

1. Portefeulje: Witskrif

2. Essay: Die representasie van stilte in poësie

Tania du Toit

VTNTAN002

Kreatiewe portefeulje en essay ingedien vir die nakoming van die vereistes vir die graad MA in Kreatiewe Skryfkuns.

Fakulteit Geesteswetenskappe
Universiteit van Kaapstad

Creative portfolio and essay submitted in fulfilment of the requirements for the degree Masters in Creative Writing.

Faculty of Humanities
University of Cape Town

**Die voltooiing van die graad is deels moontlik gemaak deur 'n ruim bydrae deur die
Dagbreek Trust.**

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.

Verpligte verklaring / Compulsory Declaration

Verklaring

Ek, Tania du Toit (VTNTAN002), verklaar hierdie werk is nog nie voorheen, gedeeltelik of in die geheel, voorgelê vir die toekenning van enige graad nie. Dit is my eie werk. Elke betekenisvolle bydrae tot, en aanhaling in die verhandeling, uit die werk of werke van ander persone word erken met die nodige verwysings.

Declaration

I, Tania du Toit (VTNTAN002), declare 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.

Handtekening
Signature

Datum
Date

Witskrif

Tania du Toit

VTNTAN002

You shut me into your heart's great void of silence ...

O sweet and soothing end for a life of whirling!

Now I am still, whose life was mazed with motion.

Now I sink into you, for love of sleep.

Conrad Aiken

"Dancing Adairs"

INHOUD

I	Tydings en bodes	7
	Watermerk	8
	Tydings	9
	En dit wás so	10
	In die piep van 'n werfkuiken	11
	Feesboodskap	12
	Luna	13
	Mastitis	14
	Je bent van mij?	15
	Met erkenning	16
II	Tekens	17
	Onvoorsiene <i>trimmings</i>	18
	Optelsom	19
	Padkos	20
	Sluk	21
	Alleenspel	22
	29 September 1969	23
	Weer	24
	Om alles oor krag te leer	25
	Kleindorpkroniek	26
	Halt	27
	Spys en dank	28
	Sub rosa	29
	Tot die vis inkom	30

III	Besoekings en bloedlaat	31
	Slagdag	32
	Gesinsmoord	33
	Wees bedag op treine	34
	Villanelle ná die vloed	35
	O God, die kraaie bid	36
	By die toemaak van 'n hek	37
	Spieëlbeeld	38
	Afstand	39
	Afgee	40
IV	Afteken <i>Return to sender</i>	41
	<i>A man's world</i>	42
	Brandend agter glas	43
	Wat die kluis van vol is	44
	Kakkerlak	45
	Goed verpak	46
	Sy, die vrou van lot	47
V	Spaarser aan kleur	48
	Volgens afspraak	49
	Skoonskrif	50
	Fynbos	51
	<i>Less is more</i>	52
	Joernaal	53



Tydings en bodes

I can hear little clicks inside my dream.

**Night drips its silver tap
down the back.**

Anne Carson

Watermerk

Telkens by die neerskryf van wáár mens kom,
eindelose papiersleur wat niemand ontkom,

ruis daar onverwags met my hand op skrif
bruin waters vanuit Bo-Breëriviersdrif.

Uit die nag gly 'n glibberige droom:
'n rol-en-skuur-klip, onderstroom,

lê soms laer, dán weer hoër,
dié malende knobbel oor die watervloer.

Bolandreën kronkel dan weg van my:
'n brons reptiel, by Slanghoek verby

in silwer bergaf-sleepsels voorúit,
swenk eindelijk anderkant Witsand uit.

Sal jou tog eendag my plek wil wys:
stil gang van 'n slang in die paradys.

Tydings

Ek onthou die tyd van telegramme,
brokke lewe of dood in kort sinne

sonder punte, kommas, mooisê of styl;
aankoms- en vertrektye onverwyld

gestroop tot bruusk, botte afkap-frases:
hoe nuus blatant gestuur en verklaar is.

'n Koevert in oranje, soms ook blou,
het mens meestal die asem laat hou

vir uitkoms, uitslag, pyn, skok of skande
kripties op papier in onvas hande.

Juis nou in die tyd van mammogramme
skiet hierdie herinnering my te binne.

En dit wás so

Die aand, ook weer die môre,
toe ek deur twee gleuwe se dun ligvalle
deur skuiframe, onder in die lang gang
in 'n opstal – nou vervalle –

jou herken: was dit jóú oë
wat daar kaats teen die muur;
uit familiekiekies van vervloë,
jou ongebore kykers blitse vuur.

In die piep van 'n werfkuiken

Ek, kleiner as jy,
verdwyn in die piep van 'n werfkuiken.

Nooit kan jy weet
van elke koes voor die alwyse
in uilevlug oor veldmuis,
klein-klein geveerdes nie,
of die doodspeel onder jou visier
voor jy,
swewende,
jou dagmaal
néém.

Feesboodskap

Dié Kersfees geen opdressery,
straightforward jollieraak op Boney M
sonder ouvolkie-gerém aan kripliedjies
next level toe.

Nêrens gemmerbier,
plaaskoekies,
handgemaakte skatte ver van die ooste
voor niggies en nefies.

Tussen ongeskeerde dikkopskape,
malendes,
blêrende winskooptydings
om ons,
kinders steeds gebore:
hooploos, te veel
om belig te word
onder sterre.

Luna

Kyk, die maan dra wit,
geel botter en blou kristal
en spin vir niemand 'n fortuinbal nie.
Sy gewaar jou waar jy eenkant sit,
jou gekarring en gebid,
terwyl sterre dof grond toe val.

Sy kwyn voor jou gekorrel,
deins voor jou mik, jou skiet
na háár, nag-ghoen van geluk:
jou blinkgesmeerde gebed,
'n fraksie te gou deur jou vingers,
bly 'n blanko albaster in die niet.

Mastitis

Ondanks twee woedende warse borste
gedy jy tog, al bly ek worstel
met koolblare, asynlappe, pille.

Ten spyte van my koorskwaad vlees:
die bede dat jy kan mensword,
ongeraak deur vuur, versaking, verskille.

Je bent van mij?

Agter groen skywe glas tonnel Benjamin
sy eie kop diep in. Uit dié spelonke,
knippend teen lig, skiet sy lense vonke,
snelvuur kolskote, siedende blind,

in stil verweer teen boelies en knouers.
Waar sou die stug bebrilde laatlam
enigsins kon skuil wanneer trane dam
uit sy dubbelloop-staar? Soos sý ouers

sou krimp voor sy finale betoog
in kykers vér verby hul koppe verstar,
weerskant van 'n bloeiende derde oog,
sou ook ék jou sneller-blik kleintyd gewaar.

Jóú kyk, my seun, jaag my die swart niet in;
as ek omdraai: die wond van Benjamin.

Met erkenning

Nogmaals sak ek by hierdie stom klippe neer
teenaan die koppe, ná my steil stappie
bergóp. Die reis hierheen nooit alleen nie;
alom groet vertroude meelopers weer:

Hans Skaaplag, seun van die keldermeester,
'n buurplaas se erfgenaam met progerie;
ons uitvoerboer se oopmonddogtertjie,
selfs dowe Boem met sy klipharde fluister.

Ingewydes, ons. Lig mekaar die hand
hierlangs, op dié afgeleë roete, veral:
herken onderling die moerige voetval
na die kerk teen kranse, digby die rant.

Dié wat so skerp uitstaan in ons vallei,
laat onuitwisbaar hulle merk ook op my.



Tekens

I look forward and see myself look back.

Erica Jong

Onvoorsiene *trimmings*

In die iewers begin van enigiets
vul 'n gaatjie –
stulp daar
voor, tydens of net ná
die grys gebiede
'n ding, dalk 'n saadjie,
streep iemand 'n t
and dots the i:
onvoorsiene *trimmings*
waaraan
'n groumôre Bolandswind
my, puntenerig,
in '63 se laatherfs,
vaswaai.

Optelsom

Op vyf sien ek 'n man hang aan 'n boom
heel anders as hoe ék dit eintlik doen.
'n Kind leer leef in die dorp waar hy woon.

Lewenslank die skewe-kop-lang-tong-droom
waarin ek naderstaan, vasloop in daai skoen.
Op vyf sien ek 'n man hang aan 'n boom.

Daardie aand my van die tafel verskoon,
siek om te hoor dat mens dit self kan doen.
'n Kind leer leef in die dorp waar hy woon.

Die eau de cologne van háár by die oom:
lê dik oor sy lyf, soos sý, voor sy hom soen.
Op vyf sien ek 'n man hang aan 'n boom.

En Girlie wat dood op ses, bring 'n hond sy loon
vir die raaksnuif van haar brommerbed in groen.
'n Kind leer leef in die dorp waar hy woon.

Almal sterf glo, raak jy later gewoond,
bind poppies aan takke oor 'n Kersseisoen.
Op vyf sien ek 'n man hang aan 'n boom.
'n Kind leer leef in die dorp waar hy woon.

Padkos

Nooit keer sy as ek weg wil loop
en vyf-jaar-oud-kordaat verklaar:
ek gaan die wêreld invaar,
met koffer, goed, my maats ontmoet.

Flink die tas hélp pak, geen vraag
oor die dik *Groot Dierestorieboek*.
Laat my los met broodjie, trui en hoed,
nog kamma-weglopers te gaan soek.

Teen badtyd sing die hekskarnier en sy,
grootoog, bly, oor ek sowaar al terug is:
“Daai toorwoorde vandag gewerk,
hulle jou by die bloekom kom groet?”

Sluk

Mense wat dood, word begrawe in grond,
ook kinderkissies klein, in dennehout.
Die aarde sluk jou met 'n oophangmond.

Sy, op almal se skoot, was gesond
op sewe, dog mongools reeds lewensoud.
Mense wat dood, word begrawe in grond.

Haar ma trek skeef in Crimplene, haar bont
mini-kerkrok ruk soos 'n mens: yskoud.
Die aarde sluk jou met 'n oophangmond.

Ons voorskoolkoor sing "Al Sy pêrels" rond
die hemel in, geoefen, sonder fout.
Mense wat dood, word begrawe in grond.

Haar pa sak neer, bal sy vuis om 'n klont
uit die klei langs die gat waar hul gegrou het.
Die aarde sluk jou. Met 'n oophangmond.

'n Eersteling se naamkry by die vont
skokkend omdoop tot Downsie – uit die bloute.
Mense wat dood, word begrawe in grond.
Die aarde sluk jou: met 'n oophangmond.

Alleenspel

Ek spel pampoens en waterblommetjie;
pes Pa, Ma oor strepies, punte en klank,
maar: oor donsskimmel praat of vra mens nie.

Ma staar dak toe met my hier teen haar knie,
hóóg op my woorde wat die blad vol rank:
ek spel pampoens en waterblommetjie.

Behoedsaam torring ek ballasmandjie,
snoeiskêr, Barlinka uit Pa op die bank,
maar oor donsskimmel praat of vra mens nie.

Aia Sien kyk af en frons: “Nee, Nonnie,
skryf kan ek tog nie, oefen jy solank!”
Ek spel pampoens en waterblommetjie,

por dan om uitvoerdruiw ... en wonder wie
te vra oor die y: dalk nes dryw na drank?
Maar, oor donsskimmel praat of vra mens nie.

Stil stuiw nóg woorde tot in my prentjie:
rooiroes, meeldou, bankrot – kort voor lank.
Ek spel pampoens en waterblommetjie,
maar oor donsskimmel praat of vra mens nie.

29 September 1969

'n Skinderstilte hang
toe Consol-flesse val
in helderrooi patrone
van inmaakvrugte.

'n Spieël skerf
lig oor die muur.

Rotse kaleidoskoop
oor ons vallei
en bo dié afgrond
van ons stoep, ek,
in Pa se arms.

Die Matroosberg
spoeg vuur:

vir Ma, die oordeelsdag.

Die laataand-nuusbulletin
leer, soos die Richterskaal,
alles sal uiteindelik
nes 'n inmaakfles breek.

Weer

Altyd groot sports wanneer dit onweer was,
aan weerskante van jou op die matras

voorstoep toe gedra: ons grondkooi.
Verwondering aaneen: flits op flits, mooi

Bolandse sterre, weerliggerammel.
Jy't ons wêreldkaart dáár uitgelê, onder

berghange gedrapeer aan die Suiderkruis:
by jou, die veiligste beddegoed buitenshuis,

onder 'n kombes, die stil afwagting
tussen blits en vuurspoeg-uitbarsting.

Om alles oor krag te leer

Vroeg reeds kon ek skoolmaatjies sê
hoe dinge by 'n pomphuis werk. Veral
teen skemer, sóú die stroom afkom, gaan lê
Pa en ek die graaf in. Gooi walle,
laat water in skerper hoeke afkeer
enjin toe. Ek het verstaan dis vir krag.

Ná die reënseisoen kon ek presies vertel
hoe dinge gewerk het by die pomphuis
met klein Eva: teen skemer platgedruk
langs die stroom; 'n vlak graf teen die walle
sou soontoe in verskerpte soeke
honde aankeer. En 'n oom wat skryf: "Verkrag".

Kleindorpkroniek

Die misloop van my plek op die rostrum
sou vervaag, nes die stadige wegtrek
van stof, die reuk van goiing die lug in
ná die val en 'n bloedbevlekte ek

deur eerstehulptannies platgedruk:
hul barshakskene in *slingback sandals*
by my neus, Condý's Crystals in 'n bord,
iemand se sweet en 'n vrou se *bangles*

bly oplaas my bý,
nes die letsel op my knie.
Sakresies, boeresport was toe verby;
die *booby prize* om te weet wie's wie:

"Dieselfde bene as haar rondlooppa, nè?
Shame, dat sy nou só in die stof moet lê!"

Halt

In 'n vallei van baie boere destyds
bly oom Roelf-sonder-'n-plaas my by:
bestuurder van ons skoolkar, betyds,
nooit gejaag of sonder gordel gery.

'n Beleefde man, insteekhemp en hoed,
stemmig, skoon werkershande omhoog,
iedereen álkant van die pad gegroet,
geleentheidsoekers deurgaans in die oog.

Méér as sy stip, gawe onkonvensie,
blinkskoon, breek-oud afbetaalde ryding,
wis niemand enigiets van hom as mens nie,
tot die dag van die skokkende tyding:

Oom Roelf was aan die einde van sy pad,
het sy stom, geheime dogter saamgevat.

Spys en dank

Random die etenstafel sit daar ses
fyn toegerus met lepel, vurk en mes,

die aptyte, knoppe op die maag,
teenoor die disse wat Pa moet behaag:

sonder onnodige klik op borde
skyn die saameet heel normale orde,

waar 'n man, eerste bedien as tafelhoof,
uitgeswel sit aan offers uit haar stoof.

Enigee met fiemies leer gou-gou sluk
voor 'n lat of plat hand die saak kom skik.

Om dié tafel bly sý oplaas die spil
waarom als draai, die een wat honger stil.

Sub rosa

Wit roosblare,
ons werfsorde,
sak oor my:

Onder die Iceberg
'n luistervink
vir grootmensstiltes.

Tot die vis inkom

Jou gesprekke met die vis altyd stil
afsprake op die houtkaai van die Strand
waar jy my leer om alle groottes hoek te vul
met tjokka en vreemde soorte aas.

Ons doen dinge stilweg: wurms haak,
sinkers kies en knoop, vlug van hand.
Meisiewees maak nou nie saak nie,
solank ek stil en flink is en op jou hand.

Afsprake rondom vis vlek als oop,
nes die groot growwe palm van jou hand
oor myne, wanneer ons saam 'n lyn intrek.

Ons gesprekke oor die kruks van visvang
draai meestal woordloos om aas;
die kuns van afwag, soos met dig.



Besoekings en bloedlaet

The blood jet is poetry and there is no stopping it.

Sylvia Plath

Slagdag

Die roeshek
in die voerkamphoek
skree oop en toe
aan die skerpste speek:
my eerste slagdag.

Nie my pa se haas
of die rewolwerhand
deur hakiesdraad
teen die kop van die bees,
die vreemde stilte ná
sy breekval grond toe,
óf die lemme skríl teen klip,
slagmanne se vát om hewwe,
sekuur tussen vel en vlees,
sou só eksak wees,
só vas bly steek:

nés die hek
met die dier se haal:
onder my neus, nat metaal.

Gesinsmoord

Op dié slag-Vrydag is ons vroeg op,
die bul moet val vóór die son skryn.

’n Skerp, dun fluit klink deur die lug:
Op die Aga begin ’n pot buite sanik,

huil, skree, kort voor Piet Lem
die stil beleg op die werf kom steur.

Deur sy keel ruk die rou repe,
sy dom slagtershande wys oor en oor

hoe hy iedere een voor sonop vind:
die buurman, sy bloedspoor, vrou, elke kind.

Die jongste, diep onder ’n bed, glo nét te laat
vir afslag, nes daardie verdomde bees in ons kamp.

Wees bedag op treine

Middel in my lewe
van jou verneem,
my broer,
op agt-en-’n-halwe maande
in ’n T-aansluiting
jou ander reis begin
duskant Waboomsrievierkelder
en ’n katswaai oorkant
Breërvierstasie:
jou eersgeboortereg,
nóg stukke bagasie,
sonder sinjale
teen skemeraand
weggevoer.
Volgelaaide trokke
stil, onverstoord
ná die skreeuende remme,
’n hortende sirene:
jou hakketak-verbyhou-stoet.

Villanelle ná die vloed

Water uit Laingsburg dwarsdeur ons plek
vol beeste, lyke, huisgoed op 'n streep.
Niks groei weer daar nie, als bly vrek.

'n Sondvloed voor ek kampus toe trek,
vat 'n eerstejaarsdroom my op wye sleep:
water uit Laingsburg dwarsdeur ons plek.

'n Drenkeling na reddingshande, ek,
gryp wild, gryp mis, glip oral uit die greep.
Niks groei weer daar nie, als bly vrek.

Pa, pennieloos, die skuld dam teen sy nek,
beur deur slote oor sy voorkop gekeep:
water uit Laingsburg dwarsdeur ons plek.

Vir leer kry net die room 'n kans en plek,
ons grond, hoop, per karooskip verskeep,
niks groei weer daar nie, als bly vrek.

Die ooms in grys, konfereer, spoel bék,
oor my as *lucky* beurskandidaat op dweep –
Water uit Laingsburg dwarsdeur ons plek,
niks groei weer daar nie, als bly vrek.

O God, die kraaie bid

Wanneer Pa sy pampoene tel,
stuur hy plaaslynboodskappe
aan die kraaie,
vryf sand uit sy oë
maak somme in die grond:
twentig pampoene maal tien
en tien rand vir die trein.

Tweehonderd vrot pampoene
(én Pa)
was swaar om vir Ma te sê
oor 'n dowwe lyn:
skynbaar deur die voëls gevat.

Die kraaie mis nie meer
op die land,
misoes
of die werf nie.
Verf plegtig
net wit kolletjies
op Pa se leë stoel vol son.

By die toemaak van 'n hek

Jy leer my die lui toeswaai van 'n hek
teen in en uit van eie, vreemde voet.
Wys my die leihand wat bewús toetrek:

Jy moet die momentum beheer, jou strek,
die raam as dansmaat sag breek in sy spoed.
Jy leer my die lui toeswaai van 'n hek:

Kyk, maak seker jy haak die slot in plek,
oop hekke lok net skade na jou goed.
Wys my die leihand wat bewús toetrek.

Let op die voetwerk, vernuftig, soos ek,
flink voor die vasklap op hakke vol bloed.
Jy leer my die lui toeswaai van 'n hek.

Gaandeweg het jy uitskarnier, onttrek:
as moeë danser uitgesit, gegroet.
Wys my die leihand wat bewús toetrek.

Toe jy die nag per ambulans vertrek,
was die toeklap van die deur vir goed.
Jy leer my die lui toeswaai van 'n hek,
wys my die leihand wat bewús toetrek.

Spieëlbeeld

Toe ek moes toustaan
in 'n wagkamer
om jou vroeë vertrek
te registreer,
my vingerafdrukke onder eed
die oorskot bevestig
as ongetwyfeld jóúne:
dié intens vreemde intimiteit
wat eens moes pa-staan
ná 'n moeilike bevalling,
tien vingers en tone te bekragtig
as ewebeeld van jóú,
het ook my hart
my versaak.

Afstand

Op 'n afstand kon sy my gesig lees,
my gemoed in 'n oogwink fyn aftas.
My ma het vergeet om presies te wees.

Die heel eerste glipse; sy kom bedees
my vra: "Dink jy my geheue brand vas?"
Op 'n afstand kon sy my gesig lees.

Aanvanklike ongeloof, later vrees.
Die finesse taan, maniere onvanpas.
My ma het vergeet om presies te wees.

Lysies oral, ek probeer taktvol wees.
"Ag nee, weet jy wie plak dié teen my kas?"
Op 'n afstand kon sy my gesig lees.

Beplan 'n vrolike verjaardagfees,
haar *favourites*, pelle, als wat lekker was.
My ma het vergeet om presies te wees.

Ek, vreemde vrou, wil naby haar wees,
raai sáám oor my foto op haar bedkas.
Op 'n afstand kón sy my gesig lees ...
My ma het vergeet. Om presies te wees.

Afgee

Ons het jou laat sak, *slo-mo* eenrigting
in eikehout. Gewigtig, dié ingaan,
klankloos amper, fyn piepgeluide beaam
die áfvoer na jou nuwe sesvoet-vesting –

sinchronies met die grint van graaf teen klip.
Uit jou seuns se skowwe in reëlmaat, val
sooie geel oor jou en deur dampe stof
knak 'n lelie slapnek agteroor en glip

die diep gat in. Tog draal dié beeld,
nes jou geliefde kaalvoet kopdoekkoor
se begeleidingsrefreine oor en oor
teen die Matroosberg. Neem my gereeld

na dáárdie afgrond. Miskien onthou jy wel
die Sint Josefs, jou trane toe jy my sluier aftel.

IV

Afteken

Return to sender

Silence is the bluntest of blunt instruments.

Erica Jong

A man's world

Sy voel haar ma
se bokkomrug,
hoor haar skuurwolstem
toe sy die stinkende werksbroek
vir die soveelste keer sy staan sien staan.

Brandend agter glas

'n Week voor Valentyn

die inlê van pepertjies:

rooi, inheems.

Hoogsomer

digby die kombuisvenster.

My Peppadewstruik, hóú die blad,

bloos heelhuids,

vlesig,

ondanks wintervlym.

Snipper, sny, roer,

suiker en asyn.

Oë smelt deur glas na buite,

brandende bewyse uit my tuin.

Wat die kluis van vol is

Óú hand, jý, en wys dan na my kluis:

“Teëpraat, veg, nou totaal verbode,”

beveel jou waspen-dooierusoë.

Tog wil ook ék hier lewendig uit.

Naas jou spore, voetval in my huis,

skik ons oor sleutels en ’n kode:

ék hou besitreg op jou oë,

mag al jou vingerafdrukke so buit.

Kakkerlak

Oorlewing, glo ú wat die lig ontwyk,
is u talent. U duik oral weer op.
Al lyk u geensins grandioos nie, pryk
u, pure glimgogga, boenblink gedop,

onoorwonne spioen van kombuise,
in koningskaste, boudoirs, afvoerpyl,
elke krot, kasteel se skrewe, kluiise,
in lok-hole vol beloftes en vergryp,

tót op die aanlynkuierblad waar almal
aantree, berei, verkeer, verteer, verdaag.
U, meestersluiper, gedy in verval,
teer op elke brok wat val, u behaag.

U attenties bly ontglip my, meneer,
dis u gehardheid waartoe ék aspireer.

Goed verpak

In hierdie grasdakhuis

– ’n stofvrye bestaan onmoontlik –

opgestapelde houers

dakhoogte

ná tien jaar steeds

in drukskrif gemerk:

“hierdie kant bo”,

lank nie meer so.

’n Seremonie in stof:

Onbenodigde goed

val grond toe

in deel- en weggeehope,

vul kiste vol koki-inventarisse

asof ek nie meer daar is.

Wanneer ek dán verhuis,

soveel reeds verpak.

Sy, die vrou van lot

In haar spore
jou lot
dat sý'n pilaar word
van jou leuen:
'n totempaal.

V

Sparser aan kleur

**I live in,
my life,
and its hauled up
notebooks.**

Anne Sexton

Volgens afspraak

Nee, glád nie.

Gaan weg!

Die mevrou maak vandag

nié oop nie:

Die ligte láát sy,

die posbus,

deurklokkies,

sels die telefone met rus;

vir enige bode,

sper of aptyt

sny sy die ore uit,

haar reseptore

salig ánders bewus.

Neem kennis:

die eintlike gawe dame hier

is vandag baie ver uitstedig

agter gordyne;

met leedwese

is sy uitspattig

en moer-tevrede

tuis

by potlood

en papier.

Skoonskrif

Met “skrif toon karakter” het ek geboer
teen die walle van ons kleisteengroewe,
kraaie leer lees, spel, vol klanke gevoer
uit my daaglikse vars handskrifproewe.

Ploeg nóg so, vandag, stokkie in die hand,
plat op my sy, oog téén die aarde,
lopende letters, fyn skrif uit my land,
net-belynde skryfsels, aartsverbonde.

Sleutelbord of pen, nogmaals vore trek,
druk ek kursief kepe in my grond,
skuif gate tussen woorde, pouseer vir plek,
’n vinger tussenin – of een voor die mond.

Fynbos

Jare al: blomme teen die hange,
wilde geilgoed uit die berg:
suikerkanne, kooigoed, speldekoppe,
sewejaartjies, bloosbruide in verlange.

Dié kruide, nonnas van naam,
staan gehard in erfstatus, Pa:
juis meer bloesend ná die brande,
is dít wanneer hul in vervulling staan.

Less is more

Dié landskap deur my kwas
oor seisoene heen,
nou skerper afgeëts,
kaats 'n kleiner, yler silhoeët
en, teen 'n later ligval,
breek hangskouers,
neffens die kop,
die horison deur
nes dit vroeër was:
merkbaar spaarser
aan kleur.

Joernaal

Versteen

agter

opgehangde implemente

aan spykers, hake, balke,

die afgekalkte mure:

vergange klad-

papier vol datums, ure, kwotas,

loesings, dood

en geboortes.

Takelwerk van inboekelingse,

geyk na loon en lot,

in bloedlyne muur-af

uitgestip –

spikkels, strepies, kerwe

monochroom

een-

kant

gelys

langs skoffels,

swepe, teuels

en tooms.

Dié bleek argief

in afdopverf

hou boek van 'n werf

sonder

'n enkel klinkende

vrouenaam.

Die representasie van stilte in poësie

Tania du Toit

VTNTAN002

Die representasie van stilte in poësie

Opsomming

Die doel van die essay is om die betekeniswaarde en inhoud in die wit aanbod of wit ikonisiteit in poësie te ondersoek, met spesifieke verwysing na die representasie van stilte. Die ondersoek fokus op die bestaan van 'n universele onderskeidende wit grammatika by digters, soos dit in hulle individuele werk manifesteer, en waar dié wit grammatika die gebruik van 'n ikoniese wit alfabet, sowel as bepaalde narratiewe van stilte, of die onsegbare, insluit. Moontlike katalisators en faktore wat inspeel op die ontstaan, inisiasie en instandhouding van 'n spesifieke narratief binne hierdie wit grammatika word bespreek en oorweeg. Daar word bevind dat 'n optimale poësielees en -assimilasie die inreken van die wit grammatika impliseer. Die werk van twee gevestigde digters, naamlik die Suid-Afrikaanse Petra Müller (Afrikaans) en die Belgiese Miriam Van hee (Vlaams), sowel as die ongepubliseerde gedigte van Tania du Toit (Afrikaans), word ontleed en bespreek om hierdie ondersoek prakties toe te lig.

Abstract

The objective of the essay is to examine the meaning and content in the white space or iconic white in poetry, with specific reference to the representation of silence. The investigation focuses on the existence of a universal distinguishing white grammar with poets, as it manifests in their individual works, where this white grammar includes the use of an iconic white alphabet as well as specific narratives of silence, or the unmentionable/unspeakable. Possible catalysts and factors that influence the origin, initiation and maintenance of a specific narrative within this white grammar, are discussed and considered. It is found that optimal poetry reading and assimilation implies consideration for the white grammar. The works of two established poets, namely the South African Petra Müller (Afrikaans) and the Belgian Miriam Van hee (Flemish), as well as unpublished poems by Tania du Toit (Afrikaans) are analysed and discussed to inform the investigation.

“Hoor de stilte in de poëzie”

Poetry International neem die inisiatief
en laat tientalle poësiemanifestasies en lesings plaasvind
op 25 Januarie 2007 in Rotterdam
met die viering van hul Achtste Landelike Gedichtendag.

Sewe prominente digters word gevra om gedigte te skryf
wat sal pas by sewe foto’s geneem deur sewe fotograwe
van die *NRC Handelsblad* – die ander inisiatiefnemer –
met die tema:

“Stilte in de stad”.

*(Kunst & Film: Meer Buitenlands Nieuws, “Hoor de stilte in de poëzie”, nrc.nl>archief 2001-2010, 25 Januarie 2007,
http://vorige.nrc.nl/kunst/article1763687.ece/Hoor_de_stilte_in_de_poezie, besoek 23 Junie 2012)*

**Die
hoor,
waarneem
&
voorstelling
van
stilte in poësie
kry’n konkrete
openbare podium.**

“There is no such thing as an empty space or an empty time. There is *always* something to see, something to hear. In fact, try as we may to *make* a silence, we cannot.”

John Cage [my kursivering] (1961: 8)

“Ik wil gaan schuilen in mijn eigen woorden,
onzichtbaar zijn in mijn verliefd gedicht, ...”

