

# 'Vakansiebrief' – 'n dekonstruksie-/dekonstruktiewe lesing

Hein Viljoen

## Opsomming

Hierdie artikel is 'n demonstrasie van hoe 'n gedig moontlik gedekonstrueer kan word, en nie soseer 'n inleiding tot dekonstruksie nie. Die uitgangspunt is A. P. Grové (1965) se lesing van 'Vakansiebrief' deur D. J. Opperman. Daarna word daar op verdere opposisies in die gedig af gelees, bv. lewe/dood, spraak/skrif. Sodoende word uiteindelik 'n verborge 'vrees', nl. vir die stilte en die nie-kan-skrif-nie, in die gedig blootgelê.

## Summary

This is a demonstration of a possible deconstructive reading rather than a theoretical introduction to deconstruction. Following the reading of A. P. Grové (1965) further oppositions in D. J. Opperman's poem 'Vakansiebrief' ('Letter while on holiday') are analyzed, oppositions like birth/death, speech/writing. In the end a latent fear of silence, of not being able to write, is discovered in the poem.

Wat is dekonstruksie? kan gevra word. 'n Antwoord daarop wil onmiddellik die dekonstruktiewe beweging om-skrif, be-paal, kortom be-perk, vasvang binne 'n omylnde sisteem. So iets druis in teen dekonstruksie, omdat dit juis die 'sisteem' wil transendeer, heeltemal buite die kategorieë van enige sisteem wil tree.

As sodanig is dekonstruksie 'n groot stuk kritiek op die Strukturalisme. Dit spruit, lyk my, voort uit 'n onvrede met die uitgangspunte van die Strukturalisme. Die meeste literatore het seker al 'n gevoel gekry dat die aantoon van strukture nie altyd die finale antwoord bied nie. Die dosent is, sê maar voor 'n klas, besig met 'n briljante analise van 'n roman. Hy ontdek die mooiste patrone en sien die verbasendste dinge in, dink hy. Maar sy gehoor het daar niks aan nie. En wat eintlik 'n treffende kunswerk is, gaan onder sy behandeling op die operasietafel dood. Dit kan natuurlik aan sy eie gebreke toegeskryf word: gebrek aan insig, aan oordragsvermoë. Dit kan egter ook 'n gebrek van die Strukturalistiese benadering wees.

'n Strukturalistiese benadering het altyd 'n versweë doel, naamlik om strukture, patrone, te vind. 'n Ondersoeker sien sekere patrone raak. Daarin lê die krag van die benadering. Elke struktuur wat hy raaksien, skakel egter ander strukture uit. So 'n struktuur stel 'n fokalisasie daar. Dit skep 'n sentrum waarbinne sekere patrone relevant is (rym, bv.), en ander nie (sê die herhaling van *s* in elke derde posisie van elke versreël). Dit is egter ook, omdat dit sekere patrone uitskakel, beperkend. Dit laat nie soveel moontlikheid toe soos die teks self nie. Daardeur word een van die boeiendste aspekte van 'n teks, naamlik die spel van signifikasie, afgesny (vgl. Culler, 1975:244).

Kan die sisteem oorskry/die sentrum verskuif word? Kragtens die diakritiese aard van betekenis, die *différance* soos Derrida dit noem, kan dit.

Daardeur kry die leser deel aan die kreatiewe spel van tekens. Dit kom neer op 'n beswering van 'infinite regress by the pleasure of infinite creation' (Culler, 1975:246).

In 'Signature event context' verduidelik Derrida (1977:195) kortliks wat dekonstruksie is. Hy sê dat 'n filosofiese opposisie (bv. tussen spraak en skrif) nie die twee terme gelykstel nie, maar die een altyd hoër plaas as die ander. Dan vervolg hy:

Deconstruction cannot be restricted or immediately pass to a neutralization: it must, through a double gesture, a double science, a double writing – put into practice a *reversal* of the classical opposition *and* a general *displacement* of the system. It is on that condition alone that deconstruction will provide the means of *intervening* in the field of oppositions it criticizes and that is also a field of non-discursive forces.

Wat hierop volg, is geen formele uiteensetting van wat dekonstruksie nou is of nie is nie, maar 'n demonstrasie van die genietinge van 'n teks van Opperman, nl. 'Vakansiebrief' (Opperman, 1947: 9). Agterna gesien, raak dit aan die kerntemas van Derrida (of kan dit ten minste so gelees word).

#### *Vakansiebrief*

Voor my in 'n mispel kras  
drie kraaie; my dae verdwyn  
in stiltes soos kwartels in lang gras.

Vanoggend toe ek erdwurms soek,  
raak ek oor 'n fossiel verstrooid  
soos oor 'n bladsy uit 'n muf dagboek.

