

The copyright of this thesis rests with the University of Cape Town. 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.

Digter as danser / danser as digter

Aniel Botha
(BTHANI002)

'n Verhandeling ingedien vir die vervulling van die vereistes
vir die toekenning van die graad MA in Kreatiewe Skryfwerk.

INHOUDSOPGAWE

LYS VAN TABEL EN GRAFIEKE	(iv)
VERKLARING	(v)
OPSOMMING / ABSTRACT	(vi)
BUNDEL: PIROUETTE	1
Pirouette	2
Brisé	4
Selfportret	5
Aan skerwe	6
Bel 'n loodgieter:	8
Alice in Wonderland	9
Vóór jou was	10
Bome kan nie voel nie	12
(De)konstruksie	13
Game over	14
Modeslaaf	15
Maaltyd	16
Keelvol	17
Voorskrif vir anorexia	18
Woordvraat	19
Anorexia nervosa	20
Spieëlskrif	21
Wond	23
Insomnia	24
(ver)Stikland	25
Inrigting	26
Rooi skoene	27
Echappé	29
La Loba	30
Vasalisa	32
Ikarus	33
Papie	35
Psigiater	36
En pointe	37
Ompad	39
My brein is 'n malhuis	40
Corps de ballet	41
Krismis	42
Remote	43
Barmhartige Samaritaan	44
Pluto	45
Aniela	46
My mamma	48
IT-ekspert	49
Sans reverence	50
See	51

Oupa	52
Grys, gryser, blind	53
Rooikappie en die wolf.....	54
Taksidermie	55
Pas de chat	56
Tronkbestaan	58
Selfmoordpoging.....	60
Negende sirkel	62
Weervoorspelling	63
Oz	64
Sans Révérence	66
SKRYFKUNS-ESSAY	68
Hoofstuk 1: INLEIDING	69
Hoofstuk 2: ONTSTAAN EN ONTWIKKELING VAN POËSIE EN BALLET	74
2.1 Die oorsprong van poësie en dans	74
2.1.1 Oorsprong van poësie	75
2.1.2 Oorsprong van ballet.....	75
2.2 Evolusie van poësie en ballet.....	76
2.2.1 Ontwikkelingstadia van poësie.....	78
2.2.2 Ontwikkelingstadia van dans/ballet	79
2.3 Samevatting.....	81
Hoofstuk 3: DIE DRYFKRAG AGTER DIE DIG- EN DANSPROSESSE.....	83
3.1 Inleiding	83
3.2 Die natuur as dryfkrag	84
3.2.1 Die rol van die natuur in die skryf van poësie	84
3.2.2 Die rol van die natuur in ballet.....	85
3.2.3 Natuur, poësie en ballet: 'n intieme drieskap	86
3.3 Primordiale behoeftes van die mens	88
3.3.1 Poësie as primordiale behoefte.....	88
3.3.2 Dans as primordiale behoefte	89
3.3.3 Kombinerings van poësie en ballet: wedersydse inspirasie	90
3.4 Versoening van die onversoenbare	91
3.4.1 Die paradoksale aard van digkuns en ballet	91
3.4.2 Versoening van die onversoenbare in <i>Pirouette</i> (Botha 2009).....	92
3.5 Die skep van orde uit chaos	92
3.5.1 Poësie en ballet as media om sin te maak van die wêreld.....	92
3.5.2 Pogings in <i>Pirouette</i> (Botha 2009) om sin te maak van die wêreld	94
3.6 Katabasis	95
3.6.1 <i>Katabasis</i> as motief agter die skeppingsproses	95
3.6.2 <i>Katabasis</i> in <i>Pirouette</i> (Botha 2009)	96
3.7 Die uitdrukking van dit wat buite woorde lê	97
3.7.1 Die rol van die metafoor in poësie	97
3.7.2 Ballet as metafoor	98
Hoofstuk 4: VERSTEGNIESE ELEMENTE	100
4.1 Verstegniese elemente in poësie en ballet.....	100
4.2 Vorm	101
4.3 Herhaling.....	103
4.4 Kontras en variasie	105
4.5 Metaforiek.....	106
4.6 Werking van verstegniese elemente in <i>Pirouette</i> (Botha 2009)	109
4.6.1 "La Loba"	109

4.6.2	"Pirouette"	110
4.6.3	"Ikarus"	111
4.6.4	"Oz"	112
Hoofstuk 5: ONDERWERP EN TEMA		114
5.1	Onderskeid tussen onderwerp en tema	114
5.2	Keuse van onderwerp en tema	115
5.2.1	Innerlike bronne van inspirasie	115
5.2.2	Eksterne bronne van inspirasie	116
5.3	Onderwerpe en temas in <i>Pirouette</i> (Botha 2009)	117
5.4	Onderwerpe en temas in bekende ballette	120
Hoofstuk 6: ROL VAN DIE MENTOR EN MENTEE IN DIE KREATIEWE PROSES		121
6.1	Die waarde van 'n goeie leermeester	121
6.2	Rol van die mentor	122
6.3	Rol van die mentee	123
6.4	Aard van die mentor-mentee verhouding	124
6.5	Rol van mentorskap in die skep van <i>Pirouette</i> (Botha 2009)	125
6.5.1	Lees, lees, lees	125
6.5.2	'n Gedig is nie 'n outobiografie nie	126
6.5.3	Skryf vanuit ervaringswêreld	127
6.5.4	Vermey clichés	127
6.5.5	Beeldkongruensie	128
6.5.6	Die waarde van suggestie	128
6.5.7	Minder is meer	129
6.5.8	Herskryf gedigte	130
Hoofstuk 7: SAMEVATTING		131
7.1	Ooreenkomste word versterk deur verskille	131
7.2	Historiese ontwikkeling	131
7.3	Dryfkragte agter die skeppingsproses	132
7.4	Tegniese aspekte	132
7.5	Onderwerp en tema	133
7.6	Rolle van die mentor en die mentee	134
7.7	Gevolgtrekking	135
BRONNELYS		136
ADDENDUM		139

LYS VAN TABEL EN GRAFIEKE

TABEL

Tabel 1: Opsomming van onderwerpe en temas in <i>Pirouette</i> (Botha 2009)	117
---	-----

GRAFIEKE

Figuur 1: Verskille en ooreenkomste tussen poësie en ballet	72
Figuur 2: Verwantskap tussen natuur, poësie en ballet	87
Figuur 3: Frekwensie waarin onderskeie onderwerpe in <i>Pirouette</i> (Botha 2009) voorkom	119
Figuur 4: Verhouding waarin bepaalde temas in <i>Pirouette</i> (Botha 2009) voorkom	119

University of Cape Town

VERPLIGTE VERKLARING / COMPULSORY DECLARATION

VERKLARING

Hierdie werk is nog nie voorheen gedeeltelik of in die geheel voorgelê vir die toekenning van enige graad nie. Dit is my eie werk. Elke betekenisvolle bydrae tot en aanhaling in die verhandeling uit die werk of werke van ander persone word erken met die nodige verwysings.

DECLARATION

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

.....
.....
Handtekening
Signature

.....
.....
Datum
Date

OPSOMMING / ABSTRACT

OPSOMMING

In hierdie verhandeling word ondersoek ingestel na die ooreenkomste tussen poësie en ballet ten opsigte van historiese ontwikkeling, dryfkragte agter die skeppings-proses, tegniese aspekte, onderwerp en tema, asook die rol van die mentor en mentee in die kreatiewe proses. Werke van onder meer Cleanth Brooks en Robert Penn Warren (*Understanding poetry*), Ruth Padel (*The poem and the journey*), Camille Paglia (*Break, blow, burn*), Jay Parini (*Why poetry matters*) en Ottone M. Riccio (*The intimate art of writing poetry*) voorsien 'n teoretiese onderbou waarvolgens parallels tussen digkuns en ballet gekonstrueer word. Aan die hand van sowel hierdie teoretiese grondslag as praktiese voorbeelde uit die bundel *Pirouette* (Botha 2009), die werk van verskeie ander digters en voorbeelde uit die balletwêreld, word geïllustreer dat poësie beskou kan word as "'n dans met woorde", terwyl ballet gesien kan word as "digkuns in aksie".

ABSTRACT

This dissertation provides an investigation into the similarities between poetry and ballet in relation to historical development, generating forces behind the artistic process, technical aspects, subject and theme, as well as the role of the mentor and the mentee in the creative effort. Works of Cleanth Brooks en Robert Penn Warren (*Understanding poetry*), Ruth Padel (*The poem and the journey*), Camille Paglia (*Break, blow, burn*), Jay Parini (*Why poetry matters*), Ottone M. Riccio (*The intimate art of writing poetry*) and other writers provide a theoretical basis upon which parallels between poetry and ballet are constructed. Practical examples from the collection *Pirouette* (Botha 2009), the works of several other poets and the ballet world serve to illustrate that poetry can be regarded as "a dance with words", whilst ballet can be viewed as "poetry in motion".

Pirouette

Aniel Botha



Pirouette

Ek oefen my pirouettes

in stilte - die ritme

lankal in my lyf geëts.

Die draai is *en dedans*:

inwaarts, en immer opwaarts.

Die bestemming van die lang

reis na nêrens ónbekend,

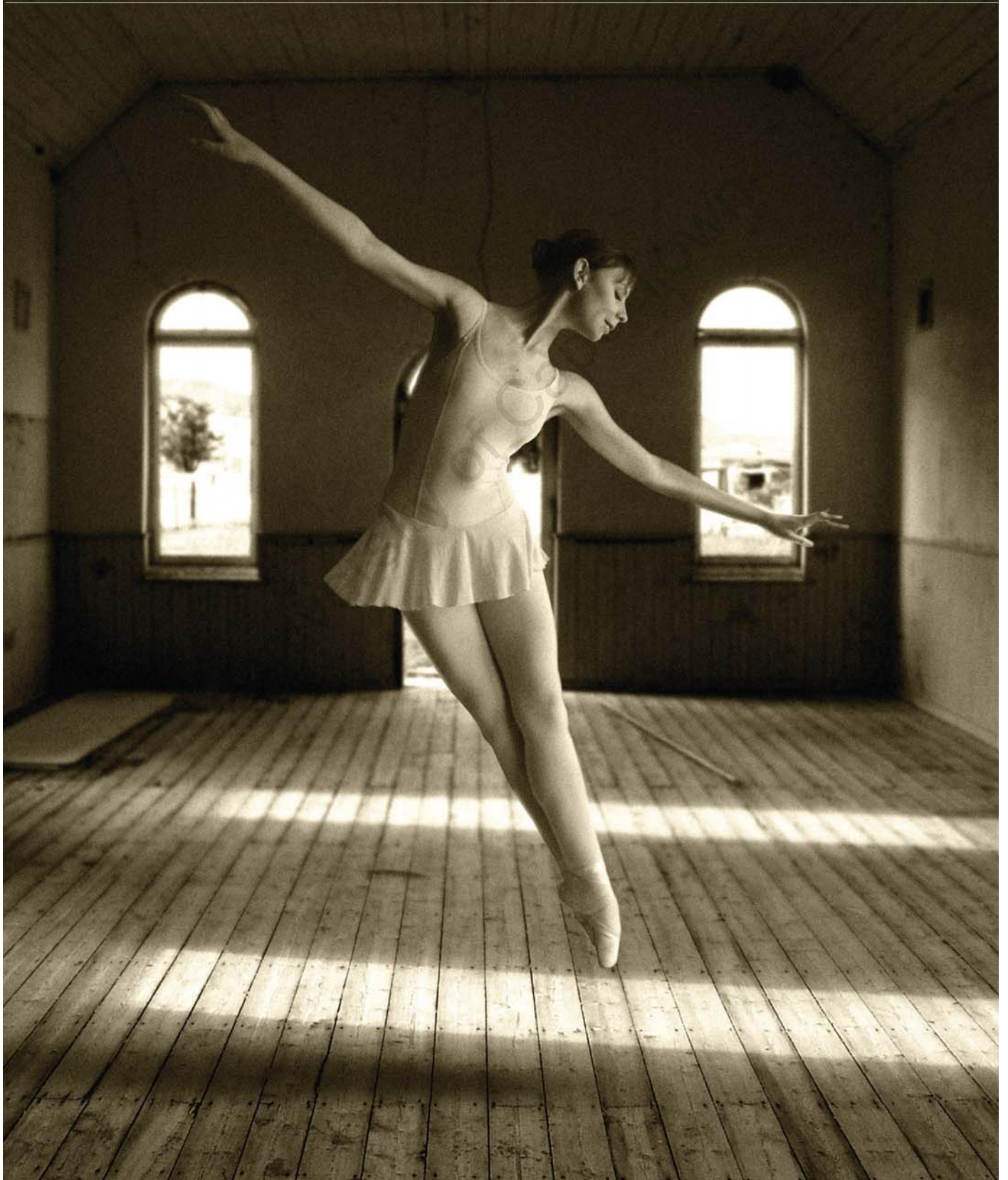
maar ek bly tol en hoop steeds

op 'n grasiëuse end.

University of Cape Town



Brisé



Selfportret

Asimmetriese kontoere
sper die gesig af.
'n Ongelukstoneel.
Wange onherstelbaar
ingeduik, die neus
'n skeefgetrekte wrak.
Skerwe glas blink
op die dowwe vel
(o, as die oë maar
shatterproof was ...)
Bokant die ken
'n lelike, gapende
wond: waaruit
afgrylike woorde
onkeerbaar bloei.

University of Cape Town

Aan skerwe

Gisteraand voor die opwasbak het ek
saam met die ge-Sunlight Liquid-de
bord uit my hande gegly.

Ons was lankal gekraak - die bord én ek.
Die duisend stukkies op die vloer
was eintlik net 'n kwessie van tyd.

Haastig, voor jy by die huis kom,
het ek die bewyse opgevee, toegeknoop
in 'n plastiëksak en in die drom gegooi.

Myself het ek onhandig met 'n laaste
bietjie wilskrag ge-superglue.
Later daardie aand, toe ek in 'n vergete

porseleinskerf trap, verbaas gekyk
na die traan bloed op my vuil toonwang:
hoe stukkend wees nóg stukkender kan maak.

Toe van voor af op die teëlvloer gebreek.
Dié keer die stukke net daar gelos vir jón:
om in 'n plastiëksak toe te knoop.



Bel 'n loodgieter:
die pype is stukkend,
my oë lek.
Die hart se geiser
geroes, die water
so koud, ek wil vrek.

University of Cape Town

Alice in Wonderland

Het jy gehuil toe ek afval by die hasegat?
Het jy verstaan ek was te klein
en die wêreld te groot?
Sou jy my kon waarsku
die Chesire-kat wys altyd die verkeerde pad?
Dat dit sou lei tot hierdie geveg
waar 'n hartelose koningin skree:
Af van haar kop!
Af met haar kop!

University of Cape Town

Vóór jou was
'n boom 'n boom,
blare en 'n bas.
En 'n berg was
'n berg. Klip op
klip, rotsvas.

Sáám met jou
het bome
stemme geword,
berge trone
waarop ek gesit
het langs gode.

Ná jou is bome
weer boom, net
bomer as tevore.
En berge is weer
berg, net hoër
en berger as vroeër.

University of Cape Town



Bome kan nie voel nie,
want 'n boom het nie 'n siel
nie, het Pa verduidelik
toe hy destyds die grote
in die voortuin se trotse
takke afgesaag het.

Deesdae is ek ook hard,
nes boombas. En leeg:
'n uitgeholde stomp.
Maar ook niks is iéts
En soms is dit seerder
om nié seer te kry nie.

Nou weet ek: Pa's lieg
en bome kán voel.

University of Cape Town

(De)konstruksie

Ons praat was hyskrane,
het woorde ópgelig
om sinne, gesprekke,
lewens op te rig.

Ons stemme het
stootskrapers geword:
mekaar se lugkastele
ineen laat stort.

University of Cape Town

Game over

Liefde was kinderspeletjies:

sandkastele bou

en modderkoekies bak,

jy hou van my, ek van jou.

Ons verloor die spel: son

bak modder tot droë sand,

see eet kastele, spoeg

bamboes op die strand.

University of Cape Town

Modeslaaf

Ek was jou nuutste modegier.

Met vertoon het jy my gedra:

die label op my sak was reg.

Maar modes kom en gaan, deesdae

shop jy vir 'n ander handelsnaam.

Ek is in elk geval gaterig en verbleik

en mis 'n knoop of twee.

Nou hang ek tussen die ander

ou lappe (wat jy bêre

om jou sportkar mee te was)

ágter in die kas.

University of Cape Town

Maaltyd

Stukkie son,
skyfie maan,
happie hemel
bied jy aan.

Ek dis op:
skeutjie smart,
titseltjie verdriet,
gebreekte ribbebeen.

University of Cape Town

Keelvol

Ek kou jou woorde stukkend,
eet gebreekte letter-
grepe een-een op. Vind
liefde is nie alleen blind nie,
maar ook 'n onsmaaklike sjef.
Die ek-is-lief-vir-jou's proe
skielik bitter op my tong, brand
soos rissies, trek my keel toe.

Kyk gerus hoe ek stik, my dier:
woorde uitgebraak op papier.

University of Cape Town

Voorskrif vir anorexia

Neem drie maal per dag, of soos nodig, 'n wilsbesluit, los op in water en neem op 'n leë maag. Vermoeg alle suiker, sout, stysel, supermarkte, restaurante, slaaisouse, bakkerye en sosiale kontak. Vir vinniger resultate, neem in samewerking met sigarette en bekere vol bitter swart koffie.

Newe-effekte mag insluit (maar is nie beperk tot):
hallusinasies en nagmerries
van demoniese dekadensies en pruttende kastrolle kalorieë.
Anti-sosiale gedrag, angstigheid, kroniese koue en gewetenlose leuens kom algemeen voor.
Wees ook op die uitkyk vir haarverlies, gewigsverlies en lagverlies. Staak onmiddellik in die geval van lewensverlies.

Woordvraat

Ek gaan na my Woensdagaandgroep
vir eetversteurdes (Kosoliste
Anoniem, doop ek dit) *Eet!* kom
die refrein uit die krimpande kring.
Eet! dreig hul honger monde my.

Ek eet, wil ek sê, ek is 'n smulpaap,
'n vraat, 'n gulsigaard, vergryp my aan woorde.
Dan raak ek aan die slaap, prut
verse in die slow cooker van my drome,
fees tot ligdag, braak gal op papier.

Maar ek bly stil, want hul
hol oë vreet my woorde op.

University of Cape Town

Anorexia nervosa

(Weigh Less - eat your heart out)

Hierdie geraamte bedek met vel:
heilige tempel waar ek kilogramme
een vir een soos gebedskrale wegtel!

Hierdie vervolging van vlees en vet:
'n genadelose stryd teen die
bose sonde - my Brood en my Wet!

Hierdie skaal: die ontevrede god
vir wie ek myself daaglik offer,
dieet van selfhaat sy groot gebod.

En hierdie honger - ja, ek weet -
die vuur van hel wat my verteer.

University of Cape Town

Spieëlskrif

Spieëltjie, spieëltjie aan die wand,
sien jy hierdie pen in my hand?
En sien jy my woorde soos skerwe glas
wat breek en sny en stukkend kerf?

Sien jy hierdie pen? In my hand
is 'n spieëlsaal vol leuens
wat breek en sny en stukkend kerf.
My verse is spieëlglad en penskerp,

'n spieëlsaal vol leuens,
weerkaatsings van weerkaatsings.
My verse is die spieëlgladde, penskerp
dubbelskrif aan die muur,

weerkaatsings van weerkaatsings
van spieëltjies, spieëltjies aan die wand.
Die dubbelskrif is aan die muur.
Sien jy? My woorde is skerwe glas.



Wond

Lem, soos 'n ritssluiters, die jas van sagte vel oop,
ontbloot 'n vermiljoen kleed: suiwer bloed-
snyerspakkie ten duurste gekoop,
ragfyn steke wat die nate perfek
heg, jongste modegier om
die letsels ín die skaamlyf te bedek.
Snags staan sy voor die spieël: naak
voor die eeu oue wond, doodskleed
waarvan sy nooit ontslae sal raak.

University of Cape Town

Insomnia

Snags oorval die wakker haar:
hy klim deur haar venster,
gaan lê langs haar op die bed.
Sy duisend stemme tart haar.
Hy put haar liggaam uit,
steel haar drome,
vat met dagbreek stil die pad.
Net die donker binne-in bly raas.

University of Cape Town

(ver)Stikland

Gestroop, gevange, gesertifiseer
sit ek op die smal staatsdiensbed.

Die lakens, geel en gaterig, sê:
Eiendom van die RSA. Diefstal
is 'n kriminele oortreding.

'n Suster roep. Ek maak die bed op,
eet pap, drink Ricoffy, verstik.
Spreek 'n dokter. Staar na my hande:
eiendom van wíé? Om 'n siel
te steel is morele betreding.

University of Cape Town

Inrigting

Die dokter is 'n metronoom.

Agter stil tralies - 'n leë notebalk

voor die vensters van dié gestig -

sing ek vir hom

psalms

hoogliedere

klaagliedere

vals liedere

mý liedere

Maar hy hoor nie my wisselende melodie:

bly bloot tempo giusto

sy kop knik,

parker pen se knoppie klik,

armani-voet teen die vloer tik.

Sy hart klop onversteurd 'n moderato

twee en sewentig slae per minuut.

Rustig en ritmies komponeer hy 'n voorskrif,

'n simfonie pille om my in sy

netjiese 4/4 tydmaat te laat pas.

Ek skeur dit op.

Ek is rag time.

Ek is vol jazz.

Ék is die fat lady wat dié show

se grand finale sing.

Rooi skoene

Ek glip die skoene aan: twee rooi monde,
die hakke uitroeptekens. Pruilend
nooi hul: kom dans, dans, kom saam kind.
Ek trap die passies uit, al in die rondte
draai die vuurskoene my. Ons tango deur die
huis, in die tuin, uit by die hek; samba deur
woude, riviere, woestyne, meegesleur
deur die oerritme van 'n bongo in my hart.
Vinniger en vinniger word die dans,
'n dronk delirium, my voete verward,
maar die skoene dáns. Ek staan nie 'n kans
teen dié quick step met die duiwel nie.
Hy lag met twee rooi monde,
aan my voete bloeiende skarlaken wonde.

University of Cape Town





Echappé

La Loba

In Tarahumara, Phoenix, El Paso
maak sy droë bene bymekaar. Sy is
La Huesera, La Trapera, La Loba, been-vrou.

Sy is wolfmens wat kruip en grou
deur woestyne, berge en rivierlope
van Tarahumara, Phoenix, El Paso,

op soek na die wildehond wat in haar hou.
Sy maak 'n beeldwerk van been, noem dit
La Huesera, La Trapera, La Loba, been-vrou.

Sy sing die lied wat almal ken, maar min onthou.
Haar stem weergalm in die wind en waters
van Tarahumara, Phoenix, El Paso.

Sy sing, en die wolf word vlees en bloed en vel en klou;
word danser, digter, dogter van
La Huesera, La Trapera, La Loba, been-vrou.

Luister na haar stem, soek haar - maak gou.
Neem jou droë wit bene na haar grot
In Tarahumara, Phoenix, in jóú,
La Huesera, La Trapera, La Loba, been-vrou.



Vasalisa

Eendag was daar, en was daar nie,
'n dogtertjie met 'n poppie
in haar sak: *la vida cita*,
klein lewe.

Op pad na die Baba Yaga
se huis in die woud fluister
die stukkie asem in haar sak
die pad na die een wat kan toor,
kan vlieg, kan seën én vervloek.
'n Bietjie vuur is wat die meisie soek.
Die Yaga gee haar 'n kopbeen
wat gloeiend brand, 'n geskenk
van die voorvaders wat wéét.
Die skedel 'n derde oog
wat die pad na die huis
in die woud nooit sal vergeet.
'n Lewe in haar sak: oer-oud.

University of Cape Town

Ikarus

Ek maak vir my woorde vlerke van papier,
veer hulle met kommas, punte en rym.
Uit die kreta van my brein moet hulle vlieg:
oor huise, bome, kerke, torings, wolke,
tot by die son. Dan sal ék smelt
en neer-ikarus tot in die see, sodat
net my woorde bly hang: vlerke
vir ánder wat dit wil waag
om in die son se vlamme te speel.

University of Cape Town



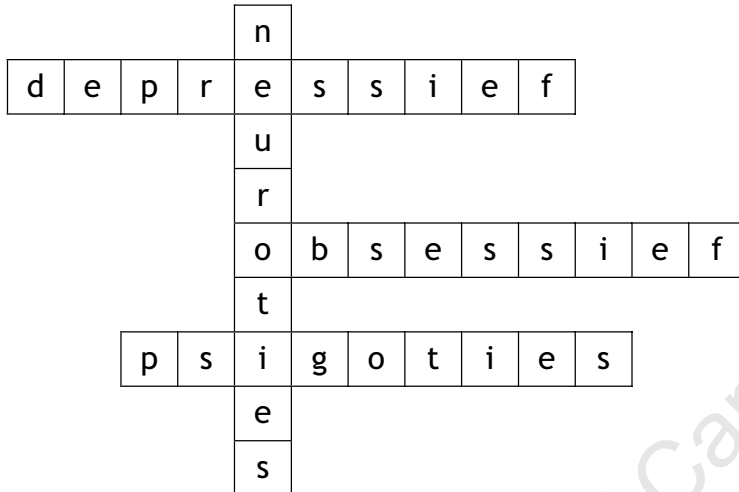
Papie

Wil myself uit dié papie dink,
toegespinn in muwwe kokon,
tot vlinder wat koningsap drink,
maar vind *mind over matter* is
moeilik vir 'n wegkruipruspe
wie se *matter* juis in die *mind* is.