J.H. Leopold (1951-1952: 199)

INHOUD

1	Inleiding	61
2	Navorsingsontwerp	66
3	Teoretiese raamwerk	68
3.1	Tipografiese aanduiding, oftewel ikoniese aanbod, van stilte in die wit in poësie	68
3.1.1	Yra van Dijk se waarneembare verskillende (tegniese) soorte wit	69
3.1.2	Diagrammatiese voorstelling van Yra van Dijk se waarneembare verskillende (tegniese) soorte wit.	71
3.1.3	Yra van Dijk se algemene model van 10 funksies van tipografiese wit (kort opsomming):	76
3.1.4	Sleutels en analogiese toepassings vir die dekodering van wit in poësie	78
3.1.4.1	Wit en lig in die skilderkuns	79
3.1.4.2	Wit en lig in fotografie	80
3.1.4.3	Witspasie in ontwerp	81
3.1.4.4	Die wit grammatika as unieke idiolek	82
3.1.4.5	Die wit, oftewel “script-lock”, van ’n draaiboek	83
3.1.4.6	Wit in musieknotasie, ’n universele ikonisiteit	84
3.1.4.7	Asemhaalspasie en gedeelde intimiteit	84
3.1.4.8	Die kiemsel of kern, oftewel lewe, van die poësie	84
3.1.5	Die wit sinjaal	85
3.1.5.1	Wit as sein tot die enjinkamer van ’n gedig (die plek waar prosesse plaasvind aanwyser van dinamiek)	85
3.1.5.2	Fasiliteringsriglyne vir beter poësieleesvaardighede vir die wit alfabet en grammatika	87

3.1.6	Wit as geleier	88
3.2	Stilte voorgestel spesifiek deur spaarse versvorme	90
3.3	Stilte in herhalende, identifiseerbare narratiewe	90
4	Digters in hierdie ondersoek	96
4.1	Petra Müller (Suid-Afrikaans Afrikaans 27 Julie 1935)	96
4.1.1	Kort biografiese agtergrond	96
4.1.2	Lys van <i>poësie</i> publikasies en bekronings (as digter, nie samesteller)	97
4.1.3	Faktore wat potensieel inspeel op haar as digter van stiltes	97
4.1.4	Narratief van die dood, woede en verset	98
4.1.5	Müller se wit alfabet	104
4.2	Miriam Van hee (Vlaams Nederlands in Afrikaans vertaal 16 Augustus 1952)	107
4.2.1	Kort biografiese agtergrond	107
4.2.2	Lys van <i>poësie</i> publikasies en bekronings	108
4.2.3	Lys van vertalings	109
4.2.4	Faktore wat potensieel inspeel op haar as digter van stiltes	109
4.2.5	Diagrammatiese voorstelling van faktore wat potensieel inspeel op Miriam Van hee as digter van stiltes (as voorbeeld) – moontlike ontstaan en progressie van haar narratief van die onsegbare	115
4.2.6	Narratief van: eksistensiële onbehae en huiwering aanvaarding van en integrasie met futiliteit tydruimtelike ongebondenheid en onthegting “buitestand”, ook as waarnemer gelatenheid	116
4.2.7	Van hee se wit alfabet	129

5	Tania du Toit (Suid-Afrikaans Afrikaans 1963)	132
5.1	Kort biografiese agtergrond	132
5.2	Faktore wat potensieel inspeel op haar as digter van stiltes	132
5.3	Narratief van: uitsluiting, verlatenheid en verlies aflegging en onreg woede en verset vs. afstandelike gelatenheid getuie-status, onbetrokke waarnemer	133
5.4	Du Toit se wit alfabet	137
6	Samevatting	141
7	Bibliografie	144

1 Inleiding

Wanneer die beeldende kunstenaar iets konkreet of waarneembaar voorstel of uitbeeld, gebruik sy *middele en metodes* om in te speel op sintuie en, onder andere, kognitiewe waarneming. Die voorstelling van enigiets abstraks geskied op dieselfde wyse, maar is uiteraard minder direk waarneembaar. So ook met poësie.

Vanweë die moeiliker definieerbare aard van 'n abstrakte onderwerp, leun die voorstelling van daardie abstrakte onderwerp sterk op 'n bepaalde gedeelde waarnemingsscenario tussen die voorsteller van die abstrakte "iets" en die waarnemer daarvan.

Die suksesvolle voorstelling of uitbeelding van iets abstraks hang swaar aan die in berekening bring en kennisname van 'n bepaalde soort waarneming ten opsigte van *middele en metodes* tussen die voorsteller en die waarnemer daarvan. Wanneer 'n bepaalde "voorstellingswyse" tussen die voorsteller en die waarnemer meer as een gemene deler het, is die oordrag van betekenis meer geslaagd. Suksesvolle kommunikasie rakende die abstrakte onderwerp tussen die twee kante kan plaasvind.

'n Praktiese voorbeeld is dat 'n liefhebber van waterverfskilderkuns 'n olieverfskildery moontlik genoegsaam sal geniet en waardeer, maar as haar persoonlike voorkeur die nuanses en "beeldingstaal van waterverf" is, sal 'n skildery in laasgenoemde medium 'n sterker aanspraak maak op haar waarnemingspektrum en -kapasiteit. Sy en die kunstenaar het potensieel ook meer gemeen ten opsigte van die oorgedraagde beeld of boodskap.

In 1952 merk N.P. Van Wyk Louw op in sy artikel "Altyd moeiliker poësie?": "... Hierdie feit van die *medium* van die poësie behoort net so duidelik te wees as die feit dat 'n beeldende kunstenaar ander tegnieke gaan gebruik al na gelang hy 'n fresco, 'n olieverfskildery, 'n ets, of 'n houtsnede wil maak". (*Die Huisgenoot*, deel 37, no. 1599: 19).

Poësie as uitingskuns is per definisie 'n tasbare, leesbare reaksie ná die stilraak oor die onderwerp wat die digter tot die skryf van poësie sou beweeg.

Louw sê voorts: "In ons eie tyd het poësie in hoofsaak *leespoësie* geword. Die aanbiedingsmedium is die boek, die bundel, die versamelde werk [en 'n mens kan vandag byvoeg, ook die kuberskerm;

meer hieroor later]. Die belangrikste vereiste is nie meer 'begrypbaarheid by die eerste hoor' nie. Die leser het die tyd om te lees en te herlees; ... hy kan rustig pouseer en terugdink (of terugblaai), en hy kan die subtiele nuanses en verwysings-op-'n-afstand op hom laat inwerk" (*Die Huisgenoot*, deel 37, no. 1599: 19).

Poësie is in wese refleksief, 'n produk ná distillasie. Hoe transporteer die digter dáárdie produk van stilte, naas die sigbare geskrewe reëls, ten beste na haar leser?

Die *representasie van stilte in poësie* is 'n wye wit landskap, met vele potensiële perspektiewe van stilte waarop die digter haar leser se oog kan fokus. *Die voorstelling en hantering van stilte vorm 'n betekenisvolle medetekst*. Dit word 'n belangrike deel van die ruimte waarbinne die poësie afspeel of geplaas word, die voertuig waarin of waardeur die poëtiese inhoud en beeld tot by die leser beweeg. Tereg is daar 'n menigte fasette aan hierdie onbetwiste "stille teenwoordigheid" binne poësie.

Hoe word stilte binne die alledaagse lewe voorgestel? Hier volg bekende voorbeelde: Die onderwyser plaas 'n vinger voor die mond voor leerders in die klas; 'n koorleier laat sak sy hande voor sy sangers aan die einde van 'n harde frasering. Die boodskap is baie duidelik: Stilte! Nou! Ander voorbeelde kan wees 'n rooi driehoekverkeerstek met die vermaning tot stilte in ses wit letters naby die kerk of hospitaal in 'n plattelandse dorp. Die halfmasvlag voor 'n diplomatieke gebou verduidelik die gedempte atmosfeer daarbinne. 'n String voertuie met die hoofligte aan maan opgevoede mense om uit respek by 'n kruising te wag totdat die stoet se rybeurt verby is; in 'n winkelsentrum laat 'n oorlewende bomslagoffer met die gesig vol letsels die meeste mense in ongemak stil word.

Dan volg die vraag van *wat presies stilte in die alledaagse lewe sou wees?* Na *watter soort stilte* word hier verwys? Naas die primêre logiese afwesigheid van klank, het stilte in die gewone lewe ontelbare aangesigte vir verskillende mense: 'n leë posbus vir 'n afgeleë familielid, 'n stom telefoon of een wat afklik tydens 'n hete gesprek, die eenkant sit met 'n leesboek, 'n leë koskas van 'n werklose enkelma, 'n kragonderbreking, 'n soen, swye tussen huismense, gebed, afskeid, skok, siekte of dood.

Wanneer daar nie dadelik 'n duidelike teken of kode, soos in die voorbeelde in voorafgaande twee paragrawe genoem, vir 'n bepaalde waarneembare stilte in die alledaagse lewe is nie, kan daar wel gevra word, maar *waarom* die stilte, soos wanneer iemand dalk in swye verval oor trauma?

Ten opsigte van hierdie waarneming en vraag word daar dan van die *alledaagse lewe beweeg na die mens en sy psige*.

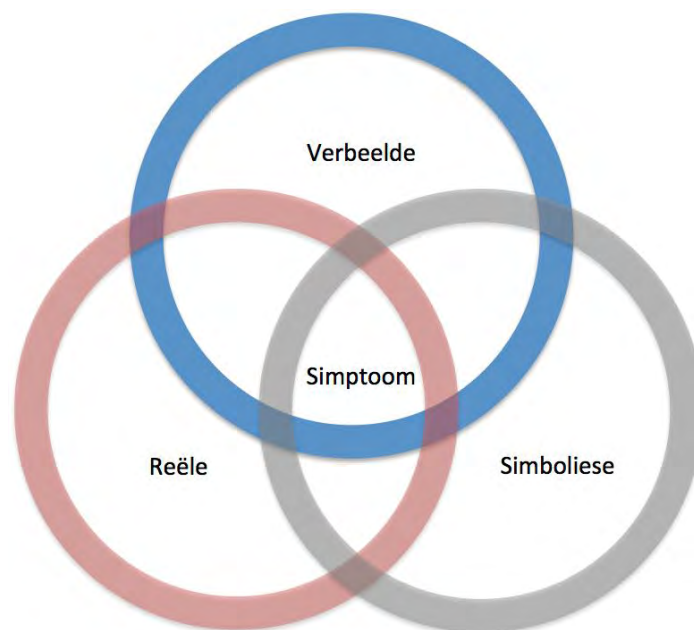
Wyske Versteeg skryf in *Woordeloos tot verhaal* (2012: 63) oor die traumanarratief “[D]e wond lijkt in onze tijd een zekere aantrekkingskracht te hebben gekregen, als toegang tot een waarheid die we anders niet kunnen ervaren.”

Is daar ’n onsigbare, onbekende katalisator van en vir die bepaalde stilte? ’n Mens mag aan bepaalde traumatiese kindergebeure of onuitspreeklik negatief ervaarde lewenservaringe dink. Gebeure waarvan die menslike psige lewensmerkers en/of -wendings saamdra, kom hier aan bod. ’n Kind aanskou dalk ’n moord, of ’n ander diep emosionele of geestelike verwonding vind plaas. Die gevolge van sulke gebeure en die geleidings- en verwerkingsprosesse lei dikwels tot “stilte”, die sogenaamde “tyd-maak-alles-heel”- vertroosting wat betrokkenes dikwels maatskaplikgewys moet aanhoor.

Hierdie stilte mag eskaleer tot ’n beduidende *volgehoue stilte*, vandaar die terme “lewensmerkers en/of -wendings”. Die aanbeweeg vanaf die punt van kentering, verwonding of inisiasie (tot trauma), indien enigsins, sluit gewoonlik dan die meedra van die merker of gevolge van die wending in, die sogenaamde *bagasie*.

Binne hierdie verband is die psigoanalisis Jacques Lacan se “knoop”-gegewe relevant; hy gebruik die “knoop as topologiese struktuur om die verhouding tussen die simboliese, die reële en die verbeelde te definieer” (*Encyclopedia of Lacanian Psychoanalysis*, <http://nosubject.com/index.php?title=Knot>, besoek 31 Augustus 2014). Lacan gebruik hoofsaaklik twee knoopstrukture, naamlik die Borromeaanse, asook die klawerblaarknoop, ter illustrasie van die spesifieke wyses waarop die onderskeie lusse/ringe met mekaar [in die knoopkonstruk] verbind is (vorige bron). “Sedert die middel 1970’s het Lacan die interrelasie tussen die simboliese, die verbeelde en die reële in terme van die knooptopologie probeer teoretiseer [my vrye vertaling]” (*Encyclopedia of Lacanian Psychoanalysis*, http://nosubject.com/index.php?title=Borromean_knot, besoek 31 Augustus 2014). “Die studie van die ‘knoopteorie’ is ’n belangrike ontwikkeling in Lacan se topologie [...] [wat] toenemend beskou [word] as ’n radikale nie-metaforiese manier om die simboliese se interaksie(s) met die verbeelde en die reële te verken. Eerder as om gewoon die struktuur te verteenwoordig, **word** [my klem en kursivering] die topologie daardie struktuur [my vrye vertaling]” (vorige bron; oorspronklik in Lacan, J. “L’Étourdit”, *Scilicet*, No. 4, 1973: 5-52). “In ... 1975-6 beskryf Lacan **psigose**

[my klem] as die ontrafeling/ontknooping van die Borromeaanse knoop en dan voer hy aan dat in sommige gevalle [die ontrafeling] verhoed word deur die toevoeging van 'n vierde ring, die *sinthome*, wat [soos 'n skakelkern] die ander drie ringe bymekaar hou [my vrye vertaling]" (*Encyclopedia of Lacanian Psychoanalysis*, http://nosubject.com/index.php?title=Borromean_knot, besoek 31 Augustus 2014). Joan Hambidge skryf in haar doktorsale tesis: "[I]n die **knoop (knot)** van die psigose of neurose word die pre-linguistiese, simboliese en die reële saamgeknoop. Die filmkyker [of poësieleser: my toepassing] herken dus dikwels 'n psigiese knoop in die optrede van 'n filmiese karakter [of 'n geïmpliseerde karakter in 'n teks: my toepassing] waarmee geïdentifiseer word" (Hambidge, 2000: 212).



Soos die knope die stoffering en bekleedsel van 'n meubelstuk bymekaarhou en deel van die "versiering en struktuur" raak, word die lewensmerkers en/of wendings deel van die lyer/betrokkene se struktuur en funksie. Die knoop vorm deel van die struktuursprofiel, -optimaliteit en funksionalisering en *word deel van die identiteit*. Daiello bevind in haar navorsing die "[P]oints de capiton translates into English as 'quilting point' or 'anchoring point,' literally meaning a button that pins down the stuffing in upholstery. [...] The points de capiton, a key nodal point among signifiers, functions to freeze the play of signifieds to 'articulate the truth of a particular ideological discourse,' trace the primary coordinates of a subject's identity ..." (Daiello, 2010: 88). Logies volg die vraag of daar dan ooit 'n *uitbreek vanuit hierdie knope* volg, of 'n loskom en wegbeweeg enigsins vooropgestel, beplan of bewerkstellig word en of die knoop die struktuur immer in stand sal (moet) hou? Binne die stilteverwysing volg die vraag: *Wat sal die stilte verbreek*, indien wel of ooit? Is

herstoffering, 'n bepaalde de- en herkonstruksie nodig ten einde die nood of funksionaliteit van die bepaalde knope te ontkom of vermy? Of het daar met verloop van tyd 'n soort ingeleefdheid en bekendheid, 'n "veilige ruimte" binne die knoopkonstruk ontstaan? Het die verloop van tyd die bekende funksionering bepaal en vasgelê?

Vir hierdie ondersoek word die Lacaniaanse teorie nie breedvoerig ontleed en bespreek nie, behalwe om te kan sien wanneer herhalende motiewe in die onderskeie digters se narratiewe uitgewys word.

Wanneer die inherente onderbou van stilte en die voorstelling daarvan in poësie analities beskou word, word die voorafgestelde vrae praktiese aanwysers tot en hulpmiddele in die vertolking van stilte én die vele aangesigte daarvan binne poësie.

Die fokus op die poësie van spesifiek hedendaagse vrouedigters uit die laat twintigste eeu bied volgens hierdie ondersoeker antwoorde op en gevolgtrekkings oor die mees omvattende kontinuum van stilte tot by die ontkomming daarvan, al dan nie. Daar word ook verwys na die onmiskenbare invloed van die patriargale sisteem en die vroulike bewussyn, haar posisionering en stem.

2 Navorsingsontwerp

In hierdie ondersoek word soortgelyke vrae gestel oor:

- die *hoe* en *wat* in die voorstelling van stilte (ikonografiese wit), sowel as
- die voorstelling en aanwesigheid van *bepaalde soorte stiltes* (narratiewe) in *poësie*.

Vanweë die omvang van die essay word geselekteerde afgebakende fokuspunkte in die “wye wit landskap van stilte binne die poësie” onder die soeklig geplaas.

Daar word gekyk na hoe twee vrouedigters, die Suid-Afrikaanse Afrikaanse digter Petra Müller, en die Belgiese Vlaamse digter Miriam Van hee, *stilte ikonies voorstel* in hulle onderskeie gedigte. In hierdie ondersoek word gesteun op bepaalde geïdentifiseerde soorte wit en hulle onderskeie funksies binne die ikoniese aanbod van poësie, gegrond op die navorsing van Yra van Dijk (*Leegte die ademt*, 2005).

Daarnaas word *verskillende aangesigte van stilte* binne die struktuur van meer as een soort *narratief* geïdentifiseer en in die algemeen bespreek. Jacques Lacan (Daiello, 2010; Hambidge, 2000) se beskouings oor “merkers” of “knope” in die psige word betrek vir een van die beskouings oor ’n stiltenarratief.

Die *volgehoue stilte* as uitvloeisel van die narratief van trauma, die herhaling van pyn, asook die onvermoë, moontlik ook onwil, om daaruit te breek, word vergelykenderwys aan die hand van Müller en Van hee se werk geïdentifiseer en bespreek. Lacan se teorie dat mense in hierdie situasie na alle waarskynlikheid in daardie (geknelde, ingebinde) ruimte van stilte “veilig” voel en juis daarom daar aanbly, word in berekening gebring. In Daiello se artikel oor navorsingsmetodologie (vanuit Lacaniaanse beskouing) stel sy “ ... the ties that (seemingly) bind subjects into coherent beings are, paradoxically, also ‘nots’ and subversions of coherence. Lacan’s notion of the *points de capiton* (Fink, 1995; Lacan, 1973) explains how the knots of resonant affect [...] became both the structure and the undoing of coherence ... ” (Daiello, 2010: 88).

In albei die digters Müller en Van hee se werk is daar sprake van ’n volgehoue stilte as deurlopende tema in hulle oeuvres, met waarskynlik unieke voedingsbronne van hul onderskeie volgehoue stiltenarratiewe. Albei digters se werk toon herkenbare, herhalende “knots of correspondences”, vergelykbaar met hoe Edmond Jabès die “knope” van Lacan fraseer (Daiello, 2010: 83):

*“You tie yourself to what comes untied –
to what unties you within your ties.
You are a knot of correspondences.”*

Naas die Lacaniaanse vertrekpunt oor “knope” in die psige van die individu, word ander oorspronge vir/van narratiewe ook bespreek. Narratiewe van spesifieke tydperke, dus van konteks, asook ideologieë speel ook ’n rol. Die dinamika tussen interne en eksterne narratiewe kom in die analise ter sprake. Ester, Van der Merwe en Mulder (2012) se *Woordeloos tot verhaal – Trauma en narratief in Nederlands en Afrikaans* dra by tot die gesprek oor heersende kollektiewe narratiewe binne bepaalde tydperke en denkraamwerke (in Nederland én in Suid-Afrika), en word in die analise van die twee gepubliseerde digters se werk betrek.

In aansluiting by die voorafgaande sal die *patriargale matrys* waarbinne die meerderheid vroue hulle narratief ontdek, eien of verwerf, as agtergrondinkleding en invloed op die vroulike digter in verband gebring word.

Ten slotte word dieselfde ondersoekmetode gebruik om die uitbeelding van stilte en benoemde narratiewe in enkele gedigte uit Tania du Toit se poësieportefeulje (“Witskrif”, 2014) te eien en bespreek.

3 Teoretiese raamwerk

3.1 Tipografiese aanduiding, oftewel ikoniese aanbod van stilte in die wit in poësie

Die leser weet onmiddellik met die eerste aanskoue van 'n gedig in druk, in *enige taal, ook in die uiteenlopende tipografie van andersoortige alfabette en skryfwyses*, dat hy met poësie te make het bloot oor die sigbaar anderste vorm as dié van prosa en die groot visuele aanbod van **wit**.

A.W. de Groot beweer in sy *Algemene versleer* (1946: 8) dat dit juis die tipografiese visuele aanbod van poësie is, ongeag die moontlike verskillende tale waarin dit aangebied kan wees, wat 'n mens met die eerste oogopslag van 'n poësietekst meer ooreenkomste laat waarneem as verskille. Volgens hom is die skrif- en drukbeeld van die poësietekst primêr bydraend hiertoe (Geggus, 1961: 13).

Hellinga en Scholtz som dit soos volg op in hul *Kreatiewe analise van taalgebruik* (1955: 38): “'n Boek lê oop. En aan die *tipografiese organisasie* herken ons dadelik die teks op die dubbelblad onder ons oë as *poësie*” (Geggus, 1961: 13-14).

Daar kan geredeneer word dat hierdie eerste visuele aanbod van “hier sien ek poësie” reeds in dié vroeë stadium die potensiële lesers kan skei van die groep wat nie standaard-, outomatiese of intuïtiewe poësielesers inhou nie. In so 'n geval sou *genrevoorkeur reeds op visuele aanbod* geskied voordat enige lees- of vertolkingsdinamika, of outeursvoorkeur in werking kon tree.

Die argument van *visuele aanbod* bied ruimte vir navorsing om te bepaal tot watter mate enige (of die algehele) visuele aanbod die potensiële teksleser aantrek, *alvorens* inhoudelike waarneming van die teks nog plaasgevind het, by name die visuele aanbod anders as die *wit*, die lettertipe, spasiëring en uitleg van die poësie.

Rakende die visuele aanbod van poësie en die leser se onmiddellike herkenning van poësie as genre bevind Yra van Dijk in haar doktorske proefskrif, *Leegte die ademt*, dat **dié blitsige onderskeid berus op die waarneming van die wit wat die gedig omring** (2005: 7) [my klem], en die spesifieke verspreiding van woorde oor die bladsy wat die oog dadelik opval.

Met verwysing, ook na Hellinga se artikel “Taal en tekst” (1958: 9), kom Geggus (1961: 17) tot die slotsom dat **wit as 'n onderskeidende kenmerk van poësie** [my klem] beskou word.

Van Dijk, en ook Geggus (1961: 15), merk op dat dit by prosawerk die *setter* (my kursivering) van tekste is wat bepaal hoe en waar reëls eindig en ook oor die voorkoms van daardie teks beskik. Die teenoorgestelde vind by poësie plaas **waar daardie besluit volledig die digter s'n is** [my klem]. In die geval van poësie móét die setter die besluit van die digter aanvaar en uitvoer, anders eerbiedig hy nie die visuele aanbod nie en verander dus daaraan.

Daar word aangevoer dat hierdie feit die ingebedde strukturele belang van **wit**, naas ander onderskeidende kenmerke, as deel van die **oordragkode van die gedig** bevestig.

3.1.1 Yra van Dijk se waarneembare verskillende (tegniese) soorte wit

Die waarneembare verskillende soorte wit in poësie word deur Van Dijk in haar tesis, *Leegte die ademt* uiteengesit (hieronder gelys) (2005: 9). Dit is 'n nuwe, wyer beskouing ná vroeëre vergelykbare bevindings, soos aangebied deur Geggus (1961: 139-142) van “ ... functions of ‘white’ in the visual presentation of (non-experimental) present-day poetry” (1961: 139).

Versreëlwit	die wit van die bladsy aan die einde van die versreël, dus die wit van die regtermarge
Strofewit	die wit reëls tussen die strofes
Inspingwit	die wit in die linkermarge net voor die versreël
Eindewit	die wit aan die einde van die gedig
Kopwit	die wit bokant die gedig
Titelwit	die wit tussen die titel en die eerste reël van die gedig

Naas die gebruik van “wit reëls”, soos hierbo aangehaal om te verklaar waarop “strofewit” dui, vind ek dit beduidend dat Van Dijk die term “witregel” (2005: 307), oftewel “witreël”, as selfstandige naamwoord gebruik. Dit dra gevolglik presies dieselfde gesag as “versreël” en bevestig by implikasie die inherente betekenis van die witreël as ewewaardig aan enige versreël.

Dié siening word ondersteun deur Van Dijk wat die belangrike vraag belig, naamlik dat dit hier nie om die wesenlike verskille tussen prosa en poësie gaan nie, maar eerder of die verskillende soorte wit op die poësiebladsy *meer inhoud daaraan het* (my kursivering) as wat 'n mens met die eerste waarneming daarvan geneig is om te besef. Sy reken dat hierdie wit as 'n “cruciaal onderdeel” van die vorm van die gedig, tot die betekenis daarvan kan bydra (2005: 7).

Van Dijk beklemtoon voorts dat die betekenis van wit spasies en plekke in en om die gedig mettertyd in die moderne poësie 'n toenemend belangrike rol begin speel het (2005: 7), aangesien die gedrukte vers die plek van die toentertydse merendeels voorgedraagde vers begin inneem het.

So vroeg al as 1895 het Stéphane Mallarmé sy oortuiging uitgespreek dat die skrif- of drukbeeld van 'n gedig só belangrik en betekenisvol is dat *deur voordrag of hardoplees nie álles oorgedra word nie* (my kursivering) (Geggus, 1961: 19). Emil Staiger beaam dit ook in 1946 (50) reeds in sy *Grundbegriffe der Poetik*: “Sie kommen im Vortrag nicht zu ihrem Recht” (Geggus, 1961: 19). Wellek en Warren maak kort daarna in hul *Theory of literature* (1956: 131) , onder meer, die opmerking: “Poetry is written for the eye as well as for the ear” (Geggus, 1961: 20).

Onomstootlik staan die feit dat die tipografiese aanbod van die poësietekst slegs **deur die oog** optimaal waarneembaar is om 'n ewe optimale neerslag van wat in teks visueel aangebied word, te kan bekom, ongeag die bevoegdheid van die voordraer of -leser van poësie.

3.1.2 Diagrammatiese voorstelling van Yra van Dijk se waarneembare verskillende (tegniese) soorte wit

Kopwit

xxxx TITEL xxxx

Titelwit

xxxxxxxxxxxxx Versreël xxxxxxxxxxxxxxx

Strofewit

xxxxxxxxxxxxx Versreël xxxxxxxxxxxxxxx

Inspringwit

xxx Versreël xxx

Versreëlwit

Strofewit

xxxxxxxxxxxxx Versreël xxxxxxxxxxxxxxx

xxxxxxxxxxxxx Versreël xxxxxxxxxxxxxxx

xxxxxxxxxxxxx Versreël xxxxxxxxxxxxxxx

Eindewit

Sekere **sigbare** herkenings, soos binnerym, groepering van versreëls, punktuasie, woordspelings, die basiese spel tussen woorde, word geaktiveer vanuit die geletterde persoon se spelvernuf en tree in werking in die brein op aansig van die teks, anders as wat dit sou wees met die blote aanhoor van die teks, asook op 'n ander wyse.

Opsommenderwys bevind Wellek en Warren dat hierdie “gereedskap” wat die digter in sy teks aanwend, as “integral factors of literary works of art” oorweeg moet word (Geggus, 1961: 20).

Meer as veertig jaar later merk Van Dijk op (2005: 7) dat die *visuele vorm* van poësie *in belang toegeneem* [my kursivering] het. Bydraend hiertoe was die begin van vertwyfeling aan die rol van taal tydens die romantiek.

Van Dijk stel dit so: “Naarmate dichters zich bewuster werden van het arbitraire karakter van de taal, probeerden ze dat meer te ondervangen **door de vorm van de poëzie betekenis te geven** [my klem]. Woord en ding konden elkaar weer raken als de vorm van het gedicht bij de inhoud betrokken werd” (2005: 7).

Van Dijk se aangehaalde siening word ondersteun dat die manier waarop woorde oor 'n bladsy versprei word van pertinente belang is vir die estetiese krag van 'n moderne gedig: “Als je de woorden van 'n favoriet gedicht achter elkaar zet, als proza, blijft er niet veel van over. **Het poëtische van poëzie schuilt in het wit** [my klem] dat het omringt en doordringt” (2005: 7).

John Cage (1961: 8) bevind “[T]here is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot.” En J. H. Leopold skryf in sy bekende gedig “[i]k wil gaan schuilen in mijn eigen woorden, / onzichtbaar zijn in mijn verliefd gedicht, ...” (*Verzameld werk 2 delen*, 1951-1952: 199).

Naas die wit wat in en om die enkele gedig “versprei” is, is daar ook die feitlik universele konsensus, of ten minste voorkeur, om **slegs één gedig per bladsy** aan te bied, al is die gedig ook baie kort.

