

Afrikaanse herskrywings van Martinus Nijhoff se ikoniese gedig “Impasse”

Ronel Foster

Afrikaans rewritings of Martinus Nijhoff’s iconic poem, “Impasse”

In this article three Afrikaans rewritings of Martinus Nijhoff’s well-known poem “Impasse” are discussed. The original poem was first published in 1935 and then repeatedly revised by the author. The Afrikaans rewritings are those of T.T. Cloete (1982), Merwe Scholtz (1986) and Daniel Hugo (2002). The aim of this article is to investigate the nature of the impasse in the respective rewritings and to determine to which extent they concur with or differ from the thematics of the Nijhoff source text(s). A further aim is to establish whether or not the poems are polemical. The following questions are discussed: To what can the iconic status of the Nijhoff variants and their influence over many decades be attributed? How does each of the poets appropriate and individualise the original material? What are the background histories of the particular rewritings and in what respect(s) do they differ? Did the poets offer any poetical comments in interviews or articles on the Nijhoff source text(s) and the Afrikaans and Dutch rewritings? Simon Dentith’s Parody (2000) is utilised as a theoretical framework.

1. Inleiding

In hierdie artikel word ondersoek ingestel na herskrywings van Martinus Nijhoff se bekende gedig “Impasse”, wat in 1935 in die letterkundige jaarboek *Kristal* verskyn en ’n jaar later in gewysigde vorm en sonder titel as agtste sonnet opgeneem is in die siklus “Voor dag en dauw” (*De Gids*, 1936). Vanaf 1946 verskyn die *Kristal*-sonnet (met enkele wysigings) in die vyfde druk van *Nieuwe gedichten*, en wel in die plek van die gedig “De schrijver”. Die variante is al grondig bespreek, in die besonder deur Wiljan van den Akker (1985, 1987, 1989, 1994).¹ Verder is “Impasse” al meermale vertaal,² ook in Afrikaans (deur Hennie van Coller, 2012: 137). Wat my interesseer, is Afrikaanse en Nederlandse gedigte wat na aanleiding van die variante geskryf is, soos byvoorbeeld aan Afrikaanse kant dié van T.T. Cloete (1982), Merwe Scholtz (1986) en Daniel Hugo (2002); en aan Nederlandstalige kant dié van Ad Zuiderent (1988), Charles Ducal (1994), Chretien Breukers (2005/2007/2010), Koenraad Goudeseune (2005), Ronald Ohlsen (2007/2009), Alfred Schaffer (2008), Leonard Nolens (2008), Areth (2008) en K. Michel (2009).³

Aan die hand van teorieë oor intertekstualiteit en parodiëring kyk ek vergelykenderwys en oorsigtelik na die Afrikaanse voorbeelde. Vrae waaraan aandag bestee word, is die volgende: Waaraan kan die ikoniese status van die Nijhoff-variante en hul besondere nawerking oor dekades heen toegeskryf word? Op welke wyse gee die verskillende digters ’n eie invulling aan die oorspronklike gegewe? Hoe verskil die agtergrondgeskiedenis en bundelkontekste van die verskillende herskrywings?

Het die digters enige poëtikale uitsprake in byvoorbeeld onderhoude of artikels oor die herskrywings en die oorspronklike Nijhoff-gedigte gemaak? Die doelstelling met die artikel is om na te gaan wat die impasse in die onderskeie herskrywings behels en in watter mate dit aansluit by of afwyk van die tematiek van die Nijhoff-bronteks(te). 'n Verdere doelstelling is om te ondersoek of die tekste 'n polemiese inslag vertoon, al dan nie.

Oor begrippe soos nabootsing (imitasie), intertekstualiteit, parodiëring en hersirkulering is al uitgebreid geskryf en geargumenteer. Vir die doel van hierdie artikel steun ek op Simon Dentith se *Parody* (2000), waarin parodie as 'n omvangryke en inklusiewe begrip gehanteer word. Vir Dentith spruit parodie voort uit die onvermydelike maneuvres in alledaagse taalgebruik; van woord en wederwoord. Dit het te doen met die onophoudelike geveg oor betekenis en waardes waaruit enige sosiale orde bestaan: "Parody includes any cultural practice which provides a relatively polemical allusive imitation of another cultural production or practice." (Dentith, 2000: 9). Hierdie definisie brei Dentith (2000: 17-18) uit wanneer hy sê dat die polemiese aard van die parodie nie noodwendig betrekking hoef te hê op die voorafgaande teks self nie, maar op die wêreld as sodanig (of op aspekte van die wêreld). Parodiëring kan ook met wisselende mate van spot en humor geskied (Dentith 2000: 37 en 193).

Dentith (2000: 11-21) lei sy boek in deur 'n bondige oorsig⁴ van vier besprekings oor parodiëring: eerstens dié van Gerard Genette (*Palimpsests*, 1997 [1982]), wat 'n klassifikasiesstelsel van verskillende soorte intertekstualiteit bied, asook die onderskeid tussen hipoteks (die oorspronklike, geparodieerde teks) en hiperteks (die parodiërende of transformerende teks); tweedens die teoretisering van Margaret Rose (*Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, 1979, en *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*, 1993), wat betoog dat sekere soorte parodiese fiksie as metafiksie optree; derdens die teoretisering van Robert Phiddian (*Swift's Parody*, 1995), wat 'n dekonstruktivistiese rigting inslaan, met gebruikmaking van Roland Barthes se metafoer van die dood van die outeur en Jacques Derrida se konsep van "writing under erasure" (*sous rature*); en vierdens die navorsing van Linda Hutcheon (*A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, 2000 [1985]), wat beweer dat 'n beduidende hoeveelheid werke wat sy bespreek, nie 'n polemiese inslag vertoon nie.

Met behulp van 'n historiese oorsig en gevallestudies toon Dentith aan dat parodieë meer prominent in bepaalde historiese tydvakke en gemeenskappe voorkom. Hy stel nie soseer belang in klassifikasiesstelsels en terminologiese verfyning nie, maar eerder in die kontekste waarbinne die parodieë gesitueer is. Vrae wat hom interesseer, is die volgende (Dentith, 2000: 188): Watter kulturele werk word deur die parodie of parodieë geaffekteer? (En, wil ek byvoeg: op welke wyse?) In wie se belang of namens wie vind die parodiëring plaas? Met watter mate van geestigheid, vernuf en energie geskied dit? Hierdie vrae sal ook telkens in my artikel aan bod kom.