University of Cape Town

Psigiater

Ek sit voor hom, leeg soos 'n blanko blokkiesraai.
Hy (geleerd, gebril en gereed vir die uitdaging)
lees die kriptiese leidrade in my saai
klere, bewende hande, die dowwe uitdrukking
in my oë. Raadpleeg sy mediese handwoordeboek,
vul selfvoldaan 'n paar groot woorde in:



Knap gedaan, dokter, net een antwoord bly seek:
'n pad uit dié doolhof sonder einde of begin.

En pointe

Echappé relevé à la second.

My pienk satynskoene 'n dubbelpunt
op die blanko blad van die houtvloer.

'n Stelling moet jy (so sê my taaljuffrou)
na die dubbelpunt kwalifiseer,
maar daar is geen rasionaal of rede,
geen punt vir dié ding. Alleen maar die wete:
ek sal aanhou dans: my storie sonder sin.

University of Cape Town



Ompad

My denke het weggedwaal
op die sneeubedekte
landskap van 'n koue
papier. My woorde spore

op die sneeu. Bedekte
vrese word óópgetrap.
Papier, my woorde, spore:
'n eindelose sirkelpad.

Vrese word oopgetrap,
tree vir tree stap ek in
'n eindelose sirkelpad
terug op my eie woorde.

University of Cape Town

My brein is 'n malhuis,
'n gestig waar ek gek idees
in klein grys selle aanhou.
Ek sluit hulle veilig toe
agter die dik mure
van my skedel, voer hulle
slaappille, kalmeermiddels
en common sense.
Hulle wil úit, maar
ek gespe hulle vas:
dié soort kranksinnigheid
kan immers gevaarlik wees
as dit sou ontsnap.
Soms, in die middel van die nag,
breek een die kettings
en slaapwandel deur die smal
gange van my asiel.
Meestal kan ek die dromende
dwaler betyds keer,
maar elke dan wan,
in 'n onverhoedse oomblik
(soos nou)
glip een deur die tralies
en beland op papier

Corps de ballet



Krismis

Oupa klink nóg 'n glasië
om sy oorwinning in die stryd
teen alkoholisme te vier.
Sy vrou (die wrede stiefouma) gesels
met 'n goeie dosis snobisme
oor háár kleinkinders se intellektualisme.
Pa doen die tafelgebed in sy beste
ouderlingstem, geoefende balans
tussen vroomheid en sinisme
(dominee sou 'n ding of twee kon leer)
Ma staar na die gekraakte muur
vol leë beloftes van skilderye
en beter dae, skryf die naakte
waarheid af as minimalisme.
Niks van dít pla my broer nie -
hy glo hy glo aan niks meer nie
(die kulkuns van ateïsme).
Ongestoord kou hy sy vis en tjips,
spoeg tussendeur grate
en anglisismes uit.

Ek hou hulle dop, my familie van "-ismes",
dank die Heer dis net een maal 'n jaar krismis.

Remote

Die pa lê voor die TV,
sy flat screen oë starend
na akteurs soos vissies
in 'n fosfor-akwarium,
beelde swemmend na nôrens
in die plasma van sy brein.
Hy hoef nie te dink nie -
hy werk met remote control.
Sy skottel vang net drie stasies op:

1. Supersport
2. Afrikaanse drama
- en 3. (On)weer

Hy skree op die ma uit sy lazy boy.
Sy draai die volume af, kyk
afgetrokke hoedat sy vislippe
oop en toe oop en toe gaan
sonder om iets te sê.
Sy wéét watter knoppies
sy moet druk as sy wil channel-flip,
maar ná 'n ruk word ook
dié speletjie vervelig.

Sy skakel die TV af,
trek die muurprop uit,
gooi die remote stukkend
teen die dowwe akwariumruit.

Barmhartige Samaritaan

Sondag stap dominee Smit,
netjies gedas en gepak,
op pad om sy weeklikse preek
oor naastediens te resiteer
(om 'n geldjie in te samel vir aanbouings
by die pastorie, word beweer),
verby die dronk boemelaar
onder die NG-kerk se afdak.

Maandag word inderhaas
'n kerkraadsvergadering gehou.
Punt nommer drie (na die beplanning
van 'n fondsinsamelingsprojek
om die koste van nog
'n sendeling na China te dek):
maatreëls om bergies te verwyder
rondom die kerkgebou.

University of Cape Town

Pluto

Ek stuur per satelliet 'n boodskap om jou mee te deel, Liewe Pa,
dat jy, spil waarom my vyfjaar-bestaan gebolmakiesie het,
ontslae is van my kinderlike konstellasies hoekom-vrae.
Deesdae haal jy die onderwêreld van my bewussyn net-net,
verban tot die rand van my sterrestelsel. Ek wou dit nie
so hê nie: jy het jouself tot dwergplaneet gepluto.
As ek reg onthou is dit jý wat mý verruil het vir die
glimmende rekenaarskerm: getroue Chevron
wat jou e-posse (daardie geraamtes van kommunikasie)
karwei. Ek wonder soms: sou jy terugkom as jy kon?
Partykeer, ek moet erken, wens ek dat jy dit wil doen.
Dan bêre ek jou, metaanysklippie, maar weer in my donker skoën.

University of Cape Town

Aniela

Engel het hulle my gedoop
en 'n blink toekoms beplan.
Net geluk gevra; veel meer gehoop.

Maar hul drome was tóé al verdoem:
het hulle vergeet
Lucifer is ook engel genoem?

University of Cape Town



My mamma

My mamma is 'n werkwoord: huil 'n oseaan,
word weer bly en lag 'n traan.

Ek eb en vloei in haar smartgetye,
verdwaal in 'n eindelose waterwoestyn,
verdwyn in haar sout liefde.

Mamma spel nie net goeie tye nie.

University of Cape Town

IT-ekspert

Vir Lorinda

Jy ken my sagteware:
unzip my x-files een vir een.
Vir jou verander ek
die nulle en ene
op my hardeware
in woorde, sinne, verse,
lêers en lêers vol ek.

Onthou asseblief om te save.
Maak 'n back-up.
Bêre my op jou memory stick.

University of Cape Town

Sans révérence



See

Die see skuim om die mond,
ruk aan die ketting wat hom
aan die aardkern bind,
'n besete, hondsdol hond.
Kwylende branders vreet een
wat dit in sy bek durf waag,
spoeg die bene in 'n wit
skuimbol op die strand.

Later kom snuif hy aan my
met sy nat snoet. Gaan lê eenkant
in die son, lang lyf uitgestrek:
geen erg aan 'n korrel sand.

University of Cape Town

Oupa

Op kwikstertpootjies hop tyd
in by Oupa-hulle se wyd

oop agterdeur, en ewe mak
maak die voëltjie hom tuis vlak

voor Oupa se leunstoel. En nou,
met elke op en af van ou

kwikkie se astrante stert, tik
die sekondewyser en knik

Oupa se kop al moeër en
swaarder waar ek onder sy ken

sit, warm genés in onthou
tot tyd hom nooit weer in sy wip hou.

University of Cape Town

Grys, gryser, blind

Halfblinde oë staar by die venster uit
om vir my vanjaar se *Bride's Dream* rose te wys.
Vanmôre lyk die ouetehuistuintje egter grys;
verbleik die foto's teen die muur van sý droombruid.
lewers in die agtergrond voorspel RSG
nog 'n triestige dag. Oupa gaan sit
by die lendelam bal-en-klou tafel, bid
dankbaar vir die vaal inrigtingkos en flou tee,
sy oë verward: sien wás glo.

University of Cape Town

Rooikappie en die wolf

Toe ek vir oulaas gaan totsiens sê,
was dit 'n vreemdeling wat gelê

het in Ouma se bed. In plaas van
rose, het sy geruik na bedpan,

kanker en hospitaal. Haar sagte
Ouma-lyf 'n sakkie bene,

in die plek van haar witgrys-perm, net
spinnerakdraadjies. Die blinkers het

soos trane gestort uit haar oë.
En wanneer het Ouma se lag so

kléin geword? Ek het haar liggies op
die voorkop gesoen, buite geskop

aan die sypaadjierand: nie oor dood,
maar teen lewe wat vréét in haar skoot.

University of Cape Town

Taksidermie

Die taksidermis vries met sy koue skouer
sy prooi se warm lyf. Sy woorde 'n lem
waarmee hy deur die gladde vel klief.
Sy soekende hande tas ín haar liggaam
om organe - hart, derms, longe, sagte
harsings van die brein - uit te ruk.
Dan stop hy haar hol lyf op met sý idees.
Die oorblyfsels stik hy met 'n stomp naald toe;
kyk selfvoldaan in die dowwe oë
van sy trofee: onbewus van die moordenaar
wat uit die dooie speël na hom terugstaar.

University of Cape Town

Pas de chat

Die idee spring katvoet in haar brein:

'n reënboog pille land ongemerk in haar fyn
hand, glip rats by haar keel af. Sy spin
tevrede, dink die laaste sprong het begin,
haar kloue is in die lewe geslaan ...

Sy land op haar voete.

Nog agt lewens bly.

University of Cape Town



Tronkbestaan

Oortreding:

Perfek wees tot die laaste gram,
poging tot gewelddadige beheer,
hoogverraad teen die regering van natuur.

Vonnis:

Eensame aanhouding in tralies van been
die hoë vensters twee oë wat geen lig inlaat,
digte mure van vel hou besoekers uit,
en, natuurlik, slegs die nodigste kos
deur die dun gleuf van die mond:
'n stadige, genadelose doodstraf.

University of Cape Town



Selfmoordpoging

Een lukraak Maandagaand
sluk ek honderd pille
om stilweg te
verdwyn. Ek wag vir die slaap.

Ek sluk. Honderd pille,
swaar soos klippe wat nie kan
verdwyn. Ek wag vir die slaap
om my te laat sink. My brein

swaar - soos klippe wat nie kan
dink. Dansende ligte, sirenes
om my. Té laat sink my brein
in bewusteloosheid.

My dínk dansende ligte, sirenes,
een lukraak Maandagaand
in bewusteloosheid.
Om stilweg te ...

University of Cape Town



Negende sirkel

Ek kyk na die vrou in die spieël:
vasgevries in glas; bleek, kil en styf.
Kring my arms om haar lyf,
skrik vir die koue van hul sfeer.
Haar asem, 'n yswind teen my vel,
fluister: "Jy wou my mos verraai".
Geen soen of seremonie
of haan wat waarskuwend kraai
vir dié wat die rug op hulself keer.
Só word ek sonder berou
middelpunt van my eie
ysige inferno.

University of Cape Town

Weervoorspelling

Die nuus om agt belooft 'n mooiweer-en-matige Kaap.
Net 'n paar wolke dryf doelloos in die lug.
Perfekte weerstoestande vir 'n laaste dag.

Ín my stort pille soos haelkorrels neer.
'n Stormwind ruk my uit die grond.
Mis sak soos 'n gordyn voor die laaste tragiese Act.

Lankal nie meer bang vir swart ryp -
dis oor die mooi-en-matige weer
soos cumuluswolke om my gepak.

Ek wag ...

vir die stilte wat ná die storm sal woed.

University of Cape Town

Oz

Because because because because

my kop sweef in die wolke,
my hart lê op die bodem van die see,
my moed êrens op verloor se vlakke.

Because because because because

anderkant die reënboog wag daar glo
iets beter. Ek trek my robyn-polfyntjies
aan, val in die yellow brick road.

Because because because because

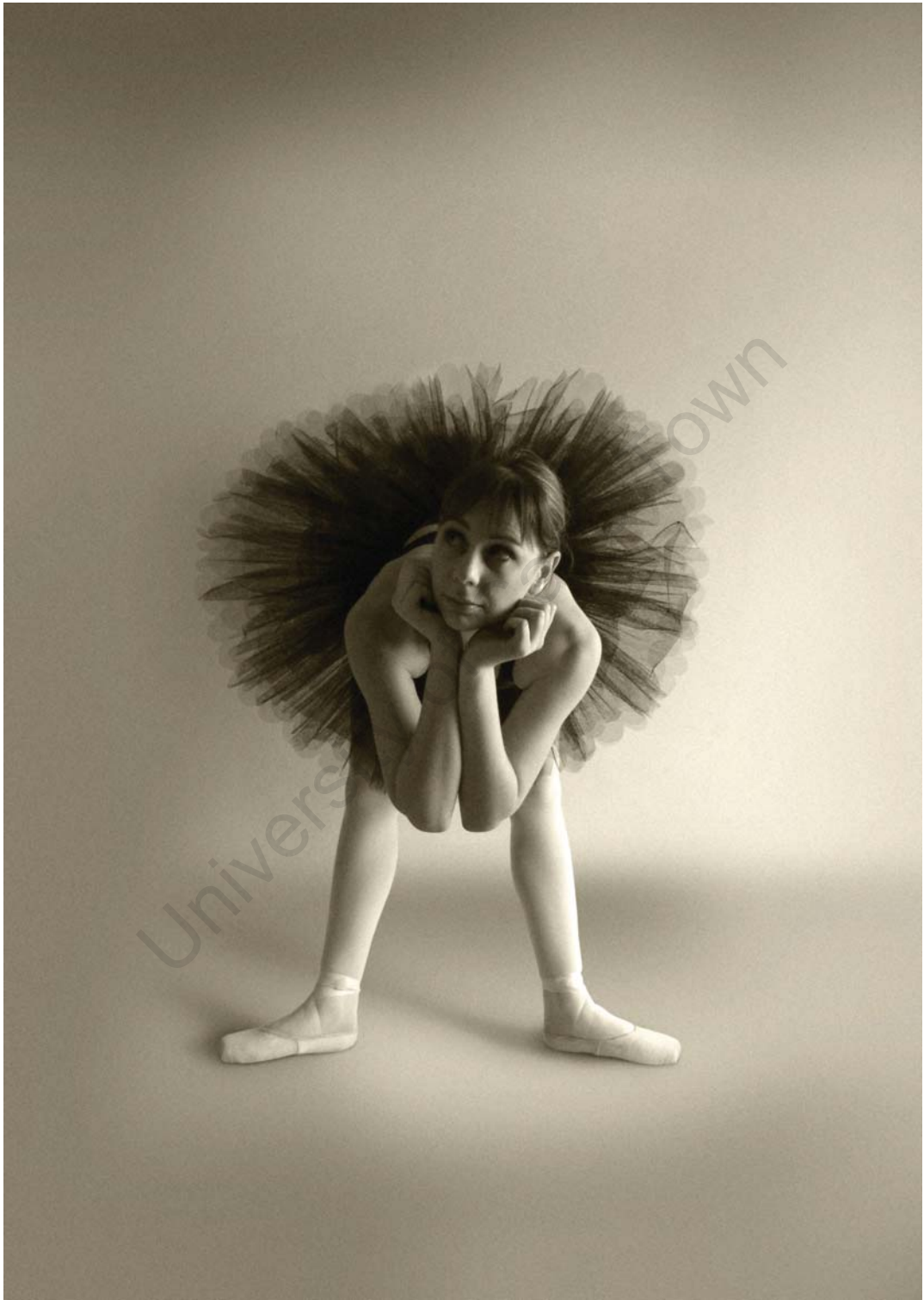
ek is voëlverskrikker en blikman in een:
eggo-leeg én vol strooi. Ek sing
saam met Dorothy, brul soos 'n leeu.

Because because because because

Die smaragstad is toe al die tyd
'n mirage. Moedeloos, redeloos, droomloos
raak ek tussen papawers aan die slaap

because because because because

daar is toe geen Wizard in Oz.




Sans Révérence

Dié Odette/Odile sterf sonder
drama of dekorum, geen
swanesang of laaste buiging.
Die gordyne is reeds laat sak,
grimering sorgvuldig verwyder,
kostuums opgehang en weggepak.

Een getroue onder-
steuner bly sit in die gehoor.
Dit spyt my, meneer:
die res van die vertoning weens
gebrek aan belangstelling
sopas gekanselleer.

University of Cape Town



A photograph of two women with dark hair, seen from the chest up in profile, facing each other. They are positioned against a plain, light-colored wall. The lighting is dramatic, coming from the side, which casts soft shadows on their faces and necks, while the rest of the scene is in deep shadow. The overall mood is intimate and contemplative.

Skryfkuns-essay:
**Digter as danser /
danser as digter**

Aniel Botha

Hoofstuk 1

INLEIDING

Talle van dít wat gesê en geskryf word oor poësie kan oorgedra en toegepas word op die meeste, of alle, ander kunsvorme (Mandel 1998:76). Mandel wy trouens die eerste afdeling van sy handleiding, getiteld *Fundamentals of the art of writing poetry*, aan 'n bespreking van kuns in die algemeen. Hy definieer kuns onder meer as "a human creation, namely a manipulation or arrangement of, or imposition upon, appropriate materials and resources resulting in a form, or a series of forms, or a set of flowing forms" (Mandel 1998:76).

Die skrywer van die bundel *Pirouette* (Botha 2009), is sowel aspirant-digter as balletdanser. Die wêreld van poësie word in hierdie bundel met dié van ballet versoen deur die gebruik van dansbeelde in die gedigte. Op hulle beurt het die gedigte gedien as basis vir die choreografie van balletdanse (sien Addendum). Die wyse waarop die digter digkuns en dans met mekaar integreer, regverdig verdere ondersoek na die ooreenkomste en versoeningsmoontlikhede tussen dié twee kunsvorme.

Letterkunde en dans is reeds eeue lank met mekaar vervleg. Die verwantskap tussen die twee blyk duidelik uit die etimologie van verskeie poëtiese terme. Die gebruik van die woord "voet" om te verwys na die eenheid van 'n versreël dateer terug tot 405 v.C. waar Aeschylus in Aristophanes se poëtiese tweestryd, *The Frogs*, minagtend na 'n reël van sy opponent verwys as 'n "voet". Die term "voet" is deur Westerse tale oorgeneem en herinner daaraan dat 'n gedig, soos 'n dans, beweeg. Die term "stansa" beteken "kamer", wat 'n afgebakende ruimte suggereer. Ruimte is 'n belangrike konsep in sowel digkuns as ballet. Die woord "vers" kan op sy beurt teruggevoer word na die Latynse *verso*, wat beteken "ek draai" (Padel 2007:29). Die verwantskap tussen verse en ballet word deur die titel van die bundel *Pirouette* (Botha 2009) geïmpliseer en in die res van die bundel verder ondersoek. Voorbeelde uit hierdie bundel sal telkens aangewend word om parallele tussen digkuns en ballet te illustreer.

Aanvanklik was die verweefdheid tussen dans en digkuns baie sigbaar, deurdat die twee op fisieke vlak met mekaar gekombineer is. Met tyd het die verwantskap meer subtiel geraak, maar geensins minder belangrik nie.

Die verweefdheid tussen dans en digkuns strek so ver terug as die antieke Griekse poësie waar 'n koor gedans het terwyl odes met baie definitiewe metriese patrone gesing is. In hierdie odes is stansas afgepaar. Die eerste stanza van elke paar het bekend gestaan as die *strofe*, en die tweede as die *antistrofe*. Die metriese patroon van die strofe is sillabe vir sillabe herhaal in die antistrofe - 'n tegniek waarna filoloë verwys as weerklank, omdat die metriese patroon van die tweede stanza telkens ooreenstem met dié van die eerste stanza. Elke sillabe is weerspieël in 'n fisieke beweging van die koorlede, sodat die musikale simmetrie geëggo is deur fisieke simmetrie. Die digter het die musiek gekomponeer, die woorde geskryf en die koor afgerig. Die skryf van poësie was dus 'n semantiese en emosionele ervaring, maar ook 'n fisieke belewenis (Padel 2007:25-26).

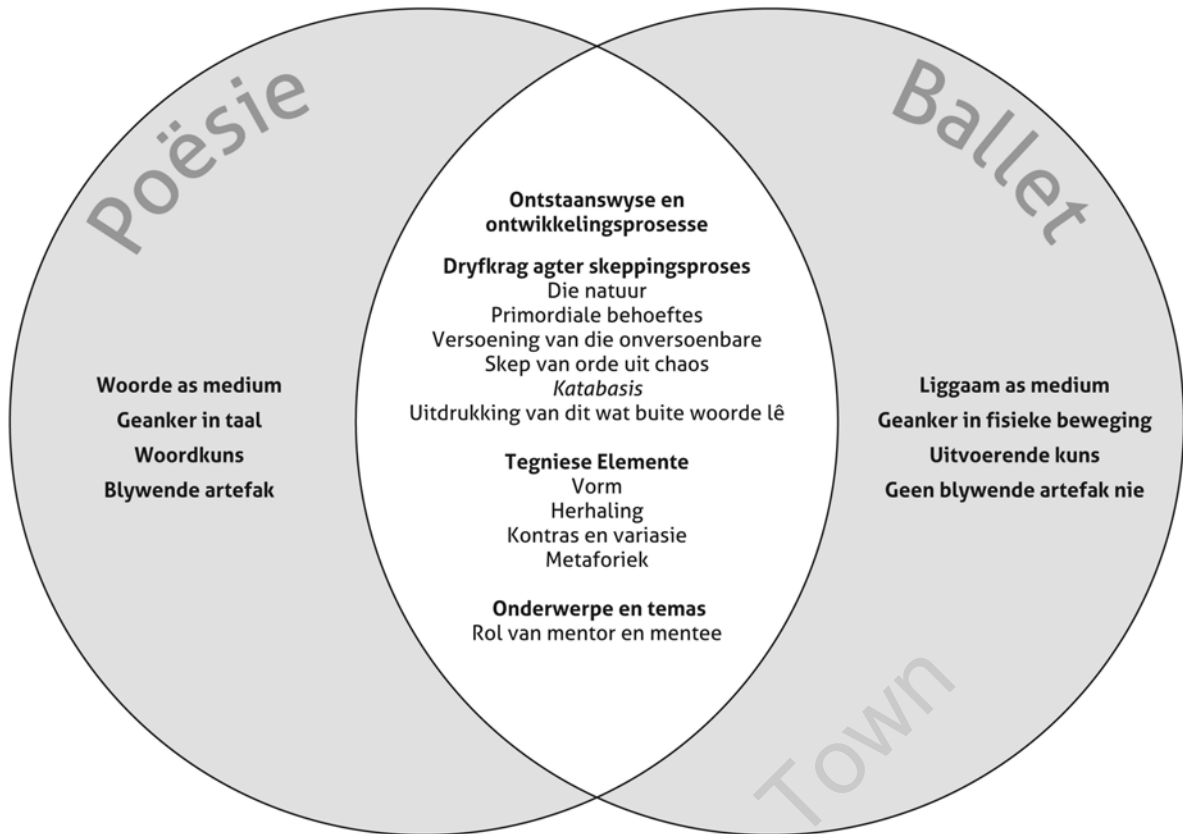
Heelwat later, met die ontwikkeling van dans tot 'n meer formele, gespesialiseerde kunsvorm in die Italiaanse en Franse koninklike houe van die sewentiende eeu, het die band tussen dans en poësie behoue gebly. Dié nuwe, tegnies meer veeleisende dansvorm het bekend geword as *ballet*. Die eerste balletuitvoerings is gekombineer met sang en die voordrag van gedigte (<http://www.the-ballet.com/history.php>). Hoewel die voordrag van poësie mettertyd verdwyn het uit balletuitvoerings, het die poësie self nooit uit ballet verdwyn nie, en so ook nie die ballet uit poësie nie.

Die verwantskap tussen dans en digkuns is een waarna kontemporêre digters en letterkundiges steeds dikwels verwys, soms direk en soms by implikasie. Homeros (Padel 2007:40) verwys na poësie as "the paths of song" - 'n opmerking wat die musikale en bewegingselement van dans suggereer. Ook Margaret Atwood beklemtoon die bewegingselement van digkuns wanneer sy na die skryfproses verwys as "a process that leaves a trail" (Padel 2007:47). Theodore Roethke (Wagoner 1980:172) beskryf op sy beurt die digter as iemand wat sy gedagtes in beweging omskep. In *Speaking Shakespeare* merk Patsy Rodenburg (Padel 2007:3) op: "each word is a step". Ezra Pound (Padel 2007:24) maak 'n meer direkte verbintenis deur die skep van 'n gedig te beskryf as "the dance of the intellect among the words" - 'n gedagte wat Grové (1973:141) beaam wanneer hy opmerk: "Poësie is woorde wat dans."

In die hoofstukke wat volg, word ooreenkomste tussen die skep van letterkunde en die beoefening van dans ondersoek. Die terme *letterkunde* en *dans* is beide omvattende begrippe wat na uitgebreide en gevarieerde studievelds verwys. Ter wille van 'n meer gefokusde bespreking word daar in hierdie studie slegs aandag gegee aan die parallels tussen poësie en ballet as gespesialiseerde vertakings van dié twee oorkoepelende kunsvorme. Verbande word telkens geïllustreer aan die hand van voorbeelde uit die bundel *Pirouette* (Botha 2009), asook uit die werk van ander digters. Sodoende word aangedui dat digkuns en ballet nie slegs aan Mandel (1998:76) se definisie van kuns voldoen nie, maar dat sowel die skeppingsproses (die "manipulation", "arrangement" of "imposition") as die eindresultaat (die "form" of "forms") van dié twee kunsvorme veel in gemeen het.

Hoofstuk 2 bied 'n kort historiese oorsig van die ontstaan en ontwikkeling van beide poësie en ballet, en dui op ooreenstemmende invloede en stadia van evolusie in hierdie twee kunsvorme. In Hoofstuk 3 word ondersoek ingestel na die dryfkrag agter die beoefening van digkuns en ballet. Moontlikhede soos die invloed van die natuur, primordiale behoeftes van die menslike spesie, die drang om uitdrukking te gee aan dit wat buite woorde lê, en die behoefte om sin te maak van die lewe en die gebeurtenisse en emosies wat daarmee gepaard gaan, word ondersoek. In Hoofstuk 4 word tegniese aspekte van poësie bespreek met spesifieke aandag aan vorm, herhaling, kontras en variasie, en metaforiek. Die begrippe *onderwerp* en *tema* word in Hoofstuk 5 van naderby verken. In Hoofstuk 6 word die rol van onderskeidelik die mentor en die mentee in sowel die kreatiewe skryfproses as balletopleiding, asook die dinamika van die verhouding tussen dié twee partye ondersoek. Hoofstuk 7 bied enkele slot-opmerkings in verband met die parallels tussen poësie en ballet.

