

Portefeulje: Kodeks

Essay: Digkuns, Smee(d)kuns: die ontmoeting tussen beeld en woord

Gerhard M Barkhuizen

BRKGER003

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

Fakulteit Geesteswetenskappe

Universiteit van Kaapstad

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

Faculty of Humanities

University of Cape Town

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.

1. Portefeulje: Kodeks

2. Essay: Digkuns, Smee(d)kuns: die ontmoeting tussen beeld en woord

Gerhard Barkhuizen

BRKGER003

'n Verhandeling ingedien vir die vervulling van die vereistes vir die toekenning van die graad Magister in Lettere en Wysbegeerte (Kreatiewe Skryfwerk)

Skool vir Taal- en Letterkunde:
Afrikaans en Kreatiewe Skryfwerk

Universiteit van Kaapstad

Promotor: Prof. Joan Hambidge

2017

Verpligte Verklaring / Compulsory Declaration

Verklaring

Ek, Gerhard Barkhuizen (BRKGER003), verklaar hierdie werk is nog nie voorheen, gedeeltelik of in die geheel, voorgelê vir die toekenning van enige graad nie. Dit is my eie werk. Elke betekenisvolle bydrae tot, en aanhaling in die verhandeling, uit die werk of werke van ander persone word erken met die nodige verwysings.

Declaration

I, Gerhard Barkhuizen (BRKGER003), declare this work has not been previously submitted in whole, or in part, for the award of any degree. It is my own work. Each significant contribution to, and quotation in, this dissertation from the work, or works, of other people has been attributed, and has been cited and referenced.

Handtekening

Signature

Datum

Date

Kodeks

Gerhard Barkhuizen

BRKGER003

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.



KODEKS

In poetry we pare down our thoughts into their most graceful shapes, like minimalist sculptures.

— Patricia Robin Woodruff

Kodeks

Smee

I.	Brief in origami	I0
2.	Droogbaan	II
3.	Sweismasjien	I2
4.	Skroot	I3
5.	Weiding	I4
6.	Wiggel	I5
7.	Smee	I6
8.	Werktuigkundige	I7
9.	Poet under a Tree	I8

Heg

I0.	Rubik	2I
II.	In die verbygaan	22
I2.	Ren	23

Louter

I3.	Die vuurlopers	24
I4.	Soeklig	26
I5.	Stillewe: Strooidakkerk	27
I6.	Parool	28
I7.	Grondwet vir die Kinders	29
I8.	Erfdeel	30
I9.	Laaste eerbewys	3I
20.	Bisley	32
2I.	Tehuis	33

Skuurslyp

22.	Ontsnap I, Ontsnap II	35
23.	Idille	36

24. Beautiful Mind	37
25. Meervoudig	38
26. Vrou	39
27. Minimum standard	40
28. RET	4I
29. Verhuising	42
30. Denominasie	43
3I. Groepverlossing	44

Slyt

32. Vrysetting	46
33. Kasjet	47
34. Stillewe: Parys	48
35. Mantel	49
36. Op die spoor terug	50
37. Oorlogwond	5I
38. Sadako Sasaki	52
39. Foxhole	53

Plint

40. Notre Dame	55
4I. Emotikon	56
42. Lepellê	57
43. Inspirasie	58
44. Kliphart	59
45. Primaat	60
46. Lag	6I
47. Draaitafel	62
48. Strandbeest	63
49. Sluiter	64
50. Kwatryne	65

Snee

Brief in origami

Halveer die blad,
dan nog 'n keer:
die kwarte skrifloos leeg
en vingervuil gevou,
oorkruis geknak.
Plooi terug en keep
al op die lyne langs.
Vryf teen die naat
'n stingel of 'n blaar.
Met 'n laaste stryk
van die klein flap
waaier die kroon oop:
woordloos, 'n ritselende
boodskap langs jou bed.

Droogbaan

Mandjiesvol in boorde,
ryp vrugte, ongereed.
Na die derde week:
songedroogde woorde.

Sweismasjien

Geel brombeer in die hoek,
ongestoord.

Totdat die wisselstroom
in hom ontwaak
en vuur spuug
uit die beklampte bek.

'n Lawadraak roer
met sy gloeitong,
vul bewerig die oop gleuf:
'n halssnoer glim
uit ysterbrand.

Skroot

Skandeer die werf:
Rommel, niks geïndekseer.
Die geoefende oog weeg,
takseer. Plundertog
deur losgoed vir 'n uitsoekhoop.

Aan 'n waskom heg kettings
en die binnegoed van 'n trekker;
'n ploegskaar, eers later ontdek,
staan as basis vir dié denkbeeld,
neem die skopgraaf se plek.

In die werkswinkel vergestalt
'n figuur oor ure gesmee
uit die uitskot van 'n dorp.
Totem gestel op die plint
vir 'n stoepgalery.

Weiding

Afspraak om II:00. Woensdagoggend.
Parkstraat 25,
De la Haye.
Onseker en onrustig
beweeg ek
deur Ou Paarlweg,
toegewasem in die laning
tussen twee Stiklande deur.
Jy ontmoet my op die stoep
met woordeboek-oë agter dik lense.
Jou hande en jou stem
blaaï pretensieloos, sistematies:
'n vinger wat lig, 'n kopknik
en 'n rustige frons.
Ons groet met 'n handdruk
by die tuinkekkie, 'n eerste
en 'n laaste keer.
Jou voorkamer
voorlopig 'n staning
vir my woorde, stamelend.

Wiggel

My swaer vra
of ek nog water wys,
die mikstok in my palms wring?

Of drink ek nou bakhand
uit die kraan -
'n skottel gevul,

my skag gesak,
in die buurman
se fontein?

Smee

Warm yster breek nie;
dit buig langsamerhand
Smelt wit-rooi,
in uitgesoekte holtes
getemper en gegiet.

Die wintervaal
verbrokkel in houe
oor die aambeeld:
skerwe gesketter
oor 'n kil vloer.

Werktuigkundige

Jou vingers teken voorskrifte met ghries,
gly oor staalkleppe en filters in die bors
van die ontblote ystermonster
wat op jou harde sofa lê
en wag op diagnoses
onder die skerp lig van jou koplamp.

Jy probeer nie aan die lewelose
vuil masjien op jou werkbank
Rorschach se olievlekke
op die vloer te verklaar,
of uit blink suiergange
iets van Freud en Jung te lees nie.

Maar wanneer jy jou spreekkamer sluit
en jy jou hande skoonskrop
tot onder jou naels,
lag jy met jou oë en mond
en jy draai met my in jou arms
in 'n walm van olieeseep:
dra jy 'n spierwit mantel,
rustig en sag soos 'n Viktor Frankl.

Poet under a Tree



Hoed oor jou oë:
vasgesweis, halfduim dik.
Nek en bors aaneen.
Hande onder die geroeste deken
ingeklink.
Die publiek kyk en beduie:
studente van die hamer
se wederwoord.
Argumente oor die betekenis
van jou strak silhoeët.
Jy lewe slegs,
fluister saggies,
wanneer dit reën:
bruin morsige kodes
oor jou skoot.

Poet under a Tree - Ernst Trova

The aim of art is to represent not the outward appearance of things,
but their inward significance.

- Aristoteles

Heg

Art is a skill, that is the first meaning of the word.

- Eric Gill

Rubik

Die vlakke oënskynlik eweredig
in kleur gebalanseer.

'n Enkele rotasie
versteur die simmetrie.

Ontplooï terstond

'n kwintiljoen uitdagings
vir 'n robot of Mats Valk,
die Grootmeester.

Vir gewone sterflinge
feitlik onmoontlik.

Oplossings verskuil
in algoritmes, slegs
intern gegenereer.



Rubik, 2010

In die verbygaan

Windblomme staan wit,
drieblaar op betonstele
in die tuin van Gouda.
Kragtig bestuif sentrales
die plase met driekleursaad.

Padstal: toegangsteken.
Rooibos, pampoen en dadels -
plaaslike genot.
Deur die hoofstraat steun
Pick 'n Pay se wa
spensvol, tartend verby.

Kalahari-leeu,
heerser snags oor sy Nossob,
kruis en dwars gemerk.
Bedags trap Continentals
hul breër spore, kortpad.

Ren

Rondte I

Grondpad, sweet bergop.
Kettings en kabels gespan.
Speeksel meng bruin grond.

Tweewiel kruie moeg,
warm en blind oor klip en sloot.
Son byt knie en kuit.

Spekestryd teen wind.
Kadens markeer, hortend.
Hartstog uitgebrand.

Rondte II

Klam gis die woud, ruik
die seisoene na reën en klei,
afgronde na bloed.

Tyd stol teen die bult.
Stophorlosie en brein jaag.
Berg wen elke keer.

Hand en oog sekuur
op koers, hart en long oorspan.
Duwweltjies seëvier.

Rondte III

Afdraand teen dolvaart.
Beloning vir die fietser:
Ruik die wildevy.

Seer spiere gelaaf
met die Deap Heat van triomf.
Ingesalf oor tyd.

Louter

The poet doesn't invent. He listens.

- Jean Cocteau



Vuurlopers 2011

Die vuurlopers

Feesgang in die wieg-
greep van strak hipnose:
marionette oor 'n brandpad
van bloeisels uitgerol
voor duisende bruide.
Die hande biddend geklem, omhoog.
Vuurtonge lek en reinig:
amulette teen die bose.
Harte geskroei tot wit.
Tydelik gevoed,
omsluier in 'n waas
van fyn gesifte as.

Fotoberig, *Die Burger* 12 Maart 2007

- *Deelnemers aan die jaarlikse vuurloop-fees ter viering van die naderende lente, berg Takao, Japan*

Soeklig

Sy stort is vanaand
alweer die fyn spikkels
van die melkweg in die Kleinkaroo.

*"That's me in the corner
That's me in the spotlight"*

Hy blaai opnuut
deur die roeteruim
van die sterre.

*"Oh life, it's bigger
It's bigger than you"*

Potskerf in die hand
'n aanslag om sy tydelikheid
en ook sy agterdog
soos sere van hom af te skrop.

(Losing my Religion - R.E.M.)

Stillewe: Strooidakkerk

Jy het die kerk
stil ingekom -
teenstellend met die fotobeelde
ingekleur op die skerm:
Jou hande swewend oor
'n vleuelklavier;
of klapper oor die tamboer.
Soms geklem om 'n rugbybal.
Die albums projekteer
jou jong lewe
met humor en ironie:
jou manier van omgaan
met wysshede en bier.
Jy vertrek weer in dawerende stilte,
wag rustig op die orkes
se laaste uitmarsjeer.

Parool

Skêr die tralies oop.
Troupant in vlug, deur newels:
winter steeds die kou.



Parool, 2010

Grondwet vir Kinders

Die kinderwet en regulasies,
opgedateer 2013.
(Oorspronklike wet 38 van 2005)
Kompak, sewehonderd drie-en-twintig bladsye,
daarnaas 'n dataskyf, ewe bondig.

Doelwitte:

- promovering, preservering, versterking:
familiebande;
- effektering: konstitusie van 'n kind

*Betreffende die Republiek se obligasie rakende kinders:
voorsiening en versterking van gemeenskapstrukture
beskerming aan kinders teen allerlei gevare
herkenning en erkenning van behoeftes en gebreke
met die klem op algemene groei en ontwikkeling.*

Op straat: konstante dikker bundels,
koerante, dag vir dag,
veral oor naweke
weerlê die regsbeginsels
in banale foto's van vergrype.

Resolusies snags in stegies ontbind,
artikels en rubrieke gewy aan onreg.
Die konvensie van Den Haag
aand vir aand verkrag.

Erfdeel

Skeurende metaal
by die vyfmyldraai.
Die sentrale se oproep
laat jou sterf om halfses.
'n Saaklike klop
aan die voordeur:
Bevestig deur die polisie,
strak, onbetrokke.

Die erfenis
van klere ongestryk
op jou bed,
die testament, ongeteken.
'n Lewe so gedenk.

Laaste eerbewys

Die offisier se kil paradestem.
Sy aanslag vandag meer direk,
sy klere en sy pet absoluut perfek.

Dis die uitgelese peloton se taak
om helde op die lughawe te ontmoet:
slow march, die offisier stug, woed

afgemete, eenkant in sy eie baan.
Staf in die hand, dan onder sy blad,
manskappe salueer, die pas hervat.

Kneukels knel wit aan die loodkis
onder die leerhandskoen se order,
die plegtigheid saaklik beslis.

Stompies vertrap onder die plataan.
Die koperplaatjie op die derde kis
finaal ingeperk, glim sy familienaam.

Bisley

Trek die skywe,
lap die gate: skramskoot
en kolhou toegeplak.
Herstelde teikens terug op spore
in die skietbaan se loopgrawe.
Kortbroek en kaalvoet
in pluime kruit- en kordiet
tussen die rooi miershope
buite Queenstown.
Die dag se veldslag gewen
op puntelyste:
kolomme vir trefskote
en puik groepering.
Prestasies gerangskik op die *side board*:
silwer bekere en stinkhoudskilde.
In die speelgoedkis lê
.303 doppies en geskaafde koperpunte
gereed vir skyngewegte op die gras.
In die gange en kamers langsaan
woed 'n koue oorlog bloedloos
tussen ouers, skietgate
oor en oor toegesmeer.

Tehuis

I. Besoek

Daar is foto's
teen jou deur
en mure geplak.
Die gang ruik na apteek
en melkkos.
Jou verskrikte oë
vlermuis
snags in my dak.

2. Monoloog

Dis 'n pragtige dag...
Die sinskonstruksie korrek,
soos toevallig ook
die intonasie, glimlag
en kopknik
oor jare aangeleer:
'n Pragtige dag...
soomloos
vir die derde keer.

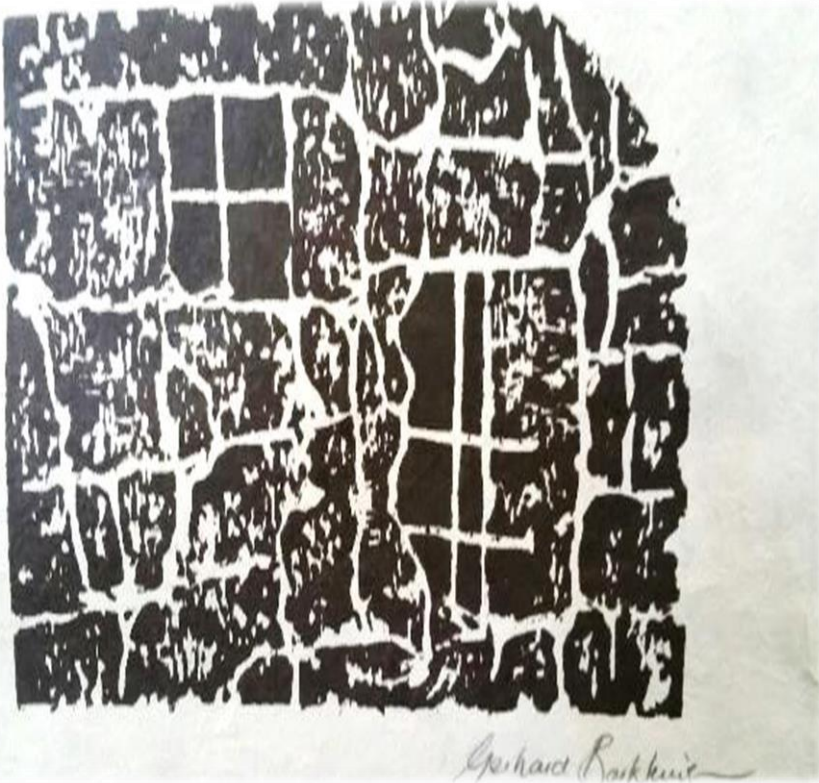
Skuurslyp

Have no fear of perfection, you'll never reach it.

- Salvador Dali

Ontsnap I

Ek sal my vingers rasper
deur selmure, sodat selfs net
hul punte buite aan die son
kan raak; al word hulle rou
gekneus, halfdood - om môre
weer te kraak, opnuut.



Ontsnap, linosnee 2007

Ontsnap 2

Jy sal stil in die hoek gaan sit,
verbete begin beplan hoe
jy die tronk se biblioteek beman:
toerus met matjies en kerse.
Onbeswaar oor jare
se kussings gesteel.

Idille

Viewmaster, 'n tafereel.

Monaco se hawe:

vlagskepe soos goudstawe.

Gerookte salm en Chenin Blanc
geur die somersaand.

Langs die kaai, 'n FI-ren
se brandmerk oor die teer.

Graf en kroon rus

op die heuwel in 'n kerk:
skild van rykdom en prag.

Watter vloek wag

om weer vannag by Grimaldi
in te breek?

John Forbes Nash:

"What truly is logic?

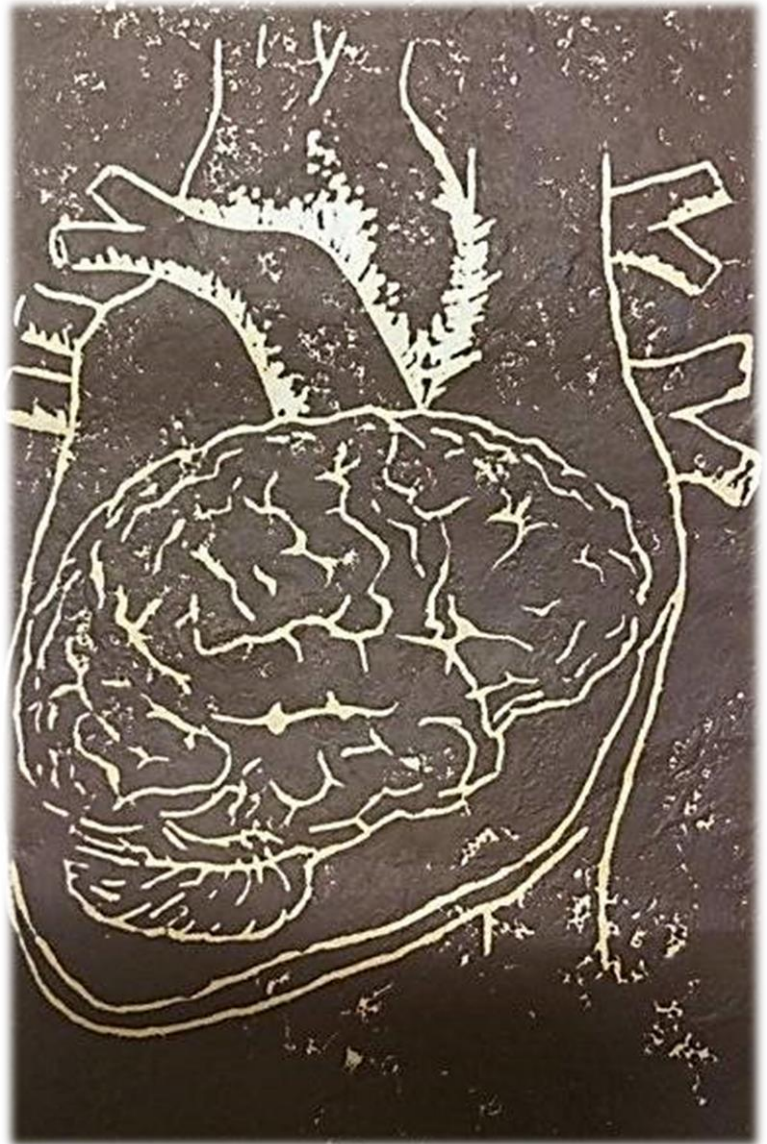
Who decides reason?

*It is only in the mysterious equations of love that any logic or reasons
can be found".*

Beautiful Mind

Jou werklikheid
nooit opgesluit in enkelvoud:
dryfsand waarin jy
smal, diep spore sleep,
struikel en verdwaal.
Tastend, meet-on-kundig
na hipotese en bewys,
al speurend na die snoer
tussen rede en gevoel.
Jou greep bly skimogings.

Sy dra jou sleutels,
jou lewe en jou tas.
Haar glimlag word
die insig waarna jy smag.
Dié huis se logika
mettertyd jou enigste
aksioma kenbaar.



Beautiful mind, Linosnee, 2007

Meervoudig

Binnemeisie, weerloos
verewig op die doek.
Verlos die raaisel,
word hier 'n spieël:
glimmer grys en blou
en geel, dien haar heer.
Vaardig deur die hand,
kleure gevysel
vir die kwasmeester
van kleisteen en klip.
Lig breek en val
deur vuil berookte vensters:
permuteer die juweel brandend
aan die jonger skulp.



Meisie met die pêreloorbel
- Johannes Vermeer

Vrou

Skerp, on-deur-dring-baar.

Krag gevleg in hakiesdraad -
'n heining om haar hart

Beskermend om
haar vlees.

Verskeur
die hand
wat nader
kruip.

Blink
en sag:
die tulp,
giftig
teen
die palm
opgestel,
die groter
mag.



Vrou, 2013

Minimum standaard

Hoe laag kan 'n vlam brand
om nog vuur te wees,
'n kooltjie vir jou koue hand?
En bly jou ster 'n ster
al spikkel dit
miljoene myle ver?
Hoe sag sal ek na jou roep
dat jy steeds
duidelik kan hoor,
en sal jy nog mag raaklees
die sierskrif
versend met elke woord?

RET

Vanaand vlieg jy
weer duisend nagte
oor die grofgeweefde reisdeken -
ploeg jy nuwe lande oop
met jou kruiptrekker van garetol,
rooirek, 'n potlood en kerwasring.
Oes jy teen dagbreek
'n mielieland vol hoop?

Verhuising

*"... freedom is just another word
for nothing left to lose ..."*

Kris Kristofferson: "Me and Bobby McGee"

Versigtig met die notas - my vriende
staan ingebind onderaan werkstukke
langs pers stempels, skeef gedruk,
die datums dof en onbeperk.
Bring 'n stewige krat vir die rommel:
leë ringlêers, albums waaruit foto's losval
soos die bros binneblaaie van 'n manuskrip,
verbleek en onvoltooid.
Snipper die verslae in deurslag bewaar,
nuttelose kennis in drievoud verdof.
Ontruim die kaste: sertifikate van welke aard,
ongeraamde foto's, 'n versteende uitveër
en 'n halfvol potjie opsuig-ink.
Alreeds in die weggooihoek vergete monumente:
die drooggeperste eerste liefde, 'n kappertjieblom,
uitmekaargeblaaide woordeboeke, drie ou Bybels
en ampstempels uit vorige bedelings.
By die deur 'n laaste blik na Anneline
op die Huisgenoot se voorblad in 1974.

Denominasie

How does it feel, how does it feel?

To be without a home

Like a complete unknown, like a rolling stone

- Bob Dylan

Die CX-plate, wit op swart,
as sodanig nooit deel van die onthou;
net kiekies, swart en wit
van die geleende Morris
by die ou hospitaal teen die bult.

Voordat dit aanbeweeg.

Sub A tuis in stowwerige CFH,
een snikhete jaar teen die dorpsrant.
Khakiklere met 'n Livingstone-hoed.

Na Kersfees weer vort.

Dié keer met die groen Zephyr;
vir drie jaar pryk CH voor teen die *grill*.
'n Koue groen plek met slegs 'n B-span
om voor te veg.

En dan vir een enkele jaar
weer net 'n nommer in die Groot-Karoo:
CCF, standerd 4, snerpend koud.
Gevriesbrand dorpsnuut anders.

Na Nuwejaar aanbeweeg stad toe.

Aan die buitewyke
kan die tweedehandse Taunus kies:
CY of CFR, spoedig gelisensieer,
wéér vir 'n nuwe begin.
Dié stad steel sy hond,
sy geloof,
alle sekerhede
met sy eerste skeermes.

Groepverlossing

Groepe het hy gou ontval.
Die span en leerlingraad
met wrewel
en wroeging verdra,
die jool se greep behendig gesystap.
Kortstondig geflankeer met lapelwapens
van die CSV tot Rapportryers,
en die wit-das-van-die-kerk.
By Mosselbaai se Punt alleen,
die wind 'n koel sinspreuk om hom heen:

"All rational action is in the first place individual action".

Ludwig von Mises

Slyt

Art-making is not about telling the truth but making the truth
felt.

- Christian Boltanski

Vrysetting

- Georg Tauber

Illustrasies in waterverf en pen
jou daaglikse morfien.
Skets verward drie
gestreeppte eende
aan die hangpaal,
gewrigte rou geskaaf.
Jy bevestig
die inventaris van mensdolheid,
'n hof se galery van gruwelkuns
bewyse van die kamp
se marteling en moord.
Onder jou matras 'n opdragwerk
versteek.
Ruilkuns vir 'n beter bed,
'n naaldbuis
en nog 'n kwas.
En kleurvolle prente
van die bevryding,
vir jou 'n ster,
onbereikbaar.
Jou laaste jare
agter nuwe tralies.
Uiteindelik ontwar die waan
met elke naald
se koel verlossende prik.



Hangpaal - Georg Tauber

Kasjet

Vir oulaas 'n saamkuier.
Jy die afwesige gasheer
wat die program bepaal:
Agter die skerms gereël
vir heildronke en bedankings,
met koek-en-tee-na-kerk.

Aan almal hier was jy welbekend;
by partytjies en die werk
was jy die inspirasie.
Nou fluister hul bedees,
probeer herroep
jou laaste woorde;
bepaal in absentia,
uniek jou handelsmerk.

Stillewe: Parys

Parys, Vrydag 13 November 2015

Die stad 'n lykshuis
van gebreekte winkelpoppe.
Spatfels angeliere
oor keistene verstrooi.
Die donker stink
'n muwwe agterplaas
in kleurlose skemer:
Van Gogh net-net voor die storm.
Knetterende plundertog
op Versace en Dolce & Gabbana,
wapperende gevlekte wasgoed.

Mantel

Ek erf jou jas
lank voordat dit
kon pas, sku-opgewonde:
die fabriek - SIRS,
van suiwer nuutwol.
Eers los en sakkerig om my lyf,
soekend onrustig na iets bekends.
In die binnesak steek glassplinters
teen my vingerpunte jaarliks
op 20 September,
om elfuur presies.
So skuif die jare oormekaar:
datums op my almanak
word mettertied
met jou potlood afgemerk.
Die familie merk
hoe die baadjie óm my groei:
ek erf jou jas
so ongevraag,
so onvanpas.

Op 'n spoor terug

Een aand

Met die knars van staal.
Stoomwolke. 'n Horison wat roes.
Sterk fluite wat perde laat stal.
Die singsnare van 'n sinjaal.

Op 'n trein

Wegwieg met
klikke oor die spoor.
Drome wat halfnag hul gang
op kussings krakerig verloor.
Die linkersy dommel vorentoe.
Regsomdraai dwaal agteruit.

Na Pretoria

Ruik ek steenkool.
Hoor ek wat die klingelkelner sê.
Die Briels het ook gesing
die aand toe ek verneem
jou ma het op die spoor gaan lê.

Oorlogwond

Die ou man van Viëtnam
toer deur Normandië.
Vryf oor sy littekens.
Sy verhaal verloop afgemete,
dwaal met die rook voor sy oë
verby in taal, spaars:

Sy kinders.
En die haat.

Oor die oorlog
en die ma wat hul
sonder veldslag
verlaat het.

Sadako Sasaki

(I943 - I955)

I

Rooikruis, wit bed, saal.
Verf afgedop, speelgoed skaars:
seisoene reeds getel.

II

Papierwit gespalk:
kraanvoëls op lakens gestrand.
Oë vlug deur vensters.



Sadako Sasaki (I943 - I955)

III

Gestut teen die koue styl,
bene presies gekruis.
Tenger vingers
vou velle optelpapier
koorsagtig.
Sorgvuldig gemeet
om in I9 stappe
die festoen
van I000 kraanvoëls
voor donker te voltooi.



Origami kraanvoël

Foxhole

(vir Oriana Fallaci)

Nou neergelê, verteerde,
uitgedoofde vulkaan.
Luister na die klokkespel
daarbuite (ook 'n CD by jou bed,
op jou subiete versoek).
Skraal kankerhande,
vestigiale botsels van geloof,
toegevou in jou biskop se gebede.
Ruil jy steeds nie jou uitsig
vir enige Christus nie,
tuur jy onrustig
in jou laaste vesting
oor die katedraal van Brunelleschi.
Jou uitgesproke insig,
diep gesetel in hoop,
bly steeds die enigste taal
van jou geloof.
Misterie, die allersin
van jou alleenbestaan.

Plint

In poetry we pare down our thoughts into their most graceful shapes,
like minimalist sculptures.

- Patricia Robin Woodruff

Inspiration does exist but it must find you working.

- Pablo Picasso

Notre Dame

Kruisgangers van oraloor
gestrooihoed en gedonkerbril,
staan laatmiddag in 'n warm ry.
Binne is dit koel, gedemp.
Die halflig prisma
deur kleurvenster en kandelaar.
'n Lang tou talm beskeie
voor bieghok en beeld.
'n Priester lei sy gemeente:
pikkewyne op 'n eiland
met swerms trekvoëls
om hul heen, wyl
klokkespel en koor herroep
in die reuk van kerse uitgedoof,
ampervergete stories herskep.
Destyds onder 'n Kerskombers vertel.

Emotikon

Die gids beduie in die ou stad
hoe besteller en besoeker
adresse bokant 'n deur herken.
Elke inwoner met skildery
en borsbeeld bestempel:
beeldende kuns se plek en plig
voordat boekgeletterdheid
in alfabette uitgepers
op huisrakke kon staan.

Hedendaags verloop kitsgesprekke
in gesiggies en tekens uitgedruk,
grammatika en woordeboeke ten spyt.

Lepellê

Ek het jou weer gisteraand kom soek,
bakhand op jou agterstoep gestaan
waar die dag nog rooikim hang
voordat die skadu daaroor trek.



Lepellê, 2008

Wou ek nog gisteraand kom sê
hoe goed my dag en nag,
my huil en ook my lag
met jou kon lepellê.

