

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

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

RELIËFKAART

Lou-Ann Stone – STNLOU003

'n Mini-verhandeling ingedien vir die gedeeltelike voltooiing/vervulling van die vereistes vir die toekenning van die graad

MA in Kreatiewe Skryfwerk

Fakulteit van Geesteswetenskappe

Universiteit van Kaapstad

2009

COMPULSORY DECLARATION

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

Signature: Signature removed Date: 30/04/09

Opsomming

In hierdie verhandeling word die digbundel *Reliëfkaart* deur die digter self ondersoek. In **Deel I** word die kartografiese aspekte van die bundel bespreek. Die kaart, as oorhoofse metafoer, word op grond van enkele ooreenstemmende eienskappe van kaarte en gedigte bestudeer – waaronder ruimtelike bewustheid, topografiese, simboliese en ikoniese uitbeelding, asook die implikasie van reliëf. Die digter as kartograaf en kartering as ’n kreatiewe proses word ondersoek as kognitiewe proses en ’n driedimensionele leefwêreld gekarteer as tweedimensioneel. Op grond hiervan word die gedigte dan in die verskillende afdelings van die bundel bespreek: “Reliëfkaart”, “Mappaemundi”, “Kartografie”, “Vlakte”, “Landmeter”, “Grensgebied” en “Rysland”.

In **Deel II** kyk die digter na die verhouding tussen musiek en poësie en skryf ’n musiek- en verstegniëse analise van *Droom*, ’n sangsiklus vir mezzo-sopraan en klavier uit *Reliëfkaart*, soos getoonset deur Chris van Rhyn. Die digter bespreek ook twee verskillende interpretasies van Eugène N. Marais (1871-1936) se “Die dans van die reën”, soos getoonset deur Laurinda Hofmeyr en Hendrik Hofmeyr. Hier word veral na die funksie van spanning in teks en ritme en klank by toonsetting gekyk.

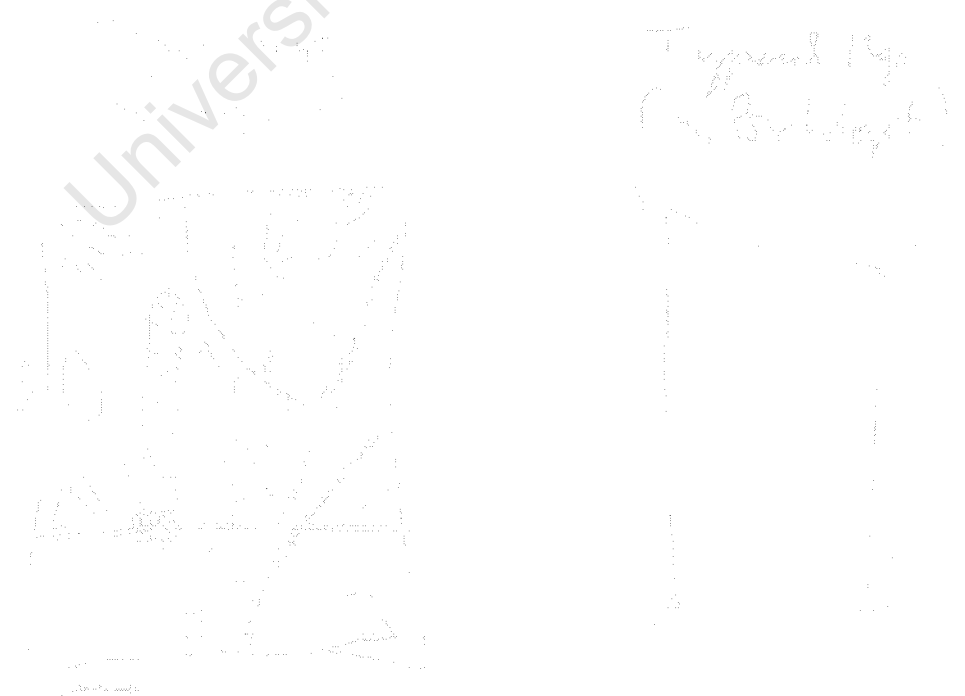
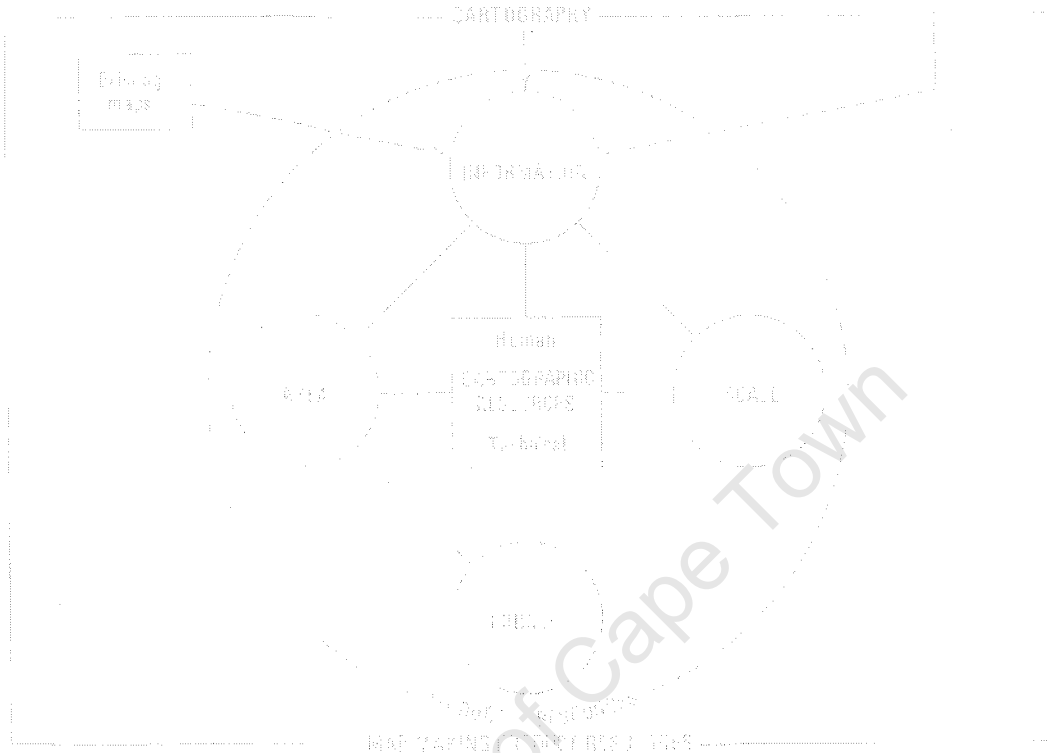
Abstract

In this dissertation *Reliëfkaart* is discussed by its author. In **Part I** the map as dominant metaphor and the cartographic aspects of writing poetry is studied with spatial consciousness, topographies, symbolic and iconic depiction and the implication of relief as main focus. As a cognitive process and means of portraying a three dimensional world in a two dimensional medium, cartography as writing and the poet as cartographer is discussed. Based on the theoretical background the poems are analyzed within their particular sections: “Reliëfkaart”, “Mappaemundi”, “Kartografie”, “Vlakte”, “Landmeter”, “Grensgebied” and “Rysland”.

In **Part II** the author takes a closer look at the relationship between music and poetry. An Analysis of a series of poems from *Reliëfkaart*, *Droom* for mezzo soprano and piano by composer Chris van Rhyn, indicates how inter-related the music and text can be. Two interpretations by two different musicians of “Die dans van die reën”, a poem by Eugène N. Marais (1871-1936), is also discussed. The author shows on the function of tension, rhythm and sound when setting words to music.

RELIËFKAART

GEDIGTE



Inhoudsopgawe

	bladsy
I Reliëfkaart	
In Timboektoe	2
Origamie	3
Aërobatiek	4
Reliëfkaart	5
Die strykyster	6
II Mappaemundi	
Malelane	8
St. Stephansplatz	9
Gevlek	10
Anachoreet I, II, III	11
III Kartografie	
Kartograaf: Transkei	13
Die kuiper	14
IV Vlakte	
Vir Simphiwe van Khayelitsha	16
Manenberg-ballade	17
Selmoord, Langa-polisiestatie	18
Sonnet virrie Plain	19
Lonedown Road, Hanover Park, 10:00 vm.	20
NY82	21
V Landmeter	
Mos	23
Klipgooi	24
Verjaardagkaartjie	25
VI Grensgebied	
Ranteveld	27
Wene	28
Kinders, moenie in die water mors nie	29
Fossiel	30
'n Kind verdrink	31
Wildernis	32
By die dood van 'n jongman	33
Aardskerwe	34
Om inbraak te maak	35
Seidissel	36
Outopsie	37
Die joernalis	38
Vier drome:	39
Kuspad	
Sy	
Glasblaser	
Glasprater	

VII Rysland
Die rysplanter
Haikoes

41
42 – 43

University of Cape Town

I Reliëfkaart

University of Cape Town

In Timboektoe

Ons liefde: 'n houttablet
in Timboektoe, gegraveer
téén die grein met skerp riet:
verraad gememoriseer.

My hande vlek die spruit
swart en goddelik met ink.
Ek verstik aan jou, verwyd
die heilige water wat ek drink.

University of Cape Town

Origamie

Ek sal jou opvou en knip,
engelstringe uit jou sny,
vir jou 'n witstertpou
maak en sewe swaeltjies vou,
dan op 'n dag, my laaste woorde:
'n singende swaan stuur.
Wat is die digter sonder papier?

University of Cape Town

Aërobatiek

In die aandlug sweef
ons in wilde sirkels
en boë, onderstebo
gesinkroniseerd:
vlug speels, eers op
die rug, maag dan sy,
tot ons midde lug
en leegte mekaar vermy.

University of Cape Town

Reliëfkaart

Vir jou het ek koud geword:
'n ysberg, onaangeraak, noord.
Jou spore lê vervorm, stippel nie
meer 'n kruinroete na die hoogste punt.
Jy bly onder staan, jou rug
teen die plato, vermis.
Net 'n rooi vlag
sein: dit brand
waar jy is.

University of Cape Town

Die strykster

As ek jou hemp stryk,
verbeel ek jou nog lê
waar kreukels uitvou
onder my hande.

University of Cape Town

II Mappaemundi

University of Cape Town

Malelane

Waar klippe
soos konings teen
die berg optrek
en die sagte tonge
van suikerriet
soet teen die namiddag
staan, gaan 'n enkele son
onder waar Hy 'n papaja
oobreek en voëls soos
swart pitte vlieg.

University of Cape Town

St. Stephansplatz

In die koepeldak van 'n katedraal
sien sy Hom vir die eerste keer,
geboë teen die kapel: 'n helder piëta,
mensgeel soos kerslig waarin sy haar
geliefde seun vashou, die ontslape kind
vlam wit in haar hand, sy bekla haar lot.
Oor die luidspreker sing 'n koor
Komm, süsster Tod.

University of Cape Town

Gevlek

Daardie namiddag in Kalkbaai
het 'n laaste Asem uit die hawe vertrek.

Sy woude: vars bamboestak,
geweek in die vuilwit sand,
gapende oop mossels met rou vliese:
'n soutspons vir die verdampde dors.

Tussen blinklywe op die kaai
praat vroue met skubbe aan hul hande
van die Oopgevekte,
terwyl kinders klipvis
met die binnegoed vang.

University of Cape Town

Anachoreet I

Dié kluisenaar is 'n vryevers
uit die Thebaïese woestyn.
Hy skryf reëls op sand
soos duine wat in wind vervorm,
die binnerym verskuif:
Tussen duiwel en vlees het hy
besluit om te alleen te wees.

Anachoreet II

Binne vier mure toegemessel:
sy gedagtes, 'n kwatryn.
Deur twee openinge in 'n sel
vloei Lig en klank soos rym.

Anachoreet III

Aandvlug oor die uitspannel:
'n droom van Woorde
deur sterre berym, nag ruik
soos bloeisels, hy skryf oor wind:
onbegrensde vloed van lig.

University of Cape Town

III Kartografie

University of Cape Town

Kartograaf: Transkei

Met die blote oog, topografies
op papier, lê berge soos brode
waarvan die krummels val
en naamkry: kraal, graf of muur.
Sy hand gly verby veldwagters,
'n kudde beeste en ink word rivier:
woorde wat vloei en noodwendig
blyk vir die een wat by gedagte
aan skoon papier,
bly kyk, bly kyk, bly kyk.

University of Cape Town

Die kuiper

Sy skaaf glip sekuur oor die ronding:
silwer hoepels dans voor 'n oop vuur,
soos water stoomtrek uit die gekromde
eik en sagte hout oor lemme skuur.

Hy voer liggewige uit met palmiet,
seël dit met die kuiper se ysterlied.

University of Cape Town

IV Vlakke

University of Cape Town

Vir Simphiwe van Khayelitsha

Simphiwe, ek wou vir jou 'n *lift* kry
na die naaste stasie, *train* of *highway*.
Op die *radio* speel Mafikizolo,
en dié ken ek, because Simphiwe,
some my best friends are black
(and a necklace, is something
I wear around my neck).
Jou *shack* is deurnat, ek weet,
kom somer, brand die son jou weer.
Maar Simphiwe, die lewe is *unfair*,
aan my wit vel groei nie *luck* nie,
op my foon is daar nie *airtime* nie,
en Simphiwe, ek is ook nie jammer nie.

University of Cape Town

Manenberg-ballade
(vir Samuel Benjamin)

Snags as die aanloopbaan ons verbind
aan 'n dwaalkoeël of dalk 'n nagster,
sal ons vergewe hy was net 'n kind,
hy wou vlieg. Die Jirre weet hoe ver,

hoe laat sy eensaamvlug vanaand land
annerkant die *drugyard* en die see.
Oor *Dad* se bote, Macassar-strand,
beyond Skootie se *corner* kafee.

Onthou Ma die mense se gepraat
van die kind met sy arms soos 'n kruis?
As hy teen skemer soos 'n Boeing maak,
in sirkels hardloop al om die huis?

Die mense het geskinner, Ma
ek't hulle by die *funeral* hoor sê,
"Dis oor die kind se skipper-pa,
dat hy so graag wou vlerke hê."

Maar Ma, dit was nie 'n dwaalkoeël
of 'n verskietster nie, dit was hy.
Hy's gister in San Francisco dóód
in die wieldop van 'n Boeing gekry.

University of Cape Town

Selmoord, Langa-polisiestasie

Die vermoorde
het motors opgepas
teen R16 per dag,
sy geel oorjas
later gevind.

Dood in aanhouding,
geen ID, genoem *Charles*.
Buite die polisiekantoor
knip 'n offisier sy naels.

University of Cape Town

Sonnet virrie Plain

Die bloed van die tikkop is aan die muur,
innie Mitchells Plain ga' die American\$ skiet
vanaand, deur *washing flags* brand en vuur
op polieste en kinnere. Boeta, wil dji wiet?

Ma vra, Jirre my kind, waar was dji gister?
Ag God, oppie *flats* dra ons almal ons kruis:
die mense sê dis *for life*, die bloed was sy *sister*:
eers gemoer, verkrag, toe verbrand innie huis.

Nyanga, Bonteheuwel: 'n kind is innie spervuur,
Sondag begrawe ons weer 'n tweejarige lyk.
Boeta, die *gangs kill* en dit reën koeëls hier,
government se fokken *ministers* staan en kyk.

Maar môre kloppie ghoema met 'n *silk*-baadjie aan:
Oppie *flats*, my *sister*, loop Boeta met ons saam.

University of Cape Town

Lonedown Road, Hanover Park 10:00 vm.

Dit was 'n gewone blou Dinsdag
sersant Adonis was van diens af
toe vier skote deur die oggendlug
slapende honde hul koppe laat lig.

Hulle het geblaf toe hy uit wraak
sy drie kinders skiet in hul slaap,
en weer gaan lê toe hy sag streel
oor die gapende wond aan sy keel.

University of Cape Town

NY82

'n Kragdraad-koepel:
markiestent sonder seil.

Wasgoed styfgespan in die wind:
gebedsvlae string van paal tot sink.

University of Cape Town

V Landmeter

University of Cape Town

Mos
vir Pa

Jy sal altyd terugkeer,
weer ontwortel, soos mos
verweer op 'n klippetrap,
daar waar die son spore trap.

Ek het die wind in herfs blameer
vir daardie laaste keer
toe die deur agter jou klap,
en jy ontwortel buite lê, uitgekrap,
maar jy het terugkeer.

Ek het aanhou sweer, jou ontworteling,
jou vertrek was onsigbaar, en weer
kom lê jy op 'n klippetrap:
liggroen mos wat terugkeer
skynwortels groei, sade spriet en verweer.
Só sal jy altyd na die oppervlak terugkeer.

University of Cape Town

Klipgooi

Pa het ons leer klipgooi
langs die strand: soggens
vroeg met wysvinger
en duim op die plantkant
gewys hoe stukkies aarde
oor die water gly dat hul
hop, hop en wegsink –
wanneer die see terugtrek:
lêplek op die wit sand kry

University of Cape Town

Verjaardagkaartjie

Hierdie jaar, 'n wit papier-
oppervlak met vyf blou
gewatermerkte note daarin
toegevou. Geen pienk
Daddy's Girl glitter-kaartjie
soos laasjaar, of 'n kruisie
by die kenmerklike Pops.
Maar om dit oop te maak
is seker die moeite werd,
al is dit vir jou spoeg
op die toevou van die koevert.

University of Cape Town

VI Grensgebied

University of Cape Town

Ranteveld

Hier sien 'n mens eers bloed
wanneer die dag soos 'n skedel
oobreek, riviere droogloop:
murg uit die bene van 'n té lang somer.
Hy is vroeg dood, vroeër as wat die reën
óóit sou kom, sy vel geplooi: 'n geskoeide
weiveld waar hy onder die hopen grond
begrawe lê: drie Consol-bottels, klippe
en 'n doodgebloeide poublom.

University of Cape Town

Wene

Die trein verlaat die *Westbahnhof*,
ek nie, sy twee spore skraap sneeu.
Ek dink my later terug daar
tussen kuns en standbeelde
dwalend, om te sien hoe agter glas,
Mahler se brilraam stof opgaar.

University of Cape Town

Kinders, moenie in die water mors nie

Hy was sestien daardie jaar,
op 'n skooltoer na die kus.
Sedertdien het die see bedaar,
sy lyk word steeds vermis.

Op 'n skooltoer na die kus,
die plaasseun, van ver gekom.
Sy lyk word steeds vermis,
hulle het ophou soek na hom:

dié plaasseun, van ver gekom,
nou twee datums op 'n rusbank.
Hulle het ophou soek na hom
en die reddingswerkers bedank.

Nou, twee datums op 'n rusbank,
vra die see waar hy vandag is.
Op 'n skooltoer na die kus,
sy lyk word steeds vermis.

University of Cape Town

Fossiel

Sy het my
in haar buik
toegevou,
deur gletsers
en windvuur
my teen haar
bly vashou
om ligjare
later te onthou
hoe kliphard
hierdie lewe
kan wees.

University of Cape Town

'n Kind verdrink

Ons het jou lyf
uit die vloedwater
gehaal, 'n wind
deur die wilgerboom
hoor sê: *Laat hom lê,*
laat hom lê.

Ons het 'n krans
van wilgertak
vir jou kop gevleg,
die windgesange
in die rietbos *bly hoor,*
bly hoor.

Maria het op die stoep
gestaan, geskree:
"God, waar was jy?"
tot net die populiere
antwoord gee,
antwoord gee.

University of Cape Town

Wildernis

Uit die ruigte stroom
van die Kaaimansrivier
groeï kranse dig,
ons vaar vervreemd
deur vlakwater:
slyk en geel lig.
Bo teen die gryswit
roep 'n bosloerie,
sy rooi vlerkvlug:
'n noodkreet.
"Dis die dooies," fluister jy,
en soek verder na die lig.

University of Cape Town

By die dood van 'n jongman

Jou eie pa het jou
in die lente toegespit:
sy saad in 'n bedding begrawe.
Deur vyf winters al loop hy mank,
“My seun is van die hemel vol
en ek, ek voer die duiwe.”

University of Cape Town

Aardskerwe

daar is geen niks meer
'n warm hemisfeer, weergaloos:
die aarde sal terugkeer

'n winter, 'n winter wéér
vernietigend, sonneloos
daar is geen niks meer

die menslike verweer,
aardse sterfte 'n troos
die aarde sal terugkeer

'n somer, 'n somer weer
as hitte op ons velle bloos:
daar is geen niks meer

die sandveld sal oopskeur
waar vuur en wind glo is,
die aarde sal terugkeer

soos klippe sal ons breek
en uitsterf, goddeloos
want daar is geen niks meer,
die aarde sal terugkeer.

University of Cape Town

Om inbraak te maak

Net die boeke het bly staan:
Cussons, heilig, onaangeraak
met Van Wyk Louw langsaan,
tussenin die Verklarende Woord.
Uit die onderste laai, oopgestoot:
koerant-uitknipsels van die Andes,
sterrestelsels en lewe in die oertyd.
Petersen se gesig, die moordberig,
'n resensie van Heilige Nuuskierigheid:

By my laaie ingebreek, soos die duiwel
dit wou hê: tussen bewyse het gedigte gelê.

University of Cape Town

Seidissel

'n Seidissel verskiet:
veerlig in die wind,
haar sade ryp in vlug:
op die aarde terug,
waar 'n seidissel
verskiet en die wind
van geen tyd wis
tussen 'n dissel
verskiet en laat-
oggendmis.

University of Cape Town

Outopsie
vir 'n digter

Volgende week
vergader hul om 'n lyk:
organe word afgeweeg,
só die hart, brein:
skedel oopgeskroef.
Ek vra of sy weet:
dié eksperiment loop
nog rond, baklei en eet.
“O, God! Nee!”

University of Cape Town

Die joernalis

vir Bill Flynn (1948-2007)

Die joernalis bel
vir Tobie Cronjé, vra
“Meneer, wat was tog
jou snaaksste oomblik
op die verhoog?”
“Wel,” antwoord hy,
“bel my eerder ’n ander dag,
maar kan ek jou
sê wat die seerste was?”

University of Cape Town

Vier drome:

1. Kuspad

Op die rug
van 'n swart kameel
jaag ons windvlae na
met wit lappe, flitslig,
bedags die ontsaglike son.
Geanker in net die wind
se rustelose rondwaai.

2. Sy

Die stoepkamer
se lig brand,
haar hare vleg
vanself
en soms knip sy haar oë
met 'n stomp skêr
wanneer niemand
kyk nie.

3. (i) Glasblaser

Fakkels in die tuin
sonder gras, net glas:
geblaas deur my binneste,
swel en bars na my buitenste.

(ii) Glasprater

Fakkels in die hand
bly brand soos glas
in jou mond:
ons sal wonde
aan woorde bly tel.

VII Rysland

Die kiemsel van kuns:
die verborge binneland
en 'n rysplanter se lied
Matsuo Bashoo

University of Cape Town

Die rysplanter

Ars poetica

Die wilde-eende
roep oor die dak van 'n huis:
sy hoed maak skadu
waar rytjie vir rytjie hy
fyn korrels sintese plant:

"*Madama*, jy kom na
die ryslande oor die moeras-
terrasse van klam,
heilige grond – ek dra my
kruis, gebuk, soos water suam."



Pelikaan

Pelikaanvlerke:
kwaai wenkbroue vlieg
in die grys lugruim.

Boom

Omgekeerd, geplant
sonwortels na bo: Gebed
van die Baobab.

Water

Wind steek die see op.
Woede: oplosbare glas-
skerwe van blou lug.

Ore

Die gedig speel deur
megafone: twee skulpe
langs my kop sing luid.

Jakarandabloeisels

Pers hoermeisietjies
op 'n sypaadjie vertrap,
deur die wind verwaai.

Hande

Hande vat mekaar:
die grenslose vel bemin
soms die beperktheid.

Mond

Smaak lewe anders
nadat die dood jou kaak sluit
vir verdere proe?

Voetorgang

'n Dooie sebra:
oppervlakkigheid het jou
wit strepe getrek.

'n Ander liefde

Verlepte rose
langs jou bed: 'n woedende
rooi draak, vuurspuwend.

Kaapstad

Die stad is 'n vis-
tenk vol neon visse waar
geen visie wil swem.

Stad in die nag

Nagwind deur die stad:
see stroom oor helder koraal,
verspoel eensames.

Kiwivrug

Sag, groen en vroegryp,
plek-plek fyn haartjies: baard op
'n jong seun se ken.

Stadsmeeu

Seevoëls in die
middestad: op sypaadjies
dros verlatenheid.

INHOUDSOPGAWE

DEEL I

1) INLEIDING

- 1.1) **Die gedig as kaart: Reliëfkaart/kaart as oorkoepelende metafoor**
 - 1.1.1) Sekondêre implikasies van die afsonderlike betekenis van “reliëf” en “kaart”
- 1.2) **Taal en ruimtelike bewustheid**
 - a) Die rol van implikasie-verskynsels
- 1.3) **Kartering (“mapping”) as kreatiewe proses**
 - 1.3.1) Kartografie versus die digkuns
 - a) Kognitiewe kartering
 - b) Die subjektiewe aard van kartering
 - c) ’n Driedimensionele leefwêreld gekarteer as tweedimensioneel
 - d) Intertekstualiteit
- 1.4) **Topografie: Plekbeskrywing in Reliëfkaart**
 - 1.4.1) “Description with place” en “discription without place” in Wallace Stevens se poësie
 - 1.4.2) Ikoniese en simboliese uitbeelding: Die verhouding tussen vorm en inhoud
 - 1.4.3) Topografiese uitbeeldings van Reliëfkaart
- 1.5) **Kaarttipes**
 - 1.5.1) *Manhattan*: ’n Woordkaart
- 1.6) **Die kaart as tussenganger**

2) Bespreking van Afdeling I: RELIËFKAART

- 2.1) Inleiding
- 2.2 – 2.6) Gedigbesprekings

3) Bespreking van Afdeling II: MAPPAEMUNDI

- 3.1) Inleiding: Die religieuse gedig as paradoksale tyd en ruimte
 - 3.1.1) Die numineuse as paradoksale tyd en ruimte
 - 3.1.2) Die gebruik van simboliek by religieuse gedigte
 - 3.1.3) Die profetiese rede by Sheila Cussons (1922 – 2004)
- 3.2 – 3.5) Gedigbesprekings

4) Bespreking van Afdeling III: KARTOGRAFIE

- 4.1) Inleiding
- 4.2 – 4.3) Gedigbesprekings

5) Bespreking van Afdeling IV: VLAKTE

5.1) Inleiding: Die Kaapse Vlakte

5.1.1) Kartografiese fiksie

5.2 – 5.7) Gedigbesprekings

6) Bespreking van Afdeling V: LANDMETER

6.1) Inleiding

6.2 – 6.4) Gedigbesprekings

7) Bespreking van Afdeling VI: GRENSGEBIED

7.1) Inleiding: Die grensgebied tussen lewe en dood

7.2) Gedigbesprekings (word bespreek binne een onderafdeling)

8) Bespreking van Afdeling VII: RYSLAND

8.1) Inleiding: Die haikoe

8.2) *Narrow Road to The Interior*, Matsuo Bashoo

8.3) Gedigbespreking

DEEL II

9) LANDSKAP VAN KLANK EN WOORD

9.1) **Oorsig: Die verhouding tussen musiek en poësie**

9.1.1) Die ontstaan van die 19de-eeuse Duitse Kunslied

9.2) **Verskillende interpretasies by toonsetting van *Die dans van die reën***

(Eugène N. Marais 1871-1936)

9.2.1) Die funksie van spanning in teks en musiek

- Laurinda Hofmeyr (1967-)

9.2.2) Die funksie van ritme en klank by toonsetting

- Hendrik Hofmeyr (1957-)

9.3) **Toonsetting van vier gedigte uit *Reliëfkaart*:**

Droom vir mezzo-sopraan en klavier deur Chris van Rhyne.

9.3.1) 'n Musiek- en verstegniese analise van *Droom*

10) Slot

11) Bronnelys

a) Boeke

b) Internetverwysings

c) Koerantartikels

12) Addendums

- **Addendum A:**
'n Topografiese uitbeelding of 'n roetekaart van die Kaapse Vlakte – relevant tot Hoofstuk 5 (*Vlakte*).
- **Addendum B:**
'n Voorstelling van die roete wat Bashoo gevolg het tydens die skryf van sy reisjoernaal, *Narrow Road to a far Province* – relevant tot Hoofstuk 8.
- **Addendum C:**
Die volledige teks van “Manhattan” – 'n woordkaart deur Howard Horowitz.
- **Addendum D:**
'n Grafiese voorstelling van spanningsverloop in *Die dans van die reën*, soos getoonset deur Laurinda Hofmeyr. (Teks: Eugène Marais)
- **Addendum E:**
Bladmusiek: *Die dans van die reën*, deur Hendrik Hofmeyr.
(Teks: Eugène Marais)
- **Addendum F:**
Bladmusiek: *Droom* vir mezzo-sopraan en klavier, deur Chris van Rhyn.
(Teks: Lou-Ann Stone)

Deel I

University of Cape Town

1) Inleiding tot *Reliëfkaart*

Hierdie verhandeling bestaan uit twee dele: In **Deel I** word *Reliëfkaart* in die onderskeie afdelings behandel. In **Deel II** word daar na die verhouding tussen woord en musiek gekyk. 'n Tematiese benadering by die indeling van die gedigte verseker dat die samehang van idees in die afdeling-spesifiek en in die geheel duidelik spreek. Daar is 8 afdelings in die bundel: *Reliëfkaart*, *Mappaemundi*, *Kartografie*, *Vlakte*, *Landmeter*, *Grensgebied* en *Rysland*. Die teoretiese bespreking in Hoofstuk 1 is inleidend tot die latere hoofstukke waarin elke afdeling afonderlik beskou word.

Die digter bied haar verhandeling in die derdepersoonsverteller aan omrede dit 'n persoonlike afstand wat deurgaans geld bewerkstellig.

University of Cape Town

1.1) Die gedig as kaart: *Reliëfkaart/kaart as oorkoepelende metafoer*

Wat is 'n kaart? Dit is 'n tweedimensionele, grafiese uitbeelding (in verhouding tot die aarde se oppervlakte) wat die spesifieke ligging van iets binne 'n bepaalde ruimte aandui. Die digter ondersoek die kaart as oorhoofse metafoer op grond van enkele ooreenstemmende eienskappe van kaarte en gedigte. Onder hierdie faktore geld die verkryging van inligting, 'n ruimtelike bewustheid, en simboliese en ikoniese uitbeelding by kaarte sowel as gedigte (Keats 1989:3). Dus, soos 'n digter 'n bepaalde situasie, emosie, ervaring of visuele beeld karteer binne die grafiese en simboliese grense van 'n gedig, so karteer die kartograaf sy terrein (hetsy polities, geografies, sosiologies of omgewingsverwant) op 'n kaart.

Die bundeltitel is 'n veeldoelige term wat meer impliseer as die enkele betekenis wat daaraan toegeskryf word: 'n “landkaart waarop die hoogliggende en laagliggende gedeeltes plasties aangegee word” (Odendal 1994:853). Dit sluit ook kaarte in die wyer konteks in, nie net die reliëfkaarte nie. Die konvensionele manier om reliëf uit te beeld sou wees om 'n drie-dimensionele model te bou, maar reliëf kan ook kartografies op 'n plat stuk papier aangedui word. Die bundel is op 'n metaforiese vlak dus 'n tweedimensionele reliëfkaart, en dit impliseer nie net die geografiese ruimte, topografiese en toponimiese aanduidings of kontoerlyne van 'n gedig nie, maar ook die idee dat 'n gedig dikwels 'n “model-weergawe” van die werklikheid of van die digter se omgewing is. Hierdie kartografiese uitbeelding of “model-weergawe” is nié gelyk aan die terrein waarop dit gebaseer is nie, dit is 'n nie-realistiese vormmodel van die werklikheid. Christian Jacob skryf oor hieroor in *The Sovereign Map* (2006):

“The map suggests images and reflections which can neither be seen nor thought when we look at real space... It is a reconstruction following a phase of deconstruction of space” (Jacob 2006:29).

