

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.

**Die digterlike gesprek by Johann de Lange:  
'n psigoanalitiese studie**

**Dawn Fritz (gebore Retief)**

**Proefskrif ingelewer ter voldoening aan die vereistes vir die graad van**

**DOKTOR IN DIE FILOSOFIE**

**in die Departement van Afrikaans en Nederlands**

**UNIVERSITEIT VAN KAAPSTAD**

**Januarie 2004**

**Promotor Prof. Joan Hambidge**

Ek, die ondergetekende, verklaar hiermee dat die werk in hierdie proefskrif vervat, my eie oorspronklike werk is wat nog nie vantevore in die geheel of gedeeltelik by enige ander universiteit ter verkryging van 'n graad voorgelê is nie.

**Handtekening:** signature removed

**Datum:** 10 Mei 2004

University of Cape Town

**Vir my ouers Harriet en wyle Jack Retief,  
my dogters Riette en Marié en  
my kleindogters Zahn, Cara en Mieke.**

**My dank aan:**

**Prof. Joan Hambidge, my promotor, vir eindelose geduld, deeglike nasienwerk en veral vir haar aansteeklike entoesiasme.**

**My eksaminatore, Professore Hein Willemse, H.J. Pieterse en Jaap Goedegebuure.**

**My vriendin, Ethyl wat nooit aan my vermoëns getwyfel het nie.**

**My tikster Huibré wat oor die jare 'n vriendin geword het, vir haar rekenaarvaardigheid en vermoë om agtelosige foute raak te sien.**

# INHOUD

	<b>Bladsy</b>
<b>1. Inleiding</b>	1
<b>2. Argetipes van digterlike skepping</b>	29
2.1 Inleidend	29
2.2 Flaminke	30
2.3 Aasvoëls	32
2.4 Bye	46
<b>3. Orpheus: Mitologiese motief</b>	56
<b>4. Die vader</b>	75
4.1 Aprilis en Wordende naakt	76
4.2 Jy't weggegaan	80
4.3 Die fles die word so bitter min	82
4.4 Lucifer	83
4.5 Piromaam	84
4.6 Die dye trek die dye aan	85
4.7 Beeld van 'n jeug: duif en perd	86
4.8 Die middag voel na warm as	88
4.9 Raka	88
4.10 Vier gebede by jaargetye in die Boland	90
<b>5. Die moeder</b>	94
5.1 Onderweg	94
5.2 Die motorfiets	95
5.3 Tuin	98
5.4 Heloise	100
5.5 Bergpaadjie, Meridiaan, Gaea en Antieke landskap	103
5.6 Sirkel	108
5.7 Kleim	111
5.8 Antieke wandeling	111
5.9 Sprokie, Kombuis van Hera en Geel grammfoon	116

<b>6.</b>	<b>Die sibbe</b>	134
6.1	Louw en Hambidge	134
6.2	Cussons en Hambidge	144
6.3	Hambidge en die psige	152
6.4	De Lange en Hambidge	167
6.4.1	Bloubaard en Jeffrey Dahmer	167
6.4.2	Poesie is 'n bloeiwyse	170
6.4.3	Kriptomnesie	173
6.4.4	Rusland en Ostranenie	179
6.4.5	Emily Dickinson	184
6.4.6	Die Dood	185
6.4.7	James Dean en Marilyn Monroe	189
6.4.8	Calvin Klein	192
<b>7.</b>	<b>Die uitgebreide familie</b>	194
7.1	Ingrid Jonker	194
7.2	Ina Rousseau	197
7.3	Ernst van Heerden	201
<b>8.</b>	<b>Slot</b>	206
	<b>Bronnelys</b>	240

# 1. INLEIDING

Die werk van Johann de Lange word as vertrekpunt in hierdie studie gebruik, maar die poësie van ander digters soos Sheila Cussons, N.P. van Wyk Louw, Ina Rousseau en Joan Hambidge, wat almal op een of ander wyse 'n invloed op De Lange uitgeoefen het, sal ook betrek word.

Die verband tussen psigologie en kuns ontstaan omdat die beoefening van kuns 'n psigologiese aktiwiteit is. Jung beweer dat kuns as sodanig (poësie in die geval van hierdie studie) vanuit 'n psigologiese perspektief benader kan word (1993 [°1966]:65 in *The spirit in man, art and literature*).

Die psige is in die verlede deur die Afrikaanse kritici grootliks geïgnoreer of nie as sulks herken nie. Veral die kanoniseerders het hulle hieraan skuldig gemaak. Werk van Elizabeth C.M. du Toit (1925–1964) 'n sielkundige van beroep, wie se belangstelling deeglik in haar poësie manifesteer, is byvoorbeeld deur D.J. Opperman vir publikasie in *Groot Verseboek* verwerp. Eweneens skryf Kannemeyer (1983 Vol. II:209-210) vir Du Toit in een sin af. Ronel Foster en Louise Viljoen stel die balans in *Poskaarte* (1997:51) reg met die plasing van “Die appelboom, die gesing en die goud” uit *Towertuin*, 'n gedig wat die vermoede laat ontstaan dat Ingrid Jonker met die werk van Du Toit bekend was. Die erfenis van Du Toit vind dan ook neerslag in De Lange (1990:64-65) se “Ingrid Jonker (1933–1965)”.

Jung se kommentaar oor die herontdekking van 'n digter wie se werk oudmodies geraak het, kan toegepas word op 'n digter soos Elizabeth C.M. du Toit, omdat haar werk aan die lig gebring word nadat dit in die verlede misken is. So iets gebeur, skryf Jung (1993 [°1966]:77)<sup>1</sup>, wanneer ons bewuste ontwikkeling 'n hoër vlak bereik vanwaar die digter ons iets nuuts kan vertel. Slegs 'n hernuwing van die gees van die tyd maak die ontginning van die “nuwe” betekenis, wat altyd in die digter se werk teenwoordig was, moontlik.

As in ag geneem word dat water die onbewuste simboliseer, is dit tans, aan die begin van die Eeu van Aquarius, gepas dat die psigoanalise by 'n studie van die Afrikaanse poësie betrek word. Hierdie studie wil psigoanalitiese aspekte belig en dit van toepassing maak op die

---

<sup>1</sup> Tensy anders aangedui, is alle vertalings of parafrases uit die Engels deur my – D.F.

digkuns wat binne 'n postmoderne beweging, poësie as gesprek, interteks en voortdurende proses sien, eerder as 'n afgeslote entiteit of objek. Soos Chr. J. van Geel dit in sy "Ars Poetica" stel:

Waar puin ligt en een oude fiets  
keerde mijn schoen een kistje om,  
ik keerde op mijn schreden,  
keerde het om, ik dacht misschien  
ligt het toch liever andersom.

*Spiegel van de moderne Nederlandse poëzie* (1992 [°1979]:276)

Die spore van voorgangers is in die poësie van jonger digters wel waarneembaar, al sou De Lange dit in "Indruk" anders wou hê, laasgenoemde waarskynlik vanweë wat Harold Bloom (1997 [°1973]) die *anxiety of influence* noem:

INDRUK<sup>1</sup>

die bloubok is van die aarde af  
waar lê die spore van sy draf  
bewaar die sagte gras  
nog sy vorm die volgende dag.

*Vleiswond* (1993:43)

Met 'n soortgelyke beeld huldig W.B. Yeats in "Memory" egter 'n teenstellende standpunt:

... the mountain grass  
Cannot but keep the form  
Where the mountain hare<sup>2</sup> has lain.

Yeats (1967 [1933]:168)

Hambidge skaar haar by Yeats wanneer sy in die slotstrofe van haar "Indruk" oor 'n verlore geliefde sê:

Ek verlang nie meer na jou nie.  
Dink ook nie juis meer aan jou nie.  
Tog bring elke verdwaalpad van herinnering

'n klein, futiele memento.

Ouro Preto

*Verdraaide raaisels* (1990a:15)

Bloom (1997 [°1973]:11) se teorie van die *anxiety of influence* is vir hom sentraal tot poëtiese

<sup>1</sup> Gedigte wat in die geheel aangehaal word, is van hul titels voorsien en word voorafgegaan en opgevolg deur reëlwit.

<sup>2</sup> Dit is interessant dat die primitiewe Winnebago Indiane teësinnig was om haas prys te gee toe die Christendom hul stam bereik het. Vir hulle was haas, argetipiese heldefiguur, kultuurheld sowel as verlosser, stigter van menslike kultuur en herskepper (Jung 1990 [°1964]:113).

bewussyn. Hy beweer onder meer dat die skaduwee wat deur voorgangers gegooi is, meer dominant geword het vanweë die toenemende subjektiwiteit van poësie. Die “vrees vir invloed” is Bloom se weergawe van die terugkeer van wat (op Freudiaanse wyse) in die onbewuste van die skrywer onderdruk is.

Omdat die geskrifte van Carl Gustav Jung die toepaslikste is vir die psigoanalitiese bestudering van die taalnetwerk van die digterlike “familie” waaraan De Lange behoort, sal hierdie ondersoek vanuit ’n Jungiaanse perspektief benader word. Sherry Salman (1998 [°1997]:53) stel dit dat die sentrale metafoor van Jung se siening van die psige die *dialog* tussen die bewuste en die onbewuste is. Die dialog steun op self-regulerende terugvoerstelsels tussen outonome onbewuste fenomene en die ego (die bewuste) se deelname, sowel as ’n wisselwerking tussen subjek en objek, psige en materie. ’n Belangrike element van die Jungiaanse perspektief op die psigoanalitiese proses is dat dit ’n konstruktiewe bydrae kan lewer tot postmoderne dekonstruksie van die subjek-objek digotomie. Dáárby verduidelik Jung (Storr 1995 [°1973]:116) sy term individuasie sowel as die tegniek van aktiewe verbeelding, waarvan albei die gaping tussen die bewuste en die onbewuste oorbrug, in taal soortgelyk aan dié van kunstenaars en uitvindings. En vir Hambidge is poësie “die onbewuste taal” (1989c:33).

Individuasie is ’n sleutelbegrip by Jung. Vir hom is dit ’n groeiproses met psigiese heelheid as einddoel. Die mandala kan volgens hom die *argetipe van heelheid* genoem word [sy klem] (C.W.<sup>1</sup> 9(i):par. 715). Die Sanskritwoord *mandala* beteken sirkel. As psigologiese fenomene verskyn mandalas spontaan in drome, in bepaalde toestande van konflik en in gevalle van skisofrenie. Dikwels omring die sirkel ’n viertal of ’n veelvoud van vier in die vorm van ’n kruis, ’n ster, ’n vierkant, ’n oktogoon ens. (C.W. 9(i):par. 713). Die mandala is vir Jung ’n beeld van die Self wat die potensiaal vir heelheid verteenwoordig. In skilderye wat Bettie Cilliers-Barnard op gevorderde leeftyd skep, kom mandalas telkemale te voorskyn. Die rede hiervoor is dat kunstenaars ’n groot potensiaal vir verselwing besit en op hoë leeftyd nader beweeg aan die einddoel van die psige, naamlik heelheid.

Die woord Self word deurgaans in hierdie studie met ’n hoofletter geskryf om te beklemtoon dat dit in die Jungiaanse sin gebruik word, naamlik dat dit die bewuste en die onbewuste insluit. Vir Jung (C.W. 9(i):par. 315) het die ego slegs te make met die bewuste. Die *hele*

---

<sup>1</sup> C.W. verwys deurgaans na Jung, C.G. (1957-1979) *Collected works*.

persoonlikheid [sy klem] sluit egter die onbewuste sowel as die bewuste in. Daarby sien Jung die Self nie as subjek nie, maar as objek omdat die onbewuste komponent van die Self slegs deur middel van projeksie tot die bewussyn kan deurdring. Die Self, sê Jung, is die eindproduk van die psige en die individuasieproses (Huskinson 2000:21).

In “Ex unguine Leonem” (Louw 1987b [°1962]:12) is die woord “sirkel” ’n verwysing na die mandala wat in die gebruik van “sfeer-self” onderstreep word.

Ek vind op hierdie aarde soms ’n volte ...  
my brein die kry die waan  
dat ek, omdat ek altyd sirkel sien,  
die sfeer-self kan verstaan.

Wat ek van mense of van God wil meen,  
word in *my* dofheid dof.  
Iets staan in sterre-en-helderte geskryf,  
en ek skryf ná in stof.

Jung beweer dat die individuasie-proses op ongeveer ses-en-dertig jaar ’n aanvang neem en dat dit gekenmerk word deur ’n toenemende blik na binne. Dit behels ’n waarneming van en gehoorsaamheid aan die manifestasies van die onbewuste, d.w.s. drome, en fantasieë. In “Vir julle, ’n brief” sê Cussons:

En nou gaan ek my laat sink in die dieptes van die slaap –  
wat so interessant was vir Carl Gustav Jung –  
waar die bevoorregte siel  
kan ervaar in soveel verskillende gedaantes  
die altyd aanwesige rilling wat werklik is: Syn.

*Die knetterende woord* (1990:69)

Juan Ramon Jiménez verwys in sy vers na die water van die onbewuste soos volg:

#### DIE SLAAP

Die slaap is soos ’n brug  
van vandag se nou  
tot môre se later.  
Daar onder, soos ’n droom,  
stroom die water.

*Spaanse dans* (1992 [°1991]:31)

En van drome sê hy:

Miskien in drome ...

miskien in drome, het die hand  
van die groot Saaier van Sterre  
die soet vergete ver musiek laat ruis  
soos ’n verlore noot ’n reusagtige lier

en nou bereik dié nederige golf ons lippe  
met 'n paar woorde, diep en waar en eg.

*Spaanse dans* (1992 [1991]:32)

Die mens ervaar betekenisvolle drome op kritiese tye van sy lewe, byvoorbeeld met die aanvang van die middeljare (vir Jung op ses-en-dertig tot veertigjarige ouderdom) én wanneer hy bewus word van sy naderende dood (C.W. 8:par. 555). Sulke oomblikke, wanneer universele wette van die menslike lot d.m.v. drome inbreek op strewes, verwagtinge en menings van die persoonlike bewuste maak, (wat slegs 'n deel van die hele persoon is), noem Jung stasies langs die pad van die individuasiëproses (C.W. 8:par. 557). Die proses word ook nooit voltooi nie, want persoonlikheid as die volkome realisasie van ons hele wese is 'n onbereikbare ideaal (C.W. 17:par. 291). Individuasie is ook nooit eenvoudig nie: Jung beweer dat die herontdekte onbewuste dikwels 'n werklik gevaarlike effek op die ego [die bewuste] het. 'n Bevryde onbewuste kan die ego opsy stoot en dit oorrumpel op dieselfde wyse as wat die ego die onbewuste voorheen onderdruk het (C.W. 8:par. 183). Elders sê Jung dat die verzet teen die verlamme greep van die onbewuste die mens se skeppende potensiaal oproep. Dit is dan volgens hom die bron van alle kreatiwiteit. Maar heroïese waagmoed word vereis om hierdie kragte teen te staan en die skat van hulle weg te ruk (C.W. 5:par. 523).

Dit blyk dat hier sprake is van wat Cussons in *Die swart kombuis* "heilige geweld" noem ("Karmeliet in haar sel" 1978a:64). Jung vra trouens die vraag of die Self 'n simbool van Christus is of andersom, of Christus 'n simbool van die Self is (C.W. 9(ii):par. 122). Hambidge het moontlik, bewustelik of onbewustelik, laasgenoemde stelling van Jung in gedagte gehad toe sy die gedig "Skisofreen" geskryf het. Die mandala is trouens beeld van die Self wat die potensiaal vir heelheid verteenwoordig en in gevalle van skisofrenie verskyn (kyk p. 3). Die eerste strofe van "Skisofreen" volg:

In die Middeleeue  
sou hy saam met Teresa van Avila  
en die kaalvoet Karmeliete  
deur die vuur kon loop  
sy kop toekluister soos daardie nonnetjie  
En haar kapelletjie bedags snags bid  
in ekstase sy Meester sien – hande uitgestrek.  
[...]

*Bitterlemoene* (1986:48)

Aktiewe verbeelding is eweneens 'n vorm van fantasie waarin die onbewuste gemanifesteer word. Dit is 'n manier om in 'n staat van wakkerheid 'n aktiewe dialoog daarmee te voer. In

'n ontspanne toestand van semi-beswying word 'n beeld (afkomstig van 'n droom byvoorbeeld) ondervra na sy oorsprong, betekenis ens. asof dit 'n ander persoon is (*The Cambridge companion to Jung* [Glossary] 1998 [°1997]:314). Vir Hambidge (1989b:52) is drome “teater met 'n onbewuste teks”.

In navolging van J.H. Leopold noem T.T. Cloete (1970:167 e.v.) aktiewe verbeelding “dromende denke” en vir hom is dit 'n bron van skepping. Hambidge (*Ewebeeld* 1997:42) beklemtoon hierdie gedagte:

Die gedig kan soms  
die ervaring vooruit loop;  
die magiese aspek  
van hierdie proses  
kan helaas nie besê word.

dromende denke, noem 'n digter  
hierdie private, waansinnige  
proses  
waarvan net die beoefenaars weet  
hoe verslawend, dikterend,  
oorrompelend  
dit is:

die gedig droom die digter.

Haar gedig in *Gesteelde appels* oor dieselfde onderwerp volg:

#### DENKENDE DROOM

Irritasies in die oester laat groei  
'n wit pêrel; insgelyks broei  
iets op papier na 'n indruk.  
(Vir sommige musiek op die dek,  
4 vir ander 'n reddingsboei op die Titanic.)<sup>1</sup>  
5 Die bewer, landskaparties, laat op 'n boom  
sy tandmerke; my vingerafdrukke  
(in swart) skynbaar nie weg te droom.  
Dié proses sal 'n ongehoorde rym bring  
soos 'n beeld altoos bly ópdring.  
Die perfekte gedig,  
soos die perfekte moord,  
is meesal  
'n verlore droom.

Hambidge (1989c:20)

Sheila Cussons gebruik in “Digter I” ook die beeld van die pêrel in die oester as metafoor vir dig:

---

<sup>1</sup> Waar daar in die bespreking na spesifieke versreëls verwys word, word slegs daardie versreëls in die gedig genommer.

## DIGTER I

Ek praat nie veel, verkies die dink  
en skrywe soms iets neer met ink:  
van ek my ken knaag dit in my:  
die eelt wat in die oester blink.

*Die swart kombuis (1978a:44)*

Die parentetiese vierde en vyfde reëls in “Denkende droom” weerspieël Hambidge se sienswyse van waarom digters dig. Daar is reeds in “Nommer 1” (1989c:11) in dieselfde bundel deur die digter vasgestel dat “die bewer simbool / van die onbewuste” is. Die beklemtoonde woord “ópdring” in “Denkende droom” bevestig die aandeel van die onbewuste in die vers. As “landskaparties” laat die bewer dan sy merk op die gedig. Die onbewuste van hierdie digter is nie “weg te droom”. Dat die vingerafdrukke van haar onbewuste swart is, dui moontlik op die ink wat gebruik word om die vers te skryf. Die woord “swart” sluit ook aan by “irritasies”, “Titanic” en “moord” wat verband hou met vele van Hambidge se digterlike temas. Die negatiewe “swart” is ’n voorvereiste vir die “wit pêrel” wat die gedig is. In ’n latere vers “Ter wille van die edel vrug” met ’n inspeling op Elisabeth Eybers, is dit vir die digter “ónmoontlik” “om vingerafdrukke / blywend te veryl” (Hambidge 1989c:25). En Hambidge noem gedigte in “Tuin van aardse luste”, ’n vers wat deur Jeroen Bosch se skildery van dieselfde titel geïnspireer is, “die goue appels van my drome” wat deur “wrewel” ingegee is. Sy erken ten slotte die invloed van ander digters op haar poësie:

Kom na my tuin waar swartgal-gedagtes  
daagliks my gedigte in inferno bewaar.  
Kom proe my onthullings op papier,  
betower deur digters, poehete, poëtasters:  
alles, ja alles, word hier ge(open)baar.

*Gesteelde appels (1989c:57)*

Cussons deel die mening dat “dromende denke” met skepping skakel:

ID<sup>1</sup>

En in ’n halwe slaap het woorde  
steels na mekaar toe beweeg  
in verbasend nugter verbande  
en my uit my bloedswympie laat skrik  
om te sien hoe hulle vlug  
weg uit die wakker aandag  
wat weer eens vroom niks verklap  
van wat ek alles waag om te praat  
as ek dink ek beluister my nie.

*Die swart kombuis (1978a:63)*

<sup>1</sup> Freud noem die onbewuste die id (Freud 1991:21). Die ego, soos reeds aangedui, is dan die bewuste.

Hierdie verwantskap tussen die droom en die kunswerk wat in Freudiaanse sowel as Jungiaanse psigoanalise 'n sentrale rol speel, is vir hierdie studie uiters relevant. “[E]k droom”, 'n gedig van Annesu de Vos met sterk spore van Opperman en Louw, verwoord die verband tussen droom en gedig:

ek droom

dit gebeur nie meer baie dikwels nie:  
(hoewel hulle sê woorde word sleutels  
om die tronkdeure van ons  
surrealistiese onderbewussyn  
oop te sluit  
na binne waar gevangenes  
naglank sit en gedigte kap  
onder brandende oë gloeilampe  
ons  
kap beitelings klippe,  
vorm hulle na die vorm  
van ons buiende koppe  
afkyk, afkyk  
ónder die stil diep vloer  
donker spieël –  
woorde is klanke van beitels  
maar ook: swaar donker sleutels  
'n rinkelende ewigheid  
en die bewakers kan nie slaap nie

– durf nie hulle brandende oë  
toemaak nie  
want woorde kán ontsluit,  
en buite: die vryheid –  
) eerder abstraher ek,  
weet nie meer  
hoe hulle beelde bou nie;  
kan skaars die vorm  
van my kop onthou[.]

*Om vry uit te stap (1982:35)*

Die raad van “die wyse vrou wat weet van drome” aan die kunstenaar in Johan Myburg se “Ars poetica” uit die bundel *Kontrafak* is:

kerf jou drome uit in hout  
in mingerhout met knoppe en karbonkels  
totdat die gorilla/slang se kronkels stil lê  
in die stomp deur dié bedryf  
kry jy 'n greep styf om die keel van die lyflose  
so ontsnap jy aan die bese

*Myburg (1994:27)*

In Cussons se gedig “Onder die huid uit” (*Die knetterende woord* 1990:74) noem sy individuasie, “verselwing”. Die begin- en die slotreëls word aangehaal:

Gelokaas nou, kom onkeerbaar al hoe meer  
onder die huid, die mombakkies, die ánder ding uit: die Onbewuste.

[...]

Laat ek my kén dan, verlos my van die momding dan, hiér,  
in dié staat nog, dat ek kan spring uit smartlike voorlophede uit

in Ú in plótseling, vervulde, geheiligde verselwing in.

En in “Drieluik” verwoord sy die proses so:

III

My vuil, my stank wil ek uit my hê.  
Jaag dit nie weg nie: weg kom terug –  
Neem dit in U op, Grond van my wese;  
verwerk dit versoet dit tot kraakvars lewe.  
Aarde waarin alles wat boos is vergaan,  
verpulwer my fyn, verander my grondig  
tot stof waaruit ek opnuut kan kiem,  
kan verrys met my beste in my behou,  
eindelik myself, myself in U!

*Membraan (1984:52)*

Dit is opvallend dat die lede van die familienetwerk waarna hierbo verwys word, almal besonder bewus is van die menslike psige. Jung gebruik die woord “psige” om al die psigiese prosesse, bewus en onbewus, te omskryf (C.W. 6:par. 797). Vroeg in sy loopbaan het hy die psige ook die siel genoem (Samuels, Shorter and Plaut 1996 [°1986]:140). Ina Rousseau gebruik die woord “siel” om die betrokkenheid van die psige in die skeppingsdaad te verwoord. Die onbewuste word bereik deur ’n “watervlak” te breek:

MAKERS

Wind breek ’n watervlak  
op in miljoene blinkers

en klinkers en medeklinkers,  
in seldsame oomblikke,  
breek  
die siel se stilte  
tot ’n verwikkelde  
hoorbare stuk mosaïek.

*Heuningsteen (1980:9)*

Die woorde “mombakkies” en “momding” in Cussons se “Onder die huid uit” is ’n Jungiaanse verwysing na die argetipe van die masker of die *persona* (Latyn = akteur se masker). Jung (C.W. 9(i):par. 43) beweer dat elkeen wat in die spieël van die water [van die onbewuste] kyk, homself sal sien. So ’n persoon waag ’n konfrontasie met homself, want hierdie spieël vlei nie.

Dit weerspieël slegs getrou daardie realiteit wat nooit openbaar gemaak word nie, omdat dit bedek word deur die *persona*, die masker van die akteur. Jung beskou die *persona* egter as noodsaaklik vir die niepatologiese ontwikkeling van die individu, veral in die vermoë om 'n maatskaplike rol te speel. Maar hoe meer die ego met die *persona* identifiseer, hoe meer word die subjek wat hy blyk te wees. Op hierdie manier word die persoon ontindividualiseer [*de-individualized*]. Hambidge gee iets hiervan weer in die slotstrofe van “Anne Sexton”:

ANNE SEXTON

Maak toe jou oë –  
in die gekraakte spieël  
van die self (iewers ook  
gespel poësie)  
staar die einde  
ons wreed in die oog.

*Die anatomie van melancholie* (1987b:48)

Louw (1987b [°1962]:42 e.v.) beweer in “Armed Vision” uit *Tristia* dat wanneer die mens homself met 'n masker (of *persona*) “bewapen”, hy wegbeweeg:

weg van die klein, skuilende  
verontregte, verontwaardigde.  
ding: wat in die *looggat* [my klem – D.F.]  
afkyk: homself gaan bewapen.

Laasgenoemde beeld van die onbewuste as “looggat” word in sy gedig “Cartesiaan” (Louw 1987b [°1962]:8), gelyktydig met sy ontkenning van die bestaan daarvan, herhaal:

Ek is net lyf en gees, niks tussenin:  
niks van die skuim van “siel”, die *seppotroom* [my klem – D.F.].

Cussons stem nie saam nie en beantwoord in *Membraan* vir Louw met “Slaaplose nag” (Cussons 1984:11), 'n gedig wat só begin:

Hierdie Kaap: soos 'n spieël  
van die psige.  
net so buierig en onbestendig.

Dit blyk dat Opperman se siening van die onbewuste net so negatief is soos dié van Louw:

ONDERBEWUSTE

Ek wou dié dinge sien, maar strakke  
wit verskyn en beelde vlug teen vlakke.

soos by onverwagte aanslaan van die lig  
snags teen mure kakkerlakke.

*Engel uit die klip 1947-1950 (1950b:20)*

Louw (1987b [°1962]:93) kom egter later, weens wat hy die “gesplits” in die mens noem, tot ander insigte. Hy sluit XIII “Toe jy kind was ...” soos volg af:

Die aarde is nie *een*voudig. [my klem – D.F.].

“Wrede Landskap” in *Nuwe verse* is eweneens beeld van die onbewuste. Die eerste twee strofes volg:

Die garingbome steek orent  
uit hierdie wrede land  
en al sy lig is blink en koud  
die vingertoppe brand:

Die bloed wil na die wortels toe  
in salige verband  
met warmer water swart en dik  
diep in die donker land.

Louw (1987a [°1954]:2)

Cussons se beeld in “Uitleg” is soortgelyk maar meer positief. Ek haal die eerste strofe aan:

Die takke – veral teen die skemer  
sien jy dit duidelik – begin te kraal,  
en langs die donker poel het oornag  
aan die end van ’n dofgroen steel  
’n ongelooflike affodil ontplof.

*Die woedende brood (1983b [°1981]:14)*

Op soortgelyke wyse konstateer Pablo Neruda in “Walking Around”:

I do not want to go on being a root in the dark,  
hesitating, stretched out, shivering with dreams,  
downwards in the wet tripe of the earth,  
soaking it up and thinking [...].

(1975 [1970]:67)

En Lucebert skryf:

en mijn stem hij dartelt en klapwiek  
als een donkere boom aan de bron

*Spiegel van de moderne Nederlandse poëzie (1992 [°1979]:340)*

Ernst van Heerden bevestig met ooreenstemmende woorde in *Koraal van die dood* dat die bron van skepping die onbewuste van die kunstenaar is:

## DIE DIGTER

I

Die land is uitgedroog en winterblink,  
maar deur die dor Karoo se dongas sink  
sy oëskag tot waar die barre hart  
oordadig aan diep waterlote drink.

(1956:33)

Die bron van kuns is nie in die persoonlike onbewuste geleë nie, maar in die kollektiewe onbewuste. Johann de Lange se vers “As die maan haar spieëltjie” (*Snel grys fantoom* 1986:32) verwys na sy persoonlike onbewuste. Vergelyk in hierdie verband byvoorbeeld sy kortverhale *Vreemder as fiksie* (1996):

### AS DIE MAAN HAAR SPIEËLTJIE

As die maan haar spieëltjie / my visdam ophou  
watter gesig sal sy daarin sien:  
my Ouma grys voor haar Bybel en spieëlkas,  
stilskreiende Francis Bacon-skildery,  
die stil Oom Lood wie se beeld  
bly eggo soos 'n gewerskoot,  
somber tantes in 'n bitter huwelik,  
jong seuns verlief op briljante breine.  
skugter meisies deur hul broers bemin  
– gruwelik deel van my soos 'n moedervlek.

De Lange (1986:32)

In teenstelling met die persoonlike onbewuste, wat 'n dun laag onmiddellik onder die drempel van die bewussyn is (Jung 1993 [°1966]:80) en die persoonlike, private aspek van psigiese lewe bevat, is die kollektiewe onbewuste 'n dieper aangebore laag (C.W. 9(i):par. 3). Dit is 'n sfeer van onbewuste mitologie wat primordiale beelde as gesamentlike erfenis van die mensdom genereer.

In *The Relations between the ego and the unconscious* het Jung 'n positiewe siening van die onbewuste. Hy stel dit dat diegene wat nie die skatte wil prysgee wat in die kollektiewe onbewuste geberg word nie, op elke moontlike manier sal strewe om hul nuutgevonde kontak met die oerbron van die lewe te behou (C.W. 7:par. 260). Hambidge se siening van die onbewuste in “Paleis van Geheime” is ewe gunstig en in ooreenstemming met dié van Jung:

Die siel is 'n paleis vol geheime,  
legendes en mites – heerlike juwele  
vir ontdek.

*Verdraaide raaisels* (1990a:69)

Elisabeth Eybers is in “Emily Dickinson” ook positief oor die kollektiewe onbewuste:

deur donker skagte het sy afgedaal  
tot diepverborge bronne om die lewe  
kristalsgewyse, helder, op te haal.

*Die ander dors* (1950:18)

Die primordiale beeld of argetipe is konstant aanwesig waar skeppende fantasie uitdrukking kry (Jung 1993 [°1966]:81). Ongeag historiese verskille, is argetipes in elke individu aanwesig en die wyse waarop hulle verbeeld word, stem ooreen. Daar bestaan byvoorbeeld ’n universele parallelisme tussen mitologiese motiewe<sup>1</sup> (C.W. 9(i):par. 118). Jung skryf ook van die eenvormigheid van psigiese gebeurtenisse in tyd en ruimte (C.W. 8:par. 436).

Cussons sê in *Die knetterende woord*:

#### GESEGDE

Die net van die slaap vang die vis –  
antieke gesegde wonderlik waar  
want wat in die onbewuste swerm  
spoe! mōre in die lig uit, blinkend, dáár.

“Gesegde” (1990:14)

Visse is dikwels in drome [en daarom poësie] simbolies van die inhoud van die onbewuste (C.W. 8:par. 827). Dit is toepaslik om in hierdie verband die slotstrofes van “Die Koraalrif”, Eybers se vertaling van José-Maria de Hérédia se Franse vers *Le Recif de Corail* aan te haal:

Sy skubbekleed se blink glasuur geblus  
vaar deur die takke ’n vorstelike vis.  
In die deursigtige skadu dryf hy traag;

dan, met ’n vonkelende vinslag, stuur  
hy plotseling deur die kristal asuur  
rillings van perlemoer, goud en smarag.

*Neerslag* (1958:70)

In LXIII “Neuroses”, ’n gedig wat waarskynlik aan Cussons gerig is, verwys Louw in dieselfde verband as Cussons ook na ’n vis. Maar waar “Gesegde” die wonder van die psige weergee, skryf Louw spottend:

Ons dink en praat is deur-die-pis  
en niefers waar daar uitkom is;

---

<sup>1</sup> Mitologiese motiewe in die poësie sal mettertyd breedvoeriger bespreek word.



Die gedig “Grot” van Wilma Stockenström illustreer onder andere wat Jung individuasie noem:

#### GROT

In die grotte van die geheue  
waad ek deur waters  
wat sekerlik soet proe,  
sou ek my wou laaf.  
Omring deur gedroomde  
druipsteen van drome  
steek ek my hand  
in die koel herinnering.  
Dit kristalliseer tot  
onderwaterse gesteente.  
blinkend in verskuiwende  
skemerte: my hand,  
verhard tot water,  
my hand ’n lugter  
oou voor my uit te dra  
al verder agtertoe.  
Vingertoppe gloeiend  
belig ek na binne,  
tot binne-in die klip,  
die waterhart van klip,  
tot binne-in die droom  
heel, heel aan die begin  
van water en van klip  
en van afgekoelde vuur.

*Spieël van water* (1973:58)

Die herhaling van die woord “water” in verskeie vorms, bevestig die verwagting wat deur die titel van die vers geskep word, naamlik dat die spreker haar in die grot van die onbewuste bevind. Sy is omring deur “gedroomde” druipteen, en aan die einde van die gedig word die woord “droom” herhaal. Drome, soos kuns (in hierdie geval poësie) is manifestasies van die onbewuste. Die grotsfeer van die onbewuste word derhalwe ook met “droom-woorde” versterk. Die ervaring van die onbewuste is vir die digter aangenaam. Sy skryf van “waters / wat sekerlik soet proe” en sy steek haar hand in “die koel herinnering”. Vir Johann de Lange het die woord “koel” ’n ewe positiewe denotasie (Fritz 1998:16). Die woord “hand” wat vir Jung generatiewe konnotasies het (Cirlot 1995 [1962]:137) word in beide afdelings van die vers herhaal. Voor die dubbelpunt in reël 12 is die gedig metapoëties – die hand is instrument in die skep van die vers: “gedroomde / druipteen van drome [...] kristalliseer tot onderwaterse gesteente”. Die tweede deel van die vers handel eweneens oor skepping – hierdie keer die skepping van die Self.

Nadat Jung Richard Wilhelm se vertaling van die Chinese alchemistiese teks “Die Geheim van die goue Blom” in 1928 onder oë gehad het, het hy alchemie met die psige in verband gebring.

Hy het daarna die grootste deel van sy navorsing aan die begrip van die Self en die proses van individuasie (verselwing) gewy (Humbert 1996 [°1988]:63).

Die gedig wat “blinkend in die *verskuiwende skemerte*” [my klem – D.F.] geproduseer word, is die voorspel tot die verbeelding; op eg Jungiaanse wyse, van die alchemistiese proses van verselwing, waar heelheid (*totality*) van die psige bewuste en onbewuste omvat. Met introspeksie (“Vingertoppe gloeiend / belig ek na binne”) verskuif die skemerte, want lig is besig om tot die psige deur te dring. “All conscious nature looks for the light of consciousness”, skryf Jung (C.W. 11:par. 745) en Stockenström beklemtoon hierdie gedagte in die vers met haar ligbeelde.

Vanaf die perspektief van die bewuste is die skaduwee ’n minderwaardige komponent van die persoonlikheid en gevolglik word dit onderdruk. Maar, volgens Jung (C.W. 7:par. 78), moet dit bewustelik belig word om ’n spanning van teenoorgesteldes (*coniunctio oppositorum*) voort te bring waarsonder geen ontwikkeling moontlik is nie: “Life is born only of the spark of opposites”. Met die woorde “my hand, verhard tot water” en “die waterhart van klip” verwys Stockenström na die *coniunctio* waarsonder verselwing onmoontlik is.

Die “klip” in “Grot” is beeld van die *lapis* (alchemistiese steen, *philosophers’ stone*) “the panacea, the universal medicine [...] the tincture that transmutes base metals into gold” (C.W. 13:par. 133). Die *lapis* is verteenwoordigend van die idee van ’n transendentale heelheid wat ooreenstem met wat Jungiaanse psigoanalise die Self noem (C.W. 13:par. 134).

Ofskoon die Chinese alchemistiese teks nie die Self noem nie, suggereer die teks “die vuur wat deur die grot van leegheid woed” (Humbert 1996 [°1988]:63). Vuur is dan ook ’n simbool van transformasie van hernuwing en wedergeboorte (Cirlot 1995 [°1962]:105). Behalwe laasgenoemde konnotasies sinspeel “afgekoelde vuur” in die slotreël waarskynlik ook op die lyding wat volgens Jung nodig is om al die oorbodige psigiese elemente weg te brand wat die *lapis*, die goud wat beeld van die Self is, versteek. Die doel van individuasie is immers om enersyds die Self van die valse beeld van die persona te ontdoen, en andersyds van die suggestiewe krag van primordiale beelde te skei (C.W. 7:par. 269). Laasgenoemde oerbeelde vind neerslag in die laaste vyf reëls van Stockenström se treffende gedig.

Herder (1993 [°1978]:167) bevestig Jung se siening dat die see as bewaarplek van ontelbare

versonke skatte versteek in donkerte, ook vanuit 'n psigoanalitiese perspektief, die onbewuste verteenwoordig. Die digter skryf:

[...]  
een oor is diep om onder water mee te luister

Breytenbach (1967 [°1964]:43)

Jung konstateer dat bewussyn, ongeag hoe omvangryk, altyd die kleiner sirkel binne die groter sirkel van die onbewuste moet bly. Soos die see, lewer die onbewuste 'n eidelose self-aanvullende oorfloed van lewende wesens, 'n ondeurgrondelike rykdom (C.W. 16:par. 366). Hambidge verwys moontlik met “die buite-kring” in “Die Ryp Geel Kring”<sup>1</sup> (*Lykdigte* 2000:24) na laasgenoemde woorde van Jung.

De Lange sien in “Storm oor die see” die kollektiewe onbewuste as 'n bron van poësie, vgl. byvoorbeeld die woorde “oerromanse” en “oerbron”:

#### STORM OOR DIE SEE

'n sonnet

Die lug smeul van 'n oerromanse  
rookgrys donkerblou swart en aswit  
met die donker gloeiing van 'n son.  
Tussen lug en water is geen skans,  
elke ding is perlemoer en glit  
met die yshitte van 'n oerbron.

Iets hiervan laat my aan liefde dink:  
iets harder as gips en skitterwit,  
sagter en feller as hierdie son:  
als wat grys is, laat dit glim en blink.  
Medusa en Poseidon!

*Snel grys fantoom* (1986:10)

Die storm oor die see is vir De Lange die roering in die onbewuste wat geboorte gee aan die poësie. Waar ys die skeidslyn tussen die bewuste en die onbewuste aandui (Cirlot 1995 [°1962]:156), word die twee verenig in die woord “yshitte” in die slotreël van die eerste strofe. In die gedig kan die motief van die vereniging van teenoorgesteldes waargeneem word. Hambidge delinieer soortgelyke teenstrydighede in “Warmys”:

#### WARMYS

Dis nie die fakse onversend  
of die telefoon onbeantwoord  
of die tafel ongedek

<sup>1</sup> Meer oor hierdie treffende gedig later (p. 150-152).

wat 'n opskorting bedui nie.  
Jou warme hierwees, kortstondig,  
praat sterker in my geheue  
as die ysige aanwesigheid  
van die prefiks on-.

*Ewebeeld (1997:48)*

Laasgenoemde gedig verwys intratekstueel terug na “Gebreekte sonnet”<sup>1</sup>, 'n gedig met bowetone van De Lange, Louw en Cussons, asook dieselfde teenstrydighede. Die slot lui:

'n Foto van Pablo Neruda  
("hoe kort die liefde, hoe lank die herstel")  
langs sy geliefde, Matilde  
bring herinnering soos warmys terug:  
"die winter wat nie wou wyk,  
yk in elke gebroke vers".

Vanaand skryf ek die seerste reëls:  
onthou brand soos koue ys.

*Ewebeeld (1997:26)*

In 'n vers verteenwoordigend van haar belangstelling in die metafisika, gebruik Hambidge dieselfde aanhaling van Neruda:

#### SÉANCE

Teen my beterwete in  
probeer ek jou gesig oproep:  
en jou liggaam verskyn naak aan my  
skuimend  
in die ektoplasma van woorde  
(teen my beterwete in)  
herroep ek jou, jy  
wat my eens soveel ekstases besorg  
het en nou net die wete laat:  
hoe kort die liefde, hoe lank die herstel;  
geen liefde soos dié gaan verby  
solank die ektoplasma skuim.

*Donker labirint (1989a:51)*

Terwyl daar nog daarvoor geskryf word, kan die liefde nie verbygaan nie. Die slotvers van “Lectori salutem”, ook deur Hambidge, lui:

Op weg na waar-ook-al, beweeg my Voyager II ver  
weg van jou (alle telefoonkontak verbreek)  
met vele boodskappe vir jou oë:

<sup>1</sup> “Beeld van 'n jeug” (*Literator* v21(2):174) 'n gedig van De Lange wat na Louw se gelyknamige gedig (1987a:72-79) verwys en wat hy in sy subtitel 'n gebroke sonnet noem, is soos “Gebreekte sonnet” van Hambidge metapoëties. Dit is een van talle voorbeelde van die intertekstuele gesprek tussen hierdie digters. Laasgenoemde aspek sal later breedvoeriger ontgin word.

dis weer deurnagdiens met die poësie  
op hierdie ontydige uur, dag, minuut.  
Want lees: te lank die liefdestyd, te lank die berou ...  
Ek passer die aarde in my hand,  
daar vér waar jy blind vertoef  
en skryf ter wille van oorlewing  
my laaste verse in woede.

*Die verlore simbool* (1991:46)

Die aanhaling van Neruda kom uit “Tonight I Can Write ...” (1975 [1970]:33). Die Engelse vertaling daarvan is:

Love is so short, forgetting is so long.

Eweneens roep die sitaat die slot van “Wordende naak” (De Lange 1990:3) op:

hierdie verminderende uur wat yk,  
vermink, maar bly, en nie sal wyk.

En Hambidge se geestige “Stilportret” wat die bekende “Suiwer Wiskunde” van Louw in *Nuwe verse* (1987a [°1954]:26) eggo, dra ook by tot die intertekstuele gesprek:

#### STILPORTRET

Die uurwerk sidder stil. Die groen brommer  
zoem oor die reeds verrotte vleis, wat nooit gekou  
sal word, reeds groenspaan wys, verwelk en nooit verby  
hierdie verdomde uur sal kom.

*Hartskrif* (1985:32)

Daar sal nou in meer diepte na De Lange se “Storm oor die see” gekyk word (p. 17). Behalwe “yshitte” is daar in De Lange se “Storm oor die see” die jukstaposisie van “perlemoer en glit”; “harder” kom te staan teenoor “sagter”; en “grys” teenoor “glim en blink”. Volgens Jung (Hart 1998 [°1997]:94 e.v.) produseer die menslike psige spontaan beelde wat intrinsieke teenstrydighede weergee. Eweneens ontdek die psige maniere om oënskynlik konflikterende simboliese inhoud in te sluit. Hy beskou konflik as ’n inherente deel van die mens se psigologiese samestelling. Dit is ook onontbeerlik vir menslike groei: “[...] the work of becoming conscious will mean standing conflict” (Hart 1998 [°1997]:95). Laasgenoemde “becoming conscious” kan in “Storm oor die see” met die skeppingsdaad in verband gebring word.

Die metafoor van samesmelting van bewuste en onbewuste, onder meer versinnebeeld in die woord “yshitte”, wat in hierdie elfreëlige “sonnet” die skeppingsproses verwoord, word in die tweede strofe of “seksstet” uitgebrei tot die verwekking van die mitologiese gevleuelde perd Pegasus, simbool van digterlike inspirasie, deur sy vader Poseidon, god van die see. (Die “ys-”

van “yshitte” verwys moontlik ook na die feit dat Pegasus se moeder, Medusa reeds dood is wanneer sy bevrug word). Opperman se gedig “Nagstorm oor die see”, wat eweneens oor bevrugting gaan, word opgeroep by die lees van De Lange se vers:

#### NAGSTORM OOR DIE SEE

Het die onrustige see hom verwag,  
die groot grys voël van die berge  
sku uit die nag?

Sy silwerige vlerke het trillend verbree.  
krysend sy nartjie-rooi snawel  
gesteck in die see.

Toe styg hy op druppende vlerke en vlug  
met hese gesang  
na die berge terug.

*Negester oor Ninevé (1947:2)*

Die eenwording van Medusa en Poseidon in De Lange se “Storm oor die see” is volkome: “Tussen lug en water is geen skans”. Soos reeds aangedui, is water simbool van die onbewuste. Lug weer, hou verband met die asem van die lewe, derhalwe met die skeppingsdaad (Cirlot 1995 [°1962]:6).

Die geestelike en psigiese aspekte van digterlike skepping word insgelyks beskryf in teenstrydighede:

iets harder as gips en skitterwit,  
sagter en feller as hierdie son;  
als wat grys is, laat dit glim en blink.

Dit blyk asof hier ook sprake is van die duursaamheid van die poësie sowel as die verselwingsproses. Vergelyk in dié verband byvoorbeeld die woorde wat ook op ’n diamant van toepassing sou kon wees: “harder as gips”, “skitterwit”, en “glim en blink”. Die diamant is vir Jung (1990 [°1964]:208 e.v. en 217) simbool van beide heelheid en die kern van die individu, naamlik die Self. Soos reeds gestel, benoem die woord “Self” vir Jung onder meer die totaliteit van die mens, die somtotaal van die inhoud van sy bewuste en sy onbewuste (Jung 1998b [°1983]:242). Die Self reguleer innerlike groei tot die uiteindelijke rypwording van die persoonlikheid. Die skeppingsproses én die van individuasie word dus in “Storm oor die see” met mekaar in verband gebring. Derhalwe is die skeppingsdaad moontlik vir De Lange ’n tree in die rigting van verselwing.

Cussons se gedig met ’n soortgelyke titel, “Swaar storm in die aand” uit *Plektrum* is eweneens

metapoëties. In die slotreëls en veral in die woord “suikersweet” word die soet en die suur van die skeppingsproses vasgevang:

en halfpad tussen heerlikheid en huiwering gehang,  
hurk ek in die gloeilampgeel van my balkon-vertrek,  
'n insek in 'n valryp vrug se suikersweet gevang.

*Plektrum* (1981a [°1970]:18)

Soos by Müller (p. 14) is die simboliese mot ook in laasgenoemde aanhaling van Cussons teenwoordig as die mistieke, onbaatsugtige liefde van die Heilige Lig. Motte figureer eweneens as beeld in De Lange se “Selfmoord in 5 reëls”. Dit blyk dat die slot ook hier na die bosinlike verwys:

Hy val na die swart  
hart van die stad,  
na die swart hart van die vlam

*Akwarelle van die dors* (1982:37)

Volgens Cirlot (1995 [°1962]:108) is daar raakpunte tussen die vlam en die lig [moontlik die Lig]. En die Grieke het die gees as 'n vlag gloeiende lug voorgestel.

In “Beeldbou” (*Waterwoestyn* 1984:58) is De Lange se siening van skepping prosaïes, hoewel hy dit steeds met die psige in verband bring:

#### BEELDBOU

Elke digter  
is of id of ego:  
sibille of vakman:

die een se dinkwerk  
is beperk.  
die ander s'n  
ontspring legio.

'n Sleutelaspek tot 'n psigoanalitiese studie van digterlike skepping by Johann de Lange is die programgedig van die bundel *Wordende naak* (1990:1). Dit is gebaseer op werklike foto's wat geneem is gedurende die periode wat N.P. van Wyk Louw en Sheila Cussons 'n liefdesverhouding gehad het. Met dié vers word die vermoede van psigiese of digterlike “ouerskap” van De Lange bevestig. Waar hy in die slotverhaal van *Vreemder as fiksie* (1996:183 e.v.) die afskeid van sy biologiese ouers beskryf, verplaas De Lange, in Jungiaanse terme, die versaakte ouerskap op Louw en Cussons. Hulle word as 't ware gesamentlik hoof van sy uitgebreide digterlike familie. Dit herinner aan wat Freud 'n “familie romanse” noem.

Deur De Lange se herdigting van byvoorbeeld Louw se gelyknamige gedig “Wordende naakt”, die tweede van sy nagelate verse in *Tristia* (1987b [°1962]:138) en Cussons se antwoord, “Bedekte Naak” in *Die swart kombuis* (1978a:8), heraktiveer De Lange hierdie digters en gee hy nuwe lewe aan hulle poësie.

Dit blyk dat Cussons die verpersoonliking van Louw se anima is. Die anima en die animus is argetipes in die kollektiewe onbewuste. Daar is reeds genoem dat die argetipe volgens Jung ’n primordiale beeld is. Argetipes verskyn waar vrylik uitdrukking gegee word aan kreatiewe fantasie. ’n Argetipe is grotendeels ’n mitologiese krag. By nadere beskouing blyk dit dat argetipes vorm gee aan talle tipiese ondervindinge van ons voorgeslagte. Hulle is in der waarheid die psigiese oorblyfsels van ontelbare ervarings van dieselfde tipe. In elkeen van hierdie beelde is daar ’n klein stukkie menslike sielkunde en menslike noodlot, ’n oorblyfsel van al die vreugdes en smarte wat deel uitmaak van ons voorvaderlike geskiedenis en wat gewoonlik dieselfde beloop neem (Jung 1993 [°1966]:81-83).

Die kreatiewe proses bestaan in die onbewuste aktivering van ’n argetipiese beeld en in die fyn afwerking en vormgewing daarvan in die voltooide werk. Deur vormgewing vertaal die kunstenaar die primordiale beeld in die taal van die hede. Op hierdie manier maak hy dit moontlik vir die ontvanger (leser of kyker) om sy weg te vind na die diepste bronne (die oerbronne) van die lewe. Hierin lê die trefkrag van kuns. Net soos die eensydigheid van die individu se bewuste deur die reaksies van sy onbewuste (deur sy drome byvoorbeeld) reggestel word, kan kuns ’n proses van regstelling in die lewens van volke en epogge bewerkstellig. Die begrip “psigologiese kompensasië” is vir Jung belangrik. Omdat “alles wat lewend is” na heelheid strewe, is dit onvermydelik dat die eensydigheid van ons bewuste lewe gedurig reggestel en gekompenseer word deur die “universele wese” in ons – ’n wese wie se doelstelling die uiteindelijke integrasie van bewuste en onbewuste is, of anders gestel, die assimilasië van die ego deur wat Jung ’n wyer persoonlikheid noem (C.W. 8:par. 557).

Vir Freud word die onbewuste deur repressie geskep in ’n persoonlike proses wat uit geleefde ondervinding ontstaan. Jung se mening is dat die onbewuste weens sy kollektiewe basis inherente strukture besit wat moontlik sy inhoud bepaal of ten minste ’n groot uitwerking daarop het. Volgens hom kan die argetipes dus as “’n taal” gelees word. Laasgenoemde gedagte is grondliggend aan hierdie ondersoek van poësie wat direk of indirek met die werk

van De Lange in verband gebring sal word. Behalwe Jung, is Lacan in hierdie studie veral tersaaklik omdat hy beweer dat die onbewuste soos 'n taal gestruktureer is wat op indirekte wyse deur middel van beeldspraak en stylfigure, sowel as stiltes tot uiting kom (Lacan 1994 [°1977]:xxvii e.v.). Hambidge sluit “Conceit” af met die woorde:

'n woedende stilte  
tussen woorde

*Bitterlemoene* (1986:60)

En Jeanne Goosen sê:

Sal ek my woorde wegbêre in 'n laai  
en jou laat ontbreek  
omdat die stilte ook die woorde kan sê  
[...]

*Orrelpunte* (1975:14)

Haar kommentaar oor Gustav Mahler is:

As jy praat  
word jy 'n vreemdeling  
maar in jou stiltes  
ken ek jou weer  
en jubel  
[...]

*Orrelpunte* (1975:47)

Jung verbind depressie met regressie in sy generatiewe en verrykende aspekte. Dit mag veral, beweer hy, die vorm aanneem van *the empty stillness which precedes creative work* (C.W. 16:par. 373). En volgens Martin (1987 [°1955]:12) streef T.S. Eliot, soos Jung, bowenal na die skeppende aktiwiteit wat, soos hy dit stel, die anderkant van bewussyn beheer, die lewegewende simbool wat vanaf die onbekende opdrywe. 'n Fragment uit “East Coker” volg:

I said to my soul, be still, and wait without hope  
For hope would be hope for the wrong thing; wait without love  
For love would be love of the wrong thing; there is yet faith  
But the faith and the love and the hope are all in the waiting.  
Wait without thought, for you are not ready for thought:  
So the darkness shall be the light, and the stillness the dancing.

Eliot (1963:200)

“[T]he dancing” is 'n versinnebeelding van die skeppingsdaad (Cirlot 1995 [°1962]:76).

Die anima en die animus is argetipes wat soos 'n taal gelees kan word. Die anima ver-

teenwoordig die vroulike aspek van die man, terwyl die animus die manlike sy van die vrou versinnebeeld.<sup>1</sup> In die volgende vers stel De Lange dit so:

#### TEIRESIAS PRAAT MET HOMSELF

Hy't ons geman  
en – vrou, maar  
elkeen iets  
van die verlore  
ander laat behou,  
want niks is heel  
of was gebroke:  
ons is ewig  
teen onself  
verdeel  
en van mekaar verstoek.

*Wordende naak* (1990:56)

Jung (1990 [°1964]:180) beweer dat fasette van die anima geprojekteer kan word sodat hulle vir die man lyk na die eienskappe van 'n spesifieke vrou. Die teenwoordigheid van die anima is dan ook die oorsaak daarvan dat 'n man skielik op 'n sekere vrou verlief raak.

Wat Jung verder in hierdie verband sê, kan op Louw van toepassing gemaak word. Jung konstateer dat die projeksie van die anima in 'n passievolle liefdesverhouding 'n man se huwelik kan ontwig en tot 'n liefdesdriehoek met gepaardgaande probleme kan lei. In sy biografie van Louw dek Steyn (1998) hierdie kant van die Louw-Cussons-verhouding deeglik. Só 'n verhouding geskied nie volgens Jung om dowe neuter te wees. Die onbewuste wil 'n persoon dwing om te ontwikkel en homself tot volwassenheid te bring [d.w.s. te individueer] deur meer van sy onbewuste persoonlikheid in sy reële [bewuste] lewe te integreer.

Laasgenoemde groei geskied in vier stadia (Jung 1990 [°1964]:185). In die eerste verteenwoordig die anima instinktiewe en biologiese verhoudinge. 'n Romantiese en estetiese vlak wat steeds gekenmerk word deur erotiese elemente word in die tweede stadium bereik, terwyl die anima in die derde liefde (*eros*) tot geestelike hoogtes verhef. In die vierde stadium van ontwikkeling word 'n heilige en suiwer wysheid behaal. Louw se anima is in die tweede groeifase in “Wordende naak”, terwyl Cussons se animus in “Bedekte Naak” reeds ten minste die derde fase verteenwoordig.

---

<sup>1</sup> Volgens die jongste psigoanalitiese navorsing is 'n anima sowel as 'n animus in elke persoon aanwesig (Samuels 1990:213 e.v.). Uit eie ondervinding moet 'n mens instaan vir die waarheid van hierdie stelling.

Cussons se meerwaardigheid word ook in De Lange se “Wordende naak” weerspieël. Louw word as ’t ware in die tweede en derde strofes van die eerste deel afgeskryf. Miskien wil De Lange hiermee onder meer Louw se invloed op sy werk, waarvan daar in die eerste strofe spore is, ontken. Hierdie miskiening van Louw kan ’n manifestasie van die “angs van invloed” wees. Die geding met Louw wat telkens in gedigte deurskemer, dui miskien ook, à la Bloom en via Freud, op ’n oedipale dryfveer. In teenstelling met De Lange se houding teenoor Louw is De Lange se gedig deurtrek van die mistisisme wat in Cussons se “Bedekte Naak” verwoord word.

Die tydsgewrig waarin die verhouding tussen Louw en Cussons afspeel, sowel as Louw se politieke belangstelling word in “Wordende naak” verbeeld deur “’n Stalingrad wat vyandig glimmer”. (Vrees vir die kommunisme het destyds hoogty gevier). “’n Stalingrad” is egter ook ’n literêre verwysing na die vervreemding (*ostranenie*) van taal wat die Russiese Formalisme as kenmerk van die poësie uitgewys het. In “Rooi Vlag”, in ’n bundel opgedra aan Johann de Lange, skryf Hambidge:

[...] ostranenie  
om die muutgevormde bekende  
vreemdkouend te laat klink  
[...]

*Interne verhuising* (1995:25)

Met sý verwysing wil De Lange ook die gedeelde belangstelling van Louw en Cussons in die poësie beklemtoon, sowel as die persoonlike vervreemding tussen hulle.

Die woord “nerf” in “Wordende naak” impliseer die onvermydelike pyn verbonde aan die beëindiging van ’n verhouding en die pyn van Cussons se “vuurproef”. Pyn is eweneens opgeslote in “hierdie verminderende uur<sup>1</sup> wat yk” in die slotstrofe, terwyl “windverbleikte verf” en “skilferende son” op die einde van die verhouding dui.

Die slotstrofe van die vierde strofe van deel een “’n Spook het Emily Brönte gebrand?” [*sic*] het onverbloemd betrekking op die psige. Eskimo-stamme noem die onbewuste “die spookland” (Jung 1990 [1964]:177). Die verwysing na die skrywer Emily Brontë dui op die feit dat haar karakter, Heathcliff in *Wuthering Heights*, die verpersoonliking van haar animus is. Die

---

<sup>1</sup> Hierdie woorde herinner aan Cussons (1981a [1970]:6) se “Twee Winter-akwarelle van Amsterdam”. En Hambidge sluit met ’n aanhaling aan by Louw, Cussons en De Lange in “Gebreekte sonnet” uit *Ewebeeld* (1997:26).

anima-animus-gesprek tussen Louw en Cussons word dus in “Wordende naak” voortgesit.

Cussons het reeds in “Die loseerder” na haar animus verwys in ’n gedig wat De Lange as interteks gebruik:

Ek het ’n spooksnaar aan my luit  
ek het ’n spookminnaar  
ek het ’n mak huisspook  
net soos Emily Brontë.

As ek nog iets aards wil sing  
tokkel hy tussenin  
[...]

Cussons (1978a:54)

Met “spookgesig” wat “loop in elk slaaplose gedig” in De Lange se vers (strofe 5) en die woord “aards” hierbo word dit duidelik dat Cussons se animus die verpersoonliking van Christus is en nie van Louw nie. Laasgenoemde gedagte word in “Wordende naak” onderstreep deur die woordspeling op Louw se noemnaam “Wyk” in die slotreël.

In die vierde strofe van “Wordende naak” impliseer die digter dat dit vanweë die optrede van Cussons se animus was, dat sy ongeskonde (“heelhuids”) uit die verhouding kon tree. Die woord “heelhuids” kry ’n ironiese kleur wanneer dit gelees word in samehang en in teenstelling met Cussons se mistisisme en haar geskiedenis van verminking – (“’n vuurproef in ’n vreemde land”). Die woord “vermink” in die slotstrofe van die gedig is relevant.

De Lange self vind in verskeie gedigte aansluiting by Cussons se mistisisme. Dáárby is De Lange se keuse van geestelike moeder moontlik ook geleë in die ooreenkoms met sy werklike moeder wat “Rooms-Katoliek groot geword het” (*Vreemder as fiksie* 1996:190). Louw weer beskou homself as “klipwerker” in *Nuwe verse* (1987a [°1954]:35), terwyl De Lange se eie vader ’n bouer van beroep was wat “steen / op steen kon pas” (*Snel gryns fantoom* 1986:35).

Die “Wordende naak”-netwerk wat deur Louw met “Wordende naakt” begin is, sluit ook Hambidge se “Vrou in frokkie” in. Die vers is *na VWL* geskryf en roep “Man in Frokkie” uit *Tristia* op (Louw 1987b [°1962]:18). Maar waar Louw se vers met ’n Christelike verwysing sluit, eindig Hambidge s’n metapoëties:

Die digter in haar gedig lê  
bloot en oop voor jou takserende oog.

*Ewebeeld* (1997:24)

Lacan se teorie van *méconnaissance* (nabootsing of mislesing) is vir hierdie studie tersaaklik. In sy inleiding tot *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* verduidelik David Macey dit soos volg: Tussen die ouderdom van ses en agtien maande (die spieëlfase) gewaar die suigeling sy spieëlbeeld. Die baba wat nog nie kan praat nie en wat nog volle motoriese beheer moet verwerf, sien 'n verenigde of unitêre beeld en identifiseer met iets wat onwerklik is. Die spieël reflekteer wat die baba nog moet word: 'n geïntegreerde eenheid. Die kind groet sy weerspieëling met groot blydskap, ofskoon hierdie eerste selfpersepsie noodwendig in die persepsie van 'n ander (in hierdie geval 'n refleksie) gegrond is. Op hierdie wyse word die weg gebaan vir latere identifiserings gebaseer op die assimilasië van die eienskappe van die ander. Vir Lacan openbaar laasgenoemde die subjek se fatale neiging om met die ego, of anders gestel, met die spieëlbeeld te identifiseer (Lacan 1994 [°1977]:xvii).

Lacan konstateer dat die ego nie beskou moet word asof dit op die persepsie-bewussyn-sisteem gesentreer is, of deur die realiteitsprinsipe georganiseer is nie. Daar moet met die begrip *méconnaissance*, wat die ego in al sy strukture karakteriseer, begin word (Lacan 1997 [°1977]:6).

But for me the decisive signification of the alienation that constitutes the *Urbild* [oerbeeld] of the ego appears in the relation of exclusion that then structures the dual relation of ego to ego. For if the imaginary coadaptation of each by the other should result in the roles being distributed in a complementary manner between the notary and his client, for example, the identification precipitated from the ego to the other in the subject has the effect that this apportionment of functions never constitutes even a kinetic harmony, but is established on the permanent 'you or I' of a war involving the existence of one or other of the notaries in each of the subjects (Lacan 1997 [°1977]:138).

Dit blyk dus dat Lacan se siening van *méconnaissance*, wat hierbo uiteengesit is, naamlik dat die ego deur nabootsing of mislesings van ander ego's gekonstrueer is, relevant is vir "Wordende naak." Hierna sal dit ook toegepas kan word in ander digterlike netwerke. Hierdie studie wil dus buite die formeel-strukturalisme beweeg ten einde poësie te lees as 'n gesprek tussen gedigte en 'n soeke na selfbewussyn. Die psigoanalitiese benaderings wat toegepas sal word op die poësie van Johann de Lange en sy digterlike "familie" is tot 'n mate 'n kartering van die Afrikaanse poësie. Poësie wat so gelees word, word 'n kollektiewe bewussyn van kennis. In "Vir Juan" stel Sheila Cussons dit so:

Daar is nie digters of digteresse nie  
Slegs een enkel poësie

*Die knetterende woord* (1990:71)

Vir H.J. Pieterse is die gedig in “Rāga” (2000:32) “my gespinde woordtapyt”. In hierdie studie sal die woordtapyt egter ver wyer strek. Daar sal ’n woordtapyt van poësie gespin word met die werk van Johann de Lange as kern. Sy digterlike verhoudings, sowel as die interrelasies tussen die poësie van digters wat hom ontroer en beïnvloed, sal ingewef word met die sy van die psigoanalise op ’n doek van ’n gemeenskaplike onbewuste.

University of Cape Town

## 2. ARGETIPES VAN DIGTERLIKE SKEPPING

### 2.1 Inleidend

In haar voorwoord tot *The unholy Bible* konstateer Singer (1986:ix) dat respek vir die Verbeelding [*sic*] grondliggend is aan Jung se teorie van die struktuur van die psige. So 'n ingesteldheid, skryf sy, gee vir die mensdom 'n humane, sowel as 'n goddelike aansig. Al funksioneer die mens in 'n empiriese wêreld, is hy nie uitsluitlik deel van daardie wêreld nie, want hy word deur middel van die simbool met die kollektiewe onbewuste verbind.

'n Simbool konnoteer meer as sy ooglopende en onmiddellike betekenis. Dit het 'n wyer "onbewuste" aspek wat nie presies gedefinieer of verklaar kan word nie. En omdat talle dinge vir die menslike verstand onverklaarbaar is, word simboliese terme gebruik vir konsepte wat nie volledig begryp kan word nie. Laasgenoemde, beweer Jung (1990 [°1964]:21), is een van die redes vir die gebruik van simboliese taal of beelde deur alle godsdienste. Hierdie bewuste gebruik van simbole is slegs een aspek van 'n belangrike psigologiese feit: die mens produseer ook, onbewus en spontaan, simbole in die vorm van drome. Vir die doeleindes van hierdie studie word die woord "drome" vervang met "poësie".

Daar is reeds in die algemene inleiding vasgestel dat die kollektiewe onbewuste 'n bron van die poësie is. Dit is ook volgens Jung die bron van argetipes wat dikwels hul teenwoordigheid in die vorm van simboliese beelde openbaar (Jung 1990 [°1964]:67-68). Argetipes verteenwoordig die outentieke element van die gees [*spirit*] van die mens en het niks te make met intellek nie (C.W. 8:par. 406). Hulle is 'n instinktiewe *tendens* (Jung se klem) net so kenmerkend soos die impulse wat voëls beweeg om neste te bou, miere om georganiseerde kolonies te vorm, voëls om te migreer en bye om in 'n patroonmatige manier die presiese ligging van 'n voedselbron aan te dui (Jung 1990 [°1964]:68 e.v.). Op biologiese vlak is instinkte die onbewuste motiverings wat 'n dier se gedrag bepaal. 'n Argetipe is vir die psige wat 'n instink vir die liggaam is.

Die kiemsel van laasgenoemde stelling van Jung kon vanuit sy literêre omgang met Blake ontstaan het. Dat die werk van William Blake (1757-1827) aan Jung bekend was, is duidelik. In 'n brief aan R.J. Zwi Werblowsky van 28 Maart 1951 skryf Jung: "I am no particular friend

of Blake, whom I am always inclined to criticise" (1975 [°1953]:17). Dit ten spyte van die feit dat hy Blake se gedagtes eggo:

With what sense is it that the chicken shuns the ravenous hawk?  
With what sense does the tame pigeon measure out the expanse?  
With what sense does the bee form cells? have not the mouse and frog  
Eyes and ears and sense of touch? yet are their habitations  
And their pursuits as different as their forms and as their joys.  
Ask the wild ass why he refuses burdens, and the meek camel  
Why he loves man: is it because of eye, ear, mouth, or skin,  
Or breathing nostrils? No, for these the wolf and tyger have.  
Ask the blind worm the secrets of the grave, and why her spires  
Love to curl round the bones of death; and ask the rav'nous snake  
Where she gets poison, and the wing'd eagle why he loves the sun;  
And then tell me the thoughts of man, that have been hid of old.

(Blake 1967 [°1966]:191)

Blake skryf hierbo oor die instinkte van diere, en met "the thoughts of man, that have been hid of old" aan die einde van die vers, trek hy 'n parallel met menslike argetipes, d.w.s. wat Jung (C.W.9(i):par. 5) argaïese of primordiale tipes noem, universele beelde wat reeds in die vroegste tye bestaan het.

Hierna sal die flaminke, die aasvoël en die by, wat al drie in die poësie van Johann de Lange voorkom, ondersoek word as simboliese beelde van argetipes wat deur digters met poëtiese skepping of kunsbeskouing verbind word.

## 2.2 Flaminke

Die programgedig van Johann de Lange se eerste bundel, *Akwarelle van die dors* (1982) heet "Die flaminke". Die vers het waarskynlik sy ontstaan aan "The Flamingos" van die Duitse digter Rainer Maria Rilke (1875-1926) te danke. Om ooreenkomste en verskille duidelik uit te lig, word albei veertienreëlige gedigte volledig geplaas. Flemming se vertaling (Rilke 1983) word gebruik vir die gedig van Rilke:

THE FLAMINGOS  
(Paris, Jardin des Plantes)

Like mirror-images of canvases by Fragonard –  
reflecting shimmering hues of white and red –  
they offer you no more than if a friend said casually  
of his love: "She was still sleeping softly."

They step from water basin to the island's green,  
high on their stilt-like rosy legs, to gather –  
resembling more a flowering bed of blossoms –  
they seductively hold court, more cunningly than Phryne,

DIE FLAMINKE

Hulle het die pan  
met hulle beelde  
vir gras verpand:  
langsteel-rose blom.

Hulle is soos rose  
vir my geliefde:  
vars en nog vol dou  
van hierdie oggend.

until, with pallid eyes, their slender necks and be  
seek refuge, hiding deep within their downy wings,  
where tints of black hide with the red of ripened fruit.

Quite suddenly the air is pierced by shrieks of jealousy;  
they only stretch themselves and look astonished  
as they stride singly past into the imaginary.

(Rilke 1983:63)

Daar loop hulle nou:  
die stil stengels  
van hulle bene dra  
elk 'n aarsellose roos

Hulle loop enkel  
in beelde.

