied.

Die spreker gee dan ook in reël 6 ‘n voorbeeld van hierdie “troost van dingen,” nl. “schoenen zoals ze daar zo samen staan.” Die “schoenen” versinnebeeld hier één van die dinge waarin daar vir die spreker troos opgesluit is. “Schoenen” kan in dié verband dui op iets wat bewegingsvryheid en ook beskerming aan die draer kan verleen. Sonder skoene sal die spreker nie te ver kan kom nie, maar daarméé is daar wel ‘n weg te vind – ook uit die wanhoop. Dat die “schoenen” “samen” (reël 6) daar

staan, is ook verwysing na dinge/mense wat in pare bestaan en optree, hetsy dit ‘n paar skoene van één spesifieke draer is wat saam daar staan, of twéé paar skoene wat bymekáár staan.

Die gebruik van die “s-” en “z”-klanke veroorsaak dat die reël besonder harmonieus en ritmies klink, sodat die eengesindheid wat deur die voorbeeld van “schoenen” opgeroep word, ook tegnies geïllustreer word. Die skoene “staan” ook as ‘t ware op ‘n gereedheidsgrondslag, en wag net vir die persoon/persone om van diens te wees – in teenstelling dus met die ondoeltreffende “omgevallen autobus” (reël 4).

As bonus by hierdie “troost,” het die skoene boonop “het merkje Amica” aan die binnekant. “Amica” verwys waarskynlik na ‘n handelsnaam en kan dan as sodanig deur die spreker as iets vertroud en gewaardeerd beleef word. By navraag antwoord Herzberg (*Brief*, 31 okt. 2004 – sien Bylaag II) dat sy die woord in die skoene sien staan het, en dat dit haar opgeval het omdat dit “vriendin” beteken. Die woord “amicaal” het dan ook vlg. *Van Dale(a)* die konnotasie van “vriendschappelik, met gedachte aan onvormlijkheid of gemeenzaamheid.” Dat die skoene só “heet”, gee dus in die gedig verdere aanleiding tot die gevoel van sekuriteit en gerusstelling wat die spreker ervaar wanneer sy hulle aanskou.

Tog hou die “schoenen” in die gedig waarskynlik meer in as net skoeisel vir die voete van die spreker. Die skoene kan moontlik, behalwe vir die konkrete voorwerpe ook optree as ‘n verwysing na, en voorbeeld van, ander “dingen” waaraan die spreker haarself troos.

“Dingen” kan volgens *Van Dale(a)* “ook voor abstracties gebruikt” word. Só gesien, kan die wóórd, wat as teken of “representamen” (soos wat Peirce dit noem –

vgl. (2.9)) na iets anders verwys, ook as 'n "abstractie" optree waarmee die wanhoop dan besweer kan word. Hieruit volg dat ook die *woord* een van die "dingen" waarna die spreker verwys, kan wees.

Vlgs. Herzberg (T'Sas, 1986) glo sy nie soseer dat troos bestaan nie, en ook nie op "papier" nie. As die woord egter as abstraksie ook 'n "ding" word – iets waarmee die wanhoop besweer kan word, sou dit wel gelees kon word as iets wat troos bied.

Hierdie redenasie word ook in die analise van die volgende gedig, nl. "Voertuigen" (*Strijklicht* : 21) verder belig, wanneer ook gekyk word na hoe 'n "ding" die vorm kan wees waarin iets anders gestalte kry.

Voertuigen



1. *'Ik zie dat hij er is' zei zij.*
2. *Ik keek naar de rij auto's*
3. *er was geen ontroerende bij.*WESTERN CAPE
4. *Mij lieten ze koud als verouderde*
5. *advertenties. Maar zij wees, 'deze*
6. *is het' en opeens*
7. *wist ik hoe verliefd ze was*
8. *met het omsmeltend*
9. *specifierend*
10. *allesbeheersend*
11. *omvangrijk belang*
12. *dat zelfs een kar op wielen*
13. *de vorm verleent*
14. *van nageleefd verlangen.*

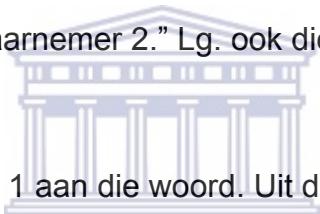
15. *Precies zo*
16. *ken ik het ook*
17. *eerst met stepjes*

18. toen met fietsen
19. later met sommige
20. auto's.

(*Strijklicht* : 21)

Die titel, nl. "Voertuigen," slaan in die eerste plek op die "naam voor een gestel op wielen of glijvlakken dat, getrokken of geduwd, dient en bepaaldelik gebouwd is voor het brengen (voeren) van goedere of personen van de ene plaats naar de andere" (*Van Dale(a)*). Dat die woord "voertuigen" ook 'n meer abstrakte betekenis kan hê, word deur die loop van die analyse onthul.

In dié gedig is daar sprake van twee waarnemers. Na hulle sal onderskeidelik verwys word as "waarnemer 1," en "waarnemer 2." Lg. ook die hoofspreker in die gedig.



In die eerste reël is waarnemer 1 aan die woord. Uit die persoonlike voornaamwoord "zij" (reël 1) blyk dat dit 'n vroulike persoon is. Waarnemer 1 "zie(t)" dat daar nog 'n persoon aanwesig is, en vertel dit aan waarnemer 2. Op letterlike vlak sou die "hij" (reël 1) waarna waarnemer 1 verwys, kon dui op die motor (d.w.s. 'n "auto") waarvan daar sprake is, maar dit is meer waarskynlik dat die "auto" 'n simbool word vir 'n manspersoon wat êrens in die buurt is. Hierdie afleiding word versterk deurdat waarnemer 2 dit later stel dat die ander persoon "verliefd" is (reël 7). Waarnemer 1 het geen twyfel daaroor dat die persoon na wie sy verwys, wel daar is nie en stel dat "hij er is" (my kursivering) as 'n feit (reël 1). Deur hierdie uitspraak van haar stel sy inderwaarheid die "auto" gelyk aan die "persoon" na wie sy verwys.

Waarnemer 2 kyk dan na dit wat waarnemer 1 aangedui het, maar sy sien slegs "de rij auto's." Sy gebruik dus dieselfde sintuig, nl. sig, om te bepaal wat dit is wat die eerste persoon gesien het, maar uit die twee waarnemers se onderskeie reaksies is dit

duidelik dat hulle twee heeltemal verskillende tonele sien. Waar 'n persoon deur waarnemer 1 "gesien" word, sien waarnemer 2 slegs 'n klomp voertuie. Lg. verklaar dan ook dat daar "geen ontroerende" by is nie. Daar is dus niks op die toneel, d.w.s. die "rij auto's," wat 'n emosionele aanspraak op haar maak nie. Dat sy klem lê op "mij" aan die begin van die reël 4, beklemtoon dat dit haar, in teenstelling met waarnemer 1, "koud" laat. Sy is "onaangedaan" en staan "onverschillig" (*Van Dale(a)*) teenoor dit wat sy sien.

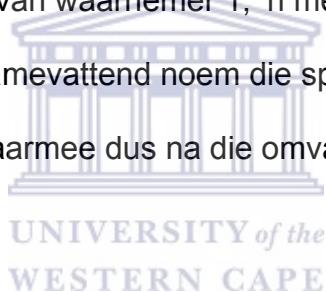
Die spreker vergelyk die groep "auto's" met "verouderde advertenties" (reël 4 en 5).

Dat dit beskryf word as "advertenties," wys daarop dat dit veronderstel is om 'n "uitnodiging" of "aankondiging" (*Van Dale(a)*) te bevat, maar vir die tweede waarnemer is hierdie aanbod 'n "verouderde" een; een wat in dié geval "uitgedien" (*Van Dale(a)*) is, en nie ontroering by haar teweegbring nie.

Waarnemer 1 se geesdrif oor dit wat sy sien, blyk verder uit die feit dat sy nogeens, en die keer na 'n spesifieke "auto" wys: "deze/ is het" (reël 5 en 6). Sy is so entoesiasties dat sy nou nog meer pertinent die voorwerp aandui as 'n vergestalting van die "hij" - iemand op wie sy dan volgens waarnemer 2 verlief is.

Wanneer die spreker agterkom wat eintlik aan die gang is, daag daar begrip by haar en sê sy: "opeens/ wist ik hoe verliefd ze was" (reël 6 en 7). Die woord "wist" getuig daarvan dat die spreker wel voorkennis het van hoe "verliefd" (reël 7) – d.w.s. hoe in "verrukking" en "in liefde voor iemand onvlamd" (*Van Dale(a)*) – 'n mens kan wees.