Dieselfde proses is teenwoordig by die skryf van gedigte. Die kartering van 'n landskap, platorand, bergreeks of kuslyn stem ooreen met dié van die skryfproses, waar die digter haar omgewing (konkreet en sigbaar) of 'n bepaalde situasie (emosioneel en onsigbaar) waarneem en 'n gedig daaruit herkonstrueer.

“As a reconstruction of a visible space or the construction of an invisible space, in both its process and its result, the map is a projection of a mental schema on a medium, the materialization of an abstract intellectual order extracted from the empirical universe” (Jacob 2006:30).

Vir die digter impliseer die titel hoofsaaklik die persoonlike kartering van haar omgewing of die uitbeelding van haar unieke kartografiese blik. Dit is ook die bedoeling dat die bundeltitel metafories die reliëfagtige aard van die gedigte moet insluit: die kontras

tussen dit wat “hoërliggend”, onbegryplik en mistiek is (soos byvoorbeeld die religieuse verse), en dit wat “laerliggend”, aards of konkreet is (soos die Japannese verse).

Binne die agt afdelings word verskeie eienskappe van die algemene idee van ’n kaart betrek: Die liefdesverhouding in *Reliëfkaart* (die afdeling) word op ’n grafiese, driedimensionele manier in die teks uitgebeeld. Die religieuse gedigte in “Mappaemundi” is elk ’n kartering van ’n paradoksale plek en ruimte, soos die konkretisering van ’n numineuse ervaring of die kluisenaarsbestaan van die anachoreet. Die ars poëtiese verse is onder *Kartografie* gegroepeer, deels omrede dit die vakmanskap en vernuf van ’n kartograaf dan gelykstel aan die tegniese vereistes van die digter. *Vlakte* handel oor ’n spesifieke streek, die Kaapse Vlakte en die sosiologiese strukture van ’n diverse gemeenskap wat op een geografiese gebied saam gegroepeer is. Op ’n ironiese wyse word die sogenaamde “laer klas” bekyk. Die gedigte in *Landmeter* gaan oor die verhouding met die vaderfiguur en daar is ’n bemoeienis en woordspel met die begrip “oppervlak”. In *Grensgebied* handel die gedigte oor die dood en word daar deurgaans ’n bepaalde grens tussen lewe en dood geïdentifiseer. *Rysland* is die laaste afdeling in die bundel. Eersgenoemde bestaan uit ’n aantal Japannese versvorme soos die tanka en haikoe. Die skakel met die bundeltitel is die Japannese landskap (terasse en ryslande) en die pelgrimstog wat haikoe-meester Matsuo Bashoo onderneem het. In die geheel sluit die bundeltitel dan op ’n unieke wyse by elk van die afdelings aan.

Gedig as kaart? Die kladboek van die digter word ’n kartografiese optekening van haar omgewing. Die proses van uitbeelding by kaarte word bepaal deur die spesifieke plan van die kartograaf en die voorgenome funksie van die kaart (Jacob 2006:13). Kaarte verskil in dit wat hulle uitbeeld en die manier waarop dit gedoen word. Waar die een ’n gedetailleerde aanduiding van plekname en ikoniese uitbeelding insluit, sal ’n ander dalk net ’n vereenvoudigde lynskets wees (Jacob 2006:13). Die vorminhoud-verhouding by gedigte weerspieël dieselfde tipe uitbeelding. Daarom kan ’n digter ’n sonnet en ’n haikoe oor dieselfde tematiese idee skryf. Die digter bedink ’n gedig met die doel dat dit ’n bepaalde effek of betekenis moet oordra, maar die leser se interpretasie bly geldig ongeag wat die digter bedoel. In kartografie word daar gepraat van die “gaze” – die bepaalde, subjektiewe blik van die kaartleser. Anders gestel kyk die leser na die buitelyne, na spesifieke simboliese inhoud of dalk na die geografiese bou van die kaart.

1.1.1) Sekondêre implikasies van die afsonderlike betekenis van “reliëf” en “kaart”

Afgesien van die primêre betekenis van die bundeltitel hou die term ook sekondêre implikasies in, en daarom word die afsonderlike betekenis van die saamgestelde woorde wat die titel uitmaak ook bekyk. Gevolglik word enkele betekenis uitgelig:

“Reliëf” dui op “dit wat uitsteek”, wat uitkom bo ander of verhewe is (Odendal 1994:852).

Dit impliseer óf ’n konkrete, fisieke verhewendheid binne die teks (“my seun is van die hemel vol / en ek, ek voer die duiwe” uit “Dood van ’n jongman”, bl. 34) óf dit dui op die ervaring van die numineuse wat aanwesig is in sommige van die gedigte (sien later in Hoofstuk 2). Die kartografie van ’n reliëfkaart werk by uitstek met ’n konkrete terrein.

Die woord “kaart” het egter meer as een relevante betekenis binne die konteks van die bundel: “reghoekige stuk papier, gewoonlik met iets daarop gedruk of geskrywe, byvoorbeeld ’n naam-, visite-, adre- of reiskaartjie. ’n Blad met ’n tekening of voorstelling van die aarde of sterreheem of van ’n gedeelte daarvan. ’n Plan of plattegrond” (Odendal 1994:475). Die implikasie laat dan toe vir gedigte soos “Verjaardagkaartjie” (bl. 26).

In poësie stel ’n enkele gedig op ’n stuk papier ook ’n tipe kaart voor deurdat die leser eerstens oorsigtelik daarna kyk en dus ’n geografiese uitleg kan waarneem; en tweedens ’n spesifieke versameling inligting, gekompakteer om ’n boodskap te kommunikeer, bekom.

In ’n breër konteks kan verwysings na ander tale moontlik van toepassing wees. Die Latynse oorsprong van die woord kaart is *mappa* wat dui op ’n tafeldoek of ’n stuk materiaal, met ander woorde ’n oppervlak (Harvey in Jacob 2006:18).

“In French the substantive *carte* (map) does not designate in any unequivocal way a geographical map. There may be confusion with card games (*le jeu de cartes*), a calling card (*une carte de visite*), a birthday or anniversary card, a piece of identification (*une carte de ’identité*), and a menu (*une carte de restaurant*): in each instance the same *carte* is called in question, since the word designates a supple and flexible material on which writing and any kind of drawing can be inscribed...” (Jacob 2006:18).

Dieselfde stamwoord word in Pools, Spaans en Portugees aangetref. Soos uit bogenoemde afgelei, het die “kaart” ’n komplekse identiteit wat op meer as een betekenisvlak in *Reliëfkaart* relevant is. Selfs die sekondêre vlak van die betekenis van “kaart” in die titel verskaf ook ’n belangrike sleutel by idiomatiese taalgebruik, veral die

uitdrukkings “om iemand se kaarte te kyk” en “oopkaarte speel”. Dit dui op die blootlê van geheime bedoelinge, in hierdie konteks, deur die skryf van poësie.

Die kaart as metafoor is uiteindelik bemoei met die oppervlak, die papier en die beskrywing van ’n geografiese, emosionele, sosiologiese, politiese, menslike en goddelike ruimte. Dus het kaarte by uitstek te make met ’n ruimtelike bewustheid, die menslike persepsie en uiteindelijke uitbeelding daarvan.

University of Cape Town

1.2) Taal en ruimtelike bewustheid

“How valuable a good map is, in which one views the world as from another world thanks to the art of drawing” (van Hoogstraten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderont, 1678* in Jacob 2006:11).

Vanuit ’n digterlike perspektief sou die bogenoemde aanhaling kon lees: “How valuable a good poem is, in which one views the world as from another world thanks to the art of writing.” Die digter as kartograaf of die gedig as kaart is die oorhoofse gedagte wat in *Reliëfkaart* ontgin word. Die kartograaf implimenteer teks en simbole om ’n unieke landskap of oppervlak te karteer. Die digter weer, maak gebruik van simboliese taal en struktuur (of digvorme) om sy omgewing te konkretiseer. Die historiese geograaf Malcolm Lewis maak ’n interessante bydrae rondom die verhouding tussen taal en die bewustheid van ruimte in die tyd toe taal ontstaan het. Hy noem dat die ontstaan van taal en die ontwikkeling van ruimtelike bewustheid by die mens onderling verbind is. Verder verwys hy na J.H. Crook se boek *The evolution of human consciousness* (1980):

“Unlike the ‘here and now’ language of the other higher primates, human language, began to bind ‘event in space and time within a web of logical relations governed by grammar and metaphor’” (Lewis in Turnbull 1989:2). Of soos L. Wittgestein in *Tractatus logico-philosophicus* daarna uitsien: “Die grense van my taal is die grense van my wêreld.”

Ruimte speel dus ’n belangrike rol in hoe die mens sy kennis en ervaring sal struktureer, maar daardie kennis en waarneming bepaal uiteindelik hoe die uitgebeelde wêreld lyk. ’n Digter skryf uit dit wat hy/sy ken en kan slegs beskryf wat binne die grense van sy taalvermoë lê.

Kaarte is dus in wese ’n grondslagmetafoor vir taal, raamwerke, gedagtes, teorieë, kultuur en kennis (Turnbull 1989:2). Daar is twee eienskappe van kaarte wat direk verband hou met dié van gedigte: “Die kaart is nie die terrein nie” (Korzybski in *Science and sanity*). Sou dit ’n identiese replika wees, was dit letterlik die terrein. ’n Kaart is ook selektief, dit illustreer ’n bepaalde aspek van die terrein en kan onmoontlik alles wat daarop voorkom, weergee (Turnbull 1989:3). Vanuit die digterlike perspektief sou ’n mens bogenoemde soos volg kon interpreteer: die gedig is nie ’n suiwer weerspieëling van ’n realistiese gegewe, nie maar het wel ’n ontstaanswerklikheid binne ’n bepaalde tyd en ruimte. En steeds bepaal die digter watter inligting weergegee word, dus vanuit watter invalshoek daaruit geskryf word. “Mappaemundi”, ’n afdeling in *Reliëfkaart* waarin die religieuse vers voorkom, het by uitstek te doen met die paradoksale tyd en ruimte van die numeuse ervaring en hoe dit gekarteer word (sien verder in Hoofstuk 3).

a) Die rol van implikasieverskynsels

'n Tweede aspek van taal en ruimtelike bewustheid is die rol van implikasieverskynsels binne 'n teks. Hierdie is 'n meer indirekte kartering van ruimte. Die implikasieverskynsels in tekste karteer daardie ruimte wat die digter nie opsetlik of direk binne die teks skryf nie – dit is met ander woorde die “nie-uitgesegde” taal. “Enige vorm van implikasie suggereer 'n sekere ruimtelike aspek: die metafoor lê 'n verband tussen ongelykhede, die metonimia bring assosiasies in die ruimte (en soms in die tyd), die simbool open, met sy referensialiteite, nuwe ruimtes” (Snyman 1983:198-198). “In Timboektoe” (bl. 2) is 'n voorbeeld waar water as metafoor vir 'n gebroke liefdesverhouding gebruik word. In die gedig verwys die heilige water na die water in die wasbakke waarin houttablette afgespoel word. Maar vele ander konnotasies kan hier ingelees word: Water is grensloos en onverganklik, dit is die begin en einde van alles op aarde (Cirlot 2002:366). Dus kan dit dui op die sikliese, onverganklike proses van die digter se gevoel van verlies.

Behalwe die sekondêre implikasie van die metafoor skep selfs ironie en satire 'n abstrakte ruimte. En naas laasgenoemde het die primêre implikasie 'n direkte uitwerking op die gedig. Die leser “situeer” dus die gedig (Snyman 1983:198). In die laasgenoemde gedig kan die leser dit “situeer” as “ 'n gedig wat afspeel in Timboektoe”, “ 'n gedig oor die skryf van heilige tekste” of “ 'n liefdesgedig”. Deur dit te doen plaas die leser die gedig in 'n spesifieke ruimte.

1.3) Kartering ('mapping') as kreatiewe proses

Kartering of "mapping" is die grafiese visualisering, konsepsualisering, opname, uitbeelding en skepping van ruimtes (Cosgrove (red.)1999:1).

"...for all mapping involves much more than the drawing of lines. Map construction, no less than writing text, is essentially a social act, one which involves the thoughts and beliefs of both map-maker and culture" (McKenzie in Cosgrove (red.) 1999:50). Bogenoemde is een van die faktore waarom die kaartgedig-metafoor geslaagd is: dit is 'n sosiale funksie en dit geskied binne die konteks van hulle wie dit skep en diegene wat dit ontvang of interpreteer. Afdeling IV (*Vlakte*) is waarskynlik die beste voorbeeld ter illustrasie van die bogenoemde: Daar is spesifieke kodes en taalgebruik in die gedigte wat dit onbetwyfeld binne die milieu van die Kaapse Vlakte plaas. In hierdie afdeling is dit die "wit" perspektief wat die bruin en swart gemeenskap karteer. Dus word die gedigte as sodanig geïnterpreteer.

1.3.1) Kartografie versus die digkuns

Die meegaande diagram (verkry uit Keates 1989:10) is 'n aanduiding van al die faktore wat 'n rol in die proses van kartografie speel: Primêre inligting soos ondersoekende opmetings, sekondêre data soos dié wat vir regerings- en menslikehulpbron-doeleindes versamel word, bestaande kaarte en die tegniese aspekte soos die skaal waarop dit geteken word, die formaat en area-oppervlak (Keats 1989:7;11).

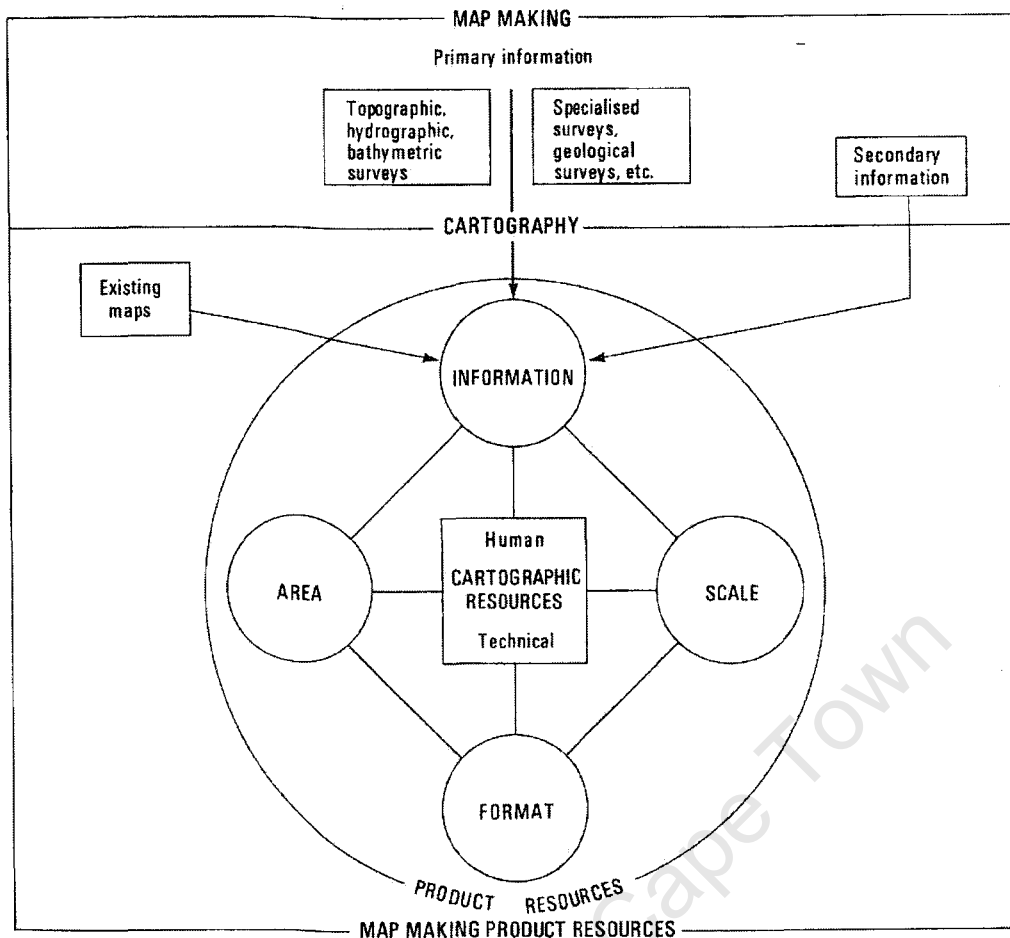


Fig. 1.3a 'n Diagram van die kartografiese proses

By die skryf van 'n gedig speel dieselfde tipe faktore 'n rol, dit word net na 'n ander milieu verplaas: Die “primêre inligting” is vanuit 'n poëtiese beskouing die “ontstaanswerklikheid” (Snyman in *Mirakel en Muse*) van die gedig. Dus, die oomblik van waarneming of waar die inspirasie vir die gedig vandaan kom. Die sekondêre data dui op die subjektiewe verwysingsraamwerk van die digter waarin hierdie primêre inligting “gegiet” word. Dit dui ook op die implikasie-verskynsels van simbole in die gedig.

Bestaande kaarte is natuurlik 'n verwysing na die bestaande gedigte wat intertekstuele bande met die nuutgeskrewe gedig kan hê, en die tegniese aspekte is 'n direkte aanknopingspunt wat betref die vorm van die gedig.

Gesien in die lig van 'n skeppingsproses het kaarte en gedigte baie gemeen. Soos uit bogenoemde diagramme afgelei, sluit hierdie ooreenkomste sowel vorm as inhoud in. Kartering het ook verskeie ander eienskappe wat verband hou met die kreatiewe proses en die skryf van gedigte:

a) Kognitiewe kartering

Een daarvan is kognitiewe kartering (“cognitive mapping”), ’n konsep wat aansluit by die idee van taal en ruimtelike bewustheid in afdeling 1.2 hierbo. Dit handel oor hoe die mens aspekte van ruimte in sy daaglikse bestaan konsepsualiseer. Ook impliseer dit die metodologiese konstruksie van kaarte om kognitiewe prosesse te verstaan.

Deur die eeue heen is grottekeninge, driedimensionele modelle, kaarte gemaak van hout, skulpe of sand, satellietfoto’s en die virtuele rekenaarbeeld metaforiese voorstellings van die mens se behoefte om ruimte te karteer (Kitchin, Freundschuh 2000:1). Om dieselfde rede karteer die digter sy omgewing: om die ruimte te verstaan en dit aan ander te kommunikeer:

“As a graphic register of correspondence between two spaces, whose explicit outcome is a space of representation ... To map is in one way or another to take the measure of a world, and more than merely take it, to figure the measure so taken in such a way that it may be communicated between people, places or times” (Cosgrove 1999:2).

E.C. Tolman (wat in 1948 die term “cognitive map” versin het) beweer dat die mens ’n kognitiewe ‘kaart’ in die “black box” van sy senuweestelsel konstrueer. Hy gebruik dit dan om homself daaglik te oriënteer. In hierdie geval lyk die kognitiewe kaart soos ’n kartografiese voorstelling (Tolman in Kitchin, Freundschuh 2000:1): ’n Uitbeelding wat, bo en behalwe die verskaffing van geografiese inligting, vir die gebruiker die geleentheid bied om sy wêreld te vereenvoudig en te organiseer. Die gebruiker kan die kompleksiteit van sy omgewing probeer verstaan en manipuleer (Akerman & Karrow (red.) 2007:118). “People have used maps for many thousands of years to create spatial conceptions that they can then use to think about, deal with and relate to the world. All humans construct ‘cognitive maps’ or personal senses of experienced space” (Akerman & Karrow (red.) 2007:118).

Die digter se kartering van die Kaapse Vlakte is ’n individuele kreatiewe proses wat gebaseer is op persoonlike ervarings van die terrein. Dit is belangrik om ’n kaart te lees teen die agtergrond van die kultuur waardeur dit gevorm is (Akerman & Karrow 2007:118). Dieselfde geld vir die gedigte, in hierdie geval die een rassegroep se perspektief van ’n ander.

b) Die subjektiewe aard van kartering

“The measure of mapping is not restricted to the mathematical; it may equally be spiritual, political or moral” (Cosgrove (red.) 1999:2). Om dieselfde rede skryf digters met bepaalde ‘stemme’ oor dieselfde terrein. Elkeen se kreatiewe proses verseker ’n unieke siening. Die subjektiwiteit van die skryfproses sluit hierby aan – die digter se verbeelding en voorkeure speel hier ’n rol:

“By the same token, the mapping’s record is not confined to the archival; it includes the remembered, the imagined, the contemplated. The world figured through mapping may thus be material or immaterial, actual or desired, whole or part, in various ways experienced, remembered or projected” (Cosgrove 1999:2).

Die bundeltitel weerspieël in geheel ook die konflikte binne die innerlike grense van die skryfproses – die hoogte- en laagtepunte, die blik op die werklikheid en hoe dit dan weergegee word. Bogenoemde aspekte word oorkoepelend en op ’n kernagtige wyse geïmplimenteer om samehang in die bundel te probeer bewerkstellig.

c) ’n Driedimensionele leefwêreld gekarteer as tweedimensioneel

In *Reliëfkaart* weerspieël die digter die basiese beginsel van kartering en die kreatiewe proses: Om ’n driedimensionele leefwêreld tweedimensioneel weer te gee. Cosgrove praat van kartering as die tweedimensionele “opvoering” van die werklikheid of die verlangde en begeerlike werklikheid. Hy beskryf kartering as die taktiese herskrywing en verbeeldingsryke projeksie van ’n terrein (Cosgrove (red.) 1999:15).

In die onderskeie afdelings van *Reliëfkaart* word verskeie driedimensionele leefwêreld tweedimensioneel gekarteer – van dít wat werklik gebeur het tot die verbeeldingsryke. Dit is egter ironies omdat ’n oorspronklike reliëfkaart in werklikheid ’n driedimensionele kaart is. Skryf bly egter ’n tweedimensionele oefening en deur die bundel ’n driedimensionele titel te gee, heraktiveer die digter as’t ware die werklikheid.

Driedimensionele ervarings in die bundel sluit in: ’n Liefdesverhouding in *Reliëfkaart*; vroue wat vis vlek op ’n hawemuur in “Mappaemundi”; die skaafwerk en vakmanskap van ’n kuiper in “Kartografie”; ’n gesprek met ’n inwoner van Khayelitsha in “Vlakte”; klipgooi op die strand in “Landmeter”; ’n herinnering aan Wene en die dood van ’n kind op ’n skooltoer in “Grensgebied”; en jakarandabloeisels, pelikane en kiwivrugte in “Rysland”.

d) Intertekstualiteit

“Mapping begets further mappings. This is true not only in the sense that all maps are based on prior records – field observations, notes and sketches ... statistical collections, imaginative doodles – and are very often multi-authored productions, but also in the sense that a map, like any text or image, once completed and produced, escapes the contexts of its production and enters into new circuits of culture” (Cosgrove (red.) 1999:13).

Binne die digkuns is dit die intertekstualiteit van tekste wat by die bogenoemde aansluit. Soos Harold Bloom dit beskryf in *A Map of Misreading*: Daar is geen teks nie, daar

bestaan slegs die verhouding tussen tekste (Bloom 1975:3). Wanneer 'n gedig eers die buitewêreld ingaan, kan lesers dit anders karteer.

Met die postmodernisme tree gedigte selfbewus in gesprek met mekaar. Dit wou voorkom asof digters onbeskaamd mekaar se woorde, idees en frases “geleen” of “gesteel” het, en dit is sedert 1960 merkwaardig hoeveel daar in die Afrikaanse poësie met literêre voorouers soos Leipoldt, Van Wyk Louw, Eybers, Opperman, Jonker en Breytenbach in gesprek getree is (Viljoen, Foster 1997:xxviii).

“Maps link land with all these and with whatever other insensible characteristics of the site past generations have been gathering information about for whatever length of time” (Keats 1989:10).

Een prominente voorbeeld van intertekstualiteit in *Reliëfkaart* is “Om inbraak te maak” (bl. 36), waar die digter ironies na gedigte as bewyse van 'n inbraak verwys: Sheila Cussons en N.P. Van Wyk Louw se liefdesverhouding, “en tussenin die Verklarende Woord”. T.T. Cloete se bundel, *Heilige Nuuskierigheid*, word uitgelig asook die moord op Taliep Petersen. Elkeen van die “bewysstukke,” en dit sluit die knipsels van die Andesbergreeks en sterrestelsels in, laai die gedig met verwysings uit hulle onderskeie terreine. Hierdie aspekte van kartering dra by tot die eindproduk wat uiteindelik 'n tweedimensionele uitbeelding van werklikheid, verbeelding, intertekstualiteit en subjektiewe persepsie is. Die topografiese eienskappe en die bydrae wat dit lewer tot ervaring van ruimte word in die volgende afdeling bespreek.

1.4) Topografie: Plekbeskrywing in *Reliëfkaart*

Die woord topografie is 'n samestelling van die Griekse woorde *topos* (plek) en *graphein* (om te skryf). Dit is 'n komplekse term en het drie betekenisse waarvan een verouderd is, naamlik die beskrywing van 'n plek of om 'n landskap in taal te verwoord. Topografie is 'n onmisbare deel van kartografie en so steun die digkuns ook sterk op die rol daarvan in teksbeskrywing.

Vandag het topografie 'n bepaalde grafiese betekenis binne die kartografiese milieu: Eerstens dui dit op die kuns om 'n grafiese, gedetailleerde en presiese uitbeelding van 'n fisieke ruimte of plek te maak, of andersins die ruimtelike bou van 'n oppervlak wat faktore soos reliëf en die posisionering van paaie, damme en stede insluit. In “Wene” (bl.24) is die Westbahnhof, die trein, kuns en standbeelde topografiese verwysings na die stad Wene.

Topografie verwys ook na die kuns van kartering deur gebruik te maak van grafiese elemente en nie woorde nie. Maar 'n kaart is selde sonder verwysing deur middel van teks, hetsy dit generiese benaminge of plekaanwysings is. 'n Gedig werk uitsluitlik met teks, hoewel konkrete beeldverwysings aan 'n gedig ikoniese eienskappe gee.

Nóg 'n betekenis van topografie is die uitbeelding van 'n landskap met behulp van 'n konvensionele karteringsstelsel of “dit wat karteer word”. En daarom kan ons vandag 'n topografiese kaart van die topografie van 'n gebied maak – dus die woord op twee verskillende maniere aanwend.

In J. Hillis Miller se uitgebreide studie oor die rol van topografiese verwysings in prosa en poësie word na sowel generiese aanduidings (boom, rivier, huis, pad, kuslyn en grensgebied), as bepaalde plekke soos “Key West” (in Wallace Stevens se “The Idea of Order at Key West”) gekyk. Hy verwys na Marcel Proust as een van die groot topografiese digters, wat op sy beurt noem dat topografiese beskouinge (die kontoere van 'n plek) nie van die toponimiese beskouinge (benaming van 'n plek) geskei kan word nie. Dus, die benaming en beskrywing van 'n werklike gebied in 'n gedig is 'n sleutel tot bepaalde kodes wat die leser dan help om die gedig teen 'n sekere agtergrond of landskap te lees. Dit kan die geografiese ruimte insluit. Kyk byvoorbeeld na die gedig “Ranteveld” (bl. 28): Die titel aktiveer reeds in die gedagtes van die leser 'n gebied, 'n landskap en geografiese inligting wat daarmee saamgaan. “The power of the conventions of mapping and of the projection of place names on the place are so great that we see the landscape as though it were already a map, complete with place names and the names of geographical features (Miller 1995:4).

Met betrekking tot *Reliëfkaart* verwys die topografiese elemente spesifiek na die gebiede waaroor daar in *Reliëfkaart* geskryf word.

1.4.1) “Description with place” en “description without place” in Wallace Stevens se poësie

Miller voer aan dat Stevens se poësie ongelyksoortig is en nie deur universele konsepte onderskraag kan word nie, maar dat dit wel deurlopend topografies is: “Much of it is description of some place or other in Connecticut, Pennsylvania, Florida, the Caribbean, and many other places on the map. In these descriptions Stevens tends to stress the power of the imagination over reality” (Miller 1995:257-258).

Hy (Miller) wys twee tipes topografiese uitbeeldings in Stevens se poësie uit, naamlik die “description without place” soos in die gedig “How to Live. What to Do”; en “discription with place” soos in “The Idea of Order of Key West”.

By eersgenoemde word geïmpliseer dat, deur die oppermagtige verbeelding en die woord wat dit omskryf, die beskrywing van die menslike ’n “description without place” word (Miller 1995:258). Die ruimte waarin dit afspeel word bepaal deur die teenstellings van bo en onder, nag en dag, of son en maan, maar daar word nooit na die ruimte as ’n spesifieke plek verwys nie. Die maan en rotse, die son, wolke en wind word waargeneem deur die spreker en sy metgesel wat in die landskap staan. Die leser interpreteer en karteer die gebied dus deur die inligting wat die gedig verklap.

In die tweede gedig skryf Stevens egter oor ’n werklike ruimte, naamlik Key West: Die laaste een ’n van reeks klein eilande in die Golf van Mexiko naby Florida. Die topografiese elemente hierin (die strand, see, branders, lug, wolke, horison) word in ’n werklike ruimte geplaas. Maar “Key West” impliseer egter meer wanneer dit van dié geografiese ligging ontnem word:

“‘Key’ moreover, comes from the Spanish word ‘cayo,’ from the Taino word ‘cayo,’ ‘caya,’ small island. The Tainos were Indians of the Greater Antilles and the Bahamas, now extinct ... ‘Key West’ contains within itself in miniature the history of its human occupation, building, and naming ... from the Native American inhabitants ... to Spanish conquerors ... to English-speaking Americans who changes ‘cayo’ to ‘key’”
(Miller 1995:260).

Plekname het sowel ’n tydelike (temporele) as ’n ruimtelike dimensie, en is gelaai met historiese inligting. In *Reliëfkaart* word talle plekname genoem soos Timboektoe, die Ranteveld, Los Angeles en Mitchells Plain, om maar enkeles uit te lig.

Weens hierdie faktore kan die gedig dus as poëtiese topografie bestempel word, want die leser is daartoe in staat om 'n kognitiewe kaart en 'n ruimte te visualiseer na aanleiding van die gedig, hoewel 'n bepaalde fisieke ruimte nie geïdentifiseer word nie.

In *Reliëfkaart* is daar 'n hele aantal gedigte wat werk met sowel topografiese plekbeskrywing as “description without place”. Die onderstaande tabel dien as aanduiding:

“Description with place”	Bl.	“Description without place”	bl.
In Timboektoe	2	Aërobatic	4
Malelane	8	Reliëfkaart	5
St. Stephansplatz	9	Anachoreet II	11
Gevlek	10	Anachoreet III	11
Anachoreet I	11	Mos	24
Kartograaf: Transkei	13	Klipgooi	25
Vir Simphiwe, Khayelitsha	16	Kinders moenie in die water mors nie	30
Manenberg-ballade	17	'n Kind verdrink	32
Selmoord, Langa-polisiestatie	18	By die dood van 'n jong man	34
Sonnet virrie Plain	19	Sy	40
Lowndone Road, Hanover Park, 10 vm.	20	Die rysplanter	42
Ode aan musiek	21		
NY82	22		
Ranteveld	28		
Wene	29		
Wildernis	33		
Om inbraak te maak	36		

Die sistematiese metodes by die teken van kaarte verg vernuf en noukeurige aandag aan detail, soos wanneer die digter met tradisionele vorms omgaan en binne vasgestelde strukture werk. Die gebruik van simboliek by die teken van kaarte kan met die implimentering van beeldsimboliek by poësie vergelyk word. Kyk byvoorbeeld na “Ranteveld”: “wanneer die dag soos 'n skedel / oopbreek, riviere droogloop: / murg uit die bene van 'n té lang somer.” Uit hierdie versreëls visualiseer die leser 'n duidelike beeld van die terrein wat die digter met behulp van simboliese taalgebruik beskryf.