(De Lange 1982:11)

Die heel eerste reël van “The Flamingos” maak dit duidelik dat Rilke se flaminke hom aan vroue herinner. Hulle is spieëlbeelde van die vroue wat die 18de eeuse Franse kunstenaar, Fragonard geskilder het. Fragonard het Renoir beïnvloed en was, net soos Renoir, bekend vir sy rosige sensuele naakstudies (Harris 1979:98). Die woord “mirror-images” konnoteer egter ook die spieëlbeelde van die flaminke in die water. Vir De Lange se flaminke is rose die metafoor. Die woord “rose” kom in die eerste twee strofes van sy gedig voor, met “'n aarsellose roos” in die derde. Moontlik is “aarsellose” De Lange se weergawe van Rilke se “stride” in sy slotreël.

Die vroue-metafoor word in die Rilke-vers herhaal in: “She was still sleeping softly” (strofe 1), “rosy-legs” en “Phryne” (strofe 2). Phryne was 'n beroemde courtesane van die vierde eeu v.C. wat bekend was vir haar skoonheid. Toe sy aangekla is weens 'n halsmisdryf het sy haar borste in die hof ontbloot en is vrygespreek vanweë haar skoonheid (Brewer's 1993 [°1992]:788). Vandaar die woorde “seductively” en “cunningly” in die tweede strofe. “She was still sleeping softly” word deur De Lange omvorm tot sy treffender “rose / vir my geliefde: / vars en nog vol dou / van hierdie oggend”.

Die tweede strofe van Rilke se gedig verbeeld die sensualiteit van die naakte vroue/flaminke. Sy gebruik van die woord “jealousy” in die slotstrofe is interessant. Moontlik is die flaminke van die gedig jaloers op die metaforiese vroue wie se skoonheid hulle s'n oortref of wil die digter te kenne gee dat jaloerie 'n vroulike eienskap is. Maar met die slotreël in ag genome, is die werklike flaminke eerder afgunstig op die flaminke wat een-een verbystap in die “imaginary” (ver-beelding) van die gedig.

Rilke se woord “singly” word by De Lange in sy derde strofe “elk”, en in sy slotstrofe “enkel”. Die slotstrofe van De Lange stem volkome ooreen met Rilke se slotreël en beklemtoon ook die estetisme van albei digters. Vergelyk in dié verband Fritz (1998:47-63). Vir hierdie digters het die poësie meer waarde as die natuur.

## 2.3 Aasvoëls

Toe Uys Krige per geleentheid na sy ouderdom gevra is, het hy opgespring en sy arms wyd uitgestrek: “I am like the eagle,” het hy uitgeroep, “I span the centuries!” En sê Hennie Aucamp in *Bly te kenne*, dis miskien sy kosbaarste beeld van Krige – ’n beeld wat langsaam hand vir hom ’n metafoor geword het: die digter as arend; die digter as geheue van ’n kultuur (2001:79).

Aasvoëls as metapoëtiese beeld verskyn opvallend dikwels in die De Lange familie-romanse. Die aasvoël, soos die digter, dra volgens Louw kennis waarin niemand eintlik belangstel nie. Dit is hy wat:

koud ’n gedoemde waarheid weet  
wat niemand vra[.]

*Nuwe verse* (1987a [°1954]:6)

Jung sien ook mitologiese figure as primordiaal. Hulle is argetipes wat vorm verleen aan talle tipiese ervarings van ons voorouers. Mitologiese figure is die psigiese oorblyfsels van ooreenstemmende ondervindinge (Jung 1993 [°1966]:81). Die god Horus, een van die vernaamste figure van die Egiptiese godewêreld verskyn byvoorbeeld in die gedaante van ’n valk. Horus word deur die Grieke gelykgestel met Apollo (*Ensiklopedie van die mitologie* 1994:111). En Apollo, ook genaamd “heer van die Muse” (*Ensiklopedie van die mitologie* 1994:24), is veelseggend die god van wysheid, lig, musiek en die poësie.

In haar motto by “Nattskata” uit *Palinodes* (1987a:34) haal Hambidge vir Anthony Hecht aan: “A great black presence beats its wings in wrath.” Laasgenoemde [aas]voël is beeld van die poësie – die “ongenooidse besoeker” wat hom opdring aan die digter. In die refrein skryf die digter:

Iets klap sy vlerke in woede; iets  
klap sy vlerke in wrewel.

En Flemming se vertaling van Rilke se gedig “Der Dichter” (Rilke 1983:23) begin met die woorde:

O hour of my muse: why do you leave me,  
Wounding me by the wingbeats of your flight?

In “Metamorfose” (*Plektrum* 1981a [°1970]:13) gebruik Cussons die beeld van ’n broeiende aasvoël as metafoor vir dig. Sy skryf “ek belg my aasvoël-vlerke”. Die woord “belg” eggo die woede van “Nattskata” en sluit aan by Antjie Krog se woorde “ek skryf omdat ek woedend is” uit “visioen van ’n lessenaar” (*Otters in bronslaai* 1981:23). Barend J. Toerien skryf ook in *Verliese en aanklagte* ’n gedig met die titel “Om uit woede te skryf” (1973:64). En Hambidge haal vir Krog aan in “Selfportret”:

Antjie Krog spring  
my voor met:  
“Ek skryf omdat ek woedend is”.

*Bitterlemoene* (1986:29)

Eweneens word erkenning van God se aandeel in die skeppingsdaad deur Louw met woede verbind. Die sekstet van “Die Ambag” lui:

En tog was ek ’n man van toorn; en –  
êrens in my was ’n seldsaam trots:  
besit, betwis, verloor en truggewen,  
– penwortel, messelklei, geweer, of rots –  
’n sin self toornig, heersend en vol hoon:  
dat hierdie kuns van ons ná aan God woon.

Louw (1987a [°1954]:9)

Die valk in “Hawk Roosting” skakel met die skepping. Die derde strofe lui:

My feet are locked upon the rough bark.  
It took the whole of Creation  
To produce my foot, my each feather:  
Now I hold Creation in my foot[.]

Hughes (1982:43)

Hughes lê ook ’n verband tussen die valk en skepping in “The Hawk in the rain”, die program- en titelgedig van die bundel *The Hawk in the Rain*:

[...] the hawk  
Effortlessly at height hangs his still eye.  
His wings hold all creation in a weightless quiet

(Hughes 1957:11)

Die woord “valk” in “By ’n landskap van Hercules Seghers” (Cussons 1981a [°1970]:17) is ’n aanduiding dat hierdie gedig ook metapoëties gelees kan word. Die vers het moontlik aanleiding gegee tot die reeds genoemde “Storm oor die see” van De Lange (kyk p. 17). Die eerste strofe van die Cussons-gedig verbeeld vrees. Jung (1995 [°1963]:201-202) se psigoanalitiese tegniek vir kontak met die onbewuste, met die doel om byvoorbeeld emosies (in hierdie geval vrees) te besweer, is om die emosies deur middel van kuns te ver-taal.

Laasgenoemde is dan wat Cussons in haar slotstrofe weergee:

Dan vlug dan, oë, sinne, vlug!  
Asem wat die longe byna versnak het  
moet terug,  
moet of sterf – of, veilig gehok met  
bewende besempie vee.

Cussons (1981a [°1970]:17)

Die mens kan dus, soos Gilfillan (1984:26) dit stel, sy angs [of enige ander emosie] met die skamele instrument van die kunstenaarskap hokslaan. Derhalwe het die “wit Skrik” van die tweede strofe nie, soos Gilfillan beweer, soseer te make met die mens wat hom “wit skrik” nie, maar wel met die aandeel van God in die skeppingsdaad. Die woord “Skrik” word trouens met ’n hoofletter geskryf.

Getrou aan Jung, ver-taal Hambidge haar emosies by herhaling. In “Relikwieë van ’n verlore (ge)liefde” eggo sy byvoorbeeld Cussons se woorde aan die einde van “By ’n landskap van Hercules Seghers”:

Met soveel drif het ek jou probeer hokslaan  
in woorde [...]

*Die verlore simbool* (1991:48)

En “Dead End” van Hambidge eindig met ’n aanhaling wat daarop dui dat dig vir die digter verlossing van sy pyn beteken:

Stellig onbewus van my pyn oor ’n liefde misgun?  
“Maar als de stroom van het gedicht zijn vuurslag  
door de verbinding slaat word gij bevrijd ...”

*Kriptonemie* (1989b:42)

Vroeër het sy in “Voetnoot” anders gedink:

Later – te verstane – ontnugter  
deur woorde se vermoë om te heel:  
woordeloos.  
Onderdruk begeertes  
verhul my-self agter skerp metafore.

*Hartskrif* (1985:54)

Rousseau voel ook in “Die Helers” dat kunsskepping genesing bring:

DIE HELERS

Ook hierdie vroegsomeroggend  
duur die aanslag voort:  
word die weefsel van die land

stukkend geskeur, die nate  
met ysterhakies losgetorring –

maar buite in die tuin,  
in 'n randakker lekkerriekend  
van soetamaling en heliotroop,

is voëls  
besig om 'n lang strook Vlaamse kant  
uit klank te knoop.

*'n Onbekende jaartal (1995:7)*

Lucebert verwoord sy mening so:

dichten

als ik geen dichter was zou ik  
uit honderden woordwonden bloeden  
niets zou mij helpen geen gevleugeld  
geen hemels woord zou het bloeden stelpen

*van de maltentige losbol (1994:34)*

Cussons sluit “Desibel” af met die woorde:

en ek skreeu geluidloos al my kontinente  
se agonie uit 'n penpunt.

*Die swart kombuis (1978a:37)*

“Dead End” uit *Kriptonemie* van Hambidge (1989b:42) met sy beeld van Aladdin wat sy lampie vryf, moet bewus of onbewus sy oorsprong in Cussons se “Kwêlafluit” uit *Die swart kombuis* hê:

Dis spoke dink en donker dink  
dan loskom-versies skryf  
so kan ek my 'n djin dalk  
uit woordekoper vryf.

(1978a:51)

Hambidge verwoord eweneens haar gevoelens in “Afskrif”. Die slotstrofes lui:

Nooit sal jy my verloor nie ...  
al was jy 'n toevallige katalisator,  
die ónwetende verwoester van my donker psige.  
Jy beloof my die maan (en sterre): die maan simbolies van die dood.

Niks kan ons ooit skei nie ...  
al kies my temas my, het ek die finale sê.  
weeg ek metafore en simbole af.  
Terloops, hiermee is jy afgeskryf.

*Die verlore simbool (1991:63)*

Daar is ironie aanwesig in die woorde *toevallige* en *terloops*. By Jung (en Hambidge) is niks toevallig nie, al sê sy in die slotreëls van “Metz & Co”:

Sonder toeval  
is daar geen poësie.

*Die anatomie van melancholie* (1987b:33)

Neruda (1975:33) gebruik eweneens die Jungiaanse oplossing vir sy emosie:

my soul is not satisfied that it has lost her.

Though this be the last pain that she makes me suffer  
and these the last verses that I write for her.

Waar De Lange se valk die digter in die algemeen verpersoonlik, is sy teiken eintlik sy literêre vader, N.P. van Wyk Louw, terwyl sy literêre moeder, Sheila Cussons, ook insette lewer:

DIGTER

Dit is die stygende uur waarin hy hom afsel  
en na binne tuur,  
wanneer hy stil word,  
'n valk so stip,

en sy vlerke uitstoot  
en styg bo die bar oog en klou van die woestyn  
en sirkel in die blou kring van die horison  
en al sy omgrensinge laat wegsiraal.

verlaat wat mooi  
of pynlik was, en stel:  
teen die fêl géselende lig van die son  
sy sagte byna-mensoë.

*Waterwoestyn* (1984:59)

*Waterwoestyn* het volgens De Lange in 'n brief aan Cussons die voorlopige titel van *Klokglas* gedra (2/5/83). Die titel is waarskynlik afkomstig van Sylvia Plath se roman *The Bell Jar*. In sy brief van 25/6/82 spreek De Lange sy bewondering uit vir Plath, met wie hy 'n depressiewe geaardheid deel. Hy skryf oor sy “liefde vir en verhouding (tot seksueel) met die dood” [*sic*]. De Lange is gewis deur Thom Gunn, sowel as Plath beïnvloed. Gunn se “In Time of Plague” begin met die woorde:

My thoughts are crowded with death  
and it draws so oddly on the sexual  
that I am confused  
confused to be attracted  
by, in effect, my own annihilation.

*The man with night sweats* (1992:59)

In *Vreemder as fiksie* skryf De Lange in 'n hoofstuk getiteld “A portrait of the artist as a young

dog”:

Die groot verskil ook tussen my en De Lange. Dat hy ewe casual Gunn se *Night Sweats* gryp en daarvan *Nagsweet* maak, vind ek immoreel en aanstootlik.

(1996:48)

In ’n later brief aan Cussons (14/9/82) sê De Lange “Plath het my eie kuns ingrypend verander en ek twyfel of ek weer die tipe vers van my eerste bundel sal kan skryf. Ek het gekeer wég van die landskap óm my, na die ene binne in my.” Volgens ’n latere brief van De Lange aan Cussons (2/5/83) eindig *Klokglas* [*Waterwoestyn*] met die vers “Klokglas” wat eers “Inspirasie” geheet het, ’n titel wat vir De Lange te eng en beperkend was. Die oorspronklike weergawe van “Digter”, soos dit in die brief verskyn, word hierna aangehaal:

#### KLOKGLAS

Dit is die kwesbare uur  
waarin hy hom afsel  
en na binne tuur,  
'n klip so stil en stom,

en sy vlerke uitstoot  
en sy vaderland  
en al sy omgrensinge verlaat,

verlaat wat mooi  
of pynlik was

om vry te wees

Die nuwe, verbeterde weergawe “Digter” (kyk p. 36) is waarskynlik die gevolg van wenke van Cussons. Soos De Lange voel Hambidge haar insgelyks aangetrokke tot Plath. Die titel van haar gedig oor Plath is “Ariel”, wat ook die titel van een van Plath se bundels is. By Hambidge word *The Bell Jar* “’n glasklok”. “Ariel”, soos De Lange se “Klokglas”, is eweneens metapoëties. Die melancholiese geaardheid van Plath, wat in selfmoord geëindig het, word in die vers metafoor vir die skep van poësie. Die slotreëls lui:

blomme bloei  
soos bloed in die tuin.

*Die anatomie van melancholie* (1987b:15)

Plath se vers “Kindness” eindig soortgelyk met die woorde:

The blood jet is poetry,  
There is no stopping it.  
You hand me two children, two roses.

*Ariel* (1999 [1965]:78)

T.S. Eliot het 'n reeks gedigte met 'n Christelike inslag geskryf wat die oorkoepelende titel "Ariel" dra (Eliot 1963:109-118). Die tema van die verse is dood en hergeboorte, wederopstanding. 'n Mens wonder of Plath se vers "Ariel" nie deur hierdie verse van Eliot beïnvloed is nie. Plath het 'n perd met die naam Ariel besit, iets wat duidelik in haar gedig met dieselfde naam, na vore kom. "Ariel" is egter ook die Hebreeuse naam vir Jerusalem wat "leeu van God" beteken (*Anthology of modern American poetry* 2000:987n.); 'n gegewe wat Eliot in sy verse betrek met hul implikasie van die nuwe Jerusalem. Die twee slotreëls van Plath se "Ariel" is 'n verwysing na Christus:

And I  
Am the arrow,

The dew that flies  
Suicidal, at one with the drive  
Into the red

Eye, the cauldron of morning.

Plath (1999 [°1965]:29)

Dou verwys na geestelike illuminasie (Cirlot 1995 [°1962]:81), omdat dit die voorloper van die rooi oog van die son is wat dagbreek aankondig. Die oog word eweneens met lig, die son en gees geassosieer (Herder 1993 [°1986]:72) wat insgelyks op Christus dui.

Moontlik verwys die tweede strofe van De Lange se "Digter" na "Die Doper in die Woestyn" van Louw (1987a [°1954]:11-20), waar Louw suggereer dat die Afrikanervolk hom op daardie tydstip in 'n (politieke) woestyn bevind het. Die digter-valk wat "al sy omgrensing laat wegspiraal" herinner aan 'n aanhaling in D.J. Opperman se *Joernaal van Jorik*:

vlakke van beelde skuif deur alles heen  
en niks is in sy tyd en stof gesluit  
maar alles stroom deur grens en eeu aaneen.

Opperman (1950a:15)

De Lange wil in die derde strofe van "Digter" Louw se miskennis van die siel as bron van die poësie, weerspreek. In "Cartesiaan" uit *Tristia* (1987b [°1962]:9) sê Louw via Descartes, die Franse filosoof:

Siel, jy wat slu na weerskant toe besoedel:  
kwyldraad deur elke digte argument  
kom ryg; in wane en liefdes vroetel:  
jy kom verniet (onnosel!) dinge vent  
wat ek lank nie koop nie. Wat jy verkoop:  
'God-byna-mens', 'Die-mens-so-half-'n-God' –

In teenstelling gebruik Louw in “Die Profet” (*Die halwe kring* 1947 [°1937]:26-28) die versweë beeld van ’n arend om homself as mens-so-half-’n-God te teken. In die Griekse mitologie is Zeus die oppergod, die vader en die hoof van die gode en mense. Die arend is sy simbool-dier (*Ensiklopedie van die mitologie* 1994:275-276). Louw baseer waarskynlik eerder sy siening op die Bybel. In Deut. 32:11 word beweer dat God sy kinders soos ’n arend versorg:

Soos ’n arend sy nes opwek, oor sy kleintjies  
sweef, sy vlerke uitsprei, hulle opneem, hulle  
dra op sy vleuels –

Goddelike afsydigheid eggo ook in “Opdrag”, programgedig van *Die halwe kring*:

ek wat gaan  
waar hoër kouer paaie lê[.]  
Louw (1947 [1937]:5)

Louw se beskouing strook volkome met dié van Blake:

When thou seest an Eagle, thou seest a portion of Genius[.]  
Blake (1967 [1966]:152)

Louw het reeds vroeër die digter as meer-as-mens beskryf. In “Leipoldt 2” uit *Akwarelle van die dors* (1982:49) stel De Lange dit soos volg:

hy  
wat woorde  
skep, en met  
die woorde skep:  
digter dus,  
en meer-as-mens[.]

In *Gestaltes en diere* (1947 [°1942]:50-53) deel Louw in “Drie Diere” ’n psigiese identiteit met die sfinks, die Assiriese bul en die arend.<sup>1</sup> Die Jungiaanse simboliek van spieëls in drome kan op hierdie gedig van toepassing gemaak word. Die eerste strofe heet trouens “Kamer van spieëls”. Volgens Jung (1990 [°1964]:205) weerspieël ’n spieël op simboliese wyse die onbewuste van die individu objektief en gee dit hom dikwels ’n onbekende beeld van homself. In *Spieël van water*, ’n bundel waarvan die titel ook relevant is, gebruik Wilma Stockenström dieselfde spieëlsimboliek van Jung wanneer sy suggereer die ouderdom is:

<sup>1</sup> “Arend” wat in 1942 geskryf is, verteenwoordig in die eerste plek die Naziisme waartoe Louw op daardie stadium sterk aangetrokke was.

Net maar 'n donkerder word  
van minder neem en minder gee  
tot ons verspieëde kanse  
in die swart stilstand ophou.

“Antieke spieël” (1973:7)

Die “donker spieël” in Annesu de Vos se “ek droom” (vgl. p. 8) is klaarblyklik 'n soortgelyke Jungiaanse simbool.

Spore van Louw se “Vroegherfs” uit *Die halwe kring* is eweneens opvallend in “Digter” van De Lange (vgl. p. 36). Louw skryf:

laat alles val wat pronk en sieraad was  
of enkel jeug en vér was van die pyn[.]

Louw (1947 [1937]:53)

“Vlerke” van Ina Rousseau uit *'n Onbekende jaartal* (1995:22) is moontlik kommentaar in ligte luim op beide De Lange en Louw. Háár arend sal nooit “met 'n potlood / woorde op papier kan vorm nie.” Hy kan slegs vlieg “bo-oor die hoogste pieke van Kibo”:

#### VLERKE

Ingetoë sit hy op die hoë  
rotslys, die arend met die wyd-ope  
oë wat blind lyk, stip starend  
na niks. Sy rugstring, soos 'n kruisboog  
geboë, bult kort-kort tot 'n boggel  
onder sy tjalie van verslonsde vere.  
Twee pote het hy, met nog net sewe  
tone, en hoegenaamd geen hande  
of vingers nie: Nooit sal hy met 'n potlood  
woorde op papier kan vorm nie.  
Maar o

hy het vlerke, groot en groftandig  
soos palmtakke in die Trope;  
en altyd weer kom daar 'n oomblik  
wanneer hulle donkergrys oopgaan,  
en hom oplik aan sy okselholtes  
en hom dra, triomfantlik, sorgsaam,  
bo-oor die hoogste pieke van Kibo.

*'n Onbekende jaartal* (1995:22)

Soos voorheen aangedui, (kyk p. 33) bemoei Cussons haar ook metapoëties met aasvoëls:

#### JAG

Ek het nog altyd my woorde vertrou,  
hulle laat begaan  
agter hulle eie instink aan –  
Behalwe dat ek altyd meedoen,

gewiekte angs in vervoering,  
valk in valkenier –  
tót ek dit in my besit het:  
die ontskuilde, begeerde, bonsende sin.

*Die heilige modder* (1988:45)

“Jag(s)” van De Lange verbind seks en metapoëtika. Dit speel sekerlik in op Cussons se “Jag”:

Al het ek hom so pas laat gaan,  
'n skraal figuur in sagte oker,  
kan jy gerus maar nader staan,  
ek't nóg 'n pyltjie in my koker.

*Nagsweet* (1991:28)

In “Lentelied” uit *Die swart kombuis* (1978a:6) waar die *Lente*- in die titel dui op nuwe lewe na haar ongeluk met vuur, vra Cussons vir 'n brief van die see “noudat [haar] visarend-vlerk gebreek is”. Daar is reeds verwys na die see as beeld van die onbewuste waar die “vis” wat poësie is, gevang word. In De Lange se “LSD, Seepunt” (2000:176) is die digterlike beeld 'n sonderlinge vis wat wimpel / op smaltblou seestrome”. Die digter as visterman word ironies 'n “bodemvoeder”, moontlik as gevolg van LSD. Die vers met sy humor, ironie, verwysings na ander digters en metapoëtiese woordspelings (Vgl. “verdig” in die slotreël byvoorbeeld) verdien herhaling. Die ritme en alliterasie dra ook by tot die bekoring van die gedig:

#### LSD, SEEPUNT

dié is geen gedig nie  
veel eerder 'n kopreis  
deur die ja-nee van 'n beeld  
(‘tot in die fynste ontsteltenis’ beskryf):  
'n sonderlinge vis wat wimpel  
op smaltblou seestrome soos 'n roekelose hals-  
doek

nou begin die reëls reëlmatig op  
en neer dein soos (wat anders?) 'golwe'  
die horison bibber  
woorde bot skigtig agter vers-  
einders uit, onthul tersluiks 'n sillabe, 'n –voegsel  
of waaier vinnig oop tot hart  
pienk en bevrees en vol vreugde

en ek, bodemvoeder wat treil en sif  
deur nomadiese jambes  
van sand, die tydlose sanskrit van 'n krap  
korrel soms boontoe en sien hoe son-  
lig verbuig in veelsinnige vinne  
en die 'groot gedagte' (voor ek dit kan klein-  
kry) soos 'n duisternis vissies  
silwerig bont kenter en verdig

Om terug te keer na Cussons: haar beskeie beeld van haarself as visarend is in skerpe kontras met dié van Louw wat vir homself 'n arend is. Johan van Wyk wat soos De Lange deur Cussons beïnvloed word, eindig sy gedig “met rouklere aan” wat na Cussons verwys met die woorde:

sy is 'n engel  
met 'n gebreekte vlerkbeen.

*Bome gaan dood om jou* (°1981:27)

“Die Wekroep” ook uit *Die swart kombuis* sluit semanties aan by haar “Lentelied” en dáárby by die Cussons-Louw-tweespalt van nederigheid teenoor trots:

#### DIE WEKROEP

Klein blinkende koekoek  
die kleinstetjie in die land

jou potente twee-klank roep  
klief die winter middeldeur

in die yslug op  
uit die swart klipskeur

skiet die verbaasde arend  
sedertdien verstom.

Cussons (1978a:12)

Die koekoek as herout van die lente is in hierdie gedig simbool van nuwe lewe. Dit is egter ook duidelik dat daar in “Die Wekroep” sprake is van taal, van poësie. Die tweede strofe verwys immers na Louw se bekendste gedig, “Die Beiteltjie” (1987a [°1954]:31). Moontlik wil Cussons in “Die Wekroep” daarop wys dat Louw, in “Klipwerk” byvoorbeeld, minder arend en meer koekoek is.

Ander verse wat op “Die Beiteltjie” inspeel, is “Somermiddag in Kaapstad” uit *Die swart skip* van Ernst van Heerden en “Kiek (Weer!)” in Gerrit Fourie se bundel *Bokas en ondertoon*. Die slotstrofe van “Somermiddag in Kaapstad” volg:

In 'n binneplein se vlamme  
brand die kruike wit,  
my pottebakkerswiel  
brom sy gestaltes rond,  
uit modder van genade  
rol die ronding van 'n vers,  
terwyl  
die ganse aardbol kraak en kreun.

Van Heerden (1985:47)

Die volledige gedig van Fourie volg:

KIEK (WEER!)

'n Heuwel met groot gladde knewels  
van ronde rotse met daarby  
'n penharde ereksie om te wys:  
hier is 'n Taal wat 'n bars kan kyk.

Fourie (1976:77)

Fourie se vers het ongetwyfeld betrekking op die taalmonument in die Paarl. In die reeks “Kortweg” is “Beslissing” van Cussons waarskynlik ook op “Die Beiteljtjie” gemik:

BESLISSING

Die oomblik in my hand is: nou  
reeds is die hef van die beitel lou  
reeds spring die wit vlam teen die slaap  
dog wat mik, en aarsel, om wat te hou?

*Die swart kombuis* (1978a:41)

Ander raakpunte tussen “Die Beiteljtjie” en “Die Wekroep” van Cussons is die herhaling van “blink” in “blinkende” en “grys rots” en “donker naat” wat “die swart klipskeur” word. Laasgenoemde is waarskynlik ook 'n verwysing na die “donker” onbewuste van die digter. Ina Rousseau verwys op soortgelyke wyse na die produk van die onbewuste:

die donker herlderte  
die helder donkerte

van grotwater[.]

“Grotwater” (1989:43)

Soos reeds genoem (kyk p. 14), word die grot as beeld van die onbewuste gebruik: Vir Jung is die ooreenstemming van die grot en die onbewuste geleë in die sekuriteit en ondeurdringbaarheid van albei. Blake (1967 [1966]:154) stel dit so: “For man has closed himself up, till he sees all things thro' narrow chinks of his cavern.” In “Those images” verbind Yeats antities die arend as muse met die grot van die *bewussyn* [my kursivering – D.F.]:

Strofe 1:       What if I bade you leave  
                  The cavern of the mind?  
                  There's better exercise  
                  In the sunlight and wind.

Strofe 4:       Find in middle air  
                  An eagle on the wing,  
                  Recognise the five  
                  That make the Muses sing.

(Yeats 1967 [1933]:367)

Die valk is vir Gerard Manley Hopkins in “The Windhover” (1966 [°1963]:30) ’n Christus-beeld. Jung (1990 [°1964]:79) beweer dat die wortels van die Christelike geloof geleë is in die argetipiese Osiris-Horus mite<sup>1</sup> van antieke Egipte. Horus, wat in die gedaante van ’n valk verskyn, is verwek nadat sy moeder Isis stukke van sy vader Osiris se lyk versamel het. Osiris is derhalwe veral die verpersoonliking van die goddelike lewe wat spontaan uit die dood verrys (*Ensiklopedie van die mitologie* 1994:193). Aan die einde van sy lewe beskrywe Louw vir Christus as “Visarendjie van God” (1987b [°1962]:139). Vir Cussons is dit die arend wat in ’n kwatryn in *Die swart kombuis* die versinnebeelding van Christus is:

Die laaste arend

Toe voel hy meteens in sy gesperde klou die kruis  
en verwonderd swenk hy weg om sy wese af te sê  
maar verdwynend met die wete tot dat hy  
bokant die nuwe aarde getransfigureerd sy aard sal hê.

“Kortweg” (1978a:41)

Dit is interessant dat Jung (C.W.9(i):par. 95) Freud se siening (1963:125 e.v.) aanhaal dat aasvoëls slegs vroulik is en dat hulle die moeder simboliseer. (Freud noem Horapollo in die *Hieroglyphica* as een van sy bronne.) Die kwessie van bevrugting word as volg verduidelik: “At a certain time these birds pause in mid-flight, open their vagina [*sic*] and are impregnated by the wind”. Eweneens word die Tibetaanse stadsgodin, Moeit, aanvanklik in die gedaante van ’n arend vereer, maar later word sy voorgestel as ’n vrou, “die moeder van die moeders” (*Ensiklopedie van die mitologie* 1994:167). Laasgenoemde vroulikheid stem dan ooreen met die skeppingsaspek van die simbool wat hierbo uiteengesit is.

Yeats dramatiseer in *At the hawk's well* (1953 [1934]) die held/digter se strewe om die bron van ewigdurende inspirasie te bereik – die kollektiewe onbewuste. Die held faal in hierdie poging, want in stede daarvan om die kragte wat hulle as argetipiese beelde openbaar tot sy eie voordeel te gebruik, word hy deur sy anima (die Valk-vrou) oorweldig en word hy haar vurige volgeling (Knapp 1984:xv en 227). Die valk as anima neem in die drama die gesag van ’n teriomorfe god aan. En ten spyte van sy manlike, aggressiewe en vreeslose skermutseling is die valk ook ’n inkarnasie van die moedergodin, ’n *vagina dentata*, gereed om almal wat haar

---

<sup>1</sup> Elders verwys Jung in dieselfde verband na ’n soortgelyke mite, naamlik Orfeus en Euridike. (Kyk Hoofstuk 3, p. 56-74).

teenstaan te verslind (Knapp 1984:240).

Die sogenaamde “vroulikheid” van die aasvoël kontrasteer egter skerp met byvoorbeeld Louw se sterk manlike siening daarvan in sy poësie. Die teenstelling kan moontlik toegeskryf word aan wat Jung die *coniunctio* noem, d.w.s. faktore wat blyk teenoorgesteldes te wees, maar wat saamsmelt en òf mekaar konfronteer in vyandskap òf in liefde mekaar aantrek (C.W. 14:par. 1).

Sheila Cussons som in *Die knetterende woord* die vroulikheid van skepping soos volg op:

#### VERS

Hoe glad glip die vers  
uit die moer!  
En dan hoe sorgsaam word gelek:  
om elke vou van vliese te bevry:  
om die jong bloed te laat jaag:  
om haar aan die huppel te kry!

(1990:29)

Wilhelm Knobel se ervaring van skepping is anders, maar sy beeld is soortgelyk:

ek soek nie woorde wat sê  
*de dag gaat open als een gouden roos*  
nie maar  
gepynigde hoekige  
woorde  
wat rou  
kragtig  
soos 'n vul uit 'n merrie  
uit 'n nag naar van nageboorte  
skeur

*Mure van mos* (1970:13)

Ofskoon die albatros nie 'n aasvoël is nie, sal hierdie afdeling met Uys Krige se treffende vertaling van Baudelaire se gedig “Die Albatros” afgesluit word. Die slotstrofe lui:

Die Digter's soos die prins van wolke, ruimte en see  
wat met die skutter spot en skuil in die orkaan;  
beskimp en uitgejou, 'n bann'ling hier bence,  
hinder sy reuse-vlerke hom waar hy wil gaan.

*Vir die luit en die kitaar* (1950:23)

Vir Jung is die voëlmotief 'n argetipe (C.W. 9(i):par. 100). En in die laaste stelling voor sy dood oor argetipes beweer hy in *Man and his symbols* (Jung 1990 [1964]:67) dat die argetipe 'n tendens is om representasies van 'n motief te vorm. Hierdie voorstellings kan gevolglik in detail heelwat verskil sonder om hul basiese patroon prys te gee. Die afleiding dat die aasvoël

'n argetipiese simbool is, kan derhalwe gemaak word.

## 2.4 Bye

Ook die by funksioneer as argetipiese metapoëtiese simbool. Bye en heuningkorwe word byvoorbeeld in San-rotstekeninge verteenwoordig. In *Reality and non-reality in San rock art* (1988:11) noem Lewis-Williams die moontlikheid dat die San die gedreun van bye assosieer met die geluid wat dikwels in toestande van beswyming [*altered states of consciousness*] gehoor kan word. Die !Kung weer dans wanneer die bye swerm, omdat hulle die krag van die bye vir eie gebruik wil inspan. 'n Skildery in die Noordoos Kaap verbeeld 'n ry figure wat onder 'n swerm bye en 'n korf dans. Hierdie rotsskildery, beweer Lewis-Williams (1988:11), lê 'n oortuigende verband tussen bye en die swymdans [*trance dance*]. Laasgenoemde is 'n vroeë voorbeeld van Jungiaanse aktiewe verbeelding met die doel om skepping te stimuleer. Die krisis wat Rilke beleef het toe sy geloof in taal, in kuns, en sy eie poëtiese vermoëns bedreig is, is byvoorbeeld besweer deur sporadiese beswymings waarin hy wel poësie kon skryf, beweer Seymour-Smith in *MacMillan guide to modern world literature* (1985:557).

Die by is simbolies van heuningsoete welsprekendheid, intelligensie en poësie (Herder 1993 [°1986]:21). Die teken van die by was in Egiptiese hiëroglifiese taal ook 'n bepalende faktor in koninklike benamings, deels deur analogie met die monargistiese organisasie van bye, maar veral as gevolg van hul werkywer, rykdom en skeppende aktiwiteit wat met die produksie van heuning geassosieer word (Cirlot 1995 [°1962]:23). In die eerste strofe van sy “Ars Poetica” skryf Louw:

Uit die gevormde literatuur  
is nooit weer poësie te maak nie,  
uit die ongevormde wél:  
heuning uit blomsap  
– om te illustreer –  
en uit heuning self, glo nog,  
maar nie meer uit die seshoek-sel.

*Tristia* (1987b [°1962]:34)

En Cussons antwoord hom in die slotgedeelte van haar “Aflegging van die rou”, 'n vers wat waarskynlik vir haar “dooie” geliefde Louw bedoel was:

Somer is orals, fees van die lyflike. Winter is  
vir woorde wat sal wel uit die vol heuningsel

van dié benutte bewaarde bruilofstyd. Kom dan,  
die stuifmeel stuif. Die draers vergrys in die verte.

(1978a:76)

Deur die stof van haar kuns met bye te verbind, is dit duidelik dat Anne Sexton in *To bedlam and part way back* bye met digterlike skepping assosieer:

My business is words. Words are like labels,  
or coins, or better, like swarming bees.

“Said the poet to the analyst” (1960:17)

Dit is betekenisvol dat Hambidge (1991:43) dan ook hierdie reëls gebruik as motto tot ’n metapoëtiese afdeling van *Die verlore simbool*. En in *Bitterlemoene* skryf sy poësie is “die heuning van die muses” (“Pegasus” 1986:63). Ina Rousseau doop ’n bundel *Heuningsteen* (1980).

Die onbewuste van Sylvia Plath word deur Hughes beskryf in reëls wat die grot- en die bybeeld verbind:

That private, primal cave  
Under the public dome of father-worship.

“Dream life” (1998:141)

En in “The Bee God” bēvestig hy dit. Hy koppel haar hunkering na en obsessie met haar byeboerdery aan die dood van haar vader; ’n gebeurtenis met groot geestelike en psigologiese gevolge, wat haar lewenshouding en ’n groot deel van haar poësie beïnvloed:

Your page a dark swarm  
Clinging under the lit blossom.

Hughes (1998:150)

Haar drome is dan die plek

[...] where your poetry followed you from  
With its blood-sticky feet.

“Dream life” (1998:141)

Lorca sê in “[*To the Complete Poems of Antonio Machado*]” van poësie:

Poetry is bitterness,  
celestial honey that flows  
from an invisible honeycomb  
manufactured in the soul.

*Collected poems* (1991:781)

In Stockenström se sesstrofige “Naakte byevrou” is daar ook ’n metapoëtiese skakeling met

bye. Sy sluit haar gedig af met die woorde:

Wat kan ek sê van die vereniging  
van vlyt en skoonheid, die helder ywer?

Ek maak maar 'n gedig wat drup –  
drup van bewondering, ses keer.

*Spesmasse* (1999:41)

Ook vir Hart Crane is die byekorf 'n kunsteoretiese beeld:

#### THE HIVE

Up the chasm-walls of my bleeding heart  
Humanity pecks, claws, sobs and climbs;  
Up the inside, and over every part  
Of the hive of the world that is my heart.

And of all the sowing, and all the tear-tendering,  
And reaping, have mercy and love issued forth.  
Mercy, white milk, and honey, gold love –  
And I watch, and say, "These the anguish are worth."

[1917]

*Complete poems* (1984:114)

Breytenbach, skilder sowel as digter, skryf in "dagboek":

bye kruip deur sy oogholtes

*Die ysterkoei moet sweet* (1967:50)

Louw assosieer eweneens in "Die Doper in die Woestyn" uit *Nuwe verse* (1987a [c1954]:16-17) heuning met skepping, maar in Louw se geval vra die spreker dat die heuning, oftewel die Woord van God, 'n nuwe ander volk sal skep:

en stort in hierdie goue sel

U nuwe heuning; o vertolk  
deur ánder stemme, en maak vir U  
uit hierdie klippe 'n ander volk[.]

In 'n resensie van *Wordende naak* skryf T.T. Cloete (1990:8) "[D]ie seksuele is soos alles in die digter se wêreld tegelyk kreatief en verwonding. 'Vlug van die koningin-by' [De Lange 1990:23] is daar 'n pragtige getuienis van." In 'n gedig "You, Doctor Martin", wat sy in 'n gestig vir sielsiekes geskryf het, word die verwonding waaroor Cloete skryf, by Anne Sexton, die dood:

[...] And I am queen of this summer hotel  
or the laughing bee on a stalk

of death.

(1960:3)

En in haar gebruik van die beeld van die by verbind Petra Müller eweneens die dood en digterlike skepping. Sy skryf in die eerste strofe van “Sate” (1997:95):

Om 'n verband te lê  
tussen die by en die verlede:  
die dood in sy fles  
skyn soos heuning,  
en daar is 'n god van soetigheid  
vir wie ek daagliks sonne bring  
wat geel is soos die meel van meeldrade.

In “Ontvlugting”, 'n vers oor die dood van Ingrid Jonker en met kenmerke van Eybers, vra De Lange weer:

Daardie nag het jy toe geweet  
dat daar 'n einde kom aan die groot geel by

(1984:12)

Daar is in die volgende vers van Louw uit *Nuwe verse* (1987a:44) 'n skakeling tussen skepping en die erotiese:

skraler as 'n riet  
o, o skraler as 'n riet  
die bloubos het die goue pit  
en ek het die verdriet.

Cussons beskryf in *Die swart kombuis* in die slotreëls van “Gestaltes” (1978a:22) haar pynlike drang om oor die goddelike, sowel as die aardse (of duiwelse) te dig ook in terme van bye:

Dan staan ek hangkop stil en luister  
na die zoem van die wilde korf in my  
en weet maar net verward  
dat ek dankbaar is vir die pyn van die bergbok,  
die hart van die halfgoddier.

*Die swart kombuis* (1978a:22)

Moontlik is die twee slotreëls onder andere ook 'n verwysing na wat Jung in *Answer to Job* God se “double-faced behaviour” noem (Jung 1998a [1954]:20), d.w.s. dat Satan die keersy van die gesig van God is. Maar “die bergbok” het eerder te make met die strewe na verselwing

soos die bok in “Antieke Landskap”<sup>1</sup> uit *Plektrum* (1981a [°1970]:15), ’n vers wat individuasie en skepping verbind. Die “halfgodier” is dan die mens met laasgenoemde ideaal.

Van Wyk Louw verbeeld wel in “Satan-Helios” uit *Tristia* God se “tweegesig-gedrag” soos deur Jung verwoord. Die “bokram” is die versinnebeelding van Satan, en “Helios” verwys na Christus:

#### SATAN-HELIOS

Op die kraalmuur het daar skielik  
’n swartbónt bokram opgespring;  
liggies uit die klipkraal opgewip  
en nalatig klou teen klip gepas,

net effens rondgekyk, en skewe-baard  
sy kougom bietjie teen sy kies versit;  
toe met sy skurwe knieë op die muur gekniel  
en na die middagbrand se lig gebid.

*Tristia* (1987b [°1962]:66)

In “Gerug” uit *Verf en vlam* vereenselwig Cussons skepping met Christus. Christene is dan “’n eensgesinde singende heuningkoek”<sup>2</sup>:

#### GERUG

Ek het ’n woord gehoor: dat wanneer  
die skedelbeen nie meer ’n skans sal wees  
tussen gonsende brein en brein, die groot  
beskouende Ordes: Cisterciënsers, Kartuisers, Benediktyn  
’n ryp elite sal lok na die ruimer skedel van die sel  
waar voor die ontvanklike oog ’n kaal kruis hang  
vir die vestiging van die gees op een stil Kern,  
en dat die verwilderde wêreld bevrydend aan twee sal val:  
een helfte ’n eensgesinde singende heuningkoek,  
die ander ’n Gádara stormend oor ’n krans.

*Verf en vlam* (1978b:16)

Die slot van “Huisbaas” uit Van Heerden se *Tyd van verhuising* lui:

[...] vrye beelde soem in my  
soos goue bye om die korf.

(1975:25)

En Pretorius (1990 [°1984]:92) wys daarop dat die byebeeld in “Herfs” die skeppende energieke werksaamhede van Ernst Van Heerden verkonkretiseer en dat dié die volgende

<sup>1</sup> Kyk p. 121.

<sup>2</sup> Hierdie aspek van Cussons se digterskap word in hoofstuk 5 breedvoeriger bespreek. (Kyk vanaf p. 103).

behels:

Gedagte-bye soem en flits:  
versamel, distilleer en puur  
uit hierdie rykdom én gemis  
vir goue korwe van die hart ...

*Koraal van die dood* (1956:16)

Insgelyks skryf H.J. Pieterse in die eerste strofe van “Die bye en die hart”:

Toe Petrarca vir 'n laaste maal uitasem  
in 'n dag van Toskane wat geel vloei,  
het alles wat vlieg asem opgehou;  
tekste is dadelik in korwe begin.

*Die burg van Hertog Bloubaard* (2000:31)

Jung beweer in *Psychological types* (1953:295-296) dat 'n simbool altyd uit die kollektiewe onbewuste ontspring. Hy skryf oor “*imprints engraven in the very stem of the race*”, wie se ouderdom en oorsprong slegs oor biespiegel kan word. As voorbeeld verwys hy na die instinktiewe seksuele onthouding van die hommelry. In teenstelling kan die mens se onderdrukte seksualiteit in sy *persoonlike* onbewuste gevind word, sê hy [my klem – D.F.].

Digterlike frustrasie, en nie seksuele frustrasie nie, is egter die oorwoë kwessie in die motto van De Lange se eerste bundel *Akwarelle van die dors* (1982), 'n bundel wat vele metapoëtiese verse bevat. Die volledige gedig van Lucebert (gebore 1924) waaruit die motto gehaal is, word vervolgens weergee:

overhandig mij brekend  
je peilloze bloem je kus

als een dar dolzinnig drijf ik  
op het aquarel van de dorst

van oe en a staat je ruimte  
door mijn hijgen verzadigd

van stijgen en ademhalen  
is opgestapeld mijn lichaam

en mijn stem hij dartelt en klapwiek  
als een donkere boom aan de bron

hoor dan met uw handen haast dan uw hartslag  
ik ben een donkere droom in de zon  
en de omarmende honderdman  
ben een wenk in de wolken

*Spiegel van de moderne Nederlandse poëzie* (1992b [°1979]:339 e.v.)

Waar De Lange dikwels erotiek en religie in 'n gedig verbind, word die erotiese met skepping in Lucebert se vers versny. Hy gebruik die beeld van 'n gefrustreerde hommelby (*dar*) vir die kunstenaar/digter wat om die een of ander rede nie uitdrukking aan sy kuns kan gee nie. Die by spreek die muse aan en sê dat sy onthouding hom “dolzinnig” maak. Die woord “aquarel” is 'n aanduiding van die kunstenaarsoogpunt waaruit die vers geskrywe is en woorde soos “kus” “oe en a” “hijgen” “stijgen en ademhalen” in die eerste vier strofes is sprekend van onversadigde hunkering – “dorste” na bevrediging.

Die treffende vyfde strofe is 'n digterlike en Jungiaanse heenwysing na die kollektiewe onbewuste, bron van die kuns. Die frase “een donkere droom” (strofe 6) bevestig hierdie standpunt. 'n Jungiaanse interpretasie gee die woord “bloem” (strofe 1) 'n bybetekenis van “siel”. Die blom is volgens Cirlot (1995 [°1962]:110) die sentrum en is daarom 'n argetipiese beeld van die siel. In die slotstrofe is die “omarmende honderdman” (die beskermende begeleier na die onbewuste) “een donker *droom* in de zon” [my kursivering – D.F.].

Die woord “stem” [van die digter] (strofe 5) sluit aan by “aquarel” as kunsprodukt. In “Beeld van 'n jeug” (De Lange 2000:174) wat sy digterlike vader, Louw, eggo, sê De Lange “ek [...] / [...] is soos die geelvink, / die ene stem”. Lucebert sluit sy vers af met 'n reël wat tekenend is van die akwarelsfeer van die hele gedig.

De Lange se vers “Die blom” wat eweneens die erotiese en skepping verbind, gaan oor skrywersdroogte. En die by is weer eens simbool van skepping:

#### DIE BLOM

Vandat ek jou verloor het, by,  
flankeer ek meer openlik  
met ander minnaars  
meer getrou en stiptelik as jy.

Hulle kloue is wel skerp,  
hulle greep soms wreed, soms teer,  
maar bedags verorber hulle passie my:

swart torre op my geel knoplyf.

*Akwarelle van die dors* (1982:16)

Die ooreenkomste van “Die Blom” met die volgende aangehaalde vers van Stephan Bouver, is té opvallend om bloot toevallig te wees:

ONREGVERDIG  
Klaaglied van die Nagtegaal  
(na 'n storie van Alfred de Musset)

elke nag sal jy my kry  
waar ek probeer  
om die roos te oorreed

maar sy hoor my nie:  
sy is besig om 'n tor  
aan die slaap te sus

en as die son opkom  
en ek nes toe gaan  
– hees en uitgeput –

dán maak sy haar kroonblare oop  
vir 'n by  
om haar in die hart te steek

*Portrette, private dele en kanttekeninge (1980:38)*

In “Visioen” sien De Lange 'n gesig van 'n tyd wanneer sy digterskap “uitgerook” sal wees.  
Die slotverse lui:

tintel met die proe  
die toorn van son –  
dronk bye op sy tong,

swerm om die slot  
die hordes uitgerook,  
om die valbrug, die skavot.

*Wordende naak (1990:6)*

In 'n gedig van De Lange met bowetone van Cussons is dit die “bottelblou by” wat die vermoede laat ontstaan dat die matroos van die titel ook digter is:

MATROOS

I  
Op sy vlerkbeen pryk 'n anker,  
'n bottelblou by op sy bors;  
onder oksels (maar vranker)  
kleef die see se soutige kors.

II  
Sy oë is twee diewe wat gryp  
2 na als wat ek vrylik wil gee;  
sy woorde soos messe geslyp  
lê naglank komplotte en smee.

(De Lange 2000:174)

Die slotreël van die eerste strofe is 'n aanduiding dat hier sprake is van 'n argetipe wat uit die see van die digterlike onbewuste verrys. En die slotstrofe is 'n bevestiging daarvan, naamlik

dat die matroosbeeld die digter se skaduwee is. Die by op die matroos se bors is nie verniet donkerblou nie. Die kleur blou is volgens Cirlot (1995 [°1962]:54) donker wat sigbaar gemaak is. Vir Jung (C.W. 16:par. 470) is die persoonlike skaduwee dit wat 'n persoon nie wil wees nie, d.w.s. die negatiewe kant van sy persoonlikheid. Hierdie negatiewe word in bostaande gedig met die woorde “diewe”, “gryp”, “messe” en “komplote” aangedui.

Cussons noem die skaduwee “Die ongedierte”:

Ek sién jou: my oog is al lank op jou  
van ek jou, Goddank, die eerste keer sien roer het,  
verskriklike, potige ongedierte,  
skurf soos die seerots skurf.  
Ek ken jou naam oplaas, die moeilikste  
om te raai want oorbekend  
tot byna dofheid, geringheid toe,  
tót jy geroer het in al jou gruwelike lyflengte:  
o wélbedeeld, en so tuis, oervas, dat jy  
volkome versmelt met die wande, ingewande  
van my duister, onbewuste, ondersese self.  
Maar my oog is op jou en my oog sal op jou bly  
tot jy verskrompel, Selfsúg.

*Membraan (1984:53)*

Vir die mens se geestelike gesondheid moet die skaduwee volgens Jung gekonfronteer word, want as 'n persoon van 'n minderwaardigheid in homself bewus is, het hy die geleentheid om dit te korrigeer (C.W. 11:par. 131). Dit blyk egter dat die spreker/digter van die slotstrofe van De Lange se “Matroos” (reël 2) die skaduwee eerder wil voed. Net soos in dié gedig, figureer diefstal ook in Hambidge se “Brief aan Johann de Lange”:

Onthou jy vriend, hoe besete  
die proses eens met ons was?  
Hoe ons beelde kon afsteel:  
[...]

*Lykdigte (2000:26)*

En in 'n artikel oor die intertekstualiteit tussen Louw en Cussons, noem sy dit, met Prometheus as metafoor, “Digterlike vuursteel” (Hambidge 1994b:75).

T.T. Cloete skryf aan die einde van “Rotsode” (1982:16),<sup>1</sup> 'n gedig wat hy aan D.J. Opperman opdra:

---

<sup>1</sup> Hierdie gedig verskyn in die eerste uitgawe van *Jukstaposisie*, maar nie in die 1991-uitgawe wat vir dié studie gebruik is nie.

Die digter is ook 'n dief, hy steel  
van elke liggaam en elke gesig  
en siel iets, van wie hulle nie heel  
en bymekaar hou nie roof hy iets vir 'n gedig.

Maar hy is ook 'n verleë  
afhanklike – deurdat daar so baie was  
rondom hom is aan hom veel gegee  
vir 'n gratias en 'n gratias.

*Jukstaposisie (1982:17)*

Die laaste woord oor bye moet aan Johan van Wyk gegee word. Hy sluit “Literator” af met die woorde:

G'n by kan van sy larwes heuning maak nie. [!]

*Helddade kom nie dikwels voor nie (1978:35)*

Opsommend kan dit bevestig word dat droomsimbole, 'n openbaar-making van argetipes, in die poësie neerslag vind. Omdat kunstenaars so dikwels in hul werk die skeppingsproses verbeeld, kom flaminke, aasvoëls en bye dikwels voor in die literatuur van verskeie volke. Jung (C.W. 8:par. 406) se bewering dat argetipes die essensiële inhoud van alle mitologieë is, sal vervolgens gestaaf word wanneer 'n mitologiese beeld in die poësie van naderby beskou word.

### 3. ORFEUS: MITOLOGIESE MOTIEF

*Myth is more individual and expresses life more precisely than does science. Science works with concepts of averages which are far too general to do justice to the subjective variety of an individual life* (Jung 1995 [1963]:17).

Kerényi definieer mitologie soos volg: “[Mythology] is an art alongside and included within poetry (the two fields overlap). [...] A particular kind of material determines the art of mythology, an immemorial and traditional body of material contained in tales about gods and god-like beings, heroic battles and journeys to the Underworld. [...] Mythology is the movement of this material: it is something solid yet mobile, substantial and yet not static, capable of transformation” (Jung and Kerényi, s.a.:3).

Vir Jung het mites ’n psigiese basis. Die psige bevat al die beelde wat tot die totstandkoming van mites gelei het. Ons onbewuste is ’n handelende en lydende subjek met ’n innerlike drama wat die primitiewe mens deur middel van analogie herontdek (C.W. 9(i):par. 8). Moderne sielkunde, sê Jung verder, het ’n veld van psigiese fenomene geopen wat opsigselfstaande die matrys van alle mitologie is. In hierdie verband noem hy drome, visioene en fantasieë (C.W. 5:par. 611). Dáárby kan poësie gevoeg word, soos duidelik blyk uit die aanhaling van Kerényi hierbo. Die mensdom, beweer Jung, het mites geskep. Hy glo dat die ganse Griekse mitologie stamkennis (*tribal knowledge*) was. Die mistieke wat in die kursus van inisiasie onderrig is, het die reg (*law*) van primitiewe stamme in sy geheel omvat. Waarskynlik was alle Griekse mites onderrighulpmiddels wat mettertyd deur vreemdelinge oorgeneem is, totdat digters hulle in ontvangs geneem het. Mites was verbeeldingryk en om daardie rede is liedere uit hulle geskep. Op hierdie wyse het die algemene publiek tot mites toegang verkry (Jung 1997:1293).

Daar kan aanvaar word dat die wêreldmitologie ’n projeksie van die kollektiewe onbewuste van die mensdom is (C.W. 8:par. 325). Daar is reeds (vgl. p. 13) daarop gewys dat sekere motiewe van mites en legendes in identiese vorm oor die ganse wêreld herhaal word. Alle mites van alle volke het iets gemeen. Hulle verskaf almal belangrike sielkundige waarhede (Jung 1997:1293).

Vir hierdie studie is Jung se uitspraak veelseggend, naamlik dat *die oorgeërfde moontlikhede van menslike verbeelding* in die groot primordiale beelde van die kollektiewe onbewuste neerslag vind (C.W. 7:par. 101) [my kursivering – D.F.]. Die ooreenkomste tussen die manifestasies van die verbeelding van digters van verskillende tye en lande is eenvoudig té opvallend om aan blote toeval toe te skryf. Hierdie aspek sal mettertyd in meer diepte ter sprake kom wanneer gelykvormigheid in die werke van verskeie digters ondersoek word.

Orfeus verpersoonlik die gedurige spanning tussen die verskillende pole wat in die skep van kuns en die skep van die psige teenwoordig is (Zabriskie 2000:439). Hy is in die Griekse mitologie 'n magiese sanger, halfmens, halfgod met die vermoë om die hele natuur te ontroer. Dit is dus begryplik dat digters en skrywers (onder andere Rilke, Auden, Tennessee Williams, De Lange, Hambidge en Woody Allen) vir Orpheus as argetipiese digter of kunstenaar beskou. Wat laasgenoemde betref, het Allen die film *Deconstructing Harry* (1997), met variasies, op die Orpheus-mite gebaseer (Dawson 2000: 251-262). Peter Howitt se film *Sliding doors* (1998), verwys eweneens na Orpheus (Dawson 2000:262).

Verskeie aspekte van die implikasies van die Orfeus-mite vir die digterlike psige sal hierna belig word. Astrachan beweer dat Orfeus met sy lier steeds van gevaarlike ekstases, swewende vlugte van die siel, en verlore liefdes sing. Hy sing tans vir ons van die anderkant om sy werk te voltooi, om Euridike te red, om die reis te voltooi, om te luister na die gode en diere en om die lig *sowel as* die donker magte te eer (Astrachan 1992:111). Laasgenoemde sou dan na aanleiding van Jung, die donker kant van God kon impliseer.

Rilke (Astrachan 1992:107) verwoord die wederkerende beeld van Orfeus in die poësie in sy vyfde sonnet aan Orpheus soos volg:

Set up no stone to his memory  
Just let the rose bloom each year for his sake.  
For it is Orpheus. His metamorphosis  
in this one and in this. We should not trouble

about other names. Once and for all  
it's Orpheus when there's singing. He comes and goes  
[...]

Orfeus is ook die grondlegger van die mistieke religie wat as Orfisme bekendstaan (*Ensiklopedie van die mitologie* 1994:192). Die fundamentele leerstelling van Orfisme was die verhuising van die siel ná die dood (Astrachan 1992:100). Gedurende die Middeleeue is

Orfeus as die promotor van die beskawing beskou. Hierdeur het hy spoedig die eienskappe van Christus oorgeneem. In die Romeinse katakombes byvoorbeeld word Christus in fresko's uitgebeeld waar hy 'n lier bespeel. Later verteenwoordig Orfeus Christus wat graag vir Euridike (die gevalle menslike natuur) wil red, maar slegs as sy gewillig is.

Die bekendste weergawe van die Orfeus-mite is dié van Vergilius en Ovidius. Euridike, bruid van Orfeus word deur 'n slang gepik. Sy sterf en Orfeus maak staat op sy kuns om haar na die aarde te laat terugkeer. Hy volg haar en oorreed die gode van die onderwêreld om haar toe te laat om hom te volg. Orfeus verontagsaam egter hulle bevel om nie om te kyk nie, en verloor weer eens sy geliefde Euridike. Daarna verwerp hy alle vroue. In een weergawe wend hy hom tot homofiele liefde<sup>1</sup> en word hy deur woedende Menades verskeur. Sy kop en lier, steeds singend, spoel uit op die eiland Lesbos waar Apollo die hoof van Orfeus teen 'n slang beskerm en dit met profetiese mag toerus (Segal 1989:1 e.v.).

Jung bring die verbrokkeling (*dismemberment*) van Orpheus in verband met die soldate wat Christus se kleed in stukke geskeur, daarvoor gedobbel het, en toe tussen hulle verdeel het. Omdat die kleed sy vorm simboliseer, word hierdie insident 'n soort Nagmaal. Die Nagmaal self is eweneens verbrokkeling. Christus word met die Nagmaal uit eie vrye wil in vele stukke verdeel, en op hierdie manier is Hy in die hostie en die wyn teenwoordig, in welke vorm hy geëet word. Die verbrokkeling van Orpheus antisipeer derhalwe die Christelike dogma (Jung 1997:1296).

Astrachan maak 'n interessante bewering oor die singende hoof van Orfeus. Hy skryf: "Orpheus bequeathes to us his talking head: the over-spiritualized organ of an imbalanced Western psyche which equates soul with mind and spirit with brain. His voice may be beautiful but it is bodiless [...]. [T]he head of Orpheus lacks the [...] animal portion of our human nature, sex and heart, the vital vehicle which would have us create our temples now, on *this earth in this world* [...] attempting to connect to soul *and* body" (Astrachan 1992:110).

Later in dieselfde artikel verwys Astrachan na die Christendom. Cussons verbind Christelike twyfel met Orfeus:

---

<sup>1</sup> Die aangetrokkenheid van homofiele digters soos De Lange tot Orfeus kan moontlik hierheen teruggevoer word.

## ORPHEUS

Oorwinning so naby en toe moes jy swik:  
die ou kwetsuur van die heel eerste skrik:  
geloof – ontvlugtende dodende twyfel –  
en toe sterf sy weer in jou stewelingsblik.

*Membraan* (1984:43)

Astrachan stel dit dat die mite van Orfeus, kiemsel van die Christelike geloof, dieselfde radikale en vreesaanjaende splitsing openbaar as dié in die religieuse bewussyn van die mensdom in die Weste van vandag. Orfeus is 'n simbool, sê hy – wegwysers en waarskuwing. Hy beskik oor die mag om ons verder te lei as die bewuste. Die boodskap van Orfisme is dat die psige 'n onweerlegbare realiteit is. Orfeus het afgedaal en teruggekeer van Hades, maar sy tragiese verbodskeling onthul dat hy te maklik die rug gekeer het op die elementale Dionisiese dieptes vanwaar hy gekom het (Astrachan 1992:110). Lina Spies verset haar in *Hiermaals* teen die vergeesteliking van die Christendom ten koste van die aardse wat sy ook as Goddelik sien. Die slotreëls van “Credo”, programgedig van *Hiermaals*, lui:

Vanself om die aarde bol  
my opgehewe hande.

Die God van die verborge plekke  
leer ek sienderoë ken.

(1992:11)

Hambidge stel dit in “Arte Poetica”, 'n gedig wat aan Neruda opgedra is, so:

Smiddae wanneer geliefdes se liggame  
Een word in 'n *heilige* hostie

[my kursivering – D.F.] *Lykdigte* (2000:37)

En waar Orfeus hom gewoonlik in die buitelug tussen bome, diere en blomme bevind, word hy in De Lange se “Orpheus in die middestad” in ongure omstandighede geplaas. In die gedig is Orfeus reeds verbodskel, want slegs een liggaamsdeel is ter sprake. Die laaste drie reëls van die gedig volg:

my naakte maal.  
my onbekende  
openbare fees.

*Nagsweet* (1991:72)

Die woord “onbekende” speel in op “beken” in die Bybelse sin van die woord. Hierdie reëls is miskien 'n verwysing na die “Dionisiese dieptes” (wat Jung die skaduwee noem) wat selfs by die heilige fees van die Nagmaal erken moet word. Die skaduwee moet gekonfronteer word, sê

Jung. Gebrek aan erkenning daarvan lei tot stagnasie, kongestie en ossifikasie (C.W. 7:par. 78). Die skaduwee is 'n lewende deel van die persoonlikheid en daarom wil dit daarmee saamlewe in die een of ander gedaante. Dit kan nie weggewens word of tot onskadelikheid gerasionaliseer word nie (C.W. 9(i):par. 44).

Die reis na die onderwêreld simboliseer die tog na die onbewuste, of anders gestel, die potensiaal van syn – kosmies en psigologies (Cirlot 1995 [°1962]:165). Die naam “Orfeus” behou trouens sy primordiale en etimologiese wortels: die Griekse woord vir donker is *orphne* (Astrachan 1992:100). Daarby is reis vir Jung 'n beeld van aspirasie, 'n onbevredigde hunkering wat nooit sy doelwit bereik nie (Cirlot 1995 [°1962]:164). Verselwing (individuasie) kan derhalwe by die fundamentele elemente van die Orfeus-mite, naamlik kuns, dood en liefde, gevoeg word.

Vele mites en beelde gaan oor die verhouding met die Self, die verlore edelsteen wat uit die kroon geval het en verdwyn het óf die terugvind van die skat. [In die geval van die Orfeus-mite is die skat Euridike]. Maar identifikasie met die Self is 'n teken van inflasie en laasgenoemde toestand kom altyd tot 'n val. Die identifikasie met die Self eindig met 'n selftoegediende titaniese *dismemberment* as reaksie. Jung noem dit *enantiodromia* (Jung 1997:1304). Volledigheidshalwe sal die begrip Self herhaal word en *enantiodromia* vervolgens bespreek word.

Die Self is vir Jung die produk van individuasie, naamlik die integrasie van bewuste en onbewuste (C.W. 8:par. 557). Dit is 'n proses wat nooit voltooi kan word nie. Die realisasie van die Self is dus 'n onbereikbare ideaal (C.W. 17:par. 291). Samuels, Shorter en Plaut (1996 [°1986]:135) stel dit só: “In life, the self demands to be recognised, integrated, realised, but there is no hope of incorporating more than a fragment of such a vast totality within the limited range of human consciousness.” Jung noem die Self 'n “God-Almighty likeness” en sê dat, volgens Oosterse definisie, die Self die allerhoogste wese is (“The supreme oneness of being”) byvoorbeeld Atman, Purusha, Brahma (Jung 1997:1304). Heraclitus het die psigologiese wet van *enantiodromia*, die regulerende funksie van teenoorgesteldes, ontdek. Humbert noem dit die ommeswaai van die gevestigde bewuste orde, hetsy tydelik of permanent (Humbert 1996:50).

Jung bring ook *enantiodromia* in verband met die skaduwee, i.e. alles wat die subjek weier om

in homself te erken en wat desnieteenstaande aan hom opgedring word (C.W. 9(i):par. 513). Ofskoon die mens hom van sy skaduwee moet distansieer, mag hy dit nie onderdruk nie, want dan sal dit hom van agter aanval en *enantiodromia* tot gevolg hê.

Orfeus beliggaam volgens Segal iets van die vreemdheid van poësie in die wêreld, die misterie van die mag van die poësie oor die mens, en die onthutsende opdringerige meegevoel van poësie vir emosies wat dikwels eintlik onbekostigbaar is. Orfeus sing die wêreldsmart en –skoonheid met 'n intensiteit wat woude en ongediertes dwing om hom te volg. Sy bekendste lied in die literêre tradisie is van liefde en dood, van liefde-in-dood, van dood wat die geluk van die liefde binneval (Segal 1989:xiii).

Enersyds verpersoonlik Orfeus die vermoë van die kuns, poësie, taal om oor die dood te triomfeer; die skeppende krag van kuns word met die skeppende krag van die liefde verbind. Andersyds kan die Orfeus-mite die onvermoë van kuns voor die onvermydelike dood, simboliseer. Die dood plaas kuns en kultuur weer binne die perspektief van die natuur. Laasgenoemde aspek is die kern van Milton se “Lycidas” met sy Orfiese beeldspraak (Segal 1989:2 e.v.). Milton skryf:

Where were ye, Nymphs, when the remorseless deep  
Closed o'er the head of your loved Lycidas?  
[...]  
Had ye been there! – for what could that have done?  
What could the Muse herself that Orpheus bore,  
The Muse herself, for her enchanting son  
Whom universal nature did lament,  
When by the rout that made the hideous roar  
His gory visage down the stream was sent,  
Down the swift Hebrus to the Lesbian shore?

Milton (1966:144)

Dit blyk dat ook in Auden se “Orpheus” (1976:132) die kuns, die lied, die poësie deur die dood binne die perspektief van die natuur geplaas word:

#### ORPHEUS

What does the song hope for? And his moved hands  
A little way from the birds, the shy, the delightful?  
To be bewildered and happy  
Or most of all the knowledge of life?

But the beautiful are content with the sharp notes of the air:  
The warmth is enough. O if winter really  
Oppose, if the weak snowflake,  
What will the wish, what will the dance do?

April 1937

Die woord “winter” kan volgens Herder (1993 [°1986]:167) op die dood dui. Die antwoord op die vraag “wat kan die poësie vermag?” is by Auden, soos by Milton in sy “Lycidas”, negatief. En Hambidge sluit “E-Pos aan D.J. Opperman” af met ’n naskrif:

Ns. Liewe DJO, ons kort ’n helse donderslag  
om almal weer te laat glo in die poësie se krag.

*Lykdigte* (2000:52)

Verskeie woorde dui op die metapoëtiese aspek van Auden se vers, soos “song” in die eerste reël en “dance” in die laaste. Die dans is simbool van die skeppingsdaad (Cirlot 1995 [°1962]:76). Die opgehefte hande van die eerste twee reëls is ook simbolies van die stem en die lied (Cirlot 1995 [°1962]:137). Die gedig omarm as ’t ware die natuurgedeelte en sodoende word die poësie in “natuurlike” perspektief geplaas. In die vers van Spies waaruit vroeër aangehaal is (vgl. p. 59) gebeur iets soortgelyks: Die spreker se “opgehewe hande” bol om die aarde.

Vanselfsprekend wend talle digters hulle tot Orfeus om aan hul perspektiewe op die kuns uitdrukking te gee. Apollinaire se bundel *Le Bestiaire* is deurspek met Orpheusgedigte. Die eerste, wat die digter se bewondering vir die werk van Raoul Dufy verwoord (1965:84), is onder ’n afdruk van ’n houtsneewerk van die kunstenaar geplaas:

Marvel at this frank mastery  
And these outlines’ nobility:  
This is the voice which the first light made heard  
And for which Trismegistus found the word.

Apollinaire (1965:19)

Hermes Trismegistus was die naam wat die Neoplatoniste aan die Egiptiese god, Thoth gegee het. Thoth was die stigter van die kuns of wetenskap van alchemie waarin Jung ’n groot belangstelling getoon het. Alchemie is ook Hermetiese kuns of filosofie genoem. Trismegistus het volgens mitologiese oorlewering 42 boeke geskryf oor die lewe en filosofie van die mense van antieke Egipte. Sy werk maak verskeie veronderstellings, onder andere dat die siel die samesmelting van lig en lewe is en dat die siel, soos in die Orfisme, ná die dood transmigreer (*Brewer’s* 1993 [°1992]:497). Thoth [of Trismegistus] word deur die Grieke met Hermes geïdentifiseer (*Brewer’s* 1993 [°1992]:1020). Hermes begelei die siele van afgestorwenes na die onderwêreld – vandaar sy titel *psychopompos* – begeleier van siele (*Ensiklopedie van die mitologie* 1994:106). En Jung noem Orfeus *psychopompos par excellence* (1997:770). Thoth was [veelseggend in die Orfeus-verband] onder andere ’n kenner van skrif en taal en ook

beskermheer van skrywers en towenaars. Sy beheer oor geestelike woorde het sy towerkrag versterk (*Brewer's* 1993 [°1992]:1020). Laasgenoemde stelling word vasgevang in die slotreël van Apollinaire se “Orfeus” en sinspeel op die “towerkrag” van die kunstenaar soos verbeeld in die houtsneewerk van Dufy. Hierby was Mercurius die Romeinse ekwivalent van Hermes. Hy simboliseer ook die *Nous* (C.W. 9(ii):par. 259). In Griekse filosofie is die *Nous* verstand [*mind*] en intellek (*Concise Oxford dictionary*). [Mercury in die Engelse vertaling kan ook kwik wees – waarin eweneens ’n verband met alchemie geleë is]. In *Alchemical studies* (C.W. 13:par. 271) word die religieuse aspek van Orfeus beklemtoon wanneer Jung beweer dat Mercurius soos ’n broer van Christus is en ’n tweede seun van God. Hy is ook die teenbeeld van die drie-enige God in dié opsig dat hy gesien word as ’n chtoniese drietal. Laasgenoemde stelling het te make met die feit dat Jung glo dat God self ’n donker (skaduwee)kant het. [Kyk byvoorbeeld *Answer to Job* (1998 [1954])].