Figuur 1 is 'n Venn-diagram wat die verskille en ooreenkomste tussen digkuns en ballet visueel aandui en 'n oorsig bied van die besprekings in die onderskeie hoofstukke.



Figuur 1: Verskille en ooreenkomste tussen poësie en ballet

Om die ooreenkomste tussen poësie en ballet ten volle te kan verstaan en waardeer, is dit belangrik om eers duidelikheid te kry oor die verskille tussen die twee kunsvorme. In Figuur 1 word vier van die mees voor die handliggende verskille aangedui, naamlik:

- (1) Poësie maak staat op die woorde van die kunstenaar as medium om 'n boodskap oor te dra, meestal in die liggaamlike afwesigheid van die kunstenaar self. In ballet, aan die ander kant, maak die kunstenaar ten volle staat op sy/haar liggaam as medium van kommunikasie en word geen woorde gebruik nie.
- (2) Digkuns het sy oorsprong in die mens se behoefte en vermoë om homself in taal uit te druk, terwyl ballet geanker is in die mens se hunkering tot selfuitdrukking deur middel van liggaamlike beweging.
- (3) Dié verskille gee daartoe aanleiding dat poësie beskryf kan word as taalkuns (Odendal & Gouws 2005:1158), terwyl ballet geklassifiseer word as uitvoerende kuns (Odendal & Gouws 2005:1236).

(4) Digkuns laat 'n blywende artefak agter in die vorm van 'n gedig. In die geval van ballet bly geen artefak oor nadat die gordyn gesak het nie (tensy die produksie verfilm is, maar selfs dan is dit 'n tweedehandse weergawe van die oorspronklike kunswerk).

In die lig van die bogenoemde verskille kan daar geargumenteer word dat poësie en ballet inderdaad teenoorgestelde pole van die kunste verteenwoordig. Só 'n standpunt word in hierdie verhandeling weerlê deur dit duidelik te maak dat die verskille tussen dié twee kunsvorme op paradoksale wyse die ooreenkomste versterk. Een van die kenmerkendste ooreenkomste tussen digkuns en ballet is juis geleë in die feit dat beide wentel om die versoening van die onversoerbare. In *The well-wrought urn* merk Cleanth Brooks (1947:3) tereg op: "the language of poetry is the language of paradox" - 'n stelling wat net so van toepassing is op ballet. Die paradoksale element funksioneer binne digkuns en dans afsonderlik, maar ook tussen die twee kunsvorme.

University of Cape Town

Hoofstuk 2

ONTSTAAN EN ONTWIKKELING VAN POËSIE EN BALLET

2.1 DIE OORSPRONG VAN POËSIE EN DANS

Vir enige kunstenaar wat ernstig is oor sy werk, is dit belangrik om kennis te dra van die tradisie van sy kunsvorm. Kuns in die hede kan nie verstaan word in isolasie van die geskiedenis waaruit dit ontstaan het nie. In sy essay *Tradition and the individual talent*, merk Eliot (Parini 2008:82-83) op: "no artist of any art, has his complete meaning alone." Gordon Williams (Parini 2008:85) dui op dieselfde beginsel wanneer hy skryf: "all art modifies and extends the art that precedes it." Om poësie en ballet in die moderne konteks te kan begryp, is dit dus noodsaaklik om die tradisie te ken waaruit dit ontwikkel het - al is dit bloot om téén daardie tradisie in te skep.

Om die ontwikkeling van 'n kunsvorm na te speur beteken dat gevra moet word *wanneer, hoe en hoekom* dit ontstaan het. Wat die *wanneer* betref, kan aanvaar word dat dans heelwat vroeër as poësie ontstaan het, juis omdat dit 'n manier gebied het waarop die mens kon kommunikeer vóór die ontwikkeling van taal. Poësie is uit die aard van die saak eers gebore ná die ontwikkeling van taal. Oor *hoe* digkuns en dans ontstaan het, bestaan daar nie sekerheid nie. *Hoekom* dit ontstaan (en bly voortbestaan) het, word in Hoofstuk 3 in groter detail bespreek. Vir eers sal volstaan word met die teorie dat dit te make het met die mens se primordiale behoefte om te kommunikeer en uitdrukking te gee aan emosies.

Ten spyte daarvan dat digkuns en dans in verskillende stadia van die mens se ontwikkeling ontstaan het, was die dryfkrag agter die oorsprong van beide bykans identies.

2.1.1 Oorsprong van poësie

Oor presies hoe poësie ontstaan het, kan slegs gespekuleer word, aangesien die oorsprong van digkuns verder terug dateer as opgetekende geskiedenis. Historici is dit eens dat poësie waarskynlik ouer is as geskrewe letterkunde. Die eerste gedigte is mondelings oorgedra en daar bestaan dus geen rekord daarvan nie (<http://www.poetry.com/techniques/content.asp?ref=28>).

Aan die kern van digkuns lê kommunikasie. Aanvanklik was die doel van hierdie kommunikasie prakties eerder as esteties. Weens die gebrek aan geskrewe kommunikasie is gedigte in oer- en antieke kulture gebruik om historiese gebeure, kulturele tradisies en stories mondelings van een geslag na die volgende oor te dra. Gedigte is ook aangewend om gode te prys en tot hulle te bid, helde te vereer, toorkragte op te roep, en die dooies te betreur (<http://www.poetry.com/techniques/content.asp?ref=28>).

Die oudste rekord van 'n opgetekende gedig is die *Epos van Gilgamesj*. Hierdie gedig, in wigskrif op kleitablette geskryf, is ongeveer 3000 v.C. in Soemerië, Mesopotamië, opgeteken en is gebaseer op die geskiedenis van koning Gilgamesj (Wikipedia 2009b). Vandag nog word digkuns deur hierdie vroegste van gedigte geïnspireer. So, byvoorbeeld, het daar in 2007 'n reeks gedigte oor die Gilgamesj-epos uit die pen van Cas Vos verskyn. Dié versameling, getiteld "Uruk-fragmente", is opgeneem in die bundel *Die afdruk van ons hande*.

2.1.2 Oorsprong van ballet

Alhoewel die 1581-uitvoering van die *Ballet Comique de la Reine* by die *Palais du Petit Bourbon* in Parys as die amptelike geboorte van ballet beskou word (Wikipedia 2009a), kan die wortels van ballet veel dieper gevind word, naamlik in die ontstaan van dans self. Soos in die geval van digkuns, bly die presiese beginpunt van dans 'n misterie. Die oplossing tot dié raaisel word verder bemoeilik deur die feit dat dans, anders as literatuur en beeldende kunste, geen artefak agtergelaat het wat kan help om die geskiedenis daarvan na te speur nie. Sommige historici meen dat dans so oud is soos die mens self. Ander gaan selfs verder deur te beweer dat daar reeds gedans is vóórdat

die ontwikkeling van primate tot die *homo sapiens*-spesie voltooi was (<http://www.the-ballet.com/history.php>). Dit bly egter spekulasie.

Die oudste artefakte wat moontlik met dans verbind kan word (keramiekfragmente), is afkomstig van stamme wat landbou bedryf het in 'n gebied wat gestrek het van die hedendaagse Pakistan tot by die Danou-kom, en is tussen 5000 en 9000 jaar oud. Nóg vroeë rekords van dans word gevind onder die antieke beskawings van die Midde-Ooste en die inboorlinge van die Amerikas, Afrika en Australië. Die funksie van dans in oer- en antieke beskawings was baie dieselfde as dié van digkuns, naamlik om geskiedenis oor te dra, te vermaak en met die gode te kommunikeer (<http://www.the-ballet.com/history.php>).

Deur die eeue heen het dans baie transformasies ondergaan, maar die mens se ingebore behoefte om deur middel van die liggaam te kommunikeer het behoue gebly.

2.2 EVOLUSIE VAN POËSIE EN BALLET

Sosiale en politieke ontwikkelinge binne 'n spesifieke era word gewoonlik weerspieël in die kuns van daardie tydperk. Poësie en ballet is geen uitsonderinge nie. As gevolg van eksterne invloede het hierdie en ander kunsvorme almal deur soortgelyke stadia van ontwikkeling beweeg. Die oorgang van een stadium of beweging na die volgende word nie deur duidelik definieerbare grense gekenmerk nie, maar eerder deur geleidelike - en dikwels subtiele - veranderinge. Die ontwikkelingsstadia moet nie beskou word as geïsoleerde kompartemente waarbinne die kuns van 'n spesifieke era geplaas kan word nie, maar as breë, oorvleuelende raamwerke wat ten doel het om die bespreking van die ontwikkelingsloop van 'n spesifieke kunsvorm te vergemaklik.

Eliot (Parini 2008:81) beskou die literêre geskiedenis (kanon) nie as 'n statiese katalogus nie, maar eerder as 'n lewende organisme waarin die verlede voortdurend 'n invloed uitoefen op die hede en die aard en rigting daarvan bepaal, maar waarin die hede ook 'n invloed uitoefen op die verlede en as 't ware die mens se begrip daarvan modifiseer. Die gedig "En Pointe" (p.37) in die bundel *Pirouette* (Botha 2009) dien as 'n voorbeeld van hoe 'n digter vandag met 'n digter van die verlede in gesprek tree. Die verwysing na die "dubbelpunt" en die "taaljuffrou" in die gedig roep die digkuns van

Elisabeth Eybers op. Sy is bekend vir die kragtige gebruik van dubbelpunte in haar werk, terwyl die "taaljuffrou" verwys na een van haar welbekende verse, getiteld "Taalles" (Eybers 1962:40).

Op dieselfde wyse word bestaande werke in ballet voortdurend herskep deur nuwe dansers en choreografe. Só is die immergewilde ballet *Swanemeer* oorspronklik in 1877 deur Julius Reisinger choreografeer. In 1895 is 'n nuwe weergawe van dié ballet deur Marius Petipa en Lev Ivanov op die planke gebring. Verskeie variasies op die 1895-produksie het sedertdien die lig gesien. In Matthew Bourne se *Swanemeer* (1995) is die vroulike *corps de ballet* vervang met manlike dansers. Die *American Ballet Theatre* se 2000-produksie het onder meer 'n nuwe inleiding tot die ballet ingesluit. In 2002 is Graeme Murphy se weergawe van *Swanemeer* vir die eerste keer opgevoer. Sy produksie is losweg gebaseer op die verbodskeling van Prinses Diana se huwelik met Prins Charles en sy verhouding met Camilla Parker Bowles (Wikipedia 2009c). Nuwe werke beïnvloed uiteraard die lig waarin vroeëre werke beskou word.

Net soos nuwe digters aanhoudend in gesprek tree met groot digters van die verlede (dink byvoorbeeld aan Joan Hambidge se parodieë van en gesprekke met digters soos N.P. van Wyk Louw, D.J. Opperman, Elisabeth Eybers en andere in haar bundel, *Vuurwiel* (2009), asook Johann de Lange se parodieë in *Die algebra van nood* (2009)), stel groot dansers van die verlede voortdurend nuwe standaarde vir jong, opkomende dansers. In haar outobiografie, *Dancing on my grave*, beskryf Gelsey Kirkland (Kirkland & Lawrence 1988) hoe die ballerina Suzanne Ferall 'n nuwe standaard gestel het vir toekomstige dansers van die *American Ballet Theatre*. Groot manlike dansers van die verlede, soos Rudolf Nureyef en Michael Barishnikof, het eweneens die rol van die man in ballet herdefinieer.

Binne elk van die ontwikkelingsperiodes het verskillende denkrigtings en poëtiese en dansbewegings ontstaan wat van die evolusie van digkuns en ballet 'n ingewikkelde en uitgebreide proses maak. Vir die doel van hierdie bespreking is dit egter voldoende om kennis te neem van die algemene ontwikkelingsstadia en nie die onderskeie bewegings binne elke stadium nie.

2.2.1 Ontwikkelingstadia van poësie

Wanneer die ontwikkeling van digkuns bespreek word, word die antieke Griekse en Romeinse beskawings dikwels as vertrekpunt gebruik, omdat daar te min konkrete bewyse beskikbaar is oor vroeëre ontwikkelinge. Die Grieke en Romeine het grootliks die fundamente gelê vir baie lank bestaande poëtiese teorieë en filosofieë, en het digkuns gevorm tot die formaat waarmee ons vandag nog bekend is. Die woord "poem" se oorsprong word aan die Grieke toegeskryf en beteken letterlik "iets wat gemaak is". Ook die evolusie van digkuns tot die hedendaagse geskrewe formaat is aan die Grieke te danke. (<http://www.poetry.com/techniques/content.asp?ref=28>)

Teen 500 v.C. was die Grieke 'n god-gesentreerde beskawing. Hulle het geglo dat alle fasette van die heelal, insluitend poësie, deur gode en godinne beheer is. Volgens Sokrates het digters poësie geskep wanneer hulle vervul was met goddelike inspirasie. Die nege dogters van Zeus, bekend as die muses, is beskou as die bron van alle geïnspireerde kennis. Die temas van gedigte het ook hoofsaaklik om gode en ander mitologiese figure gewentel. (<http://www.poetry.com/techniques/content.asp?ref=28>)

Gedurende die Anglo-Saksiese periode (597-1066 n.C.) het St. Augustinus Christenskap aan Europa bekendgestel. Die teologiese beskouing van die wêreld het geleidelik verander van politeïsties na monoteïsties. Die Griekse muses het plek gemaak vir die Christelike God, maar die konsep van goddelike inspirasie het behoue gebly. (<http://www.poetry.com/techniques/content.asp?ref=28>)

Stilisties het poësie in die volgende paar eeue min verandering ondergaan. Dit was eers met die aanbreek van die Renaissance in die vyftiende eeu dat digkuns begin het om groot veranderinge te ondergaan ten opsigte van styl en tematiek. God is nie meer beskou as die enigste bron van skeppende inspirasie nie - digters het begin om 'n intrinsieke bron van inspirasie te erken en hulself krediet te gee as die finale skepper van hul eie werk. Nog 'n tradisie waarmee in die tydperk weggedoen is deur Geoffrey Chaucer, is die beperking van digkuns tot klassieke tale soos Latyn. Hy het dit gewaag om werk te produseer in Engels, sy moedertaal - 'n gebruik wat grootliks populariteit gewen het danksy die sukses van sy *The Canterbury tales*. Met die uitvinding van die drukpers in die vyftiende eeu het poësie selfs nog meer toeganklik geraak vir die algemene publiek. Die tematiek van gedigte is deur die wyer leserspubliek beïnvloed.

Mitologie, fantasie en persoonlike emosie was gewilde temas. Daar is begin om poësie te waardeer vir die estetiese, eerder as die didaktiese waarde daarvan. (<http://www.poetry.com/techniques/content.asp?ref=28>)

Die Romantiese era, wat gestrek het van die laat agtiende tot die vroeë neëntiende eeu, het die volgende groot literêre beweging gesien. Die romantici het die idee van innerlike inspirasie selfs verder gevoer. Die digter het nou dikwels self tot die gedig toegetree deur die weergee van persoonlike, eerder as universele, gevoelens. Die toon van gedigte het meer geselsend geword en daar is weggedoen met sommige van die meer formele poëtiese elemente. (<http://www.poetry.com/techniques/content.asp?ref=28>)

Teen die middel van die neëntiende eeu het die Romantiese era plek gemaak vir die Victoriaanse tydperk. Dit was gedurende hierdie era dat poësie 'n radikale stilistiese metamorfose ondergaan het, grootliks danksy die Amerikaanse digter en vader van die vrye vers, Walt Whitman. Met sy bundel *Leaves of grass* (1855), wat algemeen beskou word as die eerste voorbeeld van vrye vers-poësie, het Whitman die deur geopen vir eksperimentering deur ander digters. (<http://www.poetry.com/techniques/content.asp?ref=28>)

In die eerste helfte van die twintigste eeu het digters soos Tristan Tzara en e.e. cummings die vrye vers tot 'n nuwe vlak gevoer deur die skryf van gedigte wat in baie opsigte totaal teenstrydig was met die vroeëre konsep van poësie, deurdat vaste vorm en ritme, eindrym en soms selfs hoofletters en leestekens heeltemal ontbreek het. Hulle het die weg gebaan vir die post-modernistiese beweging (<http://www.poetry.com/techniques/content.asp?ref=28>). D.J. Opperman se *Kuns-mis* (1964) en *Komas uit 'n bamboesstok* (1979), asook Antjie Krog se *Lady Anne* (1989), word beskou as van die eerste voorbeelde van post-modernisme in die Afrikaanse poësie.

2.2.2 Ontwikkelingstadia van dans/ballet

Teen ongeveer 1400 v.C. het dans na Griekeland gekom vanaf die beskawings in Kreta, wat op hul beurt waarskynlik beïnvloed is deur die Egiptenare. Soos in die geval van poësie, het die Grieke heelwat bygedra tot die terminologie van dans en teater,

byvoorbeeld die "koros" (koor), die "orkestra" (ronde dansvloer waar die koor gedans het), die "skene" (bedekte area agter die "orkestra") en die "proskenion" (platform tussen die "orkestra" en die "skene"). Dans was, soos digkuns, nou verweef met die Griekse mitologie. Die god Pan is byvoorbeeld beskryf as die meester van dans, terwyl Phoebus deur Pindar aangespreek is as die "Prins van Dansers". (<http://www.the-ballet.com/history.php>)

Gedurende die Middeleeue het dans tesame met poësie deel geword van die Christelike samelewing in Europa. Dans was dikwels deel van kerkseremonies - in teenstelling met die latere Westerse beskouing van dans as sonde. Ook in die Verre Ooste het dans deel gevorm van religieuse seremonies en alledaagse vermaak. (<http://www.the-ballet.com/history.php>)

Die Renaissance (ongeveer 1400 tot 1600 n.C.) is gekenmerk deur radikale hervorming in vele fasette van die samelewing. Religie, skilderkuns, filosofie en letterkunde het weggebreek van die Middeleeuse tradisie. Ook die transformasie van dans het nie agterweë gebly nie. Dit was in hierdie era dat ballet soos ons dit vandag ken, begin vorm aanneem het. Die grootste vooruitgang is gemaak in Italië, waar dans aangewend is as 'n vorm van vermaak by aristokratiese troues. Sowel gehuurde dansers as adellike gaste het deelgeneem aan dié danse wat gepaard gegaan het met musiek, sang, poësie, kostuums en dekor. Die danse - soos ook die poësie van hierdie tydperk - het dikwels rondom mitologiese temas gesentreer. (<http://www.the-ballet.com/history.php>)

Danksy die huwelik tussen Catherine de Medici, 'n Italiaanse aristokraat met 'n belangstelling in die kunste, en die Franse kroonprins Hendrik II, het dié vroeë vorm van ballet van Italië na Frankryk versprei. Soos reeds vermeld, is die eerste balletproduksie, *Ballet Comique de la Reine*, in 1581 in die *Palais du Petit Bourbon* in Parys opgevoer. In dieselfde jaar het die eerste tegniese dansgids uit die pen van Fabrita Corosso verskyn. (<http://www.the-ballet.com/history.php>)

Gedurende die Romantiese era het ballet verder in Frankryk ontwikkel onder die heerskappy van koning Lodewyk XIV, 'n ywerige dans-entoesias. Op die ouderdom van twaalf jaar het hy sy debuut gemaak in die ballet *Cassandra*. Hy het daagliks lesse ontvang by sy dansmeester, Beauchamp. Een van sy bekendste rolle was dié van die

opkomende son in Lully se *Ballet de la Nuit* - 'n rol wat daartoe gelei het dat hy bekend geraak het as die "Sonkoning". In 1661 het hy die *Académie Royale de la Dance* gestig wat ontwikkel het tot die hedendaagse *Paris Opera Ballet*. Heelwat van die basiese ballettegniek en -terminologie het ook in hierdie era gekristalliseer. (<http://www.the-ballet.com/history.php>)

Soos poësie, het ballet etlike stilistiese veranderinge ondergaan gedurende die Victoriaanse periode. Vroue, wat tot op hierdie stadium 'n sekondêre rol gespeel het as dansers, het tot eie reg gekom en met manlike dansers begin kompeteer. Die swaar kostuums van die Romantiese era het plek gemaak vir korter rompe wat vinnige voetwerk beter vertoon het. Terselfdertyd het ballettegniek steeds teen 'n vinnige tempo vooruitgegaan. Ook balletmusiek is hervorm onder die hand van komponiste soos Christoph Gluck. (<http://www.the-ballet.com/history.php>)

In die laat neëntiende en vroeë twintigste eeu is Romantiese ballet (wat nie verwar moet word met die Romantiese era nie) gebore. Ballette soos *Giselle* en *La Sylphede* met hul eteriese karakters is geskep. Dit was ook in hierdie tyd dat sogenaamde "puntskoene" vir die eerste keer gedra is. Ná 1850 het ballet van Europa na Rusland versprei waar Romantiese ballet plek gemaak het vir klassieke, folkloristiese ballet. Die klassieke tutu het rondom hierdie tyd verskyn om ballerinas se akrobatiese vermoëns ten beste te vertoon. (<http://www.the-ballet.com/history.php>)

In 1928 het George Balanchine die eerste neoklassieke ballet, *Apollo*, gechoreografeer (<http://www.the-ballet.com/history.php>). Die neoklassieke beweging in ballet is vergelykbaar met modernistiese poësie en was gesentreer rondom 'n tema eerder as 'n storielyn.

Balanchine het die weg gebaan vir hedendaagse kontemporêre dans - 'n dansvorm wat in verband gebring kan word met die post-modernistiese beweging in poësie.

2.3 SAMEVATTING

Deur die oorsprong en ontwikkelingsloop van kunsvorme te bestudeer, leer die kunstenaar dat geen kunsvorm in isolasie van die geskiedenis of van enige ander

kunsvorm bestaan nie, en dat dit onmoontlik is om iets te skep wat werklik nuut is, sonder om te weet wat dit voorafgegaan het.

Hoewel digkuns en dans op verskillende tye in die geskiedenis van die mensdom ontstaan het, is beide uit dieselfde primordiale behoefte gebore, naamlik om uitdrukking te gee aan dít wat op geen ander manier gesê kan word nie. Die evolusieprosesse van hierdie twee kunsvorme is nou met mekaar verweef en het op soortgelyke wyses verloop. Dit sou inderdaad moontlik wees om poësie te beskryf as 'n dans met woorde en ballet as 'n gedig geskryf deur die liggaam.

University of Cape Town

Hoofstuk 3

DIE DRYFKRAG AGTER DIE DIG- EN DANSPROSESSE

3.1 INLEIDING

In hierdie hoofstuk word ondersoek ingestel na *waarom* digters dig en dansers dans. Daar word ten doel gestel om te bepaal wat die dryfkrag agter die skeppingsproses is en aangetoon dat die katalisators vir die beoefening van hierdie twee kunsvorme grootliks eenders is. Dit is egter geen maklike taak om 'n rasionaal te vind vir die beoefening van kunsvorme wat in hul wese juis deur 'n element van irrasionaliteit gekenmerk word nie. Baie digters en dansers sal erken dat hulle inderdaad sêlf nie seker is waarom hulle skryf of dans nie (en waarskynlik ook dat hulle nie wíl weet nie). Só is Margot Fonteyn byvoorbeeld op 'n keer ná 'n verruklike vertoning gevra om die dans te verduidelik. Haar antwoord was: "As ek dit kon verduidelik het, sou ek dit nie gedans het nie" (Van der Merwe 2009:182). Terselfdertyd sal kunstenaars egter heel moontlik te kenne gee dat die beoefening van hul kunsvorm 'n integrale, selfs lewensnoodsaaklike, komponent van hul wese is. Digter Paul Celan (Padel 2007:15) som dit raak op met die woorde: "There is nothing in the world for which a poet will give up writing." Theodore Roethke (1980:262) voer dit selfs verder met sy bekende stelling: "To write poetry: you have to be prepared to die." Hy verwys na die skryfdaad, omdat skryf die kunsvorm is wat hy beoefen. Sy woorde is egter eweneens van toepassing op dans. Die aanhaling kon net so wel gelui het: "To dance: you have to be prepared to die." Ook Margaret Atwood (2002:xx) skryf in *Negotiating with the dead*: "I knew I had to keep writing or else I would die." Roethke en Atwood verwys nie noodwendig na 'n liggaamlike sterfte nie, maar wel na 'n totale oorgawe van die self aan die gekose kunsvorm.

Dit sal naïef wees om te beweer dat daar 'n enkele, universele dryfkrag agter dig- en dansprosesse is. 'n Meer aanvaarbare denkwysse sal waarskynlik wees om 'n verskeidenheid moontlike faktore te identifiseer wat die skeppingsproses kan kataliseer. Atwood (2002:xix-xxi) lys verskeie moontlike dryfvere agter die skryfproses wat onder meer insluit: "To produce order out of chaos ... To express myself ... To hold a mirror up to nature ... To name the hitherto unnamed ... Because to create is

human ... To make a thing new ... Because I was driven by some force outside my control. Because I was possessed." Sy skryf verder dat 'n kunstenaar tegelykertyd deur verskeie of al hierdie dryfkragte aangevuur kan word. Buiten die katalisators wat Atwood noem, kan dryfvere agter die skeppingsproses ook elemente soos 'n behoefte om die onversoembare te versoen en die rol van die onbewuste insluit.