2. Nijhoff se variante

Die ikoniese waarde van Nijhoff se “Impasse” is onder meer toe te skryf aan sy eie herskrywing van die gedig, waarby hy met geringe wysigings die teks in 1936 ’n heel ander rigting laat inslaan het. Aan die 1935-variant het Nijhoff ook enkele veranderinge aangebring toe hy dit in 1946 in sy *Nieuwe gedichten* opgeneem het. Vir die doel van hierdie artikel word sowel die “ik weet het niet”-variant (1935 en 1946) as die “een nieuw bruiloftslied”-variant (1936) as bron- of hipotekste gehanteer, en die herskrywings deur ander digters as gerekonstrueerde of hipotekste (vergelyk Genette, 1997: 5). Die 1946-variant lui soos volg (Nijhoff, 2001: 228):

Impasse – M. Nijhoff (1946, gebaseer op die variant van 1935)

Wij stonden in de keuken, zij en ik.
Ik dacht al dagen lang: vraag het vandaag.
Maar omdat ik mij schaamde voor mijn vraag
wachtte ik het onbewaakte ogenblik.

Maar nu, haar bezig ziend in haar bedrijf,
en de kans hebbend die ik hebben wou
dat zij onvoorbereid antwoorden zou,
vroeg ik: waarover wil je dat ik schrijf?

Juist vangt de fluitketel te fluiten aan,
haar hullend in een wolk die opwaarts schiet
naar de glycine door het tuimelraam.

Dan antwoordt zij, terwijl zij langzaam
druppelend water op de koffie giet
en zich de geur verbreidt: ik weet het niet.

Die weergawe in “Voor dag en dauw” lui soos volg (Nijhoff, 2001: 274):

VIII – M. Nijhoff (1936)

Wij stonden in de keuken, zij en ik.
Ik dacht al dagen lang: vraag het vandaag.
Maar omdat ik mij schaamde voor mijn vraag
wachtte ik het onbewaakte ogenblik.

Maar nu, haar bezig ziend in haar bedrijf,
 en de kans hebbend die ik hebben wou
 dat zij onvoorbereid antwoordei zou,
 vroeg ik: waarover wil je dat ik schrijf.

Juist vangt de fluitketel te fluiten aan.
 Weer is dit leven vreemd als in een trein
 te ontwaken en in een ander land te zijn.

En zij antwoordt, terwyl zij langzaam-aan
 het drup'lend water op de koffie giet
 en de damp geur wordt: een nuw bruiloflied.

Benewens kleiner verskille tussen die gedigte, is dit die laaste twee strofes, die sekstet, wat wesenlik verskil. In albei gevalle is die ingetoë ek-spreker uiters verleë wanneer hy aan die vrou (miskien sy vrou) vra waaroor sy wil hê dat hy moet skryf. Hy verkeer dus (skynbaar) in 'n poëtiese impasse of doodloopstraat. In die 1946-variant is dit asof die vrou gehul word in die stoom van die ketel wat opwaarts skiet na die "glycine" met sy takke welriekende ligblou of lila blommetjies (bloureën, *Wisteria sinensis* of *chinensis*). Dit is asof sy tot 'n boardse vlak verhef word, in 'n waas van heiligheid. Maar dan kom 'n antiklimaks: Terwyl die vrou die water op die koffie giet, volg die abrupte antwoord dat sy nie weet nie. Die digter wat aan skrywersblok ly, se muse het hom in die steek gelaat; hy kom bedroë daarvan af.

In die "Voor dagen dauw"-siklus antwoord die vrou skynbaar meer positief: Sy verlang 'n nuwe bruiloflied. Hoewel die klem hier sterker op die verhoudingsimpasse as op die poëtiese impasse val, het kritici soos Van den Akker (1987: 123 en 126) oortuigend aangetoon dat 'n verhoudingskrisis reeds in die eerste variant die onderliggende problematiek vorm. In die Afrikaanse en Nederlandse herskrywings word digterlike en verhoudingskrisisse dan ook op verskillende wyses aangebied en gehanteer. Nijhoff se siklus was vergesel van 'n ope brief (Nijhoff, 2001: 265-266) aan die historikus Johan Huizinga (1872-1945), wie se *In de schaduwen van morgen: Een diagnose van het geestelijk lijden van onze tijd* (1935) as inspirasie gedien het en wat soos volg open: "Wij leven in een bezeten wereld. En wij weten het." In hierdie pessimistiese geskrif⁵ ontleed Huizinga die sosiokulturele situasie voor die Tweede Wêreldoorlog. Die mens leef in die donker van "voor dag en dauw", maar die belofte van die daeraad is daar – dit moet egter deur die mens bewerkstellig word: "De dragers van een gezuiverde cultuur zullen moeten zijn als pas ontwaakten in een vroegen morgen." (Huizinga, 1935: 425). In sy agt sonnette bied Nijhoff dan beelde aan van mense wat pas ontwaak het. In die kritiek het die voorkeur meestal uitgegaan vir die eerste variant van "Impasse" (vergelyk Komrij, 1998: 256-258), vanweë die mineur-toonaard van die vers, asook die skynbare uitsigloosheid, ontreddeing, gefnuiktheid en selfs nihilisme. Nijhoff se

ope brief aan Huizinga (Nijhoff, 2001: 265-266) en sy besinnings oor die poësie in byvoorbeeld sy “Over eigen werk” (Nijhoff, 1982: 1150-1174) moes uiteraard ook ’n groot rol gespeel het in die kanoniserings van die gedigte, veral “Impasse”, wat volgens Komrij (1998: 256) onder die toptien van mees geliefde Nederlandse gedigte tel. Ook in die Afrikaanse letterkunde is die gedig bekend en geliefd.⁶

3. Afrikaanse herskrywings

Die drie Afrikaanse herskrywings van “Impasse” waarvan ek kennis dra, is dié van T.T. Cloete (1982), Merwe Scholtz (1986) en Daniel Hugo (2002). Al drie die Afrikaanse herskrywings is deur akademici geskryf en twee van hulle het in akademiese konteks oor die Nijhoff-sonnet (en/of die herskrywings daarvan) geskryf.

3.1 T.T. Cloete se “Impasse”

Die oudste herskrywing wat ek kon vind, is die akademikus en digter T.T. Cloete (1924–) se herskrywing van Nijhoff se gedig, byna vyftig jaar nadat “Impasse” in 1935 verskyn het:

Impasse – T.T. Cloete

– ik weet het niet?

Ons staan in die kombuis, ’n vrou en ek.
 “Waaroor, Kokkie, wil jy dat ek moet skryf,
 Voorsitster van die Reg van Vrou en Wyf,
 kom sê so ongeveer in die bestek

van veertien verse, slim Doktor Ciclopia,
 kom sê wat wil jy hê?” “’n Strak sonnet,
 metries, vol leestekens, en ek belet
 dat jy swaar woorde kies, skryf dom, ek vra

dat jy my nié moet irriteer nie – vir my
 ook géén Latyn nie, net wat moeiteloos
 kan lees terwyl ek afval voorberei.

Streel my, maak my plesierig, my ou bielie,
 en geen erns, net teer emosies soos
 ’n veer wat prettig oppervlakkig kielie.”

Jukstaposisie (1982)

Omdat Cloete se gedig al indringend bespreek is, in die besonder deur Merwe Scholtz (1984: 108-116) en Tom Gouws (1988: 343-370), vestig ek net die aandag op enkele tersaaklike aspekte.

