

'n Verandering van vorm as die vorm van verandering: Antjie Krog se 'n Ander tongval

ABSTRACT

Antjie Krog's A Change of Tongue (2003)/'n Ander tongval (2005) deals with various kinds of transformation. As in her poetry, there is also a strong awareness of tension between the aesthetic and the social/political relevance. In this essay it is argued that social, political and personal transformation is only possible through a change of aesthetics; a change of thought is made possible only through finding a different form of writing. On the one hand it is pointed out that the possibilities offered by the essay as form is exploited by Krog (moving from the very personal experience to a broader philosophical treatment of the theme). On the other hand this essay explores the effect of Krog's use of second person narration – a form of narration once described by Fludernik (1994) as the most “unnatural” narrative form.

1. Die krag van woorde

Toe sy 'n graad 4-dogtertjie was, só skryf Antjie Krog in 'n *Ander tongval*, is haar ouma dood (63¹). Die vier paragrawe van die kort, losstaande “subhoofstuk” waarin sy daaroor skryf, begin egter nie met die dood van haar ouma nie, maar met 'n opmerking oor haar dagboek:

Sy is verveeld met haar dagboek. Naas Jannie Lubbe wat vier jaar gelede haar as sy Sub A-meid uitgekies het, gebeur niks skryfbaars meer nie. Sy het destyds met 'n donkerbril skool toe gegaan en met sandale. Die son was te skerp vir haar oë en haar ma het besluit dat skoolskoene sommer Afrikaners se manier is om hulle Engels te hou (63).

Sy skryf dan hoedat sy gespot en verneder is deur Jannie Lubbe en dat sy pouses probeer wegkruip het of gemaak het asof sy siek was,

totdat Jannie Lubbe geleidelik van haar vergeet het. Sedertdien was alles eenselwig.

Toe gaan haar ouma dood.

En die plaaswerf word omskep in 'n reuse-begrafnisdiens. Al die kleinkinders dra wit en staan reg langs die graf. Dit is die eerste keer wat sy haar ma sien huil. En haar oupa net sien staar. Sy het sleg gevoel dat sy nie kon huil nie. Maar sy huil eintlik nooit nie. Selfs as sy pak kry, byt sy op haar lippe en gaan kamer toe, sluit die deur en haal vreeslik vinnig asem terwyl sy haar oë oopsper. En dan gaan dit

weg. Daardie aand het sy vir die eerste keer die woorde “verwese” en “verskeur” in haar dagboek gebruik.

Toe sy ’n paar weke daarna die stuk weer lees, skiet ’n enorme brandpyn in haar borskas op asof dit haar hart wil stukkend knars. En toe huil sy. Sy sit die boek neer en druk haar gesig in haar hande en voel hoe haar lyf aan die bewe gaan van ’n soort ekstase. Die woorde het hulle krag nie verloor nie. Haar ouma se dood is nou vir die eerste keer werklik deel van haar (63).

Hierdie aangehaalde gedeelte handel natuurlik met die eerste oogopslag oor die ervaring van droefheid en oor die verwerking van verlies. Skryf, die verwoording van emosie, word vir die jong meisie ’n manier om haar emosies te verwerk, om die ouma se dood “werklik deel van haar” te maak.

Maar die stuk gaan oor veel meer. Gelyktydig met die droefheid wat ’n “brandpyn in haar borskas” is, wat “haar hart stukkend knars”, en wat aanleiding gee tot haar trane, is daar ook ’n tweede baie sterk emosie wat die dogtertjie ervaar: sy gaan “aan die bewe van ’n soort ekstase”.

Die ekstasiese ervaring is die gevolg van haar besef dat die woorde “hulle krag nie verloor [het] nie”. Sy besef opeens dat die geskrewe woord kragtig is (en hierdie ontdekking is waarskynlik belangrik in die ontwikkeling van die dogtertjie tot digter).

Woorde het krag. Woorde het die krag om die sterkste emosies op te wek. Selfs die emosies wat aanvanklik nie tydens die begrafnis ervaar is nie, kan weke later deur woorde opgeroep word. Woorde kan veel meer wees as blote name vir dinge en handelinge. Woorde kan aanleiding gee tot intense ervarings. Die aangehaalde gedeelte, soos trouens ’n *Ander tongval* as geheel, bevestig hoedat woorde effektief ingespan kan word om ’n groot effek te hê: die sinslengte word afgewissel en die woordorde word omgekeer. Slegs sekere gebeurtenisse word uitgesoek om vertel te word. Die dogtertjie se dagboekinskrywing (wat waarskynlik baie sentimenteel sou kon wees) word byvoorbeeld juis nie weergegee nie, slegs twee woorde daaruit word aangehaal. Die teenstelling tussen die pynlike gebeurtenisse by die begrafnis en die ligte trant van beskrywings van haar (traumatiese) skoolervarings het ’n onthutsende effek. Ook die eensin-paragraaf as wendingspunt in die vertelling en die keuse om in die derde persoon te vertel, maak van die lees van hierdie woorde ’n ervaring, nie slegs ’n reeks feite nie.

Die estetiese woord probeer nie in die eerste plek om van ’n standpunt te oortuig, om in te lig of om ’n redenasie op te bou nie. Die literêre teks ontgin in die eerste plek die krag van woorde om die leser genot te verskaf, op een of ander manier te bevredig. Die literêre teks kan óók inlig, aanmoedig tot rewolusie, morele leiding verskaf en talle ander uiteenlopende funksies vervul, maar dit is altyd eerstens só geskryf dat die leser ekstase ervaar weens die

krag van die woorde (vergelyk in dié verband Rickman, 1996:14 e.v.). Hierdie “ander” funksies is nie vir Krog van minder belang nie – in haar werk is daar trouens ’n voortdurende spanning tussen die estetiese eise enersyds en sosiaal-politieke betrokkenheid andersyds. In ’n *Ander tongval* word na hierdie spanning as ’n “kunsmatige spanning” verwys in die woorde van Margaret Atwood, wat geskryf het dat die kunstenaar gedwing word om te kies tussen deelname aan “die paneelbespreking oor Sosiale Relevansie” en “die hekel van doilies vir die leuenstoele in die Paleis van die Kuns” (179).