Inspirasie

Verstrooide yskasmagnete
kleef onklaar en plek-plek
onrustig binne my.
By verstek reik ek
na die growwe sif
van woordsoorte en styl;
vergeefs die pogings
om vernuftig versreëls
uit die lug te gryp.
Ek sien jou oorkant stap,
en met jou glimlag
val 'n gebreekte sonnet
plotseling so in plek.

Kliphart

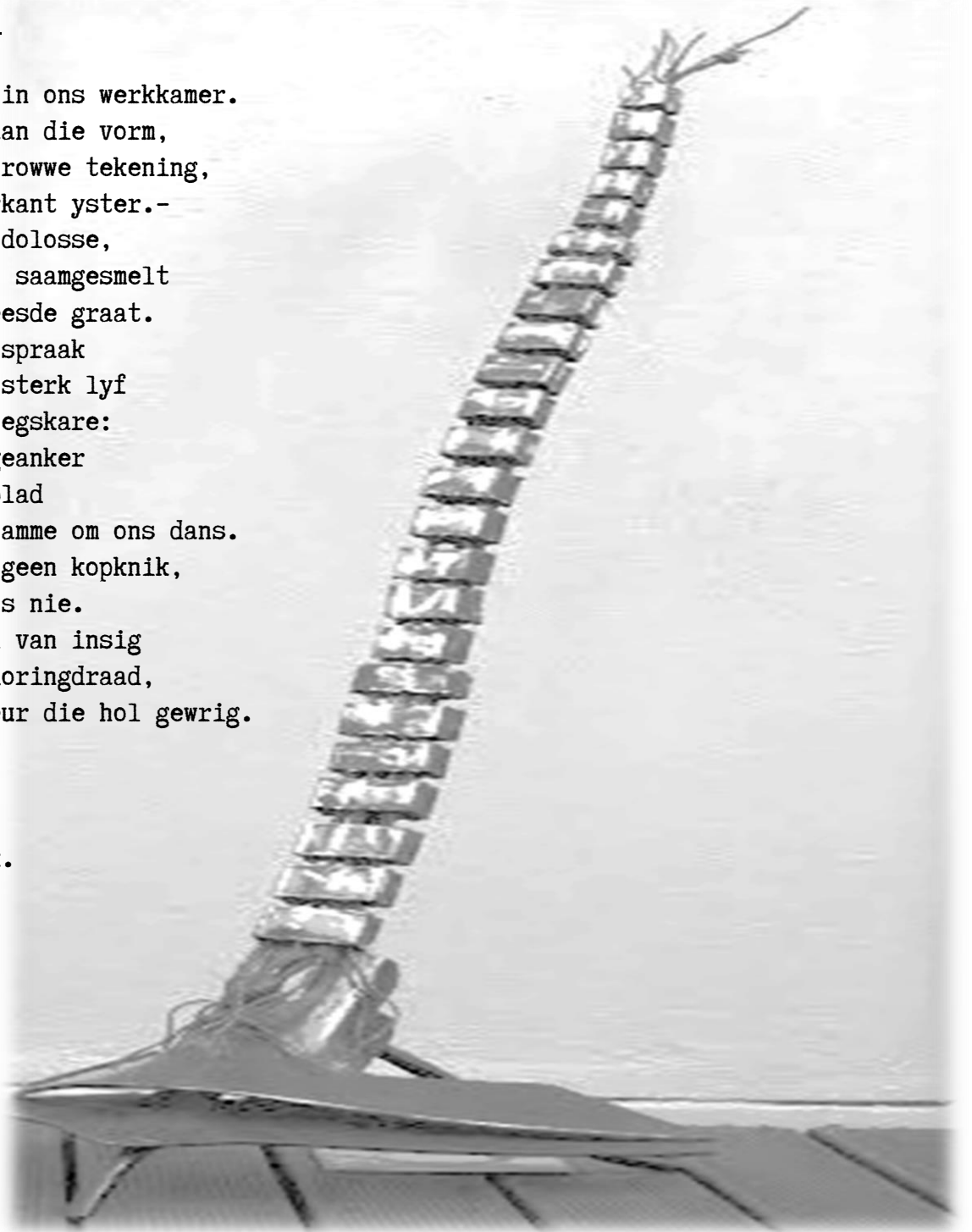
Ysterklip geskerf:
Karoo in my vasgelê,
geroes dog edel.



Kliphart, 2009

Primaat

Tweegesprek in ons werkkamer.
Jy, stadig aan die vorm,
eers uit 'n rowwe tekening,
dan uit vierkant yster.-
Simmetriese dolosse,
geskuurslyp, saangesmelt
in 'n ontvleesde graat.
Ontdaan van spraak
heg jou dun sterk lyf
aan twee ploegskare:
jou bekken geanker
op die werkblad
waar sweisvlamme om ons dans.
Skedelloos, geen kopknik,
huil of bloos nie.
Net die skyn van insig
in slierte doringdraad,
kartelend deur die hol gewrig.
Geen impuls
ooit
om woorde
oop te breek.



Primaat, 2014

Lag

Jou lag rangskik eens
'n gerf wit blomme.
Nou 'n droë kelk,
vol woordelose kelp.

Draaitafel

Die naald dein ritmies
oor die roterende skyf.
Die smal pik ontgin
ryk neerslae
van ou meesters
uit die grein.
Eeue se klank
in swart vasgegroef.
Delf en boor
met klokhelder presisie:
akkoorde gespiraal
uit fyn golwe
van glansviniel.

Strandbeest

- Theo Jansen

Hawelose dier
deur windvlerk
en kinetika angevuur.
Langpypbene & plastiekgewrigte
sonder ligament
& spier.
Met laaggety
vind die knoetsels pote
'n vastrap op die strand.

Skrop net vir vertoon
mosselskulpe uit die sand.



March of the Strandbeest - Theo Jansen

Sluiter

- I Kopersmid werk vroeg.
Die duine 'n perskeboord.
Blacksmith knip die dag.
- II Leeu se bek is droog.
Voetsleep swaar; kraai se spens blink
rooi van *roadkill*.
- III Luiperd en sy maat
maak springboklam vrek.
So blêr die voorgereg.
- IV Jakkals soek 'n gat.
Heinings versper blinkskerp, meer-
kat deur skuiwergat.
- V Sproetgesigte duin.
Suidoos waai vaal kuiwe oor
gemsbok in die pan.
- VI Windpomp waaier flink.
Karoodam blink volrond, spoeg
murg op die tafel.

Kwatryne

- I Vier aalwyne in my tuin:
in die winter regop kandelare;
somersaande hurkend soos ek
op die stoep aan't kwyn.
- II Waterverf is woord,
kronkel vry oor kladpapier.
Verse wroet gekneus
deur 'n smal poort
- III Lê aan vir die skoot,
vinger teen die sneller.
Sluiter kletter 'n koltreffer;
niks gekwes, niks gedood.
- IV Dubbelloop, nader
skuif wildevoël en bokram.
Stil begroet deur glasö:
ou bekendes by die water.



Have no fear of perfection, you'll never reach it.

- Salvador Dali

**Digkuns, Smee(d)kuns:
die ontmoeting tussen beeld
en woord**

Opsomming

Die sentrale tema van hierdie essay word gebaseer op 'n belangstelling in verskillende kunsvorme, asook die toepassing van besinning en metode soos wat dit kreatief aangewend word. Die verhouding tussen beeld (soos in die plastiese kunste vergestalt) word nagevors met besondere klem op die interaksie en wedersydse invloed van die onderskeie kunsvorme.

Die digkuns van DJ Opperman, sowel as die jonger generasie digters, Heilna du Plooy en Bibi Slippers, word bespreek. Opperman is welbekend vir sy uitnemende vaardighede om sonder oordrewe woordgebruik helder en suiwer beelde met die woord te skep. Sodoende het hy die essensie van 'n gedig kon neerpen, soos wat Michelangelo 'n beeld uit 'n marmerblok kon skep. Opperman se 1950-bundel *Engel uit die Klip*, dien dan ook as die teoretiese en metaforiese raamwerk vir die essay.

Ekfrasis, as konsep en digkuns-instrument, word aan die hand van Heilna du Plooy se digbundel, *Die Stilte Opgeskort*, nagevors. Sy het 'n afdeling in die bundel gewy aan die beeldhouer Maureen Quin se beeldereeks, *The Hunt*. Du Plooy se ekfrastiese verse interpreteer Quin se beelde in die afdeling *Die jag*.

Bibi Slippers en Willem Boshoff word nagevors vir hul besondere bydraes waar woorde met ander kunsvorme in verband gebring word. Slippers gebruik moderne beelding en interessante uitlegtegnieke vir die fisiese voorkoms van haar bundel, *Fotostaatmasjien* (2016). *KYKAFRIKAANS* (1980) deur Willem Boshoff is steeds 'n uitsonderlike werk in die Afrikaanse letterkunde, waar woorde in fisiese konstellasies aangewend word om taal op verskeie vlakke te waardeer.

Die belangstelling in tegniese-abstrakte aspekte in die skeppingsproses, soos in die geval van metaalwerkkuns, skilderkuns en lino-sneë, het verder as stimulus gedien vir die vorming van hierdie essay. Die wisselwerking tussen die verskillende kunsvorme lei tot wedersydse beïnvloeding tydens die kreatiewe proses.

Ten slotte het die essay ten doel om sommige van die generies onderliggende aspekte wat tussen kunsvorme gedeel word, uit te lig. Hierdie aspekte word aangetref in die teoretiese, sowel as praktiese sferes van die onderskeie kunsvorme.

Abstract

The central theme of this essay is based on an interest in different forms of art and the application of thought and method relating to the various creative operations. The relationship between image (as depicted in different forms of plastic art) and the word will be researched, especially regarding the interaction, interplay and influence of the respective forms of art.

The poetic artistry of DJ Opperman, as well as the younger generation Afrikaans poets, Heilna du Plooy and Bibi Slippers, will be discussed. Opperman is well known for his exceptional skill in creating pure and clear images with words, refraining from elaborate expressions, in that he was able to extract the essentials of what needs to be said in a poem: like a Michelangelo liberating a sculpture from a block of marble. The 1950 collection of poems, *Engel uit die Klip*, serves as the theoretical background, as well as the metaphorical framework in this regard.

A section in Du Plooy's collection, *Die Stilte Opgeskort*, namely *Die jag*, serves as the foundation for the discussion on ekphrasis. She based *Die jag* on the sculpture series by Maureen Quin, called *The Hunt*. In her interpretation of this sculpture series, Du Plooy manages to exploit the essence of ekphrasis as concept and poetic instrument.

Bibi Slippers and Willem Boshoff are analyzed for their exceptional contributions in combining words with other alternative artistic creations. In Slippers' case she used vivid modern imagery to contributed to the physical appearance in her collection, *Fotostaatmasjien* (2016). *KYKAFRIKAANS* (1980) by Willem Boshoff is today still a beacon in the Afrikaans literary world of how words in physical constellations can contribute to language appreciation.

Another stimulus for this essay was the interest in technical-abstract aspects of creations in metal art, painting and lino-cutting art. The interplay between the different art forms serves as mutually influential in the creation processes.

With regards to the technical-artistic aspects, Theo Jansen's (2015) statement is very relevant in further explaining the central theme of the essay: "... the walls between art and engineering exist only in our minds". Jansen's well known

Strandbeest, his sculpture which moves in open spaces on kinetic energy, depicts the essence of his philosophy.

In the end the essay strives to portray some of the generic and underlying principles, common to various forms of art. The prerequisites, as well as preconditions for practicing art, shall be found to be very similar in theory and in practice.

DIGKUNS, SMEE(D)KUNS



Ernest Trova se “Poet Sitting by Tree in Chair” (1975) is een van sewe werke in sy *Poet*-reeks. Hierbo is ’n elektroniese artistieke verwerking van die beeldhouwerk.

DIGKUNS, SMEE(D)KUNS

INHOUD

1.	INLEIDING	76
1.1	Woordomskrywing	78
2.	WOORD EN BEELD: WISSELWERKING EN AANVULLING	83
2.1	Beeld / beelding / verbeelding	83
2.2	“Imaginism”	83
2.3	Poësie, beelding en filosofie	84
2.4	Beelde in die Afrikaanse literatuur	85
2.5	Intertekstualiteit	89
2.6	Wisselwerking tussen beeld en woord	90
2.7	Beeldende kunstenaarskap van Sheila Cussons	90
3.	AANSLUITENDE WERKTUIE IN DIE DIGKUNS	91
3.1	Ekfrasis	91
3.1.1	Inleiding	91
3.1.2	Begripsomskrywing	93
3.1.3	Toepassing en ontwikkeling van ekfrasis	94
3.1.4	Ekfrastiese verse in die Afrikaanse letterkunde	96
3.1.5	Slotsom	97
3.2	Fisionomie	98
3.3	Wit spasies	101
3.4	Konkrete poësie	102
3.5	Willem Boshoff se <i>KYKAFRIKAANS</i>	105
3.6	<i>Fotostaatmasjien</i> van Bibi Slippers	108

4.	DIE DIGKUNS VAN DJ OPPERMAN, MET SPESIFIEKE VERWYSING NA SY HANTERING VAN KUNSTENAARSKAP SOOS VERAL UITGELIG IN DIE BUNDEL <i>ENGEL UIT DIE KLIP</i>	114
4.1	Inleiding	114
4.2	Poëtiese ontginning	115
4.3	Kunstenaarstaak	118
4.4	Kunstenaarskap	119
4.5	Beeldende vermoë	123
5.	DIE DIGKUNS VAN HEILNA DU PLOOY MET VERWYSING NA DIE VERBEEDELDE WOORD IN <i>DIE STILTE OPGESKORT</i>	127
5.1	Inleiding	127
5.2	Skilder, ander kunsvorme en die digkuns	128
5.3	Balans en verwantskap tussen kunsvorme	128
5.4	Kontras en ewewig	129
5.5	Bundelmotief, voor- en agterblad	132
5.6	“Die Jag” (gesprek met die beeldereeks <i>The Hunt</i>)	133
5.6.1	Inleiding	133
5.6.2	Interpretasie van “Die Jag”	134
5.7	Ekfrasis as digterlike werktuig in “Die Jag”	139
5.7.1	Inleiding	139
5.7.2	“Die Jag” as ’n mite	140
6.	SELFREFLEKSIEF	145
6.1	Inleiding	145
6.2	Ekfrastiese gedigte oor beeldhouwerk	145
6.3	Linosneewerk en digkuns	152
6.4	Digkuns teen die agtergrond van skilderye en sketse	156
6.5	Origami	160

7.	SAMEVATTING	162
7.1	Ekfrastiese interpretasie	163
7.2	Kommunikasie	163
7.3	Beplanning en voorbereiding	165
7.4	Resonansie en stimulasie	166
7.5	Die rol van sintuie	166
7.6	Koördinasie	167
7.7	Verwysings	168
8.	BRONNELYS	169

1. INLEIDING

In hierdie essay word die onderlinge verband en ontmoeting tussen beeld en woord nagevors. Dit behels die naspour van kunstenaarskap – met die digkuns as basis – en ontleed ook die wisselwerking tussen veral beeldhoukuns en digkuns. Die sentrale tema is gegrond op 'n belangstelling in verskeie kunsvorme, asook die praktiese toepassing daarvan, wat aanleiding gegee het tot ondersoek na die verbintnisse tussen hand-, denk- en woordvaardighede.

Die kunstenaarskap van DJ Opperman word ontleed met, onder andere, die bundel *Engel uit die Klip* (1950) as onderwerp. 'n Jonger-generasie digter, Heilna du Plooy, se bundel *Die Stilte Opgeskort* (2014) word as basis gebruik om ekfrasis as digterlike werktuig en konsep te ontgin. 'n Afdeling in Du Plooy se digbundel berus op die digter se interpretasie van 'n reeks beeldhouwerke, getiteld *The Hunt*, deur die Suid-Afrikaanse beeldhouer Maureen Quin. Die ars poëtiese inslag by genoemde digters word vervolgens onder die loep geneem.

Bibi Slippers en Willem Boshoff word bespreek na aanleiding van hul besondere insette in die kombinerings van woord en beeld in alternatiewe skeppings. Slippers gebruik moderne beeldende verwysings (foto's, afdrukke en uitleg) om tot die aanskoulike voorkoms van haar bundel, *Fotostaatmasjien* (2016), by te dra. *KYKAFRIKAANS* (1980) deur Willem Boshoff is steeds 'n baken in die Afrikaanse literatuur as voorbeeld van hoe woorde in 'n fisiese konstellasie 'n bydrae kan lewer tot literêre waardering.

'n Besondere belangstelling in die proses van die beoefening van digkuns en in die tegniese-abstrakte skepping van metaalkunswerke, skilderye en lino's dien deurentyd as rigtingwyser en stimulus vir die essay.

Die omvang van uitdrukkingsmoontlikhede vir kreatiewe idees verseker dat merkwaardige voorbeelde bestaan van wisselwerkende tendense tussen die kunste, tegnologie, argitektuur en ingenieurswese. Die Nederlandse beeldhouer Theo Jansen (2015) vat dit treffend saam wanneer hy verklaar: "... the walls between art and engineering exist only in our minds". Hierdie aanhaling het betrekking op kinetiese beeldhouwerke wat deur Jansen geskep is. Dit is groot

figure wat oor 'n strandgebied beweeg, aangedryf deur slegs die wind en gegenereerde kinetiese energie. Jansen het groot bekendheid verwerf met dié kunsvorm wat hy in openbare ruimtes toeganklik gemaak het vir die publiek. Die bekendste voorbeeld hiervan is sekerlik sy *Strandbeest*.



The march of the Strandbeest

Die wisselwerking tussen kunsvorme, in die mate waartoe dit gestalte kry as 'n fisiese handeling of produk, blyk uit die samevoeging van bindingstowwe of die kreatiewe aanwending van die materiaal. Die ontstaan van beeldhoukuns, en in die besonder metaalsmeewerk, toon merkwaardige ooreenkomste met die woordkuns, en meer spesifiek die digkuns.

Beide kunsvorme beoefen die spaarsamige, besnoeiende gebruik van elemente. Verder kan daar oor- en herbewerking voorkom, soos waar woorde en metaaldele vervang, vervorm, bygevoeg of aangeheg en aangepas word.

Dit is derhalwe gepas om in die konteks van die essay na die kreatiewe “samevoegende” handeling te kyk as 'n smeeproses. “Smee” en “smeed” word as wisselterm in die *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal* (Odendal & Gouws, 2000), *Groot Tesourus van Afrikaans* (De Stadler, 1994), die *Woordeboek*

van die Afrikaanse Taal (2015) en die selfoontoepassing *VIVA* aangetoon, met 'n verskeidenheid van toepassingsmoontlikhede.

Die parateks speel 'n belangrike rol in die skep van 'n drumpel waaroor of voorportaal waardeur die leser die bundel kan benader. Eerder as 'n begrensing of afseëling, word elemente van die parateks benut om die bundel toegankliker te maak (Genette, 1997:28).

Die bundeltitel *Kodeks* vind aansluiting oombliklik by die oudste vorm van boekbindery wat die gebruik van perkamentrolle vervang het. Dit was 'n fisiek moeisame proses wat 'n eindproduk gelaat het van lywige, gebonde volumes.

Kodeks verwys verder na die onderskeie kodes (of stelle reëls) waarvolgens kommunikasie kan geskied. In hierdie verband word die sentrale tema van die bundel en essay sterk ondersteun deur ekfrastiese verwysings, beide in die geval van aangehaalde en nuutgeskepte gedigte (<https://en.wikipedia.org/wiki/Codex>).

Die onderafdelings in die bundel – “Smee”, “Heg”, “Louter”, “Skuurslyp”, “Slyt” en “Plint” – kodeer die hooftema andermaal deur te verwys na die handeling betrokke by die skryfproses, asook ander kunspraktyke.

Truetyperwriter Polyg10TT (Truetyperwriter Polyg10TT) word as lettertipe gebruik om aan te sluit by die idee van handeling en kodering wat integraal deel van die skeppingsproses is, deur die nabootsing van tikmasjienskrif waar die letters meganies in die lint inslaan – in teenstelling met die meer moderne digitale produk.

1.1 Woordoms krywing

Enkele woordeboekdefinisies verskaf 'n aanduiding van die kreatiewe interpretasie-moontlikhede wat opgesluit lê in die woorde “smee” en “smeed”. Die onderstaande uiteensetting illustreer die trefwydte van dié konsepte en kan metafories as die basis en rigting vir die selfreflektiewe afdeling van die essay gesien word.

Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal (Odendal & Gouws, 2000):

1. Smee: metaal (gloeiend) bewerk. Dit hamer en vorm gee.
Wapens, juweliersware, kunsvoorwerpe smee.
2. Beraam, uitdink, ontwerp: planne, komplot, aanslag smee.
3. Maak, vorm: verse, woorde smee / smeding / smedig (maklik gebuig, soepel, kneedbaar).
4. Smeedkuns, smeedwerk as kuns.

Groot Tesaurus van Afrikaans (De Stadler, 1994):

Smee(d) / temper / versink / beslaan / saamsmelt / pons

Smee(d)werk – edelsmeewerk

Smedig / smeebaar

Smidstoerusting: smee(d)hamer

Smidswinkel: smedery

Fusie: smelt of vloeibaar maak van metale

Woordeboek van die Afrikaanse Taal (elektronies, 2015):

Smee-yster is vatbaar (maar nie retentief nie, soos betreffende magnetisme)

Retentief = wat oor die vermoë beskik

Omsmee / opnuut smee/ verander / omvorm deur te smee: “Sou graag elke swaard in ’n ploegskaar wil omsmee”

Edelsmeekuns – vervaardiging van siervoorwerpe met kunswaarde uit edelmetale deur bewerking, soos smee, dryf ens.

Smid sal werktuie smee

Vlamoond waarin ru-yster in smee-yster omgesit word

Kabelsmeesaal = afwerking (loodomhulsel) aan einde van kabel

Kleinsmid

Kopersmid

Grofsmid

Edelsmid

Kunssmid

Deur ’n stewige verbinding / klinkverbinding vassit

Klinknael

Vriendskap / komplot smee / planne / listig

Konjurer / saamsweer

Sagte staal of smee-yster

Gladde oppervlak deurgiet, pers, plet, smee

Smee-yster (uit, met behulp van poedeloond) sien: puddeloond

VIVA (selfoon-toepassing, 2015):

Smeed	Temper	Verguld
Vernikkel	Versilwer	Versink
Beslaan	Slaan	Wals
Soldeer	Draai	Klem
Pols	Saamsmelt	Inkrusteer
Uitbroei	Uitkom	Laat uitkom
Die lewenslig laat aanskou	Uitdink	Bedink
Beraam	Prakseer	

Bostaande toon duidelik aan dat die smeeprosesse vele definisies en interpretasiemoontlikhede inhou; dit is dus nodig om die verband tussen kuns en naas-kunsvorme te ondersoek om moontlike oorvleueling, verskille en ooreenkomste aan te toon. Hoewel hier primêr gefokus word op die interaksie tussen metaalsmeekuns en digkuns, word die breër verbintenis tussen kunsvorme van allerlei aard ook bespreek. Dit is welbekend dat kunstenaars deur (ander) kunste geïnspireer word (Weyers, 2007:2). Weyers meen dat kuns as sodanig die vermoë het om haar te aktiveer en om kreatiewe bewustheid aan te wakker. In haar boek *Wat die hart van vol is ...* beskryf sy hoe sy 'n uitstalling wy aan die “saamdans” van die kunste – hoe hulle mekaar beïnvloed en hoe dit haar motiveer.



Weyers se bekendstelling van haar uitstalling op Stellenbosch

Een van die doelwitte met hierdie studie is dan ook om die “saamdans” van die kunste oorsigtelik aan te teken deur sekere onderlinge verbande te illustreer. Die algemene verbandlegging tussen letterkunde in die breë, en poësie in die besonder, met ander kunsvorme word ondersoek. Die besondere verbintenis tussen beeldhoukuns en digkuns vorm die sentrale tema van hierdie essay.

Heelwat aandag word geskenk aan die verskynsel van ekfrasis, synde dit die verbintenis tussen die woordkuns en beeldkuns ten beste toelig.


Ekfrastiese tekste word besoek om die direkte toespeling en stimulus van verskeie kunsvorme op die digkuns te illustreer. Hier word veral gekyk na ekfrastiese kunsskeppings, asook na prosedures, onderbou en praktyke waarvan beide die digkuns en beeldhoukuns gebruik maak, soos in die selfrefleksiewe afdeling aangedui.

Beeldhoukuns, veral ystersmeekuns, is ’n besondere persoonlike belangstelling, met spesifieke benutting van rommel en afvalmetaal vir die skeppingsproses. Derhalwe sal die praktiese benadering wat deur digkuns en ystersmeekuns gedeel word, verder toegelig word.

In hierdie essay word daar oplaas op ’n selfrefleksiewe manier gekyk na eie kunswerke, veral met betrekking tot die verhouding tussen verskeie kunsvorme, na ekfrastiese verse en na die praktiese handelingswyses wat gemeenskaplik is in die beoefening van die kunsvorme.

Enkele gedigte word as gesprekke met eie geskepte beeldhouwerke aangebied: ’n weerspieëling van ’n persoonlike ekfrastiese benadering. Daarbenewens sal ’n paar gedigte, geïnspireer deur skilderye en lino-sneewerke, selfrefleksief aangebied word.

Parallele word getrek tussen die beeldhoukuns (veral ystersmeekuns) en digkuns waar die teoretiese onderbou (of idee) en die metodiek oorvleuel, ooreenstem of aanvul. Uiteindelik sou gesê kon word dat alle kunsvorme, maar veral die digkuns, beoefen word om tydsverloop, tydsbestek en die verloop van die geskiedenis, na gelang van skepping, ontwikkeling en oorsprong te probeer verklaar.



Poets, not otherwise than philosophers, painters, sculptors, and musicians, are, in one sense, the creators, and, in another, the creations, of their age.

(Percy Bysshe Shelley)

izquotes.com

Percy Bysshe Shelley

2. WOORD EN BEELD: WISSELWERKING EN AANVULLING

2.1 Beeld / beelding / verbeelding

'n Kultuur van beelde begin al hoe meer die botoon voer in ons samelewing, aldus Cilliers (2002:1). Ons word deurentyd gekonfronteer met die een of ander beeld wat 'n impak op ons daaglikse lewe het.

Beelde “ver-beeld” die werklikheid soos wat dit in woorde omgesit word. Aanvanklik is daar 'n oomblik van oriëntasie waarin sekere bekende aspekte in die beeld herken word. 'n Persoonlike, individuele werklikheid word dus deur die beeld opgeroep en aangespreek. Verdere fases van oriëntasie (dikwels tegelykertyd, nie noodwendig opeenvolgend nie) volg dan. Dit is in hierdie stadium dat die beeld die persoonlike werklikheid “uitdaag” en bevraagteken – en inderwaarheid omver kan gooi. Die beelde in die Bybel werk meestal so: “... 'n bekende metafoor rig meteens uitdagings, en werk subversief op die status quo in. 'n Klein stukkie suurdeeg word mettertyd beeld van 'n onstuitbare koninkryk.” (Cilliers, 2002:17)

Beelding het dus te make met treffende voorbeelde van vergelyking, metafore, personifikasie of simbole in tekste (veral by gedigte) en die gepaardgaande effekte wat die gebruik daarvan verkry (Strydom, 2016).

2.2 “Imaginism”

“Imaginism” verwys na die beweging in poësie wat helderheid van uitdrukking nagestreef het deur gebruik te maak van presiese visuele beelde. In die Franse vorm was dit vroeër bekend as “Imagisme”. Dit behels om die juisste woord in alledaagse spreektaal te gebruik en nie te skik vir die naasbeste nie. Die spreker moet dus dinge so getrou as moontlik benoem sonder om onnodige dekoratiewe woorde te gebruik.

Digters wat by hierdie gebruik aangesluit het, benadruk presiese, skerp beelde, akkuraatheid in die keuse van woorde, vryheid van keuse met betrekking tot die materiaal of vorm waarmee die onderwerp aangespreek word, asook die gebruik

van algemene spreektaal. Die meeste van dié digters het in vrye versvorm geskryf, waar hulle assonansie (halfrym) en alliterasie (stafrym), eerder as formele rympatrone, gebruik het om struktuur aan hul digkuns te gee.

Die “Imagism”-beweging het in die Verenigde State van Amerika en Brittanje floreer tussen 1909 en 1917 as ’n rebellie teen Romantiek. Hierdie beweging in die digkuns is aanvanklik gelei deur die Amerikaanse digter Ezra Pound en later deur Amy Lowell. Ander digters wat van “Imagism” (beelding) gebruik gemaak het, was die Engelse digters DH Lawrence en Richard Aldington, asook die Amerikaanse digters John Gould Fletcher, Hilda Doolittle en TE Hulme (Strydom, 2016).

2.3 Poësie, beelding en filosofie

Immanuel Kant beskou die digkuns as die hoogste vorm van kuns (Kant & Bernard, 2000:215). Hy ag dit op ’n hoër vlak as beide musiek en visuele kuns. Penny (2008:373) argumenteer dat Kant sy hiërargie van die kunste aflei uit sy hiërargie van die sintuie. In hierdie hiërargie wat die digkuns vooropstel, is die verbeelding die belangrikste, juis omdat dit die vermoë het om suiwer sintuiglike beleving te transendeer. Volgens Kant is digkuns die enigste kunsvorm wat uitsluitlik op die verbeelding aangewese is. Dit beteken egter nie dat Kant alle verbeeldingsvlugte as poësie beskou nie. Hy het juis daarom ’n sterk verband tussen poësie en rede uitgewerk – vir hom was die uitdaging van poësie om nuwe sin in die wêreld te skep, en ’n goeie gedig het altyd vir hom die rede en gedagtes daaromheen aangewakker en verbreed. Die digter moet dus sy sintuiglike of emosionele beleving op so ’n wyse kommunikeer dat ander daaruit sin maak en daarby aanklank vind (Barnard-Naudé, 2012:158).