Die slotwoorde van Nijhoff se “Impasse” word as motto aangewend in Cloete se herskrywing, maar nou met ’n vraagteken, wat die aandag trek. Wat vorm betref, is die Afrikaanse variant ook ’n petrarciese sonnet (soos Nijhoff s’n), waarin informele spreektaal aangewend word. Die atmosfeer verskil egter geheel en al van die ernstige sfeer in Nijhoff se vers. Ook die personasies toon weinig of geen ooreenkomst met hul Nederlandse voorsate. Cloete se herskrywing is geen verleë “belydenis” van ’n spreker-digter oor ’n “writer’s block” of ’n versoek om nuwe onderwerpe nie. Die houding en toon van hierdie spreker is ook nie beskamend of apologeties nie – intendeel, dit is ’n klaarblyklik selfversekerde man wat sy gespreksgenoot uitdaag, waarskynlik in reaksie op die mening of ’n opmerking van die vrou (vergelyk die beklemtoonde “wil” in die tweede reël). Die “ons” van wie daar sprake is, is nie “sy en ek” (“zij en ik”) nie, ook nie “my vrou en ek” nie, maar “’n vrou en ek” – ’n volgorde wat verskil van die konvensionele vooraanplasing van die “ek” in Afrikaans. Die formulering suggereer dat dit nie die spreker se eggenoot of liefdesgenoot is nie, maar ’n ongespesifiseerde vrou wat in geen duidelike verhouding met hom staan nie; daar wil selfs iets van ’n gespannenheid tussen die twee karakters deurslaan. Die ek-spreker stel sy vraag reeds in die tweede reël van die gedig, nie eers aan die einde van die tweede kwatryn nie. Die vraag word pront gestel, sonder ’n gewroeg oor die sielkundig korrekte oomblik (“het onbewaakte ogenblik”) – die selfvoldane en provokerende spreker val as ’t ware met die deur in die huis (kombuis).

Die onbekende vrou word op drie maniere aangespreek. Die benoeming “Kokkie” is nie noodwendig ’n erkenning van haar besondere kulinêre vermoëns nie, maar eerder ’n honende verkleineringsdaad daarvan. Dat sy ’n gedig verlang wat sy “moeitevol” kan lees terwyl sy afval voorberei, ironiseer en relativeer boonop haar kookvermoëns: Afval is ’n eenvoudige, tradisionele gereg wat nie meer algemeen in gewone huishoudings voorberei word nie, maar waarskynlik deur die vrou as delikatesse aan haar gaste voorgesit word – dit nadat die kok of die koksmaat die onwelriekende geur van die pensmis by die skoonmaakery van die afval getrotseer het (teenoor die geur van die koffie in die hipoteks). Klankmatig herinner “kokkie” minder vleidend aan die Engelse “cocky”, wat parmantig, astringent, verwaand, hanerig, eiewys of selfingenome kan beteken.

Die tweede aanspreekvorm, “Voorsitster van die Reg van Vrou en Wyf”, hoef nie betrekking te hê op die vrou se voorsitterskap van een of ander groep wat hulle vir die regte van vroue en eggenotes beywer nie, maar het duidelik satiriese ondertone (ook aangewakker deur die nou minder algemeen gebruikte vroulike vorm “Voorsitster” (my kursivering)). Deur die pejoratiewe woordgebruik “Wyf” kan daar selfs sprake wees van ’n minagtende houding by die man. Die ek-spreker keur duidelik nie Kokkie se feministiese bedrywighede goed nie.

Die derde aanspreekvorm, “slim Doktor Ciclopia”, kan suggereer dat die vrou ’n doktorsgraad het (haar eintlike “bedryf”), maar funksioneer terselfdertyd duidelik sarkasties: Die vrou se “eenogigheid” dui – volgens die man se perspektief – op ’n beperkte en eiesinnige visie, terwyl haar veglustigheid saamhang met haar toetrede tot ’n domein wat in die Griekse mitologie vir manlike gode gereserveer was.⁷

Die ek-spreker vra eerstens waarom Kokkie wil hê hy moet skryf (kwatryn 1), dit wil sê oor watter onderwerpe, en daarna wat sy wil hê (kwatryn 2) – ’n meer algemene, allesomvattende vraag. Die vrou se uitgebreide antwoord handel egter nie oor inhoudelike sake nie, maar hoofsaaklik oor die wyse van skryf, oor generiese en vormlike aspekte. Die bondige vraag van “Impasse”, “waarover wil je dat ik schrijf?”, word hier deur onderbrekings uitgebrei tot sowat vyf reëls – ’n aanduiding van ’n breedspakige spreker. Die onderbrekings behels die name waarmee die vrou aangespreek word, ’n riglyn ten opsigte van die lengte van die antwoord, asook ’n klaarblyklik gewysigde herhaling van die eerste vraag, maar nou met ’n klemteken, waaruit irritasie blyk: “kom sê wat wil jy hê?” Die vrou word dus nie skroomvallig benader om te sê wat die ek-spreker moet skryf nie, maar om haar sê te sê (vergelyk die herhaling van “kom sê” in die reëlbeginposisie) – en dit binne die generiese beperkinge van ’n sonnet.

Die vrou se antwoord kom onmiddellik en sonder huiwering. Dit is pertinent gerig op die ek-spreker: Sy “belet” hom, sy “vra hom” en skryf vir hom voor wat en hoe hy moet skryf. In geen onbesliste terme nie gee sy haar voorkeure en voorwaardes weer. Anders as die vrou in “Impasse”, wat in ’n skrale vier woorde haar antwoord gee, beslaan die antwoord van die vrou in Cloete se gedig byna nege versreëls. Sy eis ’n tradisioneel opgeboude sonnet met ’n sterk metrum, voldoende interpunksie en eenvoudige woordgebruik – alles om die leesproses te vergemaklik. Sy vra onomwonde om nie geïrriteer te word met allerlei vreemde en vreemdtaalige woorde nie, maar verlang aangename en toeganklike gedigte wat sy so tussen die kosmakery deur kan lees. In die laaste tersine versoek die vrou om liggies gestreel en vermaak te word deur gedigte sonder diepgaande erns, maar met sagte, gevoelige, delikate emosies wat haar sal behaag. Daar is ook moontlik selfs suggesties van seksuele ondertone in die slot.

Uit haar woordgebruik blyk duidelik dat die vrou ’n sekere kennis van literêre terme (en teorieë?) het. Miskien het sy selfs ’n agtergrond in die letterkunde. Haar voorkeur gaan uit na ’n toeganklike, vormvaste, klankryke soort vers, wat die sinne streel, geen uitdagings aan die intellek stel nie (waardeer haar doktorsgraad geïroniseer word) en wat vir haar genot verskaf terwyl sy met ander take besig is. Hiermee word die taakverdeling in die oorspronklike vers, naamlik dié tussen man en vrou (die bedrywe/bedrywighede van skryf versus kosmaak) geïroniseer. Sy kan tegelykertyd haar “vroulike take of roeping” vervul en haar met die digterlike besighou. Geen diepgang of verwickeldhede word verlang nie, maar verstaanbaarheid. Poësieles is vir haar nie ’n selfstandige heuristiese aktiwiteit wat toegewyde medewerking van haar kant vereis nie, maar ’n vrolike aanvulling by haar afval-voorbereiding.

