

Philip John

Philip John is navorsingsgenoot in
Die Skool vir Tale, Media en
Kommunikasie aan die
Nelson Mandela Metropolitaanse
Universiteit, Port Elizabeth.
E-pos: phjohn@webmail.co.za

D. P. M. Botes, Marcel Duchamp, die Europese avant-garde en 'n literêre definisie van plagiaat

D. P. M. Botes, Marcel Duchamp, the avant- garde and a literary definition of plagiarism

This article attempts to widen the literary critical perspective on plagiarism by focussing on an early example of plagiarism in Afrikaans literature associated with the name of D.P.M. Botes and the little magazine *Wurm*. Botes's supposed plagiarism is placed in the framework of the European avant-garde by comparing it with Marcel Duchamp's *Fountain* of 1917. This comparison forms the basis on which other instances of plagiarism in Afrikaans are commented on, as well as on which a 'literary' definition of plagiarism is advanced. **Key words:** Avant-garde, D. P. M. Botes, Marcel Duchamp, plagiarism.

Inleiding

Plagiaat word tradisioneel deur literêre kritici benader binne 'n "het hy of het hy nie" – raamwerk, dit wil sê aan die hand van die vraag: het die skrywer wat van plagiaat verdink of beskuldig word 'n ander skrywer se woorde 'gesteel' en dit as sy of haar eie aangebied? Saam met die vraag gaan gewoonlik gevoelens en betuigings van afkeuring en selfs afsku wat duidelik maak watter lae daad dié soort letterdiefstal is. 'n Versweë veronderstelling wat gewoonlik ook die ontsteltenis en afkeuring voed, is dat daar 'intensie' by hierdie veronderstelde transgressie van beskaafde norme was.

Dat plagiaat 'n dringende kwessie geraak het in die onlangse Suid-Afrikaanse literêre geskiedenis, word aangedui deur twee MA-tesisse in die afgelope dekade oor die onderwerp, naamlik Diedericks-Hugo (2006) en Verstraete (2006) oor die polemieë tussen Stephen Watson en Antjie Krog oor haar *Die sterre sê 'tsau'* (2004). Veral laasgenoemde geval wys hoe gelade en kompleks die onderwerp is, gemeet aan die uitgebreide reaksie wat Stephen Watson se aanklag van "konseptuele plagiaat" teen Krog ontlok het. Wessels (2007) verskaf 'n oorsig oor die verskillende reaksies en wys hoe 'n verskeidenheid kwessies te make met oorspronklikheid, die onderskeid tussen orale en geskrewe kultuur, maar veral die gebruik van kultuurgoedere van 'n uitgestorwe groep deur die geskil tussen Watson en Krog aan bod kom.

Naas die intellektuele, etiese en morele kwessies wat plagiaat-beskuldigings oproep, is die konkrete gevolge dan ook baie keer ernstig, soos in twee onlangse gevalle in Afrikaans waar dit tot die onttrekking van boeke aan die mark gelei het. In 1999 is

Wilhelm du Plessis daarvan beskuldig dat hy 'n verhaal van Bernard Malamud gebruik het as yk vir "Die redding van Vuyo Stofile", een van die verhale wat hy opgeneem het in die versamelbundel, *Die mooiste liefde is verby*, saamgestel deur Etienne van Heerden. Dié boek is as gevolg van die beskuldigings aan die mark onttrek en 'n verskoning is aan die New Yorkse uitgewer van Malamud aangebied. In 2005 het Loftus Marais eweneens aangetoon dat Melanie Grobler sekere van die gedigte in haar bundel, *Die waterbreker*, geskoei het op gedigte van Anne Michaels, veral "There is no city that does not dream" in *Skindivers* (1999). Die bundel is ook vinnig aan die mark onttrek. Wat die verleentheid en ontsteltenis in hierdie geval vererger het, was die feit dat die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns die Eugène Marais-prys aan Melanie Grobler toegeken het vir dié bundel.

Vanuit 'n juridiese perspektief lyk die heftige reaksies van literêre kritici, skrywers en uitgewers egter grootliks onnodig en oorbodig, soos duidelik blyk uit 'n onlangse regsproefskrif oor kopieregskending wat juis episodes uit die Afrikaanse letterkunde en kultuur as gevallestudies gebruik (kyk Geyer 2006). In dié studie poog die outeur om die juridiese grondslag te verhelder waarop daar in Suid-Afrika besleg word oor moontlike kopieregootredings, spesifiek waar dit kreatiewe tekste aangaan. Een van die beweegredes agter dié studie is die besef dat plagiaatbeskuldigings uiters skadelik kan wees vir kreatiewe tekste en vir kreatiwiteit in die algemeen, veral as die hantering daarvan deur 'n artistieke gemeenskap, soos die Afrikaanse, plaasvind op 'n inadekwate konseptuele basis (Geyer 2006: 104).

