

Lina Spies

Lina Spies is 'n emeritus-professor en was voorheen verbonde aan die Departement Afrikaans en Nederlands, Universiteit van Stellenbosch.  
E-pos: linaspies@xsinet.co.za

## Die poësie van Elisabeth Eybers: 'n Digterskap van sewentig jaar

### The poetry of Elisabeth Eybers

The celebration of Elisabeth Eybers' 90<sup>th</sup> birthday on 26<sup>th</sup> February 2005 was a fitting occasion to take stock of this remarkable poet. She celebrated this occasion by publishing her twenty-first volume of poetry *Valreep / Stirrup-cup*, a poetic farewell to a life lived to the full. Her *Versamelde gedigte* (Collected Verse) spans a period of sixty-three years, from the publication of *Belydenis in die skemering* (Confessions in the twilight) in 1936 to her latest volume of poetry. My intention is to pay homage and to reappraise her work. In reappraising her work I follow in the main the method of close reading, a methodology, which despite its shortcomings, is "the best technique for revealing beauty and meaning in literature" as Camille Paglia rightly maintains in *Break, Blow, Burn* (2005). Furthermore, my approach follows Eybers' concept that poetry is closely linked to music and that a good poem should comply to the rules of rhythm and purity of sound. I shall follow as point of departure her seven poems set to music by the South African composer Hendrik Hofmeyr in his song cycle *Die stil avontuur* (The quiet adventure). In discussing Eybers' middle period, i.e. her collections published between 1950 and 1958, I argue that her poetry is as eloquent in its expression of joy as it is of sorrow. Following her emigration to The Netherlands in 1961, her most productive period followed. Her stature as a poet was confirmed with the award of the P.C. Hooft Prize in 1991, the highest honour to befall a Dutch poet. With the initial alienation from her native country and her eventual homecoming in another country, her poetic range expanded enormously. All along her connection to South Africa was not broken. She continues writing in Afrikaans, and her poetry bears testimony to the ongoing creative processes in search of self-realization. **Key words:** Elisabeth Eybers, Afrikaans poetry, music in poetry, the poet as immigrant.

### Inleiding en probleemstelling

Op 26 Februarie 2005 het Elisabeth Eybers haar negentigste verjaarsdag gevier, onder andere met die verskyning van haar een-en-twintigste bundel *Valreep / Stirrup-cup*. Dié toevoeging tot haar oeuvre is die vierde van haar tweektalige bundels waarin die Afrikaanse gedigte saam met hul Engelse ekwivalente opgeneem is: *Tydverdryf / Pas-time* (1996), *Verbruikersverse / Consumer's verse* (1997) en *Winter-surplus* (1999).

Die titel van die resente tweektalige bundel is soos dié van sy drie direkte voorgangers afkomstig uit die sfeer van die alledaagse lewe met assosiasies aan ons hedendaagse verbruikersmaatskappy. Die letterlike betekenis van "valreep", deur HAT tereg as "verouderd" aangedui, is "touleer om langs 'n skip af of op te klim". In Nederlands is dié woord veral in sy figuurlike betekenisse nog bekend en gebruiklik. Dit verwys na 'n ophande synde vertrek en het ook die betekenis van 'n "afskeidsdrankie".

Waar Eybers 'n "loopdop" op die "valreep van die lewe" drink, kyk sy terug. Dis vir my, nadat ek myself 'n leeftyd lank in haar werk verdiep het, genoegsame rede om haar merkwaardige oeuvre, van aanvang tot hede, in oënskou te neem en haar met 'n oorsigartikel te huldig. Dié oeuvre oorspan op hierdie tydstip sewentig jaar en een-en-twintig bundels waarin die volle siklus van 'n vrou se lewe beskryf word. Deur die woord van die digter neem ons in Eybers se poësie die groei waar van 'n jongmeisie tot jongvrou en moeder, tot middeljarige en bejaarde met al die daarmee gepaard gaande belewenisse: ekstase, verlies, verdriet, besinning, berusting. Daarmee het 'n ontwikkeling hom voltrek vanaf 'n hartstogtelike vasgryp en oorgawe aan die lewe tot en met die geleidelike loslaat daarvan. Aan dit alles – en veel meer – het Eybers uitdrukking gegee sonder om ooit die hoë eise wat sy aan die skryf van poësie gestel het, te verlaag. Sy het die voorneme getrou gebly wat sy uitspreek in die slotreëls van die gedig "Kritiek" uit *Einder*:

Wáár ek ook ophou of wanneer,  
hoop ek om nog oningehok te bly,  
nie weggebêre vir en voor my tyd  
– miskien wie weet, iets minder liggeraak,  
steeds met 'n tastende kieskeurigheid  
ook wat betref die yk van poësie.

In hierdie oorsigartikel wil ek konsentreer op haar poësie as 'n openbaring van haar "kieskeurigheid wat betref die yk van poësie". Dis 'n kieskeurigheid wat myns insiens in eerste instansie betrekking het op die taal van die digter. Die taal is immers sy/haar instrument. Die potensiaal van dié instrument lê in die meervoudigheid van die klanke en betekenis van woorde en die goeie – en eventuele groot – digter weet hoe om dit aan te wend en uit te buit om die besmoontlike resultaat te bereik: die gedig wat die poësie waardig is. My bedoeling met hierdie artikel is om Eybers se poësie te herevalueer en te herwaardeer eerder as om nuwe perspektiewe daarop te open. En omdat waardering vir my ten diepste gemoeid is met die taal van die gedig, volg ek in beginsel die metode van "close reading" – die stiplees van die teks – wat in die Afrikaanse poësiekritiek – soos vooraf binne die Franse en Anglo-Amerikaanse kritiek – in onguns en onbruik geraak het. Onder druk van die poststrukturalisme kon ek as dosent en kritikus dié benadering nog nooit, by die erkenning van die beperkinge daarvan, prysgee nie. Vir ondersteuning kan ek my nou beroep op die uitsprake van die gesaghebbende kultuurhistorikus en prominente poësie-interpretator Camille Paglia. In die inleiding tot haar mees resente publikasie *Break, Blow, Burn* waarin sy van die groot gedigte in die Anglo-Amerikaanse tradisie herlees, sê sy: "I believe that close reading, or what used to be called 'explication of text', not only is the best technique for *revealing beauty and meaning in literature* but is a superb instrument for the analysis of all art and culture (Paglia 2005: vii; my kursivering).

Tereg noem Paglia ook die tekortkominge van die tekskritiek: Waar geëis is dat slegs op die teks gekonsentreer moes word, is dit “ontvoog” – die skrywer/digter is belet om ’n woord mee te spreek – en uit die poëtiese en historiese konteks vervreem. Sy erken die waarde van die toepassing van poststrukturalistiese benaderingswyses op die omvattender genres, naamlik die roman en kortverhaal, maar met dié kwalifikasie: “It is helpless with lyric poems, where the individual word has enormous power and mystery and where the senses are played on by rhythm, mood and dream-like metaphors” (Paglia 2005: viii).

Dit is waaroor dit vir my in hierdie artikel gaan: die woordgebruik, sintuiglikheid, ritmes, stemminge en metafore in die liriek van Elisabeth Eybers. In my bespreking gaan ek uit van die verwantskap van haar poësie met die musiek. Sy het self die essensiële belang van dié verwantskap beklemtoon in haar besinning oor die ontstaan van ’n gedig en daarby aan die oor van die digter ’n primêre rol toegeken. Die komponis Hendrik Hofmeyr<sup>1</sup> se liedersiklus *Die stil avontuur* op tekste van Eybers is my vertrekpunt by die bespreking van haar dertigerpoësie.

### **Die betekenis van musiek vir Elisabeth Eybers**

Die musiek is nie vir alle digters belangrik nie, vir baie wel, onder andere vir die grotes in die Engelstalige wêreld soos T.S. Eliot; vir die twee Nederlandse “major poets”, Martinus Nijhoff en Gerrit Achterberg, en by ons, benewens ander ongetwyfeld ook vir Elisabeth Eybers. In ’n radiopraatjie oor haar vierde bundel *Die ander dors* (1946) het sy gesê:

My persoonlike voorkeur gaan uit na verse van alle tydperke (...) wat gebaseer is op algemeen-menslike ervaring en wat tegnies voldoen aan die wette van ritme en klankskoonheid. Ek glo dat poësie nou verwant is aan musiek, en dat as mens nie met ’n gevoelige oor gebore is nie, jy nie ’n mooi vers kan skryf of selfs die volle subtiele genot daarvan kan smaak nie” (Eybers 1978: 104).