Individuele kunstenaars skep uit die aard van die saak om verskillende redes, wat nie noodwendig tot die bogenoemde moontlikhede beperk is nie. Die faktore wat hier as moontlike katalisators geïdentifiseer word, blyk egter redelik dikwels onder 'n wye spektrum van digters en balletdansers voor te kom en is die moeite werd om in groter detail te ondersoek.

3.2 DIE NATUUR AS DRYFKRAG

3.2.1 Die rol van die natuur in die skryf van poësie

Die natuur as bron van inspirasie vir die digter kan waarskynlik die beste geïllustreer word aan die hand van 'n gedig self. In sy bekende vers, "God die digter", skryf T.T. Cloete (1989:49):

daar is meer poësie in die sneeuvalklokke
as in die letterkunde en baie meer poësie
in die miskruier in die toktokkie
in die meteorologie en entomologie
in die moremis en in die bergpiek
die horison wat in die hemel wegraak
in die rooswolk is daar baie meer liriek
die aarde is deur 'n digter gemaak

Cloete is nie die enigste Afrikaanse digter wie se oeuvre die natuur as dryfkrag agter die skryfproses weerspieël nie. Wilma Stockenström, N.P. van Wyk Louw, W.E.G. Louw, Johann Lodewyk Marais en Louis Esterhuizen is maar enkele digters in die Afrikaanse letterkunde in wie se oeuvres 'n natuurelement sterk teenwoordig is. Ook in die bundel *Pirouette* (Botha 2009) figureer die natuur as bron van inspirasie. Gedigte soos "Papier" (p.35) en "See" (p.51) is by uitstek voorbeelde van die omgewing se invloed op die digter.

Die rol van die natuur in die skryf van poësie is reeds deur vele teoretici en filosowe ondersoek en etlike boeke en artikels is al daaroor geskryf. In die handleiding, *Understanding poetry*, skryf Brooks en Warren (1967:77): "A lively sense of the perceptible world with its sights, sounds, smells, is fundamental to poetry." Volgens hulle bring digkuns die mens weer in voeling met sy sintuie en met die "varsheid" van die natuur. Hulle spekuleer oor die moontlikheid dat die oorsprong van poësie juis hierin lê.

Jay Parini (2008:14,36,42,133-154) bevestig in sy boek, *Why poetry matters*, die intieme verwantskap tussen poësie en die natuur. Hy wys daarop dat digters die natuur op hoogs individuele wyses benader, met die gemene deler dat hulle bly terugkeer na die natuurlike wêreld vir inspirasie.

3.2.2 Die rol van die natuur in ballet

Soos in die geval van poësie, is die natuur 'n kragtige dryfveer agter ballet - sowel wat choreografie as die fisieke dansproses betref. 'n Gedig van Burnet (Clarke & Crisp 1981:7) wat dien as epilog tot 'n danshandleiding uit die vroeë neëntiende eeu, eindig soos volg:

All nature in one ball we find;
The water *dances* to the wind;
The sea itself, at night and noon,
Rises and *capers* to the moon;
The moon around the earth does *tread*
A Cheshire round in buxom red;
The earth and planets round the sun
Dance; nor will their *dance* be done
Till nature in one mass is blended;
Then may we say, *the ball is ended*.

Geordende beweging lê aan die hart van die heelal. Dit kan waargeneem word in alles - van 'n enkele atoom tot die siklusse van planete - en is ook intrinsiek aan die menslike liggaam: in die pols van bloed deur die are, die ritme van asemhaling, die siklus van die vrou se maandstonde. Hierdie immer teenwoordige toestand van beweging is, hoewel dikwels onbewustelik, een van die kragtigste redes vir die mens se begeerte om te dans.

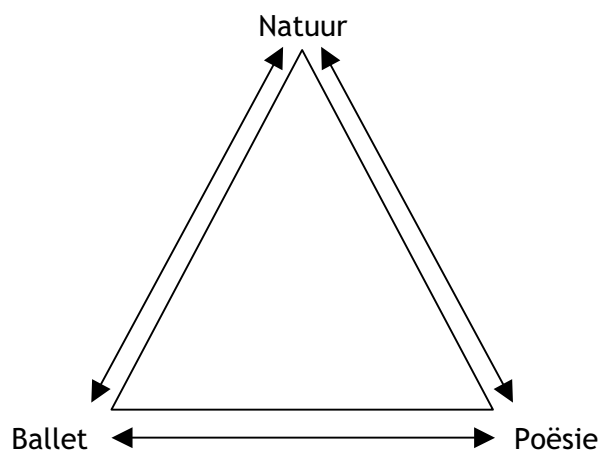
Die aantrekkingskrag van die natuur het deur die eeue heen gedien as inspirasie vir die tematiek en choreografie van vele ballette en karakters in ballette. Ikoniese voorbeelde uit die neëntiende eeu sluit in *Swanemeer* en die "Blue bird pas de deux" uit *Die slapende skoonheid*. In die vroeë twintigste eeu het Folkine sy *Firebird* geskep op 'n komposisie van Igor Strawinski. Nijinski se *Le Sacre du Printemps* (waarvan die oorspronklike choreografie ongelukkig verlore geraak het) en *L'Après-midi d'un Faune* het ook rondom hierdie tyd ontstaan - laasgenoemde deur gehore geskandaliseer weens die "primitiewe" bewegings van die dansers.

Ook in balletterminologie kan die invloed van die natuur waargeneem word. Baie passies se name hou verband met die diereryk: so is daar byvoorbeeld *pas de chat* ("beweging van die kat"), *cabriole* ("kaperjol" of "bokspring"), *pas de cheval* ("beweging van die perd"), *temps de poisson* ("visbeweging") en *volé* ("om te vlieg").

Die sewe basiese bewegings in ballet, naamlik *plié* ("om te buig"), *etandré* ("om te strek"), *relevé* ("om te lig"), *sauté* ("om te spring"), *tourné* ("om te draai"), *glissé* ("om te gly") en *elancé* ("om te pyl"), het almal hul oorsprong in die natuur. So kan daar byvoorbeeld gedink word aan die kat wat laag afbuig (*plié*) om haar prooi te bekruip, dan deur die lug pyl (*elancé*) om op die niksvermoedende slagoffer neer te plons (*sauté*) en dan, nadat sy die maaltyd geniet het, luilekker uitstrek (*etandré*). Of daar kan gedink word aan wolke wat deur die lug gly (*glissé*), waterdamp wat styg (*relevé*), planeete wat om die son wentel (*tourné*). Daar is eindelose voorbeelde, juis omdat hierdie bewegings - wat aan die hart van ballet lê - ook aan die hart van die natuur lê.

3.2.3 Natuur, poësie en ballet: 'n intieme drieskap

Dit is duidelik dat die natuur 'n belangrike rol speel in die ontstaan én voortbestaan van sowel die dig- as dansprosesse. Daar moet egter nie gedink word in terme van 'n eenrigting-invloed van die omgewing op die digter of danser nie, maar eerder aan 'n dinamiese, interafhanklike verhouding tussen die drie, waarin elk voortdurend 'n invloed op die ander uitoefen. Hierdie verwantskap kan met behulp van 'n eenvoudige diagram (Figuur 2) geïllustreer word.



Figuur 2: Verwantskap tussen natuur, poësie en ballet

Die digter en danser put beide inspirasie uit die natuur, maar ook uit mekaar se werk. So, byvoorbeeld, het baie ballette hul oorsprong in die letterkunde, terwyl gedigte dikwels steun op beelde of metafore uit die danswêreld. In die bundel *Pirouette* (Botha 2009) is talle voorbeelde van gedigte wat werk met balletmetafore, soos "Pirouette" (p.2), "En Pointe" (p.37) en "Pas de chat" (p.56). Die choreografie van danse op gedigte uit *Pirouette* (wat in groter detail in Hoofstuk 4 bespreek word) getuig op hul beurt van die invloed wat gedigte op die danser en choreograaf uitoefen. Daar is reeds gewys op die gebruik van bewegings uit die natuur as boustene vir ballet. Hierdie selfde bewegings lê egter ook aan die hart van digkuns. *Plié* en *etandré* kan in verband gebring word met buiging en strekking van die stembande om die korrekte stem-inleksie te bewerkstellig by die hardop lees van 'n gedig. Ook *relevé* kan in terme van digkuns gesien word as 'n styging van die stemtoon by die uitspraak van sekere lettergrepe. Die woorde *tourné* en "vers" verwys albei na 'n draaibeweging - in die geval van poësie 'n draai aan die einde van een versreël na die begin van die volgende. *Glissé* kan in die digkuns waargeneem word waar enjambement aangewend word om een versreël moeiteloos in die volgende te laat vloei, terwyl *sauté* gesien kan word in die sprong van een strofe na 'n volgende, of van een gedagte na 'n ander. *Elancé* word in die digkuns aangetref wanneer daar 'n skielike, onverwagse wending tot die gedig toetree.

Soos Figuur 2 aandui, is dit egter nie alleen die natuur wat 'n invloed uitoefen op die kunstenaar nie, maar ook die kunstenaar wat die natuur - oftewel die mens se

persepsie en begrip daarvan - beïnvloed. Parini (2008:xiii,16) skryf in sy *Why poetry matters*: "Poetry ... returns us, through language, to the natural world" en "the work of the poet is to refresh the language itself, returning words to their pictorial origins." Die voltooide gedig of dans is uit die aard van die saak nie ekwivalent aan die voorwerp in die natuur waardeur dit geïnspireer is nie. Die kunstenaar gaan selektief te werk om sekere elemente te beklemtoon en ander te ignoreer of te onderbeklemtoon. Die kunstenaar herskep dus as 't ware die natuur (mimese), maar word in die proses ook deur die natuur herskep deur 'n hervorming van denke en emosies, wat weer aanleiding gee tot 'n vernuwing van die kreatiewe prosesse.

3.3 PRIMORDIALE BEHOEFTE VAN DIE MENS

3.3.1 Poësie as primordiale behoefte

Vele digters, akademici en taalfilosowe het al na digkuns verwys as 'n basiese behoefte inherent aan die mens se wese. In *Understanding poetry* skryf Brooks en Warren (1967:22) oor poësie: "it springs from a basic human impulse and fulfils a basic human interest." Vir hulle is die waarde van poësie juis hierin geleë. Ruth Padel (2007:4) beaam hierdie siening wanneer sy in *The poem and the journey* verduidelik dat die verhouding wat tussen 'n leser en 'n gedig ontstaan deur 'n instinktiewe, onwillekeurige proses plaasvind. Sy beskryf dit as "the primal act on which poetry depends."

Volgens Wordsworth (Parini 2008:14) kan die oorsprong van poësie gevind word in die gebare van ons voorvaders soos hulle, al dansende om 'n vuur, op tromme gespeel en gechant het. Hy voer dus op 'n paradoksale wyse poësie, wat 'n gespesialiseerde vorm van taal is, verder terug as die ontwikkeling van taal self - 'n gedagte wat deur Thomas Love Peacock (Parini 2008:14-15) geëggo word in sy bewering dat poësie vroeër aan die hart van die lewe self gelê het: "In the origin and perfection of poetry, all the associations of life were composed of poetic materials." Sy siening dat die teenoorgestelde vandag waar is, word weerspreek deur die blote feit dat poësie steeds in die hede geskep word.

Dit is moeilik om te bepaal presies *wat* hierdie primordiale behoeftes is wat die mens dryf om te dig, juis omdat dit so instinktief is. Padel (2007:33) wys daarop dat die mens van nature 'n "pattern-seeking animal", "pattern-hungry" and "pattern-seeing" is. Poësie voldoen aan dié behoefte van die mens deurdat patrone in gedigte gevind kan word in klankherhaling, ritme, metrum, rym en vorm.

Nog 'n primordiale behoefte van die mens is om uitdrukking te gee aan sy emosies en idees. Poësie bied die ideale medium om in hierdie behoefte te voorsien. Parini (2008:34) haal die volgende woorde van M.H. Abrams aan: "Poetry preceded prose, because poetry is the natural expression of feeling." Verder skryf Parini (2008:36) oor digkuns: "Ideally, it returns us to our deepest, our most intense and original feelings."

Digkuns voorsien ook in sintuiglike behoeftes. Die mens is 'n sensuele wese wat die lewe deur middel van sy sintuie ervaar en poësie spreek tot die sintuie. Roethke (Wagoner 1980:171) beskou sensasie trouens as die basis van poësie, terwyl Parini (2008:100) skryf dat poësie 'n vorm van taal bied wat meer konkreet, meer visueel en meer sensueel is as abstrakte denke. Ook Camille Paglia (2005:156) verwys in die inleiding tot *Break, blow, burn* na die uitwerking wat poësie op die liggaam het: "Poetry subliminally manipulates the body and triggers its nerve impulses, the muscle tremors of sensation and speech." In *Voetpad van verkenning* merk Elisabeth Eybers (1978:109) op dat 'n digter sover moontlik die sintuiglikheid van sy of haar kinderjare moet behou. Hierdie sensoriese aspek is nie net 'n sterk dryfkrag agter die skryf van gedigte nie, maar ook een van die belangrikste faktore wat digkuns en ballet in gemeen het.

3.3.2 Dans as primordiale behoefte

Soos poësie is dans 'n fundamentele behoefte van die mens. Dit is waarskynlik die oudste kunsvorm waaruit al die ander mettertyd "ontkiem" het. Net soos poësie het dans heel moontlik ontstaan rondom 'n oervuur, op maat van trommespel en dreunsang (Clarke & Crisp 1981:7).

Ballet voorsien in dieselfde primordiale behoeftes as digkuns. Patroon lê aan die hart van die balletdanser se wêreld. Dit word aangetref in alles - van dansmusiek tot die

herhaling van bewegings, die vorm van die dans en die danser se streng daaglikse roetine.

Ballet, soos digkuns, bied aan die kunstenaar 'n manier om uitdrukking te gee aan emosies, denke en idees. Die liggaam is inderdaad die mens se mees natuurlike en direkte medium van uitdrukking. Musiek en die interpretasie daarvan, die skep van komplementerende en kontrasterende lyne met die liggaam, verskillende vlakke van beweging en die wyse waarop daar van een beweging na 'n volgende oorgegaan word (die kwaliteit van beweging), is enkele maniere waarop 'n danser gevoelens en gedagtes kommunikeer.

Die sintuiglike behoeftes van die mens word ook deur ballet bevredig deurdat dit 'n konkrete, onmiddellike en sensuele kunsvorm is. Dit betrek gelyktydig visuele, klank- en kinestetiese elemente vir 'n multi-sensoriese ervaring.

3.3.3 Kombinerings van poësie en ballet: wedersydse inspirasie

Die voorafgaande bespreking dui daarop dat die skep van digkuns en dans dieselfde fundamentele behoeftes van die mens as dryfkrag het. Waar die twee gekombineer word, soos in *Pirouette* (Botha 2009), kan die bevrediging van kernbehoefte deur die een medium dien as aanstigting en inspirasie vir die skep van die ander. So kan die digter byvoorbeeld 'n balletvertoning bywoon of aan 'n balletklas deelneem om sensoriese behoeftes te bevredig en in die proses emosies ervaar wat 'n gedig inspireer. Die ingeslote dvd (Addendum) bied 'n visuele voorbeeld van hoe die bevrediging van primordiale behoeftes deur die skryfproses gedien het as inspirasie vir die choreografie van danse. In die geval van 'n vers soos "Pirouette" (p.2) is die gedig weer deur 'n metafoor vanuit die balletwêreld geïnspireer. Só vul die twee kunsvorme mekaar voortdurend op 'n sikliese wyse aan.

3.4 VERSOENING VAN DIE ONVERSOENBARE

3.4.1 Die paradoksale aard van digkuns en ballet

In *Why poetry matters* skryf Parini (2008:66): "Poetry feasts on the similarities and differences between things." Hierdie woorde som op wat waarskynlik een van die kragtigste dryfvere agter die dig- en dansproses is, naamlik die strewe om dit wat onversoenbaar is te versoen. Beide poësie en ballet berus op kontraste, teenstellings en teenstrydighede. Die konfrontasie tussen realiteit en verbeelding, tussen objek en woord, tussen waarheid en leuen, lê aan die hart van gedigte en danse. Vir Parini (2008:x) is die verskil tussen woorde en dinge 'n fundamentele gaping wat nie maklik oorbrug kan word nie en wat dui op groter teenstrydighede. Hy skryf: "Poets have always been obsessed by these gaps and have explored them in a thousand ways."

Digters probeer om hierdie gaping met woorde te oorbrug. Vir Wordsworth (Parini 2008:13) lê die krag van die literêre verbeelding juis in die vermoë daarvan om teenstrydighede te versoen - 'n proses wat berus op 'n voortdurende wisselwerking tussen werklikheid en verbeelding. Picasso (Padel 2007:33) het gesê dat kuns 'n leuen is wat ons die waarheid laat besef en dat dit die werk van die kunstenaar is om ander te oortuig van die waarheid van sy leuen. Digters vertel baie "leuens", maar gedigte se leuens is getrou aan dit wat die digter sien, glo en voel, en daarom is hulle eg. Op hierdie manier versoen digters die waarheid en die leuen. 'n Gedig is nie 'n outobiografie nie en behoort ook nie só gelees te word nie; tog is die meeste gedigte in die werklikheid geanker. Volgens Seamus Heaney (Padel 2007:53) is 'n goeie gedig een waarin daar 'n verbintenis tussen die digter se eie realiteit (intrinsiek) en 'n gemeenskaplike realiteit (ekstrinsiek) bestaan.

Waar digters op 'n paradoksale wyse woorde gebruik om die beperkings van woorde te ontsnap, gebruik balletdansers hul liggame om die grense van die liggaam te ontsnap. Deur die liggaam tot 'n fyn instrument te slyp, slaag die balletdanser daarin om lyne en illusies te skep wat nie vir die gewone liggaam moontlik is nie en om sodoende die natuurlike grense van die liggaam te verskuif. Gedurende 'n vertoning skep balletdansers vir die gehoor 'n alternatiewe werklikheid deur elemente van die realiteit met fantasie te kombineer, want soos die meeste gedigte is die meeste ballette tot 'n mate in die werklikheid geanker. Die aantrek van 'n kostuum en die grimeer van die gesig vir

'n vertoning verander die danser in 'n karakter. Daar kan geargumenteer word dat die danser op die verhoog "lieg" deur voor te gee om iets anders as die ware self te wees. 'n Goeie vertolking van 'n balletrol, soos 'n goeie gedig, vereis egter dat die danser (digter) getrou moet wees aan sy of haar karakter en sodoende word die leuen 'n waarheid.

3.4.2 Versoening van die onversoenbare in *Pirouette* (Botha 2009)

Hoewel Botha se bundel, *Pirouette* (2009), onder die vaandel van sogenaamde "confessional poetry" val en dus heelwat outobiografiese elemente bevat, moet die gedigte nie gelees word as 'n eksakte representasie van die werklikheid nie. Die digter het sommige elemente uit haar realiteit gesellekteer, ander geïgnoreer en nog ander "bygelieg". Boonop is dit wat wél werklikheidsgetrou is deur haar eie subjektiwiteit gekleur. Die mate waartoe die gedigte versoenbaar is met werklike gebeure is egter nie van belang nie.

Reeds in die titel van die bundel word die eerste paradoks aangetref: 'n *pirouette* is 'n beweging, maar dit draai net om die eie as. In teenstelling met die veronderstelling van beweging, gaan 'n *pirouette* dus nêrens heen nie - 'n idee wat ook in die programgedig "Pirouette" (Botha 2009:2) geëggo word. Die res van die bundel bestaan uit vier afdelings wat elk ten doel stel om twee teenpole bymekaar uit te bring. In die eerste afdeling, "Brisé", word daar getrag om heelheid binne 'n toestand van gebrokenheid te vind. Die tweede afdeling, "Echappé", gaan oor 'n stryd tussen vryheid en ingeperkt-heid. In die derde afdeling, getiteld "Corps de ballet", gaan dit om vreemdelingskap versus die behoefte om te behoort, terwyl daar in die laaste afdeling, "Sans réverence", ten doel gestel word om lewe en dood te versoen.

3.5 DIE SKEP VAN ORDE UIT CHAOS

3.5.1 Poësie en ballet as media om sin te maak van die wêreld

Soos reeds genoem, is die mens 'n wese wat hunker na patrone - 'n eienskap wat daartoe aanleiding gee dat hy ook patrone soek waar geen patrone bestaan nie. Waar

die mens egter wél seker daarvan kan wees om patrone te vind, is in poësie en dans. Wanneer Padel (2007:32) oor patrone in poësie gesels, skryf sy: "Pattern is movement and meaning." Die woorde "movement" en "meaning" dui op 'n belangrike parallel tussen digkuns en ballet: beide streef daarna om deur beweging betekenis te skep. Die mens probeer voortdurend sin maak van sy wêreld, want as hy sy omgewing kan verstaan, kan hy dit orden en sodoende sy behoefte tot voorspelbare patrone bevredig. In *The poem and the journey* skryf Padel (2007:22): "Poets delight in pattern" - 'n waarheid wat ook van toepassing is op balletdansers. Die beoefening van poësie en ballet bied aan die mens ideale wyses om orde te skep uit die chaos wat hom omring, aangesien beide gekenmerk word deur 'n hoër mate van formele organisasie en spesialisasie as prosa en ander dansvorme. Sowel poësie as ballet streef voortdurend na beheer, simmetrie en perfeksie (Paglia 2005:68). Vir Brooks en Warren (1967:120) is hierdie neiging na 'n hoër mate van georganiseerdheid veral sigbaar in die ritme van digkuns. Ritme is natuurlik 'n element wat ook aan die hart van dans lê.

Daar is al baie geskryf oor die mens se behoefte om sin te maak van sy omstandighede as dryfkrag agter die digproses. In 1821 het Shelley in *A defence of poetry* geskryf dat digkuns materiale en kennis organiseer volgens 'n sekere ritme en orde waarna verwys kan word as die "mooie" en die "goeie". Hy het digters die "unacknowledged legislators of mankind" genoem (Parini 2008:15-16). Parini (2008:15,20) is van mening dat dit die doel van 'n gedig is om gefragmenteerde ervarings te verenig. Hy gaan voort om te verduidelik dat poësie 'n teendruk uitoefen op die fel druk van realiteit en sodoende die mens in staat stel om 'n ekwilibrium te bereik. Ook vir Frost (Parini 2008:19) bied poësie "a momentary stay against confusion." Die idee van 'n wêreld van wanorde en chaos word deur Wallace Stevens (Parini 2008:19-20) geëggo wanneer hy in een van sy gedigte skryf:

From this poem springs
that we live in a place
that is not our own and, much more, not ourselves

Hy definieer poësie as "a violence from within that protects us from a violence without." Vir hom is poësie feitlik alles wat deur die menslike verstand geskep word in respons op die chaos van die wêreld - 'n idee wat beaam word deur Theodore Roethke (Wagoner 1980:172) wanneer hy 'n gedig definieer as "one more triumph over chaos."

3.5.2 Pogings in *Pirouette* (Botha 2009) om sin te maak van die wêreld

Pogings om orde te skep uit chaos word herhaaldelik in die bundel *Pirouette* (Botha 2009) aangetref. Reeds in die titel van die bundel (wat beteken "om te draai" of "om te spin") word die digter se ervaring van wanorde en 'n gebrek aan beheer aangevoel. Padel (2007:34) skryf: "Writing a poem is an intent to reach a truth." Nêrens is dié stelling meer van toepassing as op die sogenaamde "confessional poetry" wat in *Pirouette* aangetref word nie.

'n Interessante verskynsel tree in *Pirouette* (Botha 2009) na vore: hoe hoër die mate van wanorde wat aangevoel word in die tema en inhoud van die gedig, hoe meer formeel die struktuur van die vers. So, byvoorbeeld, word die toestand van verwarring ná 'n selfmoordpoging in 'n villanelle ("Selfmoordpoging" (p.60)) vasgevang. Die onvermoë om die fisieke aftakeling van 'n oupa en die dood van 'n ouma te begryp, word beskryf by wyse van distigons ("Oupa" (p.52) en "Rooikappie en die wolf" (p.54)), terwyl 'n sonnet aangewend word om sin te probeer maak van 'n verwronge liggaamsbeeld en die onvermoë om met ander te kommunikeer ("Anorexia nervosa" (p.20)).

Dié gedigte illustreer 'n belangrike paradoks wat aangetref word in sowel poësie as ballet: die digter dig en die danser dans in 'n poging om sin te maak van die wêreld, maar dit wat nie begryp kan word nie, kan nie onder woorde gebring of met die liggaam uitgebeeld word nie. Daarom is die digter se woorde en die danser se dans nooit genoeg nie - en daarom sal die digter aanhou dig en die danser aanhou dans ("En pointe" (p.37)).

Omdat die digter en die balletdanser se kuns nooit hul behoefte om die wêreld te orden ten volle kan bevredig nie, skep die kunstenaar 'n alternatiewe werlikheid. Padel (2007:34) skryf: "That's the paradox. Pattern gives meaning but it is also artifice. It shows the world other than it is" en "That's why at the heart of poetry [and ballet] is a movement which presents things other than they are: metaphor." Deur die gebruik van metafore slaag die digter en die balletdanser daarin om nóg 'n behoefte te bevredig, naamlik om uitdrukking te gee aan dít wat buite woorde lê.