Hegel (Barnard-Naudé, 2012:158) steun die siening van Kant dat poësie die hoogste vorm van romantiese kuns is, omdat dit inherent so treffend simbolies is. Kuns beeld die menslike gees (“Geist”) uit en poësie is vir Hegel die kuns van klank (soos omskryf en verstaan as die teken van innerlike idees en representasies) – dus klank as spraak. Die medium van die digkuns is vir beide Kant en Hegel die menslike verbeelding. Hiervolgens is die digkuns vir Hegel uiteraard die mees

konkrete en rykste uitbeelding van die mens se spirituele vryheid (“Geist”) (Houlgate, 2009).

Hegel omskryf die spirituele waarde van die digkuns soos volg: “Poetry is the universal art of the mind which has become free in its own nature, and which is not tied to find its realization in external sensuous matter, but expatiates exclusively in the inner space and inner time of the ideas and feelings.” (Hegel & Bosanquet, 2004:96)

Volgens Hegel is digkuns die hoogste uitbeelding van menslike vryheid; dit is die enigste kunsvorm wat spirituele vryheid beide as gekonsentreerde innerlikheid vergestalt én as aksie in tyd en ruimte kan uitbeeld.

Die digkuns word van die filosofie onderskei aangesien die filosofie ’n gestruktureerde, hoofsaaklik skriftelike, voorstelling van idees is. Daarnaas en daarteenoor staan die digkuns wat die klankmatige artikulasie van idees en taal is. Poësie is derhalwe die musikale ordening van woorde, teenoor filosofie wat die ordening van idees volgens ’n gestruktureerde geheel is (Barnard-Naudé, 2012:159).

2.4 Beelde en beelding in die Afrikaanse poësie

Foster (2000) vestig die aandag op bepaalde historiese en teoretiese beelde van die Afrikaanse poësie. Hierdie uiteensetting moet saamgelees word met die inleiding tot die antologie *Poskaarte. Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960* deur Ronel Foster en Louise Viljoen (1997).

Die onderstaande belig in breë trekke die metaforiese skeep en benutting van beelde en beelding in die Afrikaanse digkuns volgens Foster se indeling.

Wanneer ’n leser ’n gedig interpreteer, word daar dikwels so sterk gefokus op die implikasies van die geskrewe teks dat uit die oog verloor word dat die spesifieke teks eintlik omring word deur ander geskrewe tekste, maar ook deur nie-geskrewe tekste, oftewel beelde of “tekste” van die werklikheid: sosiale, politieke, religieuse, ekonomiese en ander “tekste” (Foster, 2000).

Beelde of beeldspraak in 'n gedig word dikwels uitgewys, maar dit is belangrik om die enkelgedig of enkelteks te beskou as deel van 'n ryk, geskakeerde, boeiende en kleurvolle tekstiel van tekste. So is dit ook betekenisvol om te let op die oorsprong van die woord *teks*: Lat. *textus* = “tekstiel”, “weefwerk”, “weefsel”, “materiaal”, “doek”, “lap”.

In die dertigerjare het digters soos NP van Wyk Louw en Elisabeth Eybers gesoek na die juiste, die onvervangbare en subtiële, “beeldskone” woord. Hulle het daarna gestreef om die eie, individuele sielelewe onder woorde te bring in wat genoem word *belydenis-* of *biegpoësie*. Omdat hierdie poësie vir baie lesers 'n besondere skoonheidswaarde en droomsfeer inhou, gebruik Foster (2000) die metafoor van die **droombeeld** hiervoor. Hierdie metafoor wys dan ook op die illusie van die idee dat 'n mens *ooit* die juiste woord sal kan vind.

In die veertiger- en vyftigerjare word daar wegbeweeg van die belydenispoësie van die voorafgaande dekade. Digters soos NP van Wyk Louw en DJ Opperman beoefen nou die sogenaamde *gestaltepoësie* deurdat hulle gestaltes (figure) benut om bepaalde emosies of gedagtes voor te stel. Hulle worstel nou nie meer soseer met hul eie persoonlike probleme en met God nie, maar skryf weg van hulself af en gee uitdrukking aan hul emosies deur objektivering. Hulle soek na 'n objektiewe beeldkorrelaat, 'n gestalte – iets soos 'n standbeeld van die engel wat deur die beeldhouer (die digter) uit die klip verlos moet word, soos digterlik deur Opperman geopenbaar. Foster (2002) gebruik die **standbeeld** as metafoor vir hierdie soort poësie.

Die debuut van Peter Blum in 1955 bring 'n skerp en bevraagtekenende kyk na die Suid-Afrikaanse werklikheid en openbaar volgens Foster (2000) 'n hele paar **drogbeelde** in die Suid-Afrikaanse geskiedenis en samelewing. Hierdie poësie bevraagteken die sosiopolitieke status quo, asook die manier waarop daar met taal omgegaan word en die manier waarop ons verstaan of *dink* dat ons verstaan.

Breyten Breytenbach se poësie verskaf by uitstek 'n beeld, **voorbeeld** of **toonbeeld** van 'n nuwe tipe vers. Digters wat hom navolg, beweeg weg van die gestaltepoësie van die vorige era waarin die digters dikwels 'n enkele metafoor gekies het wat hulle dan in besonderhede uitgewerk het. Die digters van die sestigerjare bedryf 'n

amorre, lossere verssoort en skryf gedigte oor die digkuns, oor die self, die eie land en ander lande. Hulle skep reisverse, politieke verse en satiriese verse en durf aktuele en ekologiese kwessies aan.

Ter versterking van die idee om die sterkste moontlike beeld te vind en toe te pas, vestig Opperman sy credo dat daar weggestuur moet word van die belydenis en die regstreekse emosie, en dat beeldkorrelate of gestaltes moet gevind word. Hierdie konsep word sterk benadruk in sy sogenaamde Letterkundige Laboratorium aan die Departement van Afrikaans en Nederlands van die Universiteit van Stellenbosch.

Foster (2002) toon aan dat die sogenaamde “struggle”-digters metafories verbind kan word met ’n **aambeeld** – die ysterblok wat ’n smid gebruik om metale op te smee. Dié digters het soos die uitdrukking “om altyd op dieselfde aambeeld te slaan” impliseer, dieselfde kwessie oor en oor aangespreek. Dit was hul erns om herhaaldelik die aandag te vestig op die sosiale ongeregtighede in die land en die lot van die werkersklas. Dié soort digkuns het nie in die eerste plek ’n *estetiese* doel nagestreef nie, maar ’n *pragmatiese* een. Hier word die letterlike, pragmatiese gebruik van die aambeeld deur die gesuggereerde en geïmpliseerde figuurlike betekenis vervang. Die beelde kry hier dus nie beslag op en deur die gebruik van die aambeeld nie, maar in die intellek en gees van die mens.

Beelde van die geskiedenis vind dikwels neerslag in gedigte. Hierdie digkuns handel gevolglik oor die geskiedenis (familie, streek, land) of oor een of ander historiese gebeurtenis. Dit weerspieël dikwels nie die geskiedenis soos wat dit tradisioneel oorgelewer is nie, maar herskryf die geskiedenis deur die aandag te vestig op verwaarloosde of gemarginaliseerde figure. Dit het ten doel om die politieke en literêre geskiedenis te herskryf en dit oop te skryf; dit handel dikwels oor die manier waarop die geskiedenis geskryf word en die manier waarop poësie bedryf word (Foster, 2000).

Oor die bydrae van die postmoderne digkuns verklaar Foster (2000) dat vele oorgelewerde standpunte, menings, sekerhede, heilige koeie en tradisionele “beelde” hierdeur ondergrawe word. Groter sensitiwiteit word aan die dag gelê vir

die verskeidenheid van betekenis wat daar aan 'n literêre teks geheg kan word. Die standpunt van vooraanstaande teoretici dat 'n gedig nie een enkele betekenis hoef te hê nie, impliseer egter nie 'n argelose houding nie; sekere interpretasies kan of mag meer aanvaarbaar of geldig wees as ander.

Van die mees opvallende tendense van die poësie wat sedert die sestigerjare verskyn het, is die neiging tot selfbesinning of selfrefleksie, heel dikwels 'n skynbaar obsessionele gemoeidheid met die self. Die digter se **selfbeeld** is belangrik en hy skram nie weg om 'n beeld van homself aan die leser voor te hou nie. Vir gedigte waarin die selfbesinning vooropstaan, word die woord *selfrefleksie* dikwels gebruik - 'n eeue-oue tegniek by skrywers, aldus Foster (2000).

Foster (2000) sien ook die leser as beeldbouer ("image consultant") wat meewerk om 'n bepaalde beeld of projeksie van te konstrueer. Die eietydse leser word dus 'n medewerker wat 'n belangrike bydrae lewer om die "beeld" van die gedig te help "bou". Die skrywer is inderwaarheid nie meer in staat om die werklikheid enkellynig of enkelvoudig te interpreteer nie en die leser help met die proses van betekenis-toekenning – die leser word 'n medewerker.

Foster (2002) gebruik die metafoer van die **flikkerbeeld** wat saamhang met die tegnologiese ontwikkelinge, byvoorbeeld in die ruimtevaart en die elektroniese bedryf, en waarna dikwels in die resente poësie verwys word. Digters ontgin dan ook die vroeër geminagte metafore van die massakultuur: populêre literatuur, popmusiek, films, advertensies en allerlei ikone uit die populêre kultuur.

Randgebiede word deur Foster (2000) as "**kleibeelde**" voorgestel. Dit is vir haar opvallend dat onderwerpe en temas wat vroeër as tradisioneel onbelangrik beskou is, wel in latere poësie as betekenisvol gereken word.

Om 'n geheelbeeld van die Afrikaanse poësie voor te stel is vir Foster (2000) 'n onmoontlike taak. Die voorafgaande uiteensetting is egter 'n insiggewende metaforiese inkleding van die Afrikaanse poësie aan die hand van treffende beelde.

2.5 Intertekstualiteit



Intertekstualiteit – E Weyers

Roland Barthes skryf oor die verhouding tussen tekste: “We know now that a text is not a line of words releasing a single 'theological' meaning (the 'message' of the Author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash.” (Barthes, 1977:146) Met Evette Weyers se beeldhouwerk op Stellenbosch as agtergrond en basis, beskryf Taljard (2015a:1) intertekstualiteit as die verskynsel waar ’n teks binne ’n diskursiewe ruimte geplaas word en waar dit ’n bepaalde verhouding betree met ander tekste wat in dié ruimte bestaan, asook met die kodes waarvolgens betekenis aan dié tekste toegeken word.

Weyers beeld hierdie saambestaan van en gesprek tussen tekste uit met ’n besonder kragtige metafoer: dié van ’n venster wat ’n blik op ander tekste verskaf. Die venster (be)raam ook die uitsig, met ander woorde die teks waarna “gekyk” word, word geraam (“frame”). Die geraamde teks word dus selektief gelees deur dit te beskou binne ’n bepaalde politieke, sosiale, etiese of ander raamwerk. Evette Weyers se beelde word só gemaak dat tekste vanuit verskillende perspektiewe deur die “venster” beskou kan word – verskillende tekste kan dus “geraamde” tekste wees, terwyl dieselfde tekste vanuit ’n ander perspektief die “venster” kan word waardeur “gekyk” word. Hierdie konsep stem ooreen met Julia Kristeva se insig dat intertekste nuwe betekenis tot mekaar toevoeg en dat sowel die interteks as die “sekondêre teks” se betekenis nooit weer dieselfde sal wees nie (Alfaro, 1996; Taljard, 2015a).

Die ondersoek na verskeidenheid van vlakke van saambestaan (Barthes se “blend and clash”-vlakke) bied op sigself relevante studiemoontlikhede. Dit is egter belangrik dat die kyker wat die tekste op die beeld-intertekstualiteit “lees” met dié tekste in gesprek sal tree en ’n eie “waarheid” daarin sal ontdek (Barthes, 1977:146).

2.6 Wisselwerking tussen beeld en woord

Woord en beeld tree van die heel vroegste tye af in wisselwerking met mekaar. Jonckheere (1989:271) noem dat Simonides in die antieke tyd reeds die volgende stelling oor die verhouding tussen die geskrewe woord en die digkuns gemaak het: “poema pictura loquens, pictura poema silens” – ofte wel, “die gedig is ’n sprekende skildery, die skildery is ’n stil gedig”. Die antieke kunstenaar het verder geglo dat die woord meer permanent is as die skildery en daarom die skildery intersemioties “vertaal” na die gedig sodat dit langer bewaar kon word.

Daar kan ook geargumenteer word dat ekfrastiese digkuns tradisioneel as mimetiese poësie gesien kan word deurdat die gedig poog om die betrokke kunswerk tot lewe te bring – met die uitsluitlike doel om dit in taal te representeer.

2.7 Die beeldende kunstenaarskap van Sheila Cussons

Sheila Cussons verwys allereers na haarself as beeldende kunstenaar en dan as digter. Vir haar staan beeld en woord altyd in wisselwerking met mekaar. Skilderye ontwikkel tot gedigte, en gedigte word skilderye. In Cussons se geval sowel letterlik as figuurlik: haar lewe is verdeel tussen tekeninge en gedigte. Vir haar is dit net belangrik om (kunstig) te bly werk.

Cussons (in Botha, 2002) stel dit so: “Wanneer ek werk is ek die kuns. Ek is die tekening of skildery of die gedig waarmee ek besig is. Slegs wanneer die werk afgehandel is, kry die gedig/tekening/skildery ’n eie lewe, ’n eie individualiteit asof dit vanself ontstaan het, sonder my.” Die hele skeppingsproses en die daaropvolgende voltooide werk bly vir Cussons ’n misterie (Botha, 2002).

3. AANSLUITENDE, AANVULLENDE, VERBINDENDE EN VERSTERKENDE WERKTUIE IN DIE DIGKUNS

3.1 Ekfrasis

3.1.1 Inleiding

Sedert die vroegste tye het digters en skrywers die behoefte gevoel om konkrete dinge of artefakte as deel van 'n woordkunswerk te beskryf. Hieronder tel die bekende beskrywing in die *Ilias* (Homerus) van hoe Hefaistos die beroemde skild van Achilles maak en hoe dit uiteindelik lyk; die beskrywing in Vergilius se *Aeneas* van die tonele wat Aeneas gegraveer sien op die deure van die tempel van Juno in Kartago; John Keats se “Ode on a Grecian Urn”; Dostojefski se beskrywing van Hans Holbein se skildery “Die lyk van Christus in die grafkelder” in sy beroemde werk “Die Idioot”. Dié lys kan *ad infinitum* uitgebrei word. Hierdie tipe beskrywing is eintlik 'n vorm van intertekstualiteit, maar waar een kunsgenre intertekstueel na 'n ander kunsgenre verwys, word die proses ook *ekfrasis* genoem (Taljard, 2015).

Die lang en liriese beskrywing van Hefaistos se skepping van Achilles se skild in Homerus se *Ilias* (Poetry & Art, 2005) lui soos volg:

*And first Hephaestus makes a great and massive shield,
blazoning well-wrought emblems all across its surface,
raising a rim around it, glittering, triple-ply
with a silver shield-strap run from edge to edge
and five layers of metal to build the shield itself,
and across its vast expanse with all his craft and cunning
the god creates a world of gorgeous immortal work.*
(Corn, 2008)

Dieselfde gegewe is later in WH Auden (1952) se gedig vervat, uiteraard heelwat korter, maar met dieselfde basisgegewe. Hier volg hierdie gedig se vergelykende strofe:

*She looked over his shoulder
For vines and olive trees,
Marble well-governed cities
And ships upon untamed seas,*

*But there on the shining metal
His hands had put instead
An artificial wilderness
And a sky like lead.
(Best Poems, 2016)*

TT Cloete tree ook in gesprek hiermee. Die gedig beskryf Hefaistos se taak om vir Achilles 'n skild te maak. Die skeppingsproses word deur Cloete aangetoon via die oorspronklike bron, naamlik Homeros se *Ilias* (veral boeke 18 en 22). Deur noukeurige en slim woordkeuse lewer hy subtiel kommentaar. Homerus konsentreer op die skepping van die skild en om 'n lewensgetroue weergawe van die reliëf op die skild aan te dui. Cloete, as moderne digter, gebruik daarenteen die gegewe as vertrekpunt van wat eintlik uitgebeeld word (Taljard, 2015). Hieruit word bepaalde interpretasies van die menslike bestaan gelig (en gedig): 'n aardse bestaan wat alle fasette van die mens se lewe uitbeeld: verskeurdheid, teenstelling en weerloosheid enersyds; andersyds vreugde en blymoedigheid. Die volgende uittreksel gee die eerste paar versreëls weer:

Homerus, Ilias, boek xviii en xxii

*die hinkende horrelvoet Hefaistos
se goddelike opdrag is om wapens
te maak vir die soldaat Achilles, 'n helm
en harnas, 'n spies 'n skild vir die rats vegter
met die dodelike hande en vinnige voete
die kunstenaar met die behendige hande
die krom kreupele wat die onderdanige is
van die elegante en rats atleet
ruim die rommel eers op
dan vat hy sy blaasbalke
en beveel hulle om te werk terwyl hy na die vuur toe loop
die koel suiwer lug asem vlamme uit
(Taljard, 2015)*

Dieselfde oorspronklike gegewe is hier verwerk in drie verskillende interpretasies, maar verwoord en aangebied vanuit verskillende fokuspunkte. Dit stel lesers voor die uitdaging om ooreenkomste en verskille na te vors, hul eie menings te vorm en self voort te bou op 'n kreatiewe, dog verantwoordelike, literêre pad.

Die behoud van uniekheid en onafhanklikheid bly steeds belangrik. Jonckheere (1989:35) verklaar in dié verband dat “poezie en kunst elkeen relatief outonoom systeem zijn”.

In sy analise van ekfrastiese “skilder-digters” soos O’Hara en Ashbery, postuleer Michael Davidson (in Freiman 2012) “... a painting serves to trigger a series of reflections, the working-out of which depends upon the semiotic and stylistic factors within the canvas. One of the things that this working-out discovers is the uneasy status of the painting regarded as an object. In order to render the instability of this artifact, *the poet becomes a reader of the painter’s activity of signifying*. This act of reading is never passive, never recuperative since its function is to produce a new text, not to re-capture the original in another medium. The poet who reads another work of art transforms his hermeneutic into performance, just as the reader of the poem participates among the various codes of the text to generate his own readings.”

3.1.2 Begripsomskrywing

In die literatuur word algemeen verwys na ekfrasis as wisselterm vir “beeldig” of “beeldpoësie”. Die woord is ontleen aan Grieks: “ek” (“vanuit” of “deur”) en “phrasis” (“spraak” of “uitdrukking”). Dit word dikwels eenvoudig vertaal as “beskrywing”, oorspronklik skynbaar gebruik as ’n retoriese term om ’n gedeelte in prosa en poësie uit te lig wat enige konkrete item of aspek aandui (Corn, 2008).

In antieke Griekeland is die term “ekphrasis” oorspronklik gebruik om te verwys na iets wat in besonder helder detail beskryf is.

Meer onlangs is die term beperk, sodat dit net verwys na ’n beskrywing van of verwysing na visuele kuns, en dit word veral gemik op die werklike en/of verbeelde aspekte van visuele kuns (Van Zyl, 2010:5-11).

Van Gorp (1991:113) beskou ekfrasis as ’n gedetailleerde beskrywing, gerig op werke uit die sogenaamde “plastiese kuns”-gebied, waar daar in die breedste betekenis verwys word na die visuele kunste (insluitend beeldhou- en skilderkuns). Die woordkunste en musiek word nie ingesluit by sy beskouing nie.

Moorman (2006) som ekfrasis soos volg op: “Poetry inspired by Art”, terwyl dit in *Academy of American Poets* verwoord word as: “Poetry Confronting Art”.

Fowler (in Taljard, 2015) voer aan dat, in narratologiese terme, ekfrasis die doel van beskrywing dien (dus ’n narratiewe stilstand): “Set-piece description is regularly seen by narratologists as the paradigm example of narrative pause, in the semi-technical sense of a passage at the level of narration to which nothing corresponds at the level of story.”

Vanuit ’n praktiese en uitvoerende oogpunt word die kognitiewe, affektiewe en assosiatiewe elemente as deel van die kreatiewe proses ingesluit by die skryfproses, wat die respons op die stimulus van die visuele kunste is (Freiman, 2012).

3.1.3 Toepassing en ontwikkeling van Ekfrasis

Van Gorp (1991:40) beskou beeldgedigte as *beskrywend*, *krities* en *interpreterend* van aard. ’n Interpretasie kan toegepas word om die digter se mening rakende die oorspronklike werk oor te dra, maar die beeldgedig kan ook iets van die digter self weerspieël. Dit sal egter riskant wees om beduidende afleidings oor die digter se persoonlike lewe te maak, alhoewel dit soms tot tersaaklike bespiegelings kan lei. In die ekfrastiese skeppingsproses is daar volgens Bosveld (2003:9) altyd twee tipes verbeelding betrokke: die verbeelding van die oorspronklike kunstenaar en dié van die digter. Uiteraard is dit vir die digter moeilik om die oorspronklike ervaring en bedoeling van die kunstenaar te peil. Die gedig behoort op sy eie te kan staan, maar kan ook as toespeling dien en selfstandig naas die oorspronklike werk staan.

Die woord en beeld (omvangryk gesien as *beeldende kunste*) beleef sedert die vroegste tye ’n wisselwerking en staan in gesprek met mekaar. Moorman (2006:46) stel dit dat Plato in Phaedrus (370 BC) tot die besef kom dat wanneer gedigte en skilderye bymekaar geplaas word, “... they seem to talk to you as if they were intelligent”.

Dit word ook 'n toespeling op 'n persoonlike kreatiewe ervaring wanneer Moorman (2006:46) vir Jacob Bronowski aanhaal: “There is no picture and no poem unless you yourself enter it and fill it out.”

Simonides het ook in die antieke tye reeds verklaar: “poema pictura loquens, pictura poema silens” (die gedig is 'n sprekende skildery, die skildery is 'n stil gedig).

Die gedig is ook eertyds gesien as 'n meer permanente skepping as die skildery en dit sou dus baat om die skildery intersemioties in 'n gedig te vertaal, synde dit langer te bewaar (Jonckheere, 1989:271).

Tradisioneel is ekfrastiese poësie gesien as in wese mimetiese poësie – die poging om die statiese tot lewe te bring en dit in taal aan te bied. Dikwels bly dit egter nie net by nabootsing nie, maar hou dit die moontlikheid in van kommentaar lewer, subjektiewe herinterpretasie en die herskepping van 'n nuwe werklikheid met woorde.

Moorman (2006:50) stel sy studente bekend aan die “Museum as Muse” wanneer hy hul blootstel aan die plaaslike kunsmuseum tydens 'n praktikumsessie. Hy vind dat die studente in die oefening om ekfrasties poësie te lewer veelvuldige intelligensiestyle, asook diverse leerstrategieë laat geld. Hy merk ook op dat hoër-orde denkvaardighede en verdieping in analise-sintese en evaluering ontwikkel. Hyself word opnuut geïnspireer en skep (soos vele ander) 'n gedig na die welbekende skildery van Vincent van Gogh:

Staring at the night

*Perhaps
he too
once stood
just here
head tilted
eyes licking
the orangey
crescent moon
exploding stars
flaming cypress
swirling silver sky*

*his imagination
suspended
in the silent city
beneath quaking
black mountains
secret recesses
of a tender
growing night*

*Van Gogh
whispering
to his soul
with furious
brushstrokes
as I cannot
with this
wrinkle
of words
he will
never
read*

Stewart (2015) sluit hierby aan deur die hermeneutiese siklus as metafoor te gebruik deur die oorspronklike Griekse betekenis letterlik van toepassing te maak. Sodoende kry studente die geleentheid om een kunstaal in dié van 'n ander te interpreteer. Die simbole en elemente van een vorm, hetsy skilderkuns of musiek, word omgesit in 'n verstaanbare “ander” taal.

3.1.4 Ekfrastiese verse in die Afrikaanse literatuur

Heelwat aanduidings van beelddigkuns kom in Afrikaans voor. Slegs enkele verwysings word bespreek.

Johann de Lange (2013) bied op *Versindaba* 'n opsomming en uitleg, getiteld *Ekfrasis: Die Beeldgedig in Afrikaans*. Hy verklaar: “Die indeks het sy oorsprong gehad op die Skoppensboer-webblad wat sedertdien gestaak is. Die indeks lewer oorvloedig bewys dat die wisselwerking tussen gedig & visuele kunswerk in die Afrikaanse digkuns 'n goed gevestigde tradisie is.”

Belangrike voorbeelde is:

- Johann de Lange – *Perspektief: Balkon van die skrywer*
(’n gedig na aanleiding van die foto van Eugene Terreblanche by sy perd)
- Johan van Wyk – *Die huwelik van woord & beeld. 26. Die voyeur*
(Francis Bacon – Studie vir ’n portret van Van Gogh, 1957)
- James Wright – *Die laaste Pieta, in Florence*
(Michelangelo – Pietá, Opera del Duomo)
- James Wright – *Bologna: ’n Gedig oor goud*
(Rafaël – Die ekstase van Sint Cecilia)
- Johan van Wyk – *Die Kermis*
(Henry Koerner – Mirror of life)

Johann de Lange (2013) haal Sheila Cussons weer eens aan betreffende haar ervaring van die samehang tussen die kunste:

Die verbintenis tussen my visuele werk en die digkuns is baie intiem, asof die twee eintlik een uitingsvorm in een gestalte is, met nou die klem op klank en dán op sigbare beeld.

Daar sal wel ’n ‘osmose’ wees tussen my kunstenaarskap en my digterskap. Die twee kunsvorme werk in op mekaar. Iets wat ek geteken of geskilder het word een of ander tyd weer vergestalt in woordvorm, of andersom.

Daar is te veel kunstenaars wat ek bewonder het om hier op te noem, van middeleeus, Renaissancisties en modern maar ek self meen dat my werk, hetsy poësie, hetsy teken- en skilderkuns weinig beïnvloeding toon. Ek het altyd te veel my eie sê gehad om te sê.

Taljord (2008:18) toon aan hoe Antjie Krog in die afdeling “Skilderysonnette e.a.” in haar bundel *Kleur kom nooit alleen nie* (2000) in ’n reeks ekfrastiese gedigte metatekstuele kommentaar lewer op plastiese kunswerke van onder andere Marlene Dumas en Pablo Picasso. Die digter tree, onder meer in gesprek met Pablo Picasso in “Onder my duim lê die fyn sintaksis van jou strot”.

Du Plooy (2014) bespreek in haar resensie van Eunice Basson se *Leiboom* (2014) die ekfrastiese gedig “Butcher boys”. Sy wys daarop dat Jane Alexander se beeldegroep met hierdie titel in 1986 vir die eerste keer uitgestal is as kommentaar op die noodtoestand in die land. Basson sluit hierby aan deur deernis met die mensdom en insig in die menslike aard, en die vermenging van menslikheid en dierlikheid as baie sterk metafoor uit te lig.

3.1.5 Slotsom

Ekfrasis is 'n ryk, omvattende en geskakeerde konsep waarbinne die verband tussen kunsvorme uitgedruk word.

Die postmoderne konsep van die simulakrum kom ter sprake waar die outentiekheid van die reproduksie geëvalueer en geverifieer word.

Die uitdaging is dus om vas te stel of die versluisde waarheid deur die ekfrastiese praktyk toegelig en bekendgemaak word, en of die feit dat daar geen waarheid is nie steeds deur die (sogenaamde) waarheid verdoesel bly. Hoe meer duplisering plaasvind, hoe meer is die gevaar dat daar verder van die oorspronklike beweeg word.

Die krag van ekfrastiese poësie word in *Art and Poetry* (2007) beklemtoon waar daar verwys word na die gedig van die Amerikaanse digter, Edwin Markham, geskoei op die skildery van Jean-Francois Millet (*Man with a Hoe*). Die gedig verwys na die uitmergelende werksomstandighede van plaaswerkers. Dit het aanvanklik in 1899 in die *San Francisco Examiner* verskyn en is later herdruk omdat dit so 'n sterk stem geword het in debatte wat in die pers, sosiale kringe en klaskamers gevoer is oor die omstandighede van arbeiders.

Dat die kunste op mekaar inspeel, is 'n feit. In hierdie verband verklaar Rodin (2015): "Art is contemplation. It is the pleasure of the mind which searches into nature and which there divines the spirit of which nature herself is animated." Die besondere rol wat ekfrase speel in die toeligting van verskillende kunsvorme beklemtoon die verrykende aard daarvan.

3.2 Fisionomie

Die betekenis van fisionomie word in die *Woordeboek van die Afrikaanse Taal* (elektronies, 2015) soos volg weergegee:

fisionomie s.nw. Ook fisiognomie.

1 Uitsig of aansien van 'n mens of ander lewende wese as uitdrukking van innerlike welsyn en gesondheid; in die besonder, menslike gelaatstrekke

en gesigsvorm beskou as uitdrukking van iem. se karakter en aard; gelaatsuitdrukking; by uitbr., iem. se gelaat in die algemeen.

2 *Algemene voorkoms, uiterlike aansien; innerlike aard of hoedanigheid soos uiterlik geopenbaar: In ooreenstemming met die fisionomie van die "boomlose" maar bossieryke streke (J.L.M. Franken). Die fisionomie van 'n politieke party, 'n kultuur, 'n kunswerk.*

Die *Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal* (2000:224) stel die betekenis van fisionomie bondig as: “Gelaat; uiterlike voorkoms – veral as uitdrukking van karakter”.

