

## Die poësie van Olga Kirsch: Tuiskoms in vreemdelingskap

LINA SPIES

*University of Stellenbosch*

Departement Afrikaans en Nederlands  
Universiteit van Stellenbosch  
P.O. Box 12262  
Die Boord  
Stellenbosch 7613  
South Africa  
linaspies@xsinet.co.za

### The Poetry of Olga Kirsch: Homecoming in Exile

**Abstract:** In writing my article on the poetry of Olga Kirsch I proceed from each poet's consciousness of the relationship of tension between his humanity and the art he practises. In the case of Olga Kirsch this inner discord was rendered in her humanity. As second recognised Afrikaans woman poet, after Elisabeth Eybers, she was Jewish by birth and English-speaking, although by her own claim Afrikaans, through her environment and school, was stronger than the English of her parental home.

In Olga Kirsch's debut volume *Die soeklig* (1944) she professes the youthful heart's restless longing for romantic love in poems still far too trapped in clichéd language. I linger extensively at these so that the great breakthrough of her talent in her second volume, *Mure van die hart* (1948), can be clearly evident. In strong, stripped-down poems she expresses the Zionist longing of the Jew in the diaspora for the lost homeland, intensified by the Jewish suffering in the Second World War, with specific reference to the Holocaust in "Die wandelende Jood" and "Koms van die Messias."

After Kirsch's emigration to Israel in 1948 a silence of twenty-four years followed which was unexpectedly interrupted with the 1972 publication of a thin volume, *Negentien gedigte*, which impressed especially with "Vyf sonette aan my vader," which I discuss in detail. In 1975 she visited her native land again and the direct contact with Afrikaans and with the country acted as stimulus for her volume *Geil gebied* of 1976. The "geil gebied" (fertile area) is a metaphor for the rich subsoil of the poem and for the poem itself. In my

discussion of *Negentien gedigte* and *Geil gebied* I concentrate on her inner dividedness as being inherently part of her human nature, enhanced by the knowledge that she remained irrevocably attached to her native land and to her Jewish homeland. I point out that the only way she can be healed of this dividedness is by writing her another self in her poems in which she arrives home in both countries, the omnipresence of God and the presence of the beloved husband. Lastly I indicate Olga Kirsch's enduring place in the Afrikaans tradition of poetry through her procreative influence on other poets or by the way they relate to her poetry.

**Keywords:** woman poet; Jewish, Bible; dividedness; homelessness; Second World War; Holocaust; Anti-Semitism; healing; sensuousness

## 1. Inleiding: Olga Kirsch se gespletenheid en vreemdelingskap as digterlike stimulus

Die besondere van Olga Kirsch se verskyning op die toneel van die Afrikaanse poësie as slegs die tweede erkende Afrikaanse vrouedigter ná Elisabeth Eybers het veral daarmee saamgehang dat sy van huis uit Joods was en nie Afrikaanssprekend nie. Sy debuteer in 1944 met *Die soeklig* en vier jaar later gaan die belofte van haar jeugdige debuut in vervulling met die publikasie van 'n sterk bundel, *Mure van die hart*.

In 1948, die jaar van haar publikasie van dié bundel, emigreer sy ná Israel en volg 'n vier-en-twintig jaar lange periode van stilswye wat die indruk by kritici en liefhebbende lesers laat dat Olga Kirsch se bydrae tot die Afrikaanse poësie by twee bundels sou bly. Toe verbreek sy dié lang stilswye met die onverwagte publikasie van 'n dun, maar besondere bundel *Negentien gedigte* in 1972.

Hierdie derde bundel van Kirsch is binne die Afrikaanse poësietradisie voorafgegaan deur die debuut van nog 'n ekspatriaat-digter, Sheila Cussons, wat ná haar huwelik in Spanje woonagtig was. In die veertigerjare het Cussons verse in die toonaangewende tydskrif *Standpunte* gepubliseer en in 1970 debuteer sy met die bundel, *Plektrum*. Ina Rousseau wie se debuut, *Die verlate tuin*, in 1954 verskyn het, se swye het ook lank geduur voordat sy sestien jaar ná haar debuut in 1970 haar tweede bundel, *Taxa*, publiseer.

Aan die begin van die 1970's het die stem van Afrikaanse vrouedigters duidelik hoorbaar geword en het 'n buitengewone erkenning Olga Kirsch te beurt geval. Die redakteur van die destydse koerant *Die Vaderland*, Dirk Richard, het die Joodse Raad van Afgevaardigdes oorreed het om haar te nooi om die inwyding van die Taalmonument in die Paarl tydens die Taalfees in 1975 by te woon.

Deur 'n gelukkige sameloop van omstandighede het ek die geleentheid saam met Olga Kirsch en Kittie Vermaak, 'n joernalis van *Die Vaderland* wat haar op haar reis deur Suid-Afrika vergesel het, bygewoon.<sup>1</sup>

Ek was dus 'n toeskouer van die tallose feesgangers wat Olga Kirsch herken het en van hulle geesdrif oor haar teenwoordigheid. Haar terughoudendheid om Afrikaans te praat omdat sy nie geglo het dat sy dit nog kon doen nie, het verdwyn en die taal het spontaan oor haar lippe gekom. Dié ervaring het neerslag gevind in die eerste gedig van haar bundel, *Geil gebied*, wat 'n jaar later in 1976 verskyn het.

Daarin vertel sy hoe sy hulle wat haar "herken" het as "bekendes" "aangespreek het" en dat haar digterstem nie meer net "geluid" is wat in haar "hoof" vergaan nie. Tereg het Daniel Hugo die aanvangsreël van die gedig "Nou spreek ek weer bekendes aan" gekies as titel van die keur wat hy uit haar werk saamgestel en in 1994 gepubliseer het. Dié titel slaan op die taal van haar verse wat vir diegene naaste aan haar vreemd is, maar bekend vir lesers van wie sy net enkele sporadies kon leer ken soos tydens die Taalfees.

In 1979 het Olga Kirsch Suid-Afrika weer besoek en die destydse SAUK se boekeveiling as gas in Johannesburg bygewoon. Hugo haal aan wat sy in 'n onderhoud in *Beeld* van 11 Augustus 1979 tydens die besoek oor die plek en rol van Afrikaans in haar lewe gesê het. Dieselfde woorde maak deel uit van haar onderhoud met Jeanne Coetzer in *Die Burger* van 14 Augustus 1979, maar binne 'n omvattender konteks wat ek met die oog op my artikel volledig aanhaal:

Ja, ek sal seker altyd gesplete bly. Afrikaans is die taal van my kinderjare en jeug, van vriende en 'n plattelandse skool. Dis sterker, weet jy, as die Engels van my ouerhuis... Om terug te kom tot taal. Dis een van my liefdes. Dink maar aan die Afrikaanse Bybelvertaling van die dertigerjare. Dis eenvoudig en elegant. Ek is lief vir die klanke. Maar die Bybel in Hebreeus... Dis iets besonder. Hebreeus is 'n fassinerende en opwindende taal, elegant, dig en ryk aan verbuiging. Dis die taal wat ek met my kinders praat. Met my man en in my werk praat ek Engels en Afrikaans – wel Afrikaans is die taal van stille kommunikasie met niemand aan die ander kant nie...

In my artikel wil ek konsentreer op die gespletenheid van die digter Olga Kirsch wat van die begin af deel was van haar menslike situasie soos wat dit uitdrukking gevind het in haar poësie: eerstens as diaspora-Jood in Suid-Afrika en tweedens as Israeli, toegewy aan die opbou van haar Joodse vaderland waaraan sy intiem verbind is deur huwelik en kinders, maar met behoud van die band met die land wat sy verlaat het, onder andere deur die taal van haar verse.

<sup>1</sup> Vergelyk my essay "Vreemde, vertroude stem" in *Ontmoetings*.

Ek bepaal my by haar eerste vier bundels: by *Die soeklig*, omdat 'n digter se debuut die kiem van die latere werk bevat, en by *Mure van die hart*, *Negentien gedigte* en *Geil gebied* omdat die drie bundels myns insiens die hoogtepunte in haar oeuvre verteenwoordig, miskien juis om die gespletenheid wat daarin die sterkste tot uitdrukking kom.

In die drie bundels wat sy nog daarna publiseer *Oorwinteraars in die vreemde* (1978), *Afskeide* (1982) en *Ruie tuin* (1983) ontbreek dit die meeste gedigte aan die interne spanning wat haar beste verse kenmerk. Ook daardie Joodse dimensie ontbreek wat haar algemeen-menslike ervarings 'n eie persoonlike stempel gegee het. Die Ou Testament oefen nie meer invloed uit op haar taalgebruik nie sodat haar verse al hoe meer wydloppig word en al sterker na prosa neig.

