

Blikhoek

Fourie Botha (BTHJOH019)

'n Verhandeling ingedien ter vervulling van die vereistes vir die toekenning van die
graad

Magister in Lettere en Wysbegeerte (Kreatiewe Skryfwerk)

Fakulteit Lettere en Wysbegeerte

Universiteit van Kaapstad

2009

COMPULSORY DECLARATION

This work has not been previously submitted in whole, or in part, for the award of any degree. It is my own work. Each significant contribution to, and quotation in, this dissertation from the work, or works, of other people has been attributed, and has been cited and referenced.

Signature: _____ Date: _____

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.

Samevatting

Hierdie studie ondersoek aspekte van die kreatiewe skryfproses en sekere letterkundige uitsprake vervat in Joan Hambidge se roman *Kladboek* (2008). Die metafiksionele *Kladboek* se begeleidende implikasies vir beginner-digters word ondersoek met verwysing na Fourie Botha se manuskrip *Blikhoek* (ingesluit), 'n poësiebundel wat tydens 'n meestersgraad in Kreatiewe Skryfwerk aan die Universiteit van Kaapstad tot stand gekom het.

Summary

This study examines aspects of the creative writing process and some literary statements in Joan Hambidge's novel *Kladboek* (2008). The possible guidance for beginner-poets present in the metafictional *Kladboek* is examined with reference to Fourie Botha's collection of poetry titled *Blikhoek* (included), which came about during work done for a Creative Writing Masters degree from the University of Cape Town.

Blikhoek

Fourie Botha

Inhoud

Ek meld my aan op die perron van jou blik 1

I Bedgebied

X marks the spot 3
My Own Private Idaho 4
In die nag is jou lyf verbode 5
I Patroon 7
II Roep vir warm water, skoon handdoeke 8
In marmer skryf Rodin 9
Tussen die slaap 10
Litteken 11
Die gordyn in die kamer 13
Dit kom alles ná 14
Haikoe 15

II Blikhoek

Die twee Friedas 17
Cassinga 18
Owen Wilson 19
Lunch 20
Alien 22
Xenofobie 23
Tezcatlipoca 24
In die koerant: 'n slapende soldaat 25
Trompe-l'œil 26
S&M-kroeg 27
Nagsweet 28
Don't feed the lions 29
La Cage aux Folles 30
Lunch II 31
Flirt4free.com 32
St. Sebastiaan 33
War games 35
Vir spys en drank 36
Skaking 37
Berig 38
Doomsday-kluis – Noorweë 39
Berlyn 40
Durban buite seisoen 42
Ludzidzini 43
Ter voorbereiding vir die teëstaan van die grondeis 44
Nongqawuse 45

Rokeby Venus aan die Madonna	46
Vir die verbrande man Mugza (1973–2008)	47
In 'n Berlynse straat	48
Hiëna-ode	49
Dood van 'n tipograaf	50
III Ornitologie	
Drie minute voor die wekker	52
ek droom ek is in my ma se tuin	53
Die baas se huis sit teen die heuwel	54
Dié geskenk van my pa	55
Karavaanvakansies langs die see	56
Bloukopkoggelmander	57
Ornitologie	58
Ná kerk, Sondagmiddag	59
Erediens	60
Iemand het 'n lappop op 'n ashoop opgetel	61
Die maan is 'n ou matras waarop vele digters lê	63
My eerste Bybel	64
Veldskool op Pelgrimsrus	65
Wat maak ek met die goed op die kassie langs haar bed?	66
By die skoolhoof se begrafnis	67
die vuursalamander is water en asem	68
Nota	69

Ek meld my aan op die perron van jou blik,
wag dat jy my naam roep soos 'n kondukteur.
Kyk, kyk weer na die kode op die kaartjie:
'n amateur reisend na sy Emerald City.

Later staan ek restant voor die deur
van 'n reeds oorvol kompartement.
Vier uur op die nagtrein na Berlyn.
Toto, ons is beslis nie meer in Kansas nie.

I

Bedgebied

X marks the spot

Met ons eerste ontmoeting
teken jy 'n kaart na jou huis,
merk jou plek met 'n soen
en 'n verspotte potloodhart.

“Teken jy 'n kaart na jóú huis.”
Ek het 'n eie kop om te volg
en 'n verspotte potloodhart –
ek vra nie nuwe aanwysings.

Ek het 'n eie kop om te volg.
Vir 'n ruk is my kaart vermis,
ek vra nie nuwe aanwysings.
Ek het vermoed ek verdwaal

vir 'n ruk. Is my kaart vermis?
Merk jou plek met 'n soen.
Ek het vermoed ek verdwaal
met ons eerste ontmoeting.

My Own Private Idaho

Jy het oor my hart gery, lief
en ek het daardeur geslaap –
narkolepties soos River Phoenix
in die middel van die snelweg,
my skoene van my afgesteel.
Ek lê in die grootpad gestol
voor die roekelose verkeer
met geen gawe motorfietsryer
om my tot in die sloot te rol.

In die nag is jou lyf verbode:
“Moenie aan my raak as ek slaap nie”
maak daarvan ’n militêre sone,
’n oorlogterrein met granate en troepe.

Die smal Gazastrook deur die bedgebied
is ’n voetpad langs ’n grensdraad.

Deur die rook en mortiere
sou ’n mens kon aanhou stap,
verby die hoekpaal, die woestyn in,
sprinkane eet, velle dra, bly uitkyk
vir die een van die wye vlaktes.



I Patroon

I was insane with skill:

I made you perfect.

–“Speeches for Dr Frankenstein”, Margaret Atwood

“Stik ’n monster vir die jongspan,
naai tjoeftjaf ’n speelgoedman”.

So gesê so gedaan: ek kies die lap,
steek die puntjie van die gare
sekuur deur die oog van ’n naald,
dra die vingerhoedjie vir *in case* –
onder my vingers kry hy lyf.

“Gebruik knope vir die oë en neus,
(maak seker jy volg ál die stappe)
’n ou veter kan die grimas wees.

Werk growwe steke langs die slape.”

’n Halo dus – om jou af te rond,
jou koue vuis breek deur die grond.

II

Roep vir warm water, skoon handdoeke.
Stuur 'n kind om die mans te gaan haal:
Hy gaan sy geel oë knip. Hy's hier.

(Moet hom nie soen nie. Bid dat hy vrek.
Here, hoor hoe grom hy, sesvoettwee,
sy voël soos die balk deur sy nek.)

Óf:
Kry sy soom – jou handewerk – trek dit na.
Sien hoe hy sy kop houvas, vir 'n dokter vra.

In marmer skryf Rodin
die lyf ken die taal
van twee dansers
weet hoe die ruimte
tussen buik
en buik skulp
hande om 'n mot
vlerke driftig soenend
teen die wande
die insek verstil in klip
skryf Rodin in marmer

Tussen die slaap
en die nanag se halfslaap:
pulp fiction drome.
Ek lees, herlees, lees mis
soos ons bors teen blad
dié Mills & Boon verslind.

Met 'n skok ('n koffiekol
op die tipografie)
raak ek wakker en voel
dit is jou lyf hierdie –
nie die einde van die reëls
van 'n liefdesverhaal nie.

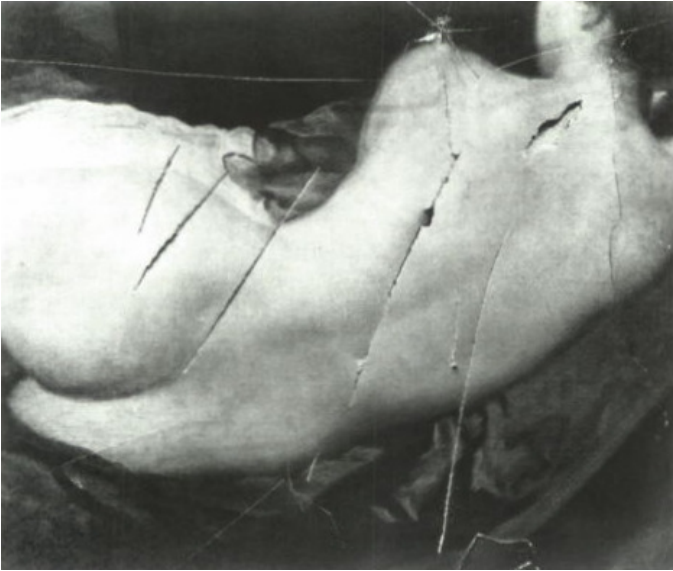
Litteken

Op jou lyf hou jy in vel
dagboek van die keer
toe jy gebloei het en
jou pa nie kon kyk nie.

Die naam van jou
eerste groot liefde
is 'n blou seël
getatoe oor jou bors.

Jou merke raak 'n aftel-
rympie in die donker opgesê:
Yna dyna daina das,
skotle wyna waina was.

Mens krap nie aan 'n roof nie,
hierdie wond was strategie.
Elke merk: 'n Achilles-
hak teen die keel.



Die gordyn in die kamer
wankel vorentoe en terug –
'n dronk bestuurder op 'n lyn.
Teen die hoek van die plafon
skyn die bedlamp 'n shevron.

Ek verneem jy verander
vanaand van roete.
'n Sestig-sone: ons gereelde liefde.
Jou aankondiging laat my kop draai.
Ek verdwaal in hierdie kamer.

Die M1 (Suid) swenk skerp verby.
Gaan noord! Gaan noord!
Jy wéét dis teen die wet:
'n U-draai op 'n snelweg.

Ek pluk die gordyn oop,
soek jou kar in die straat.
Die lamppaal voor die ruit
trek 'n sperstreep deur die aand.

Dit kom alles ná

Ná ek te hard na jou roep
omdat die vrieskas oop vergeet is,
ná die aandete, skottelgoed, ander goed,
ná die lou saambad-skietstilstand
en die nag, is die pomelo in die môre
bitterder as gewoonlik, vertrek jy
op jou reis na 'n rooi maan.

Haikoe

Dié doodstil oggend –
nageboorte van die nag –
liefde se naelstring.

II

Blikhoek

Die twee Friedas

Tweeling van my met die wit rok
soos die doek van 'n skilder:
uit ons drup dieselfde bloed
soos die voetstappe van baie kinders.

Ek omarm jou met my are,
bied kleur vir die inkkwad op jou skoot.
Hou vas my hand, vasgegroeide selfstudie.

Op hierdie Dag van die Dooies sit ons
oopbeen ná die bevalling:
Diego as seun lag stil op my klein portret.

Sien – die klippie in my hand
is die skedel van 'n kind.
Kind en skildery dra swaar
aan een verskriklike raam.

Cassinga

ingegee deur 'n foto van John Liebenberg

Here, hoe gee 'n mens
'n byskrif vir so 'n foto?
Twee troepe: bronstig
na 'n stort – sonskyn
op hul bruin flanke
(jy kan jou die kontoere
van hul roere net-net
onder die handdoekies verbeel) –
slenter oor die parade
verby 'n bult ontbinde mens:
'n hoop verkoalde film
op 'n draagbaar, beurend
teen die donkerkamers
van die brein.

Owen Wilson

Op 'n verlate Los Angeles-strand,
oënskynlik onbewus van die kamera:
technicolor akteur, komediant.

Jou gesig gedraai na die son is stil:
verligte Christus op 'n fresko
in die aangesig van 'n blink engel.

Dié analogie het jy nie versoek nie:
op die muurskildery skimmel kolle
nes die blomme op jou baaibroek.

Hiér, waar die telefotolens gretig skaaf
oor jou pols se vou, poseer stigmata
soos 'n pin-up vir die fotograaf.

Lunch

Na 'n foto geneem tydens die skiet
van die *Les Dieux du Stade*-kalender (2004)

Hier, lyk dit my, kom die twee here van
Manet se middagete tot 'n einde:
twee lede van die Franse rugbyspan,
kaal soos Adam of die *dieux* van hul kalender,
boude en rûe na die kamera,
drink die *polaroid*-elikser in –
die fotograaf se offerande en eie ambrosia.
(Hy is steeds buite sig.)

Klassiek in swart geklee
staan die vrou die twee en bekyk.
Die bloes sonder moue wys sy's ook Frans
en miskien 'n dubbelhandige Amasone
as sý nie na 'n godin kan lyk.

Die bordjie is dus nie verhang,
maar slegs vervang
deur 'n klein, blink papiervierkantjie.



Alien

'O, my mollige geliefde!
dink die klein perdeby
as sy voelers oor die lyf
van 'n volronde ruspe streef,
sy angel 'n planter vol bitter saad.

Binne twee weke swem die larwes
soos klein drake in die primordiale sop:
ruspebloed is vrugbaarder
as enige groen weiveld.

Dikgevreet boor die bloedjies
deur hul ruspe-ma se vel: een
blinkwit maaier na die ander:
Like mother like son
op die pastorale rand van 'n blaar.

Die ma se kop haak uit, sy spin blind
haar laaste sy in fyn wiegies,
beskerm haar bedorwe kroos
met haar laaste asem.

Opgeskote bytjies kou
weldra deur kokonne:
die ma is 'n hokie vlieëmis.

History grinds on.

Xenofobie

Op die teer kniel 'n man van beton:
'n spuiet het tot in die straat geval.
Hy grom, kwyl nie water nie
maar vuur, sy gorrel is gaar.
Die manne in blou gee hand,
blus die monster tot sement.
Dié man is 'n onbekende woord.

19/08/2008

Tezcatlipoca

By 'n afbeelding in die Britse Museum

Op 'n dag sou 'n mosaïek
van son flits teen jou kroon
van turkoois en ligniet –
skaduweegod van die spieël –
die hart van elke soldaat
weerkaats in jou oë.

Gebind aan die heup
van 'n gedugte kryger –
grusame generaalslapel –
sou jy, kopbeen uit die hel,
grynslag vir die tenger
toe oë van die vyand.

Bekyk nou jou Nuwe Wêreld
in die Mexiko-saal
van die Britse Museum.
Heer Christy, bekende antikwaar,
het jou lank reeds bekom
en hierheen geneem.

Hul hande het jou sorgvuldig
aan die kaak monteer,
teen vog en muf bewaar,
star belig – ongeblinddoek
gelaat voor die peloton
van 'n duisend oë.

In die koerant: 'n slapende soldaat –
sy masjiengeweer vir eers gelaat
aan die koppenend van die bed.

Die kaal voete is benerig, wit
soos dié van Italiaanse piëtas
gekap uit die hardste marmer.

Die stram arm van die kolf
vir eers verskuif, buite bereik
van die snellervinger se droom.

Koelbloedig slaap hier 'n soldaat.

Trompe-l'œil

By Robert Capa (1913–1954) se foto
Death of a loyalist soldier, 1936

Hulle sê jou beroemde foto, gekiek
tydens die Spaanse Burgeroorlog,
was 'n kierang: die troep voor jou lens,
deinsend met 'n koeël deur die kop
was 'n poseerder, eintlik net soos jy:
mnr. Capa, gebore Andre Friedmann.

Jy hou jou kyker vir die gek (sê hulle)
nes daai video van die maanlanding
iewers geneem in 'n Amerikaanse skuur
deur niemand anders nie as Kubrick nogal.

Dit was geen liegfabriek toe jy jou laaste skoot
in Viëtnam neem nie: nes jou soldaat
is jou dood vir 'n oogwink in tyd verstrik,
moes jou eertydse naam voor Der Führer swyg.
Weet die hulle-sê's dan nie?
In war, truth is the first casualty.

S&M-kroeg

Uitgerus in jeans en leer,
gekose kleur is swart.
Gelykgestel: pret en seer,
die liefde hier is hard.
'n Soeklig periskoop verward
deur die reuk van sweet en pis –
sy oog wys waar die manne is.
Pyn spoel oor 'n bleek gelaat,
was weg die leer se lus:
abattoir ejakulaat.

Nagsweet

Vir JdL

Ek vind my kopie in 'n cubicle
tussen die boekesteune van jou balls.
Ek blaai dit oop, lees die reguit reëls
met my bysiende tong, proe die titel.

Don't feed the lions

Op "safari": 'n busrit deur 'n privaat park
saam met veertig professore uit Europa.
Die kamp heet Pumba (die logo 'n vlakvark),
die rede: 'n Shakespeare-kongres in Afrika.
Vir vier dae hang ek aan die lippe van dié
wat weet van La Scala, Oxford, polemika;
hang uit saam met die Ou Wêreld-akademie,
my moed begewe my as ek 'n vraag wil vra.
Tydens die namiddagrit deur Kamp Pumba,
terwyl ons na luiperd en olifant soek,
gryslag twee maer ou leeus vir die kamera
en druk 'n grys heer sy hand in my broek.

Ek veins onbegrip as hy my "room number" vra:
Shakespeare heet g'n "Wikkelspies" hier in Afrika.

La Cage aux Folles

Aanskou hulle, my geveerde vriende:
Pienk Stetsons op die krone
(Ge-diamanté, natuurlik!)
en wit boa's lossies om die nek.

Die ooglede fladder verruklik,
die metafore koer over the top
en Og! die tonge is tog so skérp
(vinkievlerke in my boomslangbek).

Lunch II

'n Kaalkopskilpad voor die sauna
bekyk die latte soos groen blare.
Steek hy sy klein koppie uit die dop,
vreet ek hom pens en pote lewend op.

Flirt4free.com

laatnag-porno:

'n live chat met model: Kyle

jou username: Picasso

“how big u are Kyle”

tik GuyBeef

Kyle LOL en vat suggestief

“let’s see some feet

strip 4 us Kyle”

skryf Horny Pete

“my dick is SO hard

picasso, swipe ur card

for a private show”

jy betaal vir 'n kans

om alleen te kyk,

om vir Kyle te sê

hoe hy nader kan lyk

St. Sebastiaan

Na 'n reeks kunswerke deur Peter Colstee

Dié skilder hou die kwas stewig vas:
Rooi van lus gaan hy Sebastiaan
se gladde torso pers.
Die dowwe derde hand
is reg om penorent sy drif
na só 'n lyf op Basjan neer te skryf
waar daar nouliks pyle brand.



War games

I

My loverboy glo in democracy:
hy's 'n give-all-chaps-a-chance man.
Goed bekend met BEE,
hy skeer my oor dieselfde kam.

II Buite sig

“Out of mind, if yonder”
sal my liefeling sê, sou jy hom vra.
Maar op “Absence makes the heart grow fonder”
marsjeer ek vir my Coup d’etat.

Vir spys en drank

Sit aan, sit aan vir blonde jafel
in die slaai van 'n deurmekaar bed.
Die jong bravade, skaam garnaal,
hoe kon ek my dié maal belet?

Die hoofgereg is ryk en geurig –
ons altwee eet ons knuppeldik.
Die jongeheer lag tog te lekker –
hy vind my grappies ongeskik.

Vir nagereg: 'n duur sigaar
en vir meneer: 'n ou konjak,
gestoofde peer en warm vla –
hy voel die aand is halfgebak.