1.4.2) Ikoniese en simboliese uitbeelding: Die verhouding tussen vorm en inhoud

Die kartografiese uitbeeldingstegnieke op kaarte kan in twee verskillende tipes geklassifiseer word: ikoniese uitbeelding (waar die visuele aspekte van die terrein direk weergegee word) en simboliese uitbeelding (waar suiwer konvensionele tekens en simbole soos letters, syfers en grafiese patrone gebruik word). Die definisie van 'n kaart steun op die gebruik van sowel ikoniese as simboliese uitbeelding, en dit sluit die eenvoudigste lynfiguur tot die mees komplekse diagram in (Turnbull 1989:3).

Bogenoemde vind neerslag in die poësie by die kern-idee dat in 'n goeie gedig vorm en inhoud een is (Riccio 1980:3). Die metaforiek, woordkeuse en gebruik van leestekens vervul die rol van inhoud binne 'n gedig en kan in kartografiese terme gelees word as die simboliese uitbeelding. Die vorm van 'n gedig (tradisioneel of gekose struktuur van versreëls) staan vir die ikoniese uitbeelding op 'n kaart. Daar bestaan egter 'n herbenoeming van hierdie verhouding wat nader aan die gedefinieerde idee van 'n kaart staan, naamlik dié van *materiaal* en *struktuur*:

“Omdat die onderskeid tussen vorm en inhoud so misleidend kan wees, verkies teoretici vandag die terme *materiaal* en *struktuur*. Materiaal is dit waarmee die digter werk. Dit raak die stof sowel as die taal en sluit alles in wat artistiek onverskillig is terwyl die struktuur tot stand kom deur die organisasie van die stof én die taal op so 'n wyse dat dit 'n artistieke resultaat tot gevolg het” (Grové 1962:5). Na aanleiding van Grové sou die ikoniese uitbeelding na die *struktuur* van 'n gedig verwys en die simboliese na die *materiaal*.

“Gaze” is 'n woord wat in kartografiese terme gebruik word om die spesifieke uitkyk of perspektief op 'n kaart te identifiseer. “A map thus provides two coherent points of view: the topographical gaze that reads the nomenclature and follows the outline of the shores, and the iconographic gaze that grasps the vertical architecture of the map” (Jacob 2002:158). Die wisselwerking tussen die ikoniese en simboliese uitbeelding om 'n geheelbeeld voor te stel en die noue samewerking van materiaal en struktuur binne 'n gedig dui dus aan dat die gedig as kaart as geslaagde metafoer kwalifiseer.

1.4.3) Topografiese uitbeelding van *Reliëfkaart*

Sien Addendums A en B. Hierdie kartografiese voorstelling is spesifiek daar om 'n konkrete uitbeelding van *Reliëfkaart* in kaartformaat te doen.

- **Addendum A** is 'n topografiese uitbeelding van die Kaapse Vlakte en dit is relevant tot Hoofstuk 5 (*Vlakte*).
- **Addendum B** wys die roete wat Bashoo gevolg het op sy *Narrow Road to a far Province*. Dit sluit aan by Hoofstuk 8.

1.5) Kaarttipes

“They (maps) are conventional, selective, indexical, embedded in forms of life, dependent on the understanding of a cognitive schema and practical mastery” (Turnbull 1989:61).

Die algemene definisie van ’n kaart sluit baie faktore in wat van toepassing is op gedigte, veral die selektiewe aard daarvan, dat dit binne bepaalde sosiale strukture lê en afhanklik is van ’n skrywer wat die praktiese vakmanskap daaragter begryp.

“A map does not necessarily represent the space of the earth. There are extraterrestrial maps, maps of the heavens, of the moon, or of Mars, just as there is an atlas of the human body. A map is defined less by its object than by the organization and the new visibility it imposes on this object: reticulation, spatial divisions, and complex structures resulting from the juxtaposition of its constituent parts or from their imbrication” (Jacob 2006:12).

Soos daar in die verskillende afdelings onderskeid getref word tussen verskillende tematiese uitbreidings, moet daar onderskeid getref word tussen ’n “geografiese kaart” (’n topografiese kaart soos ’n reliëfkaart), ’n “gebiedskaart” (soos ’n “kaart van Frankryk”) en ’n “navigasiekaart”.

In die afdelings word verskeie “kaarte” uitgelig. Die eerste afdeling val in die eerste kategorie. Die grafiese aard van die gedigte wat onder meer met papierkuns en die tradisie van geskifte op houttablette te make het, verseker hierdie klassifikasie. (Sien Hoofstuk 2.) Die tweede kategorie van kaarttipes is veral te bespeur in gedigte wat handel oor die Kaapse Vlakte, waar ’n kaart van hierdie gebied duidelik die grense tussen klasseverskille en gebiede aandui (verwys na Addendum A).

Die navigasiekaart, wat uit die aard van sy struktuur ’n roete-aanduiding is, vind neerslag in die afdeling wat met Japannese digvorme omgaan. Die haikoe-digter Matsuo Bashoo (1644-1694) se reistog deur die Japanse platteland het in 1689 begin. In sy joernaal, *Oku no Hosomichi* (of *Narrow road to a far province* soos dit in Engels vertaal word) het hy die roete van 1,200 myl aangeteken soos hy gevorder het. Selfs in die religieuse afdeling word die sogenaamde *Mappaemundi* uit die Middeleeue as afdelingstitel gebruik. Hierdie kaarte was kartografiese uitbeeldings van die Christelike geskiedenis binne ’n spesifieke geografiese raamwerk.

Daar moet met ander woorde onderskeid getref word tussen die spesifieke funksies van kaarte, die dissipline of aktiwiteit wat dit beoefen, die ruimte wat verteenwoordig word of die inligting wat dit aan die gebruiker daarvan oordra. In hierdie opsig kan 'n gedig se vormtipe, genre, tema, skrywer, beeldgebruik, simboliese betekenis of taal dit van ander gedigte onderskei. Daar is al geëksperimenteer met die idee “woordkaarte” waarin elemente van kartografie en die digkuns albei neerslag vind. So 'n voorbeeld is *Manhattan*, deur Howard Horowitz.

1.5.1) *Manhattan*: 'n Woordkaart

Die geograaf en digter Howard Horowitz het die vakmanskap van die kartografie sowel as die digkuns gekombineer en dit in die konsep van 'n “woordkaart” gevisualiseer. Die teks van *Manhattan* is ingebed binne die geografiese buitelyne van die gebied en vier die kulturele identiteit van hierdie area (sien Addendum C):

“*Manhattan* celebrates a great city and its diversity. Each place – over 100 in all, from Spuyten Duyvil to Battery Park – has a story, as do the people and the events. The island of words was chiseled into shape over 18 months, out of the bedrock of language and imagination... Key elements of the infrastructure (including bridges, tunnels, subways, water, sewage, and garbage) are embedded in the framework of the text, along with vivid glimpses of work, play, and daily life in the city. The wordmap spans a billion years of geology, and centuries of history, but the island never stops changing...”

(Bron: <http://wordmaps.net>)

Die digter noem Horowitz se bydrae bloot ter illustrasie van 'n tipe konsep wat rondom die kaart-gedig-metafoor gebou is. Dit is deels 'n grafiese uitbeelding van die kaart-gedig-metafoor, maar dit is beslis nie 'n omvattende illustrasie nie, eerder 'n eksperiment. Horowitz het ook 'n “woordkaart” van *Oregon Coast* gekonseptualiseer. Die ikonisiteit van so 'n “woordkaart”, soos by die titelgedig *Reliëfkaart*, is doeltreffend binne hierdie bepaalde konsep, maar dit is die digter se bedoeling om grotendeels op formele vormtipes binne die poëtiese verwysingsraamwerk te fokus.

MANHATTAN

The island a tip
 was sliced by a ship
 canal that turned the
 Squyten Dayoff shoals,
 but covered Marble Hill
 from Inwood. Medieval
 legacy unknown grace
 the Conitars; a flag-
 pole and stockade mark
 old Fort Tryon. Lofty
 crags overlook the
 lower Hudson River
 as bedrock & history
 anchor the Heights to
 the George Washington Bridge. Walk east:
 toward the Bronx across High Bridge;
 gaze to the north
 from Sugar Hill,
 where trumpeters
 and tap dancers
 stepped up into
 the sun. Ages ago
 lapetus (an older
 Atlantic Ocean)
 closed, the kiss
 with Africa heated
 a melting pot. Lava
 was injected in veins
 of rock and consolidated
 to form Fallside cliffs.
 The legacy of Algonquians
 like it hidden in war place
 names and our myths. The new-
 comers (first the Dutch, then
 English, African, Irish, German,
 Italian, Jewish, Chinese, Greek,
 Ukrainian, Armenian, Puerto Rican,
 Pakistani, Cuban, Dominican, Haitian,
 Filipino, and all have stood lined in a
 thousand places, but without the Legends
 of Gotham: Father Knickerbocker, Boss Tweed,
 Emma Lazarus, Florens, the rear of the El,
 the billboard at '47, Gianni at the Polo Grounds,
 Orlino, herring pie swirling brown water near
 North River sewage pipes, as striped bass and
 steel went up "the river that flows both ways": a
 tidal reach of the sea all the way up to Albany.
 Brownstone, bodega, hair shirt & hair stop; on warm
 nights in Harlem, money streets and quiet rooftops.
 Kibitz splash around a hydrant as lovers embrace on a
 Riverside Park bench and rush-hour traffic is stalled on the Triborough Bridge.
 Some uptown options: gospel choir on Sunday, noisy
 Grant's Tomb, Kipnap the Apollo, the at Sylvia's,
 law at Columbia, manager at El Barrio, peace garden
 in the Cathedral, newboat on the Meer, pub-crawl the
 West Side, listen to poetry at the Wind St. Y. such as
 Zahar's, spiral up the Guggenheim, near Grace Museum,
 Singshine night in rocky woods at a turtle lays eggs
 near a pond in Central Park. Grand museums flank the
 green with Minnezar homes and Egyptian tombs. When it
 snows, we ramble out to Sheep Meadow & the Great Lawn;
 in summer, in Strawberry Fields, the Lake, & the Zoo.
 They hot dogs from pushcarts near Madison boulevards, or
 hear grand opera at the Met. Step down to the world of
 subways. (Take the A train, ride the Lexington Ave,
 or change at 96th Street for the D.T. Catch the F out to Queens.)
 Queens but full of schist, the bedrock apartment with
 mien, it bears the weight of midtown: skyscrapers
 at Columbus Circle, Fifth Avenue, and Park Avenue.
 Almond concerts at Carnegie, ice skating shows at
 Rockefeller Center, Mass at St. Patrick's Cathedral.
 Our eyes are drawn up to a blue slice of sky as
 vertical walls enclose us. 190 gridlocked taxi hunk,
 as police blockades as Fidel speaks at the U.N.
 Reveters jam Times Square on New Year's Eve, in
 bottle and ring as the ball drops. Buses come in
 (the Lincoln Tunnel) to Port Authority, trains to Grand Central. The
 lion-headed public library was once a reservoir;
 we love the Art Deco classic Chrysler spire. From
 Hell's Kitchen walk to Broadway, buy tickets for
 "Showboat" or "Cats"—hey, the Knicks was at the
 lowest in the Garden. See Macy's float parade, then
 gaze from atop the Empire State, where mighty King
 took a fall. Diamond jewellers join fur-clad window
 shoppers at heels of jaywalkers cross against the
 light in the Garment District. Graffiti-scratched
 boards near the Flatiron Building enclose path
 of unconsolidated sediment Consolidated Edison
 must dig. Workers repair Greenwich Park cables,
 remain Chinese steam pipes, plug a burnt main
 flooding streets by Union Square. (Tap water
 flows down from the Catskills in deep tunnels;
 garbage is hauled to a landfill at Fresh Kills.)
 The riverfront was filled for baton-be-crashed
 poets, and Whittie Brock westlands because lost
 in Greenwich Village. A sweatshop factory: 148
 locked-in women lost their lives in the Triangle
 Shirtwaist fire. Watch skaters and farmers dance
 among fanboaters as old men play chess near the
 arch in Washington Square. N.Y.U. students, art
 film fans, coffee drinkers, & East Village poets
 crowd Whiskey joints on Saturday night, some cross
 (the Holland Tunnel) back out to New Jersey. Cheap gallery space
 is a memory in SoHo, coal-iron jotta rent high,
 as do Tribeca warehouses. A bag lady smokes warmth
 huddled over a sidewalk grate on the Bowery, where
 Bowdoin's farm once spread in old New Amsterdam.
 The original social club island, traded for El in
 Sandy lies plastered in reynold concrete, observed
 like the African Burial Grounds. A Lower East Side
 deli-cakes sells good chicken soup; enjoy muppa di
 pizza at the Festival of San Gennaro, or bird's nest
 soup in Chinatown. Marchers to City Hall cross the Brooklyn Bridge
 to demonstrate, as students at South Street Seaport
 eat lunch with a view. The Fulton Fish Market is
 established before dawn, Presbyterian monks bond the
 upper crust with solid foundations below the
 Field Forum, Trinity Church and Wall Street.
 Ferryboats to Staten Island, Ellis
 Island, the Statue of Liberty,
 and Governor's Island
 depart from wood
 swept docks
 at Battery
 Park.

Fig. 1.5.1a) Manhattan: 'n Woordkaart deur Howard Horowitz (Bron: www.wordmaps.net). Sien Addendum C vir volledige gedig.

1.6) Die kaart as tussenganger

“In its technical, intellectual, and social dimensions the map is a mediation – the materialization of a schema born in the mind. The map is what allows a mental schema to be concretized, objectified, and reproduced, with corrections, additions, and commentary. This schema can also be turned into a social, communicable, and diffusable object” (Jacob 2006:28).

Die gedig is ’n tussenganger, ’n konkrete voorstelling wat tussen die digter se gedagtes en die interpretasie daarvan staan. Wat binne die gedagtes van die digter of kartograaf lê, word onderskeidelik binne ’n gedig of ’n kaart gekonkretiseer.

“Since we cannot have a pure unmediated experience of our environment, that experience is better understood as an active construction resulting from a dialectical interaction between the ‘lumps’ in the landscape and our imposed connections of those lumps” (Turnbull 1989:61).

’n Kaart is ’n tussenganger vanweë die rol wat dit in sosiale kommunikasie speel. Die definisie van ’n topografiese kaart: ’n gedetailleerde, akkurate grafiese voorstelling van kulturele en natuurlike faktore in ’n gebied. (Soos ook verduidelik in Afdeling 1.4.)

Hier word veral gefokus op die impak van gedigte wat handel oor die emosionele of dit wat onsigbaar is: “The map of an invisible space, by virtue of its extension, remains a social mediation that allows for the transmission of knowledge and the confrontation of different experiences” (Jacob 2006:30). ’n Kaart herkonstueer die ruimte wat dit voorstel en deur hierdie intellektuele bemiddeling word die kaart, as simbool en hulpmiddel, eintlik ’n ompad na die realiteit. Soos wanneer ’n abstrakte emosie by die digter, indirek deur die gebruik van simbole, gekonkretiseer word (sien byvoorbeeld Hoofstuk 2):

“Humans, instead of directly confronting reality, detour around it in order better to triumph over it. What is the tool, other than a means of detour? We find the same configuration in the symbol. Instead of being lost in the instant, of bathing in the immediacy... humans organize their experience by taking their distance in respect to the world within and through symbols. As the tool is a distance from the object, the symbol is a distance from reality” (Molino in Jacob 2006:29).

Ralph Waldo Emerson skryf in *The Poet* oor hoe die digter se verborge intellektuele persepsie die oorspronklike betekenis van simbole tot nuwe lewe kan bring: "...he puts eyes, and a tongue, into every dumb and inanimate object. He perceives the thought's independence of the symbol, the stability of the thought, the accidentality and fugacity of the symbol." ⁽⁴⁾ Die psigoanalise Carl Gustav Jung se idee van 'n simbool is dat dit 'n betekenis naboots wat buite die mens se verstaanswêreld lê (Jung 1966:76).

University of Cape Town

2) Bespreking van Afdeling I: Reliëfkaart

2.1) Inleiding tot Afdeling I

Die gedigte in *Reliëfkaart* (die afdeling) handel oor liefdesverhoudings. Die verse het 'n bepaalde “grafiese” aanslag binne die verskillende beeldgebruike waar elk van die vier gedigte 'n spesifieke ‘terrein’ uitbeeld, waarop of waarin daar 'n beeldende, konkrete illustrasie van verplasing of beweging plaasvind.

“In Timboektoe” gebruik die beeld van 'n gegraveerde houttablet, “Origamie” ondersoek die liefde as papierkuns, “Aërobatiek” beeld twee vliegtuie as geliefdes uit en in “Reliëfkaart” word twee geliefdes onderskeidelik op die hoër- en laerliggende dele van 'n reliëfkaart geplaas wat die afstand van verplasing tussen hulle illustreer.

2.2) Gedigbespreking: “In Timboektoe” (bl. 2)

Hierdie gedig, bestaande uit twee kwatryne, handel oor verraad wat binne 'n liefdesverhouding plaasvind. Die digter suggereer ontrouheid deur te verwys na 'n belangrike ritueel binne die vakkundige gebied van heilige geskrifte in Timboektoe. Arabiese studente moet die geskrifte met tuisgemaakte ink op houttablette graveer om dit te memoriseer. Die tablette is dan by 'n gesamentlike wasplek skoongespoel om dit te reinig vir 'n volgende skrywe. Sommige glo egter dat hierdie water heilig is en dit word gedrink om sodoende die opgeskrewe kennis en heiligheid binne die liggaam op te neem.

Die vormgebode, hegte struktuur van die gedig met abab-rymskema weerspieël die kalligrafiese presiesheid van die geskrifte. Die verhouding tussen 'n tablet en 'n kaart is te vinde in die Antieke Griekse stamwoord *pinax*:

“In ancient Greek, the term map is generally known as *pinax*, indicating the tablet (of wood, metal, or stone), then the ‘plate’ (in the bibliographical sense, meaning thus a ‘plate’ of papyrus or of parchment) on which forms are drawn, painted or engraved. A *pinax* can present to the eye an alphabetical inscription (a text of list)... it (a *pinax*) occupies a position analogous to that of the French word *carte* in its everyday use: a surface that receives writing, scribbling, or drawing... It plays a mnemotechnical role that might indeed be shared between the *pinax* as writing tablet and the *pinax* as geographical map” (Jacob 2006:18).

Die spreker is in hierdie geval die skrifkenner wat oor liefde skryf, maar ironies skryf die spreker eerder oor die verraad wat gepleeg word: “gegraveer / téén die grein met skerp riet”. Die gebruik van die woord “téén” impliseer dat die spreker ’n weersin het teen die posisie waarin hy homself bevind. Die gevlekte hande simboliseer ’n skuldgevoel, en is ’n verwysing na die spreekwoordelike uitdrukking om “bloed aan die hande te hê”. Die religieuse erns waarmee Arabiese studente hulle heilige geskifte beoefen, dra die intense emosionele toestand van die spreker oor waar daar in die slotreëls verklaar word: “Ek verstik aan jou, verwyf / die heilige water wat ek drink.” Die woord heilig impliseer ook dat dit nie net ’n innerlike stryd of ’n wroeging met die geliefde is na aanleiding van die verraad nie, maar ook met die godsdiens.

2.3) Gedigbespreking: “Origamie” (bl. 3)

Origamie is ’n Oosterse papierkunstradisie. Werklike objekte word deur die vou en knip van papier driedimensioneel uitgebeeld. Die titel sluit by die bundeltitel aan deurdat origamie, soos ’n reliëfkaart, ’n namaaksel of modelweergawe van die werklike beeld is, iets wat plasties voorgestel word.

Die origamie-kunstenaar word die digter. Die aangesprokene of die geliefde word self die inhoud van verse op papier, maar ook die een aan wie die digter skryf. Die fases van ’n liefdesverhouding word gesimboliseer deur die voorstelling van drie voëltipes, naamlik die pou, die swaeltjie en die swaan. “Generally speaking, birds, like angels, are symbols of thought, of imagination and of the swiftness of spiritual processes and relationships” (Cirlot 2002:28). Dus word die kortstondigheid van hierdie liefdesverhouding reeds gesuggereer, maar dit impliseer ook daardie dubbele implikasie dat die geliefde nie in werklikheid hoef te bestaan nie. ’n Gedig is nie ’n getuigskrif nie, dit mag ook die verbeelding wees.

“The peacock’s tail, in particular, appears in the eighty-fourth emblem of the *Ars Symbolica* of Bosch as a symbol for the blending together of all colours and for the idea of totality. This explains why, in Christian art, it appears as a symbol of immortality and the incorruptible soul” (Cirlot 2002:251). In die gedig word daar egter na ’n “witstertpou” verwys, wat impliseer dat die verhouding juis verganklik is. Deur hierdie aanduiding antisipeer die digter die slot.

Die swaeltjiebeeld word op ’n eerste vlak gebruik om die idee van ’n migrerende voël daar te stel. Dit verteenwoordig die digter se onttrekking uit die verhouding. Op ’n tweede vlak is die swaeltjie vir Venus, godin van die liefde, ’n heilige simbool (Cirlot 2002:322). Venus se spirituele merkwaardigheid steun op twee aspekte: die spirituele liefde en ’n seksuele aangetrokkenheid tot iemand (Cirlot 2002:339). Die getal sewe staan vir die

perfekte orde of voltooide siklus, maar is ook 'n simbool van pyn (Cirlot 2002:233). Op 'n sekondêre vlak impliseer die gebruik van hierdie beeld dus egter veel meer as wat die digter se aanvanklike bedoeling was.

In die slotreëls word die proses voltrek deur die digter wat haar “laaste woorde: / 'n singende swaan” stuur en dit simboliseer die uiteindelijke “dood” van die verhouding: “The dedication of the swan to Apollo, as the god of music, arose out of the mythic belief that it would sing sweetly when on the point of death... In sum, then, the swan always points to the complete satisfaction of a desire, the swan-song being a particular allusion to desire which brings about its own death” (Cirlot 2002:322). Hierdie gedig illustreer hoe 'n digter die simboliese onwetend kan implimenteer om die abstrakte gedagte van 'n verbrokkelende liefdesverhouding te illustreer. Die spreker beantwoord ook indirek die retoriese vraag in die slotreël: dat 'n digter se skryfwerk oor die vermoë beskik om 'n verhouding uit te skryf.

2.4) Gedigbespreking: “Aërobatiek” (bl. 4)

Aërobatiek is die “uitvoering van kunsvlugte met vliegtuie” (Odendaal 1994:22). Dit sluit op meer as een manier by die bundeltitel aan deurdat daar met onsibbare lyne of rooklyne, patrone teen die “seildoek” van die hemelruim getrek word, soos by die aanduiding van 'n roete op 'n kaart. Tweedens het albei vlieëniers 'n algemene oorsig oor die landskap waaroor hulle vlieg, dus word 'n lugfotobeskouing in ag geneem. Maar daar is 'n verskil tussen 'n kaart en 'n lugfoto soos deur P.D.A. Harvey in *The History of Topographical Maps* bespreek. Hoewel die lugfoto dieselfde ruimte illustreer, verskaf die kaart belangrike inligting wat nie in die foto sigbaar is nie: plekname, die buitelyne van spesifieke gebiede en die afgemete blokruite (*grid*). Die fundamentele verskil lê egter in die oogpunt of perspektief van die kyker. Die lugfoto is skuins en die skaal en vorme is effens misvorm, waar die kaart duidelik univorm-vertikaal lê. Addisioneel word die realistiese gegewens van die lugfoto op die kaart in simbole en grafiese vorms omgeskakel, wat dit baie meer leesbaar maak. Die kaart herstruktureer as't ware die ruimte wat dit voorstel en optimaliseer die lees- en sigbaarheid daarvan (Harvey 1980:9-13).

Hierdie lugfoto-implikasie verduidelik die aard van 'n kortstondige seksuele verhouding soos hier uitgebeeld: die verwronge realiteit waarin albei partye leef en die “skuins” indrukke van dit wat werklik aan die gebeur is. Die speelsheid (spulsheid) van die twee geliefdes word deur die twee vliegtuie verteenwoordig. Daar is 'n opgewondenheid, 'n gewaagdheid rondom die verhouding, met 'n sterk teenwoordigheid van gevaar uit die aard van hierdie aktiwiteit. “Wilde sirkels / ... in boë, onderstebo / gesinkroniseerd” impliseer die seksuele aard van die verbintenis. Daar is 'n definitiewe sinergie en samespel by die

geliefdes te bespeur voordat hulle “speels” vlug, en die wending tree dan in die slotreëls in waar hulle “midde lug en leegte mekaar vermy”.

2.5) Gedigbespreking: “Reliëfkaart” (bl. 5)

Die titelgedig van die bundel sluit hierdie afdeling af en dit is veral die ikonisiteit wat nouliks daarby aansluit. Die “kontoerlyne” of geografiese uitleg van die gedig vorm ’n reliëfkaart – ’n bergpiek met ’n bepaalde hoog- en laagtepunt. Die digter illustreer weereens die dinamika tussen twee geliefdes, maar hier bestaan die verhouding nie meer nie.

Die eerste vier versreëls vorm grafies die berghelling tot by die “hoogste punt” waar die spreker staan. Reël vyf en ses vorm geografies ’n plato, en die laaste drie reëls vorm die eskarp en stel die fisieke ruimte van die geliefde voor wat “onder staan”. Die gedig maak gebruik van kaartverwante terme of simbole wat die kartograaf sal aanbring soos “ysberg”, “noord”, “spore”, “kruinroete”, “hoogste punt”, “platorand” en “rooi vlag”.

“Maps are graphic representations that facilitate a spatial understanding of things, concepts, conditions, processes, or events in the human world” (Harley, Woodward (red.) 1987:xvi). Die gedig illustreer juis hierdie karaktertrek van kaarte – om binne die ruimte van die versreëls iets omtrent die menslike toestand oor te dra.

2.6) Gedigbespreking: “Die stykyster” (bl. 6)

’n Minimalistiese vers wat in presies 16 woorde ’n uitbeelding skets rondom die gemis van voormalige geliefde. Die geliefde se teenwoordigheid in die verbeelding van die spreker dui aan dat daar reeds skeiding plaasgevind het. Wat egter belangrik is en wat by die bundeltitel aansluit, is die geografiese, reliëf- en tekstuur-eienskappe van die geliefde se liggaam versus die ongestrykte hemp. Bloot die feit dat die spreker steeds die hemp stryk, is ’n aanduiding van die onvermoë om van die verhouding afstand te doen.

3) Bespreking van Afdeling II: “Mappaemundi”

3.1) Inleiding tot Afdeling II: Die religieuse gedig as paradoksale tyd en ruimte

Die religieuse gedigte in “Mappaemundi” werk met die Middeleeuse definisie van die afdelingstitel: Die kartografiese uitbeelding van die Christelike geskiedenis binne ’n spesifieke geografiese raamwerk deur middel van tekste en beelde. “Their function – primarily to provide a visual narrative of Christian history cast in a geographical framework” (Keats 1989:69). ’n Ander kenmerkende Middeleeuse religieuse tradisie waaroor daar in “Mappaemundi” geskryf word, is die anachoreet as religieuse kluisenaar.

Elk van die gedigte speel af binne ’n paradoksale tyd en ruimte. In die “anachoreet”-reeks word ’n kluisenaarsbestaan na aan God geleef; in “Malelane” aanskou die digter ’n kortstondige natuurtoneel; die spreker in “St. Stephansplatz” maak deur die visuele voorstelling van die piëta in ’n katedraal kennis met Jesus en die dood van haar eie seun; in “Gevlek” word die kruisiging van Jesus op die hawemuur in Kalkbaai herleef.

Hierdie “Mappaemundi” word juis op ’n paradoksale wyse ingespan om onbegryplike ruimtes soos byvoorbeeld die Paradys (of Tuin van Eden) of die hemel geografies voor te stel. In die geval van *Reliëfkaart* verwys dit na die kartering van die numineuse. Binne die definisie van mikro- en makro-ruimte word hierdie kartografiese funksie beter begryp:

“The *microspace* is the empirical known world around us, while the *macrospace* is a cosmological category. We have a good idea of spatial order in our microspace (which includes areas that we think of as being empirically known, even if we have not been there personally), but we have no idea of what life is like in the macrospatial context... The Earthly Paradise belongs to an alternative universe somewhere in macrospace but superimposed on microspace” (Scafi in Cosgrove (red.) 1999:55).

Hierdie afdeling wil dus fokus op die kartering van dit wat buite die verstaanswêreld lê én op dit wat begryplik is: die numineuse ervaring as ’n makro-ruimte binne die bestaanswêreld van ’n spesifieke geografiese gebied soos Malelane, Kalkbaai (“Gevlek”) of Wene (“St. Stephansplatz”).

Die leefwêreld van die anachoreet en sy terrein sluit anders by die bundeltitel aan deurdat dit die Middeleeuse kluisenaar en die ars poëtiese funksie bymekaar uitbring. Meer hieroor in die gedigbespreking.

3.1.1) Die numineuse ervaring as paradoksale tyd en ruimte

Die numineuse ervaring was die digter se eerste werklike ontmoeting met die skryfproses waar die simboliese wêreld binne 'n religieuse teks neerslag vind. Die numineuse impliseer 'n "bewustheid van die heilige, die goddelike krag en van die goddelike as die gans andere" (Odendal 1979:741). Dit was die digter se ondervinding dat talle van die religieuse gedigte in *Reliëfkaart* 'n ontstaanswerklikheid binne hierdie ervaring gehad het. Tematies sluit dit ten eerste by die bundeltitel aan deurdat hierdie ervaring van 'n Hoër mag ten einde 'n konkrete uitbeelding op papier word. Tweedens bestaan daar 'n belangrike histories-religieuse "dilemma" rondom die kartering van tyd en ruimte, naamlik die uitbeelding van byvoorbeeld die Paradys met betrekking op die Christelike geloofswêreld. Trouens, een van die grootste tradisies in die kartografiese geskiedenis is die uitbeelding van die Tuin van Eden op wêreldkaarte tydens die Middeleeue.

Die vraag het ontstaan of die Paradys werklik 'n geografiese ligging gehad het en nie bloot 'n goddelike landskap, 'n middelwêreld tussen hemel en aarde was nie. Daar is selfs beweer dat dit buite bereik van die mensdom lê: op 'n ontoeganklike bergpiek of anderkant 'n oseaan. In daardie tyd het kaarte swaar gedra aan die teologiese diskoers, want soos vandag in die moderne era van kartografie, was kaarte 'n sosiale handeling wat die gedagtes en geloofswêreld van kartograaf sowel as kultuur betrek het (Scafi in Cosgrove 1999:50). Vir eeue het teoloë en kaarttekenaars sin probeer maak van hierdie heilige gebied. Hulle het dit in tekste en met behulp van tekeninge probeer karteer. En dit met die minimum inligting tot hulle beskikking.

In sy essay *Mapping Eden: Cartographies of the Earthly Paradise* skryf Alessandro Scafi oor die Bybelse gegewe waar Adam en Eva hulleself in die Tuin van Eden bevind (Genesis 2:8-15) en die problematiek rondom die kartering daarvan:

Talle vrae het ontstaan rondom presies hoe hierdie Paradys gelyk het en die visualisering daarvan. Was dit werklik in die Ooste soos die Bybel aandui, en waar is hierdie 'Ooste'? Bestaan Eden hoegenaamd nog? Of het dit ooit werklik bestaan, want geen geograaf het dit ooit opgeteken nie. Het seisoenverandering hier plaasgevind? Was dit natuurlike of bonatuurlike bome wat daar gegroei het? Verder staan dit so in die Bybel geskryf dat vier riviere hul oorsprong in Eden gehad het. Dit is egter geografies ondenkbaar vir die gebied waar Eden waaskynlik sou voorkom (Scafi in Cosgrove (red.) 1999:50-51). Afgesien van die bogenoemde vrae en veranderlikes waarmee teoloë dekades lank bemoei was, was daar twee sekerhede:

“...the Garden of Eden was characterized by both time (Adam and Eve experienced life in bliss for a temporal period) and space (it was a material place, with the trees of life and knowledge and the four rivers)” (Scafi in Cosgrove (red.) 1999:54).

