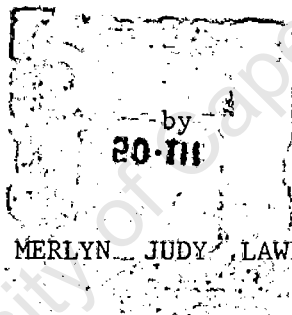


THE PROBLEM OF MARITAL VIOLENCE IN MITCHELLS PLAIN

AND ITS IMPLICATIONS FOR THE FUTURE OF SOCIETY



Thesis submitted in fulfilment of the  
requirements for the degree Master of  
Social Science in Criminology  
University of Cape Town

OCTOBER 1984

The University of Cape Town has been given  
the right to reproduce this thesis in whole  
or in part. Copyright is held by the author.

BUT  
364  
LAWR

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

**'N VERGELYKENDE ONDERSOEK NA DIE OOREENKOMSTIGE BEELDGEBRUIK IN  
"GROOT ODE" VAN N.P. VAN WYK LOUW EN DIE HEENGAANREFREIN  
VAN WILMA STOCKENSTRÖM.**

deur

**RONELL BOSHOFF**

**TESIS**

Ingelewer vir die graad

van

**MAGISTER ARTIUM**

in

**DIE FAKULTEIT LETTERE**

aan

**DIE UNIVERSITEIT VAN KAAPSTAD**

September 1991

**PROMOTOR: PROF. HENNING SNYMAN**

The University of Cape Town has been given  
the right to reproduce this thesis in whole  
or in part. Copyright is held by the author.

Hierdie skripsie is gedeeltelik moontlik gemaak deur geldelike bystand van die RGN en die Universiteit van Kaapstad, veral die Departement Afrikaans & Nederlands.

## ABSTRACT

This dissertation examines the corresponding symbols and imagery in N.P. van Wyk Louw's "Groot Ode" and **DIE HEENGAANREFREIN** by Wilma Stockenström. The poetic approach in both works is similar and comparable, because both poets are concerned with mankind's questing nature. In both texts man is portrayed as searching for omnipotence through omniscience.

A section of the analysis is devoted to extra-textual influences on the two works. Examples of these are: genre expectations, poetic influence and the fact **DIE HEENGAANREFREIN** was commissioned for a special celebration. Previous analyses are also discussed briefly.

The two main sections of this dissertation are dedicated to analysing the parallel (1) images and (2) motifs. The similarities in the application of mirror and colour imagery are but two examples of corresponding threads in both works. Motifs are discussed as the organic entities of a text: they develop in the text and are not the stagnant components that images are. Themes of evolution and of the apocalypse are examples of motifs covered. Language as motif is very important in this analysis, because it is not only an intra-textual occurrence, but also becomes an extra-textual determination.

The last section is concerned with the role that language plays in ordering the chaos of the universe. The anxiety that the poet experiences as ephebe/successor to God and to earlier poets is also briefly discussed.

## INHOUDSOPGAWE

	Bladsy
<b>1: INLEIDING: Ooreenstemmende beeldgebruik</b>	<b>1</b>
<b>2: BUIITE-TEKSTUELE BEPALINGS</b>	<b>4</b>
2.1 Ontledings deur ander kritici	4
2.2 Genre-verwagtinge	7
2.3 Digterlike visie	19
2.4 <b>DIE HEENGAANREFREIN</b> as opdraggedig	21
2.5 Allusie as bepaling	25
<b>3: DIE BEELD AS SIMBOOL</b>	<b>29</b>
3.1 Verbeelding van die mens	31
3.2 Die monochromatiese gebruik van kleur	49
3.3 Spieëls en sprokies	63
3.4 Water en stolling	75
<b>4: BEELDMOTIEWE</b>	<b>86</b>
4.1 Die kamee-drietal in <b>DIE HEENGAANREFREIN</b>	87
4.2 Die grotmotief en ewolusie	96
4.3 Swangerskap en die apokalips	108
4.4 Taal as beeld	125
<b>5: INVLOED EN DIE DIGTER: 'n Samevatting</b>	<b>139</b>
<b>Voetnotas</b>	<b>147</b>
<b>Bibliografie</b>	<b>157</b>

**AFDELING EEN    INLEIDING**

## OOREENSTEMMENDE BEELDGEBRUIK

N.P. van Wyk Louw se "Groot Ode" in TRISTIA is 'n samevatting van die temas wat in die bundel voorkom, maar is ook 'n samevatting van Louw se terugkerende temas vanaf sy debuut-bundel ALLEENSPRAAK (1935). Sy temas, beelde en simbole vorm 'n refrein deur sy hele oeuvre, en kulmineer in sy laaste belangrike werk, "Groot Ode" (TRISTIA:1962). Daarteenoor ontwikkel Wilma Stockenström deur haar oeuvre konstant temas van menswees, wat saamgevat word in DIE HEENGAANREFREIN (1988). Hoewel laasgenoemde hoofsaaklik 'n refrein, d.w.s. herhaling, van haar persoonlike beelde en temas is, is dit ook 'n refrein-met-variasie van die temas van Louw.

As geheel gesien, beweeg beide werke deur verskillende stadia en sluit met positiewe beelde wat die voorafgaande negatiewes negeer. Die oorheersende gevoel wat deurslaan in albei tekste, is die deernis wat die digters voel vir die mens in sy menslikheid.<sup>1</sup> Alhoewel die mens "'n walg" (T133)<sup>2</sup> is, het hy steeds belowende eienskappe.

Beide digters se dubbelsinnige gebruik van die woord "seer" beklemtoon hul empatie met die mens in sy dubbelslagtige rol as verdoemde en belowende, hoofsaaklik omdat hulle (die digters) nie hul eie menswees kan ignoreer nie:

Ons weet nie hoe seer ons

lê in Gods hand nie.

(T124)

en

Begrawe hulle voete na die weste



om die rug op die ander te keer,  
 die onttrekkende son te volg  
 na 'n seer nuwe tyd

(DH19)

In Louw se werk weet die spreker nie seker "in watter hoë mate" die "ons" in God se beskerming is nie; behalwe daardie optimistiese veronderstelling dat God enigsins betrokke is by die mens se lot, is daar egter ook die implikasie van pyn ("seer") teenwoordig, omdat menswees onvermydelik 'n pynlike ervaring is. In Stockenström se dialektiek is dit beide 'n "erg" nuwe tyd wat die mens binnegaan, en 'n tyd "wat pyn veroorsaak".<sup>4</sup> Die mens moet vanweë sy aard altyd 'n "seer nuwe tyd" betree; dit is juis hierdie ambivalensie van die mens se bestaan wat die tema word in albei werke.

Al word die mens in al sy fases (positief en negatief) beskryf, bly die eienskap van deernis steeds in die narratiewe stem. Die gedigspreker sê reeds vroeër in TRISTIA:

My hart - of iets - gaan uit na die miljoene. (T95)

Hulle (die miljoene) is dieselfde massa-mens wat in "Groot Ode" as "tonne mensvleis"(T123) beskryf word, en in "Ons moet die bitter taak" (DIE HALWE KRING:VGB3) as "die veles". In laasgenoemde gedig sê Louw spesifiek:

want deernis is die wese van ons taak,  
 en die hoë wete dat ons, afgeskei,  
 nog diep verwant is aan hul blinde pyn.

Hierdie gedig is allerbelangrik vir 'n interpretasie van "Groot Ode", omdat dit die uitgesoekte digtergroep stel teenoor die gewone mens; hoewel die digter voel dat hy/sy meer sensitief is as die gevoellose

massa, is hulle steeds intrinsiek verwant aan mekaar, omdat almal onvermydelik mens is.<sup>5</sup>

Stockenström sluit by hierdie gevoel van deernis met die mens aan, as sy in "Met my wysvingertop" sê:

...en dan hoe graag sou ek,  
 reusagtig groot, met my wysvingertop  
 die buitelyne van 'n mens sagkens trek,  
 teer en geduldig, want dit duur lank. (VVVG54)

Die skepper is "reusagtig groot", want hy/sy is as kunstenaar "groter" as die gewone mens.

Dit behoort reeds duidelik te word dat die beelde in "Groot Ode" en **DIE HEENGAANREFREIN** tot 'n groot mate oorvleuel, en dat hulle mekaar grootliks aanvul en verryk. Alhoewel dit moontlik geforseerd mag voorkom om die verwante beelde en tematiek in afsonderlike afdelings te bespreek, vergemaklik dit latere kruisverwysing. Die digters se onderskeie gebruik van spesifieke beelde is soms eenders, soms anti-podies van aard, maar altyd vergelykbaar. Tot hoe 'n mate die twee werke met mekaar in gesprek is, sal deur 'n ondersoek van die genoemde beeldgroepe duidelik word.

**AFDELING TWEE BUIE-TEKSTUELE BEPALINGS**

## HOOFSTUK 2.1 : ONTLEDINGS DEUR ANDER KRITICI

Daar bestaan reeds 'n verskeidenheid analyses van N.P. van Wyk Louw se "Groot Ode". Baie min van die bevindings in die aantal analyses stem egter ooreen, omdat die kritici selde van dieselfde standpunte uitgaan. Hierdie ontledings konsentreer meestal op die uiterlike struktuur van die werk as uitgangspunt vir interpretasies. My analise wil nie hierdie werke spesifiek negeer of teësprek nie, omdat die klem vir my slegs val op die moontlike inspirasie wat Wilma Stockenström kon geput het uit die beelde in "Groot Ode". Wat by 'n analise soos myne van belang is, is dus die ooreenkomstige beeldgebruik by die twee digters en hoe hulle tematies ooreenstem en mekaar weerspieël; die ontleding bly dus, sover moontlik, tekstueel gebonde. Die onderliggende intertekste, wat die denksfeer of ideologieë van die twee skrywers onderskeidelik bepaal, verskil egter hemelsbreed en is haas onvergelykbaar.

Sover dit die ontleding van "Groot Ode" betref, is daar 'n aantal belangrike werke, waarna ek by tye sal verwys. Ian Raper som die meeste van die vroeëre analyses op in sy eie proefskrif en noem die verskillende interpretasies wat daar reeds aan "Groot Ode" toegeskryf is.<sup>1</sup> Hy is ook die enigste persoon wat spesifiek aandag skenk aan die beelde wat deur Louw gebruik word. Die meeste werke konsentreer op die verdeling van "Groot Ode" in "geleding" of "gedagtepanele"<sup>2</sup>; hoewel die besondere beeldgebruik verklaar word, word daar gewoonlik nie krities na die gekose beelde in "Groot Ode" gekyk nie. Jacoba

Gilfillan noem ook opsommenderwys die ponerings van verskeie kritici op die gebied van "Groot Ode".<sup>3</sup>

Waar dit die buite-tekstuele bepalings van die ode-vorm geld, het F.I.J. van Rensburg en Réna Pretorius reeds volledig die klassieke verdeling van strofe, antistrofe en epode uitgewys; hulle dui ook die ooreenkoms aan tussen "Groot Ode" en 'n musikale fuga.<sup>4</sup> By Pretorius is die intertekstuele invloed op "Groot Ode" van groot belang, hoewel sy ook kyk na die verwagtinge wat die ode-struktuur veronderstel. 'n Ander werk wat veral konsentreer op intertekstualiteit, is Helize van Vuuren se publikasie; hierdie ontleding bied die jongste bydrae tot die steeds-groeiende versameling interpretasies.<sup>5</sup> By haar speel die outobiografiese ook 'n belangrike intertekstuele rol; die titel van die relevante hoofstuk<sup>6</sup> stel dit heel duidelik: "Die mens agter "Groot Ode"". Ek ignoreer egter noodgedwonge in my verhandeling outobiografiese gegewens, omdat dit die omvang van die ontleding te veel sal vergroot.

Oor **DIE HEENGAANREFREIN** is daar nog niks gepubliseer nie, afgesien van boek-resensies. Die klem val dus vir my noodwendig op hierdie werk, omdat (a) dit 'n teks is wat nog nie ontgin is nie en (b) my ondersoek Stockenström se verwerking van daardie simbole/beelde nagaan wat reeds soveel aandag geniet het in ontledings van Louw se "Groot Ode". Stockenström se werk is ook belangrik, omdat dit nuwe lig werp op Louw se gedig, deurdat dit die verwysingsveld hernieu en verbreed. **DIE HEENGAANREFREIN** betree letterlik en figuurlik nuwe gebiede, omdat die werk nie streng genome in die domein van 'n bepaalde genre val nie; die werk is 'n oorspronklike en revolusionêre teks in die lig van

ander kontemporêre gedigte.

Marion Bredell se verhandeling, **IRONIE IN DIE POËSIE VAN WILMA STOCKENSTRÖM**,<sup>7</sup> is reeds in 1979 voltooi; haar bevindings is egter ewe toepaslik op die werke van Stockenström wat in die Tagtigerjare verskyn het. Veral die ontleding van "Vlug en Aankoms"<sup>8</sup> is ten volle oordraagbaar op **DIE HEENGAANREFREIN**.<sup>9</sup> Die rede vir die ooreenkoms, is dat **DIE HEENGAANREFREIN** lyk na 'n herskryf van "Vlug en Aankoms" (VVVG36-39); daar is niks in laasgenoemde wat ons nie (amper woorde-likes) terugvind in **DIE HEENGAANREFREIN** nie. Die nuwe werk oortref egter sy voorganger deurdat dit 'n positiewe einde poneer. Bredell som die vroeëre teks soos volg op: "ons [het] hier te doen met die mens wat hom 'onverbiddelik en finaal' aan twyfel en kennis verpag het en wat tot in ewigheid 'met speke na die onbekende' op pad is."<sup>10</sup> Hierdie kon 'n beskrywing wees van **DIE HEENGAANREFREIN**, behalwe dat in laasgenoemde die sekerheid van skepping as hoop vir die toekoms evolueer. Die "ontluistering of ontnugtering" wat Bredell in die slot van "Vlug en Aankoms" aantref<sup>11</sup>, word oorkom in **DIE HEENGAANREFREIN**; 'n optimistiese einde word op die desillusie gesuperponeer.

Bredell noem ook in 'n voetnota die verskeie kritici wat reeds voor 1979 aangedui het hoedat Stockenström se oeuvre "aansluit by die ironiese lyn van N.P. van Wyk Louw se **TRISTIA**."<sup>12</sup> Dat dit soveel te meer gesê sou kon word omtrent **DIE HEENGAANREFREIN**, sou niemand kon voorspel nie.

Joan Hambidge se analise van **MONSTERVERSE** is ook net so toepaslik op

**DIE HEENGAANREFREIN.** Sy vergelyk Stockenström se werk met Opperman en Louw s'n en gebruik ook Bloom se teorie ter staving. Omtrent **MONSTER-VERSE** skryf sy: "In **MONSTERVERSE** word die menslike geringheid en beperktheid van kennis voortdurend behandel"<sup>13</sup>; hierdie stelling geld net soveel vir **DIE HEENGAANREFREIN**. Hambidge bespreek ook verder hoe Stockenström se metafisiese standpunt verskil van Louw s'n. Wat veral interessant is, is haar oorsig oor resensies en die behandeling van Bloom se teorie, wat in Afdeling 5 van hierdie tesis ter sprake kom.

## HOOFSTUK 2.2 : GENRE-VERWAGTINGE

Hoewel ek nie 'n ontleding wil doen van die struktuur van die twee werke nie, is die tradisionele verwagtinge wat die verwysings in die titels skep (ode en refrein) van belang, omdat dit lig kan werp op die stem van die spreker in die werke. Ek aanvaar deurgaans dat die stem van die gedig-spreker in 'n teks nie direk gelykgestel kan word aan die stem van die digter (Louw, Stockenström) nie; om die twee te vereenselwig, sou 'n outobiografiese inslag veronderstel.<sup>14</sup> Die stem of houding van die gedig-spreker het 'n uitwerking op die beelde wat gekies word ter beligting van sy/haar betoog.<sup>15</sup> Dit is byvoorbeeld belangrik om na te gaan of die ironiese stemtoon wat in beide werke oorheersend is, ontstaan as gevolg van 'n buite-tekstuele bepaling, en of dit deurslaan *ten spyte van* die verwagte bepaling van 'n ode of 'n refrein.

Albei digters spits die aandag reeds vanaf die titels van die twee werke ("Groot Ode" en DIE HEENGAANREFREIN) op eenderse beelde; "ode" en "refrein" dui albei op die musikale; die ode is 'n lofsang, die refrein is die herhaalde koor van onder andere 'n lied. Albei werke is 'n (ironiese) lofsang op die mens, en beide gebruik herhaling effektief as 'n refrein. Stockenström se werk is meer 'n ballade met die refrein van die dood (heengaan) onafwendbaar daarin; Louw se lofdig word ironies bedoel, omdat die mens se beperktheid en onvolledigheid die inspirasie daarvoor is. In albei werke is daar vanweë die skaal van die aanbieding 'n epiese invloed.



Die titels wat digters kies is gewoonlik 'n padwyser om die leser te lei na sekere interpretasies. Dit is dus aan te neem dat die verwysing na die ode en die refrein bepaalde verwagtinge skep, en moontlik sekere strukture afdwing. Dit is egter ook duidelik dat daar 'n invloed van strukture kan wees wat nie spesifiek deur die digter genoem word nie, maar wat ook 'n belangrike rol speel, omdat dit onderliggend is aan die ooglopende vorm. Daar moet dus gevra word of die titels betroubaar en getrou aan hulleself is: as daar nie in die titel van **DIE HEENGAANREFREIN** aanduiding was van 'n refrein (en gevolglik die implikasie van 'n ballade) nie, sou die werk nie makliker ontleed kon word as 'n epos nie? Is "Groot Ode" werklik 'n ode as daar gelet word op die stemtoon van die spreker, of is die titel bewustelik ironies? Dit is om hierdie rede dat daar gelet moet word op die buite-tekstuele strukture wat betrokke is in die twee werke.

Die ode word in die **HAT** definieer as 'n "(l)iriese lofdig oor 'n verhewe onderwerp; loflied"<sup>16</sup> en word deur Abrams in **A GLOSSARY OF LITERARY TERMS** omskryf as 'n gedig wat ernstig en verhewe is van toon en styl, met 'n uitgebreide struktuur.<sup>17</sup> Schutte se aanhaling uit **APOLLO AND THE NINE** is veral gepas vir hierdie analise: "The ode was concentrated and packed with allusion to all branches of human experience."<sup>18</sup> Die **PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POETICS** noem die moderne ode die mees formele en komplekse digvorm, en noem spesifiek dat dit gewoonlik 'n gedig van aansienlike lengte is<sup>19</sup>; "Groot Ode" voldoen merendeels aan hierdie vereistes, hoewel dit duidelik is dat die "verhewe onderwerp" (die doodgewone mens) ironies hanteer word.

Ander ontledings het reeds die aandag gevestig op "Groot Ode" se onderliggende struktuur van strofe, antistrofe en epode.<sup>20</sup> Hierdie driedeling veronderstel 'n Pindariese ode. Die strukture wat vir my van belang is, het egter min te doen met die fisiese opbou van die gedig, maar is die strukture wat deur (stem)toon en onderwerp bepaal word, en omgekeerd. Omtrent die Pindariese ode sê die **PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POETICS** heel gepas: "These odes...frequently appear incoherent through the brilliance of imagery, abrupt shifts in subject matter, and apparent disorder of form within individual sections"<sup>21</sup>; dat hierdie aanhaling op "Groot Ode" van toepassing kon wees, benodig nie uitvoerige verduideliking nie. Dit is juis bogenoemde elemente wat belangrik is in "Groot Ode", en wat dit so moeilik ontleedbaar maak.

Die ode sing gewoonlik die lof van iets of iemand; dit is hierdie verwagting wat by die leser geskep word, wat ondermyn word in "Groot Ode". Dit word duidelik dat die lof wat in "Groot Ode" toegeswaai word, hoogs ironies is en gebaseer is op negativering in plaas van 'n positiewe uitgangshoek: dit wat geprys word, ken ons byvoorbeeld slegs na aanleiding van wat dit *nie* is nie. Ter illustrasie kan genoem word: "ek is die niks-verlang" (T127) - ons leer slegs die spreker ken deur wat hy *nie* is nie. Raper verwys spesifiek na die groot aantal negatiewe werkwoorde wat in "Groot Ode" voorkom, en waardeur die positiewe slegs by implikasie genoem word.<sup>22</sup> Raper noem ook dat die ironie in "Groot Ode" deur die meeste kritici geïgnoreer word; veral die ironiese titel behoort alreeds 'n aanduiding te wees vir die leser: "Ek meen dit sal egter blyk dat sowel 'ode' as 'Groot' in die

titel van die gedig ook ironies is: dis nie bloot beskrywend nie."<sup>23</sup>

'n Refrein word gedefinieer as: "(w)oorde, versreëls wat aan die end van die opeenvolgende koeplette van 'n lied of gedig telkens herhaal word"<sup>24</sup>; die lied of gedig is gewoonlik 'n ballade. Partykeer is daar 'n geringe variasie in die herhaling, om die progressie van die vertelling aan te dui.<sup>25</sup> Die tema van heengaan (sterwe/tydelikheid) word wel 'n refrein in **DIE HEENGAANREFREIN**, maar daar is ook 'n beeldgroep wat refrein word aan die einde van elke afdeling, nl. die motief van die luiperd, ster en die nooiensboom. Die kamee wat ons kry van bogenoemde drietal verskil elke keer ietwat (daar is dus progressie), omdat die beelde aangepas word na mate die spreker se gemoed verander; die kamee-gedeeltes skakel dus met die tradisionele siening van 'n refrein, en sal later uitvoerig bespreek word.<sup>26</sup> Daar is dus 'n beeld-refrein teenwoordig in **DIE HEENGAANREFREIN**, hoewel daar nie sprake is van herhaalde versreëls nie; die beskrywings van die kamees verskil soveel dat dit nie as woordelikse herhalings aangedui kan word nie.

Die **PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POETICS** herlei die gebruik van refreine tot primitiewe poësie vir veral 'n ongeletterde maatskappy.<sup>27</sup> Hierdie terugryp na die primitiewe deur die digter is gepas, omdat die tema ook terugryp na 'n tyd in die mens se vroeë bestaan en dit aanwys as die ideaal. Die doel van die refrein in 'n ballade is om die aandag te vestig op belangrike temas, karakters en tonele; dit beklemtoon betekenis en gevoel deur die herhaling.<sup>28</sup> Dit sal in Hoofstuk 4.1 aangedui word hoe die kamee-drietal juis voldoen

aan bogenoemde verwagtinge.

'n Ballade is gewoonlik 'n lied wat mondeling oorgedra word en wat 'n storie vertel. Die stemtoon is tipies dramaties en onpersoonlik; die vertelling begin by 'n klimaktiese episode. Gewoonlik word net die hoogtepunte van die verhaal vertel, en bly persoonlike gevoelens en houdings agterweë.<sup>27</sup> Die ironiese inslag wat hierdie informasie aan **DIE HEENGAANREFREIN** verleen, word nou duidelik. Die teks begin wel met die *prima mobile* van die gegewe: die mens is op soek na kennis en sal eers rus as hy "alles weet"(DH9). Maar die hoogtepunte van die verhaal wat vir ons aangebied word, kan skaars as heroïes bestempel word. Die enigste klimakse wat die mens beleef, is die alledaagse suksesse wat hy behaal, of die seksuele klimaks waarvan ons in die slot lees (DH37). Die ander ironie is dat, hoewel die spreker se persoonlike gevoelens agterweë bly "soos dit hoort in 'n ballade" (DH13), word sy/haar houding duidelik uit die woordkeuse en simboolgebruik; die spreker is selfgenoegsaam subjektief.

Wat kenmerkend is aan 'n ballade, is dat dit herhaling effektief gebruik; daar is variasie in die herhaling met die doel om progressie aan te dui. Gewoonlik deel die refrein die kommentaar van die outeur mee, en het dit 'n meer liriese funksie as die res van die komposisie.<sup>28</sup> Die refrein-kamees, waarna vroeër verwys is, kan dus getoets word aan hierdie verwagtinge. Dit het wel 'n meer simboliese funksie as die ander dele van die werk, eerder as 'n verhoogte liriese effek. Moontlik kan die progressie wat duidelik is in die opeenvolgende kamees, gelees word as 'n kommentaar op die beskrewe gedeeltes; dit

sal veral geld aangesien hierdie kamees simbolies gelade is.

'n Balladeskrywer maak gewoonlik gebruik van vasgestelde frases en spits hom/haar nie daarop toe om interessante nuutskeppinge uit te dink nie.<sup>31</sup> Dit word onmiddelik klaarblyklik hoe ironies hierdie inligting is, in die lig van **DIE HEENGAANREFREIN**; net soos in al Stockenström se werk, wemel die teks van oorspronklike uitdrukkings en selfbewuste frase-skepping. Sy verbreed dus suksesvol die eng verwagtings wat bestaan omtrent ballades in die algemeen.

**DIE HEENGAANREFREIN** maak egter by nadere ondersoek nie daarop aanspraak om self 'n ballade te wees nie, maar beweer dat dit 'slegs die koor (die refrein, soos die titel aandui) van 'n groter (ongeskrewe) ballade is; dit is 'n verwoording van die refrein van die dood wat met gereelde tussenposes in die groot ballade van die lewe herhaal word. Daar is dus die implikasie dat die werk onvolledig is, en slegs deel uitmaak van 'n groter skepping.<sup>32</sup> Dat hierdie groter skepping aan die Skepper van alles behoort, en dat die digter/mens net onvolledige bydraes kan lewer in nabootsing, word nie eksplisiet gesê in **DIE HEENGAANREFREIN** nie; ons lees wel daarvan in "Die Eland" (VVVG47) waar die mens "daarna hunker om die 'wonder' van lewe te probeer naboots", maar in sy poging "ontbreek [dit] aan die 'glans' van die werklike lewe", aldus Bredell.<sup>33</sup>

Die mens se onvolmaakte na-aping van God (die Groot Kunstenaar), is wel heel duidelik verwoord in "Groot Ode", as die mens se woorde met God s'n vergelyk word (T131). Stockenström sluit in hierdie opsig onopvallend tematies aan by Louw; hierdie ooreenkoms wat spruit uit

beide se na-skepping van God, word volledig bespreek in Afdeling 5, waar die kritiek van Harold Bloom bygelees sal word ter staving van die analise.

Daar is aanduidings dat **DIE HEENGAANREFREIN** liever as 'n epos gelees moet word, omdat dit sigself voordoen as 'n lang narratiewe gedig. Van 'n epos word verwag dat dit handel oor 'n verhewe en ernstige onderwerp wat op 'n gepaste manier bespreek word; gewoonlik is daar 'n heroïese figuur, "on whose actions depends the fate of a tribe, a nation, or the whole human race."<sup>34</sup> Die onderwerp wat in **DIE HEENGAANREFREIN** bespreek word, is die mens se soeke na totale begrip van die heelal; die heroïese figuur wat die wêreld sal verlos, is die mitiese verlosser-kind wat die antwoord op al die raaisels van die universum ken. Die koms van die kind word wel voorafgegaan deur die nodige "prophecies and portents"<sup>35</sup> wat tipies is van die held. Dat die geboorte van die heroïese kind egter ironies is, sal in 'n latere hoofstuk bespreek word.<sup>36</sup>

Die ruimte van 'n epos is gewoonlik groot en sluit selfs soms die hele wêreld in<sup>37</sup>; in **DIE HEENGAANREFREIN** het ons 'n kosmiese ruimte, wat die eposse van ouds klein laat voorkom in vergelyking. Die tradisionele eposse wat bewaar gebly het,<sup>38</sup> betrek die totale ontdekte wêreld op daardie stadium en/of betrek verbeelde plekke, sodat die epos lyk asof dit die hele universum as toneel het. In **DIE HEENGAANREFREIN** reis die ontdekker-mens na ander planete (met 'n "vlakke van mane": DH15) tot "anderkant die grense van grensloosheid"(DH12).

C.M. Bowra<sup>37</sup> sê van die epos dat dit handel oor vername gebeurtenisse wat spruit uit 'n lewe van aksie; hierdie verwagting word bevredig in sowel "Groot Ode" as DIE HEENGAANREFREIN, omdat die protagonis ontdekker en jagter is. Bowra sê ook: "it [die epos] gives special pleasure because its events and persons enhance our belief in the worth of human achievement and in the dignity and nobility of man."<sup>40</sup> Hierdie stelling laat 'n mens die twee tekste in heraanskouing neem met 'n redelike mate van sinisme en ironie. Dat dit handel oor "human achievement" is klaarblyklik, maar die gegewens verskaf min plesier ten opsigte van die mens se waardigheid en edelheid. Dit is juis die teenoorgestelde effek wat verkry word: die ironiese stem van beide digters is die oorsaak vir die negering van hierdie verwagting. Dit behoort na dese duidelik te wees dat die leser wat bewus is van die buite-tekstuele verwagtings gekoppel aan die epos, in hierdie tekste veel meer sal vind as die persoon wat tekstueel-gebonde bly.

DIE HEENGAANREFREIN toon ten slotte ook 'n elegiese aard. Eerstens handel 'n elegie gewoonlik oor die dood; die "heengaan" (sterwe) van die mens word reeds in die titel van Stockenström se werk aangedui as tema. Tweedens bevat 'n elegie gewoonlik gedagtes oor die tragiese aspekte van die lewe<sup>41</sup>; dit is waaroor die eerste gedeeltes van DIE HEENGAANREFREIN handel, omdat die verwoestende mensdom in oënskou geneem word. Derdens word daar in 'n elegie berusting gevind "in the contemplation of some permanent principle"<sup>42</sup>; die tweede helfte van DIE HEENGAANREFREIN toon dan ook hierdie wending, wanneer die spreker hom/haar wend tot taal as die ewige, die konstante prinsipe. Alhoewel die teks baie verskil van 'n tradisionele elegie, is dit interessant dat die gedig na aanleiding van bogenoemde ooreenkomste inhoudelik

elegies van aard is. Wat wel afwesig is, is 'n elegiese stemtoon. Daar sal vervolgens gekyk word na die stemtoon in beide werke om te bepaal wat dit impliseer.

Stemtoon is baie belangrik, omdat dit die betekenis van die gegewens kan omkeer. As die spreker byvoorbeeld sarkasties of ironies is, is dit juis *nie* die letterlike stellings wat geglo moet word nie.<sup>43</sup> As die spreker in "Groot Ode" sê: "Dis mos ons mens-wees"(T125), is hy/sy eintlik sarkasties oor die aard van die mens. Die teks is oor die algemeen subtiel ironies; die spreker is wel deeglik bewus van die rol van ironie. Hy/sy stel selfs ironie voor as lewenshouding ("eintlik moet ons leer ironies lewe":T132), omdat hy/sy bewus is dat daar by die mens geen sintese is tussen wat ons sê en wat ons bedoel nie:

Die erns van wat gesê word:

dié merk ons nie.

(T126)

Die lewe, wat vanweë paradokse "nooit oplosbaar in sinteses"(T132) is nie, is pynlik vir die mens, maar "as spesifieke taalverskynsel bied die ironie *in die woord* ook 'beskerming' teen die paradokse van die lewe. Die ironie lê hierdie teenstrydighede bloot, en tog het dit ook 'n beswerende funksie."<sup>44</sup> Henning Snyman se analise van ironie eggo die poëtiese woorde van "Groot Ode" in teoreties-analitiese terme: "Die ironie word red-middel teen die onreëlmatighede, die sinisme en die on-logiese van die heelal. Dit laat, op 'n vreemde en paradoksale manier, die mens sy menslikheid behou."<sup>45</sup>

Die stemtoon in DIE HEENGAANREFREIN beleef 'n verskeidenheid nuanses, net soos die van "Groot Ode"; daar is ook in hierdie teks sprake van



'n ironiese, en selfs sarkastiese, stemtoon:

wat het geword van die mens met sy traanogies,  
 sy daaibekkie, sy vlot paalspring oor die toekoms  
 en landing op poliësterdrome? Die mens  
 met sy banke vol geld en sy woema... (DH16)

Hierdie sarkasties-retoriese vrae dui die mens aan as 'n produk van onegte, mensgemaakte ("poliëster") drome wat herinner aan die wêreld wat geskep word in advertensies. Die ironiese perspektief van die spreker word duidelik as "die melkweg" vernietig word tot 'n "preparaat vir 'n mikroskoop"(DH16) - dus slegs 'n monster van 'n veel groter skepping. In daardie monster is die mens selfs oneindig nietiger, soos 'n mikro-organisme.

Deur middel van die ironie kan die spreker afstand skeep, en tog nie onsimpatiek voorkom nie, "want die ironie distansieer, en deur hierdie distansiëring skeep dit perspektief en bring dit betrokkenheid."<sup>46</sup> As gevolg van hierdie paradoksale resultaat, is die oorheersende toon in albei werke dié van simpatie met die mens, al is hy<sup>47</sup> 'n "walg"(T133). Die mens is akteur "in 'n toneel van vertwyfeling" en hy "ken van goedpraat en aandik"(DH21). Die hoop lê tog steeds by hierdie mens, al is hy vals (hy speel toneel, hy dik aan), omdat

die vreugde van ontdekking in die binneste der binneste  
 nooit kan ophou. (DH30)

Solank die mens nog skeep (hetsy taal of nuwe lewe), het die spreker in **DIE HEENGAANREFREIN** vertrou in hom; solank die mens nog ontdek, het "Groot Ode" se spreker nog hoop.