Eybers probeer die aard van die musiek en die betekenis wat dit vir die mens het, omskryf in twee verse in haar bundel *Die helder haffaar* (1956), waarmee sy die tweede periode van haar digterskap inlui; ’n periode waarin sy die persoonlike belewenis sterker objektiveer. In die aanvangsreël van die gedig “Musiek” “definieer” sy, by wyse van spreke, dié kunsvorm as ’n andersoortige taal as die spreektaal van mense. Juis in die andersheid van die musiek as ’n “vorm van spraak” lê die vermoë daarvan om die mens te bevry uit die beperkinge van sy aardse bestaan:

Musiek, subtiele, liggaamlose taal,  
ontsmet ons van die aardse onheil, haal  
ons heelhuids op uit die geslote kring  
van tyd en ruimte. Engele het gesing  
lank voor die vroegste woordewisseling,  
(...)

Die karakterisering van die musiek met die treffende metafoor “liggaamlose taal” word verder gevoer daarin dat dit die mens ook as’t ware losmaak van sy “liggaam”, hom “uit die ruimte lig”. Die ritmiese gang van die eerste vier reëls, veral deur die enjambement waardeur reëls 2 en 3 oorloop in reël 4, stu die gedagte van liggaamloosheid voort en sluit dit af met ’n punt na “ruimte”, die voltooiing van ’n volsin. Die betoog oor die “liggaamlose taal” word onmiddellik voortgesit in die res van dieselfde reël deur ’n nuwe aspek daarvan te belig: die taal van die musiek het die taal van die mens voorafgegaan in die onbesmette sang van engele. Hiermee bevind die leser hom in die dimensie van die bo-aardse; die vóóraardse.

Die taal van mense bestaan uit woorde; mense kommunikeer met mekaar deur “woorde” te “wissel”. Maar anders as engelesang is hierdie kommunikasie nie noodwendig gerig op die oordrag van die skone en verheffende aan mekaar met die bedoeling van wedersydse verryking nie; dit kan degenerer tot ’n “woordewisseling:” (“I gesprek waarin daar getwis word” volgens die HAT). Hiermee is die motief van “onsuiwerheid en suiwering” aan die orde gestel waarna die aanvangswoord van reël 2 “onbesmet” vooruitgewys het (“van smetstowwe reinig; disinfekteer”: HAT).

Die religieuse sfeer wat deur verwysing na engelesang opgeroep is, word uitgebrei deur reëls 6 en 7 wat ’n direkte verwysing is na die Bybelverhaal van Dawid wat as skaapwagter (I Samuel 16: 11) van die skaapkuddes gehaal is om met sy siterspel koning Saul te kalmeer as die bose gees van hom besit geneem het (I Samuel 16: 23): “die skraal veewagttertjie moes telkens weer / met siterspel die bose gees besweer”. Van hieraf is dit vir ’n digter soos Eybers, wat ondanks haar agnostisisme, deur haar pastoriejeug Bybelsgevorm is, voor die hand liggend om haar gedagtegang te voltooi deur te verwys na die laaste basuin wat op die oordeelsdag die einde van die wêreld en die vernuwing van die mens deur die opstanding (I Korinthiërs 15: 51,52) sal aankondig (vgl. ook Openbaring 8, 9, 10).

Daarmee is die tweede strofe afgesluit en is ’n siklus voltooi vanaf die voorwêreldse tot en met die einde van die wêreld: vanaf singende engele tot die laaste basuin. Oor hierdie aarde, waarop die tragedie van menswees hom afgespeel het, span – vanaf sy skepping tot en met sy beëindiging – die musiek as ’t ware ’n boog van troos en geluk. Dit is die gedagte-inhoud van strofe 1, maar daarmee is die laaste woord nog nie gesê nie. Die stem wat ons vanaf die aanvangsreël hoor, is dié van ’n digter. Sy is hiperwoordbewus en weet noodwendig dat die woord in die gedig sy hoogste uitdruk-

king vind, maar terselfdertyd is daar by haar die besef dat in vergelyking met die musiek die poësie die mindere kunsvorm is. Dit konstateer sy in die klinkende slotkoeplet; die laaste akkoord wat die sublieme deurgekomponeerde gedig perfek voltooi:

(...)

en bo die dampe van die laaste puin  
sal slegs 'n enkele jubelende basuin  
die magte van die duisternis ontwig  
die chaos suiwer soos deur vuur en vloed.

Dan skrompel die deursigtigste gedig  
tot perkament bevuil met mensebloed.

Ook "Kind voor die klavier" is 'n sublieme gedig waarin die musiek – dié keer spesifiek dié van Mozart vir die klavesimbel – die rol vervul van suiwering en die verskaffing van sekerheid aan die jong adolessent met haar onstuimigheid, angs en verwarring, kenmerkend van die lewensfase waarin sy haar bevind. Die "troebel kolking" in haar tiernergemoed kan "oopvlak" en "verpuur" as sy Mozart se "stellinge" – deur hom "bevestig" op die "klavesimbaal" (wysiging tot die gangbare foutiewe uitspraak ter wille van die rym) – op die klavier "herhaal".

Die musiek, glo ek kategorieë, het van alle kunsvorme die sterkste vermoë tot transendensie. Dit is ten diepste die tema van albei Eybers se "musiekgedigte" wat onder die loep gekom het. In dié verband wil ek Paglia (2005: xiv) weer eens siteer: "Poetry's persistent theme of the sublime – the awesome vastness of the universe – is a religious perspective, even in atheists like Shelley." Dit geld ook vir die agnostiese Eybers. "Musiek" en "Kind voor die klavier" het 'n religieuse perspektief waar die musiek verband hou met die betree van 'n ander dimensie. Die speel van Mozart se musiek op die klavier is vir die tienerkind 'n transendente ervaring: "Sy tas tot oor die rand van die gebied / waar drome klank word, klaar en eksplisiet". Gevoer verby die grense van haarself, kom daar verstillig en verheldering in haar gemoed; bevind sy haar in 'n wêreld anderkant die alledaagse.

### **Die verwantskap tussen musiek en poësie**

Dit lê miskien op die weg van iemand wat sowel literêr as musikologies geskool is om die musikaliteit van 'n vers streng wetenskaplik te beskryf. Ek ag dit egter hoog-sonwaarskynlik: die *woord-kuns* is nou eenmaal nie die *toon-kuns* nie. T.S. Eliot (1969: 29) het daarom myns insiens gelyk as hy in sy essay "The music of poetry" sê:

It may appear strange that when I profess to be talking about the "music" of poetry, I put such emphasis upon conversation. But I would remind you, first, that the music of poetry is not something which exists apart from the meaning. Other-

wise, we could have poetry of great musical beauty which made no sense, and I have never come across such poetry.

Eliot se verstaan van die poësie lei tot belangwekkende gevolgtrekkings in verband met die musikale aard daarvan. Dit lê buite die bestek en bedoeling van hierdie artikel om die “musiek van Eybers se poësie” te bespreek, daarom volstaan ek met enkele insigte van Eliot wat verhelderend is vir my oorsigtelike bespreking van haar werk.

Waar Eliot die betekenis van die gedig in verband bring met gesprek (“conversation”) volg dit dat volgens hom die digter veral die ritmes van die spreektaal in die gedig moet opvang. Die digter of spreker voer immers ’n gesprek met die leser. Die musiek van die poësie moet latent wees in die taal van die gemeenskap op ’n sekere tydstip. Parafrase, sê Eliot tereg, kan nie die volle betekenis van ’n gedig oordra nie, want die digter gee grenservarings weer: anderkant dié grense faal woorde, maar is daar nog betekenis. Hy besluit: “So, while poetry attempts to convey something beyond what can be conveyed in prose rhythms, it remains all the same, one person talking to another; and this is just as true if you sing it, for singing is another way of talking” (Eliot 1969: 31). Daar is verse wat bedoel is om gesing te word en verse wat bedoel is om “gepraat / gesê te word” (“poetry meant to be sung”, “poetry meant to be spoken”), besluit Eliot (1969: 32).

Eliot (1969: 38) se slotsom lui: “I think that a poet may gain much from the study of music: how much technical knowledge of musical form is desirable I do not know, for I have not that technical knowledge myself. But I believe that the properties in which music concerns the poet most nearly, are the sense of rhythm and the sense of structure”. ’n Digter se musikaliteit is inderdaad in eerste instansie sy sin vir ritme en struktuur. Hoe seer Eybers oor hierdie sin beskik, het reeds geblyk uit die bespreking van “Musiek” en “Kind voor die klavier”; twee streng gekonstrueerde verse met elk ’n opvallende ritme.