Vir die doel van die huidige bespreking word die fisionomie van die gedig beskou as alles wat die gedig materieel voorstel en wat visueel waargeneem kan word – vanaf die tipografie tot die vorm en die aard van die materiaal waarop die teks gedruk of geskryf is (Van der Elst & Reyneke, 2000:71). Fisionomie word dan grootliks deur die voorkoms van die gedig bepaal.

Die term “fisionomie” word algemeen aanvaar waar daar oor die visuele eienskappe of visualiteit van poësie geskryf word. De Vree (in Van der Elst & Reyneke, 2000:71) beskryf Van Ostajen se gebruik van grafiese ruimte in die poësie as “fysionomische tipografie”. Van der Elst haal vir Pignatari aan waar hy beweer dat Cummings die “physiognomic peculiarities” van bepaalde letters ontgin, terwyl “physiognomic resources” in konkrete poësie benut word. In die ontwikkeling van die Brasiliaanse konkrete poësie onderskei Cluver (in Van der Elst & Reyneke, 2000:71) ’n sogenaamde “physiognomic-organic phase”.

’n Gedig is fisionomies *opvallend* wanneer die visuele voorkoms van so ’n aard is dat dit die oog onmiddellik vang en vashou. Veral twee faktore bewerkstellig visuele opvallendheid:

- die *andersoortigheid* van ’n verskynsel binne ’n bepaalde omgewing;
- *inherente* visueel opvallende eienskappe.

Fisionomie speel eintlik in alle gedigte ’n rol. Daar is egter gedigte met ’n *opvallende* en/of ’n *dominante* fisionomie. Dit moet beklemtoon word dat die *visualiteit* waaroor dit hier gaan, die materieel *konkrete voorkoms* van die teks is. Dit sluit die *beeldig* wat deur Jonckheere (1989) ondersoek is uit. Laasgenoemde

kan kortweg as die herskepping van 'n beeldende kunswerk in taal beskryf word (Van der Elst & Reynecke, 2000:72).

Die beelddig het verander sedert die periode van Cézanne en Picasso in die sin dat visuele/tipografiese kwaliteite op die voorgrond tree. Die fokus skuif weg van die woord (se betekenis/emosie) na die beeld wat deur die fisiese woord opgeroep word. In hierdie konkrete/fisionomiese poësie word tipografie gebruik om die kunswerk visueel voor te stel. Hierdie strak beskouing van die visualiteit van tekste is egter nie die fokus van hierdie essay nie, maar word volledigheidshalwe genoem om die kontras aan te toon.

Van die kleinste tot die grootste funksionele eenhede in 'n gedig word gebruik om die kyk- en leeservaring, asook -aksies te verhoog. Dit sou omskryf kon word as nie-fonologiese skrifstelsels. Kategorieë wat hierdie visuele verskynsels in poësie voorstel, sluit in die piktogram, die ideogram, die hiëroglief en die logogram.

As 'n voorbeeld van fisionomie waar die piktogram gebruik is, word Joan Hambidge deur Van der Elst en Reinecke (2000:74) aangetoon:

The Man whose Pharynx was bad

*Oor die borreltuin
van ervarings
the malady of the quolidian ...
raak mens melancholies
Mr. Burton*

*Melancholie?
Vervloekte woord!
Woorde nuttelose prutsels ...
Poësie?
Oorbodige selfbewuste aksie!*

*Want:
FREE THE CH  LDREN*

*Hieraan kan woede
niks doen; woorde
wil ook nie bevry –*

Die strewe na doeltreffende of optimale kommunikasie hou sterk verband met die opvallende fisonomie wat digters in sommige gedigte skep. Dit volg op die aanhoudende soeke na kommunikasiewyses wat afwyk van die konvensionele (Afrikaanse) gedig. Fisonomies opvallende gedigte se waarde lê gevolglik in die direkte (visuele) kommunikasie en die bewusmaking van taal wat op onvertaalbare en gekonsentreerde mededeling berus (Van der Elst & Reinecke, 2000:81).

3.3 Wit spasies

'n Besondere aspek van fisonomie is bykans ses dekades gelede deur Geggus (1961) bespreek in 'n proefskrif met die titel *Die wit in die poësie*. Sy gaan van die standpunt uit dat die abnormale hoeveelheid wit in die visuele aanbod van die poësieteks 'n onderskeidende kenmerk van die poësie is (Van der Elst & Reynecke, 2000:72).

Wat die aanwending van visuele effek op enige teks betref, sou die gebruik van wit ruimtes opheffend of nadelig kon wees, afhangende van die vindingrykheid van toepassing.

Die waarneembare verskillende soorte wit in poësie word deur Van Dijk in haar tesis, *Leegte die ademt*, uiteengesit (Du Toit, 2014:69). Dit is 'n nuwe, wyer beskouing ná vroeëre vergelykbare bevindings, soos aangebied deur Geggus (in Du Toit, 2014:69) as "... functions of white in the visual presentation of (non-experimental) present-day poetry ..."

Die betekenis van wit spasies en plekke in en om die gedig het mettertyd in die moderne poësie 'n toenemend belangrike rol begin speel, soos deur Van Dijk (in Du Toit, 2014:70) beklemtoon word. Dit geskied toenemend, aangesien die gedrukte vers die plek van die eertydse verse wat meestal voorgedra is, begin inneem het.

Die term van 'n "oop einde" in drama sluit betekenisvol aan by die "wit spasie", die "asemhaalruimte", die "leegte die ademt", soos aangetref by gedigte. Die leser van die gedig raak inderwaarheid die regisseur wat uiteindelik met die "shooting script" of skietteks verby die "script lock" beweeg en die ellips voltooi (Du Toit, 2014:84).

“Wit is ’n onderskeidende kenmerk van die poësie”, voer Geggus (1961:17) in haar studie oor die wit in die poësie aan. Daarvolgens kan daar onderskei word tussen die (1) “abnormale wit” (ook genoem die “versreëlwit” – dit wat aandui dat die teks *nie* as prosa *nie*, maar wel as poësie gekategoriseer kan word); (2) interliniëre of strofiese wit (ook genoem die breër wit, wat strofibreuke aandui) en (3) die wit wat onder, by afloop van die gedig voorkom. Die tipografiese wit het volgens Geggus (1961:36) ten doel om in die eerste plek die sinstruktuur te verhelder deur “sigbaarmaking” en relevering van die funksie van die leesteken. Verder het dit ten doel om die voorlopige voltooidheid en selfstandige aanbod van elke versreël te beklemtoon. Nog ’n funksie van tipografiese wit is om reliëf te verleen aan rymwoorde, asook die ritmiese verloop in ’n vers te bepaal.

3.4 Konkrete poësie

Die sogenaamde visuele gedig (“picture poem”) is welbekend en die oorsprong daarvan word terugvoer na die Antieke Griekse en Chinese beskawings. “Apollinaire suggested the term calligramme to describe a poem in which the typographical arrangement is designed to reinforce the theme or sense.” (Riccio, 1980:63)

Riccio (1980:123) argumenteer voorts dat selfs die inkeping of uitkeping van versreëls deel vorm van die visuele spel in ’n gedig en dus voldoen aan die tegnieke van konkrete poësie: “Most concrete poetry relies on a special use of the language medium: typography.”

Konkrete poësie is afgestem op wit ruimtes wat as stiltes selfs ’n groter rol as woorde speel (De Roover in Van der Elst, 1992:232) en waar doelbewuste verskuiling of weerhouding van die betekenis as motivering dien.

Volgens Kleyn (2012:4) hou konkrete poësie egter verband met veel meer as die verruiming van die gevestigde idees in die digkuns of ’n blote variasie op ’n bekende voorstelling. Verder kan geredeneer word dat die digter sy eie drukker of reproduseerder word; dus nie slegs deel van die simboliese voorstelling *nie*, maar ook van die materiële vorm.

Die konkrete gedig vereis tegelykertyd deelname en vervreemding van die leser/kyker wat die gedig moet ontsyfer: "... die tradisionele en in die besonder die simboliese beskouing van poësie, naamlik dat die dieper betekenis van die gedig onder die oppervlak lê" kan nie vereenselwig word met die sienswyse van die konkrete digters nie. "Die konkrete digter lê naamlik klem op die oppervlak ('surface') van die kunswerk." (Van der Elst, 1992:231)

Kleyn (2012:3) verwys onder meer na enkele werke van Boshoff: "ss – Is Amerika die nuwe JerUSalem?" (wat 'n herskrywing van Johannes 1:1 is) en "Aan 'n lyntjie – Wie hou vir wie aan 'n lyntjie?" (wat oënskynlik ten doel het om dit vir die leser bykans onmoontlik te maak om die teks te volg of te ontsyfer ten einde die omvang van die boodskap te begryp).

"In his commentaries, Boshoff makes much of the idea of 'disqualifying the text'. Who is in a position to *disqualify* a text? An authority, one could even say a higher authority. This would be simple enough to imagine if the authority in question were dealing with someone else's text, but Boshoff is talking about the texts he himself has created, has authorized. In other words, he means to authorize the text and disqualify it." (Vladislavić in Kleyn, 2012)

Roberts (in Kleyn, 2012:3) argumenteer dat konkrete poësie ten doel het om 'n visuele impak te maak: "The eye-poem comes across as a whole piece, all at once." Riccio (1980:123) verduidelik dat daar 'n vergelyking getref kan word tussen die wyse waarop die kyker die konkrete gedig waarneem en die wyse waarop 'n haikoe gelees word – beide gaan gepaard met oombliklike impak én bewuswording, eerder as met bestudeerde gevolgtrekkings: "One does not 'read' such a poem; one looks at it and absorbs it."

Tereg verklaar Van der Elst (aangehaal in Kleyn, 2012:3): "Konkrete poësie is bedoel om sowel gelees [as] 'bekyk' te word."

Van der Elst is verder van mening dat eksperimentering met materiaal, tegnieke en vorme van tekstuele rangskikking eie is aan konkrete poësie. Konkrete poësie bevraagteken die konvensionele sintaksis as 'n *sine qua non* vir die poësie. Boonop

is die doel van hierdie gedigte om as gebruiksartikels eerder as blote kunsobjekte met estetiese waarde geïnterpreteer of ontsyfer te word.

Kleyn (2012:3) lig die volgende wissel terme uit vir konkrete poësie, ofte wel gedigte met 'n fokus op die tipografiese aanbieding, óf wat as fisonomies opvallend gekategoriseer kan word. Sy toon aan dat dit ook bekendstaan as konseptuele poësie (Kowitz, 2007), eksperimentele of verklarende poësie (Michel Robertson in Wildman, 1969), visuele- of kykpoësie (Van der Elst, 1992), patroonverse (Abrahams, 1999), figuurgedigte, tipogramme, konstellaties (Van Gorp, 1991) en optiese verse of oogpoësie (Roberts, 2000). Hierdie gedigte eksperimenteer met visuele aanbieding, rakende die wyse waarop dit op die bladsy aangebied word, soos aangetoon deur Du Toit (2014:84):

In their shaped patterns, concrete poets often use a variety of type fonts and sizes and different colours of type, and sometimes supplement the text with drawings or photographs, while some of their shapes, called 'kinetic,' evolve as we turn the page.

Kleyn (2012:6) benoem verskillende vorme van konkrete poësie:

Snipper en plak-gedigte (“cut-up-poems”) word onder meer gebruik in die skepping van collages of plakskilderye waarin 'n kombinasie bronne soos tydskrifte of koerante ongeredigeer óf met die nodige verwerking tot 'n volwaardige “leesbare” gedig omskep word.

Vormonomatopieë (“form poems”) is waarskynlik die bekendste vorm van konkrete poësie – gedigte wat patroonmatig aangebied word en waarvan die vorm grootliks die inhoud uitbeeld. DJ Opperman (*Kuns-mis*, 1964) se slingerende *Safari* is volgens Kleyn (2012:6) 'n voorbeeld hiervan.

Woordvorms kan beskou word as 'n variasie op die patroondigtechniek. Hierin word die visuele aanbieding van die woorde gebruik om woordpatrone te skep en uit te beeld.

Kleyn (2012:13) meld dat vermenging van teks en grafika in enkele tekste voorkom, maar nie altyd ewe effektief deur digters verwerk kon word nie.

In **prosa(styl)gedigte** word daar van langer frases uit die oorspronklike teks gebruik gemaak, eerder as van enkelwoorde soos dit in die meeste van die snippergedigte voorkom. Langer fragmente (bykans volledige sinne) word uit die oorspronklike teks ingesluit. Daar word met die tipografiese aanbieding van die gedig geëksperimenteer, en die bladsymerker word as versreël aangewend ten spyte van die feit dat dit tipografies anders as die ander teks in die gedig lyk.

Tikmasjiengedigte (“typewriter art”) is veral bekend uit Willem Boshoff se *KYKAFRIKAANS* (1980), sowel as handgeskrewe gedigte met ‘n opvallende uitleg. Dit het voor die koms van die rekenaar en ander manipulasietegnieke ‘n groot deel van die konkrete poësie uitgemaak.

Die **woordverstrooiing-tegniek** word voorgestel as ‘n volle bladsy wat uit byvoorbeeld ‘n aantal vierletterwoorde bestaan wat op die bladsy “gestrooi” is. Hoewel die woorde nie regop in reëls gerangskik is nie, kom die tekste steeds leesbaar en liniêr georganiseer voor.

Witpasieverse (“open verse”) kom byvoorbeeld in die samestelling van woordbondels op die bladsy voor, en dra daartoe by dat die teks op meervoudige maniere gelees kan word. Deur verskillende leeskombinasies te gebruik, kom verskillende betekenis na vore (Kleyn 2012:16).

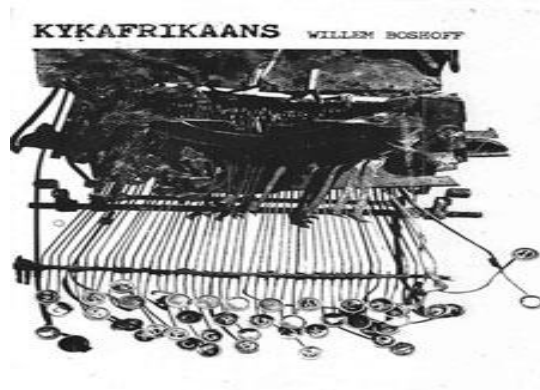
3.5 Willem Boshoff se *KYKAFRIKAANS*

Willem Boshoff is ‘n skrywer-kunstenaar wat hom verdiep in taal en boeke, wat dan neerslag vind in beeldhoukonstruksies, installasies en konkrete poësie. Hy stel self woordeboeke saam en lewer uitgebreide kommentaar op sy eie werk deur die prosesse waarmee hy besig is noukeurig te verwoord. Die grense tussen sy kuns en poësie kan as poreus beskou word: deurlopende passasies ononderbroke teks (Botha, 2011).

Die volgende aanhaling illustreer die intense wisselwerking wat Boshoff se kuns voorstel: “Willem Boshoff creates art in the flickering play between the verbal and the visual. If there is a single thread binding these diverse works together, it is a fascination with language and books.” (Vladislavić, 2017)

Die eerste benadering tot Boshoff se kunswerk is om dit as die leser van 'n boek te ervaar: beeld en woord is hier interafhanklik. Dit gaan vir die kunstenaar om die begripsinhoude van woorde wat beelde oproep en beelde wat weer tot woorde aanleiding gee. Vir die leser/kyker lê die uitdaging daarin om wat gelees word (die begrip in woorde) in beelde te sien – en omgekeerd (Botha, 2011).

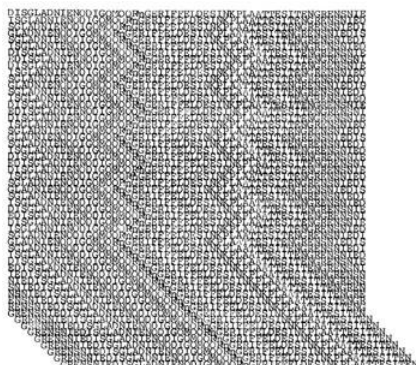
Boshoff se eerste groot deurbraak was die skryf en skeep van *KYKAFRIKAANS* (1976-1980). Hierdie werk word as die eerste volwaardige konkrete poësie in Afrikaans beskou en is op 'n Hermes-tikmasjien geskep. Boshoff het die tikmasjien letterlik gebruik as 'n verfkwas om konkrete poëtiese werk te lewer.



KYKAFRIKAANS – boekdeksel van die 1980 gepubliseerde boek.

Oënskynlik word die gedigte op 'n lettristiese manier benader, soortgelyk aan die metodiek van beeldende kunstenaars met 'n skilderdoek of skets. Meer intensiewe navorsing toon dat dié eksentrieke gedigte eerder in teenstelling tot tradisionele skryfwerk (en selfs interpretasies) staan. Die werke negeer dikwels ortodokse sienswyses en benadruk eerder sogenaamde onbenullighede of dubbelsinnighede.

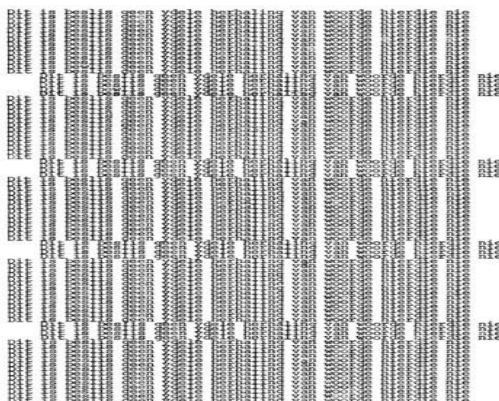
Wanneer na Boshoff se kuns gekyk word, is dit van kardinale belang om kennis te neem van die titels. Vergelyk onderstaande “Hekelskrif”:



“Hekelskrif” – *KYKAFRIKAANS*

Boshoff maak dikwels gebruik van basiswoorde ontleen aan Latyns of Grieks, wat op hul beurt weer te make het met die aksie of metodiek in sy kuns. So kry woorde soos die Latynse *texere*, wat beteken om te weef, asook *tekstiel*, *tekstuur* en *teks* definitiewe toepaslike betekenis in sy werke (Botha, 2011).

Vir die werk “Ydele herhaling van woorde”, het Boshoff die diktum geskep: “Jy kan met jou oë hoor, maar nie met jou ore kyk nie”.



“Ydele herhaling van woorde” – *KYKAFRIKAANS*

Die konsep van die boek is vir Boshoff van wesentlike belang. Hy assosieer boeke met dogma. Boeke simboliseer vir hom tronke, deurdat die kennis in boeke gedeeltelik ingeperk en gefragmenteer word. Kennis word, volgens hom, in boeke

gebind – eerder as in die brein. Hy verklaar dat die inhoud van ’n boek bevry word deur dit oop te maak. Dié proses is intrinsiek riskant; dit wat die boek voortbring, kan twee impulse teweegbring – om te waarsku, of om gewaarsku te word. Dus is die boek potensieel die draer van goed en kwaad (Botha, 2011).

3.6 Fotostaatmasjien van Bibi Slippers

Tafelberg Uitgewers stel Slippers se debuutbundel *Fotostaatmasjien* (2016) soos volg bekend:

“Bibi Slippers se debuutbundel vier die mens en kultuur as fotostaatmasjien en die gedig as foutiewe fotostaat. Die digter neem die rol van monnik in die middeleeuse skriptorium aan, maar dié oorskrywer is gelyktydig ook ’n boorling van ’n digitale wêreld waar perfekte kopieë met die druk van ’n knoppie geskep kan word, en emoji’s, youTUBE-videos en Instagram-foto’s werklikheid word.”

Fotostaatmasjien dokumenteer die skeppingsproses in afdrukke, en maak só oorspronklike fotostate.

Slippers konstateer die volgende tydens bogenoemde bekendstelling: “Fotostaatmasjiene kan elk uitgeken word aan sy ‘foute’. In ’n wêreld waar dit moeilik is om nog iets nuuts of kreatief te sê, lê die interessante deel van skryf vir my juis in die ‘foute’ in die skrywer se stem. Dis wat een skrywer van ’n ander onderskei, en wat my ‘fotostate’ uniek maak. Dit was vir my ’n mooi metafoor vir die digter se stem: dat jy aan jou foute geken sal word, maar dat mens daardie foute kan inspan om jou stem te differensieer.”

Die bundel vertoon ook uniek. Sy verklaar: “Ek wou ’n boek skep waarin die vorm bydra tot die betekenis. Ek was nog altyd mal oor fotostate en die visuele estetika daarvan, en kon met behulp van die ontwerper Richard Myburgh die bladsye van *Fotostaatmasjien* só ontwerp dat dit iets van daardie obsessie weerspieël.”

In ’n onderhoud met Naomi Meyer (2016) onthul Slippers dat sy voorgraads in die visuele kunste studeer het, en in haar tweede en derde jaar ’n belangstelling in visuele poësie, konkrete poësie en haptiese poësie ontwikkel het. Sy was ook heel

behep met “artists’ books”, deur haarself vertaal as “kunsboeke” in haar tweede en derde jaar.

In haar vierde jaar het sy grootskaalse installasiekunswerke geskep deur met letters, woorde en taal as boumateriaal te werk. Op ’n manier is die digkunsprojek ’n voortsetting van die werk wat toe al ’n aanvang geneem het. Slippers glo dat *Fotostaatmasjien* dáárdeur in die praktyk net baie meer gedissiplineerd en gefokus kon voorkom, sodat die woorde en ontwerp ewe veel gewig kon dra.

Wanneer Slippers die titel van haar bundel verklaar, beweer sy dat die aksie van fotostateer gelyk is aan duplisering/kopiëring in haar boek. Alles van die mens se DNS tot die taal wat ons praat en die kultuur wat ons voortbring is volgens haar ’n resultaat van hierdie proses.

Sy bely haar voorliefde vir fotostaatmasjiene en dui aan dat sy op universiteit duisende rande se fotostate gemaak het, en ook ander mense se weggooi-fotostate uit asdromme versamel het. Die gradiënte van wit na grys na swart beïndruk haar, asook die teksture wat die masjien voortbring. Iets aan die estetika van fotostaatmasjiene spreek luid tot haar.

Bernard Odendaal (2016) beweer *Fotostaatmasjien* is ’n bundel waarin “intensief, met erns maar ook nie sonder luimigheid nie, bemoeienis gemaak word” met die vraag na die aard, vorme en funksies van digkuns in ’n era waarin die elektroniese media ’n beduidende invloed op die publikasie- en kommunikasieterreine uitoefen. Polêre teenstellings soos oorspronklikheid en repetisie/nabootsing, die poëtiese en die prosaïese, virtualiteit en werklikheid, asook betekenisvolheid en absurditeit word toenemend onder die soeklig geplaas. Tog bly die sentrale tema en slotsom: “... dis mense wat saakmaak, nie kennersopinies nie”.

Odendaal (2016) argumenteer dat die keuse van die bundeltitel uitgelig kan word as sleutelgegewe tot die bundelopset. Dit gebeur aan die hand van bundelkenmerke soos die volgende:

Grafiese voorstellings van die tegnologie betrokke by “electrophotography”, soos ontwerp deur die uitvinder daarvan, word aan die begin en einde van die bundel aangetref.

Die bundelomslag en voorblad is treffend ontwerp in die vorm van 'n fotostatiese oorheen-legging van gedigteks op -teks soos hulle verderaan in die bundel opgeneem is, op sigself feitlik onleesbaar.

Heelwat van die binneblaaie se tipografiese bladspieëlontwerp is van so 'n aard dat die indruk van teksfotostatering weer en weer bevestig word.

Daar word aangetoon dat Slippers haar tydens haar MA-studie aan die Universiteit van Stellenbosch in die teorie en praktyke rondom sogenaamde kunstenaarsboeke, konkrete poësie en ander vorme van visuele digkuns verdiep het: "Poems are translations from the silence." (Charles Simic in Odendaal, 2016)

Voorbeelde van bogenoemde invloede is waarneembaar in die snipper- en plakgedigte ("sewe klein fantasieë oor Breyten Breytenbach met fotostaatmasjien en skêr" en "kantaantekeninge").

Die meeste gedigte verskyn in swart drukletters op 'n wit bladsy, maar soms ook andersom. Die meerderheid is uitgelê in die gewone portretformaat, maar enkeles word in landskapformaat aangetref.

Volgens Odendaal (2106) dien die titel in die eerste plek as 'n "sinjaal van die reeksindruk (tematiese en/of stilistiese en/of vormlike herhalings-met-variasie) wat die gedigindeling in die bundel maak." (Odendaal, 2016)

'n Poging tot tipografiese nabootsing van 'n Japannese kunstenaar se polkakol-hebbelikheid in sy visuele werk word selfspottenderwys deur Slippers in die gedig "•nders•ek na die aard van •bsessie met spesifieke verwysing na die p•lkak•l-kunswerke van Yai•i Kusama" aangehaal.

Die vraagstuk rondom egtheid van belewenis en uitbeelding word op die spits gedryf deur die herhaalde bemoeiens met die uitdagende onderskeibare teenstellings tussen werklikheid en virtualiteit, 'n kenmerk van die menslike belewing in die huidige era van die digitale media.

Odendaal (2016) beskou Slippers se bundel as 'n opwindende bydrae tot 'n handjievol Afrikaanse bundels in die ontginning van eietydse

kommunikasietegnologie-verskynsels op sowel stilistiese as vormlike en tematiese vlakke.

Joan Hambidge (2016) konstateer dat Bibi Slippers se gedigte met die idee werk dat daar niks nuuts onder die son is nie. Hierby sluit die gepaste titel *Fotostaatmasjien* aan. Dit is 'n bundel wat handel oor die digkuns, alhoewel die digkuns as 'n vermorsing van tyd afgemaak word.

Volgens Hambidge (2016) “debunk” Slippers die gedagte van die digter as stil, eensame, misverstane figuur deur aan die teks en uitleg 'n byderwetse, selfs speelse “over the top” aanslag te gee. Om egter hierdie soort gedig te skryf moet 'n mens die kanon ken. Sy spekuleer oor die kategorie-indeling van die gedigte en digkuns, word dit: Popverse? Hip-verse? Post-moderne gedigte? Found poetry? Anti-poësie?

Alles staan in die teken van nabootsing en afkyk. Instagram figureer naas die fotostaatmasjien, selfone, YouTube, emoji's en Google as die grootste, “oopwaaierende gedig”. Polaroid en Warhol word belig: vinnige kuns, maar beslis nie oorsigtelik nie: agter die afdruk skuil daar baie kennis en navorsing. Die gedig as artefak word belig in 'n polkakol-vers.

Hambidge (2016) wys op die volgende aanhaling deur Anne Carson word aangehaal: “Metaphors teach the mind to enjoy error. There is an ancient Chinese proverb that says: brush cannot write two characters with the same stroke. And yet that is exactly what the good mistake does.” Hiermee kan Roman Jakobson se uitsprake oor metafore en metonimia (wat lyk soos die denkwysse van 'n persoon wat ly aan afasia) in verband gebring word. Ook foute, opsetlike spot met plagiaat, pastiches en “copy & paste” word hier uitstekend aan die kaak gestel (Hambidge, 2016).

Die digter neem die rol van monnik in die middeleeuse skriptorium aan. Daar word aangetoon dat uit die gevormde kuns wél (nog) kuns voortgebring kan word. Die gedig word letterlik omskep tot artefak, soms skeefgedruk, soms gekleurd, met as duidelike interteks Willem Boshoff se *KYKAFRIKAANS* (1980) met sy visuele en konkrete gedigte.

Jaco Barnard-Naudé (2016) beskryf Bibi Slippers se debuutbundel, *Fotostaatmasjien*, as een waarin die indrukwekkende estetika van die bundel die inhoud daarvan ewenaar. Die veelvuldige betekenis van die fotostaat – sowel as die meganika en tegniek waardeur fotostate (ook) in die geskiedenis aan die lig gekom het, word breedvoerig verken.

Slippers (in Barnard-Naudé, 2016) verwys na die bekende siening dat taal en skrif die oudste vorme van kopiëring is. Daar sou beweer kan word dat die gedig 'n voorbeeld is van hoe vorm en inhoud mekaar as't ware kopieer, naboots, of dan weerspieël. Die gedig as foutiewe fotostaat en/of mimetiese nabootsing bestaan ook sonder twyfel in die intertekstuele gesprekke tussen verskeie gedigte.

Die fotostaat en fotostaatmakery staan dus prominent as die sentrale tematiek, metaforiese kompleks en vormgewing in die bundel. In hierdie verband sluit Slippers haar aan by die lang, oorbekende epistemologie in die geskiedenis van die digkuns waarin poësie verstaan word as mimesis of nabootsing. Barnard-Naudé (2016) wys daarop dat die oorsprong van hierdie beskouing van die digkuns uit Plato se *Republiek* afgelei word, waarin gedigte sonder meer beskou word as swak namaaksels van die werklikheid, omdat dit as't ware twee maal van die realiteit en die egte voorwerp verwyder.

Digters en skilders maak eweneens, aldus Sokrates beelde wat afbeeldings is van afbeeldings van die Ewige Vorme wat die enigste Werklikheid en Waarheid is. Reeds in Plato het ons dus te make met die skepping as 'n fotostaat, met die mens en die natuur as een groot fotostaatmasjien en, oplaas dan, met die kunstenaar as die maker van 'n fotostaat van hierdie fotostate (Barnard-Naudé, 2016).

'n Logiese uitvloeisel, aldus Barnard-Naudé (2016), van hierdie mimetiese sienswyse is dat God-as-skepper die groot Fotostaatmaker is – 'n aspek wat treffend verwoord word in die gedig “Die eerste afskrif”. Die toespeeling hier is dat selfs (menslike) beliggaamde bestaan aan dieselfde soort “swakheid” ly as wat Sokrates by die digkuns diagnoseer: die lewe is, soos die gedig, eindelik ook maar slegs 'n namaaksel van 'n namaaksel.

Ook die beeldgedigte in die bundel word aangedryf deur 'n variasie op bogenoemde tema wat Paul Auster (in Barnard-Naudé, 2016) so goed verwoord het in 'n aforisme uit *Travels in the scriptorium*: “pictures do not lie, but neither do they tell the whole story”.