Daar is ook ander tradisionele strukture wat "Groot Ode" en **DIE HEEN-**

GAANREFREIN beïnvloed. Vanweë die stemtoon in beide werke, moet 'n mens ter volledigheid kyk na die vereistes verbonde aan 'n dramatiese monoloog om te bepaal of dit 'n rol speel in die werke. Gewoonlik is die persoon wat praat in so 'n monoloog duidelik nie die digter self nie, en is indirekte interaksie met iemand 'n vereiste. In albei werke het ons net een spreker, maar die spreker neem nie 'n beklemtoonde persona aan nie. Dit is daarom dat dit gereeld aanvaar word deur kritici dat die spreker die digter self is<sup>48</sup>; so 'n vereenselwiging ignoreer egter die digter se kreatiewe skeppingsvermoë. In "Groot Ode" is daar sprake van 'n indirekte gesprek met iemand, soos verwag word in 'n dramatiese monoloog, maar die tweede persoon lyk meer na 'n alter-ego van die spreker as na 'n aparte persona.

As die tekste as dramatiese monoloë gelees word, moet in ag geneem word dat die belangrikste fokus in so 'n monoloog gewoonlik geplaas word op die karakter-openbaring van die spreker.<sup>49</sup> Dit sou toepaslik wees op Louw se werk, maar sou moeiliker (en moontlik geforseerd) wees om by Stockenström te ontleed. In albei werke is menswees die tema, en is die spreker maar net een van die groep wat hy/sy beskryf. Die sprekers wil nie gekarakteriseer word as eiesoortig nie, maar liever as verteenwoordigend. Hoewel Louw se gedig-sprekers deur heel sy oeuvre protesteer teen "die veles" (die "tonne mensvleis":T123), is hy/sy steeds deel van 'n groep uitgesoektes, die "ons" wat "anders wil"(T125) - hy/sy staan dus nie enkeld nie.<sup>50</sup>

### HOOFSTUK 2.3 : DIGTERLIKE VISIE

Digterlike visie, soos gedefinieer deur die **PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POETICS**, is 'n belangrike element in albei werke. Die ensiklopedie bespreek die idee dat digters deur die gemeenskap, en veral ook deur hulself, gesien word as mense met groter insig as die massa-mens<sup>51</sup>; digters kan

...soms die heelal sien flakker

'n oomblik. Meer nie.

(T126)

Hulle het 'n waarnemingsvermoë wat die gevolg is van hoër intellektuele vermoëns as wat die gewone mens besit. Dit is duidelik dat Louw homself sien as een van hierdie uitgesoekte minderheid, omdat hy in sy essays aandui dat hy deel is van hierdie élite. In sy oeuvre vereenselwig sy gedig-sprekers hulle ook met die "hoër, kouer paaie"(VG49) wat hulle moet bewandel vanweë hul taak<sup>52</sup>; in **TRISTIA** lees ons dat hierdie moeilike pad lei na God toe.<sup>53</sup>

Stockenström maak geen onderskeid tussen haar gedig-spreker en die gewone mens nie; hy/sy is altyd heel beskeie deel van die massa wat met 'n ironiese oog beskou word. Die "ek" van die spreker word slegs in **DIE HEENGAANREFREIN** indirek kenbaar uit die simbool- en woordkeuses wat hy/sy maak ter verbeelding van die epos. Daar is egter nooit egosentriese verwysings nie, veral omdat die werk glad nie 'n ek-perspektief het nie.

Hoewel dit nou blyk dat daar elementêre verskille is in die twee werke, is beide digters steeds vergelykbaar, omdat altwee 'n digter-

like visie aanbied in die betrokke tekste; hierdie visie benodig beelde en simbole - dit is hier waar die ooreenkomste lê.

Die PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POETICS definieer digterlike visie as 'n uitbeelding van "heaven or hell; a past Golden Age, present misery, or a future brave new world".<sup>54</sup> Hierdie aanhaling kon maklik 'n opsomming gewees het van die temas van "Groot Ode" en DIE HEENGAANREFREIN. Eersgenoemde begin met die "present misery" van die sondige stad en die verworde mens; dit stel 'n terugkeer voor na die meer tegnologies-primitiewe Goue Eeu en stel dit as toekoms-ideaal. Stockenström stel 'n apokaliptiese hel op aarde voor<sup>55</sup>; daarna bied sy haar visie van 'n positiewe toekoms vir die mens aan, veral deur middel van hipotetiese stellings. Hierdie post-apokaliptiese visie word bespreek in Hoofstuk 4.3.

Die digter se visie kan egter ook algemeen wees en dan ervaar ons die digter se "ideas, attitudes, feelings, and evaluations about God, nature, and man".<sup>56</sup> Dit is juis hierdie drie onderwerpe (God, die natuur en die mens) wat tema word in die twee werke. Dit word ook uit bogenoemde aanhaling duidelik dat "Groot Ode" en DIE HEENGAANREFREIN direk vergelykbaar is met die internasionale verwagtinge van digterlike aanbieding.<sup>57</sup> As dit in 'n wêreld-taal geskryf was, sou hierdie tekste internasionale aansien geniet het; die temas is herkenbaar as algemeen-menslik.

#### HOOFSTUK 2.4 : DIE HEENGAANREFREIN AS OPDRAGGEDIG

Dat **DIE HEENGAANREFREIN** van Wilma Stockenström 'n opdragwerk is, is 'n buite-tekstuele bepaling wat oorweeg moet word. Die gedig is geskryf ter herdenking van die koms van die eerste Franse Hugenote na die Kaap 300 jaar tevore (**DIE HEENGAANREFREIN** is gepubliseer in 1988). Die opdrag van die Feeskomitee het dus 'n bepalende invloed gehad op die tema van die werk. Dit is egter na die eerste lees duidelik dat Stockenström die opdrag in haar eie terme verwerk het.<sup>50</sup>

In plaas van 'n lofprysing van die Hugenote, het ons 'n werk wat ten beste beskou kan word as 'n ironiese lofprysing van die mens in die algemeen, maar heel duidelik ook spesifiek van die Suid-Afrikaner. Stockenström noem in die voorteks dat die werk geïnspireer is deur "die Hugenote se koms"(DH7). Die gedig word egter algemeen-menslik en universeel toepaslik, omdat die Hugenote slegs dien as voorbeeld van die menslike karakter.

Wat ek wil poneer, is dat Stockenström se opdrag haar teruggelei het na Louw se "Groot Ode". Die slot van "Groot Ode" was as 't ware die sleutel tot haar teks, omdat dit die inspirasie en inleiding daartoe was. Louw se leidraad aangaande poësie kry nou 'n meer letterlike toepassing: "slotreëls is altyd sleutels meer as slotte"(TRISTIA: VG298). Die uitvaar uit die hawe aan die einde van Louw se werk, is vergelykbaar met die uittog van die Hugenote uit die Baai van Biskaje, wat die beginpunt is van **DIE HEENGAANREFREIN**. Net soos die skip wat "uit uit die rinkelende hawe"(T133) uitvaar, so "waag hulle dit uit om

hul niksheid te laat vol loop"(DH30). Wat Stockenström daardeur aantoon, is dat die menslike karaktertrekke wat ons ontbloom sien in "Groot Ode", dieselfde eienskappe van die mens in DIE HEENGAANREFREIN is; sy dui ook bewustelik aan dat "Groot Ode" 'n belangrike interteks is. Dit is dan ook die rede waarom die twee werke so vergelykbaar is. By Stockenström het ons 'n poging om 'n finale slot te bereik, iets wat meer definitief is as "Groot Ode" se "oop" einde: die mens (en ook die skepper van die epos) soek

...die uiteindelijke

wat die slotsom is en die slot

(DH26)

- wat dus nie 'n "sleutel" is nie, maar wat die finale antwoord gee op die mens se soeke.

Stockenström neem Louw se beelde oor en pas hulle toe binne 'n spesifieke tyd-ruimtelike konteks. Sy brei die konteks egter uit tot 'n ruimer toepassing: die Hugenote word voorstelling van Suid-Afrikaners, maar ook voorstelling van elke mens.<sup>57</sup> Die kettters word verteenwoordigend van die mens wat altyd alles bevraagteken. Omdat die milieu herkenbaar is as plaaslik, is Stockenström se werk veel meer "betrokke" as Louw se gedig; die bedekte kritiek is Afrika-gerig.

Sy verwys direk na die Suid-Afrikaanse politiese gebeure: "en die pad na die politiek/ 'n nasionale kronkelende pad"(DH25). Die pad van die Nasionale party is breed en kronkelend, net soos tradisionele verbeelding van die pad na die hel; daarenteen is die pad na die hemel reguit en nou.

"Groot Ode" daarenteen weerspieël glad nie die Suid-Afrikaanse gegewe

as 'n interteks nie, maar toon eerder 'n bepaald Europese invloed en verwysingraamwerk. Behalwe vir die feit dat die werk in Afrikaans geskryf is, is daar niks uit die woordeskat om aan te dui dat "Groot Ode" 'n produk van Afrika is nie. Daar kan wel duidelike invloede van die Europese geografie en letterkunde deur die hele TRISTIA waargeneem word.<sup>60</sup>

Wat belangrik is om te onthou by die lees van DIE HEENGAANREFREIN, is dat die koms van die Hugenate ontstaan het as gevolg van 'n geloofskwessie. Toe die Edik van Nantes op 17 Oktober 1685 teruggetrek is deur Koning Louis XIV, het dit weer onwettig geword vir Protestante om hul geloof te beoefen. Die meeste Protestante het na Nederland gevlug, maar 'n groepie (+-200) is oortuig om na die suidpunt van Afrika te verhuis,<sup>61</sup> "(t)er wille van die suiwer vertolking" (DH10) van hul geloof. Dat hulle as 'n groep oorgekom het, het alles te make gehad met hul toegewydheid aan hul geloof, en het min te make met 'n utopiese droom (wat J.M. Coetzee noem: "the promise of a fresh start on a fresh continent"<sup>62</sup>). In Suid-Afrika kon hulle "protes/ beoefen" (DH10) sonder vervolging.

Hoewel Stockenström geloof betrek in haar epos, is dit klaarblyklik dat sy dit verwerp as nie-standhoudend, en dat sy taal self aanwys as die organiese konstante. By Stockenström is die ideaal wat nageja(a)g word, die volledigheid wat spruit uit kennis:

Eenkeer wanneer die mens alles begryp,

dan sal hy rustig in sy heerlikheid

berus, in die volheid van sy alles wees.

(DH9)

Geloof, wat die verwagte tema van haar epos moes wees, omdat sy dig

strukture afdwing op die digter, omdat hy/sy (moontlik onwetend) die

vorige digter se strukture en denkpatrone navolg. Bloom verwoord dit bondig: "the shape or form, in any sense of form a poem assumes, has a great deal to do with hidden pressures upon it."<sup>71</sup> Die "hidden pressures" is die vorige digter se strukture wat op die navolger afgedwing word.

Verdere toespelings word in die beeldvergelykings uitvoerig bespreek; dit is egter belangrik om op te let dat dit nie *noodsaaklik* is om die allusies te herken om sin te maak uit die teks nie - die teks word slegs verbreed daardeur, en word deur assosiasie met bekende werke self deel van 'n taal se literêre tradisie.



AFDELING DRIE DIE BEELD AS SIMBOOL

## Inleiding

Ek onderskei in hierdie verhandeling tussen (1) bepaalde beelde wat as simbole gebruik word, en (2) beeldmotiewe wat simbolies is, maar wat nie staties van aard is nie. Eersgenoemde vorm 'n voltooide metaforiek wat nie ontwikkel in die teks nie; 'n bepaalde beeld het dus 'n vasgestelde waarde vanaf die begin tot die einde van 'n spesifieke teks. Dit is die simboliek wat in hierdie afdeling (2) bespreek word; in die hieropvolgende afdeling (3) bespreek ek die tweede groep simbole, nl. die dinamiese beeldmotiewe wat voorkom in beide "Groot Ode" en DIE HEENGAANREFREIN.

As 'n simbool heel algemeen gedefinieer word as enigiets wat verteenwoordigend is van 'n bepaalde konsep, dan is alle woorde tot 'n groot mate simbole. Abrams se definisie bevestig hierdie mening: "A symbol, in the broadest sense of the term, is anything which signifies something else; in this sense all words are symbols."<sup>4</sup> Simbole wat 'n vasgestelde waarde verkry het as gevolg van tradisie, kan gevolglik ook, net soos woorde in 'n woordeboek, nageslaan word in 'n simboolwoordeboek. Dit is dus in hierdie gevalle waar daar 'n direkte verwantskap tussen X (simbool) en Y (betekenis) is.

Enige ondersoek van 'n bepaalde digter se simboolgebruik begin gewoonlik by hierdie vasgestelde verklarings vir simbole; dit is egter slegs 'n ongeïnspireerde digter wat hom/haar sal beperk tot hierdie tradisionele waardes vir simbole. Die meeste digters ontwikkel

waarde dra. Hierdie simbole is moeiliker bepaalbaar, maar op die lang duur meer bevredigend en minder beperkend vir beide die digter en die leser. Abrams sê die volgende daaromtrent: "It is an attribute of many private symbols, and one reason why they are an irreplaceable literary device, that they suggest a direction, or a broad area of reference rather than...a single and specific reference."<sup>2</sup> Die persoonlike waardes wat Stockenström en Louw heg aan simbole is veral interessant as dit vergelyk word met die tradisionele verwagtinge wat die leser het; dit is dus juis hoe hul simbole afwyk wat van nut is in hierdie ondersoek. Daar moet egter steeds ooreenkomste wees tussen Louw en Stockenström se simbool-gebruik, anders kan daar nie sprake wees van ware intertekstuele invloed nie.

die mens alles begryp" word slegs "Een keer./ Wanneer die mens begryp.":DH9).

"Groot Ode" werk progressief met die tema van kennis. Die mens word aanvanklik getreiter deur die feit dat daar baie dinge is waarvan hy nie weet nie. Dit word amper 'n refrein aan die begin van die gedig:

Ons weet nie hoe seer ons

lê in Gods hand nie;

...

Ons weet nie ons weet nie

hoe ver die liefde lê nie

die wat sê die weet nie

die wat weet die sê nie.

(T124)

Toe hy nog ongemaklik gevoel het oor sy beperkte kennis, het die mens meer gekonsentreer op vrae-stellery en antwoord-soekery:

ons pyn kry nie antwoord.

Waarom antwoord wil hê:

woorde ontslaan tog: het einde;

is dus geen end nie.

(T124)

Dit is deur 'n soeke na kennis dat die mens antwoorde sal vind op sy ontelbare vrae. Maar, in "Groot Ode" word dit aangetoon hoe die mens geleidelik selfvoldaan raak en hoe hy in sy waan teen die einde van die gedig meer self-versekerd begin konstateer:

Veel weet ons tog: veel wat buite

die greep van die sien lê,

of van die bedink.

(T130)

Dat hierdie 'n valse waan is, beseft die mens egter daarna as hy hom-

self vergelyk met God.

Dit is ook duidelik dat hoewel daar progressie in die mens se denke is, hy self vanaf die begin van "Groot Ode" tot die slot geensins gevorder het nie: die openingsparagraaf en die slot beskryf altwee die begin van 'n verkenningsstog en dui dus op die sikliese verloop van die gedig. Daar is moontlik selfs geen vordering vanaf die openingsgedig van TRISTIA tot die slot van "Groot Ode" nie: die doelstellings wat Louw in "Voorspel 1950" verwoord het, is steeds onbereikbare ideale in die slotparagraaf van "Groot Ode":

maar ingewikkeld alles ken

en mens wil wees én rein

(VG229)

is dieselfde as

- heiligheid en volledigheid -

ander name die sluimer nog.

(T133)<sup>5</sup>

In "Groot Ode" het ons die idee dat, hoewel alle mense tot 'n mate strewe na kennis, daar 'n uitgesoekte groep is wat meer waaghalsig is in hul ontdekkingsreise; dat die spreker deel vorm van hierdie minderheid, is vanselfsprekend in die lig van vroeëre gedigte van Louw. Die digter (en by implikasie die gedig-spreker) is outomaties deel van hierdie élite, omdat hy/sy uit die aard van die ambag alles bevraagteken. Raper som die keuse wat die mens in "Groot Ode" het, soos volg op: "die verkieslikheid van geestelike avontuurlikheid of wil tot metafisiese verkenning bó die aanvaarding sonder ondersoek van die gegewene of status quo."<sup>6</sup> Hy stel ook die twee opsies wat die mens het duidelik: hy kan "avontuurlik-intellektueel of chemies-biologies"<sup>7</sup> wees, want "dit is liefliker om te 'verken' as om te 'aanvaar'".<sup>8</sup> Die

aksies word verbeeld deur die kontras tussen die werkwoorde "sluip" (T123), wat 'n beplande strategie voorstel, en "rondwaar", wat 'n doellose dwaling beskryf.<sup>7</sup>

In DIE HEENGAANREFREIN is dit die mens wat dit waag om ketter te wees, wat sal aanhou om die grense oor te steek:

Hulle wat heengaan, o laat hulle kettters  
ontevrede bly en bly soek en steeds  
vertrek na die moontlikheid anderkant bloutes,  
oorkant rondinge...

(DH26)

Dit is kettters soos die Hugenote wat nie net aanvaar sonder bevraagtekening nie; hulle waag dit om te verskil en te soek na ander antwoorde.

Om "heiligheid en volledigheid"(T133) te bereik, sal die mens wat dit kan (en/of wil) waag, sy menslike aard moet prysgee, want aldus Gilfillan: "om mens te wees, sluit onsuiverheid in"<sup>10</sup>; dit is dus amper 'n Faustiaanse situasie waarin die mens sy integriteit (menslike aard) moet ruil vir almag. Al is daar geen versekering dat die mens ooit hierdie antiteses in homself sal kan verenig nie, is dit vanweë sy menslike aard noodsaaklik dat hy tog probeer. Gilfillan som die crux van hierdie paradoks goed op: "Wat belangrik is, is... die strewe."<sup>11</sup> Net soos by Stockenström het ons nie die versekering dat die mens in "Groot Ode" ooit sal ophou soek nie, al sou hy hierdie paradokse kon verenig. Dit is daarom dat die gedig eindig met "ander name"(T133) wat nog sluimer, wat wag om ontdek te word. Die klem wat op die soeke val in plaas van op die einddoel, en die sluimerende name

wat die mens hoop om te ontdek, word ook in "Die swart luiperd" verwoord:

My pad is self die ding wat trek:  
 hy dwing die voet om voort te gaan -  
 moet ek sy naam wat sluimer, wek? (VG149)

Raper verwys ook in 'n artikel na bogenoemde aanhaling, en dui aan dat die reis "veel liefliker" is as die aankoms.<sup>12</sup>

Die inherente onvolledigheid waarmee die mens tevrede moet wees, omdat dit deel is van die menslike aard, word by Louw verbeeld in die siklopse-beelde: die "enkele oog"(T127) en "die oog alleen"(T128) wat 'n ongebalanseerde uit-kyk voorstel. Hoewel dit teken kan wees van 'n Goddelike Alwetendheid, het die enkel-oog gewoonlik (met betrekking tot mense) 'n negatiewe konnotasie; dit dui op 'n ongebalanseerde ingesteldheid op een doel.<sup>13</sup> Een oog dui op eensydigheid, net soos 'n profiel sou wees, omdat slegs die helfte van die gesig gesien word.

Die mens in sy menslikheid bly dus enkelvlakkig en aardsgebonde; volmaaktheid bly buite bereik in die "halwe kring"-bestaan<sup>14</sup>; Stockenström verwoord dit so:

Eiesinnige in 'n toneel van vertwyfeling  
 speel hy met bespiegeling oor leemtes  
 en wikkkel hom warmpies toe in sy aardsheid. (DH21)

Sy stem in haar tematiek heeltemal ooreen met Louw, omdat die mens onvolmaakte bespiegeling moet aanhang as plaasvervanger vir die waarheid ("dog" word dus "god":DH22). Die mens se bestaan word afgeplat tot 'n twee-dimensionele verhoogkarakter, en die mens waan hom dat dit juis sy aardsheid is wat hom beskerm.

In die twee relevante tekste is daar twee hoof-uitbeeldings van die mens: hy word voorgestel in die twee verwante rolle van jagter en ontdekker. Beide dui op die hebsug van die mens, en toon ook dat verwoesting deel van die mens se geaardheid is. Die twee rolle wat die mens in die twee betrokke tekste vertolk (net soos 'n toneelspeler wat hom te veel inleef in sy persona) word gevolglik afsonderlik bespreek.

(1) Die mens word eerstens uitgebeeld as ontdekker op soek na ongekaarte gebiede van kennis. In Louw se woorde is hy

nuuskierige en ontdekker -

gierig na niks meer.

(T123)

Die mens is dus nuuskierig, of "gierig" na iets "nieuws", in die Nederlandse sin van die woord.<sup>15</sup> Die enigste drang wat hierdie ontdekker-mens het, is die drang na kennis; hy is dus anders as die massa-mens wat niks self soek nie, en "selfs liefde...eis" (T123), want die ontdekker-mens is "die niks-verlang" (T127), wat slegs kennis verlang. Dat die mens kennis soek, word reeds aangedui in die etimologie van *ont-dekker*: die mens wil die verborge kennis oopdek; hy wil dit wat versluier is, ontbloot. Raper stel ook die vertolking van ontdekker as "oopmaker" teenoor die van "avonturier", "pionier" en "uitvinder"<sup>16</sup>; as **DIE HEENGAANREFREIN** in assosiasie met "Groot Ode" gelees word, is dit klaarblyklik dat al hierdie betekenisse van die woord teenwoordig is in beide tekste.

Die belangrikste beelde in "Groot Ode" van die mens in sy nuuskierig-



Die belangrikste beelde in "Groot Ode" van die mens in sy nuuskierigheid, is dié van die mens as oopdekkende argeoloog (T128 en 132) en as seevarende ontdekker van nuwe plekke (T133). Stockenström sluit by laasgenoemde verbeelding aan as letterlike vertrekpunt vir haar epos: die Hugenate waaroor sy dig, het Frankryk verlaat om na die redelik onbekende Afrika te kom. Hulle dapper besluit word verteenwoordigend van die "ons" wat "anders wil" (T125).

Reise, en veral ontdekkingsreise, het groot simboliese waarde in literatuur reeds vanaf Homeros se eposse die ILIAS en die ODYSEE. Dit simboliseer 'n drang na ontdekking en verandering.<sup>17</sup> Seevaarders het 'n spesifieke simboliek, omdat hulle teken is van die mens wat sy onderbewussyn probeer bemeester<sup>18</sup>; die onderbewussyn is 'n belangrike gebied wat die ontdekker-mens wil verower omdat dit wil verstaan. Cirlot stel dit duidelik dat alle simboliese reise nie letterlik oor afstande afgelê word nie, maar dat studie, bevraagtekening, soeke en lewensvitaliteit almal maniere is van reis; hy noem hulle geestelike en simboliese ekwivalente van werklike reise.<sup>19</sup> Dit is dan ook belangrik dat ons beide hierdie letterlike en figuurlike reise in DIE HEENGAANREFREIN en "Groot Ode" kry; dit toon weer eens hoe moeilik dit is om metaforiek van letterlike taal te onderskei, omdat die twee gewoonlik aanvullend optree.

Cirlot sê dat helde altyd reisigers is, omdat hulle permanent rusteloos is. Hy noem ook Jung se stelling dat reise 'n verlange aandui wat nooit bevredig sal word nie; die verlange word dus aangedui deur 'n reis wat nooit sy mikpunt bereik nie, al soek dit waar ook al.<sup>20</sup> Hierdie idee sluit direk aan by die uitbeelding van die mens in die

dan die ondervinding te deel met die ander, gewone mense. Bloom sê: "every strong poet in Western tradition is a kind of Jonah or renegade prophet."<sup>22</sup> Die digter se taak is dus tweeledig: hy/sy moet deel word van die waters, en tog getrou bly aan sy/haar opdrag om die ondervinding te vertolk aan andere. Die inname van water in die liggaam simboliseer die geestelike proses van sublimasie wat in die digter plaasvind as primitiewe drifte omgesit word in kuns. Ons kry hierdie poging om te drink van die primordiale waters gereeld by D.J. Opperman.<sup>23</sup> Met sy "penetrative divining art", dui die digter die waterbron aan vir die gewone mens; maar hierdie "life-giving underground water" bied net sigself aan vir "the native, the primitive, the lonely diviner".<sup>24</sup> Dit is die ware rede waarom beide Stockenström en Louw (net soos Opperman) voorstanders is van regressie/involusie; slegs as ons weer leer primitief dink, sal ons kan kennis inwin oor ons oorsprong. Let ook op hoe dubbelsinnig "diviner" is: die digter is die waterwyser, maar is ook "diviner" as die gewone mens, dus nader aan goddelikheid.<sup>25</sup>

Ook in "Die swart luiperd"(VG149) betree die mens daardie area buite die lig ("toe 't ek die lig se grens gelos"); simbole soos modder, water en swart dui aan dat die mens die oerchaos/primordiale betree. Die skokbesef is dat hy nie kan ontsnap en terugkeer nie ("waar ek val, het dit gevou/ soos modder oor my"). Dit is die vrees hiervoor, wat die mens huiwerig maak in "Groot Ode".

Geleidelik raak die mens aan die water gewoond in bogenoemde paragraaf uit "Groot Ode", maar hy kan nooit volkome deel word daarvan nie, omdat dit nie in die mens se aard is nie ("maar ons heg nog/ aan die

suurstof, aan die longe se vereistes":T125). Dit is hierdie onvermoë van die mens om teen die draad van sy menswees op te tree, wat beide Stockenström en Louw frustreer. Die mens:

durf nie, wil nie waag om asimptoties  
na 'n weggebuigde vlak toe aan te leun en  
nooit te raak nie.

(T125)

Die mens as ont-dekker van ongekaarte gebiede - hetsy ondergronds/ begrawe deur die eeue heen, of net buite die mens se sfeer van onder-vinding (byvoorbeeld in die buitenste ruim, of "in die dood se skeur": T123) - sal nie alles waag nie: hoewel hy uitvaar om nuwe gebiede te verken, waag hy dit nie om deel van die primordiale of oerwaters te word nie. Daar is gebiede wat dus on-bekend sal bly.<sup>26</sup> Beide hierdie areas van ondersoek word reeds in vroeëre gedigte van Stockenström aangetoon: in "Paleontologie"(VVVG34)het ons die mens wat as argeoloog antwoorde omtrent die mens se oorsprong soek deur na die verlede van die mens te kyk; in "Vlug en Aankoms"(VVVG36) het ons die mens wat in die ruimte antwoorde en kennis soek, veral op die toekoms van die mens.<sup>27</sup>

Al wil die mens nie terugkeer tot die baaiërd-stadium nie, is dit tog duidelik dat die mens (met sy mensgemaakte stede) oorspronklik uit die baaiërd kom: "Ek het gehoor, verder:/ dat...al die groot stede...ná-water is, opdriksel is, moraine, kliphooft"(T128). Die beeld naby die slot van die gedig is weer eens dié van die mens wat die stad verlaat in sy skip, varende "uit uit die rinkelende hawe uit"(T133), waar die uitwaartse beweging driemaal beklemtoon word.<sup>28</sup> Hy durf die elemente

aan ("in teen die wind in":T133), omdat hy nie anders kan as om kennis na te jaag nie.

Die mens se vertrek uit die hawe is vergelykbaar met die "heengaan" (die verlaat van die bekende) in Stockenström se gedig. Die mens moet uiteraard (d.w.s. as gevolg van sy menslike aard) die veiligheid verlaat en die onsekere binnegaan. Die heengaan wat Stockenström beskryf, is dié van die Hugenote wat vertrek na Suid-Afrika - hulle word egter verteenwoordigend van die mens in die algemeen. Dan is die heengaan eintlik die pelgrimsreis van elke mens, met die finale heengaan 'n eufemistiese verwysing na sy sterwe.

Die mens as ontdekker van onbekende wêreld ("verkose/ smettelose streke":DH13) skakel eerstens met die historiese gegewe van die Hugenote se koms na die relatief ongekaarte gebied aan die suidpunt van Afrika. Dit hou tog ook duidelik verband met die beeld van die mens in sy poging tot alwetendheid en besitlikheid:

slim uitgaan en besit moet die mens

liewers want verowering is kleiner en gelyk

maak aan sublieme onnoselheid.

(DH13)

Die mens wil alles besit in 'n poging om alles te verstaan; besitting en oorheersing, metafories of fisies, vervang die meer ontwykende ideaal van begrip of kennis besit omtrent iets. In plaas van die abstrakte konsep van "verstaan" (dit wil sê "die bedoeling vat, begryp"<sup>29</sup>), word daar letterlik gegryp na die ongekende om dit te besit, in 'n koloniserende poging om begrip van alles te hê. Hierdie kolonisering kan fisies of geestelik wees: "die grypsug van sowel/

godsdiensle as ideologieë [kan] stelselmatig besmet"(DH13-14). Die koloniseerders het gewoonlik ook hul geloof op die inheemse mense van die gekoloniseerde gebiede afgedwing; kerstening was vir hulle 'n goddelike opdrag, net soos ander ideologieë in later jare.

Stockenström gebruik dan ook beelde van "varendes en vlieëendes in tuie"(DH10) om hierdie ewigdurende koloniserende doel van die mens te verbeeld tot in die oneindigende ruimte in (DH22,23 en 30). Die aksie van vlieg word ook simbolies gelykgestel aan die aksie van reis, en dit word hier belangrik, omdat die mens in **DIE HEENGAANREFREIN** deur die ruimte reis/vlieg. Vliegtuie dui simbolies op ambisie en sukses<sup>30</sup> en skakel dus met die beeld van die ontdekker met sy ambisie om alles te besit. Haar reisbeelde neem 'n hiper-moderne dimensie aan, omdat Stockenström, in teenstelling met Louw, ook oor ruimtelike verkenning dig: die mens het in sy verkenning verder gevorder as in die dae van laasgenoemde se gedig (1962). Maanlandings en interstellêre reise is in die Tagtigerjare meer alledaags as toe, en is slegs 'n uitgebreide vorm van kolonisasie. Bredell se stelling is belangrik in hierdie verband: "Dit is ironies dat die mens in die hoogtes wat hy bereik net weer bewus word van sy eie beperkinge" en dit is "ironies dat die wydgestrektheid van die heelal vir die mens benouend is".<sup>31</sup> Die belangrikste stelling wat Cirlot maak in verband met reismotiewe, is: "the true Journey is neither acquiescence nor escape - it is evolution"<sup>32</sup>; hier het ons die kern van beide werke: dit is hierdie nimmer-eindigende soeke van die mens wat lei tot die insameling van kennis en dus tot ewolusie.

Net soos Louw gebruik Stockenström ook beelde van water om die mens se oorsprong aan te dui; met sy skip vaar die mens "tussen wind en water", "want reis is waag"(DH10). Skepe is tradisioneel simbolies van die baarmoeder,<sup>33</sup> en om uit te vaar met 'n skip dui dus op 'n poging om terug te keer na die oorsprong van alle dinge, 'n poging tot wedergeboorte: die heengaan is eintlik 'n terugkeer, 'n tuiskoms.<sup>34</sup> As dit met die verbeelding van die mens as jagter vergelyk word, word dit duidelik dat beide jagter en reisiger dieselfde soeke onderneem: albei probeer terugkeer na die oorsprong met die doel om kennis daarvoor in te win. Skepe simboliseer ook 'n poging om te transendeer, "living in order to disappear", soos Cirlot dit stel<sup>35</sup>; dus, 'n poging om uit te reik na iets meer as die sinnelike. Dit is daarom dat die waaghalsiges in "Groot Ode" die "brandende stad" wil verlaat, waar die mens op 'n sinlike vlak funksioneer (net soos die brandende stad van Ninevé). Skepe stel ook 'n poging van die mens voor "to travel through space to other worlds"<sup>36</sup>; daarom werk Stockenström se tegnoruimtelike beelde so effektief - die mens is hedendaags in staat om deur die ruimte te reis, maar is nog net so ver verwyder van die antwoorde wat hy soek. Simbolies kan die aarde gesien word as 'n ark wat drywe op die primordiale waters<sup>37</sup> - elke mens is dan dus 'n potensiële seevarende ontdekker, omdat die ark iewers op droë land sal strand; in Christelike terme sal dit die Hiernamaals wees waarheen die ark op pad is.

Die oorsprong van die mens, daardie gebied wat steeds ongekaart bly, treiter die mens wat die versluiserde (toegedekte) waarheid wil ontdek, wat dus jag na kennis daaromtrent. Daar bly altyd by Stockenström, soos by Louw, die oer-elemente wat ten spyte van die mens se pogings

ewig en onveranderbaar is, hoewel self heel veranderlik.<sup>38</sup>

(2) Die mens word tweedens ook verbeeld as jagter - hier veral op jag na kennis. Om te jag is tradisioneel simbolies verbind aan 'n soektog na waarheid, die najaag van onveranderlik tekens.<sup>39</sup> Die mens as jagter wil:

...die onsekerheid kwes en dood  
met sy saloontjie en sy pyltjie van vuur  
en sy waan en sy kruit en sy splitsing en sy geloof. (DH12)

Hy jag dus na antwoorde (dus kennis/sekerheid), sodat hy die onsekerheid kan doodmaak. Sy instrumente is van groot simboliese belang: 'n "saloontjie" is 'n outydse geweer wat in *kunsmatige* salon-jagte gebruik is<sup>40</sup>; anders wapens van die verlede, is die "pyltjie" en die "kruit" wat genoem word; maar meer verwoestend as al bogenoemde wapens, is die geïmpliseerde atoomsplitsing. Die gevaarlikste wapens wat die mens egter het, is juis ontasbaar en het te make met die mens se houding. Eerstens is daar die waan dat hy heerser en besitter van die heelal is ("waan hy hom/ middelpunt van 'n abstraksie":DH22), al moet hy dinge eers doodmaak om hulle te besit<sup>41</sup>; tweedens is daar die verwoestende feit dat hy sy grypsug regverdig deur godsdiens. Eersgenoemde waan van die mens het sy ontstaan reeds in Genesis toe God aan Adam heerskappy gegee het oor die diere, omdat Adam "verteenvoordiger"(Gen 1:26) van God moes wees, en omdat Adam aan alles name kon toeken.<sup>42</sup> Hier is weer 'n verband tussen taal as middel tot begrip en kolonisasie as middel tot be-gryp; Adam bewys sy heerskappy deur die eerste name toe te ken aan dinge. Sover dit regverdiging deur geloof betref, kan daar onder andere gedink word aan die koloni-

seerders in Suid-Afrika wat dit as hul goddelike taak beskou het om inwoners te kersten - daar is spesifieke verwysings hierna in **DIE HEENGAANREFREIN**, wat later bespreek word.<sup>43</sup>

Volgens Lao-Tse is jaag en jag bewyse dat die mens self sy eie grootste vyand is, en dat dit begeerte is wat hom aandryf en wat die vyandskap veroorsaak, omdat hierdie begeerte onversadigbaar is.<sup>44</sup> Cirlot sê hierdie najaag is "unending because self-delusion is a perpetual incitement to the sterile urge of the pursuit of worldly things".<sup>45</sup> Schutte lees ook Lao-Tse se Taoïsme in "Groot Ode" by as interteks, wat bogenoemde aanhaling dus versterk.<sup>46</sup> Schutte verwys veral na die reëls: "die wat sê die weet nie/ die wat weet die sê nie"(T124) - hierdie aforisme is Taoïsties en hou verband met die mens se oneindige poging om alles te weet/ken, veral aangaande God se skeppingsplan. Dit is juis "worldly things" (verbeeld in die stad) waarop die mens sy rug moet keer, om "anders" te probeer lewe.