Hierdie gebruik mag, op 'n gans ander vlak, aanvegbaar wees in 'n era waartydens die winsmarge van publikasies meer as ooit bydra tot die lewensvatbaarheid en voortbestaan van sogenaamd minder winsgewende produksies soos byvoorbeeld hardekopiedigbundels (veral in 'n taal soos Afrikaans

met laer drukoplae en 'n kleiner kopersmark). Hoewel dit so is dat die *bemaking* van publikasies die groter segment van die publikasiebegroting uitmaak, kan daar steeds geargumenteer word dat koste verder besnoei kon word indien korter verse nie elkeen individueel op 'n eie wit bladsy aangebied word nie.

In dié verband val die volgende kommentaar by Harry Ikkink se digbundel, *Op weg naar één uur*, so vroeg as 1959 reeds op: “Niemand die enige zin voor poëzie heeft sal echter op die gedachte komen – wel blijft op zo 'n pagina met bovenaan vier regeltjes tekst uit een klein corps veel wit open – maar *het is beslist niet ongebruikt* [my kursivering]. Het scheidt als het ware de ruimte die het gedicht behoeft om met de nodige concentratie gelezen te worden” (Geggus, 1961: 18).

In Suid-Afrika word Ikkink se uitgangspunt ondersteun deur Riana Barnard (Tafelberg Uitgewers-publikasiehoof, Telefoniese onderhoud met Tania du Toit, 11 Februarie 2013), spesifiek ten opsigte van konvensionele hardekopiedigbundels. Barnard meen die ruimte waarbinne die gedig op die blad gedruk staan, is onomstootlik 'n behorende onderdeel van die gedig self [in aansluiting by Van Dijk se bevinding, onder andere]. Daardie ruimte sal nie maklik, aldus Barnard, respektabel mee weggedoen word nie, veral nie ter wille van sogenaamde kostebesparing nie. Volgens Barnard is dit onsinnig om dit te oorweeg om sogenaamde korter verse op een bladsy “in te string”, aangesien digbundels tradisioneel 'n relatief lae volume teks in verhouding tot bladruimte, of eerder dan gekonsentreerde segmente teks, aanbied. Daar is in verhouding derhalwe reeds min teks om mee te werk en om die bladsye dan boonop te verminder, sou in die geval van 'n digbundel se koste-effektiwiteit nie betekenisvolle stukrag hê nie. “Dit sou bloot die visuele resultaat van 'n uitgebreide groetekaart lewer en laasgenoemde sou onaanvaarbaar wees,” meen Barnard. Sy is van mening dat die oorweging om meer wit met korter verse te vul, die genre sal ondermyn en dat laasgenoemde totaal ongewens is. Veel dunner en potensieel marginaal koste-effektiewer digbundels is ten slotte geen opsie by uitgewershuse nie.

Hierdie argument en benadering geld nie wanneer oor die aanbod en “verpakking” van *bloemlesings* besin word nie. 'n Voorbeeld is die *Groot Verseboek*, spesifiek die nuutste uitgawe van 2008. Wanneer die omvang van 'n publikasie (mettertyd, met bywerking) so lywig raak dat die aanmeakaarsit en bindproses van die boek in gedrang kom, word ander kriteria 'n noodwendigheid. Stawend tot hierdie gegewe is die feit dat hierdie jongste *Groot Verseboek* in drie dele uitgegee is (teenoor die vorige publikasies hiervan as 'n eenheid), al moes daar van die oorspronklike wit visuele

aanbod ingeboet word, soos dit meermale met die setwerk van bloemlesings die geval is (Du Toit, 2013, Onderhoud met Barnard).

’n Wending in hoe ons tot betreklik onlangs “boekleses en publikasies” verstaan het, is die ontstaan van die elektroniese boek of publikasie (e-boek of -publikasie). Sedert die jare negentig het dit vir die publiek toenemend beskikbaar geraak (*Wikipedia*, <http://en.wikipedia.org/wiki/E-book>, 7 Maart 2013).

Die manier waarop teks in elektroniese publikasies aangebied word, het ’n totaal ander aansig as in hardekopiepublikasies. Baie bladspasie word opgesê of ingeboet, soos ook die tradisionele wit (en ander ruimtelike en strukturele kwaliteite) en die impak daarvan op die lesersoog. Hierdie punt word ook deur Barnard (Du Toit, 2013, Onderhoud met Barnard) gemaak. Die dinamika van hoe die vers by die leser aandoen en die spesifieke inspelings van wit, of dan ruimtelike gegewe rondom die gedig op die lesersresepsie, sal noodwendig anders wees as die tradisionele bladsyaanbod in ’n hardekopiebundel.

Die elektroniese leesstof, veral ten opsigte van poësie en die tipiese visuele, vormlike aanbod daarvan, sowel as lesersresepsie van poësieteks, verander die dinamika van die teks se verpakking; ’n onontkombare nuwe fase(t) van poësieles raak so deel van die hedendaagse lesersresepsie.

Sou die elektroniese teks die hele argument van die belang van visuele aanbod en die vooropgestelde doel van die vorm vir optimale resepsie van spesifiek poësie/les, kelder? Ontneem die aansig van ’n kuberskerm die ideale poësie/leser van die potensiële volle (bedoelde) pakket?

Die lees van spesifiek die poësieteks (dit geld enige teks) op die standaardrekenaarskerm word grootliks met “aandagafleibaarheid” belas, met spesifieke verwysing na die konteks van *aanlynaanbod en -publikasie*. Tabletrekenaars resorteer uiteraard nie volledig onder hierdie “aanklag” nie, aangesien die gebruiker die keuse oor leesinhoud uitoeft. Die aanlynrekenaarskerm hierteenoor huisves “ander inligting” benewens die poësieteks waarvan eersgenoemde se doel *juis* is om die lesersaandag (weg) te trek en op te eis. Promosieflitse en gereedskapsegmente maak proporsioneel ook deel van die skerm se leesoppervlak uit. Dié totale elektroniese (aanlyn-) aanbod, tesame met die poësieteks, saboteer ’n beduidende deel van die tradisionele onderbou van die strukturele aanbod en vorm en die doel of trefkrag daarvan.

Daar word aangevoer dat die lesersrepsie, in die lig van die tradisionele vormaanbod, negatief of remmend hierdeur geaffekteer *moet* word en ten minste as 'n nie-ideaal van poësie/lees beskou word, veral waar dit die inherente inhoudelike en vormlike stilte van die teks aangaan. Hierdie beskouing staan nie die aanlynaanbod van poësie teen nie, maar wys bloot op die noodwendige verlies aan 'n segment van die bedoelde stilteinhoud inherent tot gedrukte hardekopiepoësie.

Binne hierdie verband word N.P. Van Wyk Louw se volgende opmerking besonder betekenisvol: “Die manier waarop poësie hom aanbied (...) is van ingrypende betekenis vir die tekstuur van dié poësie” (Geggus, 1961: 21), met verwysing na die skriftelike beeld van poësie. Hy praat van “... die nuwe eksploitasie van die skriftelike beeld ...” (Geggus, 1961: 21). Louw wys ook (in 1959) daarop dat digters eers in die destydse afgelope ongeveer honderd jaar die nuwe aanbiedingsmedium, die skriftelike beeld, ten volle as 'n geleentheid [begin] beskou het om die tekstuur van hulle poësie “so dig te maak as wat die digter se hart verlang” (1961: 22). Hy betoog verder: “Die soek na 'n ryker of 'digter' tekstuur is iets wat in die wese van die digterskap lê: dit is 'n strewe om steeds meer met die woord te bereik; om elke woord, selfs elke klank van die taal meer sinvol en suggestief te laat werk as wat ons dit in ons gewone slordige gebruik doen: dit is 'n taal-ekonomiese strewe: die strewe om met die kleinste aantal woorde die grootste werking wat moontlik is, te bereik ...” (1961: 22).

Louw se opmerkings ondersteun derhalwe die mening rakende die kuberskerm se inbreukmaak op die poësielees-ideaal. Aansluitend hierby stel Yra van Dijk dit so: “Ook kun je je afvragen wat het typografisch wit gaat betekenen in een heel nieuw genre, dat hier ongenoemd is gebleven: dat van de elektronische poëzie. Het wit ligt in het elektronische gedicht niet vast: het kan tijdens het lezen verschijnen of verdwijnen. Ieder woord, en iedere regel kan even later weer verdwenen zijn: het gedicht staat dus vol 'potentieel wit'. **In de toekomst wordt de betekenis van het typografisch wit waarschijnlijk nog ongrijpbaarder dan die al was** [my klem] (2005: 310).”

Die argument van die elektroniese poësie-aanbod tersyde, kom Van Dijk tot die gevolgtrekking dat die wit in poësietekse selde loutere leegte of swye blyk te wees, dat dit dikwels ook **meer as** [my klem] 'n blote “afwesigheid” in die Mallarméaanse sin van die woord is (2005: 307). 'n Interessante en insigryke opmerking uit haar samevatting lui: “... soos 'n iedere versreël anders is, so is 'n iedere witreël [neem kennis: **een woord**] *anders* [my kursivering] ...”

So spesifiek as wat Van Dijk se verskillende waarneembare (tegniese) soorte wit geïdentifiseer en benoem is, is haar ander insiggewende bevinding dat 'n *spesifieke* betekenis van die tipografiese wit

nié bestaan nie. Vir hierdie ondersoeker en leser blyk dit daarom dat daar gevolglik *unieke betekenis aan tipografiese wit* sal wees; uniek aan elke vers en digter, tydperk en tema. Ons kan dit stel dat, soos elke digter/mens 'n unieke vingerafdruk en stem het, elke digter ook 'n unieke **wit alfabet** gebruik, as medeteks tot die geskrewe aanbod.

Uit Van Dijk se ondersoek van 'n paar digters se werk (Leopold, Nijhoff, Van Ostaijen, Celan en Faverey), meld sy: “Op basis van de **poëzieopvattingen** [my klem] van de dichters, maar vooral op basis van de poëzie self, heb ik **verskillende functies** genoemd die het **typografisch wit** [my klem] kan krijgen. Tussen die verskillende manieren van gebruik van het typografisch wit zijn er wel genoeg overeenkomsten, om hier de functies ‘in elkaar te schuiven’ tot een algemener model (2005: 307).”

3.1.3 Yra van Dijk se algemene model van 10 funksies van tipografiese wit (kort opsomming):

(1) Poëtikaal

Daar is noodwendig teenstrydigheid: “[e]Enerzijds is er de behoefte te schrijven, anderzijds is er een wantrouwen tegen de taal. Waar de dichter gebukt gaat onder het ingewikkelde verlangen **te spreken en te zwijgen tegelijk** [my klem], kan hij dat uitdrukken in het wit in en rond zijn gedicht. *Voorzover het zwijgen en de ‘stilte’ een rol speelt in het wit, vervult het vaak deze poëtische functie* [my kursivering]. Met name bij Leopold en Nijhoff zien we dit streven naar een ‘zwangere stilte’ uitgedrukt in het wit van de pagina. Op die manier kan de dichter trachten te raken aan het ‘Andere’ (2005: 307).”

(2) Ikonies

Die wit op die bladsy kan op uiteenlopende maniere aangewend word; aan die een kant die “ ... direkte ‘tekenen met woorden’, [...]” soos Van Ostaijen met “Zeppelin” gedoen het. Hierteenoor staan die subtieler gestalte van, byvoorbeeld, Leopold se verse waar hy letterlik meule met vier wieke gevorm het en die ikoniese wit by albei só poëtikale betekenis verkry het, deurdat die woord dan met die inhoud saamval. Vir Nijhoff kry die gedig so 'n liggaam. Ook Celan het betekenis gegee aan die materiële betekenis van die letters op die bladsy. By hom staan dit in die Joods-Kabbalistiese tradisie “ ... waarbij het de tastbare letters zelf zijn die de waarheid in zich dragen (2005: 307).”

(3) Metafisies

Leopold gebruik die wit om sowel die aanwesigheid van iets Hoërs te wys, as die afwesigheid daarvan: “Lijkt het wit de ene keer een gelade ruimte waaruit bezieling wordt aangeblazen, de

andere keer staat het voor een steriele leegte (2005: 307).” Van Ostaijen gebruik dit ook om iets verhewe aan te dui.

(4) Tematies

Dit is uiteraard ’n breë benoeming wat by alle digters, en moontlik ook verse, sal verskil (2005: 307). ’n Onderskeidende narratief, wat die bepaalde soort stilte van ’n betrokke digter binne die konteks van ’n era of ideologie definieer, kan hier moontlik figureer.

(5) Temporeel/tydelik

Die tipografiese wit speel ’n dubbele rol in die liniêre opeenvolging van die gedig; tyd en ruimte wat saamval, is ’n essensiële aspek van veral die moderne poësie. Die **wit is tyd wat verloop, maar die wit is ook ’n oponthoud** [my klem]. “Een van de paradoxen van de moderne poëzie wordt dus in het wit van het gedicht tijdelik opgeheven (2005: 308).”

(6) Ritmies

Die ritme-aspek van die wit kan heel verskillend “ ... ingevuld zijn: van Van Ostaijens ‘ritmische typografie’ die bijvoorbeeld marcherende soldatenlaarzen uitdrukt, over Nijhoffs idee van het gedicht dat ademhaalt op de ‘levende plekken’, tot Faverey, bij wie de vele witregels het gedicht tot het uiterste kunnen vertragen, zodat het haast stilstaat terwijl de lezer toch doorleest. Het **ritme** is zo cruciaal voor poëzie [my klem], dat deze functie verdere uitwerking nodig heeft. [...] ... wat is het verband tussen het **wit**, het ritme en de rol van de muziek en **dans** in poëzie [my klem] (2005: 308)?” Die feit dat leespoësie mettertyd die aanhoorpoësie “ingehaal en verbygesteek” het, het derhalwe niks aan die belang van ritme verander nie.

(7) Grammatikaal

’n Wit plek in ’n gedig kan ’n sinsverloop onderbreek en so betekenisvorming beïnvloed, of ’n poëtikale lading bewerkstellig: “ ... het vestigt de aandacht op het gedicht als **proces** van betekenisvorming, en op de **rol van de lezer** daarin (2005: 308) [my klem].”

(8) Liminaal

Die wit kry betekenis as ’n **tussenruimte** en enjambement/witreëls kan ’n gedig oop- of toesluit. “Daarmee hangt samen dat het wit soms samenviel met een **‘zachte’ afsluiting als sluiers of gordijnen, en soms met ’n ‘harde’ als bomen of een muur** [my klem] (2005: 308).”

Van Dijk stel dit dat “de tekst als een tussenruimte”, die mees funksionele manier is om die tipografiese wit te lees, dat *die wit in die teks as ’n drempelgebied* dien [my kursivering]: tussen die ek en die ander, tussen stilstand en beweging, tussen lewe en die dood, tussen teks en nie-teks: “Wat er in het wit bewerkstelligd word, is dat deze tegengestelden blijven bestaan. Het typografisch wit maakt het de dichter mogelijk een gebied te beschrijven waarin twee dingen tegelijk waar kunnen zijn zonder dat er een synthese nodig is. Het wit van de pagina is bij uitstek zo ’n grensgebied: het hoort tegelijk wel én niet bij de tekst. Het maakt deel uit van het werk, maar ook van de stilte die buiten het werk heerst. Die **ambigüiteit van het typografisch wit** geeft het een betekenis in het moderne gedicht (2005: 309) [my klem].”

(9) **Uitbeelding van ’n selfrefleksiewe beweging**

Dit kan gesien word veral waar enjambemente ’n sirkelbeweging voltrek.

(10) **Wit as leegte, as afwesigheid**

Soveel betekenis as wat ’n witreël ook blyk te kan uitoefen, kry dit soms in die eerste plek betekenis as afwesigheid van teks, as ’n blote gat (“... als gat.”), ’n “verdwynplek”, die “Niets”. Dit beteken nie afwesigheid van betekenis nie, dis ’n “leegte die ademt”, met die direkte implikasie dat daardie leegte “’n lewe het/hou”.

3.1.4 **Sleutels en analogiese toepassings vir die dekodering van wit in poësie**

Van Dijk se stelling dat die *teks* [my kursivering] (die gedrukte inhoud dus) as ’n tussenruimte dien tot die *mees funksionele manier om die tipografiese wit te lees*, bevestig derhalwe dat die *wit* inderwaarheid wel (deeglik) **te lese** is.

Ter uitbreiding en fasilitering van **die leesproses van hierdie wit** identifiseer dié ondersoek, naas Van Dijk se algemene model van 10 funksies van tipografiese wit, ook **ander sleutels en analogiese toepassings vir die dekodering van die wit in poësie**. Dit het ten doel om te demonstreer waarom ons die tipografiese wit aanbod in poësie die **wit alfabet** kan noem. Bydraend fasiliteer die onderstaande algemene voorbeelde en toepassings die gefokusde en toegewyde poësieleser in die verwerwing van ’n “wit belesenheid” of “wit geletterdheid”:

3.1.4.1 Wit en lig in die skilderkuns

In aansluiting by die analogie tussen die ikoniese aanbod van poësie teenoor die aanbod van skilderwerk, die waarheid dat geen kunstenaar dit ooit oorweeg om meer as een skildery op dieselfde doek in te pas nie (tensy dit vir spesiale effek is). Elke skildery ontstaan op sy eie wit skilderdoek. Die belang van die ikoniese plasing van 'n gedig op sy eie wit bladsy word hierin gereflekteer.

Die wit rondom die geskrewe/gedrukte teks vorm 'n integrale deel van die komposisie en aanbod; die wit is ook 'n vorm van begrensing en solidasie, sowel as 'n "aanbod" op sigself, naamlik die verpakking of tentoonstellingsmedium (soos in die geval van 'n skilderdoek). Die wit is die wegspringplek en die Alfa; dit was eerste daar. Dit is ook die tasbare en strukturele. Sonder die aanvanklike wit *kan* die verf *nie* tot 'n verwerkte aanbod materialiseer nie. Naas die wit skilderdoek of -bord, word die **onontbeerlikheid van wit verf vir die beeldende kunstenaar** (skilder) se palet ook weerspieël in dié toepassing daarvan op poësie.

Daar is meer as een noodsaak vir wit pigment in skilderkuns. Die feite uit die fisika, naamlik die **absorpsie, weerkaatsing/refleksie en deurlaat/transmissie van lig vanaf wit pigment**, is van groot belang. Die kleur van voorwerpe wat ons sien, is grotendeels te danke aan die wyse waarop daardie voorwerpe **met lig interaksie** het in die uiteindelijke weerkaatsing of deurlaat na ons oë. Die kleur van 'n voorwerp is nooit inherent in die voorwerp self gesetel nie; die kleur wat ons sien, is die resultaat van die lig wat daarop val en dan deur die lig na ons oë weerkaats word (*The Physics Classroom*, "Light Waves and Color Lesson 2", 25 Julie 2013).

Dit maak ook nie saak watter onderwerp 'n skilder kies nie, die een deurlopende belangrike element in die weergee van wat geskilder word, is die **lig** (die gebruik, inbring of toevoeg van wit pigment). In J. Starr se artikel, "Worcester's Tom Grady Shows The Importance of Light in Art", haal hy Grady, 'n gevestigde Britse portretskilder, soos volg in die *GoLocalWorcester* aan: "In my work light is everything. It can fall across the most ordinary object or place turning it into something extraordinary. Realism is important in showing dualism of medium and image, material and illusion. It seems a simple point, that *light is truly everything* [my kursivering]. After all, without it, the entire world, let alone art itself, would be invisible, impossible to comprehend. But, though the nature of the light we see every day in the 'real world' is constant as any scientist would tell you, the trick of the artist, is to subtly manipulate it in a way that catches the viewer's eye in a new and surprising way, *combining*, in other words, *the real and the illusory* in one. In this way the *painter is like a*

magician [my kursivering]. For me painting is like magic, both eternal and temporal, exerting its contemplative force upon the viewer” (Starr, 2013).

Die belang van *dimensie* kom ter sprake. Veel vroeër as kontemporêre kuns, selfs voor die Renaissance-tydperk, het kunstenaars selde die konsep van driedimensionaliteit so goed ontgin as in die tydperke daarna. Die vroegste werk was eerder platvlakkig met min diepte. In retrospeksie sou mens kon dink dat daardie vroeë uitbeelders moontlik nie ’n gevoel vir “ruimte” gehad het nie. Die idee van **driedimensionaliteit en ruimte** [my klem] het geleidelik oor jare geëvolueer (*Oracle ThinkQuest*, “Light in Art”, 2013) en is grootliks moontlik deur **kundige aanwending van lig en/of wit pigment**.

3.1.4.2 Wit en lig in fotografie

Op dieselfde wyse is lig onontbeerlik in fotografie. Die werk van die fotograaf is om **lig vas te vang binne-in ’n stil beeld**. James Kerr beskryf in sy artikel “The Importance of Lighting in Photography”, hoe die fotograaf voor hy die sluiters afdruk, besluite moet neem oor die witbalans, ligblootstelling, toonwaarde, kontraste en alles te make met die vasvang van lig wat vanaf voorwerpe/onderwerpe reflekteer. Hy bevestig dat beligting die hoofas is waarom goeie foto’s wentel en dat lig (ook die afwesigheid daarvan) eweneens ’n belangrike rol in die ontwikkelingsfase speel (Kerr, *Sweet as Photography*, 2013).

In Joan Hambidge se *LitNet*-essay oor Susan Sontag, “Desperately seeking Susan Sontag”, (2007) oor onder meer fotografie, skryf sy: “Waarskynlik is Susan Sontag se *On Photography* (1990) een van die grootste bydraes oor die betekenis wat in foto’s opgesluit is. Sy betrek Helmut Gernsheim se uitspraak dat ’n foto ’n **internasionale taal** [my klem] is wat deur almal begryp word” (*LitNet*: 2007).

Hierdie internasionale taal resoneer op parallelle wyse met die skilderkuns, soos ook die ikoniese aanbod van die soort poësie waarin *representasie van stilte deur die gebruik van wit as universele taal in die poësieaanbod aangewend word*. Op tasbare vlak ook die opmerking dat, tensy vir spesiale effek, geen fotograaf meer as een foto op dieselfde stuk fotopapier afdruk en aanbied nie.

Tradisionele foto’s het elkeen ’n eie wit rand of omraming.

Die wit en swart van (Gernsheim se) fotografie korreleer met die wit en swart van poësie. Daar kan ook nie ontwikkeling in die donkerkamer wees sonder die beheerde toevoeging of uitsluiting van lig/wit nie. Die ikoniteit van die fotobeeld as “internasionale taal” waardeur die fotobeeld se

inhoud gesnap (geen bedoelde woordspeling nie) word, kan net so deurgevoer word na en toegepas word op die beeldvorming en -resepsie van die poësie se swart-op-wit leesbeeld.

Die woordkunstenaar wat 'n gevoeligheid en bewuste aanwending van die wit alfabet demonstreer, bied daarom 'n omvangryker en beter getekstureerde, beter beligte gedig met die doelbewuste "pasmaak"-aanwending van wit/lig. Volgens Hambidge in die vermelde artikel is daar vir Sontag "**grammatika** in foto's opgesluit" [my klem] (*LitNet*: 2007).

Die implikasie is dieselfde as met die **invoeg en -skryf van die wit alfabet tot die poësie**. Laasgenoemde is daarom **óók internasionale taal**.

3.1.4.3 Witspasie in ontwerp

In webtuisteontwerp, die "ruimte" waarin en -op alle hedendaagse aankondigings en advertensies vir die wêreld aangebied word, is *effektiewe kommunikasie* ononderhandelbaar. In haar artikel "The Importance of White Space in Web designs – Negative Space in Web Design" verduidelik Jennifer Kymin: "At its most basic, white space is the characters that don't print anything when you type them, for instance, 'tab', 'space' and 'carriage return'. These are white space characters. **But there is more to white space than just these characters** [my klem]. White space in a design is the *spaces* around elements in the design to help them stand out or separate from other elements. This includes the space on the edges of a fixed width layout and the space in the margins and padding around pictures and blocks of text (*margins* and *padding*). White space also includes the space between lines of text (*leading*) and letters in words (*tracking* and sometimes *kerning*). **White space affects design in two ways, i.e. 'legibility' and 'tone'** [my klem]" (Kymin, 2013).

Binne hierdie gegewe is daar ook die sogenaamde *aktiewe wit ruimte* wat strategies beplan en dan ontwerpsegewys uitgevoer word ("intentional"), naas die *passiewe wit ruimte*, naamlik die newe-produk van die ontwerp, byvoorbeeld die spasie tussen letters en reëls (Kymin, 2013).

Die term "negatiewe ruimte" ("negative space") van die webontwerpwêreld behoort gevolglik "... not be considered merely 'blank' space – it is an important element of design which enables the objects in it *to exist at all* [my kursivering]; the balance between positive (or non-white) and the use of negative spaces is key to aesthetic composition. Inexpert use of white space, however, can make a page appear incomplete. [...] ... judicious use of white space can give a page a classic, elegant, or rich appearance. For example, upscale brands often use ad layouts with little text and a lot of white

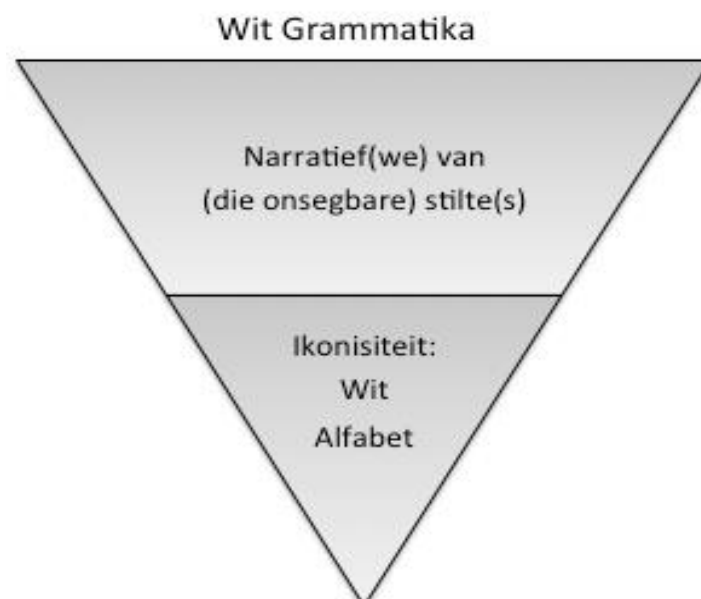
space. **For publication designers, white space is very important ... [my klem]**" (*Wikipedia*, "White Space: Visual Arts", 2013).

3.1.4.4 Die wit grammatika as unieke idiolek

Dié paradoksale term, naamlik "narratief van die onsegbare", leen hom-/haarself tot onkwantifiseerbare lees- en begripsmoontlikhede. Naas die digtersnarratief skuif daar noodwendig ook vanaf elke leser/vertolker 'n unieke palimpses bo-oor die geskrewe teks, as addisionele, unieke lesersfilter waardeur die aanbod van die digter getakseer word.

Saam met die aanbod van 'n unieke wit alfabet in die ikonisiteit van die gedig, asook 'n definieerbare, herkenbare digtersnarratief van die onsegbare, word 'n onderskeidende digtersprofiel algaande identifiseerbaar, naamlik die digter se **unieke wit grammatika**. Dié "gebruikswit" van digters soos Petra Müller en Miriam Van hee, raak deel van hulle bepaalde **idiolek**. In Phil van Schalkwyk se akademiese resensie-essay oor Alfred Schaffer en Mark Rothko se werk word die idiolek tereg voorgestel as "... 'n stilistiese saak" [...] wat "deel [raak] van die duimdruk van die digter ..." (*LitNet*, 17 Julie 2013).

Die narratief van die onsegbare, die stilte, dien as sambreelterm vir 'n oneindige versameling van "merkers" onder meer in 'n persoon se psige, 'n volk/groepering se psige of identiteit, selfs binne spesifieke tydperke en ideologieë. Meestal val hierdie "merkers" saam met een of ander vorm van traumabelewenis. Meer hieroor later.



3.1.4.5 Die wit, oftewel “script-lock”, van ’n draaiboek

Tydens ’n seminar oor die stand van die Afrikaanse rolprent by Unisa op 25 Oktober 2013 beklemtoon Piet, asook Sallas de Jager, filmmakers en regisseurs van *Roepman* (en ander Afrikaanse rolprente) onder meer die belang van “script-lock” vir die regisseur: die finaliteit van daardie ingrypende oomblik vir die draaiboekskrywer, veral as laasgenoemde nie ook regisseur of akteur is nie (De Jager & De Jager, 2013).

“Script-lock” is die stadium waar die draaiboekskrywer sy/haar voltooide teks (met ideaal gesproke die minimum instruksies, voorskrifte en bepalings vir die regisseur) vir eie verdere “betrokkenheid” **afteken en sluit**: letterlik die breinkind oorhandig. Hierna werk die regisseur met die draaiboekteks en -dialoog as strukturele vertrekpunt. Vertolking, eie insigte en beskouings word op hierdie “afgeepunt” die voorreg van die regisseur, wat die film en sy verloop self inkleef rondom kameraskote, stelinkleding, gekose akteurs en so meer. (Uitsonderings en aanpassings van hierdie “ongeskrewe” reël kom voor.) Die draaiboek word op **“script-lock”-stadium as die voleindingseiendom van die regisseur** beskou. Voleinding word bereik (soos by die lees van ’n elliptiese vers) deur die regisseur wat ’n “shooting script” of skietteks ontwikkel waaruit die eindproduk bereik kan word.

In poësie is die leser die regisseur van die draaiboek (gedig) met die “gebruikswit” en aanwesige narratiewe as die vrypas tot vertolking en inlees tot ’n vollediger geheel. Die gebruikswit en narratiewe van die digter dien as ’n beduidende, ontginbare “script-lock” vir die leser, ironies genoeg om die gedig te ontsluit (“unlock”).