In *Reliëfkaart* karteer die digter haar Goddelike ervaringe binne ’n bepaalde tyd en ruimte op plekke soos Malelane, Kalkbaai (“Gevlek”) en in Wene (“St. Stephansplatz”). Hoewel die gedigte se presiese ligging of ruimte bepaal kan word (mikro-ruimte), sal die tyd en die numineuse aard daarvan altyd vir die digter en leser onpeilbaar bly (makro-ruimte). Dus die “magiese element” waarna Snyman in *Mirakel en Muse* verwys: “Die poëtiese woord – en dit is enige woord wat in ’n gedig sinvol gestalte verkry – het trouens in homself ’n soort magiese attribuut ...” (Snyman 1983:24).

“Mapping Paradise is a cartographic paradox” (Scafi in Cosgrove (red.) 1999:53). Scafi maak hierdie stelling omdat ’n ideale begrensde, kartografiese ruimte natuurlik op ’n kaart aangebring kan word. “In such a context, mapping the location of Paradise and charting its ontologically different time and space on a world map, presents a fascinating cartographic paradox: mapping a place on earth but not of earth” (Scafi in Cosgrove (red.) 1999:56).

En dit is uiteraard wat die gedigte in “Mappaemundi” wil impliseer: die paradoksale kartering van skryf oor die numineuse ervaring. Soos Cleanth Brooks in *The Well-wrought Urn* skryf: “The language of poetry is the language of the paradox” (Brooks 1947:1). Die paradoksale tyd en ruimte word ’n teenstelling tussen die geografiese, aardse komponente versus die Goddelike:

“The critical point in mapping the spatial and the temporal border between Eden and geographic space was the paradox of the relationship between God and nature” (Scafi in Cosgrove (red.) 1999:57).

Die natuursimbole wat in die religieuse gedigte voorkom, het hulle ontstaan binne die numineuse ervaring, en is nie spesifiek deur die digter geïmplimenteer om ’n bepaalde betekenis oor te dra nie. Maar die implikasie-verskynsels is beduidend van soveel meer betekenislae:

3.1.2) Die gebruik van simboliek by religieuse gedigte in *Reliëfkaart*

Die psigoanalisis Carl Gustav Jung (1875-1961) se teorie oor die kollektiewe onbewuste en konsepte soos die kompleks, die argetipe en die simbool, is een verduideliking waarom verwysings na spesifieke simbole binne die teks kan voorkom sonder dat die digter opsetlik die implikasie-verskynsels bedoel.

Jung se studies was in wese gegrond op die konsep van individualisering: “... a person undergoes a developmental journey littered with myth, archetypes, and symbols

pointing towards the final destiny, which may be a religious wholeness and intergration” (Blackburn 1994:203). Wanneer die digter bogenoemde ontwikkelingsproses as die kreatiewe proses beskou, verduidelik dit waarom sekere simbole hulle onverklaarbaar in gedigte bevind. Neem “Gevlek” (bl. 10) as voorbeeld: die beeld van vroue wat vis vlek was ’n prikkel vir hierdie gedig. Kalkbaai word ’n hedendaagse Golgota en die digter sien die liggaam van Christus in die gevlekte vis. Die vraag bly egter: hoe kommunikeer ’n realistiese gegewe soos hierdie simbolies met die digter?

Die verskil tussen die kompleks en die argetipe word onderskeidelik gebaseer op dit wat persoonlik en dit wat universeel is: “The contents of the personal unconscious consist chiefly of the so-called feeling-toned complexes which express the privacies of one’s personal life. Whereas the contents of the collective unconscious are the so-called archetypes” (Jung in White 1960:251).

Wat is argetipes? Argetipes is die voorbereidinge van ’n vormende beeld. Dit kan nie direk aangetref word nie, en indirekte waarneming is slegs moontlik wanneer dit in simboliese vorm manifesteer. Gestel die simbool word beskou as ’n volledig gevormde kristal, dan sou die argetipe die voorafgaande voorstelling van die kristal se natuurlike struktuur (lees ook raamwerk of skelet) wees. Dit impliseer dus dat die kristal nie in sy volledigheid ’n struktuur is nie, maar dat die aard daarvan wel deur die struktuur bepaal word. “Moeder” as enkelargetipe kan as voorbeeld van ’n struktuur gebruik word. Dit “kristalliseer” dan in die verstand of bewussyn van die digter of skrywer tot verwante vorme soos godin of enige ander moederbeelde – hierdie proses verskil egter van individu tot individu (White 1960:251-252).

Jung meen verder dat argetipes saam met die struktuur van die brein oorerflik is: “The archetype is not the consequence of physical facts but rather shows how physical facts are experienced by the soul” (Jung in White 1960:252). En om hierdie rede kan ’n bepaalde waarneming deur die digter die gebruik van spesifieke simbole verklaar.

“With his eye man sees the sun rise and set, and registers the fact with his physical senses, but he also experiences this rising and setting in a psychic sense, as may be seen in the light of the Sun-hero” (White 1960:252).

Soos reeds gemeld kan ’n argetipe slegs deur middel van die kompleks of die simbool binne ’n spesifieke tyd en ruimte kommunikeer. ’n Simbool word nie soos sinnebeelde

uitgedink nie, en dit kan selde in rasonale konsepte verduidelik word – dit is ’n werklike beeld wat verby die begrip van die intellek strek (White 1960:253).

“Psychic reality and material reality, past, present and future, may be all present in the same symbol, as in the symbols of the Fish, the Divine Child, the *Magna Mater*, the Cross... It is this pictorial power of the soul which manifests itself in dreams, in mythologies, in gnosis, in alchemy, and also in creative art” (White 1960:253). Dit wat die digter skryf of die kunstenaar tot beeld bring, is ’n resultaat van hoe argetipes binne die menslike psige hulle omgewing interpreteer – ’n versameling wat put uit die vroegste menslike ervarings.

Sheila Cussons (1922-2004) was by uitstek een van die “belangrikste religieuse digters wat die Afrikaanse poësie nog opgelewer het” (Van Zyl in Van Coller (red.) 1998:370). Haar vernuwende Katolieke aanslag en tegniese behendigheid was onder meer faktore wat hiertoe bygedra het (Van Zyl in Van Coller (red.) 1998:370).

3.1.3) Die profetiese rede by Sheila Cussons (1922-2004)

In die versamelbundel *’n Engel deur my kop* (1997) verskyn nagenoeg 91 van Cussons se religieuse gedigte soos saamgestel deur Amanda Botha en die digter.

“Die deurslaggewende rol wat die ‘vuur’ hier speel bly die wonder, die louterende transfigurasie, word eintlik so ver terug as *Plektrum* voorberei. Reeds dáár word dié woord telkens gebruik, saam met ’n verskeidenheid verbandhoudende woorde, vergelyk ‘weerlig’, ‘smeul’, ‘gloed’, ‘ontvlambaar’, ‘lig’, ‘skittering’, ‘flonkering’, ‘gloei’, ‘blink’, ‘omstraal’, ensovoorts.” (Van Zyl in Van Coller 1998:370). Hierdie is profetiese eienskappe waarna Riccio ook verwys as profetiese rede:

“This is the case of phenomena that have been given a bewildering variety of names in Western languages, each distinguishable but overlapping in function and semantic field. In English, such terms include: from Greek, *prophecy*, *enthusiasm*, *manticism*, *mysticism*, *ectasy*, and of course, *poetry*; from Latin, *inspiration*, *possession*, *divination*, *vision*, *oracle*, *trance*, *vaticination*; from Germanic, *seership*, *soothsaying*, *witchcraft*, *weird*; and from Tungusic, *shamanism*. All of these terms, in spite of their variety, indicate discourse that is marked as *emanating directly from an extraordinary or supernatural source...*” (Leavitt (red.) 1997:4).

Poësie is 'n "tydgenoot" van taal en dit het sy ontstaan sedert mensdom met behulp van taal kommunikeer. "...in a great many societies, poetic language is felt to have a divine or demonic quality; in a great many societies, prophetic language is cast in marked poetic form" (Leavitt 1997:2). Trouens, die digter wil graag wys op die fluisterreël of *le ligne donnée*, 'n term wat Paul Valéry aan dié reël gee wat deur die muses of God aan 'n digter "geskenk" word. ⁽¹⁾ Hierdie fluisterreël is dikwels die impuls waaruit die gedig sy oorsprong het. "The crucial matter is that the poet has the *means* to immediate knowledge of concrete things for the very reason that that is the way human soul (memory, understanding and will) is made; it has, in fact, a more direct method of knowing than simply a rational one, it is designed not for universals but for particulars" (Jennings 1961:213).

Julia Cameron skryf in *The Artist's Way* dat die woord "God" in haar tekste staan vir 'n kreatiewe mag – ongeag of die leser dit interpreteer as 'n Hoër Mag, 'n Godin, die Universele of die Verstand. Sy insinueer 'n onderliggende, indringende kreatiewe mag wat alle lewe deurtrek, en dat wanneer die digter haar vir kreatiwiteit oopmaak, sy teenoor haar eie Skepper staan. "You may substitute God with the thought of good orderly direction or flow. What we are talking about is creative energy" (Cameron 1995:xii).

Die bewustheid rondom tekste wat met die verloop van tyd neerslag in die werklikheid vind, word nie by die digter beperk tot religieuse verse nie. Dit is dikwels haar ervaring dat hierdie tipe tekste gestalte vind in die alledaagse:

"Much of this power is already implied in the nature of language itself. For the speaking subject, a linguistic element – a phenomenon or word or grammatical pattern – not only says what it says, but does so cast in a specific form and carrying specific implications. That is to say, each linguistic element carries with it not only a semantic load but also both a material presence as a pattern of sound and a cloud of connotations and colorations picked up through the subject's life experience and the element's own history of use" (Leavitt (red.) 1997:3).

In *Reliëfkaart* verwys die geïmpliseerde hoog- en laagliggende faktore onderskeidelik na die verhewe numineuse ervaring en die aardse, konkrete skryf van die gedig.

3.2) Gedigbespreking: “Malelane” (bl. 8)

Die eerste drie gedigte in die afdeling werk met beelde (soos die “Mappaemundi”) om ’n religieuse gebeurtenis te illustreer, hetsy dit ’n sonsondergang (“Malelane”) of die visbeeld by die kruisiging van God is. Die gedig as beeldkaart of visuele kartering van ’n ervaring binne ’n paradoksale tyd en ruimte word hoofsaaklik beskou. Dit laat die leser toe om, wanneer die gedig gelees word, ’n gedagtekaart op te trek of ’n persoonlike beeld te visualiseer. Realisties sou ’n kartograaf op ’n topografiese kaart van die Malelane-distrik tog die volgende kon aandui: rotse op ’n heuwel, suikerrietplantasies en die weste (waar die son ondergaan). Dit beteken egter nie dat die topografiese kaart religieus van aard nie, maar dat die digter se kartering daarvan in die gedig wel kan wees.

Verstegnies bestaan die gedig uit nege versreëls waarvan die eerste vyf die omgewing beskryf ter voorbereiding op die slot. Die gedig steun veral op die klankrykheid van die k- en s-klank, en die half- en binneryme (“klippe” en “pitte”; “optrek”, “opsteek” en “oobreek”; “wieg” en vlieg”). Dit is ’n omskrywing van ’n natuurtoneel, maar ook ’n Goddelike ervaring. Die beeld wat die digter vir die sonsondergang gebruik, is dié van ’n papaja (’n vrug wat in dié omgewing voorkom), waarvan die swart pitte voëls word.

In Ina Gräbe se *Aspekte van Poëtiese Taalgebruik* verduidelik sy die metafoor deur te verwys na die terme *tenor* en *vehicle*, soos dit deur I.A. Richards in *The philosophy of Retic* (1936) gebruik is. *Raamwerk* en *fokus* is ook gebruiklike terme vir dieselfde idee (na Max Black [1962-]). Die *tenor* is die oorspronklike idee, dit wat regtig gesê word, die betekenis en hoofonderwerp. Die *vehicle* is egter die geleende idee, dit waarmee die *tenor* vergelyk word, die metafoor en die verbeelde idee (Gräbe 1984:13). Die *raamwerk* is dus die *tenor* en die *fokus* is die *vehicle* waarna Richards verwys.

In “Malelane” word bogenoemde as volg geïllustreer:

“Waar **klippe** soos **konings** / teen die heuwel optrek”
tenor *vehicle*

of

“Waar klippe soos konings / teen die heuwel optrek”
raamwerk *fokus* *raamwerk*

Die beelde werk dus afsonderlik en dit het tot gevolg dat die gedig in die geheel werk.

3.3) Gedigbespreking: “St. Stephansplatz”

In “St. Stephansplatz” word twee vroue teen die agtergrond van ’n voorstelling van die piëta beskou: die Moeder Maria in die uitbeelding van die piëta en die vrou wat ’n kers vir haar ontslape seun in die St. Stephansplatz-katedraal in Wene brand. Die verwysing na die bekende J.S. Bach (1685-1759) kantate *Komm, süsster Tod* en ’n spel met geel en wit kleure dra by tot die religieuse stemming in die gedig.

Kleurgebruik is veral te bespeur in die digkuns van Sheila Cussons waar die gebruik daarvan ’n eg-sintuiglike element het. Kleure kry verskillende betekenisassosiasies. Die visuele koppel met sowel die betekenis as emosie. Sekere kleure word in verskillende bundels sinoniem met bepaalde ervarings, byvoorbeeld die mistieke belewenis wat in kleur uitgebeeld word: “en als is wit soos melk en bruin en heuningkleur / en stormagtig pienk en alles straal” uit “Laatmiddagson oor siënna-bruin vloer” (*Verf en vlam*, 12) (Van Coller (red.) 1998:363). In *Die Swart Kombuis* (1971) dig sy in “Palet”: “Stildink is saggeel, / skerp dink is ’n snel gee, vlam, byna wit ...” (Cussons 2006:110).

En in “Wit-spel”: “hoe skoon is wit, wat nog is wit: ... / klavierklawers en verbande ... / eierdop en marmarsteen” (Cussons 2006:111). Wit het ’n bepaalde religieuse betekenis in haar oeuvre, maar dit simboliseer ook die transformasieproses by Cussons. Die uitbeelding van helderheid is ook opvallend: woorde soos “blink”, “glinsterend”, “straal”, “skitterend”, “glans” en “skitterskuim” word deurgaans gebruik.

Cussons se gebruik van kleur is waardevol, en die digter van *Reliëfkaart* gebruik dit juis só, maar of die gedig ’n gesprek met Cussons by die leser ontlok, sal deur die leser bepaal word.

3.4) Gedigbespreking: “Gevlek” (bl. 10)

Die topografiese ruimte van hierdie gedig is relevant tot die bundeltitel, maar ook die religieuse subteks – die kruisiging van Jesus Christus. Kalkbaai word ’n hedendaagse Golgota en die prominente gebruik van die vis-metafoor stel die lydende Christus voor. Soos reeds bespreek is die gedigte in “Mappaemundi” ’n kartering van die digter se Goddelike ervarings binne ’n bepaalde tyd en ruimte – ’n paradoksale ruimte. Die presiese ligging (mikro-ruimte), in hierdie geval Kalkbaai, kan bepaal word maar nie die numineuse ervaring van tyd (makro-ruimte) nie.

Die simboliese gebruik van see-beelde en die toepassing daarvan op Christus se liggaam word byeengebring in die titel van die gedig. En die Bybelse gegewe van die vroue wat vis vlek herinner aan Maria en Maria Magdalena wat by Jesus ten tyde sy dood gewaak

het. Ten laaste word die kinders bygebring om die eintlike boodskap van die kruisiging te deel.

3.5) Gedigbespreking: “Anachoreet I, II & III”

Die anachoreetgedigte is ’n reeks wat sowel die ars poëtiese as die religieuse aspekte van poësie in *Reliëfkaart* betrek. Verstegnies gesproke is die eerste gedig ’n vrye vers, die tweede ’n kwatryn en die derde ’n tanka, wat die terrein van die anachoreet voorstel. Die digter illustreer hiermee ’n spel met digvorme wat impliseer dat die digter die rol van ’n anachoreet aanneem: iemand wat vir religieuse redes in afsondering leef, onaangeraak deur die samelewing.

“In Christian terminology, men who have sought to triumph over the two unavoidable enemies of human salvation, the flesh and the devil, by depriving them of the assistance of their ally, the world. The natural impulse of all earnest souls to withdraw temporarily or forever from the tumult of social life was sanctioned by the examples and teachings of Scripture. St. John Baptist in the desert and Our Lord, withdrawing ever and anon into solitude, were examples which incited a host of holy men to imitate them.”*

Anachorete is religieuse kluisenaars wat uit die samelewing onttrek en hulself vir God afgesonder, hetsy in die natuur (woestyn of berge) of in ’n sel waarin hulle dan toegemessel word (’n Middeleeuse gebruik). Hierdie sel word deur die kwatryn voorgestel: vier mure, vier versreëls en die spel met rym wat soos “Lig en klank” deur die openinge vloei. Die vormvastheid van “Anachoreet II; III” vang iets rondom die vryheid binne die “vormvastheid” van die kluisenaar se unieke situasie vas. Waar “Anachoreet I” merendeels die “vryer” woestyn-anachoreet beskryf – daarom die vrye vers. Die ironie van hierdie “vryheid” is dat die anachoreet steeds deur sy ruimte beperk word omdat hy in isolasie leef. Die gedigte verwys na kartering of poësie as ’n lokalisering en inperking binne ’n bepaalde ruimte. Die religieuse “Mappaemundi” en die leefwêreld van die anachoreet karteer die Middeleeuse leefwêreld, asook die numineuse.

* www.newadvent.org/cathen/01462b.htm

4) Bespreking van Afdeling III: “Kartografie”

4.1) Inleiding tot Afdeling III

Die kartograaf en die digter werk albei met die konsep van kartering (verwys ook na afdeling 1.3.1). Hoewel die kartograaf ’n meer akkurate weergawe van die werklikheid weergee, bestaan daar ’n ook mate van die vryheid waaroor die digter beskik:

“The cartographer pays heed to conventions, such as those involving nautical charts and the maps of his or her time, with their collections of motifs and colours. But he or she is also blessed with considerable freedom in presenting the whole of the drawing, in the choice of motifs, and, finally, in the very execution of a graphic gesture ...” (Jacob 2006:185).

In *Cognitive Mapping* word die verskil tussen die kaart van ’n geograaf en dié van ’n sielkundige geïllustreer (Kitchin & Friendschuh 2000:126). Sien fig. 4.1a hieronder. Die kaart aan die linkerkant is ’n verbeeldingskets van ’n geografiese gebied met die nodige brûe, paaie, riviere en treinspore daarop aangedui. Daar word selfs reliëf uitgebeeld. Die regterkantse skets is die verhouding tussen vier punte, dus ontbreek nodige detail soos dit in die linkerkantse skets teenwoordig is. Die vier punte sou stede kon voorstel en die reguit lyne dus die paaie. Die afleiding wat ons hier maak, is dat die twee kaarte verskil omdat die kognitiewe breine wat hulle geteken het se behoeftes verskil (Kitchin & Friendschuh 2000:126).

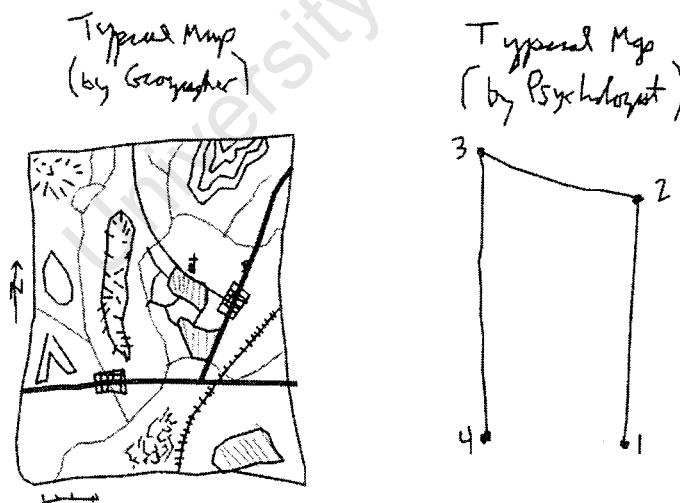


Fig 4.1a ’n Tipiese kaart soos geteken deur ’n geograaf (links) en ’n sielkundige (regs)

Die digter skets óók ’n tipe kaart deur van die geskrewe woord gebruik te maak. Hierdie “poëtiese kaart” lyk anders as die voorbeelde hierbo omdat daar by gedigte nie gebruik gemaak van lynsketse en simbole gebruik gemaak word nie. ’n Gedig soos “Kartograaf, Transkei” kan soveel visuele voorstellings hê as die hoeveelheid lesers wat dit bestudeer.

4.2) Gedigbespreking: “Kartograaf, Transkei” (bl. 13)

“Kartograaf, Transkei” neem die topografiese en kartografiese aspekte van kaarte en verweef dit binne die versreëls van ’n gedig wat juis oor hierdie vakmanskap handel. Herkenbare landelike bakens uit hierdie gebied word geïdentifiseer: berge, kraal, graf of muur, veldwagters, ’n kudde beeste en ’n rivier. Die broodkrummels is die rotse wat oor hierdie landskap gestrooi lê. Die leser ervaar hoe die kartograaf die gebied opmeet met sy hand wat daaroor gly en ink wat ’n rivier word. En só noodsaaklik soos brood en water, net so noodsaaklik is dit vir die digter en kartograaf om onderskeidelik te skryf en te karteer. Hulle bly immers diegene wat “by gedagte / aan skoon papier, / bly kyk, bly kyk, bly kyk”.

4.3) Gedigbespreking: “Die Kuiper” (bl. 14)

In *Topographies*, J. Hillis Miller se studie oor die rol van topografiese verwysings in prosa en poësie, vat hy die verhouding tussen die poëtiese en kartografiese kreatiewe proses soos volg saam: “Human acts of building and making, such as the making of the fishing boats, are a species of poetry. Or, it might be better to say, poetry is only one example of the human power to construct something, whether out of words or out of wood, metal, or stone. This construction magically gathers space around it, by a kind of performative enchantment; in one case by words, in other cases by the building of a boat, a house, or a bridge. The means of a performative act may be wood, metal, nails, and paint, as well as the normal instrument of performative action, words” (Miller 1995:278).

In bogenoemde aanhaling skep Miller ruimte vir algemene vakmanskap, nie bloot kartografie of die digkuns nie. Daarom kan “Die Kuiper” binne konteks van die bundel hierby aansluit. ’n Kuiper is iemand wat wynvate met die hand maak. Wat dit egter interessant maak, is dat elke kuiper tydens die afrondingsproses sy eie “lied” met hamers op die vat slaan. Of in die geval van die gedig “die kuiper se ysterlied”. Dit herinner die digter aan die unieke stem van ’n digter. Die skaaf wat “sekuur oor die rondinge” glip is ’n aanduiding van die gedetailleerde werk van digters, hulle selektiewe woordkeuses en aandag aan innerlike vorm. Maar ook die gevaar wat skryf dikwels inhou – daarom die “dans voor ’n oop vuur”. Die vakmanskap van die kuiper is ’n lewenswyse, ’n jare lange leerproses.

5) Bespreking van Afdeling IV: “Vlakte”

5.1) Inleiding tot Afdeling IV

Die Kaapse Vlakte is ’n unieke terrein binne die Suid-Afrikaanse samelewing – een van onversoenbares waar soveel teenstellings en kontrasterende faktore in een geografiese gebied saamleef. Nie net is verskeie rassegroepe se grensgebiede duidelik afgesper nie, maar gelees teen die agtergrond van die Suid-Afrikaanse geskiedenis, is die sones waarin mense ingedeel en gestereotipeer word, steeds ’n realiteit.

“The map reflects the collective memory of a society, including its organization, and sometimes its racial prejudice and colonial history. It is an instrument of political, cultural, and economic power that legitimizes a certain violence in the cloak of natural order of things” (Jacob 2002:370).

Die gedigte in *Vlakte* karteer die gemeenskap op die Kaapse Vlakte en deur dit te doen, word daar indirek subjektiewe kommentaar gelewer op die sosiale, politieke en kulturele omstandighede. Die subjektiewe benadering is die blik van ’n buitestander: naamlik die sogenaamde “wit” waarnemings van die digter op hierdie “kleurgebied”.

“Like poetry and art, maps fix and define particular interpretations and understandings of what such-and-such a place is, how it is distinct, and what it should mean” (Akerman & Karrow (red.) 2007:121).

’n Vlakte as ’n geografiese beskrywing van ’n terrein is een funksie van die afdelingstitel. Die groepering van die gedigte binne die afdeling vorm ’n gebiedskaart van die terrein, en elke gedig word ’n area-spesifieke kartering van die betrokke woonbuurt waaroor daar geskryf word: Khayelitsha, Manenberg, Langa, Mitchells Plain, Hanover Park en Gugulethu. Die leser volg dus ’n roete oor die Kaapse Vlakte en dit eindig in die afdeling waar “wasgoed styfgespan in die wind / gebedsvlae string van paal tot sink” (uit “NY82”). Die gewelddadige aard van die alledaagse gebeure op hierdie Kaapse terrein word uiteindelik weerspreek waar die digter op ’n ironies-godsdiensstige wyse na wasgoedlyne en kragpale verwys.

“The Cape Flats was born with the passing of South Africa's Group Areas Act of 1950 that saw thousands of black and coloured people forced from Cape Town's comfortable suburbs, to this area which is now home to most of the City's poorest communities. With the implementation of this horrendous legislation, families found themselves being uprooted, moved from family

homes in areas like Claremont, Protea Village, District Six and Observatory to cramped council houses, and flats in what became Hanover Park, Kewtown, Grassy Park, Mitchells Plain (the biggest township on the Cape Flats, and home to more than 1 000 000 of the City's residents), Gugulethu, Nyanga, Langa, Khayelitsha and Manenberg, among others. Still today some people believe that the term Cape Flats refers to the rows and rows of council-owned flats that uprooted people were moved into" (Bron: www.dalafat.com/cape_flats.html).

Hierdie gebiede is die terrein waarop gedigte uit *Vlakte* afspeel: 'n Reliëfkaart inderdaad, weens die sosio-ekonomiese verskille en geweldige diversiteit van die meer-voudige rassegroepe wat hier gevestig is. Die digter sluit 'n kaart by hierdie bespreking in (sien Addendum A) waarvan die kartografiese uitbeelding duidelik die grense van gebiede aandui en dit 'n handleiding vir die leser word.

"A fundamental aspect of human existence is the discrimination of places. In this general sense, a place is a specific site that humans invest with certain meanings through their actions, thoughts, and writings. Conceptions of place encompass spatial extent and cultural significance, environmental and economic characteristics, and individual as well as communal experiences" (Cresswell in Akerman & Karrow 2007:121).

Die universele "conceptions of place" waarvan Cresswell praat, is in die geval van hierdie bundel die digter se persepsie van 'n terrein wat nie deel vorm van haar eie kultuur nie. Deur die Kaapse Vlakte binne gedigte te karteer, beperk die digter die teks se geografiese ruimte tot 'n spesifieke gemeenskap en al die kodes wat daarmee saamgaan – die ruimte, die kultuur, die sosio-ekonomiese aspekte en die rassegroepe wat daar gehuisves word. Die leser wat bekend is met die terrein waaroor geskryf word, lees dit weer teen die agtergrond van sy of haar eie persepsie daarvan.

5.1.1) Kartografiese fiksie

Die afdeling bestaan uit sewe gedigte waarvan drie (“Vir Simphiwe van Khayelitsha”, “Selmoord, Langa-polisiestasië” en “Manenberg- ballade”) gedeeltelik op ware gebeure gebaseer is. Hierdie tipe “kartering” in gedigte sluit aan by die kaartterm, *kartografiese fiksie*, waar die kartograaf se verbeelding toegelaat word om sekere funksies by te voeg of weg te laat: Dit behels die skep van ’n parallelle wêreld op kaart óf die inbraak wat ’n kartograaf op ’n kaart maak deur aan die materiaal of inligting te verander. Die uitbeelding van ’n verbeeldingswêreld is gegrond op ’n logiese konsep van die kartografiese beginsel – ’n kaart verteenwoordig nie ’n landskap soveel as wat dit daardie landskap skematiseer en visualiseer nie (Jacob 2006:280).

Dieselfde beginsel geld by die digkuns: deur middel van toepaslike beeldgebruik en woordkeuse skematiseer en visualiseer die digter sy “terrein”. Dit bly egter ’n subjektiewe kartering:

“Here we find ourselves in a poetics of the cartographical drawing: the imagination intervenes in the strict discipline of geographical observation. The mapmaker appears and affirms his or her graphical role by recalling that the map is above all a drawing, an outline, a construction from a subjective point of view and not an impersonal mirror or reflection of the world” (Jacob 2006:298).

Die drie gedigte wat gedeeltelik op die waarheid gebaseer is, werk met hierdie subjektiewe beginsel van die fiktiewe kartograaf: waar die verbeelding en die waarheid kruis. Die digter gebruik kerngegewens uit die realistiese gebeure en vleg dit dan by haar verbeeldingsketse van die situasie in.

5.2) Gedigbespreking: “Vir Simphiwe van Khayelitsha” (bl. 16)

Hierdie gedig is gebaseer op ’n werklike insident waar die digter aan ’n jong meisie van Khayelitsha ’n saamrygeleentheid aangebied het. Haar naam was nie Simphiwe nie en hier tree die eerste fiksionele aspek in. Simphiwe is ’n uniseks naam en werk goed in die konteks van die gedig, deels om te voorkom dat dit gender-spesifiek gelees word. Tweedens is die gesprek in Afrikaans vertaal met enkele Engelse woorde om iets omtrent die werklike gesprek ten dele te behou. Die teks is ’n uitgebreide, gefiksionaliseerde weergawe van ’n situasie wat iets omtrent die wedersydse begrip by ’n jonger, post-apartheid generasie wil

illustreer, maar ook die stereotipering en aannames wat dikwels in so situasie teenwoordig is: Vanaf versreël 3 tot 7 weerspreek en beantwoord die digter 'n aantal van die aannames wat Simphiwe waarskynlik kon maak. En in versreël 8 en 9 word die spreker se aannames weer bevestig. In die laaste vier versreëls word Simphiwe se veronderstelling dat die spreker noodwendig gelukkig, bevoorreg of simpatiek is, weerspreek.

In die werklike gesprek was daar 'n vereenselwiging met Simphiwe se situasie – die radio wat Mafikizolo speel en die swart vriendekring. Die opmerking oor die *necklace* waar 'n baie sensitiewe herinnering van 'n wit regering gedekonstrueer word tot 'n mode-bykomstigheid is 'n verdere uitbreiding van die spreker se afbreek van sosiale grense. Die digter is egter bewus daarvan dat daar verskeie ander interpretasies is.

Die “reliëf” van die situasie was uiteraard die prikkel vir die gedig: rasse- en klasseverskil is 'n realiteit in die Suid-Afrikaanse samelewing. Die gedig bestaan ook uit 13 versreëls wat 'n onewe getal is en juis hierdie “ongelykheid” beklemtoon.

5.3) Gedigbespreking: “Mannenbergsballade” (bl. 17)

Die verhaal van die 17-jarige Samuel Benjamin van Manenberg het hoofopskrifte landwyd gehaal toe hy op 22 Januarie 2007 homself in die wieldop van 'n Boeing 747 versteek het. Sy lyk is dae later op die Los Angeles- internasionale lughawe gevind. Dit was 'n British Airways-vlug en daar is steeds verskeie vrae rondom die voorval. Hy het dwelms gebruik en die verhouding met sy pa het daaronder gely (Wesley April, *Cape Times* 22/02/07).

Die digter wou eerstens hierdie voorval in digvorm omskryf en fiksionaliseer en het op die verhalende balladevorm besluit. Die verteller is die seun se ouer broer of suster wat 'n gesprek met hul ma oor die gebeure voer. Dit geskied in 'n tipe praattaal wat eie is aan die Kaapse Vlakte. Tweedens wil sy die paradoksale ruimte van die internasionale lughawe wat (verwys na Addendum A) reg in die middel van die Kaapse Vlakte geleë is, illustreer: Dit is onbegryplik hoe 'n skakel met die buitewêreld vir inwoners van hierdie gebied so naby en tog so ver kan wees.