Cloete se postmodernistiese gedig handel nie slegs oor 'n gesprek tussen twee nuwe personasies binne 'n Suid-Afrikaanse konteks nie, maar dit tree ook in gesprek met Nijhoff se gedig as modernistiese vers. Terselfdertyd funksioneer dit as 'n parodiëring van 'n ander teks, naamlik 'n resensie deur Cecile Cilliers (dr. Ciclopia!) oor Cloete se debuut, *Angelliera*, wat in 1981 in *Die Transvaler* verskyn het, met as titel “Poëtiese plesierigheid uit Potchefstroom” (Cilliers, 1981). In 'n lesing getitel “Die dromende denke van die digter” by die SAVAL-kongres in 1984 vertel Cloete (1984: 12-13) dat hy die gedig geskryf het toe hy die beeld gehad het van 'n “beterweterige kritika, wat te min gewees het om [hom] reg te lees”.⁸ Sy parodie kan gevolglik as 'n vorm van kritiek beskou word: poësie as kritiek. Dentith (2000: 33) toon aan dat parodieë dikwels 'n normatiewe kritiese funksie dien, deur die absurditeit van bepaalde poëtiese modes of praktyke aan te toon. Cloete se parodie funksioneer op hierdie wyse.

Enkele jare nadat Cloete se herskrywing gepubliseer is, verskyn daar 'n kort bespreking deur hom van Nijhoff se “Impasse” in J. van der Elst (hoofred.) se *Momente in die Nederlandse letterkunde* (1988). Ter inleiding situeer Cloete (1988: 461) vir Nijhoff binne die modernisme, wat sowel sy gedigte as teoretisering betref. Hy wys die volgende sake uit: 'n aangetrokkenheid tot die gewone werklikheid en lewe, weg van die 19de-eeuse “ontvlugtingsromantiek en individualisme”; 'n waardering van die alledaagse taal; 'n ontpersoonliking van die poësie; 'n waardering van die kollektiwiteit; 'n afwys van die belydenisliriek van die Tagtigers; en 'n bevraagtekening van die onderskeid tussen vorm en inhoud, aangesien vorm self inhoud is. Cloete (1988: 461) meen dat Nijhoff se “Impasse” volkome inpas by sy [Nijhoff se] poësiëorie. Dit lyk selfs vir hom (Cloete, 488: 464) asof die gedig deur Nijhoff (1982: 1150-1174) geïnterpreteer is in “Over eigen werk”. Hy sluit sy bespreking af met die opmerking dat poësie voortkom uit vraagstelling, nie uit 'n selfversekerde houding van vooraf uitgewerkte kommunikasie nie, maar uit 'n “nie-wetende weet” (Cloete, 1988: 465 en 466).

Hierdie “nie-wetende weet” demonstreer die dubbelgekodeerdheid van Cloete se herskrywing: Enersyds is daar 'n selfversekerde spreker-digter aan die woord wat Kokkie se voorkeure belaglik maak, dit ironiseer en dit satiriseer, maar andersyds is daar tog blyke van nadenke oor die eie digterlike praktyk; miskien ook selfironisering, of, soos wat Gouws (1988: 358) dit stel: “Cloete se teks ‘debunk’ die digter keer op keer.” Deur intertekste kan 'n nuwe verbintenis met ou tekste geskep word, wat Hambidge (2005) beskou as 'n “hipnotiese staat”. Sy verduidelik: “Die digter word deur 'n ander digter gehipnotiseer sodat sy ware aard paradoksaal juis in hierdie gehipnotiseerde staat na vore kom.” Cloete word egter nie in hierdie “hipnotiese staat” verlam nie, maar so betower dat hy iets totaal anders skep. In wie se belang vind die parodiëring plaas?, is een van Dentith (2000: 188) se vrae. Het Cloete se parodie slegs betrekking op sy onderonsie met Cecile Cilliers? Kennelik nie. Cloete se metapoëtiese gedig bied 'n stellingname ten gunste van 'n nuwe estetiese tradisie, waarvolgens die “heilige woorde” van die literêre voorganger uitgedaag word. Gedagtig aan Cloete se situering van Nijhoff binne die modernisme, is

die afleiding dat sy eie gedig binne 'n postmodernistiese, spesifiek dekonstruktivistiese, raamwerk benader behoort te word – wat Phiddian (1995) se teoretisering oproep (vergelyk Dentith, 2000: 16). Hier ter sake is ook Linda Hutcheon (2000: 5-6) se siening oor die dubbelgekodeerdheid van die postmodernistiese parodieë: Hulle huldig nie slegs die voorganger- of hipotekste nie, maar ondermyn dit ook.

Op Dentith (2000: 188) se vraag oor die mate van geestigheid, vernuf en energie waarmee die herskrywing geskied, kan sterk positief geantwoord word. Soos die meeste teoretici wat oor die parodie skryf, maak Dentith (2000: 22-24, 52-54, 93-94) ook gebruik van Mikhail Bakhtin se karnavalliseringsteorie, wat betrekking het op die Laat Middeleeue en die vroeë moderne tydperk. Hoewel Bakhtin se teorie veralgemeen kan word om gemeenskappe van ander historiese tydvakke mee te beskryf, waarsku Dentith (2000: 187) dat die historiese spesifiekheid van Bakhtin se voorbeeld uit die oog verloor kan word. Bakhtin se projek beskryf 'n spesifieke kulturele dinamiek van 'n gemeenskap wat in 'n oorgangsfase verkeer: Rabelais se paradiese energie is gerig op spesifieke outoritere teikens. Daar kan dus nie by voorbaat besluit word oor die kulturele politieke potensiaal van 'n parodie nie, beweer Dentith (2000: 188), maar daar moet gevra word wat geparodieer word, uit watter perspektief en in watter konteks. Wanneer hieroor nagedink word, is die implikasie dat ons nie hoef te kies tussen Nijhoff en Cloete nie, ook nie tussen modernisme en postmodernisme nie.

3.2 Merwe Scholtz se “Impasse”

Vier jaar na Cloete se herskrywing verskyn dié van die akademikus en digter Merwe Scholtz (1924-2004), wat na inhoud en vorm sterk van die hipoteks verskil. Waar dit in die Nijhoff-variante onderliggend ook om 'n verhoudingsimpasse gaan, skep Scholtz se gedig die indruk dat dit slegs om 'n relasie- of intimiteitsprobleem handel:

Impasse – Merwe Scholtz

Ons sit in die slaapkamer, sy en ek,
en omdat ek al dae lank wag op die vraag,
dag ek: sal ek dalk.