Die woord “omsmeltend” (reël 8) waarmee die spreker hierdie gevoel omskryf, beteken volgens *Van Dale(a)* iets wat “opnieuw smelten,” of “om aan het voorwerp een andere vorm te geven.” Dit rym dan ook heeltemal met waarnemer 1 se mededeling dat sy haar geliefde sien, terwyl sy inderwaarheid ‘n “auto” sien. Die spreker noem verder dat hierdie verliefdheid “specifierend” (reël 9) van aard is, wat dan daarop duï dat iets “in afzonderlike delen opgegeven, omschrijven of verklaren” word (*Van Dale(a)*). Die gevoel is boonop “allesbeheerzend” (reël 10) en het dus die vermoë om te “regeren” of te “heersen over” iets of iemand en kan ook ‘n “grote invloed uitoeftene” (*Van Dale(a)*). *Van Dale(a)* gee as voorbeeld ook die volgende uitleg: “Een denkbeeld beheerst iemand die aan niets anders denken kan.” Hierdie interpretasie getuig van hoe iets, soos die verliefdheid van waarnemer 1, ‘n mens se normale gedagtegang kan verander en oorskadu. Samevattend noem die spreker dit van “omvangrike belang” (reël 11), en verwys daarmee dus na die omvattendheid en totaliteit waarmee so ‘n verliefdheid beleef word.

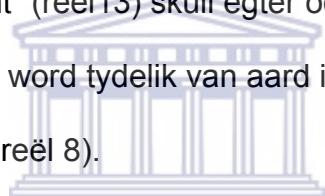


Dat die spreker beslis self vorige ondervinding van so iets het, blyk uit die noukeurige beskrywing wat sy daarvan gee. Die onderskeie terme soos hierbo beskryf, staan ook elk in ‘n aparte reël (reël 8 – 11), wat verder die belangrikheid van al vier omskrywings beklemtoon.

In reël 12 besef die spreker dat in die geval van sodanige verliefdheid, “zelfs een kar op wielen” (wat in die Nederlandse sin byna uitsluitend na ‘n voertuig sonder enjin, d.w.s. ‘n stootkar of perdekar verwys) vir waarnemer 1 die vergestalting van “nageleefd verlangen” (reël 14) kan word. Die terugverwysing na hierdie verouderde tipe voertuig, kan waarskynlik ook impliseer dat dié soort vormgewing aan emosies reeds van die vroegste tye af plaasvind.

Die spreker stel hier die ware ervaring, naamlik die verlange na die geliefde teenoor dít waarin die ervaring vir waarnemer 1 beslag kry, nl. die “auto.” Die woord “vorm” (reël 13) is volgens *Van Dale(a)* ‘n “atribuut der dingen waardoor zij op zichzelf – of tastbaar, of visueel – voorstelbaar zijn” en/of ‘n “atribuut van een bepaalde zaak (my kursivering), bv. ‘vorm geven aan een gedachte, een gevoelen, (en) die in woorden uitdrukken’ (deurgaans my kursivering).

Die “kar op wielen” (reël 12) of die “auto’s” (reël 2) word dus die “vorm” (reël 13) waarin die “nageleefd verlangen,” ‘n gevoel of emosie (reël 14), gegiet word. In die gebruik van die woord “verleent” (reël 13) skuil egter ook die suggestie dat die vorm waarin die ervaring vasgevang word tydelik van aard is, ‘n gedagte wat terugverwys na die beskrywing “omsmeltend” (reël 8).



Die woord “verlangen” (reël 14), die emosie waaroor dit hoofsaaklik volgens waarnemer 2 in hierdie gedig gaan, spreek volgens (*Van Dale(a)*) o.a. van ‘n “begeerte of wens die iemand vervult.” Waarnemer 1 wil aan dié gevoel wat sy koester jeëns die man na wie verwys word, ‘n langer leeftyd toeken, en laat dit dan “haleef” in die vorm van die “auto.” Die beskrywing nl. “nageleefd verlangen” is hier ‘n goeie voorbeeld van die eiesoortige manier waarop Herzberg ‘n unieke emosie verwoord.

Die spreker erken dan dat sy die gevoel “precies zo” (reël 15) ken. In die woord “precies” getuig sy van haar identifikasie met hierdie gevoel, en dat sy dit “nauwkeurig” en “bepaald in die volle zin” (*Van Dale(a)*) vantevore al só ervaar het. Hier vereenselwig sy haar dus met die waarnemer, in teenstelling met haar vroeëre

afwysing dat die toneel haar “koud” laat. Vervolgens noem sy verskillende soorte “voertuigen” op wat syself dan klaarblyklik as “vorm” gebruik het om soortgelyke ervarings in te bevatten. Eers was dit “stepjes”(reël 17), wat verwys na ‘n “autoped,” d.w.s. “een plankje op twee kleine wielen met stuurstang” (*Van Dale(a)*) – lg. dui waarskynlik ook op ‘n “skopfiets” soos deur Eybers (1962) verwoord in “Twee kleuters in die Vondelpark” (*Balans* : 64).

Uit bogenoemde blyk dat dié soort vormgeving aan die werklike belewenis al van heel jongsaf by die spreker plaasgevind het. Later het die “vorm” verander, en “fietsen” geword – voertuie dus wat verder kan ry en vinniger beweeg. Nog later was dit “sommige/ auto’s” (reël 20). Hier is dus sprake van progressie t.o.v. die vorme waarin die spreker dit wat sy beleef het, gegiet het. Die voortdurende verandering van die vorm waarin haar belewenisse beslag sou gekry het, stem dan ook ooreen met die feit dat ‘n “vorm” nie ‘n vaste gegewe hoef te wees of bly nie.



Dat die gedig afsluit met die woord “auto’s,” voltooi die sirkel, en bring die spreker weer terug by die begrip “voertuigen” wat ook die titel van die gedig is. *Van Dale(a)* gee egter ook behalwe die reeds genoemde betekenismoontlikheid nóg ‘n verklaring vir die woord “voertuig,” en noem dit naamlik ‘n “middel tot overbrenging van iets onstoffelijks,” en spesifiseer in dié verband ook: “de taal is het voertuig der gedachten.”

Laasgenoemde betekenismoontlikheid hou verband met die feit dat iets “anders,” d.w.s. ‘n ander *vorm*, gebruik word om uitdrukking te gee aan dit wat inderwaarheid beleef of gedink is – iets wat dan ‘n gebeurtenis, gedagte of ‘n emosie kan wees. So kan die táál, en dus ook die poësie, as voertuig dien om ‘n ervaring of “gedachten” vas te vang. Terugskouend sluit die vorige gedig “Over wanhoop van dingen”

(Beemdgras : 21), ook aan by hierdie gedagte, vanweë die spreker se uitspraak dat ‘n mens jou aan “dingen,” wat óók op abstraksies of tekens kan dui, kan troos. Die “dingen” wat in “Over wanhoop van dingen” die “schoenen” is, is in “Voertuigen” (reël 20) letterlik die “auto’s” waarin “nageleefd verlangen” (reël 14) beslag kry.

Die betekenismoontlikheid nl. dat ‘n voertuig ook ‘n “middel (kan zijn) tot overbrenging van iets onstoffelijks” (*Van Dale(a)*), suggereer dan ook dat die taal, of die poësie as een spesifieke uiting van die taal, ‘n “ding” of “vorm” kan wees waarin die ware belewing tydelik beslag kry. Uit die analise van die twee gedigte in hierdie kategorie, blyk die siening dus dat die taal as ‘n stelsel van abstrakte tekens gebruik kan word – en ook as voertuig kan dien – om iets wat werklik gebeur het, gedink, gesê of ervaar is, in ‘n spesifieke vorm nl. die gedig te giet. Iets waarin daar dan inderwaarheid ook troos te vind is vir die kunstenaar.



Hier kan verwys word na Schouten (1981 : 85 – vgl. **Inleiding**) wat sê dat die poësie nie n t dien as vehikel vir die vervoer van emosies nie, maar self bron word van die gedagtes. Hoewel dit uit die ondersoek duidelik word dat die poësie w l self bron van die digter se gedagtes word, blyk dit egter óók uit die analise van hierdie gedigte dat die taal of poësie tog wel ‘n manier is om die werklikheid na die denke te verplaas, sodat dit uiteindelik weer op papier beslag kry as ‘n gekonsentreerde vorm van die realiteit.

Hierdie konklusie word dan ook in die laaste afdeling, nl. die **Gevolgtrekking (9)**, saam met die ander afleidings wat deur die loop van die ondersoek geëkstraheer is, gerig op ‘n finale slotsom t.o.v. die poëtika van Herzberg, asook op die vraag nl. na watter funksie die tematiek en tegniek in haar werk vervul by die digterlike verwerking van die emosie.

9. Gevolgtrekking.

In die voorafgaande ondersoek is gekyk na hoe die tematiek en tegniek in die poësie van Herzberg manifesteer en of sy daarin slaag om soos wat sysel self sê “met die realiteit op een persoonlike voet te verkeren” (Fokkema, 1986), sonder om emosioneel en/of sentimenteel met die woord om te gaan. Om ‘n finale uitspraak hieroor te gee, moet besin word oor wat presies Herzberg met bg. uitspraak bedoel, en ook waarna haar woorde, nl. dat die poësie “een hommage aan die wereld (is)” (Fokkema 1986), verwys.