### **Die vroeë poësie van Elisabeth Eybers: Die “stil avontuur” van vroue**

Die aanspraak van die vroeë poësie van Elisabeth Eybers op toenmalige Afrikaans-talige lesers en kritici was veral toe te skryf aan haar gestaltegewing aan die wêreld van die vrou. Haar intiem-persoonlike belewenis van liefde, swangerskap en geboorte het sy weergegee sonder verswyging van die erotiese en biologiese aspekte daaraan verbonde. Deurdadig sy op dié wyse vir die eerste keer in Afrikaans aan die vrou stem verleen het, het sy ’n belangrike bydrae gelewer tot die vernuwing van Dertig. Dis ’n rigting wat intussen verder gevoer is in die Afrikaanse poësie met groter seksuele uitgesprokenheid as wat indertyd in Eybers se liefdes- en swangerskaps-verse verras – en selfs geskok – het, onder andere deur Antjie Krog in *Mannin* (1975).

Die iets denigrerends wat mens hoor in die titel van D.J. Opperman se hoofstuk “Elisabeth Eybers: Die vroulike aanvulling” in sy gepubliseerde doktorsale proefskrif *Digtters van Dertig* (1953) moet nie buite perspektief vergroot word nie. Opperman skryf voor die hoogty van Vrouestudies en die feministiese literatuurkritiek. In sy waardering van die Dertigers wil hy juis die aard van die vernuwing wat hulle bring, presies peil en duidelik omskryf. Sy vertrekpunt in sy bespreking van Eybers se dertigerpoësie stel hierdie oogmerk dan ook pertinent aan die orde: “Die Afrikaanse letterkunde was baie lank hoofsaaklik ’n letterkunde van die man se siening van die lewe (...) Eers met die Dertigers – daardie geslag by wie ons reeds so ’n *groot verskeidenheid* en *hoë gehalte* van werk aantref – kry ons die vroulike aanvulling in ons letterkunde: in die poësie met Elisabeth Eybers en in die prosa met Hettie Smit” (Opperman 1962: 351; my kursivering).

Naas “groot verskeidenheid” plaas Opperman onvoorwaardelik die klem op “hoë gehalte”. Vir hom het dit altyd gegaan oor vernuwing met gehalte. In sy slotsom oor Eybers se werk sê hy: “[H]aar beste gedigte het ’n suiwerheid, eenvoud en menslikheid wat jou hoogste waardering afdwing”. En met verwysing na seker haar bekendste vers tot op hede “Maria” – wat sy op die jeugdige leeftyd van agtien geskryf en wat nog altyd ’n hoogtepunt in haar oeuvre verteenwoordig – vervolg hy: “Wanneer baie van die dinamiese belydenisverse van Dertig, die metafisiese verse en die gedigte oor die geding met God vergeet is, sal daar nog in Afrikaans gelees word van ‘Maria’, van Elisabeth Eybers se gedigte oor die vrou, oor die moederskap en die herinnering aan haar jeug” (Opperman 1962: 382).

Om hul “suiwerheid, eenvoud en menslikheid” en veral ook om die algemeen-menslike uitbeelding daarin van die liefdesverhouding tussen man en vrou – ’n blywende motief met onverminderde trefkrag in alle literature – word Eybers se vroeëre verse nie net gelees nie, maar ook getoonset. In 2004 het die *grand dame* van die Afrikaanse poësie haar negentigste jaar ingegaan en is die Woordfees op Stellenbosch in Maart 2004 aan haar gewy. Met die oog daarop het ek Hendrik Hofmeyr genader om ’n siklus uit haar werk te toonset na die voorbeeld van die Duitse liederkomponis Robert Schumann se *Frauenliebe und -leben*.

Hofmeyr was vir my die vanselfsprekende komponis om te nader omrede van sy uitgesproke liefde vir Eybers se werk, veral vir haar dertigerpoësie waaruit hy drie verse getoonset het: “Herfs” (*Die stil avontuur*) en “Herinnering” en “Grys middag” (*Die vrou en ander verse*). In my versoek het hy onmiddellik die gulde geleentheid gesien om sy Eybers-repertorium uit te brei. Wat hom benewens sy aanvoeling vir Eybers volledig toegerus het vir die toonsetting van ’n Afrikaanse *Frauenliebe und -leben* is sy passie vir Schumann as liederkomponis.<sup>2</sup>

Na analogie van die Schumann-siklus het Hofmeyr – met geringe inspraak van my – ’n weloorwoë keuse van gedigte uit Eybers se oeuvre gemaak om die verloop van ’n vrou se lewe te beskryf, vanaf die ontmoeting met die geliefde tot en met sy

dood. In sy keuse is Hofmeyr gehelp deur 'n onmiskenbare sikliese tendens in Eybers se werk. So byvoorbeeld voltrek die ontwikkeling in 'n vrouelewe hom vanaf ver-lange tot vervulling in die laaste vyf verse van *Die stil avontuur*.

Al is daar geen direkte aanduiding dat Eybers dié verse as 'n siklus gekonsipieer het nie, kan dit wel so gelees word soos wat die titels reeds te kenne gee: "Voorberei-ding", "Verwagting", "Vervulling", "Die moeder", "Die eerste nag". Vanaf die liefdes-daad, deur die periode van verwagting, word beweeg na die geboorte van 'n kind en na die vreugdevolle belewenis van moederskap, ook by die besef van die verant-woordelikhede wat dit meebring. "Die eerste nag" neem die vorm aan van die moe-der se gebed vir die slapende kind as sy die eerste nag by haar waak.

Dié vyf verse is 'n klein siklus van die moederskap, maar soos Schumann wil Hofmeyr "die stil avontuur" van vroueas – hy kies dié titel van Eybers se tweede bundel vir sy siklus – oor 'n veel langer tydspan laat strek. Daar is 'n losser verband tussen die verse wat hy kies, maar hulle konstitueer 'n onteenseglike siklus. In my bespreking wil ek dié verband uitlig, onder andere deur vergelyking met die gedigte van Adelbert von Chamisso; die digsiklus wat as teks gedien het vir Schumann se *Frauenliebe und -leben*.

In die eerste gedig van Chamisso ervaar die jongmeisie, by die besef dat sy verlief is, 'n angstige huiwering, die gevoel dat sy verblind is deur die man en die drang om te huil: dít alles op 'n intens-besinnende wyse. Eers in die tweede gedig neem ekstase en opwinding oor as sy die man – nou uitgesproke die geliefde – besing as die "heerlikste van almal" ("Er, der Herrlichste von allen").

Vier van die sewe gedigte wat Hofmeyr vir sy siklus kies, kom uit *Die stil avontuur*, Eybers se tweede bundel van 1939; 'n verdere motivering vir sy keuse van dié titel vir sy siklus. Drie daarvan is sonnette wat in chronologiese volgorde in die bundel ver-skyn en met hulle neem Hofmeyr se siklus 'n aanvang. Die eerste sonnet "Die ontmoeting" adem dieselfde sfeer as die eerste gedig van Chamisso: verliefdheid, verwon-dering, vrees. Die verliefde meisie onthou haar onlangse ontmoeting met die geliefde as 'n *herkenning*. In "stil afwagting" (reël 6) op sy koms het sy haar jonkheid, maagde-likheid en bereidheid "om te ly" (reël 3) vir hom "bewaar" (reël 1). Noudat hy gekom het as die *bedoelde één* – "want bo ons hoofde was dieselfde ster / en in ons harte was dieselfde droom" (reëls 7, 8) – om sy aanspraak op haar te bevestig, is die wete byna beangstigend:

Ek het alreeds die gretigheid geweet  
van jou gelaat, en dikwels het ek jou stem  
gehoor met ligte aarseling en klem ...

Toe was dit dat opeens die sagte kreet  
van welkom klankloos bly: met 'n gebaar  
van vae ontsteltenis staan ons voor mekaar.



Die tweede sonnet "Ontwaking" volg direk op "Ontmoeting" in *Die stil avontuur* maar is deur Eybers weggelaat in haar *Versamelde gedigte*. Wat ook al haar redes daarvoor is, pas dit as weergawe van seksuele oorgawe perfek binne die kontinue ontwikkeling van 'n liefdesverhouding waarin die droom oorgaan tot die daad. In die oktaaf ontwikkel die seksuele drif, gewek uit die "aarselend' skuheid van die jeug" (reël 1), tot en met die oomblik dat die wil tot oorgawe aan mekaar so sterk is dat dit nie anders kan nie as dat die "droom" prysgegee word ter wille van die momentele "wonder" van die liefdesdaad (reëls 7, 8); maagdelike onskuld ter wille van erotiese ekstase. Die gedig kombineer die vorm van die Italiaanse en Engelse sonnet. Die beletseltokens wat die oktaaf inlei, suggereer die voltrekking van die liefdesdaad waardeur die verhouding na 'n ander vlak verplaas word:

... Dan is daar niks ontasbaar en verward  
meer tussen ons, en deur ons groei die drang  
om ál wat ons kan indrink, te ontvang,  
totdat die Liefde aan ons donker hart  
bloeï soos 'n ligte blom wat, goud-deurvlam,  
in snel ontplooiing oopkelk aan die stam.