Ons rekening, dié moet betaal word.
In die kombuis stol vet op 'n bord.

Skaking

KwaZulu se kinders het bloed geskenk.
In Umlazi, vroegdag by waShaka,
het verpleërs in wit pakke die druppels
soos stringe pêrels uit are geryg.

Maar dié vrag is voor die skool ingewag,
'n halssnoer geruk van die voertuig se bors,
die steriele plastiek lê geprik in die son
die grond in Umlazi drink dors.

Berig

In Shayamoya, by Umzinto:
vyf lyke in die suikerriet gevind.
Die jong vroue was slegs half geklee –
'n maer hond het een se lip verslind.

06/11/2007

Doomsday-kluis – Noorweë

Naby die Noordpool, op Svalbard:
'n doomsday-kluis onder sneeu gebou,
'n boksie met die wêreld se saad
deur die saaiër in 'n skuur gehou.
Weggesluit vir vog in digte sale,
in 'n Arktiese peul van beton: pitte
vir koringkuiwe op Oupa se lande;
weggooi-mielies langs Nomi se hut;
Ma se rooiwang-tamaties en waatlemoen.
Vlugsout vir die aarde se floute,
afgemaai deur global warming,
ná die cumulus van sampioen.
Maar wie sal die tombe se saadjies natlei,
die groente ligdag na die leë mark karwei?

Berlyn

In Berlyn vloei die verkeer glad
tussen kapitalistiese katedrale
van die nuwe Alexanderplatz.

Die graffiti is konsensieuse tipografie.
Geen golf van haatspraak spat geel sterre
teen die bakens herbou ná die oorlog nie.

Nêrens hang 'n foto van Der Führer
aan die groot klok nie, selfs nie
in die Jodemuseum van Libeskind.

En van die Muur is slegs 'n paar
panele oor – die res netjies in sakkies
geseël – brokkies nuus vir toeriste.

Berlyn – so reëlmatig soos rym –
word hoekig verpak in klipsuile
naby die Brandenburg-hek.

Die geheue is 'n poel
waarin granietvisse roer.



Durban buite seisoen:
'n drenkeling uitgespoel
op die verlate strande.
Ek verdwaal in die strate
van dié lyk se longe.
Net Johan van Wyk staan
in die oop deur van Xxxposé
langs die toe Dada Motors.

Sou hy dié Durban ken?
Koud, soos 'n gevlekte vis?
Weet hy dat Stangerstraat
nou Stalwart Simelane;
Coronationstraat
nou Dr Xaba Road is?
Sal hy my van 'n kaart
na buite kan voorsien?

Of is hy slegs 'n digter
in Mini Town se strate
geleë op die promenade
waar niemand meer kom nie,
te bang om die miniatuur-
stadjie uit hul jeug te sien,
geruïneer deur die attack
of the 50 ft necrophiliac?

Ry, ry weg van die see
na die taxi-rumoer by Berea
waar 'n mes nog warm lê
teen 'n lies, vroue
steeds vies kan skreeu.
Waar die reuk van sweet
en semen nog die stank
van die hawe kan skoor.

Ludzidzini

'n Rivier in vloed vloei padlangs
as duisend man stroom
na die Fees van Eerste Vrug.
Die jonges dra latte
vir die koningslaer.
Swaer wolke vee die lug.

Die dreunsang prys die offerbul
– *inkomo eyezindlu* –
die dier met die hutte op sy flanke.
Skemer word hy vasgekeer,
sy strot gewurg, verskeur
met die kaal hande.

'n Wolk breek as die nag
sy bloedmond spoel,
'n bliksemslag as hy *Incwala* sê.
Die wit sekond wys bees en reën
as oeste aan die druppels voel.

Ter voorbereiding vir die teëstaan van die grondeis:

Lê stambome uit soos pale vir nuwe drukgange.

Oes foto's van die grootjies soos koring.

(Hoop Ouma Sÿbilla se blik uit die verlede
is nie soos dié van 'n steeksmuil.) Neem hul grafte af –
die name soos kontoerwalle in die steen:
hier lê ons al van toentertyd, bid ons vir reën.

Nongqawuse

Hierdie vallei dra swaar
aan die klank van my naam.

Intambo kaNongqawuse

is waar die breë bors
Sifuba-Sibunza en Napakade,
die Ou Een, saam met 'n ander gees
hul gesigte in die kalm poel
kom was het soos drie donker mane.
“Brand af die oeste, maak dood
die bees. Ons stuur 'n rukwind
soos nog nooit tevore,
waai die wit gedrogte
oor die rotse die see in.
Dit is ons wil.”

Voorvaders behoede my ek is nie
'n profeet nie, net veertien en 'n meisie.
Hoe snoer ek hierdie skril woorde
om die nek van Sarhili?

Hoor hoe hoes die diere.
Die witman se kudde
dra vreemde peste. Ons lande –
motgevrete longe na die koms
van sy voorosse.
Was julle hande.
Kyk na die Ooste.
Die son sal 'n buil wees
vir die bloed van baie beeste.
En ná die bloedrooi bal:
Verlossing soos geboorte.
Kry reg die slaggoed,
dit is my uur.

Rokeby Venus aan die Madonna:

“Toe Laszlo Toth jou met sy hamer verniel,
(Afvlerk-moedertjie, suster van my,
jou kaalbas-tweeling met die rosige dye)
kón ’n mens jou sien koes in my spieël,
so sekuur deur Cupido na my moer gemik?
Ek is die mooiste mite, het Mary R. gestem
toe haar mes oor my blad en boude kruis,
sewe karwatshale om presies te wees.
My seun verskyn saam met my op dié portret,
verwek deur sy pa en die groot O –
so nooit as te nimmer begryp in jóú bed.
Of hulle nou met luste of Liefde kom,
ons twee sit steeds met die gebakte pere:
flenters lywe vir ongeskende menere.”

Vir die verbrande man Mugza (1973–2008)

Begrawe lê jy onder die tambeira-boom.
Jou oom het dié keer meel en grondbone
om die stam gestrooi soos die blommetjies
in jou kinderprenteboek, *Karoo Blossom* –
'n verwelkte visum vir Egoli se poorte.
Jy was bouer, vertroueling, pa van drie.
Vir een Sondag selfs *hot off the press*,
vir die nuusfotograaf 'n *sizzling success*
toe die rond-en-bontstaners gemeen het
dié Mosambiekse *kwerekwere* is te blink.
Nou, waar jy geblus onder die vuur
van bekende sterre lê in 'n eie kis,
dink jy ook, soos Drummer Hodge,
hoe vreemd dié kontinent se hemel is?

In 'n Berlynse straat
tel ek 'n klein reismaat op:
'n wollerige King Kong,
eens op 'n tyd 'n sleutelring.

Maande later sou ek
die apie van 'n Joodse kind
onthou: verlig agter glas
in die museum van Libeskind.

In my kopkamers raak dit moeilik
om die ape uitmekaar te hou:
die sleutelhouer lê nou agter glas,
die speelding in Berlynse strate.

Hiëna-ode

Well, heart, out of all this
carnage, could you do better?

– “Vultures”, Margaret Atwood

Aan die lagters langs die graf,
die spotters van gebrek,
sproetgesig speelgrond-drek,
bullebakke van die veld:
sit aan om die karkas
met julle truie vol gate.

Aan die tarters van die Groot Vyf,
die curio-beeltjies styfgevryf,
(die leeu op die bors van 'n dik toeris
weet niks van wat Woensdae in 'n asblik is):
die sirene van hierdie tafelgebed
word vannag die seën wat die dier kan red.

Vreet die hartbees se lippe.
Dans Grieks met die tong.
Mag die gal 'n driegang word.
Klink 'n glas op die nasmaak,
laat 'n fooritjie vir die vlieë.
Suig die bene, breek die bord.

Dood van 'n tipograaf

Jy lewer 'n skoon stel proewe af,
netjies toegedraai in bruinpapier
soos 'n pakkie koedoebiltong
deur 'n ma na 'n koshuis toe gestuur.
Die teks lê in bladsye opgekap,
lettertipe en boekontwerp,
'n handvol growwe sout bepaal.
Jy verskaf proefblaai al vir jare,
maar vanmôre bokspring 'n woord
halstarrig in jou borskas,
wreek jou slagding hom finaal.

III

Ornitologie

Drie minute voor die wekker –
'n dringende droom versend
soos 'n e-pos uit die sale
van die onbewuste:

My pa staan op 'n leer,
kyk by 'n venster in,
die maan 'n stralekrans
agter sy lang hare
(naels en hare hou
glo steeds aan met groei).
Wees versigtig, sê 'n man
met 'n potlood deur sy nek,
sy gesig gevlek soos een
of ander strokiesheld.

Ek skryf die droom neer.
'n Venster klik toe.
Die dag se rumoer begin.

ek droom ek is in my ma se tuin
'n ou man met 'n petjie op sit langs 'n vuur
ek weet dit is die horrelpoot
sy hand is krom soos 'n gebreekte baksteen
as hy opkom sit ek my hond op hom
die gryshaarwolf hap na sy kuit
soos hy deur die draad seil
ons weet hy gaan 'n gedierte word
hondsdol muishond gryp die teef
sy tande oor die hondekop draai
soos die doppie op 'n koelrankbottel
Coca-Cola spuit oor my ma se aalwyne
blus die blommevlamme om die dooie hond

Die baas se huis sit teen die heuwel
en die klase bly steeds langs die skuur.
Die toppe van baie vingers
is al deur sy vleissaag afgeskeur.
Maar die duiwel sorg vir sy kinders.
Dit reën soos die boer georder het:
vanaand is daar skaapkop op die vuur.

Dié geskenk van my pa
(soveel meer aanskoulik as ma
se gewone liefde: heel klere,
gesonde kos, nodige dissipline)
was 'n kleurvolle kermis:
ek wen 'n hoenderhaantjie
by die skool-tombola.
Pa is hoof, sy blinkoog-
juffrou glip die wennommer
in my klein koevertjie
sonder dat ek sien,
knipoog skelm vir Meneer
as sy haan uit die doos wip,
drie yslike kraaie gee
toe Ma die saal nat-oog verlaat.
Sy het gehuil van die lag,
sou sy nog jare daarna vertel.

Karavaanvakansies langs die see

Jy volg 'n man oor die kampeerterrein
na die feëtjiesbos van jou kleintyd
aan die voet van die Bobbejaanberg.
Sy naam is nie tersaaklik nie.

(Sigbaar deur die bome: die reuse-aap
met elke perlemoerduik uit te maak
in die kontoer van die krans,
jou eie wakende King Kong.)

Nadat jou jong mond sy voël
gretig omvou, sy saad die varings
van jou wenkbroue gesalf het,
verklaar hy jou vrot.

Die feëtjieplek lê vol kondome,
en tussen die plante: die mis
van een of ander primate.

Bloukoppoggelmander

Stil-stil sit jy –

'n skurwe hakskeen teen 'n rots –
en bekyk die Sandy Bay-rumoer.

Die fyn stekels langs jou rug
is soos die stoppels baard
in my broer se geërfde
Philips shaver.

(Onthaarde meerkatte –
die manne gesonbril en geolie –
bespied die strand met waterige ogies.)

Jou vel is koud soos ligene.

Van hierbo het jy al alles gesien.

“Gods,” dink ek, “wat soek ek hier
klein Tiranosaurus?”

Jou oë trek skrefies, jou stert 'n streep
soos die voue in my pa se hand.

Ornitologie

Ek raak sewe, my pa is skoolhoof,
laat my dié dag vir Haantjie wen:
hy trek die wenlootjie kamma
uit 'n hoed op die skoolkermis.

Vir my volgende verjaardag
koop Pa vir my 'n papegaaï:
Piet Pierewiet leer nooit praat nie,
ontsnap die Sondag uit sy koutjie.

Op sestien reken ek af met Roberts
se *Birds of Southern Africa*
trek spesie vir spesie dood op 'n lys,
pik deur die dop van 'n kleine dorp.

Nog later het ek 'n voëltjie hoor fluit:
my ma het vir Piet namens Pa gekoop;
en Haantjie was myne s'nder truuks.
Ma het dit vreemd 'n geluuskoot genoem.

Ná kerk, Sondagmiddag:
die grootmense slaap.
Oom Jaap vertel my
van Marie, sy meisie.
In die hoenderhok
maak sy rug vliegoë
teen die ogiesdraad.
Haar borsies is glo
so sag soos kapok-
hennetjies maar
vanmiddag is sy
vér op kosskool,
sy knieg teen my dy.
“Een voël in die hand
is darem meer as twee
in die lug,” knik hy.

Erediens

Langs 'n hoofweg, in 'n kerk,
honderd kilo's na die naaste dorp,
sing 'n gemeente, dertig lede sterk,
die gesang "O Goedheids Gods".

Dis warm. Die banke laat merke
op die mans se wit hemde –
baadjies is wreed in die bloedige hitte –
dreunende dakwaaiers doof die gesing,
vensters gaap wyd, bring geen bries.

'n Ligte steuring in my pa se stem
as 'n swaeltjie die kerk binneswiep,
opswenk na die dak waar die waaiers is.
Op, op, steeds op. O Goedheid Gods.
Niks gaan kan keer: dié klein ontmoeting
van lem, vlerk en veer.

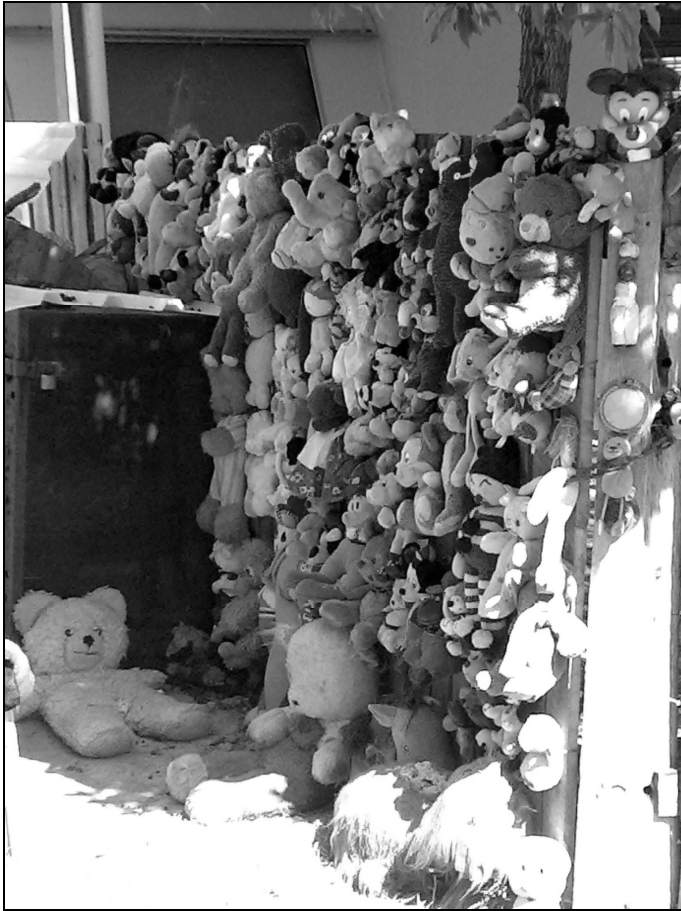
Stil stap my pa om die voëltjie te haal,
tussen twee rye banke kry hy die swael.
Hy loop kerk uit met die vlerkaf vlieër,
knak die fyn nek buite die deur.

Iemand het 'n lappop op 'n ashoop opgetel

'n Man uit Gansbaai het haar Saterdag opgepik.
(Sy was heel en het geblink, haar polsslag,
'n vinkie in die keel, klap vlerkies onder vel.)

Teddiebere hang gejanfiskaal aan die heining
om sy karavaan. Die bure vra nie vrae nie,
kla slegs as die teddies muf ruik na die reën.

Die bere beraam planne. Hulle wil haar kroon:
gunsteling-speelding vir die oom. Hy keer hul
hoeka reeds die rug; noem haar sy klein prinsessie.



Die maan is 'n ou matras waarop vele digters lê,
rooi rose verslete lakens van die romantiek.
Soos 'n ruiker van plastiek op Valentynsdag,
“Little Drummer Boy” oor die radio Sondagmiddae.
Soos die bondeltjie liefdesbriewe in my laai
van 'n meisie af, al lê ek wakker oor haar broer,
so is die maan 'n ou matras waarop vele digters lê,
rooi rose verslete lakens van die romantiek.

My eerste Bybel

Openbaring 5

Wie is waardig om dié boek oop te maak?
Die verse versigtig geasterisk,
God se beloftes dat Hy oor jou waak
netjies met pen onderstreep, aangestip.

Wie mag die sewe seëls breek?
Die briewe van jou skoolvriend lees?
Boekmerk by 'n vergete preek:
Die Here sou jou herder wees.

Wie kan na die foto's kyk
van jou dooie troetelhond
of weet hoe het jou ma gelyk
voor sy bril gedra het?

Ek is die een met sewe oë
die sykruis is 'n swaard in my mond.
Slaan die boek óóp; slag my lyf.
Pa het my naam voorin geskryf.

Veldskool op Pelgrimsrus –
speel weermag soos ons pa's:
bou skuiling, marsjeer 'n nagmars
met kaart en kompas.
Een onweersaand hanteer ek
'n slangetjie soos 'n vetplant
onder toesig van Oom Gys die gids.
Die krag in die saal gaan af.
Elektries krul die slang.
Soos goud hou ek sy kop vas.
Jare daarna verdwaal ek
steeds deur pikdonker sale,
skyn die slanggif in my hand.

Wat maak ek met die goed op die kassie langs haar bed?
Haasbek smile ek en my broer op 'n foto in 'n Checkers-raam.
“God red” steek uit haar Bybel, staan op my Graad 2-boekmerk.

Die rainbow-coloured tissues en Peaceful Sleep smyt ek uit.
Vir die meid: 'n bedlamp sonder skerm en kat-ornament
gewen by 'n basaar van ons Nederduits Gereformeerde Kerk.

Kietsie se oor is steeds missing na ek en boet mekaar wou bliksem.
Sy vuis bars dié dag deur 'n vensterruit soos 'n aar in 'n kop.
Julle breek my goed, hou op, was haar enigste verweer.

Die vuis se bietjie bloed het ons nie tóé reeds laat vermoed:
nege lewens is te oud geskat vir 'n porselein tombola-kat.

By die skoolhoof se begrafnis:
staan die rugbyspan 'n ertewag
(die ouer seun speel blokfluit)
die jongste klem sy rugbybal.

“Staan die rugbyspan 'n ertewag
na die graf?” “Is daar middagete?”
Die jongste klem sy rugbybal:
biddende hande teen sy pa se kis.