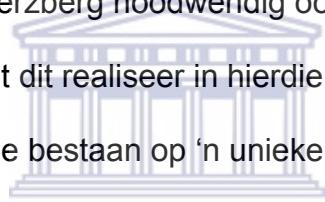
Volgens *Van Dale (a)* hou die woord “hommage” in dat dit ‘n “eerbetoon” of “hulde” is. Hierdie hulde word dan deur Herzberg aan die “wereld” (*Van Dale (a)*) gebring deur die poësie wat sy skryf. Wanneer gekyk word na wat die betekenis is van hierdie “wereld,” dui *Van Dale (a)* ‘n paar moontlikhede aan wat hier van toepassing sou kon wees. Eerstens kan dit dui op “het heelal, de hemel en alles wat zij bevatten” – dit wat dus fisies bestaan. Voorts verwys dit ook na “het aardse bestaan” – d.w.s. “het leven hier en nu,” en ook na “de werklikheid van het leven, de loop der dingen en de orde daarvan” en/of “de aarde, bep. met de gedachte aan hetgeen zich erop bevind.” Die wêreld of realiteit waarin die mens lewe, kan dus slaan op dit wat reëel hier gebeur, gedoen, of deur die mens ervaar word.

Die poësie is volgens Herzberg dan ‘n manier om met hierdie “realiteit” in ‘n verhouding te tree. Die woord “realiteit” kan in dié verband dui op “het werkelijk-zijn van iets,” “het beantwoorden aan de werklikheid” (waarby die begrip “nuchterheid” ook deur *Van Dale (a)* gesuggereer word), en “iets dat werklikheid is, dat in feite bestaan” (*Van Dale (a)*). Hierby dien ook vermeld te word dat die woord “*realist*” kan

slaan op “een kunstenaar die in zijn werk de werkelijkheid op objectief herkenbare wijze vergestalt” (*Van Dale* (a)).

Die uitdrukking “op een persoonlijke voet,” dui waarskynlik daarop dat hierdie verhouding tot die realiteit of werklikheid “behorende tot, of betrekking hebbende op, een bepaald persoon” (*Van Dale(a)*). Gesien in die lig van Herzberg se mening t.o.v. die funksie van die poësie, verwys dié “bepaald persoon” in die konteks van die ondersoek dan ook hier na Herzberg self.

‘n Persoonlike betrekking met die wêreld beteken in ‘n sekere sin dat dit ook ‘n intieme verhouding sal wees, en dat Herzberg noodwendig ook oor die heel intieme menslike gedrag en gevoelens (soos wat dit realiseer in hierdie aardse bestel), sal skryf, sowel as om haar siening t.o.v. hierdie bestaan op ‘n unieke wyse te verwoord.



Wanneer die eksterne poëtikale uitsprake (6.2) van Herzberg, sowel as haar poësie en die implisiete versimmanente poëтика (vgl. 8.1 – 8.7) ondersoek word, val dit op dat sy in Sötemann se terme ‘n “pure dichter” is (Söteman 1985 : 60 – 62). Sy skryf nl. nie oor aktuele en sosiale sake van buite nie, maar oor die eg menslike en “alledaagse” dinge soos wat dit in haar leefwêreld manifester. Tog word hierdie onderwerpe met groot tegniese vaardigheid hanteer, sodat dit nooit prosaïes word nie, en terselfdertyd ook heenwys na ‘n groter werklikheid.

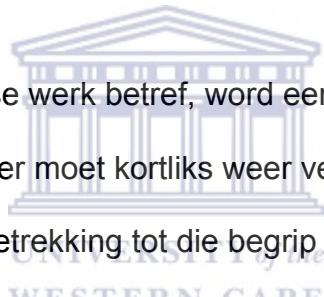
Haar gedigte en die analyse daarvan, onderskryf ook die stelling nl. dat die denkwêrelde van die mens die skatkis is waaruit jy put (vgl. Herzberg, 1984(b)). Hierdie bron waaruit die poësie van Herzberg dan ontstaan, wil álles wat in die lewe te bedink is, insluit. Alle lewensmoontlikhede word in die poësie ondersoek, sodat dit blyk dat

dinge wat skynbaar paradoksaal teenoor mekaar staan, tóg met mekaar te rym is.

Hierdeur word daar volgens Herzberg “dichter bij een werkelijkheid” gekom (1984 : (b)).

Herzberg dui in eksterne poëtikale uitsprake aan dat sy intuïtief en assosiatief skryf, maar dat sy nooit vooraf weet hóé die eindproduk van die gedig sal wees nie, aangesien dit steeds vir haarself ‘n ontdekking moet wees. Sy noem ook dat die gedig nooit om haarself gaan nie, maar dat sy haarself kan verplaas in ‘n ander persoon se situasie en dan vanuit daardie perspektief skryf (vgl. **Verseksterne poëтика (6.2)**).

Lg. is dan ook ‘n metode waardeur sy ooremsionaliteit in die poësie teë werk.



Wat die tegnieke in Herzberg se werk betref, word eerstens na die voorkoms van metafore al dan nie, gekyk. Hier moet kortlik weer verwys word na wat Van Gorp et.al. (1993 : 245 – 245) met betrekking tot die begrip metafoor verklaar. Volgens hom kan a.g.v. metaforiese prosesse soos verdigting “elke signifiant in het discours van het subject een metafoor (zijn).” Ludwig (In: Bronzwaer, 1993 : 185) dui weer aan dat die “autonome metafoor” ‘n eie poëtiese waarde het – dat die beeld in die geval sélf poësie word. Hierin lê ook opgesluit dat die poësie van Herzberg, soos sysel toegee, wel metafories geléés kan word – al sou sy dit ook nie doelbewus só geskryf het nie.

Herzberg se weerstand teen die gebruik van metafore spruit waarskynlik uit die feit dat die egte, die lewe self, vir haar allerbelangrik is. Wanneer van metafore gebruik gemaak word, bring dit mee dat (hoewel dit tot verrassende insigte kan lei), daar steeds verder weg van die werklikheid beweeg word. Die woord wat letterlik vertolk kan word, is alreeds deel van ‘n stelsel van arbitrière tekens wat in die plek van die

werklikheid staan – wanneer die woord dan ‘n metafoor raak, word die werklikheid nog verder teruggeskuiif.

Om doelbewus “overdrachtelik” (Herzberg, 1984(b)) te skryf, sou waarskynlik dan die aandag op die *gedig* vestig, eerder as op die oproep van die *oorspronklike ervaring*. (Vgl. ook die spreker in “Dingen” (*Bijvangst* : 48) [sien Bylaag I] se uitspraak wat hiermee ooreenstem: “Alles waarin missen vorm vindt/ is minder dat het missen self.”)

Nog ‘n tegniese middel wat Herzberg aanwend in die poësie, is die gebruik van dialoog. Hiermee word enersyds die egtheid van die ervaring waaroor gedig word, beklemtoon. Andersyds dien dit ook daartoe om a.g.v. die anekdotiese karakter wat dit aan ‘n gedig kan verleen, die hewigheid van die emosie uit die poësie te kan weer.



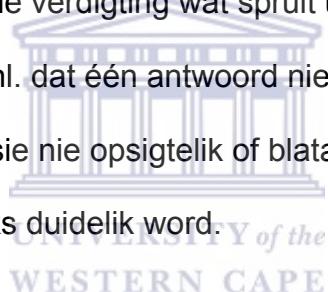
Die gebruik van stiltes en “afbreking” op ongewone plekke lei voorts daartoe dat van die leser gevra word om assosiasies, wat nie direk in die teks geskryf is nie, op die paradigmiese as op te roep. Hierdie assosiasies gee dan weer aan die gedigte meervoudige betekenis – iets wat ook deur die gebruik van paradokse teweeg gebring word. Waar daar dus oor intens persoonlike dinge gedig word, is daar dikwels nog meer assosiasies wat deur die leser gemaak kan word, en wat kan verhoed dat die poësie te ernstig, of selfs emosioneel raak.

Humor is ‘n ander belangrike tegniese middel waarmee die intensiteit van emosie in die gedig besweer kan word – vgl. bv. die anekdotiese aard en humoristiese aard van “Rooster” (*Dagrest* 18 : 7 – 12). Ook tussenwerpsels, of ‘n heen-en-weer speel tussen verskeie gedagtes of opsies, word dikwels saam met humor, of afsonderlik, gebruik.

Hierdie tegnieke het soms komiese effekte (vgl. "Begraven," *Beemdgras* : 17) wat eweneens daartoe bydra om die erns en/of hartseer in die gedig te bestry.

Ook die ellips as tegniek word dikwels deur Herzberg gebruik. Die emosie word nie in die gedig ingeskryf nie, maar kan wel deur die leser opgeroep word wanneer hy self die reël of gedagte voltooi. Op hierdie wyse slaag Herzberg nogeens daarin om sentiment uit die teks self te weer.

Die poësie van Herzberg is deurgaans intens gelaai met betekenis. Woorde en frases word só gekies dat dit byna altyd veelvoudige betekenis aan die gedigte verleen. Laasgenoemde, tesame met die verdigting wat spruit uit versigtig gekose woorde, bevestig Herzberg se poëтика nl. dat één antwoord nie genoeg is nie. Tog is hierdie meervoudigheid van haar poësie nie opsigtelik of blatant nie, sodat dit eers by noukeurige herlees van die teks duidelik word.