Daar is nog raakpunte met die dramametafoer. Die **geskrewe teks is staties**. *Hierteenoor is dit wat nié geskryf is nie, die wit en ingeboude lewe daarin en daarom (“leegte die ademt”), die komponent/e wat nié staties is nie*. ’n Mens sou kon stel dat die draaiboek die buitestorie is, die primêre plot, met die “swanger moontlikhede” opgesluit in die “script-lock”-manuskrip, wat die regisseur toegang bied tot die gebruikswit, die binnestorie, of dan, die sekondêre plot.

Ook die term van ’n “oop einde” in drama sluit naatloos aan by die “wit spasie”, die “asemhaalruimte”, die *“leegte die ademt”*. Die leser van die gedig raak die regisseur wat uiteindelik met die “shooting script” of skietteks verby die “script lock” beweeg het en die ellips voltooi.

3.1.4.6 Wit in musieknotasie, 'n universele ikonisiteit

Die ikoniese wit aanbod in poësie is soos die universele notasie van musiek interpreteerbaar, lees- en verstaanbaar vir almal (wat musiek kan lees), ongeag die moedertaal of ander (verworwe) spreektaal.

Robert McKee se kommentaar in sy boek *Story* (1998) oor ooreenkomste tussen die tegniek van draaiboek-, storie- **en musiekskryf** kan suksesvol op die wit as medetekst in poësie ook toegepas word: “Just as a composer must excel in the principles of musical composition, so you must master the corresponding principles of story composition. This craft is neither mechanics nor gimmicks. It is the **concert of techniques** by which we **create a conspiracy of interest between ourselves and the audience**. Craft is the sum total of all means used **to draw the audience into deep involvement**, to hold that involvement, and ultimately to reward it with a **moving and meaningful experience**” (my klem) (McKee, 1998: 21-22).

3.1.4.7 Asemhaalspasie en gedeelde intimiteit

Die progressie vanaf die gewone visueel waarneembare wit spasie/s in die gedig tot by Yra van Dijk se tesistitel, naamlik *Leegte die ademt*, suggereer uiteraard momentum, 'n intieme(r) betrokkenheid: *lewe, intimiteit* en *nabyheid* word geïmpliseer.

Om asemhaling waar te neem, te voel of te hoor, impliseer nabyheid van/aan die “Ander”. Hierdie nabyheid is vergelykbaar met die ruimte waar minnaars asem en asemhaling deel voor, tydens en na afloop van 'n soen. Dit dui op die samesmelting tot 'n eenheid, met die noodwendige deel (“sharing”) van asem- en oorlewingsruimte aan bod.

Enige ánder nabyheid wat impliseer dat twee partye fisiek naby aan mekaar asemhaal, is ook ter sprake, soos in gevangenskap, vriendskap, beskermings-, vertroostings-, versorgings- en selfs bedreigingsaksies.

3.1.4.8 Die kiemsel of kern, oftewel lewe, van die poësie

Grondig blyk dit dat die lewe (die kiemsel) van die gedig juis in daardie “leegte wat asemhaal”, die intieme ruimte, opgesluit lê: daar waar die aanraking plaasvind tussen leser en teks. Die resipiënt van die geskrewe woord ontmoet die teks/spreker tussen die woorde en *saam*. In daardie unieke versmelting van aanbod en ontvangs blaas die “witgeletterde” leser en die betrokke teks lewe daarin

en maak/hou dit só lewendig. **Dis die gesamentlike asem tussen woorde deur** van die teks (spreker), sowel as van die leser.

Die betrokke lees en *inlees* van die teks word uiteindelik die soen van die lewe en spieëlbeeld van minnaars waar die asemhaling en lugruiling ineenvloei, die afsluiting van die lippe en die belewenis van die soen. Só beskou, is elke lees van die teks 'n unieke intieme ervaring waartydens teks en leser in verbond verenig, die volmaakte ellips.

3.1.5 Die wit sinjaal

3.1.5.1 Wit as sein tot die enjinkamer van 'n gedig (die plek waar prosesse plaasvind | aanwyser van dinamiek)

Van Dijk bevind dat daar 'n *ontwikkeling* (my kursivering) te bespeur is in die gebruik van die wit in die loop van die twintigste eeu en dat digters ook 'n *eie identiteit* in hulle gebruik van wit in hul tekste weerspieël, ook deur middel van verskillende poëtikale posisies: "Iedere digter gaf op andere wijze gestalte aan het wit, waarbij een verband met de periode waarin hij werkt onmiskenbaar is" (2005: 309).

Daar kan derhalwe besluit word dat die unieke aanbod van wit deur die digter, hetsy ikonies of deur middel van bepaalde narratiewe, óf albei, aan die leser reeds 'n sein stuur. Hierdie sein of sinjaal wys die toegewyde, deeglike leser dat daar "opgelet" moet word vir iets van belang. Dit wys die leser op 'n naderkyk en identifisering van potensiële kodes en sleutels behorende tot die register van die digter se idiolek, sy/haar duimafdruk. Dit is soos om die 3D-bril in die fliek op te sit; daarsonder is die beelde enkelvlakkig, sonder dimensie en nie volledig dieselfde nie.

Die wit sanksioneer die leser gevolglik toegang tot die hoogs gekodeerde area van vertolking op eie risiko. Dit is 'n blanko tjek en bevestig Van Dijk se insiggewende bevinding (soos reeds genoem) dat 'n spesifieke betekenis van die tipografiese wit nié bestaan nie. Vir hierdie leser blyk dit daarom, soos voorheen genoem, dat daar unieke betekenis aan tipografiese wit sal wees, uniek aan elke vers en digter, tydperk en tema.

In hierdie verband kry die term “doelwit” ’n besondere én ook nuwe tegniese betekenislaag. Wat is die doel van die wit? Die doelwit is juis die doelwit. Op dieselfde wyse as wat Van Dijk praat van “witreël” is dit toepaslik om te praat van die spesifieke *doelwit* in ’n digter se register.

Bogenoemde is voorts ook in aansluiting met Yra van Dijk se opmerking oor die invloed van die wit op die grammatikale [van swart ink]: ’n Wit plek in ’n gedig kan ’n sinsverloop onderbreek en so betekenisvorming beïnvloed, of ’n poëtikale lading bewerkstellig: “ ... het vestigt de aandacht op het gedicht als *proces van betekenisvorming*, en op de *rol van de lezer daarin*” (2005: 308) (my kursivering).

Van Dijk se opmerking trek daarom die *verband* tussen die *doelwit* in ’n gedig en die *elliptiese* vers. Die spesifieke omvang van die elliptiese baan tussen teks en leser word uiteraard bepaal deur die mate en aard van die wit aanbod in ’n betrokke teks.

Daar kan gepostuleer word dat die eintlike, oftewel volledige gedig verskuil sit in die wit alfabet, in die narratief van die onsegbare. Die loskap van die beeld uit die klip, die ontrafeling van die geskrewe swart woorde moet uiteindelik plaasvind in die tussenruimte, die wit ongesegde dele van die gedig, binne elke lesersresepsie se unieke voltooiing van die gedig.

Die som of deursnit van, óf interaksie tussen die volgende komponente onder meer, resoneer in die moontlike betekeniswaarde en inhoud van ’n digter se wit grammatika, waarvan laasgenoemde een of meer narratief(we) van die onsegbare (stilte/s) en ’n tipiese wit alfabet (ikonisiteit) kan insluit:

- Digter se Lacaniaanse “knope”
- Leser se Lacaniaanse “knope”
- Tydperkverwante trauma van groeperings (bevolkings, geografies en meer)
- Tematies verwante trauma van groeperings (bevolkings, geografies en meer)
- Digter binne relevante konteks van tydperk/tema/ideologie
- Leser binne relevante konteks van tydperk/tema/ideologie
- Diverse



Soos genoem, is poësie in wese refleksief, 'n meditasie, 'n representasie. Digtters se *gebruikswit* (wit alfabet binne die wit grammatika) sal gevolglik, soos die wit pigment in skilderkuns, *refleksief* wees én ook by elke leser 'n unieke karakter aanneem vanweë die interaktiwiteit. Die juiste aard van refleksiwiteit bied só addisionele diepgaande en multivlakkige interpretasiedimensies vir enige gedig in druk, met die swart ink in interspel met die *gemanuevreerde wit alfabet*.

Die inlees en interpretasie van wit vra om 'n stadiger, geprosesseerde leesproses, meer as die ideaal van laag-op-laag lees vir (standaard-) bevredigende poësie-assimilasie.

3.1.5.2 Fasiliteringsriglyne vir beter poësieleesvaardighede vir die wit alfabet en grammatika

Die volgende (onvolledige) riglyne fasiliteer die poësieleser se toenemende witgeletterdheids- en belesenheidsvlakke:

- (1) Eien en benoem die *waarneembare wit tipografie* van individuele gedigte reeds by 'n eerste of vroeë lees van die teks. Voorbeelde is atipiese wit spasies tussen woorde, versreëls, die teksluggaam, bladsy en uitleg. Hierby sluit aan die aan- of afwesigheid of tipiese gebruik van punktuasie. Let op na pousering, verswyging, af-/verkapping, tydsverloop, beklemtoning van woorde/reëls deur hulle binne "wit rame" te plaas of te aksentueer.
- (2) Verifieer of 'n geïdentifiseerde narratief/we reeds in die digter se oeuvre aanwesig is en vergewis jou van moontlike snellers as oorsprong van hierdie narratief/we.
- (3) Neem narratiewe van 'n bepaalde era/dogma/groepering in ag, veral enige "onsegbare", dog bepaald aanwesige narratiewe. Dit mag insluit ingebedde trauma waarvan sprekers nie eens

doelbewus “eienaarskap” proklameer nie, maar wel iets daarvan reflekteer vanweë hulle tydruimtelike lokalisasie.

- (4) Verreken jou eie narratiewe en konteksmerkers, indien aan jou bekend, of ondersoek dit vir beter insig in jou persoonlike lesersresepsie en teksassimilasie.

Daar kan gesê word dat die witgeletterdheid van ’n leser van digter tot digter sal wissel, vanweë die unieke, wedersydse sjabloonpassing inherent tot die proses. ’n Geskoolde en bewuste “witleser” se leesvaardighede sal mettertyd eksponensieel vinniger verskerp, vanweë die addisionele leesdissipline wat doelbewus toegepas word. Dit word later geïnternaliseerde leesgedrag.

3.1.6 Wit as geleier

In aansluiting by Yra van Dijk wat meen dat die eintlike gedig in die wit “woon” (2005: 7), ’n paar opmerkings oor die rol van wit as geleier, as die stroombaan wat alles in beweging hou en bring.

Die mate waartoe die leser die begrip van “wit as geleier” internaliseer, het ’n bepalende impak op die ontwikkelingsgradiënt van sy/haar skolingsproses as student van die wit alfabet en grammatika.

Poësie is ’n resultaat van prosesse wat ná of tydens stilte (verwerking, oorpeinsing, aanvaarding, genesing, bevraagtekening, verwerping, en so meer) tot stand kom. Die “vervoermiddel” van die “partikels” wat neerslag vind in hierdie distillaat (gedigte) is stilte en by implikasie tyd en beweging. Dit is sinvol dat die oplos- (en ontbindings)middel waarin die uitgekristalliseerde dele van ’n gedig ten beste aan die leser besorg en oorgedra word, op dieselfde wyse geskied, wat ook stilte vooropstel, en derhalwe ook tyd en beweging.

Stilte is die geleier waarin die gedig en sy eintlike segging dus getranspoteer word. Samevattend is stilte die dinamika waarbinne én waartydens poësie ontstaan, maar ook waardeur dit optimaal getranspoteer en geassimileer word.

Hierdie observasie bevestig die **belang van wit as struktuur** tot, in, agter en as gevolg van die gedig. Hierdie struktuur van die wit is vergelykbaar met, en inherent tot, die **impasse** waarna Daiello in haar essay “(K)not an impasse: Working through Lacanian theory as research methodology”, (2010) verwys (aanhaling volg in volgende paragraaf). Die *impasse*, alternatiewelik die Lacaniaanse “knoop” (Daiello, 2010: 84), is ’n toepaslike begrip vir bogenoemde beskrywing van *wit as geleier*, die (stil)

tydperk en fase waarbinne, waartydens en waardeur, en teenstrydig met die voorkoms van daardie fase, 'n onbetwiste dinamika in plek is om gestalte aan die poësie te gee ná afloop en voltooiing daarvan.

In Daiello se essay oor die “knoop”-gegewe in Lacaniaanse teorie as navorsingsmetodologie, stel sy die *impasse* as “... the metaphorical, methodological knot ...” (Daiello, 2010: 84) en haar volledige beskrywing van die term so: “**Contrary** [my klem] to the images that the word *impasse* may evoke – a stalled process, an immovable object, or a silent, stony disagreement – an *impasse* is **not synonymous with inaction** [my klemme]. It is instead a knot of multiple tensions, a site of shimmering restless energy pushing against a limitation. A methodological *impasse*, is an excess – an erratic growth from roots both conscious and unconscious that blocks movement of signification. From another perspective, an *impasse* is ‘**a holding station that doesn’t hold but opens out into anxiety** [my klemme], that dog-paddling around a space whose contours remain obscure’ (Berlant, 2007: 434) until, at some later point, its shape becomes visible through retrospection and *deferred action*. Like Freud’s uncanny, Lacan’s *tuché*, and Roland Barthes’s *punctum*, the *impasse* is felt as a disturbance in the *Symbolic order*, a disturbance that disorients a subject, disrupting their perceived mastery of signification. The disruptions are not perceived as literal representations of objects, ideas, or events, but are instead felt as affects that demarcate ruptures in the coherence of subjectivity. Like evocation, the *impasse* is a slippery concept, and an even slipperier research method – **its existence is predicated on absence, or blankness, yet it also has a palpable presence** [my klemme]. Pulling at one’s deepest uncertainties about being and nonbeing, logic and irrationality, the *impasse* is comparable to the Lacanian concept of the *Real* – for both can be understood only retroactively and in relation to signification within the context of the symbolic” (Daiello, 2010: 93-94).

Die ernstige poësieleser wat sy/haar wit grammatikale vermoëns wil maksimaliseer, neem derhalwe kennis van die inset van stilte wat voorop staan, in *al* sy interaktiewe fasette. Hierby word in berekening gebring die **respek** vir die *tydsverloop*, met laasgenoemde as onkwantifiseerbare, onvervangbare kommoditeit. *Tyd* nogmaals, impliseer 'n *proses* en laasgenoemde weer *orde* of *struktuur*. Die **respek** wat geïmpliseer word vir die *stilte*, *tydsverloop*, *proses* en *struktuur* word derhalwe in gelyke mate vereis vir die **instruksies** wat **wit en duidelik** mét en tussendeur die geskrewe teks voor die leser staan.

3.2 Stilte voorgestel spesifiek deur spaarse versvorme

Poësie is, onder andere, die beliggaming of inkarnasie van stilte. Enige poësie en digvorm transporteer en reflekteer inherent stilte in 'n bepaalde *gedaante* of *vorm* en *digtheid*.

Daar bestaan wel 'n aantal beduidend *spaarse* (vaste) *versvorme* met spesifieke vormlike reëls wat 'n wit alfabet en sintaksis *struktureel vooropstel* en derhalwe optimaliseer. Hierdie spaarse versvorme is hoegenaamd nie 'n voorvereiste vir die ikoniese aanbod van wit en stiltes in die volledige spektrum van poësie nie.

Binne hierdie ondersoek word daar nie op enige spesifieke stilisties spaarse versvorme gefokus nie. Voorbeelde van sodanige versvorme sluit in die cinquain, haikoe en die tanka.

3.3 Stilte in herhalende, identifiseerbare narratiewe

Kort ná die bekendstelling van die bundel *Woordeloos tot verhaal – Trauma en narratief in Nederlands en Afrikaans* (Van der Merwe, Mulder & Ester, 2012) lewer een van die redakteurs, Chris van der Merwe, sy lesing “Losing the plot – trauma and the search for meaning” by die Universiteit van Stellenbosch. Sy openingsparagraaf lui: “The French philosopher Paul Ricoeur believed that the particulars of our lives have the potential of being turned into narratives; the search for meaning in life is, according to him, closely linked to the search for a **life narrative** [my klem]. **Severe trauma, however, shatters life narratives; the plot is lost, the words fall apart. The recovery from trauma begins with the finding of words** [my klem] and a story about what happened – with the search for a narrative **incorporating** [my klem] the trauma, which can be shared with others and liberate from the isolation brought about by trauma. **Literary narratives can play a vital role in this process** [my klem]. Talented literary writers have the imagination and the power of words to turn trauma into narrative, to create a story with which a trauma victim can identify. Literature could thus provide the reader with an indirect way of confronting trauma, with catharsis as the result” (Van der Merwe, 2013).

Van der Merwe haal Jameson in bogenoemde lesing aan: “Trauma as well as mysticism have to do with overwhelming experiences which urgently need to be communicated; however, they *defy conventional ways of expression* [my klem]. Mysticism and trauma thus destroy traditional narratives but also stimulate the search for **narratives outside conventional paradigms** [my klem]. They lure

creative people beyond the 'prison house of language', they offer a challenge to find unconventional narratives containing extraordinary experience" (Van der Merwe, 2013).

Die digter/skrywer noem die spesifieke trauma nie altyd eksplisiet in sy herkenbare narratief nie, of dat die inspelings/belewenis van trauma as stelinkleding tot sy narratief meeloop nie. Dit staan binne die reeds genoemde beskouing van Lacan oor die knope in die psige.

Daiello skryf dat Ellie Ragland-Sullivan in haar essay, "The Magnetism Between Reader and Text: Prolegomena to a Lacanian Poetics" (1984), die relasionele, affektiewe aard van lesers se ondervinding van 'n teks beklemtoon " ... by attending to magnetic attractions effected through eruption of unconscious, repressed material." Daiello stel dit dat "Ragland-Sullivan's idea of magnetism articulates metaphorically [...] feelings of inexpressible resonance, evocativeness, or disturbance ... [that her] *points of join* are analogous to the concept of (k)nots [...] The magnetic pull of these knots is an 'allegory of the psyche's fundamental structure' (1984: 381). A Lacanian poetics, then, does not psychoanalyze texts or people, but instead acknowledges paralinguistic points of join between visible language and invisible affect" (Daiello, 2010: 94-95).

Woordeloos tot verhaal – Trauma en narratief in Nederlands en Afrikaans (2012) se tematiek vind grootliks aansluiting by hierdie ondersoek, waarin die wit alfabet en **narratief van die onsegbare** in die poësie as "klankborde" van (onder andere) trauma geïmpliseer word, met verwysing na Petra Müller en Miriam Van hee as digters uit respektiewelik Suid-Afrika en Vlaandere.

Albei vroue is tydfigure van naoorlogse leefwêreldes, beduidend op meer as een vlak. Naas die kulturele, sosiopolitiese, geografiese naoorlogse kollektiewe traumanarratiewe (met verwysing na Ricoeur se stellings) waarbinne hulle elkeen hul identiteit moes vind, is daar ook elkeen se unieke narratief (van die onsegbare). Laasgenoemde was/is moontlik ook nog sterk onder die breidels van die patriargale orde, al dan nie.

Duidelik ressorteer Müller en Van hee se onderskeie narratiewe van die onsegbare en hulle unieke aanwending van die wit alfabet onder bogenoemde sogenaamde "narratives outside conventional paradigms", soos benoem deur Jameson en na verwys deur Van der Merwe in sy lesing (Van der Merwe, 2013).

In die *Woordeloos*-studie oor trauma en narratiewe kom insiggewende bevindings na vore in aansluiting by hierdie leser se beskouings rakende die rol van tydperk en tema in die voorkoms en resepsie van trauma. Die historikus Catherine Merridale se diepgaande studie oor die effek van lyding en dood en die herinnering daaraan in die twintigste eeu kom aan bod (met verwysing na haar *Night of Stone – Death and Memory in Twentieth Century Russia*, 2000: 20).

In sy akademiese resensie-essay op *LitNet* meld Gunther Pakendorf dat Merridale beduidende *verskillende “refleksies”* op traumatiese gebeure *onder verskillende bevolkingsgroepe* [my kursivering] bevind het, presies soos individue ook uniek reageer op bepaalde traumatiese gegewe. Hy stel dit dat Merridale, onder meer, skryf oor die Russe se ná-Tweede Wêreldoorlogse beskouing of belewenis van die menslike lyding tydens die uitwissing van massas mense soos die Jode: “The idea of psychological damage – mental distress, trauma, a central theme of Holocaust writing – is something that most Russians reject. Even psychologists and doctors have their doubts, and for many of the older ones, those who trained while Stalin was alive, the concept itself is entirely strange. *They cannot picture it, this trauma, and they do not understand its privileged place in the western understanding of violence and its consequences*” [my kursivering] (Pakendorf, *LitNet*, 2013).

Hieruit blyk dit dat wanneer narratiewe van skrywers ontleed en vergelyk word, dit verder nuttig mag wees om so ’n skrywer se lewenskonteks in ag te neem. Die digter se land van herkoms, lewenstydperk en ander konteksmerkers mag, op grond van Merridale se bevinding oor hoe verskillende bevolkingsgroepe en mense uit spesifieke eras trauma ervaar en reflekteer, ’n bepalende onderbou vorm tot die narratief ter sprake.

Dit blyk voorts dat die algemene persepsie van traumabelewenis (soos dié van ’n oorlog, ’n depressie tydperk, of epidemie) dus nie outomaties ’n komborsdekkingstatus kan aanneem nie. Dit is **nie noodwendig vir alle groeperings en individue dieselfde** nie.

In Pakendorf se bogenoemde resensie-essay van *Woordeloos tot verhaal* meld hy “d[D]it [is] inderdaad so dat die woord trauma, wat in die tweede helfte van die 19de eeu sy eerste verskyning maak, soos die internet (*Google Ngram Viewer*) uitwys, eers vanaf die 1970’s met ’n redelik hoë frekwensie in Engelstalige tekste opduik, ’n voorkoms wat dan van 1980 af tot by die hede pal styg.”

Annemarié van Niekerk sluit hierby aan in haar resensie van *Woordeloos*, “Boek oor trauma ignoreer dan dié stories” (*Rapport*, 05 Augustus 2012), dat ’n Europese refleksie van trauma uit ’n sekere era

nie noodwendig dieselfde deursnit traumanarratiewe blyk te lewer as byvoorbeeld die refleksie uit Suid-Afrika nie. Eras, bevolkingsgroepe en beskouings is nie noodwendig *universeel* [my kursivering] in hul belewenis [van trauma] nie.

Wanneer 'n individuele digter soos Müller, alternatiewelik Van hee, se traumanarratiewe psigoanalities beskou word, mag dit gevolglik 'n vollediger deursnit moontlikhede vir vertolking bied, indien die leser ook wyer as die individu(-ele gedig) self kyk. Die individu staan, nes die gedig, altyd binne konteks. Die individu se konteks van tydperk en bevolkingsgroep mag derhalwe beduidende addisionele moontlikhede vir 'n bepaalde traumabelewenis **én** die bepaalde menslike refleksie op daardie trauma bied, veral by die lees van die narratief van die onsegbare of die stilte.

Hierdie waarskynlike **omgewingsneerslag op die individu se traumarefleksie, tesame met** persoonlike psigiese **Lacaniaanse “knope”**, sal **deel** vorm **van** die moontlike **inleesregister van die wit** in so 'n digter se werk. Dit kan ander invloede insluit soos 'n bepaalde diskoers, konvensie of episteme.

Individue en ook bevolkings- en kontinentale groeperinge se Vergangenheitsbewältigung (verwerking van die verlede) sal waarskynlik juis, onder andere, **dáárom van mekaar verskil** of kontekstueel fluktueer.

In dieselfde resensie-essay meld Pakendorf (*LitNet*, 2013) dat “die grafiek vir die gebruik van die woord ‘trauma’ in Duitse tekste 'n heel ander grafiek toon, naamlik dat die hoogste frekwensie daarvoor in die jare 1900 tot 1910-12 strek”. Uit sy bespreking blyk dit dat Merridale bevind het die sindroom van posttraumatiese stres is eers in 1980 as 'n goedgekeurde diagnose in die VSA se handboek vir geestesiektes opgeneem (met verwysing na *Manual of Mental Disorders*). Pakendorf voeg by dat Wytse Versteeg ook hierdie siening ondersteun (*Woordeloos*, 2012: 62).

Hy meen voorts “die term [is] intussen reeds goed ingeburger, veral onder opgevoede Westerlinge, en in akademiese kringe kan 'n mens deesdae byna van 'n trauma-bedryf praat. Ook in Suid-Afrika en Nederland het belangstelling in dié verskynsel die afgelope jare **inkrementeel toegeneem** in die geesteswetenskappe, en dan veral onder **literatuurwetenskaplikes** [...]” [my klem].

Pakendorf se bogenoemde verwysing in sy resensie na die *verrassende trauma-perspektief van die Russe* ná die Tweede Wêreldoorlog bevestig dat 'n mens "'n gelaaide begrip soos trauma nie sommer as vanselfsprekend of as 'n universele gegewe [behoort te] behandel nie".

Volgens Pakendorf gee Ety Mulder (*Woordeloos*-redakteur) 'n waardevolle insig wat 'n mens tot nadenke stem, naamlik haar idee van "De aanhoudende tyd". Daarmee stel sy dit "dat die Europese kultuur sig sedert die einde van die Tweede Wêreldoorlog in 'n voortdurende posttraumatiese tydperk bevind as gevolg van die massamoord van Europese Jode deur die Nazi-bewind, 'n eenmalige gebeurtenis in 'onze beschavingsgeschiedenis'" (*Woordeloos*, 2012: 12).

Tereg meen Pakendorf dat Mulder se stelling 'n aanvegbare een is vanweë die breë veralgemening, maar dat "'n mens haar verwysing na die **voortdurende aanwesigheid** [my klem] van die Holocaust in Europa nie sonder meer [kan] verwerp nie". Hierdie **neerslag of kombersdekking van groot en lewensveranderende gebeure oor bevolkingsgroepe** of kontinente in bepaalde eras vind ek **beduidend**, met **spesifieke verwysing** na **Van hee se narratief van stilte**.

Van hee se digterlike styl ontlok beskrywings soos onder meer "eksistensiële onbehae". Dit is baie waarskynlik dat 'n bepaalde traumakoepel van die Tweede Wêreldoorlog dekades later steeds in die narratief van mense, of digters, resoneer en dat die narratief nie *slegs* sou kon dui op 'n individu se eie "Lacaniaanse knope" nie; dat daar wyer gekyk kan word na die konsentriese konteks rondom die individu betreffende tyd, ruimte, bevolkingsgroep, ensovoorts.

Die bestaan van die verlamming ná die Tweede Wêreldoorlog mag selfs deel uitmaak van die karaktereienskap van 'n *bevolking se totale verstomming* of gelatenheid, "asof niks daarna weer erg kan wees of mag klink nie". Vermoedelik is daar genoeg van hierdie **gemeenskaplike narratief van stilte** aanwesig in 'n digter soos Van hee se werk, naas haar eie narratiewe.

Dit is eweneens moontlik dat 'n *skerp ingryp soos die ABO in Suid-Afrika* in bepaalde Suid-Afrikaanse skrywers se lewensnarratief neerslag gevind het as gevolg van geslagtelike oordrag van die trauma en 'n geslag of twee later moontlik steeds aanwesig is (verwys Mulder se "De aanhoudende tyd"). Dit blyk so te wees met die apartheidsgegewe. Hierdie massale gebeurtenisdinamika op 'n groep, bevolking, land, streek, et al, behoort volledigheidshalwe *in berekening gebring* te word by 'n digter of skrywer se *wit grammatika, wat insluit die wit alfabet en/of narratief van die onsegbare*.

In die *Woordeloos*-bundel praat Wytske Versteeg van “trauma en lyding as ‘afgrondserving’, naamlik daardie plek tussen “aporie” (’n onvermoë om ’n [filosofiese] kwessie tot oplossing te bring, ’n radeloosheid of verleentheid) en “passage” (die deur- of overvaart, die **oorsteek van die rivier, die teks**) [my klem] (Pakendorf, 2013). Pakendorf beskryf dit so: “Haar uitgangspunt is beide verrassend en verfrissend, naamlik dat die **gesprek rondom trauma eng verwant is aan die diskoers oor die sublieme** [my klem] en dat juis die konsep van die ‘onuitspreeklike’ en die behepthed (sy sê ‘fassinasië’) daarmee die **verwerking van trauma** eerder **bemoeilik** [my klem] (2012: 62). Posttraumatische stres geniet ’n ongewone aanvaarding as diagnose en word nie as ’n stigma ondervind soos dikwels die geval met ander ‘geestesiektes’ is nie, omdat dit ‘in de populaire verbeelding’ as iets ervaar word wat **van buite af** [my klem] kom” (Pakendorf, 2013).

Opsommenderwys bevind Pakendorf uit *Woordeloos* dat “**normale taal ontoereikend** is [my klem] om die ervaring van die ‘afgrond’ waarmee die slagoffer gekonfronteer word, behoorlik te verwoord”. Hy haal Versteeg se “verrassende gevolgtrekking” aan: “De wond lijkt in onze tijd een zekere aantrekkingskracht te hebben gekregen, als toegang tot een waarheid die we anders niet kunnen ervaren” (*Woordeloos*, 2012: 63). Hy beklemtoon dat Versteeg “verder na die emblematische betekenis van die wond en die verband tussen moderniteit en trauma [verwys], sy estetisering maar ook sy plek binne die metaforiese reis van die moderne mens met sy versplinterde identiteit”.