Dit is teen die tyd duidelik dat die mens wat voorgestel word, manlik van aard is; dit is gedeeltelik te wyte aan die stereotipe simboliek van die man as aktief, teenoor die passiewe vrou. In beide tekste word die vrou beperk tot haar rol as moeder-figuur; sy is die draer van lewe en simboliseer die aarde (en selfs die heelal) wat deur die jagter-ontdekker geskend word. Die vrou en die aarde toon vele ooreenkomste; die aarde, nes die vrou, "[must] reassert its separate identity after the rape of being named, described, possessed."<sup>47</sup> Dit word uit bostaande aanhaling duidelik dat selfs naamgewing en benoeming koloniserend en verkrachtend is; hierdie idee word later verder gevoer. Die polarisering van die geslagte is moontlik nie bewustelik



seksisties nie, maar steun eerder op tradisionele simboliek. Die man kan ook as generies gelees word, en word dan verteenwoordigend van albei geslagte. Aksie as simbool, stel 'n "manlike" ontwikkeling in die rigting van ewolusie voor. De Vries sê in sy **DICTIONARY OF SYMBOLS AND IMAGERY** dat aksie as simbool verband hou met die mitiese slagting van die draak<sup>48</sup> - dus weer 'n jagsimbool.

In Louw se werk sien ons die mens in sy primitiewe jagstadia ("pyl en spies": T128), maar by Stockenström het ons hedendaagse verwysings wat selfs koloniserings van die ruimte insluit. By haar word die beelde van jagter en ontdekker dus uitgebrei en tot 'n mate versmelt tot een komplekse simbool vir die mens. Hoewel die mens jagter is (DH12 en 15), is hy ook vanweë sy menslike aard kwesbaar; hy word dus verbeeld in die luiperd, wat tegelykertyd jagter en prooi (van die mens met sy geweer) is. In "Die swart luiperd" stel Louw dit duidelik dat die mens en die luiperd ooreenkomste deel: "ons, besetenes van die jag" (VG149). Die simboliek van die luiperd word volledig bespreek in Hoofstuk 4.1.

Beide digters erken dat, hoewel dit tegnies of volgens matematiese wette moontlik mag klink dat die heelal verstaan en begryp kan word, dit nooit prakties uitvoerbaar is nie, as gevolg van die mens se aard:

Mense kan die weet hê: dis matesis.

Maar nie óns nie: ons wil anders.

(T125)

Die wiskundige eenvoud van "kennis op...doen" (DH,30) word by Stockenström gerelativeer, omdat daar nog iets "anderkant" hierdie bepalings is:

...die jagter skiet met sanna en missiel,  
 tot anderkant die grense van grensloosheid, die vasgestelde,  
 die wiskundig bepaalde omvang van moontlikhede. (DH12)

Die mens probeer reik na dit wat nog verder lê as die dinge wat reeds bepaal is. Die pogings is egter nooit suksesvol nie, omdat alwetendheid, en dus volmaaktheid, 'n onbereikbare ideaal is. Wat egter van belang is, is nie die bereik van die ideale nie, maar die soektog self. Bloom se uiteensetting (van Emerson se stellings) som dit soos volg op: "Power 'is in the shooting of a gulf,' he says, 'and in the darting to an aim'; it doesn't inhere in reaching the other side of that gulf or ending that darting process."<sup>49</sup>

Die mens se kennis moet dus noodgedwonge beperk bly tot 'n sekere mate van bespiegeling. In DIE HEENGAANREFREIN beklemtoon Stockenström veral die beeld van die mens wat alles bevraagteken en wat antwoorde op alles verlang:

...waar is  
 nie meer kan nie en betekenis sonder meer  
 ophou verlei as...denkbaar  
 enige verheldering of antwoord op verwagting (DH12-13)

Die vrae val, wit refrein  
 op wit refrein, in die swart  
 niks in (DH23)

Uit hierdie aanhalings word sekere verwante temas duidelik, byvoorbeeld die herhaalde gebruik van "wit" en "swart", die bevraagtekening van taal en *deur* taal. Hierdie temas sluit aan by die sentrale tema

van die mens in sy strewing na alwetendheid en volmaaktheid. Van primêre belang is die gebruik van taal, en spesifiek die gebruik van die woord, as teken en beeld. Dit sluit ten nouste aan by die genoemde tema van antwoord-soekery. Omdat 'n soeke na antwoorde onvermydelik vraagstelling impliseer, en omdat alle bevraagtekening deur middel van taal moet geskied, is die hoofstukke oor taal as beeld<sup>50</sup> 'n belangrike faset van hierdie tesis.

### HOOFSTUK 3.2 : DIE MONOCHROMATIESE GEBRUIK VAN KLEUR

*sneeu, sneeu, my sneeu: waai alles toe*<sup>51</sup>

Die mees prominente kleur in "Groot Ode" en DIE HEENGAANREFREIN is wit.<sup>52</sup> Die bewuste voorkeur vir wit moet krities onder die loep geneem word, omdat dit bepaalde suggesties oproep. Beide Louw en Stockenström gebruik die visuele verarming wat die herhaalde gebruik van die kleur wit tot gevolg het, funksioneel om 'n monochromatiese wêreld van doodsheid en verdowing voor te stel. Veral letterlike sneeu- en ysbeelde word herhaaldelik gebruik in verband met geestelike afplatting en afstomping; deur hierdie bepaalde beeldgroep word die simboliese verwantskap gelê tussen geestelike doodsheid en wit as kleur. Die groep neerslagbeelde word apart bespreek in Hoofstuk 3.4, maar word wel hier betrek om die verwantskap tussen wit en neerslag as paradigmas aan te dui.

In die relevante tekste kry wit 'n waarde wat sterker is as die neutraliteit wat blote kleurloosheid impliseer; dit het 'n spesifiek negatiewe konnotasie. Cirlot noem in A DICTIONARY OF SYMBOLS dat wit soms 'n negatiewe simboolwaarde het in literatuur, hoewel dit ongewoon is; hy meen dit spruit uit die feit dat wit met bloed- en leweloosheid vereenselwig word; wit is die kleur van lyke en iemand wat ongesteld is, is gewoonlik wit of doodsbлек.<sup>53</sup> 'n Voorbeeld wat die doodsheid van wit aandui, is die "wit mure" wat die nedersetters bou om die "verkeerde woeste seisoene" te tem; hul afbakening van die selfgenoegsame natuur, is eintlik "'n deur wat die dood koel/ binnenooi"(DH13).

Dat hierdie mure die dood simboliseer, word later beklemtoon as die "witgekalkte mure lonk" en die dood self in die deur "gekosyn" staan (DH32).

Die negatiewe gevoel wat wit oproep in "Groot Ode" en DIE HEENGAAN-REFREIN is oorweldigend; selfs wanneer dit buite die winterse konteks van sneeu en ys gebruik word, herinner dit steeds aan die konnotasies verbonde aan ys en veral aan wit sneeu. Die elemente van koudheid en leweloosheid word sodoende selfs oorgedra op warm, positiewe beelde:

...Dit is stuwling,

wit soos die dringende geur van lelietjies-der-dale,

soos die asem van die lindeboom so wit,

soos die herinnering aan ou wit rose. (DH10)

Hoewel hierdie natuurbeelde lente en lewe suggereer, word die oorstellende invloed (soos die "dringende" geur van die blomme) wat die voorafgaande wit-beelde op die teks het ("Wit refrein/ die singende ryp besluit"), van groter semantiese belang; wit dui hier *teen* die verwagte aard van die natuurbeelde juis op doodsheid.

Stockenström se wit-beelde word tot refrein verhef in haar teks; daardeur tree die werk onvermydelik met "Groot Ode" se wit-beelde in gesprek. Deurdat wit en heengaan beide refrein word, word die twee konsepte verbind. Hul betekenisvelde oorvleuel ook, omdat "heengaan" eufemisties op die dood dui, terwyl wit dui op doodsheid. Daardeur verbreed die waarde van die titel (DIE HEENGAANREFREIN) aansienlik: die dood word onafwendbaar vereenselwig met die kleur wit.

Die kenmerk van 'n refrein is dat dit herhaal word, en refreine volg op mekaar; op dieselfde manier val sneeu (die belangrikste wit-beeld) herhaaldelik laag-op-laag:

Vertrek en koms, refrein van die eeue, kapok  
 deur die geheue en slopiesvol lê dit in knikkies;  
 'n koor wit soos die toonaard van besinning  
 lê dit versneeu alkante van die Loire  
 en ysig koud versmelt dit in die Baai van Biskaje. (DH9)

Wit hou hier, soos elders in **DIE HEENGAANREFREIN**, verband met herinnering en is dus, net soos Louw se sneeubeelde, verteenwoordigend van verdowing - hier het dit spesifiek betrekking op die verdowende invloed wat die tyd op gebeure het. Herinneringe vorm laag-op-laag en nuwe bydraes tot die geheue bedek sodoende vroeëres. Stockenström se droombeelde is kenmerkend in 'n verdowende en nivellerende wit gehul om aan te dui dat dit illusionêr is:

Iemand sal op die slagveld die oorblyfsels  
 bymekaar maak en saamneem in 'n droomsak,  
 dit anderkant alle einders uitskud  
 waar wit walvispluime geblaas word en wit  
 beendere wit sterre anderkant wit sterre maak  
 en witgekalkte mure lonk met akkerblaarskadu's. (DH32)

Herinneringe aan episodes in die verlede raak mettertyd al hoe verder buite die bereik van die menslike geheue, omdat vars gebeure daagliks daaroor gesuperponeer word. Dit word visueel in "Groot Ode" verbeeld as die sneeu wat gebeurtenis na gebeurtenis onbereikbaar toedek en versluier; sodoende word dit buite die greep/begrip van die mens geplaas. Hierdie versluiering deur die sneeu kan slegs ont-dek word

deur verkenning (d.w.s. die mens as "nuuskierige en ontdekker") en deur bekenning (d.w.s. deur dit onherroeplik te skend). Die wens wat die spreker uitspreek in "Groot Ode", verbind die wit-beelde bondig met die ander belangrike temas van die werk, nl. valsheid ("illusie"), doodsheid ("sluimering") en on-bekendheid ("maagdelikheid"):

Laat daar wit oor gevou word:

lynwaad, of linne - graslinne -

sneeu, sluimering, of illusie

van Wese, van maagdelikheid.

(T124)

Die spreker wil vergeet, of wil hê dat alle verskille opgehef word, en sien dit visueel as toedekking deur wit voorwerpe. Die kwessie van valsheid/illusie word bespreek in die volgende hoofstuk (3.3). Die seksuele metafoor wat hier terloops genoem is, word uitvoerig bespreek in die hoofstuk wat handel oor die swangerskapbeelde (4.3). Dit is opmerklik hoe heg die besondere beeldgroepe in beide "Groot Ode" en **DIE HEENGAANREFREIN** verweef is, sodat kruis-verwysings binne die afsonderlike tekste, maar ook oor-en-weer, plaasvind.

Die negatiewe konnotasies wat wit het in "Groot Ode" en **DIE HEENGAANREFREIN** is nie ongehoord nie, hoewel dit ongewoon en onverwags is. Die stereotiepe gebruik van kleur in die letterkunde stel wit as die positiewe teenpool vir die negatiewe kleur swart. Dit is veral 'n religieuse simboliek wat dui op wit as simbool van reinheid en onskuld, teenoor swart as verteenwoordiger van sonde en verval. Wit word wel in hierdie konteks gebruik in "Groot Ode" as die "wit skip" die hawe verlaat (T133): die skip is nog onskuldig soos 'n kindjie wat sy eerste tree buite die bekende omgewing waag.

Hierdie polarisering van kleur het egter 'n skokkende nasleep gehad, veral onder koloniseerders wat kerstening as motivering vir hul gebiedbesetting aangevoer het. Omdat die meeste groepe wat gekoloniseer is, veel donkerder van kleur as die "wit" Christene was, het die koloniseerders outomaties al die negatiewe konnotasies verbonde aan die kleur swart op hulle oorgedra.<sup>54</sup> Hulle het dit as hul goddelike plig gesien om besit te neem van die plaaslike bevolking. Selfs die Suid-Afrikaners was "medepligtig/ aan die bleek ellende en dorpe se puin"(DH25) wat die koloniseerders aangerig het.

Rassisme het dus deur die jare die polêre semantiek van wit en swart grootliks versterk. Veral vir 'n Suid-Afrikaanse gehoor sal die twee kleure selde gebruik kan word in literatuur sonder dat die polarisasie wat apartheid tot gevolg het, (onbewustelik) betrek word. Die simboliese opposisie wat ontstaan, skep 'n herkenbare wêreld vir die Afrikaanse leser. Veral in **DIE HEENGAANREFREIN**, wat open met die vestiging van gelowiges in ongekerstende Afrika, sal daar juis gelet word op die implikasie van kleurgebruik.

Stockenström heroorweeg die semantiek verbonde aan kleur, veral vir 'n Suid-Afrikaanse gehoor, en tree spesifiek op téén die rassistiese implikasies. Haar werk word gekenmerk deur 'n voorkeur vir swart as die positiewe pool van die kleurspektrum; sy ondermyn bewustelik die Christelike etiek. Net soos in Breyten Breytenbach se werk, is die organiese konnotasies verbonde aan swart by Stockenström van opperste belang. Sy verwerk ook die cliché van Afrika as Swart en Donker heel suksesvol tot 'n spesifiek positiewe beeld van Afrika vir Suid-



Afrikaanse literatuur. Wit word gevolglik, in teenstelling met die lewegewende en organiese kleur swart, as doods en dodelik voorgestel. (Die politiese kommentaar is voor die hand liggend.)

Teenoor die onrealistiese witwêreld wat in beide tekste geskep word, word swart-beelde gestel. Swart as kleur is reeds ambivalent in karakter, omdat dit teoreties-gesproke nie werklik 'n kleur is nie, maar juis op kleurloosheid dui. Iets wat swart is, verbuig nie ligstrale nie, maar absorbeer dit, en sodoende word geen kleur teruggekaats nie. Hierdie regressiewe aard van swart (dit gryp terug), word weerspieël in die simboliek verbonde aan die kleur; dit sal aangetoon word hoedat swart dui op regressie. In **DIE HEENGAANREFREIN** is swart se verwysingsveld net so ambivalent soos sy definisie: hoewel dit 'n onheilskleur is, dui dit tog op die organiese en lewendige, en staan dit teenoor die doodse wit kleur. Swart se organiese konnotasies ontstaan veral uit die feit dat dit die aarde self voorstel en ook omdat dit die alchemistiese kleur is van die *prima materia* waaruit alle lewe ontstaan.<sup>55</sup> Dit word spesifiek geassosieer met vrugbare grond; De Vries noem swart as positiewe kleur, juis omdat die swart grond wat by die Nyl oorspoel het, so vrugbaar was.<sup>56</sup> In **DIE HEENGAANREFREIN** is daardie verwysing na die aarde as "Swart boek van veen"(DH10); veen is 'n swart grondsoort wat uit disintegrerende plantstowwe bestaan en is dus baie vrugbaar.<sup>57</sup> Die metafoor wat die aarde gelykstel aan 'n boek, word bespreek in Hoofstuk 3.4, omdat dit met argeologie verband hou: die aarde ontstaan laag-op-VRUGBARE-laag.

Verwant aan die vrugbaarheidskonnotasies van swart, is die assosiasie

wat gemaak word met die swartheid van die nag en met donkerte: die nag is die vroulike, en gevolglik vrugbare, beginsel wat teenoor die pool van manlikheid en lig staan.<sup>50</sup> Die nag is ook simbolies verwant aan water, omdat beide verteenwoordigend is van vrugbaarheid, ontkieming, die dood, die passiewe en die vroulike.<sup>51</sup> 'n Stereotiepe uitbeelding van die nag as die moeder van alle dinge, wat geskets word met 'n sluier van sterre,<sup>52</sup> dui die metaforiese verband aan tussen vrugbaarheid, vroulikheid en die nag. Die sluier suggereer óf 'n maagd óf 'n bruid; beide is vroulik en het die potensiaal om lewe te skep. Albei impliseer 'n manlike komplement, hetsy 'n bruidegom of Christus self. Net soos daardie komplementêre verhoudings, is die nag onherroeplik verbind aan die dag. Die nag stel ook involusie/regressie voor,<sup>53</sup> omdat dit dui op die *prima materia*; die daaglikse verlies van sonlig herinner aan die swartheid voor God lig geskape het. Die nag wys dus terug na die oerbegin of wys vooruitskouend na 'n apokaliptiese swart nag. Dit is juis regressie wat beide Stockenström en Louw voorstel as alternatief om die verwording van die mens teen te kamp en om 'n apokalips af te weer.

Cirlot bespreek die assosiasie wat bestaan tussen swart en die oerbegin van alle dinge volledig in **A DICTIONARY OF SYMBOLS**: swart dui op oorsprong en dit stel die eerste stadium van materie voor ("prime matter"); dit dui dus die (oer)begin van alle materie aan volgens die ewolusieleer.<sup>54</sup> Hierdie oorspronklike bron is chaoties en is die vroegste stadium van ongeorganiseerde skepping.<sup>55</sup> In Boeddhistiese terme is dit die Swart Niks (Nirwana); hoewel dit klink na 'n nihilistiese toestand, is Nirwana nie 'n staat van absolute negasie nie, maar 'n homogene toestand sonder onderskeidings ("indifferentiation"),

omdat alle konflik en opposisie afwesig is.<sup>44</sup> Alles is in hierdie staat dus "oplosbaar in sinteses"(T132). Dit word duidelik uit die versugtinge van die gedig-spreker in "Groot Ode" dat dit juis hierdie swart staat is waarna hy/sy verlang (T132-133). Stockenström se metaforiek brei hierop uit: die vrae wat oorspronklik "te wit en al te fraai"(DH10) was, val later "wit refrein/ op wit refrein, in die swart/ niks in" (DH23); die soeke en onsekerheid wat deur vraagstelling geïmpliseer word, is afwesig in die swart staat van Nirwana, waar volkome rus ondervind word.<sup>45</sup> Vraagstelling, wat reeds aangewys is as inherent aan die menslike aard, kan finaal afgelê word in hierdie rustige swart staat. Omdat dit swart is, dui dit egter op potensiële herlewing: die vrugbeginsel sluimer slegs. Dit is hierdie stille staat waarna die hart verlang in "Groot Ode"; daarom is "elke stilte...al goed"(T133).<sup>46</sup> Elke bietjie stilte wys reeds na die Groot Stilte wat in 'n staat van Nirwana ervaar word - dit is die stilte wat ontstaan wanneer alle vrae beantwoord is, want dan *hoef* die mens nie meer vrae te vra nie.

In samehang met die bekende siening van Afrika as donker, is daar die algemeen-aanvaarde simboliek wat soos volg lui: die Noordelike Halfrond stel lig (wit) voor en word verteenwoordig deur die positiewe Yang-prinsipe; daarteenoor stel die Suidelike Halfrond donkerte (swart) en die Yin-prinsipe voor.<sup>47</sup> Die Hugenote wat ons in Stockenström se teks teëkom, tree dus as ligdraers op wat uit die Noorde kom om die donkerte van Afrika te verander. Die Noorde word gesien as kultuursentrum teenoor die Suidelike Halfrond wat primitief en selfs barbaars is. Cirlot sê self dat tradisioneel "cultural movements pass

from the Northern to the Southern hemispheres"<sup>ee</sup>; die implikasie hiervan is dat alle kultuur en gesofistikeerde kennis uit die verligte Noorde spruit. Dit is daarom belangrik dat Stockenström hierdie implikasie ondermyn: Louis XIV se gekunstelde kultuurlewe word afge-  
maak as onnatuurlik; daarteenoor word die ongesofistikeerde prag van die natuur gestel. Diere "galop om die weelde van hul ruimte/ te verower"(DH11), maar hul "eiening so fier" is nie korrup soos die veroweringsdrang van die koloniseerders (vanuit Europa) nie.

Volgens die Chinese verdeling van die Yin- en die Yang-pole, is Yin die swart pool wat passiwiteit, die aarde en vroulikheid voorstel; daarteenoor is Yang die wit pool van die hemelse en die manlike. Die implikasies wat dit het vir kunstenaars aan die suidpunt van Afrika, is daaruit af te lei: beelde soos 'n ontvanklike (moeder)aarde, die donker wildernis, en vrugbare waters is meer prominent in Afrika-literatuur as in Westerse tekste. Daar ontstaan dus 'n definitiewe groep beelde wat in 'n Afrika-konteks verteenwoordigend is van vrugbaarheid en vroulikheid: aarde, swart, nag en water. Dat hierdie beelde almal van spesifieke belang is vir die betekenis van **DIE HEENGAANREFREIN** en "Groot Ode", sal in die loop van hierdie verhandeling duidelik word.

'n Belangrike simbool in **DIE HEENGAANREFREIN** is die "blinde swart duif"(DH19) wat as 'n premonisie verskyn ("'n wolk voor die somer": DH19). Hierdie duif druis in teen alle konsepsies van realiteit, omdat hy swart is, maar deurdat hy die teenpool van die bekende simbool van die wit duif is, het hy tog verband met realiteit. Hy dui op die apokalips wat alles omver sal werp, en wat onafwendbaar is vir

die verworde mensdom. Die duif is 'n afgevaardigde wat juis "spits uit die baaierd"(DH19) kom om die mens te waarsku dat 'n terugkeer na chaos onvermydelik geword het. Hierdie duif sing die refrein van die dood "met sy dowwe herhaling"(DH20), want "DIE DOOD IS JUBELING" (DH29). Die dood is slegs 'n proses van rus wat herlewing voorafgaan; dit is dus positief, omdat dit die mens 'n nuwe geleentheid gun om te probeer beter lewe.<sup>67</sup> Deur die waters van die chaos kan die verworde mensdom skoongewas word om weer te begin.<sup>70</sup>

Die wit duif is 'n, veral Protestantse, geloofsimbool; dit stel die Heilige Gees voor wat deur God na die aarde gestuur is.<sup>71</sup> Hierdie tradisionele simbool word in **DIE HEENGAANREFREIN** verwerp, net soos die Hugenote se geloof deur die spreker verwerp word as nie-standhoudend. Die onortodokse simboolwaardes van wit as negatiewe kleur en swart as positief, ondermyn ook tradisionele geloofsieninge; dit is reeds genoem dat wit in die Bybelse metaforiek reinheid en sondeloosheid voorstel, terwyl swart die bose/euwel verteenwoordig wat ten alle koste vermy moet word.

Die swart duif word gestuur (dus: deur *iemand*) vanuit die chaos, die wêreld voor God se ordening. Die duif is dus ewolusionêr verwant aan die primordiale, asof hy uit die oorspronklike verlede van die mens kom. Hy staan spesifiek in opposisie tot 'n waasagtige verlede van herinneringe ("vaar.../uit teen heimweevertroeteling":DH19). Hierdie duif is die lewendige, wat uit 'n verlede kom wat nie eers in menslike herinneringe voortleef nie. Sy verhouding tot die begrafnisgangers ("voorhuise vol blink pakke":DH19) is polêr: hy is dinamies en aktief

en vaar uit *teen* die dooie herinneringe wat hulle passief koester.

Die swart duif word tot standhoudende simbool verhef deur die finale inkantasië ("swart duif swart duif swart duif":DH19). Hy inisier die twyfel wat lei tot 'n verlies van geloof: die chaos wat hy verteenwoordig staan diametraal teenoor die ordening wat Christus, as die Logos, geïnisier het.<sup>72</sup> Sy bestaan besweer die vrees vir die chaos en hy vervang die simbool van die wit duif van vrede. Sy blindheid is ook 'n vooruitwysing na die wangeskape geboorte (DH23) wat in Hoofstuk 4.3 uitvoerig bespreek word.

Cirlot noem die baaiërd (of oerchaos) 'n alchemistiese simbool vir die siel in sy oorspronklike staat<sup>73</sup>; hy noem ook die simbool van die voël 'n voorstelling van die vergeesteliking of sublimasie van die siel.<sup>74</sup> Dit sluit direk aan by die besproke gedeelte waar die duif juis uit die baaiërd voortkom. Die swart duif, sê Cirlot voorts, kom voor in baie legendes en is simbool vir die oerwysheid ("primal wisdom") wat uit die Verborgte Oorsprong spruit.<sup>75</sup> Hierdie duif dra dus die oerkennis waarna die mens soek, omdat kennis van die oorsprong steeds die ontwykendste kennis is vir die mens.

Die afwesigheid van kleur het tot gevolg dat wanneer dit wel gebruik word, die aandag daarop gevestig word. In "Groot Ode" is kleur grootliks afwesig, maar in DIE HEENGAANREFREIN is daar 'n aantal prominente verwysings na rooi. Rooi is die kleur van aktiwiteit en word vereenselwig met skepping<sup>76</sup>; dit skakel dus met die tema van die mens as jagter en ontdekker. Dit is 'n manlike kleur en dui op oorlog en martelaarskap; in 'n vroulike konteks dui dit op aardsheid en vrug-

baarheid, bv. die rooi van menstruasie.<sup>77</sup>

Die spreker skep in **DIE HEENGAANREFREIN** die "lugspieëling" van 'n "oerverhaal"(DH23), wanneer hy/sy 'n post-apokaliptiese staat voorstel:

rustig waar die rooierige seerose  
 bedenklik op slap voete pryk in die poele  
 van die sandbegin van die land en herhaling  
 geskied en vermenigvuldiging in spatsels  
 rooi van heide en bloed op baadjies. (DH23)

Hierdie begin wat geskets word, is 'n herhaling (spieëlbeeld) van die nuwe begin wat die Hugenote en andere in Suid-Afrika gegun is.<sup>78</sup> Dit is duidelik dat alles uit water ontstaan het, en dat ontwikkeling ewolusionêr deur "herhaling/ geskied en vermenigvuldiging". Die "spatsels/ rooi" is opvallend dubbelsinnig: hoewel die rooi heide van die Kaap wat gesuggereer word, 'n neutrale natuurbeeld is, is daar ook 'n minder onskuldige implikasie: die bloed ("rooi") van heide(ne) het gespat ter vooruitgang van hierdie land. Die kleredrag ("baadjies") bevestig dat die skuld voor die deur van 'n Westerse beskawing geplaas moet word, en dat die skuldiges moontlik selfs soldate is. Die ontwikkeling in ons land is nie so spontaan ewolusionêr soos dit voorkom nie. Hier word rooi direk geassosieer met bloed en lyding, met oorlog en manlike aksie.

Rooi het gereeld in **DIE HEENGAANREFREIN** 'n sinlike konnotasie, en dui dan veral op die vroulike assosiasies daaraan verbind. Die rooi voor-skoot van die vroedvrou (DH32) word elders bespreek,<sup>79</sup> omdat dit dui

op vrugbaarheid en lyding, maar is 'n gepaste voorbeeld om die seksuele aspekte van rooi aan te dui. Die geil donkerte wat die wêreld omsluit, word ook seksueel verbeeld as

...sinlik

rooi soos 'n mond van tentakels, en die sloep

donkerte ontvang soos 'n skede ontvang

en die baarmoeder haal asem.

(DH23)

Dit is opvallend hoe die vrugbaarheid van die nag hier in menslike terme omskryf word. Die seksuele beelde is doelbewus eksplisiet, omdat hierdie gedeelte die geboorte van die lank-verwagte kind voorafgaan. Dit is klaarblyklik dat rooi hier dui op aanloklikheid en vrugbaarheid; rooi het egter ook apokaliptiese konnotasies.

Aan die begin van **DIE HEENGAANREFREIN** word die son spesifiek uitgebeeld as 'n "geel een"(DH11). Daarna het die spreker 'n visie van 'n rooi son wat iewers anders in die ruim voorkom (DH14). Dit blyk tog by nadere lees dat hierdie son wel die son van ons sterrestelsel is, wat weens die mens se vernietigingsdrang verword het:

in die sog van komete se oorstelpende brandende

vullissakke, in die nalg van 'n rooi son.

(DH14)

Hier word die hemelruim geskets in terme van die mens se afval: die mens vervaardig slegs wegdoenbare ware, en vervuil sodoende selfs die ruimte daarmee: "Met oorskot word die leegheid opgevul. Oorproduksie/gedump in die ongekaarte"(DH13). Stockenström se tekens van verwoesting is treffend, omdat dit in 'n herkenbare konteks geplaas is. Die ironiese eggo van die Suid-Afrikaanse volkslied ("Die Stem") word hier bewustelik bygehaal, sodat dit duidelik word dat dit "in die merg van ons gebeentes" is waar die vernietiging reeds bestaan.<sup>80</sup> Die ver-



wringing van die bekende lied dien ook as vingerwysing aan elke Suid-Afrikaner, omdat al die hoë ideale van die volkslied lank vergete is.

Die sinlike en apokaliptiese konnotasies verbonde aan rooi, word saamgevat in die visie wat die mens het van 'n onontdekte planeet wat hom lok:

En hy bespeur 'n sfeer gebeits soos rooi-ivoor, dan  
leegheid druppend van slinger-om-die-smoel se taai,  
madeliefiekronne wat stuifmelerig lok en deurlaat. (DH21)

Hier nooi die rooi planeet 'n manlike ontdekker om haar on-bekende gedeeltes van nader te beskou (haar "leegheid" te vul). Die suggestie is dat die hele ruim onomkeerbaar uitgedien is, net soos 'n geil, maar uitgebloede, blom. Rooi is dus heel duidelik nie 'n onskuldige of neutrale kleur nie.

Die resultaat wat verkry word deur 'n oorheersend monochromatiese aanbieding, is dat polariteit as 'n entiteit beklemtoon word. Kontras vorm veral by Louw die konstruksie van sy werk, bv. "Ménse kan die weet hê.../ Maar: nie óns: ons wil anders"(T125). By Stockenström bly die element van kontras beperk tot beeldgebruik; dit word nie tema soos in "Groot Ode" nie. Sy skep nie die kontras tussen twee tipes mens nie, maar beeld die universele eienskappe van die mensdom uit.

### HOOFSTUK 3.3 : SPIEËLS EN SPROKIES

*Want nou sien ons deur 'n spieël in 'n raaisel.<sup>81a</sup>*

*Nou kyk ons nog*

*in 'n dowwe spieël en sien 'n raaiselagtige beeld.<sup>81b</sup>*

Die spieël is 'n belangrike beeld in letterkunde deur die eeue; die simboliek verbonde aan die spieël as beeld, hou verband met die eienskappe van 'n ware spieël. Spieëls weerkaats die reële wêreld en daarom word dit gesien as simbool vir die mens se verbeelding, wat deur interpretasie realiteit terugspieël. Daarom kan die spieël as beeld simbolies dui op die menslike denke.<sup>82</sup> Louw gebruik reeds in "Drie diere" (GESTALTES EN DIERE:1942) die spieël as simbool. Deur middel van drie spieëls sien die spreker in hierdie gedig visioene van verwoestende heerskappye. Die ooreenkoms tussen al drie gesigte is die verdierlikte voorstelling van die mens as heerser. Mag verplaas menslike gevoelens en die resultaat is skaars herkenbare ontmensde wesens. Die drie visioene is 'n gevolg van die spreker se "gedink/oor al die pyn en die mens se wrede spel"(VG156). Dit is deur middel van die spieël wat die spreker 'n verwyderde, nugtere oorsig kan kry oor die besittings- en vernietigingsdrange van die mens. Dieselfde afstand word in "Groot Ode" geskep, gedeeltelik as gevolg van die gebruik van spieëlsimbole.

