

ARS POËTIESE SOLIPSISME: 'N PADKAART VAN JOAN HAMBIDGE SE POËSIE

Karen de Wet, B.A., B.Bibl., B.A.Hons.(Afr.), H.O.D.

Verhandeling voorgelê vir die graad Magister Artium in Afrikaans
in die Fakulteit Lettere en Wysbegeerte aan die Universiteit van
Pretoria.

Studieleier: Dr. Tom Gouws

Pretoria

1990

Geldelike bystand gelewer deur die Instituut vir Navorsingsontwikkeling vir hierdie navorsing word hiermee erken. Menings in hierdie werk uitgespreek of gevolgtrekkings waartoe geraak is, is dié van die outeur en moet nie aan die Instituut vir Navorsingsontwikkeling toegeskryf word nie.

DANKBETUIGING

'n Belangstelling in die poësie ontstaan nie oornag nie. Hierdie studie het sy ontstaan te danke aan 'n lewenslange bemoeienis met Afrikaans. Daarvoor baie dankie aan:

* **my wonderlike onvervangbare ouers:**

- my **pa** wat ons grootgemaak het met 'n waardering vir die wonder van die woord, wat vir ons arms vol boeke uit die dorpsbiblioteek aangery het, en wat my kleintyd leer voordra het; en

- my **ma** wat vir ons Mabalêl met haar klingelende enkelringe laat lewe het tot by Lalele se kake verby, wat ons leer lees het, en wat al ons kinderrympies bewonder en aangeprys het;

* **nev. Regina Terblanche** wat Afrikaans vir my oopgebreek het en my toe geleer het om kieskeurig juis die poësie se pitte uit te soek; en

* **dr. Tom Gouws** wat die eerste en enigste dosent in my lewe was wat met onblusbare entoesiasme en opregtheid 'n hele klas in tekstase kon laat gaan oor elke wonderlike gedig wat hy opneem, en wat in die kort bestek van twee kosbare jare so 'n verruimende invloed op my omgaan met die Afrikaanse poësie gehad het.

Vir die spesifieke tyd waartydens dit ek en die poësie van Joan Hambidge was, baie dankie vir die onmisbare steun en verdraagsaamheid aan die volgende kosbare mense in my lewe:

* **my gesin** wat dikwels met my buierigheid verlief moes neem as ek die poësie-blues gehad het. Veral my **sussies** wat altyd geluister en gepamperlang

het: Celeste, Madel, Reneé, Tanya en Jana - julle is sonsterre in my lewe;

* **my vriende** op wie ek my idees kon toets, en wat vir my koffie gemaak het as ek reddeloos by radeloos verby was, veral:

Jolanda wat my voete op die grond gehou het as my kop in die poësie was, en wat al my digbundels deurgelees het om te kan verstaan;

Tessa wat so wonderlik opgewonde kon raak oor elke klein en groot dingetjie, en wat so 'n goeie luisteraar is; en

Anne-Marie wat altyd belangstel om oor die poësie te praat, en wat in die middel van die nag in 'n koue, donker hospitaal saam met my in verwondering kon buk oor die skoonheid van 'n reël soos "en die dag het geluk soos 'n diep teug gesluk".

* Aan **my mentor en studieleier, dr. Tom Gouws**, aan wie ek 'n hele ingesteldheid te danke het, en wat aan baie meer as net hierdie studie rigting moes gee: baie dankie vir waardevolle insette, en veral baie dankie vir die entoesiastiese vitaliteit waarmee hy elke gedig in sy klasse aangepak het, en vir die manier waarop hy poësie déél van sy studente se lewens maak.

* Ook aan **prof. Joan Hambidge** vir wie se intellektuele en kritiese vermoëns ek groot agting en waardering het: baie dankie - sonder "ek lewe met 'n drif / ter wille van dié skrif", sou hierdie studie nooit gewees het nie.

INHOUDSOPGAWE

Bladsy

DANKBETUIGING.....i

HOEFSTUK 1

INLEIDING

1.1	Probleemstelling.....	1
1.2	Aktualiteit.....	4
1.2.1	Hambidge as hooffiguur van die eietydse Afrikaanse poësie.....	4
1.2.2	Hambidge as baanbreker: die "gay liberation" in Afrikaans.....	5
1.2.3	Ars poëtika.....	8
1.3	Doelformulering en afbakening	
1.3.1	Doelformulering.....	11
1.3.2	Afbakening.....	12
1.4	Hipoteses.....	14
1.5	Navorsingsontplooiing.....	15
1.6	Aantekeninge by hoofstuk 1.....	18

HOEFSTUK 2

TEORETIESE VERKENNING

2.1	Inleiding.....	26
2.2	Ars poëtika.....	28
2.3	Solipsisme.....	36
2.4	Metapoësie: poëtiese narcisme.....	38

2.5	Intratekstualiteit.....	46
2.6	Aantekeninge by hoofstuk 2.....	48

HOOFSTUK 3

HERINNERINGE GEFOTO-ALBUM IN WOORDE: DIE KYK-KODE IN JOAN HAMBIDGE SE WOORDKIEKIES

3.1	Inleiding.....	51
3.2	Die kyk-kode in <u>Hartskrif</u> : kyk / kyk kleiner / kyk fyn / kyk weer / kyk in / kyk agter.....	54
3.3	Herinneringe gefoto-album in woorde: 'Brief vir my moeder' en die Hambidge-procédé van woordkiekies maak.....	59
3.4	Jy leef in hierdie doek: die gedig as werklikheid.....	62
3.5	Aantekeninge by hoofstuk 3.....	66

HOOFSTUK 4

HIEROM TOT DIE DOOD TOE GESPEEL VIR LEWE: DIE POËSIE AS TEENVOETER VIR VERGANKLIKHEID

4.1	Inleiding.....	68
4.2	Die kuns-van-poësie in 'Ars poetica' en 'Ars erotica'.....	72
4.3	Aantekeninge by hoofstuk 4.....	84

HOOFSTUK 5

DIE PADKAART VAN POËSIE: VERSKRYWING EN HERROEPING IN 'DIE ANATOMIE VAN MELANCHOLIE' EN 'PALINODES'

5.1	Inleiding.....	89
-----	----------------	----

5.2	Skryf met die hele lyf: anatomie en poësie.....	97
5.3	Poësie as benoeming: indrukke opgevang in woordmementos....	101
5.4	Aantekeninge by hoofstuk 5.....	108

HOOFTUK 6

POËSIE EN PARODIE: DIE KUNS-VAN-POËSIE IN 'GESTEELDE APPELS'

6.1	Inleiding.....	119
6.2	Die teorie van parodie.....	120
6.3	Ars parodica: die kuns om met 'n tradisie om te gaan.....	125
6.4	Aantekeninge by hoofstuk 6.....	130

HOOFTUK 7

DIE INTRATEKSTUELE OSMOSE: NETWERKE IN 'N GESLOTE BAAN

7.1	Inleiding.....	135
7.2	Die geslote baan van ineengestremgelde, self-gerigte poësie	
7.2.1	Die geliefde as poësie / die poësie as geliefde.....	138
7.2.2	Die reis as geliefde/poësie / die geliefde/poësie as reis.....	141
7.3	Die bevryding van solipsisme in <u>Verdraaide raaisels</u> : voltrekking van die mandala.....	147
7.4	Aantekeninge by hoofstuk 7.....	156

HOOFTUK 8

8.1	Samevatting en slot.....	165
8.2	Summary and conclusion.....	168
	<u>BRONNELYS</u>	171

in die skrywe self sal die beskrewre beskryf word

- lewendood -
- breyten breytenbach -



HOOFSTUK 1

INLEIDING

De dichtkunst
het is nuttig daarover eens uit te weiden
zij blijft nieuws
niemand ken haar nog goed

- Gerrit Kouwenaar -

1.1 Probleemstelling

Poësiekritiek, sê T.S. Eliot (1964: 16) in The use of poetry and the use of criticism, kan een van twee weë inslaan. Die kritikus kan òf poësie **takseer***¹, òf ondersoek instel na **wat poësie is**. Alhoewel Eliot twee moontlike rigtings aandui wat die poësiekritiek kan volg, blyk dit dat hy waarskynlik nie soveel nut vind vir die procédé waar gedigte getakseer word op grond van die ervaring daarvan nie.

Hierdie studie bied níé 'n taksering van Hambidge se poësie nie; dit is 'n ondersoek na die **aard** van hierdie poësie: die hoedanighede en karaktertrekke*² daarvan. Grondliggend aan só 'n ondersoek is die oortuiging dat die bestudering van die hoedanighede en karaktertrekke van Hambidge se **poësie** van groter nut is as wat 'n evaluatiewe taksering daarvan kan wees. Hieruit volg dat waarde-oordele (en daarmee saam ook besprekings in die trant van kritici wat dit het teen Hambidge se sogenaamde 'verbruikerskultuur'*³ van te veel bundels te vinnig publiseer, van kwantiteit bo kwaliteit*⁴ stel) uit beginsel nie die doel van hierdie studie is nie. Die studie se inisiële vertrekpunt, naamlik die keuse vir 'n ondersoek na die syn van poësie, na wat dit is, is 'n keuse téén evaluatiewe, takserende oordele in soverre dit moontlik is.

Ten einde die vraag na wát die poësie is tot 'n meer spesifieke ondersoek-

terrein/probleemveld te bring, kan dit in die volgende drie vrae geëkspliseer word:

- * wat is die aard van die poësie?;
- * watter vorm neem die poëtiese handeling aan, m.a.w. hoe handel die digter met die poësie ten einde 'n eiesoortige en kenmerkende maakmetode in haar oeuvre tot stand te bring (hoe 'lyk' hierdie poësie)?; en
- * wat is die uitkoms van die poëtiese handeling, m.a.w. wat bring die digter in haar oeuvre tot stand?

Hieruit volg dat die probleemveld van hierdie studie in die wesensaard van die poësie setel, en dan spesifiek in die poësie van Joan Hambidge soos vervat in haar poëtiese oeuvre vanaf Hartskrif (1985) tot by Verdraaide raaisels (1990).^{*5}

In hierdie studie neem die poësie-onderzoek nie die vorm aan van 'n algemene literêr-teoretiese onderzoek na die poësie as soortnaam en oorkoepelende begrip nie, maar is dit spesifiek 'n onderzoek na wat Joan Hambidge se poësie is: na die wese/aard, die hantering/aanwending, en die voorkoms/uitkoms daarvan.

Kortliks kom dit dan daarop neer dat die probleem van hierdie studie wentel om die **poësie** van Joan Hambidge:

- * wat die **aard** daarvan is,
- * watter **vorm** dit aanneem,
- * hoe die digter dit **aanwend** om 'n poëtiese netwerk uniek aan die Hambidge-oeuvre tot stand te bring, en ook
- * hoe die **leser** daarmee kan omgaan.

Die bogenoemde vier fasette van die studie se probleemveld maak elk aan-

spraak op 'n sekere aspek van die manier waarop Joan Hambidge se poësie vra om gelees te word. Só omvat die probleem van die aard van Joan Hambidge se poësie die voorkoms van 'n dwingende selfgerigtheid (selfs 'n 'selfliefde', of narcisme) wat tot 'n essensiële selfgesentreerdheid (solipsisme) herlei kan word. Voorts hou die probleemgewe rondom die vorm waarin bogenoemde aard van Hambidge se poësie uiting vind, in dat daar rekenskap gegee moet word van die groot aantal gedigte wat met die skryfdaad/-proses handel. Dit wil naamlik voorkom asof dit juis die poësie se selfgerigte en selfgenoegsame aard is wat meebring dat vele Hambidge-gedigte poësie is wat oor poësie handel. 'n Gevolg hiervan is dat die poësie dikwels 'n metapoëtiese ingesteldheid vertoon.*6

Die problematiese rondom die wyse waarop Hambidge met en deur haar poësie te werk gaan ten einde 'n unieke oeuvre tot stand te bring, sluit direk aan by die vorm en aard van haar poësie. In Hambidge se poësie word die leser deurentyd gekonfronteer met poëtiese 'besinnings' oor poësie. Hieruit blyk Hambidge op soek te wees na die 'groot gedig':

Die groot liefde
soos die groot gedig
bly my steeds ontglip.
 'Travelling light ('n Ars poetica)' (T*7: 47).

Omdat hierdie soeke telkens na dieselfde onderwerp aan die hand van dieselfde middele uitgevoer word, is herhaling 'n onafwendbaarheid in Hambidge se poësie.*8 Een van die interessantste manifesterings van hierdie 'herhaling' is die 'verskrywings'*9 wat in Hambidge se poësie voorkom. Verskrywings van ander skrywers/kunstenaars se werk*10, maar ook van haar eie.*11 Soms neem hierdie verskrywings die vorm van palinodes*12 aan, en soms dié van parodieë.*13 Die groot 'wins' van hierdie procédé waar reeds bestaande gedigte oorgeskryf word / herskryf word / verskryf word / omgedig word*14, is dat dit 'n intratekstuele netwerk in Hambidge se poësie sintetiseer. Die laaste

faset van die probleemveld raak die kwessie aan van hoe die **leser** die vraag na wát poësie is, beïnvloed. By poësie met só 'n sterk selfgerigte aard is dit belangrik dat die leser in die eerste plek sal luister na wat die poësie self sê. Hierdie poësie bou sy eie netwerk op, maak sy eie padkaart, en al wat die leser regtig te doen staan*¹⁵ is om uit die reeds bestaande roetes (anatomie/geslote baan/donker labirint) vir hom 'n pad oop te lees en dit op te teken: 'n padkaart van poësie.

1.2 Aktualiteit

Die aktualiteit van hierdie studie berus hoofsaaklik op drie aspekte:

- * die belangrike plek wat Joan Hambidge onder die hooffigure van die eietydse Afrikaanse poësie inneem (as produktiewe digter*¹⁶, as akademikus en as polemiese kritikus);
- * die baanbrekerswerk wat in Joan Hambidge se poësie gedoen word ten opsigte van die "gay liberation" in Afrikaans; en
- * die feit dat die studie gegrond is op ars poëtika as individuele maakmetode: 'n ondersoekterrein wat as sodanig nog braak lê.

1.2.1 Hambidge as 'n hooffiguur van die eietydse Afrikaanse poësie

Joan Hambidge is een van die belangrikste stemme in die eietydse Afrikaanse poësie. Die feit dat daar in die afgelope vyf jaar sedert haar debuut in 1985 reeds elf bundels*¹⁷ verskyn het, maak haar ook onomwonde die produktiefste. In Kannemeyer (1990: 4) se woorde: "As Joan in Nederland gewoon het, was haar bynaam sekerlik De Bezige Bij, want sy is in werklikheid 'n hele uitgewery wat in slapbandboeke in 'pocket'-formaat publiseer." Afgesien van haar elfbundel-oeuvre (wat die ondersoekterrein vir hierdie studie is), is die titels van die volgende drie Hambidge-digbundels ook reeds bekend.*¹⁸

Verder het Hambidge ook (behalwe vir haar ongepubliseerde M- en D-studies*19) 'n studie oor psigoanalise*20 laat verskyn, terwyl 'n versameling kritiese opstelle*21 eersdaags uitgegee word.

Kritici se reaksie teen hierdie ongeëwenaarde produktiwiteit in die Afrikaanse poësie is dikwels dat Hambidge kwantiteit ter wille van kwaliteit laat seëvier. Gouws (1990a: 44) vat die essensie van hierdie tipe kritiek saam wanneer hy vra: "Sal ook ek begin deur te sê dit is Joan Hambidge se soveelste bundel(s) dié in soveel jaar? Of 'bitchy' dat daar in haar werk 'n diskrepans is tussen kwantiteit en kwaliteit? ... Of dat sy dun en duur is/word? Of dat haar poësie gedra word deur haar as openbare figuur?"

Teen kritiek dat sy té veel, té vinnig skryf, vrywaar Hambidge haarself soos volg: "(s)olank die bundels verantwoord is, maak dit nie saak hoeveel jy publiseer nie... Elke digter skryf volgens sy temperament en myne is met gedigte dat ek dit eintlik gister al wou gedoen het. Die hele ding van te veel skryf is eintlik maar 'n Calvinistiese 'hang-up'" (Irna Van Zyl 1987: 88).*22

Die feit dat Joan Hambidge tans optree as produktiewe digter, as akademikus, en as toonaangewende kritikus veroorsaak dat 'n studie waarin haar werk ondersoek word, noodwendig aktueel is.

1.2.2 Hambidge as baanbreker: die "gay liberation" in Afrikaans

Joan Hambidge se plek in die voorste linies van die kontemporêre Afrikaanse literêre wêreld is nie nét te danke aan haar vermoëns en aktiwiteite as digter, akademikus en kritikus nie. Hierdie rolle deel sy met mede-digters, -akademici en -kritici wat ook plek het aan die voorpunt. In teenstelling hiermee behoort Hambidge se posisie as baanbreker in die Afrikaanse "gay

liberation" (wat die vroulike eksponent betref) slegs aan haar.*23 (Die manlike digter wat beskou word as wegbereider en voorloper van die "gay liberation" in Afrikaans, is Johann de Lange.*24) Alhoewel reëls uit haar debuutbundel soos: "moeilik selfs onmoontlik / om man en vrou / te skei in my" ('Bloedband', H: 28) en "ek herken jou / soen jou sagte mond / jou lippe lieflik sag ..." ('Après un rêve', H: 36) reeds 'n implisiete suggestie by die leser kan laat dat dit hier om 'n lesbiese gegewe gaan, is dit eers in haar tweede bundel wat Hambidge meer vryelik waag om openlike lesbiese verse te skryf. [Vergelyk 'Venus by haar spieël', 'Finis', 'Napels', 'Et atque mea Lesbia', 'Sappho', en 'Ars erotica' (B: 21, 41, 45, 51, 55 en 57).] Met die verskyning van Die anatomie van melancholie maak die leser kennis met die mees eksplisiete lesbiese gedigte nog in Afrikaans (vergelyk 'Ballade', p.17 en 'Affaire', p. 35). Ná reëls soos 'Affaire' se

... Niks
kan kom

van ons: jou mond
'n sagte liefdesorgaan jou borste herhaal
myne gelukkig geen swangerskap te vrees:
dog ons kom saam,
niks ontspruit. Ons klou hardkoppig
vas aan mekaar

is die weg gebaan vir dié tema. Van nou af skryf sy openlike en eksplisiete lesbiese gedigte - sommige ook sterk visueel, soos 'Aankoms' (GB: 43).*25 Veral Kriptonomie is as bundel in die geheel 'n uitreiking en soeke na die lesbiese geliefde, terwyl ook Donker labirint, Die somber muse en Tachycardia met die gegewe van 'n lesbiese liefdesgeskiedenis handel.

Dikwels word die ontroue/verlore geliefde waarna daar in so baie van Hambidge se liefdesgedigte uitgereik word, ook die muse. Die feit dat die muse vroulik is, sluit aan by die lesbiese ingesteldheid van hierdie verse. In hierdie kader kan die soeke na die geliefde/muse, gesien word as in werk-

likheid die soeke na die anima.*26 'n Soeke na daardie deel van die self wat ontbeer is as gevolg van die onbewuste se mislukte moederidentifikasie. Só beskou kan die lesbiese ingesteldheid in Hambidge se poësie direk verbind word met die solipsistiese aard daarvan: die verlore geliefde word in vers na vers 'opgeroep' in 'n poging om die self heel te maak.*27

In hoofstuk 2 word aangedui dat die solipsisme se self-gesentreerdheid noodwendig oorgaan tot narcisme. Daar word ook aangetoon hoe die spieëlkode uit die Narcissus-mite 'n bydrae maak tot die metapoëtiese aard van Hambidge se poësie. Wanneer die lesbiese verse geles word as 'n soeke na die anima, en daarom in werklikheid na die self, kan daar egter ook na die spieëlmotief verwys word. Frost (1989: 177) stel dat die spieël 'n wyse is waarop die verlore dimensie, (by die lesbiese vrou die anima) teruggevind kan word. Die lesbiese vrou soek in haar spieëlbeeld ('n ander vrou) na haarself. In hierdie lig is dit selfs moontlik om in reëls soos 'Affaire' (A: 35) se "jou borste **herhaal** / myne" nie net 'n lesbiese verbintenis raak te lees nie, maar 'n onderliggende self-gerigtheid.

Ten einde te regverdig waarom Hambidge beskou word as baanbreker vir die Afrikaanse "gay liberation", is aangedui dat sy die eerste Afrikaanse digter was wat openlike lesbiese gedigte geskryf het.*28 Hierby kan gevoeg word dat Hambidge ook op 'n akademiese vlak as 'n "gay lib"-voorloper beskou kan word. Op 14 Maart 1990 lewer sy 'n lesing aan die UPE: "Die Afrikaanse literatuur en die 'gay liberation'" (Hambidge 1990a).

Verder het Gouws (1988a: 44) reeds in sy resensie van Die anatomie van melancholie opgemerk:

(d)it sou 'n interessante ekskursie wees om die kodes van die homo-erotiese liefde in die Afrikaanse literatuur na te vors, om ... die **omsetting**

van die 'private ache' na te gaan, en in reliëf te stel met ander tale en literature. Só sou die vergelyking van Sappho en Hambidge se werk byvoorbeeld 'n onthutsende studie tot gevolg kan hê. (Kursivering TG.)

Uit bostaande blyk dat Joan Hambidge se rol as voorloper van die "gay liberation" in Afrikaans bydra tot die aktualiteit van hierdie studie.

1.2.3 Ars poëtika

Tot dusver berus die aktualiteit van hierdie studie hoofsaaklik op die persoon, vermoëns en temas van Joan Hambidge die digter, die baanbreker, die akademikus en die kritikus. Dit is egter belangrik om daarop te let dat die onderwerp waarop hierdie studie oor Hambidge se poësie fokus, naamlik ars poëtika, net so 'n belangrike bydrae tot die aktualiteit lewer.

Daar is tot op hede weinig navorsing gedoen oor **ars poëtika**, en spesifiek dan oor die gebruik van die berip ars poëtika om die digter se unieke manier van poësie maak (sy 'kuns van poësie') te tipeer (sien hoofstuk 2). Gevolglik bestaan daar 'n leemte in die literatuur ten opsigte van ars poëtika as die insig van individuele outeurs oor die persoonlike en onherhaalbare manier waarop die kuns van poësie sigself manifesteer. Dit is op hierdie betekenisfeer van ars poëtika as die digter se unieke 'digterlike kuns', sy private maakmetode, wat hierdie studie wil fokus. Só 'n fokuspunt verhoog die aktualiteit aangesien daar nog nie 'n Afrikaanse studie oor ars poëtika as sodanig bestaan nie, en dít ten spyte van die feit dat daar tog wel genoegsaam gegewens beskikbaar was om 'n soortgelyke studie oor 'n digter en sy poëtiese maakmetodes te kon onderneem.

Die stelling dat daar nog altyd moontlike navorsingsmateriaal ten opsigte

van **ars poëtika** as werkbegrip beskikbaar was, word ondersteun deur Ernst van Heerden (1977a: 5) se opmerking dat "(d)ie pogings van digters om die skeppingsproses by hulleself rasideel te ontleed, ... so oud (is) soos die literatuur self".*29 Die klassieke voorbeeld uit die Griekse literatuur waarheen navorsers hulle kan wend, is Horatius se Ars poetica, terwyl Van Heerden (ibid.: 6) Opperman se 'Nagedagtenis aan my vader' en Louw se 'Beeld van 'n jeug: duif en perd' beskou as ekwivalente hiervan in die Afrikaanse literatuur.

Die klein hoeveelheid navorsing wat gedoen is oor, of aan die hand van, ars poëtika, kan waarskynlik toegeskryf word aan die onvaspenbare aard en vloeibaarheid van hierdie begrip. Ars poëtika is vir en by geen twee digters dieselfde nie: "(t)he poets go their own ways merrily, committing sabotage and apostasy with equal glee and exploding all the fondly held concepts of poetic language without so much as a 'by your leave'" (Van Heerden 1977b: 74).

Alhoewel ars poëtika se onherhaalbare, individuele aard meebring dat geen algemeen-geldende uiteensetting met vasgestelde reëls, metodes en beskouings daarvan gegee kan word nie, veroorsaak dít egter nie dat ars poëtika 'n nie-geskikte navorsingsonderwerp is nie. Wanneer daar in hierdie studie gepoog word om lig te werp op wat Joan Hambidge se poësie is, word sowel die direkte as die indirekte verwysings na ars poëtika ondersoek ten einde die poësie aan die woord te stel oor sigself.