'n Ou meid lê langs haar skerm, die wange  
weggesak, haar oë reën en sand  
in holtes van 'n maagklip opgevang.

Die berg se donker lies, vars spore  
van die likkewaan en kuttels van 'n bok  
roer iets in my van lank tevore;

maar die tarentaal sit stom  
op haar nes vol eiers – my hart broei  
oor die stad: glas, sink, beton.

Eintlik is hierdie lesing meer as net een lesing. Daarom wil ek begin met min of meer die 'standaardlesing', die 'gesaghebbende' lesing van hierdie gedig – die een deur A. P. Grové (1965).

#### **Eerste lesing: op die spoor van Grové**

Grové begin met 'n omskrywing van lees: die lees van 'n gedig gaan nie

daarom om dit mooi of lelik te bevind nie, maar dit gaan om insig in die gedig: veral dan om insig in die *patroon* van die gedig. Daaruit moet die leser uiteindelik kan verklaar waarom daar byvoorbeeld gepraat word van *drie* kraaie en nie van een, twee of vier nie.

Vervolgens demonstreer Grové hoe daar dan so 'op die patroon af' gelees word. Hy volg die volgorde van die strofes. In die eerste strofe word daar van drie kraaie gepraat, omdat drie nie 'n paar is (wat kan voortplant nie), maar met hulle onheilspellende gekras hier as onheilbodes verskyn. (In die Griekse mitologie is daar bv. drie wraakgodinne.) Die kraaie is ook roofvoëls. Daarom is dit gepas dat die beeld van die kwarteltjies vir die spreker in die gedig se dae gebruik word: net so vinnig as wat hulle wegvlug, verdwyn sy dae, sy lewe.

In strofe 2 is daar sprake van *erdwurms*. Hulle maak grond vrugbaar. Hulle is lewend. Die spreker in die gedig keer hom egter weg van hulle en raak *verstrooid* oor 'n *fossiel* – iets wat vroeër geleef het. En dit plaas hom in 'n muwwe, doodse atmosfeer – wat ooreenkom met iets soos 'n bladsy uit 'n ou dagboek.

Op hierdie punt kan die leser begin sien waarheen die patroon ontwikkel: in die gedig word lewende en veral vrugbare dinge genoem en in teenstelling daarmee dooie, lewelose, onvrugbare dinge. In elke strofe kry 'n mens hierdie teenstelling tussen vrugbare en onvrugbare dinge. 'n Mens kan dit soos volg tabelleer:

- |   |   |
|---|---|
| 1. stilte<br>(dood)<br>kwarteltjies verdwyn<br>(suggereer verganklikheid) | mispel<br>drie kraaie<br>(kan egter nie voortplant<br>nie, onheilbodes) |
| 2. fossiel<br>muf dagboek   | erdwurms  |
| 3. ou meid<br>sand  | maalklip (sonder meel)<br>oë, reën, modder                              |
| 4. spore van 'n<br>likkewaan, kuttels<br>van 'n bok                       | donker lies, iets roer  |

In strofe 3 vind ons die meid, wat vroeër wel lewe kon skenk, maar nou te oud is. En parallel met haar, die reën en sand (saam modder, sê Grové) waarmee haar oë vergelyk word in plaas van voedsel – meel – in die holtes van die maalklip. Reën suggereer wel lewe en vrugbaarheid, maar sand is steriel. As mens hulle saam as modder beskou, pas hulle in die patroon.

In strofe 4 het ons, volgens Grové, net aanduidings van lewe. Die spreker tref net *spore* van die likkewaan aan (weliswaar *vars* spore) en *kuttels* (uitwerpsels) van 'n bok. Dit is tekens van diere; die dier self ontbreek nog. Tog wek die tekens iets 'van lank tevore' by die spreker op, iets wat eintlik al verby is.

Tot hier in die gedig is die patroon duidelik: oor die algemeen bestaan elke strofe van die gedig uit twee dele. In die een deel word 'n suggestie van lewe

en vrugbaarheid opgewek, en in die tweede deel, in teenstelling daarmee, 'n suggestie van doodsheid en onvrugbaarheid. In strofe 5 tree daar egter 'n wending in, soos aangedui deur die woordjie *maar*. Iets gaan verander. In plaas van suggesties, spore of uitwerpsels van iets lewends, vind ons (sê Grové) hier die lewende ding self – die tarentaal, en boonop sit sy en broei. Daar is dus lewe en voortplanting. In die tweede helfte van hierdie strofe kom die woord *broei*, die voortplantingshandeling (sou mens by Grové kon voeg) wat tot dusver verswyg gebly het, nou uitdruklik na vore. Dit kontrasteer skerp met die *glas*, *sink* en *beton*, *die stad* wat daarnaas geplaas word. Hier word die patroon van die eerste vier strofes dus verbreek: die twee dele van hierdie strofe is nie meer teenstellend nie, maar loop nou parallel. Die hart wat broei oor die stad staan nie vir doodsheid en onvrugbaarheid nie. Uit hierdie broei op glas, sink en beton – onvrugbare dinge – gaan iets lewends gebore word, wil die patroon suggereer. En dit sal wees? Na alle waarskynlikheid: die gedig.