Die skakel met Orpheus lê egter ook in die feit dat Mercurius onder andere die beskermheer van reisigers was (*Brewer's* 1993 [°1992]:666). Apollinaire se “Orfeus” illustreer die alchemistiese proses van die digkuns waar al bogenoemde konnotasies (en vermoedelik meer) tot vier goue reëls kristalliseer.

Vir Rilke en ander digters verpersoonlik Orfeus die essensie van poësie, die vermoë daarvan om in kuns ’n manier te vind om die leegheid van menslike verlange in iets anders te omskep (Hass 1984:233). In byvoorbeeld Hambidge se metapoëtiese “Orpheus en Euridice” spreek Orfeus vir Euridike aan:

So word ook ek die donker betreder  
van jou onderwêreld, sonder amulet  
of beskerming. Kon ek jou tog maar red  
uit die banale Hades  
en jou terugbring in een stuk.

Maar ek, die troue oorreder,  
hou nie woord – veronagsaam  
voorwaardes – neem jou saam,  
ontleed jou stuk vir stuk, beraam  
verse, terwyl jy na benede brokkel.

*Donker labirint* (1989a:29)

In “Orpheus dismembered” van De Lange is dit ook die minnaar wat aangespreek word. Die hartseer van die spreker wat deur sy minnaar verlaat is, word in die eerste deel van die gedig verwoord. Maar aan die einde vra hy:

Hoe sprokkel ek  
jou weer bymekaar,  
hoe breek ek  
die leuenspreuk  
van jou lag?

*Nagsweet (1991:54)*

De Lange, soos Hambidge, weet dat dit die vers is wat die geliefde “bymekaar” “sprokkel”. Trouens, die beskrywing in die eerste gedeelte van “Orpheus dismembered” is ’n volledige bymekaarsprokkeling van die geliefde.

“Sonnet aan Orpheus” van De Lange is aan Rilke opgedra:

SONNET AAN ORPHEUS  
Rainer Maria Rilke

Spierblom wat die anemoon  
met die veldlumier sloom  
open tot die lig polifoon  
luid die moer instroom,

in die blom-ster stil gespan,  
spier wat eindeloos ontvang,  
dikwels so volkome oorbeman  
dat selfs die sonsondergang

skaars die oopgespreide blom –  
blaarrande toe laat gaan:  
jy van soveel wêrelde besluit en som!

Ons geweldenaars, ons hou langer.  
Maar wannéér, in watter soort bestaan,  
is elk oplaas oop, en ontvanger?

*(Wordende naak 1990:25)*

Op die oog af is die vers suiwer homoëroties. Victor (1992:59) wys daarop dat die anemoon die homoërotiese kodeer. In sy oeuvre is die anemoon vir De Lange dan ook simbolies van die homoërotiek, bv. in die gedigte “Beeld-kyk” (1982:53) en “Aprilis” (1990:21). Dit figureer ook in “Orpheus langs die swembad” (*Nagsweet* 1991:44) wat hierna (p. 69 e.v.) bespreek word en eweneens homoëroties is.

Die leser van “Sonnet aan Orpheus” weet reeds vanaf die eerste strofe wanneer “die lig polifoon / luid die moer instroom” dat hier, soos by ander Orfeus-gedigte, sprake is van metapoësie. In die vers verwys lig na kreatiewe energie (Cirlot 1995 [°1962]:188). Die “moer” denoteer die bron van inspirasie, die onbewuste. Dit is egter die sinestesia teenwoordig in “lig polifoon” wat die leser attent maak op die vele digterlike stemme wat aan Orfeus hulde bring. Apollinaire se woorde “the first light” in sy aangehaalde “Orpheus” (vgl. p. 62) word by

De Lange “veldlumier”. Die kontras van “lig” met “sonsondergang” herinner aan Lorca se “Sonnet of the Garland of Roses”, ’n homoërotiese vers wat ook die beeld van die anemoon aanwend. Lorca kontrasteer “the shadow” met “January light”:

#### SONNET OF THE GARLAND OF ROSES

That garland! Hurry please! For I am dying!  
Weave quickly now! And sing! And moan! And sing!  
For the shadow is darkening my throat  
and January light returns a thousand times.

Between your love for me and mine for you  
lies star-filled air and the trembling of a plant.  
A thicket of anemones is lifting  
with dark moaning, an entire year.

So relish the fresh landscape of my wound,  
Break open delicate rivulets and reeds,  
and sip the blood spilled on the honeyed thigh.

But hurry, so together, intertwined,  
mouths bruised with love and souls bitten,  
time will find us wasted.

Lorca (1991:713)

Hoewel die “kleindood” die tema van die gedig is, is daar tog in die tweede reël ’n suggestie dat die gedig ’n metapoëtiese aspek het.

Die spreker van De Lange se “Sonnet aan Orpheus” praat van “ons geweldenaars” en “gewelddadige” woorde soos “wound” en “blood spilled” verskyn eweneens in Lorca se vers. Hambidge sien in “Tussen-in” (1994a:42) ook die digkuns as ’n gewelddadige bedryf:

[...] dié bedryf (poësie  
'n uitbloeiende spel) [...]

Met inagneming van haar “Orpheus en Euridice”, waaruit reeds aangehaal is (kyk p. 63), vermoed die leser dat subjek sowel as objek bloei. En in “Elisabeth Eybers (1915– )” noem Hambidge (2000:21) poësie ’n bloederige bedryf. Die motto van *Lykdigte* (Hambidge 2000) is van Wallace Stevens: *Poetry is violence from within that protects us from a violence without. It is the imagination pressing back against the pressure of reality.* Hambidge verwys in Skryfode I (2002:11) na die geweld in die Suid-Afrikaanse samelewing, en in Skryfode III (2002:12) kom sy tot ’n soortgelyke slotsom as Wallace Stevens:

Vandag treur ek oor jou en my. Oor ons liefde  
ons nie beskerm teen hierdie geweld van woorde nie.  
Dat die groter onrus ons ook aanval.

Ruggespraak (2002:12)

Die titel van Hambidge se jongste bundel *Ruggespraak* verwys na 'n nuwe tema in haar oeuvre wat sy in die finale afdeling "Wonderverhale" verwoord. Die titel *Ruggespraak* is afkomstig uit "Sub A" in Ernst van Heerden se bundel *Die swart skip*. Die eerste strofe word aangehaal:

Vroeër of later  
sal jy moet halt roep  
en oor God en sy knellende gebooi  
ruggespraak hou[.]

Van Heerden (1985:71)

In "Ruïnebesoek V" skryf De Lange oor die gewelddadigheid van die tye waarin ons leef. Maar hy sien terselfdertyd poësie as 'n vorm van geweldpleging op taal. Vervreemding het toegeneem en tot gewelddadigheid oorgegaan:

"Geleentheid vir slim ballades  
skryf, is nou verby; die tyd  
van oggendtee en akkolades;  
geweld het 'n duur aptyt."

*Wordende naak* (1990:77)

Die gewelddadigheid van kunstenaarskap wat in De Lange se gedig "Studie van 'n portret van 'n man" (1986:56) verwoord word, word in Fritz (1998:44 e.v.) bespreek. Boonop is die keuse van Francis Bacon se skildery as metafoer bevredigend, omdat Bacon 'n masochis was (Jenkins 1998:19). In die slotreëls van haar "Francis Bacon" fokus Hambidge op laasgenoemde aspek:

Geluk het geen perke  
- nes angs

*Hartskrif* (1985:24)

Ander verse van De Lange wat metapoëtika en geweld verbind, is "Wiel" (1990:35), "Jeffrey Dahmer" (1995:32) en "Ingrid Jonker (1933-1965)" uit *Wordende naak* (1990:64 e.v.).

De Lange assosieer eweneens die kuns van fotografie met geweld. In hierdie verband is "Robert Mapplethorpe"<sup>1</sup> (1993:53 e.v.) en "Skerpskutters" sprekende voorbeelde:

#### SKERPSKUTTERS

Die gewonde seun skuil teen die vaderbors.  
kyk weg oor die afgesakte skouer

<sup>1</sup> Vir verdere kommentaar oor "Robert Mapplethorpe" kyk Fritz (1998:54 e.v.).

na die smeulende siestas van sy jeug,  
rug gekeer op die snelvuur van die kamera-  
man, om sy been 'n bloeiende verband.

Teen sy pa se heup die smal perdeskoen  
van sy heup, skraal boude ontbloomt waar broek  
en onderklere ru oopgeskeur is  
om die wond, met 'n jong skadu waar hulle keep  
om die klein ongeskonde liefdesvont.

Die vader kyk verby sy seun se kop,  
die kamera noteer: donker stoppelbaard,  
hare kort, baret, halfvol bandelier,  
smal sigaar in sy mondhoek vasgebyt, frons hy  
sonder vrees of haat, sy liefde 'n wapen

teen ons vermetel skending van die kind,  
'n skans teen dié intiemer skoot van een  
wat deur 'n lens se loop na hulle mik:  
al is liefde, soos pyn en dood, hier openbaar,  
word ons al klaar ontwapen deur sy blik.

*Wordende naak (1990:4)*

In 'n brief aan Cussons (4/1/87) sluit De Lange 'n kopie in van die foto waarop "Skerpskutters" gebaseer is en bevestig hy dat kuns gewelddadig is. Hy skryf onder andere: "[...] net soos wat die oopskeur van sy klere om die wond te verpleeg 'n soort verkragting is, word die kameraman en die skrywer se optredes ook as verkragtings gesien. Die seun se anus word as 'n 'liefdesvont' gesien, die skrywer maak dus van die seun 'n liefdesobjek: dan word die 'ek doop my pen in sy pyn / diep in die bloeiende wond' [in 'n vorige weergawe wat op Cussons se aanbeveling geskrap is] 'n eksplisiet erotiese daad [...] Die foto kom uit 'n boek [getiteld] *Life at War*." Die gewelddadigheid van fotografie is ook ter sprake in 'n vers wat Thom Gunn in *The passages of joy* aan Robert Mapplethorpe opdra. Die slotstrofe lui:

I am the eye  
that cut the life  
you stand you lie  
I am the knife

"Song of a camera" (1982:46)

Fotografiese geweld is ook aanwesig by die selfmoord van Kurt Cobain:

Hy het by die siel  
van die grou loop  
ingekyk, en toe  
die koue staal  
teen sy slaap  
gedruk: vinger oor-  
gehaal op die sluiters,  
sy oë toegeknyp,  
was hy vir die laaste  
nabyskoot gereed.

De Lange (1995:62-63)

En Hambidge sluit 'n elegie aan 'n ontslape vriendin af met die woorde:

'n foto steel inderdaad  
die siel  
van sy onderwerp.

*Bitterlemoene* (1986:13)

Vir haar is poësie ook 'n gewelddadige bedryf. Sy sluit "Rekonstruksie" so af:

Met moord  
kom digters  
immer weg.

In vers na vers  
word sy oopgeslag  
en in dié put  
gesmyt.

*Palinodes* (1987a:45)

Die gedig "Post Mortem" (1987a:49) uit *Palinodes* noem sy 'n "briefbom". En sy keer terug na die tema van kuns as diefstal in "Death & Co":

Die digter is 'n dief,  
voyeur-veral:  
'n vivisektor  
van die woord.

*Die anatomie van melancholie* (1987b:22)

Die twee slotreëls van De Lange se "Sonnet aan Orpheus" (kyk p. 64) wys terug na die eerste strofe. De Lange beantwoord self die vraag in die slotreëls. Wanneer ons as kunstenaars oop is tot die veelstemmige lig wat die onbewuste ophelder, sal ons ontvangers van skeppende energie word. Hambidge stel dit in "Eugène N. Marais (1871-1936)" so:

Die gedig skryf sigself; vang die boodskappe  
uit die ander oord onbevange op.

*(Lykdigte 2000:11)*

Twee gedigte van De Lange deel 'n titel, en albei is "vir Willie". Die eerste "Orpheus langs die swembad" uit *Nagsweet* (1991:44) is 'n oefenlopie vir dié in *Vleiswond* (1993: 76). Albei verse is homoëroties en albei is *an embodiment of poetry as monument and poetry as metamorphosis* soos Segal (1989:xiv) van Rilke se sonnette aan Orpheus sê. Die relevantste van Rilke (1964:70) se sonnette volg:

O fountain mouth, you mouth that can respond  
so inexhaustibly to all who ask  
with one, pure, single saying. Marble mask  
before the water's flowing face. Beyond,

the aqueducts' long derivation. Past  
the tombs, from where the Apennines begin,  
they bring your saying to you, which at last,  
over the grizzled age of your dark chin,

falls to the waiting basin, crystal-clear;  
falls to the slumbering recumbent ear,  
the marble ear, with which you still confer.

One of earth's ears. With her own lonely mood  
she thus converses. Let a jug intrude,  
she'll only think you've interrupted her.

Veral met inagneming van die derde strofe, lyk dit asof Ernst van Heerden ook deur Rilke beïnvloed is. Van Heerden sê in “Bede”:

Ek is die ongeborene:  
en uit embrionale waters  
bid ek, al sal die aangebedene  
net luister met 'n marmeroor.

*Najaarswys* (1993:67)

Hierna volg die tweede deel van De Lange se “Orpheus langs die swembad” uit *Nagsweet* (1991:44) met die volledige gelyknamige vers uit *Vleiswond* (1993:76) daarnaas:

2	ORPHEUS LANGS DIE SWEMBAD Vir Willie
soos 'n standbeeld op 'n grasperk omgeval lê jy, jou skoonheid 'n klassieke begrip	soos 'n standbeeld die soort skoonheid wat hoort in 'n museum
jou gesig strak masker met gladde oë altyd gereed om die wêreld te begroet	stil asof jy pas ophou adem het –
ek plant 'n soen op jou gewelfde mond en dink aan Allketas wat op 'n standbeeld	jou ore het met die jare toegegroeï
van Eros een nag laat die spore van sy liefde los	jou arms afgebreek en soek geraak
	en waar jou hart was in jou ribbekas is nou net marmer
	koud en naak

Die “Hockney skildery” in die eerste strofe van die eerste deel van die *Nagsweet*-gedig suggereer reeds die kunswerk wat in die tweede deel tot stand kom. Die “sonbesies”, “miere” en “akkedisse” verwoord die aangetrokkenheid van die natuur tot die lied van Orpheus. Maar die

“blonde borskas” en “grassige holtes” van sy liggaam is ook van die natuur en hierdie gedagte word verstewig deur die sensualiteit van “’n ligte bries” wat aangewai kom “uit die kruie- / tuin van jou lies –”. Sensualiteit word eweneens beklemtoon deur die welriekende blomme “hiasint” en “narsing”, name wat die wind gebruik om Orfeus te roep. En om die homoërotiese komponent van die vers te onderstreep en die sterker homoërotiese tweede deel in te lei, is die laaste blom die anemoon.

Beide gedigte van De Lange is sterk inspelings op die aangehaalde sonnet van Rilke. In al drie gedigte transformeer die geliefde tot monument wat op sy beurt instaan vir die kuns, die poësie. Die “masker” van De Lange se *Nagsweet*-vers kom ook voor in die Rilke-sonnet. Segal (1989:149) sien tereg die “marble mask” van Rilke as ’n simbool van kuns. Cirlot maak egter ’n interessante stelling oor die masker as simbool, wat moontlik op hierdie verse betrekking het. Alle transformasies, beweer hy, is omklee met ’n diepe geheimenis en skandelikheid, omdat enigiets wat so gewysig is om iets “anders” te word, terwyl dit steeds bly wat dit was, onvermydelik dubbelsinnigheid moet genereer. Om hierdie rede moet metamorfose verhul word. Hiervandaan dan die behoefte aan ’n masker (Cirlot 1995 [°1962]:205). In die algemene inleiding hierbo is reeds genoem dat ’n masker (persona) vir Jung ’n noodsaaklikheid is solank die individu nie volkome daarmee identifiseer nie. Polly Young-Eisendrath (1998 [°1997]:233) stel dit dat ’n persoon verantwoordelikheid moet neem vir die veelstemmigheid van subjektiwiteit in die self. Laasgenoemde stelling roep “die lig polifoon/ [wat] luid die moer instroom” van De Lange op (1990:25).

Waar die liefde vir die minnaar in die eerste “Orpheus langs die swembad” lewend is, is die tweede onder andere ’n beskrywing van liefde wat reeds gesterf het. Die afsterwe van die liefde word tot standbeeld in laasgenoemde gedig getransformeer. Waar die metapoëtiese in die De Lange-gedigte verhul is, is dit in die Rilke-vers op die voorgrond, want die water van die onbewuste is ’n sterk teenwoordigheid in die gedig. Die water in laasgenoemde gedig is vir Segal (1989:149) “the vital waters of life”, ’n gedagte wat vir die Jungiaan nie teenstrydig met die waters van die onbewuste is nie. Daar kan ook nie fout gevind word met die idee dat kuns in die lewe, die natuur, moet setel nie.

Vir Harold Bloom setel poësie egter in ander (voorafgaande) poësie. Om sy teorie te belig, noem hy ’n gedig ’n poëtiese “teks”. Die benoeming “digter” denoteer nie slegs “vers-maker” nie; hy sluit byvoorbeeld die essayis Emerson in by sy lys romantiese Britse en Amerikaanse

digters (Bloom 1976:2). En hy noem Freud in die konteks van poëtiese interpretasie 'n sterk digter (1976:24). 'n Poëtiese teks is volgens Bloom nie 'n samestelling van tekens op 'n bladsy nie. Dit is eerder 'n slagveld waar outentieke magte worstel vir die enigste oorwinning wat die moeite werd is, naamlik die goddelike triomf oor vergetelheid (Bloom 1976:2). Soos Breyten Breytenbach dit in “mompelvoël” uit *Papierblom* stel:

die woord sterf nooit  
dit vlieg net soms baie ver weg  
[...]  
om te reis van taal tot taal –  
iewers bly leef dit in die mond van dooies  
om die onbegryplike dans van betekenis te bewaar

(1998:29)

In die volgende vers van De Lange het “die woord” van ver gereis:

JONG GETROUDE VROU

Sy breek  
uit vier mure:

psigodelikate papawers  
se lewens word kort-  
geknip met 'n snoeiskêr.  
Silhoeëtte en skaduwees  
hou haar bewegings dop.

Binne dwing  
sy hulle deur die bottelnek  
van 'n smal vaas  
in.

(1982:41)

Vergelyk hiermee die eerste strofe van Barend J. Toerien se “In 'n strik”:

Besig om behendig  
wabome blom vir blom  
te prop in potte, nydig  
met elke steek bedoel vir hom  
(só en só sal ek hom seermaak)  
hoor sy hom iewers agter  
haar die kamer binnekom.

(1960:46)

Die eerste strofe van “Die huisvrou” deur Ina Rousseau volg:

Die huisvrou loop deur die tuin  
met haar skêr: die lemme blits en knip.  
Dan dra sy die drag damaskusrose  
na die spoelkombuis, waar sy die broos  
rafelpunte van die stengels kneus,  
die vaatbundels trettter en versteur

en alles in 'n erdebeker skik.  
Tussen spykers ingedruk, geruk  
uit hul vertroude lig en landskap,  
wortelloos, die vloei van hulle sap  
belemmer, kwyn hulle weg in ballingskap.

(1970:16)

Toerien se ongekompliseerde uitbeelding van vroulike woede teenoor manlike wreedheid reis tot by Rousseau se verbeelding van natuur-like wreedheid teenoor die ontwaking van nuwe lewe in die slotvers van haar gedig. Die reis (of meer waarskynlik 'n deel daarvan) word voltooi met De Lange se ryker vers. Behalwe die voorstelling van die verlies aan maagdelikheid, is “Jong getroude vrou” metapoëties, en openbaar dit 'n angs vir die invloed van 'n voorganger-digter, naamlik Opperman. Vergelyk byvoorbeeld Opperman se “Digter” (kyk p. 120). Sy modernistiese, outonome vers word “geslote agter glas” geskik, terwyl De Lange s'n postmodernisties “uit vier mure” breek om nog verder te reis. Sy “psigodelikate papawers” konnoteer reële papawers sowel as die simboliese drome (Bruce-Mitford 1996:93) wat in Jungiaanse terme die kiemsel van die poësie is. Dáárby is die papawerplant in allegorieë verteenwoordigend van vrugbaarheid (Cirlot 1995 [°1962]:103 e.v.). In “Jong getroude vrou” is dit simbolies van digterlike fertiliteit. In 'n brief aan Cussons van 14/11/82 noem De Lange dat David Bowie se woorde *psychodelic girl* die bron van sy “psigodelikate papawers” is. In die brief praat hy van “psigodelikate plante” en sê dat Bowie se liedjie op sy langspeelplaat “Scary Monsters” te vind is.

Om terug te keer tot Bloom se stelling dat die gedig 'n slagveld is waar die oorwinning die triomf oor vergetelheid is: Ina Rousseau stel in “Klip” die worsteling van die kunstenaar teen vergetelheid so:

3.

Word klip.

Katedrale en kruike,  
Sonnewysers, suile,  
Rotse en obeliske

Beitel hulle vorms  
Teen die eindigheid uit.

*Taxa* (1970:44)

Manuel Machado beskryf poësie in “Liedere” as:

Liedere ...  
Waarin die siel hom spieël, só oorwin die dood.

*Spaanse dans* (1992 [°1991]:20)

Selfs Cussons sê in “Leestekens”

{...} niks kan verhoed dat ek herbore word  
met elke nuwe komma  
tot my verewiging in 'n laaste dubbelpunt.

*Die heilige modder* (1988:41)

En die slotstrofe van “die tekenles” van Breytenbach lui:

dat ek van die tyd 'n rek kan maak  
op my hurke onder die son  
om die swart voël weg te skiet  
wat in die winterboom bot

*Papierblom* (1988:57)

Volgens Bloom (1976:2 e.v.) is gedigte nie dinge nie. Binne die oorbevolkte wêreld van literêre taal is gedigte slegs woorde wat na ander woorde verwys en daardie woorde verwys weer na nog ander woorde en so aan. 'n Vers is 'n inter-vers en enige lesing van 'n vers is 'n inter-lesing. 'n Gedig is nie 'n skrywe nie. Dit is 'n *her-skrywe* en ofskoon 'n sterk vers 'n nuwe begin is, is so 'n begin 'n her-begin. In “die kollektebord” skryf Breytenbach oor poësie:

dit is waar  
dat dit 'n diens is  
om die maan se vrugbaarheid te vier  
dat die dansende digter  
geruisloos sy Kainskennis sing  
op wysies van die dooies se geheue

en die woord vleg-vlieg  
soos 'n voël se skelet  
teen die verhemelte van gister  
in die gebrandskilderde oog  
van 'n dooie son

*Papierblom* (1988:63 e.v.)

Elders stel Breytenbach dit dat die gedig se woorde “die geskuifel van baie voete in die wagkamers van die geheue” is (“die gedig se woorde” 1988:134).

Verse, beweer Bloom (1980 [°1975]:18) is nie oor “onderwerpe” of “hulself” nie. Hulle is oor *ander gedigte*. 'n Gedig is 'n respons op 'n gedig net soos 'n digter 'n respons op 'n ander digter is, of 'n persoon op sy ouer.

Soos reeds gestel, konstateer Bloom na aanleiding van Freud (Freud 1991 [°1962]:373-382) dat

digkuns familieromanse is. Hy sien dit onder andere as die bekoring van bloedskande, getemper deur verset teen bogenoemde aanloklikheid (Bloom 1997 [°1973]:95). Omdat die werklike beeld van die ouer in die kind se verbeelding verwring word, vervang Jung “vader” of “moeder” met *imago* (C.W. 4:par. 305). Die homoseksuele De Lange sluit ’n gedig met die titel “Imago” soos volg af.

Een middernag  
– die hekse-uur –  
toe oë soos boeie blink  
het ek vlugtig  
na ’n pa se vuur  
verlang en skuldig  
uit jou kruis geslink.

*Nagsweet* (1991:46)

Wanneer ’n digter te bewus is van wat Bloom die “oorsaak” van sy gedig noem, kan hy dit nie op skrif stel nie, of skryf hy ’n swak gedig. Hy moet die “oorsake”, insluitend die voorgangerverse, onderdruk. So ’n repressie is opsigself ’n voorwaarde vir ’n spesifieke soort oordrewe styl of hiperboliese uitbeelding wat tradisioneel “groots” genoem word (Bloom 1976:5 e.v.). De Lange eggo vir Louw in sy brief aan Cussons (30/5/84) waarin hy Stockenström se *Monsterverse* bespreek: “Want hoe anders kan ons oorleef as ons nie ironies leef nie?” In “Groot Ode” skryf Louw (1987b [°1962]:132):

eintlik moet ons leer ironies lewe:  
én: binne ironie nog liefde hou.

Die voorafgaande hoofstuk is gebaseer op Jung se stelling dat mites ’n projeksie van die kollektiewe onbewuste van die mensdom is. Die Orfeus en Euridike-mite as argetipe, soos dit deur Engelse en veral Afrikaanse digters in hulle poësie gebruik word, is hierbo ondersoek. Verse deur die Franse digter, Apollinaire, die Duitser Rilke en die Spanjaard Lorca, is ook betrek. Die klem val egter op De Lange se Orfeus-gedigte. Die volgende hoofstukke sal hoofsaaklik aan sy familieromanse gewy word.

## 4. DIE VADER

Digterlike repressie is 'n verplasing na die poëtiese oertoneel, die Scène van Instruksie, 'n scène van ses fases waar sterk gedigte hul eie vryheid in patrone van gewysigde wanvertolkings onderdruk (Bloom 1976:26 e.v.).

Elke gedig is vir Bloom (1997 [°1973]:94 e.v.) 'n wanvertolking van 'n voorgangergedig. 'n Gedig is volgens hom nie 'n oorwinning oor angste nie. Dit *is* daardie angst. Poësie is die angst vir invloed, dit is wat hy *misprision* noem [°n woord wat onder andere misverstaan, mislees en onregverdigde gevangenskap konnoteer (1997 [°1973]:xiii)]. Invloed beteken dat daar geen ander tekste is nie, slegs verhoudings *tussen* tekste (Bloom 1980 [°1975]:3). Om werklik as digter te bestaan, moet die jonger persoon deur herskrywing 'n wanvoorstelling van sy voorganger, sy poëtiese vader, doen. In die geval van De Lange, is die poëtiese vader, N.P. van Wyk Louw, die stem van die Ander, van die *daimon* wat altyd in die jonger digter praat; die stem wat nie kan sterf nie, omdat dit reeds d.m.v. herskrywing deur wat Bloom die "efebe" noem, die dood oorwin het (1980 [°1975]:19).

Die Oertoneel van Instruksie is 'n volledige proses in ses stadia waardeur die efebe moet beweeg: oorrumpeling deur die mag van die voorganger; 'n basiese ooreenkoms van digterlike visie tussen voorganger en efebe; die keuse van 'n mededingende inspirasie; die selfrepresentasie van die efebe as 'n nuwe inkarnasie van die "Poëtiese karakter"; die efebe se interpretasie van die voorganger; en die efebe se hersiening van die voorganger (Bloom 1976:27).

In 'n paragraaf wat Hambidge as motto gebruik vir 'n bundel met intertekstualiteit as tema,<sup>1</sup> beweer Bloom (1997 [°1973]:7) onder andere dat poëtiese invloed nie digters minder oorspronklik hoef te maak nie. Dikwels maak dit hulle meer oorspronklik, hoewel nie noodwendig beter nie. Soos Breytenbach dit in die slotstrofe van "perineum" stel:

beelde spil  
om die skielike oer-oopte  
weer toe te bou  
in 'n graf van maagdelikheid

*Papierblom* (1998:74)

<sup>1</sup> Hambidge, Joan. 1989c. *Gesteelde Appels*.

Die aanhaling van Bloom oor oorspronklikheid hierbo, saam met twee ander, word deur Hambidge onder die opskrif “’n Ode aan groot vreseboek ...” geplaas. Laasgenoemde is ’n skalkse verwysing na Bloom se *Anxiety of influence* en Opperman se opus.

Bloom bemoei hom slegs met groot digters, d.w.s. sterk figure met die deursettingsvermoë om met hul voorgangers te worstel, selfs tot die dood toe. Volgens hom idealiseer minder goeie digters die poëtiese vader, terwyl digters met middelmatige talent slegs aproprieer. Niks is egter gratis nie. Toe-eiening veroorsaak angste van verskuldiging (Bloom 1997 [°1973]:5). En wanneer poësie na grootsheid streef, is dit noodwendig ’n mededingende werkwyse omdat digterlike krag ’n selfrepresentasie vereis wat slegs deur oortreding, die oorsteek van ’n demoniese drempel, bereik kan word (Bloom 1976:7).

Net soos geen mens sy biologiese vader kan kies nie, kan ’n digter ook nie sy poëtiese vader selekteer nie (Bloom 1980 [°1975]:12). Bloom (1997 [°1973]:11) noem die poëtiese vader ook “oerdigter” [*the aboriginal poetic self*] – ’n gepaste benaming in psigoanalitiese konteks.

Daar sal vervolgens aan die hand van enkele verse aangetoon word dat Johann de Lange ’n sterk digter is wat deur sy voorganger, N.P. van Wyk Louw, beïnvloed is, en met wie hy gedurig in geding tree. Soos Bloom dit stel: aanvanklike liefde vir die poësie van die voorganger verander spoedig tot revisionistiese stryd, waarsonder individualiteit onmoontlik is (1980 [°1975]:10).

#### 4.1 Aprilis en Wordende naakt

De Lange se “Debutant” is ’n “mislesing” van Louw se “Aprilis” én sy “Wordende naakt”.

##### APRILIS

Jane Avril dans in Parys  
mond skarlaken, broekie git:  
waaronder soos ’n glimlag wys  
die dy wat binne vlegwerk sit

– “Ons” moet (dit het Cézanne gesê):  
in skril, steriel en sonlig-taal  
die siel (glo) van “Ou Meesters” lê  
en “brein” en “wysheid” êrens haal –

##### WORDENDE NAAKT

Nou gly die jakkie af, die donker-rooie.  
van die linker- eers en dan die regterskouer.  
dan glip die grys trui oor die donker kop  
en leef die borsies in die buustehouer

dan skiet haar hande oor die okselboste  
vinnig gekruis, en in ’n oomblik val  
die linte en die twee wit neste af  
en tril die tweeling-bergies oor hul dal

dié pragtige staalstange in swart  
skiet soos 'n enjin-arm skoon  
in sektors, minimaal, en kwart-kwart  
sirkels rond: maermerrie en toon.

Louw (1987b [°1962]:27)

soos sy die arms kouerig kruis weer, soos  
sy die skouerknoppe vat, en bo die rôse  
tepels en ses wit brûe van die ribbe  
die sonbruin van haar elmboë bibber

die stukkies linne hang leeg oor 'n stoel  
en swaai nog skaars; die skoene val apart,  
die kouse kom met baie stiebeuels af  
en voor my staan jy in die ligte broekie

dan kom jy heel, bruin met wit, daaruit,  
die ronde spiere van die dye óm die git

Louw (1987b [°1962]:138)

## DEBUTANT

Verestola bly terloops  
agter.

Sy laat die bra  
bandeloos val.

Haar hande dop  
uit wit handskoene  
soos penisse.

Twee bene wikkel  
uit visnetkouse  
tot net die driehoek  
van 'n bikini bly.

Sy maak haar eerste passie  
met sukses.

Met die skulp oop –  
gedwing,  
lok die oester glad  
en blink.

De Lange (1982:44)

Die titel van Louw se “Aprilis” is Latyn vir April om te pas by die Romeinse sfeer van *Tristia*. Van Vuuren (1989:75) stel dit dat “April” in *Tristia* die dramatiese intrede van die lente in die kille, Europese winterruimte verteenwoordig. Dit beïnvloed nie net die natuur tot 'n vreugdevolle uitbarsting nie, maar het ook 'n opruiende invloed op die psige van die mens. Dáárby impliseer die titel miskien ook iets van die listigheid waarmee die danser haar toeskouers verower. “Lus” is egter ook implisiet in die titel – 'n sinlike begeerte wat die digter met “brein” en “wysheid” in die slotstrofe deur middel van wiskundig-wetenskaplike terme probeer besweer. Begeerte is eweneens inherent aan “Wordende naakt”. Dáár is die oorweldigende stemming egter een van teerheid. Met sy herhalende reël “my fees is Een April” in 'n prominente posisie aan die einde van elke strofe, is Louw se “Mei-fees in Amsterdam” soos Van Vuuren (1989:74) tereg opmerk, 'n vers wat met 'n ekstatische vreugde die herontwaking van erotiese liefde vier.

In De Lange se vers “Debutant” is die eerste optrede van ’n ontkleedanseres ’n ironiese en ekonomieser weergawe van “Aprilis” se danser én die ontkleding in “Wordende naakt”. De Lange gebruik die vertoning van die danser as metafoor vir die verlies van maagdelikheid. Van Vuuren (1989:75) se stelling dat “Aprilis” die maand is waarin die Europese bloeisels begin oopgaan, beteken oordragtelik “om oop te maak” (Latyn: *aperio*, “ek open”). Laasgenoemde is dus ook van toepassing op die slotstrofe van “Debutant”. Louw se weergawe in “Kom aand, Kom nag” lui:

iets soos April: lente en hongerig, want

ervaring van oop-maak, van die groot-  
en blinker-word [...]

*Tristia* (1987b [°1962]:48)

Die debutant van De Lange is op seksuele gebied ’n nuweling. Die gewelddadigheid van die slotstrofe en die gebruik van woorde soos “penisse”, asook “bandeloos” en “passie” (wat albei dubbelsinnig gebruik word), in prominente posisies aan die begin en einde van reëls, gee aan De Lange se vers ’n ander dimensie, naamlik afkeur aan manlike uitbuiting van die vrou. En moontlik wil De Lange net vir Louw met hierdie vers aanval. Die woord “penisse” beklemtoon ook De Lange se representasie van homself as homoseksueel en miskien wat hy as Louw se “bandeloosheid” beskou.

Die paringsdrif in die natuur is die tema van De Lange se “Aprilis” en sy bundel *Wordende naak* (1990:21). Die gebruik van Louw se titel impliseer ’n duidelike toespeling op Louw se vers. Die oorsprong van De Lange se vers is Louw se “Aprilis” sowel as “On a lady singing to her lute” van Alexander Pope (1963 [1924]:5). Uit laasgenoemde is die motto van De Lange se “Aprilis” afkomstig. De Lange se gedig bevat ook ’n sinspeling op “Mei-fees in Amsterdam” van Louw.

#### APRILIS

A poet made the silent wood pursue;  
This vocal wood had drawn the poet too.  
Alexander Pope

Beurtelings plant en dier:  
eers nooienshaar, dan muskustier  
dan harige vleiroos, trassiebos,  
dwerghaak met sy reënboog-  
rug, vlieënde akkedis,  
bokkie wat blinde oë  
uit bot kroontjies stoot,  
anemoon wat obseen pruil,  
fyn lelies uit bruin knolle.

en dik bokspoortjie-splete.  
Die langbeen kraanvoël-  
blom open 'n flambojante oog –

: die gode het in alles ingevlug  
en voer nog perdfris dialoog.

De Lange (1990:21)

#### ON A LADY SINGING TO HER LUTE

Fair charmer! cease; nor make your voice's prize  
A heart resign'd the conquest of your eyes:  
Well might, alas! that threaten'd vessel fail,  
Which winds and lightning both at once assail.  
We were too bless'd with these enchanting lays,  
Which must be heavenly when an angel plays:  
But killing charms your lover's death contrive,  
Lest heavenly music should be heard alive.  
Orpheus could charm the trees; but thus a tree,  
Taught by your hand, can charm no less than he.  
A poet made the silent wood pursue;  
This vocal wood had drawn the poet too.

Pope (1963 [1924]:5)

Die voorlaaste reël van Pope se vers verbeeld die effek van Orfeus se luitspelery op die natuur, terwyl “this vocal wood” in die slotreël, meer omvangryk is. Dit is 'n heenwysing na die luit van Orfeus en dié van die dame. Hierbenewens versinnebeeld dit ook die aktiwiteit in 'n woud – 'n beeld wat De Lange op dieselfde wyse gebruik. Dáárby verwoord De Lange en Pope met hierdie beeld die aktiwiteit van die sanger/digter. Per slot van rekening is 'n woud in psigoanalitiese terme 'n simbool van die onbewuste. En die onbewuste is per se die oerbron van poësie. Die digter wat Opperman in die opstel van *Groot verseboek* misgekyk het, word weer aangehaal. In “Verdwyning” voorspel Elizabeth C.M. du Toit haar vroeë dood in haar hunkering om na “die woudlewe” terug te keer:

#### VERDWYNING

Blink sterre flikker ry aan ry  
oor die diep dal waar rustig staan  
groot bome teen die glinster-maan  
en riete oor die water gly.  
Dat eind'lik ek weer t'rug kon keer  
na die woudlewe waar voorheen  
ek uitgespruit het en vereen  
was met die groeisels van die meer ....  
Die dae skuif so vaag verby  
en na 'n pouse is die waan  
verdwyn met bloed van die bestaan  
en liggaam brokkel en vergly.

*In die verbygaan* (1945:41)

Theodore Roethke skryf twee gedigte met die titel “Cuttings”. Die slotreël van die latere vers verwoord ook die verlange om terug te keer na “die woudlewe”. Roethke gebruik egter water

as metafoor vir die onbewuste in hierdie gedig:

#### CUTTINGS

(later)

This urge, wrestle, resurrection of dry sticks,  
Cut stems struggling to put down feet,  
What saint strained so much,  
Rose on such lopped limbs to a new life?

I can hear, underground, that sucking and sobbing,  
In my veins, in my bones I feel it, –  
The small waters seeping upward,  
The tight grains parting at last.  
When sprouts break out,  
Slippery as fish,  
I quail, lean to beginnings, sheath-wet.

*Anthology of modern American poetry (2000:586)*

Met sy titel “Aprilis” suggereer De Lange dat die mens en sy drifte nie veel anders is as paring in die natuur nie. By implikasie is die god Pan met sy bokpote een van die gode wat in die vers “perdfriis dialoog” voer. Hy word immers op die voorblad deur Judith Mason vergestalt. En Pan is die god van woude. Wellus is een van sy karaktertrekke. Eweneens is hy simbool van vrugbaarheid (Brewer’s 1993 [°1992]:758). Die reënboogrug van die dwergdraak is veelseggend. Die pigmeë glo dat God se behoefte om met die mens te kommunikeer in die reënboog vergestalt word (Cirlot 1995 [°1962]:xxxix). Die reënboogmotief vind derhalwe aansluiting by die slotreëls van De Lange se “Aprilis”. Moontlik wil De Lange hiermee ook die digter se behoefte verwoord om met sy lesers te kommunikeer.

## 4.2 Jy’t weggegaan

De Lange se romantiese vers “Winteraand” is ’n hiperboliese herskepping van die ewe romantiese “Jy’t weggegaan ...” van Louw:

X

Jy’t weggegaan en jy bewoon  
’n silwer herberg in die sneeu  
jou vensters kyk nog elke nag  
met drie blink oë na die plein

die plein is boom en wind en boom  
en wind en wind  
en wintermiddag voer daar iemand  
die meeue krummels teen die wind.

Louw (1987b [°1962]:14)

WINTERAAND

Nag is dit nie, eerder aand. Volmaak  
met al die lig van ’n volmaan is dit aand.

Ek staan buite ’n rondawel, luister met my oë.  
Deur die oop venster hoor ek die geluide  
van jou warm en ronde slaap.  
Jy is die maan wat die water laat asemhaal.

Ek hou my spookasem in,  
bang om die vernoemde stilte te versteur,  
’n gordyn riete gehang in vlak water.

De Lange (1984:45)

Hambidge verwys in “Inteendeel II” eweneens na hierdie gedig van Louw wanneer sy in die slot beweer:

jy het weggegaan  
en jy bewoon 'n stil versreël  
van onthou, ingeperk-wees  
en immer, immer gestol bly.

*Ewebeeld* (1997:94)

Die eerste strofe van Louw se gedig is sprekend van die digter se verlange na die geliefde. Die frase “elke nag” beklemtoon die verloop van tyd en die felheid van sy heimwee. Ten spyte van die treurige klanke van die wind in die bome en die gekrys van meeu wat in die tweede strofe sy verlange na sy geliefde onderstreep, is Louw se vers stiller en meer ingetoë as dié van De Lange. Jung wys daarop dat die Griekse woord vir wind ook “gees” beteken (C.W. 5:par. 334). In die lig hiervan sinspeel Louw se herhaling van die woord “wind” waarskynlik op 'n eienskap van die aangesproke “jy” van die gedig – die spiritualiteit van Cussons. Gilfillan (1984:36) beweer trouens dat Louw met sy beeld van die “silwer herberg in die sneeu” na die bestaanskeuse verwys wat Cussons maak: die geborge, byna sprokiesagtige wêreld van geloofsaanvaarding. Met “Wind” lewer Cussons op Louw se vers kommentaar:

#### WIND

Daar is geen geluid hier binne nie,  
die geluid is alles buite.  
Hier binne is net  
die onstuimige stomspel  
van wintersonlig en skaduwees  
wat wind mimeer teen 'n muur.

*Die woedende brood* (1983b [1981]:10)

En in “Aandenking” uit *Verf en vlam* onthou sy hulle liefde in Amsterdam:

#### AANDENKING

'n Sneeuag op 'n bank langs 'n blink kanaal  
– 'n eensame sneeu –  
klein liggies bo wat stadig laer na Schipol sweef  
– die gordels is al vas –  
ons voetvalle nánag oor die leë plein  
– die leë wind onthou –  
'n laaste tram wat na sy skuur toe skreeu –  
na al die jare waarom  
dié soet pyn?

Cussons (1978b:35)

In “Breuk II” 'n vers van De Lange uit *Wat sag is vergaan* (1995:46), waarin Louw se invloed

ook waarneembaar is, is die stilte in die vers 'n verwoording van die eensaamheid van die spreker:

BREUK  
II

Jy is 'n sneeulandskap  
en in jou yslike stilte  
verdwyn alle geluid.  
Jou denne staan wit  
teen 'n swygende hang.

“Winteraand” (vgl. p. 80) begin met 'n aweregse verwysing na 'n voorgangergedig van beide Louw én van De Lange, naamlik Eugène N. Marais se “Winternag”. Miskien wil die digter hierdeur die leser se aandag aflei van die Ander wat luid in die vers praat, of anders gestel, van die spook wat deur die vers loop. In teenstelling met “Jy't weggegaan ...” is die stemming van “Winteraand” een van stilte. “[R]ondawel”, “ronde slaap” en “maan” in die tweede strofe herinner aan 'n mandala – moontlik 'n digterlike aanduiding van die volmaaktheid van hierdie aand sowel as hierdie liefde. Die slot van “Winteraand” roep die sekstet van Louw se sonnet “Jy was 'n kind” op.

Daarom is jy (in duistere vermoede),  
soos in die aarde donker waters staan,  
in al my dink, in al my dowwe woede  
teen mens-wees en die lot, in al my waan  
van mooier dinge, en menslike verdriet:  
'n laaste kuil van stilte tussen riet.

Louw (1947 [1937]:18)

In “Winteraand” is De Lange, soos Bloom dit stel, 'n nuwe inkarnasie van die “Poëtiese Karakter” – in De Lange se geval dus dié van Louw.

### 4.3 Die fles die word so bitter min

Die ooreenkomste en verskille tussen die volgende kwatryne is so ooglopend dat verklaring eintlik oorbodig is:

XVIII

Die fles die word so bitter min  
minder word hy en bly min  
bid, bitter, bidder-ste  
laaiste, laer, leër, min.

Louw (1987b [1962]:20)

MIN

Min? Wat is dit?  
Liefhê of verminder?  
Minnaar min beminde?  
Minste wees? Niks sê?

De Lange (1984:48)

De Lange lewer met sy gedig “Min” kommentaar op Louw se “XVIII”. Met inagneming van veral die slotreël van “Min”, kry ’n mens die indruk dat Louw, volgens De Lange, liefs nie die vers “XVIII” moes geskryf het nie.

#### 4.4 Lucifer

De Lange se “Lucifer” is ’n vereenvoudiging van Louw se vers “Lucifer II”. Louw se vers is metapoëties en gee uitdrukking aan Opperman se stelling: kuns is boos. Met sy literêre verwysing na William Golding se roman “Lord of the Flies” aan die einde van sy gedig, suggereer De Lange eweneens dat sy vers metapoëties vertolk kan word. Boosheid is egter nie uitgesluit nie, want die tema van Golding se boek is menslike boosheid. Jung verwys in ’n brief aan Melvin J. Lasky na die duiwel as Heer van rotte en vlieë (1975 [°1953]:332).

##### LXXI LUCIFER II

blinkbos-stok ry ek  
my wese te perd:  
óm al die geweefde  
die fyn bedagte  
magiese digfels  
dié van gesifte  
meelblomgedagtes  
– waar bindinge wemel –  
én die van grofmeel  
én die van semels  
krul anti-hemels  
my satangse stert.

Louw (1987b [°1962]:70)

##### LUCIFER

... én onthou, onthou dat ek  
eenmaal skoon en lieflik was,  
’n aanwins; en toe:  
hoedat ek wegval  
uit sy guns, helder  
engel wat ek was ...  
en nou? heer van die vlieë.

De Lange (1984:55)

Cussons se “Lucifer” uit *Plektrum* is in direkte gesprek met Louw. [Vergelyk in dié verband Louw se “Die profeet” uit sy bundel *Die halwe kring* (1947<sup>3</sup> [1937]:26-28).]

##### LUCIFER

Jy was ’n adelaar in donker rus  
teen hoë hange toe jou hand so styf  
die vrang glas omklem het, maar toe jy  
dit lig en teen die kroegdeur smyt, hoor ons  
meteens die knal van swart en koper vlerke –  
eenmaal – asof dit tóé die teken was  
waarop ons wag soos valke stil gespits vir vlug.

Cussons (1981a [°1970]:8)

## 4.5 Piromaam

Waar De Lange se “Lucifer” ’n vereenvoudiging van “Lucifer II” van Louw is, kan die teenoorgestelde van die twee digters se gelyknamige verse “Piromaam” gesê word. Albei gedigte het masturbasie as tema, maar De Lange se vers is meer kompleks, omdat dit ’n bykomende metapoëtiese dimensie het. Vergelyk byvoorbeeld die vier slotreëls van sy vers. Soos dikwels by De Lange, is seksualiteit en die skryfdaad verweef.

LXXV  
PIROMAAN

die vuur sit in my vingers  
in die haartjies op my hand  
en dans op elke vingernael  
om los te kom, brand  
te kan dra en straal te kan word  
en óp te klim en áls wat hy  
saam kan sleep, wit-goed te maak  
tót hy sy eie maat kan vry.

Louw (1987b [°1962]:73)

PIROMAAN  
vir VWL

In sy vingerpunte jeuk die  
vuur, in sy senupunte die sug  
na lig, om ’n vuur –  
(houtjie te trek) teen papier,  
tussen vingerpunte te vat  
en vryf totdat die stokkie uit-  
bars in vuur, wit spring  
uit sy hand se donker nis  
en gretig reik na gras en riet,  
hout en mied, pislammietjie eers  
en later siedend onversadigbaar.  
Sy donker hand se nis. Kinders mag  
nie speel met vuur, dié ont-  
hou hy goed, dit lei  
na bednatmaak, na lieg  
en slae met die draadhanger  
vroegoggend as die maan nog  
’n stomp gekoude vingernael  
in die koue lug hang:  
die hitte wat ’n hete hand  
om sy sitvlak vou, afvloei en tintel  
tot in die wortel van sy geslag,  
die sonderlinge vuur.  
Dié onthou hy goed, pen in die hand,  
die onheilige plesier  
en die groot lus om te pie.  
Hy trek sy draad en stort sy vuur.

De Lange (1986:9)

Ernst van Heerden verbind eweneens masturbasie met vuur stig. Die eerste strofe van “Pirotegniek” uit *Anderkant Besit* lui:

Nag op die plaas: en ’n vuurhoutjie  
(lucifer, stekske, sê ons stamlanders)  
kriewel in my broeksak, krioel, krul  
en soebat om getrek te word;  
maan en sterre blaas hom aan,  
asem hom tot ’n vonkdruppel  
agter by die skure, waar ek

gehurk die groot kroeskoppe  
van lusern- en hooimiedens  
voor my die lug sien insteier:

Van Heerden (1966:45)

Insgelyks is “’n Lucifer in die lende” van Daniël Hugo (1995:41) oor dieselfde onderwerp.

Vanuit die literatuur wat oor die maak van vuur handel, kan die gevolgtrekking gemaak word dat Prometheus moontlik verwant is aan die Indiese *pramantha* (vuur-stok). Die Indiese bringer van vuur is Matarisvan genoem, en die vuurmaak-aktiwiteit van vuurmaak is in die heilige tekste altyd met die werkwoord *manthāmi* aangedui, d.w.s. om te skud, te vrywe, voort te bring deur vrywe (Jung C.W. 5:par. 208). Vir Jung het die hand ook ’n falliese betekenis en in die produksie van vuur speel dit ’n ooreenstemmende rol (C.W. 5:par. 271).

As naskrif: Lucas Malan gebruik in “Astronomie” uit *’n Bark vir die ontheemdes* masturbasie as metafoor vir die ervaring van die “vreemde wese” wat waarskynlik God is:

#### ASTRONOMIE

Ou profete en sterrewiggelaars  
lees bedrewe hoe ’n toekoms en verlede  
duister in die lyne op jou palm voeg,  
óf in samehangende gebeurlikhede  
vaag weerkaats in digte sterverband.

Ék weet van jou vreemde wese skaars  
die oorsprong; van jou aardse hand  
alleen dat dit kan sluit, ’n warm skedes  
bruin en vaardig; milde surrogaat  
waaruit ’n melkweg soms ontspring.

(1981:13)

## 4.6 Die dye trek die dye aan

Die dye kom as poëtiese element in die werk van beide Louw en De Lange voor. Albei se verse is uitbeeldings van die erotiek. De Lange se vers is egter uitdagend homoëroties, miskien om die invloed van Louw te ontken:

Die dye trek die dye aan  
die see leun teen sy strande aan

die eensaam saad die soek sy voor  
die lig wil in die netvlies boor

en áls is enkeld, áls verlang  
na heelal en samehang

DYE

na ’n wasbeeld van Chris van der Walt

Watter drif  
was geherberg  
in hierdie dye  
dat hulle nou nog

en heel die driftige verband  
laat stort U oor U glas se rand.

Louw (1987a [°1954]:4)

paraat wag  
asof in 'n deur  
geraam  
met die oë iewers  
hoër op  
wat die verlange  
van die skaamte  
ewenaar  
met hulle blik.

De Lange (1982:27)

Dit blyk dat Louw se vers 'n bykomende metapoëtiese aspek bevat – iets van die “samehang” van die kunste [*correspondance* – vergelyk Fritz (1998:8-11)]. Die oog word in elk geval by albei gedigte betrek. De Lange se vers is per slot van sake geskryf na aanleiding van 'n wasbeeld. (Vergelyk die woord “netvlies” by Louw en “oë” en “blik” by De Lange). In “Greenwichtyd” (1986:29) verwys De Lange na “Die oer-betreklikheid van alle goed”.

#### 4.7 Beeld van 'n jeug: duif en perd

Soos Louw se lang gedig “Beeld van 'n Jeug: Duif en Perd” (1987a [°1954]:72-79) is “Beeld van 'n jeug” van De Lange (2000:174) 'n voorstelling van die jeugjare van die digter.

BEELD VAN 'n JEUG  
'n gebroke sonnet

Verveling, kil en in-  
dringend, bars die klipmuur  
van 'n jeug. 'n Kind baai  
naak in die vrolike  
lourier-omringde aande.  
Die groen voorkop  
van die boord huisves  
varsgeskilde gedagtes.

En ek, wie se lente  
'n vreemde versoening is,  
skinder soos 'n bron  
en is, soos die geelvink,  
die ene stem.

De Lange (2000:174)

Louw maak in sy vers van talle natuurbeelde gebruik. Daar is onder andere die “duif”, die “perd” en “gruis”. In De Lange se kort gedig verskyn 'n “boord”, “lente”, “bron” en “geelvink”. Die spreker in De Lange se vers wil nie eintlik sy jeug in herinnering roep nie. Hy het metafories 'n ondeurdringbare “klipmuur” daarom gebou. Hy onthou egter hoe hy vrolik saans naak geswem het. Met bondigheid gebruik De Lange 'n treffende beeld in die drie slotreëls van die oktaaf om die volgende woorde van Louw te eggo:

En 'n gedagte het my jong dink gewond  
tot swymens toe; in daardie agterplaas  
van son en son-blink duiwe, het blinker,  
*skil-dun*, afgesonderd – 'n groot blaas [my kursivering – D.F.]

uit 'n seppyp, vol beelde wat áfdrywe –  
die pril dink rondom my lyf gesluit:

Louw (1987a [°1954]:76)

De Lange se gebruik van die frase “lourier-omringde aande” en “varsgeskilde gedagtes” dien as inleiding tot die gedagte wat hy in sy “sektet” uitspreek. “Lourier-” sluit aan en kontrasteer met die Romeinse verwysings in Louw se vers, byvoorbeeld “Romeinse legioene”, “Sulla”, “Pompeius”, “Crassus” ens. Volgens Cirlot (1995 [°1962]:181) was die kroning van die digter, kunstenaar of oorwinnaar met lourierblare nie bedoel om die eksterne en sigbare inseëning van 'n handeling te verteenwoordig nie. Dit was die herkenning dat die handeling 'n reeks interne oorwinnings oor die negatiewe en verliederlike invloed van die vuige magte vooronderstel. Daar is geen prestasie sonder stryd én triomf nie. Daarom is die lourier die uiting van die progressiewe identifikasie van die held met die motiewe en doelstellings van sy oorwinning, aldus Cirlot. “Lourier-” dui derhalwe op die feit dat die digter sy ongunstige jeug, sy “lente” (miskien 'n versoening van “verveling” en vrolikheid) te bowe gekom het. Anders as Louw, idealiseer De Lange nie sy jeug nie. Die literêre aanwysing geleë in die woord “lourier” sluit aan by die suggestie in die slotreëls van die vers dat dit die beoefening van digterlike skepping was wat die psigiese oorwinning teweeggebring het. Die natuurbeelde in die gedig sluit aan by hierdie gedagte, want Cirlot voltrek sy siening oor die lourier met die stelling dat die generiese implikasie van vrugbaarheid (literêr in hierdie geval) wat alle vegetatiewe simbole aankleef, ook op die lourier van toepassing is. Dáárby is die woord “skinder” klanknabootsend met die water van die fontein en sinspeel “bron” op die stemme in die onbewuste wat die digter tot poësie (“die ene stem”) metamorfoseer.

Louw voel hom in sy vers aarselend tot die geestelike, spesifiek die Christelike godsdiens, aangetrokke. Die kleur blou simboliseer religieuse aanvoeling, toewyding en onskuld (Cirlot 1995 [°1962]:54). Eweneens is die driehoek om 'n kring 'n bekende Christelike teken:

Ons agterplaas se gruis dit glinster blou,  
my vingers trek 'n driehoek om 'n kring  
en streel dit uit en aarsel om te hou.

Louw (1987a [°1954]:77)

De Lange wat nie Louw se neiging tot filosofiese mymering weerspieël nie, se kleur is groen

(reël 6) in aansluiting by sy natuurbeelde – ’n aanduiding van fertiliteit en aanpasbaarheid (Cirlot 1995 [°1962]:54). De Lange het hom by sy ongunstige jeug aangepas en in die gedig dit deur middel van poëtiese vrugbaarheid verwerk en oorwin. Die gebruik van die woord “groen” onderstreep dus die gedagtegang wat in “Beeld van ’n jeug” verwoord word.

#### 4.8 Die middag voel na warm as

De Lange se ironiese vers “Auschwitz” herinner baie sterk aan Louw se klipvers in “Klipwerk”:

##### AUSCHWITZ

Die oggend ruik na suurlemoen  
en die middag na konfynt.  
Lampskerms hang ’n goue lig,  
die soldate hou jolyt.

*Snel gryps fantoom* (1986:47)

Die middag voel na warm as  
die voetpad en die klipsweet  
die sit aan jou voetsool vas

*Nuwe verse* (1987a [°1954]:43)

Die “goue lig” in De Lange se vers as simbool van die geestelike (Cirlot 1995 [°1962]:119 e.v.) vorm ’n ironiese kontras met die titel en tema van sy vers. Die woord “klipsweet” van Louw sluit aan by die warm middag waaroor hy skryf en sluit ook waarskynlik in die *klip*-gedeelte aan by die “sweet” wat dig verg.

#### 4.9 Raka

Dit is nie maklik om die invloed vas te pen wat inspeel op De Lange se “Mau-Mau” in *Wat sag is vergaan* nie:

Die wortels onder-  
gronds het dié gekonkel  
heel eerste vermoed:  
die veraf trommel-  
reën van voete.  
Van sinaps na sin-  
aps kruip ’n listige gloed,

van stam tot stam.  
Die takke en twye  
vat langsamerhand  
vlam: ’n rooi gerug  
sprei deur die ganske  
boord: die bloeisels berig  
daar was iewers moord.

(1995:13)

Dit is miskien die stuwende ritme van die vers wat die vermoede laat ontstaan dat hierdie gedig beïnvloed is deur Van Wyk Louw se *Raka*, wat onder andere ook 'n verbeelding van boosheid is. Die eerste reël van *Raka* lui:

Die vroue het hom die eerste gewaar

Louw (1953 [1941]:5)

Ten spyte van die ooglopende rassisme wat in *Raka* teenwoordig is, (*Raka* die “aap-mens” is byvoorbeeld swart, terwyl Koki, die denker, bruin is), iets wat aan die anti-Semitisme van T.S. Eliot herinner, is *Raka* nogtans steeds 'n hoogtepunt in die Afrikaanse literatuur. Dat De Lange *Raka* sou gebruik om die onmenslikheid van die Mau-Mau te verbeeld, is dus nie verrassend nie.

Die woord “sinaps” is van die Griekse woord afkomstig wat *junction* [aansluiting] beteken. 'n Sinaps is *the point at which a nervous impulse passes from one neuron to another* (Webster's °1975) en dui dus op die anatomiese meganisme waarmee inligting oorgedra word. Na analogie hiervan, word 'n sinaps metafoor vir die verspreiding van “'n rooi gerug” in die gedig. 'n Vervloeiing van twee beelde, sinaps en vuur (“kruip”, “gloed”, “vlam” en “rooi” is relevante woorde) vind plaas in die gedig. Die woord “kruip”, wat laasgenoemde metafoor inlei, verwys na vuur en, op ironiese wyse, ook na sinaps. Senuwee-impulse beweeg vinnig – daar is geen sprake van “kruip” nie. Die implikasie is neerhalend. Die digter wil hiermee te kenne gee dat die Mau-Mau minder mens is. “'n [L]istige gloed” onderstreep hierdie suggestie en dien ook as voorspel tot die “vlam: 'n rooi gerug”. Hoewel die woord “stam” wat herhaal word wel volkstam (*tribe*) denoteer, ontstaan die vermoede by die lees van die daaropvolgende reël “Die takke en twye” dat hier sprake is van “aap-mense” wat van boomstam tot boomstam met takke swaai. Die feit dat dendriete, wat die senuwee-impulse gelei, die vorm van takke het, skakel hierdie beeld met dié van die sinaps.

Dit is eweneens ironies dat 'n gedig met sterk Christelike inslag by die lees van die tweede strofe van “Mau-Mau” by die leser opkom. Dié gedig is naamlik “Die Blinde se Geloof” van Uys Krige. Die langsame verspreiding van die bloederige (“rooi”) moorde wat volgens gerugte kommunisties geïnspireerd (“rooi”) was, kontrasteer ironiserend skerp met Krige se woorde in “Die Blinde se Geloof” nà 'n gebaar van medemenslikheid:

Toe skielik bloei die hele boord met  
'n oes soos nooit aanskou sindsdien.

Krige (1985:80)

En hiermee wys De Lange op die barbaarsheid van die handeling van die Mau-Mau.

#### 4.10 Vier gebede by jaargetye in die Boland

Van Wyk Louw se stem is duidelik hoorbaar in De Lange se “Laatherfs” (1986:30). Die literêre bron van De Lange se gedig is “Vier Gebede by Jaargetye in die Boland” (Louw 1947 [°1937]:53-56). Veral die eerste sonnet, “Vroegherfs” het betrekking op De Lange se “Laatherfs”.

##### I. VROEGHERFS

Die jaar word ryp in goue akkerblare,  
in wingerd wat verbruin, en witter lug  
wat daglank van die nuwe wind en klare  
son deurspoel word; elke blom word vrug,  
tot selfs die traagstes; en die eerste blare val  
so stilweg in die rook-vaal bos en laan,  
dat die takke van die lang populiere al  
teen elke ligte môre witter staan.  
O Heer, laat hierdie dae heilig word:  
laat alles val wat pronk en sieraad was  
of enkel jeug, en vér was van die pyn;  
laat ryp word Heer, laat U wind waai, laat stort  
my waan, tot al die hoogheid eindelijk vas  
en nakend uit my teerder jeug verskyn.

Louw (1947 [°1937]:53)

##### LAATHERFS

1.  
Die dag krimp. Die klok lui stroophelder.  
Die oupens is boordensvol bottels.  
Vonkend ver val die laaste blare  
in goue stiltes, kry vergete  
boeppense wyn baard in die kelder.  
Die knus kombuis is skepvul skottels  
heuning, room en deeg. Voëls in pare  
verlaat hul neste onder geute.

Die bloed raak dun in die are,  
in die mik verdor die bruin vy.  
Reeds voelbaar winter se venyn,  
die yl musiek van die snare.  
Nou raak ook woorde skaars. Verby  
met liefde, kort seisoen van pyn.

2.  
(*Nuwemaan*)

Pynig my hierdie liggende dae,  
blare blakerend teen die koue lug,  
die suiniger geel van suurlermoene.  
Winter sweis my uitgedeelde herfs  
in witter strakker dae vas.  
Die druppel wat te lank  
versuim het aan die kraan  
verys. Die swaels se uittog is verby.  
Iets onsigbaars word voltrek.

De Lange (1986:30)

Pyn is in albei gedigte, “Vroegherfs” en “Laatherfs”, teenwoordig. Na Louw se treffende natuurbeskrywing vra die gebed van die sekstet ’n terugkeer na die suiwerheid van die digter se jeug – sonder “pronk en sieraad”, “pyn” of “waan”. In teenstelling met “Vroegherfs” is die oktaaf van “Laatherfs” hoofsaaklik ’n binnenshuise toneel: die laaste blare val “vonkend ver”.

Woorde soos “krimp”, “vergete”, “boeppense” en “baard” dien as inleiding tot die aanvang van die ouderdom, ’n [figuurlike] winter sonder liefde in die sekstet. Die voëls wat in pare hul neste verlaat, vorm ’n skerp kontras met die liefde wat verby is. Waar v-alliterasie “goue stiltes” in die oktaaf beklemtoon, keer dit terug in die sekstet om “winter se venyn” voelbaar te maak. Die woord “woorde” in die sekstet laat die leser vermoed dat die liefdelose winter ook op die skep van poësie betrekking het. Die afneem van die erotiese vind eweneens ’n plek in hierdie vers: “in die mik verdor die bruin vy.” Jung beweer dat die vyeboom sedert die vroegste tye simbool van menslike genitalieë is (C.W. 4:par. 150).

In deel 2 van “Laatherfs” word Louw se titelwoorde uit sy tweede gebedssonnet, naamlik “Uit hierdie ligte Herfs” by De Lange “hierdie liggende dae”. De Lange se vers verwoord dieselfde gedagte as Louw se derde gebedssonnet, “Winter” en sy vierde, “Eerste Sneeu”, naamlik dat winter noodsaaklik is vir groei in die natuur en dat pyn ewe onontbeerlik vir menslike ontwikkeling is. De Lange se vers begin met “Pynig my [...]” ’n bede wat moontlik ’n versoek vir liefde is. Die vorige vers sluit trouens met die woorde “[...] liefde, kort seisoen van pyn”. Hierdie gedagte is nie teenstrydig met die slotreël van 2 (*Nuwemaan*) nie: “iets onsigbaars word voltrek”. De Lange se slotsom is dus dieselfde as dié van Louw. Die “blare blakerend” is moontlik ’n versinnebeelding van seksuele vuur of drif. Die reëls

Die druppel wat te lank  
versuim het aan die kraan  
verys

herinner aan “Suiwer Wiskunde” (Louw 1987a [°1954]:26).

In Louis Esterhuizen se bundel *Stilstuipe* is “Seisoen van die oë” na aanleiding van ’n vers van die Griekse digter George Seferis (1900-1971). Dit is dus nie onmoontlik dat “Vroegherfs” van Louw aan ’n gedig van Seferis ontleen is nie. Wat egter seker is, is dat die stem van “Vroegherfs” luid in Esterhuizen se vers weergalm. Die eerste twee strofes volg:

Ons is terug by die seisoen van oë,  
terug by die witblink gesigte geplak teen vensterruite:  
hul verlange dofglimmend of eendimensioneel  
soos posseëls.  
Ons is terug by hierdie seisoen wat ons nie begryp nie.  
terug by die dae wat uur vir uur minder word:  
die dae-wat-heilig-word,  
wat met elke môre meer takkerig teen die witter lug staan  
en die winter wat in altyd groter wordende vlae  
teen die pynwitblou hemel  
talm.

O, my liefste somer: jy hang gejanfiskaal aan die draad  
Waar kosmos grootoog deur die bos en onkruid loer.

Esterhuizen (1986:12)

Die slot van De Lange se “Vlees van die Berg (1993:52) is moontlik deur die tweede strofe van “Seisoen van die oë” ingegee:

so beskou was Christus  
ge-janfiskaal  
die ultimate pin-up.

De Lange (1993:52)

Die invloed van Louw se “Vroegherfs” op die Afrikaanse literatuur is aansienlik. Ter staving hiervan volg ’n vers van Johan van Wyk:

XVII

vroegherfs

Die kind kom uit die vuil kamer,  
kom uit die venster wat verskroei, en uit die langer mandjie  
wat vinnig op die swart tafel en wolkerige  
boom hardloop; tien takke word drade  
en pype; en ’n tweede vlermuis skiet  
korrelrig tot ’n grysoek en skedel,  
dat die hoender in die grondige masker  
teen elke skraal stoel witter suig.  
O, Hitler, laat ’n kat kruip:  
laat alles beweeg wat ryk en salig is  
of lui bottelrig, en blou van die slang;  
laat pers word, laat u sneeu staan, laat staan  
haar huis op al die kaste, tot dit eindelijk wit  
en sidderend op die skamper skoene val.

*Deur die oog van die luiperd (1976:32)*

En ten slotte verskyn ’n treffende weergawe van Louw se “Vroegherfs” in ’n metapoëtiese afdeling van *Die somber muse* van Joan Hambidge:

Vroegherfs

Die jaar word ryp in wrede ontnugtering,  
in woede wat verkil, en bitter idees  
wat daglank deur my nuwe minagting  
uitgespel word; alle idees word reëls,  
tot selfs die slustes: en die eerste beelde val  
6 so stilweg in my donker depressiewe drome uit  
7 sodat die dendriete in my brein al  
teen elke ligte môre ooreis, ópspruit.  
O muses, laat hierdie dae nooit verbygaan:  
laat alles val wat poësie of stilte verbreek  
of cliché is, en vér was van die pyn;  
laat ryp word, muses, laat jul verwoesting nimmer taan.

## 5. DIE MOEDER

In 'n voetnota stel Jung dit onomwonde dat die verhouding met die moeder die eerste plek inneem, aangesien dit op 'n dieper vlak as die verhouding met die vader is (C.W. 5:213). Laasgenoemde is dan ook waar van die Cussons-De Lange-literêre verhouding. Die volgende aanhaling van De Lange uit 'n brief aan Cussons (9/12/82) met die verskyning van *Omtoorvuur* werp eweneens lig op die verskil in vader- en moederverhoudings: "Vergeleke met Van Wyk Louw se gewone standaarduitgawe van *Versamelde gedigte* is [Omtoorvuur ...] baie mooier." 'n Mens vermoed dat nie slegs die "uitgawe" ter sprake is nie.

### 5.1 Onderweg

De Lange skryf self oor ouerskap in "Groeï" (1984:52):

#### GROEI

Rondom watter verlange  
van my vader,  
watter pyn van my moeder  
het ek geswel,  
sel vir sel?  
Watter pyn,  
watter verlange  
vorm my  
en slyt my weg  
vir die ewigheid reg?

*Waterwoestyn* (1984:52)

Beskou 'n mens egter "Onderweg", 'n vroeë gedig van Cussons, blyk dit dat "Groeï" daardeur beïnvloed is:

#### ONDERWEG

Die genius van die groei, hy jaag my uit  
voor hom, hy jaag my uit tot fyn  
wit murg met kinkels in en dalk  
tot fyner bloei as dink  
en iets nog glansender as huid.

*Omtoorvuur* (1982:127)

Laasgenoemde vers van Cussons wat onder andere oor digterskap gaan, dra sigself weer spore van Opperman:

## GROEI

Daar lê 'n knop in barnsteen gestort  
en ewig bly dit swel en binnekort  
ontluik; en in my is 'n kind wat roer,  
wat altyd groei, maar nooit volwasse word.

*Negester oor Ninevé (1947:39)*

## 5.2 Die motorfiets

Ten spyte van uiteenlopende temas, bestaan daar geen twyfel nie dat “Ongeluk” van De Lange (1982:54) en “Die Motorfiets” van Cussons (1978a:15) verwant is. Oënskynlik het albei verse te make met die impak van 'n vreemde krag op die natuur. In “Ongeluk” is dit die natuurtoneel in die skildery en in “Die Motorfiets” is dit die reële natuur wat ter sprake is:

### ONGELUK

Twee wêreldes van 'n skildery  
bots.