Die omskrywing van hierdie studie se probleemveld as een van ars poëtiese solipsisme, is nie 'n lukrake of willekeurige aangeleentheid nie. In Hambidge se (tot dusver) elf gepubliseerde bundels is daar ses en twintig gedigte waar poësie uitdruklik en in soveel woorde (!) in die titel ter sprake kom.*30 Ses hiervan dra die titel 'Ars poetica' (B: 31, A: 28, GB:

24, GA: 9, 45, T: 46) en dan is die gedigte wat oor en met poësie (bv. 'Under Fire', A: 46), die skryfproses (bv. 'Volgens Wallace Stevens', A: 11), die kreatiewe maakproses (bv. 'Kunsklas', B: 7), en die inspirasie van poësie (bv. 'Razliubito', A: 40) handel, asook dié wat daarop kommentaar lewer, nog nie in berekening gebring nie. In Hambidge se poësie is die gegewe van skryf oor poësie ter wille van poësie dus 'n kode wat opdring, wat die leser nie met rus (wil) laat nie, en wat daarom 'n ondersoek regverdig.

'n Laaste punt wat die aktualiteit van 'n studie oor ars poëtika by Joan Hambidge motiveer, is die feit dat die poëtiese kode deur resensente as 'n belangrike en toonaangewende een geïdentifiseer is. Hierdie waarneming word geïllustreer deur te wys op die titels van 'n paar resensies van Hambidge-bundels, naamlik:

- * oor Hartskrif: "Debuutbundel getuig van literêre vernuf" (Grové 1986a: 10);
- * oor Bitterlemoene: "Metafore knap gebruik in digbundel" (Hugo 1987: 24);
- * oor Die anatomie van melancholie: "Literêr bewus" (Malan 1988a: 85), "Verse binne verse oor verse" (Hattingh 1987: 8) en "Dié poësie is 'n polis met 'n premie" (Gouws 1988a: 44);
- * oor Geslote baan: "Interessante en boeiende bundel: teoretiese instelling van digteres grens aan die serebrale" (Grové 1988c: 12);
- * en oor Gesteelde appels: "Vir almal wat in denke in en om poësie belangstel" (Grové 1989b: 12), "'Gesteelde appels' - herdigting van andermande gedigte" (Van Vuuren 1989: 15) en "Digterlike roofbou" (Malan 1989b: 82).

1.3 Doelformulering en afbakening

1.3.1 Doelformulering

Ten einde sinvol met die geïdentifiseerde gegewe (soos beskryf in die probleemstelling en aktualiteit onder 1.1 en 1.2) te handel, word die volgende doelwitte in die vooruitsig gestel:

- * om 'n verkenning te gee van Joan Hambidge se poësie soos vervat in haar elfbundel-oeuvre;
- * om in hierdie verkenning te fokus op ars poëtiese solipsisme;
- * om in die fokus op ars poëtiese solipsisme primêr te let op die poësie se se uitsprake (eksplisiet daarin gestel, óf implisiet daaruit afleesbaar) oor sigself en die kuns van die poësie; en
- * om aan die einde van die studie te kan aantoon dat Hambidge se poësie (as 'n direkte gevolg van die ars poëtiese solipsistiese aard daarvan) 'n intratekstuele netwerk sintetiseer, en dat hierdie poësie daarom om 'n intratekstuele lesing vra.

Die oorkoepelende doelwit van hierdie studie is dan om 'n verkenning te gee van 'n landskap: die landskap van Joan Hambidge se poësie. In hierdie verkenning word daar al lesende op reis deur die poësie gesoek na merkers van die ars poëtiese kode. Hierdie merkers word dan opgeteken as 'n aanduiding van hoe 'n verkenning van Hambidge se poësie kan verloop. Hierdie studie se verkenning verloop primêr volgens dít wat reeds in die poësie en die ars poëtika vasgelê is, en dan uit die aard van die saak ook volgens dít wat die leser hieruit identifiseer om op haar padkaart van die poësie aan te dui. Wanneer die doel van hierdie studie dan beskryf word as die strewe daarna om 'n verkenning van Hambidge se poësie te bied, is dit 'n verkenning van wat hierdie **poësie** is, wat ter sprake is.

Alhoewel die hoofdoel van die studie hier beskryf word as 'n strewe daarna om in die eerste plek ag te slaan op wat die **poësie** is, op wat die **poësie** sê, op wat die **poësie** bied, is dit tog belangrik om te erken dat die poësie slegs aan die woord gestel kan word wanneer die **leser** daaraan stem gee. Wanneer hierdie studie dan Hambidge se poësie en die poëtiese kode daarin verken, kan die rol van die leser nie ontken word nie, al val die klem op die poësie self. Die studie gaan immers dít bevat wat die léser in staat is om in die poësie te identifiseer. Met ander woorde: dit is die léser wat seker kodes in die poësie opmerk. Hierdie kodes word dan gevolg in die leser se poging om 'interteks' te wees vir die teks van Joan Hambidge se poësie. Die sukses van die leser se poging om as 'interteks' op te tree vir wat die poësie sê, is, en bied, hang af van hoeveel sy bereid is om aan die poësie te gee: "wees gewaarsku: dié poësie is 'n polis met 'n premie" sê Gouws (1988a: 44).

1.3.2 Afbakening

Voordat 'n verkenning van Hambidge se poësie aangepak kan word, is dit noodsaaklik om die verkenningstog te begrens, veral wanneer die verkenner gekonfronteer word met die geladenheid van Hambidge se poësie. Aspekte wat bydra tot hierdie geladenheid is die 'literêrheid' en 'verliteratuurdeid' van Hambidge se poësie, die magdom intertekstuele verwysings waarvan gebruik gemaak word, en die herskrywing/oordigting/verskrywing van reeds bestaande gedigte (soms as parodieë).

Resensente merk dikwels op dat Hambidge se poësie te 'literêr' is.*³¹ Hierdie verwyte verwys onder andere daarna dat Hambidge se poësie te veel steun op 'n sogenaamde 'om-digting' van reeds bestaande gedigte, en ook dat die gedigte doelbewus met 'n magdom van intertekstuele leesmoontlikhede toegerus

word.*³² Die gevolg is, lui die verwyf, dat selfs die sogenaamd geënkodeerde leser daardeur oorspoel word. 'n Geval van die teks wat só 'n aanslag op die leser (en veral sy agtergrondkennis van ander gedigte en literature) maak dat hy homself onmagtig voel om al die moontlike verbande (verskuild ingebou of eksplisiet aangedui), te aktiveer ten einde net min of meer daarvoor opgewasse te voel om reg aan die gedig te kan laat geskied.

In hierdie studie word die oortuiging gehandhaaf dat die gedig op sigself tog nie verskraal word wanneer die leser òf nie die moontlike intertekstuele spel raaksien nie, òf verkies om nie daarop in te gaan nie. By Hambidge, wil in die studie beweer en bewys word, is die **intratekstuele** belangriker as die **intertekstuele**.*³³ Die uitgangspunt van hierdie studie sal dus wees dat die uitlaat van besprekings oor intertekstuele verbande nie die poësie wat hierdie verwysings bevat op sigself verskraal nie. Die (h)erkennig en lê van moontlike verbande tussen 'n gedig en ander tekste kán wel 'n verrykte leeservaring van 'n gedig bied, maar wanneer sodanige verwysing misgelees of doelbewus geïgnoreer word, ly die gedig nie skade nie; die leser ook nie. Uit hierdie siening volg dat dit 'n besliste afbakening van hierdie studie is om níé alle moontlike, implisiete, eksplisiete, bewuste, onbewuste, prontuit gestelde, of versweë verwysings na, of aanhalings uit ander werke wat in Hambidge se poësie voorkom (en daar is legio) te ondersoek nie. 'n Ondersoek na intertekstuele verbande wat in Hambidge-tekste genereer word, kan wel 'n byna onmoontlike moontlikheid wees vir 'n ander studie, maar dit is nie die doel hier nie.

'n Volgende punt van belang wanneer 'n studie soos hierdie aangepak word, is om allereers te beseef, en dit ook onomwonde te stel, dat die kritiek (poësiebeskouing) 'n ondergeskikte afhanklikheid van, en ook 'n verantwoordelikheid teenoor, die poësie het: "poetry is not written simply to provide

material for conversation", sê Eliot (1964: 18). In aansluiting hierby is dit ook nie die bedoeling van hierdie studie om maar net 'n gesprek oor poësie te voer nie, maar die doel is veel eerder om die poësie aan die woord te stel en sodende te teoretiseer oor die ars poëtika daarin vervat.

In die begrensing van hierdie studie moet noodwendig aandag gegee word aan probleme wat ontstaan wanneer Joan Hambidge se poësie aan die woord gestel word. Hierdie probleme is reeds in die probleemstelling (1.1) bespreek, maar word hier weer kortliks opgehaal aangesien dit tog die aard van die probleem is wat die studie se grense bepaal.

In Hambidge se poësie dring die poëtiese kode op. Hierdie kode word bestuur deur aandag te gee aan wat die poësie **sélf** (solipsisme, narcisme) **sê oor poësie** (metapoësie) en oor die **kuns van poësie** (ars poëtika). Aangesien solipsisme hier voorop staan, val die klem op **intratekstualiteit** (dit dui tog onafwendbaar op 'n bemoeienis met die self) bo **intertekstualiteit** (waar ander tekste en/of gegewe ook betrek word).^{*34}

Met bogenoemde as vertrekpunt, kan gestel word dat die omskrywing van die studie se probleemveld implisiet die afbakening bepaal. 'n Afbakening wat daarom soos volg saamgevat kan word: in hierdie studie word 'n verkenning van Joan Hambidge se poësie gegee binne die raamwerk van ars poëtiese solipsisme, ten einde 'n padkaart van poësie saam te stel.

1.4 Hipoteses

Voortvloeiend uit die omskrywing van die probleemstelling en die doelformulering kan die volgende hipoteses gestel word:

* In Joan Hambidge se poëtiese oeuvre kom 'n self-genoegsame inkeer tot

die skryfhandeling voor; daar is dus in die poësie sprake van 'n solipsistiese en selfs narcistiese ingesteldheid.

* Hierdie poëtiese self-gesentreerdheid is duidelik waarneembaar in die metapoëtiese inslag en uitsprake wat dikwels in gedigte voorkom.

* Die bemoeienis met die metapoësie hou verband met die ars poëtiese-gedigte*³⁵ waarin daar deur middel van die beoefening van die praktyk van skryf, ondersoek ingestel word na 'n teorie van die digkuns.

* 'n Gevolg van die poësie se voortdurende inkeer tot, en besig wees met die self, is dat daar 'n intratekstuele netwerk (anatomie/stroombaan/labirint) in Hambidge se poësie ontstaan tussen verskillende gedigte, afdelings en bundels.

1.5. Navorsingsontplooiing

Ten einde die oorkoepelende doel van hierdie studie te bereik, word die volgende werkmethode beplan:

*** Teoretiese begroning**

Die hele hoofstuk 2 word afgestaan aan 'n inleidende teoretiese besinning. Die doel hiervan is om die werkbegrippe wat in die studie aangewend word, binne die studie se raamwerk te karteer. In hierdie hoofstuk word die self-gesentreerde aard van Joan Hambidge se poësie bespreek. Daar word aangevoer dat die self-genoegsame inkeer tot die skryfhandeling uitloop op die ontstaan van 'n metapoëtiese ingesteldheid. Voorts word gestel dat hierdie bemoeienis met die teorie agter die digkuns (wat uiting vind in die praktyk van skryf), eerstens spesifiek in die ars poëtiese-gedigte manifesteer, maar tweedens ook afgelees kan word uit die bundelsamestellings, uit die manier waarop bundels op hul programgedigte reageer. Die res van die studie (met sy

ondersoek na poësie, en wat hierdie poësie se siening van poësie behels) vloei uit hoofstuk 2 se teoretisering voort.

*** Ars poëtika in Hartskrif en Bitterlemoene**

In hoofstuk 3 en 4 word die voorkoms en manifestering van ars poëtiese solipsisme ondersoek deur die programgedigte van onderskeidelik Hartskrif ('Nog net een maal', p. 9) en Bitterlemoene ('Kunsklas', p. 7) te lees teen die agtergrond van hoe dit die res van die bundel karteer. In hoofstuk 4 (oor Bitterlemoene) word ook gefokus op 'Ars poetica' (p. 31) en 'Ars erotica' (p. 57).

*** Palinodiese verskrywings en die padkaart van poësie**

Hoofstuk 5 lê veral klem op die Hambidge-procédé van 'verskrywings' maak, van gedigte 'herroep' sodat palinodes ontstaan. Die anatomie van melancholie en Palinodes word bespreek op grond van die bydrae wat die gedigte daarin vervat (weer eens veral die ars poëtiese gedigte) maak tot die totstandbrenging van 'n anatomiese netwerk in Hambidge se oeuvre. In hierdie hoofstuk word veral die studie se doel om 'n verkenning te bied van die padkaart van poësie, beklemtoon.

*** Die 'kuns van parodie'**

Op grond van die selfgerigte aard van die poësie in Hambidge se oeuvre word die intratekstuele in hierdie studie beklemtoon b6 die intertekstuele. Met die beoefening van die parodie - hoofsaaklik in Gesteelde appels, maar ook in Tachycardia en Die somber muse - maak Hambidge dit egter onmoontlik vir die studie om ander tekste geheel en al nie te betrek nie. In hoofstuk 6 word 'n teoretiese besinning oor die aard van parodie gegee, voordat daar na die gebruik daarvan in Hambidge se oeuvre gekyk word. Die klem val hoofsaaklik op Hambidge se 'Eden' (GA: 30) en die gelyknamige teks van Rousseau wat

daardeur geparodieer word. Die argument is dat ook die parodie 'n selfbewuste aksie is, en daarom 'n manifestering van ars poëtiese solipsisme.

*** Reis/geliefde/poësie: die intratekstuele netwerk**

In hoofstuk 7 kom die intratekstuele netwerk wat Hambidge in haar poëtiese oeuvre sintetiseer aan bod. Dit word gedoen deur die (ars) poëtiese 'uitsprake' van die poësie in Geslote baan, Donker labirint, Kriptonemie, Tachycardia, Die somber muse en Verdraaide raaisels saam te trek in twee oorheersende kodes/paradigmas, naamlik: die geliefde as poësie / die poësie as geliefde, en die reis as geliefde/poësie / die geliefde/poësie as reis.

Die studie word in die **slotafdeling** voltrek met 'n besinning oor hoe die bundel Verdraaide raaisels in meer as een opsig die voltooiing van Hambidge se elfbundel-oeuvre is. Hierdie bundel word voorgehou as èn die sluitsteen van ars poëtiese solipsisme by Joan Hambidge, èn die ontsnapping daarvan.

AANTEKENINGE BY HOOFSTUK 1

1. Tensy eksplisiet anders vermeld, is die kursivering in hierdie studie deurgaans dié van die navorser.
2. Vergelyk die leksikale inskrywing onder 'aard' in die HAT (Odendal 1979: 13).
3. Vergelyk byvoorbeeld Malan (1990b: 89): "In Joan Hambidge se agtste digbundel, Donker labirint, ... laat sy weer eens blyk dat haar werk die estetiese konvensie van die poësie op 'n eiesoortige wyse negeer. In die Andy Warhol-idioom word haar gedigte as 'n produk aangebied, deel van die verbruikerskultuur, en dus aan sekere eienskappe herkenbaar: herhaling (waarvan Warhol se duplisering van Marilyn Monroe die ikoniese voorstelling geword het), kwantiteit eerder as kwaliteit, met die verbruiker se onmiddellike behoeftes voorop gestel, en herbenutting van die bestaande. Haar oeuvre is 'n sprekende bewys daarvan dat uit die gevormde weer kuns te maak is - al is dit nie noodwendig beter nie."
4. Vergelyk byvoorbeeld Malan (1989b: 82) se uitspraak in 'n resensie oor Gesteelde appels: "Dis hierdie gekarring met die poësie en met ander mense se idees wat die vermoede wek dat Hambidge verkies om as digter van die geringe veelvoud bekend te staan, eerder as een wat 'n beduidende bydrae wil lewer."
5. Aangesien Joan Hambidge 'n baie produktiewe digter/kritikus/ akademikus is, brei haar oeuvre jaarliks uit. Wanneer daar in die res van hierdie studie na Hambidge se 'oeuvre' verwys word, word daarmee haar poëtiese oeuvre bedoel, en spesifiek dié bundels wat gepubliseer is vóór die verskyning van die studie (naamlik: Hartskrif, Bitterlemoene, Die anatomie van melancholie, Palinodes, Geslote baan, Gesteelde appels, Donker labirint, Kriptonomie, Die somber muse, Tachycardia, en Verdraaide raaisels). Daar word soms na

hierdie (noodwendig slegs 'n déél van haar) oeuvre verwys as die 'elfbundel-oeuvre'. Uit die aard van die saak is die hele studie gebaseer op Hambidge se poësie in hierdie oeuvre.

6. So 'n metapoëtiese ingesteldheid is 'n duidelike kenmerk van die post-modernisme (vergelyk verder in hoofstuk 2). In hierdie studie word die neerslag van post-modernistiese grepe in Hambidge se poësie egter nie ondersoek nie, aangesien dit 'n hele nuwe studieterrein veronderstel.

7. Ten einde te voorkom dat verwysings wat aandui uit watter van Hambidge se bundels die aangehaalde gedigte kom, leesversperrings in die teks word, word die volgende afkortings deurgaans gebruik:

H = Hartskrif

B = Bitterlemoene

A = Die anatomie van melancholie

P = Palinodes

GB = Geslote baan

GA = Gesteelde appels

DL = Donker labirint

K = Kriptonemie

T = Tachycardia

SM = Die somber muse

VR = Verdraaide raaisels.

8. Cloete (1990a: 8) verwys in sy resensie van Donker labirint soos volg na die herhalingsverskynsel in Hambidge se poësie: "Hierdie aan en aan en om en om van die liefdeservaring en van die verse self kom ook tot uitdrukking ... in die voortdurende verwysing na die gedig sélf, wat beleef word as iets sonder einde." Ook in 'n resensie oor Tachycardia wys Cloete (1990b: 8) hierop: "Tachycardia ('The devine extraordinary') verklaar die herhalingsverskynsel in Hambidge se werk ... met betrekking tot die self, vir wie die herhaling genesend is ('met herhaling stellig meer verstillig'); vergelyk daarteenoor: 'in ontkenning lê die verwonding' - en swyg (nie skryf nie) sou miskien ontkenning wees, dus verdere verwonding."

9. Vergelyk "soos my herhaaldelike / verskrywing vanaand" ('Poetic licence',

B: 27). Sien ook verder hoofstuk 4 en hoofstuk 5.

10. Vergelyk byvoorbeeld 'I've got a gal in Kalamazoo' (P: 42) se:

O my geliefdes
...

Ek staan vanaand
met my hande
vol rooi rose
van berou
oor my onvermoë

met die reëls uit Antjie Krog (1972: 18) se 'Silwerbruilof':

my blonde vrou
ek staan vanaand
arm en eensaam by jou
kaal -
...
net eeue van weemoed oor jou

Hierdie gegewe van verskrywing in Hambidge se poësie manifesteer ook wanneer sy in legio gevalle reëls of selfs net idees van ander digters/kunstenaars aanhaal, 'oorneem', of dan net eggo.

11. Hambidge verskryf dikwels haar eie reeds bestaande gedigte. 'n Uiterste voorbeeld van hierdie solipsistiese ingesteldheid is die "selfgesprek" wat 'Die skryfproses, nogmaals as sonnet' (SM: 27) met 'die skryproses, as sonnet' (P: 44) aanknoop.

12. Vergelyk hoofstuk 5.

13. Veral in sekere van Gesteelde appels se verse is dit die geval: sien hoofstuk 6.

14. Grové (1986a: 10) wys reeds in sy resensie van Hartskrif op hierdie maakmetode van Hambidge: "Die reproduksie- of hersieningsproses, om dit nou maar so te noem, voltrek hom op verskillende maniere en meermale op vindingryke wyse. Soms bied die digteres in een en dieselfde gedig 'n variasie op

haar eie reëls, soos in 'Brief vir my moeder', sodat poging teenoor poging te staan kom, so asof sy haar eie skryfwerk al skrywend moet wik en weeg en die toets van moontlikhede begelei. Ander kere gee sy 'n persoonlike wending aan reëls van ander digters, soos in 'Moeder' en 'Bloedband' wat albei terugspeel op verse van Elisabeth Eybers ... Elders repliseer sy o.a. op Malherbe, Opperman, Cloete en Breytenbach."

15. Hierdie dilemma waarin die leser hom/haarself bevind (hoofsaaklik omdat Hambidge se poësie self reeds alles 'sê'), wat veroorsaak dat hy/sy slegs optekenaar kan bly van wat reeds gesê is, word só verwoord deur Scholtz (1990: 42): "Hambidge het die gebruik - party sal dit 'n strategie noem - om haar lesers/ kritici vooruit te loop, te 'ontwapen' deur selfkritiese opmerkings of vrae." Vergelyk byvoorbeeld hoe die digter vóórdat die leser kans kry om daaroor te besin in Geslote baan (p. 17) se 'Instress' vra: "'Forseer ek dalk die muses?'"

Ook Van Staden (1989: 7) wys op hierdie 'gebruik/strategie' wanneer hy ten op sigte van Geslote baan sê: "Die titel dui egter daarop dat Hambidge waarskynlik haar probleem begin besef (of eerder: dit verhef tot die poëtiese en daarvoor regverdiging soek)."

Wanneer Malan (1989b: 82) Gesteelde appels resenseer, merk ook hy iets van hierdie 'strategie' op: "(ons moet) seker aanvaar dat Hambidge so redeneer: As jy gaan steel, dan steel jy deeglik, en as jy boonop in die titel verklaar jy het gesteel, het jy meteen ook die angel uit die ding gehaal en dan sit jy net agteroor en geniet die bewondering." (Kursivering LM.)

16. Kannemeyer (1990: 4) bewoord dit só: "Joan Hambidge is tans ons produktiefste digter wat haar met 'n monomaniese oorgawe aan die poësie wy."

17. Hartskrif (1985), Bitterlemoene (1986), Die anatomie van melancholie

(1987), Palinodes (1987), Geslote baan (1988), Gesteelde appels (1989), Donker labirint (1989), Kriptonemie (1989), Die somber muse (1990) Tachycardia (1990), en Verdraaide raaisels (1990).

18. Die verlore simbool, Lykdigte en Teenstrydige tekens.

19. Die ek-verteller in die belydenisroman.

Die metaroman: 'n dekonstruksie-ondersoek.

20. Psigoanalise en lees.

21. Solipsis.

22. Vergelyk ook haar uitspraak: "Oor-produksie of 'n verstommende produksie-vermoë het uiteindelik niks te make met die gehalte van 'n bundel nie." (Hambidge 1989f: 7), asook Le Roux (1989: 10) se kommentaar op die saak: "Hambidge is sekerlik die produkiefste digter/kritikus/akademikus/noemmaarop in die hele Afrikaanse taal... Daarvoor moet Hambidge wel die erkenning kry wat sy verdien. En as Opperman reg was deur te sê die publikasie van 'n digbundel word geregverdig deur net een of twee goeie gedigte daarin, dan is Hambidge weliswaar besig om 'n gedugte digbundel saam te stel - en vinnig ook."

23. Stander (1990: 38) merk tereg op: "Joan Hambidge (is) die enigste vrou ... wat in Afrikaans eksplisiete lesbiese poësie skryf."

24. Veral De Lange (1988: 39) se gedigte 'Orpheus in die middestad' en 'Lyftaal' in Stet, asook sy bundel Judasoo (wat eersdaags verskyn as 'n eerste bundel in Afrikaans wat in sy geheel gewy is aan homo-erotiese gedigte) is belangrike eerste bakens van die openlike en eksplisiete skryf van homo-erotiese gedigte in Afrikaans. Die Afrikaanse poësie beskik wel oor etlike digters wat die 'tema' van homoseksualiteit in hul gedigte aangeroer het, al was dit dikwels baie verhuld. De Lange (1989c: 39) verwys in hierdie

verband na Leipoldt, I.D. du Plessis, Ernst van Heerden, Karel Schoeman, Hennie Aucamp, Casper Schmidt, Phil du Plessis, Wilhelm Knobel en Lucas Malan, en beskryf hulle as "almal baie omsigtig, baie afgestem", terwyl hy Theunis Engelbrecht se bundels ‘n Gedig is so onskuldig soos ‘n eier en Skreeuparadys as "'n welkome toevoeging" in hierdie verband beskou. Teen hierdie agtergrond van digters wat die homoseksuele 'tema' in die Afrikaanse poësie aangespreek het, beskou Frost (1989: 12) De Lange se ongepubliseerde Tongnaai (sy eerste bundel eksplisiete homo-erotiese gedigte, afgekeur weens morele besware) as "by uitstek 'n voorbeeld van 'n eie homo-erotiese dialek omdat dit **spesifiek** na homoseksuele verkeer verwys". (Kursivering EF.)