Uit Geyer se studie is dit duidelik dat van die reaksies op plagiaatbeskuldigings in die Afrikaanse letterkunde, soos die onttrekking van tekste aan die mark en die vernietiging van voorraad, waarskynlik onnodig kras was en dat daar maniere is om die kreatiewe proses en tekste beter te beskerm, soos om op die onkoste van die 'plagiator' bronerkenings in die tekste in te plak.

Geyer meen daar is behoefte aan 'n raamwerk wat die kreatiewe bydraes van beide die oorspronklike skepper én dié van die 'plagiator' beskerm en die eintlike kopieregskending op 'n meer gefokusde manier hanteer: "The ideal would thus be to deal with the infringement as severely as would seem appropriate in each specific case, yet in such a manner that neither the talented author nor the original content of the work goes to waste." (Geyer 2006: 150). Twee waardevolle gevolgtrekkings van Geyer is dat plagiaat op grond van *objective similarity* vasgestel kan word en dat *blame-worthiness irrelevant* is, dus dat die 'intensie' van die 'plagiator' nie ter sake is binne die juridiese perspektief nie (Geyer 2006: 151).

Ofskoon 'n perspektief soos dié van Geyer oortuigend voorkom en waarskynlik van waarde kan wees vir die letterkunde in die algemeen, is daar 'n verdere perspektief op die kwessie wat nog nie die aandag gekry het wat dit verdien nie. Dié perspektief kan, in teenstelling met die juridiese een, 'n suiwer 'letterkundige' een genoem word en aandag hieraan kan literêre kritici se perspektief op plagiaat verdiep.

Die 'geval' wat as fokuspunt hiervoor gebruik word, is een van die bekendste gevalle van 'n plagiaatbeskuldiging in die Afrikaanse letterkunde, veral vir 'n vorige geslag Afrikaanse literêre kritici, naamlik dié geassosieer met die naam van D. P. M. Botes. Die herbesoek van hierdie episode is tegelykertyd 'n poging om betekenis wat in die vergetelheid geraak het, onder andere omdat dit 'uit pas' is met die hedendaagse leef- en kultuurwêreld van ons verbruikerskultuur en die gepaardgaande diskoers van intellektuele eiendomsreg, weer na die bewussyn te bring. Dié herbesoek is ook 'n verlengstuk van 'n vorige poging om onontginde betekenis uit hierdie tyd op te diep (kyk John 2009).

D. P. M. Botes en plagiaat

Botes is twee keer kort na mekaar van plagiaat beskuldig. Die eerste keer was in 1966 na aanleiding van 'n gedig, "gedig", in die eerste uitgawe van die avant-garde tydskrif *Wurm*, toe onder redaksie van P. A. de Waal Venter. In *Wurm* 2 van Augustus 1966 kom Peter Horn in 'n artikel, "Wanneer is 'n plagiaat 'n plagiaat?", in reaksie op dié gedig tot die slotsom dat Botes 'n "plagiator" is wat werk van die Duitse digter Hans Magnus Enzensberger op onregmatige wyse gebruik het. Horn toon aan hoe Botes se "gedig" grootliks 'n woordelikse vertaling en samevoeging is van twee gedigte van Enzensberger: "[...] hy het so 'n paar veranderinge aan die gedig aangebring, genoeg om dit van 'n goeie gedig na 'n swak gedig te verander, maar nie genoeg nie om dit 'n gedig van meneer Botes te maak nie" (Horn 1966: 23). Botes is daarna verdedig deur ene P. P. Brits (Brits 1966) en Casper Schmidt (Schmidt 1966b), soos meer volledig uiteengesit hieronder.

In 1969 word Botes weer eens van plagiaat beskuldig, dié keer deur R. Schutte in *Standpunte*. Schutte wys daarop dat Botes twee gedigte op Sweedse modelle gebaseer het (Schutte 1969). In die hieropvolgende *Standpunte* antwoord Botes kortliks op hierdie beskuldiging en kondig tegelykertyd sy afskeid van die Afrikaanse letterkunde aan (Botes 1969).