Ná die graf is daar middagete.
Toebroodjies lê gedeel soos
biddende hande. Teen sy pa se kis:
druk vingers in die hout se oë.

Toebroodjies lê gedeel soos
die ouer. Die seun speel blokfluit:
druk vingers in die hout se oë
by die skoolhoof se begrafnis.

die vuursalamander is water en asem
hy soek 'n gaatjie in verrotte hout
kielie die grond met sy aspersielyf
hy trek die swaelreuk in sy lawa-longe in
eiers van reuse-pouoogmotte bot
in die kompos kraak dooie duisendpote
gooi jy die stomp op die vuur verskyn
hy soos 'n verdwaasde lampgees
die klein draak skarrel na die skadu
sluk sy stert in voetjie vir voetjie

Nota

- a) Robert Capa se foto *Death of a loyalist soldier*, 1936, verskyn op p. 6.
- b) *Die twee Friedas* (p. 17) deur Frieda Khalo, 1939.



- c.) Die akteur Owen Wilson (p. 19) probeer in 2007 selfmoord pleeg deur 'n oordosis pille te neem en sy polse te sny. Op 'n foto wat hierna van hom geneem is (p. 34), is die littekens duidelik sigbaar.
- d.) 'n Afbeelding van Tezcatlipoca in die Britse Museum (p. 24):



- e.) Peter Colstee se kunswerk (p. 33) met St. Sebastiaan as tema:



- f.) Die jaarlikse Fees van die Eerste Vrug (p. 43) wat by die koninklike Swazikraal, Ludzidzini, gehou word, staan as “Incwala” bekend. Die gedig verwys na die volgende Nguni-patroon soos beskryf in die boek van Marguerite Poland en David Hammond-Tooke, *The Abundant Herds: A Celebration of the Nguni Cattle of the Zulu people* (2003, Fernwood Press), met illustrasies deur Leigh Voigt:



inkomo eyezindlu – “the beast which is houses”

- g.) “Intambo kaNongqawuse” (bl. 45) beteken “Vallei van Nongqawuse”. Sifuba-Sibunza (bl. 45) se naam beteken “Die Een met die Breë Bors”. Hy was een van die twee voorvadergeeste wat saam met Napakade, “Die Ewige Een,” aan Nongqawuse verskyn het.
- h.) In 1972 val ’n kranksinnige geoloog, Laszlo Toth (p. 46), Michelangelo se *Piëta* met ’n hamer aan. Mary Richardson kerf in 1914 sewe hale in die *Rokeby Venus* (ook bekend as *Venus by haar spieël* of *Venus en Cupido*), Velázquez se enigste oorblywende vrouenaakstudie (p. 12). Sy doen dit uit protes teen die inhegtenisname van die suffrajiet Emmeline Pankhurst. Jare later erken

Richardson dat sy nie van die manier gehou het waarmee mans na dié skildery gekyk het nie.



Die *Rokeby Venus*.



Laszlo Toth se aanval op die *Pieta*.

- i. Bladsy 47: Ernesto Alfabeto Nhamuave (1973–2008) word op 19 Mei 2008 tydens xenofobiese geweld aan die brand gesteek. Die nuusfotograaf Simphiwe Nkwali neem foto's van die gebeure en woon sy begrafnis by – *Sunday Times* 08/06/2008.

Joan Hambidge se *Kladboek* (2008) as rigtingwyser vir die
manuskrip *Blikhoek*

Fourie Botha

Inhoud

I	Inleiding en motivering vir die metode	1
II	Motivering vir die hibriediese aard van die teorie	4
III	Die teks as verhouding/die geliefde raak die geskryfde	7
IV	Verhoudings as stimuli vir kreatiwiteit	12
	a. Liefdesverhoudings	12
	b. Jeugherinneringe oor die verhouding met die gesin	14
	c. Die bundel as fotoalbum of “little black book”	16
V	Skryf as terapie en transformasie	19
VI	Tersaaklike uitsprake oor die letterkunde en die skryfproses	22
	a. Die onbewuste	23
	b. Die ideale leser en die sensurering van die kladboek	26
	c. Die gedig is nie ’n getuigskrif nie	35
	d. Die chora	40
	e. Die klip moet klipperiger	42
VII	Die skrywer as aasdier of dief	45
VIII	Skryf as die soeke na die self en transformasie van die self	47
IX	Skryf as reis en reis as ’n soeke na die self	51
X	Stilte en afsondering as impetus vir skryf	53
XI	Uitgelewer aan die skryfproses – die skryfdwang	56
XII	Slotopmerking	58
	Verwysings	59

I Inleiding en motivering vir die metode

Hierdie studie ondersoek aspekte van die kreatiewe proses en sekere letterkundige uitsprake vervat in Joan Hambidge se *Kladboek* (2008) met verwysing na Fourie Botha se manuskrip *Blikhoek*, 'n poësiebundel wat tydens 'n meestersgraad in Kreatiewe Skryfwerk aan die Universiteit van Kaapstad tot stand gekom het en saam met hierdie studie ingehandig word.

Kladboek vertel van 'n liefdesvierhoek tussen vier karakters: Die Skrywer, Die Geliefde, Die Vrou en Die Man. Wanneer Die Skrywer by Die Vrou betrokke raak, loop haar verhouding met Die Geliefde tot 'n einde. Die Vrou se eks, Die Man, raak by die verhaal betrokke wanneer hy op sy beurt 'n verhouding met Die Geliefde aanknoop. Dit is 'n roman wat van menige genre gebruik maak om oor liefdesverhoudings, die skryfproses en reis te besin.

In *Kladboek* (2008) word die skeiding tussen die werklike persoon Hambidge en die karakter Die Skrywer geïdentifiseer en oënskynlik by tye opgehef. *Kladboek* bevat byvoorbeeld resensies, artikels en essays wat onder Hambidge se naam in die pers verskyn het en die karakter Die Skrywer erken op haar beurt outeurskap van Hambidge se gedigte. Op p. 89 haal Die Skrywer byvoorbeeld een van haar gedigte aan, 'n gedig ("Die gedig as getuigskrif") uit die bundel *En skielik is dit aand* wat Hambidge in 2005 publiseer. Hierdie oorvleueling van Hambidge en Die Skrywer maak dit moontlik om *Kladboek* in hierdie studie te beskou as 'n argief waarin sommige van Hambidge, as mentor in die kreatiewe skryfwerk, se uitsprake oor letterkunde en die kreatiewe proses geliasseer is. Hierdie stelling vereis dat die skeiding tussen Hambidge en Die Skrywer in *Kladboek* vir 'n wyle ópgehef moet word en dat 'n fiksionele skrywer as 'n soort buikspreker vir Hambidge die dosent moet kan

optree. Al is hierdie tydelike versoening tussen Hambidge en Die Skrywer problematies, is Die Skrywer die enigste beskikbare mentor wie se uitsprake in hierdie studie verifieerbaar is. (Daar bestaan byvoorbeeld geen transkripsies van wat in Hambidge se kreatiewe skryf-werkswinkels gesê is nie.) Deur Die Skrywer se woorde as 'n tipe (gefiksionaliseerde) eggo van Hambidge se woorde te beskou, raak aanhalings in hierdie studie naspeurbaar.

In diskoerse waar so 'n opheffing van grense tussen die skrywer en die skrywende karakter nie toelaatbaar is nie, kan Hambidge uit die vergelyking Hambidge ≈ Die Skrywer gelaat word en hierdie studie bloot as 'n stuk werk oor die letterkundige uitsprake van 'n fiksionele skrywer gelees word. Margaret Atwood oorweeg sowel werklike as fiksionele skrywers wanneer sy skrywers se redes vir skryf ondersoek in haar inleiding tot *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing* (2002:xix). Die skrywende karakter se uitsprake oor die skrywerskap blyk dus net soveel seggenskap te hê as 'n werklike skrywer se uitsprake. 'n Besluit om Die Skrywer in *Kladboek* as 'n totaal fiksionele karakter te beskou, sou egter die kompleksiteit van die konsep “Die Skrywer” in die roman verskraal en die spel wat Hambidge met die leser speel vereenvoudig. 'n Opmerking deur Hambidge oor Gerrit Olivier se studie oor Koos Prinsloo, *Aantekeninge oor Koos Prinsloo* (2008), is hier ter sake: Hambidge verskil met Olivier wat sê dat “ek-figure wat as outobiografies aangebied word, nooit sonder meer met die konkrete skrywer vereenselwig kan word nie” (Olivier, aangehaal in Hambidge, 2008b). Volgens haar kan Prinsloo se tekste as “outobiografies” óf as “konstrukte” gelees word.

Kladboek kan as 'n metaroman beskou word. In 'n essay oor die metaroman haal Hambidge die volgende definisie van J.B.S. McDermott aan: “The novel is experienced as a process of reading and writing, and its formal unity, while being directed to a

perfected end, is a unity of process . . . [p]rocess and self-conscious fictiveness are features of the modern metanovel” (in Hambidge, 1992:293). Die metaroman is ’n roman oor ’n roman en bevat gevolglik uitsprake oor letterkunde. In die roman noem Die Vrou, Die Skrywer se geliefde, haar boek “ ’n roman oor ’n roman oor ’n skrywer wat op soek is na ’n storie” (p. 7). Die Skrywer en ’n vriend besin oor die karaktereienskappe van hierdie roman aan die begin van Deel III: “Los drade, verwikkelde lyne, skryf ’n vriend vir haar oor die roman wat sy besig is om te skryf”, maar, word daar vermoed, “ons het nog nooit werklik ’n roman gehad wat die volledige skisofreniese en hibridiese aard van die roman ondersoek nie” (p. 60).

’n Brief uit Tokio in Deel III voer aan dat dié tipe roman voortspruit uit die “versplinterde ‘ek’ ” en Die Skrywer se gevoel dat sy nie “ ’n kongruente self” is nie (p. 61). Deel VII verseker die leser egter dat hierdie “storie-oor-’n-storie” nie “ ’n bloedlose vertelling is nie” (p. 109) en dat die verhaal implikasies vir mense se lewens het.

Hambidge se metafiksie is tematies funksioneel tot op die mikrovlak, soos byvoorbeeld wanneer ’n derdepersoonsvertelling na ’n eerste persoonsvertelling oorskakel ná ’n moeilike dag in Deel IV: “die feit dat die vertelling van ’n derdepersoonvertelling na ’n eerste persoonperspektief verander het, is ’n bewys van hoeveel hierdie dag my aangetas het” (p. 84).

Met die moontlike begeleidende implikasies van die metafiksionele roman vir die kreatiewe skryf-student hierbo genoem, stap die mentor se boek dus in hierdie studie saam met die student se manuskrip en word die prosesse wat tydens ’n mentorskap plaasvind, voortgesit. *Kladboek* raak ’n opsomming van sekere letterkundige teorieë wat tydens die kreatiewe skryfwerkswinkels bespreek is, asook ’n notaboek vir eenvoudige, daaglikse raad wat tydens dié lesings verskaf is.

II Motivering vir die hibridiese aard van die teorie

Kladboek weerspieël die hibridiese aard van Die Skrywer (en Hambidge) se opvatting oor letterkunde en die skryfproses – ’n mens het hier te make met iemand wat wyd gelees het en haarself in menige teoretiese diskoers kan handhaaf. Taljard (2008) beskryf *Kladboek* byvoorbeeld as “ ’n teoretiese kragtoer wat ’n grondige akademiese analise verdien, ’n teks wat uiteraard hoë eise aan die (vakkundige) leser stel”. Tog gaan Die Skrywer soos ’n skrywer met die teorie om, met ander woorde, stukke teorie word bymekaar gepas om ’n eie siening van letterkunde en die skryfproses te konstrueer. Hierdie hibridiese benadering stem ooreen met Atwood se verklaring oor die aanwesigheid van literêre teorie in *Negotiating with the Dead*: “such notions that have wandered into this book have got there by the usual writerly methods, which resemble the ways of the jackdaw: we steal the shiny bits, and build them into the structures of our own disorderly nests” (Atwood, 2002:xviii).

Dit is ook nie om dowe neutte nie dat Addendum 2 in *Kladboek* ’n resensie oor Anne Michaels se *Fugitive pieces* (1997) bevat waarin Hambidge verduidelik dat die boek “sy eie struktuur ondermyn, chronologies en betekenisgewys” (p. 119) en die boek as ’n “literêre sinkgat” beskryf “waarin die leser telkens land” (p. 120). ’n Tweede tersaaklike resensie in Addendum 2 is oor *Woordwerk* (1999) van Breyten Breytenbach. Hambidge skryf dat dié roman “ ’n soort metaroman [is] wat die illusie skep van spontane vertelling, ’n verhaal wat as ’t ware sy strukture vooropstel en die skryfproses al lesende ten toon stel” (p. 125). En ook: “Dié boek oftewel selfroman is kladboek, dagboek, aanklag . . . en roman-in-wording. Die outeur tipeer dit self as ’n tusseninboek met aantekeninge, opmerkings, bygedagtes, aflate” (p. 126). Die hibridiese aard van beide *Woordwerk* en *Fugitive pieces* stem met *Kladboek* ooreen.

Die vraag wat dus in *Kladboek* ontstaan, is of dit enigsins moontlik is om anders as op hibridiese wyse met tekste (ook teoretiese tekste) om te gaan. In Addendum 7 staan die volgende: “Kyk hoe verswelg ons in tekste. Hoe versmoor ons deur tekste wat ons lewens bepaal, orden. Deur tekste wat inderdaad die lewe voorafgaan. Hierom kan ons net hibridiese romans skryf as ons iets van hierdie problematiek wil weergee” (p. 166). Hierdie studie verklaar dus die hibridiese omgaan met literêre teorie en bied weerstand teen die aanwending van ’n enkele diskoers as teoretiese onderbou. Skrywers wat skryf oor skryf, soos Atwood en Rilke – en natuurlik ook Hambidge en Die Skrywer – word gebruik om hierdie benadering te staaf.

Die hibridiese aard van die teorie in *Kladboek* is so belangrik dat dit selfs ooreenstem met Die Skrywer se siening van spiritualiteit. Hoofstuk 6 van Deel I bevat die gedeelte “Kuberkus” wat as ’n kortverhaalbundel aangebied word. Die eerste storie is getiteld “New York” (p. 19). Die spreker/Die Skrywer sit langs ’n Rabbi oppad terug van New York na Boston: “[H]y vertel haar dat die moderne teologie eklektisisme voorstaan. Bring bymekaar uit wat vir jou toepaslik is” (p. 19). Ook in Deel III vind Die Skrywer ’n versoening tussen haar “kinderlike geloof in die Christendom en die Zen-Boeddhisme” (p. 66). Die resensie oor Breytenbach se *Woordwerk* in Addendum 2 maak ook melding van die vermenging van die Boeddhisme en die Christendom (p. 127). Meer nog as dit, in die artikel “Hibriditeit en die internet” in Addendum 2, waarin Hambidge die uitwerking van die internet op die mens se siening van die ek, die letterkunde en privaatheid ondersoek, word die internet met God verbind in die gedig “God is (soos) die internet” (pp. 136–137).

Taljard (2008) verwys vervolgens na Bakhtin se siening van intertekstualiteit: “Bakhtin beskou intertekstualiteit as die intensionele vermenging van diskoerse op so ’n wyse dat skrywers hul eie spirituele vraagstukke leer verstaan deur dit te

jukstaponeer met die insigte van ander skrywers, 'n beginsel wat duidelik in *Kladboek* geld”.

Ook Rilke openbaar hierdie manier van uitsoek wat vir jou relevant is in sy *Briewe aan 'n jong digter* (1945), 'n invloedryke versameling briewe wat Rilke aan Franz Kappus, 'n negentienjarige student in Wenen geskryf het. Wanneer Rilke 'n paar boeke vir dié jong digter aanbeveel, sê hy: “Live for a while in these books, learn from them what seems to you worth learning . . .” (1945:15). Dit is hierdie aspekte, wat te leer is uit *Kladboek* en wat relevant is tot *Blikhoek*, wat hierdie studie wil aanstip.

Hibriditeit het allerlei implikasies: “As egogrense verskuif, privaatheid opgehef word, alles hier reg voor jou sit, moet dit implikasies hê vir ons definisie van self, letterkunde, privaatheid, teks” (p. 130), skryf Hambidge in haar artikel “Hibriditeit en die internet” in Addendum 2. Omdat die self nou lees én skeep – is dit nie meer enkel nie, maar “gesplete” en “meervoudig”. Die letterkunde word “letterkundige praktyk” en privaatheid word opgehef (p. 130). Hambidge dui ook op die idee van tweeslagtigheid wat met hibriditeit gepaard gaan en verduidelik hoe die internet eng rolle kan verbreed (p. 132).

III Die teks as verhouding/die geliefde raak die geskryfde

In *Kladboek* word die verhaal aan 'n liefdesverhouding gelykgestel. Die skryfproses en die manier waarop verhoudings bedryf word, is dus op 'n manier verwant aan mekaar en is relevant wanneer beginnerdigters besin oor die rede vir die skryfdaad. Hierdie ooreenkoms tussen skryf en liefhê is ook aanwesig in sommige van die gedigte in *Blikhoek*.

Die eerste deel in *Kladboek*, “Being Joan Hambidge”, met die verwysing na Spike Jonze se film *Being John Malkovich* (1999) waarin John Malkovich die gelyknamige hoofrol vertolk en wat duidelik ooreenstem met die Hambidge/Die Skrywer-opset in *Kladboek*, begin met die woorde: “Daar is iets tentatiefs aan die begin van 'n verhaal, soos aan die begin van 'n verhouding” (p. 7). Met die afloop van die verhouding sluit Deel VII, getiteld “Die Einde”, af met Die Skrywer wat aan haar roman, *Kladboek*, begin skryf. Haar opening lui: “ ‘Daar is iets tentatiefs aan die begin van 'n verhaal soos aan die begin van 'n roman’ ” (p. 114). Die woord “verhouding” word dus met “roman” vervang. Dié verskil impliseer dat “verhouding” en “roman” as wissel terme binne *Kladboek* funksioneer. Béide is teks. Nog 'n voorbeeld is die “kortverhaalbundel” *Kuberkus* in Hoofstuk 6 van Deel I, waar die liefde en skryfdaad aan mekaar gelykgestel word: in die titel van een van die kortverhale, “Die liefde/skryfdaad as siekte” (p. 23), gebruik Hambidge die skuinsstreep om die liefde en skryfdaad as verwisselbaar voor te stel. In die kortverhaal verklaar Die Skrywer onomwonde: “Daar bly niks oor behalwe om alles tot teks te verklaar nie” (p. 24).