In "Groot Ode" gebruik Louw die beeld van die spieël in sy elementêre simboliek: 'n spieël bied die mens die geleentheid om homself waar te

neem; omdat 'n kunsmatige afstand daardeur geskep word tussen die psige en die fisieke, kan die mens sodoende sy liggaam(like) meer objektief beoordeel. Cirlot noem dat 'n refleksie in die water of in 'n spieël die (alter)ego of die siel voorstel.<sup>83</sup> Die **DICTIONARY OF SYMBOLS AND IMAGERY** noem hierdie ondersoek van die self d.m.v. 'n spieël belangrik, omdat die ek daardeur beskou word as afgeslote van die omringende universum.<sup>84</sup>

In "Groot Ode" ontstaan hierdie onderskeid vir die spreker as hy/sy sy/haar weerspieëling aanspreek asof dit 'n tweede persoon is: "Kyk, Glasgesig!"(T130). Hier word die twee pole van sy persoonlikheid onderskei: die liggaam wat noodwendig net soos die massa-mens is, en die siel wat uniek is en wat gevolglik verwaand is daaroor.<sup>85</sup> Die ego moet herinner word dat ons na-skeppinge is van God, en dus nabootsings is van die Oorsprong/ Oorspronklike ("'n ander wang is witter":T130). Die mens waan homself egter beter as God, omdat hy (anders as God) pyn ervaar:

'n god wat nie pyn het: dié is wegwerplik,  
 of Grieks. Al kón ek hom dink,  
 al bestaan hy! - dan sou ek sy rustige almag  
 onmagtig, ontoornig, met 'n trots nek aankyk. (T131)

Hierdeur word die vleeswording van God dus gemotiveer: omdat die mens so ydel is oor sy unieke menslike aard, kom Christus in menslike gedaante na die aarde en ervaar ook die pyn van menswees. Sodoende deel hy alle fasette van die mens se bestaan, en veel meer:

een ken jou pyn: jy weet nie eers van Syne:  
 Hy't ál ons pyn se aandag moes besit. (T130)

Hy kom dus volkome in die beeld van die mens na die aarde, alhoewel hy natuurlik meer is as mens; ons kan nooit sy pyn ken nie.<sup>86</sup> In 'n vroeë gedig van Stockenström, "So ook maar maaksel", noem sy ook dat die mens 'n God soek wat in die mens se beeld geskape is, wat 'n "ewebeeld, beeltenis" sal wees en wat gevolglik slegs "god sal kan kom speel" (VVVG54).<sup>87</sup>

Die welbekende Narcissus-mite speel ook 'n rol in "Groot Ode": hy was 'n mooi jong man wat as straf op sy refleksie in die water verlief geraak het.<sup>88</sup> In "Groot Ode" sien God homself weerspieël in die universum, en raak soos Narcissus verlief op die beeld wat hy sien:

ewige watervlak sonder rimpel

selfvoldaan in eie beskouing

kyker, verliefde, in ewige spieëls.

(T131)

Dit sluit aan by die leer van Thomas Aquinas: Aquinas het die heelal beskou as die spieël wat God geskep het om sy eie gedagtes te kan aanskou.<sup>89</sup> Pretorius het reeds Aquinas aangewys as 'n baie belangrike invloed op "Groot Ode".<sup>90</sup> Cirlot se interpretasie van spieëlbeelde is ook hier van belang: die universum is 'n Narcissus wat homself gereflekteer sien in die mens se bewussyn.<sup>91</sup> God, en ook die heelal, sien hulleself weerspieël in die mens; die mens is dus self 'n onegte reproduksie, wat geen aanspraak het op uniekheid nie.

Let op dat daar in bogenoemde aanhaling uit "Groot Ode" sprake is van die (letterlik) elementêre vorm van weerspieëling, naamlik die "watervlak". Dit is veral belangrik omdat die vier basiese elemente (lug, water, vuur en aarde) en die hele natuur in "Groot Ode", net soos in DIE HEENGAANREFREIN, 'n skakel vorm tussen mens en God. In

die aangehaalde gedeelte sien die mens homself as spieëlbeeld van God deur die krag van die natuur.

By Stockenström verkry die spieëlbeelde 'n meer verwickelde betekenis. Hoewel dit ook Louw se metaforiek dra, is die spieël in 'n dubbelslagtige rol teenwoordig in **DIE HEENGAANREFREIN**. Omdat die wêreld wat in 'n spieël bestaan, 'n nabootsing/reproduksie is van die realiteit, stel spieëls onegtheid en selfs parodie voor. Dit impliseer ook 'n wêreld waarin dinge omgekeerd plaasvind; daarom is spieëls belangrike simbole in fantasie-verhale, waarin 'n wêreld voorgestel word wat die teenoorgestelde is van die realiteit soos ons dit ken.<sup>92</sup>

Die tweede helfte van **DIE HEENGAANREFREIN** (veral vanaf Afdeling V) stel 'n illusionêre toekomsvisie voor wat verskil van die negatiewe realiteit wat in die voorafgaande helfte uitgebeeld is. Hierdie optimistiese einde tot die verhaal van die verworde mensdom kan egter slegs in 'n fantasie-vlug voltrek word. Daarom lei Stockenström ons haar verbeelde wêreld binne deur bemiddeling van 'n spieël, net soos vele sprokies; die leser volg die spreker langs

soet soet vlugte en kronkelende  
togte op meneer muis se paadjies  
na die spieël se speletjies.

(DH23)

Die leser betree 'n sprokieswêreld as hy/sy saam met die spreker "andersom uitkyk en uittree/ uit die spieëlwater van die oerverhaal" (DH23); 'n nuwe wêreld word voorgestel wat die omgekeerde is van die eeue-oue realiteit soos ons dit ken.

Dat ons 'n sprokie met 'n positiewe einde gaan beleef, is duidelik uit die speelse optimisme, wat grootliks verskil van die sinies-ironiese stemtoon wat die eerste gedeelte van **DIE HEENGAANREFREIN** oorheers. Dat sy aan die leser 'n sprokie kan opdis, is ook veelseggend: ons word soos kinders behandel aan wie onverstaanbare dinge verduidelik word deur sprokies; ons gedeeltelike kennis van die lewe maak ons onvolwasse in vergelyking met ons Vader wat alles verstaan.

Om die beeld van 'n gedeeltelike kennis aan die Korinthiërs oor te dra, gebruik Paulus (reeds in die eerste eeu) die spieël as simbool: "Nou kyk ons nog in 'n dowwe spieël en sien 'n raaiselagtige beeld, maar eendag sal ons alles sien soos dit werklik is"<sup>93</sup> Die aangehaalde gedeelte uit die brief aan die Korinthiërs steun op die reeds-besproke idee dat die natuur 'n weerspieëling is van God, en dat sy bestaan daardeur bewys word.<sup>94</sup> Ons sal dus eers eendag die volledige beeld kry van dit waarvan ons nou slegs 'n (onvolledige) refleksie sien.

In hierdie "grootskaalse verneuk"(DH22) wat Stockenström skep vanaf Afdeling V van **DIE HEENGAANREFREIN**; het sy die vryheid om te poneer wat sy wil, want

Lasterlik kan verdigsel

nie wees nie; die waarheid

tog wel, die onreine.

(DH23)

Sy kan haar toekomsvisie maklik toeskryf aan 'n fantasievlug, omdat dit 'n ver-beelde wêreld is wat sy skep; maar die ironiese stemtoon is 'n waarskuwing dat Stockenström tog ernstig geneem moet word.

Die spieël se vermoë om dinge om te keer, word simbool van die

manier waarop Stockenström haar epos voltrek. In kontras met die negatiewe geskiedenis van die mens, wat sy in die eerste helfte van die boek uitbeeld, stel sy ten slotte 'n positiewe "heengaan" voor. Die refrein van die lewe gaan dus 'n nuwe variasie toon. Die spieël se vermoë om dinge om te keer, word funksioneel gebruik: omdat die dood die teenpool van die lewe is, kan dit voorgestel word as die spieëlbeeld van die lewe; die dood is die omgedopte van die lewe ("die onderstebo"<sup>75</sup>). Daarom "verskyn/ heerlijk in die lens die uiteinde onderstebo"(DH30). Hier is een van talle verwysings na die dood as positief ("heerlik") en dus iets om na uit te sien.

Die tweede helfte van **DIE HEENGAANREFREIN** word ook gekenmerk deur woorde wat die grammatikale tyd aandui as subjunktief ("as" en "dalk": DH30); gebeure is dus twyfelagtig of wenslik. Die hele Afdeling V is afhanklik van die eerste woord "As"(DH29), wat alles relatiewe tot spekulasie. Daar is ook ander aanduidings dat Stockenström wil hê dat ons moet vergeet dat haar stellings hipoteties is en dat ons haar versinsels moet aanvaar as die waarheid: "Kan 'n mens konstateer"; "En voorts sou plegtig beweer kon word"; "Met veiligheid kan aangeneem word"(DH30). Hierdie poging van die digter sluit aan by die **PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POETICS** se beskrywing van 'n kunstenaar wat 'n visie aan sy gehoor wil voorstel: Stockenström skep 'n hipotetiese toekomsvisie, en hierdie digterlike visie<sup>76</sup> "makes a claim to truth and invites assent".<sup>77</sup>

Hierdie twyfelagtige wêreld wat deur 'n spieël geskep word, sluit aan by 'n ander simboolwaarde wat spieëls besit. Omdat spieëls voorwerpe

reflekteer, skep dit namaaksels van die oorspronklike: die spieël simboliseer dus valsheid. Die spieël word self simbool van hierdie skyn/valsheid. As die universum 'n weerspieëling is van God, dan word dit duidelik dat die ideale wat die mens op aarde bereik, 'n mens-gemaakte namaaksel is van die ware ideale wat in die hiernamaals is. Hierdie denkwysse sluit aan by die Platoniese teorie van Ideale voorwerpe wat in die hemel bestaan; reproduksies van hierdie ideale verskyn op aarde. Omdat die mens aardsgerig bly in sy nastrewe van ideale, jaag hy valsheid na. Die mens se poging tot goddelikheid is ook 'n nabootsing van God se karakter. Die mens kan dus slegs *poog* om God na te boots, net soos 'n goedkoop spieël 'n verwronge kopie van die ware objek sal skep.

Die woord skyn het 'n tweeledige betekenisveld wat aansluit by die spieëlsimboliek. Dit het die betekenis van "(lig)straal, as lig deur dring", soos byvoorbeeld met "son, maan, sterre" die geval is<sup>78</sup>; dit is simbolies positief, omdat sonskyn byvoorbeeld lewe en groei bevorder. Daar is egter ook 'n negatiewe interpretasie verbonde aan skyn; dit kan ook dui op "(bedrieglike) voorkoms, uiterlike" of "voorgewende, nie egte, nie werklik nie; bedrieglike, valse". 'n Spieël kan ook lig weerkaats, maar hierdie *skyn* van die spieël (bedrieglike reproduksie) word in DIE HEENGAANREFREIN gestel teenoor die ware lig (skittering/*skyn*/glans) van natuurlike bronne: Stockenström verbeeld die negatiewe en positiewe interpretasies van skyn deur Louis XIV, die Sonkoning, te kontrasteer met die ware son.

Louis XIV is bekend as die Sonkoning en die beroemde Spieëlsaal het aan hom behoort; beide word simbool van valsheid en skyn in DIE HEEN-



GAANREFREIN. Hy word soos volg uitgebeeld:

Gespieël van saal na saal betree die son self  
 sy domeine van deurlugtigheid  
 rinkelend oor die skerwe van 'n edik.

(DH11)

Hierdie belangrike versparagraaf wat Louis XIV en sy saal beskryf, wemel van beelde wat nabootsing of reproduksie simboliseer: Louis XIV dra 'n "bruinglansende pruik" oor sy natuurlike haredos; hy word omring deur opgesmukte akteurs ("meelgesigspelers"); almal lag oppervlakkig mee in valse vrolikheid ("rinkelend, rinkelend")<sup>77</sup> in hierdie "sale van die kaatsing van skyn". Die howeling se daaglikse omgang word voorgestel as 'n "opvoering van poppe", wat net in narre se "truuks" belangstel.

Die negatiewe konnotasies verbonde aan die speëls word gebruik in samehang met die negatiewe geskiedkundige feite omtrent Louis XIV. Dit is belangrik dat dit juis hy was wat die Protestante vervolg het in Frankryk, en wat aanleiding gegee het tot die vlug van die Hugenote na die Kaap.

Teenoor hierdie kamee van onegtheid word die ware son(skyn) gestel, wat 'n natuurlike bron van lig en glans is:

Dit skitter en kaats op na 'n kruis  
 gesweis tot verblinding  
 in die stralekrans van 'n heerserson  
 in 'n katedraal van berge.

(DH35)

Dit kontrasteer met die Speëlsaal waar alle glans afkomstig is van die mensgemaakte ornamente soos die "vergulde stoele"(DH11). Simbo-

lies is die son gewoonlik verteenwoordigend van positiewe eienskappe: dit is aktief en straal lig uit, teenoor die maan wat dit passief weerkaats.<sup>100</sup> Die son dui op die oorsprong van lewe, omdat dit verwarming bied, wat tot ontkieming lei.

Die versparagraaf wat die ekstatiese afdeling "DIE DOOD IS JUBELING" (DH29) inlei, bevat beeld na beeld wat lig en skynsel verteenwoordig. Alle voorwerpe is aangeraak deur die glans van lig, hetsy sonlig of "sommer ook doodgewone leeslampverstrooiing". Die spreker wil dat "al hierdie dinge van skyn" gelees word in kontras tot "die stywe dood" - dit word dus duidelik dat die beweeglikheid van lig beeld is van die lewe self. Alles in die lewe "blink", "glim" of "skitter", omdat dit die "tintelende" lewe bevat. Hierdie glans is eg en positief, en kontrasteer met die korrupsie wat Louis XIV se glansende weelde impliseer. Dit dien dus as korrektief vir die verwerde, onnatuurlike glans wat deur die gekultiveerdes in Europa aangehang is. Die Hugenote verlaat die Franse kultuursentrum, en kom na 'n ongekunstelde plek, waar alles natuurlik skitter.

Dit is belangrik om op sy beurt weer te let op die son se polêre assosiasies; net soos "skyn" in 'n dubbele betekenis staan, het die son self twee uiteenlopende gevolge: dit is "verwarmer en verskroeier" (DH11) en dus draer van lewe en dood. Stockenström gebruik die beeld van die son in albei hierdie rolle in haar gedig: die son bied verheldering en lewe, maar is ook die despoot wat alles vernietig (soos personifieer deur die Sonkoning). Louis XIV, gebore in die teken van die Leeu, neem die gepaardgaande assosiasies oor: hy is die heerser net soos sy planeet, die son; hy word verteenwoordig deur vuur, voor-

gestel deur paleise en is tipies manlik van aard. De Vries noem juis Louis XIV as voorbeeld van 'n tipiese Leeu.<sup>101</sup> Stockenström verplaas hierdie despotiese heerser met 'n natuurlike "sondespoot"(DH11) wat Afrika-verwant is: in die kamee-gedeeltes<sup>102</sup> word die Leeu verplaas deur 'n luiperd, en die (Son)koning verplaas deur die ware son.

Dit is interessant hoe die tradisionele simboliek van spieëlpaleise ondermyn word deur die beeld van die spieëlsaal. Paleise van glas of spieëls is veral simbolies van "ancestral memories of mankind - of the basic, primitive awareness of the Golden Age".<sup>103</sup> Spieëls en paleise is ook nog simbolies verwant, omdat beide terugwys na herinneringe, en dus na die verlede.<sup>104</sup> Hierdie gekunstelde representasie van die Goue Eeu as 'n spieëlpaleis, word verwerp deur beide Stockenström en Louw; die meer primitiewe, aardse simbool van die grot word verkies as voorstelling van die mens se oerbegin en van die Goue Eeu.<sup>105</sup> Spieëlpaleise het in hierdie twee tekste juis 'n sterk negatiewe konnotasie, omdat dit op korrupsie dui - 'n element wat juis afwesig was gedurende die utopiese Goue Eeu.

In **DIE HEENGAANREFREIN** het tegnologie die mens so verander dat hy soek na tekens van sy vroeëre self:

Of net 'n spieëling.

In 'n poel.

'n Kaatsing van die eie gesig

bekend soos die trekke wat in 'n spieëlsaal

eens gekaats was.

(DH22)

Hier ondermyn die genoemde negatiewe konnotasie verbonde aan die

spieëlsaal die oorspronklike bedoeling. Die verworde mens verlang na sy vroeëre self: die aanvanklike interpretasie sou wees dat die mens verlang na die verlore Goue Eeu; maar, die spesifieke betekenis wat die Spieëlsaal het vir die vluggende Hugenoot, oorheers ten slotte die utopiese verlange. Die implikasie is dat die mens so vinnig verword het op die nuwe kontinent, dat daar maar weer tekens van korrupsie is, net soos vroeër in Frankryk.

Die beeld van die mens as jagter in sy dubbelslagtige rol kan ook nou bygelees word. Deur assosiasie word die son verteenwoordigend van die ambivalensie van die mens: net soos die son lewe of verwoesting bring, so kan die aktiewe jagter-mens óf onderhoudend óf vernietigend wees, veral in **DIE HEENGAANREFREIN**.

Bespiegeling is 'n woord wat semanties verwant is aan spieël; dit is 'n prominente konsep in Louw se "Groot Ode", en van groot belang vir Stockenström se hele oeuvre. Hierdie konsep is sentraal in albei werke, omdat die mens noodwendig bespiegel oor daardie dinge wat hy nie verstaan nie of waarvan hy nie kennis kan kry nie. Dit is hierdie ontbrekende kennis wat die mens in 'n jagter en ontdekker verander. **DIE HEENGAANREFREIN** begin reeds met 'n beeld van bevraagtekening: "Bevroue van bespiegeling die vrae" (DH9).

Bespiegeling se meer moderne variant is bespieëling, en dit dui op oorpeinsing en (figuurlike) beskouing.<sup>106</sup> Laasgenoemde interpretasie dui op die duidelike verwantskap wat daar bestaan tussen die fisiese bekouing van die self in 'n spieël, en die abstrakte beskouing (oordenking/bepeinsing) deur die mens in sy gedagtes. Hierdie verkla-

ring skakel op sy beurt met bogenoemde interpretasie van die spieël as 'n simbool vir die mens se gedagtes of bewussyn.<sup>107</sup> In Engels is die woord vir bepeinsing dieselfde as die woord vir weerspieëling: *reflection* het dus tweeledige waarde. Spieëls is dus beide letterlik en figuurlik 'n "echo of reality".<sup>108</sup> Die konsep van bespiegeling en bevraagtekening word elders volledig bespreek, maar dit is belangrik om die verwantskap daarvan met die spieëlbeeld te onthou.

Bespiegeling hou ook verband met die subjunktiewe tyd waarin die grootste gedeelte van **DIE HEENGAANREFREIN** aangebied word. Die wêreld deur die spieël wat die spreker vir ons aanbied, is onvermydelik blote bespiegeling. Selfs die visionêre digter bly beperk tot spekulasie, net soos die gewone mens. As dit nie spekulasie is nie, is dit slegs 'n nabootsing van die waarheid. Omdat die digter gewoonlik opteken of herskep, is die gevolglike teks 'n spieëlbeeld van die oorspronklike. Realiteit en gebeurtenisse "kaats terug/ as helde-epos en hooglied/ en op sy minste 'n ballade"(DH13).

### HOOFSTUK 3.4 : WATER EN STOLLING

*Ek is van water. Ek is 'n vervloeiende in allerlei vorms. Ek kan sy saad bewaar en tot vrug laat ryp word uit die sap van my liggaam.<sup>109</sup>*

Die temas van vloeibaarheid en stolling vorm 'n uitgebreide metafoor in **DIE HEENGAANREFREIN** en "Groot Ode". Water is die belangrikste element wat die stollingsproses deurgaans. Daar sal dus ter inleiding gekyk word na die rol wat water vervul in die twee werke en ook na die simboliek van water in die algemeen.

Water word tradisioneel gesien as die eerste element van die Skepping (die *prima materia*): "Before all things...came Chaos".<sup>110</sup> Die oerchaos of baaierd (die staat voor materie tot stand kom), word reeds sedert Griekse mitologie verbeeld deur middel van watersimbole.<sup>111</sup>

Alle verdere skeppings word gebore uit hierdie oerwaters; dit is die oorsprong daarvan: "the primaeval waters, the image of prime matter, also contained all solid bodies before they acquired form and rigidity."<sup>112</sup> Die Engelse woord *source*, wat waterbron én oorsprong beteken, dui die verband aan tussen water en oorsprong. Die verband wat bestaan tussen water en skepping het moontlik betrekking op die water van die baarmoeder waaruit elke mens gebore word.<sup>113</sup> Cirlot noem moederlikheid die kern-eienskap van water.<sup>114</sup> Water is voorts onbeperk en onverganklik, omdat water die begin en einde van alle dinge omsluit: alle materie sal weer terugkeer tot die waters van die chaos.<sup>115</sup>

'n Mens sien die betrokke simboliek van vrugbaarheid heel duidelik in D.J. Opperman se **JOERNAAL VAN JORIK**, waar daar na die oseaan verwys word as die "ewige eierstok".<sup>116</sup> Opperman, seker meer as enige ander Afrikaanse digter, gebruik water as simbool vir die baaierd en oorsprong van alle materie. Sy simboliek het 'n groot invloed op beide Louw en Stockenström gehad, maar 'n bepaling van daardie invloed lê ongelukkig buite die perke van hierdie ondersoek.

Die moeder-eienskap van water hou ook verband met talle ander beelde wat in "Groot Ode" en **DIE HEENGAANREFREIN** voorkom. Onder die inskrywing Mother in **A DICTIONARY OF SYMBOLS**, word die volgende konsepte daarmee assosieer: die natuur, die kollektiewe onderbewussyn, die donker kant van die lewe, die bron van Lewenswater en Moederaarde.<sup>117</sup> Die simbole wat moederskap verbeeld, is: water, klip, grot en nag. Hierdie simbole, wat in my analise elkeen afsonderlik ontleed word, vorm dus 'n samehangende geheel deur middel van assosiasie. Die moedersimbool is 'n belangrike simbool in albei tekste, omdat die mens se soeke na kennis veral 'n soeke is na die oorsprong van alle dinge. Die veronderstelling is dat 'n kennis daaromtrent die mens sou kon lei na 'n uiteindelijke alwetendheid.

Om deel te word van die water, impliseer 'n terugkeer na hierdie oorsprong. Onderdompeling in water het dus 'n spesifieke simboliek: dit stel 'n terugkeer na 'n vormlose staat voor, wat beide regressief en vooruitskouend is. Onderdompeling impliseer nie net sterwe nie, maar ook wedergeboorte: "Going down into the waters...represents also going

down into a grave - a *dying*. And rising up out of the water represents rising from the grave - a *coming to life*".<sup>118</sup> Die staat wat bereik word, is soos 'n vroeëre staat van die mens toe hy ongeëvolueer was.<sup>119</sup> Regenerasie vind ook plaas as gevolg van die lewenskrag implisiet in die waters.<sup>120</sup> Hierdie interpretasie sluit aan by Louw se verbeelding van die mens wat uitvaar oor die waters (T125); in sy poging om kennis van die oorsprong op te doen, is die mens huiwerig om totaal terug te keer tot die water, omdat daar nie sekerheid is of dit die dood tot gevolg sal hê nie, of regenerasie. Hoewel die mens dit waag om te "duik-in-water"(T125), waag hy dit nie om hom heeltemal daaraan oor te gee nie.

Die oseaan het ambivalente konnotasies, wat aansluit by die ambivalensie van water in die algemeen; dit kan positief (ontkiemend) wees, of negatief (vernietigend) as gevolg van die hoë sout-inhoud in die water.<sup>121</sup> Dit is hierdie water waaroor Louw se reisiger uitvaar in die slot van "Groot Ode" (T133) en ook hierdie waters waaroor die Hugenote in DIE HEENGAANREFREIN moes reis na Afrika. Beide reise beklemtoon die positiewe sy van water, omdat albei as 't ware dui op 'n hergeboorte, of 'n nuwe begin. Die enigste vernietiging wat plaasvind, is die verlies van die verworde verlede van die mens - dus, eintlik 'n positiewe gevolg.

Riviere het op hul beurt 'n verwante ambivalente simboliek. Hulle vorm gewoonlik grense tussen wêreldes: 'n nuwe wêreld kan dus betree word as die mens oor/deur die water gaan. Die rivier wat die lewe en die dood skei, is 'n bekende beeld in mitologiese verhale: "The world of the dead, however entered, is separated from that of the living by



a body of water."<sup>122</sup> Stockenström verwys daarom aanvanklik na die "rivier van die dood"(DH9), en later na "die rivier van die lewe" (DH23). Hoewel dit dieselfde rivier is, is die perspektief verskillend na aanleiding van watter kant 'n mens staan. In die negatiewe eerste gedeelte van **DIE HEENGAANREFREIN** lei die rivier na die dood; in die optimistiese tweede helfte van die werk bied die rivier lewe.

Riviere se simboliek is verwant aan offerande: die rivier vra gereeld om 'n menslike offerande, sodat dit op sy beurt vrugbaarheid kan bied.<sup>123</sup> Die dooies wat die Hugenote in **DIE HEENGAANREFREIN** "aan die see bemaak" besweer die "twyfel wat gedug lê"(DH9). Die beeld van die lyk wat deur die see opgeneem word, dra konnotasies van 'n swanger buik wat geboorte gaan gee ("die sametrekking en swel van 'n oseaan se massa beuk.":DH10). Riviere stel veral vrugbaarheid voor, omdat die oorspoeling van byvoorbeeld die Nylrivier se walle gelei het tot bevrugting van die omringende grond.<sup>124</sup> Riviere simboliseer ook die gang van tyd, omdat hulle slegs in een rigting vloei, net soos die chronologiese vloei (die werkwoord dui reeds die verband aan) van die lewe.

Modder en slik is simbole wat verband hou met die simboliek van water: dit dui veral op vrugbaarheid en is ook 'n simbool wat die oerchaos kan voorstel. Cirlot noem dat modder simbool is van ontbinding en regenerasie.<sup>125</sup> Dit is die teelaarde vir allerlei dinge; selfs "pêrelende vermoedens soos eiers" is "aaneengestremel in die slik van wording"(DH30). Stockenström gebruik veral modder as oorsprong van taal in **DIE HEENGAANREFREIN**; die beeld van die eier simboliseer taal

self, soos in Afdeling VI ("IN 'N TAAL PRAAT") duidelik uitgebeeld word. Die adjektief pêrelende sinspeel op die Afrikaanse taal wat offisieel ontstaan het in die Paarl. Die woord dui ook die verband aan tussen water en taal; sy verwys selfs na Afrikaans as die "modder-taal"(DH34), sodat moeder en modder, albei vrugbare simbole, saamgetrek word. Die spoor wat die mens trap met sy nuwe taal, is gevul met water vir paddavissies om in te groei (DH34). As taal gestandaardiseer word, "stol [dit] in slib en later sement"(DH35); taal verloor sy vloeibaarheid en word dus vasgevang. Dit word later aangetoon hoe dodend die stollingsproses kan wees. Hierdie taalbeelde word volledig bespreek in Hoofstuk 4.4, maar die verband tussen organiese modder en 'n groeiende taal is reeds hier duidelik.

Water kom natuurlik in 'n variasie vorme voor: dit kan verbeeld word deur middel van die see of riviere, maar ook deur beelde van neerslag. Laasgenoemde groep beelde het bykomende simboliewaarde, omdat hul reis na die aarde hul verwysingsveld verryk. Reën het byvoorbeeld die primêre betekenis van bevrugting en reiniging, maar omdat dit vanuit die hemel val, simboliseer dit ook 'n metafisiese suiwering of loutering.<sup>126</sup> Ook dou het hierdie konnotasie van gewydheid wat reën het, omdat dit uit die hemel val en omdat water in hierdie vorm helder en rein is.<sup>127</sup>

Die proses van stolling het belangrike simboliese waarde. As iets gestol het, impliseer dit dat 'n potensiële vloeistof nou vasgevang is in 'n vaste vorm. Hierdie gestolde staat is in direkte kontras met die fluïde vorm waarin die stof oorspronklik verkeer het. Die simboliek verbonde aan vloeistowwe word gewoonlik geopponeer deur die

simboolwaarde van vastestowwe. Waar dit op water betrekking het, is die stollingsproses vernietigend: die vrugbaarheid van water gaan verlore, want ys is juis dodend in plaas van lewensonderhoudend. Die vaste vorms van water - ys, sneeu of ryp - parodieër die lewegewende bron, omdat dit groei vernietig. Maar daar is altyd die potensiaal dat die neerslag weer sal smelt; dit bevat dus potensieële lewe en vrugbaarheid.<sup>126</sup> Ys en sneeu bewaar ook dinge wat dit toedek; voorwerpe wat bevries word, bederf nie; daarom noem die spreker in "Groot Ode" ys "ons bestendige engelbewaarder"(T128).

Sneeu en ys se dominante karaktertrek is dat dit die wêreld toedek met 'n laag wit. Neerslag is verdowend en toedekkend: die dinge van gister word vandag bedek met 'n vars laag sneeu/ys. Omdat alles wat met sneeu of ys bedek is, doodgaan van die koue en gebrek aan sonlig en suurstof, is die konnotasies daaraan verbonde negatief. Cirlot en De Vries meen juis dat die negatiewe konnotasies dominant is, omdat die stollingsproses die skeppingsvermoë van water tot niet maak.<sup>127</sup> Koudheid is implisiet deel van hierdie stolling en beklemtoon die doodsheid; die teenwoordigheid van ys veronderstel die afwesigheid van sonlig, omdat laasgenoemde die ys sou vernietig. Hierdie koudheid en doodsheid herhaal die genoemde simboolwaarde van die kleur wit, wat reeds as doods uitgewys is.

Die spreker in "Groot Ode" is aanvanklik betower deur die bedekkende ys, omdat dit alles dieselfde laat lyk; dit bedek die verworde aard van die mens en die verworde aarde self wat deur die mens verkrag is. Alles word sonder diskriminasie verander tot wit; hierdie afplattung

is aanvanklik aanloklik, omdat dit verskille uitwis. Daarom skakel dit met die geheue wat herinneringe uitwis; nuwe gebeurtenisse word oor vroeëres gesuperponeer, en daardeur word onaangename herinneringe uithoubaar. Omdat pyn byvoorbeeld eenmalig is, kan dit slegs in die gedagtes *gesimuleer* word.

Ys het ook ander positiewe waardes: omdat ys solied is, stel dit sterkte en onveranderlikheid voor - dit word nie deur nietige dinge beïnvloed nie.<sup>130</sup> Dit is juis hierdie standvastigheid en onveranderlikheid wat die spreker in "Groot Ode" soek; hy/sy sê dus aanvanklik:

Laat dan die nuwe vreugde gehoor word!

Ys is heerlik: die rooi vos word tot wit,

die eidereend word tot helder wit

en elsbekkie loop op die wit ys

dat die oog-alleen geel-wys. Die wit is só

dat 'n man na die linkerkant toe swaai

en altyd in linkerkringe loop.

(T128)

Die kentering kom by die besef dat die eendersheid negatief is; dit laat mense verdwaal. Die spreker verkies later die swart staat van Nirwana bo hierdie dodelike wit staat van verysing: in daardie staat word verskille ook opgehef, maar juis omdat paradokse daar saam kan bestaan. Die toedekking deur sneeu/ys, daarenteen, impliseer dat daar *afgesien* word van kontrasterende kenmerke. Die onsigbaarheid wat alle wit dinge verkry in die aangehaalde gedeelte, is simbolies van die onderdrukking van drange.<sup>131</sup> Dieselfde effek word verkry in die gedeelte wat begin "Laat daar wit oor gevou word"(T124). Onsigbaarheid soos hierbo beskryf, dui ook op doodsheid en die dood self.<sup>132</sup> De Vries beklemtoon dat mense wat in sirkels loop, simbolies is van 'n

sinlose, vrugtelose reis.<sup>133</sup> Dit is daarom dat die spreker gevolglik kyk na die negatiewe karakteristieke van sneeu en ys:

samel samel sonlig in sy kern in  
 vreugde stort in hierdie afgrond in  
 hou in koue kern eie aard in  
 naas die lotgenote en bondgenote  
 dié wat wêreld was en ys kon aanneem  
 skyn nie, gaan nie, nooit! geken word  
 leer, leer hom al laer in  
 wil dat alles aan sy aard gelyk word. (T129)

Die effek van afplatting is duidelik in die laaste reël; alle uniekheid moet prysgegee word ten bate van eendersheid. Die enigste materie wat in die proses getrou aan sy aard bly, is ys self; dit plat selfs mense af tot eenvormigheid, en "ons" wil dan juis "anders"(T125) en "ons sal nóóit toegesneeu word"(T129). Die kringe waarin die mens loop, hou verband met sy "gekeerde lewe" en met sy rondwaar in die "brandende/ stad"(T123)<sup>134</sup>; die mens dwaal in beperkte kringe rond, want alles is deel van 'n vooraf-bepaalde sisteem waaraan hy nie kan ontsnap nie.

Water stol natuurlik nie net tot neerslag (sneeu, ryp, ys, dou) nie, maar kan ook 'n meer permanente vorm aanneem. Druppende water in grotte, byvoorbeeld, vorm onbreekbare stalaktiete, wat in 'n onomkeerbare proses vasgevang word. Hierdie verstening is dus die ekstreemste vorm van stolling, omdat 'n terugkeer tot die vloeibare staat nie moontlik is nie. Cirlot noem spesifiek dat verstening dui op gevangenis en beperking.<sup>135</sup> Net soos ys en sneeu, kan klippe ook

dinge verewig en kan hulle leidrade lewer omtrent die verlede, want dit vang voorwerpe vas in die stollingsproses.<sup>134</sup> Hierdie voorwerpe bly onveranderd totdat hulle vrygelaat word uit hul beskermende bedekking. Die metaforiek word duidelik as 'n mens dink aan beendere en ander voorwerpe wat vasgevang word in steen, of wat toegedrup word en eeue later opgediep word deur argeoloë. Die ontdekker-mens probeer die verlede begryp deur hierdie verewigde vorme te ontleed.

Stockenström gebruik gereeld stollingsbeelde in haar poësie; veral in **MONSTERVERSE** kry ons verwysings na grotte, omdat dit daar is waar voorwerpe verewig word in klip. Gedig **Nommer 25** toon die metaforiek die duidelikste: die digter verewig voorwerpe deur dit in poësie vas te vang:

Maar ek sou wees: die een  
 tussen baie met die groot druipesteensale  
 en die wonderskone wete en ek sou wag.  
 En ek sou die steenbokkie, die vlugtende,  
 wat in my verdwaal, langsaam laat vrek  
 en sy skelet toedrup tot fantasie.