Slegs die slot en titel is 'n verwysing na die werklike gebeure. Die oorblywende gegewens soos die pa se bote en die aanhalings van die verteller is fiksie.

Hierdie gedig sluit aan by die bundeltitel deurdat die leser eerstens die seun se omswerwing met behulp van spesifieke bakens kan vasstel en 'n tipe kognitiewe roete kaart kan karteer: die aanloopbaan, die *drugyard*, die see, Macassar-strand, die *corner* kafee en Los Angeles. Tweedens is daar 'n tussenspel tussen die hoër (*elevated*) en meer aardse verwysings in die gedig wat bydra tot die reliëf daarvan: “snags as die aanloopbaan ons verbind / aan 'n dwaalkoeël of dalk 'n nagster ...” Die dwaalkoeël is simbolies vir die gevaar

van die seun se aardse bestaan en die nagster simboliseer die onbereikbare vryheid wat hy moontlik wou hê en daarom op die vliegtuig geklim het. Die seun se nagtelike eensaamvlug oor die see is 'n belangrike simboliese sleutel tot sy uiteindelijke dood:

“Night-Sea Crossing ... originates in the ancient notion of the sun, in its nightly course through the lower abyss where it suffers death ... He (Jung) adds that darkness and watery deeps, in addition to being symbolic of the unconscious, also signify death” (Cirlot 2002:228). Dus, 'n gedig oor die dood, maar ook die kartering van 'n jong seun se wens om uit sy onmiddellike ruimte verwyder te word.

5.4) Gedigbespreking: “Selmoord, Langa-polisiestatie” (bl. 18)

In hierdie minimalistiese vers word die reliëf van magspel geïllustreer deur die beweerde moord op 'n karwag deur 'n polisie-offisier in die sel van aanhouding. Die moord word gesuggereer deur die offisier wat sy naels knip in die slotreëls. In forensiese ondersoeke word daar dikwels na die vuiligheid onder die verdagte se naels gekyk om te bepaal of dit die vel van die slagoffer is. In hierdie geval sou die offisier van beter geweet het, daarom knip hy sy naels. Die stereotipering van karwagte in Suid-Afrika as dwelmhandelaars of onwettige immigrante en die ongerymdhede binne die Suid-Afrikaanse Polisie diens is die hoofonderstroming in die gedig.

“... sy geel oorjas / later gevind: / dood in aanhouding” suggereer dat die geel oorjas uiteindelik die enigste getuie was, maar dié voorwerp laat slegs die leser met idees van stereotipering.

5.5) Gedigbespreking: “Sonnet virrie Plain” (bl. 19)

Die Shakespeariaanse sonnetvorm in 'n Kaapse praattaal – 'n perfek gestruktureerde vorm vir inhoud en inligting oor 'n gemeenskap wat allermins gestruktureerd of perfek is. “Sonnet virrie Plain” is in 'n eg-Kaapse dialek geskryf om juis die formaliteit van die sonnetvorm tot 'n mate te dekonstrueer. Dit kan gelees word as 'n liefdesvers of 'n religieuse liefdesvers omdat die “Boeta” wat aangespreek word na God verwys:

“Boeta, die gangs kill en dit reën koeëls hier, / government se fokken ministers staan en kyk.” Die speker vloek in sy gesprek met God, en die digter implimenteer dit juis om getrou aan die praattaal te bly.

Verder verwys die teks na die verganklikheid en vrees vir lewe in gebiede soos Mitchells Plain en Manenberg. Daar word veral kommentaar gelewer op die dood van jong kinders in sinnelose bendegegeweld, gesinsmoorde en die regering se onvermoë om die lewensomstandighede te verbeter.

Die slot verwys na die geloof van hierdie gemeenskap te midde van hul moeilike omstandighede. Maar die ghoema-verwysing verklap ook iets van die feestelikheid en belangrike rol wat musiek op die Kaapse Vlakte speel.

5.6) Gedigbespreking: “Lonedown Road, Hanover Park, 10 vm.” (bl. 20)

Polisielede wat hulle gesinne weens post-traumatiese stres uitwis, is nie ongewoon in ons samelewing nie. Die digter het ’n gevallestudie geneem en dit gefiksionaliseer. Reeds uit die titel tel die leser ’n aantal leidrade op: Die straatnaam lees “lone-down”, die toneel speel af in Hanover Park (’n bruin woongebied) in werksure. Die ironiese straatnaam suggereer dat die sersant, vereensaam en vervreemd van die samelewing, sy lewe sal neem. Tog nie – hy bring sy kinders ook om die lewe.

Verstegnies bestaan die gedig uit twee kwatryne (rymskema aabb, ccdd). Die idioom “moenie slapende honde wakker maak nie” dui daarop dat dinge wat moeilikheid kan maak, liefs verswyg moet word.

Die progressie in die gedig word deur die uitbreiding van die idioom gemobiliseer. Eers word die honde wakker (“hul koppe laat lig”), dan blaf hulle en gaan lê weer. Dus word die honde simbolies vir die skuld of moeilikheid wat sersant Adonis in die gesig staar. Eers nadat hy homself skiet, gaan die honde weer lê en dit impliseer dat Adonis homself uiteindelik vir goed uit die las van aanklagte bevry.

5.7) Gedigbespreking: “NY82” (bl. 21)

Wanneer daar na die kaart verwys word, is dit duidelik dat enige adres in Gugulethu slegs as NY en ’n nommer aangedui word. Die anonimiteit daarvan sê iets rondom die massaverplasing van ’n gemeenskap en die gesigloosheid van ’n gebied.

Die digter gebruik feestelike en religieuse metafore om die harde aangesig van die informele nedersetting uit te beeld. Die markiestent sonder ’n seil, wat indirek kommentaar lewer oor die uitgelewerde en onbeskutte situasie van hierdie gemeenskap, dui ook op die verwagtinge van so ’n gemeenskap en die talle leë beloftes wat aan hulle gemaak is. Die gebedsvlae wat “string van paal tot sink” dui op die gemeenskap se eenvoudige bestaan, maar lewer ook kommentaar op die hoop dat toestande sal beter word. Maar in realiteit bly hierdie gebedsvlae tog wasgoed.

6) Bespreking van Afdeling V: “Landmeter”

6.1) Inleiding tot Afdeling V

Die drie gedigte in hierdie afdeling handel oor die vaderfiguur as landmeter. Die digter gaan te werk met die dubbelsinnige woordspeling van die term “oppervlak,” asook die metaforiese voorstelling van die pa as ’n landmeter van die digter se omgewing – waar hy “altyd na die oppervlak terugkeer” (uit “Mos”).

Die oppervlak is die area wat digter en vader in hierdie opsig gemeen het, en daar blyk niks dieper te wees nie. Die verhouding is dus “oppervlakkig”. Die vader as landmeter, as ondersoeker of “meester” van die oppervlak en die kartering daarvan, is die een wat telkemale die spreker se spesifieke oppervlak karteer. Oppervlakkigheid is ’n tweede idee wat hieruit spruit.

Uit al drie gedigte blyk dit duidelik dat die vader slegs op die oppervlak sigbaar is, en dit is veral opvallend in “Mos”. In “Klipgooi” is daar ’n soeke na diepte (“hop, hop en wegsink”), maar die klippe kry weer “lêplek op die wit sand”. In “Verjaardagkaartjie” verwys die digter na die oppervlak van papier, weereens die gedeelde ruimte van vader (die landmeter) en digter.

6.2) Gedigbespreking: “Mos”

Die gedig werk met die metafoer van mos, “ ’n benaming vir verskillende klein, groen, geel of bruin plantjies wat in digte massas op die grond, op rotse en klippe in koel, natterige plekke groei” (Odendal 1994:174). Die digter het juis hierdie botaniese verwysing vir verskeie ooreenstemmende faktore met dié van die vaderfiguur gekies: Mosplante het nie werklik wortels nie, maar hulle sade word deur die wind versprei. En daar waar dit val, sal dit groei mits die omstandighede gunstig is. Hierdie kenmerke word metafories aan die vader oorgedra, daarom die ontworteling, die terugkeer na die oppervlak, die “sade spriet en verweer”. Die inkanterende spel met woordherhaling en “ee”- en “a”-klanke beklemtoon die herhalende aard van die proses van ontworteling en groei.

Die gedig is ’n rondeel, ’n digvorm wat sy ontstaan het in die Franse Middeleeuse poësie en waarskynlik ontwikkel het uit die *reilied*, ’n sangvers by die rondedans. Die rondeel het ’n *keerreël* wat drie keer in die vers voorkom as beginreël wat herhaal word in die middel en aan die slot. Daar is slegs twee rymklanke (*Digters en Digsoorte*, 1973:1). Dus lyk die vorm só (die R verteenwoordig die refrein): aabba aabR aabbaR*

* Bron: <http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/5789>

6.3) Gedigbespreking: “Klipgooi”

In hierdie gedig is daar nie meer ’n dialoog tussen digter en vader nie, en die verwysing na “ons” impliseer die teenwoordigheid van nog ander. Dit is ’n vertelling van die digter, ’n “description without place” soos daar in Afdeling 1.4.1 daarna verwys word. Die gedig dui topografiese eienskappe soos see en land aan.

’n Leser sou waarskynlik ook die klippe as verteenwoordigend van familiekwessies of verhoudingsprobleme kon lees. Die pa wys vir sy kinders hoe om daarvan ontslae te raak, maar uiteindelik keer dit terug “wanneer die see terugtrek”. Weer is daar die bemoeienis met die oppervlak en die onvermoë van die pa om daarvan weg te kom.

6.4) Gedigbespreking: “Verjaardagkaartjie”

Die laaste gedig in hierdie afdeling het te doen met nog ’n tipe oppervlak (of kaart) in die wyer implikasie van die woord: ’n verjaardagkaartjie, soos die titel reeds aandui.

In elf versreëls is die spreker aan die woord oor die voorkoms en aard van die verjaardagkaartjie wat die pa aan haar gee (soos aangedui deur “*Daddy’s Girl*”). Die leser neem waar dat dit ’n wit koevert met geld in is, en dat daar geen geskrewe kaartjie by is nie – in kontras met die “*glitter*-kaartjie” van die vorige jaar (wat dui op die oordadige, koesterende belangstelling). Daar word dus geïmpliseer dat die pa (hier in die rol as landmeter) geen meer “opmeting” of belangstelling in die spreker se leefwêreld toon nie, want selfs die verjaardagkaart is wit en leeg. Geld word die plaasvervanger vir die “kruisie by die kenmerklike Pops”.

Die wending in die gedig vind egter plaas wanneer die spreker egter die afwesige pa se onsigbare “aanwesigheid” aan die “spoeg op toevou van ’n koevert” herken.

7) Bespreking van Afdeling VI: “Grensgebied”

7.1) Inleiding tot Afdeling VI

“The existence of ours is as transient as autumn clouds
To watch the birth and death of beings is like looking at the movements of a dance.
A lifetime is like a flash of lightning in the sky,
Rushing by, like a torrent down a steep mountain” (Rinpoche 2002:25).

Die digter noem hierdie afdeling “Grensgebied” omdat die gedigte merendeels handel oor die dood, oftewel die grensgebied tussen lewe en dood; water en land; somer en herfs of ander teenstaande elemente, en ook omdat dit by die kartografiese bundeltitel aansluit. Die grens-metafoor impliseer “ ’n lyn wat ’n sy of die omtrek van ’n gebied bepaal of een gebied van ’n ander daarnaas geleë, skei” (Odendal 1994:319). Dus word die dood ’n tussengebied van twee aangrensende landskappe.

Daar is 16 gedigte in hierdie afdeling waarvan die laaste vier egter eers in Deel II van die verhandeling bespreek word. Die digter bespreek die oorblywende 12 gedigte na aanleiding van *The Tibetan Book of Living and Dying* (deur Sogyal Rinpoche), ’n spirituele, Boeddhistiese beskouing van dood as ’n tussenfase van lewe en die hergeboorte.

Waarom dan skryf oor die dood? Rinpoche meen dat die Westerse vrees vir die dood ’n verontagsaming van verganklikheid is: “What is our life but this dance of transient forms? Isn’t everything always changing: the leaves on the trees in the park, the light in your room as you read this, the seasons, the weather, the time of day? ... The whole universe, scientists now tell us, is nothing but change, activity and process” (Rinpoche 2002:26-27).

In “Grensgebied” word veral op die verganklike en veranderlike gefokus. In die eerste gedig, “Ranteveld” (bl. 27), breek ’n nuwe dag, loop riviere droog en word iemand begrawe. In “Wene” (bl. 28) vertrek ’n trein uit die stasie en in “Seidissel” (bl. 36) word die sikliese gang van die natuur deur die saad van ’n seidissel waargeneem. Die digter het ’n instelling jeens verganklikheid, en dit is waarskynlik waarom sy soveel gedigte oor die dood skryf.

In die Boeddhistiese siening word lewe en dood as ’n geheel beskou, en die dood as vertrekpunt van ’n nuwe lewensfase. Die dood is uiteindelik ’n spieël waarin die betekenis van lewe in sy geheel reflekteer. Dus word die dood en lewe teenoor mekaar gestel om sodanig hierdie grensgebied binne die teks te bewerkstellig. In Tibettaanse terme word gepraat van ’n “Bardo”: Die tussenfase van dood en herlewing, maar ook ’n oomblik van verligting. Rinpoche se beskrywing van hierdie fase herinner aan die skryfproses, die tussenfase van onvoltooidheid tot wanneer die gedig uiteindelik “uit” is.

“Bardo is a Tibetan word that simply means ‘transition’ or a gap between the completion of one situation and the onset of another. *Bar* means “in between”, and *do* means “suspended” or “thrown” (Rinpoche 2002:106). Dié woord word in die algemeen met die

dood vereenselwig, maar dit het betekenis wat selfs verder strek. Rinpoche meen dat afgesien van die verganklikheid wat die dood direk impliseer, daar 'n onderliggende mede-afhanklikheid tussen verganklike elemente bestaan.

Kyk na 'n brander as verganklike element: Dit het 'n begin en 'n einde en is eintlik bloot die geaardheid van die see. Maar 'n brander as produk van veranderlikes, wind en water, maak daarvan 'n mede-afhanklike (Rinpoche 2002:37). Dieselfde gebeur in “Kinders, moenie in die water mors nie” (bl. 29): 'n Skoolkind verdrink in 'n stormagtige see. Die wind en see het bedaar, maar sy “lyk word steeds vermis”. Sy verganklikheid was 'n produk van verandering.

Water is 'n prominente simbool in hierdie afdeling en is veral belangrik in die eerste ses gedigte. Water in sy vloeibare vorm grens altyd aan iets solied om dit daarvan te kan onderskei (dink aan 'n damwal of rivieroewer). “Immersion in water signifies a return to the pre-formal state, with a sense of death and annihilation on the one hand, but of rebirth and regeneration on the other, since immersion intensifies the life-force” (Cirlot 2002:265).

Uit bogenoemde kan ons aflei dat 'n algehele indompeling in water ook 'n tussenfase of 'n grensgebied tussen lewe en dood is. Hier wil die digter veral “Kinders, moenie in die water mors nie” (bl. 29) en “'n Kind verdrink” (bl. 31) uitlig, hoewel die eerste ses gedigte in die afdeling die simboliek van water in sy vloeibare en vaste vorm dra.

“Water is, of all the elements, the most clearly transitional, between fire and air (the ethereal elements) and earth (the solid element).” Die digter werk met die fases van water as element – in “Wene” (bl. 28) as sneeu, en in “Fossiel” (bl. 30) as 'n gletser. Water is die bemiddelaar tussen lewe en dood, waar daar 'n tweerigtingstroom van positiewe skepping en negatiewe aftakeling vloei (Cirlot 2002:365). Dus word water as 'n kragtige simbool ingespan om die idee van 'n grensgebied tussen lewe en dood te beklemtoon.

Die idee van teenpole of teenoorgesteldes soos hierbo aangedui, sluit in die geheel weer by die bundeltitel aan: Die reliëfagtige aard van 'n konkrete lewe versus die verligte dood.

7.1) Gedigbesprekings

Die Ranteveld is 'n eiesoortige stuk grond in die Klein-Karoo. Reeds met dié titelkeuse berei die digter 'n geografiese landskap vir die leser voor, en gee as't ware 'n sleutel tot die res van die gedig. Die spel tussen lewe en dood begin by die personifikasie van die weer en seisoene as die gestorwe liggaam:

“... wanneer die dag soos 'n skedel / oopbreek, riviere droogloop: murg uit die bene van 'n té lang somer ...” Dit eindig waar die persoon ter sprake weer deel word van die grond. Uit die beskrywing van die graf kan die leser aflei dat dit dié van 'n plaaswerker of

iemand uit 'n “laerklas-beskouing” in die gebied is. Daar is geen grafsteen, slegs “Consolbottels, klippe en ’n doodgebloeiende poublom” wat ook daarop dui dat die graf moontlik deur niemand meer besoek word nie. Die dood, oftewel verganklikheid, word hier dus metafories voorgestel deur drie herkenbare voorwerpe wat die barheid van die landskap beklemtoon.

In “Wene” (bl. 28), die tweede gedig van die afdeling, word dood vergestalt in die stillewes van kuns, standbeelde en ’n brilraam. Die digter se besoek aan Wene was die ontstaanswerklikheid, maar uiteindelik gaan die gedig verby die geografiese ligging en lewer kommentaar op die “ewigheidswaarde” van skeppende kuns, en hoe dit altyd sal voortleef as konkrete vergestaltings van tyd – soos die brilraam en die standbeelde. Hierdie objekte word ook die grensgebied wat aansluit by die afdeling. Ook bevestig die gedig hoe die digter nooit werklik van hierdie ruimte kan wegkom of ontsnap nie: “Die trein verlaat die *Westbahnhof*, / ek nie”. Die trein opsigself is ’n tussengebied, uiteindelik ’n reis tussen twee bestemmings: verganklikheid en ewigheid.

In “Kinders, moenie in die water mors nie” (bl. 29) en “ ’n Kind verdrink” (bl. 31) werk die digter spesifiek met die herhalende versvorm van die pantoem (by eersgenoemde gedig) en die inkanterende gebruik van dubbele herhaling in elk van die strofes by die laasgenoemde gedig. (Let ook op na “Aardskerwe” (bl. 34), ’n villanelle wat met dieselfde herhalende patrone ’n effek verkry). Die anonieme aard van albei gedigte gee daaraan ’n geheimsinnige eienskap en soos reeds genoem word die kernsimbool, water, met ’n tussengebied van lewe en dood verbind.

’n Pantoem as gedigvorm bewerkstellig ’n spel met versreëls wat aan die gedig ’n inkanterende eienskap gee. Dié versvorm is ’n opstapeling van vierreëlstrofes waar die tweede en vierde versreëls van die voorafgaande strofe die eerste en derde versreël word van die strofe wat daarop volg. “An incantation is created by a pantoum’s interlocking pattern of rhyme and repetition; as lines reverberate between stanzas, they fill the poem with echoes. This intense repetition also slows the poem down, halting its advancement. As Mark Strand and Eavan Boland explained in *The Making of a Poem*, the reader takes four steps forward, then two back, making the pantoum a perfect form for the evocation of a past time.”* Die versvorm skakel dus goed met die afdelingstitel as ’n kartering van ’n bepaalde ruimte, naamlik dié van verbygaande tyd.

Dit is egter interessant dat albei gedigte oor die dood van kinders handel. In die sielkunde vorm die kind deel van die siel (of die *coniunctio*) – dit tussen die bewuste en die onbewuste (Cirlot 2002:45). Anders gestel, tussen daar waar die impuls vir die gedig en die skryf daarvan lê.

* Bron: <http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/5786>

'n Ander gedig in die afdeling wat ook met hierdie spesifieke tematiese idee werk, is “By die dood van ’n jong man” (bl. 33). Die reliëf van die situasie, waar die seun in die hemel is en die pa in die tuinbeddings werk en duiwe voer, sluit by die bundeltitel aan. Die graf van die seun word die pa se tuin waar die digter sinspeel op die woord “saad”. Die dubbele ruimte waarin die gedig afspeel is ook ’n tussengebied of grensgebied tussen lewe en dood, hemel en aarde.

In “Fossiel” (bl. 30) ervaar die leser ook ’n tussenruimte, naamlik dié van ’n fossiel in ’n rots. Fossiele is immers spore van die dood en historiese getuienis van die vroegste tye. Die digter illustreer hierdeur dat niemand die dood kan ontwyk nie. In “Wildernis” (bl. 32) tel die leser juis hierdie wegstroom of noodwendige ontwyking op waar die spreker die dood in die roep van ’n bosloerie hoor, en dan eerder verder soek “na die lig”. Die gedig se topografiese eienskappe (plekbenaming soos Wildernis en Kaaimansrivier) is genoegsaam vir die leser om ’n tipe kognitiewe kaart by die lees daarvan te konstrueer. Weereens bevind die sprekers hulle op ’n rivier, ’n grensgebied (in hierdie geval wéér tussen lewe en dood).

Sogyal Rinpoche skryf in *The Tibetan Book of Living and Dying*: “Life is a continuing dance of birth and death, a dance of change. Every time I hear the rush of a mountain stream, or the waves crashing on the shore, or my own heartbeat, I hear the sound of impermanence. These changes, these small deaths, are our living links with death. They are death’s pulse, death’s heartbeat, prompting us to let go of all the things we cling to” (Rinpoche 2002:33).

“Seidissel” (bl. 36) is ’n minimalistiese vers oor die sikliese bestaan van die seidissel, en dit illustreer juis hierdie verganklikheid waarvan Rinpoche praat. Die eenvoud van natuurlike verandering, die siklus van lewe en die verandering van weersomstandighede soos wind of oggendmis word saamgevat in hierdie gedig.

Die villanelle “Aardskerwe” (bl. 34) gebruik dié spesifieke versvorm om dieselfde tematiese idee weer te gee. Die herhalende aard beklemtoon die refrein: “daar is geen niks meer, die aarde sal terugkeer” – dus dat die aardse lewe soos wat ons dit ken, eindig tot ’n einde sal kom. Hierdie gedig van 19 versreëls bestaan uit twee herhalende rympatrone en twee refreine. Die eerste en derde versreël van die eerste strofe word in wisselvorm die slotreëls vir die opeenvolgende strofes. In die laaste strofe word die refrein die gedig se twee slotreëls*:

A1 b A2 / a b A1 / a b A2 / a b A1 / a b A2 / a b A1 A2.

* Bron: <http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/5796>

In die laaste twee gedigte (voor “Vier drome”, bl. 39) skryf die digter oor die mens se hantering van dood, oftewel die dikwels angstige of getraumatiseerde Westerse beskouing daarvan. In “Outopsie” word die ironie van lewe aangespreek waar ’n digter ’n outopsie wil waarneem en die spreker haar daaraan herinner dat iemand nog moet sterf voordat die ervaring beleef kan word. Dan volg die wrede ontnugtering: “O, God! Nee!”

In “Die joernalis” word die dieselfde ironiese situasie bespreek waar ’n bekende akteur, Tobie Cronjé, deur ’n joernalis uitgevra word oor sy snaaksste oomblik op die verhoog kort ná die dood van komediant Bill Flynn. Die verganklikheid van ons aardse lewens en die tussengebied van hierdie verganklike ruimte is uiteraard waaroor daar in “Grensgebied” geskryf word.

University of Cape Town

8) Bespreking van Afdeling VII: “Rysland”

8.1) Inleiding tot Afdeling VII

Hierdie hoofstuk bespreek die Japannese gedigte in *Reliëfkaart*. Die haikai, voorloper van die haikoe, het sy oorsprong te danke aan die 17de-eeuse kultuurontmoeting tussen die gewone man op straat en die meer ernstige klassieke kultuur. Haikai en ander populêre genres het dikwels hierdie klassieke kultuurverse geparodieer, getransformeer en in ’n meer toeganklike en destydse taal vertaal (Shirane 1998:2).

“For haikai poets, as for their classical predecessors, these literary and cultural associations were largely embodied in nature, in historical objects, and in geographic place, in landscape broadly defined ... which preserved the cultural memory and became the source of authority and legitimacy as well as the contested ground for haikai re-visioning and re-mapping” (Shirane 1998:2). Dit is belangrik om te observeer hoe die Japannese digkuns met die landskap omgaan. En dit impliseer nie net die natuurbeelde nie, maar dit word ook die bewussyn van ’n land se kulturele geskiedenis. Die aardsheid en bemoeienis met die landskap in Japannese poësie vorm ’n skakel met die bundelitel.

Daar is 14 haikoes in *Reliëfkaart* waarvan slegs vyf daarvan met natuurbeelde omgaan. Die ander hanteer menslike emosie (“ ’n Ander liefde”, bl. 43 en “hande”, bl. 42) of dit handel oor die stad (“Kaapstad”, bl. 43; “Stad in die nag”, bl. 43).

Die Japannese versvorme soos die haikoe het ’n stylkarakter wat ewe veel plek laat vir die konkrete as die emosionele. In die 18de eeu het ’n groep studente en digters hulleself tot die *kokugaku*, oftewel Japannese studies, verbind. Hulle het die *Man’yōshū* (*Collection of Myriad Leaves*) as die belangrikse literêre werk in die literatuurgeskiedenis van Japan geag. Hierdie versamelbundel bevat meer as 4 000 gedigte wat oor ’n periode van ’n paar eeue voor die agtste eeu opgeskryf is (Sato, Watson 1986:1). Die volgende beginsel is hierin vasgelê: “Chief characteristics are the *mono no aware*, or a sense of the sadness of things... poems are distinguished by their perception of how all objects, no matter how inconspicuous, betray the ultimate sadness or tragedy of life on earth... a calm, sedate, and meditative sense of the universality of loss and sadness.”⁽⁸⁾ ’n Sensitiewe bewustheid (*aware*) van die betekenis van die wêreld rondom hulle is eie aan die Japannese digkuns. “The aesthetic of *aware* and *mono no aware* became one of the dominant principles of modern Japanese writing and film.”*

Die Oosterse digters toon skerp waarnemingsvermoë en hulle neiging tot die absolute konkrete is eers onlangs deur Westerse digters begin waardeer. “The style is simple and direct, evoking meaning not from florid language or elaborate metaphors, but from the object

* Bron: <http://www.wsu.edu/~dee/ANCJAPAN/LIT.HTM>

or event being described. In T'ang China at this time, a debate was raging among poets about style: one camp believed that florid language and elaborate metaphor made good poetry while another camp believed that poetry should describe concrete events in simple and direct language. In Japanese poetry, the emphasis on concreteness and simplicity was always the norm.”*

In *Traces of Dreams – Landscape, Cultural Memory and the Poetry of Bashō* gee Haruo Shirane (die skrywer van *Early Modern Japanese Literature – An Anthology 1600-1900*) ’n oorsigtelike blik op die lewe van hierdie groot beoefenaar van die haikoe. Hierin word die problematiek van vertaling bespreek en of die essensie van die Japannese digkuns ooit in ’n vreemde taal tot sy reg kom. Pre-1680 het haikoes klem gelê op woordspel, satire en parodie. Sedert 1680 het dit egter na ’n meer ortodokse vorm, nader aan die waka en renga (klassieke versvorme), beweeg. Bashō het by hierdie kruispad gestaan. Hy was verantwoordelik daarvoor om poësie en prosa te skryf wat die spirituele, estetiese en sosiale implikasies van tradisionele Japannese en Chinese digkuns dra, terwyl dit steeds ’n populêre versvorm onder die lesers moes bly. Ten tyde van hierdie vraagstuk het die Bashō-skool ’n aantal maatstawwe gehad wat daartoe moes bydra dat dié nuwe, paradoksale versvorm kon geskied (Shirane 2002:202).

1. *kōga kizoku* (awakening to the high, returning to the low)
2. *zōka zuijun* (following the Creative)
3. *butsuga ichinyo* (object and self as one)
4. *’fueki ryūkō’* (the unchanging and the ever-changing)

Hierdie vier maatstawwe wat Bashō uitwys was die poësiereëls van die tyd. Die digter wil spesifiek fokus op die eerste mantra omdat die reliëf daarvan goed by die bundeltitel aansluit – ’n verwysing na dit was hoog- en laagliggend is:

“*Awakening to the high (kōgo)* implied spiritual cultivation, a deepened awareness of nature and the movement of the cosmos, and a pursuit of the ‘ancients’, the noted poets of the past.” *Returning to the low (kizoku)* is by implikasie ’n terugkeer na die tale en gewone wêreld van die man op straat. Dit behels onderwerpe waaroor daar nie maklik in tradisionele genres geskryf is nie (Shirane 2002:203). Die Middeleeuse haikai het die

sosiale en religieuse hiërargie van die tyd honend ontheilig deur gode, boeddhas en ander outoritêre figure tot minderwaardige wesens te verklaar. Bashoo wou juis die teenoorgestelde doen: om die subtile en spirituele in die alledaagse, eenvoudige lewe te vind. Hierdie transformatiewe beweging het aan die einde van sy lewe gebeur (Shirane 2002:203). “You should awaken the spirit to the high and return to the low. You should constantly seek out the truth of poetic art and, with that high spirit, return to the haikai that you are practicing now” (Bashoo in Shirane 2002:202).

Bashoo se raad aan jong digters is om die spirituele te volg, maar altyd na die oppervlak terug te keer. Dit ontsyfer ’n sleutelement van die tematiese gedagte wat *Reliëfskaart* weergee. Trouens, die eerste gedig in die afdeling verwys juis hierna.

“Die Rysplanter” het ’n intertekstuele verbintenis met een van Bashoo se bekendste haikoes “Die kiemsel van kuns” (soos vertaal deur M.M. Walters): “Die kiemsel van kuns: / die verborge binneland / en ’n rysplanter se lied” (Walters 2006:24). Die ryslande is eie aan die Japane landskap en daar is ’n spirituele konneksie veral met *Inadama*, die gees van die ryslande. Die gedig sluit by die bundeltitel aan met die verwysing na “terrasse” en “heilige grond”. Dit is ’n ars poëtiese gedig en die kiemsel herinner sterk aan Vestdijk se beskouing van poësie as die *Glanzende Kiemsel*.

8.2) *Narrow Road to The Interior*, Matsuo Bashoo

Narrow Road to the Interior (of *Oku no Hosomichi*) is een van Bashoo se bekendste literêre bydraes, vanuit ’n Westerse beskouing. Hy het die kulturele binneland van Japan met hierdie werk herkarteer (Shirane 1998:212). Die eerste inskrywing in die reisdagboek, soos bronne daarna uitsien is, “Each day is a journey, and the journey itself is ‘home’” (Norman 2008:139). Bashoo het hierdie reis van 1,200 myl in 1689 te voet aangepak. Sien die roetekaart (Addendum B). Die digter sluit die roetekaart in omdat dit ’n kartografiese uitbeelding van Bashoo se ruimtelike verplasing in die “Binneland” illustreer. Anders as die joernaal wat ’n ruimtelike verplasing van die digterlike of spirituele binneland weergee.

Dit was nie die eerste keer dat Bashoo lang reise in sy tuisland onderneem het nie. *Journal of a Weather-Beaten Skeleton* is in 1684 voltooi ná ’n maand-lange reis na die weste van Edo. Sy tweede vertrek was kort daarna in 1687, en ’n derde vanaf 1687 tot 1688. Hierdie ervaringe is in *Kashima Journal* en *Manuscript in a Knapsack* neergepen in die vorm van *haibun* wat ’n afwisseling tussen prosa en haikoes is. Sy laaste reis is opgeteken in *Narrow road toe The Interior*. “This book is a spiritual journey, synonymous with taking a Buddhist path, shedding all wordly belongings and casting fate to the winds. But the physical

journey had a practical side” (Norman 2008:141). Hierdie kontras tussen prakties en spiritueel herinner aan die reliëftema in die bundel: ’n hoogliggend en laagliggende ervaring.