Onlangs word nog 'n nota by hierdie Botes-geskiedenis gevoeg wanneer André P. Brink in die 2001-herdruk van sy *Groot verseboek 2000* drie gedigte van Botes opneem, onderskeidelik uit sy bundels *Wat is 'n gewone man* (1965), *Klein grys telegramme van die wêreld* (1967) en *Psalms van Dawid* (1973). In 'n byvoegsel tot sy voorwoord, "Vooraf gespeel", verleen Brink "literêre amnestie" aan Botes vir sy 'oortreding' wat Brink meen neerkom op die opname van "baie vry vertaalde gedigte uit Sweeds" in *Klein grys telegramme van die wêreld*.

Dié optrede van Brink, hoe ruimhartig ook al, wek verskeie vrae wat meer aandag verdien as wat dit tot op hede gekry het. Die belangrikste is die idee van 'amnestie' wat impliseer dat Botes inderdaad 'n 'oortreding' begaan het en dat iets soos 'plagiaat' inderdaad bestaan. Nog vrae wat hiermee verband hou, is: Wie het die reg om amnestie

te verleen? Wanneer? Op watter gronde kan dié amnestie verleen word? Watter gronde was deurslaggewend in Botes se geval?

Die uitgangspunt in hierdie artikel is dat die Botes-‘geval’ oorhaastig (en slordig) ingepas is in ’n konseptuele raamwerk wat te eng is daarvoor. Asook dat hierdie raamwerk nog steeds funksioneer en deur Afrikaanse literatoure gebruik word – soos onder andere Brink se verwysing na “amnestie” getuig. Hierdie artikel is ’n poging om die raamwerk waarbinne Botes geopereer het, te ondersoek en om sodoende van die kwessies daardeur aangeraak (weer) aan die lig te bring.

Botes se plagiaat-eksperiment en die avant-garde

Vir die doel van my argument is die ‘tweede’ deel van die Botes-geskiedenis wat handel oor die Sweedse gedigte en waaroor R. Schutte (1969) skryf, minder belangrik as die ‘eerste’ deel wat te make het met die eerste twee uitgawes van die tydskrif, *Wurm*, in 1966. My uitgangspunt is dat Botes se “gedig”, die platform waarop dit verskyn, en die gesprek wat dit stimuleer, ’n geleentheid was vir literêre kritici om kwessies te make met plagiaat duideliker aan die lig te bring – ’n geleentheid wat onbenut verbygegaan het.

Die belangrikste tersaaklike reaksies op die plagiaat-beskuldiging deur Peter Horn, is die reeds genoemde verdediging van Botes deur Casper Schmidt (1966b) en ’n “Brief” deur ene P.P. Brits, wat Phil du Plessis meen Botes self was (Du Plessis 2004: 5).

Schmidt se verdediging sluit aan by ’n artikel van hom, “skepperslewensduurte-omtrent”, in die eerste uitgawe van *Wurm* oor artistieke oorspronklikheid (Schmidt 1966a). In hierdie *Wurm* 1-artikel benader Schmidt die idee van ‘oorspronklikheid’ uit ’n hoek wat waarskynlik streng ‘materialisties’ genoem kan word deur te betoog dat ’n individu op ’n chemiese vlak van een oomblik na ’n volgende nooit dieselfde is nie. Wanneer ’n digter ’n gedig neerskryf en later weer opneem, om weer daaraan te werk, kom dit daarop neer dat die digter die werk van ’n ander mens, ’n vreemdeling, opneem: “By digters wat lank werk aan ’n vers kan tussen twee werkperiodes ’n ander breinkondisie ontstaan. Met ander woorde dit sal ’n totaal vreemde persoon wees wat die gedig vervolmaak” (Schmidt 1966a). Logies kom dit daarop neer dat die idee van plagiaat onsinnig is aangesien “niemand” ’n gedig kan besit nie – ’n voltooide, of ten minste, gepubliseerde gedig is altyd die resultaat van ’n reeks verskillende “oorname” waar die opeenvolgende skeppers elke keer die werk van ’n vreemdeling verder gevoer het. Soos Schmidt dit stel: ’n “digter” wat ’n gedig publiseer, is altyd ’n “letterdief” (Schmidt 1966a).

In sy *Wurm* 2-artikel waarin hy spesifiek vir Botes verdedig, voer Schmidt sy argument oor ‘oorspronklikheid’ verder en kom tot die slotsom dat “alhoewel ons sedert die dag en datum van die ontstaan van die skryfkuns reeds oorgelewerde en beredeneerde idees het omtrent oorspronklikheid in die literatuur, ons tog nog nie ’n

vas afgebakende idee het van wat presies oorspronklik is en wat nie. Dit was altyd nog meer opinie as idee" (Schmidt 1966b: 28).