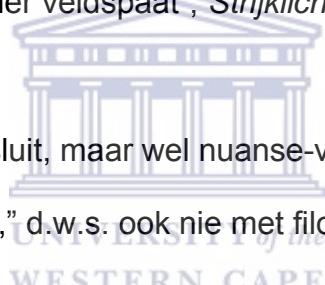


Dit blyk dus dat Herzberg groot tegniese vaardigheid aan die dag lê, en daardeur 'n fyn balans handhaaf in die hantering van die besonder menslike temas waарoor sy dig, sodat haar poësie nie emosioneel en/of sentimenteel raak nie.

Volgens Herzberg het die temas wat haar besighou, veral te doen met angs en vitaliteit (Fokkema, 1984). Tussen hierdie twee uiterstes word oor vele nuanses van die lewe geskryf. Aan die positiewe kant, nl. dit wat met vitaliteit te doen het, tel veral kommunikasie of "praten" soos wat Herzberg daarna verwys. Lg. is volgens haar die mees egte en oorspronklike, sowel as mees kreatiewe wat die mens kan doen (Kuipers, 1997). Veel van haar gedigte handel dan inderdaad ook oor kommunikasie, terwyl dialoog in sigself ook 'n belangrike element van haar poësie vorm.

Nog 'n tema wat die positiewe onderskryf, is om moed aan die dag te lê deur gewoon jou gang te gaan en die lewe van elke dag te beleef soos wat hy hom voordoen, en ook in die volste sin van die woord te *leef* (vgl. 8.3). In die beloop van die lewe, laat woorde (in die sin van gedagtes, sowel as in die poging om dinge te probeer beskryf) die mens egter dikwels in die steek, en wissel die betekenis daarvan boonop voortdurend.

Ook om die natuur sy gang te laat gaan, is 'n belangrike tema in Herzberg se werk. Die mens se kortstondige bestaan word telkens gestel teenoor die natuur se ewigheid – daar word dan trouens ook gewaarsku teen die poging tot verwoording van hierdie grootsheid: (vgl. "Kwarts glimmer veldspaat", *Strijklicht* : 6).



In nog 'n tema wat hierby aansluit, maar wel nuanse-verskille toon, word beklemtoon dat daar nie onnoddig "in diepte," d.w.s. ook nie met filosofiese bepeinsinge, op dinge ingegaan moet word nie. Die mens moet sy ták volvoer – en dan geduld hê om te wag op dit wat as "bijvangst" na bove kom. In die poëtikale gedig "De visser" (Botshol : 35) wat in dié kategorie geanaliseer word, word ook die belangrikheid van die "oomblik," d.w.s. die stuk *lewe* wat op daardie bepaalde tydstip voorhande is, benadruk. Die poësie word ook hiér implisiet, as wyse waarin dit gekonkretiseer kan word, ondergeskik gestel aan die lewe self.

Ook "angs" as tema loop soos 'n draad deur die poësie van Herzberg. Hierdie ontstellende emosie word egter d.m.v. tegnieke (soos reeds bespreek) deurentyd in toom gehou, sodat die poësie nie net maar 'n vergestalting word van ontsteltenis en vrees nie. In hierdie tema kom egter ook die belangrikheid van woorde na vore. As voorbeeld kan verwys word na hoe die spreker in die gedig "Rooster"

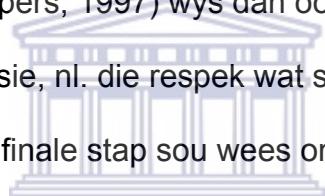
(*Dagrest* :18) d.m.v. verwoording probeer begryp wat “Angst” (as gepersonifieerde emosie) ervaar, en waarom hy só dringend optree. Woorde het dus per implikasie ook ‘n terapeutiese en verhelderende uitwerking. Terselfdertyd het die geskrewe woord (veral as dialoog) ‘n relativerende effek waardeur emosies soos angs draagliker gemaak kan word.

Die troostende uitwerking wat die poësie wel kan hê, word as die laaste tema behandel. Herzberg sê aan René T’Sas (1986) dat sy eintlik nie daaraan glo dat die poësie ‘n troostende funksie het nie. Tog wys die analise van die gedig “Over wanhoop van dingen” (*Beemdgras* : 21) onder kategorie **(8.7)** egter daarop dat die woord as iets wat ook ‘n abstraksie of teken is (en dus ook ressorteer onder “dingen” soos reeds bespreek) wel tot troos kan dien en wanhoop by die mens besweer. Deurdat woorde ook die voertuig van gedagtes kan word met betrekking tot dit wat in die realiteit afspeel, speel dit dus tog ook ‘n belangrike rol by die konkretisering daarvan op papier.

Tog kan woorde ook lei tot die verlies aan die *egte* (soos gesien in ‘n gedig soos “Nog raarder dan dat,” *Bijvangst* : 43) – en daarteen word weer gewaarsku. Herzberg stel dit dat die *egte* dinge in die lewe, waaronder “praten” as verwysing na ware kommunikasie, die allerbelangrikste is – belangriker as die poësie. ‘n Digter kan egter nie anders as om ook hierdie belangrike saak te probeer verwoord nie. Daar bestaan dus ‘n spanning tussen ‘n aspek van die versksterne poëтика van Herzberg en dít wat die digter doen. Hierdie spanning word dan ook geïllustreer in ‘n gedig soos “The last rose of summer” (vgl. *Botshol* : 29 **(8.5)**), waar die spreker haar eie reaksie op die koerantvoorspelling ironiseer.

Vanweë hierdie innerlike konflik, vertoon die poësie van Herzberg dan ook groot respek met betrekking tot die wêreld en gaan dit met die grootste omsigtigheid te werk wanneer daar d.m.v. woorde met die werklikheid op persoonlike voet verkeer word. Die noukeurigheid waarmee die realiteit verwoord word, kan dan ook gesien word in die tegniese vaardigheid waarmee die temas hanteer word, sodat oorgevoeligheid en sentiment steeds teëgewerk word.

Dat Herzberg die poësie beskou as slegs 'n ekstrak of 'n uitkristallisatie waarin iets van die egtheid van die lewe self behoue kan bly, vorm die hoeksteen van haar poëтика. Haar uitspraak, nl. dat dit "de vorm (is), waarin iets van dat alles bewaard kan blijven en niet wegsiepelt" (Kuipers, 1997) wys dan ook op die heel belangrikste tematiese element in haar poësie, nl. die respek wat sy koester vir sowel die lewe as die woord. In só 'n mate dat 'n finale stap sou wees om *woordeloos* te verwoord of dig.



UNIVERSITY of the
WESTERN CAPE

Hierdie eerbiedige, persoonlike omgang met die realiteit kan m.i. op geen beter manier verwoord word nie, as in dié woorde van Herzberg se gedig "Kwarts glimmer veldspaat" (*Strijklicht* : 6):

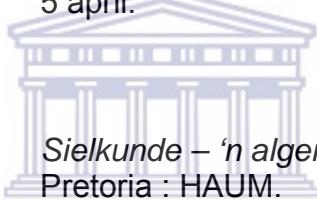
*Zeg even niets met stem van anders in deze
uitgespreide tegenwoordigheid*

zeg even niets want zo lang blijft het.

Bronnelys.*

- Albrecht, Y
en Van Tijn, J. 1997. P.C. Hooftprijs. Judith Herzberg over de piepkleine dingen die ze beschrijft. *Vrij Nederland*. 21 juni.
- Abicht, L. 1989. Swart-wit problemen in pastel. *De Morgen*. 7 juni.
- Anbeek, T. 1990. *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985*. Amsterdam : Arbeiderspers.
- Anbeek, T.
et.al. 1984. *Nederlandse Literatuur na 1830*. Utrecht : Teleac.
- Ankersmith, F. R. 1984. *Denken over geschiedenis*. Groningen : Wolters-Noordhoff.
- Balk-Smit
Duyzentkunst, F. 1983. "Getransformeerde directe rede en toch geen directe rede." In : *Forum der Letteren* jg 24 : 4.
- Beerekamp, H. 1981. Ik fantaseer eerder in dialogen dan in beschrijvingen. *C.S. NRC Handelsblad*. 2 jan.
- Begheyn, P. 1993. Zoals. *Streven*. juli.
- Bekker, P. 1970. *Die titel in die poësie*. Kaapstad : Tafelberg.
- Boomsma, G. 1984. J. Bernlef. *Kritisches literarische Lexikon*.
- Booth, W.C. 1975. *A rhetoric as fiction* (eerste publikasie 1961)
Chicago/ London : University of Chicago Press.
- Bork, G.J.
en Laan, N (reds.) 1986. *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis. Poëtikale opvattingen in de Nederlandse literatuur*. Groningen : Wolters-Noordhoff.
- Brems, H. 1976. *Lichamelijkheid in de experimentele poëzie*. Hasselt : Orion.
- Brems, H. 1984. Ontwikkeling in de poëzie na zestig. In: Anbeek, T.
en Brems, H. 1984. *Nederlandse literatuur na 1830*. Utrecht : Teleac.
- Brems, H. 1986. Een poëtica van nonchalance en improvisatie.
Poëzie in Vlaanderen. In: Van Deel, T. et.al.
Het literair klimaat 1970 – 1985.
Amsterdam : Bezige Bij.