Ons kan dus saam met Grové konkludeer: 'n patroon word in die gedig opgebou en in die laaste strofe verbreek. Die patroon lê bloot. Ons het insig gekry in die gedig; gesien hoe die digter met sy woorde werk om die patroon tot stand te bring: 'n bousel wat self iets 'sê':

Die digter word omring deur 'n wêreld wat spreek van dood en verganklikheid. Dit sê die gedig. Maar uit die verganklike dinge kan die briëfskrywer (wat hier meer is as briëfskrywer) iets tot stand bring wat blywende betekenis het, onverganklik is. (Grové, 1965: 296)

Die digter is 'n maker en nie 'n prater nie.

## Tweede lesing: verder op die spoor van Grové

Grové neem 'n sterk en oortuigende patroon waar. Dit gebeur egter nie sonder sekere verwrings nie. Op sommige plekke moet die patroon maak pas word. Grové het moeite om die *drie kraaie* in die patroon in te pas. Hy sal ook moeite hê met daardie *mispel*. Dit is so dat die mispel lewe en dalk ook (of sodoende) vrugbaarheid suggereer, maar: die kraaie is *in* die mispel om te 'rym' met *stiltes*. Dit is 'n metaforiese konstruksie dié (vgl. Gräbe, 1983, vir hierdie analisetegniek vir metafore):

2. my dae verdwyn in stiltes

arg	FE	
└──────────┘		
arg		FE

Die fokusekspressie (FE) is die 'metaforiese term' waaraan die metafoer uitgeken kan word en wat die wisselwerking tussen FE en die argument (arg), die twee dele van die metafoer, aan die gang sit. Die tenor wat deur *my dae* geïmpliseer word, is 'my lewe', maar die vehicle is nie so maklik om af te lei nie: die dood, ja, maar seker ook niks doen of niks sê nie. Die klankverband tussen *mispel* en *stiltes* het ook 'n metaforiese waarde: dit maak van die stiltes

'n êrens, 'n plek (soos Grové ook suggereer), maar dan 'n leë plek, 'n nêrens. Hier word reeds twee belangrike Derridiaanse temas opgeroep.

Dit is verder alleen langs 'n mitologiese ompad dat die drie kraaie in Grové se patroon van vrugbaar/onvrugbaar ingepas kan word. Hoewel hy met twee pare teenstellings begin, lewe/dood en vrugbaar/onvrugbaar, bly daar op die ou end in sy patroon amper slegs die laaste een oor.

Dit is moontlik om die gedig so te lees dat die teenstelling tussen lewe en dood veel sterker na vore kom en dat daar sodoende 'n ander patroon raakgesien kan word. Miskien is die ou meid die sleutel daartoe. Dat sy onvrugbaar is en vrugbaar was, is waar, maar dit is vir my nie die voor-die-hand-liggende interpretasie van dié metafoor nie. Ook dat Grové reën en sand saam as *modder* beskou, is op die keper beskou nie baie oortuigend nie. Die voor-die-hand-liggende interpretasie hang af van die interpretasie van die belangrikste metafoor in vers 8 en 9.

Dat oë en *reën en sand* gelyk gestel word, is redelik onproblematis: die liggaam word materie. Stof is jy... Dit sê Grové ook. Maar die maalklip? Die enigste manier om dit te verstaan, is om *maalklip* as 'n fokusekspressie te beskou, wat tegelyk die vehicle (V) van die metafoor is. Wat is egter die argument of tenor (T)? Dit, dink ek, word geïmpliseer deur die frase 'haar wange weggesak, haar oë...' Die versweë tenor word saamgestel uit oë, wange, ens., en die *geheel* daarvan word gelykgestel aan 'n maalklip. Dit kom daarop neer dat die oorgang *oë – reën en sand* in die klein die oorgang X na *maalklip* eggo. Kortom, die maalklip is hier beeld van die gesig van die ou meid:

3. arg (=T) FE (=V)  
 ... haar oë *reën en sand*  
 FE? (=V)  
 in holtes van 'n *maalklip* opgevang