Op die flapteks van die publikasie is die volgende betekenisvolle aanhaling, wat eweneens op die poësie van toepassing kan wees, met spesifieke verwysing na die narratief van die onsegbare en die wit alfabet (en beduidend in Van hee se narratief): “‘Trauma’ behels in *Woordeloos tot verhaal* die oorweldigende effekte van geweld op die individu sowel as die kollektiewe verlies van betekenis by die ineenstorting van ’n bekende wêreld. Die artikels fokus egter nie alleen op die duister kant van die menslike natuur en van die menslike geskiedenis nie, maar verken ook die **helende kragte** wat die **verwerking van trauma** moontlik maak. Van wesentlike belang in dié verband is die skeppende krag van die menslike gees wat die woordloosheid as gevolg van ’n oorweldigende **trauma kan transformeer tot betekenisgewende verhaal** [my klem]” (*Boeken*, 2013).

4 Digtors in hierdie ondersoek

Die bestek van hierdie ondersoek maak 'n diepgaande vergelykende studie onhaalbaar. Enkele kort gedigte van die twee digtors word ontleed om elkeen se unieke *wit handtekening* te identifiseer en binne konteks te bespreek.

Ten spyte van die uiteenlopende aard van Müller en Van hee se werk, toon albei digtors se werk 'n herkenbare ikonisiteit, asook deurlopende stiltenarratiewe. Daar is beslis ook sprake van 'n *volgehoue unieke soort stilte* in elkeen se werk. Daar kan vanuit die Lacaniaanse perspektief afgelei word dat dié stiltenarratiewe uitvloeisels mag wees van (persoonlike) trauma, die herhaling van pyn, asook die onvermoë of onwil om daaruit te breek.

4.1 Petra Müller (Suid-Afrikaans | Afrikaans | 27 Julie 1935)

4.1.1 Kort biografiese agtergrond

Petra Müller kry haar verstand in die jare waartydens die Tweede Wêreldoorlog ook hewig in Suid-Afrika beleef is. Met die Suid-Afrikaanse oorlogsverklaring in September 1939 was sy reeds 'n kleuter van vier en 'n half jaar oud en het die oorlogmetafoor haar mensword en identiteitsvorming omgeef. Sy was merendeels 'n plattelandse en plaaskind. Sy is op Botrivier gebore as een van vyf kinders. Hul pa was 'n polisieman. Die gesin trek na Swellendam toe Petra tien jaar oud was; van haar ouer sibbe moes hoërskool toe gaan. Sy kon haar leeslus voed uit die dorpsbiblioteek en het op twaalf reeds die hele Dickens en Shakespeare deurgelees. Haar pa het later uit die polisie getree en op 'n plaas, Eenzaamheid, aan die voet van die Langeberge gaan boer. Gevolglik was *grond* [my kursivering] altyd vir haar belangrik (*Litnet*, 19 September 2007. Besoek 10 Junie 2013). Sy voltooi haar studie aan die Universiteit van Stellenbosch en werk vir drie jaar as verslaggewer totdat sy met Wilhelm, 'n medejoernalis, trou. Saam maak hulle hul drie seuns groot. Vroeg in haar huwelik verloor sy haar broer, Nico. Hy het in 1965 verdrink.

Naas dig, is Müller ook aktief as skrywer van romans, kortverhale en kinderboeke en sy vertaal werke uit Engels, Duits en Sweeds in Afrikaans. Háár werk word weer vertaal in Frans, Nederlands en Russies. Van haar gedigte is getoonset. Ná haar lewe as 'n joernalis het sy algaande meer betrokke geraak in die uitgewersbedryf, onder meer as keurder van poësiemanuskripte. Sy en haar man het vir meer as 40 jaar

aan die voet van Tafelberg gebly (*Stellenbosch Writers*, 2013). Ná 'n lang siekbed is hy in 2001 dood. Hulle was 45 jaar lank getroud.

Die Hertzogprys vir poësie word in 2005 aan haar toegeken vir *Die aandag van jou oë: gedigte vir die liefde* (2002) wat sy ná sy dood geskryf het. Die gedigte wat in hierdie ondersoek bespreek word, kom onderskeidelik uit haar eerste bundel (*Obool*: 1977) en tot op datum, haar laaste bundel, *om die gedagte van geel* (2012).

4.1.2 Lys van poësiepublikasies en bekronings (as digter, nie samesteller)

1977	<i>Obool</i> . Tafelberg. Kaapstad.
1979	<i>Patria</i> . Tafelberg. Kaapstad. Bekroon met Eugène Marais-prys in 1980.
1984	<i>Liedere van land en see</i> . Tafelberg. Kaapstad.
1987	<i>My plek se naam is Waterval</i> . Tafelberg. Kaapstad.
1997	<i>Swerfgesange vir Susan en ander</i> . Tafelberg. Kaapstad.
2002	<i>Die aandag van jou oë: gedigte vir die liefde</i> . Tafelberg. Kaapstad. Bekroon met Hertzogprys vir Poësie in 2005.
2006	<i>night crossing</i> . Tafelberg. Kaapstad.
2012	<i>om die gedagte van geel</i> . Tafelberg. Kaapstad. Bekroon met ATKV-Woordveertjies se Prys vir Poësie in 2013.

4.1.3 Faktore wat potensieel inspeel op haar as digter van stiltes

Müller se werk dra oorwegend temas van dood, woede en verset, ook verlies, as parameters van die stilte-onderbou in haar verse. Noodwendig is (alle) persoonlike Lacaniaanse “knope” van digters, skrywers en kunstenaars nie te alle tye aan lesers of kykers bekend nie, maar in haar bekende vers, die gelyknamige “Nico” uit *Obool* (1977: 3) verklaar Müller *self* dat die dood van haar broer Nico een van haar “volgehoue stiltes” is. Hierin vra sy pertinent: “Hoe sal ek jou van hierdie volgehoue stilte red?”

Die baie openbare belydenis van haar liefde vir haar man wat haar ontval het, die onmeetbare verlies, spreek eweneens uit haar Hertzogprys-bekroonde bundel, *Die aandag van jou oë: gedigte vir die liefde* (2002).

Müller skets haarself as 'n kind wat droom ("die eerste Desember daarná", *om die gedagte van geel*: 54) en verklaar dus persoonlik dat sy haarself in stiltes voltooi en vind. Die plattelandse milieu met ongebonde buiteweë, uitgestrekte landskappe en "alleentyd" in die veld, het waarskynlik die geneigdheid tot selfeksplorasië en droom gevoed.

Die wêreldwye verstomming oor afgryslike gebeure in die Tweede Wêreldoorlog het sy merendeels sekondêr beleef en met haar saamgedra totdat sy daarvoor kon skryf in *om die gedagte van geel* (2012). Die stelinkleding van daardie konteksmerker het gesprekke tussen haar en geliefdes aangeraak, beskouings gevorm en beïnvloed. Moontlik was gesprekke oor hierdie wêreld-ingryp vroeër, hoe tersaaklik ook al, dalk nie "van pas" nie, of is nie openlik verduur nie, aangesien 'n groot gedeelte van die Suid-Afrikaanse bevolking (met verwysing na Müller se ouerlike generasië) kollektief steeds die vroeëre Anglo-Boereoorlog in diepe psigiese verwonding probeer verwerk het. Laasgenoemde oorlog, op sigself, is bowendien ook 'n erkende narratiewe van veral die plattelandse Suid-Afrikaner van die tyd vóór die Tweede Wêreldoorlog, ook lank daarná. Moontlik kon Müller juis ervaar "dat grootmense nie sommer praat nie" en het dit haar geneigdheid om te "ontsnap", te "droom", verder gevoed.

In die tydperk waartydens Müller haar identiteit ontwikkel, het die patriargale sjabloon haar ook (ten dele) geformeer: Ná haar huwelik met Wilhelm Grütter moes sy byvoorbeeld haar werk as joernalis vanweë haar getroude status bedank. Hoe dit haar beïnvloed het, bly spekulasië, hoewel die konvensies van die tyd 'n besliste en sterk konteksgegewe was.

Die herhaling van (sterfte-)pyn, verlies en trauma, moontlik ook die onvermoë om daaruit te breek, weerklank en -keer in haar *Die aandag van jou oë: gedigte vir die liefde* (2002), wanneer sy verse skryf tydens die siekbed van haar man (oor 'n lang tydperk) en ook ná sy afsterwe.

4.1.4 Narratiewe van die dood, woede en verset

Die doodnarratiewe raak 'n herkenbare selfrefleksiewe beweging in haar verse, *maar met meegaande drif, woede*. Daar is onderskeidende *verset en opstand* en hoegenaamd geen sprake van 'n gelate aanvaarding nie. Ten minste sedert die dood van haar broer Nico word die narratiewe van die dood, die "aanwesige afgestorwene" dié "groot wit", alomteenwoordig in Müller se werk en dit word volgehou tot in *om die gedagte van geel* (2012).

In dié laaste bundel word stilte onbetwisbaar, naas ander manifestasies daarvan in onder andere die tipografie en (narratiewe) aanbod, vergestalt in die beliggaming van die genoemde dood van haar broer. Hy word die “aanwesige afgestorwene” en daardeur die stelinkleding.

In ’n resensie van bogenoemde bundel (*Versindaba*, 2012) som Joan Hambidge hierdie gegewe op as “d[D]ie gesprek tussen familieledede, die onthou’e van ’n geslag, die stories wat ingebed lê in ’n gemeenskap; ook die pynlike verhale wat ’n familie verwond (soos die dood van die geliefde broer wat regdeur die digkuns soos ’n fyn draad ingeweef is) én saamsnoer.”

Hambidge sê verder in “‘Taal in die lente’ (10) en teen die res van haar digkuns gestel, [is] dit dan ook ’n gesprek met die ontslape broer, Nico, van wie sy niks meer hoor nie”, waarin die ironiese stilte waartydens die digter met haar ontslape broer (probeer) kommunikeer duidelik vooropgestel word. Sy stel dit dat die digter “egter aan hom [lewe gee] en hierdie gedigte kan gelees word as ’n ‘sirkelende tinteling’” (*Versindaba*, 2012).

Die frase “sirkelende tinteling” is ’n omskrywing van kerende stilte wat fisiek ervaar word. Hierdie gegewe word verder ondervang in die gedig “Gety” (65) en Hambidge noem (*Versindaba*, 2012) dat die iteratief-duratief die wordende proses deeglik verbeeld. Hierdie gegewe sluit ook aan by die beskrywing van Yra van Dijk se genoemde “leegte die ademt”.

Die broer wat onnatuurlik en vroeg dood is, se aanwesigheid in die digter se werk en lewe, haar heelal, staan in dieselfde hoedanigheid as die onsegbare weghaal van mense uit die lewe deur ’n reusegolf wat wegwas, maar nooit klaarwas nie, soos ons dit ken in die uitwissing van die Jode tydens die Tweede Wêreldoorlog. Soos hierdie golf dan stu en dein, keer en nogmaals keer, beliggaam dit gevolglik die woede en verset, die verbystering. Hambidge praat van “d[D]ie kode van Jorge Luis Borges (‘hommage’, 115) wat homself annoteer, [speel] weer in[speel] op die digter Petra wat haarself annoteer. Die Jode- vervolging en deernis hiermee kom eweneens aan bod” (*Versindaba*, 2012).

Dan is daar die kollektiewe narratief van die Tweede Wêreldoorlog se neerslag van afgrise op haar onmiddellike omgewing en uitdrukkings- en verwysingsregister, wat net so onverdoesel opdoem, en deel van die aanwesige gestorwene-inkleding uitmaak.

Die gedig “bemesting, 1945” (118) voer die gegewe van ’n aanwesige afgestorwene, tesame met die beliggaming van woede en verset, tot op ’n baie konkreet-parallel vergelykbare vlak as haar belewenis van haar oorlede broer wat onsigbaar saambeweeg deur haar lewe, belewenisse, lewensvrae en verse.

Hambidge merk op (*Versindaba*, 2012) dat daar in die slotafdeling van *om die gedagte van geel* teruggekeer word na die jeugervaringe en -indrukke: “Aan die stemloses word stem gegee, soos Herklaas Wessels wat nooit ’n boek geskryf het nie. So sluit die slotafdeling aan by die eerste: die sirkelgang van lewe en dood, onthou en gedig. Die broer se dood word eweneens besweer: sy sal nooit weer oor hom skryf nie; tog doen sy dit (129).” In hierdie gegewe bevind Hambidge (vorige bron) dat “hierdie bundel dan ook by die eerste [bundel] *Obool* (1977) aansluit. Onvermydelik word die vers oor die broer uit hierdie bundel opgeroep, waarskynlik een van die mooiste lykdigte in Afrikaans. Hierdie traumatiese ervaring kan gelees word as ’n pynlike wond en ’n uitwerping uit die paradys” (*Versindaba* 2012).

Hierdie opmerking van Hambidge is ’n kenmerkende voorbeeld van ’n herhalende Lacaniaanse knoop wat in die werk en oeuvre van Müller manifesteer. Dit op sigself is ’n “sirkelende tinteling”, net soos dit op sigself ook ’n “leegte” is wat nie *kan* ophou “asemhaal” nie. Dit is ’n simptome van onverwerkte en onverwerkbare woede: Die vulkaan prut nogmaals en ewigdurend, hou hom-/ haarself in stand.

Die doodnarratief gaan hand aan hand met die woede en verset as uitvloeisels van die verwerkingsproses, al dan nie, van die broer se (skielike) dood (en later ook haar man se lang, uitgerekte sterwensproses) en gevolglik haar eie binnedood hieroor. Alles dra by tot ’n herkenbare Müller-Lacaniaanse knoop. Dit word haar digtersidentiteit, haar gemaklike “ongemak” van waar sy op haar beste transporteer, haar sogenaamde idiolek.

Hambidge beweer dat, soos dit gaan met spirituele ontdekkings, daar in die verse ’n stropingsproses plaasvind, “hier onder andere deur die woorde van Rumi: ‘dra water aan see toe / staan op die strand / leer alle woorde af / leer een woord af’ (153). Hierom dan uiteindelik die ‘silwer stilte’ (158) wat in haar ore roep” (*Versindaba*, 2012).

Hierdeur skryf die digter oor haar voorgenome stilte(s) en uiteindelik ook werklike stilte(s), hoewel die narratief as sodanig nie gedoof kan word nie.

Opsommend sê Hambidge in haar resensie oor *om die gedagte van geel* “d[D]ie skadu in [hier]die bundel [is] die dood van die geliefde broer waaruit sy [Müller] regdeur kreatiewe vuur put. By herhaling keer sy terug hierna om telkemale dit te ervaar in die gemoed. Die broer, en geliefde figure soos die vader en moeder, is ‘mythologems’ waardeur haar psige werk (342)” (*Versindaba*, 2012).

Müller vra reeds in 1977 die vraag “Hoe sal ek jou van hierdie volgehoue stilte red?” in die gedig “Nico” (*Obool*, 1977: 3). Sy beantwoord dit self deur haar volgehoue digterskap en die skryf van verse wat volhou om die stille aanwesigheid van haar afgestorwe broer (en ander, soos die slagoffers van byvoorbeeld ’n wêreldoorlog) te vergestalt op dieselfde patroonmatige wyse waarop sy aan al die “Herklaas Wesselse” ’n stem bly gee.

Die gedig “bemesting 1945” (*om die gedagte van geel*, 2012: 118) is uiteindelik ’n geleier van hierdie woede en verzet, die verslaentheid van die wegstroop van die lewe aan die hand van die Ander, die gesiglose. Die smeul van die woede in stilte word meesterlik en onverdoesel saamgevat in die “kooltjie” vuur uit haar gedig, die “rooi gloed”.

Die as van die Jode word ironies as bemesting aangewend, soos haar eie broer se dood ook haar, as digter, suster en oorlewende, voortdurend bly bemes. Vir haar/die digter “stook [G]god ook sy eie vure”, met die implikasie dat sy ook ’n stuk smeulvuur is wat aangestook is/word deur God (die Ander, die gesiglose) se toedoen. Die digter word ’n “rooi gloed” by implikasie, soos die verse ook: in stilte. Die verse wat in stilte bly gloei, is rooiwarm.

Nico

Nico Müller, verdrink op 5 November 1961 –
ter herinnering

Kyk, die jaar is dragtig –
bome swel, riviere was

en mispels gooi hul vrugte op die grond.

Die jaar het al sy rykdom reeds gebaar
en bly nóg dragtig, swaar met jaar vir jaar
se steeds herhaalde vrug.

Die dae lê soos jong granate in ons hande, seun;
elke pit bloei rooi.

Ons het jou op die stam geënt.
Ons het jou in die grond geploeg.
Ons het jou naam by dag en nag geroep
tot selfs die voëls dit verder dra,
en jý, met al jou ongeskonde vreugdes
van hand, van voet en mond,
verklaar jou daaglik onafhankliker,
groeï altyd vaster in die honger grond.

Die wintergras word wit
en om die heuwels loop die paaie
na alle verre oorde aan.

Ek moet jou naam nog eenmaal noem, in liefde en verset.
Hoe anders sal ek jou van hierdie volgehoue stilte red?

Uit: *Obool* (1977: 3)

bemesting, 1945

dié wintersoomblik daar, duidelik sigbaar,
in die ou kombuis, toe my ma my vra:
of die Duitsers die Jode werklik so verbrand het,
petra, soos die mense sê
en ek sê: ja, en hulle asse oor die landerye uitgestrooi
en my ma sê: het hulle dan gedink hulle is god
en ek wat wóú sê: god stook ook sy eie vure, ma
– maar liever wag totdat, soos altyd
daar 'n kooltjie stilte uit die rooi gloed
van die swartstoof val

Uit: om die gedagte van Geel (2012: 118)

Gety

Klaarte is nie hier nie: klarighede moontlik,
maar nie klaarte nie. Niks is klaar nie
tussen jou en my. Dis alles aan die word,

gedurigdeur. Die golf het aangery gekom
en oorgestort; dieselfde water bly. Dis ons

wat in die golf geskyn het toe ons nog
dolfyne was. Die golf het aangery

en oorgestort. Die water bly,
ons bly dolfyn

Uit: om die gedagte van Geel (2012: 65)

4.1.5 Müller se wit alfabet

Naas die bespreekte herkenbare narratiewe kyk ons nou na die drie bogenoemde verse vir 'n tipiese Müller-wit *alfabet*, volgens Yra van Dijk se verskillende soorte ikoniese wit.

Versreëlwit is by Müller deurlopend genoegsaam en konstant. Wanneer sy wel haar versreëlwit inperk, impakteer dit sterk op wat sy sê en staan die segging van die langer versreël baie prominent uit. Die rymende eindkoeplet van "Nico" (1977: 3), versreëls 20-21, dien as goeie voorbeeld.

Ek moet jou naam nog eenmaal noem, in liefde en verset.

Hoe anders sal ek jou van hierdie volgehoue stilte red?

Dié koeplet omvat die algehele deurlopende stilte- en woedenarratief van haar as digter en is 'n klievende *retoriese stelling en vraag* wat baie doeltreffend deur die verminderde versreëlwit beklemtoon word en teen die res van die vers "afsteek" of uitstaan. Die langslewendheid van die retoriese stelling en vraag word ook deur die "lang uitsteekreël" gekonkretiseer. Die aanhoudendheid van die skrynende vraag (gelykstaande aan die *volgehoue stilte, ook die volgehoue vraag*) word derhalwe daardeur bevestig, volgehou.

Nog voorbeelde van inperking van versreëlwit vir maksimum beklemtoning is reël 7, ook uit "Nico". Hierdie reël skakel direk met die inhoud van die eindkoeplet, die tema van die gedig en die algehele narratief van die "aanwesige afgestorwene".

Die dae lê soos jong granate in ons hande, seun;

Die "jong granate" dui op die aanvang van 'n potensiële groeiproses, die belofte van vervulling, die voltooiing van die tyd. Maar die dae gaan nooit ophou voltooi aan die tyd nie, want daar is teenwoordige tyd hier ter sprake. Die dae gaan derhalwe soos "jong granate" altyd in ons hande (bly) lê en die aangesprokene sal altyd daardie "seun" bly, aan die begin van *wasdom* (is dit toeval dat die gedig uit 21 *reëls* bestaan?), gestol in tyd (en dan moontlik die digter ook). Dit korreleer, soos met die "volgehoue stilte", ook die iteratief-duratief.

Die finale omraming/afkamping van hierdie "volgehoue stilte" word dan baie duidelik ikonies voorgestel, *juis* deur dieselfde inperking van die **versreëlwit**, reeds in die *láng*, veelseggende, eerste versreël.

Hoe sal ek jou van hierdie volgehoue stilte red?

Die optiese beeld wat hierdie lang eerste reël, tesame met die genoemde lang middelversreël 7 én die eindkoeplet 20-21 bewerkstellig, vorm 'n konkrete blok, 'n raamwerk waaraan alles gedrapeer word. Binne die raamwerk van die stilte wat sy sal volhou (en dit dan nié volhou nie), lê die kruks van die gedig. 'n Herhalende Lacaniaanse knoop, doelbewus óf onbewustelik. Gelyklopend hiermee bied dié lang openingsreël in sy ikoniese aanbod juis reeds die antwoord op haar vraag. Die lang openingsreël is 'n optiese weerspreking van “volgehoue stilte”, want daar is duidelik 'n lang opeenvolgende reeks woorde agter mekaar gestring *wat nie op stilte lyk nie*.

Dié herhalende patroon in Müller se wit alfabet, naamlik die *strategiese inperking van versreëlwit*, bevestig in hierdie gevalle sterk aanduidings van *dramatiese ironie*. Laasgenoemde konsolideer met die narratiewe van woede en drif, verset.

Müller se pasmaak-inperking van versreëlwit het ooreenkomstige effek in die volgende voorbeeld uit “bemesting, 1945”, reël 5 (2012: 118).

en ek sê: ja, en hulle asse oor die landerye uitgestrooi

Hierdie versreël is reg in die middel van die vers (daar is tien reëls) en vestig derhalwe tweërlei die leser se aandag op daardie gegewe; eerstens oor die strategiese plasing van daardie reël, maar tweedens ook vanweë die inperking op die versreëlwit. Daardie reël staan om geen dowe neutte nie, sentraal tot die gedig en verklaar die betekenis van die titel.

Müller se verse toon deurlopende, bevredigende **strofewit**. In die behandelde verse is daar nie voorbeelde van **inspringwit** nie. Sy maak wel, met dieselfde effek, in “bemesting, 1945” (2012: 118) gebruik van 'n aandagstreep (dus 'n leesteken) in reël 8, in dieselfde plek waar 'n ander digter inspringwit sou gebruik *om 'n merker te bied*.

– maar liever wag totdat, soos altyd

Vir 'n digter wat nie rojaal met leestekens omgaan nie, is hierdie voorbeeld 'n betekenisvolle aanwending van 'n leesteken om struktuur te verleen, verál in die posisie van inspringwit, naamlik

aan die begin van 'n versreël. Dié aandagstreep intensiveer die voorbehoudende “maar”, sowel as die “wag totdat”; dit is grammatikale ingryping en verleen ook klem aan die tydelikheid/temporaliteit, moontlik selfs die “geïrriteerde woede”, die opbou van lawa van die digter as 'n vuurspuwende berg.

Die “soos altyd”-frase impliseer dat hierdie “gewag” al 'n lang pad kom en eintlik al verby die punt van geduld wil/kan stu. Dit vergroot die suggestie van ingehoue woede en drif. 'n Mens kan dit stel dat hierdie vormlike ingryp aansluit by die impak van die woedenarratief en dit juis intensiveer.

Oorwegend is die **eindewit** van Müller se werk voldoende. Meestal, in die geval van *om die gedagte van geel*, is die aanbod van **eindewit** rojaal. Die verse laat oorgenoeg “ruimte vir besinning, afsluiting en assimilasië” aan die einde van elke vers en die leser word nie onmiddellik binne die terrein van die volgende gedig gedrukgang nie.

Kopwit by haar werk is redelik standaard, moontlik vanweë praktiese drukkersoorweging, dog steeds bevredigend. Dit is ruim genoeg om ten eerste die stilte te eien alvorens die vers afskop. Die verse word nie in 'n klein ruimte ingeforseer nie.

Die **titelwit** by Müller se verse word feitlik deurgaans identies as dié van die kopwit hanteer en lewer 'n bevredigende ikoniese balans in die plasing. Die gevolg is 'n ewewig tussen aankondiging en versaanvang. In Müller se versuitleg is inderdaad minder titelwit in vergelyking met die verse van Van hee. 'n Logiese afleiding is dat die aard van Müller se narratiewe *meer drif en kompaktheid vooropstel* en dat daar nie “rasionele nut” sou wees vir soveel mymering en meditasieruimte ná 'n titel soos in die geval van Van hee se “swewende, evokatiewe verse” nie. Te veel titelwit sou in Müller se geval die leser se aandag op 'n driftige saak of kwessie kon laat glip, en die maksimum belewenis van die toonaard van haar woede afskaal.

Müller se **punktuasie** en **enjambemente** verleen ten slotte 'n betekenisvolle dimensie tot die reliëf van haar wit alfabet: dit word skerp aanwysers en vra om aandag en vertolking, spesifiek vanweë haar spaarse maar weldeurdagte aanwending daarvan.

4.2 Miriam Van hee (Vlaams | Nederlands | in Afrikaans vertaal | 16 Augustus 1952)

4.2.1 Kort biografiese agtergrond

Miriam Van hee is 'n boorling van Gent in Vlaandere en bring haar jeug hier deur, asook in Oostakker, "een deelgemeente van de provinciehoofdstad Gent. Oostakker [...] nabij het Gentse havengebied, op de rechteroever van het kanaal Gent-Terneuzen. De plaats is vooral bekend voor het **bedevaartsoord** [my klem] Oostakker-Lourdes" (*Wikipedia*, "Oostakker", 2013); meer inligting hieroor onder 4.2.4.

Sy studeer aan die Gentse Rijksuniversiteit in die Slawiese tale, woon saam met haar man en twee kinders in Gent en spandeer haar vrye tyd in die Cévennes in Frankryk (Van hee, "Miriam Van hee – Bio-bibliografie", 2009).

As spesialis in Slawiese tale was sy voltyds dosent aan die Hoger Instituut voor Vertalers en Tolken in Antwerpen. Sy vertaal onder andere die poësie van digters soos Anna Achmatova, Osip Mandelstam en Josef Brodski.

Oor haar persoonlike lewe en jeug is min bekend. Hoewel dit nie pertinent in haar biografiese besonderhede genoem word dat sy as kind baie tyd naby aan spoorlyne en treine deurgebring het nie, wederkeer die beelde van treine veral, ook van die trem, gereeld in haar werk; hieroor meer onder 4.2.4. Tydens 'n onderhoud in 1988 met Willem M. Roggeman vra hy haar hieroor, waarop sy nogmaals onbeslis en ontwykend antwoord (Roggeman, 1992).

Vir redes waaroor gespekuleer kan word, blyk dit dat haar herkoms óf 'n sensitiewe saak is óf dat sy gewoon nie gretig is om haarself te openbaar nie. Sy mag moontlik 'n geaardheid hê wat intuïtief neig tot introverte skuheid vir blootstelling, nabybetragting of "die onmiddellike".

Van hee is een van die mees vertaalde lewende digters uit Vlaandere. Sy is ook een van die mees gelese digters in die Lae Lande en tree op as gas by vele poësiefeeste, waaronder Poetry International in Rotterdam, Other Words in San Francisco, Poetry on the Road in Bremen in die Zomer van/in Watou, én die poësiebiënnale van Druskininkai (Litouë) en Moskou. Sy is ook al uitgenooi na Suid-Afrika, Montreal, Parys, Berlyn, Dublin en Tbilisi om haar gedigte voor te lees of lesings oor eie werk aan te bied.

Willem de Vries meld in sy berig “Van hee se ‘stil poësie’ in Afrikaans vertaal” (*Die Burger*, 12 Maart 2012) dat gedigte van Luuk Gruwez en Miriam Van hee in die bloemlesing *De tegenstrijdige generatie* opgeneem is, met Yves T’Sjoen as die samesteller daarvan – “die benaming ‘die teenstrydige generasie’ spruit daaruit dat digters soos Van hee en Gruwez **nie deel van ’n spesifieke rigting uitmaak nie** [my klem]. Hulle word saamgroepeer omdat hulle as ’t ware **onkategoriseerbaar** is [my klem] (genoemde bron).”

4.2.2 Lys van poësiepublikasies en bekronings

- 1978 *Het karige maal*. Masereelfonds. Brussel.
Bekroon met die Oost-Vlaamse Prys vir Letterkunde.
- 1980 *Binnenkamers en andere gedichten (1977-1980)*. Masereelfonds. Brussel.
- 1984 *Ingesneeuwd*. De Bezige Bij. Amsterdam.
- 1985 Literêre prys van die stad Gent.
- 1988 *Winterhard*. De Bezige Bij. Amsterdam. Jan Campert-prys.
Poësieprys van De Vlaamse Gids.
- 1989 Jan Campert-prys
- 1992 *Reisgeld*. De Bezige Bij. Amsterdam.
- 1995 Dirk Martens-prys van die stad Aalst vir *Reisgeld*.
- 1996 *Achter de Bergen*. De Bezige Bij. Amsterdam.
Driejaarlijkse Cultuurprijs voor Poëzie van de Vlaamse Gemeenschap in 1998. Sy was die eerste vrou wat hierdie prys ontvang het. In die jurie se beoordeling bevind hulle dat “haar werk uitneemt door eenvoud en suggestieve kracht” en loof haar “doordachte manier waarop zij alledaagse ervaringen in uitgepuurde verzen op een hoger niveau tilt”.
- 1998 *Het verband tussen de dagen. Gedichten 1978-1996* (seleksie uit eerste twee bundels).
De Bezige Bij. Amsterdam. ’n Groot gedeelte van hierdie bundel is in Frans vertaal en het gelei tot die publikasie *Magazine Littéraire* wat haar die “poetic discovery of the past few years” genoem het (Van de Voorde, 2005).
Vlaamse Kultuurprys vir poësie.
- 2002 *De bramenpluk*. De Bezige Bij. Amsterdam.
Gedigte oor reis, landskappe, diere, kuns en liefde.