Terwyl sy hare kam, die brouers git,
haar dye bo swart nylons blakend wit,
dag ek: vra haar vandag.

En toe begin die voordeurklokkie bel:
die groenteman of so 'n hel.
Ek staan toe op, trek my broekie aan

en dag: nader kon dit waaragtig nie,
 nooit lyk sy weer so pragtag nie,
 en koop 'n kas papajas vir die hel.

Mantessa (1986)

Teenoor die situering in die kombuis as “openbare” of gemeenskaplike ruimte in die Nijhoff-tekste (met as simboliese betekenis die plek van transformasie), is die ruimte in Scholtz se gedig die private ruimte van die slaapkamer. Die personasies staan nie teenoor mekaar in 'n afstandelike houding nie, maar albei sit skynbaar ontspanne, miskien op die bed (of die vrou op 'n bankie voor haar spieëltafel). Net soos in die Nijhoff-variante en in die meeste van die herskrywings is die eerstepersoonsvoornaamwoord in die tweede posisie, wat vreemd is aan Afrikaans: “sy en ek”. Dit blyk egter spoedig dat die ongespesifiseerde “sy” die kamer- of bedmaat van die manlike spreker is. Teenoor die ernstige, selfs gewyde atmosfeer in die bron- of hipotekste – Scholtz (1984: 113) verwys na die “sakrale sfeer” in die eerste variant – is die toon van Scholtz se gedig speels en eroties gelaai. Die vrou word nie voorgestel as 'n huisvrou wat besig is met haar dagtake nie, of as 'n verhewe wese nie, maar as 'n begeerlike vrou wat besig is met haar oggendtoilet. Met opvallende genoegdoening hou die spreker haar mooimaak-“bedrijf” dop. Sy bewonderende blik beweeg afwaarts vanaf haar hare na haar wenkbroue,⁹ na haar dye en bene. Is sy bewus van sy voyeuristiese blik op haar? Tree sy doelbewus uitlokkend op?

Hoewel die gedig skynbaar lighartig is en die erns van die situasie onderspeel word, is daar by die spreker ook 'n gespanne afwagting. Maar anders as in die hipotekste, wag die spreker hier nie (net) op die onbewaakte oomblik nie: Hy wag op die vraag self (strofe 1). Al word die vraag nooit gestel nie, word sy vertwyfeling en huiwering in die vorm van 'n vraag geopenbaar, sonder vraagteken: “dag ek: sal ek dalk”. Wanneer die spreker die vrou sien waar sy besig is om haar te tooi, dink hy egter nie dat hy die vae of ongeformuleerde vraag dadelik moet stel nie, maar een of ander tyd in die nabye toekoms: “dag ek: vra haar vandag”. Sy voorneme bly egter in die lug hang, aangesien die voordeurklokkie die sensitiewe en gelade oomblik onderbreek. Waar die vrou by Nijhoff as gevolg van die fluit van die fluitketel die kans kry om 'n antwoord te bedink, bring die skril gelui van die deurklokkie die man so van stryk dat hy nie sy vraag kan vra nie. Met die ruimte van die slaapkamer in gedagte, sou die vraag waarskynlik met die intieme of die seksuele te doen hê.

Sowat die helfte van die gedig word bestee aan die reaksie van die ek-spreker op die voordeurklokkie. Die bestempeling van die onbekende persoon wat aanbel as “die groenteman of so 'n hel” is 'n aanduiding van sy wrewelrigheid. Dat die spreker homself skynbaar nie so ernstig opneem nie, blyk uit die humoristiese voorstelling van hoe hy sy “broekie” (onderbroek?) aantrek. Die handeling van na die voordeur stap word onderbreek deur sy gedagtes oor die voorafgaande oomblikke, waarby die “dag ek”-konstruksie gewysig word tot “en dag”, steeds in die prominente

reëlbeginposisie. Die speelse rym van “waaragtig” en die vervormde “pragtag” beklemtoon sy oorrumpeling deur die vrou se skoonheid, maar bevestig terselfdertyd sy digterlike onbeholpenheid en ondermyn ook die ernstige selfbewustheid van die modernistiese skrywers.

Die platvloerse gebruik van “hel” in dubbele rymposisies dra verder by tot die selfironisering. Dat die man op spandabelrige en selfs vermakerige wyse ’n hele kas papajas koop “vir die hel”, gee sy gefnuikte verwagtinge weer – vergelyk die verafrikaansing van die Engelse uitdrukking “just for the hell of it” (net vir die aardigheid, sommer net vir die grap – terwyl dit eintlik geen grap is nie). Die rojale aankoop kan sy seksuele behoeftes suggereer – vrugte soos die papaja is immers bekende simbole van die seksuele (spesifiek die vroulike), aardse begeertes, die liefde en beskerming (Cirlot, 1982: 115 en <http://www.photovault.com/Link/Food/PlantsHerbs-Symbolism.html>).

Soos wat die leser in die duister is oor wat na die vrou se antwoord buite die vertelde tyd van die Nijhoff-variante gebeur, kan die leser nou ook wonder: Wat gaan die vrou se reaksie wees op hierdie oordadige aankopery?

Hoewel Scholtz se “Impasse” lighartig voorkom en waarskynlik aan die verwagtinge van Cloete se Kokkie voldoen, is die gedig nie bloot ’n literêre grappie nie. Waar dit in Nijhoff se 1935-variant eerstens om kreatiewe frustrasie handel met ’n onderliggende verhoudingsproble matiek, gaan dit hier om ’n seksuele frustrasie met ’n verbloemde digterskapsproblematiek. Met inagneming van die agtergrond van die digterlike impasse by Nijhoff, sou verder geredeneer kon word dat daar tog ’n sluimerende metapoëtiese element in Scholtz se gedig is: “Wat dink my geliefde van my digwerk? Waaroor wil sy dat ek skryf? Verskaf ek aan haar genoeg plesier?”

Anders as die selfversekerde, hovaardige man in die Cloete-herskrywing is hier ’n subjek wat aan homself twyfel, maar nie so ’n gespanne figuur soos by Nijhoff nie; eerder ’n ietwat verspote persoon. Sy buitensporige optrede van die aankoop van ’n hele kas papajas is ’n gebaar wat kwalik sy gebrek aan selfvertroue verbloem. Teenoor die weifelende houding van die man in die inset gee die twee slotstrofes blyke van ’n verskeidenheid emosies: Naas die bewondering van die vrou ervaar hy gevoelens van irritasie, frustrasie, gefnuiktheid en teleurstelling, wat uit sy binnepraat en vertonerige optrede blyk. Die toon van die gedig is egter nie een van selfbejammering en selfvertroeteling nie, maar van selfironisering.