25. Vergelyk ook De Lange (1989b: 7) se siening hiervan.

26. Vergelyk hoofstuk 2 vir 'n uitbreiding op hierdie beskouing rakende die anima.

27. Hierdie siening word gedra deur die manier waarop die reisgegewe in Hambidge se poësie ontwikkel. In Geslote baan word die reis onderneem ter wille van die "blote / afspraak met poësie" ('Versus', p. 9), waar die poësie as vroulik gesien kan word op grond van die muse se vroulikheid. Dit word egter onomwonde gestel dat hierdie reis ter wille van die self onderneem word. Nie net ter wille van die self se vrees dat sy die poësie sal verloor nie ("Die grootste vrees ... / die verlies aan poësie", 'Gedig nommer 2', p. 14), maar veral ter wille van die selfkennis:

Want meer word bereis
as 'n land en sy mense -
'n innerlike landskap verken
 'In transit' (GB: 25).

Dieselfde ingesteldheid spreek ook uit verse in Verdraaide raaisels, vergelyk: '1 Reisplan' (p. 11) se "met elke reis word 'n geliefde agtergelaat / juis sodat sy kan méé-reis"; en '15 Devagar' (p. 23) se "reis is nooit 'n

wegvlug van die self".

28. Vergelyk ook Hambidge se reaksie op Etienne Britz (1989a: 3) se vraag of sy 'n openlike gay-digteres is: "Ja, waarom sou ek dit ontken? Ek was die eerste openhartige gay-digteres in Afrikaans. G'n geskerm met 'vreemde liefde' of ander eufemismes nie! Die gay-tema eis openhartigheid op..."

29. Vergelyk in die verband ook Schoeman (1987: 1): "Dat digters vir hulleself rekenskap gee van hulle eie digterskap en digkuns is nie 'n vreemde verskynsel in die westerse poësie deur die eeue heen nie."

30. In Bitterlemoene: 'Poetic licence' (p. 27), en 'Ars poetica' (p. 31); in Die anatomie van melancholie: 'Ars poetica' (p. 28), 'Sapienza poetica' (p. 38) en 'Poetic justice' (p. 52);

in Palinodes: 'On the limits of poetry' (p. 11), 'Poetry is a destructive force' (p. 14), 'Poetry, a natural thing' (p. 31) en 'die skryfproses, as sonnet' (p. 44);

in Geslote baan: 'Gedig nommer 1' (p. 13), 'Gedig nommer 2' (p. 14), 'Gedig nommer 3' (p. 15), 'Gedig nommer 4' (p. 20), 'Ars poetica' (p. 24), 'Gedig nommer 5' (p. 27), 'Gedig nommer 6' (p. 29), 'Gedig nommer 7' (p. 37) en 'The force of poetry' (p. 66);

in Gesteelde appels 'Ars poetica' (p. 9), 'Vers-in-'n-bottel' (p. 37), en '(Kn)ars poetica' (p. 45);

in Donker labirint 'Around the world in so many poems' (p. 61);

in Die somber muse 'Die skryfproses, nogmaals as sonnet' (p. 27) en 'Ballade van die ontroue vers' (p. 28); en

in Tachycardia 'n Gedig is nie 'n getuigskrif nie' (p. 7) en 'Travelling light ('n Ars poetica)' (p. 46).

(Die ses gedigte 'Gedig nommer ...' word hier ingesluit aangesien die titels na die poësie verwys, en die gedigte ook almal met poësie handel.)

31. Grové (1989a: 241-242) beskryf dit só: "Elke nuwe digbundel van Joan Hambidge, soos ook Geslote baan ..., versterk die indruk dat die digteres in die skryf van haar poësie die een of ander moderne literêr-teoretiese opvatting as vertrekpunt kies: dat sy, anders gestel, skryf om dié of daardie poëtiese teorie te toets of geldig te bewys... Hierdie teoretiese instelling, ek wil byna sê behepthheid met teorie ... wek ... die indruk van 'n vergedrewe verliteratuurdeid. Dis 'n koel berekende instelling wat aan die serebrale grens." Vergelyk ook Van Vuuren (1988: 6), Malan (1988a: 85), Marais (1990: 22), Crous (1989b: 34), Wiehahn (1988: 103), Hugo (1988: 84) en Grové (1988b: 283-284) se sienings in hierdie verband.

32. Vergelyk Van Staden (1989: 7) in die verband: "In haar eerste vier digbundels het Joan Hambidge bewys dat sy talent het, asook kennis van neigings in die letterkunde en literêre kritiek, en die leser tot vervelens toe vermaak met intertekste - haar flirtasie met die teorieë van Barthes het verseker dat intertekstualiteit nie bloot onbewustelik bly nie, maar 'n bewustelike onderneming word."

33. 'n Uitsondering hier is gedigte wat bewustelik as parodieë geskryf is, soos wat byvoorbeeld in Gesteelde appels voorkom. Sien hoofstuk 6.

34. Sien hoofstuk 2 vir 'n beskrywing van die onderskeid tussen hierdie twee begrippe soos wat dit in die studie gebruik word.

35. Ten einde verwarring te voorkom word die volgende onderskeid in hierdie studie gehandhaaf: 'ars poetica'-gedigte is dié ses gedigte in Hambidge se oeuvre wat eksplisiet 'Ars poetica' getitel is; terwyl die term ars poëtiese-gedigte verwys na al dié gedigte waarin die digter se kuns-van-poësie, sy skeppende maakmetode, in dígvorm ter sprake kom.

HOOFSTUK 2

TEORETIESE VERKENNING

2.1 Inleiding

Hierdie studie wil (soos reeds in hoofstuk 1 aangedui) ondersoek instel na wat Hambidge se poësie is deur in die eerste plek te let op dit wat in hierdie poësie óór die poësie gesê word. Dit is hierdie ingesteldheid wat die studie se teoretiese onderbou bepaal.

’n Elektiese benadering tot die lees van Joan Hambidge se poësie word gevolg. Daar word byvoorbeeld gefokus op ars poëtika, selfgerigtheid en intratekstualiteit. Die gevolg hiervan is dat ook die teorie elekties benader word: dié begrippe en benaderings aan die hand waarvan die lesing gegee word, moet immers ’n teoretiese begroning as oriëntasiepunt hê. Hieruit blyk dat dit dan juis die áárd van hierdie studie is wat vra dat die teoretiese begroning daarvan binne die kartering van bepaalde begrippe funksioneer.

Die doel met hierdie hoofstuk is gevolglik om ’n eie teoretiese poëtika*¹ uit te stip waarop die studie se lesing van Joan Hambidge se poësie kan bou. Só ’n ingesteldheid maak dit moontlik om te kan stel dat spesifieke teorieë nie die grondslag van hierdie studie is nie, en dat geen van die verskillende bestaande literêr-teoretiese sisteme in sy geheel aangehang of nagevolg word nie. Wat wel gedoen word, is om sekere insigte uit gevestigde (literêre) teorieë te gebruik as ’gereedskap’ in die samestelling van die studie se eie poëtika (lees teoretika). Sódoende is dit dus die studie se gerigtheid op die poësie se uitsprake oor sigself, wat die aard en kartering van ’n eie werkteorie bepaal.

Die verdienste van só 'n werkmetode, is dat dit die navorser in staat stel om (ook deur die teorie waardeur die ondersoek gedra word) 'n oopheid te handhaaf teenoor dit wat die poësie self sê. In wese is dit dus die onderwerp wat die ondersoekmetode bepaal - 'n procédé wat die studie se doelwit (om ondersoek in te stel na wat die poësie is, deur op te let na wat hierdie poësie in poësie óór poësie sê) dien. Waarop dit dus neerkom is dat die teoretiese metode waardeur die poësie benader word, bepaal word deur dit wat die **poësie** te sê het oor poësie en die kuns van poësie. Die navorser benader met ander woorde níé die poësie met 'n bepaalde voorafvervaardigde stelsel of teorie reeds in die hand nie. Hierdeur word die gevaar dat die poësie op 'n spesifieke manier gelees word om reeds bestaande eksterne teorieë weer eens as werkbaar te bevestig, uitgeskakel. Die teoretiese onderbou van hierdie studie bestaan gevolglik daaruit dat sekere literêr-teoretiese insigte as gereedskap gebruik word om 'n eie werkteorie saam te stel.

Die res van hierdie teoreties georiënteerde hoofstuk val in twee dele uiteen. Eerstens word verskillende begrippe wat oorgeneem is uit bestaande teorieë, beskryf in die sin waarin dit in hierdie studie gebruik word. In die tweede plek word hierdie oorgeneemde begrippe deur die loop van die hoofstuk saamgesnoer tot 'n teoretiese argument wat as onderbou vir die res van die studie geld.

Die werkbegrippe waaraan aandag geskenk word, is:

- * **ars poëtika** as beskrywing van die 'die kuns van poësie' soos wat dit in die poësie uitgedruk word, m.a.w. ars poëtika as 'digterlike kuns', as aanduiding van die digter se individuele maakmetode;
- * **solipsisme** as beskouing dat slegs die self kenbaar is;
- * **metapoësie** en **narcisme** in die poësie as uitlopers van 'n solipsistiese ingesteldheid; en

* intratekstualiteit as direkte gevolg van ars poëtiese solipsisme.

2.2 Ars poëtika

Die Latynse term 'ars poetica' (in hierdie studie verafrikaans tot 'ars poëtika') is afkomstig uit die klassieke literatuur. Die eerste werk waarmee dit in verband gebring kan word, is Aristoteles se verhandeling oor drama en poësie, met die Griekse titel Peri poiètikès, of, in Latyn, Poetica (Howatson 1989: 450). In die aanhef van sy verhandeling stip Aristoteles (in Hubbard 1989: 51) die doel daarvan soos volg uit: "The subject I wish us to discuss is **poetry itself**, its species with their respective capabilities, the correct way of constructing plots so that the work turns out well, the number and nature of the constituent elements (of each species), and anything else in the same field of inquiry."

In die lig van hierdie aanhaling en Howatson (1989: 450) se omskrywing van die Poetica as 'n "treatise by Aristotle on poetry, primarily a **philosophical work of aesthetic theory**", is dit duidelik dat die huidige betekenis wat aan 'poëtika' geheg word, sy oorsprong hier het. Van Gorp et al. (1986: 314) beskryf poëtika se eietydse betekenis as die "(l)eer van de dichtkunst, meer algemeen, de **literaire theorie** over genres en technieken van de literatuur". (My kursivering.) Ook Ducrot & Todorov (1981: 78) beklemtoon hierdie teoretiese aard van poëtika: "The term 'poetics,' as transmitted to us by tradition, designates, firstly, any **internal theory of literature**." Die doel van so 'n 'interne literêre teorie' word verder soos volg beskryf: "it proposes the **elaboration of instruments permitting the analysis** of (literary) works", en dan word die gevolgtrekking gemaak: "(p)oetics is thus a **theoretical discipline** nourished and fertilized by empirical research but not constituted by it" (ibid.: 79).

Bostaande aanhalings beklemtoon dat die term 'poëtika' op 'n teoretiese ingesteldheid dui. Van Gorp *et al.* (1986: 315) vat dit soos volg saam: "Tot in de 18de eeuw golden de **poetica's als leerboeken** die voorschriften bevatten over hoe men moest schrijven (normatief standpunt). Pas de laaste tijd is de poëtiëk descriptief geworden. De belangrikste poëtica's uit de oudheid zijn Aristoteles' Peri Poiëtikès; Horatius' De Arte Poetica...

In hierdie studie word die betekenissfeer van die term 'ars poëtika' uit hierdie twee werke waarna Van Gorp *et al.* verwys, begrond. Bremer (1981: 42) wys daarop dat Aristoteles die woord 'poiëtikè', wat 'n byvoeglike naamwoord is, selfstandig gebruik: "het 'weggelaten' selfst. nw. is technè. In Eth. Nic. VI 4, 1140 a 20 definiëert A(ristoteles) technè als een op authentieke kennis berustende verworven vaardigheid om iets te maken." Op grond hiervan maak hy die stelling: "Wat A(ristotles)' tractaat behandelt, is **het regelsysteem van het dichterlijk ambacht.**"

Aristoteles se Peri Poiëtikès (of Poetica) het dus 'n sterk teoretiese ingesteldheid (waar die teoretiese aard van die term 'poëtika' sy oorsprong het), maar in en deur sy poëtikale (d.w.s. (literêr-)teoretiese) besinning fokus Aristoteles op die digterlike (poëtiese) ambag (maakmetode). Hierdie teoretiese handeling met die digterlike, hierdie besinning in die Poetica oor die digter se 'maakmetode' (technè) binne die raamwerk van 'n poëtika ('n literatuurteorie), beskryf Hutton (1982: 6, 9) soos volg:

Internally it (Aristotle's Poetics) is structured as an 'art' (technè) of poetry - that is it describes what poetry is and lays down what procedures are most effective, viewing poetical composition from within*2 and only marginally from the spectator's point of view ... (T)he Poetics is not about poetry in some vague sense of the word but about the art of poetry; it is an 'art' or technè (how to compose succesful poems), but an 'art'

that is founded on a scientific understanding of the subject.

Ook Lucas (1968: xiii) beklemtoon hierdie tweeledigheid (van 'n poëtikale studie wat met die poëtiese handel) wanneer hy daarop wys dat Aristoteles se Poetica in die lys wat van sy werke bestaan, aangedui word as: Treatment of the art of poetry.

Die term 'art of poetry' bring ons by Horatius se werk Epistula ad Pisones, of dan: Epistle to the Pisos. Hierdie werk bestaan uit 'n gedig (gerig aan die Piso's) wat die vorm van 'n didaktiese brief aanneem, en het nie die naam waaronder dit algemeen bekend staan, naamlik Ars Poetica, aan die oorspronklike outeur te danke nie. Howatson (1989: 64) beskryf hierdie werk soos volg:

The poem takes the form of a letter of advice on the pursuit of literature ... It is in the same tradition as Aristotle's Poetics and perhaps owes something to earlier Latin didactic poems, but the purpose of the Ars poetica in the form Horace gave it has always puzzled critics. First, as a treatise it is far from systematic. Where Aristotle is analytical and descriptive Horace is impressionistic, personal and allusive. Transitions from one subject to another are abrupt and the arrangement seems haphazard.

Alhoewel Aristoteles se Poetica en Horatius se Ars poetica beskou word as behorende tot dieselfde tradisie, kan twee nuanse-verskille tussen dié twee werke aangedui word. In die eerste plek voldoen Horatius se werk nie aan die teoretiese vereistes van 'n poëtika as 'n wetenskaplik verantwoorde uiteensetting van die "regelsysteem van het dichterlijk ambacht" (Bremer 1981: 42) nie; en in die tweede plek word dit in digvorm aangebied. Waar Aristoteles se werk 'n 'teoretiese' 'verhandeling' oor poësie is, aangebied in die vorm

van 'n literatuurteorie, 'n poëtika, is Horatius s'n 'n **gedig** waarin daar teoreties oor die poësie besin word. By Horatius kan ons dus nie in die ware sin van die woord van 'n 'poëtika' praat nie. Hieruit blyk dat beide Aristoteles en Horatius se werke wel dieselfde elemente bevat, en met dieselfde gegewe handel, ['n besinning oor poësie, 'n hantering van die "art of poetry" - vergelyk die reeds aangehaalde deel uit Hutton (1982: 9)]; maar dat daar 'n duidelike klemverskil bestaan tussen die twee werke se metode van aanbiedings. Aristoteles se werk het naamlik 'n 'teoretiese' vorm, dit is 'n **poëtika**, terwyl dié van Horatius 'n **gedig** is. Dit is die argument in hierdie studie dat dit juis hierdie verskil in aanbieding is wat 'n nuansering noodsaak tussen die betekenisse van die 'poetica' in die term 'ars poetica', en die 'poetica' in die titel van Aristoteles se Poetica (wat die betekenis van ons huidige 'poëtika' bepaal).

Dit wil voorkom asof die term '**ars poëtika**' meer klem plaas op die feit dat die teoretiese besinning oor poësie wat aangebied word 'n **digterlike/poëtiese vorm** aanneem, terwyl 'n **poëtika** met dieselfde gegewe werk, maar in die **vorm van 'n wetenskaplike traktaat/verhandeling/werkstuk**.

Alhoewel Aristoteles se Poetica in die lys van sy werke aangegee word as Treatment of the art of poetry, en daarom ook 'aanspraak' kan maak op 'n beskrywing daarvan as 'n "art of poetry", 'n 'ars poetica', dui die **aard/vorm** van sy verhandeling ('n "~~treatment~~") daarop dat die klem val op die **interne teoretiese beskouing**, op die feit dat die leser gekonfronteer word met 'n **poëtika**. By Horatius weer, is die fokus baie sterker op die "art of poetry"-gedeelte. So vind ons dan dat die meerderheid Engelse vertalings van Aristoteles se Peri Poiètikès (of dan in Latyn Poetica) gepubliseer word as Poetics [vergelyk byvoorbeeld Lucas (1968), Hutton (1982) en Hubbard (1989)], terwyl Horatius se Ars Poetica vertaal word met Art of poetry

[vergelyk Russel (1989), Bovie (1959: 271-291) en Howatson (1989: 287)]. Op grond hiervan word Horatius se Ars poetica beskou as die oorsprong vir die betekenisfeer van die term 'ars poëtika' soos wat dit in hierdie studie gebruik word.

Voordat die Latynse term 'ars poetica' (in navolging van die Engelse vertalings van Horatius se Ars Poetica) via 'art of poetry' vertaal kan word tot 'kuns van poësie' moet daar eers rekenskap gegee word van die betekenis van twee woorde wat geraak word deur hierdie begrip.

Direk vertaal uit Latyn beteken 'ars': 'kuns'. Vergelyk byvoorbeeld die vaste uitdrukking 'ars gratia artis'. Hierdie uitdrukking is ekwivalent aan die Franse 'l'art pour l'art' wat Van Gorp et al. (1986: 36) vertaal met "kunst om de kunst" en Grové (1988a: 73) met "kuns ter wille van die kuns". 'Poetica' weer is dieselfde Latynse woord as dié in die titel van Aristoteles se Poetica. As gevolg van die klemverskil wat in die werke van Aristoteles en Horatius aangewys is, word 'ars poetica' se 'poetica' egter nie vertaal met 'poëtika' (d.w.s. literatuurteorie in die vorm van 'n verhandeling), nie. Die rede hiervoor is dat dit nie in Horatius se werk gaan om 'n beskrywing van die 'kuns' van 'n 'poëtika' (lees: 'n 'literatuurteorie') nie. Horatius se werk mag wel beskryf word as synde "in the same tradition as Aristotle's Poetics" (Howatson 1989: 64), maar só 'n vergelyking word getref op grond van die ooreenkomste wat bestaan tussen die twee werke se inhoudelike gegewe. Beide gee naamlik 'n teoretiese besinning oor die poësie, maar Aristoteles s'n word aangebied in die vorm van 'n **wetenskaplike verhandeling**, 'n **poëtika**, 'n "treatise ... on poetry, primarily a philosophical work of aesthetic theory" (Howatson 1989: 450); terwyl dié van Horatius 'n **gedig** is. Op grond hiervan word die mening in hierdie studie gehuldig dat die 'poetica' van 'ars poetica' by Horatius beskryf kan word as

sou dit nie in die eerste plek dui op die teoretiese aard van 'n 'poëtika'*³ soos wat dié woord en sy gebruiksbetekenis tot hertoe beskryf is nie. Met ander woorde dit is nie die 'kuns' van 'n 'literatuurteorie' wat ter sprake is in die term 'ars poetica' nie, maar wel die 'kuns' van die 'digterlike', die 'poëtiese'.*⁴ Die afgeleide betekenis van ons huidige term 'poëtika' is hoofsaaklik te danke aan die verbintenis wat dié woord met die vorm en aanbieding van Aristoteles se teks Poetica het, en kan nie oorgedra word op die 'poetica' van 'ars poetica' nie.

Die voorafgaande uiteensetting maak dit nou moontlik om te stel dat vertalings van 'ars poetica' na 'art of poetry' gegrond is, en dat die term 'ars poëtika' gevolglik in hierdie studie gebruik sal word in die sin van 'kuns-van-poësie', of dan 'digterlike kuns'.

Samevattend is dit moontlik om, op grond van die voorafgaande fokus op hoe die aard/vorm en inhoud van Poetica en Ars poetica die gebruiksfleer van die terme 'poëtika' en 'ars poëtika' beïnvloed het, te stel dat in hierdie studie:

* die term 'ars poëtika' hoofsaaklik dui op 'n besinning oor die 'kuns' van die 'poëtiese', van die 'digterlike', en daarom vertaal kan word tot 'digterlike kuns' wat op sy beurt weer in wese op dieselfde neerkom as 'kuns van poësie'*⁵; en dat

* een van die onderskeidende kenmerke van 'n 'ars poëtika' is dat dit 'n besinning óór poësie ín poësie is.

Die onderskeidende kenmerk wat ars poëtika tipeer as 'n besinning oor poësie ín poësie, is 'n punt van ooreenkoms in Horatius se Ars poetica en die ars poëtiese-gedigte in Joan Hambidge se oeuvre. Hierdie ooreenkoms kan egter

ook verder gevoer word tot op die vlak van die ars poëtiese-metode, veral wanneer Howatson (1989: 64) se beskrywing van Horatius se ars poëtiese-metode in ag geneem word:

An ancient commentator said that Horace selected his material from the similar treatise of Neoptolemus of Parium, a Hellenistic Greek writer of the third century BC, but the structure of the *Ars poetica* and Horace's practice elsewhere suggest rather that he used not one Greek source but selected from among several sources those precepts which agreed with his own views on poetic style and were suitable for imaginative poetic treatment.

Hierdie werkwyse stem ooreen met dié van Hambidge, wat Van der Lugt (1987b: 7) só beskryf: "Hambidge betrek ... 'n magdom kunstenaars in die vorm van 'asides' en aanhalings. Dit word 'n plakboek van 'n literêre verkennings-tog." Wanneer daar sprake is van 'n ars poëtiese metode, tree die digter wat verantwoordelik is vir die besinning wat daar in poësie oor die 'kuns van poësie' gegee word, op die voorgrond. Hier raak 'n afgeleide betekenis van poëtika ter sprake. Van Gorp *et al.* (1986: 315) beskryf hierdie afgeleide betekenis soos volg: "Sinds het einde van de 18de eeuw geldt de term **poëतिक** (Eng. poetics ...) ook als een **equivalent van literatuurtheorie**. In afgeleide betekenis spreekt men van de **poetica** (d.w.z. **literatuuroppvattingen**) van individuele auteurs." Ook Ducrot & Todorov (1981: 78-79) dui die afgeleide toepassing van poëtika waarna Van Gorp *et al.* verwys, aan: "it applies to the choice made by an author among all the literary possibilities (on the order of thematics, composition, style and so on): a critic may speak of 'Hugo's poetics' in this sense".

In aansluiting by hierdie betekenissfeer word ars poëtika (die kuns van die poësie) in hierdie studie beskou as 'n spesifieke en individuele outeur se

siening oor poësie, soos wat dit uitgedruk word in en deur poësie. So 'n beskouing word ondersteun deur Schrijvers (1980: 19) se beskrywing van wat Horatius in sy Ars poetica doen, naamlik: hier "is een vakman aan het woord, die ... schrijvend in poëzie over poëzie, alle kwaliteit die hij propageert, ook aan zijn literaire brief heeft trachten te verlenen".

Regverdiging vir die feit dat hierdie studie onherhaalbare individualiteit aan ars poëtika (synde die digter se individuele maakmetode te wees) toeken, word by Fokkema gevind. Fokkema (1985: 646) dui vyf kodes aan wat hy beskou as "operative in virtually all literary texts". Die vyfde kode (ná die linguïstieke -, literêre -, genre-, en periodekode) is die **persoonlike kode**. Fokkema (ibid.) omskryf dit só: "the idiolect of the author, which insofar as it is distinguishable on the basis of recurrent features also has a code character". Volgens hierdie kode moet daar tydens die bestudering van poësie ag geslaan word op die digter se idiolek. In hierdie studie word 'idiolek' uitgebrei tot meer as net die digter se kenmerkende "persoonlike, eie taalgebruik" (Odendal *et al.* 1979: 428), dit verwys ook na die digter se eie en individuele handeling met poësie en die skepping daarvan. Die belangrike bydrae wat die persoonlike kode, soos Fokkema dit onderskei het, tot 'n beskouing van 'n digter se poëtiese oeuvre kan lewer, word in hierdie studie erken en uitgebrei. Dit word gedoen deurdát ars poëtika gebruik word as konsep wat dui op die digter se individuele maakmetode: 'n unieke en onherhaalbare manifestasie van die kuns van poësie.