Dit suggereer ver-stening, aftakeling, verlies van skoonheid, versletenheid. Daaruit is dit duidelik dat die ou meid (en trouens die hele derde strofe) 'n beeld van ouderdom, aftakeling, die dreigende dood is. So word Grové se lesing van hierdie strofe (moet ek toegee) trouens ook bevestig. Hierdie metaforiese verband word versterk deur die klankverband tussen die drie woorde in belangrike posisies in strofe 3: wānge/weggesak.../opgevāng. Soortgelyke klankooreenkomste ('n soortgelyke patroon) kom in die laaste woorde in die eerste en laaste vers en die eerste woord in die middelste vers van strofe 1 en strofe 5 voor ('n verder simmetrie):

4. ... kras  
 drie kraaie  
 ... kwartels ...  
 ... stom  
 op ...  
 ... beton.

Die rymklank word oor die hele strofe versprei, en lê sodoende ook 'n skakel tussen die middelste vers en die twee ander.

Hoe lyk die hele patroon dus nou? Daar is 'n deurlopende teenstelling tussen dood en lewe in die gedig. Die drie kraaie is boodskappers van die dood, maar is self kraslewendig. Daarteenoor staan daar in die eerste strofe 'n bewussyn van die nuttelose verbygaan van die tyd, 'n verdwyn van die tyd (én die lewe) in die niks, die stilte. In strofe twee staan die lewende *erdwurms* teenoor die dooie *fossiel* (wat egter veel interessanter as die lewende dinge is – dit verstrooi, dit neem in beslag). Strofe 3 is, soos ek so pas betoog het, as geheel 'n beeld van die verganklikheid van die mens, die byna-nie-meer-lewende mens, die mens-besig-om-terug-te-keer na die aarde. Die ou meid is grond, sou mens sprekende met die spreekwoord, sê. In lyn daarmee kan die *iets* wat deur tekens van lewe in strofe 4 gewek word, daardie feitlik vergete, daardie irrelevante iets, 'n bewus-wees van jeug en jonkheid wees. Hier moet die patroon gerek word, hier tree die verskil na vore waarop ons 'n derde lesing dalk sou kon baseer. Die nog-lewende is egter in hierdie strofe baie duidelik, en volgens die patroon van die gedig (weliswaar nie simmetries oor al die strofes versprei nie) moet die iets van lank tevore met die teenpool, die dood, verbind word.

Dan kom ons by daardie *maar* van die slotstrofe. Teenstellend. Dit moet 'n wending suggereer. En nou lyk dit eenskaps asof die dood uit die gedig verdwyn het. Grové het, lyk my, op dieselfde probleem gestuit. Hy dui die kwessies van dood en verganklikheid in die eerste deel van die gedig wel aan, maar laat val dit teen die laaste strofe. Dood staan nie meer *teenoor* lewe nie: as ons Grové moet glo, staan dood en lewe nou parallel. Die teenstelling is opgehef.

In die slotstrofe word daar 'n analogie tussen *die tarentaal* en *my hart* getrek:

5.	a	b	c	d
	die tarentaal	sit stom	op haar nes	vol eiers
	my hart	broei	oor die stad	glas, sink, beton

Die parallel is volmaak. Mens sou van 'n tenor-sin (die een oor die tarentaal) en 'n vehicle-sin (die een oor die hart) kon praat. Op dié wyse word daar parallelle handeling geskep waarbinne daar minstens vier afsonderlike metafore voorkom: *my hart* is soos die tarentaal; *sit stom* is soos *broei* (of andersom: ek dink die analogie gee mens die reg om ook te lees: die tarentaal *broei/my hart sit stom* – nog 'n belangrike sleutel vir 'n derde lesing). Maar verder: die stad is soos 'n nes; *glas, sink, beton* is soos eiers. Uit lewelose dinge word by implikasie lewe gebroei.

Die metaforiese verband tussen *eiers* en *sink*, ens. kan egter weerskante toe gelees word: eiers is soos glas, sink, beton: leweloos, mineralies; glas, sink, beton is soos eiers: leweloos maar vol lewenspotensiaal, die oorsprong, die begin van alles. Eintlik, moet mens sê, tegelyk lewend en dood. Die patroon word verbreek om die volmaakte patroon te vorm. Die afwyking van die patroon is nie net 'n effektiewe manier om die gedig mee te sluit nie, maar stel self so 'n volmaakte patroon daar dat niks verder gesê kan word nie. Die

gedig raak geslote, hermeties. Die teenstelling word opgehef. Daardeur kom die eenheid, die totaliteit tot stand en word, as mens Hegel kan glo, die geheel, die Ware geskep. Die dinge kry verband met mekaar en kry sin.