Die "vreemde" waarna verwys word in die titel *Oorwinteraars in die vreemde* is die VSA waar sy en haar man, prof. Joseph Gillis, 'n wiskundige, 'n periode deurgebring het waartydens hy besoekende dosent aan 'n Amerikaanse universiteit was. In enkele verse in dié bundel gee sy oortuigend uitdrukking aan ontheemdheid, maar nie naastenby so sterk as in haar vroeëre werk aan vreemdelingskap nie. Dit kon nie anders as dat sy uiteindelik uit gebrek aan direkte kontak met gesproke en geskrewe Afrikaans, dit as digitaal kwytgeraak het nie. Haar laaste bundel oor die dood van 'n kleindogter deur 'n geheimsinnige siekte het sy in Engels geskryf, *The book of Sitrya*.

## 2. Olga Kirsch se debuut, *Die soeklig*, teen die agtergrond van die vernuwing van Dertig

By die publikasie van *Die soeklig* in 1944 was die belangrike vernuwing in die Afrikaanse poësie van Dertig reeds aan die afloop. Dié episode van vernuwing plaas D.J. Opperman in sy gesaghebbende gepubliseerde doktorsale proefskrif, *Digtters van Dertig*, in die periode 1942-1950 (Opperman 1962: 79). Kirsch publiseer haar eerste twee bundels dus tydens die afloop van die vernuwing van Dertig en die opkoms van die Veertigers en Vyftigers wat, in 'n ander toonaard as die Dertigers, 'n spreektaaliger en sterker vers skryf. Om die bydrae van Kirsch met haar eerste twee bundels na waarde te skat, moet eerstens bepaal word hoe haar werk aansluit by of verskil van tydgenootlike digters.

Dit lê voor die hand dat Kirsch as vrouedigter spontaan aansluiting gevind het by haar direkte voorganger, die vroulike Dertiger, Elisabeth Eybers. Dit word bevestig deur die samewerking van Kirsch met Eybers by die vertaling van 'n seleksie verse uit haar tweede bundel van 1939, *Die stil avontuur*, wat as *The quiet adventure* verskyn in 1948, dieselfde jaar as Kirsch se *Mure van die hart*. Kirsch se

vertaling van ses sonnette met slegs die titel "Sonnet" is so 'n presiese weergawe in perfekte Engels van die oorspronklike gedigte dat dit dieselfde ontroering wek en so na aan foutloos is as wat 'n vertaling kan kom.

Die vriendskap en geesverwantskap van die twee digters spreek uit Eybers se dankwoord voorin en gee ook erkenning aan Kirsch se samewerking aan die bundel in sy geheel: "I would like to express my indebtedness to Olga Kirsch, who is responsible for the translation of six sonnets included herein, and who gave me much valuable assistance in the revision of the complete manuscript."

Opperman sê in sy bespreking van Elisabeth Eybers:

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)

Hy identifiseer seker die belangrikste tendensie as 'n "'eie individuele sielelewe'" (Opperman 1962: 52), wat uitdrukking vind in "intiemer en persoonliker verse as voorheen in Afrikaans" (Opperman 1962: 53). Die besondere van Eybers se bydrae was dat sy uit 'n vroulike perspektief intieme en persoonlike verse geskryf het oor haar ervaring van die erotiese liefde en haar soeke na helderheid in haar geloofslewe.

Die kritici het die vernuwung in die Afrikaanse poësie die eerste in W.E.G. Louw se debuut, *Die ryke dwaas* (1934), herken en hom beskou as die digter wat die vernuwung ingelui het. Sy werk word vandag erken vir ander verse in sy oeuvre en verteenwoordig nie 'n hoogtepunt in die Afrikaanse poësie nie. Nogtans bespreek Opperman Louw se bydrae as Dertiger tereg onder die hoof, "W.E.G. Louw: Die besielers van Dertig." Poësie genereer poësie en Louw was die besielende voorganger van ander Dertigers. 'n Mens moet egter nie die historiese belangrikheid van Louw se debuut geringskat soos wat Opperman dit kernagtig saamvat nie: "*Die ryke dwaas* bring die romantiese jongeling met sy groter gebaar en groter smart vir die eerste keer in die Afrikaanse poësie... Dit was asof 'n volk meteens sy emosionele puberteit wou inhaal" (Opperman 1962: 329).

Nie ten onregte nie karakteriseer Opperman Eybers se debuut van 1936, *Belydenis in die skemering*, as die "vroulike aanvulling of antwoord op *Die ryke dwaas*" (Opperman 1962: 359). Maar hy identifiseer 'n vroeë deurbraak in haar tweede bundel *Die stil avontuur* (1939) en spreek veral sy waardering daarvoor uit dat sy "tot 'n onafhanklike kritikus met eie insigte ontwikkel het" wat "skerp skryf" oor W.E.G. Louw se *Terugtog* (Opperman 1962: 77).

Dit is veelbetekenend dat Eybers in dié skerpsinnige bespreking in *Die Brandwag* van 18 Oktober 1940 tot presies dieselfde gevolgtrekking oor die

betekenis van Louw se debuut kom as Opperman in *Digtters van Dertig*. Sy sê: “In die destydse kritiek was daar sprake van ’n smartkultus; grotendeels ten onregte, want watter gevoelige persoon kan nie van die *egtheid van jeugleed en vereensaming getuig nie?*” (Eybers 1978: 88; my kursivering).

So erken Eybers soos Opperman die belangrikheid daarvan dat die jongeling deur Louw in Afrikaans stem gekry het, maar soos Opperman relativer sy ook die belangrikheid van sodanige jeugbelydenisse deur op die gebreke te wys waaraan dit mank gaan. By die verskyning van die tweede druk van haar debuut, *Belydenis in die skemering*, in 1957 sê Eybers in die voorwoord dat sy net twee gedigte weglaat en sê oor die een-en-veertig gedigte wat opgeneem is dat die “meerderheid” daarvan se waarde “hoofsaaklik” daarin lê “dat hulle deel uitmaak van ’n openhartige dokument van adolessensie.”

Lees ’n mens vandag Olga Kirsch se *Die soeklig* teen die agtergrond van die vernuwung van Dertig, is dit onmiddellik duidelik dat dié debuut ook ’n belydenis van ’n adolessensie is. Eybers was een-en-twintig by die verskyning van *Belydenis in die skemering*; Kirsch het twintig geword in die jaar wat sy gedebuteer het. Met verwysing na haar vroeë eersteling sê Daniel Hugo tereg in die inleiding tot sy keur uit haar werk: “Haar jeugdigheid het veroorsaak dat sy sterk onder die invloed van die digters vóór haar – die Dertigers – gestaan het. Die woord- en beeldkeuse in byna al die gedigte van *Die Soeklig* is onverwerkte Louw-broers: melancholiese gevoelsuitinge verweef met adjektiefryke natuurbeskrywings wat wemel van e-uitgange...” (Hugo 1994: 9).

In vers ná vers – meesal genommer en titelloos – bely Olga Kirsch die onrustigheid van ’n jeugdige hart wat na die romantiese liefde en die vervulling daarvan verlang. Die onrustigheid projekteer sy op die voortdurende wisselinge in die natuur deur die veranderlikheid van weersomstandighede en die durende siklus van seisoene. Maar vir die momentele terugkeer van rustigheid in haar hart en gemoed vind sy ook kontrasterende indrukke in die natuur. So kontrasteer sy in die eerste strofe van die bundel se titellose inleidingsgedig die aanvanklike ervaring van die liefde as ’n “woeste vaart” soos die “dwarrelwind” wat die “najaarsblare woedend skep en woel” met die teruggekeerde rus in die slotstrofe:

...Soos water lê  
in bodemlose kuile waar die straal  
van maanlig heimlik dring, lê nou in my  
my liefde, diep en innig, sterk en stil.

Die rymlose reëls in dié gedig soos in meerdere gedigte het ’n sterker praatritme tot gevolg in teenstelling met die melodieuze en liedagtige wat die Dertigers in

hul vroeë werk nagestreef het. Nogtans lei dit nie tot 'n soberder, gestroopte vers nie, want Kirsch se verse in haar debuut word gekenmerk deur versierende bywoorde en byvoeglike naamwoorde wat sinoniem is met of soortgelyk aan dieselfde woorde in W.E.G. Louw en Eybers se debuutbundels soos o.a. "bleek/bleker," "suiwer," "loom," "blank," "broos." Verder kry ons by Kirsch "trae blare," "verbleek," "weemoedig," "dou-natte," "glorieryke," "skugtere," "innige blou." Wat veral opval, is dat Kirsch dieselfde voorliefde as Eybers het vir die kleur blou, vir dou, sterre, die maan en die nag.