3.6 KATABASIS

3.6.1 *Katabasis* as motief agter die skeppingsproses

Die term *katabasis* beteken "daling". Dit verwys na 'n reis of 'n neerdaling tot in die onderwêreld. Plato begin sy *Republic* met die woorde "ek het afgegaan": *katabén* - die werkwoord waarvan *katabasis* afgelei is. In Dante se *Inferno* is die enigste manier waarop die spreker kan voortreis deur eers afwaarts te reis - dwarsdeur die hel. Mitologiese figure soos Orpheus, Herakles en Thesus het almal na Hades gereis. Aeneas het 'n droom gehad waarin sy oorlede vader aan hom vertel het dat hy na Italië sal reis en Rome sal stig, maar dat hy eers saam met die sibille na die onderwêreld moet gaan om sy vader te ontmoet. Die sibille waarsku hom dat dit maklik is om die hel binne te gaan, maar moeiliker om terug te keer (Padel 2007:45). Hierdie gevaarlike reis na benede is een wat vele groot skrywers en dansers onderneem en dit word 'n kragtige dryfveer agter die skeppingsproses. Voltaire (Atwood 2002:91) skryf: "One must be possessed of the devil to succeed in any of the arts." In sy *Sonnets to Orpheus* skryf Rilke (Padel 2007:46) dat 'n persoon slegs 'n digter kan wees as hy of sy bereid is om die doderyk te besoek: "You have to have been among the shades / and turned your lyre there ... you have to sit down and eat with the dead."

Padel (2007:46) definieer *katabasis* as "... a dip into the unconscious, an inner journey into the past, memory, your deepest self, maybe into breakdown and out of it, in order to find yourself more fully." Sy skryf dat dit moontlik is om die hel te besoek en terug te kom. Vir baie skrywers en dansers is die reis na die onderwêreld 'n onvermydelike een - Atwood (2002:xxiv) praat van 'n drang ("compulsion") om die donkerte binne te gaan, dit te illumineer en iets terug te bring na die lig. Ook Padel (2007:45) beweer dat skrywers woorde slegs in die donker en by die dooies kan vind.

Die *katabasis* neem vir verskillende kunstenaars verskillende vorme aan. Vir sommige is dit so eenvoudig soos 'n droom, vir ander is dit die meer fisieke ineenstorting waarna Padel verwys. Digters soos Sylvia Plath en Anne Sexton het openlik geskryf oor hul ervarings van depressie en psigiatriese inrigtings. Op eie bodem word hierdie soort *katabasis* waargeneem by die digter Jeanne Goosen. *Vaslav Nijinski: a sudden leap into madness* (Ostwald 1991) vertel die verhaal van dié bekende balletdanser se ondergang

weens 'n geestesversteuring, terwyl Gelsey Kirkland in haar outobiografie haar stryd met 'n eetversteuring en ander obsessiewe gedrag beskryf (Kirkland & Lawrence 1988).

Die *katabasis* is, hoewel 'n noodsaaklike reis vir baie kunstenaars, ook 'n gevaarlike een. Enersyds bied dit aan die skrywer of danser inspirasie vir die skeppingsproses, andersyds kan dit die kunstenaar vernietig. Padel (2007:47) skryf: "Inspiration is a hole that leads downwards." Hoewel Plath en Sexton se psigologiese probleme materiaal gebied het vir van die beste Amerikaanse poësie tot op datum, het dit in beide gevalle ook tot selfmoord gelei. Op soortgelyke wyse het Kirkland se obsessiewe geaardheid bygedra om van haar 'n fenomenale ballerina te maak, maar ook byna haar loopbaan vernietig en haar lewe gekos. Dit is waarskynlik waarom die sibille waarsku dat dit veel moeiliker is om van die hel terug te keer as om dit te bereik. In baie gevalle is hierdie reis egter vir die kunstenaar onvermydelik (depressie word byvoorbeeld dikwels deur genetiese faktore veroorsaak).

3.6.2 *Katabasis* in *Pirouette* (Botha 2009)

Die digter van *Pirouette* (Botha 2009) se eiesoortige reis na die onderwêreld skemer deur in baie van die gedigte in haar bundel. Daar is verse oor depressie, anoreksie, selfmoordpogings, verblyf in psigiatriese inrigtings, eensaamheid, verwerping, selfhaat en so meer. Die sterkste *katabasis*-gedig in die bundel is waarskynlik "Negende sirkel" (p.62), waarin die digter beskryf hoe "hel op aarde" tot stand kom deur 'n vorm van selfverraad. Die digter van hierdie bundel het nie haar reis na benede self gekies of beplan nie. In haar geval is dit soos Vergilius in Dante se *Inferno* opmerk dat "necessity brings [her] here, not pleasure" (Padel 2007:46). Die verskil tussen kunstenaars en ander wat die reis na benede onderneem, is dat eersgenoemde die *katabasis* kreatief kan inspan sodat dit skeppende mag verkry. Dit is wat die digter van *Pirouette* met haar gedigte (en haar dans) probeer doen.

3.7 DIE UITDRUKKING VAN DIT WAT BUITE WOORDE LÊ

3.7.1 Die rol van die metafoor in poësie

In *The intimate art of writing poetry* skryf Riccio (2000:xv) oor poësie: "It articulates that which cannot be articulated." Volgens Heidegger (Parini 2008:26) bly dít wat nie in taal geformuleer kan word nie buite die mens se bewussyn en bied taal 'n moontlikheid en 'n medium om die bewussyn te verruim. Ongelukkig is gewone taal nie altyd voldoende hiervoor nie, bloot omdat daar vir baie van die geheime wat in die mens se onderbewussyn gekerker is geen woorde bestaan nie. Ezra Pound (2009) skryf: "Any mind that is worth calling a mind must have needs beyond the existing categories of language". Paglia (2005:xiv) verwys na hierdie "needs" van Pound as "fugitive impressions" en Grové (1973:139-142) praat van 'n "ondefinieerbare res", 'n "onaantasbare geheim" en 'n "irrasionele element wat langs die weg van logika nie te vinde is nie." Digterlike taal stel die mens egter in staat om hierdie verborge geheime te bevry.

Die gebruik van metafore in poësie maak dit vir die digter moontlik om woorde te vind vir misteries wat nie in gewone taal verwoord kan word nie: die verborge geheime van die siel, die liefde, lewe, dood en poësie self. Digters gee 'n stem aan dit wat andersins nie gehoor kan word nie, hulle onthul dinge wat voorheen tot die wêreld van die onderbewuste beperk was. George Oppen (Parini 2008:22) stel dit raak wanneer hy Shelley se woorde verdraai om daarop te wys dat digters "the legislators of the unacknowledged world" is. Dit is 'n sentiment wat Stevens (Parini 2008:24) deel wanneer hy opmerk dat beskrywing onthulling is. In Shakespeare se *A midsummer night's dream* sê die karakter Theseus dat poësie 'n spesiale soort taal vereis wat aan "airy nothing" 'n "local habitation and a name" gee (Bevington & Holland 2007:187).

Die ondekkings wat die digter maak, kan verband hou met die eksterne wêreld, maar dit is veral selfontdekking wat die poëet interesseer. Die digter weet dat daar nie net een "self" bestaan nie, maar dat daar binne elke mens etlike, dikwels teenstrydige, persoonlikhede skuil. Deur die gedig kan 'n vlugtige blik op die vele fasette van die self verkry word.

Die gedig "La Loba" (Botha 2009:30), geïnspireer deur 'n verhaal van Clarissa Pinkola Estés (2008:23-24), handel oor die bevryding van die "wilde", onderdrukte self. In die gedig skryf Botha oor "die lied wat almal ken maar min onthou." Soos die "been-vrou" in die gedig deur die sing van haar lied doen, bevry die digter met die skryf van die gedig 'n deel van haar persoonlikheid wat vroeër onderdruk is - 'n vreeslose, vry self waaroor almal beskik, maar min ooit van bewus raak.

3.7.2 Ballet as metafoor

Die woord *metafoor* is afkomstig van die Griekse *metapheron*, wat "oordra" beteken. Die *HAT* (Odendal & Gouws 2005:713) definieer "metafoor" onder andere as 'n "figuurlike uitdrukking" en die plaas van 'n "beeld in die plek van die eintlike voorstelling" - met ander woorde, om iets met behulp van 'n konkrete beeld anders voor te stel as wat dit werklik is. Die gebruik van die woord *metafoor* word gewoonlik tot die konteks van taal beperk, tog is ballet net so metafories soos poësie. Ballet voldoen ten volle aan die kriteria van die definisie: dit dra betekenis oor, dit is 'n figuurlike uitdrukking (figuurlik sowel as letterlik gesproke), en deur middel van die liggaam beeld dit die wêreld anders uit as wat dit werklik is.

In *Why poetry matters* gebruik Parini (2008:65) die volgende aanhaling van Louise Glück (voormalige *poet laureate* in die Verenigde State van Amerika) as 'n motto: "There is a soul in me / it is asking / to be given its body." Dit is presies wat ballet doen: dit gee aan dít wat abstrak en onsigbaar is 'n liggaam. Waar poësie van woorde gebruik maak om die onnoembare te benoem, maak ballet van die liggaam gebruik.

In die bundel *Pirouette* (Botha 2009) gebruik die digter dikwels metafore vanuit die balletwêreld (byvoorbeeld in die gedigte "Pirouette" (p.2), "Pas de chat" (p.56), "Sans révérence" (p.66)). As ballet sêlf as 'n metafoor beskou word, word hierdie gedigte inderwaarheid metafore van metafore. Aan die een kant maak dit die gedigte waarskynlik meer abstrak en moeiliker om te verstaan, maar aan die ander kant maak dit hulle sterker deur as 't ware 'n dubbele beeld te bied - byna soos om tussen twee spieëls te staan en gelyktydig die liggaam se refleksie van voor én agter te beskou (wetend dat spieëls nooit 'n absoluut akkurate beeld bied nie en dat die agteraansig boonop net 'n refleksie van 'n refleksie is). In die programgedig van die bundel word die

lewensreis met 'n *pirouette* vergelyk. Dié beeld konkretiseer 'n abstrakte raaisel rondom die doel van die lewe en gee so vir die digter/leser groter begrip. Terselfdertyd beklemtoon die gebruik van 'n uitbeelding (*pirouette*) binne 'n ander uitbeelding (gedig) egter die onverstaanbaarheid van die lewe. Die gedig illustreer die volgende: hoe meer daar uitgevind word oor die lewe, hoe minder word dit verstaan. Dieselfde geld wat digkuns en dans betref: hoe meer daar gespekuleer word oor die rasionaal agter die skeppingsproses, hoe groter die bewustheid dat dit nie 'n rasionaliseerbare proses is nie. Dit is geen wonder nie dat Roethke (Wagoner 1980:231) geskryf het dat die mens slegs halwe waarhede oor poësie kan kwytraak - 'n stelling wat ook van toepassing is op ballet.

University of Cape Town

Hoofstuk 4

VERSTEGNIESE ELEMENTE

4.1 VERSTEGNIESE ELEMENTE IN POËSIE EN BALLET

Verstegniese elemente verwys, in die woorde van Padel (2007:33), na "the bag of tricks we call technique." Dit sluit aspekte soos vorm, ritme, metrum, herhaling, kontras, toon, register en beeldspraak in. Die meeste van hierdie elemente, indien nie almal nie, word ook aangetref in ballet. Dit is noodsaaklik om te beklemtoon dat dié elemente nooit in die skryf of lees van 'n gedig - of die beoefening of aanskouing van ballet - in isolasie van mekaar beskou moet word nie. Die skoonheid van die gedig en die dans lê juis opgesluit in die verhouding van al hierdie dele tot mekaar. Daar behoort nie aan poësie of ballet gedink te word as 'n groep meganiese gekombineerde tegniese elemente nie, maar as organiese strukture waarin al die dele interafhanklik is van mekaar, en die geheel meer is as die som van die dele. In die analise van 'n gedig of dans is dit egter soms nodig om (ter wille van 'n sinvolle bespreking) vir 'n wyle hierdie elemente van mekaar te skei en afsonderlik te beskou.

'n Belangrike aspek van tegniek, wat verband hou met die organiese aard daarvan, is die feit dat tegniese aspekte te alle tye *funksioneel* moet wees binne die gedig of die dans. Die tegniese sy van die kunswerk moet die inhoud daarvan ondersteun en versterk. Waar die inhoud byvoorbeeld eenvoudig in 'n bepaalde vorm gedruk word, of herhaling bloot aangewend word vir die doel van herhaling, doen die tegniek afbreuk aan die artistrie van die finale produk. Die digter en die danser is voortdurend besig om tegniese keuses te maak (hoewel dikwels onbewustelik) ten opsigte van hoe vorm, ritme, herhaling, toon, ensovoorts die spesifieke kunswerk tot sy volle reg kan laat kom.

Hoewel dit noodsaaklik is vir 'n digter en 'n balletdanser om die tegniese vaardighede onder die knie te kry en dit haarfyn te beheer, is 'n uitstekende tegnikus nog nie 'n poëet of 'n ballerina nie. Daar is 'n sekere x-faktor wat teenwoordig moet wees om van iemand wat gedigte skryf 'n digter te maak, en van iemand wat ballet beoefen 'n ballerina. Om hierdie beginsel te illustreer onderskei Donald Davie (McCully 1994:1)

tussen *vers* en *gedig*. Volgens hom kan die skryf van 'n vers aangeleer word deur die bestudering van tegniek, maar is dit onmoontlik om iemand te leer hoe om 'n gedig te skryf. In *Woord en wonder* skryf Grové (1973:139): "Daar is in die poësie - en dit is waarskynlik die wesenlike kenmerk van alle poësie - 'n ontglippende element wat deur die skerpsinnige analise nie bloot te lê of onder woorde te bring is nie." Ook Riccio (2000:7) verwys na hierdie "quality that defies investigation." Hoewel geen tegniese analise ooit volledig kan wees nie, kan dit soms voordelig wees om te kyk hoe verskillende tegniese aspekte binne 'n gedig of dans funksioneer. Die werking van enkele tegniese komponente in digkuns en dans word vervolgens kortliks bespreek en aan die hand van voorbeelde uit *Pirouette* (Botha 2009) geïllustreer.

4.2 VORM

Vorm is die wyse waarop bronne en materiale in 'n kunswerk georden word (Mandel 1998:177). In poësie is vorm 'n tweeledige begrip wat eensyds verwys na *klankvorm* (rym, alliterasie, ritme, metrum, ensovoorts) en andersyds na *ordeningsvorm* (aanbiedingswyse, digvorm, ensovoorts) (Snyman 1983:39-40). Die term *ordeningsvorm* is ietwat verwarrend, omdat die funksie van alle vorm, ook klankvorm, is om die materiaal in die gedig te orden (Mandel 1998:177). Hierdie verdeling is uit die aard van die saak ook kunsmatig, omdat klankvorm en ordeningsvorm binne 'n gedig so intiem met mekaar verweef is dat dit onmoontlik is om die twee van mekaar te skei. Die twee onderafdelings van vorm is dus onderskeibaar, maar nie skeibaar nie.

In die algemeen verwelkom die menslike spesie die ordening van fenomene. 'n Strewe na orde is, soos uitgewys in Hoofstuk 3, 'n diep gesetelde biologiese behoefte van die mens. Klankvorm word grootliks bewerkstellig deur middel van herhaling van klanke, woorde, ritmes, rympatrone en so meer. Herhaling is 'n element wat só sentraal staan binne die digkuns dat dit hier as 'n aparte verstegniese element hanteer word. Vir eers word daar slegs gefokus op ordeningsvorm (by gebrek aan 'n beter term).

Riccio (2006:62) verwys na vorm as die skelet van die gedig - 'n vergelyking wat die organiese aard daarvan suggereer. Vorm is geen statiese element in 'n gedig nie. Inteendeel, vorm word juis bewerkstellig deur middel van beweging. In *The poem and the journey* skryf Padel (2007:61): "For a poem you need a trustable musical shape

which will move you on, but keep you on track." Haar woorde dui op een van die belangrikste ooreenkomste tussen digkuns en ballet, naamlik die skep van vorm deur middel van beweging.

Padel (2007:32) definieer vorm of patroon as "movement and meaning". Soos vorm en beweging nie van mekaar geskei kan word nie, so is vorm en inhoud ook 'n eenheid. Riccio (2000:63-64) wys daarop dat dié twee elemente in tandem ontwikkel om aan die vers sy unieke struktuur te gee. Hy skryf: "form and content are inextricably one." Daar behoort nie aan vorm gedink te word as 'n omhulsel waarbinne die inhoud van 'n gedig geplaas word nie. In 'n goeie gedig staan vorm en inhoud nie apart van mekaar nie, maar word vorm as 't ware *deel* van die inhoud deur visueel en klankmatig dít wat die gedig sê te versterk. Die gedig, eerder as die digter, bepaal die vorm. In *Understanding poetry* skryf Brooks en Warren (1967:157) dat vorm gesien moet word as 'n instrument in die hande van die digter en nie as 'n entiteit op sigself nie, en dat dieselfde instrument op verskillende maniere gebruik kan word, afhangende van die effek wat verlang word. Enkele voorbeelde hiervan in *Pirouette* (Botha 2009) is die gedig "Spieëlskrif" (p.21), waar die herhaling van versreëls aangewend word om die weerkaatsende effek van 'n spieël te bewerkstellig. Die verandering van puntuasie en enkele woorde in die versreëls wat herhaal, suggereer dat die refleksie in die spieël nie 'n eksakte weergawe van die waarheid is nie. In "La Loba" (p.30) word 'n villanelle aangewend om 'n hipnotiese effek te bewerkstellig, terwyl 'n konkrete voorstelling van 'n blokkiesraaisel in die gedig "Psigiater" (p.36) aansluit by die inhoud van die gedig. In "Selfmoordpoging" (p.60) word daar van 'n pantoen gebruik gemaak, maar in hierdie geval funksioneer die herhalende versreëls om die verwarring van die spreker oor te dra.

Dieselfde beginsel van vorm en inhoud as eenheid geld ten opsigte van 'n goeie dans. Só, byvoorbeeld, sal die sigeunervrou in *La Esmeralda* uitbundige, sensuele bewegings maak en baie ruimte in beslag neem, terwyl die nimf in *La Sylphede* meer gedemp en subtiel sal beweeg en 'n kleiner vloerspasie sal dek.

'n Algemene wanpersepsie ten opsigte van vorm is dat dit 'n term is wat slegs van toepassing is op formele versvorme soos sonnette, distigons, rondede, haikoes en so meer. In werklikheid bestaan daar nie so iets soos 'n vormlose gedig nie. Riccio (2000:117) skryf dat 'n eenheid van woorde, frases en reëls nie terselfdertyd vormloos

én 'n gedig kan wees nie. Daar kan selfs so ver gegaan word om digkuns te definieer as vorm. In vrye verse (waarvan daar baie aangetref word in Botha se *Pirouette* (2009)) maak die digter - by gebrek aan 'n vaste uitwendige struktuur, rymskema en metriese patroon - van ander bindingselemente soos klankherhaling, ritme en deurlopende beelde gebruik om 'n vorm te bewerkstellig. Een voorbeeld hiervan uit die bundel *Pirouette* (Botha 2009) is die vrye vers "Ikarus" (p.33). Die deurlopende beeld wat hier aangetref word, is dié van die mitologiese figuur, Ikarus. In die eerste helfte word kort vokaalklanke, soos die [ɑ], [ɛ], [ə], [ɔ] en [œ], herhaal om 'n vinnige ritme te bewerkstellig, wat pas by die idee van 'n snelle vlug na die son. In die tweede helfte word lang vokaalklanke, soos die [ɑ:], [e:] en [o:], herhaal om die ritme effens te vertraag en sodoende die ondergang van Ikarus te beklemtoon.

Ook dans is nie tot vaste musikale vorme beperk nie. In die Addendum word voorbeelde aangetref van danse wat op vrye verse ge choreografeer is. Hierdie danse het geen vaste tydmaat of ritme nie, en tog is hulle allermins vormloos.

4.3 HERHALING

Die rol van herhaling in die skep van vorm is reeds vlugtig gemeld (sien Hoofstuk 3). Soos in die geval van vorm, is herhaling in 'n gedig slegs funksioneel indien dit tot die totale poëtiese effek bydra - met ander woorde, nie herhaling bloot ter wille van herhaling nie, maar herhaling om die inhoud te versterk.

Verskeie herhalingsmoontlikhede is tot die digter se beskikking. Die mees voor die hand liggende twee is waarskynlik rym en ritme. Grové (1973:47) definieer rym as die "herhaling, gereeld of ongereeld, van een of meer klanke." Dit sluit eindrym, binnerym, alliterasie, assonansie en konsonansie in. Die funksie van rym verskil van gedig tot gedig. Alliterasie of assonansie kan byvoorbeeld aangewend word om 'n bepaalde stemming te bewerkstellig. So, byvoorbeeld, dra die alliterasie van die [g]-klank in die eerste versreël van "(Ver)stikland" (Botha 2009:25) 'n atmosfeer van genadeloosheid en gevoelloosheid oor. Rymwoorde kan gebruik word om sekere aspekte te beklemtoon of te intensifiseer. In die gedig "La Loba" (p.30) benadruk die eindrym van die [ou]-klank die hipnotiese gevoel van die vers. Rym kan ook aangewend word om simboliese

betekenis te versterk, byvoorbeeld in die vers "Inrigting" (p.26) waar rymwoorde soos "knik", "klik" en "tik" in die eerste gedeelte van die gedig die kliniese, voorspelbare geaardheid van die dokter simboliseer en die gebrek aan rym in die tweede deel, die individualiteit en onvoorspelbaarheid van die spreker. Die belangrikste funksie van rym is egter om te dien as bindingsmiddel. Die eggo van klanke uit een versreël of strofe in die volgende bewerkstellig verhoudings tussen woorde wat die inhoud van die gedig tot 'n hegte eenheid bind. Buiten die tegniese funksies van rym, bied dit ook aan die leser sensuele plesier en 'n element van gerusstelling (Mandel 1998:218-219).

Gedigte is moontlik sonder rym en metrum, maar nie sonder ritme nie (Ricchio 2000:135). Ritme hou sterk verband met herhaling. Mandel (1998:217) gaan so ver om ritme te definieer as herhaling. Herhaling verwys in die geval van ritme na 'n reëlmatige vloei (Ricchio 2000:133,136). In 'n gedig is dit klank wat met reëlmaat vloei, in 'n dans beweging. Ritme sluit drie elemente in, naamlik aksent, toonhoogte en durasie (die lengte van 'n bepaalde lettergreep of bewegingseenheid). Vroeër was dit die gebruik om ritme te organiseer volgens streng metriese patrone. Teen die tweede helfte van die neëntiende eeu het van die beste digters egter gedemonstreer dat dit moontlik is om poësie te skryf sonder enige streng metriese patrone (Mandel 1998:81). Deesdae word daar eerder gebruik gemaak van die kadense van natuurlike spraak, dit wil sê die inherente ritme van woorde. Die funksie van ritme is tweërlei: eerstens bevredig dit die mens se behoefte aan orde en patroon, en tweedens help dit om 'n bepaalde stemming te bewerkstellig.

Naas klanke en ritmes, kan beelde ook herhaal. 'n Voorbeeld hiervan uit *Pirouette* (Botha 2009) is die gedig "Vóór jou was" (p.10) waarin die beeld van 'n boom en 'n berg in drie opeenvolgende strofes herhaal word. Ironies genoeg funksioneer die herhaling hier om verandering te illustreer.

Die herhaling van beelde verrig dieselfde funksies as die herhaling van klanke, naamlik om stemming te bewerkstellig, te beklemtoon, simboliese betekenis oor te dra en die gedig tot 'n eenheid te bind. Waar klankherhaling met beeldherhaling gekombineer word, kan die effek verder geïntensifiseer word. In "Vóór jou was" (Botha 2009:10) gaan die herhaling van beelde byvoorbeeld gepaard met 'n vaste rympatroon en woordherhaling. In hierdie geval staan die herhaling in kontras met die tema van verandering. Teenstellings soos hierdie dien op 'n paradoksale wyse as medium om die

tema of inhoud te versterk. Daarom is kontras, tesame met herhaling, 'n belangrike tegniese instrument in die hande van die digter.

Herhaling speel ook in ballet 'n deurslaggewende rol. Die Cecchetti-skool van klassieke ballet beskou herhaling as een van die hoekstene van hul dansmetode. Soos in digkuns, kan herhaling in ballet op verskillende maniere bewerkstellig word, byvoorbeeld deur die gebruik van musiek met 'n herhalende element, die herhaling van spesifieke bewegings of bewegingspatrone, die uitvoer van bewegings in kanon, of die gelyktydige uitvoer van dieselfde beweging deur 'n *corps de ballet*. Die funksies van herhaling in ballet stem grootliks ooreen met die rol van herhaling in digkuns: dit bewerkstellig vorm, skep 'n bepaalde atmosfeer, beklemtoon sekere aspekte en verskaf 'n deurlopende element binne 'n dans of ballet. Ritme lê vanselfsprekend aan die hart van dans.

4.4 KONTRAS EN VARIASIE

Daar is reeds in Hoofstuk 2 verwys na die skryf van poësie in reaksie op die mens se behoefte om dít wat teenstrydig is te versoen. Dit is dus geen wonder dat kontras en variasie sulke kragtige verstegniese middele is nie. Daar kan in werklikheid nie oor die waarde van herhaling in 'n gedig (of dans) gepraat word sonder om in dieselfde asem die onmisbare rol van kontras en variasie te beklemtoon nie. Die effek van herhaling word juis versterk deur skerp kontras. Tesame met repetisie, is kontras, teenstelling en afwisseling definiërende kenmerke van poësie. Herhaling sonder kontras is vervelig en meganies. Waar herhaling sekuriteit skep, bring afwisseling stimulasie (Riccio 2000:135). Dit is dan ook waarom die mens bereid is om teenstrydige gevoelens te verduur, en soms selfs daarna hunker (Mandel 1998:185).

