

Twee digters op die podium. Performatiwiteit in die oeuvres van Antjie Krog en Tom Lanoye

Jacomien van Niekerk

Antjie Krog and Tom Lanoye's combined stage tour in Flanders, the Netherlands and South Africa in October/November 2006 was a continuation of earlier instances of collaboration between the two artists, and certainly strengthened the association between Krog and Lanoye in the public imagination. In this article, an attempt is made to locate performativity in the works of Krog and Lanoye not primarily in their stage appearances as so-called performance poets, but rather in a metaphorical sense. Performance is shown to be something that is present on a textual level in the oeuvres of both authors, and it is this common phenomenon that makes for a stimulating comparison. Krog and Lanoye emerge as inescapable figures who continually take the stage in a figurative sense, while their works also perform largely due to the contexts in which they are situated and with which they actively engage.

1. Inleiding

Daar is talle feite wat 'n vergelyking tussen Antjie Krog en Tom Lanoye aanmoedig. Albei is prominente literêre figure in hulle onderskeie lande en geniet ook bekendheid in die buiteland. Benewens die feit dat beide talentvolle digters is, lewer hulle werk in ander literêre genres, asook op die gebied van vertaling. Literêre samewerking het tussen die twee plaasgevind in die vorm van Krog se vertaling van *Mamma Medea*. In Oktober en November 2006 het hulle 'n uitgebreide podiumtoer, *Kaap d(i)e Goeie Woord*, deur die Lae Lande onderneem, met een optrede in Suid-Afrika. Op die webtuiste van Behoud de Begeerte, organiseerders van die podiumtoer, word Krog en Lanoye gereklameer as “twee van de beste performers van hun taalgebied [...] verbonden door hun liefde voor liefde, voor politiek en poëzie, maar bovenal voor taal” (Behoud de Begeerte, 2006: 1).

Hoeseer Krog en Lanoye ook as gevolg van *Mamma Medea* en hulle gesamentlike optredes in die openbare sfeer met mekaar geassosieer word, is die hoofrede waarom hulle in hierdie artikel onder dieselfde soeklig geplaas word om na te gaan in watter mate die performatiewe as metafoer in hulle oeuvres funksioneer. Nie alleen betree Krog en Lanoye dikwels letterlik die podium nie (tesame of in verskillende kontekste), maar hulle bestyg die podium veral in figuurlike sin, in hulle skryfwerk. Met ander woorde, die begrip *performance* figureer op unieke wyse ook op teksvlak in hulle werke. In hierdie verband word daar na Krog en Lanoye gekyk as onontkombare figure. Die figuur van Krog word verder genuanseer as dié van *imbongi* en *griot*. Lanoye, weer, dig oor sy stad en land, oor hede én verlede. Die gevolgtrekkings waartoe afsonderlik oor Krog en Lanoye gekom word, word ten slotte kortliks van toepassing gemaak op die twee kunstenaars as 'n eenheid, met inagneming van hulle podiumoptredes.

2. Die performatiewe

“Die performatiewe” en “performatief” is terme wat van die woord *performance* afgelei

is. Hierdie terme, asook die term *performance*, het sekere vaste betekenis binne bepaalde kontekste wat nuttig is vir die bespreking, maar hulle sal nie uitsluitend in daardie kontekste gebruik word nie.

In die sestigerjare het die *performance* ontwikkel as 'n tipe *Gesamtkunstwerk*, nouliks van die *happening* te onderskei, 'n byeenkoms waar verskillende kunsvorme terselfdertyd aangewend word (vergelyk Van Gorp, 1991: 172, 299-300). Daar was by Krog en Lanoye se optredes in *Kaap d(i)e Goeie Woord* sprake van hierdie soort *performance*, aangesien beelde uit films en musiekvideo's tydens die optredes geprojekteer is (Brand, 2006: 14). Nógans word die woord *performance* in hierdie artikel hoofsaaklik in die sin van 'n optrede, of voordrag, gebruik.

Die term “performatief” het uit John Austin (1962) se Speech Act Theory ontwikkel en word gedefinieer as 'n stelling wat nie slegs 'n aksie beskryf nie, maar ook tegelykertyd daardie aksie uitvoer (Bennett en Royle, 2004: 233) – byvoorbeeld, om mense wettig getroud te verklaar. Die konsep het nie tot die linguistiek beperk gebly nie, maar ook uitgekring na die antropologie, etnografie, literêre teorie en genderstudies. In die literêre teorie beweer teoretici dat ook literêre tekste nie slegs dinge sê nie, maar ook dinge *doen*, dat hulle “perform” (Bennett en Royle, 2004: 237). Hulle doen dinge met woorde en met (of aan) ons; of laat dinge “gebeurend gebeur”, om 'n stelwyse van Wilma Stockenström (1994: 29) by te haal.

In laasgenoemde opsig is alle literêre tekste dus performatief van aard. In hierdie artikel word egter ondersoek hoe die werke van Krog en Lanoye benewens hierdie algemene eienskap nog verder as optredes in die klein funksioneer.