In die aangehaalde gedeelte ontdek die kind egter dat woorde tot verandering kan lei en in ’n *Ander tongval* wend Krog die krag van woorde aan om daardeur verandering, veranderde maniere van verstaan en bestaan in hierdie land te ondersoek.

In hierdie artikel word ondersoek hoedat woorde in ’n *Ander tongval* ingespan word om ’n estetiese ervaring vir die leser te bewerkstellig en hoedat hierdie ervaring sentraal staan in die werk. ’n *Ander tongval* kan dus nie gelees word as filosofie of verslag óór verandering nie, maar die leeservaring word ’n ervaring van verandering. In hierdie opsig is dit verhelderend om ’n *Ander tongval* te lees in die tradisie van die essay as genre.

Oor die essay as genre is al opgemerk dat die onderwerp daarin nie sentraal staan nie, maar dat die manier waarop oor die onderwerp nagedink word, die belangrikste is: “the subject as arrived at by the writer, as it has grown in his thought, as it has been done justice to by himself alone” (Chadbourne, 1983:150). Teen die agtergrond van hierdie beskouing van die essay word in hierdie artikel aangetoon hoedat ’n *Ander tongval* in ’n sekere sin aansluit by die essay as genre. Voortvloeiend hieruit word dan slegs op een aspek van die verwoording van ’n *Ander tongval* gefokus, naamlik die aspek van “vertelpersoon” – welwetende dat Wayne Booth al in 1961 verklaar het dat vertelpersoon een van die mees oorwerkte terreine in die vertelteorie is (Booth, 1983:150).

2. Die krag van woorde en verandering

Verandering is die sentrale tema in ’n *Ander tongval*. Tien jaar ná 1994 word die aard van veranderings in Suid-Afrika ondersoek, maar die klem val juis op ’n hoogs persoonlike ervaring van transformasie (of verskeie transformasies). Die tema van verandering staan sentraal in die teks: die titel suggereer reeds klem op verandering, terwyl die twee motto’s uit die werk van Derrida en Chomsky ook die leser se aandag op die idee van transformasie vestig. Die werk is ’n ondersoek van verandering in Suid-Afrika, tien jaar na die 1994-verkiesing, soos geregistreer deur Krog se waarnemings as joernalis en haar gesprekke met familie en vriende, haar nalees in verskeie bronne. Benewens die groter politieke en sosiale verandering

in die land, is daar ook ’n ondersoek van verandering op hoogs persoonlike vlak – soos wat Krog self ervaar. Hierdie ervaring van verandering op persoonlike vlak word enersyds geregistreer in Krog se belewenis as jong meisie, wat verander word deur die ontdekking van haar digterskap. Andersyds is daar ook die ervaring van liggaamlike verandering van dogter na vrou en later ook as gevolg van ’n beroerte. Ekologiese verandering word ook beskryf aan die hand van die rivier as metafoor. Die reisbeskrywing laat ook klem op verandering val aangesien reis enersyds ’n verandering van omgewing inhou, terwyl die reiservaring ook ’n veranderende effek op die reisiger het. Ook vertaling is verandering. Uiteindelik is daar ook talle veranderings in die gesinsverhoudings terwyl die dood van die skrywer se pa verandering teweegbring.

Uiteindelik is ’n *Ander tongval* egter veel meer as die blote kartering van veranderings of die beskrywing van die ervaring van veranderings op ’n persoonlike vlak. ’n *Ander tongval* behels ook veel meer as nadenke óór verandering. Die werk bied ’n ervaring van verandering.

Die noue verbintenis tussen verandering in die land en die verandering wat ’n jong meisie in haar eie lewe deurgaen wanneer sy die estetiese woord ontdek, bevestig ’n nou verband tussen die estetiese en verandering. Verandering, die soort radikale verandering wat deur die woord “transformasie” weergegee word, hetsy op politieke, persoonlike of morele terrein, is slegs moontlik as daar radikaal anders gedink word. En hierdie radikale ander manier van dink word slegs moontlik as daar ’n ander woordeskat aangewend kan word, as daar ’n ander vorm gegee kan word aan denke. Om steeds te bly dink binne dieselfde strukture, met dieselfde woorde, as steeds met dieselfde denkraamwerke omgegaan word, is radikale transformasie onmoontlik. Juis daarom is dit vir Krog in hierdie boek noodsaaklik om “’n ander tongval” te vind, ’n ander taal, om ’n radikaal ander manier van dink oor haar eie identiteit, oor Afrikaneridentiteit, oor menswees en oor die land te vind.

Die soek na ’n ander manier van dink deur ’n ander manier van skryf, ’n ander vorm, gee aanleiding tot die ontstaan van hierdie teks, waarvan die vorm resesente telkens laat rondval het na woorde om te beskryf wat die teks nou eintlik is. Dit is nóg outobiografie – al is daar outobiografiese trekke; nóg joernalistieke verslag – al word daar verslag gedoen; nóg roman – al is daar baie eienskappe van ’n roman. Selfs die term “literêre nie-fiksie” wat al deur Krog self gebruik is (Viljoen, 2009:171) in verband met ’n *Ander tongval*, sit maar taamlik ongemaklik as beskrywing vir hierdie boek waarin feit en fiksie al te geredelik vermeng word en dus die idee van “nie-fiksie” taamlik moeilik daaraan gekoppel kan word.

Juis hierdie onvermoë van resensente om die teks in 'n genre te kan indeel, is 'n aanduiding van die manier waarop konvensionele genregrense verskuif is ten einde 'n ander tongval te vind. Deur konvensies – ook skryfkonvensies – uit te daag, demonstreer Krog dat die estetiese woord, die metafoor, selfs die kreatiewe omgaan met die omgewing (vergelyk in dié verband haar gesprek met die man in Mali (330-332)) noodsaaklik is vir verandering. Hierdie idee is natuurlik niks nuuts nie. Opvattinge oor metafore en kuns in die algemeen is dikwels dat dit ander maniere van dink bemiddel. [Vergelyk byvoorbeeld Bachelard (1994:xxii) se beskouing van “reverberasie” veroorsaak deur metafore en Paul Ricoeur (2007) se argument dat die verbeelding – die estetiese teks – dit moontlik maak om ander maniere van dink en verstaan te bewerkstellig.] Die digter is besig om woorde op só 'n manier in te span dat iets anders gesê word daarmee, iets wat nie gewoonlik gesê kan word nie, waarvoor die gewone woorde tekort skiet en waarmee gereik word na die ongesêde, die onbedinkte [vergelyk byvoorbeeld Derek Attridge se *The Singularity of Literature* (2004) in hierdie verband]. In die geval van transformasie, waarin daar geen seker eindpunt is nie, geen helder idee oor waarin haar persoonlike identiteit of waarin kollektiewe identiteit aan die verander is nie, is die steeds plooiende vorm van die essay geskik omdat dit 'n proses van denke en ervaring is, eerder as wat 'n argument of 'n vaste plotstruktuur gevolg word.