In sy *Afrikaanse literatuurgeskiedenis* noem G. Dekker Olga Kirsch se *Die soeklig* "skugtere jeug-poësie...reeds met 'n eie klank, gevoelig en eg en buite direkte literêre invloede om" (Dekker 1961: 267). Hy het gelyk met die karakterisering van die bundel as "jeugpoësie," maar hy lees verbasend genoeg die direkte invloede van Louw en Eybers daarop mis.

Kirsch teken die natuurdinge wat die waargenome werklikheid van haar debuut uitmaak in eerste instansie nie in eie reg – om 'n visuele ervaring weer te gee – nie, maar ter wille van die sfeer wat hulle oproep. Opperman vat hierdie kenmerk in sy resensie van *Die soeklig* (*Die Huisgenoot*, 5 Januarie 1945) kernagtig saam: "Die lente en herfs, nag en dag, die oggendster, die populierbome, die denne, irisse, die wolke, reën en die mis, omgeef sy met haar verlange" (Opperman 1977: 34). Dié verlange vind volgens hom die oortuigendste uitdrukking in die vers "Daar is 'n ster." Die belydenis van jong liefde wat neig om clichéagtig te wees, benodig miskien juis rym en 'n reëlmatiger metrum om die leser mee te voer soos die liedagtige verse van Louw in sy debuut waarop ek gewys het.

"Daar is 'n ster" voer die leser deur sy reëlmatige metriese stuwering mee en tref ook omrede van die treffende siening in die eerste strofe wat Dekker (1961: 268) waarderend aanhaal:

Daar is 'n ster wat aan die takke hang,  
wat wieg en huiwer in die ligte wind  
en bewe in die blare soos 'n traan.

Soos die "ster" as beeld van 'n traan tref, is daar ook in ander verse momente van oorspronklike visuele waarneming te midde van die retoriese taalgebruik van Dertig in die res van die gedig.

In "Die bloekomboom" het Kirsch se adolessente ek-spreker die tipiese verlange om haar teen bloekoms se "blanke stamme" aan te druk om van onsekerheid bevry te word en weer in haarself te glo. Die moment wat die gedig uitlig bo die retoriese taal is die religieuse suggestie verbonde aan die beskrywing van die "blanke stamme" as "stygend fier tot lig daarbo."



Die gedig “Ontwaking” wat direk daarop volg, verkry in sy geheel ’n religieuse dimensie as die digter die nuwe dag wat vir haar aanbreek in die perspektief van die eerste dagbreek in die skeppingsverhaal in Genesis 1 sien. Die lewende kern van die gedig is die beskrywing van die bome wat Kirsch tereg onbenoem laat waar hulle pas in aansyn geroep is, los van mekaar:

... was die uur van die eerste dagbreek ook so stil  
en het die skewe bome teen mekaar geleun,  
onseker, of hul soek en tas na steun?

Dié beeldende reëls word, soos in meerdere gedigte, verswak deur bespiegeling. Terwyl die digter na die “skemberbome staar” besef sy in haar jeugdige lewenshonger dat sy maar net ’n “tikkie van die tyd” is. Die grond van die oorheersende toonaard van verlange, weemoed en onsekerheid van die bundel, is benewens die onsekerheid van ’n puberteit haar bewussyn van die Tweede Wêreldoorlog.

Opperman wys daarop dat dié oorlog “min direkte uitbeelding in ons poësie gevind het” en vervolg: “Party van Uys Krige se gedigte vertolk die ervaring van die man wat slagveld toe gegaan het, en in hierdie beskeie eersteling teken Olga Kirsch die gevoelens van die vrou wat agterbly” (Opperman 1977: 34).

In gedig XX1V onthou sy in die eerste strofe haar belewenis van die liefde in die nag vol van die lig van sterre en die maan, maar in die tweede strofe groei haar herinnering uit tot die bo-persoonlike. Die nag word ontdaan van sy natuurlike lig en word simbool van jongmans wat hul jeug ontnem word deur vroegtydig te sterwe aan die oorlogsfront:

Maar nou begryp ek: Daar’s ’n ander nag,  
(of is dit nog dieselfde?), waar die lang,  
maer vingers van ’n soeklig tas, en wag  
op ’n vliegtuig se egalige gesang;  
waar siele, die ontlokenheid ontsê,  
en skoon, jong liggame, gebroke lê.

“Die voetsoldaat,” volgens Opperman (1977: 34) die “eerste gedig in die bundel wat tref,” is ook ’n gedig wat bo die persoonlike uitstyg; soberder en sterker is. Die “sonlig en maanlig” wat in soveel verse besing word, het vir die voetsoldaat in die aansyn van die dood nie meer betekenis nie:



Sonlig en maanlig? God, dit is nie meer  
vir my, want kyk, verbrysel is my gees,  
en in die dood alleen sal heling wees.

Ondanks die opkoms van fel anti-Semitisme in die aanloop tot die Tweede Wêreldoorlog, vind die oorlog in Olga Kirsch se debuut nog 'n onderbeklemtoonde en versluiserde uitdrukking. Aan die grond van haar oorlogsgedigte lê nie die verzet teen sinlose geweld nie, maar 'n diep bewoëndheid oor die ontydige verspilling van jong lewens.

'n Vers wat verband hou met "Die voetsoldaat" is "Die gestorwene," wat Opperman waardeur om sy "fynheid." Hy wys in teenstelling met dié fynheid op die forsheid wat by Kirsch "sy beste uiting vind waar sy die kunstenaar se beperking teken in Pygmalion se 'Galatea,' en Simson se liefde en wraak in 'Gaza'" (Opperman 1977: 35). Opperman wie se grootheid as digter lê in sy vermoë om die persoonlike te transendeer deur die metafoor en deur te praat by monde van 'n gestalte buite die self, gee hier sy voorkeur vir Kirsch se twee tersaaklike gestalteverse te kenne.

Ek staan in meer besonderhede stil by "Gaza," omdat dié gedig sy oorsprong het in die Ou-Testamentiese verhaal van Simson in Rigters 13 tot 16, deel van die Joodse geloofstradisie waartoe Kirsch behoort, iets wat andersins skaars uitdrukking vind in haar debuut.

Simson se roeping en talente is in stryd met sy aard en natuurlike drifte en gawes. God roep hom om Israel te rig en te bevry van die juk van die Filistyne, maar hy is tot hulle aangetrokke, veral tot hulle vroue. Hy speel bewus met hulle 'n voortdurende spel wat uitloop op 'n stryd waaruit hy telkens deur sy bomenslike krag as oorwinnaar tree. Wanneer hy 'n Filistynse vrou met die naam Delila lief kry, volg die bekende liefdesgeskiedenis van Simson en Delila wat onder andere Camille Saint-Saens se opera *Samson et Delila* geïnspireer het.

Ook in Kirsch se gedig is die liefdesgeskiedenis van Simson en Delila die sentrale motief. Die tragiese gevoel wat die hele liefdesgeskiedenis deurdring, lê daarin dat Simson 'n vrou liefkry wat hom verraai as hy haar uiteindelik die waarheid vertel van die oorsprong van sy krag. Dat Simson Delila inderdaad lief het, word uitdruklik gesê in Rigters 16:4, maar indien Delila sy liefde enigszins beantwoord het – wat te betwyfel is – het haar patriotisme die oorhand gekry oor haar liefde. Die titel "Gaza" sinspeel daarop dat nadat die Filistyne Simson se oë uitgesteek het, hy in hulle gevangenis in Gasa koring moes maal.

Kirsch se gedig gaan egter oor die allerlaaste episode in Simson se lewe: In die eerste strofe roep sy die oorwinningsfees van die Filistyne vir hulle god Dagon op en in die tweede strofe plaas sy Simson midde-in die dawerende viering waarvan

hy niks hoor nie, want hy is nie net in die kettings van sy juigende vyande nie, maar veel meer in die kettings van Delila. Sy was nog lokkend aanwesig voor sy blinde oë en martelend in die “dieptes van sy siel”:

Ag, Delila, lenige, slanke, lieflike Delila,

...

Ag, Delila, die verleidster, die verraaister, die begeerlike.