Na die jubelende passie wat Hofmeyr in ooreenstemming met Chamisso en Schumann in sy toonsetting vasvang verwys – in ooreenstemming met 'n Engelse sonnet – die twee rymende slotreëls vooruit na die volkome verwesenliking van die verhouding in die toekoms: die oopgaan van 'n blom; metafoor vir die geboorte van 'n kind.

As teks van die derde lied kies Hofmeyr die sonnet uit *Die stil avontuur* waarin die vrou haar die liggaam van die beminde man voorstel "stil gestrek" in die dood sonder die begeerte waaraan sy haar ekstatische liefdesvervulling in die hede te danke het. Hierby verkry die siklus 'n somber ondertoon wat kenmerkend is van baie van Eybers se vroeë liefdesverse. Ook veroorsaak die lied 'n verdragingsmoment in die ontwikkelingsgang van die siklus omdat die noodwendige vervolmaking deur die geboorte van 'n kind uitgestel word. Die gedig is nog opgeneem in Eybers se "selfverworwe Pre-Raphaelitiese droomsfeer" (Opperman 1962: 374) waardeur die jongvrou ook die dood romantiseer: "In daardie laaste nag van *trae wonder* / wat vreemd sal wees en vreeslik..." (my kursivering).

Hofmeyr gee 'n veel strakker ontwikkeling van 'n vrou se liefdeslewe as Schumann. Hy is daartoe in staat gestel deurdat hy self die verse kon kies uit 'n omvattende poëtiese oeuvre, terwyl Schumann gebonde was aan 'n bestaande digsiklus. Die momente wat die derde, vierde en vyfde gedig van Chamisso in Schumann se toonsetting verteenwoordig, ontbreek in Hofmeyr se siklus: "Ich kann's nicht fassen, nicht glauben" (die meisie se verruking by die ongelooflike besef dat die beminde man haar ook liefhet), "Du Ring an meinem Finger" (die stille vreugde dat sy sý ring kan dra), "Helft mir, ihr Schwestern" (afskied van haar jongmeisielewe as sy haar bruidsrok

aantrek). Eers in die sesde gedig "Süsser Freund" gee Chamisso die voltrekking van die seksdaad as 'n versweë moment waarvan net die jongvrou se belydenis van haar emosionele reaksies daarop, getuig. Haar ontroering bereik sy kulminasiepunt as sy haar vooruitsig op die geboorte van 'n kind bely.

'n Swangerskapsgedig vanuit die vroulike perspektief van sy siklus, het buite die vermoë en bedoeling van Chamisso geval, omrede van die aard van sy digterskap en die noodwendige beperktheid van 'n man se inlewingsvermoë in die ervaringswêreld van 'n vrou. Ongetwyfeld ook in die literêre konvensies van die periode (1804-1838) waartydens hy gedig het (Fischer-Dieskau 1988: 66). Ná die konsumering van die huwelik in die sesde gedig gee hy in die sewende gedig "An meinem Herzen" ("Aan my hart") die ekstase weer van die jong moeder terwyl sy haar eersteling soog. Na die verdragingsmoment wat sy derde lied in die verloop van sy siklus veroorsaak het, hervat Hofmeyr die chronologiese gang van gebeure in die jong vrou se liefdeslewe in sy vierde lied, 'n toonsetting van Eybers se swangerskapsgedig "Heimwee" uit *Die vrou en ander verse*.

Waar die vrou haar in haar swangerskap met die natuur vereenselwig, kry die gedig 'n ekstra dimensie en skryf Eybers van haar digste verse met 'n swangerskapsmotief, wat pragtig geïllustreer word deur "Heimwee". Daar is iets paradoksaals in 'n toekomsgerigte vers met die titel "Heimwee" en juis daarin lê veel van die trefkrag van hierdie sonnet met sy stuwende ritme:

Enmaal-miskien was ek toe nog 'n kind –  
was alle dae soos hierdie winterdag,  
die lug so yl en klaar en koesterend sag,  
die son so ver en vlamloos en die wind  
swygsaam, met nou en dan 'n wye sug  
wat glansend oor die gras 'n ligte streep  
van helder, omgeboë halms sleep;  
'n onderstroom van lente in die lug,  
onkeerbaar soos die lewe in my skoot  
en wreed en dringend met die teer geweld  
van alle wasdom, ryk aan soete onrus  
wat hygend in my hart en longe opstoot  
tot ek 'n blinde koers vat deur die veld  
waar elke geur louter herinnering is.

Die helder winterdag het 'n volkomenheid in homself wat die spreker in verband bring met 'n vroeëre lewensfase – moontlik haar gelukkige kindertyd – toe alle dinge so vredig en volkome was. Sy besef egter dat sy nie na so 'n vroeëre gelukstyd kan terugkeer nie, want die lewe gaan meedoenloos voort; daar is "'n onderstroom van lente in die lug, / onkeerbaar soos die lewe in my skoot". Eybers versoen op treffende

wyse twee teenstellende gemoedsbewegings in hierdie sonnet: heimwee na die verlede en toekomsverwagting. Onder die skyn van rus verkeer die natuur in 'n toestand van durende metamorfose. Die bewussyn daarvan, waarmee die pynlike besef saamhang dat die siklus van seisoene hom herhaal anders as die lewensiklus van die mens, is verantwoordelik vir die konflikterende stemmings van Eybers se ek-spreker.

Ná die oksimoron-verwante "soete onrus" ('n kenmerkende Eybers-stylfiguur) wat die verwagte moeder in "Heimwee" 'n "blinde koers" laat inslaan "deur die veld", spreek uit die gedig "Nocturne" (*Die vrou en ander verse*) volkome geluk in die nagtelike samesyn van moeder en kind. Dis 'n gedig wat vra om toonsetting weens die melodieusheid daarvan – die sfeer wat dit oproep en die volgehoue metrum van die rymende koeplette – en ekwivalent aan Schumann se sewende lied "An meinem Herzen", neem dit die vyfde plek in Hofmeyr se siklus in. Die titel "Nocturne" het betrekking op die vorm én inhoud van die vers. "Nocturne" beteken "nagmusiek" en word gekarakteriseer as "dromerige, teer en vloeiende musiek, gewoonlik vir een instrument maar ook vir die stem en groter ensembles" (Human 1992: 171). Soos wat 'n "nocturne" volgens die woordeboekdefinisie<sup>3</sup> die indruk verklank wat die nag op die gemoed maak, is die Eybers-vers 'n liriese weergawe van die indrukke wat die kind op die moeder maak by die wisselende lig van die maan:

Die swewende maanlig lê yl rondom ons  
en glim op jou voorhoof soos perskedons

en blink soos 'n skulp aan die waterkant  
in die sorglose holte van jou hand

en gly langs jou trillende wimpers en raak  
aan die sagte duik wat jou slape maak

en vou om jou ooglede warm en rond  
en skuil in die skaduwee onder jou mond.

"Nocturne" sluit af met drie bespiegelende koeplette waarin die moeder haar, op grond van haar kind se "smetteloosheid", afvra of sy nie "deel van 'n droom se ver-raad moet wees" nie. Niks is volmaak nie, daarom huiwer vrees en twyfel aan die grond van elke betekenisvolle intieme verhouding.

Schumann maak 'n ingrypende sprong van sy sewende lied, met sy jubeling oor liefdesvervulling in moederskap, na sy agste lied "Nun hast du mir den ersten Schmerz getan" (Nou het jy my vir die eerste keer leed aangedoen) waarmee hy sy siklus afsluit; 'n elegiese lied oor die dood van die man. Die musiek bewerkstellig die oorgang tussen twee emosionele uiterstes. Die laaste lied het die aard van 'n "tragiese resitatief" (Sams 1969: 137), maar deur sy naspel herroep die komponis die musiek

van die eerste lied: "By this means Schumann seeks to re-establish the mood of first love in youth as the final truth and message" (Sams 1969: 137).

Van die meditatiewe droomsfeer van "Nocturne" wat Hofmeyr vasvang in sy toonsetting verskuif hy, anders as Schumann, nie die aandag onmiddellik na die einde van die verhouding deur die dood van die man nie, maar betrek hy eers 'n later stadium in die verhouding waar die jeugliefde op 'n volwassener vlak herbevestig word. Dit doen hy deur die toonsetting van die gedig "Die antwoord"; weer eens uit Eybers se *Die stil avontuur*.