3. Antjie Krog

3.1 Krog se musiekgedigte

Daar is in die werk van Antjie Krog 'n heel letterlike samekoms tussen optrede en teks in etlike gedigte wat aan die wêreld van die musiek ontleen is. In haar eerste bundel, *Dogter van Jesta*, is die gedig “fughetta vir drie stemme” in drie kolomme afgedruk (Krog, 1982: 14). Hierdie drie “stemme” vertoon heelwat herhaling, maar dan met variasie – soos wat dit inderdaad by die fugavorm hoort (“Ek is alleen”, “Jy is alleen”, “Die mens is alleen”). Kontrapunt word in die tipografie gesuggereer deurdat elke “stem” een reël laer op die bladsy staan as die voorafgaande “stem” in die kolom langsaan. Die vermenging van die digvorm met bladmusiek word versterk deur die invoeging van musiekterme soos *forte*, *piano*, *ritenuto* en tekens vir die toe- en afname in klanksterkte. In die bundel *Januarie-suite* word gelyktydigheid én dubbelsinnigheid in die betekenis van die gedig “Duet” (Krog, 1972: 17) bereik deur die naasmekaarplaas van die twee helftes van die teks, soos die bladmusiek van 'n instrumentale duet. Die gedigte in die siklus “Suite” dra die name van die bewegings van die Baroksuite en verskyn in die tradisionele volgorde (die siklus begin met die “Allemande” en eindig met “Gigue van die rotvanger”). Die ooreenkoms tussen die musikale vorme en die gedigte is volgens Johl (1981: 29) te vind in “die deurlopende tweeledigheid van die dansvorme, die modulaties en toonaardverspreiding tussen dele I en II van elke dans”. Al die gedigte is in 'n melancholiese toonaard geskryf, net soos wat al die danse van die Baroksuite

normaalweg in dieselfde toonaard is (Van Blerk, 1994: 406). Die model van die suite word dus hier ingespan om 'n samebindende effek te hê op gedigte wat tematies met mekaar saamhang (vergelyk Johl, 1981: 29). Dieselfde geld “'n drieluik vir twee kore en solostem” (Krog, 1975: 31-42) uit die bundel *Beminde Antartika*, waar die drie tekste (“Rachel de Beer”, “16 Desember” en “Selma Paasch”) 'n tematiese eenheid vorm.¹

Bogenoemde gedigte uit Krog se vroeëre bundels suggereer iets van 'n gerigtheid na buite in haar tekste: dat daar 'n breër konteks en 'n groter *performance* by die lees van die tekste veronderstel moet word as slegs die lees van die woorde op papier. Hierdie vroeë gedigte is nuttige rigtingwysers vir latere verskynsels in haar oeuvre. In Krog se bundel *Verweerskrif* (2006) verskyn die gedig “Tafelberg-rondeau in vier dele” (Krog, 2006: 62-67), wat bes moontlik die geslaagde van al Krog se musiekgedigte tot op hede is. Die vierreëlige strofe waarmee elk van die vier afdelings begin (“van binne van buite [...]”) kan gesien word as die “A”-gedeelte van die rondeau waarop gevarieer word. Strofes wat van hierdie klank- en woordpatroon afwyk, is die “B”-, “C”- en “D”-gedeeltes: “ek sien 'n portaal ek sien 'n bewaker” (Krog, 2006: 63), “sonder godsdiens [...] sonder siele [...]” (Krog, 2006: 64) en “party bestyg berge [...]” (Krog, 2006: 66). Só word die “A B A C A D ... A”-vormskema van die 17de-eeuse rondeau² (Apel, 1971: 739 en Van Blerk, 1994: 346) in die teks nageboots. Die lengte van versreëls en die ritme wat hierdeur, deur alliterasie en woordherhaling tot stand kom, roep 'n musiekteks voor die gees.

3.2 *Die onontkombare figuur van Krog in Lady Anne*

Die bundel *Lady Anne* (1989) is gegrond op die dagboeke en briewe van Lady Anne Barnard oor haar reis na, en verblyf aan die Kaap. Krog bepaal haar egter in hierdie bundel nie deurgaans by Lady Anne en die 18de eeu nie – trouens, reeds van die eerste bladsy af word die historiese figuur van Anne Barnard gejuksstaponeer met die aktuele gegewens van Suid-Afrika in die jare tagtig van die vorige eeu en die persoonlike gegewens van Antjie Krog self. Krog eis duidelik vir haarself ruimte op terwyl sy besig is om die ervarings van Lady Anne in poësie te omskep. Soms spreek sy Lady Anne aan – sy verwys na haarself as die “benarde bard” (Krog, 2004: 16), sy groet haar en neem weer afskeid (Krog, 2004: 96, 108), en lewer kommentaar op die inhoud van die briewe en dagboek, maar spoedig skuif die figure van Lady Anne en Antjie Krog oormekaar. Dit is veral waar te neem in die gedigte “‘I think I am the first’ – Lady Anne op Tafelberg” (Krog, 2004: 41) en “Lady Anne by die mikrogolfoond” (Krog, 2004: 71) waar Krog self, en juis nié Lady Anne Barnard nie, aan die woord is. Krog beantwoord ook die gedigte oor Lady Anne se huwelik en liefde vir Dundas met haar eie gedigte oor die liefde en die huwelik, byvoorbeeld in “ballade van die magspel” (Krog, 2004: 76).