Slippers dra ook op vindingryke wyse die filosofiese idee oor dat mense – ten spyte van diepgaande uiteenlopende belewenisse oor tyd-, ruimte- en eksistensiële grense heen – dikwels eendershede, of dan 'n soort fotostatiese kwaliteit, met hulle saamdra en met mekaar deel (Barnard-Naudé, 2016).

4. DIE DIGKUNS VAN DJ OPPERMAN, MET SPESIFIEKE VERWYSING NA SY HANTERING VAN KUNSTENAARSKAP SOOS UITGELIG IN DIE BUNDEL *ENGEL UIT DIE KLIP*

4.1 Inleiding

Opperman se selfbeskouing en sy ingesteldheid as digter word deur Steenberg (1968:2) gelykgestel aan die vrystelling van die goddelike uit die aardse, die vormgewing van die vormlose, die vind van 'n patroon in die chaotiese en die verlossing van dinge uit die tydelike deur middel van die kreatiewe, soos vervat en gesuggereer in die titel *Engel uit die Klip* (Opperman, 1978).

Opperman se besondere vermoë om homself te herskryf in 'n “woord en wederwoord”, bly een van die kragtigste selfbeskouings in enige digkuns. So ook sy verstommende vermoë om 'n gedig uit 'n koerantberig te skep (“Klara Majola” in *Engel uit die klip*). Die vermoë om skerp metafories te dig, bly sy kenteken (Hambidge, 2015). Die bundeltitel *Engel uit die Klip* suggereer verder die skeppingsbewussyn as terugkerende motief in die bundel; die verlossing van die goddelike waters “uit die rots, uit die ding” (“Meriba”) en die reikhalsende uitsig na herskepping (“Nuwe Jerusalem”).

Deurgaans is daar die bewustheid van die digter dat hy self:

*die heelal
met mens,
agaat en boomsalmander
deur die toorklip van die woord verander
(Uit “Toorklip”, *Engel uit die Klip*)*

Hiermee saam word Opperman ook aangeprys vir sy besondere hantering van die alledaagse, soos wat dit neerslag vind in verskeie titels van sy gedigte: beeste, negester, Nineve, engel, klip, blom, ensovoorts (Steenberg 1968:3).

Opperman slaag uitstekend daarin om die abstrakte goddelikheid in die konkrete te openbaar deur die abstrakte in die konkrete te artikuleer (Barnard-Naudé, 2011:113).

Hierdie siening en beskrywing is tekenend van sy poëtiese denke: hy maak abstraksies konkreet, onsigbaarhede waarneembaar. Opperman se beeld van 'n "engel uit die klip" is seker een van die beste illustrasies van wat Heidegger bedoel met 'n poëtiese bewoning van die Aarde (Barnard-Naudé, 2011:113).

Kannemeyer word deur Barnard-Naudé (2011:97) aangehaal waar hy sy lof vir Opperman se besondere beeldende vermoë en die hegte konstruksie van sy verse besing, asook sy sterk historiese bewussyn, sy onopgesmuktheid en sy vakmanskap.

Volgens Malherbe (in Naudé, 2009:36) gebruik Opperman heliografiese beelde in die gedig om op meesterlike wyse 'n onthoubare slot vir sowel die gedig "Gebed om die gebeente" as die bundel *Engel uit die klip* voor te berei.

Opperman gebruik alledaagse woorde, soos in "Gebed om die gebeente", om sy kunswerke tot uiting te bring: "Waar Van Wyk Louw in sy respek vir die vorm die 'mooi' woord beklemtoon en veral in sy vroeë poësie ook beoefen het, het Opperman met sy geloof in die herskeppingsfunksie van die digter die gewone, onpoëtiese woord tot bruikbaarheid gedwing. Hier vind die historiese heliografis in die gebed van die moeder sy moderne teenhanger in 'n heliografis wat nie langer 'n stryd uit spieëls 'laat blits' nie, maar wat in hierdie land, ondanks verskille van ras en kleur, stand en status, God se genadelig van mens tot mens kan kaats." (Grové, 1984:13)

Opperman se kuns lê dus daarin om die gewone woorde te orden om kunswerke van statuur te skep. Die geheel ontwikkel gevolglik tot iets veel groters as die los stukke.

4.2 Poëtiese ontginning

Kannemeyer (2005:92) argumenteer dat Opperman sterk identifiseer met TS Eliot (wat die "objective correlative" as teenhanger vir die persoonlike beklemtoon) en ook met Martinus Nijhoff, wat die persoonlike emosies relativeer deur afstand daarvan te kry in sy gestalteverse. Nijhoff, aldus Kannemeyer (2005:92), beklemtoon die belangrikheid daarvan om die poësie eerder as instrument of "fluit" te sien; dit nié

direk as “mond” te gebruik nie, want dan “skroei die stem deur”.

Die verlange na hierdie vorm van digterlike vryheid word ook uitgebeeld in “Carrara”, 'n kunsteoretiese gedig waarin Michelangelo se ervarings dien as die “objective correlative” vir Opperman se siening van die kunstenaarskap. Hier word wegbeweeg van die direkte belydenis en emosies na 'n gestalte of ding-vers en dié “onpersoonlike” poësie sluit aan by die teorie en poëtiese praktyk van die latere werke van Yeats, Eliot en Nijhoff met hulle opvattinge oor die “mask”, die “objective correlative” en die “fluit”. Nêrens is daar egter sprake van regstreekse woordelike ooreenkomste nie. Dit lê ten grondslag van Opperman se hele werkwysse dat hy feitlik nooit – om Van Wyk Louw se begrip te gebruik – op “gevormde literatuur” as boustof steun nie, maar eerder onverwerkte bronne of “ongevormde” poësie benut (Kannemeyer, 2005:92).

In “Carrara” word beskryf hoe die beeldhouer (Michelangelo) as skilder aan die Sistine kapel werk, maar deurentyd verlang na die marmerkranse van Carrara. Die idee van die kunstenaar wat die “engel uit die klip” verlos, word ge-eggo in die beeldhouer se verlange daarna om “met beitels en die hamer brok vir brok/die klipkors óm hulle heen weg (te) kap”. Die religieuse gegewe skakel hier weer met die estetiese – hy skilder die skeppingstoneel uit Genesis, en roep God aan as “Skepper van skeppers” (Van Vuuren, 2015).

Cervantes het via die wedervaringe van Don Quixote ander skrywers en lesers gevoelig gemaak vir die krag van empatiese vermoë – om jou nuwe dinge en nuwe mense te verbeel en om in die verbeelding soos hulle te word en te wees. Volgens Jordaan (2015:2) het hy dié proses aangevoel toe hy die volgende eenselwigheid beskryf het: “Don Quixote is vir my gebore soos ek vir hom; dit was vir die ‘Don’ om op te tree, vir my om te skryf en ons twee het één geword.”

Opperman het uit bostaande gegewe poësie gemaak. In “Nuwe Jerusalem” skryf hy: “Ek gee my daeliks aan die skepping oor, / soos in 'n bus op pad na die kantoor, / ek, in 'n spel van vereenselwiging, / plakkaat word, perd, visjong en die sering ...”

Hierdie vorm van empatiese vereenselwiging is nie net vir skrywers en ingewydes bedoel nie. Om volwaardig mens te wees, is om oor die algemeen 'n bietjie meer poëties te leef, want uit vereenselwiging kom die hartstog van die medewete en medelye met alles wat gegee is.

Só wikkel en worstel die “engel uit die klip” los ter wille van 'n persoon se volwaardige menslikheid. Sodat elkeen ook raaksien wat 'n ander raak, en empaties kan ervaar wat 'n ander voel. Daarvoor kan dank betuig word aan die geskepte “Don” én al die stories wat die verhaal van die mensdom oor en oor vertel (Jordaan, 2015:2).

Opperman neem die simboliseringstaak eksplisiet bewustelik op, soos weergegee in “Scriba van die Carbonari”: “en in volstrekke // vereenselwiging met alles om my heen ... verlos ek // deur die gedig die engel uit die steen” (Grové, 1990:1). Beeld en simbool sluit soomloos by mekaar aan.

Opperman se poësie is aardsgerig en intiem gebonde aan die Suid-Afrikaanse milieu (in die eerste digterlike fase en weer in *Komas uit 'n Bamboesstok*, veral met verwysing na die Natalse ruimte). Die digterlike gegewe is gesetel in die konkrete. Sy gedigte dra dikwels 'n simboliese lading, sodat daar van “meervlakkigheid” sprake is. Die digter het volgens hom 'n “evangeliese” taak (om die “engel uit die klip” of die “blom uit die baaierd” te verlos), wat impliseer dat skoonheid en/of estetiese uit die ongevormde, en soms chaotiese, deur die digter tot ontwaking gebring word, sowel as 'n “metamorfoserende” rol. Na analogie van Ovidius se *Metamorphoses* sien hy sy digterstaak onder andere dáárin om 'n “wisseling van lywe” te ondergaan, hom met die hele aardse spektrum van bestaansmoontlikhede en -vorme te vereenselwig: “die einddoel van die kuns (is) die belangelose uitbeelding van alles na eie wese” in *Wiggelstok* (Van Vuuren, 2015).

Soos in ander gedigte in *Engel uit die klip* (1950), kry Opperman in “Gebed om die gebeente” dit reg om op besonder veelseggende en sinvolle wyse die skynbaar onsamehangende gegewens uit die Ou Testament (Eségiël), die Suid-Afrikaanse geskiedenis, die Afrikaanse letterkunde én persoonlike ervaring saam te snoer (Naudé, 2009:34).

Die “skeppingbewussyn” en “kunstenaarskap” (wat ook deur die bundeltitel, *Engel uit die Klip*, gesuggereer word) is die *leitmotiv* van die hele bundel wat telkens in nuwe simbole na vore gebring word. Dit bly egter geen blote teoretiese motief nie, maar word telkens deur die bundel in nuwe simbole uitgewys. Die digter word die “rustelose ontdekker wat met die wiggelroede van die woord en beeld die ewigheid in die tyd ontdek, die siener wat uit dit wat toevallig is, ’n boeiende visioen te voorskyn roep waaruit ’n reeks betekenisse, die sogenaamde *sens superposes*, laag na laag afgelees kan word, sodat daar vir die leser ’n nuwe landskap oopgaan – horison na horison.” (Grové, 1974:66)

4.3 Kunstenaarstaak

Die digter staan volgens Opperman voor die taak om die kuns te bevry, die engel uit die klip te verlos. Soos die beeldhouer in die gedig “Carrara” die beelde uit die klip moet loskap, so moet die skilder in hierdie gedig ook die verhaal van die skepping teen die dak van die Sistynse kapel voorstel. Michelangelo is in hierdie vers die beeldhouer wat deur die pous verplig word om die kapel se dak te beskilder. As hy God dus as die skeppingsmag in sy skildery voorstel, word God ook die groot Kunstenaar wat alle groot kuns begelei. In die taak van die digter as ’n verlossersfiguur vervul die digter daarom God se skeppingsopdrag. In hierdie sin neem Opperman se digkuns dan ook ’n religieuse dimensie aan (Snyman, 2016:1).

Reeds in “Fonteine van Tivoli” het die kunsskepping ter sprake gekom, en in “Carrara” verwerk Opperman die geskiedenis van Michelangelo wat deur pous Julius II gedwing is om die plafon van die Sistynse kapel te beskilder, maar reikhalsend na “die kranse van Carrara” verlang, waar hy as beeldhouer, volgens hom, ’n grootser taak sou hê om te verrig.

Alhoewel reeds vroeër as motief aanwesig, vind die besinning oor die kunstenaarstaak besondere gestalte in die bundel *Engel uit die klip* (1950), ’n titel waar Opperman andermaal die spanning tussen die goddelike en aardse aandui, nou met die aksent op die verlossingsmotief (Kannemeyer, 2005:231).

Met interpreterende uitleg oor die kunstenaarstaak en die begrippe omskepping, vereenselwiging en verlossing, sluit Opperman regstreeks aan by die vierde afdeling van *Heilige beeste* (1947), waarin daar sprake is van die aanneem van ander gestaltes, die eenwording met die natuurdinge en die bevryding van God uit die heelal waarin Hy vasgevang is, al word die aksent hier verskuif na die kunstenaar wat met sy woord “die engel uit die steen” moet verlos (Kannemeyer, 2005:232).

In sy geheel is “Carrara” ’n gedig oor die geweldige konflik in die kunstenaar wat weggedwing word van sy eintlike skeppende passie (Snyman, 1983:71).

Daarby groei sy poësie, ten spyte van hierdie aardsheid en konkreetheid, uit tot ’n stryd tussen die hemelse en aardse, tussen die goeie en bose en tussen orde en chaos, ’n gegewe waarmee die taak van die kunstenaar ten nouste saamhang. In vergelyking met die digters van Dertig, is die poësie van Opperman veel “afgekapter” en “kantiger” en toon sy werk ’n radikale breuk met die “mooi” woord. Dit word waargeneem in die formule-gerigtheid en bondigheid van die verse, die aanwending van die kortsluitende metafoer en die verruiming van die poëtiese woordeskat (Kannemeyer, 2005:225).

4.4 Kunstenaarskap

“The poet is a maker, not a communicator.” Brooks (2016)

Volgens Kannemeyer (1986:43) was daar in Opperman se lewe ’n hele paar fasette wat sy siening rondom kunstenaarskap beïnvloed het. Die volgende aspekte het op Opperman se kunstenaarskap ingespeel: vrees vir armoede, die verbinding tussen droom en daad, gevoel en intellek, literatuur en wetenskap, asook sy opvatting oor die wesenloosheid van die kunstenaar.

Baie nou verbonde aan kunstenaarskap is die taak van die kunstenaar. In teenstelling met Van Wyk Louw se opvatting van die digter wat as asketiese profeet en geroepene ’n boodskap aan die massa moet bring, sien Opperman dit as sy taak om die ewige wisseling van vorme en gestaltes noukeurig waar te neem en feitelik weer te gee – ’n opvatting wat aan Keats ontleen is. Hy moet hom, soos die

verkleurmanneltjie, metafores volkome vereenselwig met dit waaroor hy wil skryf. Hy wil skryf en die ewige uit die verganklike losmaak, die “engel uit die klip verlos”, en dit in woorde vasvang (Kannemeyer, 1986:95).

*To see a world in a grain of sand
And a heaven in a wild flower [...]*

https://en.wikipedia.org/wiki/Auguries_of_Innocence

Wat Opperman onteenseglik bevestig as ’n kunstenaar van formaat, is sy seldsame vermoë om, met ’n enkele greep, skynbaar onsamehangende gegewens uit die geskiedenis, uit vervloë beskawings, uit die literatuur en uit sy daaglikse ervaring in ’n nuwe verband sinryk saam te bind (Grové, 1974:66).

Om op onvoorwaardelike wyse met die skepping te vereenselwig, en as sodanig die engel uit die klip te verlos, die “Sinnggebung des Sinnlosen”, is die kunstenaarskap waarvan Opperman in die bundel *Engel uit die Klip* baie duidelik rekenskap gee (Grové, 1974:66).

Hier vind ’n vorm van alchemie plaas, ’n verbluffende Midas-aanraking wat modder in goud laat verander. Eintlik gee die woord “verander” ’n skewe voorstelling; ’n mens sou eerder van “ontginning” kon praat, want die digter werk met die veronderstelling dat die nuwe waarheid reeds in die dooie stof rudimentêr en immanent aanwesig is en net op verlossing wag, ’n beskouing waarmee terselfdertyd die essensie van alle ware en geïmpliseerde simboliek aangedui word (Grové, 1974:67).

In *Engel uit die klip* tree Opperman na vore as ’n kunstenaar wat, toegerus met ’n skerp intellek, ’n fyn sin vir waardes, ’n ongelooflike beeldingsvermoë en bowenal die soekende toorlig van die woord, voel-voel beweeg langs die donker wande van die lewe om sodoende die sin van die heelal en die plek van die mens in die kosmos te probeer bepaal. Hier kan aangesluit word by die merkwaardige reeks “Diereriem”, waar die digter in ’n twaalftal kwatryne, gebaseer op die sterrebeelde van die diereriem, die verband tussen die makrokosmos en die mikrokosmos probeer aantoon (Grové, 1974:67).

Vir die digter Lina Spies (2011) kom Opperman se vereenselwiging met Michelangelo as kunstenaarsfiguur in die gedig “Carrara” sterk na vore.

Michelangelo vrees dat hy oor sy skilderye bespot sal word. Hy ontvlug in 'n droom na Carrara om blokke marmer te kies vir die beelde wat hy wil kap. Hier vind hy die oplossing vir hoe hy aan homself as beeldhouer getrou kan bly terwyl hy die pous se opdrag om te skilder uitvoer. Nou kan hy as 'n “dertiende dissipel” hom rig tot God, as die “Skepper van skeppers” om hom die krag te gee om te skilder asof hy beeldhou:

*Skepper van skeppers, soek hulle my gebrek
om met geskinder my skilderye te bespot?
Lei U die kwas dan dat ek as argitek
én beeldhouer hul flous, en uit die grot
van chaos die grootste praalgraf skep:
waar U teen die solder van die hemel God
as oerkrag met net die vinger uitgestrek
die aarde, plante, sterre, Adam ... tot
die sondeval, profete ... uit Carrara wek.*

God was inderdaad vir Opperman die “magtige magneet”: Van *Heilige beeste* (1947) tot *Dolosse* (1963) het die skeppende God hom aangetrek en het hy besin oor die verhouding van God tot sy skepping en tot homself as skeppende kunstenaar.

Opperman argumenteer dat die mens tot kunstenaarskap geroepe is: “Die strop is om sy strot.” Hy moet beswerend teen 'n muur / van sy spelonk die buffel verf”. Ook die “Scriba van die Carbonari” (*Engel uit die Klip*) beleef dat hierdie plig op hom rus:

*Ek moet my land, wat buite hemele lê
deur Sy genade en sy meegevoel
bestendig in my volk se taal en sê
wat my aangryp*

Hierdie kunstenaarsplig word ook volgens Steenberg (1968:55) aangedui uit die belydenis in “Digter” (*Negester oor Nineve*):

*Ek is gevang
en met die stryd
êrens in die ewigheid
op 'n Ceylon verban*

Die enigste ontsnapping uit hierdie eensame ballingskap blyk, volgens Steenberg (1968:55), vir hom te wees:

*die klein stellasië vers
wat groei tot boeg en mas
en takelwerk*

Opperman sien vroeg reeds deur sy digkuns die kunstenaar, en by name die digter, as gevangene wat moet ontsnap, soos wat ook Eybers in *Balans* (1962) aandui hoe die opgesluite digter die woord as instrument tot ontsnapping kan gebruik: “Met woorde, met geslepe woorde kap / Hy ’n klein tunnel om weer te ontsnap.”

Die dringendheid en (self)opgelegde plig tot skepping hou nie net verband met die kunstenaar self nie, maar staan ook in verhouding tot en met die objek wat roep om verlossing. So word die “Scriba van die Carbonari” deur alledaagse dinge aangegryp en ontwikkel sy pligsgevoel teenoor sy land en beleef Michelangelo:

*Hoog op die berg se nok
hang daar ’n vlermuis wat hom moet losmaak
in draaiings van die digste marmerblokke
moet ’n ram se horings uit die klip ontsnap*

Die aansporing tot kunsskepping spruit dus uit die werklikheid, sodat die doel daarvan nie net die bevryding van die kunstenaar is nie, maar ook die verlossing van die skone uit die (onverwerkte) ruwe. Die beproewing wat die kunstenaar verduur tydens die skeppingsaktiwiteit word ook sterk beklemtoon, soos verwoord in die dramatiese monoloog van Michelangelo waarmee sy skilderwerk aan die Sistine kapel uitgebeeld word (Steenberg, 1968:56):

*Ek boggel van die lang buig in hierdie plek,
word gek van Rome wat my tyd verbeier,
van lui handlangers onder in gesprek
en die gewriemel van die Pous van vleiers*

Hierdie bundel besin ook oor die wese van die kuns. Die omgewing by die fontein van Tivoli dien as prikkel vir die denke van die digter in die waarneming van die natuur en die kuns opgesluit in sipresse en waterskulpkultuur. Die teorie van Aristoteles dat kuns die nabootsing van die natuur is, word bevraagteken:

“imitation is natural to man” en “epic poetry and dithyrambic poetry are all, viewed as a whole, modes of imitation” (Steenberg, 1968:57).

Met die instelling van ’n Letterkundige Laboratorium aan die Universiteit van Stellenbosch het Opperman voortgegaan om sy eie opvattinge oor die skryftaak uiteen te sit: ’n afkeer van eksegeese binne die kunswerk, behalwe waar dit esteties verantwoordbaar is en ’n voorkeur vir beeldende poësie, “die verstand deur die oog en oor gevoed”. Die gedig moet as’t ware homself skryf, “die digter moet hom in die proses net help” (Kannemeyer, 1986:326).

4.5 Beeldende vermoë

Opperman se besondere beeldende vermoë kan, alhoewel hy ’n uitgesproke agterdog teenoor die filosofie geopenbaar het, tog aansluiting vind by van die basiese uitgangspunte wat Immanuel Kant en Georg Hegel rakende die digkuns huldig. Die Duitse idealiste toon ’n beduidende oorvleueling tussen filosofiese inhoud en digterlike vorm aan. Immanuel Kant (Kant & Bernard, 2000:215) beskou die digkuns as die hoogste vorm van kuns. Soos reeds genoem, sien hy dit as bowegesik aan beide musiek en visuele kuns. Volgens Penny (2008:373) baseer Kant sy uitspraak op sy beskouing van die volgorde van belangrikheid van die sintuie. Hiervolgens redeneer hy dat die verbeelding die belangrikste “sintuig” is, juis omdat dit die vermoë het om suiwer sintuiglike beleving te transendeer. Hy beweer dat die digkuns die enigste kunsvorm is wat uitsluitlik op die verbeelding aangewese is. Alle verbeeldingsvlugte word egter nie deur Kant as poësie beskou nie. Kant (Kant & Bernard, 2000:215) het juis ’n sterk verband tussen poësie en rede uitgewerk – vir hom was die uitdaging van poësie om nuwe sin in die wêreld te skep, en ’n goeie gedig het vir hom die rede en gedagtes aangewakker en verbreed. Die digter moet dus sy sintuiglike of emosionele beleving op so ’n wyse kommunikeer dat ander daarby aanklank vind. Op hierdie wyse ontwikkel ’n *sensus communis* – ’n gemeenskap realiteit (Barnard-Naudé, 2012:15).

Kuns beeld die menslike gees of bewussyn (*Geist*) uit, en poësie is vir Hegel die kuns van klank, waar klank hier verstaan word as die teken van innerlike idees en

representasies, met ander woorde, klank as spraak (Hegel & Bosanquet, 2004:96). Vir Hegel is poësie (soos vir Kant) die hoogste vorm van die romantiese kuns, omdat poësie inherent simbolies is. Hegel is dit eens met Kant dat die medium van die digkuns die verbeelding is. Die digkuns is dus uit die aard van hierdie kunsvorm vir Hegel die mees konkrete en rykste uitbeelding van die mens se spirituele vryheid (*Geist*) (Barnard-Naudé, 2012:16).

Hegel (Hegel & Bosanquet, 2004:96) stel dit soos volg: “Poetry is the universal art of the mind which has become free in its own nature, and which is not tied to find its realization in external sensuous matter, but expatiates exclusively in the inner space and inner time of the ideas and feelings.” Poësie is vir Hegel die hoogste uitbeelding van menslike vryheid, omdat die digkuns vir hom die enigste kunsvorm is wat spirituele vryheid beide as gekonsentreerde innerlikheid én as aksie in tyd en ruimte kan uitbeeld. Wat die digkuns van die filosofie onderskei, is dat die filosofie ’n gestruktureerde, hoofsaaklik skriftelike, voorstelling van idees is, teenoor die poësie wat die klankmatige *artikulasie* van idees in taal is (Houlgate, 2009). Poësie is die musikale ordening van woorde, teenoor filosofie wat die ordening van idees volgens ’n gestruktureerde geheel is.

Opperman se stylaard is welbekend: hy sing nie, hy praat in ’n sterk beeldende, pregnante styl. Daardie beelde is “hard, aards, kantig”. Die beeld is tegelykertyd beeld en harde, aardse ding, die ding is beeld (Grové, 1974:161):

*Ek is die grys skrik wat soek tussen biesie en
klip na water, soek na my beeld in jou met die
trillende spel tussen vlug en skielike self-
aanskou.*

(uit “Naaldekoker”)

Grové (1974:161) verwys ook na die betekenisvolle gedig “Carrara” met ’n verbeelding van Michelangelo se drome wat daardie groot beeldhouer waardig is. Die digter gebruik hier die metafoor – die stylfiguur wat so snel, so onmiddellik twee wêrelde gelyktydig kan oproep, sodat hulle mekaar deurlig – waar die eksplisiete vergelyking hulle na mekaar oproep (Dekker in Grové, 1974:229).

Opperman het sy beeldende, direkte en sintuiglike ingesteldheid by sy studente ingeskerp. Vervolgens het hy, meestal na aanleiding van tekste in die betrokke jaar

se bloemlesing, studente gemaan om veralgemenings te vermy, hulle sintuie te kultiveer en eerder beeldend as beredenerend te werk te gaan.

Lina Spies (2015) herroep duidelik hoe Opperman gewaarsku het teen woorde soos “twyfel”, “sekerheid”, “krag” en “vrees” wat eerder met konkrete beelde en metafore vervang moes word. Hy het sy studente gewys op die gevare van -ismes en ideologieë en hulle afgeraai om Filosofie as vak te neem. Hy het gevrees dat die Filosofie-dosente met hulle abstrakte denke ’n bedreiging vir “sy klein skeppende kudde” sou inhou. In aansluiting hierby het hy aanbeveel dat die digter van sy eie ego af moet wegskryf. As hy, byvoorbeeld, oor die verganklikheid wil uitwei, moet hy in dinge soos roes, mos, sens of wurm ’n ekwivalent daarvoor kry. Hy moet dus soek na ’n “objective correlative” soos Eliot gesê het. Hy moet leer, soos Nijhoff, om nie met sy mond te fluit nie, maar met ’n fluit. Hy moet die “slobberige kwyldrade van die bibberende mond” probeer vermy. Volgens Lina Spies het Opperman haar geleer dat sy die self moes aflê as sy wou skryf: “... dat ek die wêreld met opgeskerpte sintuie moes ontdek, dat ek moes kon kruip in die vel van my medemens en hom met ’n sesde sintuig moes aanvoel, dat die oop oog en die oop hart nodig is en nie die toemaak in die eie klein binnewêreldjie nie. Dit alles beteken vir die digter harde werk om waardig te wees vir die bedryf.” Vir Opperman lê die voordeel van hierdie wyse van wegskryf van jouself daarin dat jy jouself deeglik bekyk, jouself klinies, selfs sinies, en in elk geval objektief beskou (Kannemeyer, 1986:328).

Ook by Michelangelo het die kunsteoretiese gedig dikwels ’n dubbele boom. Michelangelo haal die stellinggedeelte van sy vers dikwels uit sy eie kunservaring, soos die “verloskundige” gedagte in die aangehaalde madrigaal wat ten nouste met sy eie beeldhoukundige praktyk skakel. Daar is ook gedigte wat na vuur en smeltoonde verwys (Aucamp, 2009:6).

In aansluiting by bostaande haal Aucamp (2009:6) die volgende gedig van Mortimer aan:

*The best of artists can no concept find
that is not in a single block of stone,
confined by the excess; to that alone
attains the hand obedient to the mind*

Aucamp (2009:6) beskou die Van Gelder-vertaling van dieselfde reëls as meer soepel:

*De beste kunstenaar heeft geen concept,
Dat een marmerblok niet onder zijn oppervlak
Verbergt, en alleen die hand,
Die aan het intellect gehoorzaamt, dringt er toe door*

'n Tersaaklike argument word deur Foster (2004) geopper waarvolgens sy die “mitiese” roeping van die modernistiese digter wat die “engel uit die klip” moet verlos, verskuif na dié van 'n “opteller” van nuttelose klippe wat verspreid oor die grondoppervlak rondlê.

Binne die postmodernisme is die digter dus, volgens Foster (2004) nie 'n goddelike skepper wat die “optelklip kan transformeer tot toorklip van die woord of 'n alchemis wat onedele materiaal probeer omskep tot kosbare filosowesteen nie, maar 'n blote bondelsmous of venter ('marskramer') met 'n mandjie (klippe) op die rug.”

Opperman beskou vernuwing van taalgebruik en beelding as belangriker as verstegniiese vernuwing, volgens Raper (1975:98). Hiervolgens behels elke vernuwing in die digkuns 'n vernuwing in taalgebruik, 'n verruiming van die taal, 'n meer ekonomiese gebruik daarvan. Dikwels geskied hierdie uitbreiding in die vorming van nuwe beelde. Die aandag wat die afsonderlike woord geniet, lei daartoe dat die moderne poësie eerder “plasties as musies” aandoen; dat dit telkens beeldend wil wees. Beeld en beeldwerking word dus die digkuns se belangrikste hulpmiddel.

5. DIE DIGKUNS VAN HEILNA DU PLOOY MET VERWYSING NA DIE VERBEELDE WOORD IN *DIE STILTE OPGESKORT*

5.1 Inleiding

Du Plooy begin in 'n onderhoud gevoer met Joan Hambidge soos volg: “'n Bewustheid van poëtikale opvattinge kan ek nie ontken nie.” Dit is uit die aard van haar werk die afgelope dertig jaar (as akademikus/literator) onvermydelik deel van haar denke en sy sien dit as belangrik, maar wanneer sy skryf, dink sy glad nie bewustelik daarvoor nie (Hambidge, 2014a).