Wat het egter van die dood en die tekens van die dood geword? Die digter het dit suutjies weggewerk: hy het die een woord deur 'n ander vervang. Het hy geskryf:

6. my hart sit stom oor die stad: glas, sink beton  
was die dood, die stilte van flussies, voldonge.

Die digter het een woord deur 'n ander vervang en daarmee die aakligste van alles, die doodsheid self, in lewe omvorm, verhinder dat die stilte alles inneem, die stilte afgeweer. Maar ons kan die vrees tussen die reëls lees. Immers, *die tarentaal sit stom* wyk af van die ander metafore in die laaste strofe. Die ander kom tot stand bloot deur jukstaposisie. Twee sinne word langs mekaar geplaas, maar hier is dit asof twee woorde uit die twee sinne omgeruil is. Hierdie twee metafore het elk 'n fokusekspressie en 'n argument. Die hart verrig 'n kreatiewe handeling. Daarteenoor is *sit stom*, hoewel 'n menslike handeling, skynbaar nie kreatief nie. (Nog stof vir 'n derde lesing.) Of stel die metaforiese verband ons in staat om albei te sê: die digter is 'n broeivoël; die broeivoël is 'n digter? Stom sit = gedigte voortbring?

### Derde lesing: die stilte en die nie-kan-skryf

Daar is in die gedig dus iets veel ergers as die dood. Dit is die letterlike stilte, die stom sit, die nie-kan-skryf, die opdroog van die digterlike vermoë. Dit word veral duidelik uit die diskursiewe beeld ('n geliefde tema van Derrida) wat hier gebruik word. Ons tweede lesing het 'n teenstelling tussen lewe en dood opgelewer, dood wat o.a. metafories in stilte 'teenwoordig' is. Maar dink byvoorbeeld aan die beeld:

7. raak ek oor 'n fossiel verstrooid  
soos oor 'n bladsy uit 'n muf dagboek.

Wat is die verband tussen 'n fossiel en 'n dagboek? Dat albei oud is? Muf is? Dood is? Nee, wat m.i. belangrik is, is dat albei *gelees* kan word. Dit is wat die metafoor sê: om verstrooid te raak oor 'n fossiel is soos om 'n dagboek te lees. Wat die spreker dus in hierdie gedig doen, is om die *boek van die natuur* te lees (of, dalk belangriker, dit juis nié te lees nie). *Verstrooid* beteken 'verspreid', 'afgetrokke van gedagtes', 'afgeleid', dus dalk ook 'ontspanne' (dink aan *verstrooiingslektuur*). Hier het ons by 'n belangrike Derridiaanse tema uitgekóm: die skrif. En dit bring ons by 'n ander patroon in die gedig uit: die opposisie lê nie net tussen vrugbaar en onvrugbaar nie of net tussen lewe en dood nie: *daar is in feitlik elke strofe ook 'n teenstelling tussen dit wat leesbaar is en dit wat nie is nie, tussen dit wat skryf, tekens, merke, spore laat, en dit wat dit nie laat nie*. Dit is nog 'n belangrike Derridiaanse tema: die spoor, merk, inskripsie, *trace* (wat in Frans nog veel meer beteken: 'litteken',

‘trauma’, ‘groef’ (in die sin van in iemand se voetspore volg), ook ‘indruk’, ‘impressie’).

In strofe 2 keer die spreker hom af van die erdwurms, waarskynlik omdat hulle nie leesbaar is soos die fossiel nie, nie tekens vertoon nie. In strofe 4 is daar egter baie tekens: die berg wat sinekdogees vir ’n dier staan, die *spore* van die likkewaan, die *kuttels* (merke, spore) van die bok. Daarteenoor staan die iets van lank tevore wat skynbaar nie leesbaar is nie. Of sou dit te vergesog wees om in die woord *roer* ook ’n metafoor te sien vir die maak van ’n inskripsie, ’n merkie, m.a.w. ook ’n skrifbeeld? *Roer* is tog letterlik ‘om aan te raak’ en *roer in my iets* tot ‘iets in my aanraak’, ‘’n indruk op my maak’?

In strofe 1 is hierdie teenstelling veel duideliker. Die nie-leesbare, dit wat geen merk laat nie, wat verdwyn, is ‘my dae’. Daarteenoor staan die kraaie wat kras. *Kras* is oorspronklik om ’n merk te maak, ’n skerp, puntige voorwerp oor ’n ander te beweeg en sodoende merke agter te laat. Die kraaie boots die geluid na wat so ’n krasbeweging maak. *Kras* is nie maar net klanknabootsend nie, maar het beslis iets met skryf te make. *Kras* is hier egter ook ’n *spraak*beeld, beskryf ’n geluid wat deur die kraaie voortgebring word. (Hulle kan mos glo ‘praat’.) Dit bring dus nog ’n belangrike tema van Derrida na vore: die teenstelling tussen spraak en skrif en die voorttrekery van spraak bo skrif. (Hy noem dit fonosentrisme.) In *kras* val spraak en skrif metafories saam.