Die omstandighede van Krog en Lady Anne eggo mekaar selfs verder wanneer die “gedoemde skip” (Krog, 2004: 78, 79) vol slawe in Tafelbaai anker gooi en Lady Anne met onreg gekonfronteer word, soos Krog later met Apartheid. Teen hierdie historiese agtergrond kan Krog koerantknipsels en gedigte plaas wat geen betrekking het op Lady Anne nie: die gedigte waarin sy worstel met die “eerste kersnaweek onder die noodtoestand” (Krog, 2004: 31-32) of die kleurkwessie. Hierdie elemente is trouens

die duidelikste leidraad dat “Lady Anne” nie (net) Lady Anne Barnard is nie. Dit is asof Krog met hierdie bundel wil sê dat sy nie oor die verlede kan skryf sonder om die hede te betrek nie, en nie oor ’n ander figuur kan skryf sonder dat sy ook haarself blootlê nie. Sy verseg om die leser te laat met ’n netjies afgewerkte bundel poëtiese dagboekinskrywings – sy ontgin alles wat Anne Barnard oor Suid-Afrika te sê het vir haar eie doeleindes. Crous (2003: 164) beweer “Lady Anne bied vir [Krog] geen ‘dogma’ wat sy in haar hoedanigheid as digter kan gebruik nie”, met spesifieke verwysing na die slot van die bundel waar Krog Lady Anne verwyt om haar “stralende nutteloosheid” (Krog, 2004: 96). Tog skep die figuur en die woorde van Lady Anne vir Krog ’n ruimte waarbinne sy lesers – en haarself – met die Suid-Afrika van die verlede en hede konfronteer.

3.3 Krog as imbongi en griot

In ’n essay oor performatiwiteit in die letterkunde, “Acts: The Meaning of a Given Word”, sê Jacques Derrida (1986: 115) onder meer dat ’n titel altyd ’n belofte is. ’n Belofte is ’n klassieke voorbeeld van ’n performatiewe daad, en sodra daar ’n teks bestaan, volgens Derrida, begin die teks reeds om met sy titel iets te belowe (Bennett en Royle, 2004: 237).

In Antjie Krog se bundel *Gedigte 1989-1995* staan ’n gedig met ’n veelseggende titel, “pryslied” (Krog, 1995: 8-9). Met hierdie titel belowe Krog van meet af aan ’n paar dinge: dat sy doelbewus ’n teks in ’n genre van die Afrikatale gaan lewer; dat sy, soos wat die *imbongi* tradisioneel die koning geprys het, ’n belangrike figuur gaan prys (Nelson Mandela); en dat sy, soos die *imbongi*, ’n voorbereider vir Mandela en ’n tussenganger tussen hom en die nasie wil wees.

Omdat ons die geskrewe teks lees, is ons bewus daarvan dat nie Krog of Mandela in lewende lywe voor ons staan nie, en dat Krog nie hoor- en sienbaar besig is om te *bonga* (prys) nie. Die blote gebruik van die prysliedgenre superponeer egter hier die *performance*-element op die gedig, en die belofte van die titel word deur die teks verwesenlik. Krog span ’n aantal tradisionele middele van die *izibongo* in, soos om Mandela se voorgeslagte op te noem, sy fisiese voorkoms te beskryf en in die vorm van kleurrike beeldspraak uitsprake oor sy leierskap te maak (“hy maak die pante bymekaar van ’n verskeurde land”).³

’n Mens kan hierdie indirekte *performance* verbind met daardie geleentheid toe Krog haar tydens die Poësiekaravaan aangesluit het by ander Afrikadigters en haar voordrag van verse in Afrikaans vergesel was van liggaamsbewegings, soos wat sy dit in ’n *Ander tongval* beskryf (Krog, 2005: 362, 367). Krog het haar poësie letterlik ten tonele gevoer op ’n manier wat dit nog nie vantevore deur ander Afrikaanse digters gedoen is nie; sy laat klink haar poësie binne ’n geheel ander konteks en tradisie. Hierdie tipe *performance* word in die res van Krog se oeuvre geëggo, soos blyk uit ’n gedig soos “pryslied”, waar sy die Afrikaanse letterkunde laat deel word van ander tradisies deur dit in ’n ander konteks plaas, en haar Afrikaanse woorde te laat meeklink in wyer diskoerse as die tradisionele domein van die Afrikaanse letterkunde.⁴

Die siklus wat Krog geskryf het oor haar ervarings tydens die Poësiekaravaan (“van

litteken tot rivier” in *Kleur kom nooit alleen nie*) bevat die gedig “*griots*”, wat verdere lig werp op ’n beskouing van Krog as ’n soort *imbongi* (Krog, 2000: 89-90, strofes 2 tot 6).

ons is die bewakers van menseheugenis
 ons eet die woord wat ons uiter
 ons stig brand in die geheue
 as ons woord op papier sit
 ons leef van die daaglikse brood van die woord

die grein van die woord is ’n kultuur van genade

ons is die skrynerkers van die geheue
 ons bewerk woorde
 daar is die menswaardigheid van woorde
 die adel van woorde
 die plek van woorde in ’n kamer
 in dorpe van sand en wind

ons is meesters
 in die oordra van die siel

nie net die woord nie, maar die reis van die woord
 die spoor van die woord
 die reis na die woord tóé
 om met oop oë te reis
 om die storie te vertel

hoe beweeg ’n woord van een mens na ’n ander
 totdat alle woorde byeen gehoor word?
 die griot is die dubbel skaduwee van die mens

Die woord *griot* is ’n vervorming van die oorspronklike benamings in die Fulani- en Woloftale, maar het mettertyd ’n algemene betekenis verkry wat op byna elke soort digter of musikant van (Wes-)Afrika van toepassing is (Finnegan, 1970: 96). Verder het die *griots* tradisioneel tot ’n baie lae kaste behoort: “at once feared, despised, and influential” (Finnegan, 1970: 97). In haar gedig skryf Krog teen die moontlike algemeenheid van die term in en plaas sy klem op die *griots* se rol as draers van die kollektiewe geheue van die volk en as die kuratore van die magiese krag van woorde uit hulle kultuur. Terselfdertyd skaar sy haar by die *griots* en word self deel van die “ons” wat “woorde op papier sit”.