Wanneer die werklikheid gefiksionaliseer word, ruil die karakter en Die Skrywer rolle om. In die kortverhaal “Wanneer die lewe gefiksionaliseer word” (p. 30) in die kortverhaalbundel *Kuberkus*, besef Die Skrywer dat “Die Vrou die outeur geword het

van die verhaal” en dat sy die “marionette-meester” is “wat bepaal wat Die Skrywer volgende skryf. Of sal skryf” (p. 30). Ook in “Die verhaal wat jy vertel” (p. 32) glip die “beheer” uit die outeur se hande sodra sy besef (skryf?) dat sy nie meer in beheer van die verhaal is nie en dat “die verhaal haar skryf” (p. 33). Die Geliefde is aanwesig en kry ’n stem wat die leser aanspreek: “O ja, ek is hier” (p. 34) erken sy wanneer sy vertel hoe sy Die Skrywer en Die Vrou se e-posse gelees het omdat Die Skrywer nie die “volle verhaal” met haar wou deel nie (p. 34). Die implikasie hier is dat die karakter of teks teen die skrywer kan draai en dinge kan ontbloot wat die skrywer nie noodwendig wou wys nie. Die Geliefde wat “meedoen” (p. 34) aan die fiksionalisering word selfs verantwoordelik vir die hibridiese toestand van die teks: “Die suiwerste vorm van wraak is om Die Skrywer se teks deurmekaar te skommel sodat die leser dink: Wat is waar? Wat is fiksie?” (p. 34). Die woedende Geliefde in *Kladboek* wil “sorg dat die leser geen kop of stert kan uitmaak nie en mateloos geïrriteerd raak met die pretensieuse verwysings . . . en die grensoorskrydende liefdesonthullings” (p. 34). Maar, in stede daarvan om Die Skrywer te na te kom, ondervang hierdie karakter enige kritiek wat daar teen Die Skrywer (én Hambidge) mag wees vir die blykbare losgestruktureerde roman.

In *Kladboek* kom Die Geliefde in opstand as sy tot geskryfde gereduseer word. In “Wanneer die lewe gefiksionaliseer word” (p. 30) ontvang Die Skrywer ’n e-pos van Die Vrou waarin sy kommentaar op die verhaal lewer – sy is ontevrede en dit maak Die Skrywer “bevange” (p. 31). Die Geliefde in *Kladboek* wil “die eerste geskryfde wees wat nie net terugskryf nie, maar sommer binne-in die roman [haar] vingerafdruk [wil] laat” (p. 35), moontlik gemaak deurdat Die Skrywer se teoretiese kennis oor die jare aan Die Geliefde bekend geraak het (p. 35). Ook Die Vrou se man wat ’n verhouding met Die Geliefde aanknoop, kry ’n stem (pp. 35–44). Die karakter in “Being Joan Hambidge” klim as ’t ware uit die boek om (in die boek *Kladboek*) oor die

“werklike” skrywer se skouer te loer en haar só te laat ophou skryf: “Ek – dis nou ‘ek’, die werklike skrywer – kan nou helaas nie verder skryf nie. Een van die karakters in die boek (Die Vrou) loer oor my skouer en probeer lees aan ons roman” (p. 44). ’n Verskillende lettertipe word gebruik vir hierdie skrywer van die roman se woorde (hier is dit dus ’n “werklike” skrywerstem binne ’n fiktiewe kortverhaal, binne ’n fiktiewe kortverhaalbundel, binne ’n fiktiewe roman, binne ’n werklike roman). Dié skrywer erken sy hou op skryf as Die Vrou oor haar skouer loer – Hambidge het egter aanhou skryf – die woorde is op papier – die “werklike skrywer” in *Kladboek* is dus niks anders nie as nog ’n fiktiewe stem.

In die gedig “By nabaat” in Deel V noem die spreker dat die gedig haar en die geliefde “grif” (p. 87). Beide word dus deur die digkuns beskryf, maar ook geskryf. Die woord “grif” herinner hierdie leser ook aan die woord “grief”, wat ook die geval hier is: sowel die digter as die geskryfde word deur die skryfproses gegrief. As voorbeeld hiervan vertel die spreker hoe ’n gesprek met die geliefde oor die foon nie wil vlot nie omdat ’n idee vir ’n gedig by haar opgekom het in die gedig “Die gedig as jakkalsdraai” in Deel V: “Reeds vóór die ontmoeting / meld ’n gedig haar aan” (p. 92). Die digter vertel egter dat die geliefde dink sy is besig met ’n geheime verhouding: “ ‘Moenie vir my sê jy skryf as jy iemand anders sien nie,’ betig / jy”. Hierdie impuls om te skryf voel egter vir die spreker soos ’n ontmoeting – die gedig word selfs as vroulik getipeer reg van die begin af: “ ’n gedig [meld] *haar* aan”, (my klem) wat binne die lesbiese raamwerk van *Kladboek* dit nog duideliker maak dat die gedig weliswaar ’n ander vrou kan wees. In die laaste reëls erken Die Skrywer dat “hierdie pynlike, indringende afspraak met die gedig / (dit moet ek nog klaarskryf) presies soos ’n leuenspreek stig” (p. 92). Die parentese “(dit moet ek nog klaarskryf)” dui wel aan dat die spreker nie besig is om te skryf nie – die moontlikheid bestaan dus wel om die gedig hier as ’n metafoor vir ’n vrou te lees en dat die gedig ’n geheime ontmoeting met ’n vrou beskryf wat

aanleiding tot 'n gedig kan gee. Die gebruik van die woord “gedig” in plaas van “vrou” of “minnares” is dus 'n “jakkalsdraai” – 'n sluwe plan om die geliefde om die bos te lei. Hoe dit ook al sy, die geliefde en die gedig word hier as verwisselbaar aangebied.

Hierdie verwisselbaarheid tussen die geliefde en die gedig is sigbaar in sommige gedigte in *Blikhoek*. In die gedig “Tussen die slaap” (p. 10) verwar die spreker, hier erg deur die slaap, die vorm van die minnaar se lyf letterlik met die kontoer wat deur die reëlbreuke op 'n bladsy geskep word. Om in die nag om te draai, is soos om 'n bladsy om te blaai. Teen die einde beseft die spreker dat hy hom egter misgis het:

Tussen die slaap
en die nanag se halfslaap:
pulp fiction drome.
Ek lees, herlees, lees mis
soos ons bors teen blad
dié Mills & Boon verslind.

Met 'n skok ('n koffiekol
op die tipografie)
raak ek wakker en voel
dit is jou lyf hierdie –
nie die einde van die reëls
van 'n liefdesverhaal nie.

Naas teksreëls, suggereer die “reëls” in die tweedelaaste reël ook die reëls binne die verhouding. Die teks stel sy eie eise wat van die werklikheid verskil. Die geliefde is moontlik ook nie so eenvoudig om te lees wanneer die twee mense wakker is nie. *Kladboek* se “Wanneer die lewe gefiksionaliseer word” verwys na hierdie tekstuele werklikheid wanneer dit eindig met die volgende: “Die Skrywer hou haar vas en hulle maak liefde. Beide weet dat dit reg is vir die verhaal wat hulle vertel” (p. 32).

'n Moontlike rede waarom die geliefde op so 'n wyse met die teks verbind of selfs verwar kan word het moontlik te make met die feit dat skrywers die skryfdaad, soos

die liefdesdaad, as 'n sterk liggaamlike proses ervaar. Later in *Kladboek*, in die gedig “'n Vers is die heuning van die muses” (pp. 95–96), verklaar die spreker byvoorbeeld dat die gedig die “werkinge van die lyf” naboots. Die gedig word dus op 'n manier beliggaam. Die erotiese kwatryn “Nagsweet” (p. 28) in *Blikhoek* maak van die minnaar 'n Johann de Lange-poësiebundel en die gedig “Litteken” (p. 11) werk met die idee dat die liefde 'n inskripsie op die lyf word, met die “naam van jou / eerste groot liefde . . . getatoe oor jou bors”.

Kladboek wys egter ook dat, deur die eise wat die verhaal stel, die verhaal “los” raak van die outeur en van die geliefde. In “Die verhaal wat jy vertel” (p. 32), wonder Die Skrywer oor die volgende: “Hoe sal sy [. . .] kan verduidelik dat hierdie nie meer haar verhaal is nie, maar ook die verhaal van 'n gebelgde, woedende geliefde” (p. 33) en in Deel III beweer Die Skrywer dat die boek “sy eie koers” volg en dat karaktes 'n lewe en wil van hulle eie kry (p. 62). Op mikrovlak verwys Die Skrywer hier na die teks wat dikwels van die waarheid moet afwyk ten einde koherent te wees in terme van beelde en toonaard. Richard Hugo verduidelik hierdie “miskenning van die feite” soos volg: “[I]f the poem needs the word ‘black’ at some point and the grain elevator is yellow, the grain elevator may have to be black in the poem. You owe reality nothing and the truth about your feelings everything” (1979:6). Hierdie eienskap het te make met 'n bekende uitspraak van Hambridge, naamlik dat die gedig nie 'n getuigskrif is nie, en word vervolgens later onder VI Deel c beskou.

IV Verhoudings as stimuli vir kreatiwiteit

'n Aspek wat verwant is aan die verhouding met die teks, is verhoudings wat stimuli vir gedigte raak. Sowel liefdesverhoudings as verhoudings met die gesin vind dikwels uitdrukking in *Blikhoek*. In sommige gevalle raak die teks 'n fotoalbum of selfs 'n "little black book" waarin herinneringe bewaar word.

a. *Liefdesverhoudings*

Taljard (2008) noem dat die liefdesvierhoek tussen Die Skrywer, Die Geliefde, Die Vrou en Die Man die "impetus vir die skryfhandeling" in *Kladboek* verskaf. In die kortverhaal "Die liefde/skryfdaad as siekte" noem Die Skrywer dat die vroue in Roland Barthes, onder andere skrywer van *Fragments d'un discours amoureux* (1977), se lewe klaarblyklik die stimuli vir sy kreatiwiteit was (p. 26). Rilke weer beaam dat die kunsdaad, soos hierbo onder III gesuggereer, sterk met die seksdaad ooreenstem: "both phenomena are actually only different forms of one and the same longing and felicity" (1945:18). Net so noem Die Skrywer dat Erika Jong beweer het dat skrywers verlief raak om te kan skryf (p. 27). In Deel IV wonder Die Skrywer of sy nie self verlief geraak het op Die Vrou "ter wille van kreatiwiteit" (p. 80) nie. In die verwysings ná Deel V word egter verklaar: "Die aanklag dat skrywers 'n verhouding verlaat om daaroor te kan skryf, is van alle waarheid ontdaan" (p. 104).

Om kreatiewe energie uit die verhouding te put blyk egter 'n selfvernietigende proses te wees, soos beskryf in die kortverhaal "Truth is stranger than fiction". Dié verhaal is op Rooikappie geskoei: 'n meisie ontmoet 'n "wolf van kreatiwiteit" (p. 27) in die vorm van 'n "mooi vrou" in die ouma se bed. Die vrou sê dat die meisie op haar verlief moet raak sodat sy " 'mooi gedigte kan skryf " (p. 28). Die meisie soen die vrou en die leser

word vertel dat “die een gedig na die ander” uit haar “gebloei” het. Die bloed dui dat die muse gevaarlik is in dié geval.

’n Verdere komplikasie is dat, alhoewel verhoudings dikwels die kreatiewe impuls ingee, liefdesverbintenisse ook die skryfproses inhibeer en geliefdes die skryfwerk sensureer. In haar toespraak oor die onwillige leser in Deel VII praat Die Skrywer byvoorbeeld oor hierdie sensurering wat sy ervaar. Dit kan óf die skryfwerk produktief beïnvloed, óf die skrywer laat voel dat hy/sy tussen die skryfwerk en die geliefde moet kies (p. 112). In Deel III, waar Die Skrywer van haar reis na Japan vertel, dink sy aan ’n brief wat sy van haar eks ontvang waarin sy dreig om Die Skrywer en uitgewer te vervolg sou Die Skrywer oor hul verhouding skryf. Die Skrywer vertel dat sy dié dreigement as ’n “emosionele en kreatiewe fatwa” ervaar (p. 70). Deel V, in die gedeelte “Toto, I’ve a feeling we’re not in Kansas any more” (p. 96), verduidelik dat Die Geliefde Die Skrywer se tekste as ontblotend ervaar. Nadat sy met haar minnares opgebreek het, vertel Die Skrywer dat hul vriende die beëindiging van die verhouding as ’n “gegewe” aanvaar het, siende dat daar telkens rusie gemaak is oor Die Skrywer se skryfwerk en omdat die minnares gevoel het dat Die Skrywer hul verhouding met haar skryfwerk “blootstel” (p. 97). Die twee karakters se verhouding eindig op ’n besondere wrede wyse wanneer Die Vrou geskenke en foto’s, die “hele geskiedenis” (p. 99) van die verhouding, saam met haar kind voor Die Skrywer se deur laat.

Selfs al kom die verhouding tot ’n einde, soos in *Kladboek*, wanneer die hoofkarakter haar lewensmaat ontmoet en die verhouding met Die Geliefde beëindig, kan die mislukte verhouding steeds as kreatiewe impuls dien omdat die skrywer nou kan “put” uit die pynlike ervarings van die verlede (p. 81). In die gedig “Hoe maak ’n vrou wat sopas haar minnares verlaat het?” (pp. 94–95) is die einde van die liefdes-

verhouding die impetus vir die gedig. Al sluit die gedig af met die woorde “Sy skryf veral nie ’n gedig nie” raak die lys dinge, wat die worstelende spreker doen om die skeiding te verwerk, die gedig. Voorts erken Addendum 7 dat daar besluit is om *Kladboek* te skryf “om te probeer begryp hoe alles werk” (p. 165) wanneer Die Skrywer besef die verhouding met Die Man en Die Geliefde sal altyd bly inspeel op haar verhouding met Die Vrou.

Alhoewel *Blikhoek* min liefdesgedigte bevat, word van die gedigte wel ingegee deur romantiese verhoudings. In “Litteken” (p. 11) raak die merke op die geliefde se lyf maniere om die spreker oor te haal om op hom verlief te raak: die wonde is “strategie”, soos uit die laaste strofe blyk:

Mens krap nie aan ’n roof nie,
hierdie wond was strategie.
Elke merk: ’n Achilles-
hak teen die keel.

Dit is egter so dat die skryfwerk in *Blikhoek* eerder aangewend word om mislukte verhoudings te besweer soos hieronder in V beskou.

b. Jeugherinneringe oor die verhouding met die gesin

In Deel II dink Die Skrywer: “Skryf is dikwels gekoppel aan dieper primordiale spanninge. Aan die family romance en ons verwickelde verhoudinge met ons stamboom” (p. 50). Die spreker in die gedig “Huis, paleis” (pp. 92–94) erken verder: “Twintig jaar gelede het ek my ouerhuis verlaat, / maar my ouerhuis het my nooit verlaat nie”. Die skrywer se gesinslewe het dus selfs na baie jare steeds ’n impak op die skryfwerk. In die roetine en banaliteite van ’n liefdesverhouding in *Kladboek* voel die spreker dat sy haar jeug “herhaal” en dit dra by tot haar besluit om die verhouding te beëindig. Dieselfde tema kom voor in die gedig “Vissi d’arte” (pp. 162–163) in Addendum 6 waar die spreker haar minnares verlaat en die gedig afsluit met “ek

verlaat – finaal – daardie toneel / uit my pynlike, vernietigende, verdrietige jeug” (p. 163).

Die verhouding met die gesin het egter nie slegs ’n uitwerking op romantiese verhoudings nie. Die Skrywer in *Kladboek* skryf byvoorbeeld roerend oor haar suster: in die gedeelte “Boetie, sy’s ’n perskeblom” (p. 51) vermoed Die Skrywer haar suster se lewensverhaal is ook die storie van háár lewe. Dit is ’n moeilike verhaal om te vertel, en sy kies om die verhaal eerder in kort vinjette weer te gee in ’n “vertelling wat [sy] nooit durf publiseer nie, omdat dit te intiem is. ’n Mens mag nie jou familie uitlewer nie” (p. 52). (*Kladboek* problematiseer hierdie uitspraak omdat die vinjette wel gepubliseer word.) Op sy beurt noem Rilke jeugherinneringe ’n “precious, royal richness” (1945:12) in sy *Briewe aan ’n jong digter* en moedig hy die jong digter aan om die bedekte gewaarwordinge van die verlede na die oppervlak te bring.

In *Blikhoek* kom gedigte waarin die gesin figureer hoofsaaklik voor in Deel III, getitel “Ornitologie”, soos “Dié geskenk van my pa” (p. 55), “Ornitologie” (p. 58), “Erediens” (p. 60), “My eerste Bybel” (p. 64) en “By die skoolhoof se begrafnis” (p. 67). Die uitlewering van die gesin, soos in *Kladboek* genoem, raak in hierdie gedeelte van *Blikhoek* pertinent: alhoewel die gedigte van werklike gebeure of episodes gebruik maak (daar word byvoorbeeld oor werklike troeteldiere in die gedig “Ornitologie” geskryf), word die meerderheid van die gedigte se implikasies gefabriseer vir dramatiese effek. Hugo praat van die “snelleronderwerp”: daardie onderwerp wat die gedig laat ontstaan, maar wat in wese heeltemal kan verskil van die gedig se ware onderwerp:

A poem can be said to have two subjects, the initiating or triggering subject, which starts the poem or “causes” the poem to be written, and the real or generated subject, which the poem comes to say or mean, and which is generated or discovered in the poem during the writing” (1979:4).

In *Blikhoek* word die gesin dus dikwels as ’n snelleronderwerp aangewend, veral ook wanneer die student skrywersblok ervaar, omdat verhoudings met die gesin dikwels kompleks en met sterk emosies gelaai is.

c. *Die bundel as fotoalbum of “little black book”*

Om oor die jeug te skryf is egter ook ’n tipe geskiedskrywing – om die geheue te verfris en om herinneringe te bewaar. Soos *Kladboek* dit uitdruk: daar is “[h]erinneringe wat versigtig aan die vergetelheid ontruk moet word, omdat dit so breekbaar, so broos is” (p. 55). In *Kladboek* “bemaak” Die Skrywer haar herinneringe aan haar suster (p. 55). So ook word daar in Addendum 7 erken dat indrukke van ’n reis neergeskryf word vir die “nageslag” (p. 164).

Een manier om herinneringe vir die nageslag te bewaar, is om foto’s te neem. Die baie gedigte in *Blikhoek* ingegee deur foto’s, soos byvoorbeeld in “Owen Wilson” (p. 19), “Lunch” (p. 20), “In die koerant: ’n slapende soldaat” (p. 25), “Trompe-l’œil” (p. 26) en “Iemand het ’n lappop op die ashoop opgetel” (p. 61), óf kunswerke, soos in “Die twee Friedas” (p. 17), “St. Sebastiaan” (p. 33) en “Rokeby Venus aan die Madonna” (p. 46), verskaf aan die beeldgedig ’n prominente posisie in die bundel.