Utamakura is poëtiese plekke, dáár waarheen die digter gaan vir inspirasie. Bashoo het tydens sy omswerwinge ’n hele aantal van hierdie plekke vir inspirasie besoek. In die vroeër periode van klassieke Japannese digkuns was daar bepaalde plekke waarheen digters gegaan het. Tussen die bloeisels in ’n kersieboord was waarskynlik die mees bekende spirituele “plek” vir digters van die tyd. Die twee bekendstes was “the province of waka” en “the province of haikai” (Shirane 1998:198).

Maar tye sou verander en digters kon meer vrylik in hulle eie land reis: “Kyorai, by contrast believed that haikai had no borders: it could take up topics and places found in classical poetry as well as those outside it. Unlike classical poets, who could not leave their own province, haikai poets were free to enter either province. The difference lay in language and approach, particularly to the poetic essence, which were generally fixed for classical poets” (Shirane 1998:198).

Hierdie kartering en herkartering van die landskap wat essensieel die doel van Japannese haikai is, die *utamakura* of poëtiese plek en die reis na die spirituele binneland, sluit by die kern van *Reliëfkaart* aan.

8.3) Gedigbespreking: “Die rysplanter”

“Die Rysplanter” se uiterlike struktuur is gebaseer op ’n dubbele tanka-versvorm. Die tanka staan ook as *waka* (31-lettergreep-vers; 5-7-5-7-7) in die klassieke Chinese poësie bekend. Tot en met die 17de eeu was daar skerp kontras tussen die tradisionele versvorme soos die *waka* en die nuwe, populêre genres soos *kyōka* (komiese *waka*), haikai en *jōruri* (saam met musiek voorgedra). Die nuwer genres het dikwels met die konservatiewe aard van die ouer versvorme “gespot” deur dit met vulgêre en erotiese temas te laai (Shirane 1998:12).

Die digter gebruik ’n bekende Oosterse landskap en verdubbeling van ’n klassieke versvorm om, alhoewel in ’n Oosterse milieu, ’n Westerse religieuse boodskap oor te dra: Die universele gedagte dat almal, afgesien van jou geloofsoortuiging, ’n las dra.

Vir eeue reeds bestaan daar ’n estetiese band, ’n spel tussen poësie en die skilderkuns: gedigte as beelde of skrywers as kunstenaars, en andersom. Daar is ’n versameling terme vir die genre in die digkuns wat as beeldgedigte (of *Bildgedicht*) bekendstaan, en die klassifiseringstelsel is besonder kompleks. Sommige meen dat die term *Bildgedicht* die grensgebied tussen kuns en digkuns, vanaf outentieke tye tot aan die einde van modernisme, genoegsaam omskryf. Ander verkies die volgende onderverdelings: die gedig wat beelde

oproep deur gebruik te maak van woorde, en 'n tweede tipe waar die oorspronklike beeld die teks vergesel (Grimm & Hermand 1989:3).

University of Cape Town

Deel II

University of Cape Town

DEEL II – Landskap van klank en woord

9.1) Oorsig: Die verhouding tussen musiek en poësie

“Poetry is possible without meter and without rhyme. Poetry is not possible without rhythm. Whether ... the metrical forms of traditional forms or the freer natural speech rhythms, there is no avoiding the inherent rhythm of language” (Riccio 1980:135).

Om vanuit ’n musiekagtergrond die letterkunde, met geen tersiêre opleiding daarin te betree, was vir die digter ’n intimiderende sprong. As musikant was die fyner tegniese aspekte van die poësie vir haar onbekende terrein, maar sy het weens haar musiekagtergrond reeds ’n natuurlike aanvoeling vir struktuur, ritme, vorm en spanningsverloop gehad. Veral laasgenoemde is belangrik omdat musiek slegs ’n emotiewe karakter het en nie soos taal ’n direkte, konkrete boodskap kan oordra nie. ’n Musiekstuk spel nie sy betekenis aan die luisteraar uit nie, maar laat dit oor aan elke individu se gemoedsnuanses. Musiek maak staat op ritme, dinamiek en akkoordkeuse (of harmonie) vir ’n fondasie – die spreekwoordelike gebou wat daaruit verrys is egter die luisteraar se individuele luisterervaring daarvan.

Poësie, as ’n essensiële vorm van taal, maak ook van hierdie soort suggestie gebruik en daarmee saam kan bogenoemde drie vereistes direk in ’n literêre lig gesien word as: ritme, stemming en woordkeuse.

Die term “musikaliteit” met betrekking tot die digkuns kan binne konteks van die argument verskillende betekenisse hê. Om verwarring te voorkom: “musikaliteit” kan ’n aanduiding wees van die effek wat die hardop lees van ’n gedig op die oor het, óf dit kan beduidend wees van die innerlike ritme, terugkerende temas, aksie en teenaksie van musiek in die digkuns (Grové 1962:52). Die digter is ook van mening dat dit ’n maatstaf is vir toonsettingspotensiaal van ’n gedig. Later in hierdie hoofstuk word daar ’n musikaal-poëtiese nalise van *Droom*, ’n liedsiklus gebaseer op verse uit *Lighuis*, gedoen.

Die moderne opvatting oor die verhouding tussen musiek en die poësie laat dikwels die klem op hulle onafhanklikheid val terwyl hierdie verhouding in die vroegste tye van die mens as ’n digverweefde verbintenis beskou is: “The close union of music and poetry is another measure of the Greek’s broad conception of music. For them the two were practically synonymous. Plato defined song (*melos*) as a blend of speech, rhythm, and harmony. ‘Lyric’ poetry meant poetry sung to the lyre. Many other Greek words that indicated the different kinds of poetry, such as *hymn*, were musical terms. In his *Poetics*, Aristotle, after enumerating melody, rhythm, and language as the elements of poetry, goes on to say: ‘There is another art which imitates by means of language alone, be that either in prose or verse... but this has hitherto been without a name.’ Die Grieke het nie ’n woord vir enige vokale kunstradisie wat nie musiek insluit nie” (Grout 2001:6).

Volgens Grové is daar 'n wesenlike verskil tussen die instrument van die digter en dié van die komponis. Taal is nooit bloot musiek nie, want woorde dra tog 'n konkrete betekenis. Die medium van die digter en musikant verskil, hulle moet aan hulle onderskeie vereistes voldoen. Soos wanneer geïsoleerde note geen sin op hulle eie het nie, en 'n komponis dit willekeurig in 'n melodie rangskik, moet die digter woorde volgens sekere taalkonvensies rangskik om daarvan gedigte te maak (Grové 1962: 51).

Die eeu-oue onderskeid tussen epiek en liriek is waardevol ten opsigte van die musikaliteit van poësie. Die woord “liriek” is afgelei van *lyra* (-lier) en dui dus op 'n verwantskap tussen die liriek en 'n instrument. “Epiek”, weer, kom van die Griekse woord *epos* wat “woord”, “rede” of “verhaal” beteken... liriek oorweeg die stemmingsvolle sang, en die epiek die beeldende vertelling... die epikus beeld uit met taal; die lirikus wil die taal laat sing (Grové 1962:51-52). Ook word daar duidelik tussen sangverse en spreekverse onderskei. Wanneer daar in 'n teks bepaalde sangerige vokale soos lang e- en a-klanke voorkom, is dit nie noodwendig 'n sangvers nie. Neem die volgende twee gediguittreksels as voorbeelde ter illustrasie:

Shiva dans

Shiva dans in 'n vuurkrans.
Niks kan hom verteer nie –
vuur is hy, hy kom van vuur.

Shiva dans die vlam se boog
met al vier arms en geslote oë.
Shiva dans op 'n skedelkrans!

Glans omarm sy mooi gebare –
“Kom tog hier en sterwe.
Gaan dan heen en word gebore!”
– hy strek sy soepel vingers op en roep die lig
uit heelalskrewe
slaan sy soepel vingers neer en roep vernieting:
ook dit gebeur.

Shiva dans op donker dwerge, Shiva dans
die sewe strome; ongetelde skoon eone tuimel
van hom weg soos vonke en begin te lewe...

(uit *Die aandag van jou oë*, Müller:2002)

termopulai (i)

daardie nag droom ek van
onderwater naby riwwe
koraal waar warm strome
van die trope meng
en die strale van die son
ligsuile maak
en jou hare soos seebamboes
lui wieg in die golf van
gedempte musiek

en in die droom was
alles gaande weer donker asof
jy in 'n rokerige akwarel
tot niks verstil en dolfyne in snoere
om jou vou, en
jou hele lyf begin oplos in die water...

(uit *Kaplyn*, Gibson:2007)

Hoewel klank 'n baie belangrike rol in “termopulai (i)” speel (let veral op die herhalende o-, a- en s-klanke), is dit nie 'n sangvers nie. Gibson se vloeiende skryfwyse en soomlose ineenskakeling weerspieël 'n suiwer musikaliteit, maar tog word dit as 'n spreekvers bestempel. Die afwyking van metriese belange breek die ritme en dwing dus die teks in 'n normale spraakstem in. (Hoewel daar tog moontlikhede vir toonsetting is).

Die Müller-vers kan as 'n sangvers geïdentifiseer word vanweë die inkanterende herhaling van “Shiva dans” as 'n tipe refrein soos by die lied. Hierdie herhalings-element bou spanning, en die intree van meer as een spreker suggereer die idee van 'n koor met verskillende stemme. Ritme, klank en vorm is die gemene spilpunte waarom musiek en poësie tegelykertyd draai. Klanknabootsing, -metaforiek en -simboliek in die poësie voorsien drie maniere om klank te implementeer: herhaling, posisie en kontrastering (Grové 1962:58). 'n Natuurlike aanvoeling vir ritme kom van binne die mens se fisiologiese samestelling: die hart se konstante polsslag. Dit is 'n primitiewe oefening sedert die vroegste tye en van ons metabolisme, tot die sikliese kom en gaan van dae en selfs die seisoene, is almal faktore wat op ritme staatmaak vir hul voortbestaan (Ricció 1987:133).

In 'n uitgebreide studie van ritme in poësie en musiek meen Casper Höweler: “Mens mag spreken over de melodie van een vers, omdat dichtkunst en muziek gemeenschappelijke elementen hebben: een versmelodie berust evenals een musizkale melodie op verschillen van hoog en laag, sterk en zwak, lang en kort” (Höweler 1952:21). Aksente in spraak is 'n reëlmatige afwisseling van sterk en swak lettergrepe.

By musiek gaan dit oor die afwisseling van toonhoogtes. Die taal is opgebou uit woorde en by elke woord val die aksent op 'n spesifieke lettergreep. Daar bestaan ook sinsaksente, waar die klem op 'n spesifieke woorde val: “Musíék is 'n taal van die hárt.”

Luister byvoorbeeld na die woord vá-der. Die aksent, 'n begrip wat by musiek én poësie relevant is, val op die eerste lettergreep. Hierdie verskynsel heet 'n sterkte-aksent (I). Daar is 'n verskil in toonhoogte tussen die twee lettergrepe al word dit in taal en nie met note aangedui soos in musiek nie. Hier gaan dit oor stembuiging: die eerste lettergreep word op 'n hoër toonhoogte as die tweede uitgespreek. Höweler noem dit die hoogte-aksent (II). Wanneer die lengte van die onderskeie klinkers gemeet word, sal die leser vind dat die 'a' langer is as die 'e'. Die begrip word bestempel as 'n lengte-aksent (III). Die “donkerder” aard van die a-klank gee aan die eerste lettergreep 'n kleur-aksent (IV).

Die bewuste aksentipes in enige taal, soos hierbo in Afrikaans geïllustreer, is gemeenskaplike eienskappe wat ook in musiek geld (Höweler 1952:20). By 'n gegewe melodiese frase sal die luisteraar toonhoogte, nootlengte, aksentfrases én toonkleur kan identifiseer. 'n Komponis wat toonsetting beoefen, moet hierdie opmerkings van Höweler in gedagte hou. Die digter illustreer later in die hoofstuk (5.3.1) bogenoemde implikasie na aanleiding van “Kuspad”, 'n lied uit die *Droom*-liedsiklus van Chris van Rhyne.

Vorm en die musiekbou van die gedig is die mees vername ooreenkoms tussen poësie en musiek. T.S. Eliot het oor strukturele ooreenkomste in *The music of poetry* opgemerk dat hy glo die digter hom moet toespits op die ritmiese en strukturele eienskappe van musiek, en dat die gebruik van herhalende temas so natuurlik in poësie as in musiek is. Verder meen hy dat 'n gedig vinniger “ontkiem” in 'n konsertsaal as in 'n opera vanweë die talle ooreenkomste: die ontwikkeling van 'n tema in 'n gedig versus tematiese ontwikkeling van musiek deur die gebruik van verskillende instrumentale groepe; 'n oorgang in 'n gedig kan ooreenstem met die oorgang na 'n volgende beweging van 'n simfonie of kwartet; die kontrapuntale skryf van die tema in albei mediums (Grové 1962:60). Opsommend, die struktuurverwantskap tussen musiek en poësie:

1. Die terugkerende tema versus die terugkerende versreëls of woord.
2. Die ontwikkeling van 'n bepaalde tema deur verskillende instrumente versus die ontwikkeling van 'n tema deur middel van versvorme, konteks en spreker.
3. Die kontrapuntale rangskikking van temas versus die kontrapuntale rangskikking van versreëls.
4. Die opbou van 'n stuk musiek deur middel van bewegings versus die opbou van 'n gedig in bewegings (elk met eie stemming).

Die terugkerende motief is 'n fokuspunt vir strukturele eienskappe in musiek sowel as poësie. Elke aspek van die digkuns steun bykans op herhaling – van strofepbou, rym en metrum tot die herhaling van klanke en aksente. Herhaling by “musiekpoësie” is egter

anders: hier werk die digter nie met klank nie, maar met beeld, frases, woorde en simbole. Daar word van Eliot se werk gepraat as die *music of ideas* en hy het sy inspirasie nie by opera gesoek nie, maar by kamermusiek. Die klem het dus nie op verhalende aspekte geval nie, maar eerder op die dieper peiling van een betekenisvolle situasie. “Herhaling beteken hier ontginning. ’n Herontdekking, ’n kyk met nuwe oë na ou vertroude dinge en ’n dieper afboor in die betekenis van woorde” (Grové 1962:60).

Die kunswerk bly lewend. Dit is ’n uiting van gevoel uit die kunstenaar se leefwêreld en die publiek reageer daarop. Niemand sal ooit die waarde van estetiese bevrediging kan verklaar nie (Höweler 1952:10). Musiek kan aansluit by die kern van ’n goeie gedig deur die emotiewe ontwaking by ’n luisteraar. ’n Esteties onbevredigende ervaring by die poësie sou wees ’n misplaaste woord of ’n versteuring van die metrum of vorm. In musiekterme sou ’n nie-harmoniese noot of ’n onnatuurlike aksent dieselfde emosie by die luisteraar uitlok.

9.1.1) Die ontstaan van die 19de-eeuse Duitse Kunslied

In die musiekgeskiedenis was die 19de eeu in alle opsigte die era van die woord. Musiektydskrifte was populêr en komponiste het entoesiasties oor hulleself, hulle eie werk en idees geskryf: Schumann, Berlioz en Hugo Wolf was tydskrifresensente, Liszt het biografieë neergepen terwyl Chopin, Robert Franz en ander komponiste dagboek gehou en outobiografiese inligting en belangrike korrespondensie bewaar het (Gorrel 1993:10).

Van die musiekwêreld se grootste debatte rondom vokale komposisie was of die klem op die teks of die musiek moes val. Komponiste soos Vincenzo Galilei (sterf in 1591) en Christoph Willibald Gluck (sterf in 1787) het gemeen dat die teks belangriker is. Mozart (1756-1791) was weer vasbeslote dat teks die musiek moes dien en het gesê dat opera-libretti die “gehoorsame dogter” van die musiek moet wees: “Verses are indeed the most indispensable element for music – but rhymes – solely for the sake of rhyming – the most detrimental” (Grout 2001:506).

Die kunslied, soos die 19de-eeuse Duitse lied bekend gestaan het, was ’n genre waarbinne poësie en musiek dig verweef was. Dit het gehandel oor die balansering van die twee kunsvorme. Baie van die kritiek in hierdie tyd het ontstaan rondom die keuse van die teks en hoe dit hanteer is (Gorrel 1993:17). Die lied as ’n miniatuur- *Gesamtkunstwerk* was die enigste genre waar ’n gedig of teks in sy geheel gebruik is en nie bloot ’n uittreksel geneem is nie (Stein 1971:1). ’n Komponis kon kies om die betekenis van die woorde te verryk deur sy musiek of om klem te lê op die klankbootsende eienskap. Die teks roep spesifieke beelde by die luisteraar op en verminder die abstrakte eienskappe van musiek. Tog is musiek potensieel die sterker kunsvorm deurdat dit die betekenis van woorde kan verwing

(Gorrel 1993:17-19). Stein meen in sy boek *Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf* dat hy talle probleme voorsien wanneer musiek en poësie gekombineer word. Hy noem ook dat die musiek dikwels beheer neem. Hierdie is egter net sy mening, maar noop die digter om tog daarna te kyk. Hy meen dat die natuurlike intonasie en ritmiese praatstyl wat 'n gedig in voordrag weergee deur musiekritme en tonaliteit 'n nuwe, vreemde interpretasie kry (Stein 1971:14-15).

Selfs Beethoven het die verbale roeringe weerspieël deur toe te laat dat die woord deel uitmaak van die tradisionele simfonie. Mahler en Mendelssohn het sy voorbeeld gevolg. Die sogenaamde programsimfonieë is begelei deur 'n gedrukte program vir die luisteraar (Gorrel 1993:10). Verandering het egter meestal op die gebied van opera en sang plaasgevind – albei verbale kunste.

Te danke aan voortuitgang op Duitse literêre gebied in die 18de eeu, het die Duitse lied 'n eeu later 'n opbloeï beleef. Liriese poësie het aan die einde van die 18de eeu 'n hoogtepunt bereik in die werk van digter, dramaturg en romanskrywer Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Ander digters ná hom wat 'n magdom liriese digkuns vir 19de-eeuse komponiste nagelaat het, was Joseph von Eichendorff (1788-1857), Friedrich Rückert (1788-1866), Heinrich Heine (1797-1856) en Eduard Mörike (1804-1875) (Gorrel 1993:10).

Goethe was een van die mees produktiewe en internasionaal gerekende literêre figure van sy tyd. Sy passievolle verhouding met musiek en betrokkenheid by die bevordering daarvan het in sy guns getel. Sy kommentaar op aspekte van Westerse musiek en die verwysing daarna in sy romans en briewe het 'n belangrike bydrae tot die kultuurgeskiedenis van die tyd gelewer. Sy tekste is sedert 1770 beskou as operalibretti en getoonset as *Lieder* deur van Europa se voorste komponiste. Hy was in Weimar woonagtig en het 'n hegte vriendskap met onder andere die Berlynse komponis C.F. Zelter gehad. Zelter se jong protégé, Felix Mendelssohn, het gereeld by Goethe aan huis opgetree. So ook Henriette Sontag, Clara Wieck en die virtuose Paganini.

Vele ander het gereeld met Goethe kontak gemaak, en hierdie sessies met musikante was vir hom baie inspirerend.⁽⁹⁾ “I (Goethe) know music more through reflection than through direct appreciation, thus only in a rather generalized way... And so it is that I... transform this unmediated enjoyment into ideas and words. I am aware that one third of life is thereby inaccessible to me.”⁽⁹⁾ Hy het wel daarop gewys dat hy 'n goeie luisteraar was, maar nie noodwendig die oor van 'n kenner gehad het nie (Briewe aan Zelter, geskryf op 19 Junie 1805 and 2 Mei 1820).⁽⁹⁾

Vir Goethe was liriese gedigte bykans onvolmaak sonder musiek, net soos die geskrewe teks eers behoorlik tot sy reg kom wanneer dit gehoor word. “For him (Goethe) the

purpose of the music of the *lied* was that it should fuse with the poem and transport it into a different medium and thus into a different perceptual dimension, while remaining closely anchored – and ultimately subservient – to the rhythmic and expressive contour of the original verse. The feeling contained in the text could be transmuted or rather dissolved into the free, untrammelled element of sensory experience” (In ’n brief aan Zelter, 21 Desember 1809).⁽⁹⁾

Die verbintenis tussen musiek en poësie, wat al teen hierdie tyd vir honderde jare deur komponiste ondersoek is, het uiteindelik ’n nuwe betekenis met die ontstaan van die Duitse lied gekry. Kunstenaars van die 19de eeu het ’n begeerte gehad om verskillende kunsvorme byeen te bring en die kunslied het hierdie idee vervolmaak (Gorrel 1993:11).

University of Cape Town

9.2) Verskillende interpretasies by toonsettings van *Die dans van die reën* (Eugène Marais 1871-1936)

Die invalshoek van die kunstenaar bly 'n individuele siening. Laurinda Hofmeyr (1967-) en Hendrik Hofmeyr (1957-) het albei Marais se gedig getoonset en by die aanhoor daarvan sit die luisteraar verbysterd oor die verskil in interpretasie van die teks. (Luister na die oudiosnitte op meegaande CD). Gegewe L. Hofmeyr by uitstek 'n toonsetter in die wêreldmusiek-genre is en H. Hofmeyr 'n streng moderne klassieke genre navolg, is die luisteraar 'n verskil in interpretasie te wagte.

H. Hofmeyr verkies die akoestiese, aardse medium van die menslike stem om die natuurbeelde in die gedig te versterk waar L. Hofmeyr 'n kontemporêre klank met etniese invloede en klankeffekte verkies.

Dit is nietemin interessant om te weet dat die toonsetting van hierdie teks vir albei komponiste 'n opdragwerk was.

Die dans van die reën

(Lied van die vioolspeler, Jan Konterdans, uit die Groot Woestyn)

O, die dans van ons Suster!
Eers oor die bergtop loer sy skelm,
 en haar oge is skaam;
 en sy lag saggies.
En van ver af wink sy met die een hand;
Haar armbande blink en haar krale skitter;
 saggies roep sy.
Sy vertel die winde van die dans
en sy nooi hulle uit, want die werf is wyd en die bruilof groot.

Die grootwild jaag uit die vlakke,
 hulle dam op die bulttop,
wyd rek hulle die neusgate
 en hulle sluk die wind;
en hulle buk, om haar fyn spore op die sand te sien.

Die kleinvolk diep onder die grond hoor die sleep van haar voete,
En hulle kruip nader en sing saggies:
 "Ons Suster! Ons Suster! Jy het gekom! Jy het gekom!"

En haar krale skud,
en haar koperringe blink in die wegraak van die son.
Op haar voorkop is die vuurpluim van 'n berggier;
 sy trap af van die hoogte;
sy spreid die vaal karos met altwee arms uit;
 die asem van die wind raak weg.
O, die dans van ons Suster!

(uit Brink 2000:32-33)

Marais se gedig is nie in 'n konvensionele vormtipe gegiet nie. Die reëls bevat nie 'n identiese aantal lettergrepe of aksente nie, die strofes is ongelyk en rym is volkome afwesig.

En tog is die gedig nie vormloos nie. Die binnewerking van materiaal en taalgebruik heg die teks tot 'n knap struktuur (Grové 1962:6).

Albei komponiste het met die afwesigheid van reëlmatigheid gewerk en meer op die spanning van die innerlike struktuur staatgemaak. L. Hofmeyr het egter die teks binne 'n baie reëlmatige 4/4-tydmaatsoort ingespan terwyl H. Hofmeyr se werk weer die onreëlmatigheid in oneweredige maatsoorte weerspieël. Wat wel ooreenstem, is die sensitiewe hantering van die aardsheid van die gedig om die primitiewe “instink” daarvan musikaal weer te gee. H. Hofmeyr gebruik die manlike stemme baie effektief om die dreuning van die naderende reën voor te stel. Sy ritmiese gebruik is die voortdurende opbou en ontlading van spanning. By L. Hofmeyr bou die spanning geleidelik op tot 'n klimaks en die gebruik van die dominant in 'n mineurtoonard met 'n Spaanse klankkleur gee aanleiding hiertoe.

Volgens bewyse uit die vroeë eeu van primitiewe sang was die begin van poësie die skep van woorde oor 'n bestaande dansritme of melodie. Die pionierswerk wat C.M. Bowra op hierdie gebied gedoen het, bewys dat poësie sedert sy ontstaan intiem verbind was met musiek – sy hipotese is dus dat die lied uit ritmiese aksie ontstaan en dat woordlose melodieë en dans die woord voorafgaan (Winn 1981:1). Hierdie hipotese gaan egter in teen ons moderne idee van toonsetting. Vandag sal 'n komponis die gegewe teks van 'n lirieskrywer of digter toonset. Andersom word dit meestal parodies beskou.

Die idee om woorde by musiek te skryf is 'n metafoer in die digkuns, maar tog steek hier waarheid in, soos Ezra Pound dit stel: elkeen van ons digters skryf eintlik met 'n lied ingedagte (Winn 1981:2). “Once words have begun to be accommodated to music, they display qualities which might not be expected of them in their ordinary duties... they are more carefully chosen than other words and have the compelling power which comes when words are loaded with evocative meaning” (C.M. Bowra in Winn 1981:2).

Die musiekhistorikus Paul Henry Lang meen dat Schubert sy rol om musiek en poësie byeen te bring meesterlik vertolk het. Hy het hom nie aan die algemene verheffing van die poësie as “hoër kuns” gesteur nie en op 'n onverbeterlike wyse slegs musiekelemente soos harmonie en begeleiding op 'n gelyke manier met die gedig en melodie geëwenaar. Hendrik Hofmeyr, wat reeds 'n aantal groot tekste van Afrikaanse digters soos Van Wyk Louw, Opperman, Boerneef en I.D. du Plessis vir verskeie mediums getoonset het, sien die verhouding tussen poësie en musiek by toonsetting soos volg: “Poësie en musiek kan mekaar wedersyds bevrug. Ek soek na 'n besondere soort digterlikheid – die liriese elemente en verhewe toon van die digkuns wat eng verwant is aan musiek. Gedigte waar so baie ongesê gelaat word, smee my (as komponis) om getoonset te word. Die musiek se rol is vir my om

die gedig te vertolk soos 'n goeie voordraer dit sou doen, en om terselfdertyd dit wat agter en om die woorde lê, oor te dra.”⁽⁹⁾

9.2.1) Die funksie van spanning in teks en musiek – Laurinda Hofmeyr (1967-)

“Die kreatiewe proses bly die spanning tussen geloof en ongeloof in die eindelose moontlikhede van kunstenaarskap. *Die dans van die reën* was 'n opdragwerk. Met so 'n teks begin 'n mens by die begin. Ek lees die vers hardop om die hoogte- en sterkte-aksente te kan hoor. Dit gee my 'n idee van die natuurlike ritme en musikale elemente wat die digter reeds daarin geskryf het.”^(c)

L. Hofmeyr het die beginfrase “O, die dans van ons suster” as 'n refrein of koorgedeelte beskou en dus nie dit as 'n openingsfrase gebruik nie. Die toonsetting begin met die versreël: “Eers - oor - die - berg-top - loer - sy - skel-m”

Uit die bogenoemde frase is 'n tema gebou. Die vier sterkte- en hoogte-aksente soos geïllustreer het L. Hofmeyr 'n melodiese frase laat hoor: G[#] - C[#] - B - F[#]. Die luisteraar kan verwys na oudiosnit op CD (tydstip: 0:26) Hierdie vier note word dan die basis waarop die toonsetting van 140 mate gebou word.

Die temanote word egter later vanaf “Tussenspel II” (mt. 59) aangepas om die klank van 'n Spaanse toonleer te laat hoor. Die dominante klank word veral by die hoëspanninggedeeltes geïdentifiseer. Dit is interessant hoe sy binne die onreëlmatigheid van die teks 'n reëlmatigheid via die 4/4-tyd vestig. Die mens se natuurlike aanvoeling vir 4/4-tydmaatsoort word hierdeur bevredig, ten spyte daarvan dat die teks onreëlmatig geskryf is.

Die tema begin op mt. 7 vanweë 'n voorspel van 6 mate deur die tromme. L. Hofmeyr maak wel later hierdie “verlore” mate weer op deur haar tussenspele in oneweredig maattellings te verdeel. Sien die onderstaande tabel vir die analitiese bespreking. Die digter het dit volgens sekondes ingedeel sodat die leser deur middel van die oudiosnit kan navigeer:

TYDSTIP	ONDERAFDELING	MAATTELLING	TEKS
0:01	Agtergrond- klankeffekte		
0:15	Ritmiese voorspel van tromme	6 mate (mt. 1-6)	
0:26	Tema I (x 4)	8 mate (mt. 7-14)	
0:39	Vers I	8 mate (mt. 15-22)	Eers oor die bergtop loer sy skelm, en haar oge is skaam; en sy lag saggies.
0:53	Vers II	8 mate (mt. 23-30)	En van ver af wink sy met die een hand; haar armbande blink en haar krale skitter; saggies roep sy.
1:07	Vers III	8 mate (mt. 31-38)	Sy vertel die winde van die dans en sy nooi hulle uit, want die werf is wyd en die bruilof groot.
1:17	Tema I (x 4)	8 mate (mt. 39-46)	
1:32	Tussenspel I	12 mate (mt. 47-58)	Die grootwild jaag uit die vlakte, hulle dam op die bultop, wyd rek hulle die neusgate en hulle sluk die wind; en hulle buk, om haar fyn spore op die sand te sien.
1:51	Tussenspel II	8 mate (mt. 59-67)	Die kleinvolk diep onder die grond hoor die sleep van haar voete, en hulle kruip nader en sing saggies:
2:04	Refrein	8 mate (mt. 68-75)	O, die dans van ons suster! Ons Suster! Ons Suster! Jy het gekom! Jy het gekom!
2:19	Tussenspel III	8 mate (mt. 76-84)	En haar krale skud, en haar koperringe blink in die wegraak van die son. Op haar voorkop is die vuurpluim van 'n berggier;
2:33	Fluitsolo	16 mate (mt. 85-100)	
3:00	Refrein	8 mate (mt. 101-108)	O, die dans van ons suster! Ons Suster! Ons Suster! Jy het gekom! Jy het gekom!
3:14	Tussenspel IV	8 mate (mt. 109-116)	sy trap af van die hoogte; sy sprei die vaal karos met altwee arms uit; die asem van die wind raak weg.
Fermata			
3:31	Tema I (x 4)	8 mate (mt. 117-124)	
3:45	Refrein (x 2)	8 mate (mt. 125-132)	O, die dans van ons Suster! Ons Suster!
3:58	Tema I (x 2)	4 mate (mt. 133-136)	
4:05	Refrein (x 1)	4 mate (mt. 137-140)	O, die dans van ons Suster! Ons Suster!

Fig. 5.2.1 'n Tabel wat die musikale progressie in Laurinda Hofmeyr se toonsetting van "Dans van die reën" aandui.

Sy verdeel die eerste stansa in drie "musiekverse", elk 8 mate lank. Dit is 'n baie konvensionele, natuurlike ritmiese indeling en val bevredigend op die oor. Hierdie drie verse word voorafgegaan deur 'n ritmiese voorspel van 6 mate en 'n bekendstelling van die tema

(mt. 7-14). Dieselfde tema volg op die drie verse en dit word vir die luisteraar 'n ankerpunt waarnatoe die musiek telkens terugkeer.

Sy bewerkstellig tussenspele om die spanning te laat opbou. Raadpleeg die meegaande grafiek in Addendum D. Die hele tweede stansa is “Tussenspel I” en dit duur vir 12 mate. “Tussenspel” II sit hierdie opbouing voort en dit ontplof as’t ware in die eerste koorgedeelte (mt. 68) met die meerstemmigheid wat die luisteraar aangryp: “Ons Suster! O, die dans van ons Suster!” Die derde tussenspel laat geensins die spanning daal nie en neem toe ter voorbereiding van die groot fluitsolo wat by mt. 85 intree. Hierin word veral die dreunsangeffek van solo-stemme baie goed gebruik om iets omtrent die etniese klank weer te gee. Die koorgedeelte volg weer in mt.101 en die vierde tussenspel (mt. 109) vorm die finale klimaks voor ’n dawerende stilte. Die afwisseling van tema I en koor volg na afloop hiervan en dit sluit weer by die begin aan.