Krog sluit aan by 'n Marxistiese opvatting van die estetiese soos verwoord deur Althusser, Brecht en Benjamin, naamlik dat die letterkunde taal gebruik om aan te dui, om te representeer hoe dit voel om in bepaalde omstandighede te leef, eerder as wat literatuur 'n analise van 'n situasie gee (Klages, 2006:130-131). Letterkunde skep, volgens hierdie beskouing, 'n ervaring – eerder as wat dit teorie of nadenke is. Die estetiese teks word 'n ervaring (eerder as 'n argument of 'n filosofie of 'n teorie) wat kan lei tot verandering. Daarom durf dit ook nie blóót estetiese bevrediging te gee nie.

3. Die essay

Naby aan die einde van 'n *Ander tongval* (net voor die slot waarin die begrafnis van haar pa beskryf word in woorde wat aansluit by die “pryslied” – op sigself 'n veranderde poëtika wat nog ondersoek kan word), is die digter en haar broer onderweg van die begrafnisondernemer terug na die plaas wanneer hy haar vertel van 'n gesprek wat hy met hulle skrywer-ma, Dot Serfontein, gehad het. (Die feit dat hierdie insident reg voor die slot van die werk geplaas word, bevestig die belang daarvan in die teks – “slotreëls is altyd sleutels meer as slotte” (Louw, 1981:298).) Hy vertel dat hy van hul ma wou weet waarom sy aanvanklik in haar loopbaan romans geskryf het, maar haar later op die skryf van essays toegelê het.

Hy verduidelik dat hy die vraag gevra het na aanleiding van 'n opmerking van sy dosent in die Afrikaanse klas wat dit “die hele tyd gehad het oor die bevrydende mag van die verbeelding, en dat skrywers wat so in die rioolpype rondgrawe, die verbeelding in die steek laat” (399).

Dot Serfontein se antwoord is veelseggend, ook vir die aard van 'n *Ander tongval*:

Sy't gesê skryf en lees gee jou toegang tot 'n ander, groter wêreld. Fiksie kon in die ou tyd jou tot 'n ander wêreld bevry. Maar deesdae is dié ander wêreld so vreeslik teenwoordig op haar werf en stoep en in haar gastekamer en kombuis, sit hy soveel stoele aan haar tafel vol, het hy aanhoudend 'n mond vol te sê oor haar kos, dat 'n mens vanweë die televisie en die koerante heeltemal opgeskeep sit met die ander wêreld. 'n Mens wil eintlik ontslae raak van die ander wêreld, want jy wonder desperaat hoe jy hom gaan oorleef. Toe sê sy dis net die intimiteit van jou eie wêreld wat jou in staat stel om die alomteenwoordige ander wêreld te oorleef (400).

In antwoord op haar broer se opmerking dat hy nou eers hierdie antwoord van hul ma verstaan, lees Krog een van Dot Serfontein se essays voor. In dié essay, wat aangehaal word, word gefokus op “die intimiteit van die eie wêreld” – 'n haelstorm wat die verteller se hoenders doodslaan. Maar daardeur word juis 'n veel groter wêreld oopgemaak – 'n begrip vir 'n ander mens se verlies, nadenke oor verlies, oor troos vir mense uitgelewer aan 'n magtige wêreld.

Dot Serfontein se redenasie is dat die “ander wêreld” so oorheersend geword het dat dit nie langer moontlik is om daaruit te ontsnap nie. Waar fiksie dikwels die rol gespeel het om ons aan die groter afloop van die wêreldgeskiedenis bloot te stel, om ons wêreld te verruim deur die verkenning van die verbeelding, is daardie onbekende wêreld nie meer ver van ons af nie.

In die veranderde wêreld het die rol van letterkunde verander en daarom was dit vir Serfontein nodig om 'n ander literêre “vorm” te vind. Serfontein neem haar toevlug tot die essay. Die essay is 'n genre waarin vanuit die persoonlike belewenis, vanuit die klein, alledaagse ervaring, nagedink word. Teen die oorheersende agtergrond van die “groot wêreld”, gaan 'n oplettenheid na die alledaagse detail verlore. Die plaaslike omstandighede en die persoonlike ervaring word gelykemaak onder die opdringerige, alomteenwoordige “groot wêreld”.

Die groot wêreld van verandering is ook nie wat Krog in 'n *Ander tongval* ondersoek nie – die abstraksies van teorie en die planne van politici oor transformasie is nie vir haar bevredigend nie. Sy stel belang in die “klein ervaring” – wat dan tóg, soos ook haar ma se essays – die vorm gee vir die veranderende denke.

Sedert Elize Botha in 1965 die bundel *Afrikaanse essayiste* saamgestel het, het die essay nie besonder baie aandag in Afrikaans gekry nie. Die essay is nie 'n genre wat voorkeur by uitgewers en lesers geniet nie.

Talle uiteenlopende tekste word soms as essays beskryf en dit is gevolglik moeilik om die essay te definieer. Chadbourne (1983:133) noem die essay 'n "puzzling genre", omdat die woord enigets kan beskryf van Locke se *An Essay on Human Understanding* tot 'n skoolkind se opstel. Die probleem met 'n noemer wat so 'n uiteenlopende verwysingsveld het, is dat die term dan taamlik nutteloos raak, niks meer nie as "a catch-all term for non-fictional prose works of limited length" (Chadbourne, 1983:133).