Schmidt se argument kom neer op 'n radikale bevraagtekening van die konvensionele benadering tot letterkunde wat gekenmerk word deur die geloof (of opinie) dat 'plagiat' 'n werkbare begrip is. So 'n bevraagtekening en implisiete verwerping van konvensie is kenmerkend van 'n avant-gardistiese instelling, al spel Schmidt dit nie self in soveel woorde uit nie.

Een van die onderskeidende kenmerke van avant-gardistiese bewegings was 'n radikale verwerping van bestaande konvensies. Van die bekendste bewegings wat avant-gardisties opgetree het, sluit in die Futurisme, Dadaïsme, Surrealisme en Ekspressionisme. Hierdie bewegings het elke keer ontstaan waar kunstenaars tot die gevolgtrekking gekom het dat outentieke artistieke uitdrukking gekniehalter word deur die gevestigde kunskultuur aan die een kant, en aan die ander kant dat die beskikbare uitdrukkingsmiddele die werklikheid, spesifiek dié van 'n moderne geïndustrialiseerde samelewing, nie adekwaat kan representeer nie. Of, om dit anders te stel, dat die heersende konvensies tekortsiet. Die avant-garde se basiese ingesteldheid as reaksie op 'n waargenome kulturele 'krisis' was altyd die verwerping van alle norme en konvensies. Die idee was dat 'n adekwate uitdrukkingsvorm slegs gevind kan word wanneer die kunstenaar ongebonde optree en op ongewone en radikale maniere kan eksperimenteer. Ander begrippe wat hiermee verband hou, is outonomisme en (estetiese) amoralisme.

Die Surrealiste het byvoorbeeld die Rede of rasionaliteit as 'n beperkende faktor geïdentifiseer en tegnieke ontwerp om die normerende werking van die Rede te omseil, soos 'outomatiese skrif' en *le cadavre exquis* waar verskillende skrywers of kunstenaars 'n kunswerk gesamentlik skep. William Burroughs, 'n Amerikaanse skrywer, het in 'n latere tydperk in dieselfde gees die *cut-up* ontwikkel waar hy sy eie skryfwerk letterlik in stukke gesny, geherrangskik en 'n nuwe teks saamgestel het, of ten minste probeer het om dit te doen. Max Ernst se *frottage* en *grattage* is nog 'n voorbeeld.

Dat 'n verbandlegging tussen die avant-garde tradisie en Schmidt se verdediging van Botes en die *Wurm*-platform, nie vergesog is nie, word duidelik gemaak deur die ander verdediging van Botes in *Wurm*, P. P. Brits se "Brief". Hierin onderneem Brits 'n bestekopname van bestaande literêre tydskrifte in Suid-Afrika en kom hy tot die slotsom dat die oorheersende inslag een is van 'broederlikheid' (Brits 1966: 38). Hy meen ook op tipies avant-gardistiese wyse dat "Ons materiële voorspoed het teveel houvas gekry op ons geestesaktiwiteit. Ons denke het verstok geraak. Ons denke is in 'n groef." (Botes 1966: 39).

As uitweg uit hierdie doodloopstraat stel hy die moontlikheid van 'n Afrikaanse avant-garde, wat soos die Europese voorbeeld, primêr toegespits is op die "sirkulasie van rewolusionêre idees" (Brits 1966: 39). Hy verwys ook na Botes se "gedig" in *Wurm* 1

en plaas dit baie duidelik binne die raamwerk van hierdie avant-garde met die vraag, "Hoekom kan ek nie 'n gedig neem, van byvoorbeeld Enzensberger, soos D. P. M. Botes in WURM i nie, en dit verander en my eie gedig maak nie?" (Brits 1966: 39).

Die mikpunt van hierdie artikel is om die implikasies van 'n avant-garde plasing van Botes se "gedig"-plagiaat onder die loep te neem, iets wat agterweë gebly het in die Afrikaanse literêre kritiek. Die poging wat hier aangewend word, plaas Botes se "gedig" in *Wurm* 1 dus in die eerste plek binne die raamwerk van die Europese avant-garde van die twintigste eeu, en dan meer spesifiek naas een verteenwoordiger en gebaar daarvan, naamlik Marcel Duchamp se *Fountain* van 1917. Dié plasing vergemaklik 'n verkenning van die implikasies van sulke avant-gardistiese gebare.