Dan meteens dring die “hoonlag” van die Filistyne tot hom deur en hy bid vir die eerste keer in sy gebrokenheid werklik tot God. Olga Kirsch haal sy gebed woordeliks aan uit die 1933-vertaling van die Afrikaanse Bybel: “Here, Here, dink tog aan my en versterk my tog net hierdie keer, o God, dat ek oor een van my twee oë my op die Filistyne kan wreek” (Rigters 16:29).

In die slotstrofe wyk Kirsch af van die Bybelse teks waar Simson sy arms om die twee middelste pilare waarop die tempel rus, slaan en met die woorde: “Laat my sterwe saam met die Filistyne!” die hele tempel op hom en die feesvierendes neertrek – Rigters 16:30. In Kirsch se gedig voel Simson hoe sy krag “bruisend” in sy liggaam terugkeer en hom van binne “reinig” van sy “vernedering” en bevry van die “lokking” van Delila. Die twee slotreëls het ’n letterlike en simboliese betekenis:

En met gespanne spiere, jubelend, het hy  
die kettings van gevangenis gebreek.

Met die herskepping van die Bybelse verhaal van Simson vervul Kirsch nog nie die moontlikhede wat ’n seggingsvers die digter bied om poësie van die hoogs moontlike kwaliteit te skryf nie. Haar gedig gee nie uitdrukking aan die tragiese dimensie van die feitelike gebeure in die oorspronklike teks nie. Wat in die gedig verlore gaan, is die groot stuk ironie wat daarin lê dat Simson ter ere van God sterf, maar saam met sy “vyande” wat vir hom ’n onweerstaanbare aantrekkingskrag gehad het en by wie hy kennelik tuis gevoel het. Dié innerlike verskeurdheid, eie aan die menslike aard, het Simson gemeen met alle groot tragiese figure in die wêreldletterkunde. Soos met die verhaal van Simson, ontgin Olga Kirsch ook nie elders in haar debuut die poëtiese moontlikhede wat haar Jood-wees binne die diaspora en haar Joodse geloof haar bied ten volle nie.

“Pelgrimstog,” die titel van die dertiende gedig, is ’n sinoniem van “bedevaart” wat beteken ’n “reis na ’n heilige plek om daar te aanbid” (HAT). Dit skep by die leser die verwagting dat Kirsch in die gedig die diaspora-Jood se verlange na Sion as die berg van aanbidding sal verwoord, maar haar soeke is na ’n onbenoemde

“dit” wat by implikasie God word as sy saam met ’n “smekende skare” kniel in die “skaduwee” van “kerkpilare” in die eerste drie reëls van strofe 1. Eers in die negende reël, na aanleiding van die “bewe” van “tere groen” aan “swart verwronge take,” word God by name genoem as die “heimlike, die eteriese.” Maar Hy bly in die natuur onvindbaar soos ook in die musiek (reëls 11 tot 14). In die slotreël van strofe 1 tas sy steeds in die donker. Uiteindelik vind sy in die slotstrofe wat sy “so lank wou vind;” deur die geliefde haar groter self: “Jy het my groter gemaak, groter as myself.” Implisiet vind sy in hierdie groter self ook God soos Eybers in haar sterk beeldende gedig “Die geskenk” in *Die stil avontuur*: “Jy het my meer gegee as jou liefde: / die guns en die liefde van God.”

Opperman (1977: 35) wys tereg op die grootste swakheid van Olga Kirsch se versifikasie in haar debuut, nl. die “noem van emosies in plaas van die wek daarvan.” “Pelgrimstog” is van hierdie swakheid ’n sprekende voorbeeld deur die tastende soeke na vervulling in die uiteenlopende beskrywing van emosies.

In teenstelling met dié wydlopiegheid, wek die sensitiewe beskrywing van die skemering in “Illusie” in plaas van swewende, vae emosies een spesifieke verwagting wat nogtans ingetoë en daarom oortuigend is:

Soms as ek in die silwer skemering stap  
 met oë half toe (want die ligte reën  
 prikkel my wange, dans en trippeltrap  
 verby my lippe en om my oë heen),  
 dan sak die stilte in ’n klamme vlaag  
 oor alles (donkergroen en silwergrys  
 die denne), en ek slaan my jas se kraag  
 hoër om my nek. Daar’s iets wat eis  
 dat ek meteens met ligter tred moet gaan,  
 met tintelende ekstase in my bloed.  
 Dalk aan die einde van die lange laan  
 gaan ek jou, liefste, ylins tegemoet?

### 3. Deurbraak: *Mure van die hart*

Ek het in besonderhede ingegaan op die aard en inhoud van Olga Kirsch se debuut sodat haar merkwaardige ontwikkeling binne drie jaar van die skryf van jeugdige belydenisverse in *Die soeklig* na verse wat ontroer deur woordvernuwing en trefseker vormbeheersing in haar tweede bundel *Mure van die hart* (1948) des te duideliker kan blyk.

In *Mure van die hart* is die jongmeisie nie meer aan die woord nie, maar die volwasse vrou. Die belofte van 'n sterker, gestroopte vers wat in sommige oorlogsverse soos "Die gestorwene" en "Die voetsoldaat" in *Die soeklig* bespeurbaar was, gaan in die meerderheid verse in *Mure van die hart* in vervulling. Die presiese aard van dié deurbraak vat Dekker in een sin eksak saam as hy oor die volwasse vrouedigter sê: "Sy skryf nie meer tere stemmingspoësie nie maar 'n strak, soms hartstogtelike seggingsvers" (Dekker 1961: 268).

"Drie sonnet" gaan nie meer oor ekstatische vervulling van die liefde nie, maar oor 'n liefdesverhouding van toenemende vervreemding. Ek lees daarin nie soos Kannemeyer (1983: 172) die dood van die geliefde wat gaan veg het nie. Hierdie drie verse behoort tot die mindere verse in die bundel.

Die oorlogsverse wat in Kirsch se debuut gekenmerk is deur 'n droewe toon, het nou 'n opstandige aksent verkry in "sterker, harder verse" (Dekker 1961: 268). Die rede daarvoor is voor die hand liggend: Met die verskyning van *Die soeklig* was die lot van die Jode in Nazi-Duitsland nog nie in die volle gruwelikheid daarvan bekend nie. Eers met die ontsetting van die kampe waarheen die Jode weggevoer is, het die Geallieerdes van aangesig tot aangesig te staan gekom voor die nog onopgeruimde lyke van die Jode van wie sesmiljoen in die gaskamers gesterf het en voor die uitgemergeldes wat die vernietiging oorleef het.

Dit spreek van Dekker se statuur as kritikus dat hy die Holocaust (Engels vir "offer") of Sjoa (Hebreeus vir "vernietiging") pertinent en sonder verdoeseling as impuls identifiseer van Olga Kirsch se sterkste verse in *Mure van die hart*: "Die verskriklike lot van die Jode in die konsentrasiekampe en gaskamers, die afsluiting van Palestina het haar Joodse gevoel en verlange hartstogtelik laat ontbrand" (Dekker 1961: 268).

In Hugo se inleiding tot sy belangrike keur is dit ooglopend dat die Jodevervolging en die vernietiging in die uitwissingskampe, nie, soos by Dekker, die aandag kry waarom dit vra nie. Hugo erken dit wel as hoofrede vir haar Sionistiese verlange: "Die verskriklike gevolge wat die oorlog vir die Jode gehad het, is welbekend. Dit verklaar ook haar Sionistiese (Joods-nasionalistiese) verlange na Palestina in haar tweede bundel as verlore vaderland" (Hugo 1994: 10). Waar die Sjoa terugskouend wêreldwyd veroordeel word as die skrikwekkendste gebeurtenis van die 20ste eeu, is dit 'n verkeerde aanname dat die "verskriklike gevolge van die oorlog" "welbekend" is.

Van die gevolge wat die ná-oorlogse tydperk vir die Jode ingehou het, was dit veral die bewussyn van die hul onveiligheid as diaspora-Jode wat gelei het tot grootskaalse emigrasie, veral na die VSA en Israel. Soos die titel van Eva Hoffman se boek *After such knowledge* te kenne gee, skryf sy oor die na-oorlogse lewe van Jode wat oorleef het en wat die invloed van hulle ervarings op hul kinders, die sogenaamde "tweede

generasie" was. Die spesifieke wete van die kampe was ook direk verantwoordelik vir Olga Kirsch se emigrasie soos sal blyk uit my bespreking van haar gedig "Die wandelende Jood" as deel van die drieluik, "By die riviere van Babel."