Waar die moeder aan die einde van haar bespiegeling in "Nocturne" gevrees het dat haar kind – onwerklik mooi in die lig van die maan – "deel van 'n droom se verraad moet wees", het "Die antwoord" dit oor die moontlikheid van verraad binne die man-vrou-verhouding. Op die vraag van die man of sy hom liefhet, bevestig die vrou haar liefde vir hom soos Petrus dit, ná sy verraad, in die oortreffende trap moes doen teenoor die opgestane Christus aan die see van Tiberias (Joh 21: 17):

Drie maal het hy gevra... Daar was alleen  
die één gebroke antwoord oor vir een  
wat in die nag oor eie verraad moes ween.

Wanneer ek elke roekelose eed  
van eew'ge trou en liefde reeds vergeet  
het, sal ek nog soos Petrus sê: Jy wéét...

Die laaste en grootste spelbederwer is die dood. Soos Schumann sluit Hofmeyr sy lieder-siklus af met die vrou se verlies van die geliefde. Daarvoor gebruik hy die slotkwatryn van die elegiese siklus in *Onderdak* wat 'n hoogtepunt in Eybers se oeuvre verteenwoordig.<sup>4</sup> "Wag" voltooi daarin 'n later kortstondige maar intense liefdes-verhouding:

Omarm hom sag.  
Jy het hom, aarde, en jy mag hom hou  
langer dan elke vrou.  
Ek hou die wag.

Juis omdat die nugter-konstaterende spreekwyse met die skrynende ondertoon, 'n kontras vorm met die romantiese toon in die voorafgaande verse, sluit die slotkwatryn naatloos daarby aan binne die Hofmeyr-siklus. Die stem van die dromende jongmeisie en die ekstatische jongvrou waarin die ondertone van toekomstige verdriet reeds hoorbaar was, word die stem van die ouer, wyser vrou in haar stil aanvaarding van verlies.

Opperman (1962: 376) het grootliks gelyk gehad in sy slotsom oor Eybers se dertigerpoësie toe hy beweer het: "'n Mens is selde in Elisabeth Eybers se poësie bewus

van die 'heelal' of 'n ander wysheid as dié van die vrou. Haar poësie speel hom af binne huishoudelike dimensies en betrekkings: die verhouding tussen vrou en man, vrou en vrou, tussen moeder en kind en tussen die vrou en haar ego". Die beperkte wêreld wat sy vergestalt, het egter 'n intimiteit wat tydloos is en wat juis 'n komponis soos Hofmeyr, volgens eie verklaring, aantrek.

Die karakterisering wat Eric Sams (1969: 6) gee van die wêreld van Schumann se liedkuns kan net so van toepassing gemaak word op Eybers se vroeëre poësie:

His own music is at one with sky and springtime (...) True, he is most at home in the little world of leaves, rainfall, and birdsong, just as he is most at home in the little world of love, marriage and children. But his own feeling unites both realms; roadside and hearthside, starlight and firelight, in ways which often give the music great range and power.

Die vergelyking tussen die wêreld van 'n komponis en van 'n digter is geregverdig waar dit so 'n literêre komponis soos Schumann geld. Sy vader was 'n boekhandelaar met literêre ambisies en Robert het tussen boeke grootgeword en lewenslank 'n sekere dualisme behou tussen sy musikale en sy literêre aard (Fischer-Dieskau 1988: 8). Fischer-Dieskau (1988: 11) sê oor Schumann: "Having grown up surrounded with books, Schumann viewed the world through the eyes of a poet and spoke the poet's language (...) His music and poetry were of a piece". Dit is volgens Sams (1969: 2) Schumann se behoefte aan "verbal expressiveness" wat hom aangetrek het na die siklus en waarom sy siklusse sy beroemdste en kenmerkendste toonsettings geword het. Interessant genoeg toonset ook Hendrik Hofmeyr by voorkeur liedsiklusse.

Hofmeyr was in die gelukkige posisie dat hy verse met veel meer dimensie kon toonset vir sy *Die stil avontuur*-siklus as Schumann wat vir sy *Frauenliebe und -leben* aangewese was op Chamisso se digsiklus. Aan die verse van Elisabeth Eybers wat bespreek is as voorbeelde van haar vroeë poësie gee die volgehoue donker ondertone 'n dimensie wat ontbreek aan Chamisso se verse. Schumann het dié dimensie toegevoeg om hulle sodoende binne sy siklus te verhef tot 'n vlak van tydlose waarde en skoonheid.

Waar Eybers se verse, soos Opperman dit stel, hulle afspeel binne "huishoudelike dimensies", blyk dit ook dat 'n bewussyn van die "heelal" nie volkome afwesig is nie: die maanlig wek in "Nocturne" 'n sekere angs by die ek-spreker op en die "teer geweld" van die ontwakende lente in die natuur laat haar 'n "blinde koers vat deur die veld". Eybers se dertigerpoësie het myns insiens 'n omvang en krag wat aanvanklik nie genoegsaam besef is nie. Ook het dit duidelik geword hoe haar woordgebruik musikale waardes gehoorsaam om 'n besondere skoonheid aan haar vroeë verse te verleen.

## Die helder middeljare: 'n behoue en verskerpte sintuiglikheid

In haar literêre opstelle waaroor ons beskik danksy J.C. Kannemeyer wat dit byeengebring het onder die titel *Voetpad van verkenning*, het Eybers haar herhaaldelik skerpsinning uitgespreek oor die aard van die poësie en die digterskap. Onder die afdeling "Die betekenis van musiek vir Elisabeth Eybers" in hierdie artikel het haar siening van die verwantskap tussen musiek en poësie reeds ter sprake gekom. Benewens soortgelyke uitsprake binne konteks van praatjies, resensies en kritiese opstelle, het haar omvattendste en indringendste beskouing oor die digkuns neerslag gevind in haar Brusselse lesing van 1963 wat Kannemeyer opneem onder die kriptiese titel "Oor poësie". Daarin sê sy onder meer:

Poësie streef na sintese en versoening, na die troos en die sekerheid van iets wat ten spyte van alle vermurwing en alle verdriet tog mooi en blywend en heel is.

'n Digter moet sover moontlik die sintuiglikheid van sy kinderjare behou, die erns en die uitgelatenheid van sy adolensensie, die onafhanklikheidsdrang van sy jeug en daarby die selfkritiek van sy volwassenheid (Eybers 1978: 109).

Eybers se sintuiglikheid het toegeneem in intensiteit en van haar sterkste verse geïnspireer in haar middelperiode, veral in die onvolprese hoogtepunt *Die helder halfjaar* (1956). 'n Vergelyking tussen hierdie vernuwende verse en verse uit haar vroeëre werk wat eweneens sentreer om visuele waarneming, laat interessante verskille blyk. Dis veelbetekenend dat drie sodanige gedigte uit *Die vrou en ander verse* titels het wat nie verwys na die natuurbelewens wat daarin tot uitdrukking kom nie, maar na die mens se vermoë om te onthou: "Heimwee" – wat uitvoerig onder die afdeling "Die verwantskap tussen musiek en poësie" bespreek is – "Herinnering" en "Droom". In "Herinnering" onthou sy die indruk wat die opkoms van die maan by geleentheid op haar gevoelige adolensente gemoed gemaak het en in "Droom" herroep sy die West-Transvaalse dorp Schweizer-Reneke waar sy grootgeword het. Eybers slaag uitmuntend daarin om 'n delikate ewewig tussen sintuiglike waarneming en bespiegeling in hierdie drie gedigte te handhaaf en Opperman (1962: 372) sonder hulle dan ook uit as "seker van die mees stemmingstere verse wat ons in Afrikaans het". Eybers het nie altyd die balans tussen die sintuiglike en bespiegelende gevind nie. Kritici soos P. du P. Grobler, A.P. Grové en D.J. Opperman het, by alle waardering, hulle steeds meer uitgespreek teen die bewerende aard van haar poësie en die daarmee gepaard gaande neiging tot verstandelikheid; haar gebrek aan metaforiese vermoë en skerp sintuiglikheid.

Dit alles het verander met *Die helder halfjaar*. Meteens is daar 'n ander Eybers aan die woord. In die dun bundeltjie *Tussensang* (1950) wat A.P. Grové (1958: 67) tereg gekarakteriseer het as 'n "byna aarselende poging om in verskillende rigtings vernuwingsmoontlikhede te verken" het die buitemens haar reeds kenbaar gemaak: in die ruiters wat haar perd die vrye teuels gee en "niks" as sy "dolle geweld" vertrou nie

("Rit voor die storm"); die tuinier wat haar oorgee aan die weldadigheid van "warm grond" en die geur van "leem en mis" ("Planttyd") en die wandelaar wat met skemer "huiswaarts keer" in die "damp uit die geurende aarde" ("Wandeling"). Hierdie buitemens is ten volle aanwesig in *Die helder halfjaar*.