Uiteenlopende definisies van die essay word soos volg in Cloete (1992:106) saamgevat: "’n kritiese maar persoonlike beskouing in prosa van enige onderwerp, sonder om die onderwerp uit te put". Klem word in al die definisies daarop geplaas dat die essay 'n **persoonlike besinning** bied oor 'n aktuele filosofiese, sosiale, godsdienstige, estetiese of lewensbeskoulike probleem. Die essay is nie 'n volledige uiteensetting van die bepaalde probleem nie, bied nie finale antwoorde of teorieë nie, maar is juis voorlopig (Van Gorp, 1986; Botha, 1965; Cloete, 1992.) Die idee van "persoonlike besinning" kan maklik lei tot 'n negatiewe oordeel oor die essay, soos wat Van Wyk Louw uitgespreek het. Die essay moet nie, volgens Louw, verval in 'n diskoers wat só persoonlik is dat 'n mens eerder meer van die skrywer leer ken as van die saak wat bespreek word nie. Louw vaar uit teen die essay as "Engelse" genre waarin eintlik geskryf word om te laat hoor hoe interessant die skrywer is, wat die essayskrywer se persoonlike voor- en afkeure en persoonlike eienaardighede is. Louw voel dat Afrikaans sonder hierdie soort essay kan klaarkom. Die soort geskrif waaraan hy wel waarde heg, is dié soort waarin die skrywer nie besig is om vir ons van homself te vertel nie, maar oor iets in ons almal se wêreld.

Vir Northrop Frye (1957:365) is dit belangrik dat die essay, soos alle literêre genres, nie primêr gerig is op die oordra van feite of "die waarheid" nie, aangesien dit ondergeskik is aan die literêre doelwit om 'n struktuur van woorde te wees:

In literature, questions of fact or truth are subordinated to the primary literary aim of producing a structure of words for its own sake, and the sign-values of symbols are subordinated to their importance as a structure of interconnected motifs.

In 'n *Ander tongval* is feite of "die waarheid" eweneens ondergeskik aan die vorm. Daar is trouens al in onderhoude en in ander artikels aangedui hoedat Krog "nie huiwer om te fiksionaliseer as sy voel die teks vereis dit nie" (Viljoen, 2009:186).

Dot Serfontein se opmerking (of die opmerking wat in 'n *Ander tongval* aan haar toegedig word) oor die "intimiteit van die eie wêreld" eggo iets van Lukács se insig oor die essay. Ook vir Lukács is die essay gebaseer op die "small realities of life":

The essayist dismisses his own proud hopes which sometimes lead him to believe that he has come close to the ultimate: he has, after all, no

more to offer than explanations of the poems of others, or at best his own ideas. But he ironically adapts himself to this smallness – the eternal smallness of the most profound work of the intellect in the face of life – and even emphasises it with ironic modesty (Lukács, 1974:9).

Die gebruik van die die onbepaalde lidwoord in die titels van elk van die ses “dele” van *'n Ander tongval* en die hoogs persoonlike aard van die vertellings in elke deel, sluit by die tradisie van die essay aan. Krog bied nie in hierdie werk iets aan wat naby aan die volkome, “*the ultimate*”, verduideliking van transformasie kom nie. Veel eerder is hier by die skrywer 'n aanpassing by haar eie kleinheid – kleinheid as letterlik die klein dogtertjie of jong skooldogter, as enigste Afrikaanse digter in 'n groep, as een lid van 'n minderheidsgroep in 'n land. Sy bied nie omvattende teorieë oor verandering aan nie – eerder van die klein, persoonlike ervarings, dikwels juis die banale ervarings (soos om nie 'n skoon toilet te kan kry nie) – om sodoende vanuit die intimiteit van die eie wêreld een ervaring van verandering te demonstreer en daarmee lesers te raak tot verandering.

“The essay is a judgement,” skryf Lukács (1974(1910):18), “but the essential, the value-determining thing about it is not the verdict (as is the case with the system) but the process of judging.” Krog se *'n Ander tongval* pas by hierdie uitspraak oor die essay. Uiteindelik bied die werk nie 'n oordeel, die finale gevolgtrekking nie – dit is 'n proses wat die leser meemaak, 'n proses gedra deur die estetiese vormgewing.

In die laaste deel van hierdie artikel word nou aandag gegee aan een aspek van die estetiese vormgewing van *'n Ander tongval*, naamlik vertelpersoon.

4. Vertelpersoon

4.1 Wisseling tussen eerstepersoon- en derdepersoonsvertelling

Die radikale aard van Krog se persoonlike transformasie, die verandering wat sy ondergaan weens die ontdekking van haar eie digterskap, haar keatiwiteit, word in “Deel 1” bevestig deur die afwisselende gebruik van sowel die derdepersoonsvertelvorm as die eerstepersoonsvertelvorm. Die eerstepersoonsverteller van die hede (aan die woord in die “hoofstukke” van “Deel 1”) word onderbreek deur korter dele, aangedui deur die kursiefgedrukte, uitgeskryfde numerering “– een –”; “– twee –” ensovoorts (byvoorbeeld p. 36) waarin die ervarings van die “ek” van die hede se kleintyd in die derdepersoonsvorm weergegee word.

Wisseling tussen vertelling in die derde persoon en vertelling in die eerste persoon in 'n teks waarin die “sy” en die “ek” dieselfde karakter blyk te wees, gee volgens Brian Richardson (2004:247) in sy ondersoek van vertelpersoon, 'n

aanduiding van die onstabiliteit van 'n "ek" – dat daar nie 'n vaste ego is nie en dat verandering dus voortdurend plaasvind. In opvatting oor narratiewe identiteit (byvoorbeeld Ricoeur, 1991) word persoonlike identiteit juis moontlik gemaak deur een ervarende "ek" se ervarings wat kousaal en chronologies georden word deur 'n vertelling. Die ek wat ek eens was, is immers nie dieselfde as ek nou nie (biologies het ek nie een eens meer een sel in my liggaam wat ek as kind gehad het nie). Maar tog bind ek al hierdie verskillende "ekke" deur 'n enkele narratief. (Breyten Breytenbach, 1987:88 beskou die self daarom as "'n lykswa" – volgelaaier met al die vorige "ekke".)