Scholtz se parodie is voorafgegaan deur ’n essay wat hy geskryf het vir die huldigingsbundel *In teen die groot vergeet*, wat verskyn het by geleentheid van Cloete se sestigste verjaardag op 31 Mei 1984 (Viljoen, Gräbe, Jooste *et al.*, 1984). In sy bespreking wys Scholtz (1984: 108-116) op die onderliggende erotiese aspekte in Cloete se herskrywing. Dit bou hy dan uit tot sy eie seksueel gelaaide gedig, wat die vraag na poëtiese onderwerpe banaliseer en die hoë en die lae jukstaponeer. Die gedig dien as goeie voorbeeld van Bakhtin se konsep van karnavallisering: daardie kulturele en literêre praktyke wat gebruik maak van die energie van populêre feeste ten einde die diskoerse van mag en outoriteit

te relatiewe of selfs omver te werp (Dentith, 2000: 190). In hierdie geval waarskynlik die tradisionele diskoerse van manlikheid.

Scholtz se gedig reageer ironies en speels op dié van Nijhoff, eerder as honend en verkleinerend (vergelyk Hutcheon, 2000: 5-6). Ook in Cloete se “Impasse” word die hipoteks nie geringeskat of bespot nie, maar word die modernistiese grondslae daarvan wel implisiet geïnterproblematiseer.

3.3 Daniel Hugo se “Die digter en sy bruid”

Die digter, vertaler, akademikus en radio-omroeper Daniel Hugo (1955–) se gedig dateer uit 2002 en het die datum 10 Maart 2001 onderaan – ’n verwysing na sy huweliksdag:

Die digter en sy bruid – Daniel Hugo

(na Martinus Nijhoff)

Ons-twee staan in die kombuis: ek en sy.
 Ek dink al dae lank: vra dit vandag.
 Maar omdat ek tog skaam is vir die vraag
 moet ek vir die geskikte oomblik wag.

En nou, hier waar sy die borde blinkvryf,
 het ek die beste kans om dit te waag.
 (So sal ek ’n spontane antwoord kry.)
 Ek vra: Waaroor wil jy dat ek skryf?

Presies toe gee die fluitketel ’n sein
 – ’n vertrekkende trein wat skielik stoom –
 sodat sy gesluit in damp verdwyn.

Dan antwoord sy, terwyl sy byna loom
 die water plegtig op die koffie giet
 en die geur om ons spreit: ’n bruilofslied.

10 Maart 2001

Die twaalfde letter (2002)

Hoewel Hugo na my wete nie in akademiese konteks oor die Nijhoff-variante of die herskrywings daarvan geskryf het nie, was hy wel deeglik bewus van sy twee voorgangers se deelname aan die intertekstuele gesprek. In 2010 is die Nederlandse digter Chrétien Breukers se “Impasse” onderaan ’n redaksionele artikel deur Louis Esterhuizen op die *Versindaba*-webblad geplaas. Hierop het Daniel Hugo gereageer deur sowel die twee

Nijhoff-variante as die drie Afrikaanse tekste aan Esterhuizen te besorg vir plasing op die webblad (sien Esterhuizen, 2010).

Hugo se gedig is in wese 'n vertaling, waarin die twee variante gekombineer word, op 'n wyse wat herinner aan die saamgooi en saammeng van bestanddele of fragmente soos by die pastiche (Rose, 1993: 73 en verder).¹⁰ Van 'n digterlike of 'n verhoudingsimpasse is hier geen sprake nie – vandaar ook die gewysigde titel: “Die digter en sy bruid”. Omdat dit om pasgetroudes gaan, vra die bruid nie om 'n nuwe bruilofslied nie, maar bloot om 'n bruilofslied. Hoewel geredeneer sou kon word dat Hugo se herskrywing geen egte parodie is nie, sou dit wel as sodanig beskou kon word volgens Rose (1979: 59 en verder, en 1993: 91 en verder) se omskrywing, wat klem lê op die metafiksionele aard van sodanige tekste en die rol van die leser daarvan. Ook volgens Dentith (2000: 9) se inklusiewe definisie sou dit as parodie beskou kon word.

Hugo se gedig verklap bepaalde poëtikale ingesteldhede. Ek het reeds op die verandering in die titel gewys. Die gehakiede subtitel trek ook die aandag: “na Martinus Nijhoff”. Sou die digter meen dat sy lesers nie die oorpronklike teks ken nie? Dat daar 'n afstand ontstaan het tussen die Afrikaanse en Nederlandse letterkundes wat verklaring noodsaak? Is dit 'n toegewing aan Kokkie se versoeke?

Verder is dit opvallend dat Hugo, anders as sy twee voorganger-herskrywers, ook van die tweede variant gebruik maak. Vanwaar hierdie herwaardering? Sou hy dit gedoen het na aanleiding van Gerrit Komrij se bespreking van die variante in sy *In liefde bloeyende* uit 1998¹¹?

In 'n teendraadse redenasie betoog Komrij (1998: 258) dat die tweede variant “buiten kijf de meest coherente en gave” is. Ons het nog altyd die klemtoon verkeerd gelê en die woord “bruiloftslied” te veel in die hoogte gelig, meen hy; die nadruk behoort op “nuwe” te lê. Dit is wat die vrou eintlik sê: “Probeer tog weer. Maak 'n nuwe, 'n tweede, bruilofslied vir *ons*. Van die vorige een van jou het daar nie veel gekom nie.” So gelees, bied die gedig 'n suggestie van wanhoop. Dis die taal van mislukking – “en helemaal dus niet zo etisch en psalmzingend”, meen Komrij (1998: 258). Hy sluit af:

De tobrende kunstenaar verdwijnt achter de verslofte, impotente huisvader, wat ook geen verheven aanblik biedt.

En zeker niet minder modern is.

Heb ik niet mooi een gedicht gered?

In wie se belang vind die parodiëring plaas?, vra Dentith (2000: 188). Teen die agtergrond van bogaande interpretasie sou beweer kon word dat Hugo Nijhoff se “bruiloftslied”-variant in ere wou herstel. Miskien suggereer sy gedig egter nie slegs 'n herwaardering van Nijhoff nie, maar ook 'n voorkeur vir die dikwels aweregse poëtikale opvattinge van Komrij.

4. Slot

Die doelstelling met hierdie artikel was nie om die transformerende herskrywings volgens 'n vaste definisie en 'n parodiëringskaal te orden nie (byvoorbeeld: Watter gedig kan as die skerpste parodie beskou word – Cloete s'n? Is Hugo se gedig 'n pastiche of 'n parodie?), hoewel aspekte hiervan wel ter sprake gekom het. Die doelstelling was wel om na te gaan wat die impasse in die onderskeie transformerende tekste behels en in watter mate hulle aansluit by of afwyk van die tematiek van die Nijhoff-bronteks(te). Daarby is ondersoek ingestel na die kritiese of polemiese inslag van die gedigte.