In "Op die kruin" teken sy haarself as 'n vroegmiddeljarige vrou met hernieuwe kreatiwiteit en drif vir die lewe. Sy is haar bewus van fisiese slytasie wat haar van sekere attribute van vrouwees ontnem het, maar terselfdertyd bevind sy haar in 'n periode waar die tradisionele vroulike rol sy knelgreep losgelaat het. Nou kan sy weer 'n "kommerlose kind" word wat "kaalvoet spring van klip tot klip / wat bessiesade sorgsaam tel / en pluimstertmeerkatjies laat wip" (reëls 19-22). Dit beteken die herontdekking van haar kinderwêreld – vir Eybers (1966: 23) die gelukkigste periode van haar lewe – en die voortsetting van dít wat eie is aan 'n kind: spel, maar nou die "edel spel" van die poësie ("Behoud" uit *Neerslag*), al sê sy dit in "Op die kruin" nie in soveel woorde nie:

kan jy jou onderbroke spel  
opnuut hervat in son en wind.

Soos uit dié twee slotreëls blyk, neem die gedig die vorm aan van 'n gesprek met 'n selfrefleksiewe *jy*; 'n geliefde procédé van Eybers om die persoonlike te objektiveer. Die primêre beeld in die gedig is dié van 'n sondvloed waaraan die sprekende ek soos Noag ontsnap het. Die wyse waarop Eybers dié gegewe metafories uitbou van strofe tot strofe is 'n illustrasie van haar verskerpte taalgevoeligheid.

Sy staan letterlik en figuurlik "op die kruin"; letterlik op 'n "klein Ararat" (reël 7) en kyk uit oor die stad wat 'n "blink woeling" (reël 4) is. Daarheen het die "gety" (reël 3) man en kind "weggesleur" (reël 4). Sy beskryf die stad in terme van onrustige seebeelde wat terselfdertyd 'n waterramp suggereer: "deining en gedreun" (reël 8), "mensgegote rots" (reël 9), "ruk en kreun" (reël 10). Soos wat die oggend die stad "oorstroom" het (reël 2), het die jare "deur haar gestroom, / wat sy die kosbaarste geag / het, uitgekalf en weggeslyt" (reëls 13-15), maar met die onbetwisbare wins van die helder middeljare.

Die vroulike ek-spreker is soos in Eybers se hele oeuvre in hoë mate identifiseerbaar met die "mens agter die gedig". Dit blyk uit die gedig "Ontmoeting" waar die vroegmiddeljarige vrou 'n tintelende gewaarwording van erotiese drif ervaar by 'n toevallige ontmoeting op straat en haarself identifiseer as "vrou van by die veertig" wat inderdaad klop met Eybers se leeftyd by die skryf van *Die helder halfjaar*. Die "paar minute" (reël 3) wat die ontmoeting geduur het en die "vonk van plotselinge begrip" wat uit hul "afskeidsblik" "ontglim" het (reëls 6, 7), het sy koesterend met haar "saamgedra". (Dié gedig tree in gesprek met "Die ontmoeting" in *Die stil avontuur*.) Vergelyk reëls 10-14 van "Ontmoeting":

(...) – ek, vrou

van by die veertig, onvoldaan,  
maar oud genoeg om te verstaan

hoe klaar en onkortstondig dít  
bewaar bly wat mens nooit besit.

Maar die spreker in 'n vers is veral deur die transformasie van die oorspronklike ervaring deur die eiesinnige digterlike woord nie volkome identifiseerbaar met die digter as mens nie. Die spreker onttrek hom aan die mens, ontwikkel in 'n eie aard, word 'n herkenbare personasie. Dié personasie in *Die helder halfjaar* beleef in haar vroeë middeljare deurstraalde momente binne die onverbiddelike voortgang van die tyd en kan binne die ironie nog die liefde hou as sy die menslike tekort konstateer ook ten opsigte van wat sy vroeër geïdealiseer het: liefde en moederskap. Dié ironisering voer Eybers by monde van haar weerbare ek-spreker tot die uiterste in die sublieme gedig "Amasone".

Die titel "Amasone" het betrekking op die mitologiese samelewing van kryglustige vroue wat in die eerste strofe geïndividualiseer word tot Artemis: "Kryglustig, kuis en skoon soos Artemis / knak ek my voor geen swakkeling – tiran" (reëls 1, 2). In haar selfgesprek is sy in Eybers se gedig presies wat Camille Paglia (1990: 78) van haar sê: "Artemis is the Amazonian will in solitary self-communing". Sy besing haar manlike aktiwiteite wat aanvanklik net deur handaksies (deur die "vingers", die "vuis", die "teuelgreep") uitgevoer word, maar waarby die hele liggaam in die slot betrokke is ("soepel ledemate"). Die teerheid wat verband hou met tipiese vroulike take soos "wieg" en "weef" – vir haar 'n "geknutsel" – dra sy oor op haar perd; vergelyk reëls 9-12:

Gespierde hings, my teuelgreep tem jou trots,  
boetseer die ritme van jou vaart en streef  
jou taaigekromde nek dat ons oor rots  
en slote en struike sweef soos oor fluweel.

Binne die ongewone betekenisverband verloor die woorde uit die tipies-romantiese woordeskate – "streef", "sweef", "fluweel" – hul retoriese lading en bewerkstellig die verlangde kontras met die res van die woordgebruik in die gedig. Die besondere melodieuze bekoring wat van die gedig uitgaan deur die volgehoue alliterasie en metrum is in 'n sekere teësprak met die inhoud daarvan. Dié spanning tussen die vormlike en die inhoudelike ondersteun die paradoks wat aan die grond van die gedig lê: die ek-spreker se nugter afwys van die vroulike en haar innige vereenselwiging met die manlike. Die manlike en vroulike word omgekeer, sonder dat die



spanningsverhouding daartussen wat alle goeie en groot poësie kenmerk, opgehef word.

Sonder om afbreuk te doen aan die veelkantigheid van die ek-spreker wat in *Die helder halfjaar* aan die woord kom, kan met goeie reg gesê word dat sy 'n Artemis is: "Artemis is woman on the run, breaking out of her cloud into Apollonian sunlight" (Paglia 2000: 97). *Die helder halfjaar* gee adekwate uitdrukking aan dit wat "ten spyte van alle vermurwing en alle verdriet tog mooi en blywend en heel is" by monde van 'n vrou met 'n vrye gees en 'n onvernietigbare drif vir die lewe.

### **'n Selfopgelegde ballingskap en 'n tuiskoms: Die digter as immigrant**

Elisabeth Eybers voltooi haar middelperiode met *Neerslag* (1958); 'n bundel wat die peil van sy voorganger handhaaf sonder dat dit verse bevat van heeltomal dieselfde sublieme skoonheid as dié wat van *Die helder halfjaar* so 'n hoogtepunt gemaak het. Maar *Neerslag* verteenwoordig 'n vernuwing in Eybers se poësie deur veral twee motiewe wat vir die eerste keer aan die orde kom: besinning oor die gedig as neerslag van menslike ervaring en rekenskap oor haar verhouding met haar wesensverskillende ouers, die dominee-vader en die agnostiese moeder. Ook is daar 'n verskerpte besef van die verouderingsproses wat hom in 'n vrou se middeljare steeds biologies waarneembaarder manifesteer ("Middeljarige"). Al drie dié motiewe ontgin Eybers verder in die res van haar oeuve.

In 1961 emigreer sy na Nederland en volg haar produktiefste periode wat haar statuut as digter bo alle twyfel bevestig. Sy word 'n "Nederlandse digteres" met 'n groot leserspubliek aan wie die hoogste literêre eerbewys, die P.C. Hooft-prys, in 1991 toegeken word. Die oorgang na haar Nederlandse periode word verteenwoordig deur *Balans* (1962) wat nog gedeeltelik in Suid-Afrika ontstaan het. Daarop volg: *Onderdak* (1968), *Kruis of munt* (1973), *Einder* (1977), *Bestand* (1982), *Dryfsand* (1985), *Rymdwang* (1995), *Noodluik* (1989), *Respyt* (1993), *Nuweling* (1995) en die vier tweetalige bundels wat in die inleiding ter sprake gekom het.

Deur haar emigrasie is die wêreld van Eybers se poësie tematies verruim op 'n wyse wat 'n ander ontwikkeling onvoorstelbaar maak. Die twee konstantes in haar vroeëre poësie, heimwee en herinnering, het 'n nuwe grond vir poëtiese uitdrukking gevind: die vreemdelingskap van die immigrant. In haar poësie kon sy nou uitdrukking gee aan die immigrant se belewenisse: ontheemdheid, verskeurdheid tussen twee lande, pynlike aanpassing. "Niks as my hande en voete het ek hier", sê sy in "Immigrant" (*Balans*), "die res het met die oortog soek geraak: / die katswink hart, die prikkelbare klier". Maar hierdie dinge het sy teruggevind en tuisgekom binne nuwe verbintnisse, 'n nuwe liefde en 'n nuwe land.