In die drieluik "By die riviere van Babel" is die "Sionistiese (Joods-nasionalistiese) verlange" waarop Hugo (1994: 10) pertinent wys, inderdaad die sentrale motief wat die drie sonnette met mekaar verbind. Die titel van die drieluik "By die riviere van Babel" is die eerste vers van Ps. 137, een van die aangrypendste liedere uit die klaagliedereskat van die Jode. Al drie sonnette van die drieluik het as subtitel 'n aangehaalde vers uit dié psalm.

In geval van die eerste sonnet, "Die erfenis van Israel," is die subtitel die volle vers waarmee dié psalm 'n aanvang neem: "By die riviere van Babel, daar het ons gesit, ook geween as ons aan Sion dink." In die gedig verwys die aanhaling nie net na die treurende tydens die Babiloniese ballingskap nie, maar word dit 'n metafoor vir die Jode wat in die diaspora by herhaling hul Joodwees as 'n tuisteloosheid ervaar waaraan hul Joods-nasionalistiese verlange na die verlore vaderland ontspring. In die Ou Testament, en juis ook in Ps. 137, is die verlange van die bannelinge wat hulle geloof in vreemdelingskap moet beoefen spesifiek 'n verlange na Sion as die plek waar die verbondsvolk aanbid. Die wrang verlange van die treurende bannelinge in Kirsch se gedig word 'n opstand teen hulle volksverbondenheid wat wesenlik 'n onontkombare lotsverbondenheid is.

Dié verlange vind sterker uitdrukking in die tweede sonnet, soos die titel "Heimwee" en die subtitel "As ek jou vergeet, o Jerusalem, laat my regterhand dan homself vergeet" (Ps. 137:5) te kenne gee.

Die eerste strofe van die derde gedig "Die wandelende Jood" gaan spesifiek oor die verskillende uitwissingsmetodes waardeur sesmiljoen Jode in die vernietigingskampe gesterf het.

Die skrikwekkende wete daarvan ontlok by Olga Kirsch dieselfde versugting om wraak as by die psalmis, nl. dat God die misdade wat hulle aangedoen is, sal vergeld: "O Dogter van Babel, jy wat verwoes sal word, gelukkig is hy wat jou sal vergeld vir wat jy ons aangedoen het" (Ps. 137:8). Gepaardgaande met dié versugting is die hoop dat die vergelding sal lei tot 'n terugkeer na die eie land:

God het sy volk veroordeel tot die vuur,  
masjiengeweer, gaskamers en die graf.  
Hy het hul saamgeskaar in kerk en skuur  
en met die witkalk en die vlam bestraf.

En enkeles het uit die puin herrys,  
krank en geknak, met oë wat die dood

se niksheid dra en weer gereis  
deur vreemde lande na die moederskoot.

Die eeue-oue pelgrimstog hervat  
met skuifelende voete en geboë  
skouers. Maar aan die einde van die pad  
het een hul weggewys met trae oë.

Sal God in toorn die poorte stukkendslaan  
dat my moeë mense weer mag binnegaan?

Daar is 'n sekere teenstrydigheid daarin dat waar Kirsch in strofe 1 die vernietigende daede waardeur die Jode in die kampe die lewe koelbloedig ontnem is so pertinent en skerp verwoord, sy dit dan tog God se "veroordeling" en "straf" noem. Die uitwissingskampe was slegs uit die gesigspunt van die Nazi's "strafkampe." Al waarvoor die Jode "gestraf" kon word, was die anti-Semitiese vooroordele wat aan die grond van die Nazi-ideologie gelê het.

Binne Ou-Testamentiese verband het God wel die Israeliete as hulle van Hom afdwaal, "gestraf" deur Hom van hulle af te wend om hulle weer te herinner aan sy verbond met hulle. Dit is moontlik om Kirsch se verwysing na oordeel en straf so te verstaan en by implikasie haar onuitgesproke vraag of dit nodig is dat God sy volk by herhaling aan veroordeling en bestrawwing onderwerp. Die korrekatief op die teenstrydigheid is dat die versugting om vergelding as die sentrale motief in die gedig in die slotkoeplet in aansluiting by die aangehaalde Ps. 137:8, 'n uitgesproke versoek aan God word om gewelddadig in te gryp sodat sy volk hul land weer kan binnegaan.

Nog sterker verwoord Olga Kirsch die Joodse lyding deur die eeue met direkte verwysing na die Sjoa as kulminasie van dié lyding in die gedig, "Koms van die Messias." Ten slotte doen sy in dié gedig afstand van die geloof in 'n wonderbaarlike ingryping van God deur die Messias te stuur om die Joodse land te laat herrys, maar sien intendeel die moontlikheid van dié herrysenis as die verantwoordelikheid van elke Jood:

Eeu aan eeu het hul ons saamgehok  
in ghetto's. Draers van die skanderok,

verworpenes, kon ons onself nie eer  
en wapenloos, nie teen hul wapens weer.

Ons boeke het hul een vir een verbrand  
om so ons Godsgeloof ook aan te rand.

Slegs één hoop het gebly om aan te kleef  
dat eendag die Messias sou herleef.

O kleine land, jy bied herrysenis  
waar elke Jood self sy Messias is.

Hugo se keuse uit *Mure van die hart* sluit in sy keur naas die drieluik, “By die riviere van Babel,” ook “Twee Paassange,” “Die uittoeg,” “Midnag,” “Koms van die Messias,” “Klein fuga” en “Legende vir die Sabbat” in. Met dié agt verse uit die totaal van dertien gedigte oor die ingrypendste en smartlikste ervarings van die Jood in die diaspora, veral tydens die Tweede Wêreldoorlog, gee Hugo wel erkenning aan die besondere bydrae van Kirsch as Joodse vrou tot die Afrikaanse poësie, al gaan hy nie in sy inleiding in besonderhede daarop in nie.

In J.C. Kannemeyer se *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur (Band 2)* is dit opvallend dat hy by voorkeur ’n digbundel en ’n digterlike oeuvre bespreek na aanleiding van die mate waarin ’n digterskap van die persoonlike tot die bo-persoonlike, die subjektiewe tot die universele uitgroeï. Inherent aan dié benadering is ’n waardeoordeel waardeur die poësie wat die persoonlike transendeer, as ’n digter se belangrikste bydrae gereken word, soos blyk uit sy beoordeling van *Mure van die hart*.

Hy verwys na die “persoonlike verlies” ná die dood van die “minnaar op die slagveld” in die eerste afdeling van die bundel – ’n interpretasie waarmee ek nie saamstem nie – en vervolg:

Die persoonlike verlies groei in die volgende afdeling uit tot die verdriet van die ganse Joodse volk in sy verdrukking en die intense verlange na die land waaruit hy verdryf is, nou gesien teen die agtergrond van die Babiloniese ballingskap en die Egiptiese slawerny wat die gebeurte tydens en ná die Tweede Wêreldoorlog (vgl. ‘Die wandelende Jood’) in ’n ruim historiese perspektief plaas. (Kannemeyer 1983: 172)

Om so in breë trekke die inhoudelike en verstegniese betekenis van Kirsch se tweede bundel saam te vat, doen afbreek aan die besondere betekenis daarvan. Binne die “ruimer historiese perspektief” noem Kannemeyer uitsluitlik Kirsch se Sionistiese verlange wat sy “plek-plek aangrypend verwoord,” maar noem hy soos Hugo nie die Sjoa as rede vir die intensivering van die verlange nie (Kannemeyer 1983: 172). Juis binne perspektief van die Sjoa kry hierdie aangrypende gedigte vir die Afrikaanse poësie, wat sedert Dertig vergelyking



kan deurstaan met die beste in die Europese letterkunde, besondere betekenis. Die Sjoa het van die beste na-oorlogse Europese prosa en poësie geïnspireer en Kirsch se bydrae kan daarnaas 'n waardige plek inneem. Dit demonstreer dat Afrikaans as medium vir die poësie hom leen tot uitdrukking van alle menslike ervarings en emosies ongeag van die leef- en denkwêreld waarbinne dit beleef word.

In die drie slotverse van *Mure van die hart* gee Olga Kirsch 'n beeld van die verhouding tussen blank en swart in Suid-Afrika. Dit kon nie anders nie as dat sy, vanuit haar Joodse perspektief, dié verhouding soos dit in 1948 bestaan het, gesien het as gegrond op blankes se rassemeerderwaardigheid waardeur swart Suid-Afrikaners aan hulle baasskap onderwerp is. In die jaar 1948 toe haar tweede bundel verskyn en sy na Israel emigreer, kom die Nasionale Party aan bewind met sy beleid van rasseseiking en neem die wêreld kennis van die misdade van die Nazi's. Persoonlike en historiese gebeure moes dus noodwendig haar sensitiwiteit vir die lot van onderdrukte geïntensiveer het, veral omdat ras ook die grondslag was van die Nazi-ideologie.