Die blomme en gras is roerloos.  
Die wind lê.

'n Geel vragmotor verdwerg  
'n man

en peil af  
op die skokbreker van vlakke.

*Akwarelle van die dors (1982:54)*

### DIE MOTORFIETS

Verlepte geel laphoede van pampoene  
loer nuuskierig paprand  
tussen beblaarde dissels deur  
waar honde-pie en kakiebos meteens  
orenter staan van voorgevoel:  
'n afbeen-sprinkaan hink die dorpspad  
agterna, wat rinhalsnekgerek  
doer in die verte iets bespeur –  
en als is stilte, hitte, langoor-husse bang gespits ...  
en dan, o heerlijkheid, dan spat  
die lug in bloubordskerwe uitmekaar  
en honde-pie, pampoene, dissels gryp  
vervaard laphoede, pluime en bosgasies vas  
want links, regs, knal – o oordeelsdag –  
'n flou-van-word verruklikheid –  
dan poep-poep-poep die Ding  
al dowwer weg en daal die rus  
maar weer half valerig neer soos as.

*Die swart kombuis (1978a:15)*

De Lange se “Ongeluk” is 'n kunsteoretiese vers. Die “[t]wee wêreldes” van die skildery bestaan uit die een op die doek en die een van die toeskouer-kritikus. Die kunswerk is vir die digter belangriker as die kunstenaar. Laasgenoemde word “verdwerg” terwyl die kyker (leser) die skok van die sogenaamde ongeluk breek deur al die vlakke van die werk te ondersoek.

Cussons se “Die Motorfiets” verwoord die mens se mistieke verlange na eenwording met God – 'n heenwysing geleë in “o oordeelsdag”. En die “Ding” word trouens met 'n hoofletter geskryf. Die hele toneel speel af teen die agtergrond van 'n warm Karoolandskap. Die woorde

“langoor-husse” roep die kindervraag “Wat is dit?” met sy geïkte antwoord “husse met langore” op. Hiermee word die nuwe geloof en onskuld wat nodig is vir mistieke eenwording versinnebeeld. Dit sluit egter ook aan by die kinderlike perspektief van die vorige vers in die bundel, “Die werf” en kyk vooruit na “Sprokie” ook in *Die swart kombuis* (1978a:18). Die rus wat weer half valerig neerdaal “soos as”, geskied omdat eenheid met wat Cussons later in dieselfde bundel “kosmiese Christus” noem (1978a:81), met vuur gepaardgaan. Die vers wat hier aangehaal word, is in later uitgawes van die bundel weggelaat:

#### BESTEMMING

Miskien is na die sterf die vagevuur  
nóg die grootste avontuur  
dié dialoog met God wat ons  
tot seëvierend menswees sal uitpuur.

*Die swart kombuis* (1978a:41)

In “Die Sonderling” uit *Die woedende brood* beweer sy:

Ek het dit al lank vermoed:  
Vuur was nooit ’n element nie. Vuur is gees.

Cussons (1983b [°1981]:26)

En soos sy dit in “Verheerliking” uit *Die swart kombuis* stel:

wanneer hy praat weet ons hoe sonder nate is sy woord  
en dat hy self ’n wit vuur naatloos een is met sy heelal.

(1978a:82)

Cussons se gebruik van die woorde “sonder nate” en “naatloos” is interessant. In “Pleroma” sê sy:

[...] Hom, my hele sin:  
deurstraalde skepping naatloos een  
met Hom die selfverwekte.

*Die swart kombuis* (1978a:24)

Volgens Jung word Christus dikwels met die *lapis angularis* (hoeksteen) vergelyk. Die tempel wat op die fondasie van die heiliges [saints] gebou is, het die sogenaamde *Shepherd of Hermas*<sup>1</sup> tot die volgende visioen van die groot gebou geïnspireer – mense het vanuit die vier hoeke [van die aarde] daarheen gestroom en hulle as lewende stene *naatloos* ingesmelt in die

<sup>1</sup> Die identiteit van die Shepherd of Hermas is onbekend. Hy het egter in die middel van die 2de eeu ’n allegoriese werk geskryf wat hoofsaaklik uit ’n versameling instruksies en openbaringe van ’n engelagtige gids [*angelic guide*], vir die gebruik van goeie Christene, bestaan het (Brewers 1993 [°1992]:938).

tempelmure (C.W. 14:par. 11). In “Glos”, ’n treffende vers waarin De Lange metapoëtika en religie versny – vergelyk byvoorbeeld woorde soos “son”, “vinne” “vis”, “klip” “klinkerstilte” en “sonvisblink vokaal” – leen De Lange juis laasgenoemde beeld van Cussons in sy tweede strofe. Die “water” van die eerste strofe van “Glos” hou verband met die onbewuste.

#### GLOS

Waar die water rank en gles  
en die son sy vangnet sprei  
vol vinnige vinne lig,  
kon ek die klip

van my tong skaars oplig,  
die glipsinjaal  
van ’n klank  
skaars inwig in die bres:

die volmaan skubberig  
van elke flank,  
die kurwe van die rug

wat eenvoudig geniaal  
my klinkerstilte breek,  
’n helder sonvisblink vokaal.

*Wordende naak* (1990:36)

’n Mens vermoed dat Rilke ’n invloed op Cussons gehad het. Die aanvang van “The Angels” lui:

They all have oh such tired mouths  
and luminous souls without seams.

Rilke (1983:18)

Die “as” in die slotreël van “Die Motorfiets” wat transformasie versinnebeeld, vind ook neerslag in “Wisseling”, die vers wat net na “Glos” in die bundel verskyn. Word die woord “goue” in die slotstrofe van “Wisseling” wat volgens Cirlot (1995 [°1962]:119 e.v.) die geestelike simboliseer, saamgelees met die eggo’s van Cussons wat dwarsdeur die vers waarneembaar is, is dit redelik om die gevolgtrekking te maak dat daar in die gedig nie slegs sprake van natuurlike wisseling is nie, maar dat religieuse transformasie eweneens verwoord word:

#### WISSELING

Dié middag  
op die bestemde uur  
vat alles vlam  
en brand met ’n groen  
primordiale vuur,  
vind elke blaar verras

'n binneglans wat uit-  
(stralend luid) vertel  
hoe elke sel sal  
opsinder uit die as.

Dit word lente  
maar ek sit nog vas-  
(in 'n goue winter)  
gevang.

De Lange (1990:39)

Die hakies in die slotstrofe wat die dele van die woord “vasgevang” skei, is 'n treffende visuele verbeelding van die staat van vasgekeerdheid.

### 5.3 Tuin

Die verwantskap van die volgende verse van De Lange en Cussons is onmiskenbaar:

TUIN

Ek het meteens onthou  
dat ek gelukkig is; langsaam statig kom 'n pou  
uit blonde tonnels van die tuin en sleep 'n blom –  
bont vereveld waaroor blink luiperd-oë die blou kolom,  
die blou en brose buiging van sy nek bekrui – en dan ontvou,  
rank op, spreid oor – tril – 'n honderd oë spring!  
En wilde glanse bewe oor sy bors, 'n Leda-gril,  
'n blou en koper floute in die diep namiddagson.

Cussons (1981a [°1970]:2)

–SKAP

Droommaklik is dit om te verkies:  
die lumineuse maan in 'n visdam,  
die stil poel, die ingeskapenheid  
van weerkaatsings, of die rimpeling  
waarmee woorde uitstring  
6 en vervaag, die water 'n grys  
lispelende tong. Maar ek kies  
die krysende papegaai wat rooi kras,  
die swart luiperd wat geel oë  
in die water sit sodat dit gloei,  
die skel visarend wat laag swiep  
en duik, die waterspieël  
klinkend breek, die ganse landskap  
meteens 'n singende boomdiagram.

De Lange (1986:48)

Die gedig “Tuin” dra die titel “Henri Rousseau” in *Omtoorvuur* (1982:10) en *Die Asem wat ekstase is* (2000:1). Die gedig verwoord die effek wat 'n bepaalde skildery deur die skilder op die digter het, en lewer kommentaar op kuns in die algemeen. Die pou versinnebeeld visionêre vermoëns (Gilfillan 1984:62) sowel as heelheid (Cirlot 1995 [°1962]:251). En albei aspekte het betrekking op kuns. Maar vir Cussons het kuns ook 'n geestelike faset wat in hierdie vers geleë is in haar herhaling van die woord “blou”. Die *b*-alliterasie verleen aan die vers 'n vrolikheid wat aanpas by die digter se emosionele staat van geluk by aanskouing van die skildery. Die geluk wat die kunswerk ontketen kulmineer ten slotte in 'n soort erotiese ekstase – “'n Leda-gril” – verwysend na die seksuele samekoms van Leda en die swaan (Zeus) en eindig met 'n “floute” wat waarskynlik 'n “kleindood” wil suggereer. Cussons se gedig “Daad en beskouing” uit *Verwikkelde lyn* (1983a:21) is eweneens 'n verwoording van seks, meta-

poësie en religie in een gedig. Dele daarvan word vervolgens aangehaal:

Dit begin vraend, is eers 'n kennis neem,  
'n versigtige tas, beskroomd, begerig na die Idee  
skemerend in die materie, vlees, fyn-greينية huid.  
En dan – iets bal in die lende saam – die snelle  
opwinding, vervoering, vaart: die eeue-oue daad,  
en by elke herhaling 'n verrassende eerste keer.  
Aggressief, maar ook: 'n oorgee, 'n verlore raak  
in die ander, die nie meer weet van self of grens –  
Teken, skilder, musiseer of min, dis alles een,  
[...]  
Nog iets is daar hieraan verwant, maar van benadering  
so anders as die vrug daarvan: die wag op en begeer en  
vind van God – [...]

Cussons (1983a:21)

Van Wyk Louw neem sestiën reëls om tot dieselfde gevolgtrekking as Cussons te kom in sy “Henri Rousseau” (*Tristia* 1987b [°1962]:45). Volgens hom het Rousseau die aap uit die mou gelaat [“en 'n 'aap' sien uitkyk uit die oerwoud van 'n mou”] dat die geestelike en die liggaamlike verenig kan word. Hy sluit sy vers met die volgende woorde af:

is die blom en die ysbeer nie vandag verward nie?

Waar Cussons se aanslag bondig en seker is, spreek Louw met sy gebruik van die woord “verward” moontlik twyfel en afkeur uit.

Cussons sowel as De Lange is intellektueel en visueel ingestel, maar De Lange het 'n romantiese element wat by Cussons ontbreek. Laasgenoemde verklaar moontlik die invloed van Eugène N. Marais op De Lange se poësie, asook I.D. du Plessis se invloed wat veral, in “–Skap” ter sprake is. Du Plessis is op sy beurt weer deur Leipoldt beïnvloed. Vergelyk die volgende aangehaalde versdele:

Gee my 'n koppie in die kaal Karo  
Waar aalwees waghoe op die as-vaal veld  
Totdat die droogte breek, en teen die hang  
Die vygies juig in een groot kleur-gesang  
[...]

I.D. du Plessis (1931:15)

Gee vir my boegoe, en kanniedood-blare,  
En die reënboog-skuim van die huilende see  
Wat saans, verlig deur die sterreskare,  
Sy klaaglied luid aan die wêreld skree

Leipoldt (1980:289)

“Tuin” van Cussons en “–Skap” van De Lange gaan beide oor kunstenaarskap. Die eerste ses reëls van De Lange se “–Skap” wat gaan oor dinge wat “Droommaklik is [...] om te verkies,” én die laaste agt reëls is tipies van sy (digterlike) persoonlikheid, of personasie. De Lange se vers verkry 'n bykomende ouditiewe dimensie wat nie in Cussons se “Tuin” aanwesig is nie.

Bo en behalwe die visuele wat onder andere in die sterk kleure geleë is (rooi, geel, swart), is daar die woorde wat die gehoor betrek: “lispelende”, “krysende”, “kras”, “skel”, “swiep” en “klinkend” wat die voriges verbind. Die woord “lispelende” wat De Lange in verband met water gebruik, het waarskynlik sy oorsprong in Cussons se vers “Die skreeu” in *Verwikkelde lyn* waar sy praat van “die lispelgeluid” van water (1983a:10). “[S]ingende” beklemtoon die ouditiewe in die vers en verwoord die musiekkuns, terwyl “boom-” aansluit by die natuurbeelde. “[D]iagram” skakel weer met die skilderkuns, en die samestelling “boomdiagram” sluit aan by “woorde uitstring” en is ’n heenwysing na taal en digterskap, miskien veral op die visuele fasette daarvan. Al hierdie kunsvorms word derhalwe deur De Lange in “-Skap” betrek.

#### 5.4 Heloise

Die buiteblad van De Lange se tweede bundel *Waterwoestyn* (1984) is ’n werk van Cussons. Sy is die “Vrywillige balling” (1984:9) van die eerste gedig; in die tweede gedig van die bundel, naamlik “Gesprek” (1984:10), tree De Lange met Cussons-gedigte in gesprek. Met “Vrywillige balling” wil De Lange Cussons se beeld van “Heloise” (1981a [°1970]:33) as oud en swak weerspreek.

##### HELOISE

Ek het vergeet wat ons gesê het, lief,  
 die tyd het oud geword –  
 en ek lê eenkant niemand praat  
 daar’s niemand nie – het stil geword.  
 Kind wat my nooit sal ken nie  
 nooit en nooit nie – stief grootgeword ...  
 Nooit weer in die krom van jou lyf  
 my lyf as ek slaap nie, o Abélard –  
 maar koud en vrugloos en alleen  
 in ’n huis in die wind  
 voetel en nie vind nie ...  
 ou hande in papiere papiere papiere  
 het kinds geword.

Die herhaling van “papiere” verwys intratekstueel terug na Cussons se “Abélard in sy looibasboomhut” uit *Verf en vlam* (1978b:37), ’n gedig wat soos volg sluit:

[...] Hiermee  
 die himnes dan. Ek groet jou in die Drievoudige Naam.  
 (Héloïse Héloïse Héloïse) [.]

En die leser weet dat die “papiere” van “Heloise” na die aangevraagde “himnes” verwys.

In *Die halwe kring* het Louw homself as Abélard voorgestel (1947 [°1937]:31), weliswaar teenoor 'n ander “Heloise” as Cussons. Die woorde “[...] alleen / in 'n huis in die wind” in ag genome, is dit duidelik dat Cussons in “Heloise” haarself met die Heloise van haar gedig vereenselwig. Die aangehaalde woorde verwys na Louw se gedig X “Jy't weggegaan [...]” wat op p. 80 e.v. bespreek is. Van Rensburg (1996:12) maak 'n interessante en geloofwaardige stelling oor die windbeeld in sy bespreking van Louw se “Abélard”. Hy beweer dat Louw daarmee by Dante en by die historiese Abélard aansluit. In die vyfde canto van Dante se “Inferno” word 'n beeld opgeroep van die onmatiges van die geskiedenis wat deur passie voortgedryf word soos deur 'n stormwind wat nooit 'n einde kry nie. Dit is baie waarskynlik dat die wydbelese Louw hiervan bewus was, en dit daarom in sy vers gebruik het. Reëls 25-30 uit die vertaling van H.R. Huse volg:

I have reached a place mute of all light  
which roars like the sea in a tempest  
when beaten by conflicting winds.

The infernal storm which never stops  
drives the spirits in its blast;  
whirling and beating, it torments them.

Dante (1954:28)

Dante dra Canto V van sy “Inferno” op aan Francesca da Rimini. Volgens Brewers (1993 [°1992]:407) was Francesca getroud toe sy in 'n verhouding met haar man se broer, Paolo betrokke geraak het. Die minnaars is in 1289 ter dood veroordeel.

Ná die storm sê Francesca vir Dante (reëls 94-96):

Whatever you are pleased to hear from us or say  
we will relate and listen to,  
while the wind, as now, is silent.

Dante (1954:30)

Cussons is wel deeglik bewus van Dante se weergawe van die verhouding, want sy skryf in *Verf en vlam*:

Toe héers die reën, en nou is die see  
geswel en perlemoer en stil, die bruin strand  
kwytsgekeld: vir weer die haastige skrif  
van spore as Paolo en Francesca verbode  
witbrood eet in 'n holte van 'n toegewilde duin  
en bruin met bruin versmelt, hulle monde  
onkeerbaar soos die reën, hulle hare ruig van sand.

(1978b:9)

Hambidge, literêre dogter van Louw en Cussons, betrek eweneens *Die inferno* van Dante as metafoor in haar vers “Inferno” (*Donker labirint* 1989a:47).

Na die uitweiding kan daar teruggekeer word na De Lange se verdediging van Heloise/Cussons:

#### VRYWILLIGE BALLING

En skielik het sy opgekyk van haar werk.  
Sy kon dit aanvoel in die lug;  
in die erdblou Spaanse lug  
kon sy haar verlange voel versprei.  
Sy het haar papiere bymekaargemaak  
en die koppie koue tee kombuis toe gevat.  
Haar lyf was lou, haar binneste koel.  
Met haar kop vol reëls is sy binnetoe.

Buite het die tuinstoel en –tafel  
vreemd gelyk, byna buite-wêrelds,  
asof dit ’n eie warm lewe besit het.  
Sy het voor die ruit bly staan  
en sy het ruim en sterk gevoel  
en haar hande was windvol papiere.

De Lange (1984:9)

Die titel “Vrywillige balling” suggereer dat Cussons/Heloise se breuk met Louw/Abélard vrywillig was en nie onder enige dwang geskied het nie. “[D]ie *erdblou* Spaanse lug” [my klem – D.F.] roep die *heerlikheid* van die “bloubordskerwe” van die lug in “Die Motorfiets” (1978a:15) op. Hierdie “heerlikheid” word teenoor die eensaamheid van Heloise gestel. “*Spaanse lug*” [my kursivering – D.F.] verteenwoordig boonop ’n biografiese verwysing. Ná die beëindiging van haar verhouding met Louw het Cussons na Spanje verhuis waar sy met ’n Spanjaard getroud is. Haar verlange het “versprei” – met ander woorde dit is nie meer nét op Louw/Abélard toegespits nie. Dit sluit miskien nou haar land van herkoms in. Van die Spaanse son was die lyf van die protagonis “lou” en veelseggend, was haar binneste “koel”. Laasgenoemde “koel” word teenoor die “koud” in “Heloise” gejuks taponeer. Van Vuuren (1989:77) toon aan dat Louw se verwysing na ’n “koel, grysoog / wat donker word van wyn” in “Mei-fees in Amsterdam” onder andere ’n sinspeling is op die rasonale siening en nuwe insig deur die “koel” géés wat hy deur die “fees van Een April” gevind het. De Lange se gebruik van die woord “koel” in “Vrywillige balling” dra eweneens die konnotasie van rasonale siening en nuwe insig. Die digter laat blyk dat Cussons die “koel gedagte” bemeester het waarna Louw in “Voorspel 1950” gehunker het:

Miskien sal ek die wingerd prys  
en nooit meer van hom drink

en net in 'n verbeelde glas  
die koel gedagte skink

Louw (1987b [°1962]:7)

De Lange bevestig hierdie mening in die slotreël van die oktaaf: “Met haar kop vol reëls is sy binnetoe”. Hierdie vrou van die De Lange-gedig is beslis nie “kinds” soos Heloise nie. Gilfillan (1984:35) wys daarop dat tydsverloop in die Cussons-gedig gesuggereer word in die opvallende herhaling van die woord “geword” in drie versreëleindposisies en as slotwoord.

In die sekstet projekteer die digter sy siening van Cussons/Heloise op die tuinstoel en -tafel: “vreemd, byna buite-wêrelds” en met 'n “warm lewe”. En weer eens is daar die beklemtoning deur De Lange: “Sy het ruim en sterk gevoel”. Die slotreël bevestig die skakel van “Vrywillige balling” met “Heloise”. Die gebruik van die woord “windvol” is à la Dante tekenend van Cussons se passie vir haar werk en miskien vir haar Spaanse man, sowel as haar metafisiese ingesteldheid.

## 5.5 Bergpaadjie, Meridiaan, Gaea en Antieke landskap

Jung (C.W. 5:par. 672) noem die *corpus mysticum* (die vereniging van God met sy gemeente) 'n projeksie van die *hieros gamus* (sakramentele huwelik). In psigoanalitiese terme dui dit op die verbinding van bewuste en onbewuste, 'n transendentale funksie kenmerkend van die individuasiëproses. Christus as held en Godman dui psigologies op die Self [eindproduk van individuasie], d.w.s. Christus verteenwoordig die projeksie van die belangrikste en mees sentrale argetipe (C.W. 5:par. 576). In 'n brief aan Hélène Kiener skryf Jung (1975 [°1953]:265): “Ek kan nie bewys dat die self en God identies is nie, hoewel dit in die praktyk so blyk te wees. Individuasie is oplaas 'n religieuse proses wat 'n ooreenstemmende religieuse instelling vereis.” Cussons se mistisisme kan derhalwe ook gesien word as haar strewe na individuasie of heelheid van die Self. In “Drieluik III” uit *Membraan* (vgl. p. 9) gee sy uitdrukking daaraan.

Die verband wat gelê word tussen mistisisme en die psige is nie 'n kleinering van Cussons of Katolisisme nie, want volgens Jung is die demonstrasie van die psigiese aard van stellings wat oorspronklik bedoel is om metafisies te wees, nie 'n vermindering nie, maar die teendeel: hul feitelike karakter word daarmee bevestig (C.W. 14:par. 558). Waar Cussons in “Die Dief en die Digter” vir Thomas Merton aanhaal, word mistisisme en verselwing met skepping verbind. Die doel van die mens is:

“... die volste ontplooiing van sy vermoëns ...”

*Die woedende brood* (1983b [°1981]:28)

Met inagneming van Cussons se verbandlegging tussen vuur en transfigurasie, is die volgende aanhaling uit “Ape sug nie” wat aan Jorge Luis Borges opgedra is, ook relevant:

[...] want dig  
is speel met vuur [...]

*Die woedende brood* (1983b [°1981]:31)

In “Bergpaadjie” word mistisisme eweneens met skepping verbind:

#### BERGPAADJIE

Jy sê: lees jou gedig vir my  
maar hoe kan ek wat skrywende  
in klippe opgebreek het  
en 'n antieke geheue en 'n gebreekte pot  
hoe kan ek wat skrywende  
die wilde tiemie geword het  
wat geur in die wind  
en ongeletterd soos God.

*Die swart kombuis* (1978a:4)

Die onbewuste is in die woorde “antieke geheue” en “gebreekte pot” geleë; die wind is simbolies van die skeppende (Cirlot 1995 [°1962]:373) en as versinnebeelding van die Heilige Gees (Herder 1993 [°1986]:215), onderstreep die woord “wind” die goddelike aspek van dig. De Lange versny in “Vlees van die berg” uit *Vleiswond* (1993:51-52) insgelyks mistiek met metapoësie. Hierdie aspek van sy vers, sowel as die kiemsel van die gedig, “Carrara” van Opperman uit *Dolosse* (1963:32), word deur Fritz in *Waar eeue wegtik met elke oogknip* (1998:94-101) volledig bespreek.

Reeds in haar eerste bundel, *Plektrum* (1981a [°1970]), openbaar Cussons haar verlange na verselwing. Ter staving van laasgenoemde stelling en as inleiding tot die bespreking van drie Cussons-verse in De Lange verband, sal die gedig “Meridiaan” van naderby beskou word. Die titel van hierdie vers kan begryp word aan die hand van die tweede polisemiese betekenis van die woord soos dit in *HAT* vervat is, t.w.: “Denkbeeldige sirkel wat aan die binnekant van die hemelbol loop”. “Mandala” sou dus 'n goeie alternatiewe titel kon wees:

#### MERIDIAAN

Die dag het hom vergryp  
aan die vet en die blink –  
boomkruinswaar en van olyf-gladde lig

boordenstevol geskink.

Om te loop is om te duisel  
tussen gloed en die diep dreun  
van 'n swaartekrag in my bene op  
deur my bloed na my kloppende brein.

Ek sit genael waar ek sit, titan,  
een met die wentelende kolos van my Gaea –  
haar oogpit ek, haar sibille-blik  
wat in-toe duikel en sink in haar bron –

maar ek brokkel daar in blink  
korrels oralsien, 'n kuit  
wat sal ryp tot 'n skittering van pyle  
boontoe, in sy eie tyd.

*Plektrum* (1981a [°1970]:19)

Soos gewoonlik is dit die aardse wat Cussons se “hemelse” hunkering aktiveer. In die derde strofe sien die spreekster haar as “titan”, kind van Gaea, godin van die aarde. Sy is die “oogpit” van die godin met die “sibille-blik”, 'n waarsegster met wat Gilfillan (1984:27) “oervisie” noem. In 'n kwatryn in *Die swart kombuis* werp Cussons meer lig op Gaea.

GAEA

Sy kners op kieste van basalt  
en sluk asuur  
buk oor die baaierd, geboortestoel  
van ys en vuur.

*Die swart kombuis* (1978a:43)

Ten spyte van die feit dat Gaea die vrou van Uranos was (*Ensiklopedie van die mitologie* 1994:85), het sy 'n seun vir Hefaistos gebaar (*Ensiklopedie van die mitologie* 1994:75). Hefaistos se werkplek was onder vulkane waar onder andere die Siklope hom gedien het (*Ensiklopedie van die mitologie* 1994:99). Vandaar dan dat Gaea op “kieste van basalt” kners. Die tweede reël van die kwatryn verwys na haar goddelike aspek. Omdat Gaea uit Chaos, die ongeordende ruimte ontstaan het (*Ensiklopedie van die mitologie* 1994:85), buk sy as aartsmoeder oor die geboortestoel van ys en vuur. Vir 'n bespreking van “Meridiaan” is dit belangrik om weer eens daarop te let dat ys die skeidslyn tussen bewuste en onbewuste simboliseer, en dat vuur simbool van transformasie en wedergeboorte is (Cirlot 1995 [°1962]:105, 156).

Die woord “oogpit” in die derde strofe van “Meridiaan” suggereer die kragbron of stroom van psigiese energie wat in die slotstrofe tot voltoering sal kom. Hoewel dit vir hierdie studie irrelevant mag wees, is dit noemenswaardig dat hierdie gedig van Cussons die volgende vers van Hambidge in herinnering roep – 'n vers wat 'n treffende poëtiese weergawe van 'n sekere tipe gedig is:

Om weer 'n vers te skryf so teer en afgesluit  
soos eiergeel in 'n eier; die intieme kronkels  
van die buis van Eustachius na te trek; die sagte pit  
binne-in 'n dennebol te ruik  
terug na stilte en privaatheid –  
[...]

*Ewebeeld* (1997:70)

In teenstelling, beeld die “groeierende swart pit van die son” in De Lange se vers “Nag” (1986:28) depressie uit, d.w.s. 'n gebrek aan energie. En in “Ruïnebesoek” (1990:75-78) is dit asof hy hom verset teen die “heiligheid” waarmee Cussons die woord “-pit” gebruik. Van 'n jong man sê hy in homoërotiese verband:

Hy was die stralende pit  
van 'n sublieme heiligdom[.]

*Wordende naak* (1990:76)

Die spreekster in “Meridiaan” se blik na binne laat haar soos 'n vis “duikel” en “sink in haar [Gaea se] bron”; laasgenoemde verwys klaarblyklik na Chaos en die waters van die kollektiewe onbewuste. Intratekstueel herinner dit die leser aan die reeds aangehaalde vers “Gesegde” (1990:14) uit Cussons se *Die knetterende woord*:

Die net van die slaap van die vis –  
antieke gesegde wonderlik waar  
want wat in die onbewuste swerm  
spoel more in die lig uit, blinkend, dáár.

Visse word dikwels as simbole vir onbewuste inhoud gebruik (C.W. 8:par. 827). Boonop is die vis 'n bekende simbool vir Christus. Kyk byvoorbeeld Cussons se vers “Ichthus” (*Die skitterende wond* 1979b:36). Wilhelm Knobel dig in hierdie verband:

visse teel rustig in gekaarte riviere  
of trek in skole rusteloos  
deur onbewuste dieptes van die see  
'n hand krap teen 'n growwe muur  
bewend die teken van die vis

*Mure van mos* (1970:16)

Dieselfde metafoor is in “Viswinkel” van Ernst van Heerden verskuil. Die slotstrofe lui:

En in die bane van die son  
word elke rugstring  
tot 'n pêrelkrans vertak:  
'n varingveer dendrities oergesplyt,  
'n pynboom met sy eie vag van sneeu,  
of die Kersboom tronend  
bo die gryse Betlehem.

*Kanse op 'n wrak* (1982:3)

Die vissimbool is vir Jung die brug tussen die historiese Christus en die psigiese aard van die mens, waar die argetipe van die Verlosser te vind is. Op hierdie wyse word Christus 'n innerlike belewenis. Die alchemistiese vissimboliek lei direk na die *lapis*, d.w.s. psigologies na die Self. Die gevolg is 'n nuwe simbool in die plek van die vis: 'n psigologiese konsep van menslike heelheid (C.W. 9(ii):par. 285 e.v.). Ander beelde vir Christus is Lam van God, die slang verhef op die kruis, die leeu en soms die eenhoring. Hierdie teriomorfe simbole is 'n aanduiding dat selfs die Seun van God (die allerhoogste personifikasie van die mens) ewemin sy aardsheid [*animal nature*] as sy hoër geestelike aard agterweë kan laat (Jung 1990 [°1964]:238) – 'n stelling wat Cussons nie sou weerspreek nie.

Die treffende alliterasie en assonansie van die eerste twee reëls van die slotstrofe van “Meridiaan” versterk die vroeëre beeld van oervisie, terwyl die woord “kuit” aansluit by die beeld van Gaea as aartsmoeder. Die vis is immers vir Jung simbool van hernuwing en wedergeboorte (C.W. 5:par. 290). Cussons se vrugbaarheidsmotiewe het altyd te make met geestelike, of in Jungiaanse terme, psigiese vrugbaarheid. Vergelyk byvoorbeeld “[...] die bok met die heuningoog / en die skandelige uier” in “Antieke landskap”:

#### ANTIEKE LANDSKAP

Rondom gehugte  
 broeis in 'n middagslaap se sweet  
 hobbel die onweer.  
 brom in Hebreus 'n ou profet –  
 en voor sy staf uit  
 6 kletter die bok met die heuningoog  
 en die skandelige uier  
 knikkend oor klippe wat adders spoeg:  
 haar vinnige kuttels  
 'n stotterende bidstreep agter haar aan,  
 totdat sy eindelijk op 'n rots se vinger  
 ouer as Istar, uitdagend staan.

*Plektrum* (1981a [°1970]:15)

Die woord “heuningoog” (reël 6) het onder andere te make met Cussons se skeppingsvermoë. (Vgl. 2.4 [p. 46-55]). Gilfillan (1984:10) stel dit byvoorbeeld dat die skryfproses met die vind van die argetipes van die Self in Cussons se “Digter II” (1978a:62) verbind word. In Indië is heuning simbool vir die superieure self. Heuning is ook die produk van 'n misterieuse en ingewikkelde proses. Daarom is dit verstaanbaar dat heuning geestelike ontwikkeling simboliseer (Cirlot 1995 [°1962]:150). Vir Jung (C.W. 5:par. 290) klim die bok eweneens tot die hoogste pieke voordat dit soos 'n vis in die see neerstort. Die Christelike geloof sowel as die onbewuste word in laasgenoemde stelling gemanifesteer. Die bok self word met

fertiliteitskultusse geassosieer en die vroulike bok is die vergestaltung van die oermoeder (Herder 1993 [°1986]:86-87). Istar is 'n vrugbaarheidsgodin (*Ensiklopedie van die mitologie* 1994:120). By Cussons dek 'n enkele beeld die hele spektrum van inherente simboliek.

Die “stotterende bidstreep” wat die bok van “Antieke landskap” agterlaat, versinnebeeld die bidsnoer. Oneerbiedig en waarskynlik irrelevant herinner dit ook aan Van Wyk Louw se vers in “Klipwerk”:

bobbejaan het geskrik  
en sy gousblom sit  
streep op 'n ry  
teen elke klip

*Nuwe verse* (1987a [°1954]:64)

Ter versagting, oranje of geel blomme verbeeld 'n versterking van die basiese sonsimboliek, d.w.s. die religieuse (Cirlot 1995 [°1962]:110). Die rots waarop die bok van “Antieke Landskap” eindelijk te staan kom, kan moontlik die kerk simboliseer. Wat egter seker is, is dat daar ook in hierdie gedig sprake is van die bereiking van spirituele hoogtes. “Bergpaadjie” (1978a:4) resorteer onder dieselfde beeldegroep.

Die “skittering van pyle” wat veelseggend in geestelike verband “boontoe” skiet in die slotreëls van “Meridiaan” voltooi die sirkel van die mandala wat met die “blink” dag begin het. Die digter beklemtoon egter prominent in die slotposisie van die vers, dat kennis van God of verselwing 'n ryppwordingsproses is wat “in sy eie tyd” geskied.

## 5.6 Sirkel

Die volgende verse van Cussons en De Lange deel slegs 'n titel. Met sy “Sirkel” verset De Lange hom teen die moederlike invloed.

SIRKEL (Cussons)

Al sit hy laer was hy nooit  
ronder nie of voller nie  
my son:

toe hy witkop-hoog 'n witkop-kind  
geskyn het was hy nog slegs  
'n ingehoue asem sonder spraak

nou is hy ryp 'n ryp geel eier  
oesgeel 'n bidrol 'n gesonge mis

SIRKEL (De Lange)

Hardloop knaap. Dagbreek kom sjoef-sjaf oor duine  
aangedraf. 'n Korreltjie knalkwik  
is jy, slagdoppie vir ander se drome.  
Kniel voor die son se blink karabyn.  
Daar kan nou 'n einde aan jou sirkels kom:  
nie om, maar in jou, die geel woestyn.

(1986:15)

wat die aarde kleur  
nou het hy passie  
die lig is skuinser van bedoeling  
die woorde skadu verder  
en daar is reeds in daardie skaduwee  
van die eerste vroegste verlore  
paradysvoël die hervonde blou.

(1979b:28)

Deur haar poësie (dikwels ook die sogenaamde niereligieuse “wêreldse” verse) gee Cussons uitdrukking aan haar geloof. “Sirkel” is geen uitsondering nie. Die titel as mandala, sowel as die sonsimbool in die gedig, verwys na Christus. Waar Hy vir haar as “witkop-kind” slegs ’n ingehoue asem sonder spraak” was, het Hy deur medium van haar skeppende kuns in haar “ryp” geword. Die twee slotreëls van die vers is die versinnebeelding van wat Cussons se kuns vir haar beteken.

De Lange se titel verwys na die sirkel van die lewe. Die gedig weerspieël sy eie doodsdrijf sowel as dié van Ingrid Jonker. Die woorde “’n korreltjie knalkwik” in die tweede reël aktiveer Jonker se vers “Korreltjie sand” wat sluit met die woorde:

Korreltjie klein is my woord  
korreltjie niks is my dood.

*Rook en oker* (1963:42)

Kwik verbeeld die onbewuste en transformasie (Cirlot 1995 [°1962]:207 e.v.). Die spreker kan met dagbreek die sirkel voltooi en transformeer – m.a.w. sterf/terugkeer tot die onbewuste staat, want die son is bewapen. De Lange maak, soos Cussons, gebruik van die son as metafoer. Hy klee dit egter na die beeld van Jonker. In “25 Desember 1960”, ’n vers wat sy met die dood van Dylan Thomas geskryf het, sê sy:

(Kyk daar, die dag  
se blink loop korrel oor die stad!)

*Rook en oker* (1963:30)

De Lange se sirkel in “Sirkel” is geen mandala nie, maar “die geel woestyn” in hom. Die woord “sirkel” word in die voorlaaste reël meervoudig om te suggereer dat daar vir die spreker geen ander uitkoms as die dood is nie. Die gedig is stellig ’n voorbeeld van De Lange se vrees vir die invloed van die moeder. Wat egter daarby sterk deurskemer, is ’n plaasvervangende invloed van ’n “tante”, naamlik Ingrid Jonker. As lid van die literêre “familie” waaruit De Lange stam, gebruik Hambidge ’n verstiel uit *Rook en oker* wanneer sy dig oor die invloed

van Jonker op die Afrikaanse poësie:

BITTERBESSIE DAGBREEK  
*vir Ingrid Jonker*

Jou kort lewensloop soos 'n virus  
in elke vers, besmet deur ons,  
die onderduimse sipiere van 'n papiertronk.  
Nimmer, nimmer laat ons jou met rus,  
loop verbete die pad van jou dood  
met kierang kierang eggo's.  
Jou lyk lê uitgespoel in papier en as  
op al die plekke waar ons oë was.

*Gesteelde appels* (1989c:51)

Die slotreëls van Hambidge se vers speel in op die slotreëls van Jonker se gedig "Ontvlugting":

My lyk lê uitgespoel in wier en gras  
op al die plekke waar ons eenmaal was.

*Ontvlugting* (1956:5)

Kwik as simbool vir die onbewuste en transformasie is eweneens teenwoordig in De Lange se "Digter" uit *Vleiswond*:

DIGTER

Deur die blare  
sien hy hóm  
na wie hy jare  
al verlang:  
die stil gelaat  
in 'n kwik-  
weerkaatsing  
opgevang,  
in kabbeling  
van woorde  
– 'n taalspieël –  
volmaak verwring.

De Lange (1993:47)

Volgens Hambidge draai De Lange soms die liefdesgedig op sy kop. Die Lacaniaanse spieëlbeeld waar die geliefde staan vir die self en al die oedipale/insestuese konflikte moet oplos, word bely as 'n saak van onmoontlikheid (Hambidge 1993:59). Dit is wat in hierdie vers gebeur. Die gedig kan derhalwe binne die Jungiaanse raamwerk vertolk word as 'n weergawe van onbereikbare verselwing of individuasie, sowel as 'n (metapoëtiese) voorbeeld van ostranenie.

## 5.7 Kleim

Ofskoon die temas hemelsbreed verskil, moet die koolstofbeeld in “Die Dubbelganger” (De Lange 1986:42) sy oorsprong in “Kleim” hê (Cussons 1983b [°1981]:3). Koolstof is ’n chemiese element wat onder andere as diamant, grafiet en steenkool voorkom (HAT °1994). De Lange se vers gaan oor die kortstondigheid van die lewe, terwyl Cussons s’n haar Suid-Afrikanerskap bevestig.

### DIE DUBBELGANGER

Grafseker gou loop my horlosie af:  
Kyk hoe skraal my skof gemeet aan  
Die bonkiger halfleeftyd van koolstof.  
Die dood is die lewe se kloon.

*Snel grys fantoom* (1986:42)

### KLEIM

Kan ’n diamant verbrand?  
Lars-Owe sê dit kan, maar hy is  
’n Sweed. Geduldig praat hy van  
molekules, verseker my meewarig:  
diamante in vuur sal terug verkool  
tot swart kool. Ek skerm dat slegs  
diamant diamant se moses is,  
gesien sy struktuur, so volmaak,  
vervolg ek trots, dat nêrens ’n atoom  
ontbreek. Kyk, sê Lars-Owe met ’n sagte  
stem, na eeue ’n mak Wiking,  
die ding is, kristal of nie, op slot  
van sake net common koolstof.  
Ek word soos ’n wilde Hotnot warm,  
verdedig ons aarde, ons son,  
ons miljoene jare, De Beers, ons eer,  
en sien voor my die Cullinan,  
blouwit in sy skitterprag, tot ek  
besef ek stry met hierdie noorderling  
oor iets waarvoor ek sou veg  
as ek moet.  
Dat net drie eeue, dink ek later,  
Soveel kan doen aan die molekules  
Van ’n mens se bloed.

*Die woedende brood* (1983b [°1981]:3)

Dit blyk dat De Lange met “Lars-Owe” saamstem en daarmee weer sy verset teen sy literêre moeder openbaar.

## 5.8 Antieke wandeling

“Strandwandeling” van Johann de Lange (1990:13) bevat eweneens reëls wat sy weerstand teen sy literêre moeder verwoord. Daar is in sy vers veel meer ooreenkomste met Stockenström se “By L’Aghulhas ’n wandeling” in *Van vergetelheid en van glans* (1984b [°1976]:7) as met Cussons se “Antieke Wandeling” (1978a:29). Al drie hierdie gedigte word volledigheidshalwe geplaas. T.T. Cloete se vers “II Strandwandeling” uit *Jukstaposisie* (1991 [°1984]:44)

eggo ook moontlik in De Lange se “Strandwandeling”. Cussons se gedig sal eers Jungiaans benader word voordat verwantskappe in die ander gedigte uitgelig sal word.

#### ANTIEKE WANDELING

Ek verlustig my speels in die gode,  
loop graag die bokpaadjies  
van die skrik en bygeloof, en haastiger  
verby gate in die grond en grotte –  
Ou kruike uit hierdie see  
wat die bruin vissers nog steeds ophaal  
saam met inkvis en krewes, dié dink ek terug  
soos hulle moes gewees het eenmaal  
glad en nuut gevorm nog nat op die potgooi-wiel  
om later blink van glasuur, die wyn  
en die olie te hou en die skoon graan –  
Maar op dieselfde paadjies  
getrap in dié aarde in deur geringe  
en vlugtige spore van diere, en herders  
met oeroue bekommeringe:  
steentyd-drome, gelowe en bygeloof, ou vrese,  
raat en raad en veel ook van kwaad:  
alleen met die roosmaryn- en tiemiegeur,  
die klippe en skulpe wat skedelig rond is  
en skyn: in daardie lig bokhoog bokant  
die getylose turkooisblou see,  
word ek ruim en leeg en skoon van gode,  
van kwaad en goed, van helde en heiliges  
en idiote, van als wat mink of vermink is  
vreeslik of skoon is ...

Totdat die wind my weer dwing om te luister  
na wat die grasse fluister om die knikdans  
van dissels – Dan hoe swerm die ou geheime  
weer terug, hoe róer die donker bronne  
onder die denke waar die potige Graeae hou  
en Aphrodite die wit mossel:  
hoe tuur die gate in die grond en die grotte  
en die geel oog van ’n skielike bok.

*Die swart kombuis (1978a:29)*

Die titel van Cussons se vers is reeds ’n aanduiding dat daar in die gedig sprake van die kollektiewe onbewuste is. Aan die begin is die wandeling egter aardsgebonde: sy loop “haastiger / verby gate in die grond en grotte” wat stellig ’n aanduiding van die onbewuste kan wees. Sy assosieer gode met bygeloof en bokpaadjies met skrik, hoewel die geestelike sowel as die aardse, die sensuele, inherent deel is van die woord “bokpaadjies”: die bok se voorliefde vir hoogtes is ter sprake. Vir Jung dui die berg op styging: veral die mistieke, geestelike bestyging van die hoogtes, na die plek van openbaring waar die gees teenwoordig is (C.W. 9(ii):par. 317). Ofskoon die spreekster in “Antieke Wandeling” haar in die oomblik verlustig, dink sy ook antieke tye terug in die objekte wat sy waarneem. Die roosmaryn- en tiemiegeur veroorsaak ’n toename in die geestelike sfeer van die vers en die mandala verskyn in die vorm

van “die klippe en skulpe wat skedelik rond is / en skyn”. Die Goddelike lig wat nie tydsgebonde is nie (vergelyk die getylose see) transformeer kontemplasie van die aardse tot meditasie waarin die spreekster “ruim en leeg” kan word, sodat sy na die stem van haar onbewuste (“die donker bronne / onder die denke”) kan luister en die “ou geheime” kan terugswerm.

Dit is die wind [volgens Cirlot (1995 [°1962]:373) die skeppende of spirituele asem] wat haar dwing om te luister na die “knikdans / van dissels” [my kursivering – D.F.] wat die kreatiewe krag van die onbewuste vooruitloop.

Die jukstapenering van lig en donker, goed en kwaad, Aphrodite en potige Graeae (vrugbaarheid, skoonheid en haar susters blindheid) versinnebeeld ook die inhoud van die onbewuste.

Die herhaling van die aanvangsbeelde in die slot van die gedig verleen nie slegs eenheid aan die vers nie; dit mimeer die proses wat in die vers verbeeld word: Gode word aan die einde gespesifiseer, die “bokpaadjies / van die skrik” word die “geel oog van ’n skielike bok” en die “gate in die grond en grotte” word uiteindelik met vrug ondersoek. En die leser weet: solank daar kunstenaars is, sal die proses herhaal word.

#### BY L'AGULHAS 'n WANDELING

Teen son en skuim loop ek my vas, 'n ruwe ontmoeting my loop met wind en see. Stryk ek aan oor skulpiesand, ek hoor dit guds, sluk en klein borrel. Die glinstervloed is swaar van plankton, dig van mineraal en vertellings en vermoedens van wrakke aan rotse onnaspeurbaar vasgehaak.

Langs my die swartvlerkmeeu, sy drag dié van vaarder, visser, kenner, sy oog op my op hierdie sifsagte grens tussen sand en plant waar ek gespleettoon, hy geweb gaan, en ek strandrosies bestryk, en hy hup die moedswil van 'n golf ontwyk, steeds die oog op my, my kameraad.

Hy styg op aand toe. Hy laat my agter met geen verweer teen sy afsydigheid so skielik betoon. Ek wou nog uitvra, het gemeen ons was maats darem een vakansie lank. Ek wou nog hoor en opteken 'n geskiedenis wat verbyvaar. Wou peuter, blootlê, 'n laagwater van monsters.

#### STRANDWANDELING

Neffens die drietoon van 'n voël trag ek in die vergeetsand my treetjies in te plant, in te trap teen die see se swaarder tred, teen die gesoute verval, die aanvreet van 'n kus, 'n vasteland se herbesit.

Ek kry 'n jellievis, 'n helder slymerige ghwel waaraan jong slakkies vreet. Verder weg staan swartvlerk-meeue kraaloog wag, en kyk ironies,

weet: die molmende mag van die see. Steeds word ons niks wys uit die antieke lig wat talm rondom Dias-kruis.

Ek voel die veeg van die lig van die toring  
wat lekkende skulpe en die krap wat salueer,  
wat in- en uitspoeling en oervereniging,  
wat my en die huise en die versamelde waters  
in een kort stelling betrek: dit hier,  
kaap van naalde, is die aanvang van 'n afrika  
wat nog so vriendelik niks prysgee.

Stockenström (1984b [°1976]:7)

## II

Die oggendson spaander  
van die water weg  
met die geeu van meeue  
Onder die dag  
se speurende oog  
lê die baai  
se omgekeerde skuit:  
meerminbeursies, rooiaas,  
seeluis en perlemoen,  
fyn takkies van 'n seeboom  
en stekelige seepampoen.

En skulpe:  
al die volmaakte  
gebreekte skulpe,  
terracotta, silwer, persswart;  
en klippe,  
één 'n blonde platklip  
met 'n piepie  
soos 'n kind,  
sy jongsout  
op my tong,  
die dood  
van seegoed.

Ek stryk  
met vlerkhart  
oor die sandspieël aan.  
Die dag haal asem  
deur 'n blinknat kieu.

'n Entjie verder  
kry ek: drie alikreukels  
en die borsbeen van 'n meeu.

De Lange (1990:13-15)

Stockenström se wandeling aan die suidkus van Afrika verken ook die “antieke”: die woord “oervereniging” is relevant. Die “geskiedenis wat verbyvaar” strek veel verder as die blote Suid-Afrikaanse geskiedenis. De Lange gee aan Stockenström en Cussons in die derde strofe van Deel I erkenning, en in die laaste vier reëls van dié deel rig hy sy boodskap van opstand aan Cussons:

Steeds word ons niks  
wys uit die antieke  
lig wat talm  
rondom Dias-kruis.

De Lange herhaal hiermee ook Stockenström se finale stelling, naamlik dat Afrika niks prysgee nie. Die prominente plasing van die woorde “antieke” en “lig” aan die begin en einde van reëls beklemtoon die feit dat hierdie woorde eintlik vir Cussons bedoel is.

Waar Stockenström met die progressie van dag na nag haar “Afrikaskap” in haar gedig verwoord, is De Lange se vers ’n uitdrukking van sy naderende dood binne die bestek van Afrika. Sy gedig wemel van beelde van verval en vermolming. Hiermee lê hy ook ’n verband met Cloete se “II Strandwandeling” waarvan die eerste strofe lui:

los uit hulle verband  
dryf stukkies mens en wêreld en spoel  
in die see saam en op die strand

*Jukstaposisie* (1991 [°1984]:44)

De Lange se “swartvlerk-meeue” versinnebeeld die dood. Stockenström noem haar swartvlerkmeeu “kameraad” en sou graag, ten spyte van die verskille tussen hulle, met hom maats wou wees (strofes 2 en 3): sy “gespleettoon”, hy “geweb”. Sy identifiseer met hom, maar hy is beter aangepas in Afrika as sy. Hy kan byvoorbeeld die natuur op ’n moedswillige manier trotseer (strofe 2). Wanneer hy haar in die aand agterlaat, plaas sy (soos Cloete in die aanhaling hierbo) haar digterskap op die voorgrond (strofe 3). Sy wou nog met post-modernistiese beskeidenheid “peuter / blootlê, ’n laagwater van monsters”. Laasgenoemde is iets wat sy met ’n later bundel wel doen – sy skryf in *Monsterverse* (1984a) oor “monsters” in die landskap en in die self. De Lange identifiseer insgelyks met die swartvlerk-meeu. Hy “stryk / met vlerkhart [...] aan” (Deel II strofe 3). Sy vereenselwiging hou verband met die dood wat hy in hom dra.

In sy heel eerste strofe tel De Lange Stockenström se toon-beeld op. Hy wandel “neffens die drietoon van ’n voël”. Die jellievis waaraan jong slakkies vreet is ’n beeld van ontbinding (strofe 2) en roep Cloete se “blouwit jelliebal” (strofe 3) wat op die strand lê, op (“II Strandwandeling”).

Die “lekkende skulpe” van Stockenström vind neerslag in De Lange se reëls:

Één ’n blonde platklip  
met ’n piepie  
soos ’n kind

(Deel II, strofe 2)

Laasgenoemde aanhaling roep die volgende kwatryn uit Louw se “Klipwerk” op:

neusie jy moet raak ruik  
hierdie ronde klip-pié  
is ’n wit rivier-klip  
bokkie, en hy stink nié

Louw (1987a [°1954]:55)

Waar die tema van Cussons se gedig die aktivering van die onbewuste is wat die digkuns sal voortbring, skryf Stockenström oor haar plek as digter binne die konteks van Afrika. Soos reeds gestel, het Cloete se vers vermoedelik ook 'n kunsteoretiese aspek. Dit sluit met die woorde:

sonder dat

hulle ooit aan 'n voël behoort het vere  
van geen bome afkomstig nie stukkie tak  
van die fraaiste en fynste veelkleure

(1991 [°1984]:44)

Laasgenoemde reëls hou dalk verband met die volgende van De Lange:

meerminbeursies, rooiaas,  
seeluis en perlemoen,  
fyn takkies van 'n seeboom  
en stekelige seepampoen.

(Deel II, strofe 1)

En omdat De Lange se verse in *Wordende naak* meermale die dood as tema het, staan sy “swartvlerk-meeue / kraaloog wag, / en kyk ironies”.

## 5.9 Sprokie, Kombuis van Hera en Geel grammofoon

Ten minste drie Cussons-gedigte praat saam in De Lange se “Gesprek” (*Waterwoestyn* 1984:10). Die Cussons-verse sal eers bespreek word, voordat De Lange se gedig van naderby beskou word.

### SPROKIE

Ek het die loodregte rots geklim  
met 'n skottel eiers en 'n beker melk  
'n beker melk en suiker en meel  
van my ma wat woon in baksteen

en toe in die klipgrotkamer gekom  
die see-nat nael in die rots se buik  
en die ou vrou ouer as ouderdom  
sien sit op 'n omgekeerde fuik.

Geagte Hera hier is ek met eiers en melk  
en suiker en meel dalk vir 'n koek  
trap beduie die gans in die hoek  
en trap beduie die bruin koekoek

gaan sê vir jou ma die offer is goed  
maar sê die gode het afgetree

sy wys my weg met 'n mummiehand  
en ek gooi die koekgoed weg in die see.

*Die swart kombuis (1978a:18)*

## KOMBUIS VAN HERA

### I

Hoe sal die ouvrou ouer as oud  
hoe sal die stoof swarter as koud  
hoe sal die hande sonder die hout  
sonder die suiker sonder die sout  
sonder die meel as die meel het drade  
sonder die eiers as die eiers is vrot  
sonder die skottel as die skottel het gate  
hoe die koek bak geler as goud  
wie die skuld hê waar is die fout?

Roep die pou die pou se vure  
roep die iris en die helder ure  
roep die gans wat raaisels praat  
orakel hy dan het ons raad  
en is die koekoek 'n hen-koekoek  
bak Hera weer besweringskoek.

### II

Toe roep my ma om my te stuur  
net voor sy wegwring in 'n baksteen  
soek jy die grot klim jy die seemuur  
en kyk daar raak totdat jy raaksien  
– en sit voor hulle neer die skottel en die beker –:  
die ouvrou en die eenoog-kind, die gans en die koekoek:  
die wysheid en die insig, die raaisel en die wekker –  
dan as daar vuur is wys hulle jou hoe bak die gode koek.

Toe met sewe oë  
kyk hulle my snaaks aan  
waar ek meteens beteuterd  
in die seekombuisgrot staan:  
ek lees die waarheid in hulle blik  
en voel my aardig koud:  
wat anders is die suiker en meel  
die eiers en melk – vergeet nie die sout! –  
as net jousef en jou menslikheid:  
en is jy met vuur vertrou?

Maar goedig is die gode, my dom bestanddele  
was in die toorkombuis teen die omtoorvuur bestand  
en met die bykom vind ek hulle het in my ingevlug:  
ou vrou, kind en gans, koekoek, net effens aangebrand ...

O neutvars kind met die voorskootklere  
met die warm wang en die sywurmhare:  
ek is nou met die sikloopkind wonderlik behep  
en weet dis eintlik sy wat sin maak van die resep.

*Die swart kombuis (1978a:30-31)*

Die twee gedigte is nou verwant. Elkeen verwoord 'n ander stadium in die geestelike of psigiese reis na transformasie, transfigurasië, psigiese heelheid of verselwing. Omdat hierdie reis een van spirituele groei is, stel die eerste reël van "Sprokie" dit duidelik dat, soos die "skittering van pyle" in "Meridiaan", die reis "opwaarts" (hemelwaarts) is en dat dit 'n moeilike pad is om te loop. In "Laat Karmeliet" is die pad wat "kaalvoet" geloop moet word, "skerp":

#### LAAT KARMELIET

Ook die klutskwyf weë ontmoet  
uiteindelik dié skerp pad  
vir die opklim uit die bloed  
kaalvoet na God

(1978a:41)

Singer (1986:245) beweer dat objektivering die vrees vir besitname deur die onbewuste kan teenstaan. Blake asook Jung, en vermoedelik ook Cussons het alles wat hulle vanuit die onbewuste gehoor of gesien het, neergeskryf of geteken, en sodoende die nodige afstand verkry.

Volgens Jung verwoord mites en sprokies onbewuste prosesse (C.W. 9(ii):par. 280). Derhalwe is die titel van die vers "Sprokie" nie net relevant omdat dit in die vorm van 'n sprokie aangebied word nie [vgl. Gilfillan 1984:53], maar ook omdat die protagonis "jonk" in die proses van psigiese groei is.

Die eiers, melk, suiker en meel is die bestanddele vir die koek van die Self. In "Kombuis van Hera" (II strofe 2) word dit eksplisiet gestel:

wat anders is die suiker en meel  
die eiers en melk – vergeet nie die sout! –  
as net jouself en jou menslikheid:  
en is jy met vuur vertrou?

Verder as "Sprokie" op pad na individuasië (in die "Kombuis van Hera") sal die besef kom dat "omtoorvuur" (en sout) nodig is vir die skepping van die Self. Vir Gilfillan (1984:37) staan "omtoorvuur" en "kombuis" in die teken van 'n reiniging, 'n loutering ten einde dit vir die mens moontlik te maak om "oog in oog te staan te kom met Christus". Dáárby is die kombuis die domein van die vroulike en daarom versinnebeeld dit geestelike vrugbaarheid. Volgens Jung (C.W. 5:par. 237) is dit waarskynlik geen toeval dat die twee belangrikste elemente wat die mens van ander lewende wesens onderskei, naamlik spraak en die gebruik van vuur, albei

produkte van psigiese energie is.

Wat Cussons se gebruik van die woord “sout” betref: Jung beweer dat wysheid [wat slegs met die tyd kom] met sout ooreenstem en [veelseggend vir Cussons se vrugbaarheidsmotief] dat sout met die maan [wat vroulikheid simboliseer] koördineer (C.W. 14:par. 364). Om hierdie rede word sout eers gevoeg by die bestanddele van die koek van die Self in die tweede individuasiegedig, naamlik “Kombuis van Hera” – die protagonis is dan verder op die pad na verselwing.

Die “ma wat woon in baksteen” van “Sprokie” [wat in ’n effens anderse gedaante ook in “Kombuis van Hera” voorkom] verwys na die sterweling teenoor Hera, godin van die vrou, die volmaakte siener, “die ouvrou ouer as ouderdom” (Gilfillan 1984:53). Volgens “Kombuis van Hera II” is die ouvrou verteenwoordigend van wysheid. Laasgenoemde aanhaling – “die ou vrou ouer as ouderdom” – is verwant aan die woord “Antieke” in die titel van “Antieke Landskap” (Cussons 1981a [°1970]:15), omdat hierdie verse oor argetipiese waarhede gaan.

Hera, soos alle gode, woon in “Sprokie” in “die klipgrotkamer” van die onbewuste. Jung beskryf die onbewuste as die *dark maternal cave of the unconscious* (C.W. 5:par. 580). Gilfillan wys ook op die oervroulike beelde: “see-nat nael”, “buik” [baarmoeder] en “fuik” (1984:53). Wat die gebruik van die woord “fuik” betref, is Jung (1975:143) se opmerking in ’n naskrif tot ’n brief aan Pastoor Willi Breimi relevant, naamlik dat die “Moeder van Diere” onder die see, ’n egte psigiese fenomeen is. Die vroulike beelde in “Sprokie” sowel as “Kombuis van Hera” dui weer eens, soos in “Meridiaan” op spirituele of psigiese fertiliteit. In “Kombuis van Hera” kom ’n “hen-koekoek” selfs voor. Op die stadium van verselwing skakel die moedersimbool nie meer met “die begin” nie. Dit wys eerder vooruit na die onbewuste as skeppende matrys van die toekoms.

Die gans en die koekoek, soos hulle in “Sprokie” voorkom, is sprokieskarakters. Die gans is volgens Gilfillan (1984:62) ook ’n attribuut van Hera. Hy (1984:37) sien die gans as “godspreuk en die magiese hantering van die woord” en ook as *Mother Goose* (1984:62).<sup>1</sup> Vir

---

<sup>1</sup> Die gans as *Mother Goose* sluit goed aan by die vrugbaarheidsmotief in Cussons se poësie.

Breytenbach is die “gans in bottel” onder andere die gedig; moontlik bevat dit ’n toespeling op Opperman se “Digter”:

gans in bottel

soos ’n gans het jy elke helder middag  
die trappe na my kamer opgewagel  
met blomme soos puisies vir my  
wat soos ’n vlieëvanger die ruite dophou

ons het soms van die maan gepraat  
of die visse wat nou smoor in die sneeu  
en in die lente geel sal wees soos etter –

dit was alles eens op ’n tyd gelede  
en ek onthou skaars die kleur van jou neus  
maar soms as ek met my oor in die bottel dieptes loer  
hoor ek jou plat stem benoud raak.

*die ysterkoei moet sweet* (1967 [1964]:53)

DIGTER

Ek is gevang  
en met die stryd  
êrens in die ewigheid  
op ’n Ceylon verban

waar al my drange  
na ’n verlore vaderland  
my dag na dag geëiland  
hou met horisonne en verlange,

en in die geel gloed van die kers  
snags deur die smal poort  
van die wonder elke woord  
laat skik tot klein stellaties vers

wat groei tot boeg en mas  
en takelwerk – en die uiteindelijke  
reis met die klein skip  
geslote agter glas.

*Negester oor Ninevé* (1947:28)

Peter Blum se gedig “Skip in ’n bottel” (1955:20) is ooglopend spottend teenoor Opperman se “Digter”. De Lange se “Aars poetica” (1991:92) wat metapoëtika en die seksuele versny, gebruik eweneens “Digter” as interteks.

Met verwysing na die “mummiehand” waarmee die kandidaat vir verselwing in “Sprokie” weggewys word: Jung beweer dat mummies in die Middeleeue veronderstel was om helende hoedanighede te besit. Om hierdie rede is daar lank reeds in ou farmaseutiese geskryfte melding gemaak van fragmente van lyke onder die naam *mumia*. Dit is moontlik, volgens Jung, dat *mumia* ook vir alchemistiese doeleindes gebruik is (C.W. 14:par. 560); ’n siening wat perfek in die *ambiance* van “Sprokie” pas.

Die “koekgoed” wat weggegooi word in die see in die slotreël van “Sprokie” kan weer eens met Jung in verband gebring word. Volgens hom is water van *maternal significance* en is dit een van die duidelikste simbole in die ganse veld van die mitologie. Die antieke Grieke het beweer dat die see simbool van ontwikkeling [*generation*] is. Lewe ontstaan in water (C.W. 5:par. 319), en dit sluit geestelike lewe in, want Christus, beeld van die Self, gee “lewende water” (C.W. 9(ii):par. 312). Die gevolgtrekking is dat die tyd in “Sprokie” nog nie ryp is vir psigiese transformasie nie, maar dat die herskepping van die “koekgoed” tot ’n koek van die

Self steeds 'n moontlikheid is.

Die eerste strofe van “Kombuis van Hera I” gaan oor die imperfeksies van die mens. In Jungiaanse terme handel die strofe oor die skaduwee, die minderwaardige deel van die persoonlikheid, waarmee rekening gehou moet word. Die mens is grotendeels onbewus van sy skaduwee. Die skaduwee is nie verteenwoordigend van die hele onbewuste nie, maar slegs van die persoonlike deel daarvan (C.W. 9(i):par. 439).

Daar word akkoord gegaan met Gilfillan (1984:37) se stelling dat Cussons se bundel *Die swart kombuis* oor “'n herstel van die beeld van God in die mens” handel. Dit is dan 'n alternatiewe definisie van verselwing. Die koek “geler as goud” is 'n verwysing na die alchemistiese *lapis*. Vir Jung in 'n brief aan Patrick Evans (1975 [°1953]:326), is hierdie steen simbool van totaliteit (heelheid) en onveranderlikheid. In 'n voetnoot tot hierdie brief word daar verwys na 1 Petrus 2:5, 1 Petrus 2:4-5 lui:

Kom na Hom toe, die lewende steen wat deur die mense wel verwerp is, maar by God uitverkore en kosbaar is; en laat julle ook soos lewende stene opbou [...].

In die tweede strofe van “Kombuis van Hera I” word simbole van heelheid opgeroep. Die pou, 'n attribuut van Hera, staan bekend as 'n voël van die son [*solar bird*]. Dit is derhalwe 'n Christelike simbool wat totaliteit verbeeld (Herder 1993 [°1986]:146). Die oop stert van die pou, ook genoem die wiel (vergelyk byvoorbeeld die sonwiel as beeld vir die sterwe en wederopstanding van Christus), glinster met “vure” in Cussons se vers. Hierdie “vure” saam met “die helder ure” is in skerp kontras met die “donkerte” van die eerste strofe. Maar volgens Jung bevat die Self, as simbool van heelheid, gelyktydig lig sowel as donkerte (C.W. 5:par. 176). Vuur, beweer Gilfillan, dui egter ook op die oë van die poustert, tradisioneel 'n simbool van die perfekte visioenêre vermoëns van Hera (Gilfillan 1984:62). Visie is vir die spreekster in die gedig tersaaklik in haar uitreiking tot verselwing: die gekleurde deel van die oog word die iris genoem. Die visioenêre wat in hierdie strofe geleë is, is 'n voorspel tot die “eenogkind”, die “sikloopkind” van die tweede deel wat 'n belangrike element van die gedig uitmaak. Die eenogkind konnoteer volgens die digter “insig”. Daar sal aan die einde van hierdie bespreking verder uitgewei word oor die rol van die sikloopkind in die gedig (kyk p. 123 e.v.).

Volgens *Brewers* (1993 [°1992]:542) is Iris godin van die reënboog of die reënboog self. In klassieke mitologie was sy die boodskapper van die gode, veelseggend veral van Juno,

Romeinse ekwivalent van die Griekse Hera. “[I]ris” het derhalwe, soos die pou, ook ’n metafisiese aspek. Die reënboog is die brug of pad wat vanaf die hemel neergelaat is vir haar gerief. De Lange se gedig “Sprokie” uit *Snel grys fantoom* wat ook deur Cussons beïnvloed is, verbeeld eweneens die vereniging van hemel en aarde, onbewuste en bewuste:

#### SPROKIE

Reën het met Vuur getrou  
en hom vurig bemin.  
Vuur, maker van die aarde,  
Reën, moeder van die blou.  
Verloor toe haar seun aan die land  
en leer ken die waarde  
van liefde wat jy nooit kan herwin  
en hoe vreeslig ’n reënboog kan brand.

De Lange (1986:53)

Die woord “vreeslig” is ’n vonds. Die vrees vir die onbewuste sowel as die lig van openbaring van die geestelike lê daarin opgesluit. Vergelyk byvoorbeeld die woorde “Reën”, “Vuur”, “blou” en “-lig” wat almal geestelike aspekte impliseer. “Reën” is byvoorbeeld simbolies van die invloede van die hemel wat op die aarde neerdaal, en vir die alchemiste was water en lig verwant (Cirlot 1995 [°1962]:272).

Wat “Kombuis van Hera I” betref: Daar is reeds by die bespreking van “Sprokie” van Cussons na die gans en die koekoek verwys (vgl. p. 119 e.v.). Die digter stippel sêlf bykomende konnotasies uit in “Kombuis van Hera”. Hulle is “die raaisel en die wekker”. Die *besweringskoek* [my kursivering – D.F.] verwys nie net na die “fout” van die eerste strofe wat besweer moet word nie. Die woord “beswering” sluit ook die betekenis van “plegtig afsmeek” in.

Cussons se gebruik van die woord “wegwring” in “Kombuis van Hera II” kan in verband gebring word met wat Jung oor die motief van *entwining* sê (C.W. 5:par. 367). Vir hom is dit ’n moedersimbool, ’n versterking dus van die vrugbaarheidsmotief in hierdie twee verse van Cussons.

Die eerste twee strofes van “Kombuis van Hera II” eindig albei met vuur, want loutering is noodsaaklik vir die bak van die koek van die Self. Die voorlaaste strofe beskryf die toestand nà die loutering met “omtoorvuur”. Verskeie elemente van die individuasieproses het in die spreker “ingevlug”, maar aangesien volkome verselwing volgens Jung nie moontlik is nie (C.W. 17:par. 291), het hulle “effens aangebrand” – weer eens ’n beklemtoning van die vuurbeeld in die gedig.

Die loutering het 'n “neutvars kind” voortgebring, een wat met die “sikloopkind” saamgesmelt het en nuwe insig besit. Die “neutvars kind” is intratekstueel verwant aan “kraakvars lewe” in “Drieluik III” (1984:52) 'n vers wat eweneens verselwing verbeeld.<sup>1</sup> Die pragtige ets wat in die versamelbundel *Omtoorvuur* (1982:23) verskyn, word opgeroep: die “ou vrou ouer as oud” wat in die “seekombuisgrot” op die fuik sit en die sikloopkind “neutvars” in haar “voorskootklere” met die gans-orakel wat raaisels praat aan haar voete. Die “voorskootklere” pas natuurlik by die kombuis van Hera waar die (onvoltooide) transformasie plaasgevind het. Die eerste strofe van Cussons se “Digter II” is eweneens relevant:

Eenoog-kind is jy toe  
 niks anders nie as ek  
 dit het ek na 'n blinde dwaal  
 toe deur jou oog ontdek.

*Die swart kombuis* (1978a:62)

Die totstandkoming van die sikloopkind het moontlik ook te make met die geboorte van wat Jung *the divine child* noem. Hy beweer dat die geboorte van die goddelike kind in die taal van die mistici na die innerlike mens [*the inner man*] verwys (C.W. 16:par. 482). Hier is dus sprake van wat Yeats in die drama “At the Hawk’s Well” “the eye of the mind” noem.

I call to the eye of the mind  
 A well long choked up and dry  
 And boughs long stripped by the wind,  
 And I call to the mind’s eye  
 Pallor of an ivory face,  
 Its lofty dissolute air,  
 A man climbing up to a place  
 The salt sea wind has swept bare.

Yeats (1953 [1934]:136)

Hierdie reëls van Yeats skakel met Cussons se mistieke verse. Daar is, wat beelding sowel as boodskap betref, ook sterk ooreenkomste met “Uitleg” uit *Die woedende brood* (kyk p. 126 e.v.). Cussons skryf in die slotreëls van “Sonkol op ’n wingerdstam” uit *Verwikkelde lyn oor “n binnesien”*:

My blik verswerm tot ’n binnesien, wat nadat alles in  
 donker ontbind het, met anders as aardse lig  
 nog lank, bestendig en censaam, op die wingerdstam sal kol.

Cussons (1983a:24)

<sup>1</sup> Hierdie vers is volledig op p. 9 geplaas.