Grot is ek: bewaarder van geslagte  
 se skreeuende gebeentes en hopies klip. (M32)

Grotte hou dus verband met die verlede, omdat dit monsters bewaar vir latere ontleding. Beide Stockenström en Louw stel 'n terugkeer na die grotfase voor, omdat dit inligting sou bied aangaande die mens se oorsprong.<sup>137</sup>

Stalaktiete vang die verlede vas en lê dit voor aan die hede.<sup>138</sup> In

**DIE HEENGAANREFREIN** word herinneringe (wat uit die aard van die saak tot die verlede behoort) deur hierdie stollingsproses bewaar:

diep in die binne-oor van geheue, verstrik  
 in die glasfyn stalaktiete, diep  
 in die binneste bede waar die tyd  
 op tyd drup in die jagter se hart.

(DH15)

Die beeld word in assosiasie met dié van die jagter gebruik: die grot drup dinge toe wat dit as prooi neem, net soos die jagter sy prooi wil verower. Maar eersgenoemde is 'n passiewe (die grot wag geduldig) en natuurlike proses, anders as die jagter se vernietigende besitname.

Fossiele wat ingebed is in rots en sodoende verewig word, het simboliese waarde reeds vanaf primitiewe tye, toe sulke stene gebruik is om kwaadaardige invloede teë te werk.<sup>139</sup> Fossiele het 'n ambivalente simboliewaarde, omdat dit 'n verganklike lewe was wat nou in 'n permanente staat voortbestaan. Alhoewel dit paradoksaal gesproke reeds dood is, lewe dit vir ewig voort.<sup>140</sup>

'n Afrika-milieu verplig ook dat daar oor stene en verstening gedig word, in plaas van kabbelende stroompies; die land is droog en ongeënaakbaar. J.M. Coetzee verwoord dit soos volg: "the true South African landscape is of rock, not of foliage; and therefore...the South African artist must employ a geological, not a botanical, gaze."<sup>141</sup> Dit is Stockenström se Afrika-gerigtheid wat lei tot die vele gedigte oor rotse en grotte.<sup>142</sup> In **DIE HEENGAANREFREIN** vra die spreker retories:

...weet julle hoe  
 bar die land vir die noorderling sal lyk

wie se oog die eik soek.

(DH10)

Die genoemde gebeurtenis van imbedding in rotse, het tot gevolg dat die metafoor ontstaan van die aarde, of selfs die universum, as 'n groot boek; die gesteentes is soos die geskiedenis wat bewaar gebly het vir die nageslag. Beskawings word letterlik en figuurlik op mekaar gebou soos die blaaie van 'n boek. In argeologiese opgrawings word die verlede laag-op-laag opgediep.<sup>143</sup> Die geskiedenis van die mens kan dus by hierdie opgrawings soos 'n boek gelees word, veral as gevolg van die fossiele wat bewaar gebly het in klip. Stockenström sluit by hierdie beeld aan in **DIE HEENGAANREFREIN:**

Swart boek van veen. Dit is aarde.

(DH10)

Veen bestaan hoofsaaklik uit disintegrerende materiaal wat vroeër lewendig was. Die kleur van hierdie metaforiese boek beklemtoon dat dit organies is. Cirlot verwys na die universum as 'n boek gevul met karakters soos die letters van 'n ware boek is. Al die letters is in dieselfde swart ink geskryf: met ander woorde, alle mense bestaan uit dieselfde organiese stof.<sup>143</sup>



**AFDELING VIER BEELDMOTIEWE**

## Inleiding

Beeldmotiewe verskil van gewone beelde, veral omdat hulle nie onveranderlik is nie: beeldmotiewe ontwikkel vanaf die begin tot die einde van 'n bepaalde teks. Hulle verleen daarom 'n dinamiese dimensie aan die werk; die progressie van die motiewe skakel met die ontwikkeling van die temas in die werk. Omdat beeldmotiewe nie staties is nie, is hulle moeiliker bepaalbaar: daar is nie net een afgeronde interpretasie moontlik nie. Dit is beeldmotiewe wat sorg vir die eenheid van 'n teks, omdat hulle soos drade gewef is deur die geheel.

'n Beeldmotief word om twee redes telkens aangepas: (1) Dit word herskryf om tred te hou met die gebeure in die teks. Hierdie soort motiewe vorm nie deel van die direkte gegewe nie, maar is eerder bevestigend en kommentariënd. Die kamee-drietal in **DIE HEENGAANREFREIN** is 'n duidelike voorbeeld hiervan<sup>1</sup>; (2) Die beeldmotiewe vorm juis die basis van die teks: dit is deur hulle wat die gegewe aangebied word, en hulle wat die ontwikkeling aantoon. Die ander drie groepe wat in hierdie afdeling bespreek word, is voorbeelde van hierdie onontbeerlike beeldmotiewe.<sup>2</sup>

Beeldmotiewe kan ook ontwikkel van een werk tot die volgende in 'n bepaalde digter se oeuvre. Hierdie beelde is dan baie persoonlik, omdat dit telkens uitgebou word soos die digter se denke verander. Motiewe kan selfs progressie toon van een skrywer se werk tot die ander. Dit is juis wat Stockenström doen as sy Louw se beelde oorneem en verander tot haar eie; dit is veral duidelik vanaf "Groot Ode" tot **DIE HEENGAANREFREIN**.

#### HOOFSTUK 4.1 : DIE KAMEE-DRIETAL IN DIE HEENGAANREFREIN

*maar ons, besetenes van die jag, / het langs grou hange afgedaal*<sup>3</sup>

Hoewel die kamee van die luiperd, boom en ster geen direk vergelykbare simbole in "Groot Ode" het nie, het die luiperd as simbool wel 'n verwantskap met Louw se oeuvre. "Die swart luiperd" (VG149-155) sal hier bygelees word, om te bepaal of die luiperde in die twee werke dieselfde simboolwaarde het.

Alhoewel meer as net bogenoemde drie simbole in DIE HEENGAANREFREIN voorkom, isoleer ek hulle spesifiek as 'n drietal, omdat hulle herhaaldelik in samehang met mekaar voorkom. Die spreker in DIE HEENGAANREFREIN beklemtoon ook hierdie drie as kernsimbole:

Dit is dus aangeteken. Die luiperd.

Die nooiensboom. Die ster. Op klip en papier. (DH12)

Dat dit aangeteken is op "klip en papier", dui daarop dat dit verewig is op beide 'n primitiewe en moderne wyse. Die klipverwysing kan herlei word tot "grot" in dieselfde paragraaf en dui dus op primitiwiteit. Die vroeëre metode van optekening blyk meer duursaam te wees, veral as daar gedink word aan klip-artefakte wat vandag nog opgediep word met perfek bewaarde inskrywings. Dit is dieselfde "beitelaars op klippe" (T132) van "Groot Ode" wat die simbole hier verewig en heilig maak. Die verewiging op papier verwys op sy beurt metatekstueel na die skrywe van DIE HEENGAANREFREIN self.

Daar moet dus eers vasgestel word wat hierdie bepaalde simbole verteenwoordig. Hoewel dit verkieslik is om weg te skram van 'n beperkende verklaring ( $X=Y$ ) ten opsigte van simbole, is dit hier noodsaaklik vir die stabiliteit en progressie van die refrein dat die simbole spesifieke waardes het.

Die vernaamste simboliek verbonde aan die luiperd in die algemeen, is die van wreedheid, maar dit het ook konnotasies van moed en onverskrokkenheid.<sup>4</sup> Dit is reeds in Hoofstuk 3.1 aangedui dat die luiperd in die kamee-gedeeltes simbool word vir die mens as jagter, wat tog ook prooi is vanweë sy kwesbaarheid. Dionysos, die Groot Jagter, word tradisioneel verbeeld as 'n luiperd. Stockenström se simboolkeuse is tegelyk voorspelbaar en nuut, omdat sy die vasgestelde simboliek van die luiperd gebruik, maar dit vernuwe in 'n Afrika-milieu. Die luiperd stel nie net die tradisionele jagter voor nie, maar is spesifiek 'n Afrika-jagter; dit word uiteindelik ook verteenwoordigend van die koloniseerders van Afrika, wat net soos alle jagters hul prooi/besitting moes kwes of doodmaak om totale beheer daaroor te kry.

Die feit dat Stockenström die mens deur middel van 'n dier uitbeeld, het ook bykomende simboliese waarde.<sup>5</sup> Volgens Jung verteenwoordig diere onmenslikheid en ondermenslike instinkte, wat in die onderbewuste skuil.<sup>6</sup> 'n Freudiaanse analise sou hierdie vereenselwiging van mens met dier sien as 'n tentoonstelling van die mens se ware instinkte en emosies. Identifisering met diere dui op 'n integrasie van die onderbewuste met die bewuste, en partykeer selfs op verjonging, omdat die mens sodoende deel word van die oorsprong van die lewe self (die ondermenslike). Hierdie identifisering sluit aan by

die doel van die jagter: hy wil, deur te jag, die oorsprong van alle lewe bereik om dit te kan begryp.<sup>7</sup> Laasgenoemde implikasie is vergelykbaar met die onderdompeling in die oerwaters<sup>8</sup> - daardie stap waarvoor die mens so bang is.<sup>9</sup>

Dit is hierdie simboolwaardes wat aansluit by "Die swart luiperd" van Louw. Die luiperd is in daardie gedig beeld van die ondermenslike instinkte wat al hoe sterker na vore kom in die mens. Hy/sy voel meer en meer aangetrokke tot die swart dier, wat vanweë sy kleur aandui dat hy uit die primordiale kom.<sup>10</sup> As die mens eers kennis gemaak het met sy dierlike sy, is daar geen terugkeer nie. Dit is dan ook waarom die spreker in "Die swart luiperd" in aanhouding is: hy/sy het "een geword/ met al wat swart is, en nie voel". Die luiperd is Stockenström se teks word nie opgestel *teenoor* goddelikheid soos die swart luiperd van Louw nie<sup>11</sup>; in beide tekste word goddelikheid egter agtergelaat vir iets magtiger. Albei luiperde dui op die primordiale sy van die mens wat gewoonlik onderdruk is. Dit is hierdie sy wat van die mens 'n jagter maak. Die gevolg van die spreker se ontmoeting met die swart luiperd, is dat hy/sy bewus word dat "alles dans/ en reik na naamlose dinge uit"(VG155). Hierdie besef herinner veral aan die einde van "Groot Ode", waar name nog sluimer (T133).

Die vernaamste gevolgtrekking wat uit die simboliek duidelik word, is dat dit wat oppervlakkig as 'n regressiewe vereenselwiging voorkom (mens vereenselwig homself met dier), as 't ware 'n poging is om terug te keer tot die oorsprong van alle dinge. Dit is dus weer 'n poging deur die mens om kennis van alle dinge te verkry, veral die oorsprong

van die mens self. Dit word in Hoofstuk 4.2 bespreek hoe hierdie regressie eintlik ewolusionêr is, omdat dit vir Stockenström vooruitgang impliseer.

Die luiperd se gekap "na die flonkering bo"(DH11), word in **DIE HEENGAANREFREIN** 'n beeld van die mens as jagter se poging tot kennis van die heelal. Die ster is dus verteenwoordigend van hierdie totale kennis, veral kennis van die Oorsprong waarna die mens hunker. Cirlot noem spesifiek omtrent sterre dat "it signified 'rising upwards towards the point of origin'".<sup>12</sup> Omdat sterre totale kennis voorstel, en omdat hulle in die hemelruim hang, word hulle simbolies van goddelikheid. Sterre, net soos goddelikheid, is buite die bereik van die mens. In die kamee-gedeeltes probeer die luiperd deur middel van die boom die lig van die ster bereik.

Die nooiensboom word in **DIE HEENGAANREFREIN** beeld van die natuur; dit is inheems, en word dus spesifiek verteenwoordigend van 'n Afrika-natuur. Dit vorm 'n waaiër- of sambreelagtige kroon van blare,<sup>13</sup> sodat dit 'n duidelike simboliek dra van beskerming en bedekking. Onder die nooiensboom kry die luiperd, en ook anderes wat hulle daarom skaar (DH26), skuiling. Dit beskerm hulle van die despotiese hitte van die son. Op dieselfde manier het Afrika skuiling verleen aan die vlugtende Hugenote teen die Sonkoning Louis XIV.

Bome is gewoonlik simbolies van 'n hemelwaartse groei,<sup>14</sup> dus van 'n ontwikkeling tot goddelikheid. Dit is daarom dat die luiperd goddelikheid probeer bereik deur die boom. Bome dui ook op regenerasie en onsterflikheid - daardie attribute wat die mens volmaak/goddelik sal

maak. Verwant daaraan is die feit dat bome ook die religieuse kruis-simbool verteenwoordig; dit is dus 'n beeld van lewe.<sup>15</sup> Deur die natuur kry die mens toegang tot die universum en al sy geheime en die natuur bied ook beskerming aan die mens. Die eerste kamee wat uitgebeeld word, bevat verwysings na 'n primitiewe verlede: die luiperd se gekrap aan die boom klink na 'n "veeg oor 'n trom" en "klink na grot" (DH11). Beide Stockenström en Louw meen dat die mens toegang sal kry tot die universum deur terug te keer na die primitiewe.

Die oorspronklike refrein wat aangebied word, is "die refrein van kruis teen son"(DH10). Geleidelik sal taal oorneem as die konstante en sal geloof ("kruis") vervang word. In die eerste kamee wat aangebied word, is dit reeds "asof kruis teen son/ kom kantel het"(DH12); geloof kan nie onafhanklik bestaan nie, maar leun aan teen die son. Die son is reeds aangewys as simbool vir Louis XIV, wat die Hugenote vervolg het. Omdat geloof nie meer 'n selfstandige kwessie was nie, maar bepaal is deur hom, word die Hugenote genoodsaak om te vlug.

Alles wat plaasvind, is op daardie stadium gemotiveer deur geloof ("reg onder die trajek van geloof":DH17). Die luiperd word hier as aanvallend verbeeld: hy "kap gestreng" en hy grom. Die simboliek is herleibaar tot die begin van **DIE HEENGAANREFREIN** se gegewe: die Hugenote moes hulself verdedig teen die vervolging. Hulle vlug na 'n land wat in hul gedagtes 'n Paradys verteenwoordig. Daarom het "die ster in die sekelmaan kom skuil"(DH12); hierdie beeld (van die ster en die sekelmaan) is tradisioneel verteenwoordigend van 'n Utopia.<sup>16</sup> Hier is "skuil" egter belangrik: dit is nie 'n rustige paradysbeeld

wat geskep word nie, omdat Utopia maar net 'n toevlugsoord is waarna daar nie ongemotiveerd verlang is nie.

In die volgende afdeling (II) is daar geen verwysing na die kameedrietal nie; die "TWYFEL" wat in die titel van die afdeling genoem word, gee 'n leidraad tot die rede daarvoor. Omdat die drietal pas tevore uitgebeeld is as deel van 'n paradyslike staat, speel twyfel geen rol in hul verkeer nie. Twyfel word hier aangebied as teenpool vir "GELOOF" wat die eerste afdeling opsom. Dit is eers as die Hugenote gemaklik lewe, dat hulle afsien van geloof wat soos 'n kruk gebruik is. Hierdie geleidelike proses word in die volgende afdelings van **DIE HEENGAANREFREIN** uitgebeeld.

In Afdeling III word die kind gebore na wie almal verlang het. Hy is in staat om die luiperd se grom te onderskei en te interpreteer:

...en delikaat onderskei kan hy,  
 uitlê die segging van klanke, snaarfyn,  
 grom van luiperdfluweel, een orrelnoot,  
 en 'n gebreek soos van riete wat kraak,  
 langs die loop van die rivier van die lewe. (DH23)

Hier is dit die luiperd wat langs die rivier se wal jag; die mens is aan die begin uitgebeeld as jagter langs die "rivier van die dood" (DH9). Hierdie twee beelde is dus uitruilbaar: die luiperd simboliseer die mens, omdat beide jag na "die besonderse" (DH9).<sup>17</sup> Die kind is dus bewus van die vernietigingsdrang van die jagter-mens, maar is nie in staat om woorde uit te spreek nie. Die "gebreek soos van riete wat kraak" (DH23) word later 'n beeld van taal self (DH35). Die kind kan die woorde dekodeer, maar is nie fisies bevoeg om hulle te



verklaar nie.

Die volgende afdeling, getiteld "GENEENTHEID", stel 'n progressie voor in die drietal (DH26). Die luiperd skuur homself teen die boom, en gevolglik val 'n ster na die aarde neer. Sy gepeuter aan die boom veroorsaak dus dat die balans van die universum versteur word. Hierdie verskietende ster wat neerval, is verteenwoordigend van goddelikheid. Geloof is nie meer noodsaaklik nie, en word nie meer bo alle dinge gestel (soos die ster aanvanklik bo die boom) nie. Hierdie ster herinner ook aan die wens van die spreker in "Groot Ode"; hy/sy wou dat 'n ster neerdonder as waarskuwing aan die verworde mens (T123). In hierdie afdeling word die luiperd uitgebeeld as versadig en gerus: "Die luiperd lê rustig onder die nooiensboom"(DH27). Hy hoef homself nie meer te verdedig nie, omdat vervolging vergete is. Hy hoef ook nie meer te jag na antwoorde nie, want die alleswetende kind is reeds gebore. Die verskietende ster kan ook simbool word van Christus/die kind wat die antwoorde op alle vrae het. Dit is egter 'n vals sekuriteit wat die luiperd ondervind, omdat die apokalips nie afgewend kan word nie; mense luister nie na Christus se antwoorde nie. Nou "slaap" die ster in die sekelmaan: daar is dus 'n utopiese bevrediging teenwoordig.

Hierdie bevrediging spruit uit kennis van die volgende afdeling: "DIE DOOD IS JUBELING". Dit is die dood wat "(a)ltyd aan die voet van die trajek/ daar sal wees"(DH30); dit is nie verganklik soos geloof nie. Omdat dit die voetstuk ("voet") vorm van die kamee, dui dit op standvastigheid; die dood is die een onveranderlike in elke mens se lewe.

Nou is

die nooiensboom 'n deurmekaargewoelde kroon van lig  
lugtig bo die wakende luiperd wat die bewende  
ster met die wysheid van sy gaap in ewewig hou. (DH32)

Die kamee wat geskep word, is aanvanklik positief ("kroon van lig"), hoewel die situasie prekêr is. Alles word in ewewig gehou deur die luiperd se "wysheid", wat ironies as 'n "gaap" uitgebeeld word. Die chaotiese staat wat 'n terugkeer tot die primordiale tot gevolg sal hê, word gesimboliseer in die "deurmekaargewoelde" lig van die ster. Dat alles "lugtig" is, het dubbelsinnige waarde: die woord dui eerstens op 'n onbesorgdheid, maar kan ook op skrikkerigheid dui.<sup>1e</sup> Dit is juis die laaste interpretasie wat oorheers, veral as gevolg van "wakende"(DH32). Die gaap van die luiperd simboliseer 'n versadigde of lui toestand; hy het nou die wysheid gevind.

Die laaste aanbieding van die kamee kom voor in die voorlaaste afdeling ("IN 'N TAAL PRAAT"). Hier word taal die plaasvervangende refrein wat geloof se plek inneem, want "(d)ie woord is by uitstek die instrument waardeur die mens in aanraking kom met dit wat buite sy eie bestel lê", aldus Olivier.<sup>19</sup> Dit is deur taal dat selfs geloof uitdrukking moet kry:

Dit skitter en kaats op na 'n kruis  
gesweis tot verblinding. (DH35)

Taal ("Dit") weerkaats geloof, of enige ander konsep, omdat dit daardeur verwoord moet word. Geloof is nou té mensgemaak ("'n kruis/gesweis") om ewigdurend te wees; dit verblind ook; in plaas van om navolgbaar te wees. Hierdie verblinding herinner aan die behoefte vir "mica-digte brille"(T126) wat in "Groot Ode" ontstaan.

Die bestaan van taal is so positief, dat die "luiperd hom lek/ in die skadu van die nooiensboom"(DH35). Hy is nou waarlik tevrede, veral omdat hy beskerm word deur die boom. Die "heerserson" kan hom nie aantas nie. "En soos 'n ster sing dit"(DH35) dui die verband aan tussen taal en goddelikheid. Taal ("dit") word in die volgende afdeling aangewys as "sing(end) van lewe en dood"(DH37), wat bevestig dat die woord "dit" plaasvervangend is vir "taal". Woorde/taal is dus "soos 'n ster", die goddelike. Taal is net tevore aangewys as "goddelik lekker om mee te mors"(DH34). Die finale beeld in hierdie afdeling, is dat "Dit [taal] breek van woorde. Breek van heerlikheid". Woorde breek heer-lik oop, soos 'n eier wat gereed is om uit te broei, of soos 'n ryp vrug; hulle ontbloot/ontsluier dus hul ware betekenis. Taal is die bevestiging van menswees, veral omdat dit taal is wat die mens onderskei van ander primate. Maar taal is ook die (ant)woord wat die apokalips kan afweer.

Die kamee-drietal kom nie voor in die laaste afdeling ("BEVESTIGING") nie, omdat hul progressie uitgedien is. Die enigste oorblywende konstante is aangewys as taal self; dit is dan ook oor taal wat die finale paragraawe handel.

## HOOFSTUK 4.2 : DIE GROTMOTIEF EN EWOLUSIE

*'Evolution' has been taken for a hundred years, not as a neutral word denoting change, but as a positive word implying improvement.<sup>20</sup>*

As daar teruggekyk word na die tegnologiese ontwikkeling van die mens, dan behoort die Steentydperk tot die mens se primitiewe verlede: alle gereedskap is toe uit klip gemaak en mense het in grotte gewoon. Daar is dus 'n simboliese verband tussen stene en grotte. Die grot-simboliek in "Groot Ode" en in DIE HEENGAANREFREIN impliseer dus die terugkeer na 'n minder komplekse staat van ontwikkeling. Omdat grot-simbole terugwys na die oerverlede, assimileer die grotmotief gevolglik ook die simboliek van die primordiale, die ontstaan van alle materie. Hierdie verwantskap is reeds aangetoon in die ontleding van die watersimbole (die oerbaaierd/primordiale): beide grotte en waters dui simbolies op die oorsprong van alle dinge, veral omdat albei konnotasies van moederlikheid inkorporeer. Hulle is alternatiewe simbole vir die oorsprong van die universum en beide groepe is belangrik in sowel "Groot Ode" as DIE HEENGAANREFREIN.

Die herkoms van die mens word dus in verband gebring met grotte. As Stockenström skryf: "Die jagter verlaat die grot van sy herkoms, / hy kruip uit die noute, woel hom los" (DH12), bevestig sy die tradisionele simboliek. Die implikasie is dat die mens hom afsny van sy primitiewe verlede om te ontwikkel. Die jagter is reeds aangedui as verbeelding van die mens op soek na kennis. Dit is juis hierdie nimmereindigende

jag na kennis wat lei tot ewolusie.

Grotte word ook gesien as die plek van regenerasie, omdat dit daar is waar lewegewende waterbronne gewoonlik aangetref word.<sup>21</sup> Daarom wil die spreker in "Groot Ode" terugkeer na 'n "nuwe grot"(T128), net soos hy deel wil word van die waters - albei wense simboliseer 'n poging om 'n nuwe begin te verseker, 'n herlewing. Deur die oksimoron "nuwe grot" verwys Louw "tegelykertyd na die toekoms sowel as die veraf verlede", aldus Schutte.<sup>22</sup>

Cirlot definieer grotte as metafoor vir die baarmoeder, en ook as simbolies van insluiting, afsluiting en verborgenheid.<sup>23</sup> Hierdie interpretasie skakel met die spreker in "Groot Ode" se wens om terug te keer tot die "klipkamer", want daar kan hy/sy 'n "gekeerde lewe" lei en is hy/sy "Onaanraakb're/ ...afgesonder"(T127). Die poging van die spreker is om hom-/haarself te verwyder van die verworde stedelike mensdom; hy/sy kan dit slegs deur afsondering in 'n "klipkamer" doen.

Die verlede wat deur grotbeelde opgeroep word, het ook 'n sekere utopiese waarde vir die moderne mens: dinge uit die verlede dui op 'n onveranderlike waarheid en 'n verlore Goue Eeu. Oor die algemeen word primitiewe stadia (soos die Steentydperk) ook geassosieer met die kommervrye lewe van 'n kind, omdat beide simbolies terugwys na die paradysstaat wat die sondelose mens in die verlede besit het.<sup>24</sup> Die ongeëvolueerde mens is dus materieel en moreel minder korrup as die moderne mens; net soos in 'n kind, is eenvoud ook te vinde in primitiwiteit. Daarom is daar soveel uitbeeldings van kinders en kinder-

likheid in DIE HEENGAANREFREIN (DH12,15,29,30,33).

In beide "Groot Ode" en DIE HEENGAANREFREIN is daar duidelike idees oor ewolusie te vinde, sowel as verbeeldings van ewolusie self. Stockenström skep 'n "motief spiralend van chromosoom tot stelsel" (DH34). Albei digters toon aan dat die sogenaamde "opwaartse" spiraal van ewolusie heroorweeg moet word. Louw stel 'n terugkeer voor na primitiewer tye. Stockenström is selfversekerd dat die ewolusie net kan voortspiraal tot 'n sekere punt, want daarna moet die mens weer van vooraf begin. Die mens se aard is so dat herhaling onafwendbaar is: op elke verwording volg 'n nuwe begin. Die mens is vasgevang in 'n nimmereindigende proses ('n refrein) van progressie en regressie; daar is hoop dat die mens weer sal terugkeer tot 'n eenvoudiger wese.

Die opwaartse en afwaartse bewegings wat geïmpliseer word deur ewolusie en regressie, word in "Groot Ode" en DIE HEENGAANREFREIN verbeeld deur middel van trappe. Albei digters gebruik die rigtings tradisioneel (dus opwaarts = ewolusie), alhoewel hulle gekant is teen hierdie stereotipering; wat van belang is, is die ironie waarmee hierdie prosesse verbeeld word. Dit sal dan duidelik word dat die aanvaarde ewolusie van die mens deur beide Stockenström en Louw bevraagteken word, en selfs afgekeur word. Louw beskryf die afdaal na 'n vroeëre tydperk soos volg:

En hiermee keer ons langs die wenteltrappe  
 en die kartelings af na ander jare:  
 word druïdes van ons volste wete,  
 word - gemasker - beitelaars op klippe,  
 wentelaars van klippe tot iets minders

- ja! - as piramides.

(T132)

Die spreker in "Groot Ode" beweeg terug deur die geskiedenis na 'n primitiewer stadium van die mens se ontwikkeling. Die klipverwysings toon die tegnologiese vlak: die mens as primitiewe vakman, of miskien selfs kunstenaar, brei sy kennis en vaardigheid uit deur klippe te omvorm tot iets nuttigs. Die mens is reeds besig met uitvindings, omdat hy meer en meer wil vermag. Dit is hierdie drang na kennis wat lei tot die ewolusie van tegnologie en moontlik ook kuns. Die regresie of vereenvoudiging waarna die spreker in "Groot Ode" hunker, is 'n poging om terug te keer na 'n primêre staat van bestaan. Die mens was toe intuitief nader aan die misterieuse oorsprong, omdat hy toe die "volste wete"(T132) besit het.

Die gebruik van die wenteltrap-beeld om ewolusie voor te stel, kom by W.B. Yeats voor as "winding stairs"; volgens **DICTIONARY OF SYMBOLS AND IMAGERY** dui hierdie trappe in Yeats se metaforiek op 'n "after-life with no return, no reincarnation, a nirvana".<sup>25</sup> Die toppunt van die trappe dui dus op die hoogste staat van ontwikkeling. Hierdie beeld skakel direk met Louw en Stockenström se tekste: in **DIE HEENGAAN-REFREIN** gaan die trappe op "na op en na niks"(DH14), daardie niks wat reeds aangetoon is as Nirwana en wat sinoniem is met die Groot Stilte wat die spreker soek in "Groot Ode".

Die terugkeer tot die primordiale en primitiewe word dus by Louw verbeeld as 'n afdaal "langs die wenteltrappe/...af na ander jare" (T132). Stockenström tree direk daarmee in gesprek as sy moderne ontwikkeling soos volg verbeeld:

...Dat alles vermag word,

...

met wenteltrappe op na op en na niks en tot

in die newels met die kurwes van die menslike ruggraat. (DH14)

Die verwysing na wenteltrappe is 'n aanduiding dat Stockenström "Groot Ode" wil betrek as belangrike interteks. Die beeld van "die kurwes van die menslike ruggraat" bevat 'n onderliggende verwysing na ewolusie: die mens ontwikkel vanaf wese wat hande-viervoet loop tot een wat regop staan. Sodoende groei sy ruggraat reguit en nie meer krom nie; dit is die vernaamste stap in die mens se fisiese ontwikkeling van aapmens tot *homo sapiens*.<sup>26</sup> Hierdie beeld van die mens se ontwikkeling van viervoetige tot iets anders, speel 'n belangrike rol in Stockenström se oeuvre.

Die primêre gedig in hierdie verband is "Ecce homo" wat in SPIEËL VAN WATER verskyn<sup>27</sup>: hier voer Stockenström aan dat die mens hande-viervoet tot alles in staat sou wees wat hy teenswoordig vermag, behalwe vir sy wens om "hoog [te] reik". Grootse figure soos Faust en Klutaimnestra sou belaglik lyk as hulle vooroorgebuk was. Dit is omdat die mens hom wil voordoen ("toneelspeler") as groots, dat hy "sy weekdele [ont]bloot" - letterlik, en veral figuurlik. Stockenström impliseer dat die mens hande-viervoet nader aan die aarde is, en gevolglik nederiger en sonder pretensies.<sup>28</sup> By haar is daar altyd 'n onderliggende beweging (progressie/ewolusie) terug na die aarde, na die oorsprong van die mens.

In DIE HEENGAANREFREIN verwys Stockenström ook na die mens wat wil "hoog reik":



Ag, die vernuftige aggressiewe primate, die mens,  
bepaalde klipkop met orge vingers

en 'n halsstarrige reik na suiwerheid in die toekoms.(DH21)

Hier is "primate" bewustelik dubbelsinnig: dit verwys hoofsaaklik na die biologiese orde waartoe die mens behoort as soogdier (*Primata*)<sup>27</sup>; primate word egter gewoonlik in verband met 'n hoë geestelike gebruik, veral die Pous. Die tweede definisie speel ook deur middel van implikasie 'n rol in bogenoemde aanhaling, omdat dit die "halsstarrige reik na suiwerheid" van die Protestante was wat gelei het tot hul afskeiding van die Rooms-Katolieke kerk, en dus tot die noodsaak vir die Hugenote om na die Kaap te vlug. Luther kan ook seker gesien word as die "aggressiewe primate" van die Protestantse kerk. Maar "primate" verbeeld meer as net 'n spesifieke verwysing soos hierdie; die opstandiges (Protestante) word simbool vir elke mens. Dan sluit die tweede betekenis weer aan by die eerste: die mens as genus is hier ter sprake.

As die mens net hande-viervoet gebly het, sou hy nie sy "bepaalde klipkop" so baie gestamp het nie. Hierdie benaming word geïroniseer omdat "klip" terugwys na die primitiewe verlede ("beitelaars op klippe":T132), en nie na die vooruitgang van die mens nie. Hoewel die benaming as neerhalend bedoel is, ondermyn die klipverwysing dit: die mens is dalk op pad terug na sy oorsprong (grot/klip), al soek hy antwoorde in die "ruim./ Waar deur variasies helderheid gedwaal word" (DH15). Die neerhalende toon word ook versag, omdat deernis vir die mens deurslaan ("Ag"); die spreker is amper radeloos met die onveranderlike menslike aard.

Louw het 'n gelyknamige gedig in 1936 geskryf ("Ecce homo":VG63), wat in **DIE HALWE KRING** gepubliseer is. Hierdie gedig hou egter geen verband met Stockenström se teks nie, omdat hy die Latynse frase gebruik in sy oorspronklike religieuse konteks<sup>30</sup>; die gedig is 'n lofprysing van Christus wat mens geword het, en is gewyd-gelowig.

Dit word ook duidelik dat dit deur taal is dat die mens evolueer in **DIE HEENGAANREFREIN**; woorde is

goddelik lekker om mee te mors

en regop te kom, versilwer in die vroelig. (DH34)

Deur taal kry die mens 'n sekere mag oor die universum. Dit lei tot sy ontwikkeling (daarom staan hy regop in plaas van hande-viervoet) en lei tot sy verheerlikte illusies oor homself (hy is "goddelik" en "versilwer"). Die vermoë van taal om die mens te help be-gryp, en dus ontwikkel, word in 'n latere hoofstuk (4.4) bespreek.

Hoewel Stockenström as 't ware die grotmotief uit "Groot Ode" oorneem en tot 'n persoonlike een verwerk in haar oeuvre, verwys sy nie in **DIE HEENGAANREFREIN** so eksplisiet soos elders daarna nie. Dit word egter duidelik dat sy aanvaar dat die leser 'n grondige kennis het van haar eie werk en van Louw s'n en sy bou voort op daardie veronderstelde kennis. Daar is belangrike kursoriese verwysings na grotbeelde; Stockenström verwoord die mens se ewolusie en die geïmpliseerde progressie wat daarmee gepaard gaan, soos volg:

Die jagter verlaat die grot van sy herkoms,

hy kruip uit die noute, woel hom los,

hy huil en lê aan na die maan se wit.

Hy skiet die gesteente tot dou tot ryp.