Wat ek hoop om aan te dui, is hoe Botes se gebaar die beperktheid van die tradisionele literêr-kritiese siening aan die lig bring en denke stimuleer oor die "besit" van kreatiewe uitings. Asook dat dit 'n gebaar is wat voortkom uit 'n bewussyn dat dinge anders kan wees as in 'n wêreld waar toenemend boekgehou word van kreatiewe uitings en idees, en waar hierdie skeppings primêr benader word as kommoditeite, waarvan die waarde gekwantifiseer en verkwansel word.

Botes en Duchamp

Dat daar groot verskille tussen die onderskeie situasies van Duchamp en Botes is, is onteenseglik waar. Duchamp word geplaas in die beeldende kunste, spesifiek die beeldhoukuns, terwyl Botes se "gedig" tot die gebied van die lettere behoort. Die urinaal wat Duchamp vir sy *Fountain* gebruik het, is 'n massavervaardigde gebruiksobjek waarvan die skepper (vir die gewone gebruiker) onbekend is. Botes gebruik daarenteen 'n unieke gedig waarvan die skepper bekend is, en wat duidelik aangedui word op die plek waar Botes dit gevind het.

Vanuit 'n sekere hoek beskou, kom die kwessies wat in die twee gevalle aan bod kom, egter op dieselfde neer, naamlik dat beide Duchamp en Botes, op tipies avant-gardistiese wyse, sigbaar maak wat andersins onsigbaar bly. Wat hulle sigbaar maak, is die mate waartoe die optrede van kritici (en kunstenaars) met betrekking tot die idee van 'kuns' deur 'n stelsel konvensies gereël word.

Sowel Duchamp as Botes doen dit deur onortodokse optrede, naamlik deur twee domeine wat gewoonlik apart gehou word oor mekaar te skuif, of in kontak met mekaar te bring. Die twee tersaaklike domeine wat gewoonlik apart gehou word, is aan die een kant dié van 'kuns' en aan die ander kant dié van 'vervaardiging vir praktiese gebruik'. Konvensioneel word dié twee domeine van mekaar geskei gehou deur 'n hele stelsel idees en begrippe soos 'oorspronklikheid', 'inspirasie', 'skepping', 'anonimiteit', ensovoorts.

Duchamp het dit, soos Botes, gedoen deur iemand anders se werk te vat, 'n klein verandering te maak deur die objek 'n titel te gee en onderstebo gekantel in 'n kuns-

galery teen 'n muur vas te maak, en as sy eie skepping aan te bied, geteken, "R Mutt". Interessant genoeg is een van die beskuldigings wat Duchamp se optrede ontlok het dat hy "plagiaat" gepleeg het (Norton 1917: 5).

Konvensioneel (en waarskynlik meer so in Duchamp se tyd as tans) kom 'n gebruiksartikel sonder aanduiding van wie die skepper is. Dit beteken dat so 'n artikel tot die gebruiker kom sonder die idee dat daar 'inspirasie' en 'oorspronklikheid' daaragter lê. Dié terme word amper eksklusief geassosieer met 'n kunswerk. So 'n kunswerk word daarby konvensioneel beskou as uniek, met 'n spesiale verbondenheid aan die brein en hande wat dit geskep het. Duchamp se gebaar dra hierdie betekenis geassosieer met die kunsoobjek oor op 'n gebruiksartikel.

Wat hy in hierdie opsig doen, is natuurlik 'korrek', want agter enige gebruiksartikel lê daar inderdaad ook 'n hele geskiedenis van unieke inspirasie en skepping, vanaf die ontwerper, die patroonmaker, die vervaardiger, ensovoorts. Hierdie hele geskiedenis word konvensioneel gemaskeer of op die agtergrond gestoot, waarskynlik om verdragings in die verspreiding en verkoop van die artikel te minimaliseer.

Wat wel in die ontwikkeling van die verbruikerskultuur gebeur het, is dat gebruiksartikels deur handelsmerke en sogenaamde *branding* waarde begin verkry het wat vergelykbaar is met dié van die tradisionele kunsoobjek. Duchamp se gebaar staan in hierdie verband in een van die voorste linies van die verbruikerskultuur. Die 'uniekheid' wat hy agter massavervaardigde gebruiksartikels ontbloom, het mettertyd deur die ontwikkeling van handelsmerke 'n mate van 'erkenning' verkry. Soos wat die verbruikerskultuur ontwikkel, word verbruikers al minder tevrede gestel deur 'n blote anonieme objek, maar begeer hulle toenemend objekte met 'name' en 'n sekere 'aura' daaraan gekoppel.