Die “warm wang” van die kind na loutering in “Kombuis van Hera II” is in direkte teenstelling met die koue wat die kind voor loutering ervaar het: “[ek] voel my aardig koud”. Die “*sywurmhare*” [my kursivering – D.F.] is ’n transformasiebeeld. Die kokon van die sywurm is ook suggestief van goud wat vir Jung (C.W. 9(i):par. 543) sonlig, waarde, selfs goddelikheid simboliseer. Soos reeds genoem, word goud eweneens met die *lapis* in verband gebring (kyk p. 16). Van Heerden verbind die “sykokon” met die alchemistiese proses van digterskap:

DIE DIGTER  
III

My sykokon is glansend toegespin,  
die woord geslote-donker binne-in:  
’n oomblik vlugtig weet ons blindelings  
daarbinne roer iets en kry heimlik sin.

*Koraal van die dood* (1956:35)

In dieselfde jaar skryf Ingrid Jonker in “Vyf lewens”:

Die vyfde Collins maak my nugter  
Die papie roer en ek word digter ...

*Ontvlugting* (1956:6)

In *Lykdigte* verbind Hambidge eweneens die magiese van die poësie met die kokon:

LE PAPILLON

Dat iets so skoon, totaal volmaak  
kon spruit uit iets so grillig;  
dieselfde geld dié klein gedig:  
iets teers uit dit so onvolmaak.

Hambidge (2000:20)

Om die twee slotreëls van “Kombuis van Hera” ten volle te begryp, is dit nodig om intratekstueel na die slotvers van “Digter II” in *Die swart kombuis* te kyk:

wie dig en in ’n slaap dan  
droom van die sikloopkind  
aanskou die belofte van ’n self  
wat hy in die woord sal vind.

Cussons (1978a:62)

Vir Cussons is die voltooiing van die verselwingsproses in haar digterskap, wat uit die onbewuste ontspring, geleë. Die visioenêre, metafories die eenoog- of sikloopkind, is ’n noodwendigheid van skepping. In haar hoofstuk oor die bronne van skeppende aktiwiteit, stel Singer (1986:243 e.v.) dit dat die visioenêre ondervinding ’n vereiste vir die kreatiewe proses is. Die skeppende impuls is ’n behoefte van die mens tot ’n produktiewe verhouding met die

Ander. En in sy bespreking van W.H. Auden se verse beweer Snider (1991:131) dat die aangrypendste gedigte dié is wat visioenêr treffend is, wat iets kompenserend in die kollektiewe onbewuste verwek.

Hierna sal “Geel Grammofoon” van Cussons en “Gesprek” van De Lange in oënskou geneem word.

#### GEEL GRAMMOFOON

Hallo, affodil, borriegeel uitroep,  
woer-woer, windmeultjie aan  
’n outydse grammofoontrompet;  
en ek voel my mama weer dans  
op die swing van twee-en-twintig,  
en ek deur membraan  
bewus van ’n ondersese lig –  
die lampe skitter – die polsing  
en meerminsang van tromme  
en saxofoon, tot ek, verbaas, skiet  
gee en trappel met mama saam.

Jy’s mooi, affodil, uit die donker grond,  
die stil, koue, donker grond –

Hallo, goodbye, geel grammofoon.

*Die woedende brood* (1983b [°1981]:16)

#### GESPREK

Ek wonder wat sê die geel grammofoon  
ná sestig Augustusmaande vir jou?  
Dit is my stem oor die swart telefoon.

Is jy eensaam in die aande, ou vrou?  
Dit is my stem oor die swart telefoon.

Gisteraand was donker, vanoggend blou.  
Ek wonder wat sê die geel grammofoon  
soos hy draai soos hy draai en jy onthou:

op die klavier tik ’n ou metronoom,  
buite in die tuin pronk en sleep ’n pou.

Dit is ek wat die laaste eer betoon,  
vir wie die grou ganse snater en snou.  
Dit is my stem oor die swart telefoon.

O siel, affodil langs die donkerstroom,  
Wag maar geduldig, ek kom haal jou gou.

*Waterwoestyn* (1984:10)

In “Geel Grammofoon” is die “affodil, borriegeel uitroep, / woer-woer, windmeultjie” almal metafore vir die herinnerde geel grammofoon met “’n outydse grammofoontrompet” van die titel wat oudmodiese musiek speel. Die “[a]ntieke” van “Antieke Landskap” met sy implikasies van oerwaarhede word onmiddellik in herinnering opgeroep.

Die aangename, vrolike, voorgeboortelike herinnering word vanuit die baarmoeder deur ’n membraan waargeneem. Uit die staanspoor is dit duidelik dat die ek-spreker van die gedig die digter self is, want sy is op 9 Augustus 1922 gebore (Kannemeyer vol. 2 1983:196) en haar ma dans “op die swing van twee-en-twintig”. Dit is nie onmoontlik dat hierdie geheuebeeld outentiek is nie, veral by ’n persoon só in voeling met haar onbewuste soos Cussons. Jung beweer trouens dat net soos bewuste gebeure in die onbewuste kan verdwyn, nuwe gebeure, waarvan die subjek nog nooit bewus was nie, vanuit die onbewuste kan herrys (Jung 1990 [°1964]:37).

Daar is 'n samehang tussen die frase “Jy’s mooi affodil [...]” en “Danser” van Johann de Lange:

#### DANSER

Die musiek maak 'n minnaar van my,  
hy streel mooi trekke oor my gelaat,  
hy steel die blou van my driekwart-oë  
met ooglede en donker wimpers,  
    sy arm altyd om my middel  
    sy arm altyd om my middel.

*Waterwoestyn* (1984:14)

Soos reeds aangetoon, is dans simbolies van die skeppingshandeling (Cirlot 1995 [°1962]:76). Die skeppingsgedagte word in “Geel Grammofoon” deur die invalshoek van die ek-spreker beklemtoon. Gedagtig aan Goethe se *Faust*, beweer Jung dat die gebied van die moeders met die baarmoeder, die matrys, wat dikwels die skeppende aspek van die onbewuste simboliseer, verband hou (C.W. 5: par. 182).

Met inagneming van Cussons se “Uitleg” (1983b [°1981]:14) ook uit *Die woedende brood*, word dit duidelik dat, soos die mens na die beeld van God geskape is, is die affodil vir Cussons na die beeld van die (skeppende) mens geskape. En volgens die tweede strofe van “Geel Grammofoon” loop skepping en die onbewuste vir Cussons nogmaals hand aan hand.

#### UITLEG

Die takke – veral teen die skemer  
sien jy dit duidelik – begin te kraal,  
en langs die donker poel het oornag  
aan die end van 'n dofgroen steel  
'n ongelooflike affodil ontplof.

Iets wat nat is, kleurloos,  
wat ongemerk klein in haarvate op,  
die bloudruk dra vir blaar en blom  
en sap heet – Miskien  
as ek dit spél kry ek dit klein:  
s-a-p: Suid-Afrikaanse Polisie.  
    Passeer God  
met 'n gieter en knipoog vir my brein.

(1983b [°1981]:14)

Die sekstet van De Lange se sonnet “Herfs” is sekerlik deur die slotstrofe van “Uitleg” geïnspireer. Die “bye” in die oktaaf en “'n speelse heuning” is weer eens beelde van skepping:

Kontoere wat na skadu's ryp  
en sap wat óp in dun skeute stoot

en spring, 'n dieper stem  
wat uitroep in die appelboord:  
ja, ook hierdie kort verblyf  
skink op sy tyd 'n speelse heuning.

*Waterwoestyn* (1984:21)

Die blom ('n affodil in die geval van Cussons) is ook beeld van Sentrum [die Self] en daarom 'n argetipiese beeld vir die siel (Cirlot 1995 [°1962]:110). Om Jung (1990 [°1964]:293) aan te haal: die mandala verteenwoordig daardie “gebied van die siel” in die middel waarvan die Self (die psige se binneste sentrum en totaliteit) woon. Vergelyk ook in hierdie verband die voorlaaste reël van De Lange se “Gesprek”: “O siel, affodil langs die donkerstroom”. En om aan te sluit by die tema van Cussons as literêre moeder van De Lange, sê Jung dat die beeld van die siel op een of ander wyse met die moeder-imago saamval (C.W. 5:par. 406). Die imago is nie identies aan die objek nie. Dit is eerder 'n beeld van die subjektiewe verhouding met die objek [in dié geval Cussons of Louw]. Die objek dien slegs as gerieflike voertuig vir subjektiewe faktore (C.W. 6:par. 812-813).

Meerminne simboliseer geïdealiseerde, vervlugtende, vroulike skoonheid, en soos alle seediere word hulle met die onbewuste geassosieer (Fontana 1993:97). Die “meerminsang” in “Geel Grammofoon” skakel dus met die plek vanwaar waargeneem word, sowel as met die “stil, koue, donker grond” (van die onbewuste) waarin die affodil staan.

Soos in “Kombuis van Hera” is die lig-donker-kontras in “Geel Grammofoon” opvallend. Vergelyk byvoorbeeld die woord “lig” en “die lampe” wat “skitter” en die “*ondersese lig*” (my klem – D.F.) wat na die vrugwater en die vermoede donker van die baarmoeder verwys. Weer eens verduidelik Jung en Kerényi (s.a.:119): dag en lig is sinoniem met bewussyn, terwyl nag en donker op die onbewuste dui. Hierdie teenstelling het miskien ook te make met “*the dark night of the soul*” van loutering voor die lig van die aangesig van God aanskou kan word. Volgens Jung (C.W. 16:par. 479) beskou Jan van die Kruis<sup>1</sup> (1542-1591) die “geestelike nag” van die siel as 'n positiewe toestand waarin die onsigbare, en daarom donker, luister van God die siel deurdring en reinig. Lorca stel dit soos volg in die slotvers van “The poet asks his love to write him”:

---

<sup>1</sup> Die Suid-Afrikaanse digter Roy Campbell vertaal van sy verse uit Spaans: *St. John of the Cross: Poems*. 1960 [°1950]. Harmondsworth: Penguin. Ongelukkig vind die moderne leser die reëlmatige rym en ritme nie bevorderlik vir 'n aangename leeservaring nie.

Fill, then, my words with madness,  
or let me live in the serene,  
eternal dark night of the soul.

Lorca (1991:715)

In die slotreël van “Geel Grammofoon” beklemtoon die digter die feit dat die grammofoon slegs ’n “herskepping” van die stem van die Sanger is. Sy bevestig die verband tussen skepping en God wat “passeer”. Vanuit die baarmoeder sê die ek-spreker voorlopig “goodbye”, maar in kreatiewe hoedanigheid sal sy weer “hallo” sê aan die stem van God wat vanuit die onbewuste verrys.

Die analyses van die Cussons-gedigte hierbo werp lig op De Lange se “Gesprek” en maak derhalwe ’n relatief eenvoudige lesing moontlik. Soos hy self in die vyfde strofe van die vers skryf, is die gedig ’n eerbetoon aan Cussons. Intertekste is onder andere “Sprokie”, “Kombuis van Hera” en “Geel Grammofoon”. Wat laasgenoemde vers betref, boots De Lange selfs die ritme daarin na.

Die wyse Hera, “ou vrou” van “Sprokie” en “Kombuis van Hera”, ondergaan in “Gesprek” ’n transformasie – sy word Sheila Cussons op sestigjarige ouderdom. Die metronoom wat op die klavier tik, verbeeld eweneens die verloop van tyd sedert die gebeure wat in “Geel Grammofoon” verwoord is. Die beeld van die metronoom vorm in die onbewuste van Johann de Lange ’n brug vanaf sy literêre moeder tot by sy biologiese moeder. Die slotreëls van sy vers “Ma” lui:

Liewe Ma, sy bly op die rak,  
tik-tak tik-tak tik-tak.

*Waterwoestyn* (1984:18)

Die teenstelling van lig en donker wat in “Geel Grammofoon” so opvallend is, is ook in “Gesprek” teenwoordig. In plaas van die woord “lig” gebruik De Lange egter die woord “blou” om die geestelike of psigiese aspekte van Cussons se verse te beklemtoon. Die herhaling van die frase “soos hy draai” in dieselfde strofe verbeeld die dans in sy vergestaltung van die skeppingsproses. De Lange sien beïnvloeding en intertekstualiteit as deel van die skeppingsproses, want hy skroom nie om W.E.G. Louw se woorde vir sy huldigingsvers aan Cussons te “steel” nie:

## VAALVALK

Wit is die wêreld  
van outydse wee,  
en 'n treurige wals  
is die vroemoresee;  
dou oor die duine, geen windjie wat waai,  
net 'n vaalvalk wat sing soos hy draai, soos hy draai ...

*Die ryke dwaas* (1961 [1934]:42)

In haar “Ballade van die digters van weleer” parodieer Hambidge “Vaalvalk” in haar strofe oor Louw:

terwyl Gladstone Louw  
se verdriet (ek wed jou)  
regtig tref, soos hy rym, soos hy rym.

*Gesteelde appels* (1989c:47)

Die “pou” wat eweneens skepping versinnebeeld wanneer hy pronk, “sleep” ook in “Gesprek”. Moontlik dui die “sleep” van die pou daarop dat die visioenêre vermoëns van die “ouvrou” met die ouderdom verminder, en dat sy derhalwe nie meer so skeppend is as wat sy in die verlede was nie.

Dit is interessant dat die ganse van “Sprokie” en “Kombuis van Hera” in “Gesprek” “grou” word. Dit geskied nie slegs vir alliteratiewe en ander tegniese digterlike doeleindes nie, maar is semanties waarskynlik 'n aanduiding van die vereniging van swart en wit, waar swart tyd simboliseer en wit “tydloosheid en ekstase” (Cirlot 1995 [1962]:58). Laasgenoemde “tydloosheid en ekstase” sou dan vir De Lange kenmerke van die poësie van Cussons wees. Dit is egter waar dat “grou ganse” suiwer 'n beeld van De Lange is wat op sy eie psigiese ingesteldheid sinspeel. Hy skryf: “My pogings om kontak te maak met mense en met die wêreld het my net ontnugtering en pyn gebring. Veel beter is dit om my af te sluit en geheim te wees, om my terug te trek in 'die grys gebied' tussen lewe en dood. Daar voel ek my die meeste tuis” (Brief aan Cussons 4/12/83). En op 23 Januarie 1983 skryf hy oor “hierdie self-destruktiwede drang wat ek huisves”.

Toe Breytenbach “38 maande lank reeds woon [...] in die winter” skryf hy aan die einde van sy “ek het amper vergeet, maar met die sigaar”:

helder deur die dik naglug  
klief die klag die grys gans se vlug

*die ysterkoei moet sweet* (1967 [1964]:27)

En Ernst van Heerden skryf in *Koraal van die dood* van die persoon wat gehang word:

hy sien grou voëls wat kras, verdrietig sing  
en oor die opgejaagde wolke kring

“Die donker toring” (1956:21)

De Lange gebruik die woord “grys” in *Snel grys fantoom* om verveeldheid uit te druk:

Geselskap verveel my.  
My dae is ’n stapel grys koerante.

“Impasse” (1986:40)

Die volgende vers van Osip Mandelstam word in sy geheel aangehaal om aan te toon in hoe ’n mate De Lange die Rus poëties en emosioneel weerkaats:

21

Cold meager rays that sow  
Thin light in the dripping forest.  
I slowly carry sorrow  
Like a gray bird in my breast.

What shall I do with this broken bird?  
The dead sky has nothing to say.  
Fog has left the bell tower obscured  
Where they’ve taken the bells away.

And the orphaned heights are empty  
And fallen still  
Like the white abandoned tower  
Where fog and silence dwell.

In the morning the long caress  
Of half awake and half not –  
And endless drowsiness –  
The vague chiming of thought ...

1911

*Stone* (1991:85)

“Oë” van De Lange is, soos “Gesprek”, ook ’n huldigingsvers aan Cussons:

Oë

sterre-oë bo  
vis-oë onder  
en die water daartussen  
die waterspieël daartussen  
donker bo die spieël  
donker onder die spieël  
sterre-oë daarbo  
vis-oë daaronder  
en die helder stert van ’n komeet

baie oë van ’n poustert  
baie kleure van die reënboog

swart kopdoek blou kopdoek  
van die eenoog-vrou  
witoog-geeloog-eeoog-vrou  
spieëloog van water  
en die vis-oë daaragter  
en die sterre-oë daarbo  
en die baie oë van 'n poustert

*Waterwoestyn* (1984:25)

Al die motiewe wat reeds hierbo bespreek is, keer in “Oë” terug: daar is die vis, die lig-donker-motief, die water van die onbewuste, die poustert en die reënboog. Wat die titel betref, kan genoem word dat die Egiptenare die oog (die kring van die iris met die pupil in die middel) as die “son in die mond” of die skeppende Woord (*sic*) gedefinieer het (Cirlot 1995 [°1962]:99). Sterre dui op geestelike lig wat die donker penetreer (Herder 1993 [°1986]:183). “Komeet” is ’n bykomende beeld vir die geestelike hoogtes waarna Cussons streef. En in teenstelling verwys die woord “kopdoek” na Cussons se aardsheid wat altyd, te midde van die spirituele, deurskemer. In ’n brief aan Cussons van 11/5/82 konstateer De Lange dat wit en geel in “Die Dier” (*Akwarelle van die dors* 1982:21) dag en nag suggereer wat dan aan die bewuste en die onbewuste gelyk sou wees. De Lange sien derhalwe vir Cussons by uitstek as visioenêre digter (“witoog-geeloog-eeoog-vrou”) wat die onbewuste in haar werk weerspieël.

Om terug te keer tot “Gesprek”: waar die stem oor “die swart telefoon” dié van De Lange is, is die stem van die slotstrofe ’n Ander Stem. “[L]angs die donker poel” van “Uitleg” en “die stil, koue, donker grond” van “Geel Grammofoon” word nie sonder rede in die slotstrofe van “Gesprek” “langs die donkerstroom” nie. Terwyl die woord “donkerstroom” nie die denotasie van die onbewuste uitsluit nie, sinspeel dit in “Gesprek”, soos in die vers van Eugène N. Marais waarna dit hier eweneens verwys, ook op die dood:

#### DIEP RIVIER

Vertaling van die lied van Juanita Perreira

O. Diep Rivier, O Donker Stroom,  
Hoe lank het ek gewag, hoe lank gedroom,  
Die lem van liefde wroegend in my hart?  
– In jou omhelsing eindig al my smart:  
Blus uit, O Diep Rivier, die vlam van haat: –  
Die groot verlange wat my nooit verlaat.  
Ek sien van ver die glans van staal en goud,  
Ek hoor die sag gedruis van waters diep en koud:  
Ek hoor jou stem as fluistering in ’n droom,  
Kom snel, O Diep Rivier, O Donker Stroom.

Marais (1955:58)

Ook Ingrid Jonker se “Donker stroom” uit *Kantelson* (1966:12) denoteer die dood. Die vers sluit met die volgende woorde:

Stroom waarin die donker  
net die donker sien  
met jou kan ek praat  
ek ken jou beter.

Cussons se groot verlange na vereniging met God word met De Lange se Marais-verwysing beklemtoon. Die eerste weergawe van die slotstrofe van “Gesprek” het trouens gelui:

“o siel”, affodil by die donkerstroom,  
ek kom góú haal wat myne is by jou.

(Brief aan Cussons 16/8/82)

Die verwantskap van laasgenoemde weergawe met “Aardlief” is onmiskenbaar:

AARDLIEF

Eendag word ek wel joune, oerbeminde:  
word my hande en my oë jóú hande en jóú oë,  
gee ek die handvol geleende stof aan jou terug,  
ou selfsugtig, word ek joune van kop tot tone.

De Lange (1982:56)

Moontlik was dit na aanleiding van De Lange se vers dat Lucas Malan in *Tydspoor* iets soortgelyks van “Vader Tyd” skryf:

Jý vat alles, nè  
Vat dan tog  
wat joune is.  
Ewige vraat!

Malan (1985:51)

Om terug te keer tot Marais: De Lange se gedig “Eugène N. Marais [1871-1936]” (1995:67) begin met die woorde “Maer man met die spierwit pak [...]”. Hierdie aanvang verwys intertekstueel na Opperman se “Wildernis” (1947:9) en na Breyten Breytenbach se “Bedreiging van die Siekes” verwys (1967 [°1964]:3). In laasgenoemde gedig verwys Breytenbach na homself as “die maer man met die groen trui”. Opperman se “Wildernis” sluit met die reëls:

buite agter ’n miershoop lê  
die maer lyk van Eugène Marais.

*Negester oor Ninevé* (1947:9)

Miskien wil De Lange met sy verwysing wys op die belangrike invloed wat Marais op die Afrikaanse poësie gehad het. In De Lange se “Eugène N. Marais [1871-1936]” speel Marais se dood ook ’n rol. De Lange se literêre suster, Joan Hambidge, het eweneens ’n vers met Marais se “Diep Rivier” as motief geskryf, naamlik “Eugène N. Marais (1871-1936)” (*Lykdigte* 2000:10-12). Hierin “bevry” sy Marais uiteindelik na sy selfmoord. Laasgenoemde gedig het,

behalwe “Diep Rivier”, ook twee ander intertekste van Marais naamlik “Skoppensboer” (1955:13) en “Waar Tebes in die stil woestyn” (1955:15). Die vorm van Hambidge se vers volg patroonmatig dié van “Skoppensboer”. Verrassend verskyn daar in die gedig ’n beeld wat oënskynlik uit Auden afkomstig is:

Die dobbelsteen bly verkeerd val;  
Die kaarte wys ’n omgekeerde Skoppensboer.

(2000:11)

Auden skryf:

It wasn't the Jack of Diamonds  
Nor the Joker she drew at first;  
It wasn't the King or the Queen of hearts  
But the Ace of Spades reversed.

“Victor” (1966:116).

Volgens Hambidge het sy egter nie die vers van Auden geken toe sy dié reëls geskryf het nie (persoonlike mededeling, Mei 2002). Háár verwysing na ’n omgekeerde Skoppensboer dui op die tarot. Daar kan dus aanvaar word dat bogenoemde beeld een van ’n menigte digterlike metafore is wat hul oorsprong in die kollektiewe onbewuste het. Behalwe hulle bewondering vir Marais, deel Hambidge en De Lange in hulle poësie vele ander temas en motiewe.

’n Studie van die invloed van bepaalde gedigte van Cussons op spesifieke verse van De Lange is in hierdie hoofstuk gedoen. Jung is dikwels as model vir die uitleg van die verse gebruik. Behalwe Cussons en De Lange is daar dikwels ook na ander digters, onder andere Joan Hambidge, verwys. Hierna sal die intertekstuele gesprek tussen Hambidge en De Lange nagegaan word.

## 6. DIE SIBBE

Om te bewys dat Hambidge en De Lange literêr broer en suster is, sal daar eers aangetoon moet word dat hulle dieselfde literêre ouers het. Daar is reeds hierbo breedvoerig aangedui dat Louw en Cussons die literêre ouers van De Lange is. Louw en Cussons is ook onderskeidelik literêre vader en moeder van Hambidge. Hierdie stelling sal vervolgens verduidelik word.

### 6.1 Louw en Hambidge

Hambidge skryf vir almal wat sy bewonder, huldigingsverse. Die een vir Louw, nl. N.P. van Wyk Louw (1906-1970) neem meer as vier bladsye in beslag (2000:27-31).

*Bitterlemoene* van Hambidge en *Snel grys fantoom* van De Lange verskyn albei in 1986. Een van die belangstellings wat hierdie digters deel, is die metapoëtika. So byvoorbeeld, noem De Lange 'n afdeling in *Snel grys fantoom* "Kunsklas", terwyl Hambidge se programgedig, wat aan Louw opgedra is, dieselfde titel dra:

KUNSKLAS  
vir VWL

Picasso neem sy vader,  
suster as model – kyk  
hoe sit hul nou  
netjies uitgestal as koning so en so,  
of kardinaal sus en so;  
selfs mevroujtjie dit en dat –  
in blou en groen  
amper wég –  
geskets.

Hier loer sy tussen parentesis uit:  
daar verskuil my sus se leed  
behendig omgetower tot Michelangelo  
se Pietà – openlike smart tog so  
slordig; bewoënheid lei tot eensydigheid.

En ek? Tussen die hoelahoepels  
van kommas, punt en kommapunt  
bly dit nogmaals ek  
en ek se perspek-  
tief of skiet van spek.

*Bitterlemoene* (1986:7)

De Lange se afdeling sowel as Hambidge se vers betrek Louw se "Kunsklas" (1987b [°1962]:37), 'n vers wat Louw woordeliks met die leestekens wat in "Kunsklas" ontbreek, in

die daaropvolgende vers “Kermisspieël” herhaal. Met kenmerkende pittigheid gee Hambidge hierdie feit weer in haar slotstrofe terwyl sy op haar eie *ars poetica* uitbrei. In haar tweede strofe bely sy haar voorliefde vir die sogenaamde “gestaltevers”; met ’n mate van ironie egter, want dit het op haar “sus” se leed betrekking, terwyl sy in die slotstrofe tussen al die leestekens háár perspektief of “leuentaal” [“skiet van spek”] stel. Die verdeling van die woord “perspektief” in die slotreëls bring ’n herhaling van die woord “spek” teweeg, ’n greep wat die leuentaal van die kunstenaar beklemtoon: die valsheid van die skepper van skilderye en gedigte wat reeds in die aanvangstrofe daargestel is met Picasso se “uitstalling” van familie as “koning”, “kardinaal” en “selfs mevrou tjie dit en dat.” Die woord “spek” speel ook in op die digter se van *Hambidge* (persoonlike mededeling Aug. 2002).

Waarskynlik het die trotse Van Wyk Louw, behalwe die chiaroscuro van Rembrandt wat in die gedig verbeeld word, homself in gedagte gehad toe hy oor Rembrandt gedig het:

*Ets: Selfportret van Rembrandt met hoed op*

Ek het my swart hoed in my kop getrek;  
 God het Sy aarde in Sy lig verwek;  
 maar hier teen hierdie venster in die hoek  
 teen hierdie tafel, hier sit Ek.

*Nuwe verse* (1987a [°1954]:30)

In teenstelling vergun Hambidge met nederigheid in háár “Rembrandt” vir die leser ’n kykie in die psige van die ekstroverte, flambojante Joan Hambidge. Selfs kunsteorie vorm deel van die vers en kulmineer in die frase “tegniek is alles ...”:

REMBRANDT  
 in ’n fiktiewe brief aan Constantijn Huygens  
 “die meeste ende die natureelste beweeghelickeit”

Die bemoeienis  
 met die self  
 het selde  
 groot kunswerke  
 tot gevolg:

wens mens  
 kon die “ek”  
 afsweer (’n slang  
 vervel  
 die stroping  
 so verlossend)

en telkens opnuut  
 begin ...  
 mense maak my bang om hul  
 onvoorspelbaarheid – soos ’n skildery  
 wat anders verloop

as wat ons bedoel het  
en tog en tog  
moet ons (ja, ook skrywers soos jy)  
inkyk  
tot by die spikkel van die self.

So tussen my en jou:  
ek vind die maak van portrette  
vermoeiend – as oefening  
vir die maskers wat mense dra  
bitter nodig.

Ook hier  
neem my kwas sy loop  
skilder ek iets mooier  
as die oorspronklike  
– die Amsterdamse vroue is só ydel!  
Wys jou net  
jy was reg: tegniek is alles ...

Het selfs vandag  
in 'n oomblik van dronkenskap  
my leerjonge se uitdaging aanvaar  
om myself as die Verlore Seun  
voor te stel.

Die arme sot!  
Wat sal hy begryp  
van selfbespotting?

Van die spoor van twyfel  
wat altoos  
bly vreet  
aan die hart van die ekstroverte, flambojante  
Rembrandt Harmenzoon van Rijn?

*Bitterlemonoene (1986:22)*

Ofskoon Hambidge nie in hierdie gedig die woord “self” op Jungiaanse wyse gebruik nie, is haar bemoeienis met die psige, wat mettertyd breedvoeriger bespreek sal word, duidelik uit die slotreëls van die derde strofe:

moet ons [...] inkyk  
tot die spikkel van die self.

In die vierde strofe dig sy oor “die maskers wat mense dra”, iets waaroor Jung dikwels geskryf het.

Hambidge gee gewoonlik op een of ander manier erkenning aan haar bron van inspirasie. Dit is dan ook die geval in “Après le deluge” uit *Ruggespraak* (2002:36). Louw skryf, waarskynlik kort ná sy verhouding met Cussons beëindig is, soos volg:

XLVIII

My verraderlike klein boksmaat  
wat ek alleen in vreemde lande  
en op sand waar klein krefies sal lê  
(ás die see trug-trek!) nog sou kon vind.

o jy heerlike klein worstelaar –  
worsteling vir my maar óntworstel  
jy: – want: gesluit.

Louw (1987b [°1962]:48)

Hambidge vertolk die woorde “ás die see trug-trek!” al sou Louw hom ten tyde van die skryf van hierdie vers oorweldig voel deur die vloed van sy emosies. *Le deluge* van haar gedig het betrekking op laasgenoemde vloed. Sy skryf:

*APRÈS LE DELUGE*

Dit was die slinkse Freud wat meen  
dat ons in die liefdesbed nie as twee,  
maar as vier die ruimte betree.  
Ons liefdesbed word 'n bokskryt.  
Dit was gisteraand.  
Die eerste klok lui:  
Jy lees. Ek raak aan jou. Onttrek  
toe jy my nie wil soen. 'n Seertjie  
op die mond. Probeer slaap, vergeet.  
Ek slaan die grond: op drie weer op my voete ...  
Die tweede klok lui:  
Ek draai terug na jou. Waarom? Hoekom?  
Ek voel 'n ou afwysing in my draai.  
Op vier is jy weer op jou voete.  
“Jy aanvaar my bona fides nie!”  
Die derde klok lui:  
“En jy draai alles om jou te pas”.  
Vuisvoos, moeg geveg, val ek  
op die grond toe jy klinkend meen:  
“En jy is nes al die mans wat ek ken ...”  
Met 'n slingerende nege haal ek net-net weer die kryt.  
Die vierde klok lui:  
My oë bloedbelope. Jou mond  
stukkend geslaan. Oraloor is bloed en sweet.  
Inderdaad my boksmaat en skermmaat  
Om Van Wyk Louw in hierdie kryt by te sleep.

*L'envoi:*

Nou is dit oggend.  
Verdwaas en moeg staar  
ons na mekaar. Probeer die pyn wegvee.  
“Ek het jou lief”, bely ons tegelyk.  
Dit moet nooit-nooit weer gebeur, beloof  
Ons woordeloos.  
Twee verloorders,  
beide uitgetel.

*Ruggespraak* (2002:36)

Die simboliek van die krap (Cirlot 1995 [°1962]:217) kan in die konteks van Louw se vers

eweneens op “klein krefies” van toepassing wees. Die funksie van die krap is tweërlei: dit verorber die tydelike – die vlugtige element in alchemie – én dra by tot morele en fisieke regenerasie. Regenerasie kan in hierdie geval met Louw se digkuns in verband gebring word. Louw voorspel in sy vers derhalwe die oplewing in sy oeuvre *après le deluge*.

Louw stel dit in ’n kwatryn dat regenerasie pynlik kan wees:

die krap se oë sit op steeltjies  
oor hy in die hel kan kyk  
hy sal aan jou gorrel en  
jou keel-vel knyp

*Nuwe verse* (1987a [°1954]:52)

Hambidge se eksplisiete verwysing na Freud in haar gedig bring die Oedipuskompleks ter sprake wat grondliggend is aan hierdie studie oor poëtiese invloed en die psigiese implikasies daarvan.

“[O]ns grootste” in “Purple Patches” verwys na Louw, vir wie Hambidge as die grootste Afrikaanse digter beskou. Die interteks is Louw se “Vroegherfs” uit “Vier Gebede by Jaargetye in die Boland” (*Die halwe kring* 1947 [1937]:53). Die eerste strofe van “Purple Patches”, wat ’n mate van opstand teen die literêre vader suggereer, lui:

Dis herfs  
tyd van verganklikheid  
bowenal eensaamheid  
(nie groei of rypwording  
soos ons grootste beweer).

*Bitterlemoene* (1986:59)

“Ballade van die digters van weleer” (Hambidge 1989c:46-47) is ’n spotdig oor die ouer Afrikaanse digters. Dit open met ’n strofe oor “Ons grootste”, naamlik N.P. van Wyk Louw:

Ons grootste, N.P. van Wee  
skandeer vanuit sy graf dié reël:  
Maar waar, o waar is die digters  
van voorverlede jaar?

*Gesteelde appels* (1989c:46)

Die twee slotreëls word ’n refrein dwarsdeur die vers. Dié reëls is ’n verwerking van François Villon, 15de-eeuse Franse digter, se woorde *Mais où sont les neiges d’antan?* uit “*Ballade des dames du temps jadis*”. Hierdie gedig met sy treffende refrein is in die wêreldliteratuur duidelik aanwesig. Kannemeyer (2002:157-159) volg die spoor van Villon se ballade vanaf

Dante Gabriel Rossetti se vertaling “The ballad of dead ladies”. Hy kyk ook na die Engelse vertaling van Anthony Bonner en die Nederlandse vertaling deur Ernst van Altena. Kannemeyer sluit af met Uys Krige se weergawe “Ballade van die dames van weleer” wat “’n volwaardige gedig in eie reg word”. Krige se slotstrofe lui:

Vra nóg vanjaar nóg hierdie dag wat kwyn,  
O Prins, waar hul mag wees, die skone skaar.  
Nog altyd skryn slegs hierdie soet refrain:  
*Maar waar’s die sneeu van voorverlede jaar?*

*Vir die luit en die kitaar* (1950:22)

Die betrokke vers van Peter Blum heet “Ballade van die getroude bemindes” (1955:60). Edgar Lee Masters eggo Rossetti se vertaling wanneer hy in “Petit, the Poet” skryf:

Ballades by the score with the same old thought:  
The snows and the roses of yesterday are vanished;  
And what is love but a rose that fades?

*Anthology of modern American poetry* (2000:37)

En Stephan Bouwer se vers “Oor Sneeu” begin so:

*Waar is die sneeu van voorverlede jaar?*

Is dit Villon            Van Wyk Louw  
Brecht of (sekerlik) ek  
wat so ’n reël uitgedink het?

*Sirene van bloeisels* (2000:23)

Een van Louis Esterhuizen se gedigte dra ten slotte die titel “Die minnaars van weleer” (2001:77-78).

Om terug te keer tot N.P. van Wyk Louw: in Hambidge se “Die wêreld is ons woning nie” (1989c:52), ’n parodie van Totius (1959:32) se gelyknamige vers, verwys die digter eweneens na Louw as “die grootste digter”. Hambidge sluit haar gedig soos volg af:

Die wêreld is ons woning nie.  
In klein kil kniebuigings voel ek dit.  
O sê my, waar, in watter ver kontrei,  
is hy, die grootste digter, hý?  
In stof en sneeu trek ons net na,  
die wêreld is my woning nie.

*Gesteelde appels* (1989c:52)

Die voorlaaste reël eggo die slotreël van Louw se “Ex unguine leonem”: “en ek skryf na in stof”. Hambidge het waarskynlik “sneeu” bygevoeg as skakel met haar “klein kil kniebuigings” van vroeër.

“Tussen hemel en aarde” uit *Gesteelde appels* (1989c:22) deel ’n onderwerp met die daaropvolgende vers “Writer’s block” (1989c:23). Die aanvangsreëls van “Tussen hemel en aarde” skakel met Louw se “Vroegherfs” waar hy sê:

dat die takke van die lang populiere al  
teen elke ligte môre witter staan.

*Die halwe kring* (1947 [1937]:53)

Hambidge verklaar:

Woorde sinchroniseer nie meer –  
die lang skadu’s van die populiere  
beur daagliks verder deur  
’n kerkhof [...]

“Tussen hemel en aarde” (1989c:22)

Hambidge verwys hiermee onder andere ongetwyfeld na die “lang skadu’s” wat haar literêre vader deur die Afrikaanse poësie gooi.

In ’n eksplisiet erotiese vers “Soixante-neuf” haal Hambidge aan uit ’n gedig van Louw.

totdat die skaam oewers van die lyf vréelik  
heer-heer-heerlikste

ekstase van ’n omgekeerde  
inmekaar orgasme  
proe

*Interne verhuising* (1995:36)

Louw sê weer in “Arlésiennes”:

Vannag, en terwyl julle gefluister’t  
vir die kêrel, gekreun, en die heer-, heer-, heer-  
likheid van die oomblik gehad het

*Nuwe verse* (1987a [°1954]:68)

Maar Louw se gedig eindig met die woorde:

God wou Sy vreugde hê by die áánteel  
van siele. Hy het vir elkeen sy skoon bron  
in die lendene en die borste ingeskep.

(1987a [°1954]:69)

Moontlik wil Hambidge met haar gedig haar weerstand teen die aangehaalde slotsom van haar literêre vader verwoord. Vir haar het die erotieke vreugde niks te make met “aanteel” nie.

Hambidge se epitaaf vir haarself is deur die volgende vers van Louw geïnspireer:

*EPITAPHE POUR LUI-MÊME*

Hy het nooit danig waffer liefde ooit gekry,  
nè?  
Maar watter danige lieflikheid was hy?

*Tristia* (1987b [°1962]:19)

Hambidge se vers volg:

EPITAAF VIR MYSELF: JOAN HAMBIDGE (1956- )

Waffer danige loflikheid  
was sy? Die blitsbek, klieklaf  
klitklaks; die duisend-en-een-nag  
parodis; die strydvaardige, opgeblase ek-is.

Tog, tog. Hoe lieflik was haar wonings,  
Heer; haar leërskaar vers oor mensenoed,  
oor reis en die soeke na suiwer goud.  
Veral, veral haar verse oor die dood.

*Lykdigte* (2000:39)

Die eerste reël van die tweede strofe verwys na die digterlike siening van die gedig as 'n huis.

Johan van Wyk se “ars poetica” begin byvoorbeeld soos volg:

'n gedig is 'n huis  
om in te ek

*Deur die oog van die luiperd* (1976:36)

Die “soeke na suiwer goud” is 'n alchemistiese beeld vir die innerlike (Jungiaanse) reis na die ware self. En die hele slotstrofe van “Epitaaf vir myself” is 'n geldige oordeel van Hambidge se eie oeuvre.

Daarby is daar in Hambidge se poësie vele kort verwysings na die werk van N.P. van Wyk Louw. As inleiding tot “Skryfode” skryf sy:

Oor die misverstande woord  
Is daar nooit weer 'n gedig te skryf nie

*Ruggespraak* (2002:11)

Die betrokke passasie tree in gesprek met Louw se “Ars Poetica” wat lui:

Uit die gevormde literatuur  
is nooit weer poësie te maak nie

*Tristia* (1987b [°1962]:34)

“Die Skryfproses, as sonnet” ('n parodie) ontspring ook uit hierdie reëls van Louw. In haar

eerste strofe sê Hambidge:

Hoe goed om te weet! Poësie spruit  
nie net uit poësie, maar uit jou  
dartelende borste, sagte heupe – veral jou mond,  
(geheimsinnig) 'n stilstaande hysbak

*Palinodes* (1987a:44)

Eweneens verwys Hambidge na dieselfde passasie van Louw wanneer sy in “User friendly” sê:

Uit die verhewe  
is daar geen poësie  
te make – uit die banale  
wél.

*Geslote baan* (1988:19)

En in “Andy Warhol op uitstalling” beweer Hambidge met betrekking tot die kuns van Andy Warhol:

Uit die banale is daar nooit weer  
te banaliseer nie.

*Tachycardia* (1990c:37)

En weer eens skryf sy op soortgelyke wyse oor die banale in *Lykdigte*:

Uit die banale en gevaarlike, nie die verhewene,  
spruit poësie!

“Ars Poetica” (2000:33)

Die eerste strofe van Louw se “Ex unguine leonem” uit *Tristia* lees soos volg:

Ek kan nie opsom: nie 'n lewe, 'n gesprek  
'n tydperk of 'n eeu.  
Die klou dui al die dier aan, is gesê –  
Maar is nog nie die leeu.

(1987b [°1962]:12)

Hambidge gebruik hierdie strofe as interteks by haar vers “By die opruiming van my kantoor.”

Dui die klou dan reeds die dier aan, soos VWL meen?  
Of is daar geen onbewuste so ooreis, gegrif as  
dié van 'n digter nie net intertekstueel, maar ook letterlik, in transitio?

*Ruggespraak* (2002:48)

In “Een Sprong Vir” skryf die digter:

(dis verby, dis verby, dis ...) op die klein silw'rige planeet

*Kriptonemie* (1989b:20)

Hiermee verwys Hambidge weer eens na Louw:

Ons klein en silwrig planeet  
is ryker as die gode weet

*Nuwe verse* (1987a [°1954]:4)

Cussons skryf eweneens in “Groen Grasskoene” oor “ons klein planeet” (1983b [°1981]:25).

Louw begin sy gedig “Ignatius bid vir sy orde” met die woorde:

Dat pyn bestaan, is nodig. Heer

*Nuwe verse* (1987a [°1954]:8)

En Hambidge sluit “San Diego” af met

Dat pyn ook só bestaan  
is nodig Heer, bróódnodig

*Hartskrif* (1985:47)

“[B]róódnodig” word bygevoeg op die belangrike slotposisie van die reël om die armoede van die mense van San Diego te beklemtoon.

In *Raka* wys Louw daarop dat Raka nie op kulturele vlak Koki en die stam se gelyke is nie:

Ken Raka, hy,  
die sterk dier, ons fyn, fyn net  
van die woord, waarmee ons blink en vet  
visse uit baie waters haal?

Louw (1953 [1941]:16)

Met sy visbeeld betrek Louw die onbewuste. En Hambidge deel sy visie in die eerste strofes van “Voetnoot”:

Skatpligtig is ek wel  
aan die gene wat my leer  
(teen wil met dank)  
om dié fyn net te beheer ...

Die grys tristesse  
woordeliks op te vang  
– kyk binnetoe  
niks mag nou die visie steur ...

*Hartskrif* (1985:53)

Die slotstrofe van Hambidge se “Poetry, a natural thing” tree eweneens in gesprek met die reëls van Louw uit *Raka* hierbo en moontlik ook met Boerneef:

Die digter  
met sy fyn, fyn net

word digby palissander  
opgevang.

*Palinodes* (1987a:31)

Palissander is 'n harde houtsoort – in skerp teenstelling met “fyn net”. Die vorige strofes van hierdie gedig bestaan almal uit kontraste. Moontlik suggereer die digter met die teenstellings dat poësie juis nie natuurlik is nie.

Die eerste twee reëls van die tweede strofe van Hambidge se vers “Et atque mea lesbia” is ingegee deur die reeds aangehaalde “Jy’t weggegaan en jy bewoon / ’n silwer herberg in die sneeu” van Louw (kyk p. 80). Hambidge skryf:

Want jy het weggegaan  
en jy bewoon nou  
die vesels  
van my frontale lob  
– ingebed in die grys  
netwerk van my kop –  
ondergrondse kables.

*Bitterlemoene* (1986:51)

Hambidge se vers “Inteendeel II” speel ook in op Louw se “Jy’t weggegaan [...]”. Hambidge sluit haar gedig met die woorde:

Jy het weggegaan  
en jy bewoon ’n stil versreël  
van onthou, ingeperk-wees  
en immer, immer gestol bly.

*Ewebeeld* (1997:94)

“Spieël vol raaisels” (1990a:89) sluit met ’n “herkenning” van Van Wyk Louw:

Ydele aanskouing, ’n nuwe ontdekking  
of ’n geestelike, mistieke herkenning  
– so gesteld met hierdie sublieme ambag  
waarin mens met oorgawe soveel kan vermag

*Verdraaide raaisels* (1990a:89)

## 6.2 Cussons en Hambidge

As literêre moeder van Hambidge dwing Cussons die bewondering van Hambidge af. Hambidge skryf in *Lykdigte* (2000:23) vir Cussons ’n huldigingsvers. Met gebruikelike erkentlikheid is Joan Hambidge se vers oor Jackson Pollock “vir Sheila Cussons”. Cussons se gedig word eerste geplaas:

jackson pollock

vinnig  
van humeur  
met vrouens  
met verf  
met motors  
vinnig met sterf  
op veertig

elke trek van daardie gesig  
'n geveg met elke trek  
elke gevoelige grimas  
'n aandagtige wrewel

vinnig met die werwels op  
uit 'n senuwee-plexus van kleure  
skiet skielike kneukels en foeter  
'n skewebek skewer

gemartelde mens van dis more is  
klankspanning plektrum snaar

seer  
is seerder dunner die nerf  
en oë infrasiën  
wit het veertig skakerings swart het  
en wit het meer

elke trek van daardie gesig  
mismoedig gee elke gesig 'n klap

en die lap van 'n lewe vrewé  
sy twee hande aan verf  
af haastig  
en frommel op  
veertig jaar

*Plektrum (1981a [°1970]:31-32)*

JACK THE DRIPPER  
Vir Sheila Cussons

Jy had die vermoë  
om die lewe te ignoreer ontken  
verken eerder die kontoere hoeke  
van jou onderbewussyn                   skiet dit oop en uit  
in 'n dolle jazz op 'n groter-as-lewensgroot doek  
bloedvate en senuwees van jou brein

Jy leef in hierdie doek  
stap en werk (selfs jou skoene word vol verf)  
drup-drup skiet dit uit                   onverwags                   die rustelose moedelose  
Jack the Dripper  
in verf wat boonop alles verder vergrys  
die sensustelsel snaarstyf moeg ontbloot

In 'n Oldsmobile convertible (glo verruil vir 2 swart-en-wit Pollocks)  
skiet teen muur  
en dood  
spat rooi teen die motorruit

*Hartskrif* (1985:20)

“Jack the Dripper” is 'n vertolking van en waardering vir Cussons se “jackson pollock”. Albei gedigte is bowenal versinnebeeldings van die Jungiaanse gedagte dat die kunswerk 'n produk van die onbewuste van die kunstenaar is. In die geval van die skilder Jackson Pollock sou 'n mens kon beweer dat die kunstenaar en sy kunswerk onskeibaar is. Hambidge sê trouens “Jy leef in hierdie doek” (strofe 2), en sy sluit “Gedig nommer 7” af met 'n aanhaling:

“Alleen in mijn  
gedichten  
kan ek wonen”

*Geslote baan* (1988:37)

Dit blyk in die gedigte oor Jackson Pollock dat Cussons sowel as Hambidge Jungiaans glo dat 'n kunstenaarsmasker onmoontlik is. Wanneer Cussons in haar tweede strofe die woord “grimas” gebruik, verwys die woord na die oorspronklike betekenis daarvan wat ooreenstem met die tweede polisemiese woordeboekbetekenis, naamlik “masker”. Hambidge se woord “ontbloot” in haar tweede strofe sluit daarby aan. Die kunstenaar wat waarlik kunstenaar is, kan nooit van sy onbewuste ontsnap of dit verhul nie. Hambidge stel dit reeds in haar eerste strofe dat Pollock sy onbewuste verken het. En “oë infrasier” (strofe 5 van Cussons) met die betekenis “van onder sien of kyk”, dui beslis op die verkenning van die onbewuste. Die woorde wat in albei verse geweld konnoteer, waaronder “geveg”, “foeter”, “klap” en “skiet”, is derhalwe nie slegs 'n verwoording van die skilderstyl van Pollock nie. Dit kan as die konfrontasie met sy onbewuste, of miskien sy skaduwee, vertolk word.

Volgens Jung (1990 [°1964]:205) kan 'n spieël in drome (lees kuns/poësie) die mag van die onbewuste simboliseer om die individu objektief na sigself terug te kaats. Die terugkaatsing is 'n beeld van die individu self wat sy bewuste skok en ontstel. N.P. van Wyk Louw gebruik in “Kunsklas” 'n spieël om die “etter-vesels” van die onbewuste aan te toon:

waarin spoel die bloed  
  
spoel hy dan in silwer  
loop hy dan in glas  
kruip hy nie dalk blindemol  
in etter-vesels vas.

*Tristia* (1987b [°1962]:38)

Met 'n *understatement* beweer Martin “facing the shadow is not a happy experience” (1987 [°1955]:78).

Hambidge se titel suggereer nie slegs die “drup-drup” verftegniek van Pollock nie, maar deur klankmatige assosiasie sinspeel dit op “Jack the Ripper” as gewelddenaar. Die woord “skiet” intensifiseer die beeld. Die woord het sy herkoms waarskynlik aan Cussons se derde strofe te danke: “skiet skielike kneukels en foeter / 'n skewebek skewer”. Volgens Hambidge is dit Pollock se “onderbewussyn” wat hy oop- en uitskiet. Vir beklemtoning herhaal sy die woord “skiet” en onderstreep dit met “spat” in haar slotalinea.

Volgens Gilfillan (1984:34) het Pollock in sy werk vanaf 'n kleurfase tot 'n pynlike swart-en-wit-fase beweeg. In Cussons se vers beweeg die stadia in Pollock se kuns vanaf “'n senuwee-plexus van kleure” weens “seer / is seerder dunner die nerf” tot sy finale swart-en-wit-stadium. En dan stel Cussons 'n kuns-tegniese probleem waarmee Pollock waarskynlik geworstel het: “wit het veertig skakerings swart het / en wit het meer”.

Vir Cussons is Pollock “gemartelde mens” (strofe 4) en “mismoedig” (strofe 6). Sy koppel onbewuste en kunswerk met die woord “wrewel” (strofe 2) wat op die gemoedstemming of geaardheid van die kunstenaar dui. Die vinnige daaropvolgende amper anagram van “wrewel”, nl. “werwels” denoteer rugwerwels maar terselfdertyd sluit die woord nie die patrone op die skilderdoek uit nie. Hambidge eggo Cussons wanneer sy die skilder se vroeë werk as “bloedvate en senuwees van [sy ...] brein” sien en sy groeiende moedeloosheid en moegheid wat in sy latere werk weerspieël word, as vergrysing. Daar is reeds hierbo daarop gewys dat grys deur digters gebruik word om 'n neerslagtige gemoedstoestand te verbeeld. Hambidge se woord “vergrys” in “Jack the Dripper” sluit moontlik “vergruis” in. In so 'n geval sou dit 'n vooruitwysing na die vergruising wees (by Cussons “frommel”) wat in die slotvers plaasvind. Hambidge sien moontlik die dood van Pollock as 'n laaste “kunswerk” waarin kleur weer terugkeer: “en dood / spat rooi teen die motorruit”.

Die kort versreëls van Cussons se eerste strofe, sowel as die *v*-alliterasie daarin en die gebrek aan leestekens in die hele gedig verbeeld die skilder se kortstondige lewe, die pas waarteen hy gelewe het en miskien die snelheid waarmee hy gewerk het. Hambidge se vers is ook sonder leestekens, maar met funksionele wit in twee reëls. In die vierde reël van haar eerste strofe laat Hambidge met die spasies die klem op die woord “onderbewussyn” val, 'n kernbegrip in

“jackson pollock” sowel as “Jack the Dripper”. Die woord “onverwags” in die tweede strofe van Hambidge se vers staan eweneens alleen; moontlik om die heftigheid van Pollock se verftegnisk te kontrasteer met die moedelose, moeë mens wat dit uitvoer.

Die skilderwerk is die “plektrum” (Cussons strofe 4) wat die “musiek” van die instrument (die skilder Pollock se onbewuste – waarskynlik die reeds genoemde konfrontasie met sy skaduwee) voortbring. In Hambidge se vers word Cussons se musiekbeeld van “klankspanning plektrum snaar” “’n dolle jazz” (strofe 1) en later (strofe 2) “die senustelsel snaarstyf” wat ook Cussons se “senuwee-plexus” eggo.

Die ooreenkoms in “Nagwandelings” uit *Gesteelde appels* en Cussons se “Die Geskenk van die spieël” in *Die skitterende wond* is geleë in ’n gedeelde spieëlbeeld:

#### DIE GESKENK VAN DIE SPIEËL

Toe die kind beurtelings  
op haar mondfluitjie blaas  
en aan ’n koekie knabbel  
sien sy haarself in die hangkasspieël  
en steek verras vas  
en kyk so lank en neem so in  
dat sy skoon buite haarself  
hard in haar mondfluitjie byt  
en wip van die pyn

om dit jare later in ’n ou landkerkie  
harigbruin en gladwit binne  
soos ’n klapper  
verwonderd te onthou tussen mure  
ontdaan van beelde om des te beter  
als wat helder verlore is in die oorlewende  
oog terug te straal –  
Toe het die geamuseerde spieël  
uit sy diepte weer die bewaarde kind gehaal.

Cussons (1979b:7)

#### NAGWANDELING

In die klankdigte kamer  
van ’n droom sien ek gate  
in die lug (vir my sal die son  
nooit weer skyn) opeens  
in ’n spieël nadoods myself  
(gesien) die dood se vrees:  
’n lewe verkeerd geoes.

Hambidge (1989c:17)

Waar Cussons “jare later” ervaar dat alles wat sy vroeër in die spieël gesien het, “als wat helder verlore is”, na haar teruggestraal word, word “’n lewe verkeerd geoes” gedurende ’n droom “nadoods” aan Hambidge deur middel van ’n spieël geopenbaar. In haar vers suggereer Cussons met die woorde “verlore” en “bewaarde” dat die kind wat in die verlede uit die diepte van die spieël gehaal is, teenswoordig, soos Hambidge in haar droom, “dood” is. En al het die adjektief “oorlewende” op Cussons se oog betrekking, is dit nie irrelevant in die konteks van die doodsmotief in die gedig nie. Dáárby weergee die frase “uit sy diepte” Cussons se gedagtegang van daardie oomblik, naamlik dat sy die herinnering vanuit haar onbewuste opdiep.

Hambidge se “Verlief in Venesië” is ’n treffende pastiche of herskepping van Cussons se gelyknamige gedig. Dit is interessant om te sien hoe Hambidge die vreugdevolle vers van Cussons in ’n sombere, pynlike gedig omvorm, steeds met behoud van die oorspronklike vers-tegniese middele. Cussons se vers volg:

#### VERLIEF IN VENESIË

Eenmaal in ’n hooglied – eenmaal  
het ek in ’n flikkerende stad gekom  
toe net nog ’n laaste swaard van lig  
in ’n laataand water vlam  
en swymelend van son en jeug en vaak  
gaan slaap op ’n ou matras gestop met drome:  
en kuis maar rusteloos soos Sint Ursula  
van al sy vergeefse minnaars gedroom:  
en wakker geword in die baldakyn-bed van ’n vreugde  
en ’n roosrooi marmer môre  
gebeeldhou deur Bernini tot son en gewreekte vlees:  
en doof vir engele wat Ursulas roep  
my spykerbroek haastig oor die warm marmer  
van my dye getrek en uitgehardloop  
in die hooglied-stad  
met my vingers in my ore, want:  
die hooglied van Sint Ursula sing nie in marmer nie.

*Verfen vlam* (1978b:34)

#### VERLIEF IN VENESIË

na Sheila Cussons – vir Lisbé

Eenmaal in ’n afskeid eenmaal  
het ek in ’n versonke stad gekom  
toe alles tussen ons teenstrydige teken  
en donker labirint was  
en verlore van verlies en verdriet en pyn  
gaan slaap op ’n hotelbed voos van herinneringe  
en rusteloos soos Gerrit Achterberg  
van ’n vergeefse herstel gedroom:  
en wakker geskok in ’n natgeswete bed alleen  
van hallusinasies en vergesigte  
’n vers geskryf oor ons gewraakte einde:  
en doof vir ander vroue se roep  
my spykerbroek stadig oor die koue marmer  
van my dye getrek en uitgestrompel  
in die heimwee-stad  
met my vingers in my ore, want:  
jou stem roep in alle beelde terug.

*Ewebeeld* (1997:22)

Die “hooglied”-atmosfeer “in ’n flikkerende stad” van Cussons se gedig word “’n afskeid” in ’n “versonke stad” wat later ’n “heimwee-stad” word. Cussons se lig-beelde verdonker in die vers van Hambidge: “lig”, “vlam” en “son” word “donker labirint”. St. Ursula, die martelaar

wat volgens legende saam met elfduisend maagde in die vyfde eeu op 'n pelgrimsreis na Rome vermoor is, word vervang deur Gerrit Achterberg wat vermoedelik sy vrou vermoor het. “Warm marmer” word “koue marmer” en nie een van die sprekers wil die onderskeie liedere hoor nie: Cussons, omdat marmer en haar liefde te mooi is vir die weemoed van St. Ursula se lied, en Hambidge omdat die geliefde se stem in alle beelde terugroep. Cussons se vers is moontlik 'n antwoord op “Het die dag tot niks geword” van Louw:

## LXII

Het die dag tot niks geword  
omdat sy nie weet nie;  
omdat sy – in God gevang –  
nie eers hoef vergeet nie.

Êrens teen 'n stof-straat  
loop sy in 'n spyker-broek,  
dink aan wilde drank en drink  
'n cola in 'n rietjies-hoek.

*Tristia* (1987b [°1962]:63)

Hambidge se gedig “Ryp Geel Kring” betrek “Pastorale” van Cussons in 'n poëtiese verheerliking van haar literêre moeder en die verhouding van haar literêre vader en moeder.

## PASTORALE

Oggendsonlig in volle vloed.  
Dit spoel 'n slaapvertrek wyd oop  
wat rondheid is van 'n wit waskom  
en die rondheid van sy beker  
gekol met blou van koringblomme  
en gekring met 'n ryp geel kring.  
So vars, so nuut, oorweldigend,  
so puur dat ek net kan knipperkyk,  
so hiér na o die labirinte,  
die voel-voel gange, die strem om te sien,  
ontwykende nie te onderskeie sinistere  
ou subtiliteite. Bloed is dit daardie swart  
of roet? Vermoedens, versweënhede.  
Pátina oor vrees is dit en kultuur –

En plotseling net die ene lig en ek wat koes  
gespéropupil, want alles swem en blink  
te blink. Ek moet nog wen aan suiwerheid,  
aan oggend weer in volle vloed,  
aan rondheid in 'n ryp geel kring,  
en God, aan net weer máklik wees.

*Membraan* (1984:22)

Die eerste strofe van “Pastorale” sou met sy keerpunt onafhanklik as sonnet kon staan. Eers is daar die vreugdevolle beskrywing van die slaapkamer gebaai in oggendson. Die digter se emosies, ten aanskoue van die toneel wat sy “oorweldigend” vind, word in die herhaling van

die woord “rondheid” uitgedruk wat volkommenheid versinnebeeld. Hierdie volmaaktheid kulmineer in die frase “ryp geel kring”. “[R]yp” onderstreep die volmaaktheid (miskien “heelheid” in Jungiaanse terme) van die toneel en die oomblik. In teenstelling, volg ’n beskrywing van die konfrontasie met die “versweënhede” van haar onbewuste – “die labirinte”. Die woord “kultuur”, prominent aan die einde van die strofe, word gejuksstaponeer met die “natuur”-likheid van die gewone binnenshuisse toneel wat geskets is. Hiermee weergee Cussons iets van die kunsmatigheid van die poësie, wat in die labirint van die onbewuste ontspring. ’n Geestelike toepassing van die voorafgaande volg in die slotstrofe. Daar is “lig” en “blink” met die kwalifikasie “te blink”; laasgenoemde omdat die spreekster nog moet “wen aan suiwerheid”. Die frase “oggend weer in volle vloed” korreleer met die eerste reël van die gedig, maar hier hou dit verband met die subjek. Dit is sý wat “vars”, “nuut” en “puur” (strofe 1) moet word om heel [“rondheid”] en geestelik ryp [“’n ryp geel kring”] te wees. In plaas van blindelings “voel-voel” deur die gange van die donker labirinte te beweeg, moet sy “gespérpupil” in die lig van God en sy natuur “net weer máklik wees”.

#### DIE RYP GEEL KRING

Die ryp geel kring  
 ’n oopgesnyde lemoen  
 kaats sy skywe son toe.  
 Die ryp geel kring  
 tussen jou en hom  
 snoer ’n ewigheid vas.  
 Die ryp geel kring  
 van lewe en donker  
 laat jou nou sien  
 met ’n dubbel-oog:  
 een reeds gerig  
 op die buite-kring:  
 die ander oog kyk terug.  
 Wat is die hemel? Wat was  
 hel? Durf ons verder vra?  
 In die ryp geel kring  
 is daar soetigheid en spyse  
 wat heling bring.

*Lykdigte (2000:24)*

Behalwe die titel word die frase “Die ryp geel kring” vier keer in Hambidge se vers herhaal. Die finale weergawe verskil van die voriges met die gebruik van die voorsetsel “in”. Elkeen lei ’n aspek van die lewe en/of werk van Cussons in. Die eerste dui op Cussons se digterlike fertiliteit: die lemoen is ’n simbool van vrugbaarheid (Herder 1993 [°1986]:142). Die feit dat die lemoen sy skywe “son” toe kaats, wys op die spiritualiteit van Cussons, want Christus word met die son geassosieer (Herder 1993 [°1986]:187).

Met inagneming van die vorige vers in die bundel het die “ewigheid” te make met die poësie.  
Daar sê Hambidge:

Mens kan net een maal iets so volmaak  
soos die ewigheid van 'n gedig ervaar

“Sheila Cussons (1922- )” (2000:23)

Die verhouding tussen Cussons en Louw was derhalwe op hul gedeelde liefde vir die poësie gebaseer. Maar daarby gebruik Hambidge die woord “snoer” om die erotiese in die verhouding te beklemtoon. Dit sluit aan by Cirlot se gedagte, naamlik dat 'n erotiese skakel deur 'n halssnoer gesuggereer word (1995 [°1962]:227).

Die volgende deel van Hambidge se gedig wat ook met “Die ryp geel kring” 'n aanvang neem, het betrekking op die pyn wat Cussons in haar lewe ervaar het. Die pyn sluit beide fisieke pyn in én die pyn wat sy met die beëindiging van haar liefdesverhouding ervaar het. Die woord “dubbel-oog” dui op Cussons se vermoë om ook die onsienlike te sien. Cussons is volgens Hambidge reeds bewus van haar naderende dood: “gerig op die buite-kring” suggereer die terugkeer na die onbewuste toestand. Maar Cussons kyk ook terug op haar lewe, en Hambidge sou graag wou vra wat haar gelukkig en wat haar ongelukkig gestem het.

Ten slotte besluit Hambidge, in ooreenstemming met die siening van haar literêre moeder, dat die “soetigheid en spyse” “in die ryp geel kring” van die lewe en die poësie, “heling” vir alle soorte pyn bring.

### 6.3 Hambidge en die psige

Sheila Cussons en Joan Hambidge se familiebande is veral geleë in albei se belangstelling in die psige. Die psigies-metafisiese belangstelling van Cussons is reeds hierbo gedek en daar is ook al gewys op enkele voorbeelde daarvan in Hambidge se werk. Haar intense belangstelling in die psige en sy werkinge word vervolgens belig.

In “Selfportret” skryf Hambidge:

nog minder wil  
dié ek  
'n ander ken  
wat maskers  
vervaard ontken.

Vreemd ook drome  
waarin die ware self  
à la Freud en Jung  
willoos figureer  
– marionette van begeertes  
karteer sy later bewustelik  
só ontleed om “bewuste”  
teen “onbewuste” ek te plaas

miskien meer te vind  
oor self, motiewe,  
verborge ...  
[...]

*Bitterlemoene* (1986:29-30)

In “Nommer 1” van *Gesteelde appels* gebruik Hambidge “die klein bewer” as metafoor vir ’n middel van toegang tot die onbewuste. Sy noem die bewer “simbool / van die onbewuste”. Hy “duik vér na benede” waar dit soms gevaarlik is, want “vallende stompe (as keerwal / bedoel)” kan hom tref. Met hierdie gedig illustreer Hambidge iets wat Jung konstateer, naamlik dat tendense in die onbewuste, wat in sekere omstandighede ’n heilsame invloed sou kon uitoefen, tot demone omvorm word indien hulle onderdruk word (Jung 1990 [“1964”]:93):

#### NOMMER 1

Opnuut wil ek weer dromend kyk  
in die woordeboeke van my jeug  
– die Webster met sy afdrucke  
nog eens ter hand neem.  
Beskou die klein bewer.  
Hy bou damme sterk, stoor  
voedsel in sy huis, duik  
vér na benede. Soms tref  
vallende stompe (as keerwal  
bedoel) die klein bewer.  
Later dié besef:  
die bewer simbool  
van die onbewuste.

Hambidge (1989c:11)

Die “oerwêreld” waarna in “Bloedband” verwys word, is die onbewuste wat, soos gewoonlik by Hambidge, in die poësie “uitmond”:

Vir ewig wil ek reis  
in hierdie onbegrensde oerwêreld  
van water, lug en bloed  
– die buik ’n aarde rond.

Tot sover en verder  
voor alles pynlik uitmond  
(finaal en verlore)  
in ’n oorbekende simbool.

*Die verlore simbool* (1991:39-40)

Hambidge beweer soos volg in “Death & Co.” (vir T.T. Cloete), waarskynlik met sy begrip “dromende denke” in gedagte (vgl. p. 5-6):

Dié proses hibernasie  
oorgee aan die onbewuste,  
drome – eers dan

begin die afvalreëls  
en weggooiwoorde  
lewe kry.

*Die anatomie van melancholie* (1987b:21)

Om die onbewuste te verken, is drome belangrik:

Snags verskyn jy aan my  
in drome – ’n demoniese muse –  
en ek raak op jou boodskappe bedag.  
So ontsyfer ek elke droom,  
toor dit om in verskillende soorte  
in ’n desperate poging tot oorlewing.

“Kleurloos” (1989a:53)

In “Feniks” word hierdie drome in Jungiaanse terme stof tot poësie:

Ter wille van die berekende risiko  
genaamd poësie, maak ek nog kontak.  
In drome [...]

*Kryptonemie* (1989b:16)

Sy neem die sogenaamde “Dogters van die Droom” van Parys waar en psigoanalities noem sy die dinge wat miskien tot hul bestaan aanleiding gegee het:

– die voelende hande  
van ’n oom op 4;  
liefde met ’n broer  
op ’n soel Sondagmiddag;  
pa se reuk aan die vingers.

Uiteindelik besluit sy:

Net dit wat ons  
nie begryp nie  
word herhaal.  
herhaal  
en elke lyf  
word deel  
van ’n mislukte litanie

*Die anatomie van melancholie* (1987b:23-24)

Iets van Jung se geloof aan ’n kennismaking met die onbewuste om die individuasieproses op,

wat hy middeljarige leeftyd noem, aan die gang te sit, skemer in “In transit” deur. Hambidge sluit die gedig soos volg af:

Want meer word bereis  
as ’n land en sy mense –  
’n innerlike landskap verken  
soos miere gravend  
in los tonnells.

En wanneer jy dit bereis  
(al bly daardie grootste gedig  
ongeskryf)

is die einde  
nader as die begin.

*Geslote baan* (1988:25)

Die Franse digter, Charles Baudelaire (1821-1867), skryf drie gedigte met die titel “Spleen”. Hy gebruik die woord “spleen” in die argaïese betekenis daarvan, naamlik “melancholie”. Al het Baudelaire gesterf voor Jung gebore is, blyk dit dat hy as kunstenaar deeglik van sy onbewuste kennis geneem het. Net soos De Lange se “Correspondences” (*Wordende naak* [1990:22]) Baudelaire se gelyknamige gedig oproep (vergelyk Fritz 1998:8-26), tree Hambidge met haar vers “Spleen” in gesprek met “Spleen I” van Baudelaire. Die eerste strofe van “Spleen I” word aangehaal, asook die volledige “Spleen” van Hambidge waarin die mere van Swede die onbewuste verbeeld.

I am old as all the memories  
That fill the thousand drawers behind my eyes  
With old love letters, legal documents,  
Verses done up in ribbon, musty scents,  
Piles of receipts, and dusty locks of hair.  
I am so old more secrets rot in there  
Than in a thousand attics. What am I?  
A cave, a pyramid, a cemetery,  
Among whose corpses long worms crawl and stray,  
Gnaw like remorse, while the moon turns away.  
I am the room in which Miss Havisham  
Sits brooding and remembering. I am  
The roses drooping, the outmoded gowns,  
The mouldy wedding cake, the croaking sounds  
Of memory among the corridors  
Inhabited by ghosts of buried fears.

Baudelaire (1999:37)

SPLEEN

Die mere van Swede  
berg stil geheime:  
drome na skielike ontwaking  
(’n harde gil, ’n roep)  
vir ewig verlore.

’n Netwerk van treine  
soos vergete gedagtes  
skielik opgeroep  
(’n onverwagte ruk)  
vir ewig behoue.

Die mere van Swede  
baar stom geheime.

Hambidge (1988:28)

In “Hotel American” dink Hambidge “terug / aan die gesprek / met ons grootste digteres” [Eybers]:

sy wat best weet  
wat kan een mens  
toch akelig dromen.

Hambidge (1988:33)

In alle kulture sluit die labirint die betekenis van 'n verskrikte, verwarde representasie van die wêreld van matriargale bewussyn in. Laasgenoemde kan slegs deurreis word deur dié wat gereed is vir 'n spesiale inisiasie tot die geheimsinnige wêreld van die kollektiewe onbewuste (Jung 1990 [°1964]:125).<sup>1</sup> Later in dieselfde werk stel hy dit soberder: dat die onbewuste dikwels deur gange of labirinte gesimboliseer word (1990 [°1964]:171). Hambidge noem een van haar bundels *Donker labirint* en skryf in “Soekgeselskap”:

In die donker labirint van my drome  
soek ek na antwoorde [...]

*Donker labirint* (1989a:23)

Die woord “donker” in die aanhaling hierbo verwys na haar gemoedstoestand oor 'n verlore geliefde. In “The savage god” uit *Donker labirint* skryf sy oor die digters Anne Sexton, Sylvia Plath en Ingrid Jonker wat almal selfmoord gepleeg het, al sou hulle uit “dié / donker labirint van ontgogeling” getree het (1989a:69).