Kladboek het die leser reeds op p. 26 na ’n bron deur Barthes verwys wat nuttige eienskappe oor die afbeelding (“image”) verskaf. Hierdie eienskappe is veral nuttig wanneer gedigte oor afbeeldings beskou word. Eerstens is die afbeelding “[p]recise,

complete, definitive” (Barthes, [1977] 2002:132) – eienkappe wat ’n mens ook op die gedig van toepassing kan maak. Maar meer nog as dit: ’n afbeelding maak dit duidelik dat die kyker nie deel is van die toneel nie: “Here then, at last, is the definition of the image, of any image: that from which I am excluded” skryf Barthes ([1977] 2002:132). Die kyker is dus noodwendig die buitestander, of hy nou pornografie bekyk in ’n gedig soos “Flirt4free.com” (p. 32) of ’n kongres oor Shakespeare bywoon soos in “Don’t feed the lions” (p. 29). Die gedig as foto het dus twee kante: dit vang die geskiedenis vas en bewaar die herinnering, maar maak dit ook duidelik dat die digter totaal buite die gebeure staan en nie meer deel van die fotoalbum is nie.

Al is daar moontlik selfportrette in hierdie fotoalbum genaamd *Blikhoek* opgeneem, is dit afbeeldings van die digter gebonde aan ’n tyd en plek wat nouliks met Die Skrywer in die hede verband hou (die digter-spreker is dikwels ’n seuntjie, soos in “Veldskool op Pelgrimsrus”, p. 65, of “By die skoolhoof se begrafnis”, p. 67). Tog, die bundel raak meer as ’n fotoalbum wat dikwels met trots aan belangstellendes getoon word – dit raak ook ’n “little black book”: ’n private dokument met kontak-besonderhede van eksgeliefdes wat dui op vroeëre seksuele ondervindings wat liefes onder die matras gebêre moet word (byvoorbeeld “Nagsweet”, p. 28 en “Vir spys en drank”, p. 36).

Hierdie siening van die bundel het ook te make met skryf as belydenis, ’n konsep waarna daar in die kortverhaal “Die liefde/skryfdaad as siekte” (p. 23) in *Kladboek* verwys word wanneer Die Skrywer na die storie as ’n konfessie (p. 27) verwys. Taljard se verwysing na Bakhtin in haar resensie oor *Kladboek* is deurdag, siende dat alle fiksie vir Bakhtin ’n graad van die konfessionele insluit, aldus Smith (1996:37), wat skryf: “[to Bakhtin] all fiction becomes confessional to some degree, though it does so complexly, only through the unique and unrepeatable field of interaction sustained

between author and text during creativity”. Dus, soos ’n dagboek, erken *Blikhoek* gedenkwaardige oomblike uitgestal in ’n fotoalbum én beswarende getuienis weggesteek in ’n swartboekie.

V Skryf as terapie en transformasie

In *Kladboek* is daar menige voorbeeld waar Die Skrywer vertroostende eienskappe aan die skryfproses toedig. Met haar vertrek na Harvard Universiteit meen Die Skrywer die konflik wat sy ervaar kan “alleen op papier”, of dan op die rekenaar-skerm, “uitgewoed” word (p. 18). Met die skryf van *Die Judaskus*, ’n ander teks wat in *Kladboek* genoem word en wat ooreenstem met ’n boek wat Hambidge werklik in 1998 gepubliseer het, voel sy: “Uiteindelik is dit geskryf. Is die sware las van haar skouers af” (p. 18). Dieselfde bekentenis kom voor in die kortverhaalbundel *Kuberkus* se verhaal “Om liefde te verklaar” waar dié verhaal onderbreek word met ’n gedeelte waarin Die Skrywer die volgende erken: “In die verlede het Die Skrywer geskryf om die geliefde terug te wen of om ’n situasie te besweer” (p. 29). Dat dit moontlik nog steeds die geval is, word later in *Kladboek* gesuggereer: in Deel VII vergelyk Die Skrywer haar skryfwerk oor die liefde en haar onvermoë om werklik te kan liefhê met ’n kok wat aan ’n eetsteurnis lei en “resepteboeke uitgee om haar obsessie met kos te besweer” (p. 109).

Dit wil dus voorkom of die vertroostende uitwerking van skryf verbandhou met skryf as ’n manier van begryp. In Hoofstuk 3 van Deel I van *Kladboek* erken die mismoedige Skrywer: “Ek moet hierdie gevoel neerskryf. Dit is al wat verlossing sal bring. Om te probeer sin maak in woorde” (p. 11), en *Kladboek* word geskryf om onder andere die volgende raaisel op te los: “Die raaisel waarom hierdie teks dus wentel, is: Waarom is Die Skrywer wat in ’n gelukkige verouding is, skielik aangetrokke tot Die Vrou?” (p. 12). Die kort Deel II vertel die pynlike verhaal van Die Skrywer se suster wat ondermeer in ’n gestig opgeneem is. Dié gedeelte sluit af met ’n lys insigte (p. 59) – deur die verhaal dus neer te skryf het sekere dinge aan die lig gekom wat Die Skrywer hier puntsgewys neerstip.

Skryf raak egter meer as vertroosting of 'n manier om insig te verkry. Taljard (2008) se resensie dui op terapeutiese eienskappe – op “skryf-as-terapie”. Nadat die liefdesverhouding met Die Vrou ook skeefloop in Deel V, is al manier om tot “klaarheid” te kom die skryf en publiseer van gedigte op LitNet (p. 89). In Deel VI deel 'n medium Die Skrywer mee dat sy 'n boek sal skryf om van Die Vrou te herstel (p. 107). Die hoofkarakter vind dit ironies dat sy 'n boek moet skryf oor 'n geskryfde wat die proses as 'n indringing ervaar het. Nietemin, Addendum 7 van *Kladboek* verduidelik dat die skryfproses 'n “helingsproses” (p. 165) raak ná die pynlike einde van 'n verhouding.

Die skryf van gedigte oor mislukte liefdesverhoudings het egter ook 'n manier om die herstel van 'n gebroke hart uit te stel. In die vierde deel wys die hoofkarakter op hierdie ironie: “Ironies genoeg het die skryf van gedigte hierdie proses vertraag in 'n soort pynlike *slow motion*” (p. 80). Barthes se boek oor die geliefde se diskoers bevraagteken ook die veronderstelling dat skryf vir 'n pynlike ervaring kan kompenseer:

To know that one does not write for the other, to know that these things I am going to write will never cause me to be loved by the one I love (the other), to know that writing compensates for nothing, that it is precisely *there where you are not* – this is the beginning of writing (Barthes, [1977] 2002:100)

Dat transformasie, eerder as troos of kompensasie, deur die skryfproses bewerkstellig kan word, blyk egter die geval te wees in die gedig “'n Vers is die heuning van die muses” (pp. 95–96). Hier erken die digter/spreker dat die digterlike proses “transformeer”. Hierdie transformasie is spiritueel van aard en word hieronder in VIII verder ondersoek. Die krag van 'n gedig wat kan lei tot die transformasie van die self is egter reeds sigbaar in 'n gedig wanneer “werklike” gebeure verander en hervorm word tot iets heel anders. In *Blikhoek* word die krag van 'n gedig om die werklikheid

te herskryf uitgedruk in gedigte waar daar skriftelik met die minnaar afgereken word. So byvoorbeeld is die Frankensteinse monster waarin die geliefde verander in die gedigpaar “Patroon” en “Roep vir warm water, skoon handdoeke” (pp. 7–8) die digter se toedoen en kom hy agter dat hý verantwoordelik is vir die geboorte van dié gedierte. Die tweede gedig van hierdie paar eindig positief wanneer die digter besef dat hy hierdie verhouding weer kan herfigureer en met sy skryfwerk kan beheer:

Kry sy soom – jou handewerk – trek dit na.
Sien hoe hy sy kop houvas, vir ’n dokter vra.

Deur die wonde of “some” aan te raak, word die gedierte getem en verander. Die skryfproses wys dus reeds op ’n metaforiese vlak dat transformasie moontlik is.

VI Tersaaklike uitsprake oor die letterkunde en die skryfproses

Soos reeds genoem is daar in *Kladboek* etlike verwysings na literêre teorie. Taljard (2008) se resensie noem trouens dat dié roman literêre teorie “eksplisiet beredeneer”. Tog, en soos daar van ’n roman verwag word, word die teorieë nie gestruktureerd bestudeer soos tydens Hambidge se akademiese werk nie, maar tersaaklike begrippe word verduidelik sodra die teks daarvoor vra. As gevolg van die hibriediese aard van *Kladboek* mag sommige inskrywings oor die litêre teorie epigrammaties voorkom, maar hierdie brokke teorie dra egter alles by tot ’n eie siening van die letterkunde: ’n wisselwerking tussen teorieë of ’n soort “teorie van die dag”, wat môre weer deur ’n ander een vervang word, is aanwesig. So word sommige teorieë ook bo ander verkies, soos die dosent in die verhaal “Op soek na oorspronklikheid” in Addendum 5 opmerk wanneer sy erken dat dekonstruksie vir psigoanalise plek gemaak het (pp. 155–156). Soos *Kladboek* staan hierdie beskouing van *Blikhoek* ook nie ’n enkele teoretiese onderbou voor nie, maar word tersaaklike konsepte vervolgens by die gedigte betrek. *Kladboek* getuig ook nie slegs van die wysers na teorieë wat tydens die kreatiewe skryfwerkswinkels verskaf is nie, maar is ook ’n plek waar eenvoudige, daaglikse raad wat tydens dié lesings verskaf word, neerslag vind. Een so ’n praktiese uitspraak wat die beginnerdigter gerusstel, is dat ’n mens skryf ook terwyl jy nie skryf nie en dat die werklike skryfproses ’n “distillering” (p. 166) van ’n groter proses is wat lank reeds aan die gang is. Hierdie raad strook met Riccio wat in sy *The Intimate Art of Writing Poetry* skryf dat die “gestation period, while you were otherwise occupied” ([1980] 2000:212) steeds produktief was. Hambidge het by meer as een geleentheid digters na Riccio se bron verwys – sien byvoorbeeld Madri Victor se onderhoud met Hambidge op LitNet in 2006 (Hambidge, 2006).

a. *Die onbewuste*

Hambidge se belangstelling in die psigoanalise is sigbaar in *Kladboek* en daar word dikwels na die onbewuste verwys. In Addendum 5, “Op soek na oorspronklikheid”, vergelyk die dosent ’n verhaal wat sy geskryf het, getiteld “Op soek na Susan Sontag”, met ’n verhaal van Dan Roodt, “Op soek na Jaques Derrida” (“Op soek na Susan Sontag” is onder Hambidge se naam op LitNet beskikbaar) en verklaar Die Skrywer haar “soeke na die duister magte van die onbewuste wat die skryfproses kan karteer en vorm. Sy weet hoe die onbewuste die proses kan dikteer en oor hierdie bloedige en pynlike proses het sy verslag gelewer in haar eerste ernstige roman, *Die Judaskus*” (p. 156). Die onbewuste word dus aangebied as ’n plek waar die energieë wat vir die skryfproses nodig is, geberg word. Hambidge se idees rondom die onbewuste strook met dié van Rilke wat verduidelik dat die digter geduldig moet wag vir idees om as ’t ware in die onbewuste te ontkiem: “To allow every impression and every germ of a feeling to grow to completion wholly in yourself, in the darkness, in the unutterable, unconscious inaccessible to your own understanding, and to await with deep humility and patience the hour of birth of a new clarity: that is alone what living as an artist means: in understanding and in creation” (1945:17–18). Ook Atwood sluit haar inleiding tot *Negotiating with the Dead* af met ’n stelling wat moontlik met ’n soeke na die inhoude van die onbewuste vergelyk kan word: “writing has to do with darkness, and a desire or perhaps a compulsion to enter it, and, with luck, to illuminate it, and to bring something back out to the light” (2002:xxii). Dié stelling erken die moontlikheid dat Die Skrywer uitgelewer is aan ’n dwang tot die skryftaak (Atwood gebruik die woord “compulsion”) en ook dat die skryfproses gaan oor die behoefte om tot insig te kom of om iets te verlig (“illuminate”).

Al kan die onbewuste nie deurgrond word nie (Freud, [1922] 1929:16), is daar egter prosesse waardeur die inhoude van die onbewuste wel sigbaar word. Drome, as die

sogenaamde “royal road to the unconscious” (Sternberg, 1998:202) volgens Freud, lê byvoorbeeld die onbewuste bloot. In *Kladboek* het drome ’n prominente uitwerking op die karakters en word die belangrikheid van drome op die voorgrond geplaas. In Deel IV ontstel ’n droom die hoofkarakter en glo sy dat “as ’n mens ophou luister na jou drome . . . jy in groot moeilikheid [kan] beland” (p. 83). Drome tree ook op as voorbodes – die karakter in “Lisensie verstreke” voel byvoorbeeld dat “iets verskrikliks” (p. 83) met haar gaan gebeur nadat sy van ’n ontploffende vliegtuig gedroom het. Steeds belangriker is wanneer drome en gedigte verwisselbaar raak: in die gedig “By nabaat” in Deel V is die gedig ’n slegte droom – “ ’n nagmerrie sonder klank / (aldus Allen Tate) wat voorspel, waarsku / en uitskommel soos dobbelstene” (p. 87). Dus, die gedig is nie slegs met die geliefde verwisselbaar soos hierbo onder III aangetoon is nie, maar blyk ook uitruilbaar te wees met tekens van die onbewuste soos drome.

Slaap is ’n terugkerende tema in *Blikhoek* (byvoorbeeld “In die nag is jou lyf verbode”, p. 5, “Tussen die slaap”, p. 10, “In die koerant: ’n slapende soldaat”, p. 25) en in die bundel word drome dikwels as gedigte neergeskryf. (Die gedigte “Drie minute voor die wekker”, p. 52 en “ek droom ek is in my ma se tuin”, p. 53, is grotendeels letterlike transkripsies van drome.) Binne die logika van *Blikhoek* kan slaap dus met die skryfproses verbind word en raak dit ’n manier om die onbewuste te betree.

’n Eienskap van die onbewuste, te wete dat “[d]ie onbewuste . . . nie aan tyd of ruimte gekoppel [is] nie” (p. 11), word reeds vroeg in *Kladboek* aangekondig en ’n belangrike implikasie van hierdie uitspraak vir die roman is dat ’n poging tot ’n chronologiese aanbieding van gebeure binne *Kladboek* uitgedien raak. Die Skrywer se “eksperiment in die toekomstige tyd” (p. 31) in die kortverhaal “Wanneer die lewe gefiksionaliseer word” (p. 30) dui reeds op hierdie problematiek van chronologie (en plek). Ook in

Deel II is die pynlike geskiedenis van Die Skrywer se suster “moelik” om chronologies te vertel (p. 52) en verkies sy om eerder vinjette te skryf. Dié aanbieding van tyd in die roman lei egter tot konflik, omdat dit lynreg in opposisie is met Die Vrou se man wat aandring op ’n verhaal met ’n “begin-middel-einde” (p. 37).

Hierdie eienskap van die onbewuste stem verder ooreen met ’n tipe tekstuele onbewuste waarvan *Kladboek* melding maak. In “Op soek na oorspronklikheid” verduidelik die dosent hoe haar en Roodt se verhale bymekaar aansluit en verwys sy na Jung se begrip van sinkrinositeit om die ooreenkomste te verduidelik: “Gebeure kan onafhanklik van mekaar plaasvind en mekaar tog beïnvloed”, verduidelik sy en verwys voorts na die “onsienbare magte wat werksaam is tussen tekste” (p. 156). Dus, “al ken ons nie die eerste verhaal nie, lê dit ingebed in die tweede teks”. Die dosent se siening is geskoei op uitsprake deur die Amerikaanse teoretikus J. Hillis Miller wat in 1985 by Yale verklaar het dat “al ken skrywers nie hul invloede of voorgangers nie, weet die tekste dit” (p. 157). Die implikasie hier is dat tekste, soos die onbewuste, die skeidings van tyd en ruimte tussen tekste kan oorbrug. Twee voorbeelde van so ’n proses in *Blikhoek* is “die vuursalamander is water en asem” (p. 68) wat vóór die publikasie van Hennie Aukamp se *Vlamsalmander* (2008) tot stand gekom het, en “Bloukopkoggelmander” (p. 57) wat geskryf is sonder dat daar van Ernst van Heerden se meesterlike “Akkedis” en “Dood van die akkedis” kennis geneem is.

Hierdie opheffing van tyd-ruimtelike skeidings het verreikende gevolge vir die skrywer. Nou is daar nie slegs ’n moontlikheid vir transformasie in die skryfproses opgesluit nie, maar ook ’n reïnkarnasie, siende dat dit wat tydens die kreatiewe proses na vore tree in ’n ander plek of tyd gestalte kan kry. In sy beroemde essay “Tradition and the Individual Talent” (1917) verwoord T.S. Eliot iets van die uitwerking van

skryfwerk oor tyd en ruimte heen as hy skryf wat met die bestaande kanon gebeur wanneer 'n werklik nuwe werk daartoe gevoeg word:

[W]hat happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted ([1917] 1941:25–26)

Dit is moontlik groot (en grootse) prosesse soos dié wat maak dat Die Skrywer in die kortverhaal “Die prys wat jy betaal” saam met Auden beaam: “Die digter het uiteindelik die digkuns lief as die gedig” (p. 30).

b. Die ideale leser en die sensurering van die kladboek

Die kortverhaal “Wanneer die lewe gefiksionaliseer word” (p. 30) kondig die konsep van die “Ideale Leser” (p. 31) in *Kladboek* aan. Atwood skryf uitgebreid oor haar ideale leser in *Negotiating with the Dead* en definieer die ideale leser wanneer sy beweer dat die skrywer skryf “[f]or the reader who is not Them, but You. For the Dear Reader. For the ideal reader” (2002:136). Die “dear” in die aanspreekvorm dui reeds daarop dat die leser wat Atwood in gedagte het per definisie, op een of ander manier, geliefd is. Hiervolgens is die skrywer dus noodwendig altyd in 'n soort liefdesverhouding met die leser betrokke.