In sy studie The art of the art of poetry omskryf Bogue (1975: 237) die konsep van ars poëtika as "a presentation of a poet's understanding of his art in his own medium", en verdedig hy die skryf van ars poëtika's deur op te merk: "If any subject is suitable for poetry, it is poetry itself, for in this field the poet speaks with authority, and anyone interested in poetry

must value the observations of a poet about his art." Hierdie siening word ondersteun deur Johnson (1982: 132) se waarneming dat sommige digters "tend to be obsessively concerned in their poetry about the name and nature of poetry and about the meaning of their poethoods", wat aansluiting vind by sy insig: "(p)oetry is, of course, a natural subject for poetry and a natural concern for poets". Veral by 'n bestudering van Joan Hambidge se poësie, en die manier waarop ars poëtiese solipsisme daarin figureer, is só 'n waarneming waardevol. Wanneer die ars poëtiese gegewe in Joan Hambidge se poësie dan in hierdie studie vooropgestel word, word dit gedoen met dié veronderstelling dat die digter se uitsprake oor die kuns van poësie waardevol is by 'n bestudering van hierdie poësie.

Tot sover dan die bespreking van ars poëtika as hierdie studie se eerste teoretiese konsep. Die volgende begrip waarvan gebruik gemaak word vir die teoretiese begronding is **solipsisme**.

2.3 Solipsisme

Ten aanvang van hierdie beskouing van solipsisme word die leser daarop gewys dat die konsepte wat gebruik word vir die opbou van 'n teorie wat spesifiek die doeleindes van hierdie studie en sy ondersoekterrein dien, nie lukraak gekose en losstaande begrippe is nie. Só is dit juis die aard van ars poëtika wat die betrekking van solipsisme meebring.

Soos beskryf in 2.2, dui ars poëtika op 'n weergawe van beskouings oor die digkuns in 'n digterlike vorm. Wallace Stevens (1984: 176) beskryf dit só: "Poetry is the subject of the poem, / From this the poem issues and / To this returns" ('The man with the blue guitar XXII'). Aangesien dit in ars poëtika gaan om die handel van poësie met poësie (en/of poëtiese gegewe) in

'n poëtiese vorm, is daar sprake van 'n besig wees met die **self**. In Sötemann (1985: 46) se woorde: "dat wil zeggen dat de poëzie haar eigen object wordt: de dichter schrijft in wezen in zijn verzen over het dichten". Hierdie besig wees met die self, hierdie self-gesentreerde karakter, kan die beste ondersoek word aan die hand van die begrip 'solipsisme'.

Die term 'solipsisme' is afkomstig van die Latynse solus (alleen) + ipse (self) (Sykes 1982: 1009). Met ander woorde by solipsisme gaan dit slegs oor die self alleen. Volgens The encyclopedia of philosophy (Edwards 1967: 487) verwys 'solipsisme' na enige leerstelling of dogma waar die **self** van primêre belang is. Drie uitlopers hiervan word onderskei, naamlik:

- * die konsep van die soeke na die self, wat egoïsme genoem word;
- * die beskouing van die self as die veronderstelde somtotaal van bestaan, wat 'n metafisiese begroning het; en
- * die konsep van die self en sy manifestasies as die enigste objek van kennis, wat epistemologies begrond word.

Uit bogenoemde volg dat:

- * waar dit gaan om die soeke na die self (wat lei tot egoïsme) die solipsistiese ingesteldheid uitloop op die terrein van die narcisme;
- * solipsisme, volgens die metafisika, slegs die bestaan van die eie persoon erken; en
- * solipsisme kenteoreties slegs die kennis erken waaroor die eie persoon beskik.

Elsbach et al. (1931: 379) se beskrywing van die solipsis se kenwêreld en sy betrokkenheid daarby: "(h)et universum is de kennis die ik ervan heb en waaraan ik gebonden ben zooals de spin aan haar web", sluit aan by Daiches

(1984: 93-94) se waarneming dat die solipsistiese digter neig "to see the external world in the mirror of his own introspection". Hierdie toestand skryf Daiches (pp. 90, 112) toe aan die God-lose tydsgewrig waarin dig-ters leef: "the poet (is thrown) back on to his own personality as the only reality, for in a post-religious age he sees no other source of truth"*6, en: "the poet falls back into himself because he has nothing outside of himself to turn to".*7 Die gevolg hiervan is dat die digter "(inevitably) tends toward solipsism ..., one might say, because his own moods are the only demonstrable reality" (p. 104).

Die solipsistiese siening dat "the self is the only knowable, or the only existent thing" (Sykes 1982: 1009), word in hierdie studie op twee vlakke van toepassing gemaak. Die een het betrekking op die digter se solipsistiese ingesteldheid: "the poet has only ... his brooding self" (Daiches 1984: 88); en die ander op die poësie se solipsistiese inslag: "From (poetry) the poem issues and / To this returns." (Stevens 1984: 176). "Hoe goed om te weet! Poësie spruit / net uit poësie", sê Hambidge in 'Die skryfproses, nogmaals as sonnet' (SM: 27). Hieruit kan 'n erkenning ge-eien word dat die besig wees mét poësie ín poësie, in die solipsisme grond. In Joan Hambidge se oeuvre kom hierdie aspek van in en deur poësie besig te wees met poësie dikwels voor: veral eksplisiet in die ses gedigte wat die titel 'Ars poetica' dra (sien hoofstuk 1). Noudat die solipsisme geïdentifiseer is as 'n onderliggende teorie ten opsigte van beide die digter se ingesteldheid en die poësie se inslag, word dit in die res van die studie gebruik as waardevolle hulpmiddel by die nadere beskouing van Hambidge se poësie.

2.4 Metapoësie: poëtiese narcisme

Tot hertoe lui die argument dat die wese van ars poëtika (die kuns van

poësie) 'n solipsistiese ingesteldheid veronderstel: ten einde poësie te maak/word, keer die poësie na sigself terug. Verder is aangetoon dat die solipsistiese soeke na die self, uitloop op ~~egoïsme~~. In hierdie derde deel van die teoretiese betoog word aangevoer dat die soeke wat die poësie na sigself het (ten einde poësie te maak deur iets oor die poësie te sê) móét uitloop op narcisme. Hierdie narcistiese neiging van die poësie word vervolgens ondersoek aan die hand van die begrip 'metapoësie'.

In sy studie oor simbolisme merk Dresden (1979: 99-100) die volgende op: "een neiging bestaat de literatuur te zuiveren van het onderwerp ... en op die manier terug te buigen naar zich zelf... **Schrijven zal over zich zelf gaan.**"*⁸ Hierdie selfbeheptheid word in die verhalende letterkunde benoem as metafiksie. Volgens Waugh (1984: 2) is metafiksie "a term given to fictional writing which **self-consciously** and systematically draws attention to its **status as an artefact**". Aangesien die karakteriserende eienskap van metafiksie 'n **self-bewustheid** is wat die aandag wil vestig op die **fiktiewe kunstwerk se status as artefak**, kan daar in dieselfde trant met die insigte van die metafiksie in die poësie van metapoësie gepraat word. Hutcheon (1980: 1) se definisie van metafiksie: "fiction about fiction - that is, fiction that **includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity**", bevestig die vermoede dat insigte en uitsprake oor metafiksie oorgeneem kan word vir die metapoësie. Ook Gräbe (1989: 86) se beskrywing van metafiksie as "die tegniek om deur middel van en binne 'n **artistieke teks** te besin oor die manier waarop die **teks** tot stand kom" dra by tot die vestiging van die begrip 'metapoësie'.

By metapoësie gaan dit dan om poësie wat kommentaar op sigself lewer: "(e)en van die manifestasies van 'n relativerende post-modernistiese era in kunst-vorme is die self-bewuste kommentaar op die skryfproses wat doelbewus in

meta(poëtiese) (gedigte) vooropgestel word" (Gräbe 1989: 86). Só 'n procédé is die noodwendige gevolg van 'n solipsistiese ingesteldheid: wanneer die self die enigste entiteit is wat kenbaar is en waardeur daar geken word, wanneer die soeke na die self voorop staan, word daar in die self (poësie) oor die self (poësie) besin. Hierdie "self-bewuste besig wees met die skryfhandeling" lei volgens Gräbe (1989: 87) daartoe dat die praktyk van skryf 'n teorie van skryf ondersoek. Dit lê dus in die metapoësie se aard om self-bewus en selfs self-behep te wees, in Dresden (1979: 102) se woorde: "(d)e poëzie wordt in een groots en radicaal streven tot zichzelf teruggebracht. Zij is de ware werkelijkheid en heeft met de realiteit die niet werkelijk is niets van doen."

Dresden raak hier 'n verdere element van die metapoësie aan, naamlik dat die "inkeer tot die skryfhandeling ... terselfdertyd 'n strategie (is) wat uitloop op 'n besinning oor die verhouding tussen fiksie en werklikheid" (Gräbe 1989: 86). Ook Waugh (1984: 2) dui aan dat die teks op sigself fokus "in order to pose questions about the relationship between fiction and reality".*⁹ Hierdie beskouing van die verhouding tussen werklikheid en nie-werklikheid, werklikheid en kuns, speel 'n belangrike rol in Joan Hambidge se poësie. 'n Aanduiding hiervan is byvoorbeeld Bitterlemoene se motto: "**The theory of poetry is the theory of life**", 'n uitspraak van Wallace Stevens, wat daarvoor bekend is dat hy in sy werk die verhouding tussen kuns en werklikheid ondersoek.

Hutcheon (1980: 1-16) beskryf die artistieke teks se self-bewuste omgaan met homself en met die skryfdaad as narcisties. Net soos Narcissus met homself behep gebly het vandat hy op sy spieëlbeeld in die waterpoel verlief geraak het, ontstaan die metapoësie wanneer die poësie "become(s) absorbed in a deeper self-reflective state" (Hutcheon 1980: 13). Aangesien dit 'n kenmerk

van Joan Hambidge se poësie is dat haar gedigte dikwels nie net kommentaar lewer op die poësie as sodanig nie, maar ook op mekaar*¹⁰, is die betrekking van metapoësie as 'n manifestering van narcisme (self-liefde) in die poësie, 'n aanwinst vir hierdie studie.

Verder bring die gebruik van metapoëtiese insigte by 'n ondersoek na Joan Hambidge se poësie die oorkoepelende doel van hierdie studie binne bereik. Die rede hiervoor is dat daar (soos reeds gestel in hoofstuk 1) in die studie eerstens gelet word op dít wat die poësie oor sigself te sê het. Die metapoësie dien so 'n houding. In Hutcheon (1980: 14) se woorde: "(t)he thin paper is the reflecting pool; the text is its own mirror". Hierdie self-reflekerende eienskap van die teks as spieël kan volgens Hutcheon (p. 9) dui op

* spieëls in die teks wat dít wat die teks besig is om te teken, weerspieël ("mirrors which reflect ... the scene being painted"), óf op

* spieëls wat deel is van die teks se komposisie self, m.a.w. daar is sprake van die kunstenaar (as getuie én virtuoos) se teenwoordigheid in die kunswerk.

Hierdie beskrywing van die teks se self-reflekerende aard as 'n spieël kan illustreer word aan die hand van drie David Hockney-kunswerke:*¹¹ 'n selfportret (Hockney 1987: 60)*¹², 'Model with unfinished Self-portrait'*¹³ (Friedman 1983: 36) en die foto getitel 'Gregory, Pembroke Studios'*¹⁴ (Joyce 1988: 14).

Ten opsigte van die eerste kenmerk waarop Hutcheon (ibid.) wys ("mirrors which reflect ... the scene being painted") kan 'Model with unfinished Self-portrait' gesien word as 'n 'spieël' waarin die oorspronklike kunswerk (die selfportret) weerspieël word. Om die waarneming van die kunstenaar se

teenwoordigheid in die kunswerk as getuie en virtuoos te illustreer, kan verwys word na die volgende: In die foto van die ateljee waar Hockney besig is om die Gregory-portret te skilder ('Gregory, Pembroke Studios'), word drie vlakke van 'spieëls' wat die kunswerk-in-aksie weerspieël, aangetref: Gregory-die-model is teenwoordig, én die selfportret wat op die Gregory-skildery voorkom, én die halfvoltooide Gregory-skildery - die 'Model with unfinished Self-portrait' - (met 'n weerspieëling van beide Gregory-die-model én die self-portret). In hierdie drie vlakke van weerspieëling is die kunstenaar teenwoordig in sy werk as virtuoos: dit is hy wat hierdie weerspieëlings skep. Daar bestaan egter ook 'n moontlikheid van 'n vierde vlak, dié waar die kunstenaar as getuie teenwoordig is. In die geval van hierdie voorbeeld sien ons dit (in die foto: 'Gregory, Pembroke Studios') in die figuur wat links agter in die spieël op die boekrak weerkaats: heel moontlik 'n weerspieëling van Hockney self waar hy besig is om die foto te neem.

Teen die agtergrond van hierdie illustrasie van Hutcheon (1980: 9) se teorie, kan dit nou op Hambidge se poësie van toepassing gemaak word. As voorbeeldmateriaal word die eerste ses strofes van die gedig met die veelseggende titel, 'Kermisspieël' (A: 19), gekies. Uit die titel, asook uit die teks self, kom die leser agter dat hierdie gedig rondom 'n weerspieëlende karakter bestaan: vergelyk byvoorbeeld die reëls: "- 'n **dubbelloop**-vers / presies **halfpad** op my reis". Vervolgens word aangetoon hoe die verskillende spieëlvlakke wat in die voorafgaande gedeelte aan die hand van Hutcheon (1980: 9) se teorie beskryf is, in 'Kermisspieël' (A: 19) manifesteer.

Kermisspieël

Die vraag
na die oorsaak
besoek
die meeste digters
nooit.

Die kuns van preservasie
dring
op:

"... poetry wakes in me; my soul,
Gripped by a lyrical excitement, trembles ..."

Die idee
vir só 'n vers
ontstaan reeds
in die Eduscho-koffiehuis,
Stuttgart.

Dis nou 8.30 nm Dinsdag, 8 Julie
ek bevind my in Heidelberg
- 'n dubbelloop-vers
presies halfpad op my reis -
en hiermee verdwyn
die mite van poësie
as 'inspirasie'.

Waarom juis nou
in Heidelberg
neem my pen
my op
om hierdie vers
te voltooi?

...

In die eerste strofe van hierdie gedig word 'n spieël opgehou waarin dit wat die res van die gedig gaan 'doen' weerspieël word. Daar word naamlik in die eerste strofe gesê: "Die vraag / na die oorsaak / besoek / die meeste digters / nooit." Wanneer daar later in die gedig vertel word hóé en wáár hierdie gedig sy 'oorsaak' vind, is dit weerspieëlings in die eerste strofe se spieël. Byvoorbeeld: in strofe twee: "Die kuns van preservasie / dring / op."

Die 'reaksie-spieëling' van strofe twee op strofe een hou egter ook weer op sy beurt 'n spieël op, en wel na die gedig se titel. Hierdie titel is ook 'n 'weerspieëling', naamlik van N.P. Van Wyk Louw (1981: 255) se gedig 'Kermis-spieël': Hambidge se gedig wil dié van Louw 'preserveer' deur dit te weerspieël, en daarom (die "oorsaak") skryf sy hierdie gedig.

In die vierde strofe word die leser gekonfronteer met 'n metapoëtiese greep - die digter word as 'getuie' in haar kunswerk weerspieël wanneer sy haarself aan die woord stel om te bieg: "Die idee / vir só 'n vers / ontstaan reeds..." Strofe vyf is 'n verdere beskrywing van hierdie 'getuie-skap', maar dit skakel ook terselfdertyd oor in 'n bewys van virtuositeit. Die digter (en inbegrepe daarby die 'werklike' tyd en plek waar sy haar ten tye van die gedig se skryf bevind) sê naamlik: "Dis nou 8.30 nm Dinsdag, 8 Julie / ek bevind my in Heidelberg / ... en hiermee verdwyn / die mite van poësie / as 'inspirasie'." Dit is dus die digter-virtuoos én haar rol as 'getuie' wat verantwoordelik is vir die poësie se "oorsaak", en nie iets 'bo-natuurlik' soos "die mite van poësie / as 'inspirasie'" nie.

Uit hierdie toepassing van Hutcheon se teorie van die teks se self-reflekte-rende eienskappe op Hambidge se gedig 'Kermisspieël', kan die gevolgtrekking gemaak word dat Hambidge se poësie duidelik narcisties is. Vergelyk só 'n gevolgtrekking met die reëls uit 'Anne Sexton' (A: 48):

Maak toe jou oë -
in die gekraakte spieël
van die self (iewers ook
gespel poësie)

waar die spieël van die self ook die spieël van die poësie is.

'n Verder dimensie wat ter sprake gebring kan word by die spieëlmotief as uiting van self-reflekte-rende narcisme, is Frost (1989: 175) se opmerking dat "(d)ie spieël as motief ... 'n belangrike kode in die homo-erotiek (is)". Hy haal Lowen aan wat skryf dat: "the love object of the homosexual is, on one level of consciousness, an image of himself". Hier kom Hambidge se soeke na die musiese anima weer ter sprake, aangesien dit uiteindelik 'n soeke na die sêlf is. Só 'n siening word gestaaf deur Frost (1989: 41-42) wat in sy verhandeling oor homo-erotiese kodes in Afrikaans, 'n voorstelling

bied van die homoseksueel se psige. Hierdie voorstelling grond hy in Jung se teorie dat elke man 'n vroulike dimensie ('n anima), en elke vrou 'n manlike dimensie ('n animus), het. Via Bach en Freud word gestel dat die onbewuste in der waarheid uit twee komponente bestaan, naamlik die anima (gevorm deur binding met die moeder) en die animus (gevorm deur binding met die vader). Hieruit volg dat 'n heteroseksuele vrou 'n vroulike bewuste het, met beide 'n manlike en 'n vroulike komponent in haar onbewuste. Die gevolg is dat haar vroulike komponente oorheers (twee teen een), en dat sy daarom in staat is om haar manlike dimensie te ontken. By 'n homoseksuele vrou kon binding in die onbewuste nie met die moeder plaasvind nie, en daarom het 'n dubbele binding met die vader plaasgevind. Só 'n vrou het dus 'n vroulike bewuste komponent, en twee manlike onbewuste komponente, met ander woorde sy is nie in staat om haar manlike dimensies te ontken nie omdat dit haar vroulike dimensie oorheers met twee teenoor een. Die gevolg hiervan word weerspieël in Monick se definisie van homoseksualiteit [soos aangehaal deur Frost (ibid.: 43)] as "an abundance of the feminine in the male ego, forcing libido in a male direction as a compensation". Ten opsigte van die lesbiese vrou, kan hierdie definisie aangepas word om te lui dat die manlike in hierdie vrou se ego oorheers, wat meebring dat sy ter wille van kompensasie libido by vroue soek.

In die voorafgaande afdeling oor solipsisme is verwys na die digter se solipsistiese ingesteldheid: "the poet has only ... his brooding self" (Daiches 1984: 88). Hierdie self-gerigtheid van die digter ontwikkel by Hambidge tot 'n narcisme. Daar is dus nie net van self-refleksie in die **poësietekst** sprake nie, maar ook by die **digter**, en by Hambidge manifesteer dit ook in die feit dat sy 'n selferkende 'gay-digter' is wat met die eerste eksplisiete lesbiese gedigte in Afrikaans aan die voerpunt van die "gay liberation" in hierdie taal se poësie staan.

Die self-beheptheid wat uit 'n solipsistiese narcisme spruit (op die vlak van beide die poësietekst en die digter) gee aanleiding tot die volgende afdeling van hierdie hoofstuk, naamlik die klem wat in hierdie studie geplaas word op intratekstualiteit.

2.5 Intratekstualiteit

Die onafwendbare gevolg van 'n werkteorie wat fokus op die kuns van poësie en hoe dit manifesteer deur 'n solipsistiese, narcistiese, metapoëtiese bemoeienis met die self, is dat die aandag bykans onverdeelde gevestig word op dit wat die poësie **self** is, en in sy spieëlbeeld vertoon. Hieruit word regverdiging gekry vir die vierde en laaste deel van die teoretiese betoog, naamlik dat intratekstualiteit (uit die aard daarvan as beskouing van permutasies tussen tekste van **dieselfde** outeur)*¹⁵ in Joan Hambidge se poësie voorop staan.

Die leser van ars poëtiese solipsisme fokus (onder andere) op die metapoësie se speëls en self-refleksies. Die self-bewussyn wat uit hierdie poësie spreek, verklaar waarom die naspeur van intratekstuele verbande (dit wil sê verbande tussen tekste in die Hambidge-oeuvre) in hierdie studie 'n sinvoller praktyk is as die uitwys van moontlike intertekstuele spore. Die hele teoretiese betoog berus immers nog deurentyd op die **selfgesentreerdheid** van Hambidge se poësie, en nie op dit waarna moontlik verwys word nie. In hierdie studie word dus gefokus op intratekstuele verbande op grond daarvan dat die ars poëtiese solipsisme (waarom dit hier gaan) 'n bemoeienis met die self veronderstel. Elsbach *et al.* (1931: 379) se verwysing na die spinnekop vasgevang in haar eie web kan hier ter sprake gebring word: in die besigwees met die self spin Hambidge se poësie 'n intratekstuele web van geslote bane en donker labirinte tussen gedigte en bundels heen.

Teen die agtergrond van hierdie hoofstuk se teoretiese besinning oor ars poëtiese solipsisme, en die intratekstuele netwerk wat dit tot gevolg het, verloop die res van hierdie studie.

AANTEKENINGE BY HOOFSTUK 2

1. Vir 'n eksplisiering van die term sien die afdeling oor 'ars poëtika'.
2. Die woorde "viewing poetical composition from within" vind direk aansluiting by Ducrot & Todorov (1981: 78) (soos reeds aangehaal) se beklemtoning van poëtika se teoretiese aard: "The term 'poetics,' ... designates, firstly, any **internal theory of literature**."
3. Die **HAT** (Odendal 1979: 846) omskryf die term 'poëतिक' as: "Leer van die digkuns", en 'poëtika' as "Digkunde, leer van die poësie."
4. "Poëties" word in die **HAT** (ibid.) aangegee as die enigste verbuiging van poësie. Die inskrywing lees soos volg: "b.nw. + bw. Digterlik: Poëtiese uitdrukkinge."
5. Hieruit volg dat wanneer 'ars poëtika' by Joan Hambidge in hierdie studie ondersoek word, dit nie in die eerste plek gaan om die poëtikale, die literatuurteoretiese aspekte daarvan nie; maar om die 'kuns van poësie', die 'digterlike/poëtiese kuns'. Wanneer verbuigings van die term 'ars poëtika' noodsaaklik is, word daar dus van 'ars poëtiese' gepraat, en nie van 'ars poëtikale' nie.
6. Vergelyk Gouws (1988b: 47-48) se waarneming dat die felle afwesigheid van God 'n kenmerk van die postmodernisme is. Hy haal Hassan aan: "We have killed our gods ... (a)nd now we have nothing - nothing that is not partial, provincial, self-created."
7. Hierdie waarneming van Daiches (1984: 112) word geïllustreer in die openingsreëls van 'Rome' (H: 48):

Hoewel ek my geloof lank voor my maagdelikheid
verloor het traumaties was dit wel in navolging
van ander **ek gekonterfeitsel**

Die `ek` wat haar geloof verloor het, val terug op haarself, `maak` 'n konterfeitsel, 'n "afbeelding" (Odendal 1979: 600), van haarself.

Ook in `Anne Sexton` (A: 48) word Daiches (1984: 112) se siening geïllustreer:

Die aaklikge soektog
na God - iets soos stroom op
roei ...