Net iemand wat in voeling met sy onbewuste is, kan 'n gedig soos “Besoek van my ouma” oor 'n ontslape grootmoeder skryf:

Vandag het jy opeens  
aan my verskyn  
om my te lei deur die donker  
labirint van ontgogeling  
[...]

*Donker labirint* (1989a:25)

Daar is in *Interne verhuising* ook 'n vers oor haar ouma – “Ouma Hannah” – waarvan veral die sesde strofe weer eens Hambidge se belangstelling in die psige verwoord:

Jy, die moeder van my vader,  
het geleef om te reis –  
op vele verkenningsstogte in die self,  
soos ek, jou naamgenoot,  
nou leef om te skryf.

Hambidge (1995:39)

---

<sup>1</sup> Jung, man van sy tyd, koppel chauvinisties “verstrik” en “verward” met die matriargale.

En net om aan te toon hoe wyd die web van die Afrikaanse poësie gespan is, is daar in die agtste strofe van “Ouma Hannah” reëls wat, bewus of onbewus, hul ontstaan aan die volgende reël van T.S. Eliot te danke het:

I have measured out my life with coffee spoons

“The Love Song of J. Alfred Prufrock” (1963:14)

Van haar pa sê Hambidge dat hy haar eindelose vrae oor Ouma Hannah begryp:

Hy weet hoe jy jou lewe spaarsamig,  
Koppie-vir-koppie moes afweeg

Hambidge (1995:40)

Die drie slotgedigte van die bundel is almal aan dieselfde Ouma gerig. “Spieëlbeeld I” sluit met “’n astrale besoek” “in ’n hemelse ouetehuis” en die slotalinea lui:

Die dood se heerskappy vir ewig verby.

Hambidge (1995:43)

Volgens die nota aan die einde van “Spieëlbeeld I” (1995:43) is die aangesprokene in “Visioen” uit *Die anatomie van melancholie* (1987b:9) ook Ouma Hannah. Ouma Hannah verskyn weer in “Spieëlbeeld II” om die spreekster van selfmoord te red. Die psige en kunstenaarskap word in hierdie vers deur pyn verbind:

die pynlikheid van ’n ander dood:  
om woorde een vir een af te tel.

Die vers sluit Jungiaans:

en spoedig sal ek weet wie ek is.

Hambidge (1995:44)

En in “Spieëlbeeld III” (1995:45) noem Hambidge haar ouma “my geestelike beskermengel”.

Volgens Campbell (1949:90-94) moet die tradisionele held altyd deur die maag van die walvis gaan. Maar vir die gewone mens, beweer Snider (1991:17), beteken die heroïese ondervinding konfrontasie met die onbewuste en sy simbole. Die simbolisme van die konfrontasie verskil vir Jona byvoorbeeld, is dit die walvis en vir Theseus, die labirint. In die geval van Hambidge is albei simbole relevant. “Joana in die walvis” (1989a:54) is ’n smeking om verlossing uit die donkerte van depressie oor ’n verlore liefde (deur die walvis gesimboliseer), ’n toestand wat gevoed word deur die skryf van poësie oor die onderwerp: “’n suurstofmasker / borrel, borrel aan reëls”. In “Terugkeer” staan daar:

Poësie toe en nou my enigste suurstofmasker, beslis.

*Verdraaide raaisels* (1990a:59)

Jung beweer dat die held (heldin in die geval van “Joana in die walvis”) wat deur die walvis ingesluk word, weggevoer word op ’n nagseereis van wes tot oos. Die betrokke simboliek is dié van die reis van die son vanaf sonsondergang tot dagbreek wat ’n soort dood representeer (Jung 1990 [1964]:120). In “The Longing” konstateer Theodore Roethke dat ten spyte van die “nagseereis” wat hy deurstaan het, hy nog nie “die son” kan sien nie::

I have left the body of the whale, but the mouth of the night is  
still wide

*Anthology of modern American poetry* (2000:591)

In die vers wat op “Joana in die walvis” volg, “Come lovely and soothing death” sê Hambidge:

O kom lieflike sussende dood  
verlos my van pynlike teenstellings,  
niksheid en veral van verlies

*Donker labirint* (1989a:55)

Maar ten spyte van die sitaat hierbo, sal “Joana” wanneer sy uit die “walvis” verlos is, vind dat die betrokke poësie “sierstof” is. Die slot van “Joana in die walvis” volg:

O Pappa Freud,  
laat hierdie walvis  
my uitspoeg op droë grond  
sodra sodra die sierstof  
my laat stik.

*Donker labirint* (1989a:54)

Met kenmerkende humor verironiseer Hambidge die walvis-metafoor wat sy in talle gedigte in *Donker labirint* gebruik. In “La durée” simboliseer “die visbak” die onbewuste:

Waarom dan tog dié ding wat my so ry?  
[...]

en die aangesprokene nooit geraak.  
Tog: soms laat dit my met ’n snorkel af-  
duik in die visbak                      gloeb gloeb gloeb  
en uitroep: “Have a whale of a day!”

(1989a:70)

In ’n metapoëtiese gedig “Labirint” versny Hambidge die mite van Theseus wat die minotaurus in die labirint van Kreta doodgemaak het en deur middel van die tou van Ariadne gered is (*Ensiklopedie van die mitologie* 1994:245), met ’n verwysing na George Oppen se gedig “The Minotaur”.

## LABIRINT

My rol oënskynlik uitgepluis,  
altyd soekend na die middelpunt  
waar jy skuilhou in die labirint.  
Tussen ons die minotaurus  
– die ander – dit hou ons uitmekaar.

My rol klaarblyklik uitgewerk,  
altyd soekend na die ruspunt  
waar ons mekaar eens gevind het.  
Tussen ons die minotaurus  
– my woorde – dit voeg ons bymekaar.

Hambidge (1989a:26)

Na aanleiding van nog 'n vers van Hambidge “Wanneer jy weggaan” (1989a:31), kan daar aanvaar word dat die minotaurus in die eerste strofe van “Labirint” verraad simboliseer. Open se aanvangsreëls lui:

Trapped, blinded, led; and in the end betrayed  
Daily by new betrayals as he stays  
Deep in his labyrinth, shaking and going mad.  
Betrayed. Betrayed. [...]

*Anthology of modern American poetry* (2000:688)

In die tweede strofe van Hambidge se vers “Labirint” word die verraad omgesit in poësie (“– my woorde –”).

Die eerste strofe van Hambidge se “Asteekse ritueel” uit *Donker labirint* roep Cussons se “Geel Grammofoon” op (1983b [c1981]:16):

Sielkundiges beweer die golwing  
van die geliefde se stein  
herinner aan die sagte frekwensies  
in die voorgeboortelike vrugwater.

*Donker labirint* (1989a:58)

Jung baseer sy teorie van sinchronisiteit op Schopenhauer se *On the apparent design in the fate of the individual*, 'n werk wat handel oor die gelyktydigheid van die oorsaaklik ongekonnekteerde, oftewel toeval (C.W. 8:par. 828). Sinchronisiteit, sê hy, dui op die gelyktydige voorkoms van 'n sekere psigiese staat met een of meer eksterne gebeurtenisse wat as betekenisvolle parallele van die subjektiewe staat voorkom – en in sekere gevalle andersom (C.W. 8:par. 850). Hambidge illustreer hierdie teorie van Jung soos volg:

CHANEL NO. 5

Die kriskras van 'n ysskaatser  
word die letsels wat jy laat.  
Droomvermoeid kyk ek om in jou  
gesig op 'n parfuumplakkaat.

Selfs Chanel sweer teen my saam:  
die indertydse blondine vervang  
deur 'n kil, genadelose brunet.  
bepland of toeval – ek word bang.

*Kryptonemie* (1989b:33)

Die vers “Plan” uit *Verdraaide raaisels* is eweneens 'n uiteensetting van sinchronisiteit:

PLAN

Ek glo nie meer aan die toeval.  
Te veel gebeurtenisse bewys die teendeel.

My gids in Santiago, die jong Alfonso kanteer  
verse 15 en 20 van Neruda, stotterend en teer.  
Hy, ook 'n digter, neem my na 'n tuin toegesluit  
vol geeste – hier praat ons, van ander afgesluit.

Aan die toeval glo ek nie meer.  
Te veel verse bewys die teendeel.

Ek ontdek idees in elke stad afgebeeld  
wat ek later alleen en stil-hartstogtelik verbeeld.  
'n Groter hand beskik 'n vlugvertraging of reisgenoot  
wat die toeval van alle waarheid ontbloot.

Hambidge (1990a:55)

In “Basilisk/Basilika” (*Kryptonemie* 1989b:50) gebruik Hambidge die basilisk, 'n geprojekteerde duiwelse beeld van die menslike psige (Cirlot 1995 [°1962]:23) as beeld vir die boosheid wat haar liefdesverhouding binnegedring het. Weens sy kam met drie punte en sy driespletige stert word die basilisk as 'n inversie van die heilige Drie-eenheid beskou. Sy serpentynse liggaam en herkoms (onder andere 'n padda) konnoteer eweneens boosheid (Cirlot 1995 [°1962]:22-23). In die Basilica di Santa Croce en in haar gedig jukstaponeer Hambidge met trefsekerheid die basilisk met die basilika – die “heilige katedraal” van die verhouding. Daar is ook in die gedig 'n suggestie dat die digter die liggaam van die geliefde as 'n “heilige katedraal” beskou: “die koepels van jou borste” (strofe 3). Intratekstueel skryf Hambidge in *Verdraaide raaisels* van “die heilige katedraal van 'n lyf” wat in herinnering geroep word (“Raaisel” 1990a:18). Eweneens is “jou liggaam 'n katedraal” in “Temple de Santo Domingo” (1990a:65). Vroeër, in *Gesteelde appels*, het Hambidge 'n satiriese gedig met dieselfde titel geskryf. In hierdie vers word daar nie juis onderskei tussen die basilisk en die basilika nie:

## BASILISK/BASILIKA

Niks is enkelvoudig nie,  
skryf Eva Braun  
in 'n laaste bunker-brief  
(alle gedigte klaargeskryf,  
alle gesigte klaargeskilder)  
aan die bose wêreld.

Enkelvoudig is niks,  
fluister Pous Innocentius, die suffelste,  
met sy mond ('n ronde O)  
om 'n doedelsak  
(alle gedigte klaargebulder,  
alle gesigte klaargedryf)  
vir die oogdom.

Laat my met rus, gil Mona Lisa!  
Laat my met rus, gil Mona Lisa!

*Gesteelde appels (1989c:44)*

Daar word in die vers gesinspeel op die feit dat die boosheid van die Hitler-regime deur die kerk geïgnoreer is. Nero het as 't ware sy lier bespeel, terwyl Rome gebrand het. Maar in die gedig speel die pous die doedelsak. Hambidge wys daarop dat kunstenaars in die verlede “gedryf” is om in hulle werk die kerk te verheerlik. Die neologisme “oogdom” (strofe 2) versny die “heilige” (die dom van die basilika en die pousdom) met die oog wat vir die kerk belangrik is: solank alles op die oog af goed lyk, is onderliggende kwaad van minder belang. Dáárby is daar in die tweede “Basilika”-strofe tekens van seksuele oortreding. 'n Mens dink onwillekeurig aan Opperman se “Ui”:

Ui

O my bruid  
ek trek jou uit.  
rok  
en onderrok ...  
en voel ongekul  
oor daardie o.

*Kuns-mis (1964:70)*

Die metapoëtiese aspek van “Ui” sluit ook aan by “Basilisk/Basilika”. Die slotstrofe van laasgenoemde vers bevestig die voorafgaande in Hambidge se gedig, maar is ook 'n skalkse inspelning op al die postmodernistiese weergawes van die Mona Lisa. Stellig impliseer die gedig insgelyks wat Jung die twee kante van die gesig van God noem.

Hambidge maak gebruik van Freud se teorie van sublimasie in haar vers “Poor little rich girl” uit *Kriptonemie* (1989b:57). Volgens Freud (1991 [°1962]:47-48) geskied sublimasie wanneer seksuele drifte weggekeer word van erotiese teikens na ander nieseksuele impulse wat sosiaal

meer aanvaarbaar is. Van Christina Onassis verklaar die digter: “sy moes liefde oraal sublimer, rykdom ten spyt”.

Daar is in “Visioen” iets van Jung se bewering dat teenoorgesteldes die onuitroeibare en onontbeerlike voorvereistes vir alle psigiese lewe is (C.W. 14:par. 206). Elders stel hy dit so: “[T]here is no energy unless there is a tension of opposites ... Life is born only of the spark of opposites” (C.W. 1: par. 78). “Blindheid”, letterlik sowel as figuurlik, word in “Visioen” teenoor “helder”-siening, die Onsienlike, gestel. Laasgenoemde word ook deur die titel van die gedig beklemtoon. Die digter beskrywe in die vers ’n belewenis van die numineuse. En religie is vir Jung die houding eie aan ’n bewussyn wat deur die ervaring van die numineuse verander is (C.W. 11:par. 9):

#### VISIOEN

Soveel blindes doem voor my op tydens hierdie reis  
met wit wandelstokke en betroubare gidse wat lei.  
Op dertien Desember breek my bril as teken van die wegkeer  
van ’n onsienlike, agnostiese blik keer op keer.  
Soveel blindes waarsku my, word ’n helder teken  
van die inkeer na binne: om God se bestaan te erken.

*Verdraaide raaisels (1990a:34)*

Later in dieselfde bundel erken Hambidge ook God se bestaan op Jungiaanse wyse:

#### BO-NATUURLIK

Net soms, net soms laat Hy van Hom hoor:  
Skryf met ’n penstreep teen die lug oral oor,  
Stuur ’n teleks per aardbewing (woedend en koud)  
Of praat woordeloos in ’n magiese oerwoud.

*Verdraaide raaisels (1990a:81)*

Soos reeds aangedui, is die woud ’n simbool vir die onbewuste (Cirlot 1995 [“1962”]:112). In die konteks van Hambidge se reis na die Amasone met sy “monsters”, waar hierdie vers ontstaan het, kan Cirlot weer eens aangehaal word. In teenstelling met die “skatte” wat ander Hambidge-verse oplewer, verskaf die woud ook huisvesting aan *all kinds of dangers and demons, enemies and diseases* (Cirlot 1995 [“1962”]:112) [my kursivering – D.F.]. Hambidge beskryf die konfrontasie met haar onbewuste in “Manaus” (1990a:82) as “mý onderwaterse soektog / met vele monsters”. Die feit dat God “woordeloos in ’n magiese oerwoud” van die onbewuste praat, word deur Jung beaam. Hy sien ’n verband tussen psigiese heelheid, individuasie of verselwing en wat hy die “God-beeld” noem; laasgenoemde omdat psigologie volgens hom nie in ’n posisie is om metafisiese stellings te maak nie (C.W. 9(ii):par. 308). Die

Bybel sê egter prontuit “die koninkryk van God is binne-in julle” (Lukas 17:12). En Sheila Cussons se woord kan nie in twyfel getrek word nie wanneer sy in “Onder die huid uit” beweer:

Vóór Jungse taal al, het sy, Teresa van Avila  
wat sôu kon getwyfel het of Gód haar laat leviteer ...  
dieselfde vondste byna op 'n woord na oopgekrap  
in die gelade rommel van die siel, en dadelik werk daarvan gemaak.

*Die knetterende woord* (1990:74)

Volgens Jung is die psige 'n selfregulerende sisteem wat deur die dinamiese wisselwerking van teengesteldes ewewig verkry (C.W. 7:par. 92). Indien die bewuste té eensydig funksioneer (byvoorbeeld deur die beklemtoning van denke ten koste van gevoel), sal die onbewuste kompenseer in 'n poging om misplaaste aksentuering te balanseer. Laasgenoemde word teweeggebring deur die produsering van argetipiese beelde in drome en fantasieë. Op 'n kollektiewe skaal verskyn die beelde in mites, feëverhale en formele [*sic*] literatuur (Snider 1991:10). Die slotvers van “Suspension of disbelief” uit *Verdraaide raaisels* gee uitdrukking aan die Jungiaanse begrip van kompensasie:

Soms, net soms hoor ek jou stem in my private drome  
(oorgelaat aan die toeval; die werking van dié drome  
lei skynbaar tot herstel).

Hambidge (1990a:46)

Die gedig “Lapis Lazuli” van Hambidge is, om haar aan te haal, “'n klein juweel”. Dit word hierna van naderby beskou:

#### LAPIS LAZULI

Die sluiters van my oë stip;  
die lens op sien ingestel: 'n skip  
beweeg stadig oor die stil see.  
Die foto? Hopelik 'n klein juweel.

*Verdraaide raaisels* (1990a:49)

Daar word gesuggereer dat die verkryging van die Groot Vrede [*sic*] in die vorm van seil op die see verbeeld word (Cirlot 1995 [°1962]:295). Die skip wat oor die see beweeg is daarby 'n beeld vir vreugde en geluk (Cirlot 1995 [°1962]:294). Die vreugde en geluk wat in die vers verwoord word, is egter vreedsaam eerder as uitbundig, want die skip “beweeg stadig oor die *stil* see” van die onbewuste [my kursivering – D.F.]. Daar is ook 'n suggestie in die woord “[h]opelik” dat die genoemde vreugde en geluk tentatief is en moontlik onderhewig aan

verandering kan wees. Die “Lapis” van die titel, met inagneming van die tweede strofe van die daaropvolgende gedig, denoteer die self (moontlik in hierdie gedig in die Jungiaanse sin); die *lapis* is trouens simbool vir die Self (C.W. 9(ii):par. 426). Die tweede strofe van die daaropvolgende gedig in die bundel lui trouens:

dit gaan nie om jou nie  
maar oor die raaisels opgesluit in die self  
wat ek moes oplos.

“Fracas” (1990a:49)

In kombinasie met “Lazuli” roep die titel die blou van die oseaan op, sowel as die halfedelgesteente. Die woorde “sluiters”, “lens” en “foto” dra by tot die eenheid van die gedig – ’n kompakte, gestruktureerde kwatryn.

Hambidge se psigiese ingesteldheid is nêrens meer opvallend as in die verse wat sy by haar besoek aan Machu Picchu geskryf het. In die tweede strofe van “Paleis van Geheime”, ’n gedig waaruit vroeër reeds aangehaal is, verwys sy na Jung se begrip van projeksie:

Die siel is ’n paleis vol geheime:  
die wêreld blote projeksie  
van ons ongekaarte binneste.

*Verdraaide raaisels* (1990a:69)

Daar is reeds vroeër daarop gewys dat Jung aan die begin van sy loopbaan die onbewuste die siel genoem het. Samuels (1990:213) beweer dat die siel vir Jung die “binnepersoonlikheid” [*inner personality*], die ware sentrum van die individu is. En Jung (C.W. 8:par. 584) stel dit dat argetipes altyd eers as projeksies verskyn, omdat die ego onbewus van hulle is. In drome word hulle deur ander persone verteenwoordig en in visioene word hulle as ’t ware in die ruimte geprojekteer.

In “Felix Ano Novo” (1990a:88) verwys Hambidge na “’n noodsaaklike mandala”. Die mandala is ’n simbool vir heelheid wat dikwels volgens Jung (C.W. 3:par. 582) in oomblikke van psigiese disoriëntasie as kompenserende, regstellende faktor verskyn. Die mandala van hierdie gedig wys vooruit na die slotgedig van die bundel, “Rio de Janeiro” waar die mandala met gepaardgaande individuasie as metafoor vir die reis na Suid-Amerika gebruik word. Die reis was volgens die digter in die self en nie ná die Self nie:

RIO DE JANEIRO

Nou wil ek terugkeer, wegkeer van die self  
se eindelose en futiele soektog na oplossing

in 'n veelheid van aangebode, mistieke raaisels.  
Elke vers word net 'n gebreekte spieël waarin ek myself  
sleg afgebeeld, vermink en gedeeltelik sien.  
In 'n sirkel: Brasilië → Argentinië → Uruguay → Chile →  
Ecuador → Peru → Bolivia → Brasilië:  
die mandala getrek: alles geïndividueer.

Nou wil ek terugkeer, wegkom van die self (van jou en my),  
leef na buite ná die lang reis in die self.

*Verdraaide raaisels (1990a:92)*

Met 'n kopknik in die rigting van Eybers, noem Hambidge die digter 'n reeksmoordenaar, en poësie “die onbewuste spel”:

Sy's 'n gedoemde Ted Bundy  
Soveel geliefdes gemutileer ter wille van die onbewuste spel.

*Ewebeeld (1997:2)*

Eybers sluit haar metapoëtiese vers “Behoud” af met die volgende woorde:

Maar hy wat liefs eenlopend is,  
ver van die warm trop wegswerp,  
moet ligvoet sluip, sy spore wis,  
uit ysterklip 'n pylpunt kerf,

aan 'n gespanne boogsnaar pluk  
om luisterend die klank te keur,  
met sy gespitse binneblik  
deur 'n geheime ruigte speur:

en waag sy porsie wee-en-wel  
ter wille van die edel spel.

*Neerslag (1958:7)*

En in haar vers “Die anatomie van melancholie” (2002:56) beweer Hambidge dat sy “ter wille van die *ydel* / spel” dig [my kursivering – D.F.].

Hambidge betrek vir Jung in haar lykdig oor Diana, Prinses van Wallis. In die gedig gebruik sy die verhaal van die meisie met die rooi skoentjies as metafoor vir die prinses se lewe. Sy skryf:

Eendag, lank lank gelede was daar ...  
word 'n harde werklikheid  
toe jy oornag – daar was 'n goeie fee – verander  
in die meisie met die rooi skoentjies  
wat dansend van ongeluk die honger oog nooit ontsnap.

*Lykdigte (2000:13)*

Vir die Jungiaanse analis en skrywer, Estés (1998 [°1992]:218-219) is die psigologiese waarheid van die verhaal geleë in die feit dat die betekenisvolle lewe van 'n vrou van haar gedreig,

gesteel of verlei kan word tensy sy vasklou aan die vreugde onderliggend aan haar aard, of haar “wilde” natuur<sup>1</sup> terugvind. Droogte in die siel van die vrou lei tot “hongersnood” en ’n obsessie om beter te voel, alleen gelaat te word en ook ’n obsessie vir liefde. Wanneer ’n vrou op hierdie wyse verhonger, sal sy enige plaasvervanger aanvaar, insluitend dié wat haar nie kan help nie, wat haar tyd en talente verspil of haar blootstel aan fisieke gevaar. Sielsdroogte laat ’n vrou dinge kies wat haar buite beheer laat dans – te na aan die deur van die laksman.

Die lang lykgedig wat Hambidge vir Louw skryf “N.P. van Wyk Louw (1906-1970)” (2000:27-31) wemel van biografiese feite, verwysings na en aanhalings uit sy werk, veral dié wat sy liefde vir Cussons verbeeld. Strofes VI tot IX het almal met die lewe en/of werk van Cussons te make. In strofe IX gee Hambidge haar eie mening oor die liefdesverhouding en in strofe X waar “’n roos” Cussons se roos-gedigte oproep, haal sy intratekstueel haar eie vers oor Cussons in dieselfde bundel aan (2000:23):

IX

Ek, helaas, kan net by benadering skryf –  
’n afleiding maak, wederregtelik inkyk  
op hierdie Abélard en sy Heloïse –  
’n liefde groter as woorde:

X

“Mens kan net een maal iets so volmaak  
soos die ewigheid van ’n gedig ervaar,  
net een keer liefde so onhoudbaar,  
so volledig, so volmaak, so totaal,  
in iets so broos soos ’n roos vertaal.”

Hambidge (2000:30)

Strofe X is Hambidge se erkenning van die psigiese band tussen haar, Van Wyk Louw en Cussons.

“Brief aan Johann de Lange” in dieselfde bundel is ’n lykdig vir die digterskap van De Lange. Sy laaste bundel het in 1995 verskyn. Die slotreëls van die vers wat tematies die dood verbeeld, is egter lewegewend:

Vanoggend – in ’n vreemde landskap –  
wag ek geduldig vir ’n ander afspraak:  
Iewers wag ’n vers in die klopslag  
van my keel.

Lykdigte (2000:26)

<sup>1</sup> Die “wilde natuur” verwys na die ingeskape instinktiewe Self van die vrou (Estés 1998 [1992]:4).

Hambidge, sowel as die leser, hoop dat De Lange ook weer die klopslag van 'n digbundel sal voel. Reeds in 1986 is dit asof Hambidge in "Ars Poetica" wat sy vir Johann de Lange skryf, hom aanmoedig om te bly dig (met 'n volksliedjie as interteks); die gebruik van laasgenoemde dalk om die boodskap te versag:

As poësie ons verkeerd bewys  
die mallemeule van rym  
en ritme ons ontglip  
knorrende krokodille in die Kalahari  
of die towerstaf van metafore breek  
enjambemente stol ...

Ja dan sal ons weet  
die monsters van ons drome  
swart iguanas op skerp rotse  
het waar geword  
[...]

Solank ons woorde  
oorhet ja almal dra  
'n woord, 'n woord wat netjies knars  
weet hier in St Petersburg-sonder-sneeu  
waai yswinde van onbegrip  
(nes vir Mandelstam en Pasternak)  
want poësie word uitgelewer (soveel roebels)  
aan die stryd – tog vir ons  
(vergeef, ek dig aljimmers namens jou)  
'n oorlewingsdaad  
[...]

*Bitterlemoene* (1986:31)

Daar is hierbo bewys dat Johann de Lange en Joan Hambidge 'n literêre genepoel deel. Die noue familieverband tussen die sibbes sal hierna aan die hand van verskeie gedigte ondersoek word.

## 6.4 De Lange en Hambidge

### 6.4.1 Bloubaard en Jeffrey Dahmer

Daar is reeds op p. 65-68 van hierdie studie vasgestel dat Hambidge sowel as De Lange [en ander digters] die poësie as 'n gewelddadige bedryf beskou. En vir H.J. Pieterse is die digkuns Bloubaard se kasteel. Hy sê "Ek trek my terug in my burg van papier" (2000:18). Die literêre broer en suster gebruik albei die sprokieskarakter Bloubaard en die reeksmoordenaar en kannibaal Jeffrey Dahmer, as metafoor vir die verwoording van hul gedeelde siening. "Bloubaard se kamer" van De Lange is aan Jeffrey Dahmer opgedra. Deel I van die gedig is hoofsaaklik 'n geromantiseerde tekening van die geliefde. Net die twee slotreëls van hierdie deel gee blyke

van die metapoëtiese kommentaar wat in Deel II volg:

Die eiers in hul sak voel  
rond en koel, sluimerend potent.

*Vleiswond* (1993:90)

Fertiliteit, wat in Deel II tot die vrugbaarheid van die kunstenaar verruim sal word, word aan die einde van Deel I gesuggereer. Deel II volg:

II

In Bloubaard se kamer  
lê die lywe onteer, geskend;  
byna 'n Rembrandt-toneel.  
Torso's oopgekloof, die hart  
kwesbaar sidder skaars,  
– die roos van die hart –  
die pastel-binnegoed warm  
onder sy vingers,  
die vel val weg oor derms,  
longe, in flappe; alles binne  
is vogtig-warm en intiem.

*Vleiswond* (1993:90)

Die woorde “Rembrandt-toneel”, die kleur “roos” en “pastel” wat dui op kleur sowel as kunsmateriaal, is 'n aanwysing dat meer as moord ter sprake is. En “– die roos van my hart –” wat so prominent tussen aandagstrepe gesitueer is, is 'n literêre verwysing na “Rosa Rosarum” van A.G. Visser (1878-1929). In sy slotstrofe sê Visser:

Kom as dit skitter van dou-diamante,  
Rosa Rosarum, in my Paradys,  
Dat ek my blomme, my bome, my plante,  
Roos van my hart, hulle weerga kan wys!

*Die Afrikaanse poësie in 'n duisend en enkele gedigte* (1999:270)

Die slotwoorde van “Bloubaard se kamer” verenig die twee dele, want “alles binne” in Deel I was eweneens “vogtig-warm en intiem”. Die behae wat Dahmer in moord geskep het en die genoeë wat die kunstenaar in die beoefening van sy kuns het, word ook in die mededeling aan die einde van De Lange se vers geïmpliseer. Terugskouend sou die portret van die geliefde in Deel I 'n metafoor vir die gedig (of die poësie) kon wees.

Hambidge spreek in haar “Bloubaard se kamer” wesenlik dieselfde gedagte uit as De Lange. Sy sluit haar vers af met die volgende strofe:

Daar is geen bloubaardkamer in hierdie huis.  
Daar is geen bloed aan die sleutels  
Of kosyne. Al die slotte is deurgeroes.  
Miskien, miskien is die stapeltjie digbundels  
Die enigste getuienis: die digter wás indertyd  
'n Bloubaard, 'n Jeffrey Dahmer van die woord.

*Ruggespraak (2002:29)*

In 'n vroeër gedig, "The Metaphor fatigues me" het Hambidge beweer:

Die digter  
is 'n bloubaard  
onthoof haar kalm  
t.w.v. die metafoor

*Die anatomie van melancholie (1987b:39)*

Die gedigte "Jeffrey Dahmer" van De Lange (1995:32) en "Erlebte Zeit" van Hambidge (1997:67) "verraai" albei wat Hambidge "die wese van die paradoks" noem, naamlik dat haat en liefde aan mekaar gelyk is. Hoewel dit nie die hoofgedagte is nie, verwoord "Erlebte Zeit" daarby dieselfde mening as die verse wat hierbo genoem is, naamlik dat poësie gewelddadig is. Die eerste strofe van "Jeffrey Dahmer" inaggenome, is die gedig metapoëties – Hambidge beweer immers "die digter is 'n dief" (1987b:22 en 2002:56).

#### JEFFREY DAHMER

So gruwelik  
het ek jou lief,  
ek steel jou  
soos 'n dief:

uit liefde wou ek jou  
opvreet: 'n reet  
uit jou boarm sout  
met jou doodsweet.

Ek wou iets van jou  
bly behou, verhoed  
dat jy my ook verlaat:  
deel maak van my bloed.

Maar jou vrees was  
walglik soet.

*Wat sag is vergaan (1995:32)*

#### ERLEBTE ZEIT

I  
Ons sal mekaar nooit onthou nie.  
nooit herroep soos ons een was nie.  
Eens. Indertyd. Toe.  
Voordat jy deur my herinnering hardloop.  
'n verbete gemmerbroodvroujie.  
En ek in jôu bloubaardkamer beland het.  
Nou vir altyd. Vir ewig.

II  
Sedert Auschwitz  
is poësie obseen.  
'n morsige daad.  
Veelal met ons só  
Daar is geen troop wat sou opsom:  
eindig sodat dit aanhou:  
haatlik optree om gevoel te maskeer:  
laat my gaan, sodat jy bly voel ...  
Opsluit sou Catullus verklaar:  
"Odi et amo"

en die wese van die paradoks verrai.

*Ewebeeld (1997:67)*

Die woord "gemmerbroodvroujie" in Hambidge se vers versterk die vermoede dat die twee gedigte verwant is. De Lange sê trouens in sy vers "uit liefde wou ek jou / opvreet". Waar De Lange die naam van Jeffrey Dahmer gebruik om gedagtes van kannibalisme te aktiveer,

gebruik Hambidge Auschwitz met al sy bese konnotasies ewe funksioneel. De Lange skryf ook 'n skrynende kwatryn met die titel "Auschwitz":

Die oggend ruik na suurlemoen  
en die middag na konfynt.  
Lampskerms hang 'n goue lig,  
die soldate hou jolyt.

*Snel grys fantoom (1986:47)*

Estés (1998 [°1992]:41) noem Bloubaard 'n boosaardige plunderaar van die psige. Sy beskou onder andere vir Ikaros en Lucifer as bloubaardfigure van die mitologie. Bloubaarde dra volgens haar 'n psigologiese opgeblasenheid waarin hulle hoër as, so groot soos en gelyk wil wees aan wat sy *The Ineffable* [die onsegbare] noem. Hierdie digterlike en psigoanalitiese gesprek kan tot by Willem Kloos en Van Wyk Louw deurgevoer word. Kloos beweer

Ik ben een God in 't diepst van mijn gedachten

*Zeven eeuwen (1947:12)*

En Louw skryf sonder skroom:

[...] ek wat gaan  
waar hoër, kouer paaie lê,  
wil weinig troos en geen gebed  
en min, maar suiwer woorde hê.

*Die halwe kring (1947 [1937]:5)*

Alle eer aan Louw vir 'n teenstellende ryphed in later jare. *Tristia* begin met die woord "miskien" en "Groet in bruin" openbaar 'n hunkering na die aardse (1987b [°1962]:7, 103-104).

#### 6.4.2 Poësie is 'n bloeiwyse

In teenstelling met die hooghartigheid van Kloos en Louw sien De Lange homself as klein en onskuldig. Die eerste en laaste reëls van "Oor blomme en bomme" is 'n aanduiding van De Lange se intertekstuele gebruik van Leipoldt se kindervers "Onskuld". Laasgenoemde gedig sluit met die woorde:

Hy is maar 'n muskiet, meneer.  
'n swak, klein goggatjie.  
Hy kan net gons en gons, meneer:  
Hy weet nie beter nie.

*C. Louis Leipoldt (1980:313)*

De Lange se gedig volg:

De Lange verdedig in “Oor blomme en bomme” sy keuse om nie oor aktuele onderwerpe te dig nie. Sy gebruik van die kondisionele “kon ek [...]” en “sou ek [...]” flous niemand – hy |dig om sý pyn en die van die leser te besweer. In die woord “bloei” is woordspeling opgesluit. Soos Hambidge dit in haar “Epiphany” (1986:25) stel: “(helder bly die blomme bloei)” ten spyte van haar kinderlike seer toe sy haar kat onder die lemoenboom moes begrawe. Laasgenoemde “blomme” is waarskynlik ’n metafoor vir gedigte, of ten minste ’n voorloper van gedigte of “Bitterlemoene” soos die bundeltitel te kenne gee. Die slotreëls van “Ariel” (Hambidge 1987b:15) beklemtoon die woordspeling deur albei digters. Die slotstrofe volg:

Hoe helder breek  
die glasskerwe  
van ’n fles; hoe apart  
staan die vinger  
oop gevlek met ’n mes:  
blomme bloei  
soos bloed in die tuin.

*Die anatomie van melancholie* (1987b:15)

Die “glasskerwe / van ’n fles” verwys na die lewe van Plath – die glaskolk wat gebreek het. Die woorde “die vinger / oopgevelek met ’n mes” roep Plath se vers “Cut” op. “Cut” begin met die woorde:

What a thrill –  
My thumb instead of an onion.  
The top quite gone  
Except for a sort of hinge

Of skin,  
A flap like a hat,  
Dead white.  
Then that red plush.

*Ariel* (1999 [°1965]:15)

Die slotreëls van Hambidge se “Ariel” roep ook Plath se gedig “Tulips” op. Een van die strofes lui:

The tulips are too red in the first place, they hurt me.  
Even through the gift paper I could hear them breathe  
Lightly, through their white swaddlings, like an awful  
baby.  
Their redness talks to my wound, it corresponds.  
They are subtle: they seem to float, though they weigh me  
down,  
Upsetting me with their sudden tongues and their colour.  
A dozen red lead sinkers round my neck.

*Ariel* (1999 [°1965]:13)

Aan die einde van “Tulips” proe Plath bloed wat in die vers ook die see van die onbewuste suggereer:

And I am aware of my heart: it opens and closes  
Its bowl of red blooms out of sheer love of me.  
The water I taste is warm and salt, like the sea,  
And comes from a country far away as health.

*Ariel* (1999 [°1965]:14)

Blomme figureer sterk in De Lange se gedig “Oor Blomme en Bomme”. In die vers word sy digonderwerpe, van “blomme en stiltes en spieëlings” treffend tot “[b]lomme en stillewes en spieëls” omvorm, totdat hulle uiteindelik deur die engele wat Mefistofeles (die bose) met blomme gebombardeer het, “[b]omme en stillê en skerwe” word. Laasgenoemde transformasie is moontlik ’n digterlike verwysing na Opperman se opstel “Kuns is boos” (*Wiggelstok* 1975 [1959]).

### 6.4.3 Kriptomnesie

In hierdie stadium is dit duidelik dat De Lange en Hambidge ook metapoëties dig. Albei digters gebruik die term “kriptomnesie” in kunsteoretiese verse. Jung (C.W. 1:par. 166-184) se verklaring van dié begrip volg.

Moderne wetenskaplike psigologie onderskei tussen direkte en indirekte geheue. Die direkte en indirekte geheuebeeld deel die gemeenskaplike kenmerk dat albei deur die subjek herken word. Die persoon weet dus dat die beeld nie ’n nuwe skepping is nie. Jung gebruik die woord “inval” (*Einfall*) in verband met kriptomnesie, en in “’n Gedig plagieer die werklikheid” (2002:59) skryf Hambidge van “’n digterlike inval”. Hierdie soort indirekte geheue kom baie algemeen voor by persone wat intuïtief eerder as in logiese volgorde dink. Digters val in laasgenoemde kategorie. “Kriptomnesie” is ’n tegnies-wetenskaplike term wat deur die Franse geskep is en in die literatuur gebruik word. Dit beteken min of meer “versteekte geheue”.

’n Gevoelsgedagtegang (*feeling-toned train of thought*) kan van die bewussyn verdwyn sonder om op te hou bestaan. Wanneer dit weer vanuit die onbewuste te voorskyn kom, is dit slegs die kombinasies wat nuut is, nie die oorspronklike materiaal nie. Laasgenoemde verander skaars of baie stadig en amper onwaarneembaar. Die herverskyning van langvergete indrukke is verklaarbaar in terme van die fisiologie van die brein. Die brein vergeet nooit ’n indruk nie, hoe gering ook al; elke indruk laat sy spoor in die geheue. Bewussyn funksioneer egter met ’n oneindige verlies aan vorige indrukke.

Die herverskyning van ou geheuespore met fotografiese getrouheid is in ’n abnormale geestes-

toestand nie onmoontlik nie. Jung suggereer dat die onbewuste in so 'n geval onder die invloed van 'n argetipe verkeer. Hy stel die onmag van die bewuste teenoor die ontsaglike outomatisme wat vanaf die onbewuste opstu. Slegs hierdie elementale krag besit die vermoë om die oudste en delikaatste spore van iemand se geheue van vergetelheid te ontruk, terwyl hy by sy volle positiewe is.

Wanneer die brein sterf en bewussyn disintegreer terwyl die hersingskors nog 'n rukkie outomaties en sonder koördinasie funksioneer, mag gefragmenteerde herinnerings geproduseer word. Dit geskied ook soms in die geval van kranksinnigheid. By die genie werk dit anders. Vergeleë fragmente word opgehaal om hulle tot 'n nuwe en betekenisvolle struktuur te herbou. In die konteks van hierdie studie sou die woord "genie" moontlik met "digter" vervang kon word. Die psigiese prosesse, waartydens 'n outomatiese skeppende krag vergete herinnerings in redelike groot fragmente met fotografiese getrouheid laat herverskyn, word *kriptomnesie* genoem (Jung C.W. 1:par. 166-184).

In *Wordende naak* skryf De Lange:

#### KRIPTOMNESIE

I

Het ek jou meteens ont-  
hou, of uitgedink?  
Is jy die wakker vont  
sêf, of net 'n krink  
in my natuur  
wat, hoe stipter ek staar,  
hoe dieper ek tuur  
in 'n oogwink  
onkeerbaar weg  
sal slink. 'n skyngeveg  
met die muse  
of skikgodin? Medusa  
dalk? Nee: wat ek so vás  
gehad het, so glas-  
helder, polter blitsig weg.

II

en dan blitsnel  
die wit boom  
teen die swart lug.

sy wit skadu  
ets die nagvlug  
van 'n uil.

laat knal  
die skielike swael  
van 'n geel bokoog.

De Lange (1990:31-32)

Jung beweer dat in die verkenning van die geheime van die psige, dit vroue is wat deur middel van die animus, bestem is om groot hoogtes te bereik. Vir elke een man wat die konstruktiewe tegniek bemeester en iets daarmee bereik, is daar ten minste 'n halfdosyn vroue wat dieselfde bereik het. In die algemeen is die man nie juis op die psige ingestel nie (Martin 1987 [°1955]:89). Wanneer die poësie van Van Wyk Louw, De Lange, Cussons en Hambidge in oënskou geneem word, moet daar aan Jung en Martin gelyk gegee word. Daarom is die titel “Kriptomnesie” van De Lange waarskynlik deur sy gespreksgenoot Joan Hambidge ingegee.

Die aangesprokene van die vers konnoteer die minnaar sowel as die gedig. Die vers “Kriptomnesie” is trouens tussen “Poërotika” en “Male Muse” gesitueer. Die woorde “muse” en “Medusa” wat in De Lange se vers klankmatig verwant en prominent aan die einde van reëls is, het hierop betrekking. Medusa is simbolies van vernietiging (Cirlot 1995 [°1962]:liii) en lei Deel II van die vers in. “Polter” is nie 'n Afrikaanse (of Nederlandse) woord nie. Moontlik wil De Lange met sy neologisme die metafisiese aspek van dig weergee – vergelyk in hierdie verband die woord “poltergeist”.

In Deel II van “Kriptomnesie” gebruik De Lange, soos Cussons in “Jag” (*Die heilige modder* 1988:45), 'n jagbeeld vir die skep van poësie. By De Lange is daar egter 'n bykomende dimensie: die erotiese, soos in Deel I gesuggereer. Die “uil”, voël van donker en die dood, wys terug na Medusa en vooruit na die “knal” en “skielike swael” van die skoot. Maar as “nagvlug” in ag geneem word, slaan “uil” ook op wat Cirlot (1995 [°1962]:247) noem “die son wat benede die horison gesink het en wat die see van donkerte oorsteek”. Laasgenoemde het beslis betrekking op die onbewuste wat die bron van die digkuns is. Cirlot (1995 [°1962]:317) gebruik in verband met swael woorde soos *feelings, imagination, intuition, Great Work [sic]* en *transcendence* wat almal op die poësie betrekking kan hê. Die slotreël bevestig die erotiese in die vers. Volgens Jung (C.W. 8: par. 332) verskyn seksualiteit onder andere as die duiwel self met Dionisiese bokpote. Die voorblad van *Wordende naak* deur Judith Mason is relevant in so 'n vertolking.

Deel II van “Kriptomnesie” is visueel treffend. De Lange deel met Cussons die vermoë, wat

tot 'n groot mate by Louw en Hambidge ontbreek, om sy poësie vir die lesers ook visueel bevredigend te maak.

Hambidge plaas die titel “Gedig tussen aanhalingstekens” uit *Ruggespraak* (2002:46) letterlik tussen aanhalingstekens om die afgeslotenheid van haar liefdesverhouding te illustreer. Die “ons” wat die geliefdes saamvoeg, is egter vir haar ook 'n kwotasie. Aan die slot van haar eerste strofe sê sy:

Jy en ek is 'n ons, 'n gedig tussen aanhalingstekens  
Of iets soos kriptomnesia, die erkenning dat die reëls elders bestaan ...

Die volgende strofe verwys intertekstueel na Eybers:

Dus om vir jou op hierdie oggend van 6 Junie, so om en by 10 oor 10  
Te vertel: ek het jou lief, laat 'n hele web (*sic!*) van beelde roer. (*sic!*)  
Verlaat my op amnesie, op volledige geheueverlies.

Die aanhaling is doelbewus foutief en daarom die invoeging van (*sic!*) twee keer. Eybers sê van die kleuterdogtertjie in “Twee kleuters in Vondelpark”:

Maar sý sien webbe onderwater roer.

*Balans* (1962:64)

Jungiaans kan die reeds genoemde verskil in manlike en vroulike psigiese interesse in hierdie aanhaling raakgesien word. Maar dit terloops. Die slotstrofe van Hambidge se “Gedig tussen aanhalingstekens” lui:

Alle voëls het neste  
jy en ek ook  
(joue en myne)  
maar wanneer wanneer word dit één?

(2000:46)

Die interteks by hierdie strofe is die oudste Nederlandse poëtiese teks wat bewaar gebly het, naamlik “hebban olla vogala nestas hagunnan hinase hic enda thu, wat unbidan we nu” (alle voëls het neste begin behalwe ek en jy, waarop wag ons nou?). Daar is geglo dat hierdie woorde wat uit die twaalfde eeu dateer moontlik 'n *probatio pemmae* is, d.w.s. dat iemand hulle neergeskryf het om sy gansveerpen te toets. Sedert 1931 toe die teks ontdek is, is dit deur digters [ook Afrikaanse digters] as liefdesverklaring gebruik (*Momente in die Nederlandse letterkunde* 1988:19-20). Volgens die hoofredakteur van laasgenoemde werk, J. van der Elst, was Opperman die eerste Afrikaanse digter wat die woorde gebruik het (1988:20). “Na 'n besoek aan die dieretuin” gaan oor twee kraaie wat nesmaak en eindig met die woorde:

net in 'n enkelkamer ek en jy  
van hulle vreugde afgeskei.

*Negester oor Ninevé (1947:1)*

Vir Ernst van Heerden en Johan Myburg is die *probatio pennae* belangrik. Ek haal die eerste en slotvers van Van Heerden se “Heil die leser” aan:

Lees my, lees die gedig van my lewe,  
betas elke woord met die tong –  
rol die heuningwoorde van tand tot kies,  
trek 'n grimas van die gal, die galbitter woorde

[...]

Lees my en slaan my oop by kerslig!  
'n tragies-komiese verhaal  
( 'n perkament of palimpsest?  
deur 'n monnik  
– versigtig-beproewend as *probatio pennae*?)  
“Het al die voëls hul nessies begin ...” –

*Die klop (1961:39)*

Die hele gedig van Myburg volg:

KANTTEKENING VAN 'n MONNIK  
jeanette

getrou transkribeer hy korrek  
elke vokaal op sy plek  
elke konsonant haaks in lyn  
met al die ander pyn-  
lik netjies bang vir ink wat  
kan vloei wat kan klad  
toets hy sy pen hebban  
olla vogala nestas dan  
begin hy ontrou droom  
bo-oor kloostermuur -boom  
na nes dubbelbed kat  
en kind transponeer so 'n glos  
in sy magnificat

*Kontrafak (1994:23)*

“Hebban olla vogala ...” van Gerrit Fourie sluit met die volgende woorde:

Dalk moet ons eers voëlwees goed aanleer  
voor ons neste begin, ek en jy ...

*bokas en ondertoon (1976:18)*

Die derde en slotstrofes is die belangrikste in Daniel Hugo se vers “Monnikekrabbel”:

die digter skud sy vere reg  
sak verleë teen die kussing terug

[...]

*hebban olla vogala nestas  
hagunnen – my lief, my lief*

*Monnikewerk (1995:60)*

Uit Riana Scheepers se lang gedig “Reis” word slegs die negende strofe gesitêer:

In Amsterdam  
vertaal ek: hebben olla vogela [*sic* – D.F.]  
verstaan ek vir die eerste keer  
wat die woorde regtig  
régtig  
beteken

*Met die taal van karmosyn (2001:57)*

Hambidge se sin vir humor tree opnuut in “Gedig tussen aanhalingstekens” na vore. Sy sien haarself in die gedig (spottend) as ’n spinnekop, digterlike skepper van ’n web wat die geliefde in haar “web”, wat in die slotstrofe “nes” word, wil vastrek. En weer eens het Eybers betrekking. Hierdie keer is dit “Sisteem” (*Balans* 1962:5) waarin Eybers die spinnekop as metafoor vir die digter gebruik.

Hambidge stel humoristies in die volgende vers die gedig gelyk aan menslike uitskot:

’n GEDIG PLAGIEER DIE WERKLIKHEID

In Indië word die linkerhand  
gebruik om die afvalskotjies mee op te vang;  
hierom groet of eet mens nooit met hierdie hand.  
Vir ’n gedig hou die digter ook die hand uit  
(biesie biesie bame, vou die handjies same)  
vir ’n digterlike inval. Dit begin met ’n melodie  
soos Frank Sinatra wat kweel in ’n ou skoenwinkel  
“It’s raining pennies from heaven” (dit was gister,  
nietemin) plus die milieu (verskieslik vreemd: Cambridge, Mass.  
met die aanbreek van die ontglippende lente) en ’n getob  
oor presies wát het in T.S. Eliot se melancholiese gemoed  
gebeur met “April is the cruellest month.” Nog is het einde  
niet. Soos daardie kakvangertjie in Indië is die digter  
hier bewus van uitskot. Alvorens die vers lewe kry,  
stol alle liggaamsfunksies. Selfs ’n angsaanval knyp  
aan die keel. Sê nou net die vers is kriptomnesia? Of afgekyk?  
Hoeveel erkenning? Word ’n voetspoor ná die kindergebedjie,  
Frank Sinatra of T.S. Eliot behoef? Is boetedoening nodig  
soos Here vergeef haar, want sy weet nie wat sy uitskyt nie  
en boonop is sy nie meer die mens wat sy was nie.  
Inderdaad soos ’n soort Salomo meen:  
Daar is niks nuuts in die digterlike kryt nie!

*Ruggespraak (2002:59)*

Die “milieu” van die vers wat vir Hambidge “verkieslik vreemd” moet wees, soos “die

aanbreek van die ontglippende lente” in “Cambridge, Mass.” hou verband met die woord “kriptomnesia” in die slotreël en die hoofgedagte van die gedig wat in die volgende woorde geleë is

[...] Sê nou net die vers is kriptomnesia? Of afgekyk?

Hambidge noem hiermee die digter se grootste vrees, naamlik dat die bron van die “herinnering” (die “digterlike inval”) die digter sal ontglip. In die geval van kriptomnesia is laasgenoemde meer as moontlik. Digterlike hardlywigheid is die resultaat van ’n moontlike aanklag van plagiaat deur die leser as gevolg van kriptomnesie by die digter.

#### 6.4.4 Rusland en ostranenie

Die digters se gedeelde belangstelling in kunsteorie is reeds genoem. *Ostranenie* waarna vroeër (vgl. p. 25) verwys is, verskyn dan ook telkens in De Lange en Hambidge se digterlike gepreke.

Omdat die rus Victor Šklovský (gebore 1893) die woord *ostranenie* gemunt het, en die leier van die literêr-teoretiese beweging, genaamd Russiese Formalisme was (Lodge 1994 [°1988]:15), kan aanvaar word dat gedigte van Hambidge en De Lange met heenwysings na Rusland waarskynlik metapoëties is. As illustrasie word die slotstrofes van “Strandhuis” van De Lange aangehaal:

Hy peuter  
deur die huis, neuk  
met hamer en spykers  
'n spieël vas  
teen die muur.

Dit weerkaats die kamer,  
en 'n bed.  
Hy raak versonke weer,  
'n nukkerige Teiresias.  
Op die kortgolf-  
transistor  
raak Radio Moskou  
kort-kort weg

*Wordende naak* (1990:11-12)

Die digter hang die spieël om sy onbewuste te reflekteer sodat hy kan dig, maar vir “digterprofeet” (à la Van Wyk Louw) Teiresias, raak “Radio Moskou / kort-kort weg”. Die implikasie is die verdwyning van die muse ten spyte van die “teenwoordigheid van die onbewuste”. 'n Spieël kom ook voor in “Digter” uit *Vleiswond*. In hierdie vers word digter en gedig een – die digter skryf as 't ware homself. En wanneer die gedig sy hoogtepunt aan die einde bereik,

figureer *ostranenie* weer eens:

DIGTER

Deur die blare  
sien hy hóm  
na wie hy jare  
al verlang:  
die stil gelaat  
in 'n kwik-  
weerkaatsing  
opgevang,  
in kabbeling  
van woorde  
– 'n taalspieël –  
volmaak verwring.

De Lange (1993:47)

Vir Hambidge is *ostranenie* Rusland se belangrikste uitvoerprodukt. Die slotstrofes van “Rooi Vlag” in 'n bundel wat aan De Lange opgedra is, lui:

skryf sal jy skryf  
veelal vanagter taal  
se ystergordyn (om die onbekende  
bekend te maak)

en opnuut *ostranenie*:  
om die nuutgevormde bekende  
vreemdskouend te laat klink  
(prijom as jy wil)

skryf sal jy skryf  
omdat jy nou in Russies weet:  
die vlag wat oor dié fort wapper  
het bepaald niks met dié vlag te make.

*Interne verhuising* (1995:25)

Hambidge dra “Poetic licence” uit *Bitterlemoene* aan De Lange op en sy sluit haar gedig soos volg af:

Ek skakel my geheue  
in hoogste versnelling  
Siberiese yswinde  
waai tussen my en haar  
(dié “geliefde” van my  
'n afdruk van Julie Christie)  
en ek sit met 'n Pasternak-  
verlange en tob:

Sou sy, soos ek en jy,  
'n reël uit 'n gesprek kon om-  
tower? 'n Gewone gebeurtenis  
ervaar as raar? Ja, die

“making strange of things”. Verdomp.  
De Lange, ek weet  
jy sal summier “goël”  
en “ontgogeling” verder kloon.

*Bitterlemoene* (1986:28)

Julie Christie het die rol gespeel van Lara in die film, *Dr. Zhivago*, na die gelyknamige roman van Pasternak. Die vers van Hambidge getitel “*Ostranenie*” (1986:58) ook uit *Bitterlemoene* verwys insgelyks na *Dr. Zhivago*.

“Poetic justice” uit *Interne verhuising* speel hom eweneens in Rusland af (die rooiplein in Moskou om spesifiek te wees). Die verhaal van Rooikappie en die wolf word as metafoor in die vers gebruik. Die digter is die wolf. Die slotreëls lui:

wag die digter moedeloos en roerloos  
dat rooikappie met haar kamera naderkom  
om verder deur dié teenstrydige bos en tekens

te verdwaal.

Hambidge (1995:24)

Die “bos van tekens” konnoteer in hierdie gedig die taal sowel as die onbewuste.

In sy bespreking van die Russiese Formalisme sê David Lodge: “Shklovsky’s crucially important concept of defamiliarization (*ostranenie*, ‘making strange’) is however, essentially structuralist in that it treats literary technique, as Saussure had treated language, as a ‘system of differences’. What startles us into a new way of seeing is a new way of saying, and we can only appreciate the novelty of *that* against what is habitual and expected in any given context” (Lodge 1994 [“1988”]:15).

Laasgenoemde “system of differences” word treffend in die slotstrofe van De Lange se “Wiel” geïllustreer:

WIEL

Oor my kamervloer  
rol die son  
sy bloedlemoen.  
oor die wit papier.  
toe uit die speke  
aparte dinge spring:

Joan skryf ‘n reisrelaas  
op die Trans-Siberiese Ekspres  
stadig met Kerkstraat op

kruip die kanonwa van Verwoerd  
en Bertus gat-oor-kop  
gil orgasmies op 'n plaas  
raak 'n vark onder  
die hamer stil swaerd.

*Wordende naak* (1990:35)

In die kodesistiem van De Lange het die wiel met speke te make met literêre styl. Hy sê byvoorbeeld in “Emily Dickinson” (1986:59) dat haar wêreld “presies, rond met speke [is]”. Die “bloedlemoen” of sonwiel soos dit in “Wiel” verskyn, is ook 'n versinnebeelding van digterlike libido.

In “Vakansiebrief” van De Lange uit *Wordende naak* is daar twee verwysings na Rusland, naamlik “St. Petersburg-sonder-sneeu” en “Wladiwastok”. Die vers wei breedvoerig uit oor Joan Hambidge en haar verse. Soos te verwagte, is ook hierdie vers metapoëties:

#### VAKANSIEBRIEF

Van seekant af  
kom 'n koerant  
ysig aangewai:  
berigte te velde.  
Maar ek bewoon  
'n houthuis  
by die see.  
'n Brief  
van my vriendin  
uit 'St. Petersburg-sonder-sneeu:  
– van die hen-met-spore –  
laat my voel  
hoe ver ek is.  
Sy vertel  
van polemieke,  
van 'n gemeenskaplike vriendin,  
die “vrou-met-bôls”,  
se nuwe boek.  
Glo geskiedenis  
en politiek.  
(U ken haar: sy's skerp,  
sy't beslis oornag  
in die messelaai gelê.)  
Sy's 'n steurvis:  
bundels en verse  
puil uit haar buik,  
die geilste kaviaar.

Ek steek die koerant  
in die vuur.  
My pen oorgehaal  
bo die skryfblok.  
Daar klim nou  
sekerlik  
'n geel son  
bo Wladiwastok  
en in die oggendstilte

luister 'n kind  
hoe sy asem  
rinkelend verys.

*Wordende naak (1990:16-17)*

In die vierde reël van die gedig is daar 'n verwysing na die literêre vader van die sibbes. N.P. van Wyk Louw het 'n bundel essays met die titel “Berigte te velde” geskryf. Die “vriendin” van wie die spreker 'n brief ontvang, is Joan Hambidge. Die “spore” van “die hen-met-spore” sluit aan by die verwysing na “die messelaai”, maar die woord skakel ook met die feit dat Hambidge al 'n groot impak op die Afrikaanse letterkunde gemaak het.

Hambidge tel in “Die kombuis as self” (2002:27) De Lange se messebeeld op en beweer dat haar nuwe geliefde die rede is dat sy “al die vorige messe skerp / mag ophang”. Die woord “skerp” in die reëleindposisie wys daarop dat die spreker steeds “skerp” is, al is die messe “opgehang”. Haar vers begin met die maak van koffie en eindig soortgelyk, maar met tipiese Hambidge-pittigheid:

Net soms, net soms sien  
ek weer die moer wat sak.

*Ruggespraak (2002:27)*

Sy kan dus nóg kwaad word.

Met bewondering beskryf De Lange in “Vakansiebrief” eweneens vir Hambidge as 'n “steurvis” wat die “geilste kaviaar” produseer. Gewis groei Hambidge se verse “welig” (daar is baie van hulle). “Geil” dui egter insgelyks op “vrugbaar”, want De Lange skryf talle verse wat met dié van Hambidge in gesprek tree.

Die “geel son” aan die einde van De Lange se gedig is 'n positiewe beeld wat met die ysige wind aan die begin kontrasteer. Die “kind” van die drie slotreëls is die digter, en in 'n beeld wat Jungiaans die water van die onbewuste oproep, is “sy asem [wat] / rinkelend verys”, die gedig. Per slot van sake is ys bevrore water.

“Aftelrympie” uit *Vleiswond* wemel van Russiese verwysings en intratekstueel verwys die vers terug na “Vakansiebrief”:

iemand sê ingehoue: Jy kan hoor  
hoe jou asem verys                      luister

*De Lange (1993:62)*

#### 6.4.5 Emily Dickinson

De Lange voel hom aangetrokke tot Emily Dickinson en skryf vir haar 'n lykdig:

EMILY DICKINSON (1830-1886)

In die kamer te Amherst, ek.  
Die aand vang my in 'n raam waar-  
uit die laaste lig weggevlieg het.  
Ek maak bymekaar my stapeltjies  
vergetelheid. Skik en lint dit.  
Bêre weg. Ek wat 'n lewe  
sonder voorval lei,  
die liefde net op sig ken,  
met my alleenwees soos 'n migraine.  
My wêreld is presies, rond met speke.  
Ek reis nêrens heen, én oral:  
in hierdie sel ontwar ek  
'n heelal, 'n aardbol; in hierdie sel  
is liefde en dood geesgenote.  
Uiteindelik is seker net dit:  
ék, in dié kamer, voor dié ruit:  
afwerend, alleen, hiér.

*Snel grys fantoom* (1986:59)

Hambidge se bewondering vir Emily Dickinson grens amper aan 'n obsessie. Daar is in *Hartskrif* twee gedigte oor haar, een in *Bitterlemoene*, 'n hele afdeling in *Palinodes* (sewe verse) en een gedig in *Lykdigte*. Die hoofeienskap wat Dickinson en Hambidge deel, word omvat in die slot van "Poetry is a destructive force" uit *Palinodes*:

Ek lewe met 'n drif  
ter wille van dié skrif –  
omrede die durende

koors genaamd poësie.

Hambidge (1987a:14)

Vervolgens word die gedig uit *Bitterlemoene* geplaas:

EMILY DICKINSON

"Because I could not stop for Death  
He kindly stopped for me –"

Stadig onopgemerk onttrek  
die domineesdogter haar aan die sonnige  
dae in Amherst, Massachusetts –  
voor die eerste daglumier –  
skryf sy 'n vers –  
simmetries  
soos haar kamer met bed en stoel –  
net 'n portret  
verbreek die ritme  
van haar pen –  
samehang noodlottig opge-

breek –  
tog woord na woord  
vloei saam tot nuwe beeld

Hambidge (1986:8)

Hambidge sowel as De Lange beklemtoon Dickinson se presiesheid in haar skryfwerk. Vir Hambidge is dit “simmetries” en soos reeds gestel, vir De Lange “rond met speke”. De Lange wys op die paradoks van haar eensame bestaan, haar “alleenwees” op een plek en “’n heelal, ’n aardbol” wat sy “ontwar”. By Hambidge is die teenstelling tussen “samehang noodlottig opge- / breek” om tog “woord na woord” saam te laat vloei tot “nuwe beeld”.

Wanneer Hambidge haar lykdig vir Dickinson soos volg afsluit,

Met my wit rok aan oefen ek vir die naderende omhelsing  
van die lieflik begrypende minnares. O kom, Dood.

*Lykdigte* (2000:16)

word die leser aan De Lange se “Aardlief”, waar die dood as “oerbeminde” gesien word, herinner (*Akwarelle van die dors* 1982:56). In De Lange se “Emily Dickinson (1830-1886)” (vgl. p. 184) is liefde en dood soortgelyke “geesgenote”. Dáárby is die “lieflike begrypende minnares” hierbo ’n intratekstuele verwysing na “die Weë” (die sogenaamde Smal Weg en die Breë Weg) wat reeds met puberteit aan Dickinson bekend sou wees (Hambidge, *Hartskrif* 1985:30). Laasgenoemde kontrasteer met haar latere “lewe sonder voorval” en “die liefde net op sig” in De Lange se gedig. Die dood is ’n *minnares* – (my kursivering – D.F.): Hambidge sien Dickinson as lesbies.

#### 6.4.6 Die Dood

Hambidge sowel as De Lange dig dikwels oor die dood. Twee kwatryne volg:

##### DIE DUBBELGANGER

Grafseker gou loop my horlosie af:  
kyk hoe skraal my skof gemeet aan  
die bonkiger halfleeftyd van koolstof.  
Die dood is die lewe se kloon.

De Lange (1986:42)

##### KWATRYN

vir Lucas Malan

Agter die spore van die tyd  
die gekose, netjiese woord ten spyt  
skuil die versweë hartstog van ’n mens  
wat verlang na sý laaste respyt.

Hambidge (1986:11)

Hambidge se siening in “Kwatryn” verskil van dié in die slotstrofe van “Klein Rondreis”, die vorige gedig in dieselfde bundel. Die hele gedig, wat die titel van Snyman se digbundel dra, word hier geplaas:

### KLEIN RONDREIS

By die dood van Annette Snyman  
vir Henning

Warmte het tydsaam in 'n blom verstil  
ja, selfs die maan het helder geblom  
toe God sy hand verkeerd om draai ...

In jou laaste wintersbrief aan my  
sit jy voor die kaggel  
'n vuur smeul vir oulaas  
:"In liefde en verlange  
Henning stuur ook groete ..."

"As die wit môre breek  
glorie ek een dag mooi  
en breek die maan in my blom.  
As die pers aand kom  
blom die maan  
en kom die mooi dag in my om."

Vir my  
bly dood  
'n morfeem  
kil abstraksie  
soos 'n taalkunde-les.

*Bitterlemoene (1986:10)*

Soos al Hambidge se lykdigte oor digters, is "Klein Rondreis" in die styl van die digter geskryf. Die eerste strofe van Hambidge se vers verwys na die slotreëls van Snyman se gedig "Tulbagh – Kerfees 1969":

Ek slaan my oë op  
waar sal my hulp vandaan kom  
om my mee te weer  
as God grom  
en sy hand  
verkeerdom keer.

*Snyman (1981:53)*

Die derde strofe van Hambidge se "Klein Rondreis" is 'n aanhaling uit "Openbaring (omgekeer)" van Snyman (1981:14).

"Kwatryn" het veel gemeen met De Lange se "Swart Weduwee" wat sprekend van "versweë hartstog" is:

### SWART WEDUWEE

Tussen haar en die wêreld hang  
sy 'n sluier as enigste skans.  
Vandag kom hy terug, splinternuut.  
Vandag verwag sy bruid hom  
met 'n ruiker en ringetjie goud  
wat hulle grondig verbind.

So lank al is sy hom te wagte,  
sy het afgeleer om twee te dans.

Vandag ontvang sy hom soos die aarde.  
Vandag groet sy hom vir die eerste  
en laaste keer: die strak saluut van hout.  
Vandag is sy ryker aan alles  
waaraan sy armer is: kluit en blom  
die dood is 'n geiler bruidegom.

*Snel gryns fantoom* (1986:13)

Hambidge se verse oor die “dood” is meereendeels oor die dood van ’n liefdesverhouding. In “Black Widow” is haar gewese geliefde die spinnekop wat sy aanspreek:

Die effek van jou gif verlam  
reeds die sinne of soeke na sin.  
Dog deur die ektoplasma  
word dié vers opgeroep en uitgeskuim  
in klare beelde.

*Donker labirint* (1989a:38)

Die skryf van poësie is vir haar ’n teenmiddel vir verlies. Al beweer sy in die vorige strofe “lewe sirkel laatnag onverpoos / in ’n visbak” het sy geen doodsdrijf soos De Lange nie. “Come lovely and soothing death” uit *Donker labirint* (1989a:55) gaan eweneens oor die dood van ’n liefdesverhouding. Sy som haar lewens- of doodshouding só op:

#### TOTEM

My verse – klein totems –  
bewaak my teen ’n vernietigende einde:  
Hoeveel male sonder tel,  
meld die dood hom aan?  
Die vrees, ’n lewe nie uit-geleef,  
word in dié Danteske hel  
sirkel vir sirkel alleen beleef.

*Donker labirint* (1989a:68)

In “Selfs die dood” uit *Bitterlemoene* (1986:44) is Hambidge se metafoor vir die dood, in haar geval, ’n onwillige, tweede geboorte. In teenstelling sluit De Lange “Impasse” af met die woorde:

Tot satvordens toe versadig van lewe  
wag ek die dood af. Doodverveeld.

*Snel gryns fantoom* (1986:40)

Eweneens verwoord De Lange sy doodsdrijf in “Nag bloei uit die oë van diere”. Die slotvers lui:

Dood leef nou in al my kliere  
en my hulpelose hande  
word opgevreet deur swart miere.  
Nag bloei uit die oë van diere

*Akwarelle van die dors* (1982:14)

Simbolies gesproke is “miere” ongunstig. Hulle versinnebeeld die beuselagtigheid van alle lewende dinge (Cirlot 1995 [°1962]:14). Hiermee kan Hambidge se sensuele “blinde lyflikheid” in “Selfs die dood” (1986:44) gekontrasteer word. In “Seepunt” verwoord De Lange sy doodsdrif so:

Hoe onverskillig is die see, hoe agteloos  
vat en breek hy soos dryfhout dit wat lewe,  
hoe mooi sy broodnodige vernielsug vir my  
wat strandlangs hoog en droog treiter-stap  
en die vlerk van dood in my dra soos ’n ebgety.

*Waterwoestyn* (1984:33)

“Nagwandeling” is ’n wandeling deur die onbewuste. Die gedig word soos volg afgesluit:

Hierdie aandland waarna ek dors  
skroei nog ’n wit savanne oop in my.

De Lange (1984:34)

Ten spyte van haar depressie, fokus Hambidge in haar “Nagwandeling” op die lewe in plaas van die “aandland” wat die dood suggereer:

#### NAGWANDELING

In die klankdigte kamer  
van ’n droom sien ek gate  
in die lug (vir my sal die son  
nooit weer skyn) opeens  
in ’n spieël nadoods myself  
(gesien) die dood se vrees:  
’n lewe verkeerd geoes.

*Gesteelde appels* (1989c:17)

Hambidge is eweneens opstandig teenoor die dood in “Wat is die dood”. Sy stenig moontlik haar taal wat in haar seerkry (in die woord “gewond” geleë) nie vir haar kan troos nie, deur met “Slaap” van D.F. Malherbe in gesprek te tree. Al twee verse word geplaas:

#### SLAAP

Wat is die slaap ’n wondersoete ding!  
Sag op haar blou oë daal die vaak  
soos maneskyn diep waterkuile raak  
om daar te droom in silwer skemering.  
Vir laas beef oor haar lippe ’n fluistering:

Wat is die dood ’n wondersoete ding  
om af te drink met syndols na die wyn  
sag op my bruine oë daal die vaak

só stenig ek  
my dooie troostelose taal  
en ek loop verwond, verwickeld voort

“Nag Pappie”. Ek merk hoe langsaam hy genaak,  
wat drome soet tot werklikhede maak:  
in vaderarms rus my lieweling.  
Sluit so my oë, God, wanneer vir my  
u Engel wenk ter laaste, lange rus  
en ek van wilde woeling hier moet skei;  
dat my dan stille drome huis toe sus  
en sterke Hand deur duisternisse lei.  
Sluit so my oë, God, as ek gaan rus.

Malherbe (1954:49)

o wat is die dood 'n wondersoete dinge  
proe dan galbitter in my blasfemiese Mond  
die dood die ding  
die dooie ding

Hambidge (1985:35)

Hambidge se vers is ook parodies van aard. Dit is gemik op die “dooie troostelose taal” van “die dooie ding” wat Malherbe se gedig is.