In *Kladboek* word Hambridge se problematisering van die liefdesverhouding deurgevoer tot die verhouding met die leser. In Deel VII lewer Die Skrywer 'n denkbeeldige toespraak getiteld “Die onwillige leser” (pp. 111–114) tydens 'n literêre

kongres. Alle skrywers het 'n leser in gedagte, voer sy aan (p. 111) en dui verder die “triadiese verhouding” (p. 111) tussen die skrywer, die leser en die teks aan. Tussen dié drie partye sien Die Skrywer die leser as die mees problematiese. Die Skrywer verwys as voorbeeld na lesers se negatiewe reaksies op gedigte op Gay@LitNet al weet hulle en word hulle gewaarsku dat dié gedigte hulle moontlik mag skok (p. 112). So ook kan die “geliefde/die geskryfde/die afgeskryfde” hom- of haarself in die teks herken (p. 111). Soos die waarskuwing by Gay@LitNet, sluit die spreker in die gedig “Miss Otis regrets”, wat deel vorm van haar toespraak by die kongres, die volgende naskrif in: “Moet liever nie hierdie ruimte besoek / as jy meen jý, geliefde, word aan die kaak gestel nie” (p. 113). Voorts verwys die toespraak na die resepsiekunde en Wolfgang Iser wat 'n onderskeid tref tussen die “werklike leser”, “die geïmpliseerde leser (die leser in die teks)” en die “eksplisiete leser” (die leser wat deur die skrywer as “Liewe leser”) aangespreek word (p. 111). Oor die werklike leser, die persoon wat die boek optel en lees, het die skrywer nie beheer nie. Die Skrywer vermoed dat misverstande kan ontstaan as die werklike leser hom- of haarself aan die geïmpliseerde leser gelykstel (pp. 113–114). Die geïmpliseerde leser is egter altyd meer as die werklike leser omdat sy/hy 'n “projeksie uit die skrywer se psige” (p. 113) is. Al is Die Vrou as ideale leser in die verhaal aanwesig, is sy egter 'n onwillige leser.

Dit is egter nie so eenvoudig om Die Vrou as ideale leser te identifiseer nie. Die aangesprokene(s) in *Kladboek* wissel – 'n eienskap wat deur die generiese karaktername (“Die Skrywer”, “Die Geliefde”, “Die Vrou”) aangedui en onderhou word. In Addendum 7 verduidelik Die Skrywer dat verskillende mense dieselfde rol kan vertolk:

Tydens die besoek aan die VSA is die Geliefde my aangesprokene, daarna word dit Die Vrou. Tydens die finale ordeningsproses van hierdie roman is nie een van die twee figure meer in my lewe nie en die vraag is dan: Wie is die leser? Wie word aangespreek?

Of dan: Wie gaan nou my nuwe leser word? (p. 164)

Die “Nota van die Redakteur” heel aan die einde net voor die bibliografie voer hierdie spel verder. Die redakteur lig die leser in dat Die Skrywer in ’n motorongeluk gesterf het en dat haar Jungiaanse terapeut meen die teks moet gelees word as “één mens se persoonlikheid: Die Geliefde (anima), die Man (animus), die Vrou (skadu) en die Skrywer (persona)” (p. 166).

Hoe dit ook al sy, dit wil egter voorkom asof die ideale leser, as ’n “Iemand”, “a You” in Atwood se woorde, steeds ’n generiese, geliefde aangesprokene bly as gevolg van die belangrikheid wat Die Skrywer aan dié leser koppel. Dit veroorsaak dat die ideale leser ’n groot hoeveelheid mag het. In *Kladboek* is dit Die Vrou se kommentaar op Die Skrywer se werk wat haar só beïnvloed dat sy selfs bereid is om haar verhaal te wysig. In die verhaal word dié wysiging tipografies aangedui deur ’n reël wat letterlik doodgetrek is in die gedrukte boek (p. 31).

Die invloed van die ideale leser kan ook as ’n soort sensorskap ervaar word. Dié sensorskap word in *Kladboek* onderstreep deur die sinne wat as deurgehaal in die boek aangebied word. Sulke sensuur vind moontlik in alle boeke tydens die herskryf en redigering van die manuskrip plaas, maar *Kladboek* stel dit voorop: die oorspronklike woorde is deurgehaal maar steeds sigbaar en verkeer in ’n toestand verwant aan wat Derrida “sous rature” ([1967] 1976) noem. Die deurgehaalde woord is gelyk aan- en afwesig.

Die deurgehaalde sinne is nie die enigste verandering wat Die Skrywer aanbring en wat vir die leser gewys word nie: sy verander byvoorbeeld die toekomstige tyd na die hede:

‘Ek moet gaan.’ Die Skrywer sal voel dat alles nog nie uitgespraak is nie en volg haar na haar huis. *Sy besef dat die eksperiment in die toekomstige tyd ook nie werk nie. Sy skrap die voorafgaande. Wat sou die leser wou sien? ’n Herhaling van die swembadtoneel?*

‘Ek moet gaan.’ Skielik verlaat Die Vrou haar en Die Skrywer weet sy moet haar volg. Toe sy aan haar voordeur klop, lag Die Vrou en nooi haar in. (p. 31, my klem)

Die wysiging in die verhaal word getoon ná Die Skrywer haar opsies oorweeg wanneer sy haar vertelling hervat en weer begin met die sin “ ‘Ek moet gaan’ ”.

Dus, in meer konvensionele tekste staan die uitwerking, selfs inmenging, van die ideale leser buite die teks en is dit nie aan die leser bekend nie: dit wat die skrywer uitlaat, word nooit gewys nie. Dit is hierdie onsigbare redigeringsproses wat Die Vrou se man ingedagte het as hy beweer “ ’n mens [moet] altyd gaan kyk na skrywers se kladboeke” (p. 37) om die navorsing vir hul boeke te begryp. Die kladboek bevat by uitstek vorige weergawes van die werk en so kom die inligting wat uitgelaat is in die finale produk aan die lig. *Kladboek* maak hierdie weglatings eksplisiet deel van die teks en raak sodoende soos die film *Martial Law* waar “[d]it wat op die redigeertafel moes agterbly . . . deel [word] van die gebeure” (p. 60).

Die onwillige leser en haar inheerende uitwerking het egter ook ’n ander, veel erger komplikasie. Smith verduidelik dat in Bakhtin se skema daar ’n ander nodig is om die belydenis aan te hoor. In *Kladboek* is dit die ideale leser wat hierdie rol moet vervul. Atwood stel nie om dowe neute die ideale leser voor as iemand op ’n kontinuum

tussen 'n geliefde onderwyser en *God* nie (2002:136). As die belydenis nie aangehoor word nie, word die skrywer gedwing om in 'n oneindige solipsistiese diskoers (Smith, 1996:35) rond te dwaal – 'n toestand waarna die titel van Karen de Wet se verhandeling oor Hambidge se digkuns, *Ars poetiese solipsisme, 'n padkaart van Joan Hambidge se poësie*, reeds in 1990 verwys het.

Blikhoek het ook ontstaan in kladboeke. Sodra die kladboek egter openbaar gemaak word, besef 'n mens waarom die skrywer sy ideale leser totaal moet vertrou: die kladboek lê foute bloot. Spelfoute, swak woordkeuses, rymelary. Ironies genoeg onderstreep Reinhardt Fourie (2008) juis die outentiekheid van Hambidge se *Kladboek* wanneer hy sommige sintaktiese en grafiese “foute” in dié roman uitwys. Dit is egter nie net foute wat ontbloot word nie, dit is 'n belydenis wat vir die ore van 'n betroubare priester bedoel is.

Dit was die skryf van die *Blikhoek*-kladboeke wat idees vir gedigte laat ontsaan het en dit is soms moontlik om die kiem van 'n gedig in 'n dagboekinskrywing te bespeur. Die lees van die kladboeke en van *Kladboek* lê dus die kreatiewe proses bloot. Die gedig hieronder, getiteld “In 'n Berlynse straat”, word byvoorbeeld voorafgegaan deur dié dagboekinskrywing:

Vandag het ek na die Jode-museum
gegaan, ontwerp deur Daniel Libeskind
in 'n ~~gehoor~~ gefragmenteerde
David-ster. Die argitektuur
ky dit ook reg om die eerste
uit metaar in verskillende
rigtinge in te ~~ste~~ stuur, soos met
die diaspora. "Waarheen moet
n mens gaan?" klink godling soos
jy deur die gebou beweeg. Oral
deur ook ruimtes sonder
enige iets daarin om die gapinge
deur die holocaust daadgebied,
te suggereer. Ek dink nie daar
was n enkele foto van Hitler in
die hele versameling nie.

(Kant se anti-semitisme)

Heer wat my bybly is n kind

se teddiebeerjie agter glas -
hy is met n kindertransport
weggestuur, beide sy ouers
het ontkom. So ook n pakke
wat oorhandig is aan n vriendin
vir veilige bewaring. Onopgemerk
het die vriendin se klein kinders
die pakke na hul ma se dood
gevind - die einaar ook n
slagoffer. Heer ver stek die
Jodehaat nie - toe in die
middeleeue, hulle is byvoorbeeld
vir die Pes blameer!

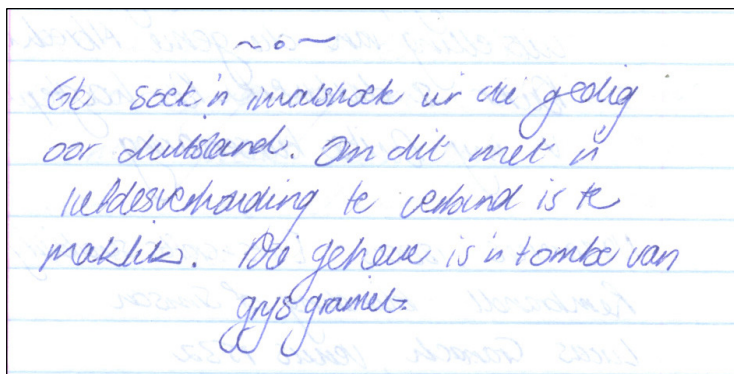
Die teddiebeer wat in dié uittreksel genoem word, word later 'n sentrale beeld in die gedig (p. 48):

In 'n Berlynse straat
tel ek 'n klein reismaat op:
'n wollerige King Kong,
eens op 'n tyd 'n sleutelring.

Maande later sou ek
die apie van 'n Joodse kind
onthou: verlig agter glas
in die museum van Libeskind.

In die kelders van my brein
raak dit moeilik om die ape
uitmekaar te hou:
die sleutelhouer lê agter glas,
die speelding in Berlynse strate.

Die ontblotende *Blikhoek*-kladboek raak 'n rekord vir idees rondom eie werk. Na 'n reis deur Duitsland verklap die kladboek byvoorbeeld op een plek dat die skrywer op soek is na 'n invalshoek om die ervarings onder woorde te bring, maar dat hy 'n verbintenis tussen dié land en die geliefde as “te maklik” beskou:



Dit is egter presies hoe die programgedig “Ek meld my aan op die perron van jou blik” (p. 1) uitdraai. Hier ontbloot die kladbboek weer die skrywer se eie onsekerhede en onderstreep dit die vertrou wat Hambidge in haar leser stel wanneer sy haar die *Kladbboek* wys. Die inskrywing vir “Ek meld my aan op die perron van jou blik” volg hieronder:

~~8 Ek meld my aan op 'n platform, perron
 7 wag dat jy my naam roep
 8 Soos die nommer van 'n trein.
 9 Ek wag 'n passasier voor die deur
 8 van 'n reeds vol kompartement
 7 op die nagtrein van Londen na Berlyn.~~

8 Kyk herhaaldelik na my kaartjie
 10 Soos 'n amateur reis na 'n verre stad

8 Ek meld my aan op 'n perron, 'n jaar blik
 7 wag dat jy my naam roep
 7 Soos die nommer van 'n trein.

8 Kyk, herhaaldelik na my kaartjie
 10 'n amateur reis na 'n verre stad

9 Ek staan 'n passasier, voor die deur
 8 van 'n reeds vol kompartement
 7 op die nagtrein na Berlyn.

11 Ek meld my aan voor die peron v. jou blik,
wag dat jy my naam ^{roep} roep
12 soos die ^{rol} nommer van 'n trein.

Kyk, kyk weer na die teke op die kaartjie
in 'amateur ~~op~~ reis ^{na} na die Emerald City.
— — — — — sy

9 Ek staan, oortollige passasier
voor die deur van 'n oorvol
kompartment, ~~op~~ ^{saai} ~~die~~ ^{figure}
~~op~~ die nagtrein ~~rymend~~ na Belya
— — — — — in bejmode Belya.
van
van Fulda na Belya
neem 4 ure.

~~Ek~~ en Met my bagasie
~~op~~ ^{op} my rug
Ek rus my rug teen die
deur ~~van~~ Belya v. in reeds vol
kompartment

Die finale weergawe van die gedig volg:

Ek meld my aan op die perron van jou blik,
wag dat jy my naam roep soos 'n kondukteur.
Kyk, kyk weer na die kode op die kaartjie:
'n amateur reisend na sy Emerald City.

Later staan ek restant voor die deur
van 'n reeds oorvol kompartement.
Vier uur op die nagtrein na Berlyn.
Toto, ons is beslis nie meer in Kansas nie.

Dikwels kom idees vir verskillende gedigte in dieselfde kladboek-inskrywings voor. Die verskillende idees en beelde moet vervolgens uit die inskrywings gesorteer word. So bevat die *Blikhoek*-kladboek hierbo weergegee, die kiem vir 'n verdere gedig. Die reël “Die geheue is 'n tombe van grys graniet” word die slot van die gedig “Berlyn” (p. 40), waar dié reël finaal ontwikkel tot “Die geheue is 'n poel / waarin granietvisse roer.”

c. Die gedig is nie 'n getuigskrif nie

In *Kladboek* vind Die Vrou se man dit vreemd dat die private Skrywer haarself “eksibisionisties uitstal” (p. 38) in haar tekste. Die Skrywer ervaar hierdie proses egter blykbaar heel anders. Die Man noem dat sy byvoorbeeld driftig in 'n onderhoud “beklemtoon het dat 'n boek of gedig nie na 'n bepaalde situasie herlei kan word nie” (p. 38). In Deel III sê Die Skrywer dat “al voel 'n mens hóé oor herkenbaarheid, dit eerder tersaaklik is om te let op die eise wat 'n verhaal stel” (p. 72). *Kladboek* is dus nie 'n “getuigskrif” vir die skrywer nie.

Hierdie aanname is egter meer as die netjiese letterkundige onderskeid wat tradisioneel tussen die skrywer en die spreker gemaak word en waarvan Gerrit Olivier se studie oor Koos Prinsloo hierbo getuig. In *Kladboek* kan die teks nooit getuigskrif

raak nie as gevolg van die aanwesigheid van veelvuldige skrywers in die roman. Daar is byvoorbeeld die karakter genaamd Die Skrywer, die skrywer van “Being Joan Hambidge”; die skrywer waaroor Die Skrywer skryf in haar kortverhaalbundel *Kuberkus*; die “werklike” Hambidge wat skryf aan *Kladboek*; Die Geliefde wat meeskryf. In Die Man se verhaal word Die Man en Die Skrywer, asook Die Vrou en Die Geliefde verwisselbaar: “Ons struktuur is oorbekend: Die Skrywer, Geliefde, Man, Vrou. Miskien vertolk ek en Die Skrywer dieselfde rolle, net soos wat ek meen die twee vroue se rolle verwisselbaar is” (p. 44). Deel III beklemtoon die verwisselbaarheid van die karakters verder wanneer hulle rolle omruil: “Die Geliefde is nou haar Eks. Die Vrou het haar Geliefde geword en Die Man is betrokke by haar Eks” (p. 63). Dus, soos die oorfloed van lesers in *Kladboek*, het ’n mens ook hier te make met meervoudige skrywers. Die leser word telkens om die bos gelei om sodoende te begryp dat die teks sy eie “werklikheid” skep, al klink die tekstuele “werklikheid” soms soos die waarheid en al is Hambidge besig met ’n spel waar sy en Die Skrywer oorvleuel. Die veelvlakkige skrywers aanwesig in *Kladboek* kaats egter hul “eksibisionistiese” woorde in mekaar se monde en transformeer dit. In Die Man se woorde: die gedig of boek raak “meer” as die “herkenbare mens of insident” (p. 38).

Die skrywer het nie volle beheer oor hierdie proses nie. In haar toespraak oor die onwillige leser (pp. 111–114) sê Die Skrywer dat die skryfproses “nooit gelyk te stel aan die werklikheid [is] nie. Die gedig neem sy eie loop. Gedigte skryf hulleself” (p. 111) en in Deel V word ’n debat, waar die skryfproses gereduseer word “tot iets waaroor Die Skrywer ‘beheer’ sou hê”, as simplisties beskou (p. 89). Die insluiting van ’n skadeloosstelling in die verwysings ná Deel V van *Kladboek* onderstreep hierdie ingesteldheid verder:

Diegene wat hulself 'herken' in die verhaal, mag die outeur kontak by mwj.ham@mweb.co.za of Johann de Lange se *Vreemder as fiksie* lees . . . Die drie gesigte op die voorblad (De Lange, Hennie Aukamp & Koos Prinsloo) verskaf die kodes vir 'n spel tussen werklikheid en fiksie, leuen en waarheid. Miskien is die werklikheid uiteindelik die grootste leuen en kan ons net die waarheid deur die storie bereik." (p. 104)

Dié aanhaling dui nie slegs op die verwickeldheid van skrywers soos Prinsloo se omgaan met werklike gebeure in hul tekste nie, maar herinner ook aan die bekende fantasie-skrywer Ursula le Guin se uitspraak in "Why Are Americans Afraid of Dragons" ([1973]1979:44): "For fantasy is true, of course. It isn't factual, but it is true". Soos Le Guin voer Hambidge aan dat die "waarheid" in die teks opgesluit is.

Nog 'n aspek waaroor die skrywer min beheer het en wat deur die stelling op p. 104 hierbo aangehaal onderstreep word, is die leser se resepsie of ontvangs van die teks en die gevoel wat by sommiges kan ontstaan dat die tekste te veel van die "werklikheid" ontbloot. Die karakter Die Skrywer lewer dikwels hierop kommentaar: in Deel IV, byvoorbeeld, wanneer 'n wewenaar aan die digter noem dat hy 'n gedeelte uit 'n gedig van haar gebruik het in 'n berig oor sy ontslape vrou, dink die digter hoe 'n gedig " 'n lewe van sy eie" kry en hoe die gedig "buite die skrywer se beheer of bedoeling – mense raak of troos" (p. 78); en in die gedig "By nabaat" in Deel V, waarin die spreker se geliefde haar konfronteer omdat sy hul liefde in gedigte "uitlek", erken die spreker dat die gedig " 'n lewe van haar eie" het (p. 87).

Soos dikwels by Hambidge word uitsprake wat met oënskynlike oortuiging gemaak word, weer tot so 'n mate gedekonstrueer dat die paradoksale ruimte van haar skryfwerk herinner aan Kristeva se konsep van die chora, die baarmoederlike waar

inhoude dikwels opgebou word net om weer afgebreek te word.¹ Die titel van die gedig “Die gedig as getuigskrif” (pp. 89–90) in Deel V problematiseer dus die uitspraak dat die gedig nie ’n getuigskrif is nie omdat die gedig steeds die verhouding verklaar en beskryf, al is die gegewens nie herkenbaar nie.