Krog se “optrede” as *imbongi* van Mandela was ’n simboliese oproep tot haar lesers om Mandela te sien soos sy hom sien, en om op dieselfde wyse as sy hulle vertrou in hom te plaas as dié een wat die land op die weg na versoening kon lei. Maar naas hierdie eenmalige geleentheid is Krog ook ’n *griot*, ’n digter van Afrika in Suid-Afrika

wat op uiteenlopende wyses poog om 'n Afrika-bewussyn te verwoord – vir haarself, maar by implikasie ook vir ander wit Afrikaanssprekendes. Hierdie bewussyn is op geen wyse naïef-optimisties nie; haar pryslied vir Mandela kontrasteer byvoorbeeld op ironiese wyse met die besonder siniese gedig “1995”, wat die pryslied voorafgaan: “ek staan vir niks / ek skaar by niemand / ek weersin volkome” (Krog, 1995: 6,7).

Hierdie ambivalensie is volgens my ook teenwoordig in Krog se nie-fiksie: *Country of My Skull* (1998) en *A Change of Tongue* (2003), wat in Afrikaans verskyn het as *'n Ander tongval* (2005), waarin sy poog om ‘van Afrika wees’ of ‘Afrikaan wees’ op die een of ander wyse te verreken. In hierdie outobiografiese werke vervaag die skeidslyn tussen outobiografie en biografie (soos by *Lady Anne*), want weer eens is Krog besig om eweseer aan die biografie van Suid-Afrika te skryf terwyl sy haar eie lewensverhaal vertel, en andersom. Sy kom keer op keer terug na die paradokse van Suid-Afrika en Afrika – waarheid en versoening, positiwiteit oor die toekoms, grense wat oorgesteek word – en daarteenoor die misdad, dood, haat, korrupsie en onbevoegdheid waaraan mense ondergaan. Sy uiter onomwonde haar protes oor die onbevredigende aspekte van die nuwe Suid-Afrika, maar streef ook in hierdie tekste na ‘versoening’ van die paradokse in haarself en die land.

In Antjie Krog se vertalings van inheemse poësie in *Met woorde soos met kerse* (2002) en *Die sterre sê Tsau* (2004) tree sy op as bemiddelaar wat die stemme van kunstenaars uit ander kultuurgroepe vir die eerste keer in Afrikaans laat opklink. 'n Ander faset van haar rol as *griot* is hieruit af te lei. Die figuur van Krog is tewens baie duidelik in hierdie vertalings in-geskryf, soos wat Louise Viljoen in 'n bespreking van *Met woorde soos met kerse* aantoon. Nie net kom Krog se eie poëtika sterk na vore in haar vertalings/verwerkings van inheemse verse nie (Viljoen, 2006: 39), maar ook in die verklarende aantekeninge wat die vertalings vergesel, is Krog se teenwoordigheid 'n sterk gegewe: “Krog does not try to hide her presence in these notes: rather than pretending to speak with an objective and academic voice, she lets her own presence be known in the text” (Viljoen, 2006: 41, 42). Sy toon aan hoe laasgenoemde ook aan die feministiese inslag in Krog se oeuvre toegeskryf kan word (Viljoen, 2006: 42).

Die performatiewe aard van Krog se oeuvre lê, opsommenderwys, in 'n vermenging tussen teks en (musiek)optrede in talle gedigte, in die wyse waarop Krog onontkombaar in haar skryf- en vertaalwerk aanwesig is, en in die wyse waarop sy as *imbongi* en *griot* strewe om 'n digter van Suid-Afrika én Afrika te wees.

4. Tom Lanoye

4.1 *Lanoye in die kollig*

Die figuur van Lanoye dring hom in die openingsgedig van sy debuutbundel, *In de piste* (1984), aan lesers op. Die “Entrée des artistes” is 'n fleurige vertoon van homself wat tong-in-die-kies geskied, weliswaar dramaties, maar ook sonder om terug te deins vir weerbaarheid (Lanoye, 2005a: 7, reëls vyf tot tien):

eenzaat, gijzelaar,
 verschoppeling, aristocraat.
 Altijd eenzaam.
 Overal te laat. Maar

van niemand iets te duchten,
 onbevreesd en onversaagd

Die teenstrydighede van hierdie gedig loop dwarsdeur Lanoye se poësie. Onder die speelsheid en effekbelustheid van baie van sy poësie kyk Lanoye met 'n kritiese blik na die samelewing én na homself, bevaagteken hy die waarde van dit waarmee hy besig is, wonder hy in “Analyse” (uit die bundel *Hanenstaart* van 1990) of hy wel “simbool van grootse tye” (Lanoye, 2005a: 88) is, of maar net kan wens om dit te wees. Juis deur hierdie kritiese, siniese aanslag wat in die bedrieglike vorm van toeganklike, humoristiese tekste na sy gehoor kom, stel Lanoye hom baie bepaald teenoor sy publiek op, eis hy die kollig op en lewer kommentaar op die samelewing. Dit doen hy egter ook as prosaskrywer en as dramaturg sodat die vervlegtheid van die verskillende genres wat hy beoefen, 'n belangrike gegewe by die interpretasie van sy tekste word.

Daar is verdeelde menings oor Lanoye se *Monster*-trilogie (*Het goddelijke monster*, *Zwarte tranen* en *Boze tongen*). Sander Pleij (2002: 2) sien dit in *De Groene Amsterdammer* as hoogs relevante skryfwerk oor die Dutroux-skandaal⁵ in België. Van die hoofemas van die trilogie is die onvermoë om oor eenduidige waarhede en verhale te beskik, en die daarmee gepaardgaande onsekerheid. Dit word in die *Belgitude* weerspieël, die “Belgische mentaliteit waarin die afwezigheid van een krachtige natiestaat een grijs gebied doet ontstaan waarin mensen hun eigen zaakjes ‘arrangeren’” (Pleij, 2002: 2). Die vrees vir die uitmekaarval van dinge ná die ontsuiling van België is volgens Pleij ook besonder relevant vir Nederland (Pleij, 2002: 2).