De Lange se bemoeienis met die dood ken geen einde nie. Hy verbind selfs dood en skoonheid in “Graaff se Poel II” en 'n mens vermoed dat “skoonheid” ook die gedig insluit:

En dan in die fel sonlig uit te stap  
verlig dat dood en skoonheid só saam kan leef  
waar die kwesbares agter die wit muur lê,  
elk met sy eie visie van die hel.

*Vleiswond* (1993:84)

Afdeling VII van sy bundel *Wordende naak* en afdeling V (“Panasee”) van *Wat sag is vergaan* is aan die dood gewy. En soos Hambidge skryf hy etlike lykdigte. Hambidge produseer selfs 'n bundel met die titel *Lykdigte*. 'n Toepaslike vraag aan hulle sou wees:

En waarom wil hy pal  
'n nekropolis binneval?

De Lange (1990:5)

Hambidge verskaf self die antwoord in “R.I.P.”:

In-uit, in-uit, in-uit, in-uit.  
Jy is dood maar bestaan  
onverstoord en ongeskonde in dié vers.  
Môre gaan ek jou weer opgrawe.

*Kriptonemie* (1989b:30)

#### 6.4.7 James Dean en Marilyn Monroe

Die sibbes skryf albei verse oor gestorwe skrywers. Behalwe Emily Dickinson, dig die sibbes ook byvoorbeeld oor Ernst van Heerden, Louis Leipoldt en Eugène Marais. Ikone van die silwerdoek, soos James Dean en Marilyn Monroe, verskaf ook vir hulle materiaal vir poësie.

“II James Dean: Foto in blou” uit *Hartskrif* (1985:14) van Hambidge is opgedra aan T.T. Cloete na aanleiding van sy “Marilyn Monroe foto in blou” (*Angelliera* 1980:22). Cloete skryf ’n erotiese gedig oor ’n erotiese foto. Slegs Dean se “sinnelike mond”, die kleur van die foto en miskien die “wrewelige knop” sluit aan by Cloete se gedig. Die vers getuig verder van pyn, rebelsheid, stroefheid, weerloosheid, verveeldheid en veral vermoedheid wat die digter weer in die slotstrofe herhaal. In die derde strofe word “die sinnelike mond” van vroeër “die moeë mond”. Hollywood se “skietbevel” wat “vereers uitspattige, uitlokkende / uitdagende gedrag” in die voorlaaste strofe verbied, word reeds met “gefusilleer” in die eerste reël van die gedig gesuggereer. Die vers sluit af met die verbode gedrag, d.w.s. die motorongeluk weens spoed, waarin James Dean sy lewe verloor het:

Maar later in die silwerblou Porsche  
– die drang te groot, die tyd te min –  
weet jy (’n vlugsekonde te laat)  
die rus is helaas  
nie elders

*Hartskrif* (1985:14)

Die twee slotreëls van “James Dean: Foto in blou” roep “Repos Ailleurs” (die rus is elders), ook van Hambidge (1986:16), op. Die gedig bied ’n oorsig oor die lewe van Marilyn Monroe. Die titel, ingegee deur ’n vers van Totius (1939:32), sowel as die reël “die wêreld is ons woning nie” ook van Totius (1959:32), onderstreep Monroe se ongelukkige bestaan op aarde. Omdat daar steeds gegis word oor die omstandighede rondom Monroe se dood, sluit Hambidge haar ingetoë simpatieke vers wat, anders as dié van Cloete, sonder enige tekens van seksuele eksploitasie is, soos volg af:

daar blyk geen stilte  
te wees  
in ’n bottel barbiturate  
of ’n flesvol as

*Bitterlemoene* (1986:17)

Inderdaad, wat Monroe betref, is die rus “elders”, nie in haar dood nie.

De Lange se vroeë vers oor Monroe vra geen verduideliking nie:

MARILYN MONROE ONDERWEG

Marilyn Monroe-mond.  
*close-up*,  
op ’n groot advertensiebord  
langs die snelweg.

Ek stuur my  
reg in die glimlag in:  
wit tandepasta skiet  
tussen die ontblote lippe deur.

*Akwarelle van die dors* (1982:45)

Al wat noemenswaardig is, is miskien die woordspeling op “onderweg”, dat Close-up tandepasta geadverteer word en dat “wit tandepasta” moontlik semen denoteer.

Ernesto Cardinal se vers “Gebed vir Marilyn Monroe” wat deur De Lange (*Nagsweet* 1991:16-18) vertaal is, is ewe medelydend as “Repos Aillures” van Hambidge. Die reëls

[d]ie ster is lankal dood  
maar sy flikker nog in donker teaters[.]

De Lange (1991:17)

herinner aan die slotreëls van De Lange se gedig “Dood van James Dean (1931-1955)”:

en “crazy mixed-up kids” op soek  
na die droom staar steeds na die wrak  
op die flikkerende silwerdoek.

*Snel gryps fantoom* (1986:60)

Hierdie gedig is die titelvers van die bundel, want Dean het in ’n vinnige *silver phantom* verongeluk. Hierdie gedig toon ’n essensiële verskil in die werk van die literêre broer en suster. Die dood van James Dean word in elke afgryslieke, bloederige besonderheid deur De Lange beskrywe. Ook in hierdie gedig oortree De Lange wat Joan Hambidge “die estetiese voorskrifte en implisiete morele kodes van die digkuns” noem (Hambidge 2003:10).

De Lange se ander gedig oor Dean oor dieselfde onderwerp, “James Byron Dean”, is net soos die een van Hambidge wat reeds bespreek is, op ’n foto gebaseer. Die indrukwekkendste reëls is aan die einde en vorm ’n skerp kontras met die “vinnige dood” van Dean:

Om só (na hom) te kyk, is om vinnig te leef,  
bewus van die skedel wat in jou kreun.

*Nagsweet* (1991:19)

Dean se dood maak die digter (en leser) bewus van hul eie dood wat moontlik reeds vooruitbepaal is.

Ten slotte kontrasteer “Marilyn Monroe: foto in rou” van Hambidge met Cloete se “Marilyn Monroe foto in blou”. Hambidge beweer dat sy die gedig nie óór Monroe nie, maar vir haar geskryf het. Sy sien vir Monroe in hierdie foto as “tot die-einde-toe- / moeg”, en reeds

dromend van die dood. Die agtste strofe is die spil waarom die twaalfstrofige vers draai:

jou kop skalks weg áfgedraai  
jou hand voor jou mond  
asof jy stil waarsku: ek word nie meer gebruik

*Hartskrif* (1985:16)

Lucas Malan fokus op die seksualiteit van Monroe in “Lonely lady” (1985:30), totdat hy aan die einde van die gedig onderskei tussen Marilyn en Norma Jean (haar regte naam):

Norma Jean  
wat bleek en bang  
pleit om haar wond

Malan (1985:30)

#### 6.4.8 Calvin Klein

Hambidge en De Lange skryf elkeen ’n gedig oor ’n advertensiefoto vir die Calvin Klein modehuis. In hierdie geval word mansonderbroeke geadverteer. Ofskoon hulle feitlik presies dieselfde mening huldig, skryf elkeen in sy eie styl. Volgens Hambidge was die model op die advertensiefoto, wat hoog bo Times Square in New York gepryk het, die aantreklike Olimpiese paalspringer Tom Hintnaus (persoonlike mededeling, Maart 2003). Toe die model “verdwyn” het, het gerugte ontstaan dat hy Vigs het. Op hierdie wyse het die foto ’n mitiese aspek verkry. Die betrokke gedigte volg:

GULLIVER  
na die advertensie-foto van Calvin Klein

Klein bespotter van die dood  
bykans wêreldkampioen in paalspring  
bely: “I love the feeling of being up  
in the air” en “Maybe I was supposed to be a bird”  
sou my gedig goed pas  
as die gerug oor VIGS  
waar was:

*Homme fatal*  
’n Goue songod seun  
reus oor ’n Griekse suil  
dis Santorini dié  
droom toe-oog oor die soet  
begeertes van ’n steeg  
– ’n brandgloed van herinnering –  
sorgelose seks, vinnige motors  
sy penis geborge in spierwit “scants”.

Reeds in die perfekte foto  
(kyk, selfs die naeltjie in ’n driehoek)  
die skadu van die dood:

CALVIN KLEIN  
vir Hannes

Volmaak en tydloos  
die blok blou lug  
– mediterreens blou –  
die bolyf en bene  
bruin teen die wit  
van ’n suil die kort-  
geknipte donker hare  
die skoon nek agter-  
oor gekantel  
die sagte onderbroek  
stralend wit  
die vingerpunte  
ligweg op bobene  
van warm marmer  
opgerig hoog bo  
die ronkende verkeer  
van Times Square –

om die waarheid te sê  
nog méér volmaak as dit  
is die fyn litteken

'n bykans verskanste blindedermermerk  
versteur die orde; 'n voorspel  
tot die stom slot  
wanneer en foto en model verdwyn.

Hambidge (1986:15)

regs onderkant sy naeltjie  
in die kwesbare nerf  
: reeds dáár  
begin hy stadig sterf

De Lange (1991:20)

Hambidge se titel “Gulliver” is ingegee deur die naam van die reus in Jonathan Swift se roman *Gulliver's travels*. Die titel verwys na die grootte van die advertensiefoto. Hambidge gebruik ook die woord “reus” in haar tweede strofe as skakel met haar titel. Boonop is die titel stellig 'n ironiese inspelings op die mode-ontwerper se van.

Vanaf haar tweede strofe is Hambidge se fokus op die model wat Klein se 'spierwit “scants”’ adverteer. In De Lange se vers word die onderbroek as “stralend wit” beskrywe. In Cussons se oeuvre is die woord “stralend” 'n gunsteling. De Lange gebruik dit om aan te sluit by “bo-bene / van *warm marmor*” [my kursivering – D.F.]; laasgenoemde 'n direkte ontlening aan Cussons se “Verlief in Venesië” in *Verf en vlam* (1978b:34). De Lange se interteks spreek van sy homoerotiese bewondering vir, en miskien verliefdheid, op die model. Hambidge sien insgelyks die model as homoseksueel. Vergelyk byvoorbeeld:

droom toe-oog oor die soet  
begeertes van 'n steeg  
– 'n brandgloed van herinnering –  
sorgelose seks [...]

“Sorgelose seks” word moontlik as beklemtoning van “die gerug oor VIGS” van vroeër gebruik.

Vir Hambidge is die agtergrond van die foto Santorini, 'n dorp wat op die Griekse eiland Thira geleë is. Die model is dus gepas 'n Griekse god: “'n Goue songod seun / [...] oor 'n Griekse suil”. Die suil figureer eweneens in De Lange se vers. Hy beskryf egter die agtergrond slegs as “die blok blou lug / – mediterreens blou –”. Hambidge noem die model 'n man van die noodlot (*homme fatal*), omdat sy defek (die blindedermermerk) op “die perfekte foto” die orde “versteur” en sy dood “voorspel”. Die derde reël van die slotvers: “[D]ie skadu van die dood” is reeds 'n voorafskaduwing van die “stom slot” van Hambidge se vers. De Lange noem die foto “Volmaak en tydloos” en vir hom is die model se litteken “nog méér volmaak as dit”, al is dit die plek waar hy stadig begin sterf.

Weens ooreenkomste in hulle werk en dieselfde invloede wat op albei digters ingewerk het, kan dit onomwonde gestel word dat Johann de Lange en Joan Hambidge literêre sibbes is.

## 7. DIE UITGEBREIDE FAMILIE

Die literêre “familie” van De Lange strek wyd. Die invloed van enkele “familieledes” op die werk van De Lange sal vervolgens in oënskou geneem word.

### 7.1 Ingrid Jonker

Daar is reeds na Ingrid Jonker se invloed op De Lange verwys. Die eerste motto van *Waterwoestyn* (1984) is ’n aanhaling uit “Ek wil nie meer besoek ontvang nie” van Jonker in *Rook en oker* (1963:29). In die gedig word “gewone” mense teenoor die kunstenaar gestel. En die motto “die mense wat leef by die see soos in die Sahara” verwys na mense wat nie van hul onbewustes kennis neem nie.

In dieselfde bundel van De Lange verskyn die gedig “Ontvlugting” (1984:12) wat die titel dra van ’n gelyknamige gedig van Jonker. Dié gedig van Jonker is ook die programgedig in haar bundel *Ontvlugting* (1956:5). De Lange se vers gaan, soos te verwagte, oor die lewe en werk van Jonker en die slotreëls van die onderskeie gedigte is merkwaardig eenders:

Ek is die seevoël wat verhongerd daal  
en dooie nagte opdis as ’n maal

Die god wat jou geskep het uit die wind  
sodat my smart in jou volmaaktheid vind:

My lyk lê uitgespoel in wier en gras  
en al die plekke waar ons eenmaal was.

Jonker (1956:5)

Voordat jy finaal ondergegaan het,  
slaapswaar en vir ewig jonk,  
het die water en die wind saamgesweer  
en jou skraal skouers  
twee meeuwit vlerke vir die vlug  
uit hierdie Valkenburg gegee.

De Lange (1984:12)

Waar Ingrid Jonker se vers met ’n verwysing na Valkenburg [’n hospitaal vir sielsiekies in Kaapstad] begin, eindig De Lange se gedig daarmee. Die “jou” in die tweede aangehaalde strofe van Jonker sinspeel moontlik op die gedig sowel as ’n geliefde persoon.

De Lange skryf ook vir Jonker ’n huldigingsvers: “Ingrid Jonker 1933-1965” (*Wordende naak* 1990:64-65) wat op die ballade “Who killed Cock Robin” gebaseer is. Volgens Kannemeyer (1990) sluit hierdie vers van De Lange insgelyks aan by “Wie’t mossie doodgemaak” van Opperman. Die volle titel van die gedig is “’n Mirakelspel: Wie’t Mossie Doodgemaak?” (Opperman 1979:100). Die voorlaaste strofe van De Lange se huldigingsvers vir Jonker is ’n

siniese verwysing na al die Afrikaanse digters wat deur Jonker beïnvloed is:

Wie sal haar bloed trek?  
Ek, sê die skrywer,  
uit hebsug en naywer  
sal ek haar bloed trek.

(1990:65)

Jonker se treffende liefdesgedig “Ek herhaal jou” uit *Rook en oker* (1963:6) vind weerklank in twee verse van De Lange.

#### EK HERHAAL JOU

Ek herhaal jou  
sonder begin of einde  
herhaal ek jou liggaam  
Die dag het 'n smal skadu  
en die nag geel kruise  
die landskap is sonder aansien  
en die mense 'n ry kerse  
terwyl ek jou herhaal  
met my borste  
wat die holtes van jou hande namaak

Jonker (1963:6)

De Lange neem een woord “landskap” uit Jonker se gedig en skep sy eie weergawe:

#### LANDSKAP

Jou oë weerkaats my  
soos 'n poel die vlug  
van voëls weerkaats.

Jou mond is my eggo  
soos 'n krans die eggo  
van elke geluid is.

Jou hande skep my  
soos die drup van water  
'n stalagmiet skep.

Jou lyf is my begeerte  
soos 'n sterk boom  
'n houtkapper se begeerte is.

De Lange (1984:43)

En De Lange sluit “Nabootsings van die liefde” uit *Snel gryns fantoom* af met die woorde:

Jy wat ek die liefste het,  
boots net my liefde na.

De Lange (1986:39)

Moontlik het Hambidge ook Jonker se “Ek herhaal jou” in gedagte gehad toe sy die volgende

reëls in “Voor jou staan ek weerloos” geskryf het:

[...] Dis bykans of elke woord en gebaar  
ons liefde herhaal, herhaal, herhaal.

*Ruggespraak* (2002:20)

“Algemeene Handelaar” van Van Heerden is eweneens ’n soort liefdesgedig. Die digter kyk in die spieël en die beeld wat weerkaats word, is dié van sy vader:

en ek my wenkbroue streef soos hy  
en my neussnawel syne herhaal  
en my oë nadenkend word soos syne  
en my mond  
’n bekende pyn-trek kry.

*Tyd van verhuising* (1978 [°1975]:16)

De Lange wysig Jonker se gedig “Met hulle is ek” uit *Kantelson* (1966:41) om by sy seksuele oriëntasie aan te pas. Die enigste verskil tussen die aanvangsreëls van die twee gedigte is dat twee reëls omgeruil word. De Lange se “Met hulle is ek” begin so:

met hulle is ek  
wat die individu misbruik  
omdat seks nie tel nie

De Lange (1995:55)

En Jonker se gedig begin met die woorde soos volg gerangskik:

Met hulle is ek  
wat seks misbruik  
omdat die individu nie tel nie

Jonker (1966:41)

Jonker se pessimistiese uitkyk op die lewe wat met haar selfmoord beëindig is, word in die skrynende slotwoorde van haar vers saamgevat:

en vergeet asseblief  
van geregtigheid      dit bestaan nie  
van broederskap      dis bedrog  
van liefde      dit het geen reg nie

Januarie 1965

Jonker (1966:41)

Na ’n gebroke verhouding haal De Lange aan uit Ingrid Jonker se “Bitterbessie dagbreek” (*Rook en oker* 1963:47):

“’n Spieël het gebreek  
tussen my en hom”.

De Lange (1991:57)

## 7.2 Ina Rousseau

Johann de Lange skryf in *Vleiswond* twee gedigte vir Ina Rousseau. Albei is geestige, gevatte verse wat by haar diereverse inskakel en sy toegeneentheid teenoor haar verwoord. Die aanvang, middel en einde van “Kat” word aangehaal:

Die digter tel my kat op  
sy aai hom, paai hom;  
sy maak van hom ’n gedig:  
[...]  
Hy kry terstond ’n naam:  
“Gunar Johannsen”  
(Johann s’n, sien?)  
[...]  
en hy sis ’n geluid  
soos papier wat skeur.

De Lange (1993:36)

Die implikasie is dat die kat (en die gedig) aan De Lange behoort. Soos “Kat”, is “Krokodil” (1993:41-42) sterk visueel. Die gedig dra ’n verwysing na Rousseau se vers “Maraboe” uit *Kwiksihwersirkel* (1978:42), maar eindig waar die krokodil ’n handsak word:

opgesnipper  
en uitgeknip  
gepoleer gepatroon  
en fyn gestik  
word hy iets ligs  
oor ’n vroulike  
skouer geglip  
maak hy oop  
en toe  
om allerlei  
kleinighede te sluk.

De Lange (1993:42)

“Ars Poetica” in *Wordende naak* van De Lange is ingegee deur Rousseau se ewe metapoëtiese “Winterboom” uit *Grotwater*:

### WINTERBOOM

Watter digter se gedagtes  
staan hier donkerrooi op wit  
teen dun papier  
in draakbloed afgedruk?

### ARS POETICA

Die voëlbak skrik  
hom uit sy wit  
oorwintering los.  
sy ysskots krimp tot iris.

– By watter verruklike skrik  
begin dié artefak?  
Watter narrige nuk?  
Watter amok? Watter wrak?  
Watter wak  
in dik ys? Watter wit  
verwringende geluk?

Rousseau (1989:42)

Ysbreker son dryf sy wig  
in die donker wak, die bloed-  
lemoen kleur diep  
onder mis van 'n katarak.

Gletsers elders kruip  
oor groen dekades,  
kontinente skuifel nader,  
'n rif kraak onder 'n woud:

feilbaar seismograaf 'n vers  
die hart se San Andreas-fout.

De Lange (1990:29)

Die woorde “donkerrooi” en “draakbloed” in Rousseau se vers verwys moontlik na die sogenaamde gewelddadigheid van die poëtiese bedryf. Die “artefak” is die gedig, en die digter verbeeld daarby alle moontlike oorspronge van 'n gedig. Soos reeds genoem, word ys as die skeidslyn tussen bewuste en onbewuste gedefinieer (Cirlot 1995 [1962]:156). Dit is dan by die “wak” (dun plek in die ys) waar die onbewuste na bo deurbreek, wat volgens Jung noodsaaklik is vir die skep van kuns. “[V]erwringende geluk” suggereer die eindproduk, en “verwringende” dui op die proses van vervreemding (ostranenie) wat die “inspirasie” of “inval” vereis voordat die gedig vervolmaak is. Die “draakbloed” van Rousseau se gedig word met die son versny om by De Lange “bloedlemoen” te word. Moontlik het hierdie woord sy oorsprong in Ingrid Jonker se treffende reëls in “As jy weer skryf”:

Ek wat my bloed vermeng het met die bloed van  
Die son saans in Lissabon

*Kantelson (1966:29)*

Die woorde “iris”, “wak” en “katarak” in De Lange se “Ars Poetica” is verwant. “Iris” en “katarak” dui albei op die visualiteit kenmerkend van De Lange se poësie. Volgens die Nederlandse woordeboek denoteer die woord “wak” ook 'n newelagtigheid, en daarom is daar 'n direkte koppeling met die woord “katarak”. De Lange verwoord, soos Rousseau, die stadia wat die gedig loop voordat dit volwaardig poësie word. Die woord “woud” is weer eens 'n metafoor vir die onbewuste. Die rif wat moet kraak, voordat 'n deurbraak na die onbewuste gemaak word, kan lank neem – “dekades”, beweer De Lange. Hy sien derhalwe die hele verloop in kosmiese terme. Die “dekades” is groen, omdat hulle lewegewend (aan die digkuns) is. In sy treffende slotstrofe verwoord De Lange een van die hoofeienskappe van sy eie poësie.

Die Adam-en-Eva-mite is onderliggend aan die volgende twee gedigte wat 'n titel deel:

S

Tussen beweginglose leliestingels  
meteens die slang; en blomkroone  
verskrompel tot gryserige spatsels  
skaars sigbaar in die middagson.  
Hy slinger langsaam sy liggaam  
in die rigting van my verontrusting  
en bestaan my met sy kwaadgesinde  
ooglidlose knopiesoë.  
Dan sis hy. En soos hy opgewonde  
een derde van sy lengte  
omhoogruk en tot twee boë buig.  
parafeer hy die agtergrond  
met die voorletter van Sonde.

Rousseau (1978:46)

S

Die kind vra en ek gaan pluk  
die appel waar hy hang.  
Onder my mes draai die skil:  
eers oureool, dan slang.

De Lange (1990:53)

Die vers van Rousseau is nie verwickeld nie. Die reinheid van lelies word met die slang, wat die “Sonde” versinnebeeld, gekontrasteer. Die kiemsel van De Lange se ingewikkelder gedig is egter geleë in dié van Rousseau.

“Die kind” waarmee De Lange se vers ’n aanvang neem, stel reeds toekomstige ontwikkeling in die vooruitsig. Dit is volgens Jung en Kerényi (s.a. 115) ’n verenigende simbool wat teenoorgesteldes byeenbring. Wat Cirlot (1995 [°1962]:14) van die appel sê, is interessant. Weens die vorm daarvan, kan die appel totaliteit simboliseer. Die waarskuwing van God om nie die verbode vrug te eet nie was eintlik ’n vermaning teen die verheerliking van materialistiese begeerte. Die intellek, die dors na kennis, is daarenteen ’n intermediêre sone tussen aardse begeerte en suiwer spiritualiteit, volgens Cirlot. Laasgenoemde is dan die tema van “S” van De Lange. Die skil van die appel wat die sigma in ’n vertikale posisie namaak, is, volgens Cirlot (1995 [°1962]:296), ’n voorstelling van ’n stroompie wat teen die berg afkronkel. Op hierdie wyse word die sigma simbool van die as (*axis*) van die berg-vallei. Die “oureool”, wat heilighheid vir Christene denoteer, is eweneens simbolies van die mistieke aspek van intellektuele energie. Die slang het vir Martin (1987:109) ambivalente betekenis; dit verwys onder meer na die chtoniese in die menslike onbewuste. Jung weer verwys na die slang as alchemistiese simbool van psigiese transformasie (C.W. 5:par. 149 fig.6). Laasgenoemde sluit dus aan by “die kind” in De Lange se gedig. De Lange se byeenbring van oureool en slang deur middel van die sigma, is ’n treffende metafoor vir wat Jung die *hierosgamus*<sup>1</sup> (sakramentele huwelik of *chymical marriage*) noem – die samevoeging van teenoorgesteldes, versoening van

<sup>1</sup> Jung wissel sy spelling van hierdie woord – hy skryf soms *hieros gamus*.

verdeeltes, en in hierdie geval, die vereniging van die geestelike met die aardse.

“Promenadekonsert” van De Lange word aan Ina Rousseau opgedra. Rousseau verbind dikwels musiek- en voëlbeelde in haar poësie. “Die plaag” (1978:40), “Die smid” (1980:21), “Kandidaat” (1980:33) en “’n Stil oggend” (1989:17) dien almal as intertekste by De Lange se gedig. “Die eksperiment” (1980:20) het egter die duidelikste invloed op De Lange by die skep van “Promenadekonsert”:

#### DIE EKSPERIMENT

Vyf voëls wat adret  
op die pruimtakke sit,  
smyt skielik hul klanke  
saam in ’n hoop  
en begin vir die pret  
die wilde potpourri  
note te rangskik,  
eers tot ’n klarinet-  
en dan tot ’n  
piccolo-kwintet.

*Heuningsteen (1980:20)*

#### PROMENADEKONSERT

vir Ina Rousseau

veertien meeuë op ’n kalkwit muur  
veertien meeuë oor die middaguur  
maak ’n sonnet: grys en wit  
veertien keer grys en git

in die son en wind skik hulle vere  
in die wind en son gaan hul tekere  
veertien woorde geryg in ’n rei  
veertien akkoorde het stry gekry

ses van die veertien muiet en soek skoor  
agt kakel skril in ’n a capella-koor  
fraseur heel adret nietemin dissonant

die revue op die muur steier riskant  
agt uit die veertien gaan op in musiek  
ses vind hul métier in straatpolemieë

*Wat sag is vergaan (1995:21)*

“Die eksperiment” sowel as “Promenadekonsert” gaan oor die skeppingsproses. In De Lange se vers is dit nie slegs die skep van musiek wat ter sprake is nie, maar ook die poësie, by name die sonnet. Voël-, musiek- en konsertbeelde word in albei verse vermeng, en die argaïese woord “adret” word deur beide Rousseau en De Lange gebruik. De Lange vervang Rousseau se “vyf voëls” met die minder welluidende “veertien meeuë”, om die aantal reëls van ’n sonnet

te verbeeld. Die meeuie roep die lawaai van die spreekus in “Die plaag” van Rousseau op. Terwyl Rousseau se voëls besluit om “hul klanke / saam in ’n hoop” te smyt, heers daar groot onenigheid tussen die meeus – hulle “het stry gekry” en soek skoor. In teenstelling suggereer die woord “rangskik” in Rousseau se vers orde.

Die verdeling van die meeuie in groepe van agt en ses wys op die verdeling van die Petrarkaanse sonnet. Die “stry[d]” in reël agt dui ondermeer op die verskillende funksies van die oktaaf en die sekstet en die gevolglike tradisionele spanning in die sonnet.

### 7.3 Ernst van Heerden

De Lange se lykdig vir Ernst van Heerden in *Snel gryps fantoom* (1986:63) wat voor die dood van Van Heerden geskryf is, bevat talle verwysings na van sy gedigte, bundels, en sy lewe. Ernst van Heerden is as ’t ware De Lange se tweede literêre vader. Veral spreek De Lange met hierdie vers sy verering vir Van Heerden uit. Dieselfde geld vir sy afskeidsvers “Ernst van Heerden (1916-1997) voorlaaste besoek” (2000:177-178). Hierdie gedig met sy slotverwysing na “Die Gewigopteller” van Van Heerden word in 2003 elektronies op LitNet-webtuiste herhaal (De Lange:2003):

ERNST VAN HEERDEN (1916-1997)  
voorlaaste besoek

Selfs net gaan  
sit word  
’n kragtoer  
op sigself:

om die bo-  
lyf te hys  
van rol-  
na leun-  
stoel,  
te laat  
sak, weer  
op te lig  
om ’n kussing  
reg te skuif.

Ek kyk sy-  
delings na  
die ver-  
kapte onder-  
lyf rou  
teen die growwe  
tyk (geluk-  
kig is daar-  
die wond

taai vlegsel van die torso  
is koeëlvlas

De Lange (1990:5)

Esterhuizen dra ook 'n vers wat hy "Fusillade" (1986:21) noem, aan De Lange op. Die gedig begin met die woorde "Die langnagvuur vermink die oë van diere", en eindig "Die langnagvuur neem dooierus".

Die bron van "Nag" van De Lange is stellig "Luna" van Van Heerden.

LUNA

Gehulste mummie is die papie  
van die maanmot,  
puntig met sy naelstring  
aan die moederstruik geheg.

Maar in die nanagwassing  
van die oerplaneet  
is laserstrale reeds op hom gerig.

en word sy trekkings spasties,  
aanhoudend en uitdwingend,  
tot splyting én bevryding reeds gedoem.

As meelbestuifde vlerke bewend  
hul Pierrotverdriet ontvou,

word 'n ander asem  
in die klein nokturne ingeblaas  
en kan sy grensbestaan begin.

*Kanse op 'n wrak (1982:58)*

NAG

Die nag gaan dood 'n maanmot:  
in die sagte oggend sal jy net  
die silwer van sy vlerke sien,  
skedel-oog op elke vlerk:  
skadu-kolle onder elke berk,  
groeierende swart pit van die son.

*Snel gryns fantoom (1986:28)*

In "Luna", wat maan beteken, word daar op die papie en die maanmot gefokus. Die papie word in die eerste strofe beskrywe. Wanneer dit ligter word, begin die verandering intree (strofe twee). In strofe drie bars die papie oop en word die mot bevry. "[M]eelbestuifde vlerke" is wit en omdat 'n pierrot gewoonlik wit klere dra en 'n witgemaakte gesig het, is "Pierrot-" ook 'n aanduiding van die kleur van die maanmot. Die woord "Pierrot-" gekoppel aan "-verdriet" laat die vermoede by die leser ontstaan dat daar in die gedig sprake is van meer as net die bevryding van die mot. Hierdie vermoede word in die slotstrofe bevestig met die gebruik van die woord "grensbestaan". Moontlik is die woord slegs 'n verwysing na die skemberbestaan van die maanmot. Daarby is daar egter in die vers 'n toespeling op die ontwikkeling van die homoseksuele persoon en sy grensbestaan.

Volgens De Lange is die maanmot in die "sagte oggend" skaars sigbaar, miskien omdat dit dan

nog halfskemer is. Die woord “silwer” stem ooreen met Van Heerden se titel, want silwer is die metaal wat met die maan geassosieer word (Cirlot 1995 [1962]:216). Spore van die dood, in die woorde “skedel-oog” en “skadu-kolle” is reeds in die vroeë oggend waarneembaar. Om hiermee aan te sluit, lui die slotalinea “groeierende swart pit van die son”. In Deel 14 van sy versamelde werke verwys Jung na ’n *Sol niger*, ’n swart son wat die doodstoestand simboliseer (C.W. 14:par. 113). Later beweer hy (C.W. 14:par. 117) dat sonstrale ook skadu inhou en dat laasgenoemde gedagte ondersteun word deur die feit dat daar sonder lig geen skaduwee kan wees nie. Sien ’n mens egter die son in De Lange se gedig as versinnebeelding van die Goddelike, kan die digter dalk ’n toestand van depressie ervaar, wat Jung (1998a [1954]:31) die donker (skaduweekant) van God noem.

Soos hierbo uiteengesit, is familiebande vir psigoanalise en hierdie studie van onskatbare waarde. Die slotstrofe van Hambidge se “Samehang” uit *Ewebeeld* kan op digters toegepas word:

dra ons die letsels  
van dié familiale verband  
in die rampsalige geheue en gene saam.

(1997:10)

## 8. SLOT

Jung stel dit in die voorwoord tot die tweede uitgawe van “The Significance of the father in the destiny of the individual” dat die wortels van die psige dieper reik as die “familieromans”. Nie slegs die kinders nie, maar die ouers, [uitgebreide familie en selfs vriende] is ook bloot takke van een groot boom (C.W. 4:301). ’n Stelling van Šklovský wat reeds in 1917 gemaak is, kan eweneens bevestig word. Beelde vloei voort, beweer hy, van een tot een, van volk tot volk, van digter tot digter (*in* Lodge 1994<sup>9</sup> [°1988]:17). Beelde behoort aan niemand nie: hulle behoort aan God. ’n Allesomvattende waarheid word egter nou in hierdie postmoderne era bevraagteken. Strinati (1995:227) stel dit dat daar toenemend ’n afname in metanarratiewe soos religie, wetenskap, kuns, modernisme en Marxisme is. In die postmoderne wêreld is hulle besig om te disintegreer. Hulle validiteit en regmatigheid kwyn. Dit word vir die mens al moeiliker om sy lewe te organiseer en te interpreteer in die lig van metanarratiewe. Hambidge (1992:68) wys daarop dat dekonstruksie ons manier van dink herdefinieer én bevraagteken – veral metafisiese skimme word afgebreek. Peter Blum beskryf byvoorbeeld reeds in 1955 in “Woordafleiding” ’n dorp:

*Dorp*: die beeld spring dadelik in sy plek,  
betekenisvol. [...] die skool en les bes – ook die N.G. Kerk.

Hoekom is jy dan daarmee nie tevrede?  
Hoekom soek jy die oorsprong van die woord  
in ’n woeste en vae voorverlede  
se dolende en primitiewe sede  
wat nie meer binne hierdie grense hoort?

*Steenbok tot Poolsee* (1955:21)

In psigoanalitiese konteks kan Šklovský se verwysing na God moontlik deur die kollektiewe onbewuste vervang word, veral omdat dit deur alle mense gedeel word. Jung beskryf dit immers as bestaande uit mitologiese motiewe of primordiale beelde wat hy argetipes noem. Argetipes, sê hy, is vorms van gedrag wat idees en beelde word wanneer die bewussyn van hulle kennis neem (C.W. 8:par. 435). Volgens Storr (Jung 1998b [°1983]:16) word die teenwoordigheid van argetipes as numineus, van diep spirituele betekenis, ervaar. Elders beweer Storr (1995 [°1973]:20-21): *Jung regarded creative persons, including himself, both as being ‘ahead of their time’, and also as being in touch with a source of superior wisdom which might be variously, referred to as the collective unconscious or later, quite openly, as God.* Degenaar (1990:98) se waarskuwing is moontlik ook tersaaklik:

Besonder waardevol in dekonstruksie is die klem wat geplaas word op die mens as iemand wat betekenis gee aan sy ervaring, maar wat nie bo-historiese status vir daardie betekenis kan opeis nie. 'n Mens kan nooit die betekenis wat hy aan iets toeskrywe, losmaak van die proses waardeur dit tot stand kom nie. Op grond van dié insig sal dekonstruksie nie mites en argetipes kan sien as vanselfsprekende gegewens of oervorme van die menslike psige *wat waarheid kan waarborg nie*, maar as produkte van die menslike verbeelding binne bepaalde konvensies [my kursivering – D.F.].

Voorts beweer Jung: “[...] it is the function of consciousness not only to recognize and assimilate the external world through the gateway of the senses, but to translate into visible reality the world within us” (C.W. 8:par. 342). Laasgenoemde stem ooreen met die reeds aangehaalde Bybelse verwysing: “Die koninkryk van God is binne-in julle” (Lukas 17:21) (vgl. p. 163). Die poësie, of “beelde” in Šklovský se terminologie, sou dan onder andere deur omgang met ander digters miskien via die kollektiewe onbewuste tot “sigbare realiteit” konkretiseer.

Dit titel van Breytenbach se programgedig “Omgang” in sy bundel *Yk*, het deels te make met seksuele omgang. Die voorlaaste strofe van die vers, veral die gebruik van die woord “inbloei” is egter ’n aanduiding dat digterlike omgang, moontlik in die vorm van “familieromans”, nie uitgesluit kan word nie:

uit die kosmiese geraas binne-en-buite  
breek die watergladde hingste silwer  
soos soliede vloei en vaslê van newel –  
om uit die inbloei van droomstroom te haal die kreet  
klankeloos die lag diep uit die keel te skaat

*Yk* (1984 [1983]:3)

Waar die woord “hingste” gedigte denoteer, is hulle waterglad weens hul oorsprong in die onbewuste. Maar gedigte word ook van buite beïnvloed en daarom is die “kosmiese geraas” “binne-en-buite”. Laasgenoemde “geraas” skep ’n kontras met die latere “kreet / klankeloos” wat die gedig is vóórdit tot sigbare en veral hoorbare realiteit konkretiseer. “[S]oliede vloei en vaslê van die newel” is vir kristallasie relevant. Vroeg reeds is daar in hierdie studie ’n verband gelê tussen poësie en drome. Met die woord “droomstroom” bevestig die digter hierdie verband. “[D]ie lag” verwoord die *jouissance* van seks en skep. Die kombinasie van die semantiese en oudiovisuele effekte in die vers het ’n soortgelyke uitwerking op die leser.

Johann de Lange (2003) gaan in “Parende palings” selfs verder as Breytenbach in “Omgang”. Hy beklemtoon die feit dat digterlike omgang in die vorm van familieromans van geslag tot geslag voortgaan. Behalwe sy erotiese konnotasies, word die paling immers in Tahiti as ’n voorvaderlike figuur beskou. In die gedig word die saad van die literêre vaders op die

seestroom van die onbewuste voortgedra na die volgende generasie. Op hierdie wyse word die voortbestaan van die poësie verseker. Intertekstualiteit sou dan vir De Lange “’n daad van geloof” wees:

#### PARENDE PALINGS

Geruisloos vanuit die blou  
pouoogskadu’s van vadems  
kom hulle oor sandriffels  
aangeseil, ’n vreemde grifsel  
op die sand (iets soos Sanskrit  
& Oud-Testamenties),  
’n verdwynende taal.  
Die getye, of die seisoen  
wat draai, roep hulle  
uit die onder-  
wêreld op,  
’n donker polsing  
in hul bloed.  
In die wiegende  
stilte (& gedagtig  
aan ’n boomryke tuin  
van toet) verskyn dié twee  
vanuit die bedrieglike  
bloute, omsingel mekaar  
& raak verknog  
in ’n lieflike lyflike  
knoop. Wring & kartel  
& stort op die sandbodem  
neer, & saai  
op die seestroom  
die volgende generasie  
soos ’n daad van geloof.

De Lange (2003)

Die woord “blou” in die prominente eindposisie van die eerste reël is reeds ’n aanduiding van die spirituele en psigiese wat later in die vers ter sprake sal kom. “[P]ouoogskadu’s van vadems” (laasgenoemde ’n lengtemaat in skeepvaart) suggereer die derde oog wat aan die digter toegeskryf word en wat in die menslike onbewuste gesetel is. De Lange noem in sy gedig die onbewuste “die onder- / wêreld”. Soos dikwels by De Lange, versny hy in hierdie vers erotiek en metapoësie. Die neologisme “grifsel” (semanties ontleen aan “griffel” en analogies verwant aan “skryfsel”) en “Sanskrit / & Oud-Testamenties” is die leidrade in hierdie verband. Hulle suggereer insgelyks die primordiale, iets wat altyd met die poësie verband hou. Die primordiale is eweneens opgesluit in die metafoor van die palings as Adam en Eva in “’n boomryke tuin / van toet”.

Om terug te keer tot Šhklovský: hoe beter die leser die literatuur van ’n era begryp, sê Šhklovský, hoe meer oortuig word hy dat die beelde van ’n gegewe digter [Johann de Lange in

die geval van hierdie studie] onveranderd van 'n ander digter afkomstig is. Digtters bemoei hulle meer met die rangskik van beelde as met die skepping daarvan (*in* Lodge 1994<sup>9</sup> [°1988]:17). Aan die slot van “Eden” wat aan Ina Rousseau opgedra is, word dit deur Hambidge beaam:

Nee, daar staan geen Eden êrens  
in oorspronklikheid afgesluit.  
Die onaantasbare nêrens  
in beeld óf woord gesluit.

*Gesteelde appels* (1989c:30)

Bloom (1976:3) se stelling dat gedigte binne die oorbevolkte wêreld van literêre taal slegs woorde is wat *ad infinitum* na ander woorde verwys, is ook in hierdie ondersoek bevestig. Waar daar dikwels in hierdie studie as psigoanalise van die gedig opgetree is, is Lacan relevant. Hy vra “[H]ow could a psychoanalyst of today not realise that his realm of truth is in fact the word, when his whole experience must find in the word alone its instrument, its framework, its material, and even the static of its uncertainties” (Lacan 1957:81). In haar huldigingsvers vir Patrick Petersen stel Hambidge dit dat die digter, ten spyte van sy fisieke dood, in verse bly voortleef:

Maar die digter bly asemhaal, sy hart klop  
in sy woorde, in die intensiewe eenheid van die woord.

*Lykdigte* (2000:5)

Met haar gebruik van die frase “die intensiewe eenheid van die woord” sluit Hambidge aan by Bloom sowel as by Lacan. Die herhaling van spesifieke “woorde” deur digters, soos in hierdie studie gedemonstreer, dui op “die [...] eenheid” van die woord (lees digkuns) en hiermee word Bloom se stelling hierbo bevestig. Dáárby aktiveer “die intensiewe eenheid” ’n proses van heling en dit is immers die doelstelling van psigoanalise, maar volgens Hambidge klop die hart van die digter in “die intensiewe eenheid van die *woord*” [my kursivering – D.F.] met “woord” in die prominente slotposisie. En hiermee beaam die digter die woorde van Lacan wat hierbo aangehaal is: die woord is die instrument van psigologie én poësie.

Postmodernisties gesien, kan die proses van taal vir ewig voortgaan – nuwe kontakte en verbindinge word gedurig geskep en die intensiewe eenheid van die woord neem die vorm van ’n web aan. Bloom (1980 [°1975]:3) verwys na verhoudings tussen tekste. Reeds in 1962 in “Sisteem” verbeeld Eybers poësie as ’n web (1962:5). In dieselfde jaar skryf Louw van “die weefsel van / [...] die] dink-histologie” van die digter en sy “geweeftede denke” (1987b

[°1962]:35). Antjie Krog skryf insgelyks in die voorlaaste vers van haar bundel *Lady Anne*:

ek moes baie jok en verkort, maar  
so pas dit beter tussen ander tekste  
wat self sal praat of verwerp in die web.

Krog (1990 [°1989]:107)

Die gebruik van woorde soos “web” en “weefsel” in die poësie is vanselfsprekend, want die woord “teks” is afkomstig van die Latyn *textus* wat weefsel beteken. H.J. Pieterse spreek in “Rāga”, by monde van Bloubaard, sy gestorwe vrou én sy leser aan wanneer hy die gedig ’n “gespinde woordtapyt” noem. Hy verwelkom immers reeds in sy programgedig die leser en nooi hom om medeskrywer van sy verse te wees. ’n Gedeelte van “Rāga” word vervolgens aangehaal:

Wanneer die klank, wanneer die gedig begin,  
gly jy in op my gespinde woordtapyt,  
op die ritmes van asem, die smeltende maan,  
pouere, katoë van ’n warm nagwind.  
Kiewiete roep onsigbaar uit ruigtes, jy huiwer,  
raak aan tintelende senipunte van klanke  
wat ander laat roer in die dansende web.

*Die burg van Hertog Bloubaard* (2000:32)

Die treffende slotreëls in die aangehaalde gedeelte is ’n verwysing na die familieromans wat in hierdie studie literêre intertekstualiteit in die poësie versinnebeeld. (Kulturele, politieke of ander vorme van intertekste het nie ter sprake gekom nie).

Breytenbach betrek eweneens die leser in die slotstrofe van “Omgang”:

want terwyl ek mettertyd gaan skrywe  
en selfs wanneer jy nou lees nou  
vleg dolfyne ’n eenmalige redenasie van fosfor  
iewers diep in-en-uit die intussen donker

*Yk* (1984 [°1983]:3)

Die leser word derhalwe deel van die tapyt van webbe wat poësie is.

Met die ontstaan van die postmodernistiese lewenshouding het die rol van die leser uitgebrei. Uit die werk van die resepsie-teoretici is dié van Wolfgang Iser die bruikbaarste vir hierdie studie. Soos sy voorgangers, Roman Ingarden, Georges Poulet, Hans-George Gadamer en andere, sowel as sy kollega Hans Robert Jauss, beskou Iser literêre betekenis as ’n samestroming (*convergence*) van teks en leser. In psigologiese konteks is dit interessant dat Iser die lees van literêre tekste bevoorreg as ’n unieke en waardevolle aktiwiteit wat die bewussyn prikkel en uitbrei. Vir hom is dit die gapings of leë plekke in literêre tekste wat die leser tot

betekeniskonstruksies stimuleer, wat andersins nie tot stand sou kom nie (*in* Lodge 1994<sup>9</sup> [°1988]:211). Ooreenstemmend skryf Roland Barthes oor die plek “where the garment gapes”. Die literêre teks het vir Iser (*in* Lodge 1994<sup>9</sup> [°1988]:212) twee pole: “the artistic and the aesthetic: the artistic refers to the text created by the author, and the aesthetic to the realization accomplished by the reader”. Die eerste deel van “Isis” word vervolgens aangehaal om aan te toon hoe Breytenbach poëties die resepsie-estetika van Iser verwoord:

ISIS

(i)  
 (“*l’amour est mort de trop d’amour*”)

jy toegespits op iets op die tafel.  
 in die donker kan (ek) dit nie uitmaak nie.  
 leun oor jou skouer en sien:  
 jy besig om ’n legkaart saam by-een te pas  
 stuk vir stuk:  
 neem die patroon ’n vorm aan (ek) sien:  
 dis my portret, my buitely, my ek!

jou hande is so rats (rotjies)  
 jou kennersoog  
 so deeglik agter half-geslote wimpers instinkdief  
 weet jy hoe om die gate te vul.

en nou? jy staan op  
 (enkele spatsels eier in die laken)  
 terwyl die donkerste gedeelte (soos ’n)  
 die binnebrok nog makeer!

*een:*  
 moenie my godsnaam só laat lê nie onvoltooi  
 soos die afgestorwene in my kooi! of  
*twee*  
 nee, rond my liefs nooit af, lief. bou altyd alleen  
 tot die punt waar ek déél van jou bly, leser.

Yk (1984 [°1983]:155)

Daar sal wat hierdie gedig betref, met enkele opmerkings volstaan word. Isis was die hoofgodin van antieke Egipte (*Brewer’s* 1993 [°1992]:544). Weef [tekswaefsel] is volgens Plutarchus háár uitvindsel (Cirlot 1995 [°1962]:379) en die koei was vir haar heilig (*Brewer’s* 1993 [°1992]:544). Wat laasgenoemde betref is Breytenbach se bundeltitel *Die ysterkoei moet sweet* moontlik in literêr-teoretiese verband relevant. Die gedig sowel as die outeur (“ek”) is in die vers aan die woord en die leser is die aangesprokene.

Die rot (strofe 2) was vir die Egiptenare heilig en was dikwels ’n simbool van wyse oordeel (*Brewer’s* 1993 [°1992]:850). Die woord “instinkdief” is ’n neologisme wat instink sowel as die “diefstal” van intertekstualiteit impliseer. (Vergelyk byvoorbeeld in hierdie verband

Hambidge se bundeltitel *Gesteelde Appels*.)

In die derde strofe is “spatsels eier” tekenend van die feit dat die leser ’n begin gemaak het met die ontrafeling van die betekenis van die teks. Die vers sluit met twee alternatiewe opdragte: die leser moet óf strukturalisties sy betekenisgewing voltooi óf verkieslik poststrukturalisties finale betekenisgewing uitstel (*defer*). En hiermee word Derrida se teorie van *différance* ook opgeroep.

In postmodernistiese trant is daar vir Bloom ’n vervaging, ’n newelagtigheid in hiërargiese onderskeiding tussen skeppende en kritiese skrywe (Lodge 1994:240). En Mario Jacoby (1969:124) impliseer dat dit die argetipe van “the highest good with its unconscious call to action” is wat die literêre kritikus motiveer. Die kritikus is volgens Bloom ook skepper. Vir die leser is die skeppende nie slegs geleë in die vertolking van ’n literêre werk nie, maar ook in die vasstel van skakels tussen tekste. En al is die literêre kritikus daarvan onbewus, word hy, soos die digter, ook deur argetipes gemotiveer (Snider 1991:7). Die kritikus wat die Jungiaanse psigoanalise as metode besig, kan egter nie sonder die bykomende gebruik van ander kritiese middele te werk gaan nie (Snider 1991:3). Laasgenoemde is telkemale in hierdie studie gedemonstreer.

Gallant (1996:104-105) stel dit baie duidelik dat die literêre kritikus wat Jungiaanse analitiese psigologie wil gebruik, basiese voorveronderstellings oor literatuur moet huldig. Daar is in elke literêre werk ’n kernbetekenis waarna die leser kan strewe om te begryp. Die leser se respons is nie suiwer subjektief nie, maar die gevolg van iets wat objektief in die werk teenwoordig is. Die gronde van skakeling tussen leser en literatuur en die oorsaak van hulle interaksie, is die argetipiese materiaal wat in die teks teenwoordig is. Net soos die psigoanalise betrokke raak by die pasiënt deur middel van die aktiverende argetipiese materiaal in die pasiënt se drome en ondervindings, doen die leser mee in literatuur as gevolg van die argetipiese dimensie daarvan.

Die familiegesprekke tussen digters vind nie altyd in ’n goeie gees plaas nie. Dat familiebetrekkings nie slegs uit “romanses” bestaan nie, is uiteraard waar. Daar is in enige familie stryd, rusie en dikwels jaloesie. Die breuk in die Freud-Jung-verhouding byvoorbeeld word gewoonlik, volgens Samuels (1998 [1997]:2), gerepresenteer as voortspruitende uit ’n vader-seun-magstryd en Jung se onvermoë om hom te versoen met menslike psigoseksualiteit.

In laasgenoemde verband kan Jung self aangehaal word:

“It is a widespread error to imagine that I do not see the value of sexuality. On the contrary, it plays a large part in my psychology as an essential – though not sole – expression of psychic wholeness. But my main concern has been to investigate, over and above its personal significance and biological function, its spiritual aspect and its numinous meaning, and thus to explain what Freud was so fascinated by but was unable to grasp” (Jung 1995 [1963]:192).

Die verhouding tussen Jung en Freud het reeds in 1900 begin, toe Jung Freud se werk oordrome gelees het. Gedurende 1903 het hy die boek herlees en in 1906 het hy vir Freud ’n kopie van sy eie studie oor woord-assosiasies gestuur. Spoedig het die twee begin korrespondeer. Toe hulle in 1907 ontmoet het, het hulle vir dertien uur aanmekaar gesels. Freud het vir Jung as die kroonprins van die psigoanalitiese koninkryk gesien. In 1909 toe hulle saam die Verenigde State besoek het, het die verhouding al begin versuur. Toe Jung in 1912 die werk publiseer wat later *Symbols of Transformation* (C.W. 5) sou word, het hy die breuk met Freud geantisipeer wat in 1913 ’n realiteit sou word. Hierna het Jung sy eie benadering tot psigoanalise as “Analitiese Psigologie” benoem (Samuels, Shorter and Plaut 1996 [°1986]:118-119).

Freud was vir Jung, wat negentien jaar jonger was, ’n vaderfiguur. Jung het aan Freud gedink as iemand met sterk oortuigings en morele moed; kwaliteite wat op daardie stadium by Jung self ontbreek het. Jung erken in sy outobiografie: “I projected the father, and [...] [w]here such a projection occurs, we are no longer objective; we persist in a state of divided judgment” (Jung 1995 [1963]:187).

Samuels, Shorter and Plaut (1996 [°1986]:119) identifiseer verskeie redes vir die breuk. Volgens hulle verskaf psigobiografie verdere teorieë wat homoërotiese probleme, vader-seun-konflikte, Freud se strewe na mag (*power-complex*) en tipologiese verskille tussen die twee mans, insluit. Soms word daar beweer dat Jung en Freud vanuit uiteenlopende wêreldbeskouings geskryf het. Samuels *et al.* onderskei verder (p. 119-121) ses areas van meningsverskil, waarvan die belangrikste hul onderskeie beskouinge van die onbewuste is. Vir Freud is die onbewuste hoofsaaklik die bewaarplek van gerepresseerde materiaal wat of op ’n stadium bewus was of vir die subjek onbekend is. Maar beide Jung en Freud gebruik die term “onbewuste” om geestesinhoud (*mental contents*) te beskryf wat vir die ego ontoeganklik is, én, om ’n psigiese plek met sy eie karakter, wette en funksies af te baken. Jung sien egter ook die onbewuste as ’n lokus van psigiese aktiwiteit wat verskil van persoonlike ondervinding,

omdat dit direk verband hou met die filogenetiese, instinktiewe basisse van die mensdom.<sup>1</sup> Vir hom rus eersgenoemde, die persoonlike onbewuste, op laasgenoemde, die kollektiewe onbewuste (Samuels *et al.* 1996 [°1986]:155). Volgens Jung maak Freud ook 'n té rigiede onderskeid tussen hallusinasie en “psigiese realiteit”, terwyl Jung dwarsdeur sy werke hom bemoei met psigologiese realiteit soos deur die individu ervaar. In hierdie [Jungiaanse] konteks word die onbewuste as iets potensieel hulpvaardig en skeppend beskou. Jung sien byvoorbeeld, anders as Freud, drome nie as iets verraderlik wat gedekodeer moet word nie. Vir hom openbaar drome die onbewuste situasie in die psige net soos dit is; dikwels die teenoorgestelde van wat bewustelik waargeneem word. Hierby kom natuurlik die kompenserende funksie wat Jung aan drome toeskryf (Samuels *et al.* 1996 [°1986]:120).

In een van sy laaste werke kom Freud na aan Jung se sienswyse wanneer hy sê:

“Dreams bring to light material which cannot have originated either from the dreamer’s adult life or from his forgotten childhood. We are obliged to regard it as part of the *archaic heritage* which a child brings with him into the world, before any experience of his own, influenced by the experiences of his ancestors. We find the counterpart of this phylogenetic material in the earliest human legends and in surviving customs” (Freud 1964:166-167).

Die ooreenkoms tussen “*archaic heritage*” en argetipes is onmiskenbaar.

Die rol wat die verskuns van ouer digters in die poësie van jongeres speel, kan in verband gebring word met wat Freud die oedipuskompleks noem. Die mite van Oedipus verwesenlik volgens Freud, met slegs effense versagting, die twee begeertes wat uit die seun se situasie voortspruit, naamlik om sy vader te dood en sy moeder tot vrou te neem.

Dikwels skiet emosionele verhoudings tussen ouers en hulle volwasse kinders te kort wanneer dit gemeet word teenoor die ideaal wat die samelewing daarstel. By baie mense openbaar drome [lees poësie in die geval van digters] hul versugting om van hul ouers, veral die ouer van dieselfde geslag, ontslae te raak. Dit gebeur egter selde dat slegs vyandigheid die verhouding kenmerk; meer dikwels geskied dit teen 'n agtergrond van toegeneentheid waarmee die vyandelikheid onderdruk word, totdat 'n droom [of gedig] dit vir insae isoleer (Freud 1991 [°1962]:243).

Dit blyk daarby dat puberteitsrites wat hergeboorte simboliseer, die seun van sy bloedskindige

---

<sup>1</sup> Wat die tipiese inhoud van die onbewuste betref, is die houding van die bewussyn daarteenoor ook nie onbelangrik nie (Jung 1995 [1963]:233).

gebondenheid aan sy moeder wil bevry en hom met sy vader wil versoen (Freud 1991 [°1962]:378). Laasgenoemde versoening manifesteer nie in die poësie van Johann de Lange nie. Vroeg reeds “vergewe” hy sy (biologiese) vader (*Snel gryns fantoom* 1986:35) – meer hieroor later – terwyl sy opstand teen hom, soos in sy verse gemanifesteer, sowel as teen sy literêre vader, sterker word. Dat De Lange aan ’n vaderobsessie ly, blyk duidelik uit die herhaalde verwysings na sy biologiese vader sowel as sy gebruik en misbruik of verwringing van woorde, beelde en uitdrukkings wat hul oorsprong by sy literêre vader het. In een van sy heel jongste verse byvoorbeeld, wat geskryf is met die dood van die kat wat deur Ina Rousseau vernoem is (kyk p. 197), verplaas De Lange emosies wat met sy vader(s) verband hou op die kat:

SCHRÖDINGER SE KAT

† Gunar, 1 Junie 2003

1

In die nanag het ek opgeskrik  
& meteens geweet jy’s dood:  
eindelik met die heelal kiets,  
my ligvoetse geesgenoot.

Volgens wette van die wetenskap  
verdwyn jy in geen vergetelgat,  
maar is gelyktydig hiér én weg:  
’n opperste kwantumkat.

Schrödinger was reg: verseël  
in geheue se tydlose kis –  
oë soos nuutgemunte pennings –  
bly jou uiteinde helend onbeslis.

2

Hoe om oor verlies te skryf:  
die regte woord te soek  
vir iets wat my onverwoord-  
baar klink. Ek stuit steeds  
stom voor jou vertrek:  
grepe en momente sal  
moet deug vir tyd en wyl.  
Uit hierdie penpunt huil  
vanaand net gitswart ink.

De Lange (2003)

Erwin Schrödinger was ’n Oostenrykse fisikus wat in 1933 saam met Paul Dirac, een van die grondleggers van die kwantumeganika, die Nobelprys ontvang het (Joubert 1997:215). Waar Einstein se relatiwiteitsteorie die makrowêreld verstaanbaar maak, beskryf kwantumfisika die mikroheelaal.

Gedurende 1935 het Schrödinger 'n eksperiment voorgestel om die belangrikste teenstrydighede tussen kwantumteorie en die mens se gewaarwordinge van realiteit te illustreer. Die uitleg van die eksperiment wat volg, is 'n samestelling van Joubert (1997:198-200) en Farnworth ([www.byui.edu](http://www.byui.edu)).

Plaas 'n kat ('n alledaagse makroskopiese objek) in 'n kis, het Schrödinger geskryf. Plaas daarby ook 'n flessie sianiedgas met 'n radioaktiewe stof wat daaraan gekoppel is. Die radioaktiewe stof stel 'n mikroskopiese objek voor. Beveilig dit teen steuring deur die kat, sodat ontwinging van die golffunksie voorkom kan word. Maak die kis toe. Stel die eksperiment só op dat 'n geigerteller geaktiveer word wat die gifgas vrystel en die kat laat vrek, sodra 'n atoom van radioaktiewe stof verval (*decay*). 'n Radioaktiewe atoom mag verval en 'n elektron ('n elementêre deeltjie wat uit 'n lading negatiewe elektrisiteit bestaan) vrystel, óf dit mag dalk nie verval nie. Die moontlikheid is 50% dat dit binne een uur sal verval. As dit gebeur, sal die kat vrek. Indien die verval nie plaasvind nie, sal geen sianied vrygestel word nie en die kat sal lewend uit die kis gehaal kan word. Sonder om die kas oop te maak, kan dus met sekerheid gesê word dat die kat óf lewe óf gevrek het. Die vorige is die logiese gevolgtrekking in die werklikheid van 'n wêreld wat deur Newton se wette regeer word. In die kwantumwêreld werk dit egter nie so nie.

Volgens die kwantumteorie is dit vir radioaktiewe materie onmoontlik om te verval of nie te verval nie. Gevolglik is dit ook vir die kat onmoontlik om lewend of dood te wees (ten spyte van die feit dat dit 'n makroskopiese entiteit is). Nie een van die twee moontlikhede kan werklik wees, totdat die kis oopgemaak word en binne-in gekyk word nie. Volgens die kwantumteorie swewe die kat in 'n tussentoestand van lewe en dood tot 'n waarnemer na hom kyk. Die werklikheid moet eers gesien word om werklikheid te word. Of anders gestel, niks is werklik nie totdat daarna gekyk word.

In die eerste strofe van De Lange se gedig "Schrödinger se kat" word die waarheid van die makrowêreld gestel, d.w.s. die dood van Gunar. Vanaf strofe twee is daar 'n verskuiwing na die mikroheerl van die kwantumfisika. Die teorie van Schrödinger word op die dood van die digter se eie kat toegepas. Die woorde "kiets" en "ligvoetse geesgenoot" in die eerste strofe het, in teenstelling met die fiktiewe kat van Schrödinger, betrekking op die "katheid" van Gunar. "[K]iets" suggereer ook vryheid. In sy tussenstaat in Schrödinger se kat, en by

implikasie, Gunar, vry van die makroheelal. Getrou aan sy aard gebruik die digter miskien die woord “geesgenoot”, omdat hy ook “met die heelal kiets” wil wees. Die gebruik van Schrödinger se kat as metafoor maak dit vir De Lange moontlik om nie die volle werklikheid van Gunar se dood onmiddellik te aanvaar nie, in elk geval nie totdat die “tydlose<sup>1</sup> kis” van die geheue geopen word nie. Dit is vir die digter (en die kat) “helend” dat Gunar se dood “onbeslis” bly. En hiermee word die dood ontken. Dit blyk dat De Lange erken dat ontkenning een van die stappe in die rouproses is.

In die vroeëre vers “Kat” is die metapoëtiese aspek van die vers geleë in die reëls:

en hy sis 'n geluid  
soos papier wat skeur.

(De Lange 1993:36)

Die feit dat 'n gedig van Gunar gemaak word, word met hierdie reëls beklemtoon. Dáárby is die hele tweede deel van die opvolgvers “Schrödinger se kat” metapoëties en psigoanalities getrou aan die De Lange-oeuvre. 'n Gedig kan immers as 'n aanwesigheid van die afwesige beskou word. Die klem val in deel 2 van die vers op die woord “vertrek” wat presies in die middel van die strofe geleë is. Lees 'n mens hierdie deel van die gedig in die konteks van De Lange se vader-verse, is die ironie treffend wat onderstreep word deur alliterasie treffend: “Ek stuit steeds / stom voor jou vertrek”. Hierdie digter is allermens stomgeslaan deur die onderwerp van die vader(s) wat hom verlaat het.

“Fragmente uit 'n Europese verblyf” (2003) beklemtoon eweneens die feit dat De Lange se vaderobsessie en familieromanse in sy psige ingegrawe is en daarom 'n voort-durende proses is:

FRAGMENTE UIT 'n EUROPESE VERBLYF  
uit die ongevormde van N.P. van Wyk Louw

I

Laat ons maar beken dat ons  
gefaal het,  
te kort geskiet het: nie kon reik  
het aan die groot woorde  
wat ons eenmaal gesê het nie.

---

<sup>1</sup> In die wêreld van die kwantumfisika speel tyd geen rol nie.

## II

Ek het 'n bietjie te 'rojaal in my  
hemp'  
voor vriende gestaan,  
& hulle: grinnikend & grynsend  
meen dis fyn om in voor-  
& slaapkamer in te kom & kyk.

## III

Ys verteken die landskap  
van jou reis: selfs die Y  
was brokke ys & ys-  
bergies oral; elke lappie water,  
elke grag & greppel  
tussen weiveld & landery  
hard gevries; groen ys  
op vore met bronkors  
toegegroeï: of die water  
skielik (op 'n oomblik) bot-  
stil gaan staan het. Ook:  
die kabbeltjies & draai-  
kolkies & skuim is ys.

## IV (Uit die welgevormde)

dat sy die meisie was  
wat naker wordende  
omdraai, jou 'n oogvol

gee; haar borste kon (sê  
sy) volgens jou knap in twee  
sjampanjeglase pas:

het jy nie dáár bewys  
dat uit die reeds volmaakte  
steeds kuns te hale was?

## V

Donkerogig skik sy haar op die  
divan,  
'n sfinks in die kamer van spieëls.  
Die interessante tulband & klein  
sagte geborduurde slippers  
verdoesel meer as wat dit onthul.

De Lange (2003)

Die subtitel van die gedig is 'n verwysing na N.P. van Wyk Louw se bekende "Ars Poetica" uit *Tristia* (1987b [°1962]:34). Strofe I van die vers weerspieël De Lange se mening en dié van hierdie studie dat die teorie van Louw nie haalbaar is nie. Volgens dié teorie kan daar uit die gevormde literatuur nooit weer poësie gemaak word nie. Hambidge, sibbe van De Lange, deel sy mening. In "Die wêreld is ons woning nie" skryf sy byvoorbeeld van Louw:

In stof en sneeu trek ons net na [...]

*Gesteelde appels* (1989c:52)

Met humor en ironie staaf De Lange sy siening in die res van die gedig. Die vers sluit aan by wat vroeër die “Wordende naak”-netwerk van Louw, Cussons, Hambidge en De Lange genoem is (vgl. p. 24-27). Laasgenoemde word gestaaf in Deel IV, wat na die Cussons-Louw-verhouding verwys. Louw se “Man in frokkie” (1987b [°1962]:18) en Hambidge se “Vrou in frokkie” uit *Ewebeeld* (1997:24) word eweneens in strofe II betrek. Die relevante reëls van Hambidge word herhaal:

Die digter in haar gedig lê  
bloot en oop voor jou takserende oog.

Die vermoede ontstaan dat daar in “Fragmente ...” ook ’n metapoëtiese sinspeling op die blootlegging van homoseksualiteit in De Lange se oeuvre is.

Strofe III verwoord Louw se bemoeienis met wat Hambidge in haar lykdig vir Louw (2000:27) “die winterlandskap van die hart” noem. Dit is egter daarby ’n herlesing van die “ys-gedeelte” in “Groot Ode” (Louw 1987b [c1962]:127-130), waarvan die volgende aanhaling op die poësie betrekking kan hê:

Maar ander, ander ys kom eis die aandag  
– los in die skakels van die dink –  
ondeurstraalde, groen-gestrate lae,  
ongekloofdes deur dié spleet of barste  
gaan nie uit die wêreld truggestoot word  
samel samel sonlig in sy kors in  
vreugde stort in hierdie afgrond in  
hou in koue kern eie aard in

(Louw 1987b [°1962]:129)

De Lange wil moontlik in Deel III van “Fragmente ...” die teenstellende verband tussen bogenoemde reëls en Louw se “uit die ongevormde”-mening uitwys. “Ons dink-histologie” in die vroeër vers word hier “die skakels van die dink”. Ten spyte van die feit dat ys ’n “gevormde” produk is, kan dit “sonlig in sy kors in/samel”, beweer Louw. Die implikasie is dat ys kan smelt en dat die gevormde wel poësie kan word. Soos verselwing die ontwikkeling van die “koue kern” van “eie aard” is, gee die poësie nie sy wesentlike aard prys wanneer hy uit die “gevormde” ontspring nie.

Indien daar nooit poësie uit die gevormde literatuur gemaak sou word nie sou die literatuur, volgens De Lange in “Fragmente ...” soos die brander in Louw se “Suiwer Wiskunde” (1987b

[°1954]:26) “bot- / stil gaan staan het”. Ter bevestiging van hierdie interpretasie, is daar in die woorde “samel samel sonlig in sy kors in” in die gekwoteerde passasie van “Groot ode” ’n suggestie van die skeppende aktiwiteit van die by.

Waar die “gevormde” kuns in Deel IV na die “welgevormde” liggaam van die jong Cussons verwys, is die “gevormde” in strofe V waarskynlik ’n skildery. Louw se verse “Kamer van spieëls” en “Sfinks” uit “Drie Diere” in *Gestaltes en Diere* (1947 [1942]:50-51) dien as intertekste hierby. Om uit De Lange se “gevormde” bron te siteer, verwys die sfinks in “Fragmente ...” na die misterie wat poësie is, d.w.s. “die beelde van ver dinge wat sonder grense / is”. Die kamer van spieëls versinnebeeld weer die eindelose herhaling van laasgenoemde beelde in die literatuur. Die “verdoeseling” in die slotreël van De Lange se vers kontrasteer en belig die ontbloting wat in dele II en IV verbeeld word. Per slot van sake is ontbloting en verdoeseling albei belangrike kenmerke van die poësie.

“Op ’n dag sal jou skrande kop” (2003) van De Lange is ’n uitmuntende voorbeeld van ontbloting en verdoeseling. Ontbloting lê in die opnoem van elke makabere besonderheid van die moord, terwyl verdoeseling in die feit gesetel is dat hierdie gedig eintlik ’n liefdesvers is. De Lange se beeld van die moordenaar, of in vroeëre verse die reeksmoordenaar, om onder andere die gewelddadigheid van die poësie te verwoord, konnoteer ook sy verwerping van die gesag van die vader, gemeenskap en familie – die reële sowel as die literêre. “Op ’n dag sal jou skrande kop” illustreer laasgenoemde op ’n treffende wyse. De Lange werp in die vers die gewone konserwatiewe siening van ’n liefdesvers omver, en daarmee verwerp hy die gesag van die hele literêre *establishment* en by implikasie al sy literêre voorouers:

OP ’n DAG SAL JOU SKRANDER KOP  
vir Christof

Op ’n dag sal jou skrande kop  
opdaag in ’n koelkas  
met die benige gedeelte  
van jou nek deurgesny  
deur die liggaam van die vierde  
nek-  
werwel; jou regter-  
arm sal verwyder wees  
deur ’n insnyding  
van die vel & sagte weefsel  
insluitende spier, sening,  
senuwee & bloedvate.  
Disseksie van jou brein  
in dun snitte sal die tipiese  
verspreiding van grys-

& witstof sowel as  
 die boomvormige struktuur  
 van die breinkors vertoon.  
 Hierdie dinge is waar. Hulle is  
 tasbaar.  
 Die lykskouer sal bevind  
 dat jou breinholtes nie vergroot  
 is nie, dat jou harsings, pons,  
 verlengde rugmurg & klein-  
 harsings 'onnoemenswaardig' is;  
 maar hy het jou nie geken nie  
 indertyd. Hy mag stellig beweer  
 dat die sagte weefsel  
 om jou lugpyp eweneens on-  
 noemenswaardig is; so ook die  
 binneste  
 belyning van jou hart.  
 Dis in orde. Hy is nooit  
 deur jou bemin nie.  
 Hy sal tot die gevolgtrekking  
 kom  
 dat jou aorta, boonste vena cava  
 sowel as jou longbloedvate  
 onnoemenswaardig is. Hy kan  
 slegs  
 beskryf wat sigbaar is.  
 Hy sal nooit weet nie.