Die vraag “Is dit nou of is dit nou nie (Hambidge nie)?”, en die vae grense wat dié vraag tussen “werklikheid” en “fiksie” veronderstel, lê interessante kwessies ten opsigte van privaatheid bloot. So byvoorbeeld voer Die Man aan dat hy nie skuldig hoef te voel as hy private e-posse tussen Die Skrywer en Die Vrou lees nie, omdat die e-posse “in elk geval gepubliseer gaan word (ons weet tog hoe sy te werk gaan)” (p. 43). De Vries (2008) se resensie van *Kladboek* verduidelik dat die roman bewus is dat die leser ’n voyeur is en nuuskierig is oor die openbare persona se lewe. Hier gebruik Die Man egter Die Skrywer se “eksibisionisme” om sy eie voyeurisme te probeer verdedig. Ook die minnares voel genoop om ’n brief, “Postmodernistiese (ver-)kragtoertjie” (p. 105) vir LitNet te skryf waarin sy “ ’n eier lê namens die stemloses, die geskrewenes of te wel dié oor wie geskryf word” en waarin sy die idee dat “ ’kuns . . . nie ’n getuigskrif van die werklikheid [is] nie’ ” verwerp. Vir haar is dit ’n skending van privaatheid en vergelykbaar met die “geskinder” in die tydskrif *Huisgenoot*. Ironies genoeg word die geliefde se brief nie versend nie en slaag die minnares dus nie om namens die “stemloses” te praat nie. Dit bly steeds Die Skrywer wat aan die geskryfde ’n stem gee deur haar brief in *Kladboek* af te druk.

Hierdie tipe spel skep dus gapings in *Kladboek* waar die voorafbepaalde reëls van die samelewing (die individu se reg tot privaatheid; die versluiering van intieme inligting wat die geliefde moontlik in die verleentheid kan bring) bevraagteken of opgehef

¹ Kristeva skryf dat die regulerende proses van die chora “effectuates discontinuities by temporarily articulating them and then starting over, again and again” (1984:26).

word – ’n eienskap wat Kristeva aan digterlike taal toedig en wat verantwoordelik is vir letterkunde se vermoë om sosiale kodes te vernietig en te hersien² en wat hieronder in Deel d kortliks beskryf word.

Om te berus by die siening dat die gedig nie ’n getuigskrif van die werklikheid is nie, verskaf die motivering om sommige gedigte, waarin onderwerpe soos molestering ondersoek word en waarin familieledede en vreemdelinge verdag gemaak word, wel in *Blikhoek* op te neem. Een so ’n gedig is “Iemand het ’n lappop op ’n ashoop opgetel” (p. 61):

’n Man uit Gansbaai het haar Saterdag opgepik.
(Sy was heel en het geblink, haar polsslag,
’n vinkie in die keel, klap vlerkies onder vel.)

Teddiebere hang gejanfiskaal aan die heining
om sy karavaan. Die bure vra nie vrae nie,
kla slegs as die teddies muf ruik na die reën.

Die bere beraam planne. Hulle wil haar kroon:
gunsteling-speelding vir die oom. Hy keer hul
hoeka reeds die rug; noem haar sy klein prinsessie.

Die gedig word vergesel deur ’n foto van die teddiebeer-heining naby Gansbaai wat dit maklik maak om te weet na watter woning hierdie gedig met sy ongegronde insinuasies verwys. Dit is besluite soos dié wat lei tot Die Man in *Kladboek* se siening van skrywers as gewetenloos. Hy beweer: “skrywers het nooit enige gewete wanneer hulle hul geliefdes/liefdesobjekte/passies blootstel nie. Gewetenloosheid is tog so kenmerkend van hierdie spesie wat die gedig liewer het as die geliefde (Auden) of meen as jy jou kwel oor mense se lewens, dan moet jy liewers nie skryf nie (Opperman)” (p. 43).

² Letterkunde word die plek “where social code is destroyed and renewed” (Kristeva, [1975] 2002:101).

Dit is egter die digter se geloof in die skryfproses se vermoë om die werklikheid te transendeer en die geloof in die waarheid, wat van die werklikheid kan verskil, wat gedigte soos dié in bundels toelaat.

d. Die chora

“Being Joan Hambidge” in *Kladboek* sluit af met ’n brief aan Die Vrou waarin Die Skrywer noem dat digterlike taal op die chora/baarmoederlike gebied ingaan (p. 46). Kristeva se konsep van die chora speel ’n belangrike rol in Hambidge se teoretisering van die digkuns en die skryfproses. In Addendum 7 van *Kladboek* word die leser ingelig dat die grootste gedeelte van dié roman in Die Skrywer se kombuis geskryf is en noem sy dat “die baarmoeder van die kombuis” die “geborgenheid” verskaf het wat sy nodig gehad het om “die verskillende tekste bymekaar te plaas” (p. 164). Dit is dus binne hierdie ruimte waar die hibridiese roman tot stand kom.

Kristeva skryf dat die drange ’n chora artikuleer: ’n baarmoederlike, metaforiese ruimte vóór “normale” taal. Die chora is ’n “nonexpressive totality formed by the drives and their stases in a motility that is as full of movement as it is regulated” (Kristeva, 1984:25). Die term is ontleen uit die *Timaios* van Plato. Hy beskryf “a state of language anterior to the word, even to the syllable, and calls this the *chora*, the receptacle, the place before the space which is always already named, one, paternal, sign and predication” (Kristeva, 1985:217). Die semiotiese orde is gesetel in die chora en, alhoewel die semiotiese saam met die simboliese orde volgens Kristeva deel uitmaak van signifikasie, word daar nie definitiewe betekenisse in die chora geskep nie (Kristeva, [1975] 2002:101). Soos hierbo vermeld, is die chora transformasioneel: dit skep en herskep met ’n eie, interne ritme. Wanneer Rilke oor die Duitse skrywer en digter Richard Dehmel (1863–1920) skryf in sy *Briewe aan ’n jong digter*, noem hy byvoorbeeld dat Dehmel se poëtiese krag sterk soos ’n primitiewe impuls is met

“uncompromising *rhythms* within itself” (1945:18, my klem). Hugo weer, skryf ook oor die psigiese ritmes van die digter (1979:31).

Die Skrywer se ervaring van die chora stem ooreen met die onbewuste wat op ’n manier “binnegegaan” moet word wanneer daar geskryf word. Rilke stel dit onomwonde: “Go inside yourself” (1945:12). Atwood skryf die volgende in *Negotiating with the Dead*:

I asked novelists . . . what it felt like when they went into a novel.

None of them wanted to know what I meant by *into*. One said it was walking into a labyrinth, without knowing what monster might be inside; another said it was like groping through a tunnel; another said it was like being in a cave – she could see daylight through the opening, but she herself was in darkness. (2002: xxi)

Die chora is egter ook ’n plek waar die wette en reëls van die samelewing nie van toepassing is nie. Die dosent in die verhaal “Op soek na oorspronklikheid” in *Kladboek* verklaar dat interessante tekste iets “grensoorskrydends” of “onwettigs” in hulle saam dra (p. 160). Hierdie plek is ook die “donker wêreld van die primordiale” waarin die skisofreen beweeg (p. 55). Daar is ’n element van gevaar in dié handeling opgesluit wat Atwood in *Negotiating with the Dead* vergelyk met ’n besoek aan die doderyk. Die moontlikheid bestaan dat die skrywer nie weer sal kan terugkeer nie: in haar gedig “The Door” (2007:129–130) wat hierdie proses goed beskryf, skryf Atwood van ’n deur wat oopmaak: “you look in. / It’s dark in there, / most likely spiders: / noting you want. You feel scared. / The door swings closed.” In die laaste strofe voel die spreker-digter egter genoop om die donker kamer binne te tree. Die gedig sluit af met die volgende strofe:

The door swings open:
O god of hinges,
god of long voyages,
you have kept faith.
It's dark in there.
You confide yourself to the darkness.
You step in.
The door swings closed.

Rilke se raad aan die jong digter stem ooreen met die ambivalente chora wat binnegegaan moet word. Hy vra dat die jong digter hom moet oorgee aan wat Keats “negative capability” ([1817] 2009) noem – die vermoë om ambivalensies of onsekerhede te verduur: “have patience with everything that is unsolved in your heart and . . . try to cherish the questions themselves” (Rilke, 1945:21). Die Skrywer in *Kladboek* verklaar dat sy ambivalensies haat (p. 9). Tog, hoe meer sy probeer om “wit/swart-situasies na te jaag, des te meer ambivalent raak [sy]” (p. 9).

Sommige gedigte in *Blikhoek* verwag dat daar in die donker ingetuur word na onderwerpe soos molestering (“Ná kerk, Sondagmiddag”, p. 59) en fantasieë oor die dood van die ouer (“Wat maak ek met die goed op die kassie langs haar bed?”, p. 66). Om in te beweeg in die chora verg ’n ambivalente toestand los van die sosiale reëls en regulasies wat met die simboliese verbind word. Die digter se blik moet aangepas word en selfs verwring word.

e. Die klip moet klipperiger

Die verwringing van die blik hierbo is nodig om die werklikheid vreemd te maak, ’n uitspraak wat in “Kopstukke” in Addendum 4 van *Kladboek* aan bod kom. Hier word gepraat oor die toestand van vervreemding wat die Westerse reisiger pal in Japan ervaar en dat ’n soortgelyke proses van “vreemdmaking” deel vorm van ’n effektiewe gedig: “Daardie gevoel van *making strange* wat Sklowskij mos gemeen het juis deel

maak van die effektiewe gedig se werking: dit wat die gewone, alledaagse anders maak. Die klip klipperiger . . .” (p. 151). Hambidge verwys hier na die Russiese Formalis Sklowskij wie se ontwikkeling van die konsep ostranenie of defamiliarisasie blyk uit aanhalings soos dié:

[A]rt exists that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, to make the stone stony. The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects “unfamiliar,” to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged. Art is a way of experiencing the artfulness of an object: the object is not important . . . (Sklowskij, [1916] 2009)

Hierdie eis is ’n nuttige toets vir wanneer beelde en die blikhoek van gedigte oorweeg word. Dié vreemdmaking geskied egter ook wanneer die buitengewone as alledaags ervaar word – ’n konsep wat opgesom word in die onderskrif van Hannah Arendt se *Eichmann in Jerusalem* (1963), naamlik “A Report on the Banality of Evil”. Rondom hierdie gedagte beskryf die gedig “Cassinga” (p. 18) in *Blikhoek* ’n aangrypende foto deur John Liebenberg waar twee jong soldate tydens die Bosoorlog oënskynlik ongeërg ná ’n stort oor die parade drentel terwyl hul makkers ’n verkoalde lyk uit ’n vlak graf opgrawe:

Here, hoe gee ’n mens
’n byskrif vir so ’n foto?
Twee troepe: bronstig
na ’n stort – sonskyn
op hul bruin flanke
(jy kan jou die kontoere
van hul roere net-net
onder die handdoekies verbeel) –
slenter oor die parade
verby ’n bult ontbinde mens:
’n hoop verkoalde film

op 'n draagbaar, beurend
teen die donkerkamers
van die brein.

Alhoewel digters probeer om hierdie vreemdmaking so “oorspronklik” moontlik te laat plaasvind, maak die gedigte egter dikwels staat op die blikhoeke van ander digters en gedigte, soos die gedeelte oor die probleem van “oorspronklikheid” hieronder in VII beskryf.

VII Die skrywer as aasdier of dief

In Forum 1, “Nabootsings”, in Addendum 4 van *Kladboek*, skryf Hambidge: “Daar is niks nuuts onder die son nie. Elke gedig is waarskynlik al geskryf, gedink, getransponeer. Ook oorgedra van een taalwêreld of beleweniswêreld na ’n volgende” (p. 145) en vertel sy die staaltjie van die Duitse tenoor Fritz Wunderlich (of moontlik Mario Lanza) wat na bewering tweede gekom het in sy eie nabootsingskompetisie (p. 146). Die implikasie hier is dat digters se werk dus van iewers anders afkomstig is. Daar is reeds verwys na Atwood se verduideliking van “writerly methods” (2002:xviii) en haar gebruik van die metafoer van die voëltjie wat net die blink goed steel en na sy eie nes dra. In Deel III van *Kladboek* vertel Die Skrywer ook hoe sy “idees vir gedigte plunder” (p. 70) tydens haar reis in die Ooste. Alhoewel konsepte soos die parodie en pastiche bekende literêre tegnieke is, is daar egter steeds ’n vermoede dat idees vir kreatiewe tekste nie altyd op “regverdige” wyse bekom word nie. In *Kladboek* wonder Die Man byvoorbeeld of skrywers nie as aasdiere gesien moet word nie: pal besig om ander “af te loer” (p. 39).

Riccio sien naboetsing as ’n geregverdigde deel van die leerproses, maar waarsku dat “[i]mitators seldom surpass those they imitate” (1980:9). Hierteenoor beweer Johann de Lange (2000:6) dat “beïnvloeding” of naboetsing nie ’n negatiewe proses is nie. Menige gedig in *Blikhoek* maak gebruik van tweedehandse idees al probeer die gedigte nie om soos ’n spesifieke digter se werk te klink nie. Die gedig “Hiëna-ode” (p. 49) gebruik byvoorbeeld ’n spesifieke gedig van Atwood (“Vultures”) as uitgangspunt. Dié bruikleen raak egter meer kompleks sodra leidrade soos epigramme weggelaat word en wanneer gebeure in die lewens van vriende en geliefdes (“Karavaanvakansies langs die see”, p. 56) eerder as letterkundige tekste vir gedigte

gebruik word. Die aanwesigheid van die leser en sy reaksie op die gedig word dus weer eens aangevoel.

Die digter aas natuurlik ook uit sy eie werk. Hugo (1979:15) skryf byvoorbeeld “most poets write the same poem over and over. Wallace Stevens was honest enough not to try to hide it. Frost’s statement that he tried to make every poem as different as possible from the last one is a way of saying that he knew it couldn’t be”. Hierdie stelling kan ook moontlik teruggevoer word na die gedig se belydenis wat nie aangehoor word nie en die digter in ’n solipsistiese diskoers gevange hou soos hierbo onder VI Deel b genoem.

VIII Skryf as soeke na die self en transformasie van die self

Reeds vroeg in *Kladboek* impliseer 'n verwysings na Lacan dat Hambidge sy komplekse psigoanalitiese model by dié roman wil betrek. In 'n vinjet in “Being Joan Hambidge” besluit Die Skrywer “om 'n roman te skryf wat moet wentel rondom ego-identifikasie” (p. 17). Sy oorweeg 'n spieëltoneel vir die slot “[i]n navolging van Lacan wat glo dat die ego 'n konstruksie van ander ego's is” (p. 17). Dit is tydens Lacan se spieël stadium waar die baba haarself vir die eerste keer as 'n geheel beskou – 'n belangrike stap in die vorming van 'n eie identiteit. Volgens Lacan is die spieëlfase “a drama . . . which manufactures for the subject . . . the succession of phantasies that extends from a fragmented body-image to a form of its totality” ([1977] 2001:5). Hierdie geheelbeeld word gevorm wanneer die babatjie haar primêre versorger se beeld as die refleksie van haarself ervaar. Sy sien haarself in die Ander. Vir Lacan beïnvloed hierdie eerste identifisering alle sekondêre verbintenisse met mense ([1977] 2001:2).

Wanneer Die Skrywer in die kortverhaalhandel in Hoofstuk 6 van Deel I verklaar “dit gaan om die spirituele versoening in die self” (p. 19), raak dit duidelik dat *Kladboek* nie slegs nuttige wenke oor die skryfproses inhou nie, maar ook 'n moontlike rede bied vir waarom mense skryf: skryf is 'n proses waar 'n self, wat as gefragmenteerd ervaar word, moontlik versoen kan word. In lyn met die verwisselbaarheid van die geliefde en die teks in *Kladboek*, raak die skryfproses 'n proses van sekondêre identifisering – die teks raak die ander waarin die skrywer haarself kan herken. In 'n brief uit Tokio in Deel III vra sy: “Wie is ek? Wie is jy? Soos Baudelaire beweer, is jy my ewebeeld, jy, geliefde leser van hierdie ongeposte brief uit die winterkoue van Tokio” (p. 61). Soos Die Geliefde se brief is hierdie brief ook ongepos, maar die leser lees dit in die roman. Hierdie beeld van die ongeposte brief sluit sterk

aan by die idee dat die herkenning van die self in die ander altyd 'n miskenning is (Grosz, 1990:39). Soos met kommunikasie word die boodskap na die ander verwring, soos 'n ongeposte brief wat eers in 'n roman vir die leser beskikbaar word. Die leser as ewebeeld van die skrywer loop 'n verwysing in Deel VII vooruit waarin Die Skrywer tydens 'n verbeelde toespraak na hierdie siening van Baudelaire verwys (p. 111).

Die moontlikheid vir versoening tussen die dele van die self word verder vertroebel wanneer Hambidge in 'n resensie oor Breyten Breytenbach se *Woordwerk* in Addendum 2 verwys na die Franse filosoof Deleuze en die psigoterapeut Guattari se *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (1972). In hierdie boek word die toestand van “die skisofreen as 'n normaler toestand geag as dié van die gewone mens” (p. 125) en is die veronderstelling daar dat “meer waarhede” in “disparate self-hede” te vind is as in die idee van die “geïntegreerde self” (pp. 125–126). Later, in die artikel “Hibriditeit en die internet” in Addendum 2 verduidelik Hambidge ook hoe die internet “personasiespel” en die skep van identiteite, skuilname en ander persona's fasiliteer (p. 129). Die versoening tussen die dele van die self blyk dus moeilik en moontlik ongevraagd te wees.

Tog, in die verwysings ná Deel V, verklaar Die Skrywer: “ 'n Skrywer skryf om tot helderheid en klaarheid te kom” (p. 104) en dit wil voorkom asof hierdie “klaarheid” bewerkstellig word deur 'n transformasionele krag wat aan die skryfproses toegeskryf word. An die einde van die tweede hoofstuk kom Die Skrywer tot onder meer die volgende insigte: “Ons moet name gee aan elke self sodat ons hierdeur die verskillende fases van ons lewe uitmekaar kan hou” (p. 59). Die veelvlakkige self of verskillende selwe, al kan hulle nie noodwendig heeltemal versoen word nie of al is versoening nie noodwendig die perfekte oplossing nie, word nietemin onder woorde gebring: hulle word benoem en só kry die skrywer 'n houvas. Atwood verskaf die

woorde van die Nobelpryswenner Elias Canetti as een van vele epigramme in *Negotiating with the Dead*: “The act of naming is the great and solemn consolation of mankind”. Ooreenstemmend hiermee ontstaan die gedigte in *Blikhoek* meestal uit dagboekinskrywings wat probeer sin maak van daaglikse gebeure. Min gedigte bring die skrywer egter by ’n bevredigende antwoord uit – dit blyk dat dit hier gaan om die proses, “[t]he act of naming” in die woorde van Atwood.