Die drie Afrikaanse herskrywings van Nijhoff se ikoniese gedig het oor 'n tydperk van 40 jaar verskyn en blyk 'n hegte intertekstuele netwerk te vorm. Al drie die digters was dosente in Afrikaans en Nederlands en twee van hulle, Cloete en Scholtz, het in akademiese konteks oor die hipoteks en die nawerking daarvan geskryf. Hoewel Hugo nie tot die akademiese gesprek toegetree het nie maar wel later (2010) 'n bydrae op die *Versindaba*-webblad gelewer het, kan daar op grond van sy uitgebreide kennis van die Afrikaanse digkuns met groot stelligheid beweer word dat hy wel met die skryf van sy gedig kennis gedra het van sy voorgangers se herskrywings.

Die drie hipertekste bevat almal in mindere of meerdere mate 'n element van metafiksie (vergelyk Rose, 1979: 59 en verder). Die herskrywings staan meestal nie in 'n sterk of aggressiewe polemiese verhouding met die Nijhoff-tekste nie. Cloete se gedig lewer wel kritiek op die modernistiese estetika wat onderliggend aan die Nijhoff-variante is (dus: poësie as kritiek – Dentith, 2000: 33). Daarbenewens dien sy gedig ook 'n normatiewe funksie deurdat dit kritiek op 'n resesent en haar voorveronderstellinge uitspreek. Terselfdertyd is daar 'n situering van Cloete se eie poësie binne die postmodernisme, asook 'n ironisering van sy eie skryfwyse. Scholtz se parodie stuur die poëtikale in 'n seksuele rigting, met 'n ietwat travestiërende en burleske hantering van die hipoteks en 'n knipoog na Barthes (1975: 14) se *jouissance*-begrip (vergelyk Phiddian, 1995: 13, 18 en 169). Waar Cloete en Scholtz se herskrywings op geestige wyse geskied, is dié van Hugo ernstig. By hom gaan dit egter nie slegs om die konteks van sy eie huwelik nie, maar veral om die invloed van Gerrit Komrij se provokerende skryfstyl en uitdagende interpretasies; teen die akademiese grein in – dit is waarin die polemiese aard van sy gedig geleë is.

Dentith se inklusiewe benadering en veral sy ondersoeksvrae kan die navorser help om korpuse parodieë te bestudeer, soos die "Impasse"-hershkrywings. (Dentith, 2000: 188). Hierdie vrae, wat ek in my artikel probeer beantwoord het, is: Watter kulturele werk word deur die parodie of parodieë geaffekteer (en op watter wyse)? In wie se belang of namens wie vind die parodiëring plaas? Met watter mate van geestigheid, vernuf en energie geskied dit? Hierdie vrae kan slegs beantwoord word deur die spesifieke uitinge in hul kontekste te bestudeer.

Die parodie kan waarskynlik as 'n parasitiese modus beskou word, maar

volgens Dentith (2000: 189) is daar twee voorbehoude wat hierdie siening kan temper. Eerstens kan die hipoteks nooit 'n punt van oorsprong wees nie, gegewe die gesitueerdheid daarvan in die “to-and-fro of language”. Tweedens is daar die paradoks dat die parodie nuwe uitinge skep uit daardie uitinge waarop dit reageer. Dit bewaar net so veel as wat dit vernietig – “or rather, it preserves in the moment that it destroys – and thus the parasite becomes the occasion for itself to act as host” (Dentith, 2000: 189). Sodoende sit dit die gesprek van die wêreld eindeloos voort – meestal met 'n kritiese en polemiese ingesteldheid; dikwels op 'n onseremoniële wyse, met die tong in die kies.

Universiteit van Stellenbosch

Bronnelys

- Barthes, Roland.** 1975 [1973]. *The Pleasure of the Text* (vert. Richard Miller). New York: Hill & Wang.
- Breukers, Chrétien.** 2007 [2005]. Impasse. http://www.epibreren.com/rs/rs_frame.html?breukers.html. 13 Nov (geraadpleeg op 8 Julie 2011).
- Cilliers, Cecile.** 1981. Poëtiese plesierigheid uit Potchefstroom. *Die Transvaler*, 9 Februarie.
- Cirlot, J.E.** 1982 [1962]. *A Dictionary of Symbols* (vert. Jack Sage). New York: Philosophical Library.
- Cloete, T.T.** 1982. *Jukstaposisie*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cloete, T.T.** 1984. Die dromende denke van die digter. *SAVAL-kongresreferate*. Witwatersrand en Potchefstroom.
- Cloete, T.T.** 1988. M. Nijhoff en die moderne tyd. In: Van der Elst, J. (red.). *Momente in die Nederlandse letterkunde*. Pretoria en Kaapstad: Academica: 461-475.
- Dentith, Simon.** 2000. *Parody*. Londen en New York: Routledge.
- Esterhuizen, Louis.** 2010. Trompetgeskal vir De Contrabas. <http://versindaba.co.za/2010/08/23/trompetgeskal-vir-de-contrabas> (geraadpleeg op 23 Augustus 2010).
- Evans, Ivor H.** 1988 [1870]. *Brewer's Dictionary of Phrase and Fable*. Londen: Cassell.
- Foster, Ronel.** 2011. Afrikaanse herskrywings van Nijhoff se “Impasse”. Dana-Mouton-gedenklesing. Versindaba. Stellenbosch.
- Genette, Gérard.** 1997 [1982]. *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (verts. Channa Newman en Claude Doubinsky). Nebraska: University of Nebraska Press.
- Gouws, Tom.** 1988. *Die transskriptuele lees. Hiaat, haplografie en transkripsie in die poësie van Breytenbach, Krog en Cloete: 'n logolinguale lesing*. Ongepubliseerde DLitt-proefskrif. Potchefstroom: Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys.
- Hambidge, Joan.** 2005. Die hipnose van die digkuns. TT Cloete-gedenklesing. http://www.oulitnet.co.za/seminaar/hambidge_cloete.asp (geraadpleeg op 9 Mei 2011).