- 2007 *Buitenland*. De Bezige Bij. Amsterdam.
- 2008 Herman de Coninck-prys vir *Buitenland*.
Herman de Coninck-lesersprys vir *Buitenland*.
- 2013 *ook daar valt het licht*. De Bezige Bij. Amsterdam.
(*Wikipedia*, “Miriam Van hee”, 2013).
Bekroon met Poesias Pryns vir Europese poësie.
In Engeland aanbeveel deur die Poetry Book Society.

(Van de Voorde, 2005, *Poetry International Rotterdam*. Besoek 9 Junie 2013.
<http://www.poetryinternationalweb.net/pi/site/poet/item/866>)

4.2.3 Lys van vertalings

- 1992 *Komunikacja miejska* (Pools). Wytrin Artystow. Klodzko.
- 2000 *Le lien entre les jours* (Frans). Le Castor Astral. Bordeaux.
- 2001 *Och vi för förbi* (Sweeds). Ellesrörms/Lagland. Lund.
- 2004 *Gervuogiu Skynimas* (Litous). Aidai. Vilnius.
- 2006 *Der Zusammenhang zwischen den Tagen* (Duits). Korrespondenzen. Wene.
- 2006 *La cueillette des mûres* (Frans). Le Castor Astral. Bordeaux.
- 2007 *Instead of silence* (Engels). Shoestring Press. Nottingham.
- 2008 *País al Fondo* (Spaans). El Tucán de Virginia. Mexicostad.
- 2009 *Selected Poems* (Russies). Letny Sad Publications. Moskou.
- 2011 *in plaas van die stilte* (Afrikaans; versamelbundel). Protea Boekhuis. Pretoria.

(Van de Voorde, 2005, *Poetry International Rotterdam*. Besoek 9 Junie 2013.
<http://www.poetryinternationalweb.net/pi/site/poet/item/866>)

4.2.4 Faktore wat potensieel inspeel op haar as digter van stiltes

In teenstelling met Müller waar van die kodes tot haar wit alfabet en grammatika *verklaar of aangebied* word as allemanskennis (in ooreenstemming met ’n driftige, woedende toonaard in die narratief), en die dekodering van Müller se wit alfabet derhalwe met ten minste gedeeltelike “leiding en riglyne” *van die digter self* geskied, is die toegang tot of ontsluiting van Van hee se wit

“gereedskapskassie” **nie algemeen beskikbaar nie**; dit lê nie geredelik voor die hand nie. *Presies so ontwykend en huiwerend as wat haar verse aanmeld, is ook die biografiese en persoonlike Van hee-aanbod.* Daar is ’n baie dikker sneeulaag bo-oor dit wat onder lê, by wyse van spreke.

Die speurende leser word tot amper argeologiese opgraaf-insig gedaag.

Die mees konkrete en *bewysbare konteksmerker vir enige digter* is die *fisieke milieu* waarbinne so ’n persoon gebore is, grootword en ontwikkel, al is dit slegs fraksioneel in die kontinuum van verwysingsraamwerkmoontlikhede. Die aanname dat die **milieu waarbinne ’n mens sigself ontdek en ’n identiteit ontwikkel**, ’n beduidende invloed op óf **merker van sy/haar narratief** sal wees, is verdedigbaar en aanvaarbaar.

Die Europa waarin Van hee in 1952 gebore is, was minder as ’n dekade ná die beëindiging van die Tweede Wêreldoorlog steeds in die proses *om uit die vernietiging op te staan, te herstel*. Hoewel Van hee tegnies wel as ’n sogenaamde *babyboomer* kwalifiseer (1946-1964), was die spesifieke geslag wat in daardie tyd hul kinders grootgemaak het, nog sterk onder die indruk van ’n pasafgelope vernietigende oorlog, *kort op die hakke van ’n vorige*.

’n Gesprek oor waarskynlike (proporsionele) omgewingsinvloede op Van hee se narratief regverdig hierom ’n kort **konteksaanbod van Vlaandere en Gent** tydens die vroeë 20ste eeu tot ongeveer die 1950’s. ’n Baie spesifieke tydsgees van “de aanhoudende tijd” waarvan Eddy Mulder (*Woordeloos*, 2012: 12) praat, het hier verwysingsmeriete.

Gent, die hoofstad en ook die grootste stad van die provinsie Oos-Vlaandere, is vandag steeds bekend om sy buitengewone argitektoniese erfenis en geboueskat van baie eeue: “... human presence [...] going back as far as the Stone Age and the Iron Age”. Dié stad [en land] is tydens albei wêreldoorloë deur Duitse magte beset (*Wikipedia*, “Ghent”, 2013).

Nie verniet nie word daar verwys na die “Verkragting van België” (*Rape of Belgium*) as gevolg van die Duitse besetting en vernietiging van dié land in die jare 1914-1918 tydens die Tweede Wêreldoorlog (*Wikipedia*, “Belgium in World War I”, 2013). Die Belgiese bevolking is (psigies en andersins) diep verwond, nie net oor die grootskaalse vernietiging nie, maar ook vanweë die **verknegting** [my klem] van sy mense; “... by 1918, the Germans had deported 120,000 Belgian workers to Germany” (vorige bron).

Vanaf Duitse kant was daar “a series of multiple large-scale attacks on civilians and the destruction of historic buildings and cultural centres. The German army executed between 5,500 and 6,500 French and Belgian civilians between August and November 1914, usually in near-random large-scale shootings of civilians ordered by junior German officers” (vorige bron). Naas die bomskade en lewensverlies as gevolg van oorlogvoering, was daar ’n *Belgiese nasie wat vir die duur van die oorlog moes oorleef* op die **koshulpverleningsprogram** van ene Herbert Hoover (van Engeland); met hierdie ingryp toegelaat deur Duitsland en die Geallieerdes (*Wikipedia*, “Belgium in World War I”, 2013).

Noodwendig impakteer hierdie gegewe op die trots, psige en identiteit van ’n groep mense:

“**Flemish consciousness of their national identity grew through** the events and experiences of **war** [my klemme]. The German occupying authorities viewed the Flemings as an **oppressed people** [my klem] and had taken several Flemish-friendly measures, known as *Flamenpolitik*” (*Wikipedia*, “Belgium in World War I”, 2013).

Ná die Eerste Wêreldoorlog, in April 1919, is daar by die Paryse Vredeskonferensie bepaal dat Duitsland onder meer verplig word tot kontantbystand en ander rekonstruksie-inisiatiewe aan België om die opheffing, herstel en **langtermynrestourasieproses** te fasiliteer. Die argitektoniese herwinning van België sou oor ’n lang tydperk geskied, amper ’n **halfeeu** [met onderbrekings] (Dejonckheere, 2007: 5-6).

By hierdie Vredeskonferensie “[T]he Allies considered *Belgium to be the chief victim of the war* [my kursivering], and it aroused enormous sympathy [...]” ... “British veterans and civilians in the 1920s *created a shrine of sacrifice in Belgium* [my kursivering]. The city of Ypres was made the symbol of all Britain was fighting for and was given an almost sacred aura. The Ypres League transformed the horrors of trench warfare into a spiritual quest in which British and imperial troops were purified by their sacrifice. After the war Ypres [en baie ander dele en stede van België] became a *pilgrimage destination* [my kursivering] for Britons [en ander besoekers, ook plaaslike inwoners] to imagine and share the sufferings of their men and gain a spiritual benefit” (*Wikipedia*, “Belgium in World War I”, 2013).

Teen hierdie **agtergrond van ontbering** en “skending van België” (verwys “The Rape of Belgium”), het die verpletterdes hul land met sy ryk geskiedenis begin herstel. Dit is belangrik om *in konteks* te

onthou dat dit 'n land van re- en herkonstruksie was met baie herstelprosesse nog nie voltooi nie, psigies sowel as fisiek, toe die Tweede Wêreldoorlog uitbreek.

In terme van meetbare skade het België tydens die Tweede Wêreldoorlog relatief beter behoue gebly as in die Eerste Wêreldoorlog, hoewel eersgenoemde oorlog wel twee jaar langer as die Eerste Wêreldoorlog geduur het. Helaas, in die Tweede Wêreldoorlog tref beduidende vernietiging die stad **Gent**: Die grootste deel van die stad is aan die einde van die oorlog op 6 September 1944 deur die Britte bevry, maar die *noordelike deel van die stad was nie bevry voor die 19de September 1944 nie, en swaar verliese en skade is as gevolg van artillerievuur en bomaanvalle* gely. Die bevryding van die noordelike deel van Gent is gesamentlik bewerkstellig deur gewapende **Poolse** [my klem] magte en plaaslike Belgiese vegters. Dit was 'n *gevoelige slag vir die Belge*; vandag is die meeste van die beskadigde Gentse Middeleeuse argitektuur herstel (*Wikipedia, "Ghent", 2013*).

Miriam Van hee se verwysingsraamwerk moes bepaald iewers onder die invloed gekom het van 'n omgewing (wat toenemend 'n bedevaartsoord en -roete vir besoekers ná die oorloë geword het) waar feitlik elke standbeeld, roete, katedraal, abdy, klooster of baken 'n naam of gebeureverwysing dra van een of ander verlies, lyding, bloedprys of groteske verloop. 'n Goeie voorbeeld is die "Executieoord Rieme-**Oostakker** [my klem] waar 66 verzetsstrijders tussen 19 Januari 1943 en 24 Augustus 1944 door de Duitse bezetter werden geëxecuteerd" (*Wikipedia, "Oostakker", 2013*).

Hierdie gegewe, **die onophoudelike onderdompeling van 'n groep mense in trauma** van sódanige aard binne 'n relatiewe kort tydperk in die geskiedenis (ongeveer 30 jaar vanaf 1914-1944, uitgesluit die hersteltyd ná die Tweede Wêreldoorlog), staan gewis in die teken van Eetty Mulder se "de aanhoudende tijd" (*Woordeloos, 2012: 12*). Op kleiner en moontlik minder bekende skaal is dit *vergelykbaar met* die bepaalde *narratiewe wat vandag steeds outomaties met slagoffers* en betrokkenes van byvoorbeeld die *Jodeslagting* geassosieer word. Die verskil (destyds) in omvang tussen laasgenoemde gegewe en dié van die Belgiese "verkragting" is heel moontlik 'n bydraende faktor waarom daar nie so wyd hieroor gepraat (of enigsins gepraat) word nie; in skaal sou dit gewoon ongevoelig en moontlik selfs as onhoflik beskou word indien die Belgiese gegewe 'n groter gesprek en verwysing raak as die gruwel van die Jodeslagting.

Hierdie soort **gegewe evolueer ongetwyfeld tot ingebrande konteksmerkers in 'n groepering se psige en verwysingsraamwerk**. Dit sal uiteraard ook herhaal of siklies presenteer, soos in die Lacaniaanse knoop-gegewe.

Plaaslik vergelyk dié situasie (op unieke skaal) met die ABO, met kort daarna 'n Eerste Wêreldoorlog en 'n dekade later nóg een. 'n Naoorlogse scenario onderlê só 'n gemeenskapsnarratief en dra by tot 'n bepaalde *tydsgees*. Ongeag die uitkoms van “kosteberekening en vergelyking tussen sulke gegewe”, blyk swye die één simptome te wees waartoe betrokkenes (soos onder *komersdekking*) [aanvanklik] konformeer en konsolideer. **So 'n tydsgees gebore uit trauma voed 'n algemene swye oor die onsegbare verloop van gebeure.**

Kinders wat ná 'n oorlogsgegewe (van daardie afmetings) grootword, mag hul ouers, alle betrokkenes in die milieu, ervaar as stilgeworde, hoopontneemde aanwesiges. Binne hierdie raamwerk kan kinders maklik tot **uitgeslote randfigure en waarnemers** gereduseer word.

Die vroeëre verwysing na Willem M. Roggeman se vrae aan Van hee (in 1988) oor haar opvallende herhaling van **spoorlyn-, trein- en tremgegewe in haar poësie** (Roggeman, 1992: 96-99), maak die volgende *tydruimtelike aanvulling relevant*.

'n Belangrike *kontekstuele uitvloeisel* van Gent en Vlaandere se herbou en herskep, ook van identiteit, is die *sekondêre gevolg* van hierdie prosesse, naamlik die *industrialisasie* en die *omgewingsimpak* daarvan, ook indien dit slegs as waarnemer beleef word, op **die jong Van hee**. Hierdie prosesse is boonop gelyklopend.

Landelikheid en die voorkoms van verspreide hoewes in en om Gent en Oostakker transformeer tydens die herbouingsprosesse. Nie net die argitektuur word herstel nie, maar die land ontwikkel vinnig, ook industrieel. Vervoerstelsels (binne 'n relatief klein land) en hul snelle uitbreiding (konstruksie) raak alledaags maar ook gekondenseerd, naby en tussen die mense: “Het algemeen landelike voorkomen bleef behouden tot ver in de 20ste eeuw. De schaarse bewoning bestond uit verspreid gelegen hoeven” (*Stad Gent*, 2013).

Sedert die eerste **herbouings** ná die Eerste Wêreldoorlog **begin hierdie scenario** stelselmatig **evolueer**: “De huidige bebouwing is vooral het resultaat van recente urbanisatie die, behalve woonfuncties, ook grootschalige infrastructuur kent. De John Kennedylaan begrenst het kanaal Gent-Terneuzen aan de oostzijde en behoort tot de **industriezone** van het **Gentse havengebied** [my klem]. Dit areaal, in een lange strook van Gent tot Zelzate, werd voornamelijk **geïndustrialiseerd sinds de jaren 1960** [my klem, dus vroeë kinderjare van Van hee]. Imposante **weginfrastructuur** [my klem]

en grootschalige industriële vestigings *verstoorden het oudere kultuurlandschap* [my kursivering] dat tot dan voornamelijk uit landbouwen verspreide hoeven bestond (*Stad Gent*, 2013). Hierdie veranderinge het “ ... ook **ingegrepen op het deelgebied** [...] en **verloor** het heelwat **oorspronkelyke saamenhang** [my klem]” (dieselfde bron).

Dit is van belang om op te let dat **Oostakker naby die Gentse hawegebied** (die derde grootse hawe van België) geleë is, op die regteroewer van die Gent-Terneuzenkanaal. Naas die tipiese soorte vervoermomentum wat daar verwag kan word, is daar ook ’n “**veerdienst**” met daaglikse ritte oor dié kanaal vir voetgangers, fietse en voertuie. Hierdie omgewing is veral bekend vir die **bedevaartsoord** Oostakker-Lourdes wat baie besoekers lok (*Wikipedia*, “Oostakker”, 2013). Laasgenoemde sluit aan by die ondergenoemde kultuur-religieuse lokalisasie.

As groot stad is die vervoerstelsel van Gent vandag hoogs ontwikkel en uitgebreid, teen die agtergrond van die genoemde ontwikkelings. Die munisipaliteit van Gent beskik oor **vyf groot treinstasies** (*Wikipedia*, “Ghent”, 2013), twee kringweë (snelweë), ’n uitgebreide web van **tremlyne** en **busse**. Daarbenewens beskik Gent oor die grootste aangewese **fietsrygebied** in Europa.

Die *religieuse lokalisasie* van Gent en Oostakker (België), ongeag persoonlike affiliasie, is **Rooms-Katoliek** met ’n raamwerk wat afsondering en toewyding as lewenswyse impliseer, as addisionele stelinkleding. Die omgewing waar Van hee grootword, staan binne die teken van die abdy, kloosters, die “sisterhood [béguinages]” (*Wikipedia*, “Ghent”, 2013) en pelgrimstogte, dus ook binne die intieme kennis van meditasie, bepeinsing, afsondering en diensbaarheid.

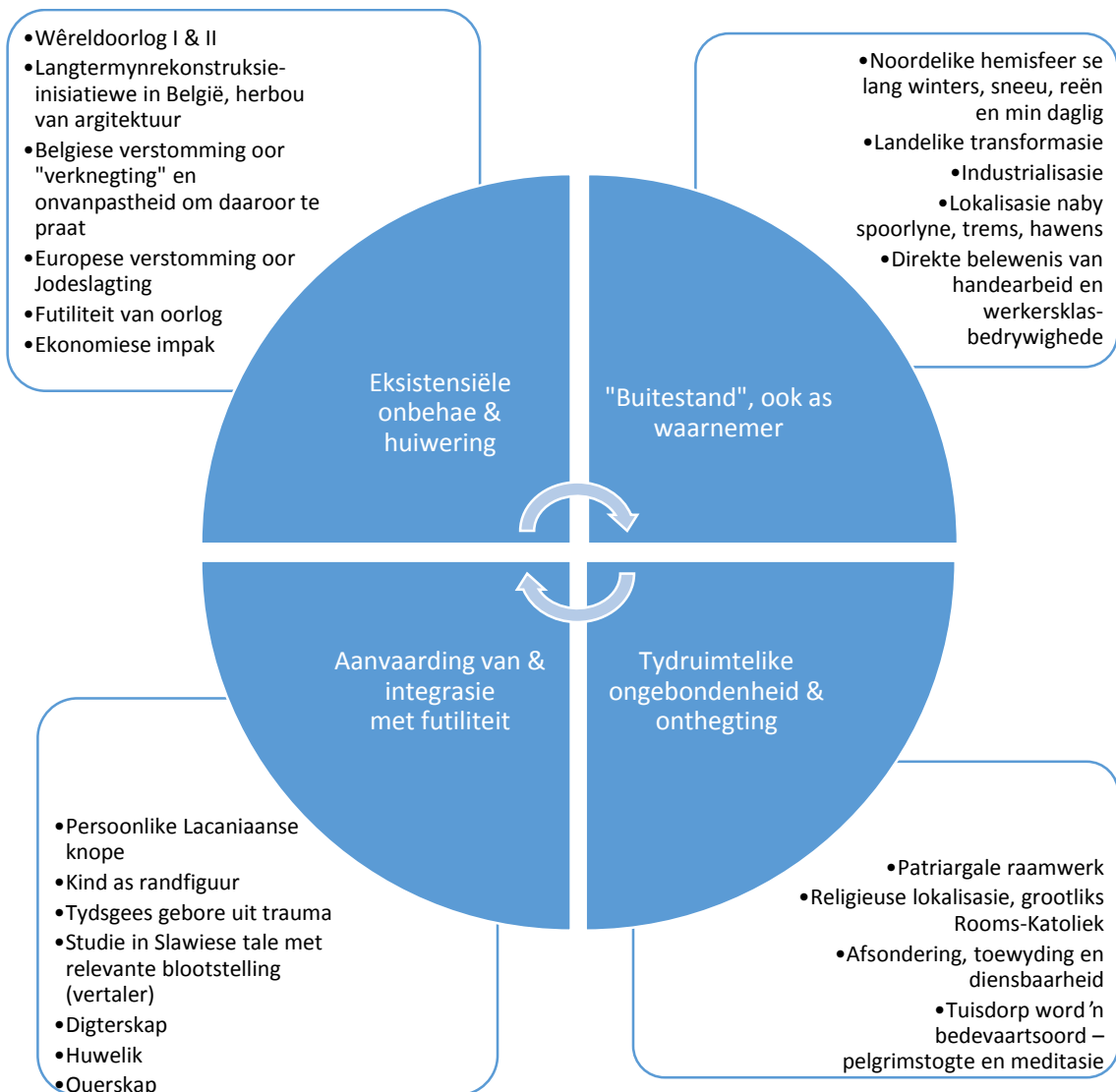
Addisioneel tot die sosiohistoriese en kultuurreligieuse lokalisasie is daar ook Van hee se **geografiese lokalisasie** binne die **noordelike hemisfeer**. Tydens dié *lang, koue wit winters* kan omgewingsverworwe depressie intree as gevolg van die weersomstandighede, gebrek aan son- en genoegsame daglig. Gent spesifiek kry genoegsame reën dwarsdeur die jaar (*Wikipedia*, “Ghent”, 2013).

Van Hee se *poësievertalings* van digters soos Anna Achmatova, Osip Mandelstam en Josef Brodski is sekerlik nie slegs vanweë haar vaardigheid as Slawis nie. Ten minste word ’n proporsionele gedeelte *belang in segging* (moontlik ook *gedeelde lojaliteite*) tussen haar en hierdie digters vooropgestel, wat ook onder meer by die genoemde oorlogkonteks inskakel.

Kortliks moet onthou word dat in Van hee se wêreld bepaalde inspelinge van die **patriargale ideologie** ook geldig is. Tot watter mate hierdie konvensie op Van hee se narratief inspeel, is moeilik om te kwantifiseer; dis nietemin steeds onweerlegbaar deel van die konteksberkening.

Noodwendig is van die bogenoemde *opmerkings spekulatief, juis vanweë Van hee se intuïtiewe ontwyking oor haar persoonlike besonderhede*. Die waarnemings is nietemin **gegrond** op die *toonaard en temas in haar poësie*, haar **fisieke lokalisering in tyd en ruimte**, gekombineer met opmerkings van resesente.

4.2.5 Diagrammatiese voorstelling van faktore wat potensieel inspeel op Miriam Van hee as digter van stiltes (as voorbeeld) – moontlike ontstaan en progressie van haar narratief van die onsegbare



4.2.6 Narratief van: eksistensiële onbehae en huiwering aanvaarding van en integrasie met futiliteit tydruimtelike ongebondenheid en onthegting “buitestand”, ook as waarnemer gelatenheid

Van hee se poësie reflekteer ’n konsekwente evokatiewe narratief van “**eksistensiële onbehae en huiwering**” soos benoem deur die literator Hugo Brems (De Vries, *Die Burger*, 12 Maart 2012). Met herhaalde lees van die verse tree ’n soort **aanvaarding van ’n futiliteit** heel gou sterk na vore; anders gestel, ’n volslae **integrasie met futiliteit** spreek duidelik. Daar is die “swewend[e]” (volgens Daniel Hugo, aangehaal uit De Vries se bovermelde berig) gevoel van tydruimtelike ongebondenheid, die digter in algehele “buitestand”, as waarnemer. Opvallend is die atmosfeer van **gelatenheid** (moontlik berusting) in sterk kontras met die onverdoeselde woede en drif aanwesig in die Müller-narratief.

Phil van Schalkwyk stel dit in sy resensie in *Literator* (2011: 150) oor Hugo se vertaling van *in plaas van die stilte* (2011), dat Van hee met haar debuut in 1978 “... ’n digkuns met ’n unieke timbre in die Nederlandse taalgebied in[ge]lei...” en teenoor Hugo se beskrywing van “’n bietjie swewend” (De Vries, *Die Burger*, 12 Maart 2012), soos hierbo aangehaal, staan sy siening van haar werk as “... wel mymerend, maar nie swewerig nie”. Hy beskryf dit verder as “... deeglik veranker in die aardse werklikhede, die natuurprosesse, en gemoeid met die waarhede van die menslike bestaan. Tog lê daar, by wyse van spreke, oor haas al haar gedigte ’n lagie sneeu wat poëties manifesteer as ’n deurlopende, volgehoue soort ‘kursiwiteit’” (*Literator*, 2011: 154).

Of die vermelde geïdentifiseerde (konsekwente evokatiewe [...] van “**eksistensiële onbehae en huiwering**”) narratief by Van hee ’n *kollektiewe of individuele refleksie* is, of albei, berus grootliks op bespiegeling. Wat van belang is, is dat Van hee haar verse deurlopend onmiskenbaar deur die bogenoemde kenmerkende narratiewe aan die leser kommunikeer.

In hierdie bespreking betrek van die resensente se kommentaar gedigte uit haar hele oeuvre. Vanweë die omvang van dié ondersoek kan al dié verse nie as toeligting aangebied word nie. Die demonstrasie en bespreking van “Van hee se wit alfabet” (4.2.7) sal wel slegs op die ingeslote, aangehaalde verse fokus.

Die agtergrond van ’n land en stad (ook kontinent) in ’n herstelproses, met die waarneming deur ’n jong kind van langdurige konstruksieprosesse (bouers, steiers, tydelike strukture) en algemene

industriële aktiwiteite as stelinkleding, sal waarskynlik bepaalde invloede op so 'n kind se verstaan van sy/haar wêreld meebring. Die “musiek en dekor van konstruksie-aktiwiteite” kan ook 'n sensitiewe waarnemer na *binne*, na die “innerlike landskappe” (soos Daniel Hugo benoem in De Vries se resensie, *Die Burger* 12 Maart 2012) laat keer. Om derhalwe die chaos van herskepping en -konstruksie, oftewel restourasie te “oorleef”, is daar in hierdie geval die “verwydering van die self”, 'n afstandelikheid, 'n onthegting.

In hierdie verband vind ek Paul Demets se waarnemings in sy resensie van *Buitenland* (2008) (soos aangebied op die “Miriam Van hee”-webblad) insiggewend. Hy wys daarop dat die poësie van Van hee [en Leonard Nolens] “tyd en ruimte op losse skroeven zet” (Demets, “Miriam Van hee”, besoek 9 Junie 2013). Hy merk op dat dit is asof hierdie twee digters die vrae “Wat is tyd?” en “Wat is ruimte?” baie bewustelik vooropstel.

In aansluiting by Demets se kommentaar volg Phil van Schalkwyk se opmerkings in sy resensie (*Literator*, “licht uit een ander seizoen”, 2011: 152): “In gedig [twee van] ‘aand in dun laoghaire’, word beskryf hoe [...] ‘die vryheid / van kom en gaan’. [...] Die konklusie volg dan: ‘vir alles is daar 'n dekor / vir die weersiens, die afskeid / en vir die gewag’. Hierdie woorde het ook ars-poëties betrekking op die werk van Van hee – haar gedigte skep naamlik 'n dekor waarteen die leser se eie ervarings van weersiens, afskeid en gewag sterker reliëf kan aanneem. Hierin lê onder meer die universele inslag van haar poësie. [...] Dit gaan hier nie net, by implikasie, oor die digterlike ambag nie (altyd weer probeer; oefen), maar ook oor die siklusse van die lewe. [...] 'n **deurlopende motief** in Van hee se werk [en] sluit aan by die **tema van kom en gaan**” [my klem].

Demets (vorige bron) analiseer 'n paar reëls uit die laaste afdeling van Van hee se bundel *Buitenland* (2008) (en hier wys dit op wat **buite** [my klem] lê, nie noodwendig net die Afrikaanse betekenis van “buiteland” nie), en die afdeling met dieselfde titel. Die reëls lees so: “ ‘... stel je voor dat er diep binnenin je / een buitenland ligt, dennen, / sneeuw en barakken, land / zonder bodem, je haalt het niet op // stel je voor dat de tijd niet bestaat / en jij wel nog.’ Er zijn dan, schrijft Miriam Van hee verderop in de cyclus, ‘onvoorstelbare dingen gebeurd / eilanden kwamen als wrakhout terecht / in de zee en daar drijven ze nog / op zoek naar een vroeger verband.’ En dat is het buitenland dat ze bedoelt: alles is losgeslagen.”

In haar slotgedig van die eerste afdeling van *Buitenland* (2008), beskryf Van hee dit dat “De werklike tyd [is] nie te meten [is].” In die tweede afdeling laat sy tyd en ruimte “tematiese langs mekaar lopen” (Demets, “Miriam Van hee”, besoek 9 Junie 2013).

Dis asof Van hee hier ’n Salvador Dali-taktiek aanwend, ’n surrealistiese (droom-)rat in plek skuif in *haar* aanbod van die werklikheid binne haar verse. Dit word ’n uitkoms. Hierdie beskouing word ondersteun deur Demets se verdere opmerking dat, hoewel Van hee “tyd en ruimte op losse skroewe plaas”, die **verrassende van die bundel is dat dit nie melancholie oplewer nie, maar ligte hoop** [my klem]. Hy noem ook dat heelwat van haar gedigte *eksplisiet oor herinneringe gaan*, dat Van hee *nie glo aan die verwisselbaarheid van ruimtes nie* [my kursivering], dat sy tot die slotsom kom dat taal die tyd kan ophef, sodat die verlede en die hede soos één oomblik lyk wat oor mekaar inskuif. **Taal kan hoop [so] oplewer, omdat Van hee haar in ’n ander tydsorde [kan] bevind** (Demets, “Miriam Van hee”, besoek 9 Junie 2013).

Hierdie kommentaar van Demets ondersteun die nosie van verplasing, van ’n buitestand, enersyds om oorlewing, andersyds as onbetrokke waarnemer. Hierdie “eksplisiete herinneringe” en “nie glo nie aan die verwisselbaarheid van ruimtes” aldus Demets, impliseer ook die **herhaling van bepaalde sake waarheen die digter terugkeer**. Naas die genoemde moontlikhede van verplasing en ’n buitestand, is daar ook die moontlikhede van ontvlugting, selfs ontkenning. Wat ook al dié sikliese skim(-me) se benoeming mag wees, dit bly oplaas tekenend van Lacaniaanse knope in die digter se psige, moontlik ook in die kollektiewe psige.