Juis die feit dat Krog in Deel 1 kies vir twee vertellers, bevestig die radikale verandering wat sy ervaar het. Dit is nou nie meer moontlik om dieselfde persoon te wees as die een wat sy eens was nie. Hierdie onstabiliteit word ook bevestig daardeur dat die "twee verhale" (die hoofstukke in die hede en met die "ek-verteller" en die kort onderafdelings in die verlede met die derdepersoonsverteller) nie heeltemal afsonderlik as eers een vertelling en dan 'n ander aangebied word nie. Die invoegings van die dele tussen die hoofstukke is betekenisvol. Die spanning tussen die self van die hede en die self van die verlede, tussen persoonlike en openbare ruimtes, tussen die estetiese en die politieke ruimtes, word hierdeur bevestig. Benewens die voordeel van spanning wat geskep word deur die onderbrekings, bevestig die voortdurende wisseling tussen die twee vertellings verder dat 'n rigiede onderskeid tussen die self en die ander, tussen "binne" en "buite", nie moontlik is nie. [Hierdie opheffing van die gemaklike onderskeid tussen 'n "binne" (ek) en 'n "buite" (sy) word weer later in Krog se *Verweerskrif* (2006:62) verwoord in die gedig "rondeau in vier dele".]

Die wisseling tussen die vertelde objek en die vertellende subjek vestig die leser se aandag op die "gemaakte" aard van die self. Die subjek skep die self deur 'n vertelling – 'n self wat dan reeds nie die self kan wees nie.

Richardson (2004:247) wys ook daarop dat hierdie soort wisseling dit vir die leser moeilik maak om 'n vaste waarnemingspunt op die verteller te kry. Die leser word self in 'n posisie van voortdurende verandering rakende die vertellende subjek geplaas.

4.2 Tweedepersoonsvertelling

Benewens die wisseling tussen derdepersoonsvertelling en eerste persoonsvertelling in "Deel 1" van 'n *Ander tongval*, is daar ook 'n tweedepersoonsverteller in die werk. Een aspek van 'n *Ander tongval* waarvoor weinig geskryf is, is die sewe kort, kursiefgedrukte, poëtiese gedeeltes voor en tussen die ses "Dele"². Hierin is die gebruik van 'n tweedepersoonsverteller opvallend.

Tweedepersoonsvertellings is al beskryf as baie “onnatuurlik”, selfs as die “onnatuurlikste” van alle vertelwyses (Fludernik, 1994a en b). In haar studie oor tweedepersoonsvertellings wys Fludernik (1994b) daarop dat die bestaande modelle in die vertelteorie nie adekwaat is om werklik tweedepersoonsvertelling te beskryf nie. Fludernik (1994b:457) wys daarop dat – as mens veralgemeen – mens kan sê dat narratiewe teorieë soos dié wat Genette, Stanzel, Chatman, Bal, Prince en Rimmon-Kenan voorstel, eintlik berus op realistiese opvattinge oor narratiewe. Fludernik sê nie hiermee dat mens nie die teorieë kan gebruik vir vertellings wat afwyk van die realistiese vertelmodus nie – trouens dit is juis nuttig om aan te dui hoedat vertellings konvensies buig en breek – maar maak daarom ’n saak daarvoor uit dat vertelpersoon aandag behoort te ontvang. ’n Wisseling tussen vertelpersone in dieselfde teks, en veral die gebruik van tweedepersoonsvertellers, daag volgens Fludernik die “realistiese” modelle uit.

Fludernik stel nie voor dat dit ’n fout is dat die teorieë vanuit ’n realistiese denkraamwerk opgestel is nie – die meeste verhale word immers so vertel. Sy pleit bloot vir ’n omvattende model waarin realistiese denke nie bevoordeel word as die prototipe in die sentrale posisie nie. Fludernik wys op enkele tekortkominge van die tradisionele narratiewe teorie (op soortgelyke wyse as wat Jonathan Culler, 2000:104, ook al die probleme met ’n onderskeid tussen storie en diskoers aangedui het).

Aan die basis van Genette en Stanzel se vertelteorieë is die onderskeid tussen storie en diskoers. Daar is ’n storie wat sonder meer vertel word deur ’n spesifieke seleksie en ordening te maak. ’n Verteller vertel hierdie storie aan ’n aangesprokene. Die tweedepersoonsverteller ondermyn hierdie aanname omdat die “storie” van die aangesprokene vertel word:

Whereas the typical storytelling mode allows the reader to sit back and enjoy a narrative of another’s tribulations, hence instituting a basic existential and differential gap between the story and its reception, second person texts (even if only initially) breach this convention of distance, seemingly involving the real reader within the textual world (Fludernik, 1994:457).

Die klassieke onderskeid tussen storie en diskoers word ondermyn deur ’n verteller wat hierdie twee vlakke negeer. Die “jy”, as aangesprokene en as karakter, is nie meer net op die vlak van die storie nie en die “suiwer storie”, daar eenkant met die karakters daarin, verdwyn. In hierdie soort vertelling word die enunsiasie op die voorgrond geplaas, bo die storie. Die leser word, deur die gebruik van “jy” deurentyd bewus gehou daarvan dat die “storie” nou vertel word en dat daar nie ’n voorafbestaande storie is wat hier bloot weergegee word nie, maar dat die storie geskep word in die vertelling en slegs daarin bestaan.

Gewoonlik word karakters (behalwe as hulle ook vertellers is) as van 'n ander (laer) ontologiese vlak as dié van die verteltekst beskou. Tweedepersoonvertellings plaas die luisteraar (*narratee*) op die agenda en bevrage teken sodoende die bevoorregting van die verteller as die plek waar die onderskeid tussen verteltekst en storie setel (Fludernik, 1994:461).