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

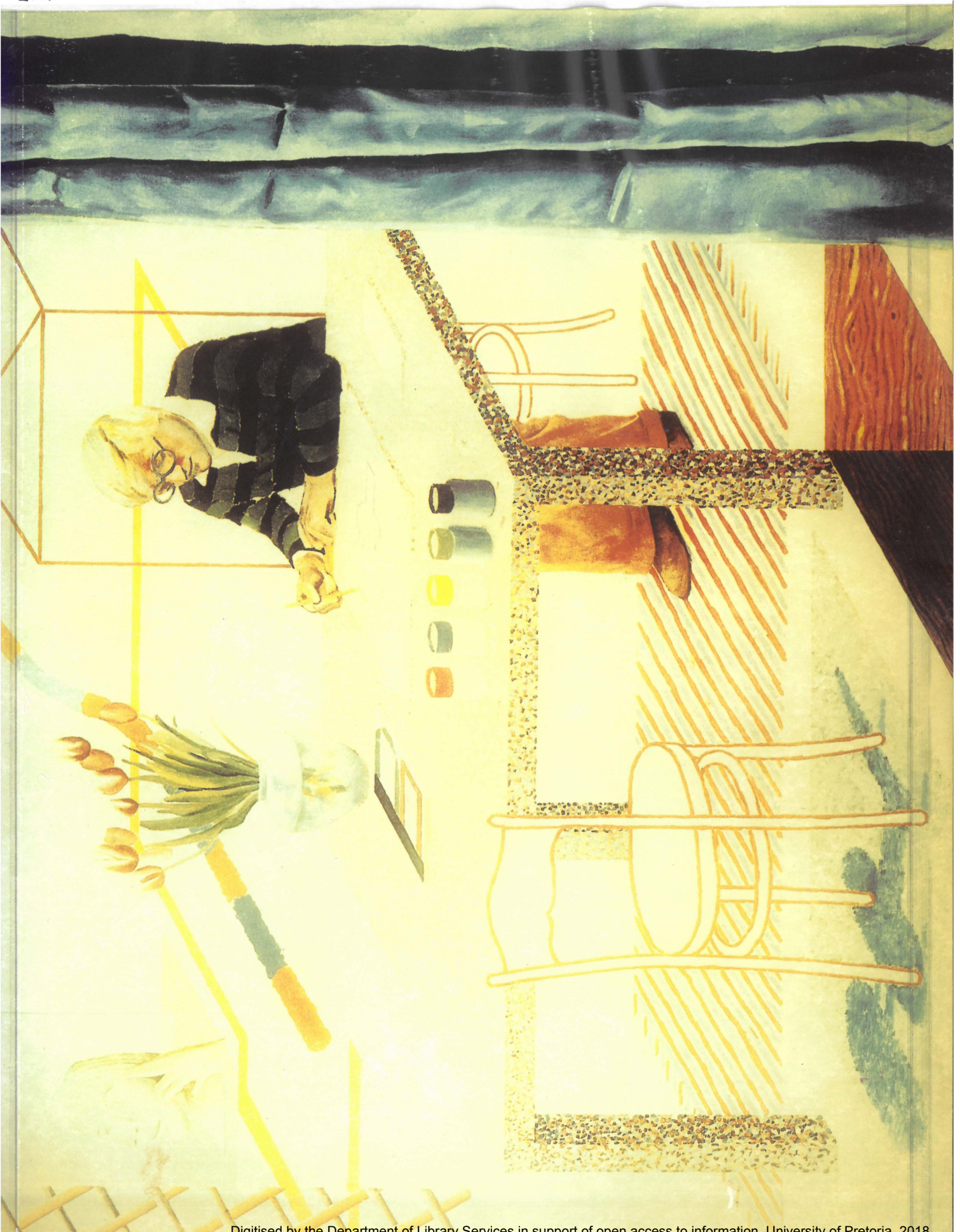
8. Vergelyk ook in 2.2 die reeds aangehaalde uitsprake van Bogue (1975: 237) en Johnson (1982: 132).

9. Fiksie in die sin van die nie-werklike: vergelyk Dresden (1979: 102) se woorde "de realiteit die niet werkelyk is", nié fiksie as `verhalende literatuur` nie.

10. Vergelyk byvoorbeeld die gedigte `die skryfproses as sonnet` (P: 44) en `Die skryfproses, nogmaals as sonnet` (SM: 27).

11. Die kunswerke van David Hockney word met vrymoedigheid as illustrasie-materiaal gebruik aangesien Hambidge in haar besinning oor die skeppingsproses 'n gedig wy aan hierdie kunstenaar en sy metodes. Vergelyk die gedig `David Hockney` (H: 23). Sien ook hoofstuk 3 waar gestel word dat die reëls "dit lyk amper asof jy mens wil dwing / om gom te neem te knipper knapper / spoeg en plak om 'n ander / prent te maak" uit hierdie gedig nie net Hockney se werkwyse tipeer nie, maar ook 'n opgawe aan Hambidge-lesers is.

12. 'n Selfportret (Hockney 1987: 60).



13.



13. 'Model with unfinished Self-portrait' (Friedman 1983: 36).

14. Die foto getitel 'Gregory, Pembroke Studios' (Joyce 1988: 14).

15. Gräbe (1986: 12) definieer haar gebruik van die term 'intratekstuele relasies' soos volg: "Vir Lotman ... is die intratekstuele relasies van die teks waarneembaar in byvoorbeeld die verskillende vlakke van 'n poësie-tekste..." Hierdie studie se gebruik van die term 'intratekstualiteit' verskil van dié van Gräbe. Hier gaan dit nie om die verskillende vlakke in 'n enkele poësietekste nie, maar wil die 'intra-' aandui dat (in teenstelling met intertekstualiteit as permutasie tussen tekste van verskillende outeurs) die permutasies van tekste behorende tot **dieselfde** outeur se oeuvre, ter sprake kom. By **intratekstualiteit** val die fokus dus op die verbande wat gesintetiseer word tussen die tekste **binne** 'n bepaalde outeur se oeuvre.

14.



HOOFSTUK 3

HERINNERINGE GEFOTO-ALBUM IN WOORDE:

DIE KYK-KODE IN JOAN HAMBIDGE SE WOORDKIEKIES

**The eye's plain vision is a thing apart,
The vulgate of experience**

- Wallace Stevens -

3.1 Inleiding

In Joan Hambidge se debuutbundel, Hartskrif, word die toneel oorheers deur die woordelikse indrukke van 'n skerp waarnemer. Reeds in die openingsreëls van die bundel word 'n verwagting by die leser geskep dat die oog 'n bevoorregte posisie gaan beklee:

Nog net een maal wil ek soos 'n kind
kleiner kleiner kleinste kyk:
 'Nog net een maal', p. 9.

Aan hierdie verwagting word voldoen wanneer die leser in gedig na gedig woordkiekies vind. Om gedigte te skryf word in Hartskrif 'n kwessie van "om 'n Kodak-kiekie in woorde / om te sit" ('Brief vir my moeder', p. 10). Veral in die tweede en agtste afdelings staan die foto-gegewe eksplisiet voorop wanneer die gedigte 'n woordelikse weergawe van bestaande foto's gee. In afdeling twee: 'James Dean: foto in blou', 'Nastassja Kinski en die serpent' (met die onderskrif "Na die beroemde foto van Richard Avedon, 1981"), en 'Marilyn Monroe: foto in rou'. In afdeling agt: 'Joe DiMaggio' ("(d)ie foto waar hy huil / by haar graf is aandoenlik", p. 38), 'Woody Allen' ("'n (s)in vir humor ... / word **filmies** uitgestal", p. 39), 'Carson McCullers' ("(d)ie foto op die stoep van hul huis / wys veral die oë op", p. 40), en 'Isabella Rossellini' ("toe die kameras **kiek**", p. 41). Hierdie werkwyse van woordelikse beskrywings gee van dit wat die kamera-oog in 'n foto vasgevang het,

is egter nie die enigste manier waarop die proses van woordkiekies maak manifesteer nie. Só is daar byvoorbeeld die gedig 'By 'n portret van my ouma' (p. 26) waar die beskrywing van 'n Maggie Laubser-skildery 'n selfportret word:

Jere Johanna
nou sien ek vanaand
- vir die eerste keer -
hoe ek op jou trek

die portret nie verniet in roesbruin
donker kleure (meen ek)
die hare, mond, selfs die ore
skreeu daardie familie-ooreenkoms uit!

Voorts is daar ook die werkwyse waar gedigte gebruik word om indrukke van kunstenaars, hul indrukke van kuns, asook die indrukke wat hul werk laat, te verwoord deur 'n woordskildery daarvan te maak. In die gedig word daar dus 'n blik op, 'n kiekie van die kunstenaar se kuns en sy sienings gegee. Afdeling drie word hieraan gewy. Vergelyk byvoorbeeld: 'Jack the Dripper' ("(j)y leef in hierdie doek", p. 20); 'Andy Warholl' ("hier: MM se gesig vyf maal vyf keer / op die doek", "in ry op ry op ry ... (verklap jy herhaling maak dit beter/relevant)", p. 21); 'Vincent' ("ek dra die stil veragting in my rond / ... vir dié wat dink / die kuns is 'goed'", p. 22); en 'David Hockney' ("gekiek links regs links / honderd-en-twintig keer geblokkie- / raaisel ... só gepolaroid / metaforiseer jy / 'n ou en nuwe werklikheid", p. 23). Hierdie werkwyse van indrukke weergee in gedigte, sodat 'n (foto)beeld daarvan by die leser ontstaan, kom ook in die negende afdeling sterk na vore wanneer die gedigte woordkiekies van ses stede bied. Hier word die gedigte memoirs uit 'n reis: "herinneringe gefoto-album in woorde" ('New York', p. 44).

Op grond van die belangrike plek wat foto's (en daarom ook gedigte as woordkiekies) in die bundel inneem, word daar in hierdie hoofstuk ondersoek inge-

stel na die kyk-kode in Hartskrif. So 'n ondersoek word gedoen met die vermoede dat die gegewens wat hieruit na vore kom, kommentaar kán lewer op die ars poëtika soos wat dit in hierdie bundel beskou en voorgehou word.

Ten einde ars poëtiese elemente in Hartskrif te ondersoek, word die programgedig ('Nog een maal') as vertrekpunt gebruik. Met die siening voor oë dat 'Nog net een maal' die toonaard vir die res van die bundel skets, word in die eerste deel van hierdie hoofstuk gelet op die verskillende maniere waarop die 'kyk'-gegewe in Hartskrif uitgebuit word. Die argument lui dat die 'drieledige' opgawe van "kleiner kleiner kleinste kyk" ('Nog een maal', p. 9) uitgebrei word tot 'n drievoudige gegewe van ínkyk, wéérkyk en ágter-(na)kyk (sien 3.2).

In afdeling 3.2, word die bundel se fokus op **kyk** en **fyner kyk** bespreek, daarop volg die afdeling waar die uitkoms van 3.2 se kyk-opgawe bespreek word. Daar word naamlik aangevoer dat hierdie fokus op **kyk** en **fyner kyk**, 'n ars poëtiese metode meebring wat woordkiekies as gedigte aanbied. Die gegewe van gedigte as woordkiekies het hoofsaaklik 'n tweeledige aard. Soms is die vertrekpunt 'n foto waaruit 'n gedig ontstaan ten einde lewe te gee aan die voorwerp wat bewegingloos gekiek is (bv. die gedigte oor bestaande foto's in afdeling twee), en ander kere word die beweeglik lewende deur die gedig gekiek tot beweginglose (bv. die gedigte in afdeling nege waarin die polsende lewe van ses stede vasgevang word in woordkiekies, omgedig word tot "herinneringe gefoto-album in woorde", 'New York', p. 44). In 3.3 word die manifestering van die uitspraak "(h)oe moeilik om 'n Kodak-kiekie in woorde / om te sit" ('Brief vir my moeder', p.10), asook die teenhanger daarvan, ondersoek.

Die voorkoms van woordkiekies as gedigte en gedigte as woordkiekies lewer

kommentaar op die verhouding tussen werklikheid en kuns (gerepresenteerde werklikheid) - die vierde afdeling van hierdie hoofstuk handel hieroor. Daar word onder andere gelet op die rol van herinnering en herhaling, asook op hoe die werklikheid se verganklike aard besweer word. Vervolgens word ook die feit dat daar in en deur die gedigte kommentaar gelewer word, in oënskou geneem. Die argument wat hier gevolg word, is dat die inkyk in die poësie 'n metapoëtiese ingesteldheid meebring, wat uitloop op 'n poësieteorie, wat op sy beurt nie los te maak is van 'n lewens teorie nie. Poëtiese werklikheid wórd met ander woorde werklikheid, en andersom.*¹ Hieruit word dan gestel dat die woordkiekie in Hartskrif 'n verweer is teen verganklikheid. Die versugting in die opdraggedig ('Nog net een maal', p. 9): om te kan "sien / en weet: dis alles onherroepelik / behou" word vervul in die slotgedig ('Voetnoot', p. 54) se besef dat woorde woordeloos heel: "Skielik kom dit alles terug / - 'n mens leer ('after all') om stilte te verhaal."

3.2 Die kyk-kode in 'Hartskrif':

kyk / kyk kleiner / kyk fyn / kyk weer / kyk in / kyk agter

The poet speaks the poem as it is ...
He speaks by sight and insight as they are
- Wallace Stevens -

In Hartskrif se opdraggedig, 'Nog net een maal' (p. 9) (met die onderskrif "vir my moeder"), word 'n versugting uitgespreek om te kan "kleiner kleiner kleinste kyk". Hierdie manier van kyk word verder omskryf in die eerste gedig van afdeling I, 'Brief vir my moeder' (p. 10), en wel soos volg: "(v)ir fyner kyk soos jy my leer, / altyd iets meer". Die feit dat beide gedigte aan die moeder gerig is en na die verlede verwys, heg 'n sfeer van onskuld aan die kykwyse waarna verlang word. Hierdie onskuld is dan ook teenwoordig in die eerste beskrywing wat van kyk gegee word (p. 9): 'n kind wat:

... verwonderd **toekyk**
hoe Vader Krismis vlugvoets op 'n sleet
deur spatsels sneeu van blink
kan ry

By hierdie eerste waarneming is die kyk, hoe onbevlek ook dan, egter nog 'geslote', en om te kan voldoen aan die opgawe van "kleiner kyk" moet die waarneming oopgestel word: die "barste" van die jeug word daarom in die volgende strofe "bekyk", en "dit kraak / weerbarstig **oop**".

Aan die hand van bogenoemde is dit moontlik om te sê dat daar in 'Nog net een maal' sprake is van die groeiproses van waarneming. 'n Ontwikkelingsgang waar 'n verfyning van kyk plaasvind om te kan voldoen aan die gestelde versugting van "kleiner kleiner kleinste" kyk.

Die "**kyk**" groei naamlik deur verskillende fases:

- * eers is daar sprake van 'n ongeskonde "verwonderd **toekyk**": die kyk na buite toe;
- * dan word daar na binne gekyk: barste wat oopkraak word ontnugterd "**bekyk**" met die besef "niks sal weer / volkome heel kan wees"; en
- * ten laaste word beide die manifestasies van die objektiewe en afstandelike kyk (dit wil sê sowel die "toekyk" na buite as die "bekyk" na binne) subjektief toege-eien tot die erkenning van waarneming: "**sien** / en weet" dat alles wel "onherroepelik / behou" is.

Die oorspronklike drieledige versugting van "kleiner kleiner kleinste" kyk word dus in die gedig self uitgebou tot 'n drievoudige bemoeienis met kyk: "toekyk", "bekyk" en "sien". Hierdie bemoeienis reik egter ook buite die gedig uit om ge-eggo te word in die drie gedigte van die eerste afdeling. So word 'Nog net een maal' se

- * kyk van "**toekyk**", in 'Brief vir my moeder' (p. 10) 'n **wéerkyk**: "(v)ir

- fyner kyk ... / altyd iets meer" en "(e)k probeer weer"; die
- * kyk van "**bekyk**", in 'Hommage à Van Wyk Louw' (p. 11) 'n **inkyk**: "dit kyk ondergronds*² / ... in en ondertoe"; en
 - * die kyk van "**sien**" in 'Astaire en Rogers' (p. 13) 'n **ágter-kyk**: "ágter die fyn beplanning ... / skuil altoos opstand en toondowe wederstrewigheid".

Vervolgens word aangetoon dat die kern van die res van die bundel opgevang word in hierdie eerste vier gedigte ('Nog een maal', 'Brief vir my moeder', 'Hommage à Van Wyk Louw', en 'Astaire en Rogers') se kyk-fokus. Die kodes van **wéerkyk**, **inkyk**, en kyk na dit wat **ágter** die gegewe staan, word elk in die volgende gedeelte ondersoek.

Di***e wéerkyk**-kode voorspel dat **Hartskrif** se gedigte "filmies uitgestal" ('Woody Allen', p. 39) word: aan die leser word dus die geleentheid gegee om herhaaldelik te kan kyk, om te kan sê "Stop. Speel weer" (ibid.). Weer en weer word daar in die bundel gekyk: in afdeling II na foto's van akteurs/modelle*³; in afdeling III na kunstenaars*⁴; in afdeling IV na familieverbintenisse ter wille van die selfportrette wat daaruit ontstaan*⁵; in afdeling V na digters*⁶; in afdeling VIII na ikone*⁷; in afdeling IX na stede*⁸; en in afdeling X na denkers*⁹. Die gevolg van hierdie wéerkyk is enersyds **herhaling**: "in ry op ry op ry ... / (verklap jy herhaling maak dit beter/relevant)" ('Andy Warholl', p.21); en andersyds **transformering**: "die gevormde / (word) wel ont-vorm ver-vorm verformfaai / ... tot iets nuuts & anders" (ibid.). Herhaling en transformering is hier twee kante van dieselfde muntstuk. En hierin vind die leser twee steunpunte van **Hartskrif** se ars poëtika: oor dieselfde gegewe word herhaaldelik gedig (die beweeglike werklikheid wat 'versteen' in foto's/woordkiekies; en die verganklikheid van ikone/aktors/kunstenaars/modelle/stede wat teëgewerk word deur hulle te laat voortbestaan

in "herinneringe gefoto-album in woorde", p. 44). Telkens (soms juis déúr hierdie herhaling) word die gegewe waaroor gedig word, getransformeer tot iets wat kommentaar lewer op die oorspronklike (soos byvoorbeeld in 'Astaire en Rogers' (p. 12-13) waar die kontras tussen die twee mense se ritmiese dans en die feit dat hulle "(a)gter die skerms / ... uit pas met mekaar" was, getransformeer word tot materiaal wat wys hoe die digproses werk:

ook ágter die fyn beplanning van 'n sonnet
...
skuil altoos opstand en toondowe wederstrewigheid
elke woord ...
... verhul tekens van angs
onverwerkte pyn

Hierdie werkwyse van herhaling en transformering word later kenmerkend van Hambidge se oeuvre, veral waar sy die besef in 'Andy Warhol' (p. 21):

... jy (het) 'bewys'... dat die gevormde
wel ont-vorm ver-vorm verformfaai
kan word tot iets nuuts & anders
(wat my betref: soms beters)

telkens 'bewys' deur van reeds bestaande kuns weer kuns te maak.

Die voorkoms van die **ínkyk**-kode is nie af te sonder van die wéérkyk in "kleiner kleiner ... kyk" nie; immers met elke kleiner kyk krimp die horison nader aan die self. Hier gaan dit (soos verwoord in 'Hommage à Van Wyk Louw', p. 11) om "ingelegde vensters"*10: "dit kyk ondergronds / ... **ín** en ondertoe", tot in die nukleus van die self: "- **kyk binnetoe** / niks mag nou die visie steur ..." ('Voetnoot', p.53), tot by die wese van selfbegrip ten einde in staat te raak om die ander te kan begryp. Hierdie proses van ínkyk ter wille van 'n breër visie vir uitkyk, word voltrek juis deur na ánder (sy dit dan ook in mindere of meerdere mate projeksies van die self) te kyk, ten einde (aspekte van) die self daarin te (h)erken. Wat dus dikwels in die gedigte gebeur, is dat (dele van) die self ontdek/herken word deurdat daar

herhaaldelik na ander gekyk word (en veral dan na beelde van ander, na ikone): "in navolging / van ander (word) ek gekonterfeitsel" ('Rome', p. 48). Sodoende gebeur dit dat selfs die skep van die ikoniese self deel van die kunswerk word, soos byvoorbeeld in 'Woody Allen' (p. 39): "want Woody Allen / is op slot van sake ... jou grootste kunswerk". In 'By 'n portret van my ouma' (p. 26) vind die leser 'n goeie voorbeeld van hoe die herhalende kyk lei tot transformering wanneer die ouma se portret by 'n weer kyk ("nou sien ek vanaand / - vir die eerste keer - ") oorloop in 'n selfportret: "hoe ek op jou trek".

Ook die kode wat kyk na dit wat **á**gter die gegewe lê, staan nie apart van die ander kodes nie. Daar bestaan byvoorbeeld 'n samespel tussen die herhalende wéerkyk en die raaksien van dit wat **á**gter die oppervlakkige gegewe versteek is. 'n Tekenende voorbeeld hiervan vind mens in 'Marilyn Monroe: foto in rou' (p. 16) waar die gedig 'n aanvanklike onvermoë aan die digter se kant om 'n gedig te skryf, met die leser deel. Op hierdie manier word gekyk na wat **á**gter die gedig skuil, en sodoende word die gedig 'n meta-gedig "waar die digter al digtend haar digwêreld betrag en met kommentaar releveer" (Brink 1986: 20). 'n Voorbeeld hiervan is die gedig 'Marilyn Monroe: foto in rou' (p. 16), wat open in die trant van 'n brief wat stel: "(b)eskeie waag ek / vanaand 'n gedig / oor jou Nee eintlik vir jou". Hier val die digter nou vas, maar wanneer die regte gedig haar tog wel op die ou end geluk, word die verwerpte oorspronklike gedig aangebied as **deel** van die geslaagde gedig: "ek **wou** begin". Op dieselfde manier word ook die gebeure wat die onvermoë om te dig opgehef het, in die gedig ingetrek deur dit soos volg te beskryf:

my onvermoë word nou
net 'n oomblik lank
opgehef

wanneer ek met 'n skok
Bert Stern se L.A.-foto
sien

Dit blyk dus dat ten einde aan die opdraggedig se opgawe van "kleiner kleiner kleinste kyk" te voldoen, word daar in Hartskrif tot in die kleinste besonderheid gekyk: ook na wat ágter die poësie gebeur. Dit kan dus gestel word dat die metapoëtiese ingesteldheid wat na vore kom in Hartskrif voortspuit uit die bundel se ars poëtiese metode wat verwoord word as die opgawe van "kleiner kleiner kleinste kyk".

3.3 Herinneringe gefoto-album in woorde:

'Brief vir my moeder' en die Hambidge-procédé van woordkiekies maak

... It is looking out
Of the window and walking in the street and seeing,

As if the eyes were the present or part of it"
- Wallace Stevens -

In die vorige afdeling is gefokus op hoe die kyk-kode in Hartskrif manifesteer deurdat die opgawe van "kleiner kleiner kleinste kyk" 'n ars poëtiese metode van woordkiekies gee in die hand werk. In hierdie afdeling val die klem op die uitspraak in 'Brief vir my moeder' (p. 10): "(h)oe moeilik om 'n Kodak-kiekie in woorde / om te sit".

Gekonfronteer met die alledaagse omgewing as gewone werklikheid, wanneer sy 'n brief uit die vreemde huis toe wil stuur, verlaat die digter haar op raad wat sy kleintyd van haar ma geleer het: "(v)ir fyner kyk, soos jy my leer, / altyd iets meer" ('Brief vir my moeder'). Hier kry die procédé waarop Hartskrif (en so ook 'n groot deel van die res van die Hambidge-oeuvre) se gedigte in 'n meerdere mate berus, beslag. Die onmiddellike omgewing, tesame met die invloed wat dit uitoefen, en/of die impak wat dit het, word naamlik verwoord. Die feit dat die digter teenwoordig is in haar omgewing terwyl hierdie omgewing vasgepen word, dra by tot die metapoëtiese element (wat dikwels in die 'woordkiekies' aangetref word).

Uit hoofde van sy posisie as eerste gedig in die eerste afdeling van 'n debuutbundel, is 'Brief vir my moeder' (H: 9) ook die eerste van die woordkiekies in Hambidge se oeuvre, en daarom kan dit as illustrasie-materiaal gebruik word vir hoe hierdie woordkiekies ontstaan. Die interpretasie van 'Brief vir my moeder' wat hier volg, is dus ook 'n aanduiding van die aard, asook die ars poëtiese metode van die res van Hambidge se gedigte wat as 'woordkiekies' gelees kan word.