Die ontvlugting wat deur die losmaak van die tyd blyk, kan dui op ’n “respons op die ontwrigting” van die naoorlogse milieu; die idee van ’n kind wat grootword binne ’n stukkende stad en land in die proses van identiteitsrekonstruksie en herstel. Demets se opmerking (vorige bron) van ’n “ligte hoop” ondersteun hierdie beskouing. Die ontvlugting raak dan die “ligte hoop”, die ontvlugting van en tot in *stilte*. Demets praat van Van hee se oeuvre “vol stilte” en dat sy haar lesers op dieselfde helder, onopvallende **musikale** [my klem] manier “moed doet vatten als de wandelaars die zij beschrijft” (Demets, “Miriam Van hee”, besoek 9 Junie 2013).

Ten opsigte van haar aangetrokkenheid tot “winterige verse” skryf Tom Van de Voorde in sy oorsig oor Van hee op die *Poetry International Rotterdam*-webwerf dat haar debuutwerk *Het karige maal* (1978) verse vol “homesickness, melancholy and loneliness” bevat (Van de Voorde, 2005: Besoek 9 Junie 2013). Hy noem dat sy, tot haar **ongenoë** [my klem], vir hierdie werk deur haar kritici

geklassifiseer is as *behorende tot die neoromantiese groep* [my kursivering], 'n groep redelik oorheersend in Vlaamse poësie gedurende daardie tyd [my vrye vertaling uit Engels](dieselfde bron).

Miriam Van hee is wel aangetrokke tot die winter, die hardheid daarvan en die spesifieke **oorlewingsese** wat dit aan die mens stel. Die prominenter lang winters van die noordelike hemisfeer en die impak daarvan op haar (en die kollektiewe) psige, blyk 'n wederkerende stimulus te wees in haar verse, waarvan heelwat selfs as “winter-bewussynstroomwaarnemings” aandoen, volgens hierdie leser. Hiertydens skuif haar landskapsbelewenis **na binne**, ooreenkomstig die normale gedrag van die meeste Europeërs, op 'n praktiese vlak. Dit is bekend dat Europeërs binnenshuis beter ingerig is teen die koue blootstelling buite. Die algemene uitgangspunt is: rig jou in na die koue in terme van kleding, vervoermiddele en behuising, lokalisasie van jou behuising en hoe/waarmee jy beweeg. Van hee antwoord Willem Roggeman oor die “belang van het tema van de winter” in haar poësie as volg: “Waarschijnlijk maakt de winter de mensen meer geïsoleerd en doet zich daarom vaker de noodzaak voor om zich allerlei vragen te stellen naar de zin van het leven. [...] hoe men de winter zal doorkomen. [...] En je moet de keuze maken wat je zal doen, of je sneeuw zal ruimen, ofwel of je je laat ondersneeuwen. [...] De winter is [...] een symbool voor de hardheid van het leven, voor de onherbergzaamheid van de wereld. [...], dat desolate, dat mij aanspreekt, ... (Roggeman, 1992: 95).”

Op Roggeman se stelling dat daar “... bijna van een obsessie van de sneeuw ...” (Roggeman, 1992: 96) in haar werk gepraat kan word, verklaar Van hee as volg: “Ik zou zelf niet durven spreken van een obsessie. Ik zou eerder willen zeggen dat **sneeuw** veeleer **tot mijn taal is gaan behoren** [my klemme], waarin ik de dingen zeg. Sneeuw kan zo verschillende functies hebben, want soms is het de geborgenheid, maar soms is het ook **stilstand** [my klem]. Door sneeuw word je soms weggenomen uit de loop der dingen, uit het verder gaan van alles. Het heeft tegelijk de verstening, maar inderdaad ook de geborgenheid. Ik denk dat sneeuw in mijn gedichten voorkomt net zoals vervoermiddelen. Die hebben daar ook een speciale functie. [...] Als ik wil schrijven, dan heeft dat daar altijd een plaats in. Dat is zo, denk ik, omdat het voor mij reeds in mijn jeugd vertrouwde beelden zijn geweest. Sneeuw, maar ook spoorwegstations, treinen en dat soort dingen (Roggeman, 1992: 96).”

“In Afrikaans ken ons nie eintlik sulke digters nie,” haal De Vries Daniel Hugo aan (*Die Burger*, 12 Maart 2012). “Dit bevat ‘daardie soort gedigte wat beweeg op die rand van die stilte; daar’s baie wit om die woorde. Ja, eintlik ‘n soort sneeulandskap soos op die omslag’. Geweldige subtiele emosies word verwoord. Daar is niks van byvoorbeeld Opperman se konkretheid en aardsheid nie. ‘n Mens sou haar kon tipeer as die digter van innerlike landskappe.”

Van Schalkwyk stel dit in sy resensie (2011: 154) dat “[L]lig [is] nog ’n belangrike fokuspunt van Van hee se digterlike blik [is]. [...] In Van hee se gedigte verander die lig soms van kleur en let die spreker fyn op na die ‘handelinge’ van die lig, byvoorbeeld in die gedig ‘lig’: ‘lig uit ’n ander seisoen / romerig en wit, het die kamer / binnegekome’ en dit skuif dan oor voorwerpe in die kamer totdat dit ’n gesinsfoto van “’n dag / in die somer’ bereik. Waarop die spreker konkludeer: ‘**die lig troos nie /** waaroor dit gaan / is dat **dit verander, / verdwyn en terugkom // soos ook verdriet**’ [my klemme].”

Volgens De Vries merk Hugo ook op dat die bundeltitel meerduidend is (*Die Burger*, 12 Maart 2012). Dit kan beteken: *iets wat die stilte vervang*. Gedagtig aan die opvallende omslag, ’n skildery van Michele Nigrini, is daar egter nog ’n moontlikheid, naamlik *op die plek van die stilte*.

Hugo merk op: “Selfs al skryf Van hee landskapsgedigte, bly dit nog altyd bietjie swewend. Die landskap is reeds met die waarneming verwyder van die natuur. Verpak in ’n gedig, tree ’n **verdere verwydering** [my klem] in. Die landskap sit natuurlik in die digter se gemoed, daar is iets herfstigs in die gedig se uitleg en inhoud. Die gedigte sweef as’t ware soos vallende blare, want sy gebruik – met die uitsondering van haar eerste bundel – *baie min leestekens en net kleinletters* [my kursivering]” (*Die Burger*, 12 Maart 2012).

Die afleiding dat Van hee min struktuur in haar gedigte het op grond van die sigbaar min leestekens, kan misleidend wees. Die tradisionele struktuur en funksie van leestekens (en ook die potensiële beperkings daarin) word verplaas met die struktuur en funksies van haar *wit alfabet*. Haar “wit struktuur” is vir die geoefende oog waarneembaar en vervul by nadere betragting wel ’n strukturele en funksionele rol. Meer hieroor ook in 4.2.7 (Van hee se wit alfabet). Peter de Boer skryf in *Trouw* (Hugo, 2011: Agterplat) dat “[o]m met sulke *beskeie middele* [my kursivering] die versreëls soveel diepte te gee, [word] nie aan elke digter gegun [word] nie”.

Die verwysing na “oorlewingseise” (7 paragrawe boontoe) sluit aan by die idioom van naoorlogse herstel, maar voed ook die inherente onderbou van die sikliese, die seisoenlikheid van alles, sowel as die opheffing van, en kom-en-gaan van tyd. Hier is derhalwe sprake van ’n oog-tot-oog-gesprek met **futiliteit**. Selfs ’n **aanvaarding van futiliteit**: die *fata* as onvermydelike maar wesenlike reisgenoot.

De Vries stel dit in sy artikel dat “die literator Hugo Brems [wys] in ’n oorsig van Van hee se werk op ’n *eksistensiële onbehae, mislukking van verhoudings en van kommunikasie, gefnuikte illusies en*

wanhoop daaroor [wys], maar dat dit nêrens aanleiding gee om te ontvlug in die droom of 'n geïdealiseerde verlede nie [my kursiverings]. **Dit is eerder gerig op aanvaarding en integrasie** [my klem]" (*Die Burger*, 12 Maart 2012). Hierdie beskouing sluit aan by dié leser se mening oor aanvaarding van futiliteit en is voorts tekenend van die respons van 'n oorlogshersteller. Daarbenewens is dit wel my mening, anders as wat Brems (De Vries, *Die Burger*, 12 Maart 2012) moontlik suggereer, dat die ontvlugtingsaspek beslis materialiseer in die onthegting, in die buitestand, hoewel baie subtiel en diskreet; soos 'n dubbelagent.

Desnieteenstaande is Van hee se poësie, aldus Van de Voorde, geen wegvlug van realiteit nie, veral aangesien Van hee realistiese onderwerpe aanpak. Haar styl, volgens hom, is baie naby aan die alledaagse gesproke taal en doen as *versigtig en behoedsaam* [my kursivering] voor, indien daar vir 'n bepaalde "wyse van spraak" opgelet moet word. Weifelend, stamelend probeer die digter "aan die wêreld gewoon word", 'n tipe akklimatisasie, terwyl sy aan die gewone dinge vashou. Van de Voorde meen dat die leser homself veilig in haar wêreld verbeel, dog dit is 'n illusie wat dikwels skielik tot stilstand ruk (Van de Voorde, 2005: Besoek 9 Junie 2013). Hierdie "aan die wêreld gewoon word" vind, volgens my beskouing, aanklank by die gesprek omtrent 'n naoorlogse (ook op nietasbare vlak) gemoedstoestand, soos dit tydens haar kinderjare in België geheers het. Dit mag selfs die vraag insluit "Wat is die sin van/in alles? Wat *IS* die wêreld?". Hierdie bevraagtekening impliseer nie noodwendig opstand nie, eerder die bestekopname van 'n **waarnemer**.

Bart van der Straeten let in sy resensie "Een plaats aan het raam" (*De Tijd: Cultuur*, 13 Maart 2002: 20) op dat reis vir Van hee 'n soort vervreemdingsmeganisme is. "Reizen doet je je gewone omgeving vanop een afstand bekijken en zorgt er op die manier voor dat je het wonderbaarlijke, of alleszins het interessante, gaat opmerken in de alledaagse werkelijkheid. Tegelijk is een reis ook altijd in meer of mindere mate een vlucht uit die gewone omgeving, een vlucht naar een onbekende maar veelbelovende bestemming." Teenoor Van de Voorde se mening dat Van hee nie wegvlug van die realiteit nie, praat Van der Straeten hier by Van hee van 'n waarskynlike **ontvlugtingsgewoonte** [my klem]. Dit is eerder die buitestandsposisieering van 'n waarnemer, 'n doelbewuste onbetrokkenheid, oftewel verplasing, naamlik dat die "self", meer nog as die "tyd en ruimte", eintlik op "losse skroewe staan".

Op die agterplat van Van hee se Afrikaans-vertaalde en saamgestelde bundel *in plaas van die stilte* (Hugo, 2011) word vermeld dat sy "op haar fluisterende en huiwerende manier deur[dring] tot gemoedstoestande waarvoor ons normaalweg ontoereikende woorde gebruik soos weemoed en

verlange, verwagting en teleurstelling, besluiteloosheid en onsekerheid. Sy waag dit om byna onvatbare gevoelens te beskryf, **sonder om sentimenteel** [my klem] te raak. Want skryf is 'n vorm van nadenke vir haar, 'n poging om duidelikheid te kry oor haar hierwees. Haar gedigte is [ook] *ritmies suiwer* [my kursivering] en elke woord onvervangbaar." Van hee se "sonder om sentimenteel te raak", die besinning oor die "hierwees" bevestig haar selfbelewenis as buitestander, soos voorheen gesuggereer.

Etty Mulder se opmerking omtrent die "aanhoudende tyd" (*Woordeloos*, 2012: 12) het betrekking op die Van hee-narratiewe. Mulder se verwysing (dieselfde bron) na die voortdurende posttraumatiese knoop in "die Europese kultuur sedert die einde van die Tweede Wêreldoorlog, as gevolg van die massamoord van Europese Jode deur die Nazi-bewind", verruim Van hee se werk, onder meer, ook ongetwyfeld met 'n "aanwesige gestorwene" (of "aanwesige gestorwenes"), soos ons dit by Petra Müller se werk vind. In Van hee se geval is die "aanwesige gestorwene/s" in 'n kollektiewebewussynverband.

By Van hee is die groot waarneembare verskil, soos voorheen genoem, 'n afwesige "in your face"-woede, drif en verset, wat Müller weer ongebreideld aanbied. By Van hee is die respons eerder lydsame verwerking van (kollektiewe en moontlik ook persoonlike) trauma.

In aansluiting by die identifisering van onthegting, verplasing, tyd- en ruimteopheffing, die feitlik Houdini-agtige beweging tussen tyd en ruimte deur, volg die volgende opmerking van Daniel Hugo wat meen "Kopland en Van hee [skryf] dieselfde soort gedig [skryf]. Van hee se verse is vol tussenstemminge en huiwering: 'Selfs al gaan dit oor die liefde. Daar's nie groot passie nie. Of anders is die passie onderbeklemtoon. Daar is dikwels 'n ek en jy of ons, maar dis nie gewone liefdesgedigte nie. Ja, saamweesgedigte. Jy's nooit seker van die rolle, of dit man of vrou is nie'" (*De Vries, Die Burger*, 12 Maart 2012). In samevatting is dit asof die suksesvolle volgehoue opsegging van gebondenheid die eintlike passie word.

Die bespreking van Van hee se ingeslote gedigte word op Daniel Hugo se Afrikaanse vertalings van die oorspronklike gedigte uit Nederlands (Vlaams) geskoei. Die oorspronklike gedigte word ook as toeligting hiernaas aangebied.

het karige maal

Onder de lamp aan tafel
zwijgend eten wij; onze handen
als witte vlekken komen en gaan;
onze beringde vingers achteloos
met het vertrouwde brood spelend.

Geen vreugde niets ongewoons
is er in de klank van onze
messen en vorken.

En natuurlijk weten wij niets
van het geluk van reizigers
in een avondtrein.

Uit: *in plaats van die stilte* (2011: 16)
Oorspronkelijk uit: *het karige maal* (1978)

die karige maaltyd

Onder die lamp aan tafel
eet ons swyend; ons hande
soos wit vlekke kom en gaan;
ons beringde vingers speel
agteloos met die vertroude brood.

Geen vreugde niks ongewoons nie
is daar in die klank van ons
messe en vurke.

En natuurlik weet ons niks
van die geluk van reisigers
in 'n aandtrein nie.

Uit: *in plaas van die stilte* (2011: 17)

Vertaling uit Nederlands deur Daniel Hugo, oorspronklik uit *het karige maal* (1978)

winter (1)

zo zal het zijn als zij verlaten
en onvruchtbaar gezeten aan
het raam de uren tot dagen
de kamers tot huizen verzinnen

en tussen hen een stilte
die een hoofd vol dromen nog
verbergt, een stilte die
de keel dichtsnoert en ten slotte
een stilte
onoverkomelijk
als tussen heel oude bergen

Uit: *in plaats van die stilte* (2011: 30)
Oorspronkelijk uit: *ingesneeuwd* (1984)

winter (1)

so sal dit wees as hulle verlate
en onvrugbaar by 'n venster
sit en die ure tot dae
die kamers tot huise versin

en tussen hulle 'n stilte
wat 'n hoof vol drome
nog verberg, 'n stilte wat
die keel toeknyp en ten slotte
'n stilte
onoorkomelik
soos tussen baie ou berge

Uit: *in plaas van die stilte* (2011: 31)

Vertaling uit Nederlands deur Daniel Hugo, oorspronklik uit *ingesneeuwd* (1984)

winter (2)

langzaam glijden hier de uren
in een bestaan waarin het spreken
al bijna onmogelijk het lachen
ongehoord is het zwijgen
een siekte

een bestaan waarin de nachten
wakend worden doorgebracht wachtend
op wat niet komt dromend van
rumoerige trottoirs en teder
geruzie onder de bruggen

langzaam sneeuwt de voortuin vol en
een vreemd samengaan van ongeloof
en verlangen houdt ons staande
als zagen wij alsmaar witte,
wegvarende schepen

Uit: *in plaas van die stilte* (2011: 32)
Oorspronklik uit: *ingesneeuwd* (1984)

winter (2)

langsaam gly die ure hier
in 'n bestaan waarin spraak
al byna onmoontlik die lag
ongehoord en stilbly
'n siekte is

'n bestaan waarin die nagte
wakend deurgebring word wagtend
op wat nie kom nie dromend van
rumoerige sypaadjies en teer
rusies onder die brûe

langsaam sneeu die voortuin vol en
'n vreemde saamgaan van ongeloof
en verlange hou ons staande
asof ons steeds wit,
wegvarende skepe sien

Uit: *in plaas van die stilte* (2011: 33)

Vertaling uit Nederlands deur Daniel Hugo, oorspronklik uit *ingesneeuwd* (1984)

4.2.7 Van hee se wit alfabet

Binne al die moontlikhede van Van hee se uitgebreide wit grammatika en geïdentifiseerde narratiewe word daar vervolgens gekyk na die drie aangehaalde Afrikaanse verse by 4.2.6 om 'n tipiese Van hee-*wit alfabet* volgens Yra van Dijk se verskillende soorte ikoniese wit, uit te wys.

By al drie van Van hee se verse is 'n uitsonderlike groot **titelwit** waarneembaar, gelykstaande aan 'n volle vierreëlige strofe, 'n wit kwatryn. En in Van Dijk-terme derhalwe 'n addisionele vier witreëls vol unieke betekenis(-moontlikhede).

Daar is ook genoeg **kopwit**, maar nie veel méér as wat die standaard-bladuitleg normaalweg bied nie. By die ongetitelde verse in Van hee se bundel *In plaas van die stilte*, begin so 'n versliggaam op dieselfde "hoogte" vanaf die bladsy se bokant, as die versliggame van die verse mét titels. Gevolglik is hierdie titellose verse se **kopwit** uitsonderlik groot; daar kan ook gestel word dat die **kopwit** en **titelwit** aaneensmelt tot 'n **titelkopwit**. Die titelloosheid van hierdie verse word hierdeur verder beklemtoon; die verse word omgeef met 'n groot *stilte* (of wit teks) voordat die eerste versreël uiteindelik die inhoud 'n aanvang laat neem. Hier kan beslis van 'n "swanger stilte" gepraat word voordat die vers deur die leser gelees begin word. Daar is die skep van afwagting, addisionele fokus, terselfdertyd die *respek* vir wat uiteindelik volg, maar ook 'n beter voorbereide leser en lesersresepsie as andersins.

Die sneeulandskap in hierdie bepaalde bundel (soos ook op die voorblad) word ook daarin verkonkretiseer en vergestalt. Die leser lê gevolglik reeds 'n afstand af, of "doen myle" voordat hy/sy versreëls begin lees: Hy/sy **lees eers 'n hele paar witreëls, of 'n wit kwatryn, voordat die gedrukte versreëls bereik word**. Die leser karteer so eers die wit, kale landskap alleen, voordat hy dan iets meer as wit op die landskap gewaar, asof iets uiteindelik by hom opdoem nadat 'n afstand afgelê is. Dit lei daartoe dat 'n leser eers geïnisieer word tot die stilte (tydruimtelike opheffing), voordat die versreëls verdere inhoud kommunikeer. Wanneer iemand so 'n leë landskap bewandel, is die aankoms by "enigiets" dan uiteraard belangrik en van waarde. Alles word daarna skerper waargeneem of ingeneem.

Aansluitend by die voorafgenoemde idee van "verplasing" word die leser derhalwe saam met die spreker na die milieu van die teks verplaas; die gemoedstoestand en stelinkleding van die digter en die teks. Die leser betree die barre, stil landskap, ook innerlik, alvorens versreëls, verdere kommunikasie en beelding volg.

In Van hee se werk is die **eindewit** deurlopend baie groot en wyd. Die ganse vers is 'n klein maar *beduidende* ("onbeduidende", mag mens vra in die geval van Van hee) gebeurtenis geplaas bo-op die groot "basis" of fondament van die **eindewit**. Die gedig "hang" ikonies midde-in stilte, dit staan bo-op stilte, 'n ontasbare mymering, sowel as 'n konkrete standbeeld of sneeuman in/op die sneeu. Hierdie gegewe gee 'n meerlaagbetekenis aan die titel van die bundel, naamlik *In plaas van die stilte*. Noodwendig dra die woord "plaas" hier swaar aan moontlikhede: in plaas van, in plek van, geplaas in, onder andere. Die vers, 'n struktuur soos 'n afgeleë huis of gehug, staan daarom daar:

- in die plek van die stilte, omring deur die stilte;
- in plaas van stilte (met ander woorde, verbreek of doen weg met die stilte);
- tot stilte gesnoer, omdat "geplaas in".

Van hee se verse toon "standaard"-**inspringwit** en **strofewit**. Haar verse haal derhalwe goed, reëlmatig en genoegsaam asem, veral met verwysing na **strofewit tussen versreëls, sowel as tussen strofes**. Daar is ook verse sonder enige strofibreuke en dus minder opvallende **strofewit**. Tog is daardie verse steeds goed genoeg belug en belig, "geplaas in die stilte" met ruim **bladsywit** wat dit omring.

Haar **versreëlwit** is groot – sy het weinig verse, indien enige, met lang versreëls, anders as die geval met Müller. Dit dra daartoe by dat Van hee se verse as brokstukke vertoon wat hang of sweef in groot amper-konsentriese omwitting, soos vlokke sneeu wat val. 'n Labirint van wit draai om haar vers tot by die hangende binnepunt.

Van hee maak baie min gebruik van **leestekens** of **hoofletters** (sien die laaste twee verse) wat net nog meer bydra tot die effek van swewende verse en mymeringe, 'n metafisiese aard. Wanneer sy wel haar puntuasie meer tradisioneel aanwend, word daardie gevalle 'n afetsing van steeds tydelike, temporele oomblikke (sien "die karige maaltyd").

Relevant genoeg in hierdie geval, word die titel van die gedig wel sonder hoofletters aangebied – vlietende, in teenstelling met die vers. Die leestekenlose titel word daardeur net so "karig soos die maaltyd". Die maaltyd is egter afgebyt en rukkerig, amper hortend en niegemoedelik, afstandelik, ondersteun deur leestekens en hoofletters wat die stoppe en breuke, die pouses aandui. Hierdie hortende "verloop" van die ete se enigste vlotte gang is die wit wat dit ongehinderd oordek en/of

oorhang. Die massiewe **titelwit** raak 'n konkrete verlengstuk in ikonisiteit van die inhoud en beeld wat voorkom in die eerste versreël wat dan gevolglik die stilte en afwagting van die **titelwit** breek.

Onder die lamp aan tafel

Dit is asof die **titelwit** die funksie oorneem van die lamplig waaronder die eters in die bepaalde ongemak hul karige maal nuttig. Wanneer na die vers in sy geheel gekyk word, “skyn” die titel soos 'n lamp wat oor die tafel en die eters “hang”. Die lig waarbinne hulle maal se karigheid nog meer onder die skille soeklig kom, is waarneembaar in die ikonisiteit van die gedig. Die “... klank van ons / messe en vurke” word deur die effektiewe benutting van die **punktuasie** gehoor en gesien.

5 Tania du Toit (Suid-Afrikaans | Afrikaans | 1963)

5.1 Kort biografiese agtergrond

Tania du Toit word in 1963 in 'n klein boeregemeenskap in die Breëriviervallei gebore en beleef haar identiteitsvorming binne daardie opset. Sy skilder en teken daagliks sedert 'n relatief alleen en uitgeslote kleintyd, speel klavier, maak liedjies en skryf gedigte. Op universiteit verander sy haar aanvanklike kunsstudie en voltooi haar honneursgraad in Afrikaans-Nederlands. Sy verhuis later na Gauteng, 'n wêreld buite die berge. Du Toit voltooi binnekort haar MA-graad in Kreatiewe Skryfkuns (Poësie). Sy is enkelouer van twee tieners, 'n outistiese seun en sy jonger suster.

5.2 Faktore wat potensieel inspeel op haar as digter van stiltes

Van jongs af maak die verskille tussen mense en die impak daarvan deel uit van Du Toit se omgewing en lei tot 'n intense (bewuswees van) verskeurdheid. Sy beleef miskenning, minagting en diskriminerende praktyke en beskouings, veral gebaseer op faktore buite menslike beheer of plan, dikwels as uitvloeisels van patriargale raamwerke waar 'n vrou tot 'n swygende, diensbare besitting gereduseer word. “*Volgehoue konflik* tussen opponerende kampe” word 'n gegewe; konflik wat meestal in *volgehoue stilte* (moet) weerklink. Wrewel, woede en verset en 'n behoefte aan bevryding word die gevolg. Diskriminasie en inperking word die jong Du Toit se werklikheid wat sy met min gracie aanvaar. Gesprekke oor ongelykhede was onwelkom en onveilig. Teëpratery en/of bevraagtekening kon maklik met die plat hand, harde woorde of uitsluiting beantwoord word. 'n Identiteit van obskureit en “anderswees” word binne hierdie konteks en omgewing mettertyd aan haar toegedig.

Belewenis van geweld, onreg en diskriminasie teenoor mense raak vroeg reeds 'n merker in haar milieu. Bevoor- of benadeling op grond van kleur, nasionaliteit, godsdiens- en taalgroepe, politieke affiliasies, finansiële status en gender vul die Du Toit-reservoir met ambivalensie: *veral* die benadeling van die vrou en bekrompe idees omtrent “geleerde” vroue. Enersyds was daar die behoefte aan selfverwesening en aanvaarding en daarteenoor magtelose woede en gegriefdheid.

Du Toit se belewenis van moederskap van 'n outistiese seun, asook ander persoonlike verliese dra by tot die narratiewe van afsondering en aflegging.

5.3 Narratief van: uitsluiting verlatenheid en verlies aflegging en onreg woede en verset vs. afstandelike gelatenheid getuiestatus, onbetrokke waarnemer

Die aard van die sake wat tot Du Toit se stiltenarratiewe van *uitsluiting, verlatenheid, verlies, aflegging* en *onreg* bydra, lei tot hoofsaaklik twee kenmerkende ondertone in haar werk, naamlik **woede en verset**, teenoor **afstandelike gelatenheid**. In die meeste gevalle is die woede en verset soos 'n plattelandse stoomtrein wat daaglik die stasie verlaat en die reis onderneem om dan mettertyd na 'n staat van afstandelike gelatenheid, 'n tipe verafgeleë “siding”, te migreer. Hierin verskil die woede- en versetnarratief van Du Toit van dié wat by Müller aangetref word. Laasgenoemde se woede en verset is en bly voorop.

Dié gelatenheid by Du Toit is waarskynlik 'n uitvloeisel van 'n leeftyd se magtelose woede wat uitbloeit in die futiele pogings tot verweer. Dis asof die selfopdrag van “brace yourself” bewustelik laat vaar word. Die gelatenheid word egter nooit ontkenning nie.

Die afstandelike gelatenheid is 'n resultaat van **doelbewuste dissosiasie**. Die gegewe wat in die eerste plek die jong Du Toit uitsluit en na die kantlyn skuif, is insettinge en beskouings waaraan sy min kan verander in daardie bepaalde ruimte. Protes intensiever nogmaals uitsluiting en een van die maniere om binne die onhoudbare milieu te bly funksioneer, is dissosiasie.

'n Ander onverwagte dimensie van die **afstandelike gelatenheid** is die filter van 'n aardse **humor** ('n ironiese kopknik na die staat van dissosiasie), 'n gegewe wat in die spesifieke omgewing waar Du Toit se verwysingsraamwerk gevestig is, 'n *standaard-oorlewingstrategie* is vir baie ander in vergelykbare situasies. **Humor** raak die kamoefleerdrag van onderdrukte en ontmagtigdes en is ekwivalent aan die hedendaagse politieke korrekte “veilig trap” deur 'n mynveld.

Dié aanwending van **humor** in Du Toit se narratief (hoewel in mindere mate) is 'n erkende streeksverweer, ten dele ook 'n gelykmaker, 'n *progressie uit die afstandelike gelatenheid*. Die aanbod van **humor** op dié wyse raak juis eers optimaal toepaslik en aanwendbaar nadat afstand bereik is. Dié humorpatina is waarskynlik makliker identifiseer- en waarneembaar vir 'n spesifieke streeksoor wat hierdie “dialek” in haar poësieteks instinktief sal kan onderskei.

Ten slotte voltooi die sikliese aard 'n kringloop: van 'n jeugdige getuie se inisiasie in traumatiese ingrepe en onreg tot in haar volwasse lewe as teiken/geteikende *en* waarnemer. Die kring word voltooi deur woede en verset, aflegging en verlies, tot oplaas by die afstandelike gelatenheid van 'n swygende, ingeligte en bewuste waarnemer wat haar *behoud* in doelbewuste onttrekking en afsondering vind.

Afgee

Ons het jou laat sak, *slo-mo* eenrigting
in eikehout. Gewigtig, dié ingaan,
klankloos amper, fyn piepgeluide beaam
die áfvoer na jou nuwe sesvoetvesting –

sinchronies met die grint van graaf teen klip.
Uit jou seuns se skowwe in reëlmaat, val
sooie geel oor jou en deur dampe stof
knak 'n lelie slapnek agteroor en glip

die diep gat in. Tog draal dié beeld,
nes jou geliefde kaalvoet kopdoekkoor
se begeleidingsrefreine oor en oor
teen die Matroosberg. Neem my gereeld

tot dáárdie afgrond. Miskien onthou jy wel
die Sint Josefs, jou trane toe jy my sluier aftel.

Uit: "Witskrif" (2014: 40)

Slagdag

Die roeshek
in die voerkamphoek
skree oop en toe
aan die skerpste speek:
my eerste slagdag.

Nie my pa se haas
of die rewolwerhand
deur hakiesdraad
teen die kop van die bees,
die vreemde stilte ná
sy breekval grond toe,
óf die lemme skríl teen klip,
slagmanne se vát om hewwe,
sekuur tussen vel en vlees,
sou só eksak wees,
só vas bly steek:

nés die hek
met die dier se haal:
onder my neus, nat metaal.