Fludernik (1994b) dui aan hoedat Stanzel se vertelkategorieë ('n onderskeid tussen eerste- en derdepersoonsvertellers) en Genette se onderskeid tussen hetero- en homodiëgetiese vertellers, hoewel nuttige onderskeide, eintlik berus op “realistiese” verteltekste. Stanzel se onderskeid berus op die saamval al dan nie van die verteller se bestaanswêreld met die bestaanswêreld van die karakters: wanneer dit saamval, noem Stanzel die vertelling 'n eerste-persoonsvertelling en wanneer die wêreld van die verteller en die bestaanswêreld van die karakters nie saamval nie, noem Stanzel dit 'n derde-persoonsvertelling. Genette se onderskeid tussen heterodiëgetiese en homodiëgetiese vertellers berus weer op 'n onderskeid tussen die betrokkenheid van die verteller as aktant op storiëvlak of nie. Fludernik wys aan die hand van talle tweedepersoonsvertellings hoedat daar egter ook vertelmoontlikhede tussen hierdie tweedelings van Stanzel en Genette bestaan. Genette beskryf byvoorbeeld tweedepersoonsvertelling as heterodiëgesis. Sowel Fludernik as Richardson gee egter voorbeelde van vertellings waarin die verteller en aangesprokene deelneem aan die handeling op die storiëvlak wat só 'n indeling uitdaag. Brian Richardson (2004) demonstreer die onmoontlikheid van 'n rigiede onderskeid tussen eerste-persoonsvertelling en derdepersoonsvertelling (soos die van Stanzel) deur aan te dui hoedat die gebruik van 'n eerste-persoonsmeervoudsvorm, 'n onpersoonlike tweedepersoonsvorm (“’n mens”, “one” in Engels), die gebruik van vrye indirekte rede en veelvoudigepersoonsvertelling hierdie kategorieë uitdaag en dat Genette se onderskeid ook nie genoegsaam veelvoudigepersoonsvertellings kan beskryf nie. Richardson (2004:255-56) kom tot die volgende gevolgtrekking:

In the preceding pages I have attempted to indicate some of the range, variety, and significance of multipersoned narrative. This long-established and increasingly popular form has been a vehicle for cunning aesthetic innovations, substantial philosophical investigations, and vigorous ideological affirmations. The collective richness of these works and their challenging effects on readers demonstrate convincingly the importance of person as a category of narrative theory and analysis even as they show that the concept of person must be substantially expanded to include second person, multipersoned, and “impossible” narration.

Tweedepersoonsverteltekste begin gewoonlik met 'n algemene, generiese “jy”, waarmee die leser kan identifiseer in die betekenis van “enigeen” of “almal”. So 'n “jy” word egter spoedig in die vertelling meer spesifiek, kry 'n geslag, werk, agtergrond, staan in verhoudings met ander mense, kry 'n adres. Die leser kan

dan nie meer met die “jy” identifiseer as ’n generiese, algemene persoon nie, maar besef dat hierdie “jy” ’n spesifieke persoon is. Selfs wanneer die “jy” ’n spesifieke referent verkry, dwing die vervreemdende effek van die vorm die leser om meer persoonlik verantwoordelik te wees en as ’t ware deel te word van die diskoers.

Wisselende vertelpersone is vir Fludernik nie bloot ’n postmodernistiese foefie nie – dit het ’n besliste effek om die leser te ontsetel – om kategorieë te ontsetel. In ’n *Ander tongval*, wat tematies juis oor verandering gaan, word die tema deur die wisseling in vertelpersone bevestig. Maar meer nog, in vertellings oor ’n land waarin mense mekaar uitsluit, waarin “ek” en “jy” so dikwels teenoor mekaar gestel word, dwing die wisseling tussen “ek” en “jy-vertellers” die leser om na te dink oor die onderskeid tussen “ek” en “jy” wat so gereedelik as kategorieë aanvaar word.

Tweedepersoonsfiksie speel volgens Fludernik (1994:455) met die veelvoudige funksies van die tweedepersoonsvoornaamwoord, naamlik:

“Jy” as aanspreekvorm;

“Jy” as generiese vorm (“’n mens”);

“Jy” as selfaanspreekvorm.

Terselfdertyd speel tweedepersoonsvertelling ook met die leser se pogings om ’n situasie vir die diskoers te konstrueer – om ’n verklaring te kry vir die dispariteite in die teks:

Second-person fiction (typically) plays with the multifunctionality of the second-person pronoun (you as address, as generic “one,” or you as self-address, etc.) and with the reader’s attempt at constructing a situation for the discourse, at naturalizing the disparities within the texts (Fludernik, 1994:455).

Die spel met die teenstrydighede van die betekenis van die “jy” word gewoonlik aan die begin van die teks opgemerk wanneer dit vir die leser nog voel asof hy/sy aangespreek word of wanneer die idee van ’n algemene “jy” nog kan bestaan. Later word die teenstrydighede egter opgehef wanneer die “jy” ’n protagonis word (Richardson, 2004:248-9).

Hierdie voortdurende aanpassings oor wie die “jy” nou eintlik is wat die leser voortdurend maak, het tot gevolg dat die referent van die “jy” en veral die vertelsituasie (*situation of enunciation*) lei tot herinterpretasies en hersienings van die “jy”, van die situasie en die persone.

Vervolgens word die sewe “poëtiese, liriese dele” wat meestal (maar nie uitsluitlik nie) gekenmerk word deur die gebruik van die tweedepersoonsvorm, bespreek. Omdat hierdie gedeeltes nie genommerde hoofstukke of “dele” is nie (en daar reeds sowel “dele” as “hoofstukke” in ’n *Ander tongval* voorkom),

word die titel van elk van die afsonderlike gedeeltes, soos wat daarna in die inhoudsopgawe verwys word, hier gebruik om na die afsonderlike dele te verwys: “reën”, “kameelperd”, “maan”, “treurwilg”, “rivier”, “kind” en “vlerk”.

In die heel eerste deel, “reën” (p. 9) begin die eerste sin met die woorde “Dis asof” en daarmee word die “jy” wat aangespreek word, as ’t ware uitgenooi om ’n verbeelspeletjie te speel: “verbeel jou jy word versigtig opgetel deur die reën”. Die woord “asof” word in die eerste paragraaf sewe keer herhaal en sodoende word die uitnodiging om jou as aangesprokene in hierdie situasie in te dink, beklemtoon.