Iemand soos Bert Bultinck (2004: 248) beskryf die trilogie egter as weinig meer as Lanoye se hoogs persoonlike “witte mars” waarin hy sy verontwaardiging te feitelik en eensydig uitspreek, sonder om die gegewens in 'n sterk roman te verwerk. Dit is dan nuttig vir die individu, maar het weinig seggingskrag vir enigiemand anders. Bultinck se opmerkings oor die *Monster*-trilogie, wat hy kontrasteer met ander romans oor die Dutroux-skandaal, herinner volgens my aan Adorno se kritiek op Brecht se skryfwerk (Adorno, 1992: 85-87). Adorno het 'n voorliefde gehad vir geëngageerde skryfwerk wat nie oormatig direk en feitelik van aard was nie (Adorno, 1992: 92). Adorno voer aan dat die oormaat aan aktuele feite waarmee Brecht die leser bombardeer, uiteindelik die effektiwiteit van sy gedigte ondermyn. Op dieselfde manier beweer Bultinck dat die ten tonele voer van ware gebeurtenisse rondom Dutroux nie goeie letterkunde tot gevolg het nie.

Dit pas egter juis by die figuur van Lanoye om op hierdie eksplisiete wyse die Belgiese maatskappy bloot te lê; om te glo dat dit deel moet wees van sy program as skrywer om so 'n “witte mars” te onderneem. Vir Lanoye is dit nie oordrewe om, teen die agtergrond van pedofilie, indringende vrae oor die Belgiese mentaliteit en samelewing te stel nie – en dan nie slegs metafories nie, maar ook deur die leser te

herinner aan ware gebeure. Dieselfde benadering is immers in 'n werk soos *Mamma Medea* te bespeur, waar een (inter)teks gebruik word om die verdeeldhede en spanninge tussen Nederland en België aan die kaak te stel.

4.2 *Stadsgedigte*

Tom Lanoye is met ingang van 2003 aangestel as die eerste stadsdigter van Antwerpen – 'n titel wat hy self dadelik verander het na “Externe Stadsopsteller” (Lanoye, 2005b: 13). In hierdie hoedanigheid het hy talle verse oor Antwerpen geskryf waarin die mooie en die briljante van die stad besing word, maar ook die laakbare ontmasker word. Die gedigte is gebundel in *Stadsgedichten* (2005). Verskillende bakens van die stad figureer in die gedigte “pleinvrees” (Lanoye, 2005b: 33), “De boerentoren schrijft aan de kathedraal” en “De kathedraal antwoordt” (Lanoye, 2005: 275-277). Verder betrek hy in gedigte soos “Pepto Bismo 2003” (Lanoye, 2005b: 42, 43) ander Antwerpse kunstenaars, of is daar gedigte ter herdenking aan bepaalde eietydse gebeurtenisse in die stad, byvoorbeeld “Roma Aeterna” (Lanoye, 2005b: 34-41) en “Programma (Bis)” (Lanoye, 2005b: 80-83).

In hierdie gedigte gee Lanoye iets weer van die inwoner se blik op sy stad, maar ook die blik van die kunstenaar wat krities teenoor sy gegewe staan. Die selfrefleksiewe aard van talle gedigte dwing die leser om saam met Lanoye te vra waarom daar in die eerste plek gedigte oor hierdie stad geskryf word. In “Mijn moeilijk lief” begin Lanoye deur die stad Antwerpen aan te prys. Driekwartpad deur die gedig sê hy egter: “Men zegt dat gij het liefst de waarheid hoort? / Welnu: bedrogen heb ik u. Gelijk gij mij” (Lanoye, 2005b: 23). Hy gaan dan voort om al die negatiewe feite rondom die stad op te noem.

Lanoye se tekste is nie blote opdraggedigte nie, maar optredes waarin Lanoye en Antwerpen as 't ware teen mekaar afgespeel word. In die plekke en gebeure wat hulle oproep, voer sy gedigte die stad Antwerpen ten tonele en word hulle sodoende artefakte van 'n tyd, maar veral van 'n stad, 'n land en 'n kontinent. Maar hulle is ook die ‘toneel’ vanwaar Lanoye oor talle onderwerpe dig. In die gedig “Programma (Bis)” gaan dit byvoorbeeld kennelik oor die opening van Zuiderzinnen, Antwerpen se literêre opelugfestival. Die gedig voer egter 'n intertekstuele gesprek met 'n vroeëre ars poëtiese gedig van Lanoye in *Hanenstaart*, “Programma” (Lanoye, 2005a: 82). In die ‘nuwe’, ander “Programma” bevraagteken Lanoye opnuut die ‘program’ van poësie wanneer hy hom voorneem: “Nooit meer gedichten die / over gedichten gaan” en op hierdie stelling uitbrei (Lanoye, 2005b: 83). Lanoye ontgin die temas wat andere – of hyself – aan hom oplê heel dikwels vir sy eie doeleindes, soos dit ook by sy oorlogsgedigte die geval is.