Uit: "Witskrif" (2014: 32)

Spys en dank

Random die etenstafel sit daar ses
fyn toegerus met lepel, vurk en mes,

die aptyte, knoppe op die maag,
teenoor die disse wat Pa moet behaag:

sonder onnodige klik op borde
skyn die saameet heel normale orde,

waar 'n man, eerste bedien as tafelhoof,
uitgeswel sit aan offers uit haar stoof.

Enigeen met fiemies leer gou-gou sluk
voor 'n lat of plat hand die saak kom skik.

Om dié tafel bly sý oplaas die spil
waarom als draai, die een wat honger stil.

Uit: "Witskrif" (2014: 28)

5.4 Du Toit se wit alfabet

Du Toit skryf vrye verse sowel as gestruktureerde verssoorte, onder meer variasies van sonnette en die distigon, sowel as kwatryne, tersines (in gedrukte versreëls, *sowel* as haar witreël-weergawe daarvan), die oktet, villanelle en nog ander. Uiteraard is daar by gestruktureerde versvorme neergelegde vormriglyne wat nie veel ruimte laat vir eksperimentele aanwending van 'n *wit alfabet* (soos geïdentifiseer en benoem deur Yra van Dijk) nie, anders as binne die riglyne van die spesifieke versvorm ter sprake.

Desnieteenstaande stal Du Toit genoeg *wit* uit waar dit moontlik en tersaaklik is en op effektiewe wyse, ook vanweë haar intuïtiewe skilderoog. Komposisie en plasing, wit spasie, wit pigment en genoegsame lig is deurlopend begrippe waarsonder dié digter (en skilder) in enige terme moeilik funksioneer.

In die meeste gevalle kan publiserende digters nie werklik reken of hoop op groter as normale **kopwit** in hulle publikasies nie. Ideaal gesproke, maar ook volgens konvensie, vra bundeluitleg één vers per bladsy en afhangende van verslengte is dit algemene praktyk om alle gedigte eenvormig hiervolgens uit te lê, en teen “normale” **kopwit**-hoogte bo aan die bladsy te bely. In die geval waar 'n digter 'n reeks verse het wat lengtegewys van so 'n aard is dat identiese addisionele speling bo aan die bladsy deurlopend moontlik is, én ruimer **kopwit** vir die digter funksioneel belangrik is, kan so 'n keuse uitgeoefen word. In Du Toit se geval *is* dit 'n potensiële opsie; 'n prominenter **kopwit** sal ongetwyfeld met die baie effektiewe verruimde **titelwit** (bespreking volg hieronder) konsolideer.

In die drie verse (onder 5.3 hierbo) “Afgee” (“Witskrif”, 2014: 40), 'n tipe sonnet, “Slagdag” (32), 'n vrye vers en “Spys en dank” (28), 'n distigon, is die **titelwit** gelykstaande aan drie versreëls, derhalwe groter as die normale. Anders gestel, Du Toit plaas drie **witreëls** as standaard tussen die titels van haar gedigte en die eerste versreël.

Die *stilte* wat dié ruim **titelwit** dra, is tekenend van 'n aantal herhalende sake van belang in die Du Toit-narratief. Naas die vermelde permanente **behoefte aan lig**, goeie komposisionele plasing en perspektief, representeer die *wit* ook haar deurlopende behoefte vir en verlange na oop ruimtes, die platteland, alle vorme en presentasies van wolke (ontvlugting en uitkoms), sowel as verwydering, onthegting, woede, verset, en afstandelike gelatenheid: die “wegstaan van”, afsondering.

Ten opsigte van die komposisionele plasing is die ruim **titelwit** by Du Toit ook 'n doelbewuste poging tot *fokus* en die *sentralisering en opstel van 'n gegewe*, naamlik die *gekondenseerde woede*. Dié fokus en plasing gee aan haar die voertuig (lees: beheer) én die *mag* om soos 'n kunstenaar in te tree, bestek op te maak en die inhoud van die vers tot objek *te reduseer of te verhef*: “Kyk, daar is dit!” Op hierdie wyse gee die **titelwit** die *mag* (vroeër ontnem) terug in haar hande en stel dit haar in *beheer* van die eksposisie, die inblik óf die eksodus.

Titelwit, só aangewend, verleen daardeur aan *haar* die *beheer* oor die hantering van die (soek- of kol-)lig, soos 'n beligtingsoperateur tydens 'n teaterproduksie. Die **titelwit** in hiérdie aanwending bied uiteindelik só ook die beskouingsruimte (“omstapruimte”) wat 'n besoeker aan 'n kunsuitstalling benodig om 'n beeld, 'n driedimensionele objek, van alle kante te beskou vir volledige bestekopname.

Die funksie van die genoemde **perspektief**-gewing raak hierin onontbeerlik. As beeldende kunstenaar is Du Toit 'n gewoontewaarnemer en analis van dimensies, afmetings, skale, diepte, rondings en skakerings, verdoeselings. *Perspektief* wat dus op hierdie wyse *struktureel* in haar verse verkonkretiseer word, deur onder meer die aanwending van 'n ruim **titelwit**, is per slot van rekening binne haar verwysingsraamwerk 'n logiese maatreël.

In die geval waar hierdie ruim **titelwit**, naas bogenoemde bespreking daarvan, oor die boeg van drie *ekstra witreëls* bespreek word, word nog betekenisimplikasies betrek. Aldus Yra van Dijk, dra **witreëls** *dieselfde* seggingstatus en drakrag *as 'n versreël*, ook het elke **witreël** 'n potensieel unieke *betekenisinhoud* (2005: 307). Om **drie** van hierdie betekenis-“versterkers” (lees: “amplifiers”) binne Du Toit se bekende narratiewe en wit grammatika te verreken, vermenigvuldig die geïmpliseerde segging betekenisvol en eksponensieel binne spesifieke verband.

In terme van *dimensies* en hulle waarde binne strukturele versvorm, is hierdie **titelwit** in sy gelykwaardigheid aan drie **witreëls** daarom ook gelykstaande aan 'n **tersine**. Daar volg dus 'n **volledige strofe se stilte** tussen die titel en die eerste versreël. In enkele verse word hierdie tersine van witreëls, naas die aanbod ná die gedigtitel, ook in ander posisies in die vers se strofepou aangewend, mét die implisiete betekenislading. Aangesien Du Toit ooglopend 'n witreëltersine ná haar gedigitels aanbied, voordat die gedrukte res van haar verse volg, kan daar afgelei word dat die invoeging van soortgelyke witreëlige tersines in die verdere verloop van die vers eweneens 'n berekende digtershand impliseer. Die “konstante” van witreëlige tersines in die Du Toit-gedigte verruim die aard van haar digvorme met 'n *elliptiese* onderbou.

Gestruktureerde versvorme *beperk*, oftewel, *reguleer* Du Toit se potensiële gebruik van **inspringwit**. Haar *vrye verse* sluit wel voorbeelde van **inspringwit** in, dog in 'n mindere mate.

So ook is **strofewit** gerig na gelang van die gekose versvorm. Die moontlikheid bestaan wel, waar toepaslik en in ooreenstemming met die beweegrede vir haar **titelwit**-gebruik, dat Du Toit die **strofewit tussen strofes** (en nié strofewit tussen gewone versreëls nie) mag “*verdubbel*” of *verruim*, na gelang van die betrokke vers. Hierdie verruiming se optimum binne “Witskrif” spesifiek, strek tot die bogenoemde driewitreëlige tersine. Die eerste en laaste aangehaalde verse toon nie voorbeelde van die genoemde strofewit nie; die witreëlige tersine is wel duidelik in die aangehaalde gedig, “*Slagdag*” (31).

Weer eens dra die gestruktureerde versaanbod by tot beheerde, “verwagte” standaard-**versreëlwit**, aangesien die meeste vaste versvorme 'n metrum vooropstel, wat “lang uitskietreëls” 'n kleiner waarskynlikheid gee. Hierdie struktuur-embargo op alternatiewe gebruiksmoontlikhede van *wit*, anders as die genoemde, het tot gevolg dat die meerderheid verse van Du Toit as soliede eenhede, stukke blokvormige vers (beelde/kunswerke op uitstalling) aandoen, wat dan slegs *horisontaal geaksentueer* word met verskillende aanwendings en invoegings van *wit*. Die uitsluiting van die *wit palet* aan “weerskante” van die vers as 'n tipe “vertikale” afbakening, soos deur versvorm bepaal, **intensiever** daarom die veelseggende **fokus** in die aanbod van die verruimde **titelwit** en ad hoc-witreëltersine in van haar verse.

Soos in die geval met **inspringwit** is daar genoeg voorbeelde van die **versreëlwit** in Du Toit se *vrye verse*. Waar dit gebruik word, is dié langer versreël in verhouding tot die res van die vers berekend funksioneel, byvoorbeeld, vir die aanduiding van klem of tydsverloop.

Ruim **eindewit** word feitlik 'n deurlopende resultaat “by default”, hier ook toe te skryf aan die voorkeur vir vaste versvorme. Die groot *wit* aanbod aan die einde van die meeste verse is ideaal in die ikoniese posisionering van die vers as geheel, as *afgeronde objek* wat met gemak beskou en ontleed kan word. Dié groot **eindewit** bied die leser ruimte vir nadenke, meditasie; dit bring ook mee dat onverwagse eindkoeplette of laaste verrassende, selfs ontstigtende versreëls, teen daardie agtergrond so funksioneel moontlik by die leser kan aandoen, insink en optimaal geassimileer word. Die feitlik universele ruim **eindewit**-aanbod dra by tot die verteerbaarheid van verse wat periodiek somber gegewens vinnig en effektief uit hul bewaardoeke ontbloom. Dié proses kan dan in genoeg

“lug en lig” geskied; die leser én die vers word genoeg asemhaalspasie gebied om die besigtigings te voltooi voordat verder beweeg en beskou word. Op simboliese vlak impliseer die ruim **eindewit** ook afstand, afgehandelde sake en aflegging.

Die kombinasie van oorwegend *vertikale vormbeheer* en *regulering van wit* (**inspringwit** en **versreëlwit**), met die gelyktydige *optimalisering* van die *horisontale wit* “moontlikhede”, vergestalt die tweeledige aard in Du Toit se narratiewe, waarin woede en verset gelyklopend met afstandelike gelatenheid beliggaam word, maar ook soms afgewissel word. Die *wit alfabet* **en** *grammatika* bly so in pas, in ooreenstemming met mekaar en ondervang en voed hierin ook siklisiteit.

6 Samevatting

Sedert die verloop en ontwikkeling van die moderne poësie het die leespoësie die luisterpoësie begin inhaal en het optimale poësieassimilasie toenemend **waarneming deur die oog** van die leser vooropgestel.

Die feit dat die poësieteks onmiddellik ikonografies te onderskei is van prosa- of ander soorte teks, is te danke aan die onderskeidende kenmerk van die genre-tipiese tekspatroonmatigheid en -plasing op die wit agtergrond van die bladsy. Die finale “*vorm*” waarin enige vers geset is en die leser via die bundel bereik, berus by die *digter se keuse* van teksplasing: elke letter, woord en leesteken. ’n Bladuitlegkunstenaar, setter of proefleser moet die digter se beslissings oor waar die “swart” van die teks op die “wit” van die blad geposisioneer word, in alle opsigte uitvoer. Hierdie verskil van ander tekste fundeer die belang en *bevestig* die prominensie en *betekeniswaarde en inhoud* van daardie *wit*.

Betekeniswaarde van die *wit* in die teks, anders as die blote perifere dekoratiewe waarde daarvan, word hierdeur bevestig. Die ondersoek van Yra van Dijk in haar doktorale tesis (*Leegte die ademt*, 2005) oor die “lewe” wat daar in die *wit*, of dan die “leegte/s” in poësieteks is, deurdat dit inderwaarheid asemhaal, bevestig vroeëre uitsprake en bevindings in haar kort samevatting dat “het **poëtiese van poëzie [schiult] in het wit [schiult]** dat het omringt en doordringt”.

Hierdie ondersoek stel voor dat die *ikoniese aanbod* van *wit* in poësie in enige taal universeel is, ook *universele inhoud* dra en derhalwe as ’n kodesistiem of taal, gelyklopend met die geskrewe teks gelees en vertolk kan word om ’n optimale poësielesing te fasiliteer. Die “taal” wat hier ter sprake kom, lei die ondersoek na die identifisering en begrip van ’n *wit alfabet*, en daaruitspruitend ’n *wit grammatika*.

Die *wit grammatika* is ’n sambreelterm wat die aanwesigheid van ’n *narratief* (onder meer van ’n bepaalde soort *stilte*) insluit. In elke digter se werk sal ’n narratief/we ’n unieke konteksmerker wees, hetsy persoonlik of psigies, sosiokultureel of ideologies, era- of gebeure-verwant. Kenmerkende *herhalende narratiewe* kan ’n potensiële *Lacaniaanse knoop*-gegewe impliseer of identifiseer.

Een van Van Dijk se bevindings dat ’n wit reël, oftewel *witreël*, dieselfde *betekeniswaarde* en funksie as ’n gewone versreël dra, is ’n insiggewende perspektief waarop hierdie ondersoek steun, ten einde

’n analise en betekenisinhoud uit die *wit* daar te stel. Ander geïdentifiseerde tegniese *soorte wit* wat ook deur Van Dijk in die ikoniese aanbod van poësie onderskei word, sowel as haar algemene model van 10 geëiende *funksies van tipografiese wit*, vorm die vertrekpunt waaruit hierdie ondersoek verskeie verklaarbare en konteksverwante betekenismoontlikhede bespreek.

Die belang en funksie van *wit ikonisiteit* in poësie word analogies in verband gebring met ander *kunsvorme* waar lig en wit *onontbeerlik* is en nie (meer, soos moontlik in die geval van die wit alfabet) bevraagteken word nie.

In hierdie ondersoek word strategieë bespreek oor hoe die toegewyde poësieleser sy/haar *leesvaardighede* van die wit alfabet en grammatika, asook van die narratief van die onsegbare, kan *optimaliseer*.

Twee gepubliseerde digters, die Suid-Afrikaanse **Petra Müller** (Afrikaans) en die Vlaamse **Miriam Van hee** (Nederlands, ook in Afrikaans vertaal) se identifiseerbare *narratiewe van stilte*, sowel as hul *ikoniese aanbod van wit* word bespreek. Op ’n praktiese vlak word enkele verse uit hul oeuvre hiervolgens ontleed. Enkele gedigte uit die ongepubliseerde Suid-Afrikaanse digter **Tania du Toit** (Afrikaans) se poësieportefeulje “Witskrif” (2014) vir die meestersgraad in Kreatiewe Skryfkuns word op soortgelyke wyse ondersoek en bespreek.

Hierdie ondersoek bevind dat elke gedig se betekenisoptimum finaliteit bereik in hoe vaardig en deeglik die poësieleser die wit ikoniese aanbod en bepaalde narratiewe deurgrond. Soos die “leegte/s” tussen woorde en reëls “asemhaal”, om Yra van Dijk se beeld te gebruik, word “lewe” in die *wit teks* slegs geobserveer indien die leser die wit as “lewend in die teks” eien, daarna dekodeer en *die dinamika* daarvan *interaktief betrek*. Hierdie geaksentueerde, vooropgestelde interaksie tussen die poësie en die poësieleser impliseer ’n *elliptiese gang*, waarsonder die optimum tekslesing beduidend verskraal. Die wit alfabet sanksioneer ’n wye, hoewel gefokusde, gekonsentreerde kontekstuele inlees om narratiewe te eien en te verifieer en bied die toegewyde poësieleser onkwantifiseerbare betekenismoontlikhede.

Die **universele taal van wit** in die ikoniese poësieaanbod het **baie dialekte**, waarvan die *narratief van stilte*, of die onsegbare, *nie die enigste* is nie, maar moontlik die meeste aangesigte mag hê.

Gelyklopend hiermee, vir die digter wat reeds 'n identifiseerbare narratief daargestel het, of selfs soos in Müller se geval, die narratief ondubbelsinnig benoem het, skep die wit alfabet boonop 'n terrein van intimiteit, van binnekennis aan die betrokke leser: die bekende kodes word 'n gemene deler, it "comes with the territory".

In ooreenstemming met Van Dijk se bevinding dat "het **poëtische van poëzie [schuilt] in het wit** [schuilt] dat het omringt en doordringt" (*Leegte die ademt*, 2005: 7), volstaan hierdie ondersoek daarmee dat die dekodering van die wit alfabet, wit grammatika, oftewel die wit ikonisiteit in onweerlegbare belang staan van die optimale poësieles en -begrip, sowel as die assimilasiëproses en dat laasgenoemde proses 'n interaktiewe, instemmende poësieleser impliseer en vooropstel.

7 Bibliografie

Bloom, H. 2004. *The Art of Reading Poetry*. New York: Harper Collins.

Boeken. s.a. "Overzicht > literatuur-geschiedenis > 18e-19e eeu > Woordeloos tot verhaal". Besoek 19 Augustus 2013. <http://www.verloren.nl/boeken/2086/264/5147/18e-19e-eeuw/woordeloos-tot-verhaal>. Hilversum: Uitgeverij Verloren.

Branden, W.J. 1997. "John Cage and the Architecture of Silence". *October 81* (Sommer): 80-104. Cambridge, MA (USA): MIT Press Journals.

Brink, A.P. (samesteller). 2008. *Groot Verseboek Deel I-III*. Kaapstad: Tafelberg.

Cage, J. 1961. *Silence: Lectures and writings*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.

Carstens, W.A.M. & Van de Poel, K. 2010. *Teksredaksie*. Stellenbosch: Sun Media.

Cloete, T.T., Botha, E. & Malan, C. (reds.) 1989. *Gids by die literatuurstudie*. Pretoria: HAUM-Literêr.

Cloete, T.T. (red.) 1992. *Literêre terme & teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.

Daiello, V. 2010. "(K)not an Impasse: Working through Lacanian Theory as Research Methodology". *Visual Arts Research* 36 (No. 71, Winter). Besoek 14 November 2013.

<http://nctear2013.ehe.osu.edu/files/2013/02/daiello-2010-knot-an-impasse-lacanian-theory-as-research-methodology.pdf>.

De Groot, A.W. 1946. *Algemene versleer*. Den Haag: Servire.

De Jager, P. & De Jager, S. 2013. "Die voorwaardes vir 'n effektiewe draaiboek", en "Die vervaardiging van films soos *Roepman*, *Verraaiers* en *Musiek vir die agtergrond*". Lesings tydens "En aksie! Kolligte op resente Afrikaanse Filmkuns"-seminaar (25 Oktober). Departement Afrikaans en Algemene Literatuurwetenskap, Universiteit van Suid-Afrika. Pretoria.

Dejonckheere, M. 2007. *Ieper (Ypres)*. Brugge: De Klaproos.

De Kock, H. 2011. "Om 'n sin van plek te kan hê". *Beeld* (12 Desember): 19.

Demets, P. s.a. "Miriam Van hee" (resensie). Besoek 9 Junie 2013.

<http://users.telenet.be/miriamvanhee/recensies1.html>.

De Vries, W. 2012. "Van hee se 'stil poësie' in Afrikaans vertaal". *Die Burger* (12 Maart).

Du Pré, L. & Eksteen, L. 1995. *Groot Afrikaanse Sinoniemwoordeboek*. Pretoria: J.L. van Schaik.

Du Toit, T. 2013. Telefoniese onderhoud met Riana Barnard, Tafelberg Uitgewers-publikasiehoof (11 Februarie).

Du Toit, T. 2014. "Witskrif": Poësieportefeulje uit essay vir MA-graad in Kreatiewe Skryfkuns, Universiteit van Kaapstad.

Eksteen, L.C. 1997. *Groot Woordeboek*. 14de uitgawe. Kaapstad: Pharos.

Encyclopedia of Lacanian Psychoanalysis. s.a. "Borromean Knot" from "No Subject". Besoek 31 Augustus 2014. http://nosubject.com/index.php?title=Borromean_Knot.

Encyclopedia of Lacanian Psychoanalysis. s.a. "Knot" from "No Subject". Besoek 31 Augustus 2014. <http://nosubject.com/index.php?title=Knot>.

Encyclopedia of Lacanian Psychoanalysis. s.a. "Sinthome" from "No Subject". Besoek 31 Augustus 2014. <http://nosubject.com/index.php?title=Sinthome>.

Encyclopedia of Lacanian Psychoanalysis. s.a. "Topology" from "No Subject". Besoek 31 Augustus 2014. <http://nosubject.com/index.php?title=Topology>.

Geggus, R. 1961. *Die wit in die poësie*. Amsterdam: Uitgeverij Heijnis N.V.

Hambidge, J. 2000. *Gender-konstruksies in die Afrikaanse letterkunde: 'n Ondersoek in kultuurstudies, literêre teorie en kreatiewe skryfwerk*. PhD-tesis. Universiteit van Kaapstad.

Hambidge, J. 2007. "Desperately seeking Susan Sontag: 'n Essay-verhaal". Besoek 24 Julie 2013. *LitNet*: <http://www.oulitnet.co.za/seminaar/jhsont.asp>.

Hambidge, J. 2012. "Nou flik 'n silwer stilte en volkome". *Versindaba*. Resensie. Besoek 26 Julie 2012. <http://versindaba.co.za/2012/07/26/resensie-om-die-gedagte-van-geel-petra-muller/>.

Hellinga, W.Gs, & Scholtz, H.V. 1955. *Kreatiewe analise van taalgebruik. Prinsipes van stilistiek op linguïstiese grondslag*. Amsterdam: Noord-Hollandsche Uitgevers Mij | Pretoria: J.L. van Schaik.

Human, J.F. 2007. *'n Kontrolelys vir die skryf en evalueer van dramadraaiboeke*. DLitt-tesis, Universiteit van Pretoria. Besoek 27 Oktober 2013. <http://upetd.up.ac.za/thesis/submitted/etd-11052008-105503/unrestricted/01chapters1-3.pdf>.

Ikink, H. 1959. *Op weg naar één uur. Gedichten*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Kannemeyer, J.C. 2005. *Die Afrikaanse literatuur 1652-2004*. Kaapstad | Pretoria: Human & Rousseau.

Kerr, J. s.a. *Sweet as photography* (Blog). "The importance of lighting in photography". Besoek 25 Julie 2012. <http://www.sweetasphotography.com/blog/the-importance-of-light-photography/>.

Koenen, M.J. & Drewes, J.B. 1977. *Verklarend handwoordenboek der Nederlandse taal*. 27ste druk. Pretoria | Kaapstad: Academica.

Kunst & Film: Meer Buitenlands Nieuws. 2007. "Hoor de stilte in de poëzie". *nrc.nl>archieff 2001-2010* (25 Januarie). Besoek 23 Junie 2012. http://vorige.nrc.nl/kunst/article1763687.ece/Hoor_de_stilte_in_de_poezie.

Kymin, J. s.a. "The importance of white space in web design with examples". Besoek 25 Julie 2013. <http://www.designyourway.net/blog/inspiration/the-importance-of-white-space-in-web-design-with-examples/>.

- Leopold, J.H. 1951-1952. *Verzameld werk 2 delen*. Van Eyck, P.N. & Polak, J.B.W. (reds). Brusse, Rotterdam. Amsterdam: Van Oorschot.
- Louw, N.P. Van Wyk. 1952. "Altyd moeiliker poësie?" *Die Huisgenoot* Deel 37 (No. 1599, 14 November).
- Louw, N.P. Van Wyk. 1958. *Swaarte- en ligpunte. Benaderings van die literatuur 1*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- McKee, R. 1998. *Story*. London: Methuen.
- Mouton, J. 2001. *How to succeed in your master's & doctoral studies*. Pretoria: Van Schaik.
- Müller, D. & Pistor, S. 2011. *Skryf Afrikaans van A tot Z: Die essensiële gids vir taalgebruikers*. 2de uitgawe. Kaapstad: Pharos.
- Müller, P. 1977. *Obool*. Kaapstad: Tafelberg.
- Müller, P. 2012. *om die gedagte van geel*. Kaapstad: Tafelberg.
- Oracle ThinkQuest. "Light in art". Besoek 25 Julie 2013. http://library.thinkquest.org/27356/c_index.htm?tbl-frame.
- Pakendorf, G. 2013. "Gunther Pakendorf lees 'Woordeloos tot verhaal. Trauma en narratief in Nederlands en Afrikaans'". *LitNet Akademies-resensie-essay* (25 April). Besoek 19 Augustus 2013. <http://www.litnet.co.za/Article/litnet-akademies-resensie-essay-gunther-pakendorf-lees-woordeloos-tot-verhaal>.
- Riccio, O.M. 2000. *The intimate art of writing poetry*. 2de uitgawe. New Jersey: Prentice Hall.
- Roberts, E.V. 1999. *Writing about literature*. 9de uitgawe. New Jersey: Prentice Hall.
- Roggeman, W.M. 1988. "Miriam Van hee". *Beroepsgeheim 6* (93-103). Opgeneem in DBNL 2002. Antwerpen: Paradox Pers. Besoek 2 Desember 2013. http://www.dbnl.org/tekst/rogg003bero06_01/rogg003bero06_01_0007.php.

SA Akademie vir Wetenskap en Kuns. *Afrikaanse woordelys en spelreëls*. 2009. 10de uitgawe. Kaapstad: Pharos.

Scheepers, R. & Kleyn, L. 2012. *Die Afrikaanse skryfgids*. Kaapstad: Penguin Books.

Stad Gent. s.a. "Over de wijk / Geschiedenis". Besoek 9 Junie 2013.

<http://www.gent.be/eCache/WOA/42/644.html>.

Staiger, E. 1946. *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich: Atlantis-Verl.

Starr, J. 2013. "Worcester's Tom Grady shows the importance of light in art". *GoLocalWorcester* (13 Julie).

Besoek 25 Julie 2013. <http://m.golocalworcester.com/lifestyle/worcesters-tom-grady-shows-the-importance-of-light-in-art/>

Stellenbosch writers. s.a. "Petra Müller". Besoek 9 Junie 2013.

<http://www.stellenboschwriters.com/mullerpetra.html>.

The physics classroom. s.a. "Light waves and color Lesson 2". Besoek 25 Julie 2013.

<http://www.physicsclassroom.com/Class/light/u1212c.cfm>.

Van der Merwe, C.N. 2012. "Losing the plot – trauma and the search for meaning". Lesing (24 Julie).

Universiteit van Stellenbosch. Besoek 20 Augustus 2013. <http://blogs.sun.ac.za/news/2012/07/24/losing-the-plot-trauma-and-the-search-for-meaning-lecture-by-prof-chris-van-der-merwe/>.

Van der Merwe, C.N., Mulder, E. & Ester, H. (reds.). 2012. *Woordeloos tot verhaal – Trauma en narratief in Nederlands en Afrikaans*. Stellenbosch: African Sun Media.

Van der Straeten, B. 2002. "Een plaats aan het raam". *De Tijd: Cultuur* (13 Maart: 20). Resensie. Besoek 9

Junie 2013. <http://users.telenet.be/miriamvanhee/img/raam.jpg>.

Van de Voorde, T. 2005. "Belgium, Miriam Van hee". *Poetry International Rotterdam* (28 Oktober). Besoek 9

Junie 2013. <http://www.poetryinternationalweb.net/pi/site/poet/item/866>.

Van Dijk, Y. 2005. *Leegte die ademt – Het typografisch wit in de moderne poëzie*. DLitt-tesis. Universiteit van Amsterdam.

Van hee, M. 2009. “Miriam Van hee – Bio-bibliografie”. Besoek 9 Junie 2013.
<http://users.telenet.be/miriamvanhee/biob.html>.

Van hee, M. 2011. *in plaas van die stilte*, vertaal deur Daniel Hugo. Pretoria: Protea Boekhuis.

Van Gorp, H. e.a. 1991. *Lexicon van literaire termen*. 4de uitgawe. België: Wolters-Noordhoff.

Van Niekerk, A. 2012. “Boek oor trauma ignoreer dan dié stories”. *Rapport* (5 Augustus).

Van Schalkwyk, P. 2013. “Over de gehele oppervlakte een veld”. *LitNet* Akademies-resensie-essay (17 Julie). Besoek 25 Julie 2013. <http://www.litnet.co.za/Article/over-de-gehele-oppervlakte-een-veld-alfred-schaffer-en-mark-rothko>.

Van Schalkwyk, P.L. 2011. “licht uit een ander seizoen”. *Literator* 32 (No. 3, Desember): 149-199.

Wellek, R. & Warren, A. 1956. *Theory of literature*. 2de uitgawe. New York: Harcourt, Brace & Co.

Wikipedia. s.a. “Belgium in World War I”. Besoek 2 Desember 2013.
http://en.wikipedia.org/wiki/Belgium_in_World_War_I.

Wikipedia. s.a. “E-book”. Besoek 7 Maart 2013. <http://en.wikipedia.org/wiki/E-book>.

Wikipedia. s.a. “Ghent”. Besoek 2 Desember 2013. <http://en.wikipedia.org/wiki/Ghent>.

Wikipedia. s.a. “Miriam Van hee”. Besoek 9 Junie 2013. http://nl.wikipedia.org/wiki/Miriam_Van_hee.

Wikipedia. s.a. “Oostakker”. Besoek 2 Desember 2013. <http://nl.wikipedia.org/wiki/Oostakker>.

Wikipedia. s.a. “White space: Visual arts”. Besoek 25 Julie 2013.
[http://en.wikipedia.org/wiki/White_space_\(visual_arts\)](http://en.wikipedia.org/wiki/White_space_(visual_arts)).