Strofe 3 is ’n belangrike toets vir die geldigheid van die teenstelling tussen die leesbare en die nie-leesbare, want dit lyk of mens daarin geen lees- of spraakbeelde aantref nie. Die weggesakte wange kan suggereer dat spraak nie langer moontlik is nie of dat spraak ten minste aangetas is. Die reën en sand kan as tekens beskou word. So nie, kan mens die hele beeld van die ou meid, die hele strofe dus, beskou as *lesing*: dit wat afgelees word uit die boek van die natuur, nl. verganklikheid. Dit is dan leesresultaat. Dit lyk nie baie oortuigend nie. Dalk lewer dit materiaal vir ’n vierde lesing.

Daar is egter ’n ander kandidaat vir die leesbare. Waarom word die beeld van die maalklip gebruik? Dit is tog iets wat deur menslike gebruik verslete, gemerk geraak het. Dus sou mens kon sê die metafoor van die maalklip suggereer dat die ou meid se gesig ook so deur ‘hande’ gemerk, verslete, verweer is. Sy dra op haar gesig die spore, merke van die tyd. Sy is metafoor, beeld, eksempeel, maar veral: *leesbaar*.

In strofe 5, waar ons op grond van die vorige lesings weer ’n wending verwag, duik skielik ’n spraakbeeld op (een wat dié keer nie eers by benadering tot ’n skrifbeeld herlei kan word nie): ‘die tarentaal sit *stom*’. Sy kan nie lees nie, kan niks uit haar eiers aflei nie, het niks om te sê nie. Sy kontrasteer met die hart vir wie onleesbare, oninterpreteerbare dinge, wel leesbaar geword het. Die onleesbare dinge is in die stad: glas, sink, beton, en hulle word leesbaar.

Vir wie onleesbare dinge wel leesbaar geword het. Maar is dit werklik so? Elke strofe tot dusver het tekens bevat en het suggesties van skryf bevat. Wat het ons hier? ’n *Spraak*beeld, en boonop ’n beeld van nie-kan-praat: ‘sit *stom*’. Dit is juis een van Derrida se belangrikste beskuldigings teen die



Westerse denke dat dit logosentrië en fonosentrië is. Daarmee bedoel hy dat dit die woord, die logos, die waarheid sentraal plaas en die nie-talige negeer, en andersyds dat dit die spraak sentraal plaas en die skrif negeer. Die uitgangspunt daarvoor is die 'jouself-hoor-praat' (*s'entendre parler*):

The system of 'hearing (understanding)-oneself-speak' through the phonic substance – which *presents itself* as the nonexterior, nonmundane, therefore nonempirical or noncontingent signifier dominated the history of the world during an entire epoch, and has even produced the idea of the world . . . (Derrida 1980:7–8, sy kursief)

Dit het die idee van die wêreld geproduseer deur 'n onderskeid, 'n verskil te maak tussen wêreld en nie-wêreld. As dit *wêreld* sê, is die verskil daartussen en tussen nie-wêreld, en nog 'n hele swetterjoel tekens waarvan *wêreld* ook verskil, eintlik daarby inbegrepe. As mens *wêreld* sê (en die wêreld stel homself daarin aanwesig, of jy stel jouself daarin aanwesig, poneer jou aanwesigheid, jou *presence*), is dit eintlik 'n illusie, omdat 'n hele klomp afwesighede nodig is om hierdie *presence* moontlik te maak. Skrif, die sekondêre, dit wat afwesig is, dit wat louter *verskil* is, lê aan hierdie teenwoordigheid ten grondslag. Uit die voorafgaande is dit egter ook duidelik dat die opposisie tussen spraak en skrif eintlik die twee nie gelykstel nie, maar die een bo die ander plaas: spraak is primêr, is teenwoordig; skrif is sekondêr, afwesig. As spraak egter op afwesigheid, verskil, berus, word die hiërgie omgedraai, ge-dekonstueer, en die sekondêre term primêr geplaas.

Teen hierdie agtergrond lyk 'Vakansiebrief' bepaald eienaardig. Want wat gebeur hier? Uit die diskursiewe beelde lyk dit asof die digter *skryf* vooropstel, en *praat* ondergeskik maak. Immers, daar word konsekwent in die gedig die dinge hier en nou, die teenwoordige dinge, genegeer ten gunste van die leesbare. Die leesbare is nie die ding self nie, maar byvoorbeeld sy spore. Dit is die dinge wat *afwesig* is wat in die gedig die klem kry.