In die drie gedigte wat haar bundel, *Die stilte opgeskort*, open, word die tematiek wat in die res van die bundel oorheers reeds aangekondig: die (soeke na) ewewig tussen uiteenlopende kragte in die lewe en die kuns, en die voortreflikheid van eenvoud in die proses (Odendaal, 2014).

Du Plooy verklaar dat sy behoorlik bygelowig daarvoor is dat 'n gedig sy eie gang sal gaan en in dié proses loop alles deurmekaar en werk sy hoofsaaklik op aanvoeling, sowel wat die inhoud as die afwerking van die gedig betref. Trouens, alles wat sy is en ervaar en weet en ken word met verloop van tyd al hoe minder onderskeibaar en sy weet al hoe sterker en duideliker dat alles met alles verband hou (Hambidge, 2014a).

Die skryf van poësie is vir Du Plooy 'n konfrontasie tussen haarself en iets anders, 'n gebeurtenis, saak of idee – op 'n baie persoonlike vlak – in soveel eerlikheid as wat vir haar moontlik is. Die neerskryf daarvan in woorde is 'n poging om haar gedagtes te orden (Hambidge, 2014a).

Vrae wat voortdurend deur Du Plooy aan die orde gestel word, is of die poësie “die amulet teen die vuur” is of kan wees: kan kuns (die poësie) die werklikheid meer hanteerbaar maak, die eensaamheid oplos, die uitreik na die “ander” vergemaklik (Van Coller, 2016)?

5.2 Skilder, ander kunsvorme en digkuns

Du Plooy sien haarself altyd in 'n landskap en in verhouding tot haar omgewing, hetsy 'n huis of 'n kamer of 'n kantoor – sy gee toe dat sy baie ruimtelik bewus is. Verder verklaar sy dat sy besef die landskap is nooit wat dit met die eerste oogopslag skyn te wees nie. Sy is dus deurentyd op soek na dit wat onder die oppervlak lê, die ware struktuur of die spesifieke kleur of tekstuur. Dit is wel volgens Du Plooy 'n ingesteldheid wat verband hou met skilder, omdat 'n mens altyd soek na lyne en vlakke wat beduidende strukture in 'n landskap is, sodat 'n mens iets betekenisvols op die prentvlak kan weergee. Maar dit gaan ook daaroor dat 'n mens die ruimtes om jou op bepaalde maniere aanvoel en beleef. Dis is die persoonlike belewenis wat die ruimtes vir 'n mens uniek maak. Sy gee toe dat dit dalk nie so uniek is nie, en dat ander dit ook so kan ervaar, maar dit bly 'n persoonlike belewenis dat daar iets “onbegrypbaars” in 'n landskap is wat tot 'n gedig kan lei (Hambidge, 2014a).

Opvallend is die sintuiglike, veral visuele elemente wat in verreweg die meerderheid gedigte die botoon voer in die argumentvergestaltings. Du Plooy se aktiwiteit as skilder, en verwysings na die skilderaktiwiteit en die skildersvisie, val meermaal op in die gedigte – soos ook in haar vorige bundels.

Die Frederike Stokhuyzen-kunswerk wat die voor- en agterplat van *Die stilte opgeskort* versier – voëls opwaarts vliëgend deur die rame wat deur kaal boomtakke op die voorgrond gesuggereer word – is reeds tekenend hiervan. Spirituele vryheid te midde van aardse beperkings word gesuggereer. Die titel van die Stokhuyzen-skildery, “Sacred Ibis”, verwysend na die voëlsoort ter sprake, is bykomend suggestief in hierdie verband (Odendaal, 2014).

5.3 Balans en verwantskap tussen kunsvorme

Die verwantskap tussen verskillende kunsvorme is vir Du Plooy 'n fassinerende saak. Sy konstateer dat om te kan teken 'n mens eers baie goed moet kyk en fyn detail moet kan raaksien – aspekte wat ook geld wanneer 'n mens skryf. Goeie waarneming is egter net die begin, want dan moet daar geselekteer en

gekombineer word, en veral vereenvoudig word. Dit gebeur in beeldende kuns én in skryfkuns: beide kunsvorme werk met die skep van nuwe strukture en vorms, ontwerpe of patrone wat ontwikkel word en dan ook verbreek word. Dit bly vir Du Plooy telkens 'n wonderlike ontdekking om te sien hoe die vaardighede wat in die wêreld van die beeldende kuns ontwikkel, ooreenstem en nuttig en selfs onontbeerlik is vir skryf (Hambidge, 2014b).

5.4 Kontras en ewewig

Die gedig “Die vrou met die veer” handel oor die uitvoering van Miyoko Shida waarin die vrou begin met 'n veer wat sy op die punt van die eerste palmtak balanseer en daarna volg die res van die handeling. Die kunstenaar staan in diep sand en balanseer die are van sterk palmlare op mekaar in 'n raamwerk. Shida se uitvoering word met Oosterse presisie en elegansie gedoen (Hambidge, 2014b).

Die uitvoering hiervan is vir Du Plooy 'n studie in balans, konsentrasie en fokus, maar dit gaan ook oor ritme en vorm en skoonheid. Die hele fassinerende vertoning herinner dan ook aan ander kunsvorme en ander vorme van menslike aktiwiteit, soos selfs bepaalde sportsoorte, wat afhanklik is van die samespel tussen vernuf en konsentrasie en ritme en krag en vaart. Vir Du Plooy bly ritme en balans basiese aspekte van lewe (Hambidge, 2014b).

Daardie misterie wat iets gewoons transformeer, wat iets transenderends laat loskom, is volgens Du Plooy tog waarna gestreef word in alle kunsvorme. Dit geld uiteraard ook vir die kuns van die lewe en dit is soms iets baie kleins en selfs nalaatbaar ligs wat die mees waardevolle element, die vonk, in 'n lewe is.

As enigeen dus 'n saak van een kant af beskryf, is daar altyd die besef dat 'n balanserende ander kant, en waarskynlik nog 'n paar ander kante, ook teenwoordig kan wees. Du Plooy tref hier die vergelyking met die groeiproses van 'n boom – as aan die een kant 'n tak afgekap word, is die balans versteur en sal die boom met tyd nuwe takke uitstoot om die balans te herstel (Hambidge, 2014b).

Soos die openingsgedig voorspel, word die spanning tussen behoudende of bewarende strewes enersyds en eroderende of vernietigende kragte andersyds dwarsdeur die bundel in balans gehou (Odendaal, 2014).

In hierdie bundel word voortdurend besin oor die maak en aard van die kunswerk en die gedig soos in die openingsvers “Ewewig”. Die kuns veronderstel ewewig (of balans), en nêrens is dit belangriker nie as in die poësie waar die wit van die bladsy die taal as’t ware inperk en die “ewewig” opgesluit lê in die aanwesige en afwesige (Van Coller, 2016).

Ewewig

*Die vlakke drink die afstromende lig
en kaats dit in die glinsterende grassaad terug.
Die rivier stoot sy loop waar die landskap vou
oop sodat bedding en oewers die water vashou.*

*Is ek iets verskuldig of is iets verskuldig aan my
as die vloed beddings oopkerf en oewers oorskry,
met die gras aan die brand en die rooi en die rook
wat uitsig en insig verwoed teen mekaar opstook?*

*Die punt van die pen
lê swaar op die blad
om in die opstuwende lyn*

*die las te versprei
tussen my
en die grein.*

“Op(ge)skort” beteken, onder andere, uit(ge)stel. Verskeie resensente wys daarop dat die begrip “stilte” in die bundel positief voorgestel word. Dat die stille introspeksie van die skeppende mens, die stilte van die poësie, sou staan as teenpool van die raserige, eietydse werklikheid soos dit onder meer in onderdele van “Die pornografie van geweld” beslag kry (Van Coller, 2016).

Afgesien van Du Plooy se uitstekende beheersing van die taalmedium, dra haar verse die stempel van deeglike afronding wat deur ’n fyn balans van emosie en intellek gekenmerk word. Ewewig is egter nie net ’n kenmerk van die konstruksie van die verse in hierdie bundel nie, maar dit is ook ’n tema waarmee die digter

bewustelik omgaan en wat aan die hand van 'n uiteenlopende stel spanninge uitgewerk word (Lourens, 2015).

Die nagaan van die verskillende spanninge waaruit daar uiteindelik na 'n balanspunt beweeg word, is een moontlike strategie om hierdie bundel te ontsluit, alhoewel dit sekerlik nie die enigste moontlike strategie is nie. Omdat die bundel nie spesifieke onderafdelings aanbied nie (en die enigste sigbare aanduiding van 'n ordeningsmeganisme die losse tipografiese groepering van gedigte in die inhoudsopgawe aan die einde is), is dit die leser se taak om die ryk inhoud van die bundel te probeer orden. Lourens (2015) toon die belangrikste tematiese lyne in die bundel soos volg aan:

Die konsep van kunstenaarskap en vrouwees word voltrek in die eietydse Suid-Afrikaanse konteks met spesifieke verwysing na die Afrikaanssprekendes se herkoms.

Vriendskap en familiebande word uitgelig met die onvermydelikheid van verlies wat met verhoudings gepaard gaan.

Die jagter sowel as slagoffer word uitgelig, met gevolge van skuld en skuldbesef.

Die bundel betree ook die ruimte van die verbruikerskultuur en aardse, met toespeling op die verganklikheid, asook die oorbrugging van die tydelike na die ewige.

Die nagaan van die verskillende teenstrydighede wat in die bundel ondersoek word (en wat waarskynlik die belangrikste struktuurbeginsel is), sou 'n ander leesstrategie kon wees. Dit kan uiteindelik groter winste inhou deurdat dit die leser deurentyd op die spoor hou van die digter se soeke na ewewig en sodoende help om die uiteindelijke digterlike visie in die bundel op te som (Lourens, 2015).

Hoe belangrik die beginsel van ewewig vir die bundel as geheel is, blyk uit die openingsgedig, juis met die titel "Ewewig". Hier besin die digter oor die posisie van die een wat skuld het teenoor die een aan wie iets verskuldig word ('n kontras wat in nog veel fyner besonderhede ondersoek word in "Die jag", 'n reeks van beeldgedigte na aanleiding van *The Hunt* deur Maureen Quin). Hierdie gedig is 'n belangrike ars poëtikale sleutel wanneer daar deur die beeld van die natuur wat

soms sy eie reëls deurbreek, beweeg word na die pen as beeld van digterskap wat die gevolglike wanbalans moet probeer herstel.

Die kontras tussen “uitsig” en “insig” (vergelyk “Ewewig”) is eweneens ’n belangrike sleutel tot die bundel. Waarneming van buite, maar ook emosie wat na buite geprojekteer word (“uitsig”) word deurentyd teen besinning (“insig”) opgeweeg. Dit word veral gesien in ’n gedig soos “Vervreemding” waar die beredenerende persona van die spreker telkens betyds genoeg ingryp om te sorg dat ’n emosioneel gelade gegewe ook intellektueel hanteer word (Lourens, 2015).

Wanneer ’n akademikus dig, word die akademiese en kritiese werk onvermydelik deel van die leser se leesstrategie, al is dit dan onbewustelik. Du Plooy gee immers blyke van hoe fyn sy lees en in haar lesings van die invloed van Dante en die ikonisiteit van gedigte in Cloete se oeuvre, word die leser deurgaans bewus gemaak van haar fyn sintuig vir die ewewig, die balans tussen vorm en inhoud, of die sogenaamde tegelykertydsaspek van die digkuns (Hambidge, 2014b).

5.5 Bundelмотief, voor- en agterblad

Die bundel as geheel het nie ’n eksplisiete narratiewe onderbou nie, aldus Du Plooy. Sy gee egter toe dat die bundel en heelparty afsonderlike gedigte deurlopend met tyd en ruimte en oorgange te make het, wat alles narratiewe elemente is. Sommige gedigte het wel ’n narratiewe lyn, soos “Santjie se droom”, “Gemerk” en “Gesigloos”. Die storie wat daar seker wel in die bundel as geheel is, en waarskynlik maar altyd teenwoordig is in enige digter se werk, word in die slotgedigte genoem: “Hier is ek. Hoe nou verder?” (Hambidge, 2014b)

Du Plooy se verse maak al sedert haar debuut ’n indruk van sterk intellektuele beheer, maar met (ver-)beeldingskrag vermeng. Onthoubare formulerings wat meermaal aforisties aandoen, is een resultaat. Vergelyk: “in die leegtes setel verweer / en vryheid delikaat onder beheer”; “Elke tuiste teister sy bewoners, / wys hulle onherbergzaam af”; “Ná die oorlog word die tafel vir die vredesmaal / altyd weer met skerp-gemaakte eetgerei gedek”; ensovoorts (Odendaal, 2014).

Die slotgedig wat ook die bundeltitel oproep, suggereer 'n outentieke volwasse digterlike bewussyn wat maar te deeglik onder die indruk is van die eie stoflikheid, maar wat die kortstondigheid van die aardse oorbrug of transformeer deur die produksie van kuns: “Vertel dán, hart van vlees, die stilte opgeskort, / van somergroei wat in die winter vrugte word” (“Lemoene II”).

Iets hiervan word ook gesuggereer in die kunswerk op die voorblad deur Frederike Stokhuyzen: verby die kaal wintertakke reik die voëls op en uit om die hier en nou te oorbrug (Lourens, 2015).

5.6 “Die Jag” (gesprek met die beeldereeks *The Hunt*)

5.6.1 Inleiding

Maureen Quin het die beeldereeks, *The Hunt*, in 2004 in die ouditorium op die Potchefstroomkampus van die Noordwes-Universiteit uitgestal. Quin het 'n opdrag ontvang om 'n beeld van 'n groep luiperds vir 'n firma te maak. Sy het op 'n luiperdplaas die diere bestudeer en die aanvanklike realistiese beeld gemaak, maar daarna gevoel sy is nie klaar met die luiperds nie. Hierdie reeks het daarna oor 'n periode van agt jaar ontstaan, soos wat haar gedagtes steeds bly ontwikkel het. Vir haar was die groen gedagte, die bewaring van diere wel sentraal, maar sy wou verder illustreer dat die mens se wreedheid teen ander mense gerig word (Hambidge, 2014b).

In die emblematiese reeks “Die jag” is die poësie nie net teenwig van die beeldende kuns nie, maar is dit 'n poging om die beeldende kuns (en die ewewig daarvan) in poëtiese terme te omskep (Van Coller, 2016).

In “Die jag”, waar die teenstelling tussen jagter en prooi die agtergrond vorm vir 'n besinning oor die aard van konflik, vernietiging en skuld, is die belangrike slotsom dat konflik 'n byna instinktiewe meganisme is om die groter balans te behou: “Oorlog is ten slotte onnatuurlik natuurlik: / Met reëlmaat kry mense dit broodnodig.” (Lourens, 2015) Twee aanhalings in hierdie verband lei die verse in: een van generaal George Patton en een van James Hillman (Patton se verwysing na die vulgêre plesier oor oorlog, teenoor Hillman se opvatting dat oorlog “onnatuurlik

natuurlik” is). Du Plooy ondersoek in hierdie verse die verhouding tussen jagter en gejagte en wys onder meer op die mens wat soms die behoefte (en inderdaad nood) aan oorlogvoering ervaar. Nadat die jagter sy prooi afgemaai het, tree daar egter vervreemding in. Aangrypend is die beskrywing van die verhouding tussen die twee figure in terme van ’n piëta – wat ewe treffend verbeeld word deur Quin (Crous, 2014).

Hambidge (2014b) toon aan dat die stilte op verskillende maniere opgehef of opgeskort word. Gedigte aktiveer magswanbalanse in ons samelewing, uitgelig deur die beeld- of ekfrastiese gedig “Die jag” wat in gesprek tree met Maureen Quin se beeldereeks.

5.6.2 Interpretasie van “Die Jag”

Du Plooy verklaar dat soos die luiperds Maureen Quin nie met rus wou laat nie, wou haar beelde die digter nie uitlos nie. Die digter het in die beelde die oorlogsugtigheid van die mens gesien, iets wat terselfdertyd as boeiend en ontstellend deur haar ervaar is. Hoe meer sy daarvoor nagevors het, hoe sterker is die indruk gevestig dat mense aggressie en mag “nodig het” en wil hê. Dit blyk dat mense nie genoeg verbeelding het om vooruit te kan dink, om te kan insien wat die uiteinde van hulle sug na mag gaan wees nie, soos met die bekende voorbeeld van Lady Macbeth.

Gesprekke tussen die digter en Quin se beelde sentreer rondom hierdie gedagtes, soos trouens ook heelwat ander gedigte in die bundel. Die laaste beeld in die reeks is Du Plooy se antwoord op die problematiek. Dit is ’n religieuse oplossing en daarom is die laaste gedig in die gedigreëks eintlik net ’n beskrywing van haar beeld terwyl die voorafgaande gedigte meer ’n eie gesprek ontwikkel (Hambidge, 2014b).

Volgens Odendaal (2014) behels die bundelafdeling “Die jag” ’n reeks gedigte wat, luidens die afdeling-subtitel, in “gesprek” tree “met die beeldereëks *The Hunt* van Maureen Quin”. Die natuurlikheid van jag in die aardse ekologiese sisteem word uitgebeeld as groeiend tot ’n eksistensiële krisis by die mens, aangesien “die grens

tussen noodsaak / en wil steeds meer gering” word. Die geweldpleging raak selfs tot “spel vervolmaak”, en gerig teen die eie spesie.

Odendaal (2014) beskou dit as ’n boeiende reeks gedigte. Slegs die slotvers funksioneer as beskrywende beeldgedig; in die res word interpretatief vryer omgegaan met die gegewe van die beeldhouwerke waarop hulle gebaseer is.

Taljard (2015b) laat in ’n blog-artikel die fokus val op (onder andere) enkele narratologiese aspekte van dié gedigreëks “Die jag”.

The Hunt is ’n reeks van 12 bronsbeelde deur die beeldhouer Maureen Quin en het tussen 1991 en 1999 ontstaan (sien Quin, 2015). Quin laat haar soos volg uit oor die beeldereëks: “I do not want to prescribe to the viewer what to see or experience, but I have tried to express the horror I feel for man’s inhumanity to his fellow man, compounded with the wanton destruction of our environment in the name of development, greed, power and self-gratification.” Sy brei verder uit: “I am African and it saddens me to see that Africa is self-destructing. Finding an artistic solution for my thinking about these problems has not been easy. I had to explore many avenues before I found a way to express the vision which I so desperately wanted to represent in a tangible form.”

The Hunt se beelde is tematies met mekaar verbind. Die slanke, gespierde figure is deels mens, deels dier en verbeeld die verhouding tussen jagter en prooi. Oor die ontstaan van die reëks skryf Quin (in Taljard, 2015b): “Initially I did not set out with any preconceived ideas or themes. I followed my creative instinct until I had reached an indefinable moment when the central theme of what I was doing gradually begun to emerge and manifest itself. From that point onwards I was lead intuitively to the completion of the series.”

Quin se betiteling van elke beeldhouwerk en die feit dat dit altyd in dieselfde volgorde uitgestal en afgedruk word, insinueer ’n duidelike narratiewe inslag. Die titels suggereer ’n basiese storie met ten minste twee perspektiewe, naamlik dié van die jagter en dié van die prooi: “Bushman – Hunter – Chase I – Chase II – The hunted – The kill – Pietà – Grief – Remorse – Devastation – Supplication – The ultimate sacrifice”.



“The hunter” – Maureen Quin

Du Plooy gebruik in haar gedigreeks, waar die beelde telkens saam met die gedigte afgedruk is, dieselfde volgorde waarin die Quin-werke uitgestal en afgedruk word. Sy laat egter “Chase II” uit en benoem haar gedigte anders. Soms inkorporeer Du Plooy ook meer as een beeldhouwerk in dieselfde gedig.

Haar titels is soos volg (Taljard, 2015b):

- “Die man” (na aanleiding van “Bushman”)
- “Die jagter” (na aanleiding “Hunter”)
- “Jag” (na aanleiding “Chase I”)
- “Die prooi” (na aanleiding “The hunted”)
- “Naweë” (na aanleiding “The kill en Pietà”)
- “Anagnorisis” (na aanleiding “Grief, Remorse, Devastation en Supplication”)
- “Pathos” (na aanleiding “The ultimate sacrifice”).

Taljard (2015b) verskaf voorts die agtergrond van die klassieke tragedie, soos deur Aristoteles bekendgestel; dit verskaf noodsaaklike inligting vir die lees en interpretasie van *Die jag*. Die titels “Anagnorisis” en “Pathos” het betrekking op die plot of intrige van die tragedie soos Aristoteles (384-322 voor Christus) dit in sy *Poetika* beskryf. In dié tragedie word die val van die held uitgebeeld, dikwels deurdat hy ’n oordeelsfout begaan of weens ’n inherente menslike swakheid. Die held hoef nie te sterf nie, maar sy lewenslot moet drasties verander. Daarbenewens kom hy ook dikwels tot insig aangaande die lot van die mens of die inherente menslike kondisie. Aristoteles beskryf dié insig as “a change from ignorance to awareness of a bond of love or hate” (Gerald F Else se vertaling van Aristoteles se

Poëtika, aangehaal deur Taljard, 2015). Aristoteles definieer die tragedie soos volg: “Tragedy, then, is a process of imitating an action which has serious implications, is complete, and possesses magnitude; by means of language which has been made sensuously attractive, with each of its varieties found separately in the parts; enacted by the persons themselves and not presented through narrative; through a course of pity and fear completing the purification (catharsis, sometimes translated ‘purgation’) of such emotions.”

Nabootsing of mimesis waardeur die werklikheid of die waarheid deur middel van kuns voorgestel word, gee volgens Aristoteles vorm en betekenis aan dié werklikheid of waarheid – in teenstelling tot Plato se insig dat die werklikheid nie deur kuns gerepresenteer kan word nie.

Aangesien die poësie volgens Aristoteles se insig meestal met universele waarhede werk, word ’n universele werklikheid of waarheid in gedigte uitgebeeld, en nie enige toevallige gebeurtenis nie. “Handeling met ernstige implikasies” beteken dat dit betekenisvol is om vrees of medelye te ontlok en raak meestal etiese, psigologiese of sosiale kwessies aan. Die feit dat die handeling volledig behoort te wees en groots in omvang voordoer, beteken aldus die *Poëtica*, dat dit nie net ’n reeks episodes is wat uitgebeeld word nie. Die konsep van nabootsing is hier belangrik in die sin dat handeling selektief uitgebeeld word. Enige aspek van die handeling wat nie in sigself universele waarhede bevat nie, word uitgelaat.

Die taal moet geskik wees vir poëtiese uitinge en moet meer melodieus wees as prosa. Die tragedie maak staat op dramatisering en nie, soos die epiek, op vertelling en die rol van die verteller wat die storie oordra nie. Die tragiese handeling gee aanleiding tot emosies van vrees en medelye. Dan kom die katarsis en word alles wat vuil of besoedel was in die laaste toneel (die pathos) gesuiwer (deur dit te omskep in voordeel) of verwyder (deur dit uit die emosionele sisteem uit te werk).

Aristoteles onderskei ses elemente van die tragedie, waarvan plot (storie) die belangrikste is. Volgens hom is daardie plot wat enkelvoudig maar tog kompleks is, die beste. Dit is die soort storie wat gekenmerk word deur ’n ommekeer en ’n insig. Die ommekeer (“peripeteia” in Aristoteles se terme) vind plaas wanneer die

verloop van handeling in 'n bepaalde rigting skielik “omgekeer” word. Insig (“anagnorisis”, wat in Engels dikwels vertaal word as “recognition, knowing again, knowing back, knowing throughout”) is 'n ingesteldheidsverandering van onkunde na bewuswording, van 'n band van liefde of haat, soos wanneer Oedipus die koning van Thebes doodmaak en dan uitvind dat dit sy vader was wat hy vermoor het. Nog 'n belangrike plot-element waarna Aristoteles verwys, is lyding (“pathos”). Dit kan ook met die woorde “ramp”, “onheil” of “ellende” vertaal word en is 'n destruktiewe of pynlike handeling (Taljard, 2015).

Neem 'n mens die gedigreeks “Die jag” in oënskou, blyk dit dat hierdie reeks opgebou is volgens Aristoteles se beskrywing van die tragedie. In “Die Man” word die figuur in besonderhede beskryf (Taljard, 2015):

*... elke gewrig is
'n hefboom wat werk
om in sy onskuld oop
te staan min te verberg*

Die figuur is onmiskenbaar mens en het in sy hand 'n instrument

*... wat soos 'n speer so skerp word
wanneer hy hom verweer*

Die volgende gedigte, “Die jagter” en “Jag”, bevat die aanvanklike handeling wat medelye ontlok (“Die prooi”). Die ommekeer (“peripeteia”) kom in “Naweë”:

*Ná die geveg staan die jagter
vervreemd in die aller-
innigste stilte
Sonder luister hoor hy die kreun
van sy eie soort en hy weet,
ons is nou een.*

Die tema van die lang gedig “Anagnorisis” is insig in die onvermoë en die weerloosheid van die mens, en veral die kunstenaar wat met gepaardgaande verslaenheid besef dat boetedoening moet volg:

*Hoe vou 'n mens sy liggaam
in die vorms van woorde
uit 'n vergete woordeskat?
Hoe wys 'n mens se slim*

*slim hande smart?
Hoe sê 'n mens se slim
slim mond verlaenheid?
Is daar woorde vir die maaksel
van ongeborgenheid
en onherbergsaamheid
wat voortspruit uit die mens se wil?*

Die laaste gedig van die reeks, “Pathos”, verwys duidelik na die kruisiging van Christus en die moeder se pynlike offerhandeling.

Uit hierdie bespreking deur Taljard behoort dit duidelik te wees dat Heilna du Plooy se gedigreëks, “Die jag”, nie 'n blote beskrywing of 'n eenvoudige herinterpretasie van 'n reeks beeldhouwerke is nie. Sy struktureer die reeks doelbewus met inagneming van Aristoteles se beskrywing van die tragedie en maak selfs van sy terminologie gebruik om haar werkwyse te openbaar.

5.7 Ekfrasis as digterlike werktuig in “Die Jag”

5.7.1 Inleiding

Sedert die vroegste tye het digters en skrywers die behoefte gevoel om die konkrete of artefakte as deel van woordkunswerk te beskryf.

Die praktyk van ekfrasis word, veral in postmodernistiese literêre teorie waarin die saampraat van 'n verskeidenheid tekste 'n belangrike rol speel, dikwels ondersoek en bespreek, met die gevolglike fokus op wyses waarop intertekstuele verwysings sowel die bestaande as die nuwe teks beïnvloed (Taljard, 2015).

As sodanig is ekfrasis 'n paradigmatische proses en bewerkstellig dit dikwels diepgang in 'n woordkunswerk – ook in die sin dat dit 'n verskuilde ideologiese of etiese onderbou kan suggereer of blootlê wat op sy beurt bepalend is vir interpretasie van die kunswerk. Hierdie tipe passasies het die vermoë om in 'n goeie kunswerk motiewe vir die handeling van karakters te impliseer en as sodanig het dit dus wel 'n invloed op narratiewe verloop (Taljard, 2015).

Wanneer 'n visuele kunswerk in woorde beskryf word, word soms onnadenkend aangeneem dat die woordkunswerk beter in staat is om 'n persoonlike insig of

gesigspunt weer te gee as wat die geval is met 'n visuele of plastiese kunswerk. Die aanname is gemaak dat die woordkunstenaar 'n baie wyer keuse van agtergrond het wat bygehaal kan word deur middel van woorde waardeur die visuele (ikoniese) kunswerk beskou of geïnterpreteer kon word (Taljard, 2015).

Dit is inderdaad ook so dat die digter of skrywer (of die vertel-instansie) wat 'n kunswerk beskryf, besluit in watter volgorde om te vertel en hoeveel verteltyd aan sekere aspekte van die ikoniese kunswerk afgestaan word (Taljard, 2015).

Ook in visuele kuns is die kunswerk nie slegs die uitbeelding van “iets in die werklikheid” nie. Die kunstenaar wat 'n visuele kunswerk skep, maak eweneens gebruik van sekere tegnieke om bepaalde effekte te verkry. Ook sy kunswerk is nie bloot ikonies van aard nie. In dié opsig verskil visuele kunswerke en letterkunde dus nie veel van mekaar nie. Fowler (in Taljard, 2015) voer aan: “Art however realist is no more ‘naturally’ iconic than literature: in both the signs are read according to systems of meaning that are cultural constructs. In the end, visual art is not significantly different from literature.”

Ekfrasis kan dus in moderne poësie nooit 'n blote beskrywing wees nie, maar lewer – op retoriese wyse – kommentaar op die visuele werk, terwyl dit terselfdertyd 'n nuwe kulturele, sosiale, politieke, etiese of ander laag tot die visuele kunswerk byvoeg. Fowler se aanhaling van GB Conte vat hierdie insig en verhouding tussen visuele en poëtiese kunswerke treffend saam: “... the poetry lies in the simultaneous presence of two different realities that try to indicate a single reality.” (Taljard, 2015)

5.7.2 “Die Jag” as 'n mite

Die meeste bronne is dit eens dat die mite 'n universele of argetipiese waarheid bevat. Soms is dié waarheid 'n skeppings- of ontstaansgeskiedenis, ander kere hou dit verband met abstrakte aspekte van die menslike bestaan. Die lees van Heilna du Plooy se “Gesprek met die beeldereeks *The Hunt* van Maureen Quin”, maak dit baie duidelik dat die dramatiese gegewe wat die gedigte onderlê mities van aard is.

Die dier word beskryf na aanleiding van die beeld “The hunter”: “Hy weet niks van pyn.” Vervolgens word die figuur van die mens beskryf: “Op die dier se kruis sit ’n klein figuur” (...) “Hy weet dat hy weet van reg en verkeerd.” Die mens hou die dier “streng onder beheer”. Die slot van die gedig lui:

*Van trillende neusvleuel tot stertkwas is die een natuur,
die ander dra in homself die toksiese vonk van kultuur.*

In hierdie gedig kom die basiese verskille tussen mens en dier aan die bod – verskille wat uiteindelik sal lei tot die uitbuiting deur die mens van alles wat niemens is (Taljard, 2015).