Riccio (2000:xv) skryf: "Poetry is insistent paradox." Ook Cleanth Brooks (Snyman 1983:32) beweer dat spanning en paradoks teenwoordig is in alle suksesvolle gedigte. Een van die beste maniere om spanning in 'n gedig te skep is juis deur middel van paradoks, ambivalensie en teenstrydige magte. Wanneer die leser streng herhaling verwag, het kontras 'n effek van beklemtoning en klimaks (Brooks & Warren 1967:49). 'n Voorbeeld van hierdie tegniek word in *Pirouette* (Botha 2009) aangetref in die gedig "Inrigting" (p.26). In die eerste afdeling van dié gedig word die kliniese, gevoellose

optrede en voorspelbare aard van die dokter uitgebeeld deur rymwoorde, herhalende klanke en 'n betreklik reëlmatige ritme. In die tweede deel van die gedig verander die ritme en toon. In teenstelling met die kil, berekenbare optrede van die dokter, word die passievolle, onvoorspelbare persoonlikheid van die pasiënt hier weergegee.

Kontras en teenstelling is ook 'n kenmerkende eienskap van ballet. Cyril Beaumont (Beaumont & Idzikowski 1995:27) beskryf byvoorbeeld in sy handleiding tot die Cecchetti-metode van ballet die posisie, opposisie en beweging van die arms as drie van die moeilikste aspekte vir 'n balletdanser om te bemeester. Die belangrikste van hierdie drie is waarskynlik opposisie. Sonder opposisie is posisie nie moontlik nie. Ook beweging word deur opposisie gereguleer, aangesien arms altyd in teenoorgestelde rigtings beweeg (as een arm vorentoe beweeg, gaan die ander terug; as een opwaarts beweeg, gaan die ander afwaarts, ensovoorts). Alle lyne in ballet word geskep deur die opposisie van liggaamsdele in verhouding tot mekaar. Buiten die skep van harmonieuse lyne, word kontras in ballet ook gebruik om eentonigheid teen te werk, spanning te skep en sekere bewegings te beklemtoon. Kontras en variasie verrig dus dieselfde funksies in ballet as in poësie.

Teenstelling is egter 'n instrument wat versigtig en spaarsamig deur die digter en danser gebruik moet word. 'n Gedig is nie noodwendig beter wanneer dit meer teenstrydighede bevat nie. Inteendeel, wanneer alles in 'n gedig kontrasterend is, word die kontras 'n herhalende patroon en verloor dit sodoende die gewenste effek (Brooks & Warren 1967:128-129). Dieselfde beginsel geld wat dans betref.

4.5 METAFORIEK

In Hoofstuk 3 is die rol van die metafoor as dryfkrag agter die digproses bespreek. Die mens se woordeskat vir dít wat in die wêreld van die onderbewuste gebeur, is beperk - pogings om hierdie innerlike wêreld te beskryf is grootliks 'n getas in die donker. Dit is baie makliker om dit te benoem wat gesien word as dit wat gevoel word (Mandel 1998:178). Deur middel van metafore slaag die digter wel daarin om dít wat buite taal lê onder woorde te bring.

Verskeie soorte metaforiese denke word in poësie gebruik, byvoorbeeld die metafoor, die vergelyking, die simbool, metonimia, sinekdogee en personifikasie (Parini 2008:69). In elk van hierdie taalverskynsels word vergelykings eksplisiet of implisiet getref. Die metafoor is in die meeste gevalle kragtiger as die vergelyking, omdat dit meer onmiddellik en gekonsentreerd is. Simboliek, metonimia, sinekdogee en personifikasie is eintlik maar net gespesialiseerde onderafdelings van die metafoor.

Die metafoor verrig verskeie funksies in die digkuns:

- ♦ Metafore maak die gedig interessant, omdat dit nuut, vars en onmiddellik is. Mandel (1998:272) wys daarop dat metafore enkapsuleer - hulle doen, met ander woorde, baie werk in 'n beperkte spasie. Die mens is van nature ingestel om die krag van kompressie te waardeer.
- ♦ Deur die gebruik van 'n alternatiewe beskrywing neem die metafoor die leser verby die bekende, sodat daar met nuwe oë gekyk kan word (Padel 2007:35). Paul Ricoeur (McFague 1975) wys daarop dat 'n metafoor die leser in staat stel om 'n metamorfose van sowel taal as werklikheid te ervaar. In die gedig "IT-ekspert" (Botha 2009:49) word 'n bekende onderwerp ('n vertrouensverhouding) in terme van die idioom van moderne tegnologie beskryf. Sodoende kry die leser nuwe perspektief op 'n bekende verskynsel, en nuwe waarhede word ontdek (of ou waarhede vernuwe en verpersoonlik).
- ♦ Die gebruik van 'n metafoor doen 'n beroep op die leser se sintuie en verbeelding (Grové 1973:91). In "Weervoorspelling" (Botha 2009:63) word 'n abstrakte begrip (die dood) in terme van 'n konkrete verskynsel (die weer) beskryf. Op hierdie manier word die leser se sintuie betrek en die ervaring meer onmiddellik en werklik gemaak. Die oordra van betekenis deur konkrete details eerder as abstraksies, is een van die tiperende eienskappe van digkuns.
- ♦ Die beeld wat die digter gebruik, het emosionele waarde en dra 'n bepaalde gesindheid oor (Grové 1973:92). Waar 'n letterlike beskrywing bloot intellektueel stimulerend is, slaag die metafoor daarin om ook 'n emosionele respons uit te lok (Riccio 2000:187), omdat metafore hul eie emosionele lading, implikasies en waardes oordra. Ezra Pound (Wikipedia 2009b), vader van die *Imagism*-beweging, beskryf "image" (beeld) as "that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time." Metafore help ook vir die digter en leser om "nuwe" of moeilike emosies te begryp en ervaar (Mandel 1998:270). In die gedig "Pluto"

(Botha 2009:45) word dié veraf dwergplaneet gebruik as metafoor om 'n negatiewe, afstandelike verhouding met 'n vaderfiguur te beskryf.

- ♦ 'n Goeie metafoor kan dit wat gemeenplaisig is bo die alledaagse verhef. Só word die algemene verskynsel van dieet in die gedig "Anorexia nervosa" (Botha 2009:20) in religieuse terme beskryf en verkry dit sodoende verhewe betekenis. Hierdie vers illustreer dat 'n verskynsel wat alledaags is, steeds deur die individu op 'n intense wyse ervaar kan word.
- ♦ Die metafoor beskryf indirek. Dit maak dus gebruik van suggestie - 'n oorredings-tegniek wat veel kragtiger is as direkte benoeming.

'n Geslaagde metafoor vereis *beeldkongruensie*. Die gedig moet op 'n eerste, konkrete vlak sin maak. Om dit te bereik moet die beelde in samehang met mekaar wees, mekaar ondersteun en 'n eenheid vorm. Wanneer die digter op 'n bepaalde beeld besluit het, moet daar binne die sfeer van daardie beeld gebly word. Gemengde metafore moet vermy word, tensy dit doelbewus aangewend word om 'n bepaalde effek te skep - 'n moeilike tegniek, selfs in die hande van 'n ervare digter.

Verder vorm 'n goeie metafoor 'n integrale deel van die gedig, eerder as om net 'n versiering te wees (Brooks & Warren 1967:270). Die beste beelde is dié wat verband hou met die digter se leefwêreld en milieu. Dit is bykans onmoontlik om 'n beeld waarmee die digter nie vertrouwd is nie te laat slaag. Dit sal byvoorbeeld pretensieus wees om 'n metafoor vanuit die planteryk te gebruik as die digter geen kennis of belangstelling in botanie het nie. In *Pirouette* (Botha 2009) word beelde vanuit die balletwêreld dikwels gebruik, omdat die digter ook 'n danser is en dus vertrouwd is met dié milieu. Op soortgelyke wyse gebruik dokter-digter Gilbert Gibson (2007) dikwels beelde vanuit die mediese wêreld en skryf Ronelda S. Kamfer (2008) gedigte oor haar grootwordjare in Blackheath en Grabouw. Wanneer die beeld "deel" is van die digter, verleen dit outentisiteit aan die gedig.

Hoewel die gebruik van die term metafoor hoofsaaklik beperk is tot die arena van taal, word die beginsel van metaforiek ook in ballet aangetref, deurdat balletterminologie bewegings aan woorde toeken. Só, byvoorbeeld, word die woord *brisé* ("gebreek") getransformeer in 'n sprong en die woord *fouetté* ("sweep") in 'n vinnige draai-beweging. Maar dit is nie net balletterminologie wat metafories is nie. Danspassies self word ook gebruik om abstrakte idees en emosies oor te dra. In die eerste bedryf van

die ballet *Giselle* voer die hoofkarakter 'n reeks *ballotés* uit (danspassies met 'n ligte, bonsende kwaliteit) om haar jeugdigheid, geluk en verliefdheid oor te dra; in die tweede bedryf dra lae, gedempte bewegings haar gebrokenheid oor.

Net soos in die geval van poësie, word beelde in ballet gebruik om die gehoor in staat te stel om bekende gevoelens en ervarings op 'n nuwe manier te beleef, om 'n bepaalde houding of stemming oor te dra, om abstrakte betekenis op 'n konkrete wyse oor te dra en om dit wat gewoon is bo die alledaagse te verhef. 'n Sentrale parallel tussen digkuns en dans word aangetref in die gebruik van beelde om betekenis oor te dra.

4.6 WERKING VAN VERSTEGNIESE ELEMENTE IN *PIROUETTE* (Botha 2009)

Daar is reeds daarop gewys dat soortgelyke tegniese vaardighede gebruik word in die skep van poësie en ballet. Die ooreenkomste tussen die tegniese onderbou van digkuns en dans word vervolgens bespreek aan die hand van die choreografie van danse op enkele gedigte uit die bundel *Pirouette* (Botha 2009). Die Addendum bevat 'n dvd waarop die toepassing van ballet op hierdie gedigte oudiovisueel gedemonstreer word.

4.6.1 "La Loba"

Die gedig "La Loba" (wolf-vrou) (Botha 2009:30) is geïnspireer deur 'n sprokie met dieselfde titel, soos opgeteken deur Clarissa Pinkola Estés (2008:23-24) in haar boek *Women who run with the wolves*. Dié gedig handel oor die terugkeer van 'n vrou na haar natuurlike, "wilde" self. Hierdie ongetemdheid en aardsheid word op verskeie maniere in die dans vasgevang. In stede daarvan dat die danser die gebruikelike puntskoene dra, is sy kaalvoet. Sodoende word haar eenwording met die aarde beklemtoon. Die bewegings self is meestal laag en geanker in die aarde, met die hande wat byna soos kloue funksioneer. Tog is daar 'n element van vryheid wat bewerkstellig word deur uitgelate spronge en draaie en die ingebruikneming van die volle vloerspasie.

"La Loba" is 'n villanelle. Die herhaling van versreëls in die vaste patroon wat deur hierdie digvorm voorgeskryf word, gee aan die gedig 'n hipnotiese kwaliteit. In die dans word hierdie kwaliteit nageboots deur sekere bewegings wat herhalend uitgevoer word. Soos in die gedig, is daar egter ook in die dans variasie te midde van die herhaling. Hoewel die bewegings eenders is, word hulle op verskillende momente in die gedig met wisselende spoed en intensiteit, asook in verskillende rigtings uitgevoer.

Die element van misterie wat in die gedig teenwoordig is, word in die dans bewerkstellig deurdat die danser begin met haar liggaam halfpad weggedraai van die gehoor. Sy maak vir die eerste keer aan die einde van die eerste strofe (op die woord "been-vrou") behoorlik met die gehoor oogkontak. Die uitstel van oogkontak het tot gevolg dat dit 'n sterk impak maak wanneer dit wel gebeur - byna asof sy met haar blik die woord "been-vrou" onderstreep. Ook in die res van die dans gebruik die danser oogkontak spaarsamig om sekere woorde en bewegings te beklemtoon.

Soos die gedig, begin die dans stadig en versnel geleidelik, totdat die tempo teen die vyfde en sesde strofe 'n klimaks bereik. By die laaste versreël neem die spoed van beide die gedig en dans weer af, sodat elke woord en beweging klem dra.

4.6.2 "Pirouette"

Daar is besluit om 'n dans op hierdie gedig te choreografeer, omdat dit die program-gedig van die bundel is en ook 'n sleutel bied tot die lees van die res van die bundel. 'n Eenvoudige klassieke dans is gechoreografeer om te pas by die simplistiese aard van die vers.

Soos die titel aandui, het die gedig *pirouettes* as onderwerp. Die term *pirouette* word in ballet gebruik om te verwys na enige draaibeweging op een voet rondom die vertikale as van die liggaam. Hierdie onderwerp word visueel uitgebeeld deur die dans wat grootliks uit 'n reeks draaibewegings bestaan.

Die gedig begin met die woorde "ek oefen my pirouettes / in stilte". In die vers word dié stilte uitgebeeld deur die gebruik van 'n aandagstreep; in die dans deur 'n oomblik van fisieke stilte te midde van beweging. Volgens die gedig is die *pirouette* "en dedans"

(inwaarts) - 'n gegewe wat in die dans geïllustreer word deur die demonstrasie van 'n *en dedans* draai. Die "opwaarts[e]" aard van die draai waarna daar in die vers verwys word, kan gesien word wanneer die danser *en pointe* balanseer terwyl sy haar arms na bo lig. Die frase "ek bly tol" word deur 'n reeks vinnig opeenvolgende draaie (*petits tours*) uitgebeeld. Hierna volg twee spronge wat in kontras staan met al die draaibewegings. Die spreker se pogings om die sirkelgang van haar bestaan te verbreek word deur hierdie spronge uitgebeeld.

Die ritme van die dans stem deurgaans ooreen met die ritme van die gedig - wanneer die gedig stadiger beweeg of gebruik maak van 'n oomblik van stilte, doen die danser dieselfde. Eweneens beweeg die danser vinniger wanneer die tempo van die gedig versnel.

Aan die einde van die gedig stop die danser in 'n posisie wat die slotwoorde ("grasieuse end") weerspieël. Haar liggaam is staties, maar dit is asof sy steeds met haar arms, hande en oë reik na iets buite die gehoor se visie - die dans duur dus voort selfs nadat dit geëindig het, net soos wat die spreker se reis voortgaan na die einde van die gedig.

4.6.3 "Ikarus"

Die gedig "Ikarus" (Botha 2009:33) word deur 'n manlike danser vertolk, omdat die mitologiese figuur waaroor die vers handel 'n seun was. "Ikarus" is 'n vrye vers. In aansluiting by die gebrek aan 'n formele versvorm, is daar in dié dans weggedoen met streng formele balletpassies. Die bewegings is meer natuurlik, maar behou tog steeds elemente wat aan die hart van ballet (en digkuns) lê, naamlik vorm, ritme, herhaling, kontras en variasie.

Die gedig is 'n ars poëtiese vers. Net soos die digter 'n vers uit niks uit skep, begin die danser sy bewegings in stilte. Hy gaan ook weer, ná die voorlesing van die gedig, voort om in stilte te beweeg. Hierdie tweede stilte beeld uit hoedat die digter uiteindelik weer afstand doen van sy eie woorde wanneer hy dit aan ander beskikbaar stel om te lees.

Aan die begin van die dans lê die danser op die vloer. Hy beweeg geleidelik, deur middel van 'n reeks bewegings, opwaarts, bereik 'n hoogtepunt en sak dan stadig af om weer plat op die vloer te eindig. Sodoende word die maak van die vlerke, die vlug en die val van Ikarus uitgebeeld - oftewel, die proses waardeur 'n digter 'n gedig skep en daarvan afstand doen.

In teenstelling met die beeld van vlug waarop die gedig gebaseer is, dek die dans slegs 'n baie klein vloerspasie. Hiermee beeld die danser uit dat Ikarus se vlerke (soos ook die digter se woorde) nie werklik aan hom vryheid besorg het nie. Inteendeel, dit het sy lewe gekos.

Elke beweging in die dans word met die grootste presisie en konsentrasie uitgevoer. Daar is niks lukraaks omtrent die wyse waarop die danser beweeg nie en geen onnodige bewegings word uitgevoer nie. Die danser se bewegings kan gelyk gestel word aan die digter se woorde: elkeen is versigtig oordink en perfek geplaas vir maksimum effek. Die intensiteit waarmee die danser elke beweging uitvoer, gee iets weer van die inspanning wat dit van die digter verg om die regte woorde te kies.

4.6.4 "Oz"

Die gedig "Oz" (Botha 2009:64) handel oor die spreker se soeke na liefde, moed vir die lewe, en selfbegrip, asook haar teleurstelling en oorgawe aan die dood wanneer sy dit nie bereik nie.

Hoewel hierdie gedig 'n ernstige tema het, word dit op 'n speelse wyse aangepak. Daarom is besluit op die choreografie van 'n speelse, neoklassieke dans. Die uitbeelding van 'n donker tema op 'n ligte trant verseker kontras wat, op paradoksale wyse, die makabere tema versterk.

Om by die staccato-ritme van die gedig te pas is skerp, byna stokkerige bewegings gebruik, veral wat die hande betref. Die keuse van hortende passies met min vloei van beweging, sluit goed aan by die *Wizard of Oz*-metafoer van die gedig, omdat dit herinner aan die "bewegings" van 'n strooifiguur en 'n blikman. Die dans se neoklassieke styl illustreer visueel hoe die oorspronklike verhaal van Dorothy en haar

vriende uit die klassieke sfeer verwyder is en van toepassing gemaak is op moderne omstandighede.

In die gedig vorm die frase "*Because because because because*" 'n refrein wat aan die begin van elke strofe herhaal. In die dans word hierdie iterasie uitgebeeld deur middel van 'n reeks herhalende handbewegings. Dié bewegings word egter elke keer in 'n ander rigting uitgevoer om progressie binne die herhaling aan te dui.

Die frase "anderkant die reënboog wag daar glo iets beter" bied 'n tydelike oplewing in 'n andersins redelik pessimistiese vers. Hierdie moment van hoop word geïllustreer deurdat die danser uitbundig hardloop en op haar tone (*en pointe*) eindig - byna asof sy reik na die reënboog. Die danser hardloop egter weg van, eerder as na, die gehoor - 'n suggestie dat dit waarna sy op soek is (liefde, begrip, moed) nie by ander mense te vinde is nie.

Die dans begin en eindig met die rug na die gehoor. Ten spyte van beweging in verskillende rigtings, keer die danser terug na die beginpunt - 'n plek waar die rug op die wêreld gekeer is. In die begin *staan* die danser egter, terwyl sy aan die einde *sit*. Sodoende word 'n verdieping van emosie gesuggereer.

Hoofstuk 5

ONDERWERP EN TEMA

5.1 ONDERSKEID TUSSEN ONDERWERP EN TEMA

Die terme *onderwerp* en *tema* verwys beide na dit waaroor die gedig of dans "gaan". Die *onderwerp* is 'n opsomming van dit waaroor die gedig of dans op 'n eerste, konkrete vlak handel. Dit kan in verband gebring word met die *aksie* of *intrige* in 'n roman. Die *tema* word in die dieperliggende lae van die gedig of dans gevind. Dit is gewoonlik meer abstrak en universeel as die onderwerp (Mandel 1998:110). Brooks en Warren (1967:342) definieer tema as "an interpretation of life" - met ander woorde, 'n bepaalde siening of idee van die wêreld. 'n Idee is egter waardeloos tensy dit op 'n manier gedramatiseer word in die gedig of dans. Die onderwerp is die wyse waarop die idee gedramatiseer word (Brooks & Warren 1967:341). Om die onderskeid tussen onderwerp en tema te illustreer kan die programgedig ("Pirouette" (p.2)) in die bundel *Pirouette* (Botha 2009) gebruik word. Dié gedig beskryf iemand wat besig is om *pirouettes* te oefen. Die onderwerp kan saamgevat word as *pirouettes*. *Pirouettes* is egter hier 'n metafoor vir 'n reis deur die lewe. Die tema kan dus geformuleer word as "lewensreis". Die digter se idee van 'n lewensreis word gedramatiseer deur dit as die oefening van draaie (*pirouettes*) in die balletklas uit te beeld.

Dit is so dat 'n digter of danser dikwels veelvuldige temas kan dek met 'n enkele onderwerp, soos in die gedig "Krisimis" (Botha 2009:42) waarin onder meer temas soos "familieverhoudings", "ontnugtering" en "vreemdelingskap" geïdentifiseer kan word. 'n Gedig of dans kan ook meer as een onderwerp hê. So, byvoorbeeld, word daar in die gedig "Remote" (p.43) sowel 'n televisie as 'n akwarium aangewend as metafore vir 'n pa se afstandelikheid. Onderwerpe, en veral temas, hoef nie eksplisiet deur die digter of danser genoem of gewys te word nie. Dit kan bloot gesuggereer word. Wanneer 'n tema eksplisiet uitgewys word, voel die leser of kyker dat sy of haar intelligensie onderskat word. Suggestie en subtiliteit is kragtige tegnieke tot die digter en danser se beskikking.

Daar is nie 'n enkele "regte" tema in 'n gedig of dans nie. Verskillende lesers en kykers kan verskillende temas uit 'n gedig of dans haal. Daar kan selfs versteekte temas wees waarvan die digter of danser self nie bewus is nie. Volgens Mandel (1998:110) moet onderwerp en tema beskou word as blote "handvatsels" wat die leser kan help om 'n beter greep op die gedig te kry.

5.2 KEUSE VAN ONDERWERP EN TEMA

Dit is bykans onmoontlik om te bepaal of die onderwerp van die gedig of dans die tema voorafgaan, of vice versa. Die geïntegreerde aard van die verskillende elemente in 'n goeie gedig en dans is reeds bespreek. Onderwerp en tema is geen uitsondering nie. George Santayana (Brooks & Warren 1967:340) merk op: "The detail of things and the detail of ideas pass equally into his [the poet's] verse."

Op die vraag na *waar* temas en onderwerpe vandaan kom, is daar verskeie antwoorde. Die bronne van idees en onderwerpe kan in twee hoofkategorieë verdeel word, naamlik innerlike bronne van inspirasie en bronne wat buite die digter of danser self gevind word.

5.2.1 Innerlike bronne van inspirasie

Bronne van onderwerpe en temas wat binne die digter of danser self gesetel is, sluit in: die onderbewuste en drome, bewuste denke, geheue, ervarings en emosies. Sowel denke (bewus en onbewus) as gevoelens is nodig om poësie of dans te skep. Die een sonder die ander is slegs helfte van die skeppingsproses (Ricchio 2000:15).

Binne elke mens is daar 'n "onderwêreld van die brein" (Ricchio 2000:15). Die onderbewussyn is 'n ryk myn van idees vir die digter en danser. Ricchio (2000:16) beweer dat die impuls om te skep in die onderbewussyn ontstaan. Die rou materiaal wat uit die onderbewuste verkry word, is egter nie kuns voordat dit deur bewuste prosesse gevorm en georganiseer is nie. Kritiese, rasonale denke illumineer die idees wat in die donker deel van die brein ontstaan en digterlike of dansvaardighede omskep dit in kuns.

Een manier om toegang te verkry tot die onderbewuste is deur middel van drome. Versteekte herinneringe openbaar hulself dikwels in drome. Die dramatiese aard van drome maak hulle uitstekende materiaal vir gedigte en danse. Soms kan 'n droom eenvoudig getranskribeer word as 'n gedig, soos byvoorbeeld Coleridge se "Kubla Khan" (Ricchio 2000:18). In die meeste gevalle is die inhoud van die droom egter net die rou materiaal waaruit die digter die gedig moet kerf. Drome versterk uniekheid, deurdat dit geïndividualiseerde dramatiserings is van wat in 'n persoon se brein gebeur. Deur materiaal uit drome te gebruik om poësie of dans te skep, word uniekheid van uitdrukking dus bevorder (Ricchio 2000:18,20-21). Dit is natuurlik so dat alle mense droom. Wat digters en dansers onderskei van ander dromers, is dat hulle die waarde van droom-materiaal herken en dit in kuns omskep.

Dit is nie alleen herinneringe uit die onderbewussyn wat gebruik kan word as onderwerpe of temas vir gedigte of danse nie. Elke persoon beskik ook oor 'n bewuste geheue en 'n kollektiewe geheue ('n geheue wat eie is aan die mensdom as spesie). Alle herinneringe kan dus gebruik word in die skep van gedigte of danse.

Verwant aan herinneringe is 'n verskeidenheid *ervarings* waaroor die digter en danser beskik. Ervarings kan sintuiglik, emosioneel of intellektueel wees. Sintuiglike ervarings verwys na dit wat op 'n fisieke vlak gevoel, gehoor, geruik, gesien of geproe word. Emosionele ervarings geskied op 'n gevoelsvlak, terwyl intellektuele ervarings op 'n rasonale vlak plaasvind. Alle ervarings word geïntegreer in die mens se wese en dra by tot die vorming van sienswyses en houdings wat dien as idees vir gedigte of danse.

5.2.2 Eksterne bronne van inspirasie

Inspirasie vir die skeppingsproses kan ook verkry word uit situasies waarvan die digter of danser nie persoonlik deel is nie, maar slegs 'n toeskouer is. Gebeure, tonele en verhoudings word op 'n daaglikse basis waargeneem en bied 'n ryk bron van materiaal vir die digter of danser. So kan daar byvoorbeeld gedink word aan die groot verskeidenheid gedigte met die natuur as onderwerp (Ricchio 2000:24). In *Pirouette* (Botha 2009) is daar nie minder nie as nege natuurgedigte. Die omskepping van eksterne waarnemings in kuns behels dat die digter of danser daarvoor moet nadink, dit moet interpreteer en dan daarop moet rapporteer (Ricchio 2000:24).