’n Verdere insig in *Kladboek* lui: “Ek is nie meer die mens wat ek was nie. Ook nie meer die skrywer wat ek was nie” (p. 59). Transformasies soos dié word dikwels in Boeddhistiese terme in *Kladboek* uitgedruk. Nadat sy ’n voorhoede gehad het in Deel IV, dink Die Skrywer: “Om poësie te skryf is om dood te gaan” (p. 84). Hierdie uitlating sluit aan by die resensie oor Breytenbach se *Woordwerk* waarin Hambidge die volgende skryf: “in Breytenbach se tekste is skryf dikwels gelyk aan die dood, aan heropstanding soos die Boeddhisme glo dat die dood net ’n ander en nuwe vorm van lewe is” (p. 126). Die transformasie word dus as siklies beskryf en die proses as soortgelyk aan die opbou en afbreek van inhoude in die chora. Die transformasie is dikwels chaoties en pynlik, soos in die stuk getiteld “Moontlikhede” in Addendum 3 waar Die Skrywer aan haar studente verduidelik dat Jung geglo het dat ’n mens verblind moet word voordat jy deur ’n transformasie kan gaan (p. 140). *Kladboek*, as ’n verblindende kamer van spieëls wat betref karakters en struktuur, dui op dié noodwendigheid alvorens die self tot nuwe insigte kan kom.

Dit is duidelik dat hierdie transformasie van die self spirituele implikasies inhou. Die Skrywer in *Kladboek* glo Boeddhisties dat “die waarheid in die self sluimer” en dat “alles” “binne-in ons opgesluit” is (p. 19). Die “helderheid” en “klarheid” (p. 104) waaragter sy aanskryf, lê dus in die self. Dit is om dié rede dat Die Skrywer in die kortverhaalbundel *Kuberkus* besluit om nie die mistikus in Soho, New York, te

besoek nie, maar om self haar vrae te beantwoord (p. 19). Ook in die kortverhaal “The truth is stranger than fiction” vertel die houtkapper aan die meisie dat die waarheid in die self opgesluit is (p. 28).

Op sy beurt skryf Rilke dat, sou hierdie reis na binne gedigte oplewer, die digter nie mense se goedkeuring vir die verse sou verlang nie: “For the creator must be a world for himself, and find everything within himself, and in Nature to which he has attached himself” (1945:13).

IX Skryf as reis en reis as 'n soeke na die self

Wanneer die meisie in die kortverhaal “Truth is stranger than fiction” beseft dat die waarheid in die self opgesluit is, laat hierdie gedagte haar “spiritueel ontwaak” (p. 28) en vertrek sy na die Ooste om die Boeddhisme na te volg. Atwood wys dat die reis deur menige skrywer as 'n metafoor vir die skryfproses gebruik word (2002:xxii). In *Kladboek* word die skryfproses ook as 'n reis gesien (Taljard, 2008) en die reis raak op sy beurt metafoor vir die transformasie van die self. Gegewe die sikliese aard van transformasie in *Kladboek*, is hierdie transformasionele terugreis in die self duidelik in die volgende stelling:

Reis neem jou terug na wie jy werklik is. Dit is ironies dat 'n mens telkens reis om weg te kom van 'n pynlike ervaring en juis in jouself inreis.

Reis is gekoppel aan selfontdekking en kreatiwiteit.”
(p. 48)

Taljard (2008) sien dus die reis in *Kladboek* as 'n metafoor vir die hoofkarakter se “grensoorskrydende reis deur woorde in die psige in”. Reis is egter nie slegs 'n handige metafoor vir Hambidge nie – haar tekste openbaar dieselfde “obsessie met reis” (p. 126) waarna sy verwys in die resensie oor Breytenbach se *Woordwerk* en waar sy 'n verdere tematiese verbintenis tussen die twee werke bewerkstellig.

Soos geliefde en teks, liefhê en skryf wissel terme by Hambidge is, so raak uitsprake oor reis noodwendig uitsprake oor skryf. Reis word byvoorbeeld as reinigend ervaar: “Ek onderneem . . . hierdie reis om van haar, Die Vrou, afstand te doen. Reis as reiniging, suiwering” (p. 18); in Deel III erken Die Skrywer dat sy nog altyd gereis het om 'n liefdesverhouding te besweer of 'n geliefde af (uit?) te weer” (p. 69); en in Deel IV erken die hoofkarakter dat sy na elke romantiese teleurstelling 'n reis onderneem

om die “binnewaartse onrus so uit te woed” (p. 80). Dit stem ooreen met die vroeëre beswering van die mislukte liefdesverhouding (p. 29) deur daaroor te skryf.

Soos skryf tegelykertyd die liefdesteleurstellings besweer, maar ook dié teleurstellings as rustof gebruik by die maak van gedigte, so word daar ook in Deel III van *Kladboek* verduidelik dat reis, al is dis medisyne vir ’n gebroke hart, ook boustof vir skryfwerk raak waarop die skrywer “teer” (p. 67). Alhoewel daar nie in *Blikhoek* dieselfde obsessie met reis is nie, gee reise wel aanleiding tot gedigte, soos by voorbeeld in “Ek meld my aan op die perron van jou blik” (p. 1), “Tezcatlipoca” (p. 24), “Skaking” (p. 37) en “Berlyn” (p. 40). Dit is moontlik egter dieselfde soeke na “helderheid” of “klarheid” wat die skryf van die gedigte in *Blikhoek* voortstuur.

X Stilte en afsondering as impetus vir skryf

Wanneer Die Vrou twee weke in Hermanus spandeer sonder om telefonies of per e-pos met Die Skrywer kontak te maak, gaan Die Skrywer in *Kladboek* 'n kreatiewe periode binne: “Hierdie stilte/afwesigheid verskaf dan die impetus vir Die Skrywer se kreatiewe reaksie” (p. 17). Stilte en afsondering blyk 'n sneller of katalisator te wees vir die skryfproses. Rilke gaan akkoord met Die Skrywer se behoefte aan afsondering en stilte. In sy vierde brief skryf hy dat die jong digter lief moet wees vir sy/haar eensaamheid (“solitude”) (1945:23). Ook in die vyfde brief skryf hy oor die groot stilte van die kamer waarin hy in 1903 in Rome vertoef het om te kan skryf (1945:26). Dit is hierdie afgesonderdheid wat die katalisator vir die reis na binne is, aldus Rilke: “What is needed, in the end, simply this: solitude, great inner solitude. Going into yourself and meeting no one for hours on end, – that is what you must be able to attain” (1945:27).

Die paradoks in hierdie vereiste lê in die feit dat 'n groot gedeelte van Hambidge se digkuns gaan om die aanspreek van die geliefde en oor die digter se frustrasie dat die aangesprokene “onwillig” (p. 111) is om haar aan te hoor. In die gedig “'n Vers is die heuning van die muses” (pp. 95–96) erken die digter/spreker haar “behoefte aan stilte” en in die gedig “Signed, sealed, delivered” (pp. 103–104) ná Deel V: “Ons dra swaar aan ons paradokse. Soekend na stilte, / dog skrywend na buite (die digter) . . .” Dié paradoks word deur ander ook ervaar, soos in Deel V van *Kladboek* blyk waar Die Skrywer 'n essay deur Derrida oor Rousseau onthou waarin Derrida beweer dat Rousseau slegs met die geliefde kon kommunikaar as sy afwesig was (p. 89).

Kladboek wys ook dat stilte meer is as katalisator: die gedig dring daarop aan. In die gedeelte “A room of one's own” in Deel V, wat 'n toespeeling is op Virginia Woolf se

bekende essay, versoek die spreker 'n ruimte waarbinne sy haar digkuns kan bedryf: “Hierdie vers meld sig aan: Steek 'n kleim af. / Versoek 'n Edms. Bpk” (p. 91).

'n Tweede, interessante katalisator wat in *Kladboek* genoem word, is verveling: verveling met die huidige stand van sake kan die skrywer aanmoedig om in die wêreld van die verbeelding te ontsnap. In Deel III dink Die Skrywer na oor die filmmaker Stanley Kubrick se “voorliefde vir isolasie” en noem sy dat Kubrick se kreatiewe werk uit “verveling” gespruit het en 'n “nuwe wêreld” vir hom geskep het omdat hy onwillig was om met die mense om hom klaar te kom (p. 60).

Die Skrywer se uitsprake oor die verveling wat 'n mens dikwels op reise ervaar, is ook hier op die skryfproses van toepassing: In Deel II dink Die Skrywer, wat soos Hambidge 'n eerste bundel getiteld *Hartskrif* gepubliseer het, die volgende: “Maar sy het nie meer enige illusies oor reis nie. Reis beteken dikwels ongelooflike eensaamheid en verveling. En uitputting” (p. 48).

Die stilte en afsondering wat die skrywer nodig word egter soms met onbegrip begroet. Die Man vermoed byvoorbeeld dat Die Skrywer “te midde van lawaai en ander huishoudelike bedrywighe” (p. 39) kán skryf: “Sy het dus nie soos ons meen ‘stilte’ nodig nie” (p. 39) omdat sy op 'n draagbare rekenaar op besige plekke skryf en impliseer hy dat hierdie soeke na stilte 'n gier is van 'n persoonlikheid wat “aanskoulik-dramaties” (p. 39) wil lewe.

Die gedigte in *Blikhoek* is nie slegs in stilte en afsondering geskryf nie, maar kies ook stil, afgesonderde ruimtes en sprekers, soos byvoorbeeld 'n afgeleë bomskuiling (“Doomsday-kluis – Noorweë”, p. 39) of die stil ruimtes van museums (“Tezcatlipoca”, p. 24 en “Rokeby Venus aan die Madonna”, p. 46). As die afsondering opgeskort word,

soos aan die einde van die gedig “Drie minute voor die wekker” (p. 52), is dit asof ’n venster “toeklik” en die “dag se rumoer” begin.

XI Uitgelewer aan die skryfproses – die skryfdwang

Alhoewel *Kladboek* beweer dat die skryfdaad terapeuties van aard kan wees, soos hierbo onder V genoem, is dit terselfdertyd 'n siekte, soos die kortverhaal “Die liefde/skryfdaad as siekte” (p. 23) aantoon, en is die skrywer uitgelewer aan die skryfproses. In Deel III verwys Die Skrywer na die “ellende wat skryfwerk meebring” (p. 72). Die gedig wat by die spreker aanmeld in “Die gedig as jakkalsdraai” in Deel V word in soortgelyke terme beskryf. Dit is 'n “pynlike, indringende afspraak” (p. 92) wat nagekom móét word en dus kommunikasie met die geliefde versteur. Die uitwerking van die poësie op die digter se lewe word later opgesom in Addendum 2 (pp. 118–119) waar daar vertel word dat Mark Strand, die 1999 Pulitzer-wenner, in 'n brief aan 'n jong Erica Jong geskryf het: “You haven't been fucked by poetry yet”. Jong sou later bely dat dié woorde haar gedryf het om gedigte te skryf (p. 118).

Een van die redes waarom die skryfproses pynlik is, is omdat die proses jou lewe “dikteer” buite jou beheer (p. 72). So begin Die Skrywer byvoorbeeld reeds oor die einde van 'n verhouding skryf selfs al is die twee mense steeds by mekaar betrokke. Sy wonder selfs of dit die skryfproses is wat haar die geliefde laat agterlaat (p. 72). Die proses is meedoënloos. In Deel IV kry die hoofkarakter 'n verkeersboete op haar motor se ruit met die boete aangegee as “ 'n Ewige reis tussen tekens en papier” (p. 85). Wanneer die geliefde die digter/spreker van ontrouheid verdink en in die gedig “ 'n Vers is die heuning van die muses” (pp. 95–96) vra “Is daar iemand anders?”, antwoord sy:

Daar is niemand nie. Daar is iets. 'n Proses.
Dit bepaal jou lot. Dit tas jou oordeel aan . . .
Dit bekruip soos 'n migraine. Dit boots
die werkinge van die lyf na. Dis nes menses,
met 'n afgemete, soms driftige siklus. Dit betrap
jou. Dit transformeer. Inderdaad heuning uit die driehoeksel.

Die implikasie hier is dat die skrywer nie in beheer van die proses is nie. Skryf word met die lyf verbind en die verwysing na die maandstonde roep die baarmoederlike chora op. Deel IV dui op hierdie “inwendige” proses: “Die digter is maar net die medium vir die gedig wat dikwels ín haar ‘gebeur’ ” (p. 78).

In die gedig “Tokio” (p. 74) bely die spreker dat om poësie te skryf “soos asemhaal” is (p. 74). Rilke weer, verklaar dat ’n kunswerk goed is as dit uit noodsaaklikheid ontstaan (1945:13). Al is die proses dus pynlik, voorskrywend en soms buite beheer, beweer *Kladboek* dat die proses noodsaaklik, soos suurstof, vir die wese van die skrywer is.

XII Slotopmerking

Dit is duidelik dat *Kladboek* as 'n handboek vir die skryfproses gesien kan word. As die gevaarlike draad tussen werklikheid en fiksie waarop die roman loop vir 'n wyle opgehef word, kan daar selfs baie van Hambidge se eie sieninge oor die skryfproses en die letterkunde in dié boek gevind word. Vir hierdie student word dié roman 'n opsomming van dit wat tydens skryfwerkswinkels bespreek en gedemonstreer is. Die roman is 'n rigtingwyser na teoretiese begrippe soos die onbewuste, die chora en idees rondom die ideale leser wat nuttig is wanneer die skryfproses beskryf word en wanneer daar oor die digkuns besin word. Die boek bevat ook algemene goeie raad soos dat die digter stilte nodig het om te kan skryf. Dit is 'n nuttige register van bronne soos Barthes se *Fragments d'un discours amoureux* en Lacan se *Écrits*, bied leiding wanneer daar gewonder word oor die insluiting van 'n gedig in 'n bundel al dan nie en verskaf maniere om die skryftaak te bestuur. Die boek is baken, studienotas, kladboek in elke sin van die woord, en medereisiger. Hambidge se inskrywing en aanmoediging voor in hierdie leser se kopie van *Kladboek* dui op persoonlike, anekdotiese wyse op hierdie aanwending van haar roman.

Verwysings

Atwood, M. 2002. *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing*. Londen: Virago.

Atwood, M. 2007. *The Door*. Londen: Virago.

Barthes, R. [1977] 2002. *A Lover's Discourse*. Londen: Vintage.

De Lange, J. 2000. "Hoe om (soos iemand anders) te skryf. Oor vakmanskap en die skryf van gedigte." *Literator 21(2) Aug. 2000*: 1–7.

Derrida, J. [1967] 1976. *Of Grammatology*. Vertaal deur C. Spivak. Baltimore: John Hopkins University Press.

De Vries, I. 2008. "Jou liefde op kladpapier." *LitNet, 22 Augustus 2008*. Aanlyn beskikbaar by www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=51178. (Besoek op 23/09/2008.)

De Wet, K. 1990. *Ars poetiese solipsisme: 'n padkaart vir Joan Hambidge se poësie*. M.A.-verhandeling, Universiteit van Pretoria.

Eliot, T.S. [1917] 1941. "Tradition and the Individual Talent". In *Points of View* geredigeer deur J. Hayward. Londen: Faber & Faber.

Fourie, R. 2008. “Die produksiegehalte van *Palindroom* en *Kladboek* deur Joan Hambidge as gevallestudies binne die uitgewersbedryf.” *LitNet Akademies Jaargang 6 (1) – Maart 2009*. Aanlyn beskikbaar by http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=63094&cat_id=201. (Besoek op 07/07/2009.)

Freud, S. [1922] 1929. *Introductory Lectures on Psycho-Analysis. A Course of Twenty-Eight Lectures Delivered at the University of Vienna*. Vertaal deur J. Riviere. Londen: George Allen & Unwin.

Grosz, E. 1990. *Jacques Lacan. A Feminist Introduction*. Londen: Routledge.

Hambidge, J. 1998. “Metaroman”. In *Literêre Terme en Teorieë*. Geredigeer deur T.T. Cloete. Pretoria: Haum-Literêr. 293–295.

Hambidge, J. 2006. “VersKliniek: Joan Hambidge”. Onderhoud met Madri Victor. *LitNet, 10 Oktober 2006*. Aanlyn beskikbaar by http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&news_id=3943&cause_id=1270. (Besoek op 14/07/2009.)

Hambidge, J. 2008. *Kladboek*. Pretoria: Protea.

Hambidge, J. 2008b. “Die weduwee se bewonderende sluierdans: Gerrit Olivier se aantekeninge by Koos Prinsloo.” *LitNet, 10 Oktober 2008*. Aanlyn beskikbaar by http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=54346&cat_id=558. (Besoek op 20/06/2009.)

Hugo, R. 1979. *The Triggering Town. Lectures and Essays on Poetry and Writing*. New York: W.W. Norton.

Keats, J. [1817] 2009. Brief aan George en Thomas Keats. Aanlyn beskikbaar by www.mrbauld.com/negcap.html. (Besoek op 14/07/2009.)

Kristeva, J. [1975] 2002. "From One Identity to an Other". In *The Portable Kristeva. Updated edition*. Geredigeer deur K. Oliver. New York: Columbia University Press. 93–115.

Kristeva, J. 1984. *Revolution in Poetic Language*. Vertaal deur M. Waller. New York: Columbia University Press.

Kristeva, J. 1985. "The Speaking Subject". In *On Signs*. Geredigeer deur M. Blonsky. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 210–220.

Lacan, J. [1977] 2001. *Écrits: a selection*. Vertaal deur A. Sheridan. Londen: Routledge.

Le Guin, U. [1973] 1979. "Why Are Americans Afraid of Dragons" In *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction*. Geredigeer deur Susan Wood. New York: Perigee.

Riccio, O.M. [1980] 2000. *The Intimate Art of Writing Poetry*. Lincoln: iUniverse.com.

Rilke, R.M. 1945. *Letters to a young poet*. Vertaal deur R. Snell. Londen: Sidgwick & Jackson.

Sklowiskij, V. [1916] 2009. "Art as Technique". Aanlyn beskikbaar by www.vahidnab.com/defam.htm. (Besoek op 12/07/2009.)

Smith, L.W. 1996. *Confession in the Novel: Bakhtin's Author Revisited*. Londen: Associated University Presses.

Sternberg, R.J. 1998. *In Search of the Human Mind*. Fort Worth: Harcourt Brace.

Taljard, M. 2008. "Kladboek is 'n reis na selfontdekking". In *Beeld*, 4 Augustus 2008. Aanlyn beskikbaar by <http://152.111.1.251/argief/berigte/beeld/2008/08/05/B1/13/djKlad.html>. (Besoek op 23/09/2008.)