Vir die doel van hierdie artikel is die belangrikste aspek van Duchamp se gebaar egter dat hy die kyker dwing om estetiese fasette in alledaagse massavervaardigde objekte te herken en te erken. Hy ignoreer of skuif dus die imperatief om die estetiese tot 'kuns' te beperk opsy en wys hoe dit ook in gebruiksartikels bestaan. Dit is 'n gebaar wat die grens tussen kuns en 'nie-kuns' ignoreer of ophef.

Botes gaan op 'n ander manier te werk, maar met soortgelyke of verbandhoudende resultate. Waar Duchamp die 'estetiese indeks' van alledaagse objekte verhoog deur die domein van kuns daaroor uit te brei, begin Botes by 'n kunsoobjek, naamlik 'n gedig, wat hy behandel asof dit 'n gefabriseerde produk is. Terwyl Duchamp die alledaagse hoër waarde as wat die gewoonte is, gaan Botes uit van die teenoorgestelde: die devaluering van 'n kunsoobjek. Botes ignoreer of verontagsaam die imperatiewe wat konvensioneel met 'n kunsoobjek geassosieer word, soos dat dit 'uniek' is, aan 'n spesifieke skepper 'behoort' en spesiale kwaliteite bevat. Hy ignoreer ook idees dat die kunsoobjek, weens die 'inspirasie' van die outeur, spesiale kwaliteite bevat wat eintlik onaantasbaar is.

Botes skuif dus ook, op 'n omgekeerde, maar verwante manier as dié van Duchamp,

twee kulturele domeine oor mekaar. In Botes se geval skuif hy die domein van die gebruiksartikel en die alledaagse oor dié van die gedig, oftewel oor die estetiese. Een van die implikasies van Botes se benadering is dat dit die kunsobjek 'demokratiseer'. Die verstrooiings- of verspreidingsimpuls wat met massavervaardigde verbruikersartikels geassosieer word, word dus op die kunsobjek van toepassing gemaak. Een van die dinge wat Botes in die proses wys, is dat die gedig – soos enige massavervaardigde objek – daar is vir elkeen om op te tel, aan te pas en te gebruik soos dit hulle pas.

'n Vraag wat deur hierdie gebaar van hom gewek word, is die volgende: Hoe is 'n massavervaardigde urinaal anders as 'n (massa)gepubliseerde gedig? Of: As Duchamp 'n urinaal 'n titel kan gee en in 'n galery uitstal (teen 'n muur hang), waarom kan Botes nie 'n gedig neem, dit vertaal en verander, en onder sy eie naam publiseer (op 'n bladsy afdruk) nie?

Wat beide Duchamp en Botes doen, veertig jaar uit mekaar, en aan die hand van verskillende media, is om te wys dat dit nie nodig is om te bly vassteek in oorgelewerde – en toenemend uitgediende – konvensies en gepaardgaande denkstrukture waar dit 'kuns' aangaan nie. Duchamp wys hoe alledaagse, massavervaardigde dinge esteties net so uniek soos spesiale 'kunsobjekte' kan wees. Botes wys hoe die disseminatiewe, demokratiese of verstrooiingsimpuls van die verbruikerskultuur op die poëtiese of kunsobjek toegepas kan word en dus hoe die uniekheid van die gedig 'bruikbaar' en aanpasbaar is. Die optrede van beide kunstenaars kom neer op 'n verruiming van ons siening van kuns (en die wêreld), asook van die terrein van die estetiese.

Ofskoon beide Duchamp en Botes se gebare in hierdie opsig esteties verantwoordbaar is (en in Botes se geval, uiters noodsaaklik vir 'n klein letterkunde soos die Afrikaanse), gaan dit vergesel van 'n utopiese inslag wat lynreg bots met pragmatiese belange. Dié botsing is een van die mees sentrale by alle goeie kuns. 'n Ongebonde estetiese uitdrukking bring altyd impulse, begeertes, perspektiewe, ensovoorts te berde wat bots met ander fasette van die (pragmatiese) sosiale wêreld.

Duchamp het dit gelukkiger getref as Botes in hierdie verband. Ofskoon Duchamp se werk aanvanklik groot ontsteltenis en kontroverse ontlok het, het sy gebaar, veral die fetisjistiese sy daarvan, deel geword van die kulturele (en ekonomiese) hoofstroom in die Europese wêreld. (Mens sou ook kon sê dat Duchamp met hierdie soort werk van hom aspekte van hierdie nuwe kulturele wêreld 'gerepresenteer' het). Botes se werk, sy 'plagiaat', daarenteen, raak duideliker 'n veel sensitiewer senuwee en betrek kwessies, sienings, gevoelens en belange wat nie so maklik geakkommodeer kan word nie. Botes se werk is in hierdie opsig veel radikaler as dié van Duchamp.