Die gebruik van materiaal buite die kunstenaar self het verskeie voordele. Dit bied die geleentheid om temas uit te brei tot dit wat buite die innerlike ervaringswêreld beleef word - dit bied dus aan die kunstenaar 'n groter hoeveelheid materiaal waaruit geselekteer kan word. Dit voorsien ook vir die digter of danser van ander modusse van uitdrukking, in die sin dat eksterne waarnemings anders beleef word as interne ervarings en waarskynlik met 'n groter mate van objektiwiteit beskryf kan word. Nog 'n voordeel van eksterne bronne van inspirasie is dat dit aanleiding gee tot 'n uitbreiding van die ervaring self. Hoewel die waarneming aanvanklik beleef word as iets buite die digter of danser, word dit, deur daarvoor te skryf of dit te gebruik in 'n dans, geïnternaliseer deur die digter of danser self.

5.3 ONDERWERPE EN TEMAS IN *PIROUETTE* (Botha 2009)

Die bundel *Pirouette* (Botha 2009) is verdeel in vier onderafdelings wat elk 'n oorkoepelende tema dek. Die eerste afdeling, "Brisé", se algemene tema kan opgesom word as "gebrokenheid." Die tweede afdeling, "Echappé" handel oor ontsnapping. In die derde, "Corps de ballet," is die tema verhoudings, terwyl die laaste afdeling, "Sans révérence", die dood as tema het. Binne elk van hierdie breë afdelings kan daar egter meer spesifieke temas geïdentifiseer word.

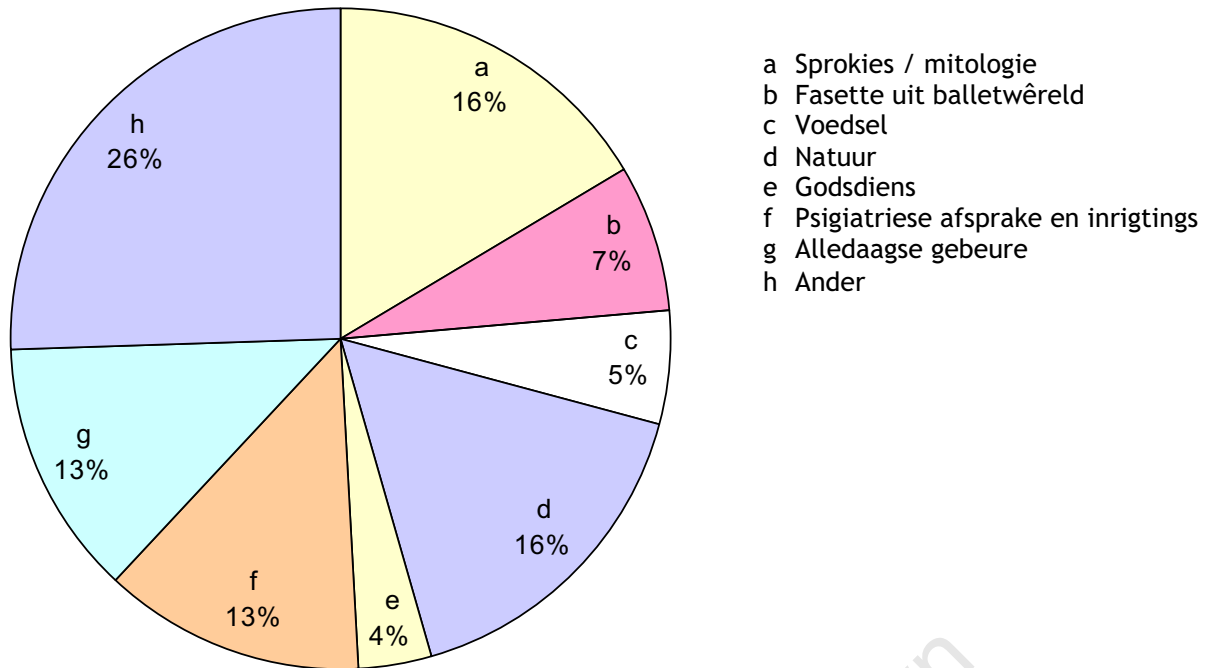
Die volgende tabel bied 'n opsomming van onderwerpe en temas in *Pirouette* (Botha 2009) in die volgorde van die gedigte in die bundel.

Tabel 1: Opsomming van onderwerpe en temas in *Pirouette* (Botha 2009)

Gedig	Onderwerp	Tema
Pirouette	Pirouettes	Lewensreis
Selfportret	'n Ongelukstoneel	Selfhaat / digkuns
Aan skerwe	'n Bord wat breek	Gebrokenheid
Bel 'n loodgieter	Loodgieterswerk	Pyn en gebrokenheid
Alice in Wonderland	Alice in Wonderland	Dwelmmisbruik / verlorenheid
Vóór jou was	Bome en berge	Einde van 'n verhouding
Bome kan nie voel nie	'n Boom wat gesnoei word	Gebrokenheid
(De)konstruksie	Konstruksiewerk	Einde van 'n verhouding
Game over	Kinderspeletjies	Gebroke verhouding
Modeslaaf	Mode	Einde van 'n verhouding
Maaltyd	Kookkuns	Disfunksionele verhouding
Keelvol	Kookkuns	Einde van 'n verhouding / digkuns
Voorskrif vir anorexia	Mediese voorskrif	Anoreksie
Woordvraat	Voedsel	Vreemdelingskap / digkuns
Anorexia nervosa	Kerklike rites	Anoreksie

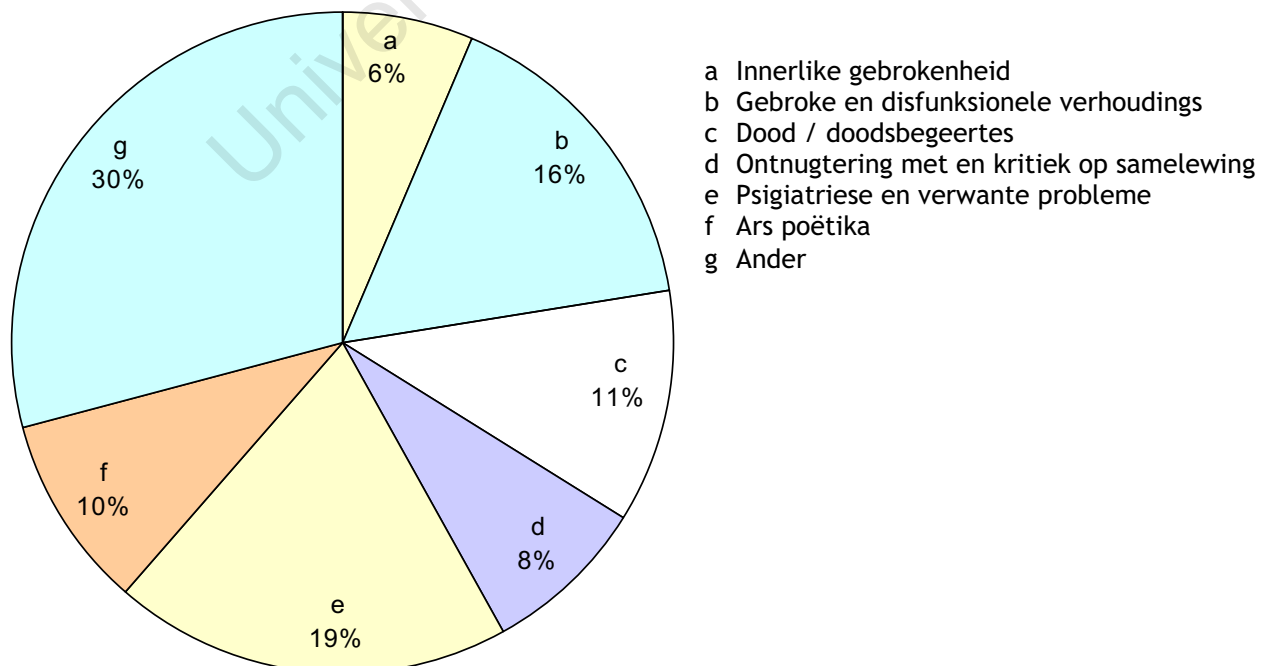
Spieëlskrif	Spieëls	Gebrokenheid / digkuns
Wond	Klere	Selfmutilasie / gebrokenheid
Insomnia	Verhouding met minnaar	Insomnia
(ver)Stikland	Stikland Hospitaal	Verlies aan menswaardigheid / morele betreding
Inrigting	Afspraak met psigiater / musiek	Psigiatriese siekte / verset teen etikettering
Rooi skoene	Sprokie oor rooi skoene	Vernietigende mag van obsessie
La Loba	Volkverhaal oor La Loba	Bevryding, selfontdekking
Vasalisa	Storie van Vasalisa	Krag van intuïsie
Ikarus	Mitologiese verhaal van Ikarus	Bevrydende, maar gevaarlike aard van digkuns
Papie	Lewensiklus van skoelapper	Psigiese metamorfose
Psigiater	Afspraak met psigiater / blokkiesraaisel	Psigiatriese siekte / gevangenskap
En pointe	Ballet (puntwerk) en taalreëls	Lewensreis / digkuns
Ompad	Verdwaling	Digkuns
My brein is 'n malhuis	Psigiatriese inrigting	Versteurdheid
Krismis	Kersfeesete	Familieverhoudinge / ontnugtering / vreemdelingskap
Remote	Televisie kyk	Disfunksionele verhouding
Barmhartige Samaritaan	Kerkstelsel	Huigelary
Pluto	Mitologie en astrologie	Gebroke vader-dogter verhouding
Aniela	Naamgewing	Verwagtinge en teleurstelling
My mamma	Die see	Gebroke moeder-dogter verhouding
IT-ekspert	Informasietegnologie	Vertrouensverhouding
See	See / hond	Onbenulligheid
Oupa	Kwikstertjie	Naderende dood
Grys, gryser, blind	Blindheid	Verouderingsproses
Rooikappie en die wolf	Rooikappie en die wolf / hospitaal	Die dood
Taksidermie	Taksidermie	Verhouding van misbruik
Pas de chat	Pas de chat	Doodsbegeerte
Tronkbestaan	Kriminele oortreding en vonnis	Perfeksionisme / anoreksie
Selfmoordpoging	Selfmoordpoging	Doodsbegeerte
Weervoorspelling	Weervoorspelling	Doodsbegeerte
Oz	"The wizard of Oz"	Ambivalensie / ontnugtering / doodsbegeerte
Sans révérence	Swanemeer (balletuitvoering)	Doodsbegeerte

Daar word dikwels herhalende onderwerpe en temas in die werk van spesifieke digters aangetref. *Pirouette* (Botha 2009) is geen uitsondering nie. Onderwerpe wat in verskeie gedigte na vore tree, is sprokies en mitologie (nege gedigte), fasette uit die balletwêreld (vier gedigte), onderwerpe rondom voedsel (drie gedigte), onderwerpe vanuit die natuur (nege gedigte), onderwerpe wat verband hou met godsdiens (twee gedigte), en psigiatriese afsprake en inrigtings (sewe gedigte). Onderwerpe rondom alledaagse gebeure soos skottelgoed was, loodgieterswerk, televisie kyk, ensovoorts kom ook voor. Daar is altesaam sewe gedigte in die bundel wat handel oor alledaagse gebeure of voorwerpe. Die frekwensie waarin die onderskeie onderwerpe voorkom, kan deur middel van die volgende grafiek voorgestel word.



Figuur 3: Frekwensie waarin onderskeie onderwerpe in *Pirouette* (Botha 2009) voorkom

Terugkerende temas word ook in *Pirouette* (Botha 2009) aangetref. Die mees algemene is temas rondom innerlike gebrokenheid (vier gedigte), gebroke en disfunsionele verhoudings (tien gedigte), die dood en doodsbegeertes (sewe gedigte), ontnugtering met en kritiek op samelewing (vyf gedigte), psigiatriese en verwante probleme (twaalf gedigte), asook ars poëtiese verse (ses gedigte). Figuur 4 dui die verhouding waarin bepaalde temas voorkom grafies aan.



Figuur 4: Verhouding waarin bepaalde temas in *Pirouette* (Botha 2009) voorkom

5.4 ONDERWERPE EN TEMAS IN BEKENDE BALLETTES

Dit is interessant hoeveel van die onderwerpe en hoofemas in die bundel onder bespreking ook onderwerpe en temas is van bekende ballette.

Buiten die gedigte wat van direkte metafore uit die balletwêreld gebruik maak, is daar vele onderwerpe wat herhalend in die digbundel én in ballette aangetref word. So byvoorbeeld is sprokies en mitologie 'n onderwerp wat sterk na vore tree in *Pirouette* (Botha 2009). Ballette, soos *Die slapende skoonheid*, *Aspoestertjie*, *Apollo* en *Orpheus in die onderwêreld*, is gebaseer op sprokies of mitologiese verhale.

Die natuur is nog 'n gewilde onderwerp in *Pirouette* (Botha 2009). Onderwerpe vanuit die psigiatrisiese wêreld is minder algemeen in ballet, tog is daar die bekende "mad scene" in *Giselle*. Ook voedsel is nie 'n algemene onderwerp vir ballette nie, maar in die ballet *Neutekraker* is verskeie karakters gebaseer op lekkernye.

University of Cape Town

Hoofstuk 6

ROL VAN DIE MENTOR EN MENTEE IN DIE KREATIEWE PROSES

6.1 DIE WAARDE VAN 'N GOEIE LEERMEESTER

Die belangrikheid van 'n goeie leermeester vir die leerling-digter of -danser kan nie oorbeklemtoon word nie. Die jong kunstenaar mag besonder talentvol wees, maar as daardie gawe nie in die regte rigting gekanaliseer word nie, bestaan die risiko dat dit verlore kan gaan. Dan bly talent slegs potensiaal en ontwikkel dit nie tot enige iets meer nie.

John Cardini (Ricchio 2000:278) beklemtoon die waarde van mentorskap wanneer hy sê: "I do think, as I look back, that there was no writer of any consequence in history who was not at some time a member of a group ... And it occurs to me therefore, that after that the man might go live on a mountain, but he needed some period of cross-fertilization, you know, because the arts are socially transmitted."

In sy voorwoord tot die Cecchetti-handleiding skryf Cyril Beaumont (Beaumont & Idzikowski 1995:17-18) dat dit onmoontlik is om té omsigtig te wees in die keuse van 'n leermeester, omdat sukses of mislukking as danser grootliks afhang van die wyse waarop die leerling se onderrig bestuur word. Hy gaan voort om die eienskappe van 'n goeie leermeester te beskryf: iemand met ervaring, iemand wat self 'n goeie danser is, iemand wat oor sowel praktiese as teoretiese kennis beskik en in staat is om dit aan ander oor te dra, en wat geduldig is en die vermoë het om dissipline aan die dag te lê. Al hierdie eienskappe kan ook van toepassing gemaak word op 'n mentor in die digkuns.

'n Mentor kan 'n ouer persoon wees wat al lank in die bedryf staan en oor jare se ervaring beskik, of iemand uit die portuurgroep wat self nog leerling-digter of -danser is. Beide het voordele. 'n Meer ervare mentor beskik oor eerstepandse ondervinding en meestal oor 'n groter kennisbank, en het waarskynlik reeds ervaring in die begeleiding van minder ervare digters of dansers. Omdat só 'n mentor al langer in die bedryf staan, kan bedryfsgeheime aan jonger digters of dansers oorgedra word.

Die voordeel van 'n mentor uit die eie portuurgroep word deur Riccio (2000:278-282) beklemtoon in 'n addendum tot *The intimate art of writing poetry*, getiteld "The workshop connection". 'n Mentor wat 'n mede-leerling is, maak dikwels soortgelyke foute as die mentee, waaruit beide kan leer. Die beoordeling van mekaar se werk is instrumenteel in die ontwikkeling van kritiese vaardighede - iets waarsonder geen ernstige digter of danser kan klaarkom nie. Wanneer mentor en mentee op 'n soortgelyke vlak van ontwikkeling is, ervaar hulle dikwels soortgelyke "groeipyne" wat kan dien as gesprekstimuleerders en omskep kan word in 'n leerkurwe.

'n Derde soort mentor is die een wat gevind word in die bladsye van 'n boek en (in die geval van 'n danser) op die verhoog. Praktiese handleidings oor digkuns of dans verskaf waardevolle wenke en tegnieke. In digbundels ontmoet die jong digter groot digters van die hede en verlede wat 'n invloed kan uitoefen op die ontwikkeling van 'n eie stem. Omdat daar geen persoonlike kontak tussen mentee en mentor is nie, beïnvloed die persoonlikheid van die mentor glad nie die jong digter nie, en is dit moontlik om sy of haar werk totaal objektief te beoordeel. Dieselfde geld ten opsigte van dit wat 'n jong danser op die verhoog waarneem.

Dit is wenslik dat 'n aspirant-digter of -danser gebruik sal maak van al drie soorte mentors, omdat hulle mekaar aanvul en elk die ander se doeltreffendheid verhoog. 'n Poësie-werkswinkel, gelei deur 'n ervare digter wat ook kan help om die leesproses te rig, is 'n goeie opsie vir die leerling-digter, omdat dit al drie soorte mentorskappe inkorporeer.

6.2 ROL VAN DIE MENTOR

Die rol van 'n goeie mentor is 'n veelvuldige een, naamlik:

- ♦ Dit is die plig van die mentor om eerlike, konstruktiewe kritiek op die mentee se werk te verskaf. Kritiek behoort nooit op die persoon gerig te wees nie, maar slegs op die werk.
- ♦ Die gedig moet uiteindelik apart van die digter kan staan. Die mentor bied 'n veilige omgewing waarbinne die mentee kan afstand kry van die gedig. Die beskouing van 'n gedig buite die privaatheid van die eie studeerkamer stel die jong digter in staat

om meer objektief daarna te kyk. Net so kan dit gebeur dat 'n beweging wat reg vóél vir die danser nie reg lýk nie. Die mentor bied 'n ander bril waardeur na die digter of danser se eie werk gekyk kan word.

- ♦ Die mentor rig die lees- of kykproses. Lees is een van die beste maniere om te leer skryf, net soos kyk een van die beste maniere is om te leer dans. 'n Goeie leermeester weet watter boeke of balletuitvoerings in elke stadium van die leerling se ontwikkeling van die grootste waarde sal wees.
- ♦ Die mentor help die mentee om 'n eie stem te vind. Hoewel nabootsing 'n legitieme deel van die leerproses is, moet die digter en danser een of ander tyd 'n eie, unieke stem vind. Nabootsers styg selde uit bo dié wat hulle naboots. Riccio (2000:9) gee die volgende raad aan jong digters: "Keep in mind that your greatest assets are your personal vision and your uniqueness. Almost everything else about art can be learned, but you must bring these qualities with you." Dit is, met ander woorde, die mentor se rol om die ontdekking van dit wat nie aangeleer kan word nie (unieke talente, eie stem en visie) te fasiliteer.
- ♦ In 'n groepsituasie rus die onus op die mentor om die gespreksituasie te bestuur en 'n atmosfeer van positiewe kreatiwiteit te bevorder. Grense word deur die mentor neergelê ten opsigte van wat toelaatbaar is en wat nie. Omdat veiligheid, dissipline en respek vir die teatertradisie so belangrik is in 'n balletklas, is die neêrlê van reëls en grense 'n kritiese aspek van die balletonderwyser se rol as mentor.
- ♦ 'n Goeie mentor weet dat die mentor-mentee verhouding 'n plastiese een is, en is ook bereid om soms die rol van mentee te beklee.

6.3 ROL VAN DIE MENTEE

Dit wat 'n mentee van 'n mentor leer, hang net soveel af van die leerling as van die leermeester. Die mentee het dus ook 'n belangrike rol om te vervul.

- ♦ Die mentee moet hom- of haarself oopstel vir kritiek en dit konstruktief aanwend in toekomstige skryf- of danswerk.
- ♦ Die leerling-digter moet afstand doen van die gedig wanneer dit aan die mentor voorgelê word, sodat kritiek nie persoonlik opgeneem word nie, maar beskou word as kommentaar op die werk. Dit is moeiliker vir 'n balletdanser, omdat die liggaam die danser se instrument is. Hoewel die twee nooit heeltemal van mekaar geskei

kan word nie, moet die danser leer om onderskeid te tref tussen die liggaam as dansinstrument en die liggaam as deel van die persoon.

- ♦ Die mentor bied leiding ten opsigte van die lees- of kykproses, maar daardie leiding is slegs van waarde indien die mentee daarop reageer. Dit is slegs die mentee wat die fisieke lees- en kykwerk kan doen.
- ♦ Die mentee moet 'n eie stem vind. Hoewel die mentor leiding kan gee in hierdie verband, is 'n persoonlike stem en visie nie iets wat aangeleer kan word nie - die mentee moet dit self ontwikkel deur wyd te lees en baie te skryf of, in die geval van 'n danser, baie te kyk na ander dansers en te eksperimenteer met verskillende maniere van beweeg. Selfkennis is noodsaaklik vir die vind van 'n eie stem.
- ♦ Dit is uiters belangrik vir jong digters en dansers om selfdiscipline aan die dag te lê. Riccio (2000:226) beklemtoon die belangrikheid van 'n werksroetine vir die digter en sê dat die jong digter die ingesteldheid van 'n ernstige skrywer moet aanleer. Oor ballet skryf Beaumont (Beaumont & Idzikowski 1995:17): "Do not imagine that you can become a dancer in six months. Terpsichore is a jealous goddess, and those who seek fame among her votaries must sacrifice at her altar years of patient study and hours of physical labour." Hy skryf ook dat daar niks belangriker is vir 'n balletdanser as om voortdurend te oefen nie, en dat vaardigheid slegs deur oefening bereik en in stand gehou kan word. Daaglikse oefening is die enigste pad tot sukses vir beide digter en danser.
- ♦ Die mentee moet bereid wees om ook soms die rol van mentor te vertolk - veral waar die leerproses in 'n groepsituasie plaasvind.

6.4 AARD VAN DIE MENTOR-MENTEE VERHOUDING

Die mentor-mentee verhouding is een van gee en neem. Dit is 'n plastiese verhouding waarin rolle te enige tyd omgeruil kan word, of waar beide rolle selfs gelyktydig vertolk kan word. In 'n gesonde mentorskap tree die mentee soms op as mentor en word die mentor van tyd tot tyd die mentee. Dit is 'n verskynsel wat veral sigbaar is in poësie-werkswinkels waar elke lid 'n gedig bydra vir bespreking. Die persoon wie se gedig bespreek word, is gelyktydig mentee en mentor. Mentee, omdat kritiek en raad ontvang word van groeplede. Mentor, omdat die res van die groep tot nuwe insigte gebring kan word deur die gedig, en uit die gedig se sterk- en swakpunte kan leer.

Vertroue en vertroulikheid is belangrike bestanddele van 'n suksesvolle mentor-mentee verhouding. Om openlik werk met mekaar te kan deel en eerlike kritiek te kan lewer en aanvaar, moet die mentor en mentee mekaar kan vertrou en aanvoel dat daar respek vir mekaar se privaatheid is. Dit wat binne die milieu van mentorskap gebeur, behoort nie sonder toestemming van die betrokke party aan ander oorgedra te word nie. Hierdie beginsel is veral belangrik waar mentorskap in 'n groepsituasie plaasvind. Alle groeplede behoort mekaar en mekaar se werk met respek te behandel ten einde die proses van gee en neem te laat slaag.

6.5 ROL VAN MENTORSKAP IN DIE SKEP VAN *PIROUETTE* (Botha 2009)

Die bundel *Pirouette* (Botha 2009) het ontwikkel oor 'n periode van byna twee jaar waartydens die digter betrokke was by 'n poësie-werkswinkel aan die Universiteit van Kaapstad. Hierdie werkswinkel is gelei deur digter, akademikus en resesent Joan Hambidge, en het op verskillende stadia tussen drie en ses ander lede ingesluit. Die werkswinkel het 'n weeklikse voorlegging van sowel 'n gedig as 'n opstel oor 'n digter, digbundel of gedig behels. Die werk van verskeie Suid-Afrikaanse en internasionale digters is in die loop van die kursus behandel.

Die skrywer van *Pirouette* (Botha 2009) het aanvanklik by die werkswinkel opgedaag met slegs rou potensiaal en het oor geen kennis beskik van die teoretiese onderbou van die digkuns nie en net oor geringe tegniese vaardighede. Onder die mentorskap van professor Hambidge en die portuur-mentors, het die digter verskeie tegniese vaardighede aangeleer en baie kennis opgedoen wat gehelp het om potensiaal in gedigte te omskep.

Waardevolle lesse wat tydens die werkswinkel geleer is, word vervolgens kortliks bespreek.

6.5.1 Lees, lees, lees

Verskeie digters en literêre teoretici beklemtoon die noodsaaklikheid van lees vir die kreatiewe proses. Marina Tsjvetajeva sê: "Reading is complicity in the creative

process", terwyl T.S. Eliot opmerk: "We learn what poetry is - if we ever learn - from reading it" (Padel 2007:1). In *Why poetry matters* skryf Parini (2008:80): "All writing begins - and ends - with reading." Volgens hom is elke gedig 'n palimpsest, 'n herskryf van 'n gedig wat reeds bestaan, "plagiarism taken to a sublime level." Paglia (2005:xv,xvii) merk op dat kuns kuns genereer en gedigte lei tot die geboorte van ander gedigte.

Gedigte bestaan nie in isolasie nie. Elke gedig is 'n gesprek met ander digters en gedigte. Dit is onmoontlik om tot hierdie gesprek toe te tree sonder kennis van ander digters se werk.

Dieselfde beginsel geld in ballet, waar die mantra sal lui: "Kyk, kyk, kyk".