Direk na die besef in 'Brief vir my moeder' dat "fyner kyk" moontlik die 'versperring' wat die 'gewone aande' in New Haven in die pad van 'n brief (lees gedig) oprig, kan oplos, laat Hambidge die sluiters los:

Ek is binnenshuis. Geen kaggels hier.
Alles elektries. Die son is besig om te sak.
Die lug helder op hierdie wintersaad.
Die grys berke se silwer takke weerkaats
die laaste sonstrale

'n Eerste gedig van baie wat sy later soos volg in 'Uitzendbureau, De Kalverstraat' (A: 26) beskryf:

Ek val terug op my grootste
troefkaart: poësie as benoeming

Dit is dan ook juis die aard van hierdie woordkiekies wat 'n groot bydrae lewer tot die daarstelling van 'n metapoëtiese ingesteldheid, soos wat die leser reeds in 'Brief vir my moeder' sien gebeur. Die digter gee 'n woordkiekie van haar onmiddellike omgewing. Sodra hierdie kiekie op die tafel lê, lok dit reaksie en/of kommentaar by haar uit: "(h)oe moeilik om 'n Kodak-kiekie in woorde / om te sit" (p. 10). Só begin 'n metapoëtiese gesprek, 'n gesprek waar die gedig tot sigself inkeer om (volgens De Lange 1986: 18) sy eie aard en ontwikkeling te verwoord: "(e)k probeer weer". Verder is dit ook direk aan die metapoëtië toe te skryf dat die leser gewaarsku word teen die gedig se aangebode realiteit. Alhoewel die digter deur die loop van die bun-

del juis die oog/foto/portret/beeld/ikon kies om die 'gewone' aande in New Haven vir die leser tot 'n nuwe werklikheid te omskep, waarsku sy die leser (deur middel van metapoëtiese gespreksgrepe) teen dit wat hy/sy (dink hy/sy) sien:

... foto's is so selektief
wys pyn, trane. Soms hartstog.
Verdoesel graag die waarheid
 'Joe DiMaggio' (H: 38),

en:

Die foto ...
wys veral die oë op:
swart treurige oë. Van te veel sien
 'Carson McCullers' (H: 40).

'n Ander uitloper van die metapoëtiese gesprek word gevind in die gedig 'David Hockney' (p. 23). Hier word die beskrywing van Hockney se metode van foto's neem direk oorgedra op wat die gedig doen. Hockney se metode van "links regs links" kiek en dan daaruit 'n saangestelde blokkiesraaisel-fotoskildery *11 maak, word ook Hambidge se metode van 'foto's neem' (lees: gedigte maak). Wanneer die digter dan 'n woordkiekie van Hockney se werkwys vir die leser aanbied, lewer sy tegelykertyd daardeur kommentaar op die eie maakproses. In dieselfde trant kan haar ervaring van wat Hockney van sy bewonderaars verwag, gelees word as in der waarheid die opgawe wat sy aan die leser toeken, naamlik:

... dit lyk amper asof jy mens wil dwing
om gom te neem te knipper knapper
spoeg en plak om 'n ander
prent te maak
 'David Hockney' (H: 23).

Op hierdie manier word 'n gegewe van aktiwiteit tot binne die andersins statiese woordkiekie getrek. Die digter is dus midde-in 'n proses van gedigte maak waarin die woordportrette "beelde op ...(-)stawel / in **filmiese geheel**"

(`Après un Rêve`, H: 36); met ander woorde 'n beweglike krag word toegeken aan andersins statiese beelde. Hierdie toekenning van aktiwiteit aan statiese gegewe het egter ook 'n teenoorgestelde in daardie gedigte wat "herinneringe ...foto-album in woorde" (`New York`, p. 43), met ander woorde, wat as 't ware die werklikheid se beweglikheid vasvang in 'n statiese portret.

Die maak van woordkiekies kan gevolglik beskryf word as 'n proses wat in twee rigings kan verloop: sommige gedigte gee woorde aan 'n kiekie, en ander poog om 'n kiekie te maak van woorde. De Lange (1986: 18) beskryf hierdie proses soos volg:

(i)n sommige verse word met 'n gestolde foto begin en word daar gepoog om die 'kiekie' in woorde om te sit, in beweging te bring; in ander verse weer begin die digter met iets dinamies wat sy dan probeer om in die vers te stól. Dit is hierdie wisselwerking, die 'flikkerogige' aard van die werklikheid, wat boeiende gedigte oplewer.

Só kan die woordkiekies in afdeling II (gemaak na aanleiding van bestaande foto's van akteurs/modelle) gelees word as 'n verweer teen verganklikheid: hier herlééf Dean, Monroe en Pollock. Veral die gedig 'Nastassja Kinski en die serpent' (p. 15) slaag daarin om aan die beskrywing (woordkiekie) van 'n foto (staties) so 'n aura van vitaliteit en onderliggend smeulende erotiek te gee dat die gedig soos 'n rolprent voor die leser afspeel.

3.4 Jy leef in hierdie doek: die gedig as werklikheid

(The search for reality) is the philosopher's search

For an interior made exterior

And the poet's search for the same exterior made

Interior: breathless things broodingly abreath

- Wallace Stevens -

Op die oomblik wat die onskuldige kind in die eerste twee strofes van 'Nog

net een maal' (p. 9) begin om gehoor te gee aan die opdrag van kleiner kyk, gee sy die eerste tree wég van 'n nagmaakte werklikheid wat "sneeu vlokkies opvang in 'n hulsel / van plastiek", en waar "Vader Krismis vlugvoets op 'n slee / deur spatsels sneeu van blink / kan ry". Hierdie 'eertydse' werklikheid waar die voorgestelde waarheid (Vader Krismis) netjies in 'n gedig verpak is ("in 'n hulsel / van plastiek") word deur die skerper kyk versplinter: "dit kraak / weerbarstig oop: niks sal weer / volkome heel kan wees". Op soek na 'n skerper blik op die werklikheid is die onskuld dus verloor, en die skerwe wat oorgebly het buig op die ou end tog óók maar die werklikheid op sy eie manier:

'n Listige kwajong gooi 'n klip deur
die venster van gerookte glas
- dit was voor die 'shatterproof'-dae -
die splinters teen haar hand
brokkelrig sny die lig
daardeur.

'Carson McCullers' (H: 40).

Al wat nou oorbly is om van die ervaarde werklikheid werklikheid te maak. In hierdie verband verwys De Lange (1986: 18) na "die onafskeidbaarheid van kuns en lewe (wat) die onderwerp (is) van die gedig oor Jackson Pollock: 'Jack the Dripper'." Die werklikheid om deel te word van 'n kunswerk wat "jou onderbewussyn" oop- en uitskiet "in 'n dolle jazz op 'n groter-as-lewensgroot doek" wórd die werklikheid van die gedig: "(j)y leef in hierdie doek", terwyl dit terselfdertyd die werklikheid van die dood aan dié van die kuns en die lewe koppel: "dood / ~~spat~~ rooi teen die motorruit" ('Jack the Dripper', H: 20).

Ook in 'James Dean: foto in blou' (H: 14) raak die werklikheid van kamera, foto, verganklikheid en dood verstrengel deurdat "Hollywood se skietbevel" in verband gebring word met 'n militêre teregstelling ("gefusilleer"). Dean het militêre diensplig ontduik deur aan te voer dat hy 'n homoseksueel is.

Die strekking van die gedig kan dus gelees word as sou dit daarop dui dat Hollywood se filmbedryf hom hiervoor namens die weermag tereggestel het. Hy is "onverwags gevang" op selluloïed, "gefusilleer" deur "Hollywood se skietbevel" en hieraan is hy dood:

maar later in die silwerblou Porche
- die drang te groot, die tyd te min -
weet jy ('n vlugsekonde te laat)
die rus is helaas
nie elders

'James Dean: foto in blou' (H: 14).

In hierdie gedig word die foto/film verteenwoordigend van die dood. Sodra die akteur vasgevang is op selluloïed, is daar geen terugkeer na beweging (dit wil sê lewe) moontlik nie. Didier Semin (in Prinsloo 1990: 4) se siening van fotografie is hier toepaslik: "When we photograph a face, we want to preserve it, but in fact we add a little to its disappearance: death is the passing of a subject into the state of a object." Die gedig 'Foto's' (B: 43) bied 'n illustrasie hiervan:

die lewensloop in wit-en-swart
stadia van 'n sywurm, slak ...

Uiteindelik: 'n masker van die dood.

Die siening dat 'n foto die dood van sy onderwerp meebring, is ook onderliggend aan 'Elegie' (B: 13) waar die digter erken:

die onbetwisbare
Middelleeuse feit
gryp my aan:
**'n foto steel inderdaad
die siel
van sy onderwerp.**

Ook in 'Nastassja Kinski en die serpent' (H: 15) waar die beskrywing van 'n foto gebruik word om 'n lesbiese ingesteldheid te verhul, kom die 'werklikheid' van die gedig ter sprake. Ná die beskrywing van Richard Avedon se foto waar "Nastassja Kinski: asebenemend wispelturig Eva / omslang" lê, kom die

teleurstelling wanneer die foto nie alles blootstel nie:

die dye hoog en bruin
die magie boesman-lieflik rond

verdomp! die slang neem oor
geskub gekartel wreed pythonies

met ander woorde die man(like fotograaf, die slang) vier nog hoogty, verhoed dat vrou(like kyker) by vrou(like model) uitkom. Ook hier kom die verstrengeling van foto en dood ter sprake wanneer die slang as "pythonies" beskryf word. The concise Oxford dictionary (Sykes 1982: 841) se inskrywing onder "python" lees: "large snake killing by compression, hence pythonic". Met ander woorde: die kamera (soos die slang) druk die werklikheid van die model saam tot 'n foto, maak haar dood tot die werklikheid van 'n gedig: "breathless things broodingly abreath" (Stevens 1984: 481).

In die voorafgaande besinning oor die invloed wat foto's op Joan Hambidge se poësie (en spesifiek haar woordkiekies) het, het die kwessie van 'lewe' en 'dood' ter sprake gekom. Die gedig (woordkiekie) kon deur sy woordmemento 'n herinnering laat 'herleef', óf 'n foto kon die lewende model wat afgeneem is, tot stasis laat stol. In die volgende hoofstuk (wat die bundel Bitterlemoene as uitgangspunt gebruik) kom hierdie vermoë van die poësie om deur die gedig aan sekere gegewe 'lewe' te gee, weer onder die soeklig.

AANTEKENINGE BY HOOFSTUK 3

1. Vergelyk Wallace Stevens (1984: 486) se uitspraak in 'An ordinary evening in New Haven: XXVIII', wat myns insiens net sowel motto vir Hartskrif kon gewees het:

This endlessly elaborating poem
Displays the theory of poetry,
As the life of poetry ...
... the theory
Of poetry is the theory of life.

2. Ondervels / binneharts.

3. James Dean, Nastassja Kinski, Marilyn Monroe, Greta Garbo, en Yves St. Laurent.

4. Jackson Pollock, Andy Warhol, Vincent van Gogh, David Hockney, en Francis Bacon.

5. Vergelyk 'By 'n portret van my ouma' (p. 25), 'Moeder' (p. 27), en 'Bloedband' (p. 28).

6. Dickinson, Opperman, en Baudelaire.

7. Joe DiMaggio, Woody Allen, Carson McCullers, Isabella Rossellini, en Mary-Lou Retton.

8. New York, San Francisco, San Diego, Rome, Parys, en Athene.

9. Michel Foucault en Roland Barthes.

10. In 'Voorneme' (A: 43) kry hierdie "ingelegde vensters" 'n intratekstuele eggo in:

... mistieke
ondergrondse vensters kaats
die laatnamiddag-son
net voor die donker kom

11. Vergelyk die "joiner" (Hockney se term om sy 'aanmekaar-geflanste' foto's te beskryf) 'Nora and Bill Brandt with self-portrait (although they were watching this portrait being made' (Joyce 1988: 62).



HOOFSTUK 4

HIEROM TOT DIE DOOD TOE GESPEEL VIR LEWE:

DIE POËSIE AS TEENVOETER VIR VERGANKLIKHEID

4.1 Inleiding

"The theory of poetry is the theory of life", kondig Bitterlemoene se Wallace Stevens-motto aan, en dit is presies wat die gedigte in Joan Hambidge se tweede digbundel voorhou: die 'lewe' kry gestalte in die poësie. In Bitterlemoene is die digter in 'n dodelik ernstige spel gewikkel met die poësie (poësie wat 'n voorliefde is*¹, poësie waarin die geliefde gestalte kan kry*², poësie wat 'n teenvoeter vir die ontroue geliefde bied*³, poësie wat die geliefde wórd)*⁴ 'n Spel waar die (ge-)liefde poësie is, en waar die poësie as enigste ware liefde bedryf word. 'n Spel tot die dood toe gespeel ter wille van die lewe: "want poësie ... (is) / 'n oorlewingsdaad", 'Ars poetica' (B: 31).

In hierdie hoofstuk word daar aan die hand van Bitterlemoene ondersoek ingestel na die manier waarop Hambidge in haar gedigte aan die kuns-van-poësie beslag gee. As uitgangspunt word verwys na die programgedig, 'Kunsklas' (B: 7):

Kunsklas
vir VWL

Picasso neem sy vader,
suster as model - kyk
hoe sit hul nou
netjies uitgestal as koning so en so,
of kardinaal sus en so;
selfs mevrou tjie dit en dat -
in blou en groen
amper wég-
geskets.

Hier loer sy tussen parenteses uit;
daar verskuil my sus se leed
behendig omgetower tot Michelangelo
se Pietà - openlike smart tog so
slordig; bewoënheid lei tot eensydigheid.

En ek? Tussen die hoelahoepels
van kommas, punt en kommapunt
bly dit nogmaals ek
en ek se perspek-
tief of skiet van spek.

Hierdie gedig bied 'n aanduiding van die reëls waarbinne die poëtiese spel
in Bitterlemoene gespeel word:

- * mense (familie, die geliefde) word as **nodelle** gebruik;
- * hierdie modelle word dan "uitgestal as koning so en so" en in die
kreatiewe proses van poësie-maak word hulle "amper **wég-** / **geskets**";*⁵
- * hul emosies word "behendig **omgetower** tot (byvoorbeeld) Michelangelo / se
Pietà" want "openlike smart (is) tog so / slordig; bewoënheid lei tot
eensydigheid"; en
- * by al hierdie verhullende aspekte ("die hoelaphoepels / van kommas, punt
en kommapunt") wat die spel van gedigte-maak kenmerk, moet daar erken
word: "(dit) bly ... nogmaals **ek** / en **ek** se **perspek-** / **tief** of skiet van
spek".*⁶

Uit hierdie beskrywing wat 'Kunsklas' bied van die grense waarbinne Bitter-
lemoene beweeg, kan die volgende afgelei word:

- * In hierdie bundel word die produkte van 'n 'Kunsklas' ten toon gestel:
'n bemoeienis met die **skeppingsproses** kan dus verwag word (vergelyk
byvoorbeeld: "so ontstaan dié vers", 'Huis snags' (p. 9); en "(s)ien uit
sloping stu groei / en 'n vers spruit uit gemis", 'Epiphany', p. 26).
- * Tydens die skeppingsproses word (die self se) **emosies omgetower**: met
ander woorde 'n element van **drone**, van die **nagiëse**, van die teenwoordig-

heid van die **mise** kom voor (vergelyk byvoorbeeld: "al verberg sy emosies / agter die masker van ander / se doen en late", '3 Madame Rochas', p. 37; "(v)reemd ook drome / waarin die ware self / ... willoos figureer / - marionette van begeertes", 'Selfportret', p. 29; en "(s)ou sy ... / 'n reël uit 'n gesprek kon om- / tower?", 'Poetic licence', p. 28).

* Die emosies waarmee so verhuld gehandel word, is veral betrokke by die **geliefde**. Emosionele belewenisse word naamlik ervaar wanneer die geliefde liefde ontlok, wanneer hierdie liefde gefnuik word, wanneer pyn beleef word as gevolg van herinneringe aan en verlange na die geliefde. Hierdie emosies word op twee maniere behandel: soms word die skerp kante daarvan versag deur die poësie te gebruik as genesende 'medisyne'. Ter wille van 'genesing' word daar oor dit wat skryende emosionele belewenisse meebring gedig, bv: "(o)or die argitektuur / van ons liefde / verlies-verlange-onthou / is al veel gedig" ('Ars erotica', p. 57). In ander gedigte word die 'veragtelike' emosies weer heeltemal gesublimeer deurdat die poësie toegelaat word om die geliefde te 'vervang'. Dit gebeur wanneer die ek (die liefhebbende) haar "oorgee aan die passie / van poësie" ('Poetic licence', p. 27). Die **poësie** neem dus die geliefde se plek in, die geliefde **word** die poësie: "sy word 'n blinde visioen / vasgevang in towervers / na towervers" ('Canzoniere', p. 53), en dit is om die wen en behoud van hierdie poësie-as-geliefde/geliefde-as-poësie wat daar deur die hele bundel heen hartstogtelik gedig word. Om hierdie nuwe geliefde te behou, moet sy binne die gedig bly leef, moet daar met ander woorde voortdurend gedig word: "(h)ierom tot die dood / toe gespeel / vir lewe" ('Lu\$h Vega\$', p. 46).

* Omdat die poësie die geliefde word*7, is dit juis hierdie poësie wat ook as genesende teenvoeter dien vir die ontroue vlees-en-bloed geliefde en die pyn wat sy meebring. Sodra die geliefde in en deur die poësie kan

begin asemhaal, word die poësie die verteenwoordiger van die **lewe**. In haar hoedanigheid as bewaarder van lewe besweer poësie dus die verganklikheid van mislukte verhoudings: "(e)n só reken / ek met jou af. / Sit jou neer / in vers - / jy is besweer, ingelê / verdwene lyk" ('Inlêkunde', p. 61). Selfs die verganklikheid van die dood word deur die poësie se werklikheid van leef en wéés, opgehef: "(v)ir my / bly dood / 'n morfeem / kil abstraksie / soos 'n taalkunde-les" ('Klein rondreis', p. 10).

- * Onderliggend aan al hierdie elemente lê 'n wesenlike **selfgesentreerdheid**
- die **skeppingsproses** word beoefen met die wete: "en tog / moet ons ... / inkyk / tot by die spikkel van die **self**" ('Rembrandt', p. 22);
- die **geliefde** word 'n plek gegun in die poësie ter wille van dit wat die self daardeur kan wen: "(e)k wy die hele afdeling VI / (vanselfsprekend tevergeefs) / aan jou / **word sodoende deel / van die lang galery digters** / knoeiend met tyd in vers / om die geliefde terug te bring" en "(w)ou met elke vers / **jou nader bring aan my**" ('Ostranenie', p. 58); en
- die 'ek' kies om van die **poësie** 'n geliefde te maak: "as **ek** mag kies / tussen 'n vers en jou / verkies **ek** om liefdesnaam / skryf se langtermyn-gevangenskap" ('Ars erotica, p. 57) en "(j)y sê my af / maar in hierdie vers / het **ék** die laaste sê" ('6 Finis', p. 41).

Kortom: die poësie word beoefen met die **self** in die middelpunt: "(w)oorde breek deur **my** papiergrens / ... **ek** ... / is tuis om te oorleef"; en ook slegs ter wille van die self: "net voor **ek my** / toedig in 'n hoek / verskyn hy weer / ... asof hy vir **my**, net vir **my**, / sy skubbe wys" ('Ars poetica', B: 32).

Tot hier is 'n raamwerk gegee waarbinne aangetoon is hoe daar in **Bitterle-moene** deur die poësie met poësie gehandel word. Hierdie raamwerk is opgestel

op grond van die rigtingwysers in die opdraggedig. In die eerste deel van hierdie hoofstuk (4.1) word die ars poëtiese-gedigte 'Ars poetica' (p. 31) en 'Ars erotica' (p. 57) ondersoek met die doel om vas te stel hoe hul uitsprake oor die ars poëtika vergelyk met die bundel se ars poëtiese-metode.

4.2 Die 'kuns-van-poësie' in 'Ars poetica' en 'Ars erotica'

In hierdie afdeling word 'n lesing van die gedig 'Ars poetica' (B: 31) gegee ten einde die manifestering van 'ars poëtika' in Hambidge se gedigte te ondersoek.

Ars Poetica
vir Johann de Lange

As poësie ons verkeerd bewys
die mallemeule van rym
en ritme ons ontglip
knorrende krokodille in die Kalahari
of die towerstaf van metafore breek
enjambemente stol...

Ja, dan sal ons weet
die monsters van ons drome
swart iguanas op skerp rotse
het waar geword
die pen verlep
die danser van die dans ge-
skei
die potlood boonop stomp
daardie einde is: hier.

Solank ons nog woorde
oorhet ja, almal dra
'n woord, 'n woord wat netjies knars
weet hier in St. Petersburg-sonder-sneeu
waai yswinde van onbegrip
(nes vir Mandelstam en Pasternak)
want poësie word uitgelewer (soveel roebels)
aan die stryd - tog vir ons
(vergeef, ek dig aljimmers namens jou)
'n oorlewingsdaad.

Ek beskou die deurskynende gekko
suiervas teen my muur
hy vang 'n vlieg

vermink dit in klein
woedende persitalses
totdat
swart stippels (soos 'n kommapunt)
oorbly.

Woorde breek deur my papiergrens -
voor my venster
(ek het die Dinsdagoggend-blues;
is tuis om te oorleef) spring
'n akkedissie
klein pou van die reptiele
rats oor die growwe muur
my God! hy dra 'n reënboog
op sy gladde rug.

En net voor ek my
toedig in 'n hoek
verskyn hy weer
in rooi, en geel, en pers
asof hy vir my, net vir my,
sy skubbe wys.

Die eerste twee strofes van hierdie gedig is omhul van 'n sekere magiese aura: daar is naamlik sprake van "die mallemeule van rym / en ritme" wat die digter "ontglip", en van "die towerstaf van metafore (wat) breek / enjambe-mente (wat) stol". Hieruit kan gelees word dat die poësie beskou word as 'n entiteit wat op sigself bestaan (al word dié bestaan uit 'n towerstaf ge-
tap), wat lewe het: dit kan ontglip, breek, stol. Wanneer die poësie haar*⁸ in haar gedaante van opgetowerde bestaan van die digter onttrek, verwelk die vermoë om kuns te maak en neem die swart magie oor: "die monsters van ons drome / swart iguanas op skerp rotse" word waar. Hierdie gegewe dui op die digter se erkenning dat die kuns van poësie-maak juis in die poësie self ge-
leë is: sodra die towerstaf van metafore breek, "verlep" ook die pen, word "die danser van die dans ge- / skei". Die enigste manier waarop die digter kan verhoed dat die poësie haar verlaat en só haar gevreesde angsdrome*⁹ laat waar word, is om aan te hou poësie maak vir "(s)olank (as wat) ons nog woorde / oorhet". Sodoende word die skryf van poësie "'n oorlewingsdaad", en nie maar 'n middel tot 'n doel soos by digters wat poësie "uit(...)lewer ... / aan die stryd" nie.

As komplementerende antwoord op die eerste deel van die gedig kan die laaste drie strofes van 'Ars poetica' gelees word as 'n toeligting van hoe die skryf van poësie as oorlewingsdaad (soos beskryf in die eerste drie strofes) beoefen word. Strofe vier bied 'n illustrasie van 'n kenmerkende Hambidge-`stylgreep`, naamlik om die ek tot binne die gedig te trek, en dan te beskryf wat in hierdie ek se onmiddellike omgewing aangaan. Die procédé bewerk die ontstaan van 'n metapoëtiese gesprek aangesien die ek (wat besig is om te skryf) nou deel word van die gedig wat geskryf word juis sodat die gedig geskryf kan word. In hoofstuk 2 is hierdie proses beskryf as die gee van woordkiekies, 'n geval van: "(e)k val terug op my grootste / troefkaart: **poësie as benoeming**" ('Uitzendbureau, De Kalverstraat', A: 26). Die woordkiekie*¹⁰ in strofe vier van 'Ars poetica' bied 'n sekere siening van die skryfproses aan:

Ek beskou die deurskynende gekko
suiervas teen my muur
hy vang 'n vlieg
vermink dit in klein
woedende peristalses
totdat
swart stippels (soos 'n kommapunt)
oorbly.

Die deurskynende geitjie (die positiewe teenhanger van die "swart iguanas", die "monsters van ons drome") word die digter wat dit waaroor hy dig "vang" en "vermink" ('Kunsklas', B: 7, se opgawe van wégskets en omtower is hier weer relevant) totdat net "swart stippels" op papier oorbly.*¹¹

Met hierdie woordkiekie oorwin die digter dié ontglippende poësie waarvan sy in strofe 2 moes sê: "daardie einde (as die pen verlep / die danser van die dans ... skei) is: hier". In en deur die woordkiekie hét sy poësie gemaak - die erkenning hiervan open strofe vyf: "(w)oorde breek deur my papiergrens", en nou word daar nóg poësie gemaak deur nóg 'n woordkiekie te gee. Hierdie woordkiekie word voorafgegaan deur die metapoëtiese situering van die

skrywende ek in die gedig: "(ek het die Dinsdagoggend-blues; / is tuis om te oorleef)", met die gepaardgaande erkenning dat die skryf van poësie om oorlewing gaan. (Kursivering JH.) Nou volg die kiekie:

voor my venster ...

spring
'n akkedissie
klein pou van die reptiele
rats oor die growwe muur
... hy dra 'n reënboog
op sy gladde rug.