4.3 *Vaderlandsverse*

Lanoye tree keer op keer na vore as 'n uiters bewuste digter – iemand wat hom bewus voel van sy plek op die podium, in sy land, in die hede. Hierdie bewustheid ten opsigte van Vlaandere/België vind in vele registers plaas: heftig in die *Monster*-trilogie, oorwegend lig in sy stadsgedigte, en ook melancholies. Wat laasgenoemde betref, kan

verwys word na sy vertalings van poësie oor die Eerste Wêreldoorlog: *Niemands land. Gedichten uit de Grootte Oorlog* (2002) en *Overkant. Moderne verzen uit de Grootte Oorlog* (2004). Die rede vir hierdie vertalings was volgens Lanoye (tydens 'n optrede in Pretoria in 2005) dat daar min (en min goeie) poësie oor die oorlog deur Vlaamse digters geskryf is, terwyl die Vlaminge net soveel dood en lyding beleef het as die Engelse en ander lande wie se digters wel breedvoerig oor die oorlog gedig het. Lanoye wou hierdie gedigte in die monde van die Vlaamse soldate en hulle geliefdes plaas, sodat Vlaandere eindelijk op hierdie manier uitdrukking kon gee aan 'n ervaring wat die land onmiskenbaar beïnvloed het.

Dat hierdie vertalings vir Lanoye 'n uiters persoonlike ervaring was, blyk uit die laaste vers uit *Overkant*, “Bedevaart”, 'n gedig deur Giuseppe Ungaretti waar Lanoye homself in die gedig ingeskryf het (Lanoye, 2004: 80). In die oorspronklike teks staan Ungaretti se naam in die tweede strofe, waardeur dit blyk dat hy persoonlik aan die woord is (byvoorbeeld, as hy praat van “la mia carcassa”). Wanneer Lanoye egter in die vertaling Ungaretti se naam deur sy eie vervang, word dit meer as 'n verslag van 'n oorlogstoneel. Die gedig word 'n besinning oor al Lanoye se vertalings van oorlogverse en reëls soos “in dit ingewand / van puin” kry 'n nuwe betekenis. Weer eens laat Lanoye se figuur ons nie skotvry kom nie, maar maak van elk van hierdie vertalings 'n persoonlike, kommentariërende *performance*:

in hinderlaag
 in dit ingewand
 van puin
 heb ik uur na uur
 dat karkas van mij
 voortgesleept
 versleten door slijk
 lijk een schoenzool
 of nee een zaadje
 van de meidoorn

och lanoye toch man
 van lasten en van pijn
 één illusie volstaat om
 u courage te schenken

een zoeklicht van
 de overkant
 legt een hele zee
 in de nevels

Die laaste vier reëls van die gedig verleen 'n selfrefleksiewe, ondersoekende toon aan Lanoye se twee vertaalprojekte. Die vraag word gestel of daar juis danksy hierdie toe-eiening van die Vlaamse ervaring van die oorlog groter insig gekom het en of daar

daadwerklik iets ('n soort finaliteit, sluiting?) daardeur bereik is. Moontlik het dit die Eerste Wêreldoorlog in Vlaandere juis in die newels gelê, dit nog onbegrypiker laat vervaag. Hierdie kritiese kyk, tesame met die vermyding van 'n finale, afsluitende oordeel, is opnuut tipies van Lanoye.

In Lanoye se oeuvre is daar dus etlike individuele tekste maar ook groter projekte wat telkens op hulleself – maar ook op die figuur van Lanoye – invou. Soos wat sy debuut belowe het, bly Lanoye steeds “onbevreesd” (2005a: 7) en waag hom aan veelsydige verkenning van sy land en kultuur. Hy trek die mondering van soldaat op meer as een manier aan en deur in uiteenlopende veldslae te marsjeer, maak hy sy lesers van dié einste veldslae en hulle belang bewus.

5. 'n Gesamentlike blik op Krog en Lanoye

Die gevaar bestaan dat die voorafgaande bespreking van die oeuvres van Krog en Lanoye eerder die afstand en skeiding tussen hulle, en die gaping tussen Suid-Afrika en België, belig het as wat daar sprake van 'n ooreenkoms tussen die twee kunstenaars is. 'n Sekere ongelykheid in die behandeling van genres en individuele werke kon ook nie vermy word nie. Ooreenkoms tussen die twee skrywers moet egter nie in tematiek, vorm of tegniek gesoek word nie, want selfs uit hierdie beknopte oorsig is dit duidelik dat Krog en Lanoye die skryfkuns op wyd uiteenlopende wyses beoefen. Ook hulle vertaalprojekte is heel verskillend.

Nogtans wil hierdie artikel dit stel dat daar deeglik sprake van 'n gedeelde program by Krog en Lanoye is. Sowel Krog as Lanoye is skrywers wat hulle opsigtelik en doelbewus met hulle land en kontinent *engageer* – deur te skryf oor apartheid, Nelson Mandela, of die WVK; oor Dutroux en Antwerpen en die Eerste Wêreldoorlog. Juis hierdie keuses en die wyse waarop hulle hierdie onderwerpe aanpak, maak van Krog en Lanoye geëngageerde skrywers. Soms funksioneer hierdie betrokkenheid op die sosiaal-politieke vlak wat algemeen deur die benaming veronderstel word, maar dit kan ook in 'n a-politieke lig gesien word – Krog en Lanoye is eenvoudig skrywers wat verstrengel raak met, deurweef is van, die plekke en kontekste waar hulle hul bevind.

Daar is aangetoon dat Krog en Lanoye in die performatiewe karakter van hulle tekste veel gemeen het. In die eerste plek lê hierdie performatiwiteit in die figure van Lanoye en Krog self: onontkombare figure wat nie agter die teks verskuil word nie, maar wat juis die figuurlike podium opeis. Tweedens word hulle tekste op 'n unieke wyse voltrek as gevolg van die groter konteks waarbinne hulle funksioneer – die gedigte en prosa van Krog teen die agtergrond van Krog as *imbongi* en *griot* van Afrika, en Lanoye se gedigte, prosa en dramas as veelkantige verkenning van België en Vlaandere.