Die kamma-kammaspel van “verbeel jou” word ook bevestig deur die onsekerheid. Dit is nie alleen “asof” nie, die onsekere omgewing word ook bevestig met die gebruik van woorde wat op ’n ongespesifiseerde plek (“êrens”) of voorwerp (“iets”) dui. Die uitnodiging om jou, as leser, die aangesprokene in hierdie stukkie vertelling, in te leef, in te verbeel in ’n ervaring, is daarom nie opvallend vreemd nie. Die gebruik van die tweede persoon in vertellings val dikwels vreemd op. Maar in hierdie geval is dit maklik om die “jy” op jouself as leser van toepassing te maak. Dit is dus ’n uitnodiging aan die leser, deur die leser direk in die tweede persoon aan te spreek – voor die eerste deel en voor die eerste hoofstuk, om oor te gee aan die wêreld wat in ’n *Ander tongval* aangebied word.

Ook in “kameelperd” (147) is die gebruik van die “jy”-vorm nie, benewens ’n aanvanklike onsekerheid by die leser, besonder vreemd nie. Die “jy” kan steeds, soos by die eerste deel, gelees word in die sin van “verbeel jou jy is op ’n kameelperd se kop, jy is klein en onbenullig” (147).

Die waarnemings wat gemaak word deur die “jy”, of dan eintlik die sintuiglike waarnemings wat die “jy” genooi word om vir sigself in te dink, is om deur die oë van die kameelperd te sien, om deur die ore van die kameelperd te hoor, om die gewieg van die kameelperd onder jou te voel. Dit is ’n eenwording van die “jy” met die kameelperd, maar ook met die grond van jou ouers, die sterre van jou kinders, die maan en hamerkop wat jou vriend is. Klip en dier en mens word een. Die “jy” word genooi om sigself in ’n situasie in te dink wat jou eie grense (ook die begrensing van jou lewe deur die dood) oorstyg – om jou in te dink as deel van die kosmos:

Vir die man en kameel (sic!) en vir jou is daar geen dood nie omdat alles deel van mekaar is. Die grond is jou ouers, die sterre jou kinders, die maan dra elke hart wat geval het. Die hamerkop is jou vriend. Die kameelperd jou speelse siel (147).

Die “jy” kan hier beskou word as die leser wat met hierdie woorde genooi word om sigself in ’n ander ruimte en op ’n ander manier te ervaar.

Ook in “maan” (175) word ’n “jy” genooi om saam met die maanlig te beweeg – die maanlig wat val oor sinkplaat oor gebou oor rivier, wat weerkaats in die spore van ’n seekoei en op die dorings van ’n boom. Die “jy” “ruis met die maanlig verder” (175) en “sleur met die maanlig saam” (175). Nog later is die jy nie alleen saam met die maanlig nie – die jy en die maanlig word een:

Jy gly op die sink van die varkhok langs, jy spring van skerf tot skerf, jy sê vir die doringboom: dé! Kyk hoe lek ek jou dorings vir jou skoon, hoe versilwer ek jou geurige gom (175-6).

In hierdie deel is die “jy” self maan. Die grens tussen maan en die aangesprokene word opgehef. Die “jy” word aangemoedig om sigself sodanig in te dink in die saamreis met die maan dat die jy self die maanlig word en self kan optree – nie meer net saam ruis of gesleur word nie, maar selfs praat met die doringboom.

Uiteindelik word die “jy” hier nie meer net meegesleur na ’n baie vae ruimte, ’n landskap met ’n rivier en reën, of ’n landskap met wild en klippe nie. Dit word ’n spesifieke landskap, naamlik die landskap van Kroonstad, in ’n ander tyd, toe “landdros Joseph Orpen” nog die erwe kon uitsit en moes luister na klagtes van “hoofman Mamogale van Renosterrivier” (176). Hiermee word die “jy” dus betrek by die spesifieke geografiese ruimte, eerder as by ’n “kamma-kammaland” en by ’n spesifieke historiese gebeurtenis – die stigting van ’n dorp en die implikasies vir die hoofman van die omgewing. Botsing tussen wit nedersetters en swart inwoners word hier in ’n baie konkrete situasie beskryf en die “jy” word getuie daarvan. Sodoende is hier progressie van ’n vae, byna romantiese uitnodiging om by die natuur, die idilliese maanverligte landskap betrokke te raak tot ’n betrokkenheid by die politieke situasie, die koloniale verlede. Van ’n kammaland word die “jy” ingetrek by die konkrete politieke situasie.

In “rivier” (307) is die “jy” kennelik nie die leser wat aangespreek word nie, maar die rivier.

Die “jy” word geïdentifiseer as die gepersonifieëde rivier. Die rivier is skaam, “verleë om bogronds te wees” (307). Die rivier het ’n “lip”, flanke, werwels, ensovoorts en word uiteindelik metafoor van die hele land:

Dit was asof jou lyf die opvang geword het van ’n ganse landskap se starende wanhoop (308).

Dan volg daar egter ’n wending wanneer, vir die eerste keer in die kursiefgedrukte gedeeltes, ’n eksplisiete eerstepersoonsverteller aan die woord kom sodat ’n verhouding tussen die “ek” en die “jy” ontstaan:

Ek kan die aarde nie sonder jou verduur nie en daarom bly ek nie stil nie.
Ek praat met jou. Die “jy” roep noodwendig die “ek”.

“Ek is hier,” sê jy. “Waar is jy?” (308)

Die “ek” kan nie aan sigself dink sonder die jy nie. Dit is in die aangesprokene wat die self gestalte kry [wat herinner aan Levinas (o.m. 1969) se idee dat ek in die gelaat van die ander myself kan herken]. Natuurlik was daar nog die hele tyd, in al die jy-vertellings, ’n versweë instansie wat die “jy” oproep om deel te word van die natuur, van die geskiedenis en van ander mense. Wanneer die “ek” hier egter eksplisiet betrek word, bevestig dit dat die “ek” deur die “jy” gekonstitueer word. Opnuut, met die gebruik van die eerstepersoonsvertelling hier, word die leser se aandag gevestig op die verhouding tussen ek en jy:

Hoe praat ek met jou? Jy met jou velwarm bowater en koue ondertone?
Het ek ’n spesiale taal nodig? ’n Nuwe tong? Hoe?

Jy moet jouself deur my verbeel en ek myself deur jou. Maar jy lê soos ’n sprakelose stemband tussen die oewers (308).