- Bresser, J.P. 1988. Het persoonlijke als geschiedenis. *Elsevier*. 5 nov.
- Bresser, J.P. 1994. Alles is lelijk wat mooi bedoeld is. *Elsevier*. dec.
- Bresser, J.P. 1997. Nooit klakkeloos. *Elsevier*. 26 juli.
- Bronzwaer, W. 1978. Implied author, extradiegetic narrator and public reader : Gérard Genette's narratological model and the reading version of *Great Expectations*. *Neophilus*, vol. 62.
- Bronzwaer, W. 1993. *Lessen in lyriek : nieuwe Nederlandse poëtica*. Nijmegen : Sun.
- C.N. 1984. De Ballade van Hardwang en Zachtwang. *C.S. Avenue Literair*. maart.
- Callis, P. 1988. *Onze literatuur*. Amsterdam : Meulenhoff Educatief.
- Chambers. 1978. *Chambers, Twentieth Century Dictionary*, Edinburgh : T&A Constable Ltd.
- Chamuleau, R.B.F.M.
en
Dauzenberg, J.A. 1991. *Nederlandse Letterkunde* 2. Utrecht : Spectrum.
- 
- Cloete, T. T. 2002. *Literêre Terme & Teorieë*, Pretoria : HAUM- Literêr. (Eerste druk :1992).
- De Boer, P. 1996. Hardop voelen, hardop denken. *Trouw*. 6 dec.
- De Boer, P. 1999. 'Op deze vuilnisbelt groeit zelfs geen distel.' *Trouw*. 17 april.
- De Coninck, H. 1981. *Jan Campert prijzen*. Dordrecht : De Prom.
- De Coninck, H. 1990. 'Mag het ook een keertje niet relevant zijn?' *De Morgen*. 27 feb.
- De Coninck, H. 1997. Zout op slakken. *De Morgen*. 20 maart.
- Deflo, L. 1971. *Nieuw-realistische poëzie in Vlaanderen*. Tweede druk. s.l.: Uitgeverij Orion.
- Deleu, J. 1980. 'Lees maar, er staat niet wat er staat.' *De Bond*. 14 nov.

- Demets, P. 1999. Is dit het echt? *KNACK*. 18 aug.
- De Waard, E. 1987. *De Nieuwe wilden in de poëzie*. s.l.: Sara.
- De Waard, E. 1988. *De nieuwe wilden in de poëzie*. Amsterdam : Sara/ Van Gennep.
- De Wolff, M. 1997. Judith Herzberg. *De Volkskrant*. 20 Juni.
- Doorman, M. 1999. Een vitalistische angst voor chaos. *C.S. NRC Handelsblad*. 19 maart.
- Du Plooy, H. 2002. Semiotiek : 473 – 476. In Cloete, T.T. *Literére terme*.
- Durnez, G. 1986(a). De zeemeermin kan niet meer praten. *Standaard der Letteren*. 29 maart.
- Durnez, G. 1986(b). Met een grote emotionele durf. *De Gentenaar*. 5 april.
- Du Toit, J.M.
en Van der Merwe,
A.B. 1983.  *Sielkunde – ‘n algemene inleiding*. Pretoria : HAUM.
- Easthope, A. 1990. *Poetry as Discourse*. London/New York : Methuen & Co.
- Eybers, E. 1962. *Balans*. Amsterdam : E. M. Querido's Uitgeverij.
- Fens, K. 1980. De schaamte van de poëzieleser. *De Volkskrant*. 20 dec.
- Fokkema, R. 1982. *Kritisch lit. lex*. feb. Groningen : Wolters-Noordhoff.
- Fokkema, R. 1984. Judith Herzberg: Er zijn problemen die ik toch niet zou willen missen. *Trouw*. 15 nov.
- Fokkema, R. 1986. Judith Herzberg. In: Zuiderent e.a. *Kritisch Lit. Lex.*, Groningen : Wolters- Noordhoff.
- Fowler, R. 1986. *Linguistic Criticism*. Oxford/ New York : Oxford University Press.
- Gerbrandy, P. 1999. Het smelten van de voeten. *De Volkskrant*. 23 april.
- Gerrits, J. 1997. Podium. Verrassende poëzie van Judith . Herzberg. *Streven*. feb.

- Gerrits, J. 1984. Poëzie in de jaren vijftig. In : Anbeek, T. en Brems, H. 1984. *Nederlandse Literatuur na 1830*. Utrecht : Teleac.
- Goedegebuure, J. 1984. Verzet tegen het gezond verstand. *H.P.* 24 nov.
- Goedegebuure, J. 1989. *Nederlandse literatuur 1960-1988*. Amsterdam : Arbeiderspers.
- Goedegebuure, J. et.al. 1991. Het breekbare ligt open. In: *De Nieuwe taalgids* 84 : 6.
- Goedkoop, H. 1988. Het verschil tusen poëzie en dinges. *H.P.* 30 jan.
- Gottlieb, K. 1988. Een leven tussen Tel-Aviv en Amsterdam. *Het Parool*. 5 nov.
- Herzberg, J. 1964. *Zeepost*. Amsterdam : G.A. Van Oorschot.
- Herzberg, J. 1968. *Beemdgras*. Amsterdam : Uitgeverij G.A. Van Oorschot.
- Herzberg, J. 1970. *Vliegen*. Amsterdam : Uitgeverij De Harmonie.
- Herzberg, J. 1971(a). *Strijklicht*. Amsterdam : Uitgeverij G.A. Van Oorschot.
- Herzberg, J. 1971(b). *27 Liefdesliedjes*. Amsterdam : Uitgeverij De Harmonie.
- Herzberg, J. 1975. *Ethooi*. Amsterdam : J. Meijer.
- Herzberg, J. 1980. *Botshol*. Amsterdam : G.A. Van Oorschot.
- Herzberg, J. 1983(a). *De val van Icarus*. Sub Signo Libelli. (Beperkte oplaat).
- Herzberg, J. 1983(b). Géén muur, dat is soms prachtig. *De Tijd*, 9 dec.
- Herzberg, J. 1984(a). *Dagrest*. Amsterdam : G.A. van Oorschot.
- Herzberg, J. 1984(b). Een verbod op Afscheid. Dankwoord by het aanvaarding van de Vondelprijs. C.S. *NRC Handelsblad*, 16 nov.
- Herzberg, J. 1984(c). *Twintig gedichten*. Baarn : Atalanta Pers.

- Herzberg, J. 1988. *Tussen Amsterdam en Tel-Aviv.* Amsterdam : Van Gennep.
- Herzberg, J. 1989. *Het maken van gedichten en het praten daarover.* Den Haag : Uitgeverij Bzztôh.
- Herzberg, J. 1990. On-samen-hangende notities. *Vrij Nederland.* 3 nov.
- Herzberg, J. 1991(a). *27 Liefdesliedjes.* Amsterdam : De Harmonie.
- Herzberg, J. 1991(b). Een maand in Israel. *Vrij Nederland.* 5 jan.
- Herzberg, J. 1991(c). Het filmfestival in Jeruzalem van 4-14 juli: of is die Golfoorlog echt helemaal vergeten? *Vrij Nederland.*
- Herzberg, J. 1992(a). *Zoals.* Amsterdam : De Harmonie.
- Herzberg, J. 1992(b). Klinken met vuur. *Vrij Nederland.* 11 jan.
- Herzberg, J. 1994(a). *Doen en laten. Een keuze uit de gedichten.* Amsterdam : Rainbow Pocketboeken.
- Herzberg, J. 1994(b). Het gaat nog in Israel. *Vrij Nederland.* 11 jan.
- Herzberg, J. 1995. *Tirade, jrg 39, jul./aug.*
- Herzberg, J. 1997(a). *Wat zij wilde schilderen.* (Eerste druk 1996.) Amsterdam : Uitgeverij De Harmonie.
- Herzberg, J. 1997(b). *Vrij Nederland,* 21 juni.
- Herzberg, J. 1997(c). *Het vertelde.* Amsterdam : De Harmonie.
- Herzberg, J. 1998. *Landschap.* Uitgeverij Herik Landgraaf. Gedrukt te Maastricht. (Beperkte oplaat).
- Herzberg, J. 1999. *Bijvangst.* Amsterdam : De Harmonie.
- Herzberg, J. 2001. *Staalkaart.* Amsterdam : De Harmonie.
- Herzberg, J. 2003. *Weet je wat ik ook nooit weet.* Amsterdam : De Harmonie.
- Herzberg, J. 2004(a). *Brief.* 31 okt. (Sien bylaag II).
- Herzberg, J. 2004(b). *Soms vaak.* Amsterdam : De Harmonie.