Kannemeyer (1983: 172) verwys na die "rasseproblematiek" in die laaste verse, Hugo (1994: 12) erken daarin Kirsch se "groter gevoeligheid as haar tydgenote vir die rasseonreg in Suid-Afrika," maar dis weer eens Dekker (1961: 268) wat dié gevoeligheid die noukeurigste omskryf, onvermydelik in die gebruikelike idioom van sy tyd wat nie toe as pejoratief beskou is nie: "Die leed van haar eie ras het ook haar siening van die verhouding tussen blank en swart in ons land bepaal. Met wrange ironie teken sy die naturel as die lydsaam verdrukte: 'Hoe sê jou donker oë dan? Jy wis/ dat God die God van blanke kinders is ...?'"

Dié aanhaling is die slotreëls van die eerste van die drie laaste gedigte, "Gedagtewisseling," wat impliseer dat die kind met wie die ek-spreker in haar gedagtes 'n gesprek voer, in haar "kortmou flenterrok" nie soos die ek-spreker "deur kaalboom winterstrate" op pad is na die warmte van 'n huis, 'n gedekte tafel en 'n sagte bed nie.

In die tweede gedig "Geloofsbelydenis" kies die blanke ek-spreker sy eksklusiewe "god" en God se wette met oorleg om sodoende sy bevoorregting daarvolgens te sanksioneer. Die blanke word in die derde gedig "Blokhuys" 'n gevangene van sy eie bevoorregting; opgesluit in die blokhuis wat hy self gebou het:

Die fundamente van die fort was vrees,  
haat het die deure een vir een gesluit.  
Nou loer die bouer deur 'n skietgat uit  
en durf die muurskrif agter hom nie lees.

Die “muurskrif” is ’n Bybelverwysing na die verdoemende uitspraak teen die Babiloniese koning Belsasar wat vervat is in die skrif wat deur ’n skrywende hand op die muur verskyn het tydens ’n feesmaal. Die profeet Daniël het die geheimskrif aan hom verklaar as “... u is op die weegskaal geweeg en te lig bevind” (Daniël 5:27). Die titel “Blokhuys” van die gedig is ook die oorkoepelende titel van al drie gedigte wat hulle tot ’n drieluik met mekaar verbind. Dit speel ook in op die bundeltitel. “Mure van die hart” is mure om die hart om dit ongevoelig te maak vir die pyn van ander en nie in staat om lief te hê nie. Dis mure om ghetto’s en skure waarin mense saamgebring word om uitgewis te word. ’n Blokhuys het nie die mure van ’n huis wat beskerming bied teen die aanslag van die elemente nie; dit het net ’n skietgat in die mure waaruit op die vyand geskiet kan word. Mure val net as daar genoeg mense is wat die grens tussen die *ek* en die *jy* wat ’n “ek is wat nie ek is nie” oorskry. Dit is die tema van Olga Kirsch se *Mure van die hart*.

#### 4. Die geskrewe self: *Negentien gedigte en Geil gebied*

Die bundel *Negentien gedigte* waarmee Olga Kirsch haar stilsweye in 1972 verbreek, neem ’n aanvang met die gedig “*Droogte*,” in sy geheel kursief gedruk, waarmee sy ’n uitsonderlike plek aan dié gedig in die bundel toeken. Die eerste reël “*Ek weet wat droogte is*” sinspeel terugskouend op ’n kreatiewe droogte; vier-en-twintig jaar van die afwesigheid van skeppende drif. Maar terwyl sy in die derde strofe onthou hoe reën ’n letterlike droogte kan breek, is dit moeilik om te glo aan die herlewing van haar digterskap in die daaropvolgende tweereëlige strofe waarin die simboliese implikasie kenbaar word: “*Swaar om te glo aan reën in ’n droë gety, / swaar om te glo dat die dorre stok blare sal kry.*” Maar dit is presies waarom sy in Ou-Testamentiese idioom, wat herinner aan Hooglied, in die slotstrofe vra om digterlike inspirasie:

*Waaï uit die weste, wind  
en bring die reën  
en vul die put en laat die wynstok rank;  
kom westewind, bring rede om te seën  
om te bedank.*

Kirsch se gestroopte taalgebruik val op in dié motto-gedig en in die res van die bundel. Die gevoelige sintuiglikheid van haar jeug het behoue gebly, maar sy het nie nou meer versierende byvoeglike naamwoorde en bywoorde nodig om wat sy in die natuur waarneem, weer te gee nie.

In “Asof die voëls wat suidwaarts trek” neem die wolke as ’t ware die vorm van dié voëls in hul vlug aan (strofe 1) soos hulle “teen die wind se stroming beur” (strofe 2). Wolke hoort by die kleure van die winter wat sy in die eerste twee reëls van strofe 3 opnoem: “Silwer en goud en groen en blou/ is winterdae na winterreën.” Die lug en lig oorheers in haar aanskouersoog wat die “vaalgeweide velde” (strofe 3: reël 3) sien strek “*glansend* tot in die ver *verskiet*” (strofe 3: reël 1; my kursivering). In die tweede reël van strofe 4 word die visuele en die ouditiewe met mekaar geïdentifiseer en *ruik* sy die “son” wat reeds deur “goud” gesuggereer is. Dan neem die optiese sintuig weer oor in die sterk visuele slotreëls waar die twee klein goudegeel blommetjies die groot son simboliseer:

en die aarde hoort aan die geelmagriet  
en die oopooog botterblom.

Die gedig “By die aantrek van ’n nuwe kleed” is die gebed van die moeder vir haar “groot dogter” se opgroei tot volwassenheid in veiligheid en vrede in ’n land “vol waarskuwing.” Die verouderde en deftige woord “kleed” het in Afrikaans nie meer betrekking op ’n spesifieke kledingstuk nie, maar Kirsch identifiseer dit met die helderkleurige “weefstof” waarin haar dogter “gekleed gaan.” Die woord “kleed” word dus in die vorm van ’n verlede deelwoord opgeneem in die gedrae taal en sfeer van die gedig waarbinne die moeder haar dogter beskryf as “jong vorstin.”

Nog ’n sterk vers is die titellose gedig wat begin met die kort sin: “Sy naam was Sasha.” Die digter wat seeklippe om ’n “plantpot skaar,” onthou Sasha as die tuinman wat eweneens rivierklippies om struik gepak het in die land waarheen hy in sy ouderdom gekom het saam met “Tanja, sy Joodse vrou.” Waar die digter van besoeke by hom, toe hy reeds bedlêend was, min kan onthou, omdat min gesê is weens gebrek aan kennis van Russies, het een herinnering haar nogtans bygebly:

... Maar hy’t my naam  
- *roeskoja imja* - saggies met ’n skaam  
glimlag mymerend herhaal.

Deur die noem van haar naam in sy taal was hulle momenteel saam tuis in sy land. Sy onthou dat hy begrawe is in die “wye erf” van die “Russiese Kerk in Jaffa,” die “eiendom / van die USSR in die Heilige Land” en by dié herinnering wil sy op haar beurt sy vreemdelingskap ophef deur vir hom ’n onderkome te vind in haar gedig:

Wat sy verhaal beteken weet ek nie  
maar wou sy naam 'n oomblik in ons tyd  
van waansin en wraak ontruk aan die vergetelheid.

Die taal as vervreemdende grens word die pynlikste beleef in die vyf sterkste gedigte wat die sluitstuk en slot van die bundel uitmaak, die "Vyf sonnette aan my vader." Olga Kirsch onthou in die eerste sonnet dat haar vader eerstens vir haar 'n vreemdeling was omrede van sy "spraak" wat "in twee vreemde tale vreemd gebly het." Sy het haar daarvoor geskaam, omdat sy andersheid haar andersheid kon impliseer en haar kon uitsluit van haar portuurgroep waarin 'n kind en veral 'n tiener opgeneem wil wees. As volwassene besef sy dat haar wil om haar "met alle mag" te maak "soos kinders van die plek" wat sy "beny het" by haar sy oorsprong gehad het in die uitsonderlike vrees wat eie is aan die kind van 'n diaspora-Jood.