6.5.2 'n Gedig is nie 'n outobiografie nie

Hoewel feitlik alle gedigte tot 'n mate in die werklikheid geanker is, hoef hulle nie werklikheidsgetrou te wees nie. Grové (1973:1) begin sy boek, *Woord en wonder*, met 'n hoofstuk getiteld "Kuns teenoor die werklikheid". Hy beklemtoon dat 'n kunstenaar nie wil reproduseer nie, maar wil skep, en hy onderskei tussen die wêreld van sintuiglike waarneming en dié van verbeelding - "die herskape wêreld waar 'sien nie langer glo' hoef te wees nie."

'n Teks is - ongeag hoe naby dit aan die werklike gebeure of gevoelens is - iets anders as die realiteit. Die digter mag kies om die werklike feite heeltemal te ignoreer en slegs die impuls wat in die werklikheid ontstaan het te behou. Die emosies wat die gedig ontlok, kan in kontras staan met die emosies wat die werklike gebeure ontlok het. Dit is dikwels die geval wanneer die digter van humor gebruik maak om 'n ernstige of makabere onderwerp te dek (Mandel 1998:181). Sylvia Plath het hierdie tegniek tot 'n fyn kuns vervolmaak. Haar donker, siniese gedig "Daddy" (Plath 1965:54) is deurspek met sogenaamde "black humour". 'n Voorbeeld van die aanwending van humor in 'n ernstige gedig in *Pirouette* (Botha 2009), is "Krismiss" (p.42) waarin die spreker 'n baie onaangename ervaring op 'n humoristiese wyse beskryf.

Wanneer die werklikheid op 'n vernuftige wyse aangepas word, kan die gedig sterker emosies by die leser ontlok as die reële gebeurtenis. Die gedig "Aan skerwe" (Botha 2009:6) is geïnspireer deur die werklike breek van 'n bord tydens 'n skottelgoed was-episode. Die digter het egter nie werklik in een van die skerwe getrap nie en daar was dus ook geen bloed nie. Die fiktiewe wond is geskep om 'n sterker gedig te maak en groter empatie by die leser te ontlok.

In die geval van ballet maak kostuums en die kunsmatige wêreld van die verhoog die grens tussen werklikheid en verbeelding uit die aard van die saak duideliker sigbaar.

6.5.3 Skryf vanuit ervaringswêreld

Al hoef 'n gedig nie werklikheidsgetrou te wees nie, moet dit getrou wees aan die digter se innerlike werklikheid. Dit wil egter nie sê dat 'n totale blootlegging van die self nodig is vir die digter om 'n eerlike gedig te kan skryf nie. Parini (2008:51) verduidelik dat dit in orde is vir 'n skrywer om 'n masker te dra, solank as wat daardie masker funksioneer as instrument om egte gevoelens en sienswyses oor te dra. Yeats (Parini 2008:51) praat van so 'n masker as die "antithetical" self. Dit is vir die digter moontlik om teenstrydige opinies, idees of gevoelens uit te druk en steeds eerlik te wees, juis omdat daar in geen persoon slegs 'n enkele "self" is nie, maar eerder veelvuldige, selfs teenstrydige "selwe".

'n Balletdanser dra altyd 'n masker in die vorm van 'n kostuum en verhooggrimering. Die danser is voortdurend besig om 'n rol te vertolk. Vir die vertolking om oortuigend te wees moet die danser egter iets van die self na die rol bring. Rolle soos Giselle (*Giselle*) en Juliet (*Romeo en Juliet*) is nie alleen moeilik omdat hulle tegnies veel-eisend is nie, maar ook omdat die karakters vereis dat die danser in die arena van waansin en totale desperaatheid moet beweeg.

6.5.4 Vermy clichés

In 'n gedig moet elke woord lewendig wees en bydra tot die totale effek van die gedig. Padel (2007:20) vergelyk clichés met selluliet: "They get in the way, deaden and

disfigure the poem: wasted space, wasted time, wasted meaning, pointless sound." Sy beskou geykte uitdrukkings nie as denke nie, maar as plaasvervangers vir denke. Hulle is tweedehands en onoorspronklik. In 'n gedig is daar nie plek vir sulke "lui" woorde nie. Mandel (1998:192) skryf in *Fundamentals of the art of poetry*: "There are no synonyms." Hy gebruik die beeld van sneeuvlokkies om sy beginsel te illustreer: ongeag hoe eenders hulle op die oog af lyk, geen twee sneeuvlokkies is dieselfde nie. Net so is geen twee woorde presies dieselfde nie. Greshoff (Grové 1973:31-32) beaam die idee dat daar nie sinonieme in poësie bestaan nie. Die betekenis, suggestiewe krag, klank en die hele sfeer waarin die woord gebruik word, moet só versigtig beplan word dat die verandering van 'n enkele woord die gedig as geheel sal benadeel. Elke woord moet, met ander woorde, onvervangbaar wees.

Oortollige bewegings is die clichés van ballet. Bewegings moet so simplisties en eksak moontlik wees, en elke passie moet bydra tot die dans en ballet as geheel. 'n Enkele ledemaat wat uit plek is, selfs al is dit net 'n vinger, kan die skoonheid van 'n lyn bederf.

6.5.5 Beeldkongruensie

Die belangrikheid van samehang tussen beelde is reeds in Hoofstuk 4 bespreek in die afdeling oor metaforiek (4.5). Wanneer Riccio (2000:187-188) teen 'n gebrek aan beeldkongruensie waarsku, illustreer hy dit deur die gebruik van die beeld van 'n vrou wat terselfdertyd met 'n tier en 'n skip vergelyk word: "She's a tiger when she sails into the room." Hierdie beeld werk nie, omdat 'n tier nie seil nie. Gemengde metafore is meestal verwarrend eerder as verliggend.

6.5.6 Die waarde van suggestie

'n Gevaar wat enige digter, maar veral 'n beginner-digter loop, is om 'n gedig te óórskryf. Goeie gedigte is nie te eksplisiet nie, omdat hulle wil hê die leser moet self ontdek. In dieselfde asem vereenvoudig 'n goeie gedig ook nie. Beide oor-eksplisiete en oor-simplistiese gedigte onderskat die leser se intelligensie en interpretasie-vermoë. Digters is soms bang dat lesers nie die gedig sal verstaan nie en wil dan die betekenis

daarvan verduidelik. Sodoende word die leser egter verhoed om 'n eie betekenis na die gedig te bring.

In die geval van ballet is dit makliker om die strik van oor-verduideliking te vermy, omdat woorde afwesig is. Suggestie bly egter belangrik in die sin dat karakterisering subtiel moet wees om te verhoed dat dansers karikature van hul rolle word. "Over-acting" is 'n seker kenmerk van swak teater. Subtiliteit is uit die aard van die saak ook belangrik wanneer dit by aspekte soos beligting en choreografie kom. 'n Dans wat georchoreografeer is, kan vergelyk word met 'n gedig wat verby sy slot geskryf is. Dit bederf die dans.

6.5.7 Minder is meer

In sy essay "A retrospect" (Wikipedia 2009b), beklemtoon Ezra Pound die belangrikheid van woord-ekonomie. Hy meld as een van drie basiese beginsels van goeie digkuns: "To use absolutely no word that does not contribute to the presentation." Verder skryf hy: "Use ... no adjective which does not reveal something" en "Use either no ornament or good ornament." Die krag van eenvoud moet nooit onderskat word nie. 'n Enkele, goeie versreël het dikwels 'n groter impak op die leser as 'n ellelange gedig. Theodore Roethke (Wagoner 1980:173) som dit raak op wanneer hy skryf: "A small thing well done is better than the pretentious failure."

In die bundel *Pirouette* (Botha 2009) is daar deurgaans probeer om so ekonomies moontlik met woorde te werk te gaan. Die beginsel van minimalisme tree egter by uitstek na vore in gedigte soos "Bel 'n loodgieter" (p.8), "Vóór jou was" (p.10), "Maaltyd" (p.16) en "My mamma" (p.48).

Die aksioom "minder is meer" geld ook wat ballet betref. Choreografie wat oormatig "besig" is, lyk maklik slordig. Die skoonheid van lyne kan dikwels ten beste waardeer word in eenvoudige bewegings. Die dans wat op die gedig "Ikarus" (Botha 2009:33) georchoreografeer is (sien Addendum), is 'n uitstekende voorbeeld van die uitbuiting van eenvoudige bewegings. Die bekoring van hierdie dans lê juis in die eenvoud en minimalisme daarvan.

6.5.8 Herskryf gedigte

Dit gebeur selde dat 'n gedig onmiddellik in sy finale formaat op papier verskyn. Die meeste gedigte beweeg deur 'n hele paar herlees- en herskryf-siklusse voordat die digter tevrede is daarmee. Volgens Roethke (Wagoner 1980:261) is die kenteken van 'n goeie digter juis dat hy homself voortdurend vernuwe. Soms is dit nodig om 'n gedig vir 'n tyd lank "op ys" te plaas en ná 'n paar maande daarna terug te keer vir die hersieningsproses.

'n letwat pessimistiese siening van die poësie is dat 'n gedig, soos 'n dans, nooit werklik voltooi is nie. Digkuns en dans is kunsvorme en in kuns is perfeksie 'n onbereikbare ideaal. Dit is waarskynlik juis die konstante soeke na die ideale toestand wat nooit bereik kan word nie wat digters dryf om aan te hou dig en dansers om aan te hou dans.

In 'n stadium moet die digter en danser egter 'n kompromie met die self aangaan en tevrede wees met "goed genoeg". Anders sal die digter nooit tot publisering kom nie en die danser nooit op die verhoog nie. Roethke (Wagoner 1980:262) se raad in hierdie verband is: "Create: then disown."

Dit is egter 'n kuns op sigself om te weet wanneer dit tyd is om op te hou skep aan 'n bepaalde kunswerk en afstand daarvan te doen. 'n Gevaar van die hersieningsproses is dat die produk verswak in plaas van verbeter word.

Hoofstuk 7

SAMEVATTING

7.1 OOREENKOMSTE WORD VERSTERK DEUR VERSKILLE

In Hoofstuk 1 is die verskille tussen digkuns en ballet uitgelig en is daar genoem dat hierdie verskille op 'n teenstrydige wyse juis die ooreenkomste tussen die twee kunsvorme versterk. Daarna is voortgegaan om parallelle tussen poësie en ballet uit te lig ten opsigte van historiese ontwikkeling, dryfkragte agter die skeppingsproses, tegniese aspekte, keuses van temas en onderwerpe, en die rolle van die mentor en mentee in die skeppingsproses. Daar kan nou teruggekeer word na die verskille tussen digkuns en dans wat in Hoofstuk 1 uitgewys is en, na aanleiding van die besprekings wat daarop gevolg het, aangedui word hoe ooreenkomste tussen die twee kunsvorme, ten spyte van hul teenstrydige aard, floreer.

7.2 HISTORIESE ONTWIKKELING

Hoewel dans voor poësie ontstaan het, lê die mens se behoefte om te kommunikeer en uitdrukking te gee aan idees en emosies aan die hart van beide. Uit hierdie gemeenskaplike vertrekpunt het digkuns en dans in twee verskillende rigtings ontwikkel. Tog het hulle deur soortgelyke ontwikkelingstadia beweeg. Die evolusie van beide is deur politieke, sosiale en kulturele veranderinge, asook deur ander kunsvorme en deur mekaar beïnvloed. Poësie en ballet soos dit vandag daar uitsien, kan slegs ten volle begryp en suksesvol beoefen word wanneer die verlede waaruit dit ontwikkel het in gedagte gehou word. Net so kan die parallelle tussen dié twee kunsvorme ten beste verstaan word deur dit vanuit 'n historiese perspektief te beskou. Só is beide Westerse poësie en dans se vroeë ontwikkeling deur die antieke Griekse en Romeinse beskawings beïnvloed en het hulle sedertdien soortgelyke veranderinge ten opsigte van styl, tematiek en tegniese aspekte ondergaan.

Een van die mees voor die hand liggende verskille tussen digkuns en ballet is dat eersgenoemde woordkuns is, terwyl laasgenoemde beskou word as uitvoerende kuns.

Daar kan egter geargumenteer word dat ballet ook van taal gebruik maak, en wel in die vorm van *liggaamstaal*. Op soortgelyke wyse is poësie uitvoerende kuns in die sin dat alle gedigte wat gepubliseer word, bedoel is vir 'n gehoor (die leserspubliek). Wanneer daar na poësie en dans se historiese ontwikkeling gekyk word, kan hulle beskou word as twee sytakke van dieselfde boom: hulle het dieselfde wortelsisteem, word deur dieselfde grond gevoed en dra dieselfde vrugte.

7.3 DRYFKRAGTE AGTER DIE SKEPPINGSPROSES

Die dryfkragte agter die dig- en dansprosesse kan gesien word as die grond waaruit hierdie boom gevoed word. In Hoofstuk 3 is gewys op 'n verskeidenheid ooreenstemmende bronne van inspirasie vir die skep van poësie en dans. Daar is genoem dat die natuur, digkuns en ballet 'n intieme drieskap vorm waarin elk die ander beïnvloed en vorm. Poësie en dans as fundamentele menslike behoeftes is bespreek, asook die wyse waarop die bevrediging van een van hierdie kernbehoefte kan dien as inspirasie vir die skep van die ander. Daar is gekyk na die paradoksale aard van digkuns en ballet en die moontlikheid van hierdie kunsvorme om die onversoerbare te versoen. Verder is ondersoek ingestel na poësie en ballet as media om sin te maak van die wêreld en orde te skep uit chaos. Dit is in die mens se aard om voortdurend te soek na patrone en sowel digkuns as dans voorsien in hierdie behoefte aan patroon. Omdat die digter en danser egter nooit ten volle sin kan maak van die werklikheid deur die beoefening van hul kunsvorme nie, skep hulle 'n alternatiewe werklikheid deur die gebruik van metafore. Metafore stel die kunstenaar in staat om uitdrukking te gee aan dit wat buite woorde lê.

Dit is duidelik dat dít wat die skep van poësie en ballet voed eenders is. Om terug te keer na die boom-analogie: digkuns en dans groei in dieselfde grond. Dit is slegs die wyse waarop uitdrukking gegee word aan hierdie skeppingsimpulse wat verskil.

7.4 TEGNIESE ASPEKTE

Beide poësie en ballet is gespesialiseerde kunsvorme wat 'n hoë mate van tegniese vaardigheid vereis. Die belangrikheid van tegniese middele soos vorm, herhaling,

kontras, variasie en metaforiek in die skep van 'n gedig en die choreografie van 'n dans is in detail in Hoofstuk 4 bespreek en geïllustreer aan die hand van toepassings van die tegniese kenmerke van gedigte uit *Pirouette* (Botha 2009) op danse (sien Addendum). Alhoewel hierdie terminologie afkomstig is uit die letterkunde-wêreld, is dit ook van toepassing op ballet. Net soos alle gedigte (selfs vrye verse) 'n vorm het, kan geen dans bestaan sonder vorm nie. Vorm en inhoud is 'n onskeibare eenheid. Vorm dra by tot die betekenis van die gedig of dans. Sowel herhaling as kontras is sentrale tegniese middele in poësie én dans. Herhaling kan aangewend word om by te dra tot die toon van die gedig of dans, sekere aspekte te beklemtoon, simboliese betekenis oor te dra en om die gedig of dans tot 'n eenheid te bind. Kontras, aan die ander kant, skep spanning in die gedig of dans en verbreek die eentonigheid wat herhaling tot gevolg kan hê. Die gebruik van metafore verrig verskeie funksies in digkuns en dans: dit bied nuwe perspektief op die bekende, dit doen 'n beroep op die leser of kyker se sintuie en verbeelding, dit lok 'n emosionele respons uit, dit gee verhewe betekenis aan die alledaagse en dit oortuig deur gebruik te maak van suggestie.

In sowel digkuns as ballet funksioneer die verskillende tegniese middele as 'n eenheid. Tegniese vaardighede staan nooit in isolasie van mekaar of van die betekenis van die gedig of dans as geheel nie. Tegniese elemente is dus *onderskeibaar*, maar nie *skeibaar* nie. Omdat tegniese vaardighede in poësie en ballet grootliks ooreenstem, kan tegniese kennis van die een kunsvorm na die ander oorgedra word. 'n Begrip van vorm in dans kan byvoorbeeld lei tot meer effektiewe gebruik van vorm in digkuns, en omgekeerd.

7.5 ONDERWERP EN TEMA

In Hoofstuk 5 is die verskil tussen onderwerp en tema verduidelik: die onderwerp is dit waaroor die gedig of dans op 'n eerste konkrete vlak handel, terwyl tema verwys na die dieperliggende betekenis van die kunswerk. Poësie en ballet werk beide met onderwerpe en temas, wat ook dikwels soortgelyk is in die twee kunsvorme. Ter illustrasie van hierdie bewering kan gekyk word na onderwerpe en temas wat algemeen aangetref word in sowel die bundel *Pirouette* (Botha 2009) as in bekende ballette. Onderwerpe wat in beide dikwels na vore tree, is sprokies en mitologie, die natuur, alledaagse

gebeure en godsdiens. Temas soos menseverhoudings, kritiek op die samelewing en die dood figureer ook gereeld in sowel poësie as ballet.

Onderwerpe en temas in poësie kan ook dien as inspirasie vir onderwerpe en temas in ballet, en omgekeerd. So is daar byvoorbeeld heelwat ballette wat gebaseer is op die werk van digters soos Shakespeare, terwyl daar in 'n bundel soos *Pirouette* (Botha 2009) dikwels gebruik gemaak word van metafore uit die balletwêreld.

7.6 ROLLE VAN DIE MENTOR EN DIE MENTEE

Die belangrikheid van 'n goeie leermeester, asook die onderskeie rolle van die mentor en mentee, is in detail in Hoofstuk 6 bespreek.

Die rolle van die mentor in poësie en ballet kan soos volg opgesom word: die mentor verskaf konstruktiewe kritiek, bied perspektief op die kunstenaar se werk, rig die leerproses, help die mentee om 'n eie stem te vind, skep 'n atmosfeer van positiewe kreatiwiteit, stel grense, lê dissipline aan die dag, en is bereid om die plastiese aard van die mentor-mentee verhouding te erken en soms die rol van mentee te vertolk.

Die mentee se rolle, aan die ander kant, is om kritiek ter harte te neem sonder om dit as 'n persoonlike aanslag te beleef, om die leerproses (soos deur die mentor gerig) te implementeer, om 'n eie stem te ontwikkel, om selfdissipline aan die dag te lê, en om bereidwillig te wees om soms die rol van mentor te beklee.

Die mentor-mentee verhouding is nie staties nie. Dit is 'n dinamiese verhouding waarin rolle voortdurend ontwikkel en omruil.

Die raad en leiding van 'n goeie mentor het dikwels nie net 'n invloed op die mentee se kuns nie, maar op sy of haar menswees in totaliteit en kan daarom ook van een kunsvorm na 'n ander oorgedra word. Só kan die dissipline wat in 'n balletklas aangeleer word, ook vir die mentee handig te pas kom tydens die skryf van poësie, net soos die ontwikkeling van 'n eie stem in die digkuns ook aanleiding kan gee tot die ontdekking van 'n unieke uitdrukkingstyl in ballet.

7.7 GEVOLGTREKING

In die lig van die voorafgaande besprekings kan opgemerk word dat elke digter inderdaad 'n danser van 'n soort is, net soos elke balletdanser ook 'n tipe digter is. Maar, kan daar egter gevra word, wat is die waarde daarvan om kennis te dra van die ooreenkomste tussen die twee kunsvorme? Die voordeel daarvan om bewus te wees van hierdie parallelle is inderdaad tweërlei.

Elkeen wat verse skryf, is nie 'n digter nie en elkeen wat 'n paar balletskoene aantrek, is ook nie 'n danser nie. Om die titel *digter* of *danser* te verdien, vereis (buiten vanselfsprekende talent) nougesette aandag aan die afdelings wat in hierdie studie bespreek is: die geskiedenis van die kunsvorm, die persoonlike en kollektiewe rasionaal agter die skeppingsproses, tegniese vaardighede, die ontginning van temas en onderwerpe, en studie onder 'n bekwame leermeester. Maar selfs dít is nie genoeg om verseker te wees van 'n toekoms as digter of danser nie. Kortom, daar is geen waarborg nie. Juis om hierdie rede is dit so belangrik dat diegene wat ernstig is daarvoor om te dig of te dans, álles in hulle vermoë sal doen om daardie x-faktor te bekom wat van iemand wat 'n kunsvorm beoefen 'n kunstenaar maak. Dit sluit die bestudering van ander kunsvorme en die ontginning van ooreenkomste in. Hierin lê die eerste waarde.

Maar ook vir diegene wat nie poësie skryf of ballet beoefen nie, is dit die moeite werd om kennis te dra van die ooreenkomste tussen die twee kunsvorme, omdat begrip en waardering vir die een na die ander kan oorspoel. Die tweede voordeel is dus daarin geleë dat 'n bewustheid van die parallelle tussen digkuns en ballet kan lei tot 'n ryker genot van beide.

Die vraag wat aan die begin van hierdie afdeling gevra is, kan opsommend soos volg beantwoord word: daar is géén waarde daarin om kennis te dra van die ooreenkomste tussen poësie en ballet nie, *tensy* hierdie kennis aangewend word om die beoefening van of waardering vir een of beide te versterk. In so 'n geval is die waarde egter onskatbaar.

BRONNELYS

- Atwood, M. 2002. *Negotiating with the dead: a writer on writing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Beaumont, C.W. & Idzikowski, S. 1995. *A manual of the theory and practice of classical theatrical dancing (Cecchetti method)*. Hersiene uitgawe. Londen: Imperial Society of Teachers of Dancing.
- Bevington, D. & Holland, P. (eds.) *A midsummer night's dream: Shakespeare in performance*. Londen: A & C Black.
- Botha, A. 2009. *Pirouette*. Ongepubliseerde MA-tesis. Universiteit van Kaapstad: Kaapstad.
- Brooks, C. 1947. *The well-wrought urn*. New York: Harcourt and Brace.
- Brooks, C. & Warren, R.P. 1967. *Understanding poetry*. Derde uitgawe. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Clarke, M. & Crisp, C. 1981. *The history of dance*. Londen: Orbis.
- Cloete, T.T. 1989. *Driepas*. Kaapstad: Tafelberg.
- Davie D. 1994. The rudiments of verse. In *The poet's voice and craft*, C.B McCully (red.). Manchester: Carcanet.
- De Lange, J. 2009. *Die algebra van nood*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Estés, C.P. 2008. *Women who run with the wolves*. Londen: Rider.
- Eybers, E.
1962. *Balans*. Kaapstad: Human & Rousseau.
1978. *Voetpad van verkenning*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Gibson, G.J. 2007. *Kaplyn*. Kaapstad: Tafelberg.
- Grové, A.P. 1973. *Woord en wonder*. Vierde uitgawe. Kaapstad: Nasou.
- Hambidge, J. 2009. *Vuurwiel*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- The history and evolution of poetry*. 2009. <http://www.poetry.com/techniques/content.asp?ref=28>. Datum van toegang: 16 Junie 2009.
- The history of ballet*. 2009. <http://www.the-ballet.com/history.php>. Datum van toegang: 16 Maart 2009.
- Kamfer, R.S. 2008. *Noudat slapende honde*. Kaapstad: Kwela.

- Kirkland, G. & Lawrence, G. 1988. *Dancing on my grave*. Londen: Penguin Books.
- Krog, A. 1989. *Lady Anne*. Bramley: Taurus.
- Mandel, O. 1998. *Fundamentals of the art of poetry*. Sheffield: Sheffield Academic Press.
- McCully, C.B. (red.) 1994. *The poet's voice and craft*. Manchester: Carcanet.
- McFague, S. 1975. Speaking in parables: a study in metaphor and theology. <http://www.religion-online.org/showchapter.asp?title=452&C=365>. Datum van toegang: 4 Julie 2009.
- Odendal, F.F & Gouws, R.H. (reds.) 2005. *HAT: Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal*. Vyfde uitgawe. Kaapstad: Pearson.
- Opperman, D.J.
1964. *Kuns-mis*. Kaapstad: Human & Rousseau.
1979. *Komas uit 'n bamboesstok*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Ostwald, P.F. 1991. *Vaslav Nijinski: a leap into madness*. Londen: Robson Books.
- Padel, R. 2007. *The poem and the journey*. Londen: Vintage Books.
- Paglia, C. 2005. *Break, blow, burn*. New York: Pantheon Books.
- Parini, J. 2008. *Why poetry matters*. New York: Caravan Books.
- Plath, S. 1965. *Ariel*. Londen: Faber and Faber.
- Pound, E. 2009. On "In a station at the metro". http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m_r/pound/metro.htm. Datum van toegang: 30 Junie 2009.
- Riccio, O.M. 2000. *The intimate art of writing poetry*. Lincoln, NE: iUniverse.com Inc.
- Snyman, H. 1983. *Mirakel en muse*. Kaapstad: Perskor.
- Tradition transitions: movements throughout poetic history*. 2009. <http://www.poetry.com/techniques/content.asp?ref=29>. Datum van toegang: 16 Junie 2009.
- Van der Merwe, K. Mei 2009. Dans van stilte. *Sarie*, 5:182. Kaapstad: Media 24.
- Vos, C. 2007. *Die afdruk van ons hande*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Wagoner, D. 1980. *Straw for the fire: from the notebooks of Theodore Roethke 1943-63*. Seattle: University of Washington Press.

Wikipedia

- 2009a. Ballet Comique de la Reine. http://en.wikipedia.org/wiki/Ballet_Comique_de_la_Reine. Datum van toegang: 26 Junie 2009.
- 2009b. History of poetry. <http://en.wikipedia.org/wiki/Poetry#History>. Datum van toegang: 16 Maart 2009.
- 2009c. Swan Lake. http://en.wikipedia.org/wiki/Swan_Lake. Datum van toegang: 28 Junie 2009.

University of Cape Town

ADDENDUM

Sien dvd.

University of Cape Town