- Hoekstra, F. 1978. Een weekend vol dichters.
Nieuwsblad van het Noorden. 8 dec.
- <http://www.geocities.com/Athens/Ithaca/2249/herzbergjudith.html>
- Iser, W. 1971. The reading process : a phenomenological approach,
New Literary History, vol. 3, I.
- Jacobs, H. 1999. De Nabestaande komt altijd te laat.
De Morgen. 20 mei.
- Jakobson, R. 1977. Linguïstiek en poëtica. In: Bronzwaer et.al. (red.)
Tekstboek algemene literatuurwetenschap. Baarn : AMBO.
- Janssen, H. 1988. Herzberg bepleit bij ontvangst prijs
steun gedrukte tekst. *Trouw*. maart.
- J.O.V. 1993. De precisie van een vergelijking. *D.G.* 12 jan.
- Kannemeyer, J.C. 1992. *Figuur en fluit*. Leiden : Dimensie.
- Kottman, P. 1995. Ik ben tegen geheimen. *C.S. NRC Handelsblad*.
- Kouwenaar, G. 1954. *Vijf 5-tigers*. Amsterdam : Bezige Bij
- Kroon, B. 1983. Wat heet mooi? *De Tijd*. 9 Dec.
- Kruithof, J. 1986. 'T is vol van schatten hier.
Amsterdam : Bezige Bij.
- Kuipers, W. 1997. Herzberg heeft open oog voor alledaagse
eenvoud. *De Volkskrant*. 13 maart.
- Kunstredactie. 1988. J. Herzberg. Geschreven woord wordt bedreigd.
C.S. NRC Handelsblad 16 maart.
- Lava, A. 1988. *Maximaal*. Haarlem : In de Knipscheer.
- Leeflang, Ed. 1995. Mannen in moderne pakken.
C.S. NRC Handelsblad. 8 dec.
- Le Roux, C.C. 2004. Ongepubliseerde onderhoud. 6 aug. Amsterdam.
- Leydesdorff, S. 1989. Tussen loyaliteit en kritiek. *Vrij Nederland*.
4 feb.
- Meckel, C. 1984. *C.S. NRC Handelsblad*. 17 nov.
- Meyer, M.T.H. 1988. *De lust tot lezen*. Amsterdam : Sara/
Van Gennep.

- Middag, G. 1994(a). Zout op slakken. *De Morgen* 20 maart.
- Middag, G. 1994(b). De grilligheid van inval en toeval. *C.S. NRC Handelsblad*. 10 dec.
- Middag, G. 1996. De Verlokking van het onomlijnde. *C.S. NRC Handelsblad*. 6 dec.
- Morriën, A. 1984. 'Wat genoten word, heb je tegoed.' *Vrij Nederland*. 24 nov.
- Muller, H.C.T. 1989. *Teks en Taalmemesis*, Johannesburg en Kaapstad : Perskor-Uitgewery.
- Nijhoff, M. 1974. "Lees maar er staat nie wat er staat." Bloemlesing. Den Haag : Bert Bakker.
- Nuis, A. 1984. Judith Herzbergs liefde voor het ongepantserde. *De Volkskrant*. 30 nov.
- Peeters, C. 1997. P.C. Hooftprijs. Nooit wroetend. *Vrij Nederland*. 22 maart.
- Perry, M. 1979. How the order of a text creates its meaning. *Poetics Today*. Vol. I : 1-2.
- Poll, K.L. 1967. Judith Herzberg. Het schiereiland van de vervulling. In: *De eigen vorm. Essays over poëzie*. Arbeiderspers : Amsterdam.
- Renders, H. 1986. *Barbarer 1958-1971*. Leiden : Marthinus Nijhoff.
- Rossouw, M.A. 2002. "Resepsie" : 427 – 429. In: Cloete, T.T., *Literêre terme*. Pretoria : HAUM-literêr.
- Rutgers, W. 1986. *Dubbelte lezen, stuvertje schrijven. Over Nederlandstalige Caraïbische literatuur*. Oranjestad : Charuba/ Den Haag : Leopold.
- Schuman, N. A. 1991. Waarschuwing. *Trouw*. 14 nov.
- Schenkeveld-Van der Dussen e.a. 1993. *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*. Marthinus Nijhoff : Groningen.

- Schippers, K. 1980. Een voorspelbare ritme. C.S. *NRC Handelsblad*. 7 okt.
- Scholes, R. 1982. *Semiotics and Interpretation*. New Haven and London : Yale University Press.
- Schouten, R. 1981. Ceterum censeo. In: *Maatstaf* 29 (2), feb./maart.
- Schouten, R. 1992. Niemand ontkomt. *Vrij Nederland*. 5 dec.
- Schouten, R. 1989. Hoe laat is 't aan den tijd? *Ons Erfdeel*. mei – juni.
- Segers, R.T. 1974. *Literatuurwetenschap en Receptie-esthetika. De nieuwe taalgids*.
- S. H. 1997. Judith Herzberg wint P.C. Hooftprijs. *De Morgen*. 13 maart.
- Slagman, A. 1980. Tegenstelling in kaart gebracht. *Vrij Nederland*. 22 nov.
- Slagter, E. 1977. *Visuele poëzie. Een bloemlezing konkrete en visuele gedichten*. Brussel : Manteau.
- Sötemann, A.L. 1975. Gerrit Kouwenaar en de poëzie. *De Nieuwe Taalgids*. sept.
- Sötemann, A.L. 1985. *Over poetica en poëzie*. Groningen : Wolters-Noordhoff.
- Soudijn, K. 1984. Een Freudiaanse Cats. C.S. *NRC Handelsblad* 23 nov.
- Strydom, L. 1976. *Oor die eenheid van die digbundel*. Kaapstad : Academica.
- Stutterheim,
C.F.P. 1993. Het begrip Metaphoor; een taalkundig en wijsgerig onderzoek. (In : Bronzwaer, 1993. *Lessen in Lyriek*. Nijmegen : Sun)
- The Concise
Oxford
Dictionary,
Editor:
Pearsall, J.
et.al. 2001. *The Concise Oxford Dictionary*. First edition 1911. New York : Oxford University Press Inc.

- Truiens, A. 2001. De leraar die het nog steeds doet.
De Volkskrant. 26 jan.
- T'sas, R. 1986. In Gesprek met Judith Herzberg. Een gedicht moet iets grappigs hebben. *HN*. 25 jan.
- Van Boven, E. en Dorleijn, G. 1999. *Literair mechaniek*, Bussum : Uitgeverij Coutinho.
- Van Dale(a):
(red.) G. Geerts,
H. Heestermans en
Kruyskamp. 1984. *Groot woordenboek der Nederlandse taal*. Utrecht/ Antwerpen : Van Dale Lexicografie.
- Van Dale(b):
(red.) P.G.J. van Sterkenburg e.a. 1991. *Groot synoniemen woordenboek*. Utrecht/ Antwerpen : Van Dale Lexicografie.
- Van Dale(c):
(red.) H. de Groot. 1999. *Idioomwoordenboek*. Van Dale Lexicografie. Amsterdam / Brussel : Uitgeversmaatschappij The Reader's Digest NV.
- Van Dale(d):
(red.) P.A.F. van Veen en N.van der Sijs. 1989. *Etymologisch woordenboek*. Utrecht : Van Dale Lexicografie.
- Van de Haar, G. 1999. Klein schilderijtjes van gevoel.
Centraal Weekblad. 28 mei.
- Van den Akker, W.J. e.a. 1991. Poetica en Literatuurgeschiedschrijving.
In: *De nieuwe taalgids*. 84 : 6.
- Van den Berg, A. 1998. Herrie rijmt op Bloody Mary. C.S.
NRC Handelsblad. 10 juli.
- Van der Stap, T. 1999. *Roodkoper*, mei, 1999.
- Van Kempen, M. 1989. *Surinaamse schrijvers en dichters*. Amsterdam : Arbeiderspers.
- Van Gorp, H. et al. 1993. *Lexicon van Literaire termen*. Groningen : Wolters-Noordhoff.

- Van Luxemburg et.al. 1996. *Over Literatuur.* Bussum : Uitgeverij Coutinho.
- Van Perre, R. 1982. *Er is nog olie in de lamp der taal. Een overzicht van de hedendaagse poëzie in Vlaanderen (1945 – 1981).* Beveren : Orbis en Orion.
- Van Zyl, W. 2002. Titel in die gedig : 535 – 536. In: Cloete, T.T., *Literêre terme.* Pretoria : HAUM-literêr.
- Velthuysen, T. 1986. *Tirade 1957 – 1985.* Leiden : Marthinus Nijhoff.
- Verleyen, T. 1986. *De Gentenaar.* 4 april.
- Verslaggewer. 1983. Dichteres Judith Herzberg Vondelprijs toegekend. *De Volkskrant.* 30 nov.
- Verslaggewer. 1997. Dichteres Judith Herzberg bezorg over klakkeloosheid. *De Volkskrant.* 21 juni.
- Vinkenoog, S. 1951. *Atonaal.* s'-Gravenhage : Stols.
- Warren, R. 1999. Bijvangsten bijeen voor Judith Herzberg. *Noordhollands Dagblad.* 16 april.
- Wijg, H. 1988. Judith Herzberg. Wist ik maar waar ideale toe dienen. *Trouw.* 3 nov.
- Wilminck, W. 1971. Eindelijk weer eens poëzie. ‘Maar mijn kleed is al uit.’ *De Tijd.* 4 dec.
- Zeeman, M. 1991. Toneel is een gebruiksvoorwerp. *De Volkskrant.* 30 aug.