In gedig IV, “Die prooi” (na aanleiding van “The hunted”), verskuif die perspektief van die jagter wat vasgevang is in die euforie van mag, na die prooi (die “gejagde”). Die jagluiperd word nou in die beeldereeks met ’n perd vervang en Du Plooy verreken hierdie verandering deur verwysing na een van die bekendste anti-oorlogkunswerke, naamlik Pablo Picasso se Guernica (1937) waar die skreeuende perd simbool word van die verskrikking van die Spaanse Burgeroorlog. Die skildery, in skakerings van swart, grys en wit is 3.5 meter hoog en 11.8 meter in breedte en beeld die geweld en vernietiging van die oorlog uit deur te fokus op die swaarkry van mense en diere en die vernietiging van geboue. In Du Plooy se gedig, wat die “verskroeiende hitte van die geveg” uitbeeld, klink die slot só:

*... en in die pandemonium
is dit uiteindelik
die perd wat sy bek
erbarmlik
wyd ooprek
en hartverskeurend skreeu.*

Hier het die digter geheel en al wegbeweeg van die beeldgegewe na ’n interteks wat met dieselfde tematiese materiaal as die Quin-beeld werk (Taljard, 2015).

Die gedig “Naweë”, (na aanleiding van “The kill”) bevat, in Aristoteles se terminologie, die “peripeteia” of ommekeer: die mens raak bewus van sy boosaardigheid en morele ontaarding. Hy “smag ... na ouwêreldse woorde / van ’n kanonieke profeet”. En dan kom die “profeet” aan die woord met verwysing na die beeld “Pietà”:



“Pietà” – Maureen Quin

*Voordat jy omdraai
en wegloop, sal jy
jou slagoffer opneem.
Jy sal hom op jou skouer dra
of op jou rug, en waar jy sit,
sal hy lê op jou skoot.*

*In jou huis sal hy saans
oor jou bene hang,
om jou knieë vou
soos ’n swaar koue karos,
sy slap en leë lewensvel
jou doodskleed van verwyf.*

*Jy sal oor hom buig
en treur, jou skouers
krom geknakte vlerke.
Ver vooroor sal jy hang
vanweë jou wonde
en sy pyn sal jy dra.*

In die slotstrofe van die gedig kom die abstrakte verteller weer aan die woord (Taljard, 2015):

*Sou jy, in die aanloop,
by die aanhef van die stryd
jouself só kon vooruitsien?
Jy, in hierdie diepste rou?
Jy, wat so goed geweet het wat jy wou?
En kán jy dit wel dra, die smart van ’n pietà?*

Die gedig “Anagnorisis” (wat die beelde “Grief, Remorse, Devastation” en “Supplication” betrek) beeld die insig van die mens in sy onbenydenswaardige,

hopelose posisie uit. Soos in die vorige gedigte, werk ook hierdie gedig lankal nie meer met die fisiese beelde wat die primêre interteks van die gedigreëks vorm nie. Hier handel dit om argetipiese, abstrakte waarhede (Taljard, 2015):

*Was daar in elke geval ooit iemand
eerlik in die lengte en die breedte,
die hoogte en die diepte
van oerwoorde soos berou,
belydenis, boetedoening
en verootmoediging?*

Dan kom die profetiese woorde van die orakel/profeet weer tot die mens:

*Teen die grond sal jy huil
omdat jy weerloos is.
Jy sal jou handpalms
oop hou, omgedraai na boontoe
want as jy nog wil lewe,
moet jy versoening soek
oor mense en oor diere.*

Die laaste gedig van die groep, “VII Pathos” (na aaleiding van “The ultimate sacrifice”), suggereer die laaste deel van Aristoteles se tragedie, naamlik lyding. In hierdie gedig word ’n reddende wese wat ooreenkoms met die Christus-figuur toon, deur ’n vrou geoffer. Hierdie gedig beskryf, soos ook die eerste gedig in die reeks, die beeldhouwerk van Quin redelik getrou. Die implikasie is dat die mens nie self die skade wat hy aangerig het, kan goedmaak nie, maar dat hy ’n (R)edder nodig het, soos dit in die vorige gedig deur die profet/orakel waargesê word (Taljard, 2015).



“The ultimate sacrifice” – Maureen Quin

*Woordeloos sal jy jou skuld
moet toelaat om jou te oorspoel.
Totdat die storm uitgewoed is,
sal jy vergeefs jou arms oopgooi
om die verlore nes vas te hou.
Op jou knieë sal jy vra
dat jy vergewe word.*

5.7.3 Jag as metafoor

Die mite en die metafoor is inherent verwant aan mekaar. Randall O Steward (in Taljard, 2015) skryf: “As we study the ancient myths, we discover we are actually dealing with metaphors – visual and colourful figures of speech used to add depth and meaning to an idea. Myth, like metaphor, is a way of thinking about one order of things in terms of a different order (...) Myth permits a way of thinking about what we mortals mean in terms of the gods we are not.”

Ten opsigte van die ikoniese beeldhouwerke wat deel uitmaak van “The hunt” is die gedigreeks “Die jag” ’n poging om die beelde te transformeer na ’n ander medium, naamlik poëtiese taal, om wesenlik anders te dink oor die beelde, ander sintuie te gebruik in terme van betekenisgewing en om die onsegbare wat in die ikoniese beeldhouwerke skuil in taal te suggereer. Daar sou geargumenteer kan word dat Du Plooy se gedigte in dieselfde verhouding ten opsigte van die beeldereeks staan as ’n metafoor ten opsigte van ’n gedig of ’n stuk prosa of enige ander taaluiting (Taljard, 2015).

Soos by die mite, is die aard van die metafoor ook dat ’n algemeen-geldende “waarheid” daardeur geïmpliseer word. Taljard (2015c) argumenteer ten slotte as motivering vir bostaande dat Heilna du Plooy deur haar gedigte oor die Quin-beelde onder andere te kenne gee dat die beelde nie deur middel van letterlike woordbetekenis gerepresenteer kan word nie. Daarom maak sy gebruik van ’n ander kodestelsel, naamlik die mite wat by wyse van ’n poëtiese teks aangebied word om aan te toon dat daar ’n argetipiese waarheid aan dié beelde kleef wat nie deur woorde (of beelde) gerepresenteer kan word nie, ’n waarheid waaroor slegs

deur middel van die mite en die metafoor, waarin die essensie ongesê bly, aangeraak kan word (Taljard, 2015d).

Dit is dus duidelik uit voorafgaande argumente, onderhoude en resensies watter waarde Du Plooy tot die Afrikaanse literatuur, en veral met betrekking tot die digkuns, toevoeg. Haar multi-kreatiewe uitdrukkingsvermoë in meer as een kunsmedium verhoog die belangstelling in haar werk en lewer betekenisvolle bydraes tot die proses van beeldverwerking in die literatuur.

6. SELFREFLEKSIEF

6.1 Inleiding

Soos reeds genoem, is een van die doelstellings met hierdie essay om die verband tussen verskeie kunsvorme, met spesifieke fokus op die digkuns en beeldhouwerk, te ondersoek – nie alleen op teoretiese vlak nie, maar ook wat die praktiese beoefening daarvan betref.

Vervolgens word 'n aantal gedigte aangebied wat as persoonlik ekfrastiese tekste toespeel op ander selfgemaakte kunswerke. Daar word oor beide die proses van skepping en die samehang tussen woord en kunswerk besin.

6.2 Ekfrastiese gedigte oor beeldhouwerke

Soos die digkuns stel beeldhou- en ystersmeewerk unieke eise aan die kunstenaar. Ooreenkomste in die benadering tot en die praktyk van kuns skep met woorde en ysterbrokstukke sluit die volgende aspekte in:

Daar moet versigtig omgegaan word met die keuse van materiaal; verskeie opsies moet oorweeg word ten einde die regte woord of partikel te vind wat aan die tema beantwoord. Noukeurige oorweging moet geskenk word aan die samestelling van onderdele – by digkuns die nodige respek aan kodes wat dié kunsvorm rig en by beeldhouwerk die meer fisiese saamsmelting van materiaal, sodat die gewenste eindproduk verkry word.

Afronding impliseer by alle kunsvorme die versigtige herbewerking van die produk; tog moet gewaak word teen óorbewerking. Die oplees oor en/of besoek aan kunswerke wat as stimulasie dien, kan bevestigend wees van die gewenste eindproduk.

Die beeld “Primaat” en die gelyknamige gedig toon die aansluiting en wisselwerking van die kunstenaar as beeldhouer en digter aan. Die beeldhouwerk is voltrek in die kunstenaar se werkwinkel nadat dit eers as skets gekonseptualiseer is. Terselfdertyd vind ’n gesprek plaas, wat as gedig tot uiting kom. Die skelet, sonder veel menslike trekke, word geskep met die wete dat dit slegs ’n gedeeltelike replika van die menslike gestalte is. Die belangrike menslike kwaliteit van kommunikasie, of selfs die moontlikheid tot kommunikasie, ontbreek. Uiteindelik word iets van die wese van die beeldhouer geskep, maar in die gedig word die leemte aan werklike menslikheid en emosie blootgelê.

Primaat

Tweegesprek in ons werkkamer.
Jy, stadig aan die vorm,
eers uit 'n rowwe tekening,
dan uit vierkant yster.-
Simmetriese dolosse,
geskuurslyp, saangesmelt
in 'n ontvleesde graat.
Ontdaan van spraak
heg jou dun sterk lyf
aan twee ploegskare:
jou bekken geanker
op die werkblad
waar sweisvlamme om ons dans.
Skedelloos, geen kopknik,
huil of bloos.
Net die skyn van insig
in slierte doringdraad,
kartelend
deur die hol gewrig.
Geen impuls
 ooit
om woorde
oop te breek.



Primaat, 2014

Vrou

Skerp, on-deur-dring-baar.

Krag gevleg in hakiesdraad -
'n heining om haar hart

Beskermend om
haar vlees.

Verskeur
die hand
wat nader
kruip.

Blink
en sag:
die tulp,
giftig
teen
die palm
opgestel,
die groter
mag.
haar vlees.

Verskeur
die hand
wat nader
kruip.

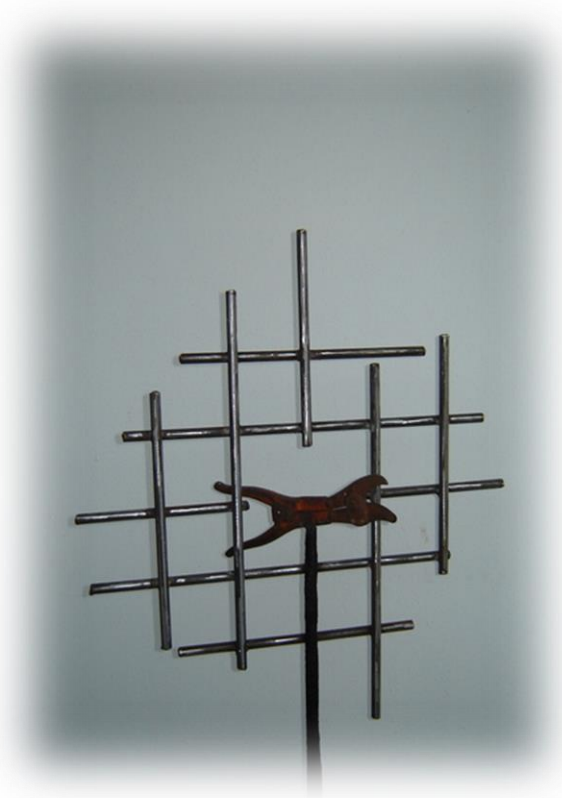


Vrou 2013

“Vrou” is geskep uit doringdraad en dele koperplaat. Dit beeld op ekspressionistiese wyse ’n gedeelte van die vroulike torso uit. Die weerloosheid van die vrou word weêrlê deur die pantser wat om haar gevleg word; ’n korset van hakiesdraad. Enige toenadering sal daardeur moet dring, of geskend word. Daarteenoor word die sagtheid van die vroulike bors gestel, maar met dieselfde mag as wat die venyn van die doringdraad kan inhou.

Parool

Skêr die tralies oop.
Troupant in vlug, deur newels:
winter steeds die kou.



Parool, 2010

In hierdie beeld word die snoeiskêr die simbool van die soeke na vryheid, die uitbreek agter tralies. Die troupan (*Coracias garrulus*) is 'n besondere kleurvolle voël en het betrekking op die betekenisvolle verbintenis van die huwelik. Dié verbintenis kan egter ook 'n kilheid beleef en inderwaarheid 'n kou of hok vir die bewoners daarvan word.



Kliphart, 2009

Kliphart

Ysterklip geskerf.
Karoo in my vasgelê,
geroes dog edel.

By hierdie muurbeeld word klein brokstukke gebruik om die terrein van die Karoo weer te gee. Dit kom onafgerond en ru voor. Slegs skerwe geroeste deeltjies, skynbaar sonder orde, word langs- en oormekaar geplaas. Tog word die geheelbeeld deur die spreker as emosioneel waardevol ervaar.



Poet under a Tree - Ernst Trova

Hierdie beeld deur Ernst Trova maak deel uit van sy *Poet*-reeks (1975) en die digter reageer daarop deur te wys op die kontras tussen die stil figuur van die digterbeeld en die interpretasie deur omstanders en navorsers. Die digter laat die interpretasie oop deur aan te toon dat dié beeld (digter) slegs praat/skryf wanneer dit reën.

Poet under a Tree

Hoed oor jou oë:
vasgesweis, halfduim dik.
Nek en bors aaneen.
Hande onder die geroeste deken
ingeklink.
Die publiek kyk en beduie:
studente van die hamer
se wederwoord.
Argumente oor die betekenis
van jou strak silhoeët.
Jy lewe slegs,
fluister saggies,
wanneer dit reën:
bruin morsige kodes
oor jou skoot.

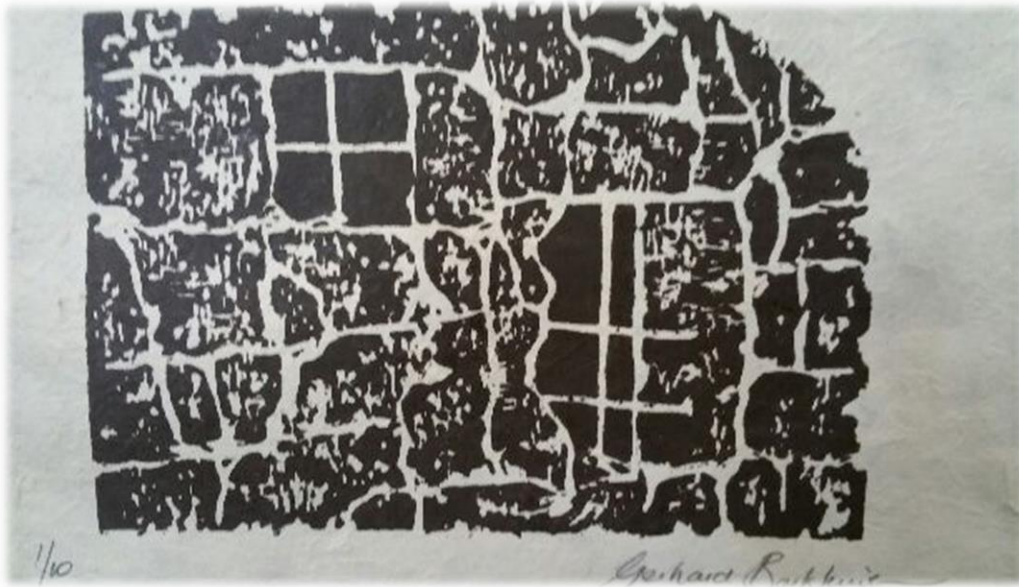
6.3 Linosneewerk en digkuns

Die fyn kerfkuns van linosneewerk verg eweneens streng konsentrasie van die kunstenaar. Parallele met die digkuns word aangetref in die volgende praktyke:

Soos by die noukeurige uitsoek van woorde, moet die kunstenaar die kerfmes met groot vaardigheid en beheersing hanteer; gebrek aan vaardigheid en konsentrasie kan die linoblad onherstelbaar skaad. Die fyn keuse en samevoeging van woorde bring skakering in teks, soos wat die kundige uitkeep van die linoblad variasie en reliëf aanbring.

Ontsnap I

Ek sal my vingers rasper
deur selmure, sodat selfs net
hul punte buite aan die son
kan raak; al word hulle rou
gekneus, halfdood - om môre
weer te kraak opnuut.



Ontsnap, Linosnee, 2007

Ontsnap 2

Jy sal stil in die hoek gaan sit,
verbete begin beplan hoe
jy die tronk se biblioteek sal beman:
toerus met matjies en kerse.
Onbeswaar oor jare
se kussings gesteel.

Hierdie linosneewerk vertoon 'n tronkvenster van 'n ou kerker. Die gedigte dui op twee wyses waarop gevangenskap hanteer kan word. Eerstens is daar die woedende, kragdadige soeke na ontsnapping wat gepaardgaan met

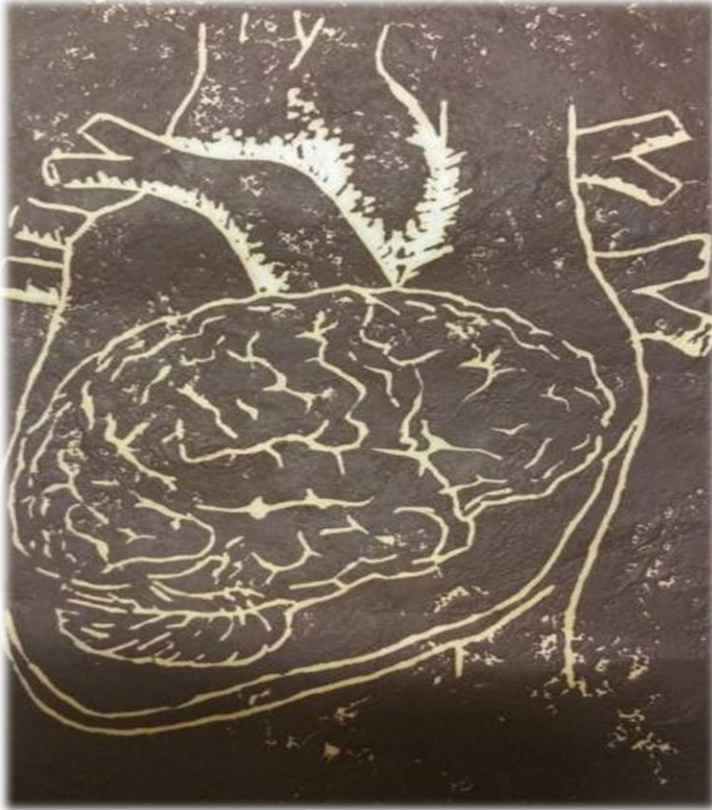
verdere kastyding. Die futiliteit van so 'n benadering word aangedui deur die verwysing na die herhalende aksie of soeke die daaropvolgende dae.

In "Ontsnap 2" word verwys na 'n meer berustende houding teenoor die lot van 'n gevangene. Hier vind 'n opheffing van die persoon asook die omgewing plaas, waar verwyte op die agtergrond geskuif word en selfs positiewe emosies in die aanvaarding van die lot ervaar word.

Die rolprent, *Beautiful Mind*, was die inspirasie vir onderstaande lino-neewerk en gedig. Die lino-nee toon 'n gegraveerde brein binne 'n hart. Soos wat die film weergee, was dit vir die briljante John Forbes Nash uiters moeilik om persoonlike en emosioneel standhoudende verbintenisse aan te gaan, vanweë sy skisofreniese persoonlikheid. Uiteindelik, egter, was dit sy vrou wat met haar volgehoue deernis hom emosioneel versorg het. Dit het aan hom 'n toevlug gebied en kon hy met haar steun 'n emosioneel en sosiaal waardige lewe lei.

John Forbes Nash:

*What truly is logic?
Who decides reason?
It is only in the mysterious
equations of love
that any logic or
reasons can be found.*



Beautiful Mind, Linosnee, 2007

Beautiful Mind

Jou werklikheid
nooit opgesluit in enkelvoud:
dryfsand waarin jy
smal, diep spore sleep,
struikel en verdwaal.
Tastend, meet-on-kundig
na hipotese en bewys,
al speurend na die samehang
tussen rede en gevoel.
Jou greep bly skimogings,

Sy dra jou sleutels,
jou lewe en jou tas.
Haar glimlag word
die insig waarna jy smag.
Dié huis se logika
mettertyd jou enigste
aksioma kenbaar.

6.4 Digkuns met skilderye en sketse as grondslag

'n Fotoberig in *Die Burger* (2007) dien as inspirasie vir die skildery “Vuurlopers” en die gelyknamige gedig. Die skildery het 'n ekspressionistiese aanslag en toon 'n groep feesgangers naby die berg Takao in Japan. Die fees is 'n viering van die naderende lente en het ten doel om reiniging en geestelike bewussyn te vier en te bevorder. Die skildery vertoon 'n wasigheid, wat verband hou met die lugspieëling, veroorsaak deur die vuurgloed. Dit simboliseer en versterk egter ook die verbintenis met 'n hipnotiese invloed wat die aktiwiteit van die vuurloop inhou.



Vuurlopers, 2011

Deelnemers aan die jaarlikse vuurloop-fees ter viering van die naderende lente, berg Takao, Japan (Fotoberig, Die Burger 12 Maart 2007)

Die vuurlopers

Feesgang in die wieg-
greep van strak hipnose:
marionette oor 'n brandpad
van bloeisels uitgerol
voor duisende bruide.
Die hande biddend geklem, omhoog.
Vuurtonge lek en reinig:
amulette teen die bose.
Harte geskroei tot wit.
Tydelik gevoed,
omsluier in 'n waas
van fyn gesifte as.



Meisie met die p rel oorbel – Johannes Vermeer

Die rolprent, *Girl with a Pearl Earring* (2003), het as stimulus gedien vir hierdie gedig. Die feit dat die diensmeisie met begrip vir Vermeer se kunstenaarskap haar taak as assistent met oorgawe kon uitvoer, was indrukwekkend uitgebeeld. Sodoende het sy as teenpool van Vermeer se vrou gestaan en word sy meer as net ’n skildermodel. Haar insig en visie rondom die skilderkuns transformeer haar in ’n spieël waarin alle vroue hul sou kon spieël, om in betekenisvolle kommunikasie met ’n eggenoot te tree.

Meervoudig

Binnemeisie, weerloos
verewig op die doek.
Verlos die raaisel,
word hier ’n spieël:
glimmer grys en blou
en geel, dien haar heer.
Vaardig deur die hand,
kleure gevysel
vir die kwasmeester
van kleisteen en klip.
Lig breek en val
deur vuil berookte vensters:
permuteer die juweel brandend
aan die jonger skulp.

Vrysetting

Georg Tauber (1901-1950)

Illustrasies in waterverf en pen
jou daaglikse morfien.
Skets verward drie
gestreepte eende
aan die hangpaal,
gewrigte rou geskaaf.
Jy bevestig
die inventaris van mensdolheid,
'n hof se galery van gruwelkuns
bewyse van die kamp
se marteling en moord.
Onder jou matras
'n opdragwerk versteek.
Ruilkuns vir 'n beter bed,
'n naaldbuis
en nog 'n kwas.
En kleurvolle prente
van die bevryding,
vir jou 'n ster,
onbereikbaar.
Jou laaste jare
agter nuwe tralies.
Uiteindelik ontwar die waan
met elke naald
se koel verlossende prik.



Hangpaal - Georg Tauber

Georg Tauber (1901-1950) was 'n gevangene in die Dachau-gevangenis buite München tydens die Tweede Wêreldoorlog (Tatke, 2017). Hy het sy talent as sketser/skilder aangewend om, onder andere, die wreedhede en vergrype in die interneringskamp vas te lê. Hierdie sketse is later as verdoemende getuienis gebruik in regstellende verhore na afloop van die oorlog. 'n Besoek aan Dachau, waar sy sketse op uitstalling is, het as inspirasie vir die gedig "Vrysetting" gedien.

Tauber was egter 'n obskure karakter wat deur die Nazi's as asosiaal getipeer is. Hy het omkoopgeskenke aanvaar vir sy sketse en was aan morfien verslaaf. Na sy vrylating is hy in 'n inrigting opgeneem tot sy sterfte in 1950.

6.5 Origami

Sadako Sasaki

(I943-I955)

I

Rooikruis, wit bed, saal.
Verf afgedop, speelgoed skaars:
seisoene reeds getel.

II

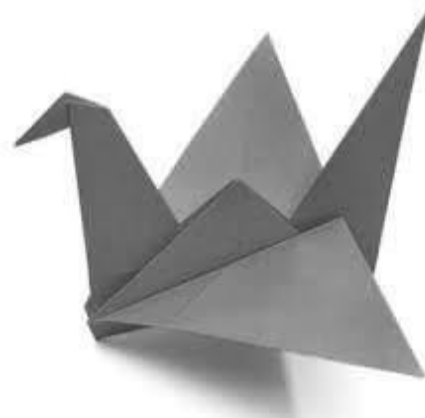
Papierwit gespalk:
kraanvoëls op lakens gestrand.
Oë vlug deur vensters.

III

Gestut teen die koue styl,
bene presies gekruis.
Tenger vingers
vou velle optelpapier
koorsagtig.
Sorgvuldig gemeet
om in I9 stappe
die festoen
van I000 kraanvoëls
voor donker te voltooi.



Sadako Sasaki (I943-I955)



Origami kraanvoël

'n Greep uit die lewe van Sadako Sasaki (1943-1955) dien as inspirasie vir die voorafgaande gedigte. Sasaki is as kind gehospitaliseer weens leukemie, die gevolg van die atoombom wat oor Hiroshima gewerp is. Volgens oorlewering het sy meer as eenduisend origami kraanvoëls geskep as bewusmaking vir vrede en heling van slagoffers wêreldwyd. Haar vriende het na haar dood voortgegaan om nog kraanvoëls te skep as simboliese vereenselwiging met haar ideale. Die Hiroshima vredesmonument is in 1958 voltooi en vertoon 'n beeld van Sasaki wat 'n goue kraanvoël vashou (Origami Resource Center, 2016).

7. SAMEVATTING

Yves T'Sjoen (2016) haal vir Gerrit Komrij aan wanneer hy verklaar: “Poëzie is kunst en kunst is kunstigheid en kunstigheid is vakmanskap, dat voorop.”

In die voorafgaande hoofstukke is aangedui hoe twee digters, DJ Opperman en Heilna du Plooy, te werk gaan om hul digkuns te skep met verwysing na hul unieke kunstenaars- en vakmanskap.

By Opperman, as verteenwoordiger van 'n ouer generasie digters, is opvallende lesse te leer rakende die vakmanskap van die digter. Hy lê besondere klem op die versigtige keuse van materiaal en die daaropvolgende loskap, -wikkel of -kerf van die spreekwoordelike “engel uit die klip”. Hierby sluit Opperman se bekende verklaring “sintuie is werktuie”, as die gereedskap van die digter, uitstekend aan. Hy benadruk die intense inoefening van die korrekte taalgebruik as basis vir die vakman. Daarby sluit sy unieke vaardighede, asook werksmetodiek en -etiek aan. Die digkuns verg fyn besinning, fyn uitleg en fyn redigering. Selfregulering by die skryf- en digkuns bly ook altyd deel van die kunstenaarstaak, soos wat dit inderdaad die geval is by al die ander kunsvorme.

In sy essay, “Kolporteur en kunstenaar”, verwys Opperman na die dubbele taak van die literator, naamlik as dosent van die literatuur, asook vervaardiger van die literatuur. In die eerste gedeelte van hierdie voordrag konsentreer hy dan ook op sy belangstelling as vakman in die “strata en struktuur van 'n kunswerk” (Kannemeyer, 1986:325).

Du Plooy se ekfrastiese benadering tot die beeldereeks *The Hunt* fokus direk op die waargenome beelde van Maureen Quin. Die beelde word in woorde “verbeeld” deur die digter se kreatiewe gebruik van woorde. Dit verg deurtastende visuele ondersoek om aansluiting by die leefwêreld van die skeppings te kry en steeds 'n unieke digreeks te skep. Op 'n manier is die beelde voorskriftelik, maar tog laat die beeldhouer terselfdertyd ruimte vir 'n

eie (kreatiewe, geïnspireerde) stempel. In hierdie geval volg dit waarskynlik makliker, aangesien Quin uitgesproke ruimte laat vir persoonlike interpretasies van haar beeldereeks.

7.1 Ekfrastiese interpretasie

Beide bogenoemde digters laat direk of indirek ruimte vir die ontmoeting, oorvleueling, wisselwerking en samehang tussen die kunste, soos voorheen aangedui. Sodanige wisselwerking is teoreties nagevors in vorige hoofstukke en is ook persoonlik waargeneem en ervaar in die beoefening van verskeie kunsvorme.

Aspekte relevant vir die aanduiding van hierdie samehang tussen die kunste word vervolgens kortliks bespreek.

7.2 Kommunikasie

Kuns as kommunikasie bly 'n relevante besprekingspunt. Daar word dikwels in resensies verwys na die gesprekvoering wat plaasvind as gevolg van wedersydse stimulasie tussen kunswerke; dus by implikasie ook tussen kunstenaars as spreekbuis van hul ambag. Kuns se wese is 'n besondere vorm van kommunikasie, maar kommunikasie is nie sonder meer kuns nie. Alle kuns bevat die moontlikheid om iets weer te gee – gevoelens, idees, belewenisse.

Die verwantskap tussen kommunikasie en kuns word vervolgens kortliks toegelig.