In strofe 1 is die kraaie en die mispel *teenwoordig*, maar die res van die strofe is 'n beeld van afwesigheid: 'my dae verdwyn', 'stiltes'. Ook die kwartels is afwesig, wil die taal suggereer: hulle kontrasteer met die kraaie wat 'voor my in die mispel . . . kras'. In strofe 2 keer die spreker hom af van die teenwoordige (die erdwurms, wat minstens potensieel teenwoordig is) ten gunste van die fossiel: self teenwoordig, sou mens kon sê, maar teken van 'n afwesigheid. 'Verstrooid' is hier teken van afwesigheid, maar dit dui ook aan dat die fossiel sterker boei as die erdwurms, die teenwoordige.

In strofe 3 is die onderskeid minder duidelik (dit bly maar 'n problematiese strofe dié). Oor die algemeen, seker, is die ou meid teenwoordig en die reën en sand en die maalklip afwesig (ás 'n vehicle van 'n metafoor ooit regtig afwesig kan wees: immers, 'n metafoor 'werk' met assosiasies teen 'teenwoordige' en 'afwesige' dinge). Maar sy is teken van 'n afwesigheid – die verganklikheid. Strofe 4 is weer makliker: spore, tekens is aanwesig; die diere self, ook die 'iets van lank tevore' is afwesig. Hier word weer eens duidelik op die afwesige gefokus. Hierdie patroon loop deur na die laaste strofe. Die hart *broei*, is intensief besig met afwesige dinge; nl. die stad en sy attribute: glas, sink, beton. Hierdie lesing lewer dus nie 'n parallellie tussen die twee dele van

die laaste strofe op nie, maar steeds 'n teenstelling: die teenstelling tussen die teenwoordige tarentaaleiers en die afwesige stad.

In die voorafgaande is die elemente van die gedig teenoor mekaar gestel ten opsigte van hulle letterlike teenwoordigheid binne die ruimte waaroor daar gepraat word. Teenwoordigheid by Derrida het egter ook te doen met teenwoordigheid aan die self. Ook hier kan mens konstateer dat die ek in die gedig deurgaans aan homself *afwesig* is. Sy dae verdwyn in stiltes; hy raak verstrooid oor 'n fossiel; hy ervaar iets van wat lankal verby is. Sels die ou meid, as teenhanger, spieëlbeeld van die ek, is aan haarself afwesig, besig om te verander in materie, maalklip te word. Hierdie duidelike teenstelling word nie in die laaste strofe opgehef nie, al sou mens *broei* as 'n teenwoordige, selfbewuste handeling kon beskou. Dit is een van die teenstellings tussen tarentaal en die ek aan die einde: *stom sit* dui 'n volledige bewustheid van die self aan; *broei* daarteenoor 'n gebrek aan teenwoordigheid aan die self, 'n intensief besig wees met iets afwesigs.

Hoe graag 'n mens dus ook al wil, dit lyk nie of die bemoeienis met die afwesige hom uit die gedig wil laat uitlees nie. *My hart broei oor die stad* is nie verniet sintakties parallel aan *ek raak verstrooid oor 'n fossiel* nie. Albei is leesbaar en as sodanig afwesig, die resultaat van skryf. Die gedig, kan 'n mens ten slotte konkludeer, de-konstrueer self die gewone opposisies en stel die leesbare bo die onmiddellik-ervaarbare, en bowendien ook die dood bo die lewe en die onvrugbare bo die vrugbare. *My hart broei oor die stad* kan as 'n steriele besigheid beskryf word; teennatuurlik. Hier is die rym welsprekend: *beton* word op *sit stom* gerym. Waar die natuur *stom* geword het, kan geen digter skryf nie. Waar die tekens in strofe 4 nog iets vaags by hom wek, weier die tarentaal om iets te sê, om betekenis, sin prys te gee. Die *maar*, hoewel teenstellend, hoef nie op die hele gedig betrek te word nie.

Kan die gedig self verder gedekonstrueer word? Daar is een moontlike weg. Ek het reeds hierbo aangedui dat daar in strofe 1, 3 en 5 soortgelyke klankpatrone voorkom: die verspreiding van die rymklanke oor die hele strofe heen. Dit laat 'n mens verwag dat die drie strofes semanties ook ekwivalent moet wees (moet ooreenkom of verskil). Nou is dit so dat daar agter die gedig 'n patroon sit, 'n patroon wat Derrida stellig die oorspronklike logosentrisme of etnosentrisme sou noem. Daar is naamlik 'n evolusionêre koers in die gedig: Dit beweeg van voëls na die mens en weer terug na 'n voël (kraaie – ou meid – tarentaal). Die mens word mooi in die middel van die gedig geplaas, in die derde strofe. Dit is egter ook die strofe waarin die mens en die lewelose materie die naaste aanmekaar gebring word. Die ou meid word grond, het ons gesê. In die laaste strofe kry ons ook 'n bemoeienis met lewelose materie (hoewel dan in mensverwerkte vorm): glas, sink, beton. Maar waar die lewelose materie in strofe 3 iets oor die mens sê, is dit nie so seker dat die mens wel iets oor die lewelose materie gesê kry nie, iets daaruit afgelees kry nie.