*Vir die doel van hierdie studie waar talle aanhalings uit woordeboeke gemaak word, word die betrokke woordeboek aangegee in die teks, en nie die skrywers of redakteurs nie aangesien dit te omslagtig sou wees. Ook in die bronnelys word die woordeboek in die eerste kolom (waar skrywers aangedui word), aangegee, met die skrywers of redakteurs daaronder.)

Bylaag 1

Gedigte in alfabetiese volgorde:

- | | | |
|------------------------------|--------------------------------------|-----|
| 1. Bergmeer | <i>Zeepost</i> : 43 | p1 |
| 2. Beroepskeuze | <i>Beemdgras</i> : 26 | p2 |
| 3. Botshol | <i>Botshol</i> : 5 | p3 |
| 4. Burengerucht | <i>Zoals</i> : 26 | p4 |
| 5. Dingen | <i>Bijvangst</i> : 49 | p5 |
| 6. Dochters | <i>Dagrest</i> : 32 | p6 |
| 7. Het erge | <i>Soms vaak</i> : 8 | p7 |
| 8. Het ongewone is geen moed | <i>Botshol</i> : 37 | p8 |
| 9. Jetlag | <i>Wat zij wilde schilderen</i> : 17 | p9 |
| 10. Jijen | <i>Bijvangst</i> : 22 | p10 |
| 11. Liedje | <i>Dagrest</i> : 44 | p11 |

| | | |
|---------------------------------------|--------------------------------------|-----|
| 12. Liever de erger | <i>Wat zij wilde schilderen</i> : 11 | p12 |
| 13. Minnaars minnaars | <i>Dagrest</i> : 33 | p13 |
| 14. Momenten | <i>Bijvangst</i> : 49 | p14 |
| 15. Nee er is geen tweede leven | <i>Beemdgras</i> : 24 | p15 |
| 16. Nog raarder dan dat | <i>Bijvangst</i> : 43 | p16 |
| 17. Over het omhelsen na het afscheid | <i>Wat zij wilde schilderen</i> : 5 | p17 |
| 18. Raad | <i>Wat zij wilde schilderen</i> : 16 | p18 |
| 19. Rijkrijm | <i>Bijvangst</i> : 27 | p19 |
| 20. Wat zij wilde schilderen | <i>Wat zij wilde schilderen</i> : 13 | p20 |
| 21. What does he mean by flexible | <i>Beemdgras</i> : 65 | p21 |
| 22. Wilskracht | <i>Beemdgras</i> : 23 | p22 |
| 23. Zeesterren | <i>Wat zij wilde schilderen</i> : 48 | p23 |



UNIVERSITY *of the*
WESTERN CAPE

Bergmeer

Daar liggen godvergeten zonbeschenen stenen
heet te worden, af te koelen.
Geen mens, geen dier om het te voelen.
Alleen wij, nu, even.

Zeepost : 43



Beroepskeuze

En toen ze vroegen wat ze later wilde worden
 zei ze 'Graag invalide' en zag zich al,
 benen onbewegelijk in bruin-geruite plaid
 door toegewijde man en bleke zonen
 voortgeduwd, geen zegel zelf te plakken,
 geen brief te schrijven, geen reis te maken.

Dan zou ze eindelijk echt vrij zijn
 zo treurig kijken als ze wou, in winkels
 voor haar beurt gaan, bij optochten
 vooraan staan, geen mooie kleren aan
 en elke avond zachtjes snikkend
 zou ze zeggen heus niet om mij
 maar om die last voor jou.
 En beide zonen zouden altijd
 bij haar blijven, hun leven
 aan haar wijden en nooit
 zou iets haar overkomen,
 nooit, nooit zou ze slijten.



Beemdgras : 26

Bosthol

Altijd bang in nachtdiep water
dat is bang aan land.

Dit is geen hol eerder een leegte
geen stoorstrand voor begrip, begeerte,

noch een grot met ruwe wanden
waarin op de tast.

Zonder randen ligt het zonder
berm, horizon, houvast.

Geen bodem waarop schaduw meeavaart.
Helder het zwartst.

Onttrekt zich in verte aan verte
onttrekt zich in vlakte.



Water onder water
luistert niet. Likt niet los.

Botshol : 5

Burengerucht

Dat tieren naast me houdt niet op; zo opgejaagd
klem in een hoek van haar eigen huis, in haar
hoekige man in haar kind in haar kind in haar.

Als ik vraag: waarom ga je niet weg?
zegt ze, als ze eerlijk is, maar dat is ze niet,
zegt ze, dus vraag ik het niet.

Dan zou ik zeggen: het is het griezeligste,
een bijtend zuur, niets blijft onaangestast,
overal val je af.

dan zou zij o kunnen zeggen op een toon van
wens je mijn dat en ik zou nee kunnen zeggen
en ja denken en dat niet uit kunnen leggen.



Dingen

Alles waarin missen vorm vindt
is minder dan het missen zelf.

De kamer waar zij uitgedragen was
door de handige mannen met hun brancard
was daarna in een stijf ‘en nu?’ gegoten;
de tafel klauwde zich vast op zijn plaats
en alle dingen leken klaar tot stil
verzet tegen dat schril ontbrekende
dat hen zou laten vallen, af zou stoten.

Zij bleef er nog het meest in het halflege
glas, de appel, het net niet meer
volle pak koffie. De kopjes
zij haar meteen vergeten behalve
dat met de barst. De versleten
deken houdt haar meer vast
dan die nieuwe plaid met strepen.

Van nu af wordt zij vleugen.

Wie later dit blauwe dekseltje vindt
weet niets meer van haar aangekoekte keuken.



Bijvangst : 49

Dochters

Aan de glimlach zie je dat het vals was.
Maar pas achteraf. Vier maal dezelfde glimlach
dat is te veel, één er af en het was
misschien waar geweest. Maar wie de glimlach
te ontnemen? Neem niets weg
trek het echte onder de puin van het
verpligte uit want zie onraad in die
witte rijen tanden. Zou zo graag
een vrouw willen zien met een normaal
zorgelijk gezicht; glad, jong, zorgelijk.
Maar vrouwen kunnen zich zo 'n uiterlijk
niet permitteren zeker niet om hem heen
die laf wegbleef opeens, paf.



Dagrest : 32

UNIVERSITY *of the*
WESTERN CAPE

Het erge

Zie je, nu is het erge echt gebeurd;
het kan me al veel minder schelen,
ik zeg nog: liever jouw ogen een halfuur
dan duizend wonderen's eeuwige duur,
maar terwijl ik het zeg
meen ik het niet meer echt.

Nu zou ik dus moeten beginnen te rouwen
mijn kleren scheuren en schreeuwen van pijn
want dat het me minder schelen kan
is erger dan eeuwig verdriet zou zijn.



Het ongewone is geen moed

De Polen reden vanuit Warschau de Duitse tanks tegemoet
op paarden. Te paard, en wetend, in zonlicht, met sabels.

Ik heb geen vrede met een schoonheid van die grootte.

Toch wil dit gedicht die dag verkleinen. De moed
meten. Zeggen dat is geen moed. Het hartstocht noemen.

Stellen dat moed niet zo is; niet op zijn best.

Onmogelijk ja, en met allure. *Zij* reden in zonlicht.

Werden verpletterd. Maar ik zeg moed is niet zo buitensporig
niet de verbluffende daad. Niet Macbeth met grote woorden.

Niet de Verloren Zoon, of Faust. Maar wel Penelope.

Niet de verrassing. Het verbaasd ervaren. Trouwen,
niet de ervaring van een maand. Niet de uitzondering.

Een schoonheid die de dagen doorstaat. Stevig en helder.

Het gewone magistrale, waar jaren ploeteren in gaat.



Naar Jack Gilbert
Botshol : 37

Jetlag

Je kent van foto's wel die vegen
van dingen die te snel bewegen,
zo ben ik vaag, na dagen door de lucht
te zijn gehaast ben ik, waar ik ook stop
misplaatst, want in mij is de vaart
nog niet gestuit, en elke cel wil verder,
hier weer uit, door, door, dit stilstaan
geeft een klap, steeds is er iets dat wekt
uit deze slaap van dawerende vaart
zoals een harde bal 'pok' op een racket stuít.

Wat zij wilde schilderen : 17



Jijen

Nu ook jij, lieve
dood bent schrijf ik
voortaan maar met potlood
postcodes en zo.