'n Baie kriptiese definisie van “kuns” lui soos volg: “... die uitdrukking of aanwending van menslike kreatiewe vaardighede en verbeelding, tipies in 'n visuele kunsvorm (skildery of beeld), geskep om primêr vir die skoonheid en emosionele effek waardeer te word.” (Melilysa Wordpress, 2010)

“Kommunikasie” kan sinopties omskryf word as die suksesvolle oordrag en deel van idees en gevoelens.

Charles Morris (in Grey, 1964) verklaar: “I see no compelling reason for not regarding the arts as languages ... less adequate than spoken language for some purposes of communication but more adequate for others.”

John Dewey (in Grey, 1964) argumenteer soos volg: “In the end, works of art are the only media of complete and unhindered communication between man and man that can occur in a world full of gulfs and walls that limit community of experience.”

Belangrike vraagstukke word uitgelig in die bepaling van die betekenis wat geheg word aan aspekte van kommunikasie betreffende die kunste.

’n Verdere kwessie kom na vore wanneer daar gekyk word na die wisselwerking tussen estetika en die gebruikswaarde van ’n artikel (kunswerk). Kan ’n kunswerk dus as kuns volledig, maar ook as funksionele item uit eie reg afsonderlik waardeer word? Die waarnemer/waardeerder kan verder beïnvloed word deur die tegniek of materiaal wat vir die kunswerk gebruik word, sonder dat dit noodwendig bydra tot die unieke estetiese waarde van die kunswerk (Grey, 1964).

Oor die kwessie rondom gesprekvoering by die kunste is daar twee standpunte: Enersyds word die standpunt gesteun dat sodanige interaksie wel moontlik is, en gereeld en funksioneel voorkom. Andersyds word geargumenteer dat die besliste voorwaarde vir interaksie die aanwesigheid van ’n moontlike antwoord moet wees. Streng gesproke is kommunikasie dus net moontlik tussen mense. Wat kunswerke betref, is antwoorde in hierdie letterlike sin van die woord nie moontlik nie (Blücher Archive, 2009).

Laasgenoemde argument word nie deur die voorafgaande hoofstukke ondersteun nie en verteenwoordig ook nie die standpunt van hierdie student nie. In die praktyk en deur ervaring met die beoefening van verskeie kunsvorme is daar gevind dat “gesprekvoering”, in welke vorm ook al, binne

die kunste aanwesig is. Daar moet egter met groot omsigtigheid omgegaan word met hierdie konsep van kommunikasie binne die kunste.

7.3 Beplanning en voorbereiding

Beplanning en voorbereiding speel 'n kardinale rol by alle kunsvorme. Alhoewel kreatiewe ingewing belangrike impetus verskaf, moet dit opgevolg word met deeglike beplanning, wat uiteraard ook 'n bepaalde visie impliseer.

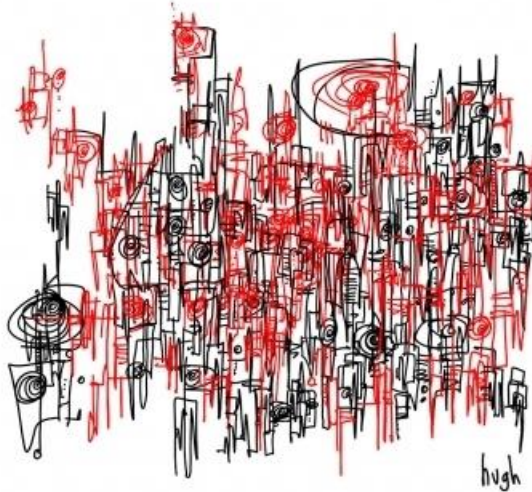
Beplanning kan verskeie vorms aanneem: sketse, raamwerke en opstelling is byvoorbeeld belangrike hulpmiddels. By die visuele kunste is voorlopige konstellaties feitlik onontbeerlik. Rowwe modellering (soortgelyk aan kriptiese aantekeninge) is 'n integrale deel van die ontwerpproses. Indien beplanning skipbreuk lei, ontbreek die fondasie van 'n suksesvolle eindproduk dikwels.

Beplanning en uitvoering kan baat by besoeke aan relevante instansies: kunswinkels, ateljees, biblioteke, skrootwerwe, hardeware handelaars, werksinkels en webwerwe, om slegs 'n paar te noem.

Volgens Daniel Hugo (2017) sou Peter Blum beweer het dat digters nie opinies het nie. Daarmee het Blum waarskynlik bedoel dat die gedig sy eie argument ontwikkel; dat die digter by die eerste poëtiese ingewing self nie weet hoe die eindproduk gaan lyk nie.

Leonardo da Vinci verklaar: “Art is never finished, only abandoned. You can always go back and touch up a painting. You can always rewrite a lyric or melody. You can always edit a book or blog post. Art is never done. It is never complete. It can always be refined.” (Brewster, 2017)

all truly
great ideas
started life
out as an
act of
futility...



Art is never finished (Brewster, 2017)

7.4 Resonansie en stimulasie

Kunswerke resoneer met mekaar in soverre daar wedersydse beïnvloeding plaasvind. So sal die vorm en tekstuur van 'n metaalbeeldhouwerk neerslag kan vind in 'n ekfrastiese gedig. Dit is egter ook moontlik dat die vorm, tekstuur en kleure van 'n bepaalde skildery slegs as prikkel dien om 'n onafhanklike, unieke werk te skep. Hierdie vorm van emosionele uitwerking en invloed word dikwels verkry wanneer kunsmuseums, monumente, geskiedkundige geboue, die natuur of enige omgewing wat tot die kunstenaar spreek, besoek word.

7.5 Die rol van sintuie

Sintuiglike belewenisse speel dikwels 'n kardinale rol in kunsskepping. So kan die kenmerkende reuk tydens houtbewerking of metaalsweiswerk 'n stimulerende uitwerking op die kunstenaar hê. Dit wat die kunstenaar sien, hoor, ruik, voel en selfs proe, dien as stimulus vir die skilder, beeldhouer, woordkunstenaar, komponis en handwerkkunstenaar.

“Sproeireën” van DJ Opperman is geïnspireer deur reuke: nartjie, kaneel, anys, “... ’n vrou in elke geur”. Ook die tassien word verwoord: as hy die nartjieskil druk en daarmee saam die sproeireën sien en ruik, neem dit hom terug na die Umfoloos-vallei van sy jeug.

NP van Wyk Louw proe die koel wyn wanneer hy sê: “Miskien sal ons die koel gedagte skink en nooit weer van hom drink ...” (“Voorspel 1950” in *Tristia*, 1974).

Skilders neem waar en produseer kuns; so ook beeldhouers en houtsnEEKUNSTENAARS. Skilderye inspireer woordkUNSTENAARS om romans te skryf: Vermeer se “Meisje met de parel” het vir Tracey Chevalier geïnspireer om *Girl with a Pearl Earring: a Novel* (1999) te skryf. Peter Webber het weer die regie behartig van die gelyknamige film wat in 2004 verskyn het.

Nog ’n bekende voorbeeld van die wisselwerking tussen sintuie wat in ’n verdere dimensie oorgaan, is die volgende: Michelangelo het die verhaal van Jesus se kruisiging gelees of gehoor en dááruit het sy beeld *Piëta* voortgespruit. Dié beeld het weer vir Opperman geïnspireer om sy gedig “Piëta” te skryf.

Komponiste word deur (ander) klanke geprikkel: In 1717 het Georg Friedrich Händel sy “Watermusiek” vir koning George I se koninklike waterpiekniek gekomponeer.

7.6 Koördinasie

Die samewerking van die psigo-biologiese stelsels binne die kunstenaar word in heelwat kunsbedrywighede aangetref. By die plastiese kunsvorme is dit opvallend hoe belangrik hand-oogkoördinasie is. By die woordkunste is die flinke wisselwerking tussen brein, oog en hand wenslik en soms noodsaaklik, byvoorbeeld waar die uitleg, tipografie en aanvullende materiaal soos sketse gebruik word.

7.7 Verwysings

Kunstenaars maak gebruik van die een of ander stimulerende bron, soos in Afdeling 7.1 beskryf. Die rol van naslaanpraktyke, terloopse opleeswerk, modellering/nabootsing, asook besoeke aan praktiserende kunstenaars mag nooit onderskat word nie.

Die slotsom is dat kuns nie geïsoleerd staan nie. Daar is 'n natuurlike samehang tussen kunsvorms. Vir die waarnemer en die kunstenaar is die wisselwerking opwindend en stimulerend.

BRONNELYS

Alfaro, MJM. 1996. Intertextuality: origins and development of the concept.
<http://faculty.weber.edu/cbergeson/quixote/martinez.pdf>

Datum van toegang: 6 November 2016.

Art and Poetry 2007. *Ekphrastic poetry*.

www.getty.edu/education/teachers/classroom.../poetry.../ekphrasis

Datum van toegang: 10 Maart 2015.

Aucamp, H. 2009. *Michelangelo in Afrikaans* (3).

<http://argief.litnet.co.za/article.php>.

Datum van toegang: 3 Februarie 2016.

Babich, B. 2012. *Nietzsche and the Sculptural Sublime: On Becoming the One You Are*.

http://www.nietzschemcircle.com/AGONIST/Agonist-Spring2012/Sculptural_S.

Datum van toegang: 22 Maart 2016.

Barnard-Naudé, AJ. 2011. *Van sifers en skalmeie*. MA-verhandeling.

Universiteit van Kaapstad.

Barnard-Naudé, J. 2012. "Die denker as digter, die digter as denker: D.J.

Opperman, N.P. Van Wyk Louw en die digkuns/filosofie-debat in die Afrikaanse letterkunde (Deel 2)". *LitNet Akademies*, 9(1).

Barnard-Naudé, J. 2016. *In die spieël met Bibi – Fotostaatmasjien (2016) deur Bibi Slippers*.

<http://www.litnet.co.za/litnet-akademiese-resensie-essay-die-spieël-met-bibi-fotostaatmasjien-2016-deur-bibi-slippers/>.

Datum van toegang: 17 Januarie 2017.

Barthes R. 1977. *Image Music Text*. Londen: Fontana Press.

Best Poems

http://www.bestpoems.net/w_h_ouden/the_shield_of_achilles.html

Datum van toegang: 15 September 2016.

Blücher Archive, Bard College. 2009. *Fundamentals of a philosophy of art*.

http://www.bard.edu/bluecher/lectures/phil_art/philart5.html.

Datum van toegang: 28 Desember 2016.

Borah, N. 2008. *Rick Kirby: Metal Art*.

<http://rick-kirby.artparks.co.uk/>

Datum van toegang: 24 Oktober 2015.

Boshoff, W. 1980. *KYKAFRIKAANS*. Johannesburg: Pannevis Uitgewery.

Bosveld, J. 2003. *Ekphrasis: Another Way Toward Poetry*. Ohio: Pudding House Publications.

Botha, A. 2011. *Willem Boshoff: Woord en beeld – naas mekaar, deurmekaar en vervleg*.

<http://www.litnet.co.za/willem-boshoff-woord-en-beeld-naas-mekaar-deurmekaar-en-vervleg/>

Datum van toegang: 9 Februarie 2017.

Botha, A. 2002. *Die kunstenaarskap van Sheila Cussons. 'n Osmose – digter en skilder*.

<http://www.oulitnet.co.za/seminaar/cussons.asp>

Datum van toegang: 14 Mei 2016.

Brink, AP. 2000. *Groot Verseboek 2000*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.

Brewster, S. 2017. *Art is never finished*.

<https://goinswriter.com/art-is-never-finished/>

Datum van toegang: 20 Februarie 2017.

Brooks, C. 2016. *The Well Wrought Urn*.

<https://partumpoetics.wordpress.com/2016/05/27/brooks-the-well-wrought-urn/>

Datum van toegang: 25 Maart 2016.

Cilliers, J. 2002. *Kan die Kerk nog preek – Prediking as ver-beelding: Moontlikhede vir eietydse verkondiging*. Instituut vir Erediensnavorsing. Universiteit van Pretoria.

Corn, A. 2008. *Notes on Ekphrasis*.

<http://www.poets.org/poetsorg/text/notes-ekphrasis>

Datum van toegang: 10 Mei 2015.

Crockett, R. 2006. *Art and Communication*.

<http://artandperception.com/2006/11/art-and-communication.html>

Datum van toegang: 15 Oktober 2016.

Crous, M. 2014. *Verse is stilte teen raserige wêreld*.

<http://www.netwerk24.com/Vermaak/Boeke/Verse-is-stilte-teen-raserige-wereld>

Datum van toegang: 19 September 2016.

De Lange, J. 2012. *Sheila Cussons oor die verhouding tussen skryf & skilder in haar werk*. <http://johanndelange.blogspot.com/search/label/Ekfrasis>

Datum van toegang: 12 Maart 2015.

De Lange, J. 2013. *Ekfrasis*.

<http://johanndelange.blogspot.com/search/label/Ekfrasis>

Datum van toegang: 20 Maart 2015.

De Stadler, JG. 1994. *Groot Tesourus van Afrikaans*. Halfweghuis: Southern Boekuitgewers.

Dignet Woordeboek. www.dignet.co.za

Datum van toegang: 22 April 2015.

Du Plooy, H. 2014. *LitNet Akademies*, 11(2). “Die beeld is duursamer as die begrip”.

http://litnet.co.za/assets/pdf/joernaaluitgawe_11_2/11_2_Du_Plooy.pdf

Datum van toegang: 15 Maart 2015.

Du Plooy, H. 2014. *Die Stilte Opgeskort*. Pretoria: Protea Boekhuis.

Du Toit, T. 2014. *Witskrif*. MA-verhandeling. Universiteit van Kaapstad.

Eybers, EF. 1962. *Balans*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Foster, R. 2000. *Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960*. Universiteit van Stellenbosch.

<http://www.oulitnet.co.za/poesie/09beelde.asp>

Datum van toegang: 2 Maart 2016.

Foster, R. 2004. “Poësie as herskrywing van die geskiedenis. Pirow Bekker se historiografiese metagedig ‘Apollo Smintheus’”. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 11(2).

Foster, R en Viljoen, L. 1997. *Poskaarte. Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Freiman, M. 2012. *Ekphrasis, poetry and emplacement: ‘writing with’ visual art*.

<https://www.researchonline.mq.edu.au/>

Datum van toegang: 20 Mei 2016.

Geggus, R. 1961. *Die wit in poësie: ’n Ondersoek na die funksionaliteit van die wit in die visuele aanbod van hedendaagse poësie*. Amsterdam: Uitgeverij Heijnis N.V.

Genette, G. 1997. *Paratexts. Thresholds of interpretation*. University of Cambridge: Press Syndicate.

Grey, L. 1964. *The Arts as Modes of Communication*.

<http://people.ucalgary.ca/~rseiler/artscom.htm>

Datum van toegang: 20 September 2016.

Groenewald, A. 2007. *Boogsweis*.

<http://wwwold.elsenburg.com/infopaks/els/040/040a.html>

Datum van toegang: 15 Mei 2016.

Grové, AP. 1969. *Ontwikkeling en perspektief in die Afrikaanse poësie*.
www.koersjournal.org.za/index.php/koers/article/download
Datum van toegang: 6 Mei 2015.

Grové, AP. 1974. *D.J. Opperman – Dolosgooier van die Woord*. Kaapstad:
Tafelberg.

Grové, AP. 1977. *Woord en Wonder: Inleidende studie oor die Tegniek van die Poësie*. Kaapstad: Nasou Beperk.

Grové, AP. 1984. *Stolp en Kristal: oor die digterskap van NP van Wyk Louw en DJ Opperman*. Randse Afrikaanse Universiteit.

Grové, AP. 1990. “Die simboliseringsproses by D.J. Opperman”. *Literator*, 11(1).

Hambidge, J. 2014a. *Die Stilte Opgeskort – onderhoud met Heilna du Plooy*.
<http://versindaba.co.za/tag/joan-hambidge-onderhoude>
Datum van toegang: 22 Augustus 2016.

Hambidge, J. 2014b. *Resensie: Die Stilte Opgeskort*.
<http://joanhambidge.blogspot.co.za/2014/07/heilna-du-plooy-die-stilte-opgeskort.html>
Datum van toegang: 28 September 2016.

Hambidge, J. 2015. *D.J. Opperman – Versamelde poësie (2015)*.
<http://joanhambidge.blogspot.co.za/2015/10/dj-opperman-versamelde-poesie-2015.html>
Datum van toegang: 10 Oktober 2016.

Hambidge, J. 2016. *Bibi Slippers – Fotostaatmasjien (2016)*.
<http://joanhambidge.blogspot.co.za/2016/11/bibi-slippers-fotostaatmasjien-2016.html>
Datum van toegang: 10 Januarie 2017.

Hegel, GWF en Bosanquet, B. 2004. *Lectures of aesthetics*. Londen: Penguin Group.

Houlgate, S. 2009. *Hegel's aesthetics*.
<http://plato.stanford.edu/entries/hegelaesthetics/>
Datum van toegang: 30 Maart 2015.

Hugo, D. 2017. *Alles verloop volgens plan*.
MyStem@netwerk24.com
Datum van toegang: 19 Februarie 2017.

Jansen, T. 2007. *My creations, a new form of life*.
https://www.ted.com/talks/theo_jansen_creates_new_creatures
Datum van toegang: 15 April 2015.

Jonckheere, WF. 1989. "Die beeldgedig as genre." *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 29(1):269-278.

Jordaan, W. 2015. *Don Quixote wys ons die engel in die klip*.
www.netwerk24.com/.../Wilhelm-Jordaan-Don-Quixote-wys-ons-die-engel-in-die-klip-2
Datum van toegang: 11 Junie 2016.

Kannemeyer, JC. 1986. *D.J. Opperman, 'n Biografie*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Kannemeyer JC. 2005. *Die Afrikaanse Literatuur 1652-2004*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Kant, I en Bernard, JH. 2000. *The critique of judgment*. New York: Prometheus Books.

Kleyn, L. 2012. *Ons kyk vanself – Kreatiewe Skryfkuns, konkrete poësie en 'n verset teen skrywersnorme*.
<http://www.literator.org.za>
Datum van toegang: 10 Januarie 2017.

Klopper, M. 2008. *Nadoodse ondersoek*. MA-verhandeling. Kaapstad: Universiteit van Kaapstad.

Laaksonen, S. 2007. *Words as things*.
<http://shapes-of-things.blogspot.com>
Datum van toegang: 22 April 2016.

Larrabee, SA. 1943. *English bards and Grecian marbles: The relationship between sculpture and poetry, especially in the romantic period*. New York: Columbia University Press.

Lourens, A. 2015. *Resensie: Die Stilte Opgeskort*. Tydskrif vir Letterkunde.
http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci_arttext&pid
Datum van toegang: 25 November 2016.

Louw, NP van Wyk. 1975. *Tristia*. Human & Rousseau: Pretoria.

Melilysa Wordpress. 2010. *Art as a means of Communication*.
<https://melilysa.wordpress.com/2010/04/20/artistic-communication>
Datum van toegang: 19 September 2016.

- Meyer, N. 2016. *Foto-onderhoud: Bibi Slippers oor Fotostaatmasjien*.
<http://www.litnet.co.za>
 Datum van toegang: 1 Maart 2017.
- Moorman, H. 2006. "Backing into Ekphrasis: Reading and Writing Poetry about Visual Art." *English Journal*, 96(1):46-53, September.
<http://www.tnellen.com/cybereng/ekphrasis.pdf>
 Datum van toegang: 16 Maart 2015.
- Naudé, De Klerk, 2009. "Gebed om die gebeente": *Die fundamente van 'n verbysterende gedig*. Afrikaans-Ekspo.
- Odendaal, B. 2014. *Resensie: Die Stilte Opgeskort*.
<http://versindaba.co.za/2014/08/11/resensie-die-stilte-opgeskort-heilnadu-plooy-2/>
 Datum van toegang: 29 Oktober 2016.
- Odendaal, B. 2016. *Resensie: Fotostaatmasjien*.
<http://versindaba.co.za/2016/12/08/resensie-fotostaatmasjien-bibi-slippers>
 Datum van toegang: 28 Maart 2017.
- Odendal, FF en Gouws, RH. 2000. *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. Halfweghuis: Perskor.
- Opperman, DJ. 1947. *Heilige Beeste*. Kaapstad: Nasionale Pers Beperk.
- Opperman, DJ. 1963. *Dolosse*. Kaapstad: Tafelberg.
- Opperman, DJ. 1978. *Engel uit die Klip*. Kaapstad: Tafelberg.
- Origami Resource Center. *The Story of Sadako*.
<http://www.origami-resource-center.com/sadako.html>
 Datum van toegang: 5 Februarie 2016.
- Pelser, AC. 2001. *Die Literêre Biografie – 'n Terreinverkenning*. MA-verhandeling. Universiteit van Pretoria.
- Quin, M. 2000-2014. *Maureen Quin*.
<http://www.quin-art.co.za/hunt.htm>
 Datum van toegang: 5 Maart 2015.
- Penny, L. 2008. "The highest of all the arts: Kant on poetry." *Philosophy and literature*, 32(2):373-84.
- Poetry & Art. 2005. *Ekphrasis: Poetry Confronting Art*.
<http://quizlet.com/56960706/ekphrasis-poetry-confronting-art-flash-cards/>
 Datum van toegang: 11 Maart 2015.

Raper, IR. 1975. *Teorie, kritiek en verspraktyk by D.J. Opperman*. MA-verhandeling. Universiteit van die Witwatersrand.

Riccio, OM. 1980. *The intimate art of poetry*. New Jersey: Prentice-Hall.

Rodin, A. *Quotes About Art by Artists*.
<http://www.incredibleart.org/lessons/middle/quotes.htm>
Datum van toegang: 10 Maart 2015.

Romeo-Mark, A, *The Poet As Sculptor and Other Thoughts On Writing Poetry*.
www.liberiaseabreeze.com
Datum van toegang: 12 April 2015.

Shelley, PB. *Izquotes*.
<https://books.google.co.za/books?isbn=1853264083>
Datum van toegang: 15 Junie 2015.

Slippers, B. 2016. *Fotostaatmasjien*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.

Snyman, HJ. 1983. *Mirakel en Muse*. Kaapstad: Perskor.

Snyman, HJ. 1991. *Paradigma en Parodie*.
<http://spilplus.journals.ac.za>
Datum van toegang: 20 Augustus 2016.

Snyman, HJ. 2016. *Opperman, Diederik Johannes (Dirk)*.
<http://cke.christians.co.za/2016/03/24/opperman-diederik-johannes-dirk/>
Datum van toegang: 20 Augustus 2016.

Spies, L. 2011. *God, die magtige magneet: die religieuse motief in die poësie van D.J. Opperman*. Versindaba.
<http://versindaba.co.za/2011/10/10/lina-spies-god-die-magtige-magneet-die-religieuse-motief-in-die-poesie-van-d-j-opperman>
Datum van toegang: 9 April 2016.

Spies, L. 2015. *Dirk der duisende, reuse-denneboom*.
<http://www.netwerk24.com/Vermaak/Boeke/Dirk-der-duisende-reuse-denneboom>
Datum van toegang: 14 Mei 2016.

Steenberg, DH. 1968. *Dolos en Denke in die poësie van D.J. Opperman*. MA-verhandeling. Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys.

Stewart, C. *The Art of Ekphrastic Poetry*.
jmwwjournal.com/Stewart8.html
Datum van toegang: 22 Februarie 2015.

Strydom, G. 2016a. *Literêre kritiek op gedigte (Stof en tegniek 6)*.
<http://www.woes.co.za/bydrae/druk/artikel/litererekritiekopgedigtestofentegniek6>
Datum van toegang: 12 Junie 2016.

Strydom, G. 2016b. *Beelding ("Imagism")*. (Stof en tegniek 83).
<http://www.woes.co.za/bydrae/druk/artikel/beeldingimagismstofentegniek83>
Datum van toegang: 13 September 2016.

Tafelberg Uitgewers, 2016. *Fotostaatmasjien, bekendstelling*.
<http://www.tafelberg.com>
Datum van toegang: 3 Maart 2017.

Taljaard-Gilson, G. 2002. *Die wisselwerking tussen skryfkuns en beeldende kuns: 'n ondersoek na beeldliteratuur, geïnspireer deur skilderye van Pieter Bruegel De Oude*. Doktorale verhandeling. Universiteit van Pretoria.

Taljad, M. 2008. "Onder my duim lê die fyn sintaksis van jou strot": Krog in gesprek met Pablo Picasso. *LitNet Akademies*, 5 (3).
<http://www.litnet.co.za/onder-my-duim-l-die-fyn-sintaksis-van-jou-strot-krog-in-gesprek-met-pablo-picasso/>
Datum van toegang: 15 November 2016.

Taljad, M. 2011. *Resensie: Onversadig (T T Cloete)*.
<http://versindaba.co.za/2011/04/18/beeld-en-teks-1-achilles-se-skild>
Datum van toegang: 22 November 2016.

Taljad, M. 2015a. *Intertekstualiteit*. Versindaba.
<http://versindaba.co.za/tag/marlies-taljad-intertekstualiteit>
Datum van toegang: 11 November 2016.

Taljad, M. 2015b. *Hoe vou 'n mens sy liggaam in die vorms van woorde (Deel 1)*.
<http://versindaba.co.za/2015/04/08/marlies-taljad-hoe-vou-n-mens-sy-liggaam-in-die-vorms-van-woorde-deel-1>
Datum van toegang: 26 Oktober 2016.

Taljad, M. 2015c. *Hoe vou 'n mens sy liggaam in die vorms van woorde (Deel 2)*.
<http://versindaba.co.za/2015/04/08/marlies-taljad-hoe-vou-n-mens-sy-liggaam-in-die-vorms-van-woorde-deel-2>
Datum van toegang: 28 Oktober 2016.

Taljad, M. 2015d. *Hoe vou 'n mens sy liggaam in die vorms van woorde (Deel 3)*. <http://versindaba.co.za/tag/metafoor/>
Datum van toegang: 28 Oktober 2016.

Tatke, S. 2017. The Prisoner Who Painted Dachau's Horrors.
<http://www.atlasobscura.com/articles/dachau-georg-tauber-artwork-nazi-germany>
Datum van besoek: 4 Januarie 2017.

Terblanche, E. 2015. *D.J. Opperman (1914-1985)*.
<http://www.mieliestronk.com/skryfdjopper.html>
Datum van toegang: 22 Mei 2016.

Trova, E. 1960. *Ernest Trova*. etrova.org/
Datum van toegang: 12 November 2015.

T'Sjoen, Y. 2016. *Lied van verlangen – Marlise Joubert in de dikke Komrij*.
<http://versindaba.co.za/2016/12/18/yves-tsjoen-lied-van-verlangen-marlise-joubert-in-de-dikke-komrij/>
Datum van toegang: 20 Desember 2016.

Van Coller, HP. 2016. "Poësie van die stilte". *Literator*, 37(1):a1200.
<http://dx.doi.org/10.4102/lit.v37i1.1200>
Datum van toegang: 22 November 2016.

Van den Berg, IA. 1982. *N.P. van Wyk Louw en D.J. Opperman in intertekstuele gesprek*. MA-verhandeling. Randse Afrikaanse Universiteit.

Van der Elst, J. 1992. 'Konkrete poësie', in T.T. Cloete (red.), *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.

Van der Elst, J. en Reinecke, C. 2000. "Die Afrikaanse poësie vir kykers."
Literator, 21(1):69-83.
<http://www.literator.org.za/index.php/literator/article/>
Datum van toegang: 29 Augustus 2015.

Van Gorp, H. 1991. *Lexicon van literaire termen: stromingen en genres, theoretische begrippen, retorische procédés en stijlfigure*. Groningen: Wolters-Noordhoff.

Van Loggerenberg, M. en Kleyn, L. 2014. *Woordlandskappe in gesprek met beeldlandskappe: 'n praktykgebaseerde ondersoek na die kreatiewe verbande tussen digkuns en visuele kuns*.
<http://repository.up.ac.za>
Datum van toegang: 19 Oktober 2015.

Van Zyl, S. 2010. *Die verwoord beeld: 'n Eksfrastiese analise en vergelyking van H. J. Pieterse en T. T. Cloete se beeldpoësie*. Honneursskripsie. Noordwes-Universiteit.

Van Vuuren, H. 2013. *D.J. Opperman (1914-1985)*.
Academia.edu/www.academia.edu/3733098/D.J.Opperman_1914-1985.
Datum van toegang: 24 Mei 2016.

Van Wyk Louw, NP. 1975. *Tristia*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Vessey, D. 2007. *Poetry as an unique art form*. Discussion Paper to the 2007 Annual Meeting Of the Society for the Advancement of American Philosophy. <http://www.philosophy.uncc.edu/mlleldrid/SAAP/USC/DP13.html>
Datum van toegang: 17 Oktober 2016.

VIVA. 2015. Selfoontoepassing.

Vladislavić, I. 2017. *Willem Boshoff*.
<http://www.ivanvladislavic.com>
Datum van toegang: 6 Maart 2017.

Waldman, K. 2014. *Writer as Scavenger, Poet as Sculptor*.
www.kenwaldman.com
Datum van toegang: 30 April 2015.

Weyers, E. 2007. *Wat die hart van vol is*. Hermanus: Hemel en See.

Wikipedia. "Auguries of Innocence"
https://wikipedia.org/wiki/Auguries_of_Innocence
Datum van besoek: 29 Mei 2017.

Wikipedia. *Codex*. <https://en.wikipedia.org/wiki/Codex>
Datum van besoek: 17 Julie 2015.

Wikipedia. *Phaedrus*.
[https://en.wikipedia.org/wiki/Phaedrus_\(dialogue\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Phaedrus_(dialogue))
Datum van besoek: 12 September 2016.

Wikipedia. *The Shield of Achilles*.
https://en.wikipedia.org/wiki/The_Shield_of_Achilles
Datum van besoek: 15 September 2013.

Woordeboek van die Afrikaanse Taal. 2015. Elektronies.