Die botsing tussen ideaal en pragmatiek, kuns en samelewing, werklikheid en konvensie wat Botes se "gedig" aktiveer, is veel intenser en kompleks as in Duchamp se geval. In die eerste plek is daar die juridiese wêreld en die idee van besit wat Botes se gebaar ontmasker as 'n konvensie, as iets wat anders kon gewees het. Dit doen hy

(soos alle kuns dit doen) deur die ophaal van 'n wêreld wat net in die diepste binneste van mense bestaan en waarvandaan kunstenaars hul kreatiwiteit haal. Die ophaal van dié wêreld, waar alle uitings aan niemand, en tegelykertyd aan almal behoort, is een wat waarskynlik altyd 'n repressiewe reaksie sal ontlok, waarvan een die gebruik van die woord 'plagiaat' is.

Die 'wêreld' waarna hierbo verwys word, is een waarvan verskillende fasette die afgelope eeu in verskillende vorme in die literêre teorie verskyn het, soos die karnivaleske en dialogiese van Mikhail Bahktin, die *écriture* van strukturaliste en post-strukturaliste soos Roland Barthes (kyk *Writing Degree Zero* (1967)) en die *chora* en die semiotiese van Julia Kristeva (kyk *Revolution in Poetic Language* (1984) en *Powers of Horror* (1982)). Ten spyte van die verskille tussen hierdie begrippe deel almal die idee dat uitings en samestellings van kodes in belangrike opsigte supra-individueel van aard is.

Die implikasie vir ons denke oor 'plagiaat' is radikaal: die plasing van die idee van plagiaat binne hierdie supra-individuele raamwerk ontmasker dit as 'n illusie, as iets wat nie bestaan nie.

Slot: 'n literêre definisie van 'plagiaat'

Die gevolgtrekking dat plagiaat 'n illusie is en nie bestaan nie, is onteenseglik kontra-intuïtief. So 'n gevolgtrekking sou ook as 'onwêrelds' beskryf kan word, veral in die sin dat ons almal 'weet' dat die idee van plagiaat 'n praktiese werklikheid veronderstel wat ernstig opgeneem word deur die meerderheid mense (en literêre kritici). Dit is egter juis hier, in die konfrontasie van die voor-die-hand-liggende met iets 'anders', iets anderkant redelikheid, ordentlikheid en pragmatisme, dat die waarde van avant-gardisme – en kuns in die algemeen – lê. Dit is hierdie konfrontasie wat D. P. M. Botes reeds in 1966 met sy "gedig" bewerkstellig het, maar wat nie na waarde geskat is deur die literêre kritiek nie.

Om te wys hoe waardevol dié konfrontasie tussen die voor-die-hand-liggende en die ideële kan wees, word afgesluit met eerstens 'n opmerking oor die onlangse gevalle van plagiaatbeskuldigings in Afrikaans en tweedens word 'n literêre definisie van 'plagiaat' aangebied.

Die plagiaatbeskuldigings waarna hier verwys word, sluit die volgende in: Botes se tweede kennismaking met 'n plagiaatbeskuldiging (kyk Schutte 1966), Wilhelm du Plessis se kortverhaal in *Die mooiste liefde is verby* en enkele gedigte van Melanie Grobler in *Die waterbreker*. In al hierdie gevalle is die sogenaamde 'plagiaat' gepleeg aan die hand van *Engelse* brontekste. En in al drie gevalle is die outeurs onkant gevang deur die beskuldigings. Wat die voorafgaande fokus op Botes en Duchamp ons kan help om te sien, is dat dit waarskynlik is dat dié betrokke gevalle van plagiaat die resultaat is van kunstenaars wat hulle oorgegee het aan die werking van die

estetiese, dit wil sê wat bogenoemde wêreld betree het waar alle uitings tegelykertyd aan niemand en aan almal behoort.

Hulle het die gebied betree waarop Duchamp en Botes se avant-gardistiese gebare dui – 'n gebied waar dit die kunstenaar vrystaan om enigiets te gebruik vir sy of haar skepping. Gegewe die hoë graad van tweetaligheid van Afrikaanse mense is dit waarskynlik dat tekste wat skrywers in Engels teëkom en lees, op net so 'n basiese vlak deel van hulle word as die Afrikaanse uitings waaruit hulle hul 'oorspronklike' tekste saamstel. Hulle kan dus geglo word wanneer hulle sê hulle het nie bewustelik ander se werk gekopieer nie – hulle het bloot gebruik gemaak van dieselfde stof as dié wat beskou word as intrinsiek deel van hul 'oorspronklike' skeppings. In dié verband is hulle almal voorbeelde van skrywers wat oorweldig is deur kuns, of die werking van kuns, eerder as dat hulle kwaadwillig opgetree het.