(DH12)

Dat sy skoot die "maan se wit" verander van "gesteente" tot "dou" en/of "ryp", het noodwendig simboliese waarde; die gegewe kan nie letterlik verklaar word nie. Gesteentes is in 'n vorige hoofstuk aangedui as objekte van die verlede wat in die hede aangetref word, veral omdat dit toegedrup is in klip. Dit is dus vasgevang in 'n onomkeerbare proses, en gevolglik verewig. As die jagter dit verander tot "dou tot ryp", word die gestolde voorwerp potensieel weer vloeibaar, omdat dit weer kan smelt; die verewiging is dus vernietig. Dit word beklemtoon deur die negatiewe simboolwaarde wat dou en ryp (net soos sneeu) het in "Groot Ode"; die kleur wit is ook reeds as doods en dodend aangedui. Die jagter dood die natuur in sy poging om dit te verstaan en besit. In sy vooruitgang vernietig hy die natuur-like prosesse.

Stockenström verbind die ewolusieteorie suksesvol met die Christelike geloof van byvoorbeeld die Hugenote:

Geharnas in geloof gegrond op die kleine van 'n kleine

Saumur wat groei tot vasteland tot wêreld tot heelal van kennis,

waag hulle dit uit...

(DH30)

Die geloof in 'n heelal wat spontaan aan die ontwikkel is, word ook oorgedra op die mens self: dit impliseer dat die mens ook besig is om te verbeter na volmaaktheid en alwetendheid. Hierdie "uitwaag" is dieselfde drang wat die Hugenote se reis na 'n vreemde vasteland gemotiveer het, en dieselfde drang wat die mens in die slot van "Groot Ode" die hawe laat uitvaar en die ongekende laat binnevaar (T133), op soek na 'n "heelal van kennis"(DH30).

Beide digters stel 'n terugkeer voor na 'n minder geëvolueerde staat, dus 'n involusie. Hierdie denkwyse is bekend in literatuur, omdat dit 'n alternatief voorstel wanneer stagnasie intree, of as die mens so verword het dat 'n nuwe begin nodig is.<sup>31</sup> Dit is daarom wat die dood aangegryp word, want 'n wedergeboorte word deur die sterwe geïmpliseer. Die spreker in "Groot Ode" wil die verworde stad verlaat en "in die dood se skeur"(T123) inbeweeg; later wil hy/sy afdaal na 'n meer primitiewe tydperk (T132). Beide wense is vergelykbaar met 'n poging tot involusie. Die eerste gedeelte van **DIE HEENGAANREFREIN** bied 'n sinies-ironiese uitbeelding van die moderne mens wat tegnologies ver ontwikkel is. Daarna word daar 'n alternatief voorgestel: die dood word aangegryp as "JUBELING"(DH29), omdat dit ontsnapping bied tot 'n nuwe begin. Die wedergebore mens sal weer die eenvoudige eienskappe van die eerste mens besit, 'n staat wat voor die "adamiese verleentheid"(T132) bestaan het. Hierdie terugkeer, wat oppervlakkig lyk na regressie, is dus eintlik vooruitgang.

'n Belangrike uitvindsel in die ontwikkeling van die mens, is die wapen; die mens se tegnologiese verbetering op die gebied van verdediging en aanval, is 'n aanduiding van die vordering van die ewolusieproses. Hierdie skeppings van die mens is veral van belang in "Groot Ode" en **DIE HEENGAANREFREIN**, omdat die mens verbeeld word as ontdekker en, veral in **DIE HEENGAANREFREIN**, as jagter. Dit is geweldig ironies dat die mens se vooruitgang juis deur instrumente van vernietiging weerspieël word.

In Louw se teks is die ontwikkeling in wapens nie uitdruklik ter sake

nie, omdat dit nie, soos in **DIE HEENGAANREFREIN**, deel vorm van die tema van vernietiging nie. As die spreker in "Groot Ode" sy visioen van 'n "nuwe grot"(T128) voorstel, noem hy wel "pyl en spies". Dit bevestig dus slegs dat hierdie primitiewe wapens verbind word met die grotfase van die mens se ewolusie. In die slot van "Groot Ode" het ons verwysings na oorlogsmasjinerie: "skynwerpers" en "die grys kruiser" beklemtoon die belangrike indruk wat die Tweede Wêreldoorlog nog steeds in 1962 gemaak het op die mens.<sup>32</sup>

By Stockenström het ons egter 'n breë verwysingsveld in die paradigma van wapens en verdediging. In verband met vooruitgang noem sy spesifiek die tegnologiese ontwikkeling wat met aanval en verdediging verband hou: byvoorbeeld "missiele" en "laserstrale" (DH14). Hierdie moderne wapens word gestel teenoor die primitiewe wapens van die verlede: "pylpunt", "sanna" en "voorlaaiers" (DH12 en 15). Dit is belangrik dat sy veral wapens benoem wat in Suid-Afrikaanse oorloë gebruik is. Haar teks is weer, in kontras met Louw s'n, spesifiek Afrika-gerig. Dit dui, net soos die idiomatiese en nie-standaard frases wat deurgaans voorkom, op 'n veronderstelde Afrikaanse leserskap, liever as 'n Germaanse een soos by **TRISTIA**.<sup>33</sup>

Aan die begin van Stockenström se epos is daar vele verwysings na wapens. In die eerste drie afdelings is haar visie gerig op die verlede, omdat hierdie dele die geskiedenis van die mens opsom; die oorheersende tema is die verwoesting wat die mens aanrig in sy jag na kennis. Nadat sy vele wapens spesifiek benoem het, word die heelal self uitgebeeld as aanvallend: "brokstukke/ sterre wat sy tuig bombar-

deer"(DH22) dui op retaliasie deur die universum as gevolg van die mens se verwoesting en inmenging.

Daarna is daar 'n omwenteling in die teks, omdat Stockenström die toekoms van die mens as potensieel positief verbeeld. Die enigste verwysing na wapens is wanneer die dood "met sens en sekel doelgerig/...vreugdevol afmaai"(DH32). Die sleutelwoord is "vreugdevol"; die titel van die Afdeling bevestig ook dat hierdie beelde nie as skadelik bedoel is nie: "DIE DOOD IS JUBELING". Die dood is "lieflik", soos die eerste vers in "Groot Ode" ook aandui. Die dood word ook in DIE HEENGAANREFREIN aangewys as "die wonderbaarlikheid van die verwoesting wat skep"(DH30); hier is die wapens dus selfs potensieel positief. Die dood is positief, omdat die vernietiging die potensiaal van herlewering impliseer. Hiervandaan (Afdeling V) is daar geen verdere verwysings na wapens en na konfrontasie nie.<sup>34</sup>

In die eerste gedeeltes, waar ons wel te make het met wapenbeelde, word hulle altyd genoem in verband met die mens se poging tot alwetendheid. Daarom word

missiele tot in die betekenis in

verwate afgevuur.

(DH12)

Vuur word letterlik en figuurlik in verband gebring met hierdie soeke van die mens: "die brandende pyl se gloed van bevrugting"(DH12) en "sy pyltjie van vuur"(DH12) is voorbeelde van die vereenselwiging van vuur met kennis. Die kennis óór vuur is een van die belangrikste gebeurtenisse in die ontwikkeling van die mens; Raper noem dat dit verband hou met beskawing.<sup>35</sup> Vuur hou ook verband met die apokalips, (1) omdat dit tradisioneel daarmee vereenselwig word, en (2) omdat dit die

mens se oorontwikkeling (wat uitgebeeld word deur die vuursimbole) is wat lei tot 'n apokalips. Louw noem vuur "die god van die ysspelonke" (T128) in "Groot Ode", omdat dit deur kennis van vuur is dat die mens die grotfase uiteindelik verlaat. Louw bring ook vuur in simboliese verband met kennis en intellektuele vermoë in "Groot Ode": "En toelaat-van dink / is Vlam"(T131).

Die mens vorder van pyl na saloontjie, van sanna na missiel (DH12). Deurdad Stockenström hierdie wapens jukstaponeer, bewys sy dat vernietiging, en ook die soeke na kennis, nog altyd in die mens se aard was. Hedendaagse nukleêre wapens is van so 'n omvang, dat net een plofkop die heelal kan verwoes. Daarom is die "universele/ konsessies"(DH14) wat daar is op hierdie plofkoppe, uiters ironies; die konsessie is van min belang, want een atoombom het dodelike universele gevolge, selfs vir die nasie wat dit aankoop.

Die tema van wapens spruit uit die idee dat die mens jagter is na die onbesette en die onbesitbare van die heelal. Die sub-temas bly dus altyd verbonde aan die hooftematiek.

### HOOFSTUK 4.3 : SWANGERSKAP EN DIE APOKALIPS

*maar in haar lende slaap/ die apokaliptiese knaap<sup>36</sup>*

*Perhaps it would be useful to speak no longer of the vision of Apocalypse, but rather of the voice: the voice of the witness rendered mute by his inability to say what he might to help men live. And hope.<sup>37</sup>*

Die tema van swangerskap word in beide werke gestel teenoor die koudheid, stolling en gevolglige onvrugbaarheid van die ys- en sneeubeelde. In "Groot Ode" staan die ont-dekking van die verdowende sneeu en die bekennings wat tot swangerskap lei, in metaforiese verband met mekaar. Die sluier van sneeu moet gelig word om die verlede bloot te stel, net soos die maagdelike bruid se sluier fisies en metafories gelig word.<sup>38</sup> As sy haar maagdelike onskuld verloor het, dan het sy kennis van 'n voorheen ongekende area. Sy is dan ingewy in die wêreldse en is nie meer afgesonder in haar vlekkeloosheid nie. Aanvanklik word die spreker in "Groot Ode" betower deur die versluierende illusies wat onkunde en onskuld bring:

Laat daar wit oor gevou word:

lynwaad, of linne - graslinne -

sneeu, sluimering, of illusie

van Wese, van maagdelikheid.

(T124)

Die spreker besef egter dat ook die onskuldiges hunker na kennis van die onervaarde:

suiwer is niemand, of alles;



en maagde dié is nie suiwer:  
 sit vol biologiese liste,  
 speel, ja, met God self vry.

(T124)

Maagde is slegs tydelik verdoof (soos deur koudheid wat pyn verdoof) teen hulle natuurlike drange. Hulle is "dié wat wêreld was en ys kon aanneem"(T129), wat dus kon afsien van die wêreldse invloede; maar hulle kan hul "biologiese liste"(T124) nie immer ignoreer nie. Dit is daardie mense wat hul oorgee aan hierdie drange, wat kennis opdoen en wat waaghalsig is: "Die wat kén, wat bekén is,/ die's sonder die sluier, verlaat die verwagting,/ vaar in 'n skip"(T125). Hierdie "verlaat" dui op die slot waar dit die waaghalsige reisiger is wat uitvaar uit die hawe uit. Die beeld sinspeel op geboorte: die reisiger gaan die onbekende in, wat sinoniem is met 'n wedergeboorte en nuwe lewe. Hawens word algemeen aanvaar as simbolies van die vrou: die reisiger wat die hawe binnevaar impliseer 'n seksuele beeld. Daarenteen verbeeld die uitvaar uit die hawe 'n geboorteproses, wat die voltrekking van die bevrugting ("verwagting") is.

Stockenström neem dieselfde beelde met kompakter woordgebruik oor; die eenderse beelde herroep egter opsetlik Louw se "Groot Ode":

Soos weemoed hang daar maanstof  
 voor die lieflik gesluisde, die sinlike  
 een wat geskend wil word, die metgesel.

(DH17)

Louw se verwysing na die suiwere ("lynwaad", "linne") en na maagde word hier ge-eggo, maar word aangevul deur die beeld van die sinlik-gesluisde verleidster ('n Salomé-figuur). Die verleidster, reeds geïnisieer in die wêreldse ondervindinge, wil die onskuldiges inwy.

Beide "Groot Ode" en DIE HEENGAANREFREIN herroep ook die Sophia, God se anima, wat saam met hom die universum uit die oerwaters geskep het. Sy word tradisioneel as gesluierde/bruid uitgebeeld en dien simbolies as draer en aktiveerder van lewe.<sup>39</sup>

Die sluier dui simbolies op die verdoeseling van sekere dinge, gewoonlik die waarheid. Daarom beteken die Engelse woord *reveal* "openbaar maak, te voorskyn roep, onthul, blootlê",<sup>40</sup> omdat die sluier figuurlik gesproke gelig word oor sake; die woord is semanties verwant aan letterlike ontsluiting (*revelation*). In Frans het die een woord (*dévoiler*) duidelik 'n tweeledige betekenis.<sup>41</sup> Paul de Man noem spesifiek dat "truth" en "revelation" metafories gesien kan word as "destroying the veil" en as 'n "metaphorical system of hiding and revealing".<sup>42</sup>

Die sluier dien in die twee betrokke tekste simbolies as verdoeselaar wat die werklikheid (die sinlikheid van die mens) wegsteek, op dieselfde manier as wat die sneeu die werklikheid versluier in illusionêre wit. Die mens as maagd is nie 'n eerlike representasie nie, omdat die mens homself nie immer kan narkotiseer teen sy seksuele drange (deel van sy menswees) nie. Dit is dus 'n valse illusie wat hy wil skep van Goddelikheid of volmaaktheid, deur ontkenning van sy menslikheid.

In die voortdurende jag na kennis verwoes die mens uiteindelik homself. Die enigste geboorte wat nog geldig is in Stockenström en Louw se tekste, is die nadoodse wedergeboorte van die mens. Die verwoesting wat die jagter aanrig, maak van die dood self 'n positiewe

alternatief; die dood is "die heling van sluimer", want dan is die mens "wagend op die weer-ontluit"(DH35). Anders as in "Groot Ode", word Stockenström se uitbeelding van 'n wedergeboorte nie vanuit 'n Christelike perspektief gemotiveer nie; in DIE HEENGAANREFREIN word geloof verwerp as iets wat nie standhoudend genoeg is nie. Daar is wel oorheersend in haar oeuvre die verlange na 'n sikliese herlewing (reïnkarnasie) totdat 'n staat van perfekte stilte bereik word ('n Nirwana).<sup>43</sup>

Die mens wat getrou is aan sy menslike aard, is die jagter na kennis. In sy poging om die volkome wete te bekom, om kennis te verower, vernietig hy egter die lewegewende faset van voortplanting:

En die veroweraar sal weer sy wapen rig  
na die ronde maag van geboorte en skiet. (DH15)

Hy beseft nie dat die wyse waarop hy kennis wil besit, oorrompend is soos 'n verkragting nie. Wat voortgebring word, as gevolg van die jagter se ongebalanseerde sug, is die onvolmaakte, die mismaksel:

en die baarmoeder haal asem. En gebore,  
vreemd stil, word die blinde sonder huig. (DH23)

Nou is Louw se beeld van die siklopse-mens<sup>44</sup> verder verwing tot 'n uitsiglose figuur wat homself nie volkome kan uitdruk nie. Die kind, die hoop van die heelal, is nou vermink en gestrem.

In literatuur deur die eeue is die kind simbool van 'n positiewe toekoms waarin daar die terugkeer sal wees tot 'n kinderlikheid. Die kind en die primitiewe is beide simbole van 'n verlore eenvoud: wanneer Louw dus "nuwe spelonke"(T129) voorspel, is dit verwant aan

Stockenström se voorspelling van die geboorte van 'n kind. Beide hoop dat die toekoms 'n terugkeer na 'n minder geëvolueerde stadium sal wees.

Die argetipiese voorstelling van die kind is dat hy 'n held is wat die wêreld sal verlos van monsters.<sup>45</sup> Dit is hy wat, soos Oedipus van ouds, die raaisels van die universum sal oplos.<sup>46</sup> As die kind die regte antwoord gee, sal die waters van vrugbaarheid weer vrygestel word en daar sal dus herlewing wees. Dié kind het die nodige kennis waarna die jagter en reisiger seek; daarom word daar na die geboorte verlang:

In die openbare toilet ontbloom die sogende moeder  
opgeswelde borste en skreeu om 'n kind. (DH16)

Die kind word afgewag deur moeders en vroedvrouens (DH32) wat gereed is om hom te voed en versorg. Die "opgeswelde borste" van die sogende moeder is 'n gepaste variasie op die simbool van vrugbare waters wat wag om vrygestel te word.

Die belangrike stelling van "Paleontologie"(VVV634) is tydelik vergete ("en niks so onunieks soos die geboorte van 'n mens") en daar word gehoop op verlossing:

Tree te voorskyn dan 'n held vir nou  
geswagtel in die mens se verlangens,  
die daeraadmens met sand in sy oë. (DH17)

Hy sal juis uit "die gekwete maan" tree wat deur die jagter geskiet is; dit is dus onvermydelik dat hy 'n mismaksel sal wees. Wanneer die geboorte wel plaasvind, is dit dus uniek: "En gebore,/ vreemd stil, word die blinde sonder huig"(DH23). Die stom kind is onbevoeg

om die antwoorde op die raaisels te gee; die mensdom kan dus nie die waarheid van hom leer nie.<sup>47</sup>

Abnormale geboortes het deur die eeue 'n belangrike simboliese rol gespeel in literatuur. Dit dui gewoonlik op die teenwoordigheid van inherente toorkrag wat ander sal help. Stomheid dui op 'n bo-menslike insig in die wêreld, terwyl blindheid dui op profetiese vermoëns.<sup>48</sup> Die ironie is hier dat, hoewel die kind in **DIE HEENGAANREFREIN** met beide eienskappe (stomheid en blindheid) gebore word, kortwiek die een eienskap die ander: hy het 'n profetiese insig, maar hy kan dit nie verwoord nie, omdat hy stom is. Die blinde kind hou ook simbolies verband met die blinde swart duif wat uit die chaotiese verlede ("baaierd":DH19) kom, net soos die staat van kindwees in die mens se verlede bestaan het<sup>49</sup>; in albei gevalle dui hul blindheid op profetiese krag.

Stomheid is simbolies van die vroeëre stadiums van die skepping en stel 'n terugkeer of regressie tot 'n vlekkelose staat voor.<sup>50</sup> Daardie staat word tradisioneel gesien as die verlore Goue Eeu waarna die mens steeds hunker. Daardie eeu het onskuld en geluk beleef en was 'n sondelose tydperk.<sup>51</sup> Dit word beskou as die hoogtepunt van die mens se ewolusie. Dit is ironies dat die stom kind die mens se utopiese staat beleef, hoewel hy nie die pad daarna toe kan aandui nie, omdat hy stom en blind is.

In beide werke verword die mens tot so 'n mate dat 'n apokalips onafwendbaar word en selfs verwelkom word, omdat dit as 'n uitlaatklep sal

dien. Daar is 'n verlange "(n)a die wonderbaarlikheid van die verwoesting wat skep"(DH30). Die tema van die apokalips is bekend in literatuur deur die eeue. Dit is interessant dat dit veral voorkom in maatskappye ten tye van groot politiese ommekeer. In Suid-Afrikaanse literatuur is hierdie tema juis die laaste vyftien jaar baie populêr.<sup>52</sup> Lewicki definieer in sy studie van die apokalips, die verskynsel soos volg: "There is no better metaphor to express this duality of fear and hope than that of apocalypse...the true meaning of the term includes not only destruction, but also a rebirth into a new and infinitely better world."<sup>53</sup>

Die Bybel is die oerbron van die apokaliptiese konsep. Dit is veral in die boek van Openbaring dat die apokaliptiese visie uiteengesit word. Hierdie boek word in Engels vertaal as óf *Revelation* óf *Apocalypse*: die verband tussen ontsluiting/openbaring en die apokalips word weer beklemtoon.<sup>54</sup> R.W.B. Lewis onderskei in sy boek, *TRIALS OF THE WORD*, tien gebeurtenisse wat tipies is van die tema van apokalips in literatuur. Hoewel al die punte nie ter sprake is in "Groot Ode" en *DIE HEENGAANREFREIN* nie, noem ek dit ter volledigheid:

- (1) natuurlike versteurings soos: aardbewings, vloede en meteoriete,
- (2) valse profete (Antichris),
- (3) die tweede koms van Christus,
- (4) kosmiese oorlogvoering (Armageddon),
- (5) 'n duisendjarige koninkryk op aarde,
- (6) verwording/verval van die menslike aard en van die aarde self,
- (7) vrystelling van Satan,
- (8) die finale katastrofe: verwoesting deur vuur,
- (9) die Laaste Oordeel,

(10) 'n nuwe hemel en aarde.<sup>55</sup>

Stockenström se teks bevat nie die spesifiek religieuse punte nie, maar die konsep van 'n bo-menslike vergelding is steeds teenwoordig in **DIE HEENGAANREFREIN**, want "a man-made disaster, even if it is 'final', should not be called apocalyptic, or the term loses its relevance."<sup>56</sup> Fowler noem dat die temas van "revelation, renovation and ending"<sup>57</sup> die minimum vereistes is vir 'n teks om as apokalipties te kwalifiseer.

Lewicki noem ook dat 'n nimmereindigende siklus van verwoesting en herlewing deel vorm van alle gelowe, behalwe die Judees-Christelike geloof, waar daar net een wedergeboorte moontlik is.<sup>58</sup> Die boek Openbaring omvorm dus die tradisionele konsep van apokalips tot 'n spesifiek Christelike interpretasie. In **DIE HEENGAANREFREIN**, en selfs in "Groot Ode", is die gegewe nie bewustelik lineêr nie, maar dui dit inteendeel eerder op 'n sikliese bestaan.<sup>59</sup>

Die apokalips word gesien as 'n verlossende uitweg, omdat dit metamorfose veronderstel: deur vuur, wat implisiet deel is van 'n apokaliptiese einde, word die transformasie van stof teweeggebring. Vuur is die transmutasie-agent, omdat die vernietiging wat in die vlamme opgesluit lê, lei tot regenerasie.<sup>60</sup> By beide digters word die vuur van die apokalips gestel teenoor die ysbeelde.

In Louw se "Groot Ode" is die verwysings na 'n apokalips kursories. Aan die begin van die gedig is dit duidelik dat die apokalips reeds die stad getref het. Die spreker wil die "brandende/ stad"(T123)

verlaat en liever die dood betree. Dit herinner aan Louw se "Ballade van die bose" waar die persoon ook "wil vlug/ uit die stad wat brand" (GESTALTES EN DIERE:VG132); die bose kan egter nie ontvlug word nie, omdat dit inherent deel is van die mens se aard. Selfs die prosesse van eet en drink en die regenerasie van die menslike liggaam wat dit tot gevolg het, word afgeplat tot 'n "chemiese metamorfose/ ómbrand tot tonne mensvleis"(T123): die lewensbelangrike proses van die liggaam om te kan funksioneer, word in terme van vernietiging en die gevolglike regenerasie uitgebeeld. 'n Gevoel van naderende onheil word geskep wanneer die spreker in afwagting wonder of sterre apokalipties gaan "neerdonder"(T123). Die oorwegende voorbode is dat algehele verwoesting en 'n omverwerping van die heelal sal volg. Uit hierdie vernietiging spruit egter nuwe lewe en daar is 'n reaktivering van groei wat volg op die verwoesting wat vuur tot gevolg het.

Na die opbou van die ysbeelde, wat net soos die neerslag self, laagsgewys vorm aanneem, word die proses bedreig deur vuur, "die god van die ysspelonke"(T128). Hitte ontdek die nivellerende proses wat die neerslag (ys en sneeu) tot gevolg gehad het. Die vernietiging maak "nuwe spelonke"(T129) moontlik, omdat dit onder die oues ontdek word. Dit is dus tegelykertyd 'n regressie na die primitiewe ("spelonke") en 'n progressiewe stap ("nuwe").

Die spreker in "Groot Ode" kom geleidelik tot die besef dat daar by die mens slegs 'n beperkte mate van herlewing moontlik is. Die mens se siklus is finiet, beperkend:

Hierdie gekeerde lewe is myne

(T127)

en



Sterwe-self is eintlik net 'n sisteem;  
 dus: skynbaar 'n handeling,  
 maar als nog sisteem.

(T130)

Dus, hoewel daar regenerasie is, bly die mens vasgevang in 'n siklus wat sigself ten einde voltrek. Al wil die mens oënskynlik selfstandig handel deur byvoorbeeld selfmoord te pleeg (geïmpliseer deur "Sterwe-self" en ook "eie ondergange":T130), besef hy dat daar net 'n bepaalde aantal veranderlikes in die sisteem van die lewe is. Sy handeling is maar een van die voorafbepaalde moontlike eindes wat die siklus van die mens kan voltooi.

Die spreker word ten slotte gedwing tot 'n visie van oorweldigende apokalips:

Iewers bulk en bulk dit oor die aarde  
 vul die komme tussen al die berge  
 ...en van die pyn  
 spoel die Himalajas en die Pamirs onder  
 Herakles word etter en ontbinding.

(T130)

Hierdie ver-nietiging is self gegenerer, omdat die mens sy eie onbeduidendheid besef. As daar egter sprake van God se doel met die heelal is, besef die mens dat hy 'n sekere rol het om te vervul. God se aksies "die word deur óns gesien:/ anders nooit en nooit as blink gewet nie"(T131). Sonder ons aanwesigheid is daar geen bevestiging van God se almag nie.<sup>41</sup>

Die besef van die mens se waarde maak dan 'n positiewe slot moontlik. Die mens leer aanvaar dat "niemand tref dit móóí met die heelal nie"

(T132), omdat die mens "nooit oplosbaar in sinteses"(T132) is nie. Die spreker se gemoed word stiller (let op die herhaling van die woord "stil":T133) en hy/sy is bereid om weer 'n nuwe siklus van soeke te inisieer. Betekenisvolle voorspellings word geignoreer, omdat die ontdekkingsdrang die belangrikste drif is:

hy haat die teken.

Of sku dit, negeer dit.

'n voël roep in die nag in:

nie nagtegaal maar onrus.

(T133) •

'n Anonieme voël word gestel teenoor die nagtegaal, wat simbool is van die naderende donker en die dood. Die nagtegaal word tradisioneel in opposisie gestel tot die uil<sup>2</sup> en daar kan dus aangeneem word dat die voël wel 'n uil is - veral omdat uile snags "roep" en nie sing soos die nagtegaal nie. Hoewel uile, net soos nagtegele, met die dood geassosieer word, is hulle ook simbolies van wysheid en profesie.<sup>3</sup> Dit is laasgenoemde eienskap wat van belang is in die slot van "Groot Ode": die voël profeteer onrus, dus 'n terugkeer na chaos, wat 'n direkte opposisie vorm tot die dood, die Groot Rus. Die mens wil steeds probeer wees "anders as hy is"(T133) en sal immer strewe na goddelikheid. In die lig van die reisiger se uittoeg uit die hawe, word dit duidelik dat die slot wat in "Groot Ode" geïmpliseer word, eintlik 'n sleutel tot 'n nuwe soeke is - na die name wat nog sluimer.

Soos Louw se teks, bevat DIE HEENGAANREFREIN apokaliptiese beelde. Vuur, as verwoestende agent van die apokalips, staan ook hier sentraal

teenoor die neerslagbeelde. Beelde soos "die brandende pyl se gloed van bevrugting", missiele wat "verwate afgevuur word" en die jagter met "sy pyltjie van vuur"(DH12) dui op die verband wat Stockenström trek tussen die mens as jagter (na kennis - dus ontdekker as sulks) en die apokalips self. Die handelende mens het verwoesting in sy aard, maar die hoop op herlewing ("bevrugting":DH12) is altyd teenwoordig as 'n korrektief op die skynbaar doellose verwoesting van die jagter.

Die (religieuse) ideaal wat blindelings nagevolg word ("wit vlerke van verblinding" wat "engelsprei":DH21), word vernietig en die mens behou slegs "die afval van 'n sameraapsel geboue/ genaamd stad van die toekoms, die rokende stad"(DH21). Die moderne apokalips is 'n smeuling in die hart van die stad en dus direk afkomstig van die mens, die skepper van industrialisasie. Dit is nie die "brandende/ stad" (T123) van Louw se teks nie; daar bly slegs rook oor waar dit eens gebrand het. Haar visie van verwording en 'n apokalips is in die herkenbare hede gestel:

En leë busse vertrek en kom aan in die stad van ellende  
 en daar's uitverkopings en onluste en rondloperhonde  
 en daar's swart wimpels van sege in die strate  
 en treindeure klap toe en 'n ouvrou huil  
 in 'n bos en 'n rot knaag aan die isolering  
 en straatligte vergeet van die aarde se ronding  
 en loop langs weë van die hemele langs. (DH16)

Die meeste komponente van hierdie uitbeelding is bekend aan ons: onluste, uitverkopings ens. Die laaste toevoeging dui egter aan dat hierdie 'n onwerklike staat is: die straatligte volg nie meer die wet van swaartekrag nie. Die kommentaar is dus duidelik: die mens is so

besig om te verword, dat hy nie eers die tekens van die apokalips om hom waarneem nie. Die aarde is besig om te verbrokkel tot "hoeke van wanhoop/ waar gekners en geweën word"(DH21).

Die effek van die apokalips strek in DIE HEENGAANREFREIN tot in die buitenste ruim, omdat die mens tot daar reeds gepeuter het met die skepping. Die kosmiese oorlogvoering wat 'n teken van die apokalips is, word dus hier gevoer tussen die mens en die universum self. Daar is 'n uitbeelding van die ruim wat "ingevreet word, uitkalwer en ineenstort,/ suiende tregter word, swart meul van verdraaiings"(DH13). As gevolg van die vernietiging wat die mens aanrig, strek die "kwalle van onheil tot in die uithoeke" en daar is "vullis wat agter die sterre aan trek/ rommel"(DH14).<sup>64</sup>

Die dood word dan voorgestel as plaasvervanger vir hierdie verwording, omdat dit 'n dinamiese, maar rustige, ondergang bied:

...die dood is die stil

branding

wat skoon aangaan

ter wille van die ongebore lig.

(DH29)

Die dubbelsinnige betekenis van "branding" omsluit die tweespalt wat daar in die spreker se gemoed bestaan. Die woord dui primêr op die "botsing en breking van seegolwe"<sup>65</sup> en beeld dus die ritme en ewewig van die natuur-siklusse uit. Die aantreklikheid van die dood word dan verstaan, omdat die mens hunker na harmonie en eenheid met die universum. Die mens sal ook terugkeer na die see, omdat dit herlewing moontlik sal maak. Die water reinig die mens simbolies, sodat hy so

sondeloos soos 'n pasgebore baba daaruit tree. Daar is tog 'n tweede betekenis in "branding" wat nie spesifiek in 'n woordeboek aangetref sal word nie; dit is die implikasie van vuur wat deur die eerste sillabe van die woord opgeroep word. Hierdie verbeelding van die dood pas dan ook in by dié van die apokalips: die dood reinig alles ("skoon") net soos 'n apokaliptiese vuur sou, en dit wat voortgebring word uit die vernietiging, is dan die "ongebore lig"(DH29). Die simboliek van "lig" is reeds as positief bewys; dat hierdie lig uit 'n staat van doodsheid voortkom, is 'n toevoeging tot die idee dat die dood positief is. Die dood is aanloklik juis omdat hergeboorte implisiet deel is daarvan, omdat die dood swanger is met nuwe lewe.

Tekens van 'n ongewone einde word reeds in die verwronge beelde van afwagting gesien. Die swangerskapbeelde word duidelik geassosieer met eienskappe van die dood:

Iemand sal waak by die geduldige aarde swanger  
aan grafte, sal wag soos die vroedvrou met die voorskoot  
daeraadrooi vir die koms van die veles wag. (DH32)

Grafte is simbolies ambivalent: hoewel dit primêr 'n doodssimboliek dra, is die moederlike en vroulike assosiasies altyd teenwoordig.<sup>66</sup> Grafte impliseer lewe, veral omdat 'n Christelike perspektief die dood as 'n stadium voor wedergeboorte sien; grafte is dus draers van potensiele lewe. De Vries dui 'n metaforiese verband aan tussen grafte en baarmoeders (*womb* en *tomb*).<sup>67</sup> In bogenoemde gedeelte uit **DIE HEENGAANREFREIN** word dit heel duidelik verbeeld: grafte is die swanger buik van Moeder-aarde.<sup>68</sup> Stockenström gebruik dus die beeld heel tradisioneel, behalwe as die spreker voorstel:

Begrawe hulle voete na die weste

om die rug op die ander te keer

die onttrekkende son te volg.

(DH19)

Gewoonlik word mense begrawe met hulle voete na die ooste, omdat die oproep tot wedergeboorte by die Laaste Oordeel vanuit die ooste sal kom.<sup>69</sup> Die spreker keer dus sy/haar rug metafories op geloof, as hierdie stelling gemaak word. Die weste dui simbolies op voltooiing, donkerte en die dood self<sup>70</sup> - daar is dan nie die hoop op 'n Christelike herlewing nie. Die alternatief by Stockenström is die aanvaarding van die dood self as 'n ander vorm van lewe. In "Watergraf"<sup>71</sup> en in DIE KREMETARTEKSPEDISIE word hierdie aspek beklemtoon, en verlang die sprekers daarom juis na die dood.

'n Voorskoot dui reeds vanaf Adam se val op 'n bedekking vir die geslagsdele, en stel gevolglik metonimies seksualiteit voor.<sup>72</sup> Die voorskoot van die moederfiguur in bogenoemde aanhaling (DH19) is rooi soos/van bloed: dit kan dui op vrugbaarheid,<sup>73</sup> omdat sy nog menstrueer en dus nog fisies in staat is om vroedvrou te wees. Rooi het 'n ryk simboliese verwysingsveld wat in hierdie teks van belang is: dit dui onder andere op gevaar, skepping, wederopstanding en wraak.<sup>74</sup> Die oorheersende konnotasie verbind rooi in hierdie gedeelte, is egter dié van offerande: bloed vloei as beswering vir die straf wat aan die mens opgelê is<sup>75</sup> en sal die versteurde balans in die universum herstel.<sup>76</sup> Die vrou wat geduldig wag op die koms van ander, is dus gereed om haarself te offer in die plek van "die veles" wat straf verdien, net soos 'n vroedvrou haarself opoffer om as plaasvervanger vir die moeder op te tree. Hierdie opoffering sluit aan by die apokalipsbeeld, want "there is no creation without sacrifice",<sup>77</sup> volgens Cirlot, of soos De

Vries dit stel: "there is no creation/regeneration before destruction."<sup>78</sup>

"Die veles" is 'n konsep geleen by Louw; dit dui op die massa-mens wat in sy lompe ongevoeligheid verwoestend is.<sup>79</sup> Die vroedvrou is bereid om haarself as lewensbron op te offer, sodat die aarde nie vernietig word nie. Daar is dus 'n gevaar teenwoordig in die beeld, en dit belig die vergelyking wat Stockenström skeep: iemand wag, net so gespanne soos die vroedvrou, by die grafte en wonder of die wederopstanding van die dooies gepaard sal gaan met wraak. Indien wel, sal hierdie persoon (moontlik Christus) homself as sondebok offer. Dit sluit aan by die vroedvrou se opoffering met die oog op lewe. Rooi dui ook figuurlik op passie en vitaliteit, en haar rooi kleur kan dus ook in seksuele terme gelees word; die koms waarop sy wag, word dan 'n dubbelsinnige woordspel.