Die titel *Onderdak* gee dit te kenne en bevat van die sterkste erotiese verse in Afrikaans. Meerdere verse het dit oor die helende krag van die liefde en die erotiek waardeur die ek-spreker haar versoen met die Nederlandse tongval wat haar deur

haar vreemde aksent laat opval as “anders” en so haar vreemdelingskap beklemtoon. Hierdie verse, onder andere “Akkoord”, is by voorkeur deur Afrikaanstalige kritici soos C.H.F. Ohlhoff gelees as digterskapsgedigte met ’n daarmee gepaard gaande miskenning van die erotiese (uit onwil om ’n liefdesverhouding buite die huwelik aan die “vrou agter die verse” toe te skryf?) Die “jy” van dié verse is egter onteenseglik ’n minnaar, soos in “Ter sake”:

Die eerste (ná ontsagting)  
wat Lasarus nodig het

om die wonderkuur te keur  
is ’n nuwe alfabet...

Half-tuis nog in die grotland  
waaruit ek tastend keer

moet ek van jou ’n huistaal  
vir hierdie lewe leer.

Jy sal die dinge opnoem,  
die pasmuntnaam sê

en wat op die punt van jou tong is  
my tussen die lippe lê.

Die tuiskoms het ook gesorg vir ’n nuwe sintuiglikheid deur die ander klimaat, ander seisoene en ’n ander landskap. Die gedig “Tuiskoms in Junie” uit *Tussensang* het Opperman (1962: 381) ’n “vakansievers” genoem met reminissensies aan Eybers se kindertyd wat dit op dié tydskop inderdaad was. Ná ’n vakansie in Nederland roep sy weer die prentjiemooi indrukke van dié land voor die gees – “alles kon / ek opnoem uit my kinderrympiesboek” – deur die sterk kontrasterende landskap waarin sy haar bevind: “Hoe wyd en leeg die vyftig myl vallei / wat na die pers Magaliesberge vloei!” Sonder romantisering noem Eybers Nederland ná haar emigrasie daarheen ’n “mooi blokkiesryk” (“Pleidooi” uit *Einder*), bewus van haar andersheid wat sy oorsprong het in die landskap wat haar gevorm het; vergelyk reëls 7-10 uit “Opgawe” (*Noodluik*):

Ruimte, misterie, wanorde, tragiek  
van ’n maatlose ontembare kontinent  
was in my gevesel, hoe kon ek krimp  
tot voorgeskrewe omgewingsmimiek?

Die bewussyn van die ingeperktheid van Nederland en van haar eie inperking weens die klimaat en haar aanvanklike vreemdelingskap – en langsaamhand ook deur veroudering met die belemmering wat dit meebring – wek by haar die verlange na die wydtegestrektheid van Suid-Afrika. Dit word 'n *leitmotiv* vir Eybers se Nederlandse periode. In “Sug” (*Respyt*) lok, by aanwesigheid van 'n stadsilhoeët en afwesigheid van 'n skoonluglyn, die Wes-Transvaalse einder haar terug: “eldorado van tintelende lig / onuitputlike vergesig.” Waar die buitemens van Eybers se Suid-Afrikaanse periode die binnemens van haar Nederlandse periode word, verloor sy nie haar sintuiglike ingesteldheid op haar omringende werklikheid nie.

Haar Nederlandse “natuurverse” is in wese vlugtige visuele indrukke, maar altyd van 'n besondere klaarheid en presiesheid. Die vrou agter die raam neem op 'n “seldsame Januariedag” die son se “onbelemmerde roete” waar: “'n boog van suidoos na suidwes – voortdurend in sig” (“Geslaagde dag” uit *Respyt*). As sy oorkant haar venster al die voëls op die wal van die kade bekyk – “spreeus, eksters, meeuë, eende, kraaie, al / die ywerige dagloners van die wal” – besluit sy: “as steeds meer buitendinge my gaan boei / dan sintels van inwendige gevoel / tintel dit of ek selfafstotend groei” (“Uitsig op die kade” in *Respyt*). Eybers het haar inderdaad binne die ontwikkelingsgang van haar digterskap steeds meer los geskryf van die self en tot in die ouderdom haar tinteling behou.

### **Slot: liefde en musiek**

Opperman (1962: 372) het ten regte oor die dertiger Eybers gesê dat sy skynbaar “sonder veel moeite of opstand” van haar pastoriejeug “afskeid geneem het (...) asof sy geen orgaan vir die ‘religieuse soeke’ besit nie”. In haar latere werk het duidelik geblyk dat haar pastoriejeug haar wel met 'n lewenslange konflik gelaat het: die bewussyn van die dualisme in haarself as resultaat van haar moeder se agnostisisme en haar vader se geloof. In vers na vers het sy tot 'n vergelyk probeer kom oor hoe haar vader die “harde” Calvinistiese leerstellings met sy “teer hart” kon versoen (“Die enkel taak” in *Onderdak*). Die antwoord het sy keer op keer gevind in 'n bevestiging van hul geesverwantskap, ondanks hulle verskille.

As Opperman (1962: 376) beweer dat haar vroeëre werk slegs van die “wysheid” van die vrou” getuig en dat 'n mens nie daarin bewus is van die “heelal” nie, gee Eybers hom gelyk deur 'n brief van haar aan H.A. Mulder waarin sy sê: “ek sou nie kon metafisies wees al probeer ek ook hoe hard” (Opperman 1962: 372). Maar as sy in “Oorsig” (*Balans*) konstateer dat sy van haar moeder die “snelle drif / die onrus en die skroom” het, noem sy as “teëgif” daarvoor die “ontasbre droom” wat sy van hom ontvang het, dus lui haar gevolgtrekking: “ook ék haal uit mistieke bron / my soet versadiging”. Haar vader se mistieke bron was God en die goddelike, hare is die poësie en die poëtiese.

Eybers het agnosties gebly, maar na haar dertigerperiode het die bewussyn van die (“heelaal”) af en toe onmiskenbaar deurgebreek in ’n gedig. Dit gebeur meesal as die musiek die tema van ’n vers is; die duidelikste in die gedig “Musiek” en “Kind voor die klavier” uit *Die helder halfjaar*. Die musiek se buitengewone vermoë tot transendensie waarvan Eybers intens bewus is, raak verskillende pole van die bo-aardse: enersyds die “heksery van Mozart, Schubert, Greig” (towery = “duiwelse vermoë om bonatuurlike dinge te doen” volgens die HAT) waarmee haar suster se musikale “vingers” haar kon “omkoop” (“In memoriam sororis” uit *Dryfsand*); andersyds die “onverganklike klankvloed” van die Mattheüs Passie waardeur Christus, die “vergisde aanspraakmaker” haar byna inhaal (“Goeie Vrydag” uit *Rymdwang*).

In “Miskien” (*Rymdwang*) maak sy vrede met Calvyn se voorbeskikkingsleer en indirek met haar vader. Sy staan immers onder dwang van die rym – sy het die keuse laat vaar of sy wil dig of nie (titelgedig) – en die kreatiewe proses self voltrek hom op ’n gepredestineerde wyse. Die digterskap setel nie in “deugde” nie, maar in “tinteling” en as dit “versink”, en “sin” (= sinne, sinlike) en “sintuie” – die digter se toerusting – “faal”, ontmoet jy God dalk tog aan die anderkant:

Die saaiste deugde wat jy kan bedink  
– uithouvermoë, selfontsegging – blyk  
ten slotte dwingend, kan nie meer ontwyk  
word wanneer elke tinteling versink.

Onwrikbare voorbeskikking kom straks uit,  
die alleswetters wis tóg, sal jy sien  
sodra jou sin en sintuie faal. Miskien  
is dit God self waarop jy eindelik stuit:

die hiëroglief vir alles wat begrip  
en definisie uittart en ontglip.

Maar wat vir jón aan hierdie denkbeeld raak  
het iets met liefde en met musiek te maak.

In Elisabeth Eybers se liriek gaan dit vir haar in eerste instansie, soos in die lewe, om die liefde. Daaraan het sy met hiperwoordbewustheid en onfeilbare kieskeurigheid uitdrukking gegee in haar omvattende oeuvre, met durende inagneming van die musiek as die intiem verwante susterkuns van die poësie.

Die merkwaardige van haar digterskap is dat sy haar instrument behou het; dat terwyl sy reeds vir vier-en-veertig jaar in Nederland woon en veertien van haar een-en-twintig bundels daar hulle ontstaan gehad het, die taal van haar verse Afrikaans gebly het. Uiteraard het die Nederlandse invloed daarop nie uitgebly nie; ’n kwessie

waarop Ena Jansen in haar seminale studie *Afstand en verbintenis* uitgebreid ingegaan het. Nederlands is egter die natuurlike brontaal van Afrikaans en die invloed daarvan het die Afrikaanse idioom van Eybers se verse nie aangetas nie; dit het eerder haar Afrikaans verryk deur iets neologisties daaraan toe te voeg deur onder meer woorde wat verouderd of onbekend is in Afrikaans binne versverband as 't ware te aktiveer.