Die feit dat die titel van die boek in hierdie stukkie ge-eggo word, bevestig die deurslaggewende betekenis van hierdie gedeelte. Die gebruik van die tweedepersoonsvorm beklemtoon die problematiek van verhoudings tussen mense. Die moontlikheid om sigself te leer ken en om uiteindelik ook te kan verander – juis deur die kennis van die ander op te doen, deur te vereenselwig met die ander – word deur die wisseling tussen ’n eerste- en tweepersoonsverteller bevestig.

In die laaste kursiefgedrukte deel, “*vlerk*” (405), word op opvallende wyse afgewyk van die nou reeds verwagte tweedepersoonsverteller. Die ek-verteller waarmee die gedeelte begin, is soos die “jy” in die vorige gedeeltes besig om sigself te verbeel, in te dink, in ’n ander bestaan as ’n menslike. Die “ek” is hier ’n voël met ’n wye visie oor die hele land. Spoedig word die “ek” egter weer met ’n “jy” gekonfronteer:

Ek sak laer. My pupille trek saam. Dit is, dit moet wees. Altyd jy – die swaartekrag van verlange. Om by jou te wees. Van jou. [...] ek hou jou kop in my hand en druk jou droë lippe teen my bors. My binnekant spoel oor. Hoe het ek hierna verlang. Hoe gehalveer was ek hieronder (405).

Die “jy” word deurgaans aangespreek deur die “ek”. Die “ek” neem die versorging van die “jy” op sigself deur die aangesprokene se wonde te verbind en sy dors te les. Die grens tussen “ek” en “jy” word uiteindelik sodoende opgehef. Die “ek” en “jy” se bloed meng:

Ek buig oor jou gesig. Jy maak jou oë oop en ek sien myself vir die eerste keer. Jy maak jou oë wyer oop, en sien jouself daar, oortuigend geheel (405).

Die spanning van die verhouding tussen self en ander word hier die op spits gedryf. Die jy kan alleen geken word deur die self en die self kan alleen gesien word in die ander.

Die slotwoorde van ’n *Ander tongval* wat hierop volg, is egter ’n herhaling van die openingswoorde. Maar daar is ’n belangrike verskil: in die slotparagraaf word die tweedepersoonsvorm nie meer gebruik soos aan die begin nie. Die eerstepersoonsmeervoudsvorm word nou gebruik:

Dis asof die reën ons versigtig optel. Asof die reën ons geruik het. Asof reën ons kele skoonbeur. Êrens sif lig deur. Dit omvat alles (450).

Die gebruik van die eerstepersoonsvorm is moontlik gemaak deur die gebruik van die tweedepersoonsvorm. Die eerste persoon word gekonstitueer deur die tweede persoon en uiteindelik lei die herkenning tot die eerstepersoonsmeervoudsvorm. Die moontlike transformasie tot ’n “ons” waarin die radikale apartheid van ’n “ek” teenoor ’n “jy” opgehef word, word gesuggereer deur die persoonsvorm waarin vertel word.

5. Slot

’n *Ander tongval* is nie doilies vir die leunstoel in die Paleis vir Kuns nie – ook nie deel van die paneel vir sosiale relevansie nie. Die uitbuiting van verskillende vorme, die skuif van die grense van hierdie vorms wys op die krag van woorde, spesifiek op die krag van die vervreemdende, estetiese woord. Maar dit is ’n krag wat nie slegs aangewend word met die doel om te bevredig nie – deur die verandering van die vorm, die eksperimentering met die estetiese woord, word verandering moontlik gemaak – sosiaal, moreel, persoonlik.

Universiteit van Pretoria

Aantekeninge

1. Bladsynommers tussen hakies, sonder datum of outeur, verwys na Krog, Antjie. 2005.
2. Dit is seker moontlik om die teenwoordigheid van sewe van hierdie liriese gedeeltes teenoor die ses “Dele” te lees as voorkeur wat gegee word aan die poëtiese woord, veral omdat hierdie poëtiese stukkie die res van die werk ook “omsluit”.

Verwysings

ATTRIDGE, D.

2004. *The Singularity of Literature*. London: Routledge.

BACHELARD, G.

1994 (1968). *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press.

BOOTH, W.C.

1983 (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: Chicago University Press.

BOTHA, E.

1965. *Afrikaanse essayiste*. Kaapstad: Human & Rousseau.

CLOETE, T.T. (RED.).

1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.

CULLER, J.

2000 (1981). Story and Discourse in the Analysis of Narrative. In: Mcquillan, M. *The Narrative Reader*. London: Routledge: 104-108.

FLUDERNIK, M.

1994a. Introduction: Second-Person Narrative and Related Issues. *Style*, 28(3) Fall: 281-311.

1994b. Second-Person Narrative as a Test Case for Narratology: The Limits of Realism. *Style*, 28(3) Fall: 445-479.

KLAGES, M.

2006. *Literary Theory: A Guide for the Perplexed*. London: Continuum.

KROG, A.

2004. *’n Ander tongval*. Kaapstad: Tafelberg.

2006. *Verweerskrif*. Kaapstad: Umuzi.

LEVINAS, E.

1969 (1961). *Totality and Infinity*. Pittsburg: Duquesne University Press.

NORTHROP, F.

1957. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.

RICHARDSON, B.

2004. I ETCETERA. On the poetics and ideology of multipersoned narratives. In: Bal, M. *Narrative Theory. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. Vol III*. Oxfordshire: Routledge.

RICKMAN, H.P.

1996. *Philosophy in Literature*. London: Associated University Presses.

RICOEUR, P.

1991. Narrative Identity. *Philosophy Today*, 35(1) (1991(b)): 73-81.

2007 (1986). Imagination in Discourse and in Action. In: *From Text to Action. Essays in Hermeneutics II*. (Translated by Kathleen Blamey and John B Thompson.) Evanston, Illinois: Northwestern University Press: 168-187.

VAN GORP, H, ET AL.

1986. *Lexicon van literaire termen*. Groningen: Wolters-Noordhoff.

VILJOEN, L.

2009. *Ons ongehoorde soort. Beskouings oor die werk van Antjie Krog*. Stellenbosch: SUN PRESS.