Tradisioneel word vloeiende en bewegende stowwe gesien as verteenwoordigend van die lewe: vuur en vlamme, water en golwe is voorbeelde hiervan wat spesifiek voorkom in die twee tekste. Die ambivalensie van vuur is dat dit herlewing en destruksie tot gevolg kan hê; daarteenoor bevrug water die grond, maar kan dit ook vernietigend wees.<sup>80</sup> Net soos water, het vuur ook 'n tweeledige rol, omdat dit die oorsprong *en* die uiteinde van alle dinge omvat. Daarom is daar ook 'n dubbelsinnigheid opgesluit in die spreker in **DIE HEENGAANREFREIN** se vraag:

wie is dit wat teen die wanhoop paar

en kinders vir die ashoop grootmaak?

(DH15)

Hoewel die vraag eerstens die beeld van 'n vuilishoop oproep, dui dit

eintlik op as, wat 'n heel ander simboliek dra. As is oorwegend positief, omdat dit uit die as van sy voorvaders is wat die Feniks gebore word: "Waar hulle reguit rus/ sal 'n nes in 'n boom ontplof" (DH19). Hierdie voël dui op onsterflikheid en op wederopstanding, en is daarom soms 'n simbool vir Christus. Dit simboliseer ook ewige jeug en selfgenoegsaamheid.<sup>e1</sup> Die verband tussen die Feniks en die verwagte kind is dus duidelik: beide is 'n simbool van hoop. Die kind sal uit die ashoop van sy voorgangers gebore word en die wêreld verlos. Hoewel as dui op die dood, nederigheid en straf,<sup>e2</sup> is dit ook kragtig, omdat dit met vuur verband hou en omdat dit as bemeststof dien.<sup>e3</sup>

Dit is kenmerkend dat die apokalipsbeelde slegs in die eerste helfte van **DIE HEENGAANREFREIN** voorkom; daarna het die teks 'n meer positiewe inslag en die verwysings is na swangerskap en herlewing. Die teks verbrokkel in die middel tot 'n reeks retoriese of onbeantwoorbare vrae; dit is ook 'n teken van die totale destruksie wat die mens aanrig. Verwysings soos "brandstigting en krete" en "verbrande gil" (DH15) dui op die verwantskap wat bestaan tussen die apokaliptiese einde deur vuur en die vernietiging van alle kommunikasie. Alle vrae bly nou onbeantwoord en daar word verlang na die kind wat die antwoorde ken. Die tweede gedeelte van **DIE HEENGAANREFREIN** bied 'n beeld van hoop, omdat taal gesien word as die redmiddel teen totale verwording.



HOOFSTUK 4.4 : TAAL AS BEELD

*Die swaartekrag van betekenis/ hou my so digby die grond/  
dat die mal getwis oor gode/ net te hoog vir my is.<sup>24</sup>*

Taal self word ontgin as 'n ant-woord op die apokalips. Taal is die Logos wat die Chaos van die universum orden. Taal bly egter altyd net reproduksie van die oorspronklike, omdat dit slegs teken vir die ware objek is; dit wil slegs be-teken-is oordra.

Dit word reeds vanaf die begin duidelik dat die spreker in "Groot Ode" woorde, en gevolglik taal, wantrou. Hy/sy is nie oortuig dat taal kan orden nie, omdat taal tydelik is; hy/sy het alle vertroue in taal verloor, want

woorde ontslaan tog: het einde;

is dus geen end nie. (T124)

Die ironie is dat die laaste toevoeging die voorafgaande stelling negeer: hoewel woorde vergaan, bly taal 'n konstante sonder einde, dus 'n ewige en infiniete ideaal. Hoewel enkele woorde vergaan, bly taal as geheel standvastig en noodsaaklik. Stockenström verwoord dit so in DIE HEENGAANREFREIN, in Afdeling VI getiteld "IN 'N TAAL PRAAT":

sodat die duin voortdurend kan fluister:

ek is waai en vastigheid, hoor my aan. (DH34)

Hoewel dit nooit dieselfde korrels is wat die duin uitmaak nie, bly die duin altyd teenwoordig. Hierdie onuitwisbare duin is taal self.

Louw se kritiek teen taal is dat ons woorde gebruik sonder om die

omvang van die betekenisveld te beseef. Ons het net 'n idee van die betekenis van woorde:

...wel iets van 'erns', 'verskriklikheid'

- twee byna bekende begrippe.

(T126)

Die volle betekenis bly buite ons greep; ons begryp nie ten volle nie. Dit is hierdie gedeeltelike ken(nis) wat aansluit by Paulus se stelling<sup>23</sup> dat ons eers alles later ten volle sal verstaan; Stockenström en Louw neem al Paulus se beelde uit hierdie bekende brief oor vir hul tekste: die spieël, die raaisel, die gedeeltelike kennis wat die mens het.

Die volle betekenis van woorde is in-"gebalsem" in woorde, maar ons sal eers later genoeg begryp om die woorde in hulle volledigheid aan te leer (T126). Teenoor ons beperkte kennis van woorde, en ook ons beperkte menslike woorde ("woorde ontslaan tog; het einde":T124), is daar God'se woorde wat onbeperk en skeppend is:

...dit is my woorde.

Sy woorde laat super-novae uitbars, blink,

blink en straal deur ringe en lig-ure.

(T131)

By God is nie eers 'n "vinger, hand of handgebaar"(T131) nodig nie, want een woord is genoeg om mee te skep. Die beeld van skepping deur God se vinger, is beroemd gemaak in Michelangelo se kunswerk van die Skepping; Louw verwys ook daarna in sy gedig "Skepper I" (VG232):

Sal ek met 'n pinkie

weer 'n aarde skep

- hier is self 'n pinkie van God genoeg om ons hele ondervinde wêreld te skep. De Vries noem die (voor)vinger as 'n falliese simbool van

skepping<sup>26</sup>; die hand wat in "Groot Ode" genoem word, is tradisioneel simbool van God se mag,<sup>27</sup> wat kan verander in 'n "hand-om-keer"(T131). Hierdie skeppingsaksie herinner aan Stockenström se gedig "Met my wysvingertop"(VVVG55) waar die digter se doel is om God se skepping na te trek ("die buitelyne van 'n mens sagkens trek").

Die eenvoudigste handeling van God het apokaliptiese gevolge: slegs een woord is nodig om sterre te laat neerdonder; slegs een woord word benodig om lewe te inisieer, soos reeds in Genesis bewys. Dit is om hierdie rede dat Christus as "die Woord wat mens geword het"(Joh.1:14) verbeeld word. Hy is 'n skepping van God en spruit voort uit God net soos 'n woord wat uitgespreek word. Die metafoor vir Christus word in menslike terme gestel, omdat die enigste skeppings wat enkel uit die mens voortkom, woorde is. Dit is net aan woorde wat ons individueel geboorte kan gee. In Afdeling 5 sal ek egter aantoon hoedat Christus as die Woord meer korrek gelees moet word as die Logos wat alles orden. As woorde gelees word as Logos, word dit 'n buite-tekstuele bepaling wat weer eens strukture afdwing op 'n teks.

Hoewel Stockenström reeds vroeër in 'n gedig gesê het: "Ek wantrou woorde"(VBL51), is **DIE HEENGAANREFREIN** 'n lofprysing van taal. Geloof word verwerp as 'n "verslete dryfveer" wat breek en nie weer herstel kan word nie (DH25) en in die plek daarvan word taal gestel as die enigste konstante. Geloof word in "Ek wantrou woorde" reeds gesien as "die pralende Woord verwing tot goue/ ontploffings van barokaltare en aasvoëltogas"<sup>28</sup>: dit is 'n verwronge vorm van die oorspronklike Woord van God wat ons vandag aanbid, wat wemel van valsheid en skyn. In teenstelling hiermee, lê "die oplossing in die geskrewe woord", aldus

Van der Spuy se ontleding van Stockenström se metaforiek.<sup>89</sup>

Die geboorte van die mens is positief in die lig van hierdie konstante. Taal word gesien as organies en dinamies, omdat dit verbeeld word as "die groot eier"(DH36). Hierdie beeld van potensiële lewe en groei skakel met die mens se siklusse van prokreasie en regenerasie. Dit staan in kontras tot Stockenström se vroeëre gedig "Vlug en Aankoms"; daarin onderdruk die spreker "'n skreeu in my longe in my reeds dooie taal"(VVVG38). Hier is die onderdrukte skreeu een van histerie, soos ons in "Dwaas met bril"(VBL9) teëkom; dit verskil hemelsbreed van die positiewe kreet aan die einde van DIE HEENGAANREFREIN. Die ander kern-verskil tussen die twee gedigte, is dat taal in DIE HEENGAANREFREIN nie meer gesien word as permanent dood nie. In bogenoemde gedig is uitgesproke woorde gefossileer; dit is vanselfsprekend in die lig van vasgevangde, bepaalde woorde van 'n woordboek. Maar taal in die abstrak kan steeds organiese potensiaal hê, dit moet eintlik as dit sy eie voortbestaan wil verseker. Dit is dan hierdie positiewe alternatief wat ons in DIE HEENGAANREFREIN teëkom.

Die slot is 'n seëviering van hierdie verband tussen taal en die mens, en dit sluit die gedig op 'n jubelende noot:

...soos die minnaar die beminde  
 op die hemelbed met sy verruklike sterreval  
 bevestig dat is is is  
 en dat 'n kreet 'n woord van wonder is  
 soos begin wonderlik is.

(DH37)

Hierdie begin/geboorte as slotbeeld in **DIE HEENGAANREFREIN** beklemtoon weer die siklus-idee wat deur die titel van die werk geïmpliseer word. Daar is 'n parallelle toneel in die slot van "Groot Ode". Die reisiger/ontdekker wat in die openingsparagrafe van die werk die onbekende wil betree, hy verlaat die hawe, dus die moeder-simbool van veiligheid, om die onbekende in te gaan. Net soos die begin van "Groot Ode" 'n hergeboorte in die dood impliseer, so veronderstel die vertrek van die skip by die slot van "Groot Ode" 'n hergeboorte uit die waters.

Die seevarende ontdekker in "Groot Ode" is op soek na die name wat nog sluimer, woorde/taal wat nog ongevorm is, of moontlik 'n staat wat pre-taal is. Hierdie staat is dieselfde as dit wat 'n kind beleef voor hy/sy leer praat en is dus 'n toestand voor taal *noodsaaklik* is. Dit is hierdie staat van stilte (die Nirwana soos vroeër bespreek) waarna aan die einde uitgesien word:

stiller stiller gaan dit word

- elke stilte is al goed.

(T133)

Hier verval bevraagtekening en word alle antiteses opgelos; die paradoks is dat hierdie staat slegs gesoek en bereik kan word deur vraagstelling.

Hierdie pre-taal toestand is 'n belangrike tema in Stockenström se oeuvre; die stille kommunikasie wat in so 'n staat plaasvind, is vir haar die hoogste vorm van taal wat daar bestaan. Taal is kommunikasie, en 'n taal waarin verganklike woorde onnodig is, is die ideaal. In **DIE KREMETARTEKSPEDISIE** is die stad van rooskwarts die ideaal, die utopiese visie waarna gereis word. Die ek-spreker verwys na

omstandighede daar soos volg:

Ons hoef nie met mekaar te praat nie, ons verstaan mekaar vanself....ek is van 'n selfgenoegsame kristallynheid, verword tot suiwer geluksaligheid.

Een geheel is ek en ook verdeeld en oral in alles aanwesig.<sup>90</sup>

Hier is elke mens so deel van die ander, dat kommunikasie telepaties kan geskied - dus die suiwerste vorm van kommunikeer. Dat stilte noodsaaklik is om hierdie staat te bereik, het ons reeds in "Paleontologie" geleer: "suisend van stilte sodat jou stem klip word" (VVVG34); hierdie verstening van taal wat ons ook in die stad van rooskwarts kry, is nie die negatiewe fossilering van woordeboeke waar die *vorm* van woorde bepaal word nie, maar 'n staat waarin betekenis een-tot-een is, soos 'n wiskunde-vergelyking. Elke teken dui op 'n konstante betekende en almal verstaan mekaar dus perfek.

Om terug te keer tot die slot van DIE HEENGAANREFREIN: hier is dit duidelik dat die "BEVESTIGING" van die titel (Afdeling VII) taal self is. Die eerste bewys (strofe 1) dat taal bevestigend is, is omdat dit "sing van lewe en dood/ en oormekaar klink en weerklink"(DH37). Die refrein van lewe en dood word ge-eggo in die herhaling wat in woorde en klanke voorkom. 'n Ander funksie wat taal het (strofe 2) is om die werklikheid ("landskappe") "kragtig te vat en te vervorm"(DH37); taal vervat<sup>91</sup> die werklikheid in tekens/voorstellings daarvan. Dit skep dus 'n oksimoroniese "skynpermanensie": dit is nie die reële wêreld self nie, maar as voorstelling daarvan is dit meer permanent as die veranderlike werklikheid. Daarom (strofe 3) lê taal die werklikheid vas ("by wyse van spreke die stelling vas/ te lê":DH37), omdat dit

begrippe bepaal en vasvang. Dit is waarom die spreker in "Groot Ode" nie bepaal wil word nie; bepaling impliseer dat die mens vasgevang/ingeperk is, en dat daar niks is wat nog onbepaald sluimer in hom nie. Dit is in weerwil van hierdie bepaling dat die reisiger/ontdekker die veiligheid verlaat in die slot van "Groot Ode".

Die vergelyking in die slot van DIE HEENGAANREFREIN is tussen taal as skepping en die seksuele skeppingsdaad. Een van die name wat nog sluimer, is dié van die ongebore kind wat steeds afgewag word as verlosser van die mensdom. Slegs die skeppingsdaad kan bestaan bevestig - dit vorm 'n nimmereindigende siklus/refrein om te bewys dat "is is is" (DH37). Die bevestigende einde van DIE HEENGAANREFREIN herinner aan die slot van James Joyce se ULYSSES; hier is die man en vrou ook betrokke in 'n seksuele daad, en die toneel eindig: "and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes."<sup>72</sup>

Wat bogenoemde stelling ("dat is is is") ook impliseer, is dat taal so referensieel soos wiskunde vergelykings is: is = is. Dit probeer bewys dat elke woord net die konsep waarvoor dit teken is, beskrywe sonder dat implikasie 'n rol speel. Taal kan egter nooit finaal bepaal of bepaal word nie, omdat net soos "is" ondefinieerbaar is, kan woorde nooit bevredigend omskryf word nie. Dit sou ook beperkend en dodend wees vir taal self as dit so referensieel sou wees.<sup>73</sup> Omdat Louw en Stockenström gebruik maak van ironie as stylmiddel, word hierdie stelling in die tekste reeds as onwaar bewys. Fowler se spesifiek hieromtrent: "All irony...depends for its success on the exploitation of the distance between words or events and their contexts"<sup>74</sup> en "Irony is thus an art of indirection and juxtaposition,

relying for its success on such techniques as understatement, paradox, puns and other forms of wit in the expression of incongruities."<sup>75</sup> Ironie veronderstel juis dat daar 'n breuk is tussen woord en betekenis; 'n een-tot-een verhouding tussen woord en betekende sou die stylmiddel laat verongeluk.

Stockenström negeer self die "wiskundig bepaalde omvang"(DH12) van woorde in haar volgende en laaste beeld ("dat 'n kreet 'n woord van wonder is":DH37). As 'n kreet gelyk kan wees aan 'n woord van wonder, veronderstel dit 'n ongesproke brug van implikasie. Die kreet by die seksuele klimaks, asook die kreet van die pasgebore baba, is nie te vinde in 'n woordeboek nie, maar impliseer wel 'n wêreld van betekenis. Net soos "is" , is daardie kreet "'n woord van wonder", omdat sy deiksis enorm is. Crossan sê: "language when it is fossilized (is) totally oblivious to the yawning chasm beneath its complacency"<sup>76</sup> - dit is hierdie gaping tussen teken en betekenis wat deur implikasie oorbrug moet word. As taal mateties referensieel was, sou dit fossieleer en nie meer dinamies ("duin") of organies ("eier") wees nie; taal is juis ewig omdat dit bewus is van sy implikasiëkrag en van sy deiktiese grootte.

Net soos Louw, moet Stockenström die besef verwerk dat die mens vasgevang is in sy siklus van menswees - dit is die mens se refrein van heengaan. By haar kry ons die slotsom dat taal die ewige is, die bevestigende en die bevestiging, wat teenoor die verganklikheid van die mens staan. By Louw is dit egter die liefde as ideaal wat die onveranderlike teken is, omdat dit ewig is:



wat gaan die Liefde se teken word

...

Sy: die ewige: - speer? of wisent?

Forma, of signum? Haar hiëroglief? (T129)

Dit wil nou lyk of dit hierdie teken is wat die mens konstant negeer (T133). Die mens kan, as gevolg van sy aard, slegs

bestaan (hoe klein ook), *bly* bestaan

met: juistheid; bietjie trots; en heelwat liefde. (T132)

Hierdie aanvaarding van die mens se aard word by Louw gesien vanuit 'n religieuse perspektief. By Stockenström is dit egter geloof self wat geïroniseer word en ten slotte verwerp word: slegs taal is ewig en bevestigend.

Anders as Louw, is die tekens wat die mens by Stockenström soek, te vinde in die taal self; taal is 'n verwoording van die universum en dit is die mens se taak om hierdie hiërogliewe te ontsyfer om sin te probeer maak:

Hy soek na tekens van 'n alfabet in die brokstukke

sterre wat sy tuig bombardeer, waarin hy naam

leer spel het en vervormde van en leer

les opsê het oor herkoms en toekoms. (DH22)

As die mens kan leer tuisvoel in die wêreld en in taal, sal hy die universum kan dekodeer en dit dus intellektueel kan besit. Coetzee sê: "When people are 'at home in' or 'at harmony with' a particular landscape, that landscape speaks to them and is understood by them."<sup>77</sup> Die mens se natuurlike landskap is klaarblyklik nie die buitenste ruim, waaraan hy peuter met sy "orige vingers"(DH21), nie. Net soos die Franse vanne van die Hugenote mettertyd vervorm het, en

aangepas het by die Suid-Afrikaanse invloede, so beweeg woorde algaande weg van hul oorspronklike betekenis: daar is 'n "split between the signifier and the signified"<sup>78</sup> Spesifiek woorde beteken ander dinge as wat hulle miskien eeue gelede gedoen het; hulle pas aan by die omstandighede. Ons moet "daarop bedag wees" dat "al die groot niksseggende woorde/ breek" (DH19),<sup>79</sup> omdat hulle nie so kragtig is soos woorde in hul oorspronklike betekenis was nie. Dit word gevolglik al hoe moeiliker om die tekens te dekodeer, omdat die ontwikkelde mens wegbeweeg van die "primitiewe" teken wat meer waarheidsgetrou is. Die verbeelding hiervan is daarom funksioneel: die hedendaagse mens soek in die buitenste ruim na antwoorde/tekens om sy aardse bestaan te verklaar.

Taal is die tussenganger wat die mens in kontak bring met die heelal; daarom eindig die gedig dan ook met beelde van mensgemaakte voorwerpe wat in terme van die natuur verwoord word ("sterreval" en "hemelbed"; DH37). Hierdie beskrywings wys ook hoe die mens die heelal en taal self omvorm om sy spesifieke behoeftes te bevredig, deurdat hy byvoorbeeld 'n bed hemels noem. Die mens plat 'n implikasie-ryke woord (hemel) af tot 'n alledaagse banaliteit, omdat hy net "iets" daarvan verstaan en "(d)ie erns van wat gesê word:/ dié merk ons nie"(T126).

Net soos Louw sluit Stockenström met 'n beeld van swangerskap, wat tog (anders as in "Groot Ode") geïnkorporeer word by die taal-beeld. Daar kan nie voortbestaan word sonder die teenwoordigheid van taal nie. Stockenström se vroeëre gevolgtrekking (in **MONSTERVERSE**) aangaande standhoudende tekens was dat die enigste teken waaroor ons volkome

sekerheid het, die vraagteken is: "Raaiselagtig wat mens is/ gebore in die teken van die vraag"<sup>100</sup>; die lewe is "die onbegryplike geskenk van raaisels"(DH27). Dat die vraagteken deel van die taalsisteem is, dui weer eens die belang van taal aan. Dit is deur be-vraagteken-ing dat die mens antwoorde kry op die "duister woorde"<sup>101</sup> van die heelal.

Die sentrale tema in Louw se oeuvre, is dié van vol(maakt)heid teenoor onvoltooidheid (die beeld by Louw van die sirkel teenoor die "halwe kring", later dié van die drie-dimensionele sfeer teenoor die tweedimensionele sirkel).<sup>102</sup> Die sferiese heelal is 'n voorbeeld van volmaaktheid, omdat dit in die teken van God staan. Die mens leef dus met die ewigduurende hoop dat hy 'n oomblik lank volmaak sal verstaan ("durf ons soms die heelal sien flakker/ 'n oomblik. Meer nie.":T126), maar die voor die hand liggende (pad)teken ignoreer hy ("hy haat die teken./ Of sku dit, negeer dit.":T133), en hy kom dus nooit by die eindpunt aan nie.

Hoewel Stockenström taal aanwys as ewig, is taal nie ten volle bepaalbaar nie; die betekenis van alles is relatief. Daar is net 'n perspektief-skuif nodig en "dog word god"(DH22); die "verkeerd om lees" ontstaan as die mens 'n "(k)aatsing van eie gesig"(DH22) gereflekteer wil sien in die heelal, en nie die universum wil lees as metafoor vir God nie. Net soos die mens in "Groot Ode", negeer Stockenström se mens die tekens wat hy nie verstaan nie, wat nie verband toon met homself nie:

...hy merk

alles en sien net wat hy ken, groot geteken in die boel

...

Ken en herken uitsluitlik homself.

(DH21)

Ontdekking van nuwe dinge word dus 'n onbeduidende refrein van "(k)en en herken", omdat die mens slegs bevestiging soek vir sy eie menswees. Omdat die mens nooit die volledige antwoorde op die raaisels van die universum sal kan verstaan nie, word sy bespiegeling ("dog") die geloof wat hy aanhang. Dit is as gevolg van daardie waan van die mens dat hy selfversekerd kan sê:

Veel weet ons tog: veel wat buite

die greep van die sien lê,

of van die bedink.

(T130)

Afdeling VI (DH33-36) in **DIE HEENGAANREFREIN**, wat handel oor die ontstaan van taal, gee belangrike leidrade omtrent die rol van taal. Die vertelling is heel lighartig soos 'n kinderverhaal; dit is gou reeds duidelik dat dit die ontstaan van Afrikaans is wat bespreek word. Die kinderlike aanbieding is dus gemotiveer uit die feit dat die taal nog jonk en ontwikkelend is. Die aanbieding is vanuit 'n historiese perspektief en daarom staan die nasie ook nog in sy kinderskoene; taal en nasie is hier (maar ook histories gesproke) onlosmaakbaar verbind. Afrikaans word verbeeld as 'n "eiertjie vreugde" (DH33), wat verganklik maar mooi is. Die eerste sprekers van die taal is soos mondbroeiers wat hul eiers bewaar totdat dit gereed is om selfstandig voort te bestaan. Die sprekers gee dus metafories geboorte aan woorde, en aan taal as 'n geheel; daarna bestaan woorde onafhanklik voort.

Die eier word ook beeld van die aarde self, omdat taal 'n sisteem is

om die aarde te beskryf, en ook omdat die aarde organies (en ook rond) soos 'n eier is. Die taal "smaak na grond", want dit ontstaan spesifiek om die Afrika-landskap te beskryf wat so anders as Europa is. Die Hugenote vorm geskiedkundig deel van die groep wat help vorm gee het aan Afrikaans. Daarom is die verwysings spesifiek na Franschhoek (DH33), wat ook deel vorm van die area waar Afrikaans ontstaan het.

Mettertyd omvorm die taal ("Kinders trap op taal/ dat dit peul deur hul tone";DH33) en beskryf woorde nie presies dit waarvoor hulle staan nie. Stockenström gebruik plantname om aan te dui hoe ironies party name uiteindelik word; die implikasie is ook dat woorde nie dood is nie, maar organies soos 'n plant. Dit is juis daarom dat betekenis verwyder raak van die betekende: die "trots van Franschhoek" is 'n heel beskeie plant; die botterblom is nie "smerig" soos botter nie; die kreupelbos is "glad nie mank nie"(DH34). Stockenström breek woorde op in hul konstituente, dekonstrueer hulle, en bewys sodoende dat die afsonderlike dele nie waarheidsgetrou is nie. Die melkweg is nie van melk nie, en die maan is nie van kaas nie (DH34). Soos 'n kind lees die spreker die woorde letterlik en word die metaforiese verband geïgnoreer; as woorde 'n een-tot-een verhouding het met hul betekendes, sou so 'n lesing wel moontlik gewees het.

Hierdie "nuwe moedertaal"(DH35) is eintlik 'n "moddertaal"(DH34), omdat dit vrugbaar en groeiend is. Die mens trap sy historiese spore in hierdie modder. Spesifieke Afrikaner-gebeurtenisse word genoem (byvoorbeeld die Groot Trek;DH34) om aan te toon hoe nou verwant taal en kultuur geskiedkundig is. As taal gestandaardiseer word, stol dit "in slib en later sement"(DH35); dit groei nie meer nie, omdat dit

bepaal en beperk is. Taal kan nou in sy volwassenheid die hele refrein van die menslike bestaan verwoord; alle pole van die lewe kan beskryf word: "pyn en blydschap"(DH35), "omhelsings en geheime verdeelings"(DH36).

Die finale implikasie van daardie afdeling is dat taal tog steeds groeiend is, want "nog word die vreemde betrek". Almal is welkom om te deel in die "groot eier", want hierdie is 'n "ruim land" met plek genoeg vir almal "onder die lug van hoop". Die slotbevestiging is dat taal "(h)eerliker as heerlik"(DH36) is.

**AFDELING VYF    INVLOED EN DIE DIGTER**

'N SAMEVATTING

*die taal-self/ sal masjien word om mee te maal<sup>1a</sup>*

*Every poem is a misinterpretation of a parent poem.<sup>1b</sup>*

By die bespreking van Chaos as primordiale staat van die universum, is dit reeds genoem dat Logos die teenpool daarvan is. Logos is die faktor wat chaos orden. Daar bestaan vele interpretasies van die woord Logos,<sup>2</sup> maar dit is die Hebreeuse begrip daarvan wat aansluit by "Groot Ode" en DIE HEENGAANREFREIN. Volgens hierdie interpretasie is Logos God (Yahweh) se *Woord* wat die Skepping geïnisiëer het. God se Woord is nie altyd skeppend nie, en kan ook vernietigend wees; dit is wat plaasvind tydens die apokalips. Die Hebreeuse geloof is ook dat 'n woord méér as net representatief is van die voorwerp; dit is onafskeidelik daaraan verbonde. Daarom is woorde heilig, en daarom is God se naam te heilig om uit te spreek.<sup>3</sup>

Die Christelike geloof aanvaar dat Christus self die Logos is; hy is God se woord wat vlees geword het. Hy kom om betekenis te gee aan ons bestaan en hy orden dus die niksseggende chaos van die wêreld. Selfs as hy dus slegs *metafories* God se Woord is, is die vergelyking baie toepaslik en treffend. In die Bybel word Christus duidelik verbeeld as "Die Woord"(Joh.1). Hy is ook die ant-woord op die apokalips; daarom sê Crossan in sy boek THE DARK INTERVAL: "God at least knew the answer."<sup>4</sup> Christus is die antwoord wat God gee op die mens se verworping sedert die Paradys.



Hierdie interpretasie sluit steeds aan by die Hebreëuse konsep van Logos as die Skeppingswoord, want "(a)lles het deur Hom tot stand gekom"<sup>9</sup> Christus is dus God ("en die Woord was self God"<sup>10</sup>), maar wel die skeppende sy van God. Omdat hy dus die Opperste Skepper is, is dit juis hy wat ander skeppers (digters, kunstenaars ens.) probeer navolg.

Dit word algemeen aanvaar dat Louw deur heel sy oeuvre 'n stryd met God aanknoop. 'n Belangrike gedig in hierdie verband is "In waansin het ek gevra"(VG22) wat in sy debuutbundel verskyn: "Ek wou U Mag vang, vang en bind/..../ Dan wou ek self in glorie troon". Die digter kan aanvanklik nie aanvaar dat sy skeppings na-maaksels is van die grootste Skepping nie. God het die een Woord geskep, en al ons woorde is na-skeppings daarvan. "Ex unguine leonem"(VG233) verwoord dit die duidelikste:

Iets staan in sterre-en-helderte geskryf;

en ek skryf ná in stof.

(VG233)

Die mens moet tevrede wees met 'n onperfekte nabootsing van God, omdat God eerste geskep het, en dit so volmaak gedoen het. Die rede vir die onvolledige na-skryf blyk in "Groot Ode": die mens verstaan nie taal (en betekenis) volledig genoeg om 'n totale indruk daarvan te kry/maak nie.

Die digter is ietwat "beter" as die gewone mens ("die veles"), omdat hy/sy bewus is van sy/haar tekortkominge en daarop probeer verbeter; hy/sy is ook meer skeppend as die gewone mens. Dit is veral daarom

dat die spreker in "Groot Ode" so gesteld is op die manier waarop dinge verwoord word. Raper sê hieromtrent: "Die belysting en presisering en die stel van alternatiewe [in "Groot Ode"] ironiseer en relativeer die spreker se drif, sy eie insig of versugting, en demonstreer hoedat 'woorde faal'."<sup>7</sup>

Ons kan egter nie sonder taal klaarkom nie, want "reality is language and...we live in language like fish in the sea".<sup>8</sup> Taal is self die beperking ("the limit which is language itself"<sup>9</sup>) en ons kan nie sonder beperkings lewe nie, al wil ons hulle telkens oorskry.<sup>10</sup> In hierdie verband sê Raper: "wat ons beperk, is die tekens waarvan ons afhanklik is, dog deur middel waarvan ons ons enigste (momentele) blik op die werklikheid (durf) kry."<sup>11</sup>

Die enigste skepping waartoe die mens in staat is, is die skepping van woorde; maar elke skepping van 'n digter sal maar weer handel oor God se Skepping. Dit is die frustrasie wat elke digter en kunstenaar beleef. Om te kan orden met woorde, moet die digter eers die chaos self beleef, net soos God. Dit is daarom dat waters 'n belangrike beeld by vele digters is; water stel die primordiale chaos voor wat alle digters (en ook elke mens wat soek na kennis) wil beleef. Die digter is een van "that handful who hope to fathom (if not to master) the wealth of ocean, the ancestry of voice."<sup>12</sup> Hier noem Bloom ook die ander frustrasie van die digter: daar is reeds 'n magdom stemme wat voor die nuwe digter reeds geskep het met woorde. Om oorspronklik te wees, moet hy/sy hierdie stemme oorheers. Elke digter/kunstenaar probeer iets uniek skep, want dit het geen nut om te eggo wat iemand anders reeds verwoord het nie. Hierdie is spesifiek 'n stryd tussen

kunstenaars, en ignoreer die onvermydelike stryd teen God se skeppingsvermoë.

Harold Bloom wy sy hele oeuvre aan die ontleding van hierdie angste wat digters voel. Hy skep in **THE ANXIETY OF INFLUENCE** (1973) 'n aantal kategorieë om die verskillende angste te beskryf; so 'n invalshoek is interessant by die lees van Stockenström se oeuvre. Hoewel ek nie haar werk in 'n spesifieke kategorie wil plaas nie,<sup>13</sup> is daar wel elemente wat Bloom noem wat ter sprake is by Louw se invloed op Stockenström. Daar is natuurlik baie ander digters wat Stockenström se werk ook beïnvloed, maar dit is grootliks Louw (en veral "Groot Ode") wat hier van belang is.

Bloom noem dat een digter (die navorger) 'n yroeëre digter se werk kan "voltooi"; dit gebeur as "(a) poet antithetically 'completes' his precursor, by so reading the parent-poem as to retain its terms but to mean them in another sense, as though the precursor had failed to go far enough."<sup>14</sup> Dit is juis opvallend dat **DIE HEENGAANREFREIN** temas en beelde oorneem uit "Groot Ode", maar dat hulle anders (en vollediger) aangewend word. Verla beeldmotiewe word vollediger uitgewerk in **DIE HEENGAANREFREIN**.