- Handwoordeboek van die Afrikaanse taal (HAT).** 1994 [1965]. Johannesburg: Perskor.
- Hugo, Daniel.** 2002. *Die twaalfde letter*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Huizinga, Johan.** 1935. *In de schaduwen van morgen: Een diagnose van het geestelijk lijden van onze tijd. Verzamelde werken VII*. Haarlem: Tjeenk Willink. http://www.dbnl.org/tekst/huiz003gesc03_01/huiz003gesc03_01_0021.php (geraadpleeg op 20 April 2012).
- Hutcheon, Linda.** 2000 [1985]. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana en Chicago: University of Illinois Press.
- Komrij, Gerrit.** 1998. Impasse. *In liefde bloeyende: De Nederlandse poëzie van de twaalfde tot en met de twintigste eeuw in honderd en enige gedichten*. Amsterdam: Bert Bakker: 256-258.
- Nijhoff, Martinus.** 1963 [1953]. *Verzamelde gedichten*. Tekstverzorging Gerrit Kamphuis. Den Haag: Bert Bakker en Daamen N.V.
- Nijhoff, Martinus.** 1982 [1935]. Over eigen werk. *Verzameld werk, deel 2, Kritisch, verhalend en nagelaten proza*. Amsterdam: Bert Bakker: 1150-1174.
- Nijhoff, Martinus.** 1993. *Gedichten, Deel I Tekst, Deel 2 Commentaar, Deel 3 Apparaat*. Historischkritische uitgave, verzorgd door W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn. Assen/Maastricht: Van Gorcum.
- Nijhoff, Martinus.** 2001. *Verzamelde gedichten*. Tekstverzorging W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn. Amsterdam: Bert Bakker.
- Phiddian, Robert.** 1995. *Swift's Parody*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Photovault.Papaya.** <http://www.photovault.com/Link/Food/PlantsHerbsSymbolism.html> (geraadpleeg op 1 Mei 2012).
- Rose, Margaret.** 1979. *Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. Londen: Croom Helm.
- Rose, Margaret.** 1993. *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Scholtz, Merwe.** 1984. Die digter as leser. In: Viljoen, Hein, Ina Gräbe, Ena Jooste en Dawie Steenberg (red.). *In teen die groot vergeet: 'n Bundel opstelle opgedra aan T.T. Cloete by geleentheid van sy sestigste verjaarsdag op 31 Mei 1984*. Potchefstroom: Potchefstroomse Universiteit vir CHO. Wetenskaplike bydraes van die PU vir CHO, reeks A44: Geesteswetenskappe: 108-116.
- Scholtz, Merwe.** 1986. *Mantessa*. Kaapstad: Tafelberg.
- Siertsema, Bettine.** 2009. De digter, de historicus en de profeet: Intertekstuele elemente in "Voor dag en dauw". *Vóortgang, Jaarboek voor de Neerlandistiek*, 27: 57-84. http://dare.ubvu.vu.nl/bitstream/1871/16177/2/Voortgang_27_57-84_Siertsema1.pdf (geraadpleeg op 1 Mei 2011).
- Spies, Lina.** 1971a. Droom en dagbreek: 'n Interpretasie van Nijhoff se sonnette-siklus *Voor dag en dauw* binne historiese verband en ruimer literere konteks. *Standpunte*, 24(6): 31-40 (Augustus).
- Spies, Lina.** 1971b. Droom en dagbreek: 'n Interpretasie van Nijhoff se sonnette-siklus *Voor dag en dauw* binne historiese verband en ruimer literere konteks. *Standpunte*, 25(1): 34-46 (Oktober).

- Van Coller, Hennie.** 2012. *Soom*. Kaapstad: Griffel Uitgewery.
- Van den Akker, WJ.** 1985. *Een dichter schreit niet: Aspecten van M. Nijhoffs versexterne poetica* (2 volumes). Utrecht: Veen.
- Van den Akker, WJ.** 1987. De skrywer in een impasse; over “De skrywer” van M. Nijhoff (I). *De Nieuwe Taalgids*, 80(5): 386-406.
- Van den Akker, WJ.** 1989. De impasse van de skrywer; over “Impasse” van M. Nijhoff (II). *De Nieuwe Taalgids*, 82(2): 121-134.
- Van den Akker, WJ.** 1994. *De dichter in het grensgebied: Over de poëzie van M. Nijhoff in de jaren dertig*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Van der Elst, Jacques** (red.). 1988. *Momente in die Nederlandse letterkunde*. Pretoria en Kaapstad: Academica.
- Verklarende Afrikaanse woordeboek** (VAW). 2010. Kaapstad: Pharos Woordeboeke.
- Viljoen, Hein, Ina Gräbe, Ena Jooste en Dawie Steenberg** (red.). 1984. *In teen die groot vergeet: 'n Bundel opstelle opgedra aan T.T. Cloete by geleentheid van sy sestigste verjaarsdag op 31 Mei 1984*. Potchefstroom: Potchefstroomse Universiteit vir CHO. Wetenskaplike bydraes van die PU vir CHO, reeks A44: Geesteswetenskappe.
- Woltjes, Elly.** 2001. Martinus Nijhoff – “Impasse”. *Meander Klassiekers* (24), 21 November. <http://klassiekegedichten.net/archief/klas024.html> (geraadpleeg op 1 Julie 2011).
- Woordeboek van die Afrikaanse taal** (WAT). 1970. Pretoria: Die Staatsdrukker.

Note

1. Ander navorsers is Spies (1971a en b), Woltjes (2001) en Siertsema (2009).
2. Vertalings in Engels is al onderneem deur Raphael Rudnik en James S. Holmes; Kendall A. Dunkelberg; en Cliff Crego.
3. Ter wille van ruimte-oorweging is die Nederlandse digbundels nie in die bibliografie opgeneem nie. Enkele van die Nederlandse herskrywings word in 'n opvolgartikel in 'n latere uitgawe van *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* bespreek.
4. Omdat Dentith slegs kortliks na hierdie vier bronne verwys, het ek hulle eerstehands geraadpleeg.
5. Hoewel Huizinga krities was ten opsigte van die moontlikheid van die herstel van die beskawing, het hy geweier om homself 'n pessimis te noem (Huizinga, 1935: 313-314). Die boek het gevolglik 'n sekere dubbelslagtigheid, wat daarin geleë is dat Huizinga enersyds die Westerse beskawing in negatiewe terme voorstel, maar andersyds vertrou op die suiwerende krag van die Christelike religie en die energie van die jong generasie. Vergelyk Spies (1971a: 34-40) en Siertsema (2009: 58-60).
6. Nijhoff se invloed op Afrikaanse digters, digkuns en akademie behoort nog deeglik ondersoek te word. Verskeie literatuurgeskiedenis maak melding van sy invloed. Studente aan Departemente Afrikaans en Nederlands het oor jare heen deeglik kennis gemaak met klassieke Nijhoff-tekste, soos “Impasse”, *Awater* en *Het uur u*. Dat Nijhoff 'n nawerking sou hê in die Afrikaanse poësie, is dus begryplik.
7. In die Griekse mitologie was die siklope reuse wat een oog in die middel van hul voorkoppe gehad het



en yster moes smee vir Vulcanus. 'n Ander verwante groep, die Arimaspiene van Skithie, was gedurig aan die oorlog maak met die griffioene wat die goudskat moes bewaak (Evans, 1988: 305 en 49).

8. Gouws (1988: 345-347) en Hambidge (2005) betrek ook hierdie resensie in hul besprekings van die gedig.
9. Die woord “brouers” (vir wenkbroue) word nie algemeen in Afrikaans gebruik nie. Die WAT gee wel “brou” aan, met die meervoudsvorm “broue”.
10. Die Franse woord *pastiche* het die Italiaanse term *pasticcio* vervang. Laasgenoemde beteken 'n pastei wat gemaak is van verskeie bestanddele; 'n hutspot of potpourri.
11. Tydens die Dana Mouton-gedenklesing in 2011 (Foster, 2011) by die jaarlikse Versindaba op Stellenbosch het die digter vanuit die gehoor met 'n luide “Ja!” gereageer op hierdie vraag.