Alsof ik je vermoord
zo voelt het, daarom
gaat het niet
het doorstrepen.

Een ander leeft nu in jouw
huis, heeft jouw adres. Neemt
misschien juist op dit moment
de telefoon op. Een vriendin.

Dat is ook goed. We moeten
zuinig zijn op de herinnering
niet op de dingen
die de herinnering doen stollen.

En toch, de stad is vol
met plekken die ik mijd
 omdat het weg zijn
daar zo toeslaat.

Je stem, je overdaad.



Liedje

Lieg alsjeblieft niet tegen me
 niet over iets groots niet over iets
 anders. Liever hoor ik het
 vernietigendste dan dat je liegt
 want dat is nog vernietigender.

Lieg niet over liefde,
 iets dat je voelt of iets dat je
 zou willen voelen. Liever word ik
 bedroefd dan dat je liegt
 want dat is nog bedroevender.

Lieg niet tegen me over gevaar
 want ik voel toch je angst
 en wat ik gewaar word is waar
 of ik ken je niet en dat
 is nog gevaarlijker.



Lieg niet tegen me over ziekte
 liever kijk ik die diepte in
 dan dat ik mij verlies in één
 van jouw lieve verzinsels
 want daarmee verlies ik me dieper.

Lieg niet tegen me over sterven
 want zo lang we er nog zijn
 vind ik dat toegangsloze
 niet mededelen wat je denkt
 erger en zo veel doder.

Liever de erger

Alleente, abominabele mode
vooral in de vroegte, de ochtend nog koel.
Geef mij maar de luiken die ratelend
worden opgetrokken en het snerpende
schuiven van ijzeren bedden
over vloeren van steen.
Geef mij maar gegorgel en schrapen van kelen
en ergens valt altijd wel één bord in scherven.
Geef mij maar het roepen om moedes
de emmers, een stoffer en blik
en de erger.



Minnaars minnaars

Vreselijker wreedheid dan door vijanden begaan
wordt minnaars minnaars aangedaan.
Hoe het hoofd te bieden aan wie in dat hoofd
al binnendrong en roeft? Vijand
komt niet zo diep, bonkt tegen buitenkant.

Dagrest : 33



Momenten

Dat wat mij ontbrak
ook haar had ontbroken
begrepen.

En zag de benepen
wol-volle kamers
bordeaux-rode halfdichte
migraine gordijnen
zij er het kleintje.

Vaak afscheid het mijne
en een slepen dat leek
zonder eind.

Steeds meer
willen geven
dan zelf
gekregen.

Het mindere
streeft ook
te overleven
en nestelt in kind.

Tot het snapt:
wat ontbrak
mij nog nijpt.



Nee er is geen tweede leven

Nee er is geen tweede leven nee mijnheer
ik weet het, wij moeten redelijk zijn.
Maar ik begrijp de wens van pharao's
alles wat nu is te omarmen desnoods
in steen omarmen (de schaduw
in de plooien van de kussens die
nadat de levenden zijn opgestaan
in vorm van leven bleven liggen)
ja, zou dit ook in stenen doos
dit zonnige vertrek, dit sterk
gemerkte uur – voorbij de laatste dag
mee willen slepen.



Nog raarder dan dat

Nog raarder dan dat
we niet meer kunnen lachen
praten elkaar aanraken
is dat ik je portret
heb neergezet en dat je
nu al bent veranderd
in verhalen.

Dat je over nog wat jaren
via de prullenmand
bij oud papier belandt
vergeeld, een beau
van oma, geen één
van je opeense extravagante
gepassioneerde onberedeneerde
jongehonderigheden heel.
Geen één voorstelbaar.
En deze regels lezen
nu al vreemden.



Bijvangst : 43

Over het omhelzen na het afscheid

Altijd, of bijna, bij een afscheid,
 dat beslag op de rest van de week, van de dag:
 'Bel als je aangekomen bent. Laat even weten.'
 Kleef, plak, zuignap? Hebberigheid?
 Eerder een achterstand van
 omhelzen op beseffen, het omhelzen
 gaat door als de motor start,
 het gaat door als de auto de straat
 uit rijdt, het gaat door
 bij degen die het nakijken krijgt
 (wuiven is ook een omhelzen
 van niets) het gaat door
 maar vervaagt. Het mee-
 leven mindert steeds vaart. De ruit
 van de wuiver wordt meer
 en meer matglas, waartegen
 het 'laat even weten' de voorzorg was.



Wat zij wilde schilderen : 5

Raad

Hij lijkt een spil, een centrum, een magneet
maar wie hem beter kent
ziet dat hij centrifugeert.
Probeer, door infighting dichtbij te komen
zo dicht dat hij niet slaan, niet trappen kan.
Dan heb je kans dat hij je in zijn armen neemt
en samen zegt, samen leeft.
Je moet wel zeker zijn –
dit is geen experiment,
dit kan niet worden herhaald.

Wat zij wilde schilderen : 16



Rijkrijm

Er zit zo 'n minachting voor bakkers in
voor vrachtwagenchauffeurs, voor al degenen
die vroeg ervoor zijn opgestaan,
het is beledigend voor zon en regen
het is onterend voor akkers en voor graan.

Maar ook kan je als kind niet tegen:
'Opeten! Denk maar eens aan die stakkers in

Bijvangst : 27



Wat zij wilde schilderen

Zij schildert wat zij niet kan eten
niet kan bezitten niet beschrijven.

Zij schildert wat niet stil blijft
zitten niet gelijk blijft niet
verandert. Zij schildert wat zij
niet kan kweken niet kan vangen
niet vergeten. Zij schildert

wat zij niet kan raden pakken
of begrijpen. Wat ze niet
omhelzen kan verwennen
of verwijten. Verwaarlozen,
laten verwilderden. Omhakken,
verscheuren. Verbranden.

Betreuren. Zij schildert
waar zij niet van slapen kan
wat ze zich niet herinnert,
niet in kleur. Wat zij niet zingen
kan niet juichen.

Het onomlijnde blijt
onomlijnbaar lokken.



Wat zij wilde schilderen : 13

What does he mean by flexible?

Zelfs in de business section van een vreemde krant
brengt zo een vraag nog onrust in mijn handpalmen
horizonnen, roze, botte, boven, onder
alles staat voortdurend te gebeuren, met en zonder,
wel loopt er schrijkdraad om de weiden.

Houten wilgen laten hun jonge scheuten
over de hekken hangen. Wind waait
de spitse blaadjes tot vitrage.

Ja het bestaat het bewegelijke leven
het maakt hebberig, bibberig, verzot.

What does het mean by flexible?

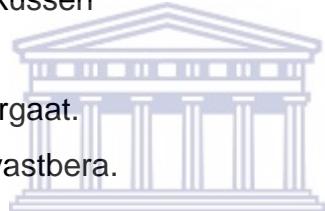
O mijn hachje wat bedoelt hij toch?



Wilskracht

Wilskracht. Moed. Vastberadenheid.
 Hoe vaak ons voor gehouden, tot in
 den treure, tot diepe treurnis voorgehouden
 tot angstzweet spijt naar binnen slaat
 nagels naar binnen groeien, het ik
 dat in ons is doet samenkrimpen,
 wij onszelf een kat in de zak.

Terwijl rondom ons toch geen
 wilskracht, vastberadenheid de
 hyacinten uit de bol lokt,
 het hoofd de rust geeft op het kussen
 het lichaam aan de pijn geeft
 als het moet. Wacht of het overgaat.
 Arme oude wilskracht, moed, vastbera.



UNIVERSITY *of the*
 WESTERN CAPE
Beemdgras : 1968

Zeesterren

Altijd gedacht dat het walvissen waren
 omdat die zo groot en zo bloot in dat water
 zo schubloos en van binnen uitvoerig
 besnaard, voor wie het het ergste zou zijn.
 Die hersencumuli, wat daarin
 doordacht wordt, voorvoeld en geahnd,
 dat het walvissen waren voor wie het het ergste
 zou zijn met hun zee-brede radar
 de walvissen zeehonden en dolfijnen
 die meer dan wij weten begrijpen
 meer maken van trillingen en
 het verfijndste seinen.

Maar dan al die schelpen en slakken
 die nergens van weten
 een slak die niet merkt dat het eb wordt
 terwijl het toch eb wordt is weg en een zeester
 gehecht aan de rots maar dan kan jij je
 niet in verplaatsen jawel
 als de vingeren van kinderen om hengsels
 van zware kostbare tassen, hoe die zonder bericht
 zich herschikken, je kunt je overal in verplaatsen
 maar het maakt medeplichtig
 of het klopt is nooit na te gaan.

Maar het inleven in een ontwikkeld organisme
maakt minder van streek dat dit nieuws
uit het noorden: zeesterren sterven vaak twee
aan twee met punten in elkaar gehaakt,
en spoelen zo bij duizenden aan. (Dit is geen
metafoor daar is het veel en veel te echt
en veel te echt voor.) Het grote niets
is daarbij vergeleken niets als aan de kleine
nietigheid niets is gelegen dan symboliek.

Wat zij wilde schilderen : 48