Krog se vertaling van *Mamma Medea*⁶ dien as goeie illustrasie van die gemeenskaplike program van Krog en Lanoye. Die skerp waarneming van die Vlaamse samelewing teenoor die Nederlandse, wat die spilpunt van Lanoye se verwerking van die klassieke teks uitmaak, is iets waarby Krog se eie program as skrywer aansluiting vind. Die wyse waarop Lanoye tema en vorm versoen, het dit vir Krog besonder geskik gemaak om dit na die Suid-Afrikaanse samelewing te transponeer. In Lanoye se drama is die dialoog van die Kolchiërs in Vlaams, terwyl die Grieke Nederlands praat. Krog se vertaling,

weer, is “’n soort skouwenster van die variëteite van Afrikaans” en volgens Van Zyl Smit (2005: 62) dra hierdie taalskakering by tot die tema van die drama “in die mate dat dit die kontras tussen agterlik en ontwikkel, barbaars en beskaaf, belig”. Uiteindelik streef Lanoye en Krog dieselfde doelwitte in hulle tekste na (satire op die moderne – Nederlandse/Belgiese/Suid-Afrikaanse – samelewing, ondermyning van vooroordele, ensovoorts), maar doen dit in verskillende kontekste. Die samekoms van die twee skrywers in *Mamma Medea* is as ’t ware die sinjaal wat aandui dat Krog en Lanoye nie slegs by dié geleentheid nie, maar ook in ander opsigte, ’n podium deel.

6. Slot

Die Afrikaanse letterkunde ken nie werklik ’n tradisie van podiumdigters soos wat dit al etlike dekades in Nederland en Vlaandere bestaan nie. Antjie Krog sou tradisioneel hoogstens as ’n uitstekende voordraer van haar poësie kon beskou word. Tog word terme soos “podiumkunstenaar”, “podiumletterkunde”, ensovoorts, steeds met meer gemak in die (Suid-)Afrikaanse konteks aangewend (vergelyk Brand, 2006: 14 en die artikel van Elbie Adendorff in hierdie uitgawe van TNA). In die Nederlandse taalgebied is Krog ’n bekende *performer* wat “het publiek van menige Nacht van de Poëzie in Utrecht of Winternacht in Den Haag in verrukking bracht”. Die reklametekst vir *Kaap d(i)e Goeie Woord* verklaar verder: “net als Lanoye is [Krog] *op haar best* op een podium” (Behoud de Begeerte, 2006: 1 my kursivering). Tom Lanoye se gewildheid in Suid-Afrika, sy verbintenis met Antjie Krog, en die gevolglike Nederlands-Afrikaanse kruisbestuiving het tot gevolg gehad dat Krog in die Lae Lande én op eie bodem meer en meer as podiumpoëet gereken word.

Die kritiek op podiumdigters soos Simon Vinkenoog was dat hulle poësie nie veel indruk maak het wanneer dit nie voorgedra is nie. Die onderwerp van hierdie artikel – en die sukses wat Krog en Lanoye se podiumtoer geniet het – sou hierdie soort inherente *performance*-gerigtheid in die poësie van Krog en Lanoye kon impliseer, naamlik, dat hulle tekste primêr as voordragtekste bejeën (moet) word. Tog is dit by hierdie twee kunstenaars allermens die geval, soos hier aangetoon is. *Performance* is tydens hulle optredes én los daarvan ’n wesenlike kenmerk van die ganse oeuvres van Krog en Lanoye – ’n feit wat nog verdere inherente krag tot hulle optredes toevoeg. Tegelykertyd sou ’n deeglike studie van hulle optredes, hulle keuse van tekste en voordragtegnieke nadere lig op Krog en Lanoye se individuele en gedeelde programme kon werp.

Universiteit van Pretoria

Bronnelys

Adorno, Theodor W. 1992 [1974]. Commitment. In: Tiedelmann, Rolf (red.). *Notes to Literature. Volume Two*. Vert. Shierry W. Nicholsen. New York: Columbia

University Press.