Die bedreiging van die angsdrome se "swart iguanas" wat eers deur die "deurskynende gekko" besweer is, word nou nog verder opgehef deur die verskyning van die akkedissie. Die feit dat 'n bemoeienis met reptiele juis in die 'ars poetica'-gedig voorkom, en ook deel van die bandontwerp is ('n akkedis afgebeeld aan die bors van 'n beeld van Sappho), vra myns insiens om simboliese interpretasie.

In haar resensie van Bitterlemoene merk Ia van Zyl (1987: 10) iets hiervan op wanneer sy sê: "die skryf van poësie (word) 'n oorlewingsdaad, soos blyk uit die gedig 'Ars poetica', waarin die spreker 'n soort verbintenis voel met die reptielgeslag se vermoë tot briljante oorlewing. Derhalwe - ook - die gekko op die omslag." Hierdie interpretasie bevredig egter nie: die gedig gee tog nêrens aanduiding van ware **vereenselwiging** tussen digter/spreker en die reptiele waarna verwys word nie. Boonop verteenwoordig die vier verskillende verwysings (krokodille, iguanas, gekko, akkedissie) nie telkens dieselfde gegewe nie (in teenstelling met Ia Van Zyl (1987: 10) se implikasie dat die reptiele gebruik word om oorlewing aan te dui aangesien hulle sedert die oertyd kon oorleef deur te evolueer van iguanas tot akkedissies).

Die eerste aspek waarvan melding gemaak kan word in 'n simboliese interpretasie van die reptiel-gegewe in 'Ars poetica' melding gemaak kan word, is

die verwysing in die eerste strofe na ontglippende ryme en ritme as "knorrende krokodille in die Kalahari". Die feit dat krokodille hier gebruik word, versterk die negatiewe sfeer van verganklikheid wat geskep word deur woorde soos "verkeerd bewys", "ontglip", "breek", en "stol". Krokodille verteenwoordig naamlik (volgens De Vries 1981: 117-118) "fury, evil and death", asook "hypocrisy: (they shed) tears over (their) victims, or allures them by tears".

Die relevansie en gepastheid van die byhaal van hierdie simboliese allure van krokodille, kan aangetoon word deur daarop te wys dat ook ander gedigte in die bundel steun op dié "fury" (wat die krokodille hier verteenwoordig). Vergelyk byvoorbeeld die reëls in 'Selfportret' (p. 29): "Antjie Krog spring / my voor met: / 'Ek skryf omdat ek woedend is'"; 'Conceit' (p. 60): "'n woedende stilte / tussen woorde"; en 'Inlê-kunde' (p. 61): "só reken / ek met jou af". Verder kan De Vries (ibid.) se verwysing na krokodille se 'skynheiligheid' aansluiting vind by die bundel se strewe om slegs met 'verhulde' emosies te werk ("openlike smart tog so / slordig", 'Kunsklas', p. 7), en om agter 'stylgrepe' soos ironie ("(i)ronie eers geleer / as stylfiguur / nou beproef / in selfverweer", 'Selfportret', p. 30) en sinisme ("(b)esef ineens die mag / van sinisme as 'n stylgreep", 'Ostranenie', p. 58) te skuil. Later word die krokodil se verteenwoordiging van woede en dood selfs ook in die gekko (as meer 'gematigde weergawe') ge-eggo: vergelyk die gebruik van die woorde "vermink" en "woedende" in dié verband.

Strofe twee se verwysing na "swart iguanas" maak ook nog deel uit van die negatiewe sfeer waarbinne die krokodille figureer. Die onheilspellende bedreiging wat die somber swart kleur inhou voorspel net droefheid vir die digter: die drome van die iguanas word naamlik waar op die oomblik wanneer poësie die digter ontglip. Die oomblik wanneer die iguanas werklik word, is

dus die oomblik wanneer poësie nie meer bestaan nie, die oomblik wanneer daar (soos wat die argument se trant oor die sfeer van die bundel tot hiertoe lui), nie meer verweer teen verganklikheid is nie, met ander woorde: die oomblik van dood. Hierdie siening word versterk deur die iguanas se swart kleur (die kleur van dood), asook deur hul dreigende voorkoms: groot likkewaanagtige akkedisse wat tot 1,8m lank word, met 'n keelsak, en 'n kam van regopstaande skubbe op die rug (Odendal *et al.* 1979: 430).

Met hierdie negatief gekleurde eerste twee strofes kom die digter in die derde strofe tot die besef dat "(s)olank ons nog woorde / oorhet" daar gedig móét word aangesien poësie "tog vir ons / ... 'n oorlewingsdaad" is. In 'n poging om hierdie oorlewingsdaad van poësie-maak te beoefen (sodat die drome nie waar word, en die poësie nie ontglippend verlore gaan nie), gee die digter in die vierde strofe 'n woordkiekie waarin 'n "**deurskynende gekko**" (my kursivering) beskou word. Gekko is 'n sinoniem vir geitjie, wat behalwe die letterlike betekenis van 'n "akkedis-agtige diertjie" (ibid.: 256), in figuurlike sin gebruik word om 'n "mens met 'n kwaai humeur en skerp tong" (ibid.) aan te dui. Hierdie betekenis val goed saam met die manier waarop die skeppingsproses in hierdie strofe beskryf word: "hy vang 'n vlieg / **vermink** dit in klein / **woedende** peristalses". Die bedreiging wat die "swart iguanas" inhou (dat die poësie verloor kan word, en dat die dood dus 'n werklikheid kan word) word nou hier besweer deur die aktiwiteite van die "**deurskynende gekko**": geen moontlikheid van duistere bedoelings hier nie. Weliswaar is die negatiewe aspekte van verminking en woede nog teenwoordig, maar nou word dit tog kreatief ingespan. Die "knorrende krokodille" en "swart iguanas" se bedreigende woede en verminking (wat 'n verlies aan poësie en daarom dood voorspel) word nou tot iets goeds omskep deur juis hierdie selfde eienskappe te gebruik, maar dan om die positiewe en skeppende te laat gedy. Hierdie 'omtoor' van negatiewe aspekte tot positief skeppende

aktiwiteite bring die assosiasie wat akkedisse met hekse het (sien De Vries 1981: 304) ter sprake: hekse word wel verbind met die bese, maar hulle kan toor om iets tot stand te bring. Digtters mag in woede dit wat hulle sien, wégskryf, maar hulle kan selfs (en júis) uit hierdie stropende ingesteldheid 'n gedig laat spruit.

Wanneer die kreatiewe proses dan die destruktiewe elemente oorwin deur dit te **gebruik**, slaag die digter in haar oorlewingsproses - 'n gedig kom tot stand: "(w)oorde breek deur my papiergrens". Hierdie oorlewing kry beslag in die vyfde en sesde strofes, wanneer die laaste gestalte van die 'reptiel'-kode figureer, en dan in 'n oorwinnende gedaante: " 'n akkedissie / **klein pou** van die reptiele" "**spring** / ... **rats** oor die growwe muur", en hy "dra 'n **reënboog** / op sy **gladde** rug". Die akkedissie, is nou **klein**, met 'n **gladde** rug vol reënboogkleure: geen sprake meer van 1,8m lange, swart likkewaanagtige akkedisse met kamme getande skubbe op hul rûe nie. Hy word boonop verbind met 'n pou, wat hom aanspraak gee op die simboliese waarde verbonde aan dié kleurrike voëls. Van die belangrikste bydraes hier is (aan die hand van De Vries 1981: 360) die pou se onsterflikheid en ook die feit dat poue dikwels die feniks vervang. Die implikasie hiervan is duidelik: net soos wat die feniks die vermoë het om uit as te **herry**s, maak die pourug-akkedis dit moontlik om uit die gegewe van woede en verminking 'n gedig te **skep**.

Verder kan daarop gewys word dat die positiewe simboliek verbonde aan akkedisse self, oorweldigend meer is as die negatiewe waarna reeds verwys is. De Vries (1981: 303) wys onder andere op die volgende: "it is sometimes depicted on the breast of Athene; in icons it is ... an attribute of Affection; regeneration, spring: it sloughs its skin; guardianship: attribute in icons; divine inspiration; and the Logos". Hierdie beskrywings kan almal teruggevind word in Bitterlemoene se 'reptiel'-kode. Op die bandontwerp word

’n akkedissie op ’n borsbeeld van Sappho uitgebeeld. Hierdie kenmerk van toegeneënthheid word ook weerspieël in die reëls "asof hy vir my, net vir my, / sy skubbe wys". Voorts spreek dit ook uit die toegeneentheid waarvan die liefdesgedigte getuie/uitinge is, asook uit die digter se duidelike toegeneentheid tot die skryf van poësie.

Die element van vernuwing of wedergeboorte (gedra deur die feit dat ’n akkedis vervel, en ook dat hy sy stert kan laat afval om vinnig weg te kom as gevaar dreig, net om weer ’n nuwe stert te kry) vergestalt in die telkense 'verskrywings' ('Poetic licence, p. 27) van gedigte, of dan van dieselfde gegewe wat telkens in ander gedaantes "uitgestal" ('Kunsklas', p. 7) en "omgetower" (ibid.) word. Verder eggo dit ook in die versugting in 'Rembrandt' (p. 22): "wens mens / kon die 'ek' / afsweer / ('n slang / vervel / die stroping / so verlossend)".

Ook die eienskap van voogdyskap/beskerming is in hierdie bundel van toepassing - die akkedis bring die uitkoms wat nodig is vir oorlewing: hy spring "rats oor die growwe muur" en open ’n hele nuwe horison van moontlikhede vir die digter met "Dinsdagoggend-blues" (kursivering JH) deur die hele kleurspektrum van die reënboog op sy rug na haar toe aan te dra.

Die akkedis as draer van "divine inspiration" word in 'Ars poetica' belig deur die vermoë om die negatiewe gegewe skeppend om te tower tot ’n gedig. Hierdie vermoë word in die gedig deur die akkedis 'verteenvoerdig'. Hier word die akkedis muse: sodra hy opdaag, breek woorde deur die papiergrens.

Ook die laaste kenmerk wat aan die akkedis toegedig word, naamlik verteenwoordiger van die logos, is relevant vir ’n lesing van Bitterlemoene: in hierdie bundel word dit telkens uitdruklik gestel dat die emosies en die

hart ondergeskik is. Vergelyk byvoorbeeld: 'Kunsklas' (p. 7): "openlike smart tog so / slordig; bewoënheid lei tot eensydigheid"; 'Kwatryn' (p. 11): "Agter die ... netjiese woord ... skuil die versweë hartstog"; 'Poetic licence' (p. 27): "verag emosies wat ondermyn / (soos liefde)"; en 'Purple patches' (p. 59): "Die roesbruin blare / benadruk gemis / na jou (ja, ek wat emosies / só slordig vind...)"

Uit hierdie lesing van 'Ars poetica' blyk die volgende gegewens oor die beoefening van die kuns-van-poësie in Bitterlemoene:

- * 'n bemoeienis met die skeppingsproses kom voor;
- * die invloed van 'n magiese element word erken;
- * poësie word geskryf ter wille van oorlewing, met ander woorde as teenvoeter vir verganklikheid; en
- * die self speel 'n sentrale rol wanneer dit by die skryf van poësie kom:
"ek dig aljimmers **namens** jou", "(e)k **beskou** die ... gekko / ... teen my muur", "(w)oorde breek deur **my** papiergrens", "ek ... / is tuis om te oorleef", "net voor **ek my** / **toedig** ... / verskyn hy weer / ... asof hy **vir my, net vir my, / sy skubbe wys**".

Die opgawe waaraan hierdie interpretasie van 'Ars poetica' moet voldoen, is in die inleiding soos volg aangedui: om vas te stel hoe (die gegewens in) 'Ars poetica' vergelyk met die bundel se ars poëtiese-metode. Hierdie ars poëtiese metode het gestalte gevind in enkele buitelyne in 4.1, wat saangestel is op grond van die programgedig. Die vier punte direk hierbo verteenwoordig vier van die vyf verwagtings wat (op grond van die programgedig) in die inleiding geïdentifiseer is as ars poëtiese elemente. Die enigste element wat wel in die ars poëtiese raamwerk aangedui is, maar nie eksplisiet in 'Ars poetica' figureer nie, is die gegewe van die poësie-as-geliefde/geliefde-as-poësie. Hierdie gegewe kom wel implisiet in die gedig voor: die

oorlewing wat die poësie bied is immers 'n oorlewing teen die verganklikheid van lewe, maar ook teen die verganklikheid van liefdesverhoudings. Baie meer eksplisiet egter is dié gegewe aanwesig in 'Ars poetica' se komplement 'Ars erotica' (p. 57). (Kursivering JH.)

Ars erotica

Oor die argitektuur
van ons liefde
verlies-verlange-onthou
is al veel gedig:
Emily D. se klein
telegramme vers
aan haar stil minnaar(es).

Anne Sexton se woede
oor die veragtelike minnaar
swart op wit ...
soveel puin van 'n liefde
is al op A4 ingepas
gesloop tot versstruktuur

(met herinnering se steierwerk
alkant ingerym). Poësie is 'n bloeiwyse,
spot my digtervriend êrens.
Tog as ek mag kies
tussen 'n vers en jou
verkies ek om liefdesnaam
skryf se langtermyngevangenskap.

Die klippe kap van klanke
(die woord **liefde** spat
soos alle clichés
blitsig uitmekaar), pyn se eie
traliewerk(bóém), die brood-en-water-eet
van wag ...

Sê my net, geliefde
Emily en Anne:
waar eindig liefde
en begin dié kille vers?

In 'Ars erotica' verwoord die eerste twee strofes weer eens 'n skeppingsproses*¹² (vergelyk "al veel gedig", en "gesloop tot versstruktuur"). Ook hier kan poësie gelees word as daad wat verganklikheid teenwerk, wat die bestaan-en-vergaan van liefdesverhoudings laat voortbestaan. Voorts word die element van woede wat omgesit word in kreatiwiteit ook weer opgeneem: "Anne Sexton

se woede / oor die veragtelike minnaar / swart op wit ..." Die kenmerkende self is, net soos in 'Kunsklas' en 'Ars poetica' ook weer teenwoordig: "as ek mag kies / ... verkies ek" en "(s)ê my net". Hier het ons dus weer te make met 'n ars poëtika-gedig wat die bundel se ars poëtiese buitelyne bevestig.

Afgesien daarvan dat daar weer eens binne die verwagte ars poëtiese opset beweeg is, maak 'Ars erotica' egter ook 'n komplementerende bydrae tot 'Ars poetica': vergelyk byvoorbeeld die omgaan met die gegewe waar poësie nie meer tevrede is om net oorlewing teen die geliefde se verganklikheid te bied nie, maar sêlf die geliefde (wil) word. Met behoud van die procédé van 'verhulde' emosies (vergelyk die sterk emosionele ondertone wat spreek uit reëls soos "klein / telegramme vers / aan haar stil minnaar(es)"; "soveel puin van 'n liefde"; "(p)oësie is 'n bloeiwyse / spot my digtervriend" en "die brood-en-water-eet / van wag"), raak die geliefde en die vers verstrengel en helaas: "waar eindig liefde / en begin dié kille vers?".

Hierdie verstrengeling is reeds implisiet vooruitgeloop in gedigte waar die geliefde Pasternak se Lara ('Poetic Licence', p. 27), Petrarca se Laura ('Petrarca kom tot sy sinne', p. 33), "my 'Maude Gonne'" ('6 Finis', p. 41), Catullus se Lesbia ('Et atque mea Lesbia', p. 51), en Sappho ('Sappho', p. 55) geword het. By Hambidge word al hierdie digters se geknoeiery "met tyd in vers / om die geliefde terug te bring" ('Ostranenie', p. 58) egter iets meer - die poësie wil nie meer die geliefde terugbring nie, eerder: die poësie vervang die geliefde, wórd die geliefde. Die uitkoms van so 'n ingesteldheid is dat daar in 'Ars erotica' (ook die verskrywing in die titel dui al op die eenwording van poësie en geliefde) eerder vir die poësie gekies word wanneer die keuse van 'n liefdesmaat gemaak moet word: "as ek mag kies / tussen 'n vers en jou / verkies ek om liefdesnaam / skryf se langtermyn-

gevangenskap".

Hierdie identifisering van poësie as die groot geliefde word reeds deur die twee motto's van afdeling XI (die afdeling waarin poësie finaal die geliefde van vlees-en-bloed oorwin*¹³), waarvan 'Ars erotica' die eerste gedig is, voorspel. In die Brown-motto word poësie naamlik beskryf as "the creative act, the archetypal sexual act. Sexuality is poetry." Dit is ook hierdie motto wat die vereenselwing (wat plaasvind tussen geliefde en poësie tot poësie-as-geliefde) tipeer: "Petrarch says that he invented the beautiful name of Laura, but that in reality Laura was nothing but the poetic laurel which he had pursued with incessant labor." Die bydrae wat die Lawrence-motto hiertoe maak, verduidelik die obsessionele omgang met die skeppingsproses, asook die bemoeienis met die self wat daarin voorkom: "(w)hen the self is broken' ... the longing for identification with the beloved becomes a lust".

Noudat ook die element van poësie-as-geliefde/geliefde-as-poësie verantwoord is, kan daar aan die einde van hierdie afdeling gestel word dat Hambidge se poësie al die uitsprake wat dit teoreties (maar nog altyd as deel van die gedig) maak oor die kuns-van-poësie, in die verspraktyk eggo. Hier sal dan ook gepraat kan word van 'n korrespondensie tussen ars poëtika en poësie, wat só 'n spieëlbeeld-weerkaatsing van mekaar is, dat die teorie die praktyk wórd, en die praktyk die teorie. Hierin word die duidelikste kenmerk van ars poëtiese solipsisme vergestalt.

AANTEKENINGE BY HOOFSTUK 4

1. (dit) kos tyd
èn wag èn weer
probeer
totdat jy lag
`Matisse`, p. 20.
2. "Sy was só wonderskoon... / Hartstogtelik ek oor haar" (`Petrarca kom tot sy sinne`, p. 33); "die proe / van haar lyf bitterlemoene / op my tong" (`Sappho`, p. 55); en: "Wou met elke vers / jou nader bring aan my" (`Ostranenie`, p. 58).
3. "onseker // of ek iets baat / uit my dwase liefde / vir jou - miskien / hierdie blinde vers?" (`2 By 'n besoek aan die oogarts`, p. 36); "Ek moes ons kringloop / só voltooi / jou in my liefdesiklus plaas" (`6 Finis`, p. 41) en "Jy sê my af / maar in hierdie vers / het ék die laaste sê" (ibid.); "Oor die argitektuur / van ons liefde / verlies-verlange-onthou / is al veel gedig" (`Ars erotica`, p. 57) en "soveel puin van liefde / is al op A4 ingepas / gesloop tot versstruktuur" (ibid.); "En só reken / ek met jou af. / Sit jou neer / in vers" (`Inlê-kunde`, p. 61).
4. "sy word 'n blinde visioen / vasgevang in towervers / na towervers" (`Canzoniere`, p. 53); "waar eindig liefde / en begin dié kille vers?" (`Ars erotica`, p. 57).
5. Vergelyk ook die `belydenis` in `Rembrandt` (p. 22): "hier / neem my kwas sy loop / skilder ek iets mooier / as die oorspronklike".
6. Vergelyk hierdie beskrywing van Hambidge se ars poëtiese werkwysse met haar uitspraak in 'n onderhoud met Irna van Zyl (1987: 88): "(d)an is daar ook ewig mense wat dink hulle was die model vir 'n gedig. Dit is totaal belaglik - poësie is 'n absolute bedrogspul. Ek kan poësie skryf oor iets wat ek nog nooit ervaar het nie of ek kan 'n reeks verhoudings of gebeure in

een gedig verwerk." Met ander woorde: die klem val op die **wegskets**, die **ontower**, die **ek** se **perspektief** of **skiet van spek**: "poësie is 'n absolute bedrogspul".

7. Nie verniet nie dat die motto van afdeling XI poësie tipeer as "the creative act, the archetypal sexual act", en voorts daarop wys dat "in reality (Petrarch's) Laura was nothing but the poetic laurel which he had pursued with incessant labor" (p. 56).

8. Die argument is dat die poësie 'n eie bestaan kry. Aangesien hierdie poësie later in die bundel (soos reeds uitgewys) die (musiese) geliefde word, word daarna in die vroulike vorm verwys. Die muses is immers vroulik: hulle was volgens oorlewering Zeus se nege dogters: "Originally goddesses who inspired poetry and song, the Muses eventually came to be thought of as presiding over the arts and sciences generally." (Willems 1985: 1905). Verder is die geliefde in lesbiese verse uit die aard van die saak ook 'n vrou.

9. Vergelyk Brink (1987a: 12) se siening: "die ergste angs (wat nie net 'n literêre angs is nie, maar 'n lewensangs) is dat die poësie sêlf oplaas die digter in die steek mag laat".

10. Hierdie term word oorgeneem uit 'Metz & Co.' (A: 32): "soveel **woordkiekies** / as jy kan". In hoofstuk 3 is dit gebruik na aanleiding van 'Brief vir my moeder' (H: 10) se "om 'n Kodak-**kiekie** in **woorde** / om te sit". In hierdie hoofstuk word die term 'woordkiekies' gebruik in verband met Bitterlemoene aangesien die foto-gegewe ook in hierdie bundel sterk figureer (vergelyk veral 'Elegie', p. 13; en 'Over the rainbow', p. 14). Aangesien die proses van woordkiekies-maak beskou word as 'n kenmerkende Hambidge-procédé, word die term ook in dié sin gebruik in verband met die res van haar oeuvre.

11. 'n Intratekstuele eggo van 'Kunsklas' (B: 7) se "hoelahoepels / van kommas, punt en kommapunt".

12. Die skeppingsproses is 'n dwingende gegewe in Bitterlemoene. In bykans elke gedig is daar 'n verwysing na of kommentaar op die skeppingsproses.

Byvoorbeeld:

- * `Kunsklas` (p. 7): "netjies uitgestal ... amper wég- / geskets";
- * `Emily Dickinson` (p. 8): "woord na woord / vloei saam tot nuwe beeld";
- * `Huis snags` (p. 9): "so ontstaan dié vers";
- * `Kwatrjn` (p. 11): "die gekose, netjiese woord ten spyt";
- * `Gulliver` (p. 15): "sou my gedig goed pas";
- * `Skilder` (p. 18): "die wye, grootse see / opvang in verf";
- * `Matisse` (p. 20): "(o)or en oor / skilder jy";
- * `Rembrandt` (p. 22): "soos 'n skildery / wat ánders verloop / as wat ons bedoel";
- * `Epiphany` (p. 26): "'n vers spruit uit gemis";
- * `Poetic licence` (p. 27): "'my brein, my dor, verlate brein: / iets wens 'n versreël groei in jou'";
- * `Selfportret` (p. 29): "marionette van begeertes / karteer sy later bewustelik";
- * `Ars poetica` (p. 31): "(poësie) tog vir ons / ... 'n oorlewingsdaad";
- * `Petrarca kom tot sy sinne` (p. 33): "só droom van werklikheid vertel";
- * `3 Madame Rochas` (p. 37): "(a)l maak die digteres / soms tersluiks / 'n Hitchcock-buiging in 'n vers; / al verberg sy emosies / agter die masker van ander / se doen en late";
- * `4 Kyk weer` (p. 38): "'n vers begin met";
- * `5 Entre nous` (p. 40): "dat dié liefde - nes die skryf van poësie - / ook banaal kan wees";
- * `6 Finis` (p. 41): "die gedig / wil nie verder loop nie";

- * `Canzoniere` (p. 53): "dat poësie // die pêrel / van haar oog / sal haal";
- * `Gertrude Stein` (p. 54): "(h)er loneliness: the motor of her pen";
- * `Sappho` (p. 55): "(e)k wou my ganse digkuns waag aan haar";
- * `Ars erotica` (p. 57): "gesloop tot versstruktuur";
- * `Ostranenie` (p. 58): "knoeiend met tyd in vers";
- * `Purple patches` (p. 59): "verse stol gevoelens";
- * `Inlê-kunde` (p. 61): "(s)it jou neer / in vers"; en
- * `Pegasus` (p. 63): "(p)oësie die heuning van die muses / and bitter-sweet love its theme".