'n Ander resultaat wat deur die navorger bereik kan word, is dat sy/haar skepping so groots is, dat die persoon wat hom/haar beïnvloed het se werk onoorspronklik voorkom.<sup>15</sup> Dit lyk dan asof die ouer digter uit dieselfde bronne inspirasie geput het as die navorger; die navorger beheer egter die oerbron se invloed beter. Die ouer digter dien dan

slegs as tussenganger, en word in hierdie lig behandel as niks meer as dit nie. Dit sou natuurlik 'n jammerlike behandeling van Louw wees, maar dit is wel waar dat Stockenström dieselfde idees as Louw oorneem en dit "vollediger" gebruik. Die beeld van die mens as ontdekker/reisiger wat so kripties voorkom in "Groot Ode", word volledig uitgewerk in **DIE HEENGAANREFREIN**. Die tema van 'n verwerde mensdom wat ons in "Groot Ode" gewaar, word een van die groot temas in Stockenström se oeuvre. Hiermee word nie geïmpliseer dat "Groot Ode" enigsins afsteek teen **DIE HEENGAANREFREIN** nie, of dat laasgenoemde hoegenaamd "beter" is as "Groot Ode" nie; die proses wat beskryf word, is 'n onvermydelik een wat ontstaan vanweë chronologie.

'n Element wat nie volledig voorkom in Stockenström se werk nie, en wat deur Bloom genoem word, is "the return of the dead".<sup>16</sup> Dit gebeur as 'n skrywer so beïnvloed is deur sy voorganger, dat dit lyk asof die voorganger die navolger se werk geskryf het. 'n Mens sou nooit kon sê dat Louw die outeur van **DIE HEENGAANREFREIN** kon wees nie. Wat wel gebeur as 'n mens "Groot Ode" lees ná **DIE HEENGAANREFREIN**, is dat dit lyk asof Stockenström beide kon geskryf het. Aanhalings uit die twee tekste word amper uitruilbaar, omdat die stemtoon dieselfde is. Bloom bespreek spesifiek hierdie gebeurtenis: "the uncanny effect is that the new poem's achievement makes it seem to us, not as though the precursor were writing it, but as though the later poet himself had written the precursor's characteristic work."<sup>17</sup> Die enigste element in "Groot Ode" wat glad nie deur Stockenström oorgeneem word nie, is die invokasie van 'n Godheid wat tipies van Louw se werk is. "Groot Ode" is in daardie opsig meer omvattend as **DIE HEENGAANREFREIN**.

Dit is duidelik dat "Groot Ode" meer as net 'n katalisator is wat lei tot DIE HEENGAANREFREIN; dit ondergaan self veranderinge as gevolg van die teks wat daarna verskyn. "Groot Ode" word in 'n nuwe lig gelees na die publikasie van DIE HEENGAANREFREIN.

Hoewel die invloed wat Louw se werk gehad het op Stockenström se teks nie volledig in 'n Bloom-kategorie inpas nie, is dit duidelik dat dit wel inpas in sy algemene angsteorie. Ook Louw se wedywering met God as Skepper, is deel van hierdie angs wat elke digter ondervind. Dit is belangrik dat daar in Stockenström se werk nooit bewys is van 'n stryd met God self nie. Selfs die stryd wat sy aanknoop met Louw, Opperman en ander, lyk nie asof dit deurweek is van angs nie. Sy neem temas en beelde direk oor van hierdie skrywers, sonder om dit te probeer verbloem. Die angs lê juis by navolgers wat hulle invloede probeer wegsteek of negeer. Soos reeds genoem in die hoofstuk oor allusie,<sup>10</sup> lei Stockenström die leser spesifiek na intertekstuele invloede deur in haar teks daarna te verwys. Sy is nie beangs oor haar literêre voorvaders nie, maar gebruik hulle selfversekerd as 'n trapklip vir haar skeppings.

Bloom se mening is dat alle digters 'n stryd aanknoop om die voorgangers te oorwin. Maar elke nuwe gedig is onlosmaakbaar verbonde aan vroeëre skeppings, omdat die navolger altyd op 'n manier daardeur beïnvloed word. Selfs as die navolger se skeppings totaal anders as enige voorganger s'n is, is dit juis anders as gevolg van wat voorheen verskyn het. Bloom sê: "To live, the poet must *misinterpret* the father, by the crucial act of misprision, which is the re-writing of

gekom het: taal is bevestigend, omdat dit konstant vernuwe word.

Die wêrelde wat deur Louw en Stockenström in hul tekste geskep word, moet noodwendig deur taal geskied. Dit is daarom dat "terwyl daar gelees word...die bewustheid van 'n ver-taalde en ver-beelde situasie onontkombaar is."<sup>24</sup> Dus, selfs al skeep die digter 'n chaotiese of apokaliptiese visie, is die ordende funksie van taal konstant teenwoordig. Die feit dat Stockenström en Louw nie ophou skryf nie, maar voortgaan as digters, bewys ten slotte die oorheersende funksie wat taal het.

VOETNOTASAFDELING EEN

1. Sien Afdeling Twee, Voetnota 15 omtrent die gebruik van *hy/sy*.
2. Die volgende afkortings word deurgaans in parentese gehandhaaf, gevolg deur die bladsy-nommer:  
N.P. Van Wyk Louw:  
**TRISTIA = T**  
**VERSAMELDE GEDIGTE** van N.P. van Wyk Louw = VG  
 Behalwe vir "Groot Ode" se bladsy-verwysings wat spesifiek volgens die numering in TRISTIA is, word alle ander gedigte van Louw aangedui volgens hul bladsy-nommer in die **VERSAMELDE GEDIGTE**.  
Wilma Stockenström:  
**VIR DIE BYSIENDE LESER = VBL**  
**SPIEËL VAN WATER = SW**  
**VAN VERGETELHEID EN VAN GLANS = VVVG**  
**DIE KREMETARTEKSPEDISIE = DK**  
**MONSTERVERSE = M**  
**DIE HEENGAANREFREIN = DH**
3. "Hoe seer" word gelees as "hoeseer": HAT (1988:399).
4. HAT (1988:947).
5. Ook belangrik hier is die verwantskap tussen vloeibaarheid en vastigheid: digters is onveranderlik/standvastig, omdat hulle getrou aan hul aard is.

AFDELING TWEE

1. Raper (1982:90-99,123,139).
2. Schutte (1968) en Pretorius (1979).
3. Gilfillan (1984:64).
4. Van Rensburh (1975a) en Pretorius (1979).
5. Van Vuuren (1989), veral hoofstuk 7.
6. Van Vuuren (1989:87-93).
7. Bredell (1979).
8. **VAN VERGETELHEID EN VAN GLANS** (1977:34).
9. Bredell (1979:42-48). Sien ook Kannemeyer (1977:36-42) en Cloete (1985:3-4) se stellings oor **VAN VERGETELHEID EN VAN GLANS** wat heel toepaslik is vir 'n ontleding van **DIE HEENGAANREFREIN**.
10. Bredell (1979:43).
11. Bredell (1979:48).
12. Bredell (1979:bl1,voetnota2).
13. Hambidge (1985:6-10).
14. Sien hieromtrent Fowler (1973:15).
15. Die stemme in hierdie twee werke kom nie as spesifiek manlik of vroulik voor nie, en ek handhaaf dus *hy/sy* of *hom/haar*; waar dit egter die mens as onderwerp van die teks betref, hou ek by die

digters se voorkeur vir die manlike: beide gebruik *hy*, moontlik as generies bedoel.

16. HAT (1988:744).
17. Abrams (1971:116).
18. Carol Maddison (1960:2). London: Routledge and Paul aangehaal in Schutte (1968:10).
19. PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POETICS (1974:585).
20. Pretorius (1979) en Van Rensburg (1975a en 1975b).
21. PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POETICS (1974:585).
22. Raper (1982:202).
23. Raper (1982:125).
24. HAT (1988:886).
25. Abrams (1971:143) en PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POETICS (1974:686).
26. Sien Hoofstuk 4.1.
27. PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POETICS (1974:686)
28. PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POETICS (1974:686).
29. Abrams (1971:13) en PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POETICS (1974:62).
30. Abrams (1971:13).
31. PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POETICS (1974:62).
32. Wat Fowler (1973:59) sê omtrent die epos, is veral toepaslik op **DIE HEENGAANREFREIN**: "there is the feeling that the whole is more than the part you are reading".
33. Bredell (1979:82); Bredell sê ook: "Die gedig suggereer die betreklikheid van die mens as skepper teenoor God as Skepper".
34. Abrams (1971:49).
35. Fowler (1973:86).
36. Sien Hoofstuk 4.3.
37. Fowler (1973:58).
38. Bv. die ILIAS, ODYSEE en AENEIS.
39. Aangehaal in die PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POETICS (1974:246).
40. PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POETICS (1974:246).
41. PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POETICS (1974:215).
42. PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POETICS (1974:215).
43. PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POETICS (1974:856).
44. Snyman (1981:41).
45. Snyman (1981:45).
46. Snyman (1981:43).
47. Sien Afdeling Twee, Voetnota 15 waarom *hy*.
48. Bv. analyses Van Vuuren (1989) ens. waar outobiografies.
49. Abrams (1971:43).
50. In sy oeuvre as geheel, kry die gedig-sprekers 'n definitiewe manlike stem, wat ek hier ter eenvormigheid ignoreer.
51. PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POETICS (1974:990).
52. Vgl. "Ons moet die bitter taak"(VG83). By Louw is dit moontlik om te praat van een gedig-spreker wat in sy oeuvre aan die woord is, omdat die stem in die meeste van sy gedigte dieselfde klink: dit word dus 'n alter-ego van Louw. Dieselfde gebeur in Stockenström se werk. Tog, hoewel die alter-ego konsekwent bly, is dit nie direk gelyk aan die digter self nie.
53. Vgl. "ek dwing God toe"(VG238), veral omdat die gedig-spreker wil meeding met God se skeppingsvermoë. Sien Afdeling 5 hieroor en ook "Lucifer"(VG54).



54. PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POETICS (1974:990).
55. Wat Bredell (1979:42) noem "ondergangstendense van 'n oorontwikkelde beskawing".
56. PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POETICS (1974:990).
57. PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POETICS (1974) is 'n ensiklopedie van wêreld-gehalte, wat wêreld-standaarde noem.
58. Sien in Odendaal (1988:44) wat Stockenström self oor DIE HEENGAANREFREIN sê.
59. Sien Kannemeyer (1977:36,39) omtrent universaliteit van Stockenström.
60. Van Vuuren (1989), Pretorius (1979) en Schutte (1968).
61. STANDARD ENCYCLOPAEDIA OF SOUTHERN AFRICA (1972:45-47).
62. Coetzee (1988:2).
63. STANDARD ENCYCLOPAEDIA OF SOUTHERN AFRICA (1972:47).
64. PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POETICS (1974:18).
65. Gilfillan (1984:99).
66. Sien Afdeling 5.
67. Louw skryf heelwat daaroor in sy essays.
68. (T132) en (DH14); wenteltrappe bespreek bl.98-100.
69. Moynihan (1986:9).
70. Riffaterre (1978:137).
71. Moynihan (1986:9).

#### AFDELING DRIE

1. Abrams (1971:168); sien ook Dillistone (1986:12-13) se baie interessante definiëring van die simbool.
2. Abrams (1971:170).
- 3a. T.S. Eliot: "East Coker" in COLLECTED POEMS 1909-1962 (1963:203). London: Faber & Faber.
- 3b. Stockenström: "Rivierberig" in SPIEËL VAN WATER (1973:64).
4. Sien Afdeling Twee, Voetnota 15.
- 5.. Van Rensburg (1975b:11) noem menslikheid en reinheid die aardse weergawes van die ideale korrelate, nl. volledigheid en heiligheid.
6. Raper (1982:132).
7. Raper (1982:92).
8. Raper (1982:135).
9. Raper (1982:137).
10. Gilfillan (1984:6).
11. Gilfillan (1984:6).
12. Raper (1986:51).
13. De Vries (1974:170).
14. Sien bl.135 omtrent die halwe kring.
15. Raper (1982:51). Reeds in DIE KREMETARTEKSPEDISIE (1981:101) sluit Stockenström se metaforiek by Louw s'n aan: "Ek is gierig van weetgierigheid", sê die verteller.
16. Raper (1982:51); sien ook Raper (1986:195) en Schutte (1968:184).
17. De Vries (1974:278).
18. De Vries (1974:398).
19. Cirlot (1988:164).
20. Cirlot (1988:164).

21. De Vries (1974:405).
22. Bloom (1975:14).
23. Daar is hele aantal drenkelingfigure in D.J. Opperman se oeuve.
24. Coetzee (1988:168).
25. Sien ook hieromtrent Bloom (1975:19).
26. Stockenström gebruik woorde soos "on-bekend" en "ont-dek" met al hul moontlike betekenis en dubbel-sinnighede konstant teenwoordig en teen mekaar opgeweeg; hierdie sisteem word ook in dié skripsie gevolg.
27. Sien hieromtrent Bredell (1979:42).
28. Sien "Die wind in baai..."(VG294).
29. **NASIONALE WOORDEBOEK** (1985:567).
30. De Vries (1974:6).
31. Bredell (1979:43).
32. Cirlot (1988:165).
33. De Vries (1974:420).
34. Vgl. Bredell (1979:45) se analise waar lewe=vlug, dood=aankoms.
35. Cirlot (1988:294).
36. Cirlot (1988:295).
37. De Vries (1974:57).
38. Dink bv. aan die water wat ys, sneeu ens. word in beide gedigte, en ook aan die wind as teenmag van die stilte in die slot van "Groot Ode".
39. De Vries (1974:264).
40. Valsheid is belangrik in Hoofstuk 3.3.
41. Bredell (1979:82) noem in hierdie opsig i.v.m. "Die Eland" dat "die mens se skeppingspogings eintlik 'n uitwis van lewe is", want "die kunstenaar se kwas ontnem die bok van lewe".
42. Genesis 3:19.
43. Bredell (1979:45): "In "Die kruis van Aviz" word die mens se neiging om 'n religieuse dimensie aan sy selfsugtige ideale te gee, geïroniseer."
44. Cirlot (1988:154).
45. Cirlot (1988:154).
46. Schutte (1968:14).
47. Coetzee oor 'n Sydney Clouts gedig (1988:172).
48. De Vries (1974:4).
49. Moynihan (1986:27).
50. Hoofstuk 4.4 en Afdeling 5.
51. N.P. van Wyk Louw:"Gedig XXX" in TRISTIA(VG246).
52. Sien hieromtrent Ernst van Heerden (1978:7) se analise van kleurfrekwensie in Louw se oeuve: wit 27% teenoor swart 19%.
53. Cirlot (1988:58).
54. Vgl. hier Stockenström se "Die kruis van Aviz"(VVVG9) en "Vlug en Aankoms"(VVVG38).
55. De Vries (1974:50).
56. De Vries (1974:50); sien ook Cirlot (1988:53).
57. HAT (1988:1224) en "turf" HAT (1988:1174).
58. Cirlot (1988:47,58).
59. Cirlot (1988:228) en De Vries (1974:340).
60. Cirlot (1988:58).
61. De Vries (1974:340).
62. Cirlot (1988:6).
63. Cirlot (1988:43) en De Vries (1974:344).
64. Cirlot (1988:229).

65. HAT (1988:736).
66. Anders as Raper (1982:119) dink ek nie dat die spreker in bogenoemde uiting ironies is nie; Raper se interpretasie spruit uit sy mening dat die spreker in "Groot Ode" nie sintese soek in die heelal nie (1982:190,222) - dus die teenoorgestelde van wat ek bewys het.
67. Cirlot (1988:93).
68. Cirlot (1988:93).
69. Sien **MONSTERVERSE** (1984), **DIE KREMETARTEKSPEDISIE** (1981) en **ABJATER WAT SO LAG** (1991): in almal word daar uitgesien na die dood, word dit verweikom.
70. Sien Hoofstuk 3.4.
71. Cirlot (1988:85).
72. Sien Afdeling 5 omtrent Logos en Chaos. Sien ook Van der Spuy (1981:101) se stelling "(d)at geloof onsekerhede en vertwyfeling meebring, is wis en seker"; haar bespreking is baie interessant.
73. Cirlot (1988:6,43).
74. Cirlot (1988:26,85).
75. Cirlot (1988:57).
76. Cirlot (1988:55).
77. De Vries (1974:382).
78. Dit herinner ook aan die eerste gewaarwordinge van Glaukus toe hy die water verlaat het "Glaukus klim uit die water" in **KOMAS UIT 'N BAMBOESSTOK** (1979:88).
79. Sien bl.121.
80. Daar is ook ander eggos van "Die Stem", bv. "In die waaskuim... (DH10).
- 81a 1 Korinthiërs 13:12.
- 81b 1 Korinthiërs 13:12, Nuwe Vertaling.
82. Cirlot (1988:211).
83. Cirlot (1988:290).
84. De Vries (1974:323).
85. Sien Van Rensburg (1975), Pretorius (1979) wat Dux en Comes stemme onderskei in "Groot Ode".
86. Raper (1982:138).
87. Sien Louw in "Cartesiaan"(VG231): "'God-byna-mens', 'Die-mens-so-half-'n-God'".
88. Rose (1928:169) en Graves (1960:268-288).
89. De Vries (1974:323).
90. Pretorius (1979).
91. Cirlot (1988:211).
92. Lewis Carroll se **ALICE THROUGH THE LOOKING GLASS** is 'n gepaste voorbeeld; sien ook De Vries (1974:323).
93. Nuwe Vertaling (1983:228).
94. De Vries (1974:323).
95. **DIE KREMETARTEKSPEDISIE** (1981:110).
96. Sien Hoofstuk 2.3.
97. **PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POETICS** (1974:990).
98. **NASIONALE WOORDEBOEK** (1985:464).
99. In "Groot Ode" is die "rinkelende hawe"(T133) ook 'n simbool van oppervlakkigheid.
100. Cirlot (1988:317).
101. De Vries (1974:295).
102. Sien Hoofstuk 4.1.
103. Cirlot (1988:248) en De Vries (1974:356).

104. Cirlot (1988:212).
105. Sien Hoofstuk 4.2.
106. HAT (1988:85).
107. De Vries (1974:384).
108. De Vries (1974:384).
109. DIE KREMETARTEKSPEDISIE (1981:21).
110. Rose (1928:19).
111. Graves (1960:27-31).
112. Cirlot (1988:364); sien ook De Vries (1974:36,373,493).
113. De Vries (1974:13) noem spesifiek in hierdie verband die vrugbare moederwater waaruit elke mens tree.
114. Cirlot (1988:10,364).
115. Dit sal in Afdeling 5 aangetoon word hoedat Christus, as die Logos, te staan kom teenoor Chaos.
116. D.J. Opperman (1949:7).
117. Cirlot (1988:218).
118. Howell (1975:47), sy klem.
119. De Vries (1974:36).
120. Cirlot (1988:365) en De Vries (1974:36).
121. Cirlot (1988:241).
122. Rose (1928:88).
123. De Vries (1974:387).
124. Cirlot (1988:274).
125. Cirlot (1988:250).
126. Cirlot (1988:271-2).
127. Cirlot (1988:81) en De Vries (1974:134).
128. De Vries (1974:430).
129. Cirlot (1988:155) en De Vries (1974:267); sien ook Cloete (1985:3): "woorde soos verswelg, versuiping, vloei, verword, verander, verdonker, verganklik, of hulle teendeel: verclip, versteen (veral verstening...is 'n belangrike begrip in die bundel" - hoewel hy VAN VERGETELHEID EN VAN GLANS bespreek, is dieselfde woorde van belang in DIE HEENGAANREFREIN.
130. Cirlot (1988:155).
131. De Vries (1974:270).
132. De Vries (1974:270).
133. De Vries (1974:278).
134. Raper (1982:206).
135. Cirlot (1988:253). Sien ook Van der Spuy (1981:78) se stelling dat "(d)ie klip as steriliteitsimbool tree telkens in Stockenström se poësie terug": klippe is voorbeelde van gestolde voorwerpe.
136. De Vries (1974:430).
137. Sien Hoofstuk 4.2.
138. Grotbeelde is 'n belangrike tema in Stockenström se werk; Marais (1985:14) noem hulle "paleontologiese gedigte".
139. Cirlot (1988:2).
140. Cirlot (1988:112).
141. Coetzee (1988:167).
142. Sien Kannemeyer (1977:36) se stelling dat Stockenström en Opperman Afrika-motiewe ontgin.
143. Dit sluit aan by Crossan (1975:9): "we live as human beings in, and only in, layers upon layers of interwoven story."

**AFDELING VIER**

1. Hoofstuk 4.1.
2. Hoofstukke 4.2 - 4.4.
3. N.P. van Wyk Louw: "Drie diere"(VG154).
4. Cirlot (1988:12).
5. Stockenström sê reeds in "Vlug en Aankoms"(VVVG38) dat die mens "'n verworde dier" is, en in "Die skedel huil al lag die gesig" (VVVG15) dat "'n (s)eldsame dier is die mens nou nie juis"; as sy die mens 'n primate noem (DH21), dui sy ook op die verwantskap tussen mens en dier.
6. Aangehaal in Cirlot (1988:13).
7. Sien Hoofstuk 3.1.
8. Cirlot (1988:13).
9. Ter illustrasie kan D.J. Opperman se "Glaukus klim uit die water" in **KOMAS UIT 'N BAMBOESSTOK** (1979:88-90) bygelees word. Glaukus se grootste vrees is dat hy sal "terugglip tot vis,/ tot jakopewer-oog". Hy is bang om terug te val in die waters, maar is veral ook bang dat hy weer sal verdierlik.
10. Sien Hoofstuk 3.2.
11. (VG151).
12. Cirlot (1988:310).
13. HAT (1988:737) en **NASIONALE WOORDEBOEK** (1985:241).
14. De Vries (1974:473).
15. Cirlot (1988:347).
16. De Vries (1974:117) en Cirlot (1988:214).
17. Verwysing na die rivier van die lewe/dood bespreek op bl.78.
18. HAT (1988:666).
19. Olivier (1977:43).
20. Crossan (1975:27).
21. Cirlot (1988:187).
22. Schutte (1968:89).
23. Cirlot (1988:40).
24. Cirlot (1988:14).
25. De Vries (1974:440); sien ook Frye, Northrop (1957:144) **ANATOMY OF CRITICISM. Four essays.** Princeton: Princeton University Press. se bespreking van "quest literature" en Yeats se spiraal.
26. **DIE AFRIKAANSE KERNENSIKLOPEDIA** (1965:268) noem dat die mens se regop loop, sy spraakvermoë en die feit dat hy vuur en gereedskap gebruik, die bepalende faktore in die mens se ewolusie is.
27. **SPIEËL VAN WATER** (1973:10).
28. Vgl. die Engelse uitdrukking "down to earth".
29. HAT (1988:858).
30. Johannes 19:5.
31. De Vries (1974:270).
32. Schutte (1968:170) noem dat die "kruiser deel is van die oorlogsapparaat van die moderne tyd, wat o.a. vir verkenning-doeleindes aangewend word"; die "skyn" van die masjinerie toon ook die korruptheid van die verkenningveldtog.
33. Sien Kannemeyer (1977:360) se stelling dat Stockenström "die woeste voorgeskiiedenis, primitiewe mite en dikwels bar wêreld van Afrika in haar poësie betrek. 'n Mens kry die gevoel dat sy

- feitlik die hele kollektiewe onbewuste van Afrika met haar saamdra"; sien ook Odendaal (1988) se onderhoud met haar: Stockenström wil uit Afrika skryf, nie net oor Afrika nie. Ook die titel van Gilfillan (1985:4) se artikel dui daarop: "'n Afrika-kode by Wilma Stockenström".
34. Sien Hoofstuk 2.3 omtrent die digter se toekomsvisie.
  35. Raper (1986:59); dink ook aan die Prometheus-mite.
  36. D.J. Opperman: "Vrou" in NEGESTER OOR NINEVÉ (1947:25). Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
  37. Elie Wiesel (1984:197): "A vision of the Apocalyptic" in WORLD LITERATURE TODAY. Vol.58 No.2.
  38. Sluiers dui op vrugbaarheid volgens De Vries (1974:485).
  39. De Vries (1974:431,64).
  40. TWEETALIGE WOORDEBOEK (1984:1148).
  41. Larousse (1971:373,1213) DICTIONNAIRE DU FRANCAIS CONTEMPORAIN. Paris: Larousse.; sien ook Cirlot (1988:359).
  42. Moynihan (1986:159); sien ook Fowler (1973:189): "the artist becomes a high priest of this temple, communing with, and communicating...the occult truths hidden by the veil called reality".
  43. Sien Hoofstuk 3.3 hieroor.
  44. Sien bl.35 oor siklopse.
  45. Cirlot (1988:45).
  46. De Vries (1974:349); sien ook Graves (1960:9-14) en Rose (1928: 187-188).
  47. Cirlot (1988:45). Dit is ook interessant dat Stockenström die kind skets sonder huig: hy is dus nie realisties-gesproke stom nie. Hy is net onbevoeg om die brei-R uit te spreek. Dit skakel met werklikheidsgegewe van die Hugenote aan die Kaap wat gou nie meer Frans (met die brei-R) gepraat het nie, maar 'n vorm van Nederlands. 'n Slim, maar bedekte, verwysing.
  48. De Vries (1974:1,2,52).
  49. Kind bespreek op bl.111-114.
  50. Cirlot (1988:90).
  51. De Vries (1974:6).
  52. Brink (1984:190) en Fowler (1973:10).
  53. Lewicki (1984:xii).
  54. Daarom is die sluier so 'n belangrike beeld in "Groot Ode" en DIE HEENGAANREFREIN wat beide apokaliptiese tekste is; sien ook Fowler (1973:10).
  55. Lewis (1965:196-197).
  56. Lewicki (1984:xvi).
  57. Fowler (1973:10).
  58. Lewicki (1984:3).
  59. Louw se sikliese konseptualisering kom na vore in sy sfeer/sirkel metaforiek: "oopgelate kring voltooi:/ mooi is die lewe en die dood is mooi"(VG73); dit egter duidelik dat daar net *een* siklus is wat voltooi moet word.
  60. Cirlot (1988:95,105).
  61. Dit beklemtoon weer God se egoïsme, net soos die vergelyking tussen God en die Narcissus-mite. Louw gaan egter hierdie stelling teë in die volgende paragraaf.
  62. De Vries (1974:341). Sien Van Vuuren (1989:95) oor THE OWL AND THE NIGHTINGALE.
  63. De Vries (1974:353).

64. Sien hoofstuk 3.2 waar rooi en die apokalips bespreek word.
65. HAT (1988:115).
66. De Vries (1974:344).
67. De Vries (1974:224).
68. Hennie Aucamp se "Bruidsbed vir Tant Nonnie" is 'n goeie voorbeeld. In "Paleontologie"(VVG34) word 'n "droë keisersnee" uitgevoer op die aarde.
69. De Vries (1974:224).
70. De Vries (1974:497).
71. SPIEËL VAN WATER (1973:66).
72. De Vries (1974:20).
73. De Vries (1974:53).
74. De Vries (1974:382).
75. Cirlot (1988:29).
76. De Vries (1974:52).
77. Cirlot (1988:276).
78. De Vries (1974:396).
79. Sien Hoofstuk 2.5 oor Allusie.
80. Cirlot (1988:187).
81. De Vries (1974:364).
82. De Vries (1974:25).
83. Verwysing na as (DH32).
84. Wilma Stockenström:"Gedig No.24" in MONSTERVERSE (1984:31).
85. 1 Korinthiërs 13:12; sien ook De Vries (1974:216).
86. De Vries (1974:309).
87. De Vries (1974:235).
88. VIR DIE BYSIENDE LESER (1970:51).
89. Van der Spuy (1981:102).
90. DIE KREMETARTEKSPEDISIE (1981:99).
91. HAT (1988:1274): "Uitdruk; beskryf; formuleer"; maar ook "Hervat; voortgaan; voortsit".
92. James Joyce (1986:644). Student's edition. The corrected text. Harmondsworth: Penguin Books.
93. "Suiwer Wiskunde"(VG182): stelling wat volg uit wiskundige verwantskap tussen teken en betekende is nie dinamies en groeiend nie.
94. Fowler (1973:101); sien ook Olivier (1977:142) se stelling dat selfs die aanhalingstekens in "Groot Ode" ironiserend is.
95. Fowler (1973:102).
96. Crossan (1975:26).
97. Coetzee (1988:9); vergelyk ook "Gewis, ons is nie water genoeg nie!"(VBL45).
98. Coetzee (1988:9).
99. Ook herhaal (DH35).
100. MONSTERVERSE (1984:18).
101. "Grense" in ALLEENSPRAAK(VG4).
102. "Ex unguine leonem" in TRISTIA(VG233).

#### AFDELING VYF

- 1a. N.P. van Wyk Louw:"Gedig XII" in TRISTIA(VG296).
- 1b. Bloom 1973:94

2. De Vries (1974:304).
3. De Vries (1974:508).
4. Crossan (1975:43).
5. Johannes 1:3.
6. Johannes 1:1.
7. Raper (1986:54).
8. Crossan (1975:11).
9. Crossan (1975:14).
10. Crossan (1975:17-18).
11. Raper (1986:64).
12. Bloom (1975:17).
13. Kategorieë is juis dodend en geforseerd; ek dink in elk geval Bloom skeep sy kategorieë half ironies.
14. Bloom (1973:14). Hier is ook 'n belangrike opsomming van die kategorieë wat Bloom skeep (1973:14-16).
15. Bloom (1975:15).
16. Bloom (1975:15).
17. Bloom (1975:16) en ook Bloom (1975:141).
18. Sien Hoofstuk 2.5 oor Allusie.
19. Bloom (1975:19).
20. Bloom (1975:18).
21. Soos vertaal deur Hambidge (1984:63) in haar Ph.D-proefskrif.
22. "Grense" in ALLEENSPRAAK(VG4).
23. "Ons moet die bitter taak" in DIE HALWE KRING(VG83).
24. Raper (1982:54).



BIBLIOGRAFIE

Abrams, M.H.

- 1971 A GLOSSARY OF LITERARY TERMS (Derde uitgawe). New York:  
Holt, Rinehart and Winston, Inc.

Bloom, Harold

- 1973 THE ANXIETY OF INFLUENCE. A theory of poetry. New York:  
Oxford University Press.
- 1975 A MAP OF MISREADING. New York: Oxford University Press.

Bosman, D.B. *et al.* (red.)

- 1984 TWEETALIGE WOORDEBOEK (Agste uitgawe). Kaapstad: Tafelberg.

Bredell, Marion

- 1979 IRONIE IN DIE POËSIE VAN WILMA STOCKENSTRÖM. (Ongepubliseerde  
M.A.-tesis, Universiteit van Stellenbosch.)

Brink, André

- 1984 "Writing against Big Brother: Notes on Apocalyptic Fiction  
in South Africa" in WORLD LITERATURE TODAY. Vol.58 No.2.  
Spring 1984: 189-194.

Cirlot, J.E.

- 1988 A DICTIONARY OF SYMBOLS (Tweede uitgawe). New York:  
Routledge & Kegan Paul.

Cloete, T.T.

1985 "'n Klinkende vergetelheid" in ENSOVOORT. 'n Tydskrif vir poësie. Jg.5 No.1: 3-4.

Coetzee, J.M.

1988 WHITE WRITING: ON THE CULTURE OF LETTERS IN SOUTH AFRICA.  
Yale: Radix.

Crossan, J.D.

1975 THE DARK INTERVAL. Towards a theology of story. Texas: Argus Communications.

De Villiers, M. *et al.* (reds.)

1985 NASIONALE WOORDEBOEK (Sesde uitgawe). Kaapstad: Nasou.

De Vries, Ad

1974 DICTIONARY OF SYMBOLS AND IMAGERY. Amsterdam: North Holland Publishing Company.

Dillistone, F.W.

1986 THE POWER OF SYMBOLS IN RELIGION AND CULTURE. New York: Crossroad.

Fowler, Roger (red.)

1973 A DICTIONARY OF MODERN CRITICAL TERMS. London: Routledge & Kegan Paul.

Gilfillan, F.R.

- 1985 "'n Afrika-kode by Wilma Stockenström" in ENSOVOORT. 'n Tydskrif vir poësie. Jg.5 No.1: 4-6.

Gilfillan, J.M.

- 1984 TRISTIA-INTERPRETASIES MET TOESPITSING OP "GROOT ODE". (Ongepubliseerde M.A.-tesis, Universiteit van Stellenbosch.)

Graves, Robert

- 1960 THE GREEK MYTHS (Vol.1 & 2). Harmondsworth: Penguin Books.

Hambidge, Joan

- 1984 DIE META-ROMAN - 'N DEKONSTRUKSIE-ONDERSOEK. (Ongepubliseerde D.Phil.-proefskrif, Rhodes Universiteit.)
- 1985 "MONSTERVERSE: 'n kunsteoretiese besinning?" in ENSOVOORT. 'n Tydskrif vir poësie. Jg.5 No.1: 6-11.

Howell, Clifford

- 1975 THE WORK OF OUR REDEMPTION. Tenbury Wells: Fowler Wright.

Kannemeyer, J.C.

- 1977 "Die geskubde taal van Afrika: Wilma Stockenström se VAN VERGETELHEID EN VAN GLANS" in STANDPUNTE (Derde reeks). Jg.30 No.6. Desember 1977: 36-42.

Lewicki, Zbigniew

- 1984 THE BANG AND THE WHIMPER. Apocalypse and Entropy in American Literature. Contributions in American Studies No.71. Connecticut: Greenwood Press.

Lewis, R.W.B.

- 1965 TRIALS OF THE WORD. New Haven: Yale University Press.

Louw, N.P. van Wyk

- 1962 TRISTIA. En ander verse, voorspele en vlugte 1950-1957. Kaapstad: Human & Rousseau.
- 1981 VERSAMELDE GEDIGTE. Kaapstad: Tafelberg/Human & Rousseau.

Marais, René

- 1985 "Poësiechroniek II" in ENSOVOORT. 'n Tydskrif vir poësie. Jg.5 No.1: 14.

Moynihan, Robert

- 1986 A RECENT IMAGINING. Interviews with Harold Bloom, Geoffrey Hartman, J.Hillis Miller, Paul de Man. Connecticut: The Shoe String Press, Inc.

Odendaal, Welma

- 1988 "Ek het 'n onregverdigde reputasie..." in DIE SUID-AFRIKAAN. No.14. April 1988: 42-48.