### **Suggesties vir 'n vierde lesing: die gat, die uitgeslotene**

Uit die voorgaande wil dit lyk of die digter met 'n kunsgreep en met 'n beroep

op die leser se optimisme (met 'n metafoor en met die suggestie van 'n wending wat nie 'n wending is nie) die onleesbare, die onvrugbare, die lewlose in hulle teendeel verander het. Die tekens van die omgekeerde, nl. die bevestiging van die onsêbare, die ongeseglike, kan 'n mens ook uit die beelde aflees. Maar is daar dinge wat heeltemal onleesbaar, onsêbaar bly? Wat radikaal deur die sisteem uitgesluit word? Hier is daar, lyk dit my, twee moontlikhede.

Die eerste word miskien min of meer nog in die gedig aangedui. Agter die gedig staan daar 'n verskil, naamlik die verskil tussen stad en land. Binne die diskursiewe ruimte van die Afrikaanse poësie kom die gedig neer op 'n afwysing van die 'boek van die natuur' en 'n vasbeslote wending na die 'boek van die stad' toe. Wat dus onsêbaar geword het (weliswaar in die gedig nog aanwesig as 'roer in my iets van lank tevore'), is gedigte soos 'Die vlakke', 'Die beste', Totius se deurtastende lees van die boek van die natuur, selfs Toon van den Heever se 'In die hoëveld'.

Die tweede moontlikheid is minder sêbaar. Hoe kan mens praat oor dit wat buite die sisteem lê? Dit wat die sisteem moontlik maak? Iewers in die gedig, kan mens aanneem, is daar 'n logosentrisme. Iewers is daar 'n gesag versteek waarop die digterlike gesag berus. Miskien suggereer die gedig tog dat die logos in die metafoor skuil – in (laat ek maar 'n bietjie moedswillig wees) die vervanging van een woord deur 'n ander (soos Aristoteles metafoor al omskryf het). Eintlik, lyk my, ontleen die gedig sy gesag aan die selfrefleksie van die slot. Die gedig is immers resultaat van daardie broeiery oor die afwesige stad. Al lesende die leesbare (en terwyl hy die nie-leesbare afwys) bring die digter die gedig tot stand. Die gedig verwerp homself, sou mens kon sê, omdat hy die lees van die boek van die natuur verwerp. Sodoende bevestig hy egter sy relevansie, sy *presence*. Selfrefleksie is die *logos* waaraan die gedig sy gesag ontleen. En wat is selfrefleksie anders as 'n digterlike troep?

## Verwysings

Insigte uit o.a. die volgende tekste vorm die basis van bostaande lesing van 'Vakansiebrief':

Anon. 1980. *Dictionnaire des noms communs*. Paris: Larousse/France Loisirs.

Culler, Jonathan. 1975. *Structuralist poetics*. London: Routledge & Kegan Paul.

Culler, Jonathan. 1983. *On deconstruction*. London: Routledge & Kegan Paul.

Derrida, Jacques. 1977. Signature event context. *Glyph* 1:172–197.

Derrida, Jacques. 1980.<sup>4</sup> *Of grammarology*. Trans. by G. C. Spivak. Baltimore and London: Johns Hopkins. (Oorspr. 1967 in Frans.)

Derrida, Jacques. 1981. Economimesis. *Diacritics* 11(2): 3–15. Summer. (Oorspr. 1975 in Frans.)

Gräbe, Ina. 1983. Metaforiese konstruksies in poëtiese taalgebruik – 'n tekstuele benadering. In: Sinclair, A. J. C. (red.). *G. S. Nienaber – 'n huldeblyk*. Bellville: Universiteit van Wes-Kaapland.

Grové, A. P. 1965. Die lees van 'n gedig. In: Grové, A.P. (samest.). 1974. *D. J. Opperman – dolosgooier van die woord*. Kaapstad: Tafelberg, pp. 292–296.

Norris, Christopher. 1982. *Deconstruction: theory and practice*. London and New York: Methuen.

Opperman, D. J. 1947.<sup>2</sup> *Heilige beeste*. Kaapstad: Nasionale Pers.