De Lange (2003)

Daar word in die gedig gesuggereer dat die aangesprokene deur die digter vermoor is. Die graad van grieselige fisieke geweldpleging wat "waar" en "tasbaar" is, word in die vers gelykgestel aan die pyn wat die digter in sy verhouding moes verduur: "[...] Hy [die lykbesorger] is nooit / deur jou bemin nie". Die skokkende ironiese "Dis in orde" baan die weg vir die wrange slotreëls van die gedig:

[...] Hy kan  
 slegs  
 beskryf wat sigbaar is.  
 Hy sal nooit weet nie.

Die punt voor die slotalinea vertraag die gang daarvan en veroorsaak 'n beklemtoning wat die leser laat beseft dat die geïmpliseerde onsigbare eintlik die groot liefde van die digter vir sy beminde is, 'n liefde wat in omvang vergelyk kan word met dié van die gewelddadigheid wat in die gedig verbeeld word.

Die verwerping van die literêre vader sou dan volgens Bloom geskied om sy angste vir invloed te onderdruk of ten minste te ontken. Barbara Johnson maak daarby 'n aanvaarbare stelling in haar essay oor Mallarmé. Sy wys op die kastrasie-angste in die digterlike gesprek. Volgens haar

inhibeer die vader-digter die seun-digter. Daarom is hy impotent, passief, gefeminiseer, sleg bewapen. Sy sê: “Yet this state of castration is being invoked as a Muse: the lack of inspiration has become the source of inspiration” (Johnson 1989:213).

Daar is reeds genoem dat Jung vóór sy breuk met Freud, laasgenoemde self op ’n stadium as vaderfiguur beskou het. In sy drome is sy ware gevoelens egter stelselmatig geopenbaar. Freud het daar as ’n kleinsielige belastingsbeampte verskyn (Jung 1995 [1963]:187). En Jung het hom bloedig vererg toe daar op ’n kongres gesuggereer is dat Amenophis IV (Ikhnaton), skepper van ’n monoteistiese religie, as gevolg van sy negatiewe houding teenoor sy vader aan ’n vaderkompleks gely het. Jung het geargumenteer dat Ikhnaton ’n diep religieuse persoon was wie se optrede nie aan persoonlike verset teen sy vader toe te skryf kon wees nie. Volgens hom het Ikhnaton die nagedagtenis van sy vader geëer. Sy geesdrif vir vernietiging was slegs gemik op die naam van die god Amon, wie se beeld hy orals laat uitwis het. Daarenteen het ander farao’s die name van hul werklike of geestelike vaders op monumente en standbeelde met hul eie laat vervang, ten spyte waarvan hulle geen nuwe styl of godsdiens geskep het nie. Op daardie oomblik van die argument het Freud flou geval. Toe Jung hom optel en uitdra, het Freud bygekom en vir Jung aangestaar asof Jung sý vader was. Jung sou nooit daardie blik vergeet nie. Hy skryf dit toe aan ’n vadermoordfantasie van Freud. Die hele stryd tussen Freud en Jung kan per se Jungiaans gelees word.

So is daar worsteling en wedywering in elke familie. Daar is hierbo byvoorbeeld beweer dat die werk van Cussons deur Louw beïnvloed is. Cussons beweer egter in ’n mondelinge mededeling aan Joan Hambidge dat haar gedigte vóór die betrokke verse van Louw geskryf is. Daarby het F.I.J. van Rensburg in ’n televisieprogram van Katinka Heyns daarop gewys dat Cussons se bundels vanaf *Die swart kombuis* en *Verf en vlam* opvallend naby beweeg aan Louw se gedigte wat later in *Tristia* opgeneem is. Daar is verskeie gedigte in *Tristia* waaroor ’n mens, na aanleiding van Van Rensburg se uitspraak, moet wonder of hulle vóór of ná bepaalde Cussons-gedigte ontstaan het (Steyn 1998 vol II:655-656).

Ofskoon ’n Jungiaanse benaderingswyse in hierdie studie gevolg is, is die basis daarvan, naamlik die “familieromans” tussen digters, Freudiaans. Hambidge put in haar tweede proefskrif *Genderkonstruksies in die Afrikaanse letterkunde* (2001) eweneens uit sowel Freud as Jung. Bloom skryf veral uit ’n Freudiaanse oogpunt. Hy het nietemin probleme met die term “onbewuste” as literêre konsep: “[...] I intend no revision of the Freudian trope of the

Unconscious [*sic*], but rather I deny the usefulness of the term the Unconscious, as opposed to repression, as literary term” (Bloom 1976:24). Vir Bloom is dit tereg (onder andere) die angsvir invloed wat deur die sogenaamde “latecomer” of efebe onderdruk word om dan in verse uitdrukking te vind. Daar bestaan egter in der waarheid geen (literêre) konflik tussen die onbewuste en repressie nie. Die onbewuste as literêre term is trouens deurgaans gebruik.

Om die digterlike gesprekke, waarvan sommige in hierdie tesis uitgewys is, ten volle te begryp, is dit nodig om sekere gebruike van primitiewe rasse in oënskou te neem, en daarvoor is Freud se stellings in *Totem and taboo* oor die gewoontes van die inheemse stamme van Australië van toepassing. Elke stam word in kleiner stamgroepe (*clans*) verdeel waar elkeen dan na sy respektiewelike totem vernoem word. ’n Totem is gewoonlik ’n dier wat òf eetbaar en skadeloos kan wees òf gevaarlik en vreesaanjaend. Minder dikwels is dit ’n plant of natuurlike fenomeen soos reën of water. In die eerste plek is die totem die voorouer van die hele stamgroep. Dit is ook die beskermende gees en helper van die groep, wat aan sy lede orakels stuur en, as dit vir ander persone gevaar inhou, sy eie kinders herken en spaar. Die totemiese karakter word oorgeërf deur alle individue van ’n gegewe groep. Die totem mag deur òf die manlike òf die vroulike geslagslyn geërf word. ’n Inheemse Australiër se verhouding tot sy totem is die basis van al sy sosiale verpligtinge: dit kry voorkeur bo beide stamlidmaatskap en bloedverwantskap (Freud 1972 [1950]:23).

Waar die stamgroep alle digters verteenwoordig, versinnebeeld die totem digterskap. Die poësie is vir digters belangriker as enige verhouding. Soos Hambidge dit stel in “Ek wonder of jy soms”, ’n gedig wat met I.D. du Plessis se vers met dieselfde aanvang, in gesprek tree:

Jy is nou niks meer as ’n somber muse  
wat my verse een vir een bepaal

*Die somber muse* (1990b:1).

Die totem is nie deur plek gebonde nie. Die stamgroeplede kan in verskillende gebiede versprei word en vreedsaam naas lede van ander stamgroepe woon.

Uit ’n psigoanalitiese oogpunt is die tersaaklike kenmerk van die totemiese sisteem die feit dat amper orals waar dit aangetref word, daar ook ’n wet bestaan wat seksuele verhoudings tussen lede van dieselfde stamgroep verbied. Eksogamie (’n huwelik buite ’n spesifieke groep) is derhalwe verwant aan totemisme. Skending van die prohibisie word deur die hele stamgroep gewreek, asof die totale gemeenskap daardeur bedreig word (Freud 1972 [1950]:3 e.v.).

Bloedskande met die moeder was een van Oedipus se misdrywe. Die ander was, weens die vrees vir kastrasie deur die vader, vadermoord. Freud (1991 [°1962]:378 e.v.) noem dit dat hierdie misdade insgelyks die gruweldade is wat deur totemisme, die eerste sosioreligieuse instelling van die mensdom, veroordeel word. Vir Jung is dit die evolusie-instink, (kenmerkend van die mens en dit wat hom van diere onderskei) wat talle taboes op die mensdom afgedwing het, onder andere die bloedskande-taboe (C.W. 5:par. 653).

Die oortreding van die patriargale orde kom volgens Hambidge (2001:282) op 'n ander manier duidelik na vore in "Aars poetica" van die homoseksuele De Lange. Hambidge beweer tereg dat die wet van die vader, in hierdie geval D.J. Opperman, (as kastreerder en beheerder van orde) en die poëtiese wet van die vader (as kanoniseerder) verseksualiseer word.

AARS POETICA  
vir D.J.O.

Ek het jou opgetel  
en deur die smal  
geswolle poort  
die warm skuit

gestoot  
tot jy blink  
gebeuk het  
soos die see

en in jou sweet  
geswel  
tot dié steil mas  
van bloed

wat steierend  
'n skuiwergat bly soek.

De Lange (1991:92)

Hambidge beweer verder dat Opperman se ars poetica geappropriëer en bloedskendig "vermink" word. Vir ooreenstemmende redes gebruik De Lange dieselfde beeld van Opperman in "Correspondences" (1990:22): "die smal bekken van 'n poort / kon breek". Dit is asof "Aars poetica" van De Lange as 't ware saamslaap met Opperman se vers: ook is daar 'n letterlike seksuele begeerte wat uitgespreek word om die (vader)digter te penetreer. Hierom, sê Hambidge, word die gedig aan D.J.O. opgedra: 'n soort intertekstuele kortpad, maar ook 'n psigoanalitiese begeerte tot die liggaam van die ander teks en die digter Opperman. Hambidge konstateer daarby dat die gedig ook 'n stelling maak teen die kanon van die Afrikaanse digkuns – met Opperman as hoofkanoniseerder – met sy spesifieke voorskrifte van goed/sleg of groot/klein. Die hele bundel staan dus in die teken van oortreding en betreding (Hambidge

Linguistieke gebruike van Australiese stamme en die meeste ander totemiese gemeenskappe vertoon 'n eienaardigheid wat vir die digterlike gespek van belang is. Die terme wat vir familieverwantskappe gebruik word, denoteer nie die verhouding tussen twee individue nie, maar dié tussen 'n individu en 'n groep. Die term “vader” word dus nie slegs gebruik vir die persoon wat die spreker verwek het nie, maar vir alle mans wat sy ma volgens die stamwette mee kon getrou het, en wat dus vir hom kon verwek het. Sy “moeder” is alle vroue wat, sonder om die stamwette te oortree, hom kon gebaar het. “Broer” en “suster” is ook nie slegs die ander kinders van sy werklike ouers nie, maar al die ander kinders van daardie persone wat moontlik sy ouers kon gewees het (Freud 1972 [°1950]:6-7). Die toepaslikheid van hierdie linguistiese gebruik by die beeld van die “familie-romanse” wat in hierdie studie gebruik word, is duidelik.

Groephuwelike, beweer Freud, het individuele huwelike by vele primitiewe gemeenskappe voorafgegaan. Na die verdwyning van groephuwelike het spore daarvan in taal en gebruike bly voortbestaan. Dit wil voorkom asof totemiese eksogamie, die prohibisie van seksuele verhoudings tussen lede van dieselfde stamgroep, die gepaste metode vir die voorkoming van groep-bloedskande was (Freud 1972 [°1950]:7-8).

Die afsku aan bloedskande by barbare (*sic*) is lank reeds as sodanig herken. Wat moderne psigoanalise betref, beweer Freud dat die eerste objekte van 'n seun se liefde (vir sy moeder en sy suster) bloedskandelik en verbode is. Soos hy ouer word, bevry hy homself hiervan. Die neuropaat openbaar egter volgens Freud feitlik sonder uitsondering 'n mate van psigiese bloedskandelike infantalisme (Freud 1972 [°1950]:17). Freud (1991 [°1962]:423) misgiss hom egter wanneer hy beweer dat die skepping van die kunstenaar weens sy eie neurose geskied. Die digterlike familieromanse is nie aan infantalisme of neurose te wyte nie.

Daar kan nietemin 'n parallel getrek word tussen die gebruike van primitiewe rasse, soos Freud dit uiteengesit het, en die digterlike gesprek. Digters, oor taal-, lands- en tydsgrense heen, vorm een groot stamgroep waar “bloedskande” (à la Freud) streng verbode is. Maar as gevolg van die bestaan van die kollektiewe onbewuste en moontlik deur middel van telepatie, vind dit tog plaas. Jung, anders as Freud, erken immers die bestaan van telepatie. In psigoanalise, by die interpretasie van drome byvoorbeeld, is dit moontlik dat die gedagtes van die analis na die

pasiënt oorgeplaas word. Jung noem laasgenoemde *telepathic thought reading* (C.W. 4:par. 647). Freud weer is gekant teen alle vorme van “okkultisme” waarby hy filosofie, religie en alle vorms van die kontemporêre wetenskap parapsigologie insluit.

In die digterlike stamgroep is gedigte die “kinders” van die bloedskandige omgang tussen digters. Hierdie feit verklaar die ooreenkomste tussen gedigte. Dáárby kom ook repressie van die ontoelaatbare bloedskande wat wel die *persoonlike* onbewustes van die lede betrek. Dit is nie vergesog om te beweer dat daar ooreenkomste bestaan in die persoonlike onbewustes van die lede van die groot digterlike stamgroep wat in bloedskandige romanses betrokke is nie. Die verskille tussen gedigte is die gevolg van “mislésings” van die kollektiewe onbewuste. In elk geval het J. Hillis Miller volgens ’n mededeling van Hambidge (April 2003) in ’n toespraak beweer dat gedigte gedurig met mekaar praat al weet die digters nie van mekaar nie. Petra Müller weergee die onafhanklikheid van die gedig in haar liefdesvers “pylverlossing”. Hiermee die volledige gedig:

#### [P]YLVERLOSSING

ek wonder dikwels wat die gedig is  
wat my binnegedring het soos ’n pyl  
of ’n skip

dit is nie van jou nie  
dit is nie van my nie

en hoewel dit van die liefde is  
is dit ook nie van die liefde nie  
want selfs nou ook weet ons nie genoeg  
van liefde nie om dié gedig te skryf

maar die gedig weet van liefde  
en is daarvan so hoogvol gelaai  
dat dit ’n sterfte sou kon bring soos ’n pyl,  
óf voortvaar, soos ’n skip vol slawe

ons is die toeval by die groot geleentheid  
van die deurvaar van die pyl

dit wat hier gebeur, is net ’n singerige stilte,  
’n asem terug in die keel geruk,  
’n slaaf wat lag in sy verlede.

*Die aandag van jou oë (2002:99)*

Bloom (1976:21) haal Richard Rorty aan waar hy vra: “Who can see himself as caught in a dialectical moment, enmeshed in a family romance, parasitic upon the last stages of capitalism, yet still in competition with the mighty dead?” Bloom se antwoord is dat slegs die sterkste kunstenaars in die lokval van hierdie dialektiek kan seëvier.

Die invloede van ouer digters, literêre of psigiese familieledes<sup>1</sup> op jongeres, en die motief van bloedskande en fantasieë van bloedskande soos hierbo uiteengesit, is nou verwant aan die verselwingsproses van die jonger digter *as digter*. Die gevolg van individuasie is immers die totstandkoming van die Self. Jung stel dit in sy voorwoord tot die derde Switserse uitgawe van *Symbols of Transformation* dat die psige nie 'n onveranderlike gegewe is nie. Die psige is eerder 'n produk van sy eie voortdurende ontwikkeling (C.W. 5:xxvii). Die studie van alchemie het Jung die insig gegee dat die onbewuste 'n proses is en dat die psige omvorm of ontwikkel word deur die verhouding van die ego met die inhoud van die onbewuste. Hierdie transformasie kan in drome, fantasieë en religieuse sisteme met hul veranderende simbole waargeneem word. Die studie van hierdie transformasieprosesse en begrip van alchemistiese simbolisme het Jung tot die sentrale konsep van sy psigologie, naamlik die *proses van individuasie* gelei (Jung 1995 [1963]:235). In hierdie studie kan individuasie gesien word as die verwerwing van 'n eie outentieke stem. Jung het Freud se Oedipale kompleks hersien tot 'n argetipe vir die proses van verselwing (Fratteroli 1998 [°1997]:178). Vir Jung is die oedipuskompleks, dus die sleutel tot geestelike groei.

Soos in die verselwing van die persoonlikheid waar die proses selde of nooit voltooi word nie, sal die invloed van "voorouers" altyd tot 'n mindere of meerdere mate in die werk van die sogenaamde "laatkommer" waarneembaar wees. Soos Hambidge (2001:295) dit tereg stel: "Die digter kan nooit ontkom aan die invloede van ander digters nie, net soos die bloedband tussen vader en kind nooit ontken of negeer kan word nie".

Vir Jung (C.W. 11:par. 390) groei die persoonlikheid vanuit die onbewuste en volgens Humbert (1996 [°1988]:115) is laasgenoemde die logiese gevolg van 'n Jungiaanse benadering wat die subjek lei tot konfrontasie met homself, en uiteindelik tot die ontmoeting met kollektiewe onbewuste dinamiek [d.w.s. die argetipes]. In *Memories, dreams, reflections* (1995 [1963]:216) sê Jung: "[T]he soul, the anima, establishes the relationship to the unconscious. In a certain sense this is also a relationship to the collectivity of the dead; for the unconscious corresponds to the mythic land of the dead, the land of the ancestors". En Vera Bührmann skryf:

"To me as an analytical psychologist the belief in the ancestors, the way they are experienced and the obligations towards them have many similarities to the Westerner's concept of the

---

<sup>1</sup> In navolging van Jung (1995 [1963]:338) kan hierdie voorgangers ook geestelike voorvaders genoem word.

unconscious, his experience of the archetypes and his obligations to pay attention to these as they appear in his dreams, visions, fantasies and his spontaneous, *creative activities*" (1984:31) [my kursivering – D.F.].

Voorouerverering in Afrikastamme is op slot van sake 'n teologiese sisteem wat lewe en dood as 'n enkele organiese proses beskou (Maier 1998:51). Op dieselfde wyse gee lewende digters weer lewe aan hul afgestorwe digterlike voorouers deur middel van die invloed wat op hulle inspeel. Wanneer die verhouding tussen lewendes en dooies goed werk, beweer Maier, is daar 'n wisselwerking tot voordeel van albei. Die lewendes sien om na die dooies en eer hulle, terwyl die dooies voorligting verskaf om 'n goeie oes te verseker (Maier 1998:52). In die literêre wêreld geskied die verering in die vorm van intertekste, en die oes bestaan uit sterk verse. Op hierdie manier vind 'n digterlike wedergeboorte, weliswaar in 'n ander vorm, plaas.

Die integrasie van die inhoud van die onbewuste met die ego, is volgens Jung die hoofstrewende van analitiese psigologie (C.W. 8:par. 423). Argetipiese patrone en simbole wat in die ego geïnterpreteer moet word voordat enige vorm van verselwing kan plaasvind, sal hierna in De Lange se verse ondersoek word. Voor dit geskied, word daar egter na Knapp se mening oor argetipiese analise verwys. Sy konstateer dat argetipiese analise die literêre werk van die persoonlike sfeer verwyder en dit binne die kollektiewe sfeer plaas. Daar word met rou psigologiese materiaal gewerk, materiaal wat deur die kunstenaar getransfigureer word. Die kritikus beskou die innerlike wêreld van die kunstenaar en ondersoek sy beheer oor sy skeppingsvermoë. Die visioenêre ervaring wat in die werk tot lewe geroep word, word deur die kritikus ten toon gestel, binne die omvang van sy of haar verwysingsraamwerk (Knapp 1984:366 e.v.).

Die gedig "Droom" (*Vleiswond* 1993:68) gee die ooglopendste leidraad dat daar in De Lange se oeuvre sprake van digterlike verselwing is. Daar kan nie met Hambidge (2001:304-306) se vertolking van die vers, naamlik dat dit die vader is wat in die droom vir die kind om vergifnis vra, fout gevind word nie. Vir Jung en Kerényi (s.a.: 119 e.v.) is verwerping en gevaar [wat albei in die vers "Pa I" voorkom] die oorsake vir die argetipe van die kind se geheimsinnige en wonderbaarlike geboorte. "Pa I" gee ook reeds 'n aanduiding van omgekeerde rolle. In die slotstrofe sê die digter:

Nou begryp ek méér: hy was net 'n seun,  
en ek het nooit probeer vergewe  
of verstaan: hóm wat deur  
'n dodelike liefde aangedryf  
nagelaat het onder andere

'n seun wat in pyn en herinneringe  
soveel ouer is as hy.

De Lange (1993:67)

Vergifnis is eweneens in die slot van die vers “Ongetiteld”, wat op “Droom” volg, teenwoordig:

En kan jy agter jou hoor  
hoe deure toegaan  
op voltooide pyn, op kamers  
wat vir goed verdwyn?

De Lange (1993:69)

Vergifnis en veral voltooide pyn sou as realiteit aanvaar kon word indien die vadergedigte met hierdie strofe geëindig het. “Pa II” (1993:70), waar die vader “met liefde en verwyd” onthou word, voltooi egter die vierluik, en hiermee faal die poging van die kind om die vader agter te laat, 'n optrede wat vir individuasie noodsaaklik is. In “Pa” uit *Snel gryps fantoom* (1986:35) herhaal De Lange die woorde “Maar ek vergewe jou” soos 'n refrein. Hy wil van sy vader verlos word terwyl vergifnis egter steeds uitbly. Hierdie bundel eindig met lykdigte vir gestorwe digters. Vir Hambidge (2001:303) is ook die lykdigte in De Lange se bundels verplaaste beelde van die vader, wat geskryf is vanuit die perspektief van die geskende kind wat verlang na die sussende, heelmakende dood. Hambidge bespreek talle gedigte waar die soeke, die inestueuse begeerte na die vader, uitgespreek word. De Lange beaam met skrynende sinisme:

#### OP DIE HUIS

Op julle die laaste drankie  
want al dié gedigte is leuens  
as ek die pa's nie bedank nie  
vir sulke gewillige seuns!

*Wordende naak* (1990:49)

Omdat die beeld van die werklike vader in die verbeelding van die kind verwring word, skryf Jung “imago” in plaas van “vader” of “moeder” (C.W. 4:par. 305). De Lange probeer met sy titel die leser van “Imago” in *Nagsweet* derhalwe mislei, want die slotstrofe van die vers verwoord die psigologiese waarheid [in Jungiaanse terme die simboliese waarheid] van sy vader:

Een middernag  
– die hekse-uur –  
toe oë soos boeie blink  
het ek vlugtig  
na 'n pa se vuur

verlang en skuldig  
uit jou kruis geslink.

(1991:46)

Die simboliese waarheid wat die moeder met water vervang en die vader met gees of vuur, bevry die libido van die tendens tot bloedskanie, bied dit 'n nuwe gradiënt en kanaliseer dit tot 'n geestelike vorm, beweer Jung (C.W. 5:par. 335). Daarom kyk die gedig "Imago" vooruit na De Lange se religieuse verse.

De Lange se steurende verhouding met sy vader is, soos Hambidge uitwys (2001:293), 'n duidelike teken dat hy nie "geodipaliseer" is nie. Hy is steeds verknog aan 'n pa wat vir hom in die steek gelaat het. Hambidge verduidelik verder aan die hand van Lacan se beroemde spieëlbeeld-interpretasie: "die jong kind ervaar sig as iemand met 'n eie identiteit wanneer die self as 'n Ander (h)erken word. Dit is dan die moment van oedipalisasie, oftewel die verkryging van 'n Eie Identiteit". Moontlik gaan "Uit die Grieks" vir De Lange oor sy verhouding met sy vader:

#### UIT DIE GRIEKS

Bianor

Hierdie man: hierdie nie-man(d): vuig: dié brute slaaf:  
hierdie man word bemin, heers oor 'n ander se siel.

(1991:50)

Al is Hambidge se benadering tot die vadergedigte van De Lange Freudiaans, sou Jung nie die geldigheid van haar treffende interpretasies in twyfel kon trek nie; hý stel dit net effens anders: "Incest symbolizes union with one's own being, it means individuation or becoming a self" (C.W. 16:par. 419). Frattaroli (1998 [1997]:178) voeg by dat Jung tot die gevolgtrekking kom dat bloedskenidige begeertes nie in die eerste plek seksueel is nie, maar wel spiritueel – hulle is 'n verlange na innerlike eenheid. Jung beskou bloedskanie as 'n mistieke simbool van die proses van verselwing.

Dit is die argetipe van die kind wat in "Droom" opval:

#### DROOM

Ná 'n dwaalreis meteens dié bekende straat,  
dié oggendtuin met krismisrose, kappertjies en die geur  
van vars-gesnyde gras, die onwerklike sonlig  
(soos 'n oordeel). En op die gras  
twee jong kinders:  
een in kortbroek en met 'n poniestert

(my neef), maar dis die ander een  
 wat my aandag trek: 'n klein grootmens  
 in grootmensklere ('n donker pak),  
 kort hare glad teruggekam en die gesig  
 serieuus. Hy kyk op en ek herken  
 myself. Ek wink hom nader, en hy kom,  
 skoorvoetend, skaam, en met oë  
 wat alreeds te veel verstaan.  
 Ek hurk voor hom en strek my arms uit,  
 vee my hand ligweg oor sy wang  
 asof ek hom die versekering kan gee  
 dat alles vorentoe gaaf gaan wees  
 en hy dalk nog 'n kans sal kry  
 om weer 'n kind vir my te wees.

De Lange (1993:68)

Die kindmotief in “Droom” blyk aanvanklik 'n retrospektiewe konfigurasie te wees. Volgens Jung en Kerényi (s.a.: 115) is een van die essensiële kenmerke van die argetipe van die kind egter sy toekomsgerigtheid. Die kind is potensieel die toekoms. Daarom dui die verskyning van die kindmotief in die psigologie gewoonlik op toekomstige ontwikkeling. Die “kind” baan die weg vir 'n verandering van persoonlikheid. In die verselwingsproses antisipeer dit die figuur wat voortspruit uit die sintese van bewuste en onbewuste elemente in die persoonlikheid. Dit is daarom 'n verenigende simbool wat die teengesteldes saamsnoer; 'n bemiddelaar, draer van heling, aldus Jung en Kerényi. Bogenoemde het uiteraard betrekking op persoonlike individuasie, maar kan eweneens op digterlike verselwing toegepas word. Die mandala is reeds genoem as hoofmotief van verselwing. Dit is derhalwe interessant dat Jung en Kerényi (s.a.:115) die vermoë van die kindmotief noem om tot rondheid, sirkel of sfeer of anders tot vierenigheid (quaternity) te transformeer. Die woord “son-” wat in “Droom” voorkom is insgelyks simbolies van heelheid.

“Die dier” (De Lange 1982:21) verwoord onder andere die transendentale funksie (*transcendent function*) wat vir die proses van verselwing onontbeerlik is. Dit bewerkstellig die versoening van teenoorgesteldes. [In dié gedig is dit die dier en die rivier]. Die transendentale funksie is 'n oorbruggingsmeganisme tussen die ego en die onbewuste: “The psychological transcendent function arises from the union of conscious and unconscious contents” (C.W. 8:par. 131). Jung skryf ook dat hierdie funksie 'n natuurlike proses is, 'n manifestasie van die energie wat uit die spanning van teengesteldes ontspruit. Dit bestaan uit 'n reeks fantasieë wat spontaan in drome en visioene verskyn (C.W. 7:par. 121). Die gedig “Die dier” kan beskou word as 'n verbeelding van De Lange se sug na verselwing:

## DIE DIER

Die salpeterspiere geheg  
aan die kus  
se skerp heup, span  
en ontspan.  
Die blink vel ril.  
Onder die silwer borsbeen  
van 'n rivier, in  
die borswieg, klop  
die hart onaards  
soet. Ver bo  
blikker sy pupil  
geel, wit, geel, wit

*Akwarelle van die dors (1982:21)*

Die dier is in hierdie vers 'n metafoor vir die ego wat op die oog af deur die onbewuste (die rivier) verswelg word. Veelseggend sê Jung van argetipes: “[They] are the forms of river-beds along which the current of psychic life has always flowed” (C.W. 5:par. 337). Die rivier as simbool stem egter ook [in die konteks van die poësie] met skeppende mag ooreen (Cirlot 1995 [°1962]:274). Die dier van die gedig word nie verswelg nie, soos dikwels gebeur wanneer die hek na die onbewuste geopen word, want sy pupil “blikker” “geel, wit, geel, wit”. Geel is die kleur wat lig uit 'n ondeurgrondelike donkerte bring (Cirlot 1995 [°1962]:53). In hierdie geval is dit die lig van individuasie. Die kleur simboliseer eweneens intuisie wat vir beide heelwording en skepping 'n vereiste is. Wit simboliseer onder meer die transendentale, en vir die Tibetane is wit die pad na geestelike ontwikkeling (Fontana 1993:67). Aansluitend hierby is die feit dat wit (*albedo*) die eerste deel van die alchemistiese proses is wat in psigologiese terme verselwing simboliseer (C.W. 12:par. 334). Die woord “borswieg” is dáárby 'n neologisme wat die primordiale suggereer.

*Albedo* as alchemistiese doelstelling skakel eweneens met De Lange se “Wit roos” uit *Waterwoestyn* (1984:24), waar die roos volgens Jung in middeleeuse simboliek 'n mandala simboliseer (C.W. 12: par. 235). En weer eens is daar by De Lange 'n, waarskynlik onbewuste, strewe na verselwing waarneembaar.

Drie kleure van alchemie kom in die vers “Passie” uit *Waterwoestyn* voor:

## PASSIE

Laasnag was ons liefde sterk,  
'n swart handskoen,  
en die rooi hart het uitgedy.

Vanoggend lê ons  
twee verkreukelde rose  
in die wit vuis van lakens.

(1984:44)

Swart of die *nigredo* is die eerste stadium van die alchemistiese proses. Dit kan vanaf die aanvang teenwoordig wees as 'n eienskap van die *prima materia*, die chaos, óf anders word dit deur die skeiding van die elemente vervaardig. As die geskeide toestand veronderstel word, soos wat dit soms gebeur, geskied 'n vereniging van teenoorgesteldes. [“Laasnag was ons liefde sterk” is relevant]. Die samesmelting word gevolg deur die dood van die produk van die verbintenis en 'n ooreenstemmende *nigredo*. Hiervandaan lei die wassery (*ablutio*) óf direk na die *albedo*, óf die siel wat met die “dood” verlos word; dan word dit met die dooie liggaam verenig en sy wederopstanding bewerkstellig. Die “veel kleure” (pou se stert) kan eweneens lei na die een wit kleur wat alle kleure bevat. Die *albedo* is die silwer- of maantoestand wat nog son moet word. Dit is die dagbreek, maar nie totdat die *rubedo* [rooi] bereik word, is die opkoms van die son 'n werklikheid nie. Die *rubedo* volg dus direk op die *albedo* as gevolg van die vermeerdering van die hitte tot sy hoogste intensiteit (C.W. 12: par. 334).

Die “rose” in die gedig “Passie” suggereer heelheid, maar dit is duidelik dat slegs 'n tussenstadium van individuasie in die vers geïmpliseer word: “die *wit* vuis van lakens” (my kursivering – D.F.).

In “Geel Dag” uit *Snel grys fantoom* kom die woord “rooi” twee keer voor, maar die digter erken:

ek kan maar net by benadering leef,  
net die voortekens van die volheid weet

(1986:27)

Dit is asof De Lange bewus is van die feit dat hy nooit werklik verselwing as digter kan bereik nie.

Die invloed wat die werk van Ingrid Jonker op De Lange uitoefen, die gedig “Meisie verdrink” uit *Akwarelle van die dors* in ag genome, staaf die mening dat Jonker die verpersoonliking van De Lange se anima is. Die vers “Meisie” wat direk op “Meisie verdrink” volg, kan daarom gelees word as 'n projeksie van hierdie anima. Al twee verse volg:

## MEISIE VERDRINK

Water beitel teen ruwe klip:  
geen skip laveer  
in hierdie weer.

Net sy het gedenim en bra-loos  
die water ingevaar, ankerloos  
verby gestremde hande gesnel.  
Haar bors 'n vlugtige rooi teen klip:  
'n boeg wat breek soos been deur vel,

'n sinkende skip.

(1982:42)

## MEISIE

Delikate meisie in die poel.  
Pluime wolke droom om haar  
soos verlede jaar se blare.  
Water se minnaarhande vorm  
voete, dye, borste, skouers.  
Die woud drink alle geluide  
Voëls drink hulle weerkaatsings.  
Die ring bome buig vooroor  
en luister soos getuies.

(1982:43)

Die woud simboliseer die digterlike onbewuste en die woord "Pluime" herinner aan voëls wat 'n beeld vir die siel is (C.W. 5:par. 315) en dus ook vir die digterlike verlange na die spirituele wat met verselwing verband hou. Die ring bome wat as mandala beskou kan word, bevestig die begeerte. Daarby is dit betekenisvol dat boomsimboliek veral geleë is in groei, lewe en veral fisieke en geestelike ontwikkeling (C.W. 13:par. 350).

In "Palimpse" uit *Waterwoestyn* (1984:57) bring De Lange die jaarringe van bome in verband met sy eie pyn van ouerlike skending. Die uitskrif van sy pyn is ongetwyfeld deel van sy helingsproses en/of "heel-wording" of verselwing. Jung stel dit dat integrasie van die onbewuste 'n helende effek het (C.W. 5:par. 672). Die ringe van die bome as mandalas vooronderstel reeds heelwording:

Stil is die bome;

stil, net tot hy kletterend  
met sy tikmasjien  
uit selfs die fynste grein  
die hele gamma van woord  
en pyn ring op ring  
deur hierdie oggend laat dein.

(1984:57)

Soos reeds genoem verwoord De Lange in "Teiresias praat met homself" uit *Wordende naak* die argetipes van anima en animus. Die vers word vervolgens herhaal:

## TEIRESIAS PRAAT MET HOMSELF

Hy't ons geman  
en -vrou, maar  
elkeen iets  
van die verlore  
ander laat behou,  
want niks is heel

of was gebroke:  
ons is ewig  
teen onself  
verdeel  
en van mekaar verstoek.

(1990:56)

Daar is al na De Lange se doodsdrif verwys. Dit is derhalwe nie vreemd dat die argetipe van die dood in etlike van sy verse voorkom nie. Dit is trouens 'n herhalende motief in sy oeuvre. In die slotstrofe van "Nag bloei uit die oë van diere" in *Akwarelle van die dors* (1982:14) beweer die digter "Dood leef nou in al my kliere", en die slotreëls van "Oggend-blues" laat die vermoede ontstaan dat die dag loskom uit die mis van selfmoordgedagtes:

My hart klop  
outomaties.  
Daar is baie lyke  
kaal in yskaste.  
Die dag kom los  
uit die mis.

(1984:46)

Depressie is vir Jung 'n vrugbare toestand: deur die introversie van die libido word van die inhoud van die onbewuste, wat tot dusver latent was, vir die subjek 'n bewuste realiteit, met die geboorte van skeppende gedagtes die gevolg. En wanneer die subjek voor 'n kritieke situasie te staan kom, funksioneer die meganisme van introversie kunsmatig deur middel van rituele handeling, soos gebed byvoorbeeld. Die doel hiervan is om die libido op die onbewuste te rig en dit tot introversie te dwing. Die verbinding van die libido met die onbewuste stem ooreen met vereniging met die moeder wat, die bloedskandetaboe te berde bring. Die onbewuste is egter volgens Jung groter as die moederbeeld. Dit word slegs deur haar beeld gesimboliseer. Hierdie inestueuse tendens is in werklikheid slegs die begeerte om aandag van die onbewuste (C.W. 5:par. 449-450).

Wat die dood betref, beklemtoon Jung die feit dat die nagsee-reis wenslik is, omdat die doel daarvan restourasie van die lewe, wederopstanding en dus die oorwinning oor die dood beteken (C.W. 12:par. 436). "Born of springs, rivers, lakes and seas, man at death comes to the waters of the Styx, and there embarks on the 'night sea journey'. Those black waters of death are the water of life, for death with its cold embrace is the maternal womb, just as the sea devours the sun but brings it forth again. Life knows no death[.]" (C.W. 5:par. 319). De Lange se verlange na die "maternal womb" simboliseer sy soeke na individuasie. Vir Jung is dit byvoorbeeld "the sacred incest that symbolizes the union of opposites and equals" (C.W. 9(i):par. 417).

Die argetipe van die dood maak ook sy verskyning in “Dageinde” uit *Snel grys fantoom* (1986:14) waar die dageinde metafoor vir die dood word. Daar is trouens in die bundel ’n hele afdeling aan die dood gewy. Dié afdeling word ingelei met die veelseggende motto van D.H. Lawrence:

And die the death, the long and painful death  
that lies between the old self and the new.

De Lange reik selfs in sy doodsdrif na verselwing uit.

Soos reeds gestel, is die argetipe van sonde, wat ook gesien kan word as die skaduwee, in die kwatryn “S” teenwoordig. Die belofte van verselwing bly egter nie uit nie:

S

Die kind vra en ek gaan pluk  
die appel waar hy hang.  
Onder my mes draai die skil:  
eers oureool, dan slang.

(1990:53)

Die passasie wat volg kan saam met die bespreking van “S” (vgl. p. 199 e.v.) gelees word. Die appel is deur die eeue beskou as die vrug wat na die sondeval gelei het. Die oureool is ’n sonbeeld (C.W. 5:88 voetnota) wat op heelheid dui, terwyl die slang as beeld ambivalent is. Dit sluit aan by die sondemotief in die vers, maar weens die neiging van die slang om te vervel, versinnebeeld dit eweneens regenerasie. Soos die slang, beweer Jung van die skaduwee dat dit opnuut gebore word en ander vorms aanneem as gevolg van die subjek se eie ontwikkeling (C.W. 9(i):par. 513). Die proses van selfkennis behels “coming to terms with the Other in us [...]” (C.W. 14:par. 706).

“Miskruier” uit *Wat sag is vergaan* sluit aan by “S”:

MISKRUIER

Die geskende swart harnas  
roer nouliks. `n Bivak  
miere trek flink laer  
om die ou kolos.

Wie of wat  
het hom so geknou?  
Teen die koper skild  
van skemer

kras sy saagtand-  
silhoeët. Binne  
die magtige dom  
dros lyfeiene listig weg.

Die eerste weerlig ets  
sy uitgeholde kolosseum.

(1995:22)

Die miskruier word metafoor vir die mens as 'n kombinasie van goed en kwaad. Die oorlogsbeelde (“bivak” en “skild”) wys op die ewige stryd van die mens met sy skaduwee. Die woord “dom” dra 'n suggestie van spiritualiteit wat dui op 'n moontlike oorwinning. In die slotwoorde van die gedig word die moontlikheid 'n realiteit, want weerlig dui op wat Jung 'n skielike, onverwagte en oorweldigende verandering van psigiese toestand noem (C.W. 9(i):par. 533). Weer eens verwoord De Lange sy sug na verselwing.

Talle verse van De Lange, veral in *Vleiswond* versny simbole van die Christelike geloof met seks en die alomteenwoordige Vigs. Jung vind nie die kombinasie vreemd nie. Volgens hom speel seks 'n belangrike rol in die vorming van simbole, selfs wanneer die simbole religieus is. Dit is twee duisend jaar, skryf hy, sedert die kultus van seks in volle bloei was. Die aard van simboolskeppende kragte verander nie van eeu tot eeu nie. Omdat die vereniging met God in antieke tye as amper letterlike koïtus gesien is, kan 'n mens nie verwag dat die kragte wat die produksie van simbole motiveer skielik moet verander sedert die geboorte van Christus nie. Jung self skroom nie om verhewe geestelike gedagtes met die seksuele in verband te bring nie (C.W. 5:par. 339). Elders skakel Jung die *corpus mysticum*, die vereniging van God met sy gemeente, met die transendentale funksie. In psigologiese taal is die projeksie van die *hieros gamus* (sakramentele huwelik) 'n aanduiding van die verbinding van die ego met die onbewuste (C.W. 5:par. 672). En religie is 'n vitale skakel met psigiese prosesse onafhanklik van en anderkant bewussyn, in die donker land van die psige (C.W. 9(i):par. 261).

In sy eksplisiet erotiese verse waar De Lange ekklesiastiese beelde gebruik, bevestig hy Jung se mening. In wat hy “die gemeente van die vlees” noem, sê De Lange byvoorbeeld:

Ons ken hom ook daar  
alleen in 'n bieghokkie  
waar ons kniel  
voor dié klein gode  
wat deur 'n loergat seën  
en wywaters van die doop  
op ons tonge laat reën.

“Kommunie I” (1993:14)

Omdat Christus die projeksie van die belangrikste en mees sentrale argetipe, naamlik die Self verteenwoordig (C.W. 5:par. 576), kan hierdie verse ook gelees word as De Lange se sug na (digterlike) verselwing:

Terwyl jy vanoggend  
nog onwetend slaap  
skuif ek die laken af  
en vind verlore  
in die letsels op jou rug  
God se kruiswonde terug.

“Park” (1993:17)

Die slotvers van *Vleiswond*, te wete “Gelykenis” (1993:92) boots visueel die vorm van ’n kruis na en korreleer tot ’n groot mate met die Heilige Augustinius se siening van Christus se dood as *hieros gamos* met die moeder, hier simbool van die kerk:

[Christ] came to the marriage-bed of the cross, and there, in mounting it, he consummated his marriage. [...] [H]e lovingly gave himself up to the torment in place of his bride, and he joined himself to the woman [matrona] for ever.

Jung wys daarop dat die woord *matrona* ’n aanduiding van die Kerk, die bruid van die Lam in die taal van Augustinius is (C.W. 5:par. 671-672). De Lange se vers volg:

#### GELYKENIS

Op die  
bed  
arms  
bruin  
u i t g e s p r e i  
jou  
lyf  
'n  
kaal  
balk  
lang  
bene  
teen-  
mekaar  
is jy  
my  
anker  
my  
kruis

(1993:92)

Ten slotte 'n bevestiging dat die beïnvloeding van digters binne die inestueuse stamgroep van die poësie toegeskryf kan word aan elke digter se strewe na verselwing as digter, 'n verselwing wat nooit voltooi word nie, omdat die band met die ouers, biologies én literêr, nooit werklik gebreek kan word nie.

University of Cape Town

## BRONNELYS

- Die AFRIKAANSE poësie in 'n duisend en enkele gedigte.* 1999. Red. Komrij, Gerrit. Amsterdam: Bert Bakker.
- ANTHOLOGY of modern American poetry.* 2000. Red. Nelson, Cary. New York: Oxford university press.
- APOLLINAIRE, Guillaume. 1965. *Selected poems: Apollinaire*; Vert. Bernard, Oliver. Harmondsworth: Penguin.
- ASTRACHAN, Gary D. 1992. Orpheus the lyre player. *Harvest* 38: 95-112.
- AUCAMP, Hennie. 2001. *Bly te kenne. 'n Bundel portrette.* Kaapstad: Tafelberg.
- AUDEN, W.H. 1966. *Collected shorter poems 1927-1957.* London: Faber and Faber.
- AUDEN, W.H. 1976. *Collected poems.* London: Faber and Faber.
- BAUDELAIRE, Charles. 1999. *Baudelaire.* Red. Lerner, Laurence. London: Dent.
- BLAKE, William. 1967 [1966]. *Blake complete writings.* Red. Keynes, Geoffrey. London: Oxford university press.
- BLOOM, Harold. 1997<sup>18</sup> [°1973]. *The anxiety of influence.* New York: Oxford university press.
- BLOOM, Harold. 1980 [°1975]. *A map of misreading.* New York: Oxford university press.
- BLOOM, Harold. 1976. *Poetry and repression.* New Haven and London: Yale university press.
- BLUM, Peter. 1955. *Steenbok tot Poolsee.* Kaapstad: Nasionale boekhandel.
- BOUWER, Stephan. 1980. *Portrette, private dele en kanttekeninge.* Kaapstad: Human & Rousseau.
- BOUWER, Stephan. 2000. *Sirene van bloeisels.* Kaapstad: Human & Rousseau.
- BREWER'S Concise dictionary of phrase and fable.* 1993 [°1992]. Oxford: Helicon.

- BREYTENBACH, Breyten. 1967<sup>2</sup> [1964]. *Die ysterkoei moet sweet*. s.l. Afrikaans pers-boekhandel.
- BREYTENBACH, Breyten. 1984<sup>2</sup> [1983]. *Yk: Die vierde bundel van die ongedanste dans*. Emmarentia: Taurus.
- BREYTENBACH, Breyten. 1998. *Papierblom*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- BRUCE-MITFORD, Miranda. 1996. *The illustrated book of signs and symbols*. London: Dorling Kindersley.
- BÜHRMANN, Vera. 1984. *Living in two worlds*. Cape Town: Human & Rousseau.
- Die BYBEL*; 4de uitgawe. 1957 [°1933]. Kaapstad: Bybelgenootskap van Suid-Afrika.
- The Cambridge companion to Jung*. 1998 [°1997]. Red. Young-Eisendrath, Polly and Terence Dawson. Cambridge: Cambridge university press.
- CAMPBELL, Joseph. 1949. *The hero with a thousand faces*. New York: World.
- CIRLOT, J.H. 1995<sup>5</sup> [°1962]. *A dictionary of symbols*. London: Routledge.
- CLOETE, T.T. 1970. *Kaneel: Opstelle oor die letterkunde*. Kaapstad: Nasionale boekhandel.
- CLOETE, T.T. 1980. *Angelliera*. Kaapstad: Tafelberg.
- CLOETE, T.T. 1991<sup>4</sup> [°1984]. *Jukstaposisie*. Kaapstad: Tafelberg.
- CLOETE, T.T. 1990. Een van beste bundels in Afrikaans. *Beeld*, 6 Aug.
- COHEN, J.M. 1956. *A history of western literature*. Harmondsworth: Penguin.
- CRANE, Hart. 1984. *Complete poems*. Red. Weber, Brom. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe books.
- CUSSENS, Sheila. 1981<sup>3a</sup> [°1970]. *Plektrum*. Kaapstad: Tafelberg.
- CUSSENS, Sheila. 1978a. *Die swart kombuis*. Kaapstad: Tafelberg.
- CUSSENS, Sheila. 1978b. *Verf en vlam*. Kaapstad: Tafelberg.
- CUSSENS, Sheila. 1979a. *Die sagte sprong*. Kaapstad: Tafelberg.

- CUSSENS, Sheila. 1979b. *Die skitterende wond*. Kaapstad: Tafelberg.
- CUSSENS, Sheila. 1980. *Die somerjood*. Kaapstad: Tafelberg.
- CUSSENS, Sheila. 1983<sup>2b</sup> [°1981]. *Die woedende brood*. Kaapstad: Tafelberg.
- CUSSENS, Sheila. 1982. *Omtoorvuur. 'n Keur uit die poësie van Sheila Cussons*. Kaapstad: Tafelberg.
- CUSSENS, Sheila. 1983<sup>3a</sup>. *Verwikkelde lyn*. Kaapstad: Tafelberg.
- CUSSENS, Sheila. 1984. *Membraan*. Kaapstad: Tafelberg.
- CUSSENS, Sheila. 1988. *Die heilige modder*. Kaapstad: Tafelberg.
- CUSSENS, Sheila. 1990. *Die knetterende woord*. Kaapstad: Tafelberg.
- CUSSENS, Sheila. 2000. *Die asem wat ekstase is: 'n Keuse uit haar nie-religieuse poësie*. Red. Botha, Amanda. Kaapstad: Tafelberg.
- DANTE, Alighieri. 1954. *The divine comedy*. Vert. Huse, H.R. New York: Rinehart.
- DAWSON, Terence. 2000. The Orpheus complex. *Journal of analytical psychology* 45: 245-266.
- DEGENAAR, Johan. 1990. Teks as intertekstuele gebeurtenis. *De Kat* 5(8):98-100.
- DE LANGE, Johann. 11 Mei 1982-31 Julie 1987. Briewe aan Sheila Cussons. Afdeling spesiale versamelings, J.S. Gericke Biblioteek, Universiteit van Stellenbosch.
- DE LANGE, Johann. 1982. *Akwarelle van die dors*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- DE LANGE, Johann. 1984. *Waterwoestyn*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- DE LANGE, Johann. 1986. *Snel gryps fantoom*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- DE LANGE, Johann. 1990. *Wordende naak*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- DE LANGE, Johann. 1991. *Nagsweet*. Bramley: Taurus.
- DE LANGE, Johann. 1993. *Vleiswond*. Kaapstad: Human & Rousseau.

- DE LANGE, Johann. 1995. *Wat sag is vergaan*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- DE LANGE, Johann. 1996. *Vreemder as fiksie*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- DE LANGE, Johann. 2000. [Gedigte]. *Literator* 21(2): 174 en 176-178. Potchefstroom: Potchefstroom Universiteit vir C.H.O.
- DE LANGE, Johann. 2003. Nuwe gedigte. [www.litnet.co.za/poësie/JohanndeLange](http://www.litnet.co.za/poësie/JohanndeLange).
- DE VOS, Annesu. 1982. *Om vry uit te stap*. Kaapstad: Tafelberg.
- DU PLESSIS, I.D. 1931. *Lied van Ali en ander gedigte*. Kaapstad: Nasionale pers.
- DU TOIT, Elizabeth C.M. 1945. *In die verbygaan*. Kaapstad: Nasionale pers.
- DU TOIT, Elizabeth C.M. 196-. *Towertuin 1925-1964*. Fairland, Johannesburg: Janssonius en Heyns.
- ELIOT, T.S. 1963. *Collected poems 1909-1962*. London: Faber and Faber.
- ENSIKLOPEDIE van die mitologie. 1994. Samest. Van Reeth, Adelaide. Vlaeberg: Vlaeberg uitgewers.
- ESTERHUIZEN, Louis. 1986. *Stilstuipe*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- ESTERHUIZEN, Louis. 2001. *Opslagsomer*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. 1998 [°1992]. *Women who run with the wolves*. London: Rider.
- EYBERS, Elisabeth. 1950. *Die ander dors*. Johannesburg: Constantia.
- EYBERS, Elisabeth. 1958. *Neerslag*. Kaapstad: Nasionale boekhandel.
- EYBERS, Elisabeth. 1962. *Balans*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- FARNWORTH, Michael.  
<http://www.byui.edu/Ricks/employee/FARNWORTHM/ThePages/schrödingercat.htm>.
- FONTANA, David. 1993. *The secret language of symbols*. London: Pavilion.
- FOURIE, Gerrit. 1976. *Bokas en ondertoon*. Johannesburg: Perskor.

- FRATTAROLI, Elio J. 1998 [°1997]. Me and my anima: Through the dark glass of the Jungian/Freudian interface. In: *The Cambridge companion to Jung*. Red. Young-Eisendrath, Polly and Terence Dawson. Cambridge: Cambridge university press, 164-184.
- FREUD, Sigmund. 1972 [1950]. *Totem and taboo*. London: Routledge and Kegan Paul.
- FREUD, Sigmund. 1991<sup>4</sup> [°1962]. *Introductory lectures on psychoanalysis*. London: Penguin.
- FREUD, Sigmund. 1963. *Leonardo da Vinci and a memory of his childhood*. Harmondsworth: Penguin.
- FREUD, Sigmund. 1964. *An outline of psycho-analysis*. London: The Hogarth press and institute of psycho-analyses.
- FRITZ, Dawn. 1998. *Waar eeue wegtik met elke oogknip*. Opgepubliseerde M.A.-tesis: Universiteit Stellenbosch.
- GALLANT, Christine. 1996. *Tabooed Jung. Marginality as power*. London: MacMillan.
- GILFILLAN, F.R. 1984. *Geel Grammofoon: Perspektiewe op die werk van Sheila Cussons*. Kaapstad: Tafelberg.
- GOOSEN, Jeanne. 1975. *Orrelpunte*. Johannesburg: Perskor.
- GUNN, Thom. 1982. *The passages of joy*. London: Faber and Faber.
- GUNN, Thom. 1992. *The man with night sweats*. London: Faber and Faber.
- HAMBIDGE, Joan. 1985. *Hartskrif*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- HAMBIDGE, Joan. 1986. *Bitterlemoene*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- HAMBIDGE, Joan. 1987a. *Palinodes*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- HAMBIDGE, Joan. 1987b. *Die anatomie van melancholie*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- HAMBIDGE, Joan. 1988. *Geslote baan*. Kaapstad: Tafelberg.
- HAMBIDGE, Joan. 1989a. *Donker labirint*. Kaapstad: Tafelberg.

- HAMBIDGE, Joan. 1989b. *Kriptonemie*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- HAMBIDGE, Joan. 1989c. *Gesteelde appels*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- HAMBIDGE, Joan. 1990a. *Verdraaide raaisels*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- HAMBIDGE, Joan. 1990b. *Die somber muse*. Kaapstad: Juta.
- HAMBIDGE, Joan. 1990c. *Tachycardia*. Kenwyn: Jutalit.
- HAMBIDGE, Joan. 1991. *Die verlore simbool*. Kaapstad: Tafelberg.
- HAMBIDGE, Joan. 1992. Dekonstruksie. In: *Literêre terme en teorieë*. Red. Cloete, T.T. Pretoria: HAUM-Literêr, 67-69.
- HAMBIDGE, Joan. 1993. Die poësie van Johann de Lange. *Tydskrif vir letterkunde XXXI* (3): 55-60.
- HAMBIDGE, Joan. 1994a. Verse. *Tydskrif vir letterkunde xxxii*(1):40-42.
- HAMBIDGE, Joan. 1994b. Digterlike vuursteel: Johan de Lange, N.P. van Wyk Louw en Sheila Cussons. In: *Random Roy: Studies opgedra aan Roy H. Pfeiffer*. Kaapstad: Universiteit van Kaapstad, 75-81.
- HAMBIDGE, Joan. 1995. *Interne verhuising*. Midrand: Perskor.
- HAMBIDGE, Joan. 1997. *Ewebeeld*. Midrand: Perskor.
- HAMBIDGE, Joan. 2000. *Lykdigte*. Kaapstad: Tafelberg.
- HAMBIDGE, Joan. 2001. *Gender-konstruksies in die Afrikaanse letterkunde: 'n teoretiese benadering*. Ongepubliseerde Ph.D.-proefskrif. Universiteit Kaapstad.
- HAMBIDGE, Joan. 2002. *Ruggespraak*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- HAMBIDGE, Joan. 2003. *Die digkuns van Johann de Lange*.  
<http://www.litnet.co.za/seminaarkamer>.
- HARRIS, Nathaniel. 1979. *A treasury of impressionism*. London: Optimum.

- JOHNSON, Barbara. 1989. *Les fleurs du mal armé: Some reflections*. In: *Stéphane Mallarmé: modern critical views*. Red. Bloom, Harold. New York: Chelsea house publishers, 211-227.
- JONKER, Ingrid. 1956. *Ontvlugting*. Kaapstad: Culemborg.
- JONKER, Ingrid. 1963. *Rook en oker*. Johannesburg: Afrikaanse pers-boekhandel.
- JONKER, Ingrid. 1966. *Kantelson*. Johannesburg: Afrikaanse pers-boekhandel.
- JOUBERT, Gideon. 1997. *Die groot gedagte*. Kaapstad: Tafelberg.
- JUNG, Carl Gustav. 1953. *Psychological types or the psychology of individuation*. London: Routledge and Kegan Paul.
- JUNG, Carl Gustav. 1975 [°1953]. *C.G. Jung Letters v.2 1951-1961*. Red. Adler, Gerhard and Aniela Jaffe. Princeton, New Jersey: Princeton university press.
- JUNG, Carl Gustav. 1998<sup>5a</sup> [1954]. *Answer to Job*. London: Routledge.
- JUNG, Carl Gustav. 1957-1979 *Collected works*. Vert. Hull, R.F.C. 20 Vols. London: Routledge and Kegan Paul.
- JUNG, Carl Gustav. 1995<sup>5</sup> [1963]. *Memories, dreams, reflections*. London: Fontana press.
- JUNG, Carl Gustav. 1990 [°1964]. *Man and his symbols*. London: Arkana.
- JUNG, Carl Gustav. 1993<sup>5</sup> [°1966]. *The Spirit in man, art and literature*. London: Routledge (Ark paperbacks).
- JUNG, Carl Gustav. 1998<sup>7b</sup> [°1983]. *The essential Jung. Selected writings*. Introduced by Anthony Storr. London: Fontana.
- JUNG, Carl Gustav. 1997. *Visions. Notes of the seminar given in 1930-1934 by C.G. Jung*. Red. Douglas, Claire. 2 Vols. Princeton: Princeton university press.
- JUNG, Carl Gustav and KERÉNYI. s.a. *Essays on a science of mythology: The myth of the divine child and the mysteries of Eleusis*. Vert. Hull, R.F.C. s.l.:Pantheon books.
- KANNEMEYER, J.C. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur*. 2 vol. Pretoria: Academica.

- KANNEMEYER, J.C. 1990. Johann de Lange se jongste met sterk vorm en beeld. *Die Burger*, 2 Aug.
- KANNEMEYER, J.C. 2002. *Die goue seun: die lewe en werk van Uys Krige*. Kaapstad: Tafelberg.
- KNAPP, Bettina L. 1984. *A Jungian approach to literature*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois university press.
- KNOBEL, Wilhelm. 1970. *Mure van mos*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- KRIGE, Uys. 1950. *Vir die luit en die kitaar*. Johannesburg: Afrikaanse pers boekhandel.
- KRIGE, Uys. 1985. *Versamelde gedigte*. Red. Kannemeyer, J.C. Pretoria: J.L. van Schaik.
- KROG, Antjie. 1981. *Otters in bronslaai*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- KROG, Antjie. 1990<sup>3</sup> [°1989]. *Lady Anne*. Bramley: Taurus.
- LACAN, Jacques. 1957. The insistence of the letter in the unconscious. In: Lodge, David (red.). *Modern criticism and theory: A reader*. 1994<sup>9</sup> [°1988]. London: Longman, 80-104.
- LACAN, Jacques. 1994<sup>5</sup> [°1977]. *The four fundamental concepts of psycho-analysis*. Red. Miller, Jacques-Alain. Harmondsworth: Penguin.
- LACAN, Jacques. 1997<sup>8</sup> [°1977]. *Écrits: A selection*. London: Routledge.
- LEIPOLDT, C. Louis. 1980. *Versamelde gedigte*. Samest. Kannemeyer, J.C. Kaapstad: Tafelberg.
- LEWIS-WILLIAMS, J.D. 1988. *Reality and non-reality in San rock art*. (Twenty-fifth Raymond Dart lecture delivered 6 Oct. 1987). Johannesburg: Witwatersrand university press.
- LITERÊRE terme en teorieë*. 1992. Red. Cloete, T.T. Pretoria: Haum-Literêr.
- LODGE, David (red.). 1994<sup>9</sup> [°1988]. *Modern criticism and theory: A reader*. London: Longman.

- LORCA, Federico García. °1991. *Collected poems*. Samest. Maurer, Christopher. New York: Farrar Straus Giroux.
- LOUW, N.P. van Wyk. 1947<sup>3</sup> [1937]. *Die halwe kring*. Kaapstad: Nasionale pers.
- LOUW, N.P. van Wyk. 1953<sup>5</sup> [1941]. *Raka*. Kaapstad: Nasionale boekhandel.
- LOUW, N.P. van Wyk. 1947 [1942]. *Gestaltes en diere*. Kaapstad: Nasionale pers.
- LOUW, N.P. van Wyk. 1987a [°1954]. *Nuwe verse*. Kaapstad: Tafelberg.
- LOUW, N.P. van Wyk. 1987<sup>5</sup>b [°1962]. *Tristia en ander verse voorspele en vlugte 1950-1957*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- LOUW, W.E.G. 1961<sup>7</sup> [1934]. *Die ryke dwaas*. Kaapstad: Nasionale pers.
- LUCBERT. 1994. *van de maltentige losbol*. Amsterdam: De bezige bij.
- MAIER, Karl. 1998. *Into the house of the ancestors: Inside the new Africa*. New York: John Wiley & sons.
- MALAN, Lucas. 1981. *'n Bark vir die ontheemdes*. Kaapstad: Tafelberg.
- MALAN, Lucas. 1985. *Tydspoor*. Kaapstad: Tafelberg.
- MALHERBE, D.F. 1954. *Uitgesoekte gedigte van Malherbe*. Samest. Van den Heever, C.M. Kaapstad: Nasionale boekhandel.
- MANDELSTAM, Osip. 1991. *Stone*. Vert. Tracy, Robert. London: Collins Harvill.
- MARAIS, Eugène N. 1955. *Versamelde gedigte*. Pretoria: Van Schaik.
- MARTIN, P.W. 1987 [°1955]. *Experiment in depth: A study of the work of Jung, Eliot and Toynebee*. London: Routledge & Kegan Paul.
- MILTON, John. 1966. *Poetical works*. London: Oxford university press.
- MOMENTE in die Nederlandse letterkunde*. 1988. Red. Van der Elst, J. Pretoria: Academica.
- MÜLLER, Petra. 1979. *Patria*. Kaapstad: Tafelberg.
- MÜLLER, Petra. 1997. *Swerfgesange vir Susan en ander*. Kaapstad: Tafelberg.

- MÜLLER, Petra. 2002. *Die aandag van jou oë: Gedigte vir die liefde*. Kaapstad: Tafelberg.
- MYBURGH, Johan. 1994. *Kontrafak*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- NERUDA, Pablo. 1975 [1970]. *Selected poems*. Samest. Tarn, Nathaniel. Harmondsworth: Penguin.
- OPPERMAN, D.J. 1947. *Negester oor Ninevé*. Kaapstad: Nasionale pers.
- OPPERMAN, D.J. 1950a. *Joernaal van Jorik*. Kaapstad: Nasionale boekhandel.
- OPPERMAN, D.J. 1950b. *Engel uit die klip 1947-1950*. Kaapstad: Nasionale boekhandel.
- OPPERMAN, D.J. 1963. *Dolosse*. Kaapstad: Nasionale boekhandel.
- OPPERMAN, D.J. 1964. *Kuns-mis*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- OPPERMAN, D.J. 1975<sup>2</sup> [1959]. *Wiggelstok*. Kaapstad: Tafelberg, 142-155.
- OPPERMAN, D.J. 1979. *Komas uit 'n bamboesstok*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- PIETERSE, H.J. 2000. *Die burg van Hertog Bloubaard*. Kaapstad: Tafelberg.
- PLATH, Sylvia. 1999<sup>3</sup> [°1965]. *Ariel*. London: Faber and Faber.
- POPE, Alexander. 1963<sup>3</sup> [1924]. *Alexander Pope's collected poems*. London: Dent.
- POSKAARTE: *Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960*. Samest. Foster, Ronel en Louise Viljoen. 1997. Kaapstad: Tafelberg.
- PRETORIUS, Réna. 1990<sup>4</sup> [°1984]. *Ryk domeine*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- RILKE, Rainer Maria. °1964. *Selected poems*. Vert. Leishman, J.B. Harmondsworth: Penguin.
- RILKE, Rainer Maria: *Translations from his poetry*. 1983. Vert. Flemming, Albert Ernest. Florida: Golden Smith.
- ROUSSEAU, Ina. 1970. *Taxa*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- ROUSSEAU, Ina. 1978. *Kwiksilwersirkel*. Kaapstad: Human & Rousseau.

- ROUSSEAU, Ina. 1980. *Heuningsteen*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- ROUSSEAU, Ina. 1989. *Grotwater*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- ROUSSEAU, Ina. 1995. *'n Onbekende jaartal*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- SALMAN, Sherry. 1998 [°1997]. The creative psyche: Jung's major contributions. In: *The Cambridge companion to Jung*. Red. Young-Eisendrath, Polly and Terence Dawson. Cambridge: Cambridge university press, 52-70.
- SAMUELS, Andrew. 1990. *Jung and the post-Jungians*. London: Routledge.
- SAMUELS, Andrew. 1998 [°1997]. Introduction: Jung and the post-Jungians. In: *The Cambridge companion to Jung*. Red. Young-Eisendrath, Polly and Terence Dawson. Cambridge: Cambridge university press, 1-13.
- SAMUELS, Andrew, Bani Shorter and Fred Plaut. 1996 [°1986]. *A critical dictionary of Jungian analysis*. London: Routledge.
- SCHEEPERS, Riana. 2001. *Met die taal van karmosyn*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- SEGAL, Charles. °1989. *Orpheus: The myth of the poet*. Baltimore and London: The Johns Hopkins university press.
- SEXTON, Anne. °1960. *To bedlam and part way back*. Boston: Houghton Mifflin.
- SEYMOUR-SMITH, Martin. 1985. *MacMillan guide to modern world literature*. London: MacMillan.
- ŠHKLOVSKÝ, Victor. 1917. Art as technique. In: Lodge, David (red.). 1994<sup>9</sup> [°1988]. *Modern criticism and theory*. London: Longman, 16-29.
- SINGER, June. 1986. *The unholy Bible: Blake, Jung and the collective unconscious*. Boston: Sigo Press.
- SNIDER, Clifton. 1991. *The stuff that dreams are made on: A Jungian interpretation of literature*. Wilmette, Illinois: Chiron publications.
- SNYMAN, Annette. 1981. *Klein rondreis*. Durbanville: Boschendal.
- SPAANSE DANS: *Spaanse gedigte vertaal deur Uys Krige*. 1992 [°1991]. Kaapstad: Perskor.

- SPIEGEL van de moderne Nederlandse poëzie*. 1992<sup>6</sup> [°1979]. Samest. Warren, Hans. Amsterdam: Meulenhoff.
- SPIES, Lina. 1992. *Hiermaals*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- STEYN, J.C. 1998. *Van Wyk Louw: 'n Lewensverhaal*; 2 vol. Kaapstad: Tafelberg.
- ST. JOHN OF THE CROSS. 1960 [°1950]. *Poems*. Vert. Campbell, Roy. Harmondsworth: Penguin.
- STOCKENSTRÖM, Wilma. 1973. *Spieël van water*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- STOCKENSTRÖM, Wilma. 1984b [°1976]. *Van vergetelheid en van glans*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- STOCKENSTRÖM, Wilma. 1984a. *Monsterverse*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- STOCKENSTRÖM, Wilma. 1999. *Spesmase*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- STORR, Anthony. 1995 [°1973]. *Jung*. Hammersmith, London: Fontana.
- STRINATI, Dominic. 1995. *An introduction to theories of popular culture*. London: Routledge.
- TOERIEN, Barend J. 1960. *Gedigte*. Kaapstad: Nasionale boekhandel.
- TOERIEN, Barend J. 1973. *Verliese en aanklagte*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- TOTIUS. 1939. *Wilgerboombogies*. Kaapstad: Nasionale pers.
- TOTIUS. 1959. *Passieblomme*. Kaapstad: Nasionale boekhandel.
- VAN HEERDEN, Ernst. 1942. *Weerlose uur*. Kaapstad: Nasionale boekhandel.
- VAN HEERDEN, Ernst. 1951. *Die sewe vrese*. Johannesburg: Constantia.
- VAN HEERDEN, Ernst. 1956. *Koraal van die dood*. Kaapstad: Balkema.
- VAN HEERDEN, Ernst. 1961. *Die klop*. Kaapstad: Nasionale boekhandel.
- VAN HEERDEN, Ernst. 1966. *Anderkant besit*. Kaapstad: Nasionale boekhandel.

- VAN HEERDEN, Ernst. 1978<sup>4</sup> [°1975]. *Tyd van verhuising*. Kaapstad: Tafelberg.
- VAN HEERDEN, Ernst. 1977. *Reisiger*. Kaapstad: Balkema.
- VAN HEERDEN, Ernst. 1982. *Kanse op 'n wrak*. Kaapstad: Tafelberg.
- VAN HEERDEN, Ernst. 1985. *Die swart skip*. Kaapstad: Tafelberg.
- VAN HEERDEN, Ernst. 1993. *Najaarswys*. Kaapstad: Tafelberg.
- VAN RENSBURG, F.I.J. 1996. *Septet: Sewe Van Wyk Louw-studies*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- VAN VUUREN, Helize. 1989. *Tristia in perspektief*. Kaapstad: Vlaeberg.
- VAN WYK, Johan. 1976. *Deur die oog van die luiperd*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- VAN WYK, Johan. 1978. *Heldedade kom nie dikwels voor nie*. Johannesburg: Perskor.
- VAN WYK, Johan. °1981. *Bome gaan dood om jou*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- VERKLARENDE Handwoordeboek der Nederlandse Taal. 1960<sup>15</sup>. Red. M.J. Koenen, J. Endepols. Groningen: J.B. Wolters.
- VICTOR, Geré. 1992. Onveranderlike veranderlikes: 'n Heuristiese oorsig van die poësie van Johann de Lange. *Tydskrif vir letterkunde xxx(2)*: 53-61.
- WEBSTER'S *New Collegiate Dictionary*. °1975. London: Bell & Sons.
- YEATS, W.B. 1953 [1934]. At the hawk's well. In: *The collected plays of W.B. Yeats*. New York: MacMillan, 136-145.
- YEATS, W.B. 1967<sup>8</sup> [1933]. *The collected poems of W.B. Yeats*, 2<sup>nd</sup> ed. London: MacMillan.
- YOUNG-EISENDRATH, Polly. 1998 [°1997]. Gender and contrasexuality: Jung's contribution and beyond. In: *The Cambridge companion to Jung*. Red. Young-Eisendrath, Polly and Terence Dawson. Cambridge: Cambridge university press, 223-239.
- ZABRISKIE, Beverley. 2000. Orpheus and Eurydice: A creative agony. *Journal of analytical psychology* 45: 427-447.

*ZEVEN eeuwen: Poësie en proza van 1880 tot onze tyd.* 1947. Samest. De Raaf, K.H. en J.J. Griss. Rotterdam: Brusse's Uitgeversmaatschappij.

University of Cape Town