Haar strewe om te wees soos kinders "aan wie die land en haar geskiedenis / behoort by wyse van geboortereg," sien sy terugskouend as verkwisting van die "kragte van die hart" deur "daagliks die geveg weer oor te veg," omdat die verwesenliking van die groots moontlike assimilasië die diaspora-Jood nie beskerm teen afkeur van sy "andersheid" nie en altyd weer aanleiding kan gee tot anti-Semitisme. Nie net die vader se gebrekkige taalbeheersing het van hom 'n vreemdeling vir sy dogter gemaak nie, maar ook die spesifieke oorlewingstryd wat hy as vreemdeling moes voer:

Omdat jy besig was, min by die huis  
- met sonop uit, selde voor donker terug -  
en afgemat en afgetrokke tuis  
- aan tafel min gesprek en geen gerug -  
omdat die stryd om brood jou oë streng  
en ver gestel het, het ek jou skaars leer ken.

In die tweede sonnet stel sy aan hom die vrae oor sy kindertyd waarvan sy "geen enkele beeld besit" nie en wat vir altyd onbeantwoord sal bly. Dit is die direkte aanleiding tot die derde sonnet wat begin met die stelling in die eerste reël: "Al my gegewens grens aan die miskien."

Van hom as jongman van "dalk sewentien" het sy net 'n portret waaruit sy na aanleiding van sy gelaatstrekke sekere afleidings maak oor sy menslike aard. Benewens alle onsekerhede het sy egter één sekerheid omtrent hom: Hy kon hom "siek" hunker "na die verre / waarheen geen terugkeer was." Dié sekerheid berus daarop dat sy "swerftog" deur haar voortgesit is.

In die vierde sonnet gee sy 'n beskrywing van sy uiterlike as die sterk man wat sy geken het, maar van wie se sterflikheid sy bewus geword het toe 'n mou oor sy "sonbruin vel" opgeskuif en sy sagte, bleek bo-arm blootgestel het.

Die soeke na identiteit wat sy noodwendig met haar vader gemeen moet hê en wat aan die grond van al vyf sonnette lê, vind sy in die vyfde sonnet, die hoogtepunt van die reeks. Sy onthou hoe sy langs haar vader as klein dogtertjie in die sinagoge staan (reëls 1 en 2) en sy "vinger" "volg" soos dit gegly het "langs die letters" van "woorde" wat sy "nog nie kon vertolk" (reëls 3 en 4). Nie slegs het die woorde van die geloof wat sy met haar vader deel, verstaanbaar geword nie, maar, veertig jaar later, vind sy ook die woorde om uitdrukking te gee aan 'n oomblik wat sy onthou as simbool van haar verbondenheid met haar vader. "Veertig" is die Ou-Testamentiese simboliese getal vir 'n baie lang periode. Reëls 5 tot 14 lui:

Die kantor hef sy stem op, yl en soet  
wierook die lied omhoog. Rooi, geel en blou  
slaan vlamme uit 'n ruit hom tegemoet –  
sou die Voorsienigheid Sy guns weerhou  
wanneer daar so gesmeek word? En jy vou  
jou syige gebedsjaal weg en hou  
jou arm om my en ek staan gedruk  
vas teen jou knie en bewe van geluk.  
Swaar stemme styg in stadige akkoorde –  
oomblikke veertig jare sonder woorde.

*Geil gebied* van 1976, as direkte resultaat van die herlewing van haar Afrikaans tydens die Taalfees en dus van haar kreatiewe drif, verteenwoordig 'n hoogtepunt in haar oeuvre. Die inleidingsgedig gaan oor Afrikaans wat van 'n gemoedstaal weer 'n hoorbare spreektaal word en as sodanig 'n gesprekstaal tussen mens en mens; gekenmerk deur 'n spontaneïteit wat eie is aan die kommunikasie tussen bekendes. Die lang skeiding tussen die digter en haar digtaal word gelykgestel aan die onnoemenswaardige tydsverloop tussen twee telefoonoproep; die een gespreksgenoot kan volstaan deur te sê die ander een was doodgewoon net nie tuis toe sy gebel het nie:

Nou spreek ek weer bekendes aan:  
Sluit ek my oë, sien ek weer  
die oë vriendelik-spottend, teer  
wat my herken: my stem nie meer

geluid wat in my hoof vergaan,  
uitroepe in 'n klankdig sel  
maar soos van een wat stil vertel:  
jy was nie tuis toe ek jou bel.

“Geil gebied” is 'n metafoor vir die ryk, vrugbare ondergrond van die poësie, maar ook vir die gedig self wat “verkwik” (“verfris,” “laaf,” “opbeur,” “nuwe moed gee;” HAT). Terselfdertyd verwys “geil gebied” na die bundel self as die omvangrykste in haar oeuve. Die “geil gebied” word bedreig deur sy teenoor-gestelde, die “woestyn,” wat metafoor is vir 'n digterlike droogteperiode waartydens geen gedig hom aanmeld om geskryf te word nie. Daarbenewens is dit ook 'n metafoor vir die ondermyning van die lewensbevestigende krag van 'n gedig:

Gedigte kan nie vergoed, is nie tot troos.  
Hul geil gebied is klein,  
die heining broos.  
Rondom hom knaag en knetter die woestyn.

Nuwe dag, ou leed. Gister se gedig  
het gister verkwik. Vandag is hy 'n tuin  
gestroop van lower en omvergeruk  
deur die dor wind wat waai uit die woestyn.

Die taal van die digter roep, asof vanself, teenstellings op; die poësie word gekenmerk deur kontras en paradoks wat op 'n misterieuse wyse verband hou met die dualistiese aard van die digter. Olga Kirsch is hiperbewus van haar tweeledige aard wat sy in meerdere gedigte bely. Eerstens, in die tweede gedig – in die vorm van 'n kwatryn – wat soos die eerste gedig 'n motto vir die bundel is:

My lewe sal gesplete bly:  
Groen stamme, as die byl hul kap  
kerndiep, sal nooit weer heelheid kry.  
Maar aan die staallem klewe sap.

In haar nadenke oor haar verhouding met haar dogter is daar by Kirsch as moeder die besef dat haar dogter haar innerlike gespletenheid geërf het waarmee haar tuisteloosheid saamhang:

Ek wat nooit heel was en nooit heel sal word,  
 van kindsbeen af 'n wese sonder nerf,  
 het my fatale swakheid – oorgeërf  
 van ander of dalk geskep deur hul tekort  
 aan wysheid – op my beurt aan jou gegee.

Om dié rede het die dogter ook “tuisteloos gedwaal langs die verlate weë / my  
 oorbekend.” Maar soos wat die moeder soos 'n boomstam gekloof is sodat haar  
 bevrugtende lewensap kon vloei, vind sy in die gedig “Jy was van kleins af soos 'n wilde  
 loot” troos in die wete dat haar dogter ook net deur pyn tot volle menswees kan ryp:

Die vrugte van die wildevy  
 word ryp en soet slegs as 'n mens hul sny.

As ekspatriaat-digter het Olga Kirsch, soos in geval van haar debuut, weer 'n  
 sekere aansluiting by Elisabeth Eybers gevind. Albei kom in die vreemde land  
 tuis deur die liefde van 'n man, maar hulle beleef dié tuiskoms verskillend weens  
 verskillende omstandighede en met 'n eie aksent. Wat liefdesgedigte gemeen het,  
 is die paradoks dat die geliefde gestalte kry deur die skeppende woord en dus  
 in sy of haar letterlike afwesigheid in die gedig juis aanwesig is. Dit gebeur in  
 Kirsch se gedig, “Wanneer jy weg is”:

Wanneer jy weg is, is ek soos 'n tuin  
 in die winter waarin al wat leef hom klein

vou om die sap se warmte te bewaar.  
 Jy is my donker wortels in die swaar-

deurdringbare grond van 'n aangenome land.  
 Sonder jou is ek 'n uitheemse plant

wat nêrens meer kan aard nie. Daarom rig  
 ek teen die ysige dae tot jou terug-

koms – son deur 'n brandglas – gedagtes aan jou  
 hier waar boeke my stom geselskap hou

want jy is die enigste aan wie ek vertel  
 wat mens vertel. Jy's minnaar, vriend, metgesel.



Olga Kirsch se innerlike gespletenheid as 'n inherente deel van haar menslike aard en haar digterskap is versterk deurdat sy onlosmaaklik verbonde gebly het aan twee lande: haar geboorteland en die Joodse vaderland waarin sy haar saam met haar moeg geswerfde mense gevestig het. Die enigste manier waarop sy kon genees van hierdie gespletenheid was om vir haar 'n ander self te skryf in haar verse. Haar geskrewe self kon heelwording vind onder andere in haar ervaring van die teenwoordigheid van God, wat nie plek of tyd gebonde is nie.