9.2.2) Die funksie van ritme en klank by toonsetting - Hendrik Hofmeyr (1957-)

Die komponis het “O, die dans van ons Suster” as ritmiese refrein gekies en hierdie patroon word deurgaans tussen die stansas herhaal. Dit skep ’n ritmiese eenheid binne die gebruik van die onreëlmatige maatsoorte wat Hofmeyr bewerkstellig (veral die 3/8 en 2/8-tydmaatsoort). Luister na die oudiosnit en verwys na onderstaande tabel vir ’n analitiese uiteensetting:

MAATTELLING	RITMIESE PATROON	TEKS	STEMME*
1-20		O, die dans van ons Suster!	SATB
21-40		Eers oor die bergtop loer sy skelm, en haar oge is skaam; en sy lag saggies. (O, ons Suster!)	SSAATB
41-58		En van ver af wink sy met die een hand; Haar armbande blink en haar krale skitter; saggies roep sy.	SSAATB
58-70	Fugale stem- intredes	Sy vertel die winde van die dans	SATB
71-80	Gebaseer op refrein	en sy nooi hulle uit, want die werf is wyd en die bruilof groot.	SATB
80-84	Refrein	O, die dans van ons Suster!	STABB
85-116	Mansstemme	Die grootwild jaag uit die vlakte, hulle dam op die bulttop, wyd rek hulle die neusgate en hulle sluk die wind; en hulle buk, om haar fyn spore op die sand te sien.	TB
117-149	Vrouestemme Fugale stem- intredes	Die kleinvolk diep onder die grond hoor die sleep van haar voete, En hulle kruip nader en sing saggies: "Ons Suster! Ons Suster! Jy het gekom! Jy het gekom!"	Vroue SA
149-175	Fugale intredes	En haar krale skud, en haar koperringe blink in die wegraak van die son.	SATB
175-194		O, die dans van ons Suster!	SATB
195-210		Op haar voorkop is die vuurpluim van 'n berggier	SATB
211-219		O, ons Suster!	SSAATTBB
220-239		sy trap af van die hoogte; sy spreid die vaal karos met altwee arms uit; die asem van die wind raak weg.	SSAATTBB
240-273		O, die dans van ons Suster!	SSAATTBB

Fig. 5.2.2

* Sopraan (S), Alt (A), Tenoor (T), Bas (B)

H. Hofmeyr se gebruik van dinamiek is baie effektief wanneer dit met ritmiese veranderinge gepaardgaan. Hy noem in 'n voorwoord tot die bladmusiek dat die koor verskeie klankeffekte, soos aangewys, kan vertolk (sien bl. 1 van Addendum E). Die Universiteitskoor van Stellenbosch het egter verkies om nie die klankeffekte by hulle opname in te sluit nie.

Hofmeyr maak ryklik van die klank in die gedig gebruik. Veral by mt. 149-175 waar die krale en koperringe skitter en blink. Die gebruik van die k-klank binne die gegewe ritmiese patroon boots die geluid van haar krale na. Die luisteraar kan by die aanhoor van die musiek onmiddellik die klankrykheid as 'n kernrolspeler identifiseer, asook waar die grootwild begin jaag en mansstemme 'n gegewe ritmiese patroon saam uiter. By wyse hiervan herlei Hofmeyr die spanning in die teks na die musiek. Die fugale stemintredes by mt. 58-70 en mt. 149-175 is 'n musiekmetode om beweging voort te bring en ook die spanning te verhoog. Hofmeyr se uitsonderlike toonsetting van Marais se gedig is 'n eerlike weerspieëling van die gedig se innerlike ritme en veral die klankrykheid.

9.3) Toonsetting van vier gedigte uit *Reliëfkaart: Droom vir mezzo-sopraan en klavier* deur Chris van Rhyne

Droom is 'n liedsiklus van vier gedigte uit *Reliëfkaart* soos getoonset deur die komponis, Chris van Rhyne (Sien Addendum F en oudiosnit op CD) Van Rhyne voltooi tans sy meestersgraad in komposisie aan die Universiteit van Stellenbosch onder leiding van dr. Stefanus Muller en prof. Hans Roosenschoon. Hy is ook 'n junior-dosent in musiek aan UNISA.

Die tekste was die komponis se eie keuse en dus nie 'n opdragwerk deur die digter nie. Dit impliseer ook dat geen voorafgaande agtergrondinligting deur die digter verskaf is nie en sodoende word die komponis se eie interpretasie verseker. Van Rhyne was ook ten tyde hierdie skrywe in Londen, dus was daar geen noue samewerking tussen musikant en digter nie. Die tekste is gekies vanweë die onheilspellende, soms surrealistiese temas en drogbeelde wat tot die komponis gesprek het. Hy het onmiddellik die Dali-agtige drogbeelde en skerp kontraste opgemerk. Ook dat die deurgaanse gebruik van lig (flits, son, stoeplig en fakkels) goed sal werk as deurlopende musiektema, dalk as skakel met die bewustelike.

Die fluisterreël, “soms knip sy haar oë met 'n stomp skêr”, was die prikkel vir die ontstaan van hierdie reeks. 'n Spel tussen die mens se bewuste en onbewuste ervaringe, droom en realiteit, is hier ter sprake. Die onheilspellende elemente weerspieël onder meer 'n kontrasterende uitbeelding van lig en donker en die aanspreek van 'n afwesige groep bystanders. “Kuspad” het in werklikheid as 'n droom ontstaan. “Ek het daardie nag saam met 'n onbekende groep mense op swart kamele deur 'n woestyn gejaag. Ons het flitsligte en wit vlae opgehou en die kus was naby. “Glasblaser” en “Glasprater” is onderskeidelik 'n ars poëtiese gesprek en self-reflekerende dialoog. “Sy” is 'n opeenstapeling van drogbeelde wat juis die surrealistiese aard van hierdie afdeling in die bundel stipuleer.

Grové noem dat klanksimboliek en musikaliteit, as voorbeeld van klankskildering by die digter, in 'n vers bevorder. Hy verwys na “Voëls in die skemering” van C.M. van den Heever:

Voëls in die skemering

Voëlgeklepper in die skemer
oor buigende riet,
en soos vlae wit sneeu
uit die ruimte, die hemel,
daal hulle neer,
daal soos 'n droom.

En die nag doem aan oor die bulte,
verrysend uit rooi
van sterwende lig,
en die wind ween sag
in die riet
ween sy slaperige lied
van die sterwende dag
en die nag.

En skemerig-wit
in die duister
sit die voëls soos bannelinge
eensaam
na die wegeroep
van die wind en luister

(uit Brink, 2000:107)

Soos dikwels by laasgenoemde digter neig hierdie vers in die rigting van musiekpoësie. Hiermee word nie noodwendig geïmpliseer dat die teks hom tot toonsetting leen nie, maar dat klankgebruik die musikale eienskappe van 'n gedig verryk. “Deur... bepaalde stemmingswoorde (buigende riet, droom daal, sterwende lig, slaperige lied) word ons in 'n skemerwêreld ingevoer waar lyne vervaag en gestaltes geheimsinnig opdoem teen die wegsterwende lig” (Grové 1962: 58). Hoewel dieselfde metaforiek en beeldgebruik (swart kamele, windvlae, wit lappe, brand, fakkels, wonde) in die *Droom*-siklus ingespan word, is dit in die geval van 'n toonsetting die rol van die komponis om deur middel van realistiese musiekklink en instrumentasie hierdie beelde 'lewend' te maak. Grové meen verder dat die herhaaldelike e-klink 'n gevoel van doodsangs wakker roep, maar slegs binne die sfeer en stemming van die gedig (Grové 1962:58).

9.3.1) 'n Musiek- en verstegniese analise van *Droom*

Die doel van hierdie indiepte-analise is om die musiektegnieke agter die teks te illustreer, met ander woorde hoe 'n komponis te werk gaan om geskrewe teks deur die klassieke medium van stem en klavier deur musiek te laat praat. Die ideaal is ook om die interpretasie van die komponis en sy kreatiewe proses te ontsyfer en teoretiese kennis uit die vorige hoofstuk toe te pas.

Van Rhyen beskou die siklus as een lang droom en probeer deurentyd eenheid skep. Die hele siklus is gebaseer op 'n oktotoniese toonleer van C. In musiekterme beteken dit dat die gegewe toonleer agt note het, en dit word bereken deur die reëlmatige afwisseling van half- en heeltone (C, C[#], D[#], E, F[#], G, A, B^b, {C}). Dit impliseer ook dat die melodie, soos gesing deur die mezzo-sopraan, slegs van die bogenoemde agt note, en hulle enharmoniese skryfwyses, gebruik maak. Die begeleiding wyk egter af. In die *Affektenlehre*, 'n komposisiesistiem uit die Renaissance-tydperk, kon sekere tonaliteite, ritmes, asook spesifieke melodiese, ritmiese en harmoniese figure die gevoelens en emosies van die mens oordra (Winn 1981:197). Dit was Van Rhyen se bedoeling dat die toonleer deurgaans 'n tonale, maar ook emotiewe, eenheid moet skep en dat hy hierdeur die onbewuste van die spreker/digter sou voorstel. Die gedigte se begin en eindnote illustreer onderskeidelik elk een van die vier halftoontrappe in die toonleer. "Kuspad": (begin op E, eindig op D[#]); "Sy": (begin op D^b, eindig op C); "Glasblaser": (begin op B^b, eindig op A); "Glasprater": (begin op G, eindig op F[#]). Van Rhyen verryk die gevoel van eenheid deur die oktoniese toonleer vormgewys in te weef. Hy meen dat die tonale aard van die oktotoniese klank nie so voor die hand liggend vir die luisteraar sal wees nie, maar eerder 'n onbewuste gewaarwording van die oktotoniese klank se teenwoordigheid.

Vir die digter was die gebruik van die toonleer 'n interessante keuse. C is 'n basiese, primêre noot, met 'n eenvoudige witnoot-toonleer. Die konsep daarvan word verwring deur die harmonies vreemde 'swart note' wat die oktotoniese toonleer by die 'wit' note van C majeur bring. Die eerste beginsel wat 'n jong pianis leer is waar middel-C op die klavier geïmposeer is. Dit vorm die basiese grondslag waarop 'n pianis se kennis van die instrument opgebou word, sy eerste ervaring as't ware. Vir die digter weerspieël dit iets omtrent die primêre instink van drome en die onbewuste – die aanvang van 'n gedig. Dit is opvallend dat Van Rhyen hierdie sogenaamde "suiwer" toonleer vertroebel deur die swart note by te bring en korreleer met die verwringing van 'n digter se primêre idees om uiteindelik kreatiwiteit aan te wakker. Die tegniek wat hy inspan kan byna met 'n versteurde droom vergelyk word – met die eerste oogopslag kom die onderbewuste se boodskap duidelik oor, maar dan tree eienaardige elemente en rolspelers toe en die uiteinde is 'n

veelvlakkige sameloop van idees. Hier volg individuele analyses van elke gedigtoonsetting, soos gedoen deur Van Rhyn. Die digter werk volgens maatnommers, soos aangedui.

Sien Addendum F en oudiosnit

Kuspad

Op die **rug**
van 'n **swart** kameel
jaag ons **wind**vlae na
met wit **lappe**, **flitslig**,
bedags die ontsaglike **son**.
Geanker in **net** die wind
se **rustelose** rondwaai.

Die komponis se aanvanklike interpretasie van die reeks gedigte was dat die digter aan die begin in 'n diep slaap verval en tydens “Kuspad” begin droom. Die minimalistiese akkoord-begeleiding in mt. 1 – 5 dui die aanvang van die slaap aan en die dinamiek wissel tussen sag en halfhard. Hoofsaaklik gewone majeur- en mineur-akkoorde word in “Kuspad”gebruik, wat 'n minder gekompliseerde psige by die digter suggereer, maar terselfdertyd ruimte vir die latere ontwikkeling van chaos.

Let ook op dat die tempo-aanduiding aan die begin *largo* (baie stadig in tempo met uitdrukkingsvolle spel {Van Blerk 1994:237}) is en in mt. 6 na *allegro* (vinnig en lewendig) versnel. Hierdie oorgang in tempo is 'n musiekvoorspelling van die kamele wat die windvlae begin najaag. Die oop heelnoot-oktawe in mt. 6 dui aan dat die spreker nou in 'n dieper slaap verval, met mt. 7 – 10 wat dinamies sowel as ritmies (agstenoot-passasies) 'n musiek-onrustigheid in die klavierspel teweegbring. Tot op hierdie punt het die stem nog nie ingetree nie en is slegs die note van die oktotoniese toonleer deur die klavier gespeel. Wanneer die stem dan wel by mt. 11 intree, begin die droom en die gedig.

Van Rhyn het goed te werk gegaan om die natuurlike sterkte-, hoogte- en lengte-aksente van die teks in nootwaardes te akkommodeer. Let op dat, in 'n 4/4-maatsoort soos hier aangedui, is telling 1 en 3 die sterk polse en telling 2 en 4 die swakkes. “Op die rug” het 'n sterkte- en hoogte-aksent op ‘rug’ en die komponis illustreer dit deur “rug” 'n halfnootwaarde te maak en te daal in toonhoogte vanaf die eerste melodienoot van die sanger. Sien onderstaande skematiese voorstelling vir verdere aanduiding van sterkte-aksente – die natuurlike praat-aksente is deurgaans op die eerste telling van mate geplaas.

	mt. 12	13	14	15	16	17
18	Op die rug van 'n swart ka- meel jaag ons wind vlae na met wit lapp e, flits lig, be-					
19	20	21	22	23	24	25
27	dags die ont- sag like son . ge- an ker in net die wind se rust elose rondwaai.					

Fig. 5.3.1(a) - 'n Skematiese voorstelling van sterkte-aksente by die toonsetting van "Kuspad".

In mt. 22 – 23 word die betekenis van die woord 'geanker' in die begeleiding deur middel van blokkoorde gesuggereer, oftewel geïmiteer.

Dieselfde tegniek word deur die komponis toegepas waar in mt. 26 – 27 die melodie eweredig tussen E en D[#] wissel om die "rustelose rondwaai" te hoor. Van nader bekyk doen die begeleiding dit ook, maar met 'n gewysigde ritmiese patroon. Hierdie lied eindig in sagte, oop akkoorde gespeel deur die klavier. Die dinamiese verloop bereik 'n klimaks aan die einde van die "droom" en eindig siklies weer *piano*.

Sien Addendum F

Sy

Die stoepkamer
se lig brand,
haar hare vleg
vanself
en soms knip sy haar oë
met 'n stomp skêr
wanneer niemand
kyk nie.

Die komponis bring 'n wysiging ten opsigte van die vorige toonsetting. In plaas daarvan om net gewone majeur- en mineurdrieklanke te speel is 2des en 7des bygeskryf. Volgens Van Rhyn impliseer dit die ontwikkelende dissonansie binne die psige van die karakter.

Die tempo-aanduiding is deurgaans *largo*. Reg aan die begin speel die klavier 'n herhalende D^b *pianissimo*. Met die yl begeleiding vanaf mt. 5 – 11 toon die komponis die stilte en verlatenheid van die karakter se onmiddellike omgewing aan. Let op dat die wysie op die boonste staaf van die klavierbegeleiding vanaf mt. 7 – 10 presies dieselfde note is as

dié van die stem (mt. 12 – 18). Hiermee skets die komponis reeds ’n atmosfeer voordat die woorde betekenis daartoe voeg.

Nog ’n komposisietegniek waar die betekenis van die woord die luisteraar se oor vang, is in mt. 17. Die woord “gevleg” word aangedui deur note wat letterlik afwaarts op die notebalk “vleg”: $F^\# - C - E^b - B^b$. ’n Ander voorbeeld is “vanself” (mt. 18) – die melodielyn word deur twee gepunteerde kwartnootrustekens geïsoleer. Let ook op die ritmies afgestompte akkoordgebruik op “stomp skêr” in mt. 20. Wanneer die stem uittree, herhaal die begeleiding die note (nie die ritmiese patroon) van “wanneer niemand kyk nie”. Sodoende verseker Van Rhyn ’n eggo by die luisteraar, maar weerspieël hy ook die voortdurende teenwoordigheid van die onbewuste.

Sien Addendum F

Glasblaser

Fakkels in die **tuin**
sonder **gras**, net **glas**:
geblaas deur my binneste,
swel en **bars** na my **buitenste**.

Hier word ’n vergrote vierde (lydiaanse modus) in die begeleiding gehoor. Dit dui op ’n verdere kompleksiteit wat die komponis by die digter se psige waarneem. Dit is interessant dat hier vir die eerste keer ’n tipe *leitmotief* voorkom. Van Rhyn implimenteer ’n kwintool-figuur (’n groep van vyf note van dieselfde tydwaarde wat in die plek van vier note van dieselfde tydwaarde gespeel word {Van Blerk 1994:234}) om glas wat in splinters spat, voor te stel.

Die figuur is opgebou uit note van die stem. Hy isoleer die eerste versreël heeltemal deur die stem vir vier mate (mt. 4 – 7) te laat rus voordat dit weer intree. Ritmies is hierdie lied meer kompleks as die vorige twee en daar is ’n afwisseling tussen 3/4-tydmaat en 4/4-tydmaat. Dinamies beweeg die lied na twee klimakspunte (mt. 10 en mt. 13) waar *forte* aangedui word. Die lang melisma (’n groep note in een vokaal gesing) op ‘glas’ (mt. 10) beklemtoon die metafoer en ’n blokakkoord op ‘bars’ (mt. 13) die intensiteit. ‘Binneste’ (mt. 12) en ‘buitenste’ (mt. 15) word musikaal aangedui met drie note ($C - D^b - E^b$; $E^b - D^b - C$) wat onderskeidelik in die teenoorgestelde rigting beweeg. Mt. 17 – 20 is mt. 6 – 9 omgekeerd.

Sien Addendum F

Glasprater

Fakkels
in die hand
bly brand soos
glas in jou mond:
ons sal wonde
aan woorde bly tel.

Tempo-wisseling vorm 'n kapsule rondom die stemgedeelte van hierdie lied. Die klavier begin *allegro* tot wanneer die stem intree en die tempo afneem na *larghetto* (stadige tempo, verkleiningsvorm van *largo*). Die *allegro*-motief keer terug nadat die stem uitgetree het in mt. 16. Die werk eindig weer *larghetto*. Die begeleiding maak soos in “Sy” gebruik van 2des en 7des. Op “brand” (mt. 9) is daar weer 'n lang melisma om die belangrikheid van die betekenis vir die luisteraar te beklemtoon. In mt. 12 is “wonde” in die lae register van die sopraan geskryf om die diep seer daarvan te weerspieël. In mt. 24 kom die kwintool-figuur weer as *leitmotief* vir gebreekte glas voor om dit met *Glasblaser* te verbind.

University of Cape Town

10) Slot

Reliëfkaart is 'n bundel wat 'n aantal leefwêreld byeenbring deur gebruik te maak van 'n universele konsep, naamlik die kaart. Uit die Middeleeuse religieuse leefwêreld tot op die desperate landskap van die Kaapse Vlakte, uit die Ooste tot op die onbekende grensgebied van die dood, volg die teks die ruimtelike arenas van die digter se verplasing. Die kaart of gedig word 'n tussenganger wat tussen die digter en haar gebied staan. Dus, die digter as kartograaf karteer hierdie gebiede in gedigvorm. Die kreatiewe proses as 'n kartografiese proses, die kaart as tussenganger en die gedeelde gebied van ruimtelike bewustheid is kern-idees agter hierdie konsep.

'n Kaart herkonstueer die ruimte wat dit voorstel en deur hierdie intellektuele bemiddeling word die kaart, as simbool en hulpmiddel, 'n ompad na die realiteit. In die verskeie afdelings van *Reliëfkaart* beskou die digter die teks as die tussenganger – dít wat tussen die ontstaanswerklikheid en die digter se kartering daarvan lê.

Die topografiese elemente in die bundel word 'n belangrike sleutel tot die omvang van die digter se ruimtelike bewustheid. Dus word die gedig 'n tweedimensionele weergawe van 'n driedimensionele ervaring.

Reliëfkaart beweeg ook wyer as kartografie. Daar is 'n musiek-element in die bundel (soos bespreek in Deel II). Die analise van die *Droom*-sangsiklus en twee interpretasies van “Die dans van die reën” wys op die hegte band tussen teks en musiek, en die basiese ooreenkomste tussen die twee genres.

In die algemeen is hierdie verhandeling die digter se persoonlik blik op die skryfproses, en grootendeels die kreatiewe werk wat hieruit ontstaan.

11) Bronnelys

a) Boeke

AKERMAN, J.R. & KARROW, R.W. (red.) 2007. *Maps: Finding Our Place in the World*. Londen & Chicago: The University of Chicago Press.

BLACKBURN, S. 1996. *Oxford Dictionary of Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.

BLOOM, H. 1975. *A Map of Misreading*. New York: Oxford University Press.

BROOKS, C. 1947. *The Well-Wrought Urn*. New York: Harcourt and Brace.

CAMERON, J. 1995. *The Artist's Way – A Spiritual Path to Higher Creativity*. London: Pan Macmillan Ltd.

CIRLOT, J.E. 2002. *Dictionary of Symbols*. New York: Dover Publications, Inc.

COSGROVE, D. (red.) 1999. *Mappings*. Londen: Reaktion Books.

CROOK, J.H. 1980. *The evolution of human consciousness*. Oxford: Clarendon Press.

GIBBONS, R. (red.) 1979. *The Poet's Work: 29 Masters of 20th Century Poetry on the Origins and Practice of Their Art*. Boston: Houghton Mifflin Company.

GIBSON, G. 2007. *Kaplyn*. Kaapstad: Tafelberg.

GORREL, L. 1993. *The Nineteenth-Century German Lied*. Portland, Oregon: Amadeus Press, Portland.

GRÄBE, I. 1984. *Aspekte van Poëtiese Taalgebruik: Teoretiese verkenning en toepassing*. Potchefstroom: Departement Sentrale Publikasies Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys.

GRIMM, R. & HERMAND, J. (red.) 1989. *From Ode to Anthem: Problems of Lyric Poetry*. Wiscosin: The University of Wisconsin Press.

GROUT, D.J. & PALISCA, C.V. 2001. *A History of Music*. New York, London: W.W. Norton & Company.

GROVÉ, A.P. 1962. *Woord en Wonder: 'n Inleidende Studie oor die Tegniek van Poësie*. Kaapstad: Nasou Bpk.

HOFMEYR, H. 2004. *Die dans van die reën (per coro misto SSAATTBB)*. Bladmusiek verskaf deur Stellenbosch Universiteit se Musiekbiblioteek.

HÖWELER, C. *Rhythme in Vers en Muziek*. Nederland: Mouton & Kie Uitgevers.

- JUNG, C.G. 1966. *The spirit, in man, art, and literature*. London: Routledge & Kegan Paul.
- JACOB, C. 2006. *The Sovereign Map – Theoretical approaches in cartography throughout history*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- HARVEY, P.D.A. 1980. *The History of Topographical Maps: Symbols, Pictures and Surveys*. Londen: Thames and Hudson.
- HARLEY, J.B. & WOODWARD, D. (red.) 1987. *The history of cartography, vol. 1 Cartography in prehistoric, ancient, and medieval Europe and the Mediterranean*. Chicago: University of Chicago Press.
- KEATS, J.S. 1989. *Cartographic design and production*. Essex: Longman Scientific & Technical (Longman Group UK Ltd.)
- KITCHIN, R. & FREUNDSCHUH, S. (red.) 2000. *Cognitive Mapping: Past, present and future*. Londen: Routledge.
- KORZYBSKI, A. 1941. *Science and sanity (tweede uitgawe)*. Lancaster: International Non-Aristotelian Library Publishing Co.
- McKENZIE, D.F. *Bibliography and the Sociology of Text*, The Panizzi Lectures 1985 (Londen, 1986).
- MILLER, J.H. 1995. *Topographies*. California: University of Stanford Press.
- MÜLLER, P. 2002. *Die aandag van jou oë*. Kaapstad: Tafelberg
- ODENDAL, F.F. (red.) 1979. *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. Kaapstad: Perskor.
- ODENDAL, F.F. 1994. *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*.
- RICCIO, O.M. 1980. *The Intimate Art of Writing Poetry*. London: iUniverse.com Inc.
- RINPOCHE, S. 2002. *The Tibetan Book of Living and Dying*. Rider, A Random House Group Company.
- SATO, H. & WATSON, B. 1986. *An Anthology of Japanese Poetry – From the Country of Eight Islands*. Doubleday & Company. Columbia University Press. New York.
- SHIRANE, H. 1998. *Traces of Dreams – Landscape, Cultural Memory, and the Poetry of Bashō*. Stanford, California: Stanford University Press.
- SHIRANE, H. 2002. *Early Modern Japanese Literature – An Anthology 1600-1900*. New York: Columbia University Press.

- SNYMAN, H. 1983. *Mirakel en Muse – 'n Studie oor die funksie van die implikasie-verskynsels by die interpretasie van 'n gedig*. Kaapstad: Perskor.
- STEIN, J.M. 1971. *Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- RINPOCHE, S. 2002. *The Tibetan Book of Living and Dying*. Rider, Rigpa Fellowship.
- RUMSEY, D. & Punt, E.M. *Cartographica Extraordinaire*. California: ESRI.
- SATO, H. & WATSON, B. 1986. *An Anthology of Japanese Poetry – From the Country of Eight Islands*. Doubleday & Company. Columbia University Press. New York.
- SHIRANE, H. 1998. *Traces of Dreams – Landscape, Cultural Memory, and the Poetry of Bashō*. Stanford, California: Stanford University Press.
- SHIRANE, H. 2002. *Early Modern Japanese Literature – An Anthology 1600-1900*. New York: Columbia University Press.
- SNYMAN, H. 1983. *Mirakel en Muse – 'n Studie oor die funksie van die implikasie-verskynsels by die interpretasie van 'n gedig*. Kaapstad: Perskor.
- STEIN, J.M. 1971. *Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- TURNBULL, D. 1989. *Maps are Territories – Science is an atlas*. Chicago: The University of Chicago Press.
- VAN BLERK, M.E. 1994. *Afrikaanse Verklarende Musiekwoordeboek*. Kaapstad: Vlaeberg.
- VAN COLLER, H.P. (red.) 1998. *Perspektief en Profiel: 'n Afrikaanse Literatuurgeskiedenis*. Pretoria: J.L. van Schaik Uitgewers.
- VAN RHYN, C. 2007. *Droom vir Mezzo-sopraan en Klavier*. Bladmusiek verskaf deur komponis.
- VAN WYK, J. 1978. *Heldedade kom nie dikwels voor nie*. Johannesburg: Perskor.
- WALTERS, M.M. 2006. *Aki no kure – Herfsskemering*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- WINN, J.A. 1981. *Unsuspected Eloquence – The History of the Relations between Poetry and Music*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- WITTEGESTEIN, L. 1961. *Tractatus logico-philosophicus*. Vertaal deur D.F.Pears & B.F. McGuinness. Londen: Routledge & Kegan Paul

b) Internetbronne beskikbaar

AUCAMP, H. 2007. *Agter elke storie*. Praatjie gelewer as deel van die Sanlam-Litnet-kortverhaalslypskool op die Woordfees – 6 Maart 2007.

[www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dit_news_item&news_id=14935&cause_id=1270] Datum van toegang: 23 Februarie 2008

EMERSON, R.W. 1844. *The Poet* (uit Essays: Second Series).

[http://www.rwe.org/works/Essays-2nd_series_1_Poet.htm]

Datum van toegang: 3 Februarie 2008

HOOKER, R. 1996. *Ancient Japan – The Flowering of Japanese Literature*.

[<http://www.wsu.edu/~dee/ANCJAPAN/LIT.HTM>]

Datum van toegang: 24 Februarie 2008

HOROWITZ, H. Manhattan, a wordmap.

[www.wordmaps.net]

Datum van toegang: 24 Oktober 2008

VAN ROOYEN, I. 2007. *Verjaardagkonsert vir imposante komponis: Miagi vier Hendrik Hofmeyr se 50ste jaar met wêreldpremière* – 4 Mei 2007.

[www.litnet.co.za/cgi_bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_items&news_id=15034&cause_id=1270] Datum van toegang: 16 April 2008.

VALÉRY, P. Le ligne donnée.

[www.poetsgrave.co.uk/glossary_poetic_terms_1.htm]

Datum van toegang: 3 Maart 2008.

WELLER, P. *Johann Wolfgang von Goethe*. Grove Music: Aanlyn-weergawe (Slegs toegang vir wettig geregistreeerde gebruikers)

Datum van toegang: 30 Maart 2008.

New Advent Catholic Encyclopedia: Anchorites

[www.newadvent.org/cathen/01462b.htm]

Datum van toegang: 10 Oktober

Poetic Form: Pantoum

[<http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/5786>]

Datum van toegang: 15 November 2008

Poetic Form: Villanelle

[<http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/5796>]

Datum van toegang: 16 November 2008

The Cape Flats

[www.dalafat.com/cape_flats.html]

Datum van toegang: 30 Oktober 2008

c) Koerant- en tydskrifartikels

1. APRIL, W. 22/02/07. *Cape Times*: **Stowaway to get a proper burial**
2. NORMAN, H. Februarie 2008. *National Geographic*: **On the trail of a ghost**

University of Cape Town

Addendum A

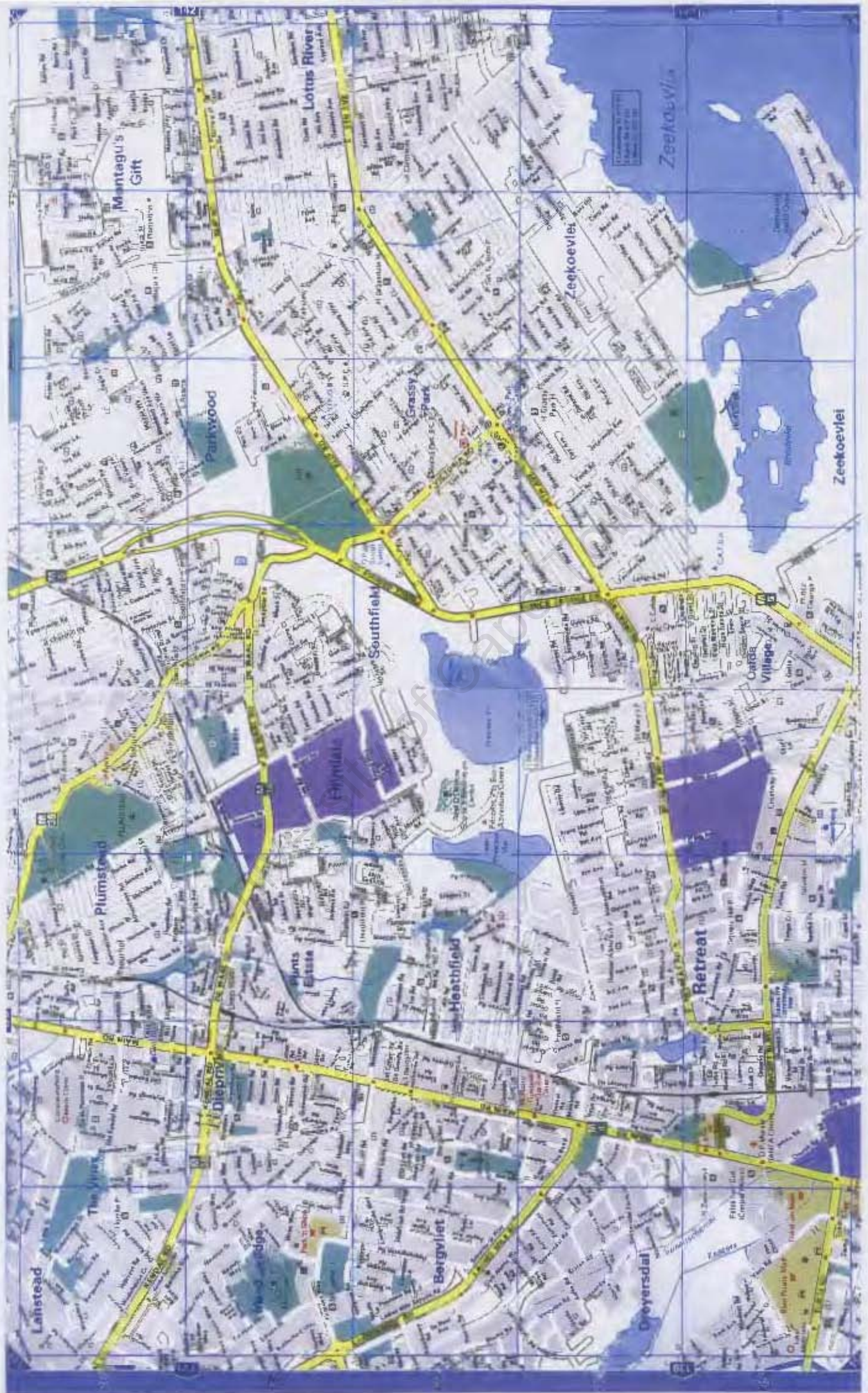
'n Topografiese uitbeelding van die Kaapse Vlakte – relevant tot Hoofstuk 5 (*Vlakte*). Die eerste kaart dui die ligging van die Kaapse Vlakte binne die groter Kaapse Skiereiland aan. Die laaste twee kaarte is 'n meer gedetailleerd en beperk tot dié spesifieke gebied.