Die definisie van 'plagiaat' wat in die lig van die voorafgaande aangebied word, verskuif die fokus van die skepper na die kritikus, die agent wat altyd die beskuldiging van 'plagiaat' opper (ook 'n skrywer wat dit doen, doen dit as kritikus, oftewel leser). 'Plagiaat' ontstaan dus in die eerste plek wanneer verraad gepleeg word teenoor kuns deur 'n kritikus (let wel, nie 'n skrywer nie) wat 'n skrywer van plagiaat beskuldig.

Wat dié kritikus effektief doen, is om die onliterêre of nie-literêre bo die literêre te bevoorreg – hy of sy bevestig al die belange, perspektiewe, idees, gewoontes, ensovoorts wat op 'konvensie' berus, d.w.s. op 'n wêreld wat probeer bly soos dit is. Sodoende word die wêreld deur die kunstenaar opgeroep – die wêreld waar alles aan niemand en almal behoort – onderdruk, oftewel uit die bewussyn gehou. Die kritikus doen dit deur agente te aktiveer wat daadwerklik kan optree – die regstelsel en al sy agente. Die kritikus as plagiaatjagter is dus essensieel 'n boekhouer van die gekommodifiseerde verbeelding, 'n aktivis wat – saam met die gesag van die juridiese stelsel – sorg dat die gesag van die kommoditeit bo dié van die verbeelding gehandhaaf word.

Wat die Botes-geskiedenis, en die onlangse 'plagiaat'-verwante ontwikkelings ons (opnuut) kan laat besef, is in watter mate kuns en letterkunde onvry is, en as't ware die objek van ander diskoerse is. As lesers, skrywers en kritici die terme van hierdie diskoerse as natuurlik en bindend ervaar, wys dit op die lewenskragtigheid daarvan, en op die mate waartoe die denke van lesers, skrywers en kritici gekoloniseer is deur hierdie diskoerse. Wat dit uiteindelik miskien nog meer navrant maak, is dat hierdie diskoerse – hoofsaaklik juridies en ekonomies – anders as in die geval van nog 'n literêr-onvriendelike diskoers – dié van die tirannieke staat – nie as onderdrukkend en skadelik ervaar word nie, maar as 'bemagtigend'.

Bronnelys

- Botes, D. P. M. 1969. Afskeid van die poësie. *Standpunte*, 22(6): onpagineer.
- Brits, P. P. 1966. Brief. *Wurm*, 2: 36–40.
- Diedericks-Hugo, Carina. 2006. Die kulkuns van die letterdief: 'n ondersoek na plagiaat in die Suid-Afrikaanse gedrukte media, met spesiale verwysing na drie onlangse gevallestudies. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling. Universiteit van Stellenbosch.
- Du Plessis, Phil. 2004. Die tydskrif *Wurm* (1966–1970) en avant-garde tydgenote. *Spilpunt*, 2: 3–9.
- Geyer, Sunelle. 2006. Determining originality in literary works. Ongepubliseerde LLD-proefskrif. Universiteit van Pretoria.
- Horn, Peter. 1966. Wanneer is 'n plagiaat 'n plagiaat? *Wurm* 2: 23–7.
- John, Philip. 2009. Die tydskrif *Wurm* (1966–1970) en die Afrikaanse literatuurgeskiedskrywing. *LitNet Akademies*, 6(2) Augustus. <http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=68558&cat_id=201> Toegang: 01.08.2009.
- Norton, Louise. 1917. The Richard Mutt case. *The Blind Man*, 1(2): 5–6.
- Schmidt, Casper. 1966a. Skepperslewensduurteomtrent. *Wurm* 1: onpagineer.
- _____. 1966b. 'n Antwoord aan Peter Horn: Middelmaat; nozempraat; plagiaat. *Wurm* 2: 28–31.
- Schutte, R. 1966. Moderne Sweedse poësie in Afrikaans. *Standpunte*, 22(5):10–2.
- Verstraete, Claire. 2006. Plagiarism. The cultural outbreak. Ongepubliseerde MA-verhandeling. Universiteit van Kaapstad.
- Wessels, Michael. 2007. Antjie Krog, Stephen Watson and the metaphysics of presence. *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa*. 19(2): 24–48.