- Apel, Willi.** 1971 [1944]. *Harvard Dictionary of Music*. London: Heinemann.
- Austin, John L.** 1962. *How to do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press.
- Behoud de Begeerte.** 2006. Tom Lanoye en Antjie Krog: Van 21 oktober tot 29 november. < <http://www.begeerte.be/page.php?page=productie&ID=36>> [Geraadpleeg op 20 Maart 2007.]
- Bennett, Andrew en Nicholas Royle.** 2004 [1995]. *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*. Harlow: Pearson.
- Brand, Gerrit.** 2006. Dié podiumletterkunde maak jou vuur en vlam. *Burger*, 1 Desember: 14.
- Bultinck, Bert.** 2004. "Ik zal u geven wat u zoekt". Notities over Dutroux in de Vlaamse verbeelding. *Ons Erfdeel*, 47(2): 241-249.
- Crous, Marius.** 2003. Anne en Antjie: Die wisselwerking tussen diskoerse in Antjie Krog se *Lady Anne*. *Stilet*, 15(2): 149-171.
- Derrida, Jacques.** 1986. Acts: The Meaning of a Given Word. In: Derrida, Jacques. *Mémoires: For Paul de Man*. New York: Columbia University Press.
- Finnegan, Ruth.** 1970. *Oral Literature in Africa*. Oxford: Oxford University Press.
- Johl, Johann.** 1981. Musiek en literatuur: 'n Voorstudie met verwysing na die oeuvre van Antjie Krog. *Standpunte*, 34 (1): 24-32.
- Krog, Antjie.** 1975. *Bemide Antartika*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Krog, Antjie.** 1982 [1970]. *Dogter van Jesta*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Krog, Antjie.** 1972. *Januarie-suite*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Krog, Antjie.** 1995. *Gedigte 1989-1995*. Groenkloof: Hond.
- Krog, Antjie.** 2000. *Kleur kom nooit alleen nie*. Kaapstad: Kwela.
- Krog, Antjie.** 2002a. *Met woorde soos met kerse*. Kaapstad: Kwela.
- Krog, Antjie.** 2002b. *Tom Lanoye: Mamma Medea*. Kaapstad: Queillerie.
- Krog, Antjie.** 2003. *A Change of Tongue*. Johannesburg: Random House.
- Krog, Antjie.** 2004a. *Die sterre sê Tsau*. Kaapstad: Kwela.
- Krog, Antjie.** 2004b [1989]. *Lady Anne*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Krog, Antjie.** 2005. *'n Ander tongval*. Kaapstad: Tafelberg.
- Krog, Antjie.** 2006. *Verweerskrif*. Houghton: Umuzi.
- Lanoye, Tom.** 1984. *In de piste. Gedichten*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Lanoye, Tom.** 1990. *Hanenstaart*. Amsterdam: Prometheus.
- Lanoye, Tom.** 1997. *Het goddelijke monster*. Amsterdam: Prometheus.
- Lanoye, Tom.** 2001. *Mamma Medea*. Amsterdam: Prometheus.
- Lanoye, Tom.** 2002a. *Boze tongen*. Amsterdam: Prometheus.
- Lanoye, Tom.** 2002b. *Niemand's land. Gedichten uit de Groote Oorlog*. Amsterdam: Prometheus.
- Lanoye, Tom.** 2004. *Overkant. Moderne verzen uit de Groote Oorlog*. Amsterdam: Prometheus.
- Lanoye, Tom.** 2005a. *De meeste gedichten*. Amsterdam: Prometheus.
- Lanoye, Tom.** 2005b. *Stadsgedichten*. Amsterdam: Prometheus & Antwerpen: Manteau.

- Lanoye, Tom.** 2005c. *Zwarte tranen*. Amsterdam: Prometheus.
- Pleij, Sander.** 2002. Het theater van de werkelijkheid. *De Groene Amsterdammer*.
<http://www.groene.nl/2002/0242/sp_lanoye.html> [Geraadpleeg op 21 Februarie 2006.]
- Stockenström, Wilma.** 1994. *Aan die Kaap geskryf*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Van Blerk, M.E.** 1994. *Afrikaanse verklarende musiekwoordeboek*. Kaapstad: Vlaeberg.
- Van Gorp, Hendrik et al.** 1991. *Lexicon van literaire termen. Stromingen en genres, theoretiese begrippe, retoriese procédés en stylfigure*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Van Niekerk, Jacomien.** 2007. Biografie in die pryslied. Die bydrae van Antjie Krog naas twee Xhosa-prysangers. *Tydskrif vir Letterkunde*, 44(2): 29-45.
- Van Zyl Smit, Bettine.** 2005. Medea praat Afrikaans. *Literator*, 26(3): 45-64.
- Viljoen, Louise.** 2006. Translation and Transformation. Antjie Krog's Translation of Indigenous South African Verse into Afrikaans. *Scrutiny*2, 11 (1): 32-45.

Note

1. In Johl (1981) kom Krog se gebruik van “musiekterme”, “musiekinstrumente”, “komposisies” en “musikale vorme” (Johl, 1981: 26-27) veel vollediger aan bod.
2. Die “rondeau” het in die laat-agtiende eeu tot die rondovorm van die sonate ontwikkel (Apel, 1971: 740).
3. Van Niekerk (2007) bevat ’n vollediger bespreking van Krog se “pryslied”.
4. Vergelyk in hierdie verband Viljoen (2006: 42-43) en Van Niekerk (2007).
5. Marc Dutroux is op 13 Augustus 1996 in België gearrester nadat Laetitia Delhez, wat ses dae vantevore ontvoer is, in sy huis gevind is, saam met Sabine Dardenne, wat al drie maande lank deur hom opgesluit was. Dit blyk spoedig dat Dutroux ook verantwoordelik was vir die ontvoering en dood van vier ander meisies en vir die dood van sy handlangers. Op 20 Oktober 1996 vind die “Witte Mars” in Brussel plaas. Ongeveer 300 000 mense protesteer oor die verdragings en geknoci waardeur die Dutroux-saak gekenmerk is. Die toppunt hiervan is die feit dat Dutroux op 23 April 1998 kortstondig ontsnap, wat tot die bedanking van twee ministers lei. Die hofsak begin op 1 Maart 2004 en op 22 Junie 2004 word Dutroux lewenslange tronkstraf opgelê.
6. Krog se Afrikaanse vertaling van Lanoye se *Mamma Medea* word nie hier breedvoerig bespreek nie, aangesien dit reeds deeglik gedoen is deur Bettine van Zyl Smit in haar artikel “Medea praat Afrikaans” (2005) en deur Andries Visagie in sy referaat “De hercontextualisering van het Medea-verhaal door Tom Lanoye en Antjie Krog in *Mamma Medea* (2001 en 2002)” (gelewer by die driesjaarlikse kongres van die Internasionale Vereniging voor Neerlandistiek in Gent, Augustus 2006).