Bron:

2007. Map Studio Street Guide: Cape Town. 14th Edition. New Holland-Uitgewers, Suid-Afrika.

University of Cape Town





Addendum B

'n Voorstelling van die roete wat Matsuo Bashoo gevolg het tydens die skryf van sy reisjoernaal, *Narrow Road to a far Province* (1689) – relevant tot Hoofstuk 8.

Bron:

NORMAN, H. Februarie 2008. *National Geographic*: **On the trail of a ghost**

University of Cape Town

Addendum C

Die volledige teks van “Manhattan” – ’n woordkaart deur Howard Horowitz

University of Cape Town

ADDENDUM C

Manhattan* deur Howard Horowitz

The island's tip was sliced by a ship canal that tamed the Spuyten Duyvil shoals, but severed Marble Hill from Inwood. Medieval tapestry unicorns grace the Cloisters; a flag-pole and stockade mark old Fort Tryon. Lofty crags overlook the broad Hudson River as bedrock & history anchor the Heights to the George Washington Bridge. Walk east toward the Bronx across High bridge; gaze to the south from Sugar Hill, where trumpeters and tap dancers stepped up into the sun. Ages ago Iapetus (an older Atlantic Ocean) closed; the kiss with Africa heated a melting pot. Lava was injected in veins of rock and coagulated to form Palisade cliffs. The legacy of Algonquian life is hidden in our place names and our meals. The newcomers (first the Dutch, then English, African, Irish, German, Italian, Jewish, Chinese, Greek, Ukrainian, Armenian, Puerto Rican, Pakistani, Cuban, Dominican, Haitian, Filipino, and all) have shed blood in a thousand places, but millions live. Legends of Gotham: Father Knickerbocker, Boss Tweed, Emma Lazarus, Fiorello, the roar of the el, the blizzard of '47, Giants at the Polo Grounds. Offshore, barges ply swirling brown water near North River sewage pipes, as striped bass and shad swim up "the river that flows both ways": a tidal reach of the sea all the way up to Albany. Brownstone, bodega, ball court & bus stop: on warm nights in Harlem, noisy streets and quiet rooftops. Kids splash around a hydrant as lovers embrace on a Riverside Park bench and rush-hour traffic is stalled on the Triborough Bridge. Some uptown options: gospel choir on Sunday, sooty Grant's Tomb, hiphop the Apollo, ribs at Sylvia's, law at Columbia, mangos in El Barrio, peace garden in the Cathedral, rowboat on the Meer, pub-crawl the West Side, listen to poetry at the 92nd St. Y, nosh at Songbirds alight in leafy woods as a turtle lays eggs near a pond in Central Park. Grand museums flank the green with dinosaur bones and Egyptian tombs. When it snows, we ramble out to Sheep Meadow & the Great Lawn; in sunshine, to Strawberry Fields, the Lake, & the Zoo. Buy hot dogs from pushcarts near Madison boutiques, or subways. (Take the A train, ride the Lexington line, or change at 59th Street for the IRT. Catch the F out to Queens.) Gneiss but full of schist, the bedrock sparkles with mica. It bears the weight of midtown; Skyscrapers at Columbus Circle, Fifth Avenue, and Park Avenue. Attend concerts at Carnegie, ice skating shows at Rockefeller Center, Mass at St. Patrick's Cathedral. Our eyes are drawn up to a blue slice of sky as vertical walls enclose us. 100 gridlocked taxis honk at police blockades as Fidel speaks at the U.N. Revelers jam Times Square on New Year's Eve, to jostle and sing as the ball drops. Buses come in (the Lincoln Tunnel) to Port Authority, trains to Grand Central. The lion-flanked public library was once a reservoir; we love the Art Deco classic Chrysler spire. From Hell's Kitchen walk to Broadway, buy tickets for "Showboat" or "Cats" - hey, the Knicks won at the buzzer in the Garden! See Macy's flat parade, then gape from atop the Empire State, where mighty Kong took a fall. Diamond jewelers join fur-clad window shoppers as herds of jaywalkers cross against the light in the Garment District. Graffiti-scrawled boards near the Flatiron Building enclose pits of unconsolidated sediment Consolidated Edison must dig. Workers repair Gramercy Park cables, reroute Chelsea steam pipes, plug a burst main flooding streets by Union Square. (Tap water flows down from the Catskills in deep tunnels; garbage is hauled to a landfill at Fresh Kills.) The riverfront

was filled for barnacle-crusting piers, and Minetta Brook wetlands became lots in Greenwich Village. A sweatshop horror: 146 locked-in women lost their lives in the Triangle Shirtwaist fire. Watch skateboard demons cavort among panhandlers as old men play chess near the arch in Washington Square, N.Y.U. students, art film fans, coffee drinkers, & East Village poets crowd smoky joints on Saturday night; some cross (the Holland Tunnel) back out to New Jersey. Cheap gallery space is a memory in SoHo; cast-iron lofts rent high, as do TriBeCa warehouses. A bag lady seeks warmth huddled over a sidewalk grate on the Bowery, where Stuyvesant's farm once spread in old New Amsterdam. The original steal (this island, traded for \$24 in beads) lies plastered in muth and concrete, obscured like the African Burial Grounds. A Lower East Side delicatessen sells good chicken soup; enjoy zuppa di pesca at the Festival of San Gennaro, or bird's nest soup in Chinatown. Marchers to City Hall cross the Brooklyn Bridge to demonstrate, as tourists at South Street Seaport eat lunch with a view. The Fulton Fish Market is mobbed before dawn. Precambrian stocks bond the upper crust with solid foundations below the Trade Towers, Trinity Church and Wall Street. Ferryboats to Staten Island, Ellis Island, the Statue of Liberty, and Governor's Island depart from wind-swept docks at Battery Park.

* Hierdie "gedig" is oorspronklik op 30 Augustus 1970 in die New York Times gepubliseer. Intussen het dit in verskeie publikasies wêreldwyd verskyn. (Beskikbaar by www.wordmaps.net)

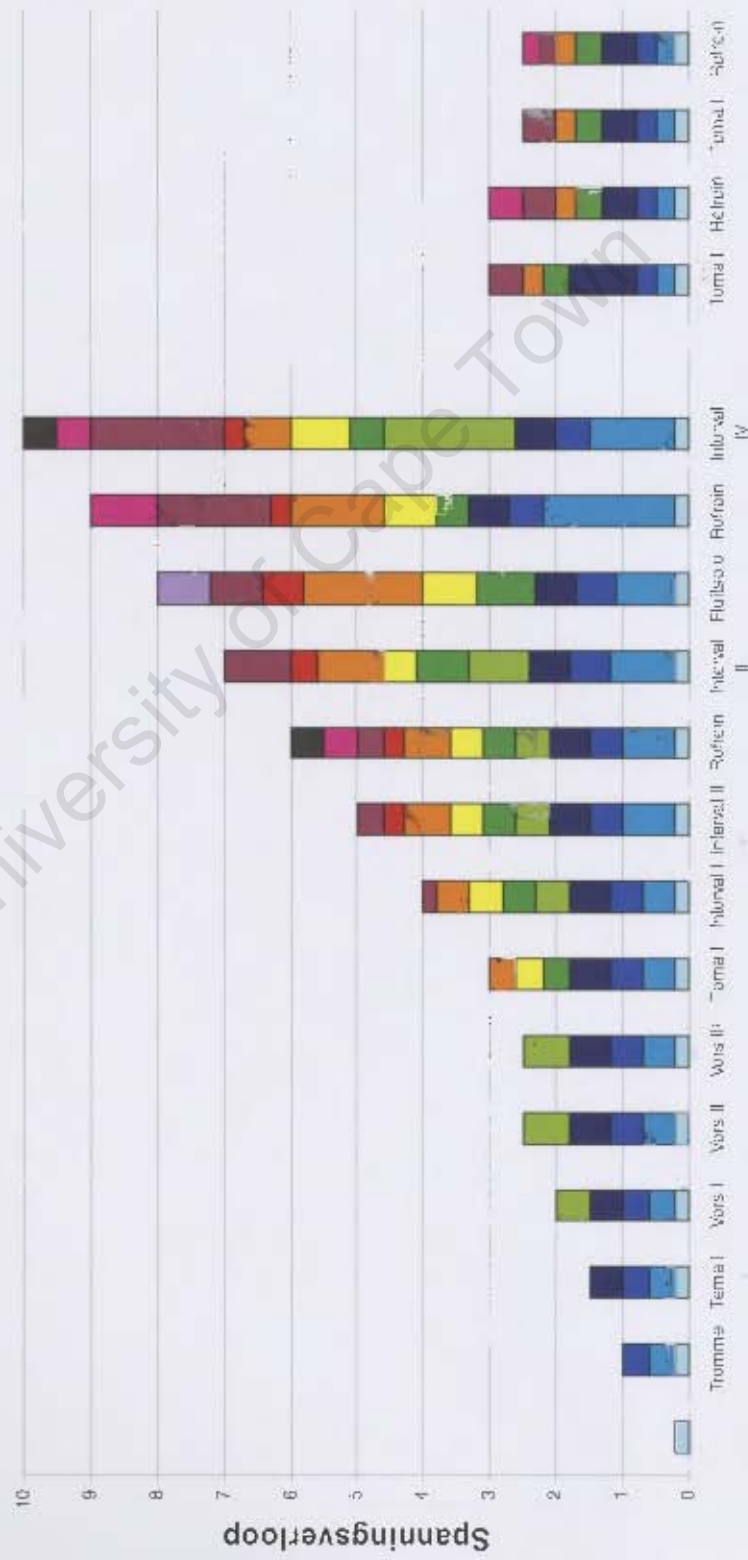
Addendum D

'n Grafiese voorstelling van spanningsverloop in *Die dans van die reën*, 'n toonsetting deur Laurinda Hofmeyr. (Teks: Eugène Marais)

University of Cape Town

Spanningsanalise van Die dans van die reën, deur Laurinda Hofmeyr

- dreunsang
- fluiserstem
- koorstemme
- baskitaar
- tamboerlyn
- fluit
- simbale
- perkussie
- stem
- klavier
- dreunbas
- tromme
- klankeffek



woensdag 1-5 7:14 15-22 23-50 51-58 59-57 47-38 47-38 59-57 68-75 70-84 86-100 101-08 108-116 108-116 117-124 125-132 133-136 137-140

Tydsvlerloop in mate

Addendum E

Bladmusiek: *Die dans van die reën* (*per coro misto - SSAATTBB*) deur Hendrik Hofmeyr
(Teks: Eugène Marais)

University of Cape Town

Hendrik Hofmeyr
DIE DANS VAN DIE REËN
(Eugène Marais)

per coro misto
(SSAATTBB)



Commissioned
by
The Kwa-Zulu Natal Youth Choir

Commissioned by Gérard'd du Toit for the KwaZulu-Natal Youth Choir

The work is based on the following poem, inspired by the San legends concerning the arrival of the summer rains, by the seminal Afrikaans poet, Eugène Marais (1871-1936).

Die Dans van die Reën

Lied van die vioolspeler, Jan Konterdans, uit die Groot Woestyn.

O die dans van ons Suster!
Eers oor die bergtop loer sy skelm,
en haar oge is skaam;
en sy lag saggies.
En van ver af wink sy met die een hand;
haar armbande blink en haar krale skitter;
saggies roep sy.
Sy vertel die winde van die dans
en sy nooi hulle uit, want die werf is wyd en die bruilof groot.

Die grootwild jaag uit die vlakke,
hulle dam op die bulttop,
wyd rek hulle die neusgate
en hulle sluk die wind;
en hulle buk, om haar fyn spore op die sand te sien.

Die kleinvolk diep onder die grond hoor die sleep van haar voete,
en hulle kruip nader en sing saggies:
"Ons Suster! Ons Suster! Jy het gekom! Jy het gekom!"

En haar krale skud,
en haar koperringe blink in die wegraak van die son.
Op haar voorkop is die vuurpluim van die berggier;
sy trap af van die hoogte;
sy spreid die vaal karos met altwee arms uit:
die asem van die wind raak weg.
O, die dans van ons Suster!

The Dance of the Rain

Song of the fiddler, Jan Konterdans, from the Great Desert.

O the dance of our Sister!
First over the hilltop she slyly peeks,
and her eyes are shy;
and she laughs softly.
And from afar she beckons with one hand;
her bracelets gleam and her beads glitter;
softly she calls.
She tells the winds about the dance
and she invites them, for the yard is wide and the wedding great.

The great herds rush over the plain,
they gather on the hilltops,
their nostrils are stretched wide
and they gulp down the wind;
and they bend down to see her fine footprints in the sand.

The small ones deep under the ground hear the tread of her feet,
and they crawl closer and softly sing:
"Our Sister! Our Sister! You have come! You have come!"

And her beads shake,
and her copper bracelets gleam in the fading light of the sun.
On her forehead is the fiery plume of the mountain eagle;
she steps down from the heights;
with arms flung wide she spreads her grey kaross:
the wind forgets to breathe.
O the dance of our Sister!

Optional sound effects:

"Sy vertel die winde van die dans" bars 58-71 (first beat): Instead of singing, second half of S, A, T and B imitates wind by making "fff" sounds.

Bars 85-93: S and A trample freely with their feet.

Bars 94-98: S and A stamp their feet (left-right) on the first 2 beats of each bar: LRx LRx etc..

Bars 99-107 (first beat): S and A stamp their feet on the first beat for 3 bars and then on each beat for a bar: Lxx Rxx Lxx RLR

Bars 117-137 (second beat): T and B make whispered "trsk" sounds, following the dynamic markings of the voices.

2005/289

Commissioned by Gérard'd du Toit for the Kwa-Zulu Natal Youth Choir

Universiteit van Stellenbosch
Musiekbiblioteek

DIE DANS VAN DIE REËN

(Eugène Marais)

Hendrik Hofmeyr

Danzante $\text{♩} = c.208$

CORORO

T. *p* O die dans van ons Sus - ter!

B. *pp* O die dans van ons Sus - ter! *p* O die dans van ons Sus - ter!

Pianoforte (per le prove) *pp* *p*

11

S. *mf* Die dans, *f* O die dans van ons Sus - ter! *pp* Mm

C. *mp* O die dans, *mf* die dans, *f* O die dans van ons Sus - ter!

T. *mp* O die dans, *mf* die dans, *f* O die dans van ons Sus - ter! *pp* Mm

B. *mp* O die dans, *mf* die dans, *f* O die dans van ons Sus - ter! *pp* Mm

Pf. *mp* *mf* *f*

21

S. *pp* O ons Sus - ter! O ons

C. *pp* Eers oor die berg-top .loer sy skelm, en haar o - ge is skaam;

T. O ons Sus - ter! O ons

B. O ons Sus - ter! O ons

Pf. *pp*

2 31

S. Sus - ter! O die dans van ons Sus - ter!

C. en sy lag sag-gies. O die dans van ons Sus - ter!

T. Sus - ter! O die dans van ons Sus - ter!

B. Sus - ter! O die dans van ons Sus - ter!

Pf.

41

S. *pp* En van ver af wink sy met die een hand; haar arm - ban - de *p*

C. *pp* En van ver af wink sy met die een hand; haar arm - ban - de *p*

T. *pp* En van ver af wink sy met die een hand; haar arm - ban - de *p*

B. *pp* En van ver af wink sy met die een hand; haar arm - ban - de *p*

Pf. *pp*

50

S. *fp* blink en haar kra - le skit-ter; *Mm pp*

C. *fp* blink en haar kra - le skit-ter; sag-gies roep sy. *pp*

T. *fp* blink en haar kra - le skit-ter; *Mm pp*

B. *fp* blink en haar kra - le skit-ter; sag-gies roep sy. Sy *pp*

Pf. *fp* *pp*

59

S. *pp* Sy ver-tel die win - de van die

C. *pp* Sy ver-tel die win - de

T. *pp* Sy

3. ver-tel die win - de van die dans,

f.

65

S. dans, sy ver-tel die win - de van die dans en sy *mf*

C. van die dans, sy ver - tel die win - de, die win-de van die dans en sy *mf*

T. ver-tel die win - de van die dans, van die dans en sy *mf*

B. *pp* sy ver-tel die win - de van die dans, van die dans en sy *mf*

f. *mf*

72

S. *cresc.* nooi hul-le uit, *cresc.* want die werf is wyd en die brui - lof groot. *ff* O die

C. *cresc.* nooi hul-le uit, *cresc.* want die werf is wyd en die brui - lof groot. *ff* O die

T. *cresc.* nooi hul-le uit, *cresc.* want die werf is wyd en die brui - lof groot. *ff* O die

B. *cresc.* nooi hul-le uit, *cresc.* want die werf is wyd en die brui - lof groot. *ff* O die

f. *cresc.* *ff*

S. dans van ons Sus - ter!

C. dans van ons Sus - ter!

T. dans van ons Sus - ter! Die groot - wild jaag, die

B. dans van ons Sus - ter! Die groot - wild jaag, die groot - wild

Pf. dans van ons Sus - ter! Die groot - wild jaag

mf *mf* *mf* *mf* *mf*

Il. a metà (2nd half)

T. die groot - wild jaag uit die vlak - te, hul - le dam op die bult - top, hul - le

B. jaag uit die vlak - te, jaag uit die vlak - te, hul - le dam op die bult - top, hul - le

Pf. uit die vlak - te, die groot - wild jaag uit die vlak - te, hul - le dam op die bult - top, hul - le

cresc. *cresc.* *cresc.* *cresc.*

T. dam op die bult - top, wyd rek hul - le die neus - ga - te, wyd rek hul - le die neus - ga - te

B. dam op die bult - top, wyd rek hul - le die neus - ga - te, wyd rek hul - le die neus - ga - te

Pf. dam op die bult - top, wyd rek hul - le die neus - ga - te, wyd rek hul - le die neus - ga - te

ff *ff* *ff* *ff*

107

en hul-le sluk die wind; en hul-le buk, buk, om haar fyn spo-re in die sand te sien. (nn)

B. en hul-le sluk die wind; en hul-le buk, buk, om haar fyn spo-re in die sand te sien. (nn)

f. en hul-le sluk die wind; en hul-le buk, buk, om haar fyn spo-re in die sand te sien. (nn)

pp

117

En die klein-volk diep on-der die grond hoor die sleep van haar voe-te,

C. En die klein-volk diep on-der die grond hoor die sleep van haar voe-te, en die

B. En die klein-volk

f. En die klein-volk

pp

124

en die klein-volk diep on-der die grond hoor die

C. klein-volk diep on-der die grond hoor die sleep van haar voe-te, die

f. diep on-der die grond hoor die sleep van haar voe-te,

pp

S. *mf cresc.*
 sleep van haar voe - te, en hul-lekruip na - der en
mp cresc.
 voe - te, en hul-le kruip na - der en sing

C. *p cresc.*
 sleep van haar voe - te, en hul-le kruip na - der en sing
cresc.
 en hul-le kruip na - der en sing sag - gies, sag - gies,

Pf. *cresc.*

S. *f dim.* *pp*
 sing sag-gies: "Ons Sus-ter! "Ons Sus - ter! Jy het ge - kom!" "Ons Sus-ter! "Ons Sus - ter!
dim. *pp*

C. *f dim.* *pp*
 sag - gies, sing sag-gies: "Ons Sus-ter! "Ons Sus - ter! Jy het ge - kom!" "Ons Sus-ter! "Ons Sus - ter!
dim. *pp*
 sing sag-gies: "Ons Sus-ter! "Ons Sus - ter! Jy het ge - kom!" "Ons Sus-ter! "Ons Sus - ter!
dim. *pp*
 sing sag-gies: "Ons Sus-ter! "Ons Sus - ter! Jy het ge - kom!" "Ons Sus-ter! "Ons Sus - ter!

Pf. *f dim.*

S. *rall.* *a tempo* *pp*
 Jy het ge - kom!" Jy het ge - kom!" En haar kra - le
pp

C. *pp*
 Jy het ge - kom!" Jy het ge - kom!" En haar kra - le

T. *pp*
 En haar kra - le skud, haar

B. *pp*
 En haar kra - le skud, haar

Pf. *rall.* *a tempo*

152

S. *cresc.*
skud, haar kra - le skud, haar kra le skud, en haar ko - per -

C. *cresc.*
skud, haar kra - le skud, haar kra le skud, en haar ko - per -

T. *cresc.*
kra le skud, haar kra le skud, en haar ko - per -

B. *cresc.*
kra - le skud, haar kra le skud, en haar ko - per -

Pf. *cresc.*

159

S. *f*
ring - e blink, haar ko - per - ring - e blink, haar ko-per-ring - e

C. *f*
ring - e blink, haar ko - per - ring - e blink, haar ko-per-ring - e

T. *f*
ring - e blink, haar ko - per - ring - e blink, haar kra - le skud, haar

B. *f*
ring - e blink, haar ko - per - ring - e blink, haar kra - le skud, haar

Pf. *f*

166

S.
blink, haar ko-per-ring - e blink, haar ko - per-ring - e

C.
blink, haar ko-per-ring - e blink, haar ko - per-ring - e

T.
kra - le skud, haar kra le

B.
kra - le skud, haar kra le

Pf.

S. *dim.* blink in die weg - raak van die son, (nn) *pp* O die dans van ons Sus - ter! *p* O die

C. *dim.* blink in die weg - raak van die son, (nn) *pp* O die dans van ons Sus - ter! *p* O die

T. *dim.* skud, in die weg - raak van die son, (nn) *pp* O die dans van ons Sus - ter! *p* O die

B. *dim.* skud, in die weg - raak van die son, (nn) *pp* O die dans van ons Sus - ter! *p* O die

Pf. *dim.*

S. *mp* dans van ons Sus - ter! *cresc.* O die dans, o die dans, O die

C. *mp* dans van ons Sus - ter! *cresc.* O die dans, o die dans, O die

T. *mp* dans van ons Sus - ter! *cresc.* O die dans, o die dans, O die

B. *mp* dans van ons Sus - ter! *cresc.* O die dans, o die dans, O die

Pf. *mp* *cresc.*

S. *f* dans van ons Sus - ter! Op haar voor-kop is die vuur-pluim van die

C. *f* dans van ons Sus - ter! Op haar voor-kop is die vuur-pluim van die

T. *f* dans van ons Sus - ter! Op haar voor-kop is die vuur-pluim van die

B. *f* dans van ons Sus - ter! Op haar voor-kop is die vuur-pluim van die

Pf. *f*

200

S. berg - gier; op haar voor-kop is die vuur - pluim van die berg - gier;

C. berg - gier; op haar voor-kop is die vuur - pluim van die berg - gier;

T. berg - gier; op haar voor-kop is die vuur - pluim van die berg - gier;

B. berg - gier; op haar voor-kop is die vuur - pluim van die berg - gier;

Pf. *ff*

211

S. O ons Sus - ter! Ons Sus - ter! O ons Sus - ter! *dim. e rall.* sy trap af van die *a tempo p*

C. O ons Sus - ter! Ons Sus - ter! O ons Sus - ter! *dim. e rall.* sy trap af van die *a tempo p*

T. O ons Sus - ter! Ons Sus - ter! O ons Sus - ter! *dim. e rall.* sy trap af van die *a tempo p*

B. O ons Sus - ter! Ons Sus - ter! O ons Sus - ter! *dim. e rall.* sy trap af van die *a tempo p*

Pf. *dim. e rall.* *a tempo p*

10 222

S. *pp mp p cresc.*
 hoog-te; sy spreidie vaal ka - ros, sy spreidie vaal ka - ros met al - twee arms

C. *pp mp p cresc.*
 hoog-te; sy spreidie vaal ka - ros, sy spreidie vaal ka - ros met al - twee arms

T. *pp mp p cresc.*
 hoog-te; sy spreidie vaal ka - ros, sy spreidie vaal ka - ros met al - twee arms

B. *pp mp p cresc.*
 hoog-te; sy spreidie vaal ka - ros, sy spreidie vaal ka - ros met al - twee arms

Pf. *pp mp p cresc.*

232

S. *mf ppp*
 uit: *mf* *ppp* 4 soli; gli altri sussurrato (4 singers; the others whispered)

C. *mf ppp*
 uit: *mf* *ppp* die a - sem van die wind raak weg.

T. *mf ppp*
 uit: *mf* *ppp*

B. *mf ppp* *Mm* *pp* *11.a metà (2nd half)*
 uit: *mf* *ppp* *Mm* O, die dans

Pf. *mf ppp pp*

242

C. *mp cresc.*
 O, die

T. *p cresc.*
 O, die dans van ons Sus - ter!

B. *pp cresc.* *cresc.*
 van ons O, die dans van ons Sus - ter! O, die dans van ons

Pf. *cresc.*

S. O, die dans van ons Sus - ter! O, die dans van ons Sus - ter! O, die dans van ons Sus - ter! O, die dans van ons Sus - ter! *p cresc.*

C. dans van ons Sus - ter! O, die dans van ons Sus - ter! O, die dans van ons Sus - ter! O, die dans van ons Sus - ter! O, die dans van ons Sus - ter!

T. O, die dans van ons Sus - ter! O, die dans van ons Sus - ter! O, die dans van ons Sus - ter! O, die dans van ons Sus - ter! O, die dans van ons Sus - ter!

B. Sus - ter! O, die dans van ons Sus - ter! O, die dans van ons Sus - ter! O, die dans van ons Sus - ter! O, die dans van ons Sus - ter! O, die dans van ons Sus - ter!

f. *f*

S. die dans van ons Sus - ter!

C. ter! O, die dans van ons Sus - ter! van ons Sus - ter!

T. Sus - ter! O, die dans van ons Sus - ter! van ons Sus - ter!

B. van ons Sus - ter! O, die dans van ons Sus - ter!

f. *f*

S. O, die dans, die dans, o die dans van ons Sus - ter! *lunga*

C. O, die dans, die dans, o die dans van ons Sus - ter! *lunga*

T. O, die dans, die dans, o die dans van ons Sus - ter! *lunga*

B. O, die dans, die dans, o die dans van ons Sus - ter! *lunga*

f. *mf* *f* *ff* *lunga*

Addendum F

Bladmusiek: *Droom* vir mezzo-sopraan en klavier, deur Chris van Rhyn. (Teks: Lou-Ann Stone)

University of Cape Town

Kuspad

Largo ♩ = c.55

Mezzo-Soprano

Piano

p *mf p*

(pedaal)

Allegro ♩ = c.140

Mezzo

Pno.

mf p f

10 Op die rug van 'n

Pno.

mf

13 Kuspad

Mezzo

swart ————— ka - meel jaag ons wind - vlac na —

Pno.

8vb - -

16

Mezzo

— met wit lap - pe, flits - lig, be - dags ————— die ont-

Pno.

mp *f*

8vb - -

20

Mezzo

sag - li - ke son. ————— Ge - an - ker ————— in

Pno.

mp

8vb - -

Kuspad

Mezzo

24

net die wind se rus - te - lo - se rond - swaai.

Pno.

24

f

f

8^{vb}

Mezzo

28

Pno.

28

p

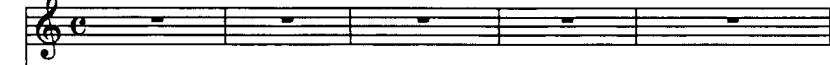
8^{vb}

University of Cape Town

Sy

Largo ♩ = c.60

Mezzo-Soprano



Piano



(pedaal)

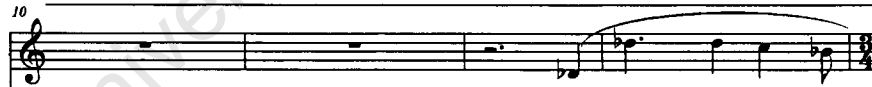
Mezzo



Pno.



Mezzo



Pno.



Sy

Mezzo

14

lig brand, haar ha - - - re vleg -

mf *f*

Pno.

mf *f*

g^b - - - - -

Mezzo

17

van self en soms knip sy haar oë met 'n

p

Pno.

p

Mezzo

20

stomp skêr wan-neer nie - mand kyk nie -

mf *p*

Pno.

mf *p*

Sy

23

Mezzo

Pno.

p

8^{vb}-1

8^{vb}-1

Detailed description: This system contains measures 23 through 26. The Mezzo line is a single staff with a treble clef, showing a whole rest in each of the four measures. The Pno. part consists of two staves. The right hand starts with a whole note chord in measure 23, followed by a half note chord in measure 24, and then eighth notes in measures 25 and 26. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment throughout. Dynamics include a piano (*p*) marking in measure 24 and two *8^{vb}-1* markings in measures 25 and 26. A hairpin crescendo is shown in the right hand from measure 23 to 24.

27

Mezzo

Pno.

pp

8^{vb}-1

Detailed description: This system contains measures 27 through 30. The Mezzo line is a single staff with a treble clef, showing a whole rest in each of the four measures. The Pno. part consists of two staves. The right hand plays quarter notes in measures 27 and 28, followed by eighth notes in measures 29 and 30. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include a pianissimo (*pp*) marking in measure 29 and an *8^{vb}-1* marking in measure 30. A hairpin crescendo is shown in the right hand from measure 27 to 29.

University of Cambridge Town

Glasblaser

Andante $\text{♩} = c.76$

Mezzo-Soprano

Piano

(pedaal)

Mezzo

Pno.

Mezzo

Pno.

mf fak-kels in die

p *mf*

tuin *mp* son-der gras, *mp* god-

mf

Glasblaser

Mezzo

f net glas: _____ *mp* ge-

Pno.

f _____ *mp*

Mezzo

blaas deur my bin - ne - ste *f* swel en bars

Pno.

f

Mezzo

p deur my bui - ten - ste my

Pno.

subito p

Glasblaser

16 Mezzo

bui - ten - ste

16 Pno.

19 Mezzo

19 Pno.

rit. *pp*

University of Cambridge

Glasprater

Allegro ♩ = c.140

Mezzo-Soprano

Piano

pp *mp*

Mezzo

Pno.

pp *rit.* *mp* *pp*

Larghetto ♩ = c.65

Mezzo

Pno.

fak - kels in jou han - de f bly brand soos

10 *mp* Glasprater

Mezzo
glas in jou mond: *swa* ----- ek het my won de

Pno. *pp*

13 *mf*

Mezzo
aan jou woor *swa* ----- de bly tel

Pno. *mp*

15 *mp*

Mezzo

Pno. *pp* *rit.*

Allegro ♩ = c.140

swa -----

Glasprater

18

Mezzo

18 (8^{va})

Pno.

22

Mezzo

Larghetto ♩ = c.65

22 (8^{va})

Pno.

ril.

perdendosi