Net soos vir Olga Kirsch as volwassene het die waargenome werklikheid as kind reeds getuig van God se teenwoordigheid in sy skepping. Dis ook die getuienis van die psalmis van verskeie van die mees poëtiese Bybelse psalms soos die sublieme Psalm 8 waarby die Joodse digter, Olga Kirsch, noodwendig aanklank moes vind. Een van haar treffendste herinneringsgedigte is 'n voorbeeld hiervan:

Die eensaam hemele van my kindertyd,  
God was aanwesig in hul dag en nag.  
Hy't in hul bloutes wolke wit soos kryt  
gestapel, aambeeldtoppe; die hamerslag  
van somer-donderweer teruggehou totdat  
geen wese asem haal, geen voël durf roer.  
Van ster tot sidderende ster het Hy  
Sy magtige meetkunde uitgesprei  
oor die swart vlak. Met sy smal weerlig-lat  
het Hy in nagte van rukwind en rumoer  
my oë geteister waar ek lê omring  
van engele - o veilige omsingeling.  
Bo in die stormwolk God die Almagtige.

Jerusalem staan sentraal in die Joodse godsdiens en onderweg daarheen is Olga Kirsch bewus van God se teenwoordigheid, sodat sy haar volkome een voel met die landskap en die land:

Op pad, Jerusalem, na jou  
strek berge in die vertes, blou

en purper van onaardse kleur -  
tóg alledaags; nee, altyd weer

onaards. Ploegland in 'n vallei  
wat wag op saad, is hy slegs klei?

Olyf is maar 'n boom, wat meer  
wil dié verwronge arms beweer?

o Land besete van die gees  
van al wat was en nog moet wees!

Stede is yster, teer, beton,  
stryd om te bestaan, en nietemin

Teen die blank voorhof van die pad  
hoe helder, Here, straal U stad.

In die voorlaaste gedig van *Geil gebied* wag die vrou op die “môre” van die man se terugkeer wanneer sy “wese” wat tydens sy afwesigheid opgelos het in ‘n “stroom vreemdes,” weer “gestalte en werklikheid” sal verkry en sy weer heel sal word: “My dae sal van gespletenheid genees.” Die man is vanselfsprekend die inspireerder van die liefdesgedigte in die bundel waaruit ‘n sensuele erotiek en liefdevolle innigheid spreek. Maar, sê sy in die slotgedig, hy maak van al hul “dae en nagte saam” die bron van elke vers waarvan die bodem “geil en steeds geiler groei” totdat die gedig daaruit “op ‘n dag” soos ‘n “lelie helder oopkelk na die son.” Die “geil gebied” van die gedig is in laaste instansie soos vir elke digter Olga Kirsch se eintlike tuiste. Dat die bodem van Olga Kirsch se gedigte die Afrikaanse taal was, is ‘n rede tot dankbaarheid. Haar bydrae van agt bundels tot ons poësie demonstreer dat die reikwydte van Afrikaans onbegrens is.

## 5. Besluit : 'n Blywende plek in die Afrikaanse poësie

Die beste bewys van die blywende plek wat Olga Kirsch vir haar in die Afrikaanse poësie verower het, spreek uit haar bevrugtede invloed op ander digters en uit die aansluiting wat digters binne ons poësietradisie by haar vind. Maar nie net digters nie: Die titel van Alba Bouwer se boek oor bejaardheid met die vergestaltung van haar moeder en tante in hul laaste jare, *Die afdraand van die dag is kil*, kom direk uit ‘n gedig van Kirsch in *Negentien gedigte*:

Hoe het dit skielik laat geword?  
Die oggend was so lank en stil,  
die middag ruim en warm en gul.  
Die afdraand van die dag is kil.  
Hoe het dit skielik laat geword?

My gedigte wat aansluiting vind by haar werk is geïnspireer deur die Ou Testament in "Migal aan Dawid" (in *Digby Vergenoeg*), deur die Joodse Jesus in "Curriculum vitae" (in *Dagreis*) en in die besonder deur die Sjoa in my bundel *Tydlose gety*: my gedig "'n Psalm vir Paul Celan," opgedra aan die oorlewende van die Sjoa wat beskou word as waarskynlik die grootste digter van die naoorlogse Europese digters, en my vertaling van sy gedig "Todesfuge" as "Fuga van die dood."

Die digter se vereenselwiging met diegene wat moes ly weens maatskaplike diskriminasie deur ras, het bekend geword as die sosiale deernis-motief in die poësie van Veertig en Vyftig. Daaraan het Kirsch haar eie besondere uitdrukking gegee in *Mure van die hart* en 'n tydgenoot gehad in S.V. Petersen wat in dieselfde jaar, 1944, gedebuteer het met *Die enkeling* (vgl. Hugo 1994: 12).

Petersen het uitdrukking gegee aan die bruin mense se lyding deur die "vloekstraf van 'n donker huid" wat die aanleiding was van en regverdiging vir hulle gedwonge segregasie. Wanneer Adam Small wat onder dieselfde las gebuk gegaan het, daaraan terugdink in 'n resente nog ongepubliseerde gedig, "Witkalk," onthou hy Olga Kirsch:

*God het sy volk veroordeel tot die vuur,  
masjiengeweer, gaskamers en die graf...  
en met die witkalk van die vlam bestraf.*

Olga Kirsch,  
ek wéét wat jy hier sê,  
hoe jy jou woorde hier belê.  
Want, in minder mate, dog tóg  
was ek eweseer verdoem onder Apartheid.  
Oor lang, lang jare het dié weer en wind  
bokant my kop gewoed,  
maar ek kon darem  
uit hierdie graf opstaan. Al staar  
my oë nou nog, wanneer ek terugdink, bitter,  
het God, ook in sy liefde,  
die witkalk my gespaar.

Olga Kirsch leef inderdaad voort binne die lewende tradisie van die Afrikaans poësie met alles wat dit insluit.

## Bibliografie

- Bouwer, Alba. 1993. *Die afdraand van die dag is kil*. Kaapstad: Tafelberg.
- Die Bybel. 1933. Vertaling. Eerste uitgawe. Cambridge: Universiteit van Cambridge.
- Coetzer, Jeanne. 1979. "Twee digteresse aan die woord." *Die Burger*. 14 Augustus 1979. n. pag.
- Dekker, G. 1961. *Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Eybers, Elisabeth. 1948. *The Quiet Adventure*. Johannesburg: Constantia.
- \_\_\_\_\_. 1957. *Belydenis in die skemering*. 2<sup>de</sup> druk. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- \_\_\_\_\_. 1995. *Versamelde gedigte*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Hoffman, Eva. 2005. *After Such Knowledge: A Meditation on the Aftermath of the Holocaust*. Londen: Vintage.
- Kannemeyer, J.C. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur, Band 2*. Kaapstad en Pretoria: Academica.
- \_\_\_\_\_. 2005. *Die Afrikaanse literatuur 1652-2004*. Kaapstad en Pretoria: Human & Rousseau.
- Kirsch, Olga. 1944. *Die soeklig*. Pretoria: J.L. Van Schaik Bpk.
- \_\_\_\_\_. 1980. *Mure van die hart*. 2<sup>de</sup> druk. Johannesburg: Perskor Uitgewery.
- \_\_\_\_\_. 1972. *Negentien gedigte*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- \_\_\_\_\_. 1976. *Geil gebied*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- \_\_\_\_\_. 1978. *Oorwinteraars in die vreemde*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- \_\_\_\_\_. 1982. *Afskeide*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- \_\_\_\_\_. 1983. *Ruie tuin*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- \_\_\_\_\_. 1990. *The Book of Sitrya*. Rehovot: Hanasi Harishon Street.
- \_\_\_\_\_. 1994. *Nou spreek ek weer bekendes aan: 'n Keur 1944-1983*. Ed. Daniel Hugo. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Odendal, F.F., en R.H. Gouws. 2010. *Handwoordeboek van die Afrikaanse taal (HAT)*. 4<sup>de</sup> druk. Pinelands: Pearson Education South Africa.
- Spies, Lina. 1971. *Digby Vergenoeg*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- \_\_\_\_\_. 1978. *Ontmoetings*. Kaapstad: Tafelberg.
- \_\_\_\_\_. 1981. *Dagreis*. 2<sup>de</sup> uitgawe, 2<sup>de</sup> druk. Kaapstad: Human & Rousseau.
- \_\_\_\_\_. 1999. *Sy sien webbe roer: 'n Keuse uit die werk van Afrikaanse digteresse*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- \_\_\_\_\_. 2010. *Tydlose gety*. Pretoria: Protea Boekhuis.