Die eiendommelike van Eybers se Afrikaans lê egter veral in die kenmerkende spraakritme daarvan wat die taal van haar verse behou het. Hoe besonders dit is laat Eliot 'n mens besef deur sy volgende uitsprake in dié verband:

The music of poetry, then, must be latent in the *common speech of its time* (...) Of course, we do not want the poet merely to reproduce exactly the *conversational idiom* of himself, his family, his friends and his particular district: but what he finds there is the material out of which he must make his poetry (...); it is out of *sounds that he has heard* that he must make his *melody and harmony* (Eliot 1969: 31, 32; my kursivering).

Vir vier en veertig jaar uitgesluit van die spraakmakende gemeenskap van Afrikaans, het Elisabeth Eybers se binneoor nog die taal beluister, so fyn dat 'n mens dit as niks minder as 'n wonder kan bestempel nie; die wonder van 'n verskuns wat tot die mees sublieme poësie in Afrikaans behoort.

#### Aantekeninge

1. Hendrik Hofmeyr is in 1957 in Kaapstad gebore, het 'n M.Mus-graad aan die Universiteit van Kaapstad behaal en daarna vir tien jaar in Italië gewoon waar hy diplomas in komposisie, klavier en die dirigeerkuns verwerf het. Ná sy terugkeer na Suid-Afrika het hy aan die Universiteit van Stellenbosch gedoseer en is tans medeprofessor aan die Universiteit van Kaapstad waar hy 'n doktorsgraad in die musiek behaal het. Hy het meerdere kompetisies in Suid-Afrika en die buiteland gewen waaronder die Koningin Elisabeth Kompetisie in België en die Dimitris Mitropoulos Kompetisie in Athene, albei in 1997. Sy aangetrokkenheid tot liedsiklusse blyk uit die volgende toonsettings van onderskeidelik Italiaanse, Engelse en Afrikaanse gedigte: "Tre liriche in stile antico" (gedigte van Tasso, Leopardi en Ungaretti); "Tre canzoni" (gedigte van Michelangelo, Carcussi en Panzacchi); "Of innocence and experience" (verse van William Blake); "Of darkness and the heart" (verse van 'n Kaapse digteres Fiona Zerbst); twee gedigte van Eugène Marais ("Winternag" en "Diep rivier") *Alleenstryd*, (ses verse van S.V. Petersen); N.P. van Wyk Louw se digsiklus "Vier gebede by jaargetye in die Boland"; *en skielik is dit aand* (vyf elegiese verse van Wilhelm Knobel.
2. Binne die Suid-Afrikaanse musiekgeskiedenis, en spesifiek die tradisie van toonsetting van literêre tekste, vra by die bespreking van Hofmeyr se liedsiklus *Die stil avontuur* Hubert du Plessis se *Die vrou* (siklus vir sopraan en klavier) om vergelyking. Dit lê nie op my weg om in besonderhede so 'n vergelyking te tref nie. Ek wys net kortliks op enkele opvallende literêre verskille. Du Plessis se siklus wat uit 1966 dateer bestaan uit vyf gedigte, kennelik gekies om na die voorbeeld van Schumann se *Frauenliebe und -leben* 'n sekere siklus in 'n vrouelewe weer te gee. Dit neem 'n aanvang en sluit af met 'n sonnet van Eybers. Tussen dié twee pole word daar drie nie-Afrikaanse tekste ingesluit: "Chant d' Amour" ('n passasie uit Hooglied), "De bruid" van Hendrik Marsman en "Wiegenlied" van Christian Morgenstern. Dié veeltaligheid ondermyn uiteraard die eenheidskoppende beginsel wat aan die grond van 'n siklus lê. Maar die sikliese verloop word ook teëgewerk deur die verse self.

Die siklus neem 'n aanvang met 'n titellose sonnet uit *Die stil avontuur* wat behoort tot dié verse waarin Eybers se ek-spreker haar swangerskap deur die natuur beleef: "Lente is traag vanjaar" lui

die aanvangsreël en ná die uitspraak dat sy die “geduld” van die “ongetooid bome” “begryp” soos “nooit voorheen” nie, sluit die sonnet met die versugting dat alles mag “uitbreek in heerlijkheid van vrug en blom!” Du Plessis gee aan dié sonnet as sy eerste lied die titel “Die meisie”. Die perspektief is egter seerseker nie dié van ’n verliefde jongmeisie nie; daarvoor is dit te volwasse. Met die titel van sy tweede lied vir die passasie uit Hooglied 2: 10-13, naamlik “Chant d’ Amour” (Lied van liefde) ondermyn Du Plessis bewus die interpretasie van Hooglied as ’n allegorie. Hooglied word inderdaad deur meerdere eksegete as ’n liefdesvers gelees. Die seminale studie in dié verband is *The Song of Songs* in die reeks *Modern Critical Interpretations* onder redaksie van Harold Bloom. Hooglied het die vorm van ’n dialoog waarin verskillende sprekers die woord voer, meesal die bruid en bruidegom. Wat hinder is dat Du Plessis die woorde van die bruidegom in die mond van die bruid lê. Na die sublieme “De bruid” van Marsman volg Morgenstern se “Wiegenlied” en dan sluit die siklus met Eybers se sonnet “Die moeder” uit *Die stil avontuur*, wat ’n vrou aan die woord stel wat pas of kort gelede geboorte geskenk het. Die verloop van Du Plessis se siklus gooi die sikliese verloop in die lewe van ’n vrou hier omver: ’n mens verwag die wiegelied ná die geboorte. Uiteindelik moet ’n mens besluit dat Du Plessis se siklus ’n groep tematies verwante liedere is, maar nie ’n siklus in die streng sin van die woord nie. Daarmee word die waarde van die toonsettings geensins bevraagteken nie. Dit is egter ’n komposisie wat nie voldoen het aan die behoefte vir ’n egte “vroueliefde – en lewesiklus” deur ’n Suid-Afrikaanse komponis nie. Eybers se verskuns het so ’n siklus, slegs uit háár oeuvre, by die verskyning en daaropvolgende uitvoerings van Du Plessis se *Die vrou* in vooruitsig gestel.

3. “muziek die de indruk verklankt, door de nacht op het gemoed gemaakt” (vergelyk Koenen 1977).
4. Ek het dié siklus uitvoerig bespreek in die artikel “Die elegiese vers in Afrikaans: ’n voorlopige verkenning” (kyk Spies 2001: 3).

### Bronnelys

- Bloom, Harold (ed.). 1988. *The Song of Songs*. New York / New Haven: Chelsea House Publishers.
- Eliot, T.S. 1969. *On Poetry and Poets*. London: Faber & Faber.
- Eybers, Elisabeth. 1966. ’n Pastoriedogter. In *Herinnering se wei*. Johannesburg: Perskor.
- \_\_\_\_\_. 1975. *Die stil avontuur*. Pretoria: J.L. van Schaik.
- \_\_\_\_\_. 1978. *Voetpad van verkenning*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- \_\_\_\_\_. 1990. *Versamelde gedigte*. Kaapstad: Human & Rousseau; Tafelberg.
- \_\_\_\_\_. 1993. *Respyt*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Fischer-Dieskau, Dietrich. 1988. *Robert Schumann Words and Music*. Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Grobler, P. du P. 1962. *Verkenning*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Grové, A.P. 1958. *Oordeel en vooroordeel*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel Bpk.
- Human, Koos. 1992. *Die A tot Z van klassieke musiek*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Jansen, Ena. 1996. *Afstand en verbintenis*. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Koenen, M.J. 1977. *Verklarend handwoordenboek der Nederlandse taal*. Pretoria: Academica.
- Ohlhoff, C.H.F. 1971. Aspekte van die digterskap van Elisabeth Eybers met toespitsing op die bundel *Onderdak*. Ongepubliseerde M.A. verhandeling. Pretoria: Universiteit van Pretoria.
- Opperman, D.J. 1962. *Digters van Dertig*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel Bpk.
- Paglia, Camille. 1990. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. London / New Haven: Yale University Press.
- \_\_\_\_\_. 2005. *Break, Blow, Burn*. New York: Pantheon Books.
- Sams, Eric. 1969. *The Songs of Robert Schumann*. London: Methuen.
- Spies, Lina. 2001. Die elegiese vers in Afrikaans: ’n voorlopige verkenning. *Stilet* XIII (3): 166-191.