13. Vergelyk die reëls (uit elk van die gedigte in die afdeling) waar daar in en deur die poësie met die ontroue geliefde afgereken word:

- * `Ostranenie` (p. 58):

Wou met elke vers
jou nader bring aan my
totdat jy onverwags verklaar ...

Was maar net jou toevallige
onderwerp ...
Besef ineens die **mag**
van sinisme as 'n stylgreep.

- * `Purple Patches` (p. 59):

benadruk gemis
na jou (ja, ek wat emosies
só slordig vind ...)

Verse stol gevoelens
vir ewig en altyd

- * `Conceit` (p. 60):

(sy) begin nou die wrang boodskappe
van haar eie verse leef:

'n woedende stilte
tussen woorde

* en `Inlê-kunde` (p. 61):

En só reken
ek met jou af.
Sit jou neer
in vers -
jy is besweer, ingelê
verdwene lyk
in 'n gletser.

HOOFSTUK 5

DIE PADKAART VAN POËSIE: VERSKRYWING EN HERROEPING IN

DIE ANATOMIE VAN MELANCHOLIE EN PALINODES5.1 Inleiding

In 1621 verskyn Robert Burton se magnum opus The anatomy of melancholy. Driehonderd-ses-en-sestig jaar later verafrikaans Joan Hambidge Burton se titel en bied haar derde digbundel aan as Die anatomie van melancholie. Die titels is nie die enigste ooreenkoms tussen Burton en Hambidge se twee tekste nie, maar dit is nie die doel van hierdie hoofstuk om op 'n intertekstuele speurtog te gaan nie. Wat hier op die voorgrond tree, word saamgevat in Holbrook Jackson (die redakteur van die 1932-uitgawe van The anatomy of melancholy) se woorde:

His (Burton's) treatise is the legitimate offspring of a bookish mind, and although it is largely a distillation of authors it is an original work. The Anatomy looks like a crude assembly of quotations and it is indeed a vast mobilization of the notions and expressions of others, yet it is not they but the rifler who is revealed on every page, it is he, not they, who peeps from behind every quotation. The reason is clear. He is an artist in literary mosaic, using the shreds and patches he has torn from the work of others to make a picture emphatically his own. Books are his raw material. ... He raids the writings of the past, which he often finds neglected in ruins, and reassembles them in a structure of his own ..." (Jackson 1932: ix).*1

Jackson kon net sowel verwys het na een van dié waarmerkte van Hambidge se poësie. Reeds in Hambidge se eerste twee bundels het die prograngedigte*2

(waarop die res van die bundels sterk terugspeel en voortbou) oorgeneemde Van Wyk Louw-titels ('Nog een maal' en 'Kunsklas').*³ Die gesprek met Louw bestaan egter nie net tussen spesifieke gedigte nie (vergelyk ook Louw se 'Ars poetica', 'Kermisspieël' en 'Vroegherfs'*⁴ wat deur Hambidge ge-eggo*⁵ word), maar gaan uiteindelik daaroor dat Hambidge juis deur haar gedigte Louw (1981: 251) se siening van:

Uit die gevormde literatuur
is nooit weer poësie te maak nie,
uit die ongevormde wél:

...

dit (is) moontlik om variasies
en besuinigings, selfs palinodes
te versin, maar dis onmoontlik
om te speel - selfs met die spél
 'Ars poetica'.

troef.*⁶ Reeds in Hartskrif se 'Andy Warholl' (p. 21) verwoord sy dit só:

... die gevormde (kan)
wel ont-vorm ver-vorm verformfaai
... word tot iets nuuts & anders
(wat **my** betref: **soms beters**)*⁷

Op hierdie siening van die skeppingsproses bou Hambidge in die res van haar oeuvre voort. Van die duidelikste manifestasies van hoe sy uit die "gevormde" "iets nuuts & anders", iets "beters" "ver-vorm" (lees verskryf), vind die leser in dié gedigte waarin sy ander (woord)kunstenaars en hul werke/werkwyses òf aanspreek òf aanhaal.*⁸ Die gevolg hiervan is dat daar in Hambidge se oeuvre 'n herhaaldelike besinning oor die digter(skap) plaasvind: dikwels deur na ánder kunstenaars se sienings te verwys, en/of dit selfs déél van die Hambidge-gedig te maak (en dan nie eers altyd in 'verskryfde' vorm nie). Cloete (1987b: 8)*⁹ beskryf hierdie procédé soos volg: "die eie digterskap (word) geplaas tussen 'n magdom ander digterskappe en gedigte. Die (soms goedversteekte) kreatiewe sitate uit die werk van ander digters sowel as die openlike verwysings na ander digters en die groot

verskeidenheid motto's dui alles (hierop)."

Soos in Hambidge se eerste twee bundels, is daar bykans nie 'n enkele gedig in Die anatomie van melancholie en Palinodes waarin daar nie verwysings na ander kunstenaars (byvoorbeeld digters, akteurs, skilders, fotografe, sangers, kulkunstenaars) voorkom nie.*¹⁰ Hierdie verwysings lê in gedigtitels, in opdragte, in aangehaalde of 'verskryfde' reëls, asook in beskrywings van hoe ander kunstenaars omgaan met kuns en die skeppingsproses. In Van der Lugt (1987b: 7) se woorde: "Hambidge betrek weer 'n magdom kunstenaars in die vorm van 'asides' en aanhalings. Dit word 'n plakboek van 'n literêre verkenningsstog. Hoe ander kunstenaars gedink, geskryf en geleef het ... word bekyk."

Hierdie spel van verwysings na, en aanhalings en "verskrywings"*¹¹ van, ander (woord)kunstenaars se sienings en metodes, bring mee dat dit voorkom asof Hambidge haar hele oeuvre lank op soek is na die 'groot gedig'.*¹²

In hierdie soeke word nie net reeds bestaande (woord)kunswerke 'verskryf' nie, maar word ook die woord ontmasker.*¹³ Die gevolg is dat 'n bewustheid van die digproses, en daarmee saam (uit die aard van die saak) ook 'n literêre -, en taalbewustheid, voorop staan in Hambidge se poësie. Die herhalende voorkoms van hierdie element, en daarmee saam die 'oorskryf' en 'herkryf' van bestaande tekste ten einde 'n 'nuwe' teks te skep, word soms deur kritici veroordeel. Malan (1988a: 85) merk byvoorbeeld op: "Dat so 'n volgehoue behepthed met die woord en die effektiewe gedig ook **hinderlike en opsetlike tekste genereer**, is byna voorspelbaar." 'n Ander standpunt wat kritici in hierdie verband huldig, is dat die digter se eie stem te veel verdoesel word, dat die digter net té sterk op ander se stemme en (veral) insigte steun. Vergelyk byvoorbeeld Hugo (1988: 15) in sy resensie van Palinodes: "Hambidge se verliteratuurde kyk op sake blyk uit die talle aan-

halings uit die werk van ander skrywers wat as motto's, titels en versreëls **diens doen**. Op die ou end maak dit 'n bloedlose, geleerddoenerige indruk."

Voorts meen sommige kritici (ten opsigte van die sogenaamde 'verlitteratuurde' van Hambidge se poësie) dat hierdie poësie se 'intellektuele aard' in te 'n groot mate té uitsluitlik tot die sogenaamd geënkodeerde leser gerig is. Dít hoofsaaklik omdat hierdie poësie so dikwels deurspek is van (ver-skuilde en/of direkte) verwysings na ander digters en/of tekste. Vergelyk Malan (1988: 85) in dié verband:

Weens die ... maaswerk van voortekste waardeur die leser moet dring om by die Hambidge-tekste uit te kom, is hierdie bundel (Die anatomie van melan-cholie) ... nie een wat sy deugde onmiddellik aan die leser prysgee nie. ... (D)ie bundel (laat) die **oorheersende indruk van intellektuele spel en literêre gesprek**.

Hierdie kritiek het dit daarteen dat Hambidge se poësie die leser uitsluit. In Hugo (1988: 15) se woorde: "(Hambidge) is 'n 'akademiese' digter en in groot mate net **toeganklik vir ingewydes in die literatuur**."

Hierdie reaksie van 'n leser wat deur die 'verlitteratuurde' Hambidge-poësie se teks 'vervreem' word, word soos volg deur Ester (1987: 70) verwoord in sy resensie*¹⁴:

Het eerste wat aan de gedichten van Joan Hambidge opvalt, is het dichte net van verwijzingen naar andere schrijvers uit heden en verleden ... Het begint er al mee, dat veel van haar gedichten aan iemand zijn opgedragen. Mijn reactie bij zulke gedrukte opdrachten is altijd: leuk voor Johann de Lange (bijvoorbeeld), **maar wat moet ik ermee?** Als het bij de opdracht om een signaal aan de lezer gaat, waarmee een innerlijke verwantschap met een

ook voor de lezer herkenbaar werk wordt uitgesproken, kan zoiets heel functioneel zijn. Is dat niet het geval, dan ervaar ik de opdracht als een opdringerige element, dat mij as lezer tot een indiscreet individu bestempelt en buitensluit. Bij één enkele opdracht aan het begin van een bundel (of een roman) ligt dat anders, omdat het werk zelf je dan weer 'blanco' tegemoetreedt. Deze explosie van opdrachten is voor mij echter een blokkade van mijn onbevangenheid.

Die doel met die verwysing na hierdie 'kritiek' is nie om Hambidge se poësie daarteen te verdedig nie, en ook nie om aan die hand daarvan 'n tipering van haar poësie te gee nie. Trouens, om weer by Holbrook Jackson (1932: xii) woorde te leen: "I am not concerned at the moment with his defence, even if it were necessary, which it is not, for there is no reason why any one should read him unless he wishes to do so. Burton is for the Burtonian."

Daar word dus slegs na hierdie 'negatiewe' leesreaksies verwys om aan te dui dat juis dít van Hambidge se poësie wat gekritiseer word, dié bates van 'n ars poëtiese-metode is waar die digter figureer as "an artist in literary mosaic, using the shreds and patches (s)he has torn from the work of others to make a picture emphatically (her) own" (ibid.: ix).^{*15} Die siening wat in hierdie studie gehuldig word, is dat dít wat teen Hambidge-poësie gehou word as 'verliteratuurd' en 'vervreemdend', in werklikheid plúspunte is wat níé enige leser se lesing hoef in te perk nie, en wat ook nie die leser en sy spesifieke verwysingsraamwerk te na wil (hoef te) kom nie. Brink (1988: 13) wys byvoorbeeld daarop dat die leser betrek word by die gedig, en dat hy/sy 'n bydraende 'mag' uitoefen ten einde die gedig tot stand te laat kom: "As die digter in 'Twilight zone' (P: 26) kla: 'my reëls betekenisloos / herskryf hulleself', dan is dit presies wat nie gebeur nie ('n bevinding wat die leser as element in die gedig betrek en hom/haar teruglesend laat

herontdek en herskryf."

Soos reeds in die eerste hoofstuk aangedui, gaan hierdie studie nié oor evaluatiewe uitsprake nie. Die doel is ook nie om ondersoek in te stel na dit wat in Hambidge se poësie 'goed' en minder 'goed' is nie, maar slegs om te wys hóé hierdie poësie lyk, hoe dit tot stand kom, hoe dit is: "Burton is for the Burtonian" (Jackson 1932: xii) -Hambidge is vir Hambidge-aanhangers.

Ten opsigte van Hambidge se 'literêre mosaïek'-manier van poësie-maak en die beswaar van 'vervreemding' wat lesers opper op grond van die feit dat verwysingsraamwerke verskil, wil hierdie studie stel dat 'n gedig soos 'Dogters van die droom' (A: 23), met reëls uit Rushdie se Midnight's children, as selfstandige gedig tog nie onverstaanbaar is vir 'n leser wie se verwysingsraamwerk Rushdie nie insluit nie. Sou die Rushdie-verwysing nié by 'n interpretasie van 'Dogters van die droom' se betekenissfeer betrek word nie, bring dit nie 'n noodwendige verskraling van die gedig voort nie. Die betekenis van die reëls " - 'Go, go, go, said the bird: human kind / cannot bear very much reality'" op sigsêlf, sónder die agtergrond van Rushdie se boek, is genoeg om die gedig vir die leser verstaanbaar te maak. Om deur 'n lesing van 'n gedig en die (verskuilde) verwysings daarin 'n intertekstuele permutasie tot stand te bring tussen twee tekste, beweeg op heeltemal 'n ander vlak as om net met die teks self te werk. Dit is moontlik om aanhalings op sigwaarde te hanteer: bloot ter wille van wat die aangebode woorde vir die spesifieke gedig sêlf sê.

Vir hierdie studie is die belangrike in Hambidge se poësie dus nie om noodwendig al die verwysings, aanhalings en intertekstuele grepe te kan ontdek en ontgin nie*¹⁶, maar veel eerder (en sinvoller) om op te let na die padkaart wat Hambidge se poësie voor die leser oopvou. Die uitgangspunt is om

die rigtingwysers wat die poësie oor sigself gee, te volg. Om daarop te reageer deur as leser bereid te wees om interteks te word vir die teks wat die poësie bied. Om daarop te antwoord deur dit wat by jou as leser opdring, te probeer verantwoord en verstaan in die spesifieke konteks wat hierdie poësie om jou weef: sy dit dan ook 'n 'Warholl-kuns' wat vra om 'n 'Hockney-aanslag'.*¹⁷ Hiermee saam moet genoem word dat wanneer 'n leser die padkaart (anatomie) van poësie (melancholie) volg, die afdraaipaadjies wat sy (as interteks) gaan kies, gaan afhang van die aard en hoeveelheid van die reisgeld wat sy betaal: "wees gewaarsku: dié poësie is 'n polis met 'n premie" sê Gouws (1988a: 44).*¹⁸ Ook die teks self waarsku die leser wat 'onbetrokke' wil lees:

'n Gedig
...
laat niemand makelloos
luistervink speel
 'Under Fire' (A: 46);

en:

... (géén leser
met 'n balaklawwa of valhelm
word in dié gedig
verduur)
 'Slangetjies en leertjies' (P: 33).

In die res van hierdie hoofstuk word daar langs die padkaart, wat tussen die leser en die poësie oopgevou word, geloop. Hierdie padkaart van poësie kry gestalte deur Die anatomie van melancholie en Palinodes te ondersoek ten einde die "dendriete" en "papiersinapse"*¹⁹ wat dit uitstoot, raak te lees. Uit die aard van die saak kan geen leser ál die moontlik 'uitdraaipaadjies' ingebou in die geografie en besienswaardighede van die vers òf eien òf besoek nie. Die leser is noodwendig onlosmaaklik betrokke: dit is sy wat moet kies waarop sy gaan fokus ten einde aan die gedigte lewe te gee (vergelyk 'Panoptikum', A: 30: "Net met 'n herlees / word jy tot lewe / gewek.")

Ten opsigte van hierdie opgawe wat voor die leser se deur gelê word, word verwys na die teoretiese diskoers van Stanley Fish (1980: 322-355) oor dié saak. Soos reeds in hoofstuk 1 en 2 uiteengesit, staan die kwessie van die 'kuns van poësie' in die brandpunt van hierdie studie; dit is 'n ondersoek wat wil konstateer wat die poësie oor sigself te sê het. Só 'n ingesteldheid sal volgens Fish noodwendig meebring dat daar bevind sal word dat die poëtiese uitsprake wat die poësie oor sigself maak aan die een kant algemeen wel bestaan, en aan die ander kant ook waar is/waar gemaak word, in die gedigte. Fish (1980: 327) beskryf hierdie proses soos volg:

definitions of poetry **are** recipes, for by directing readers as to what to look for in a poem, they instruct them in ways of looking that will produce what they expect to see. If your definition of poetry tells you that the language of poetry is complex, you will scrutinize the language of something identified as a poem in such a way as to bring out the complexity' you know to be 'there'... Skilled reading ... is a matter of knowing how to **produce** what can thereafter be said to be there. Interpretation is ... the art of constructing. Interpreters do not decode poems; they make them. (Kursivering SF.)

Die opgawe aan die leser hier is duidelik: lewer 'n bydrae om die gedig tot stand te laat kom - betaal jou premie, jou reisfooi. Om in 'n studie waar ars poëtiese solipsisme aan die kant van die digter reeds hoogty vier, nou nog die leser óók aan solipsisme (dit is tog hy/sy wat die gedig 'maak') uit te lewer, raak miskien ietwat té selfgesentreerd. Fish (1980: 331-2) 'red' egter die leser wat hiervoor bang is deur daarop te wys dat alhoewel "all objects are made and not found, ... made by the interpretive strategies we set in motion", hierdie gegewe die leser nie aan subjektiwiteit uitlewer nie:

the 'you' who does the interpretative work that puts poems ... into the

world is a communal you and not an isolated individual ... Thus while it is true to say we create poetry ..., we create it through interpretative strategies that are finally not our own but have their source in a publicly available system of intelligibility.

Met bogenoemde begronding as uitgangspunt, is dit moontlik om te stel dat hierdie hoofstuk die manier waarop ars poëtiese solipsisme in Hambidge se derde en vierde bundels manifesteer, beskou deur op die volgende roetes te let:

* die kwessie van skryf-met-die-hele-lyf;*²⁰

* die troefkaart van poësie as benoeming wat in woordkiekies en woordmentos 'n woordelikse, palinodiese weergawe gee van die osmose van indrukke;*²¹

* die vuus wat via woorde vir die dood gewys word.*²²

5.2 Skryf met die hele lyf: anatomie en poësie

As Hambidge in 'Metz & Co.' (A: 33) (byna as 'n kantaantekening wat maar toevallig in die gedig beland het*²³,) sê:

(Skryf hierdie gedig
met die hele lyf),

dan roep dit die voorbladtekening van die bundel op waar "die hele lyf" anatomies met al sy vertakkings en senuwee-netwerke*²⁴ verbeeld word. In Hambidge se poësie werk álles saam om poësie voort te bring*²⁵: die gevoel (senuwees), die betekenisnetwerke, elke anatomiese onderdeel.*²⁶ "(M)et die hele lyf" (ibid.) roep ook 'Dogters van die droom' (A: 23) se laaste drie reëls op:

en elke lyf

word deel
van 'n mislukte litanie

asook 'Nommer 15' (A: 31) se

... die liggaam (ervaar)
- skynbaar ook nie insulêr -
die mistieke tematiek.

Die anatomiese netwerk wat enersyds in die "lyf" en andersyds in die gedigte opgesluit lê, is 'n aanduiding van die netwerk wat bestaan in Hambidge se poësie. Wanneer Hambidge met die hele lyf skryf, skryf sy met die oog op 'n "mistieke tematiek": ook die leser moet interteks van en vir haar poësie word, want die liggaam (/gedig/digter/leser) bestaan nie "insulêr" en afgesonder (soos 'n Sappho op haar eiland) nie. Nee, die liggaam neem deel aan die proses van dig/lees/skryf, die lyf kry tong en reageer singend op die litanie:

Die liggaam praat
sy Volapük
sterker as woorde
splyt deur onrus.

...
soos palindroom
spitsvinnig die lyf,

om deur stilte
te vyl

'Marcel Marceau' (P: 22).

Waar 'n litanie gewoonlik deur priesters gesing word en kort-kort aangevul word met die gemeente se antwoord, word Hambidge se litanie 'n digterlike gesang (met die lyf) waarop die leser (met die lyf) moet reageer. Sodra die lywe (digter/leser/teks) wat aan die litanie moet deel hê by mekaar verby gryp, afsonderlik ("insulêr"), probeer voortbestaan, misluk die hele poging tot digkuns, tot toerreis langs die padkaart van die poësie. Dit kom dus daarop neer dat betekenis ("(n)et dit wat ons / nie begryp nie / word herhaal, / herhaal", 'Dogters van die droom', A: 24) die digter en die leser

("elke lyf") ontwyk, en dat wanneer die kommunikasie tussen digter/leser/teks misluk, die poësie nie `lyf` kry nie, die "litanie" nie slaag nie.

Die beskouing van digter/teks/leser as `lywe` wat in "mistieke tematiek" saamkom ter wille van die "litanie" van die lyf, word ook beliggaam in die liefdesverse.*²⁷ Die vier liefdesverse waarin daar nie eksplisiet sprake van poësie (as vervangende teenvoeter) is nie, loop bloot op onophefbare teleurstelling uit. Die verse waarna hier verwys word is:

* `Affaire` (A: 35-6) met sy slot vol verdoemende hoop:

ek sien jou môre weer
totdat jou man weet

* `Vir my geliefde, by die onvermydelike terugkeer na haar man` (A: 37) met sy verwerking van `n teleurgestelde liefde:

Toegegee. Ek was tydelik.
`n Ervaring...

Jy's weer mevrou so-en-so
huisvrou, houvrou, hoer
vir hom miskien onthou
jy ons ekstases

* `The burning fountain` (A: 44) met die blootlê van `n aanvanklike vonds wat uiteindelik weer tot niet gaan:

`n Terloopse aanraking:
sosiale Venn-diagram
`verliefdheid` as gemene deler.

- Een vragmotor abba
`n ander een; jou hartklop
klink na myne; roekeloos
ruil ons hande uit -

...

Ons behoort
tot verskillende wêrelde
- in hierdie verhouding
vir ewig saangesnoer

* en 'Ter in die' (E: 48) waar die geliefde verbeeld word deur 'n Mediterreense stad*²⁸ wat ten spyte van die aanvanklike aangename, later ontaard in 'n broeiende stilte:

Soos dié drie

weerstoestande: geluk,
misverstande; maar
veral - onhoudbaar -

die blywende stilte.

In die res van die liefdesverse word die teleurgestelde verganklikheid wat hier bo uitgewys is, teëgewerk deur die 'lewenskragtige lyf' van die poësie.

In hoofstuk 4 is reeds aan die hand van Bitterlemoene aangetoon dat die geliefde vervang word deur/oorloop in die poësie-as-geliefde. In Die anatomie van melancholie en Palinodes kom hierdie werkwysse ook voor. Reeds in Die anatomie van melancholie se eerste liefdesvers ('Ballade', A: 17) word die geliefde nie los van die skryfproses gesien nie; die balladevorm word ingespan om, addisioneel tot wat in die gedig oor die geliefde gesê word, metapoëtiese kommentaar op haar 'verraad' te lewer:

Die liefde laat
hom wel skandeer,

in ryme, ritmes plaas.
Boots halfhartig*²⁹ na
die balladevorm

nes jou mimieke
van passie.

Hierdie selfde gegewe*³⁰ kom ook voor in 'Life the incurable disease' (A: 18): "Om jou ... / te verloor ... // wen aan indrukke"; asook in 'Impasse' (A: 25) se

Daarom lief(s)
'n vers
vir jou
klein woordmemento

en in 'Horror vacui' (P: 50) word die finale 'oorwinning' van die poësie oor die vlees-en-bloed geliefde, gevier:

Net ter wille van 'n laaste vers
- ons 'liefde' 'n krabbelpatroon -
...

Vanaand weet ek
dat ek jou nooit weer lief sal hê nie:
'Gij die mij leest, vergeef mij en vergeet'.

Alhoewel die gedig dus nie in staat is om die geliefde terug te bring nie - soos wat dit in 'Impasse' (A: 25) verwoord word:

selfs 'n vers
kan niks
red
net die versteurde
lyne méér
oorlaai

- word die gedig met die hele lyf geskryf, word daar gesoek na die leser se lyf vir 'n mistieke tematiek, word die anatomie van poësie opgeteken en nage-
getrek.

5.3 Poësie as benoeming: indrukke opgevang in woordmementos

Hambidge se poësie doen baie sterk aan as poësie van die opvang van indrukke, die dokumentering van herinneringe. In 'Metz & Co.' (A: 32) bestempel sy dit self as "woordkiekies" wat die gevolg is van "indrukke (wat) spoel / oor 'n gesig", en in 'Impasse' (A: 25) word dit herinneringe hieraan:

'n vers
vir jou
klein woordmemento

Die gedig 'Metz & Co.' (A: 32-33) het sy titel te danke aan 'n "snuisteryewinkel" in Amsterdam. Hierdie gedig proklameer dat die digter

... sat (is)
van gebeure, herinneringe
en vrese
se osmose

en bied sodoende aan die leser 'n loergaatjie op dit wat in Hambidge-poësie gebeur. Die leser word naamlik gekonfronteer met 'n "snuisterye-winkel" vol indrukke en ervarings (van die emosie én die intellek) waardeur sy 'n pad moet baan deur middel van lees (verkieslik al op die padkaart se rigtingwysers af) en bydraes maak (tol betaal).

Ook in 'Uitzendbureau, De Kalverstraat' (A: 26) kan 'n verband met hierdie element van die opvang van indrukke gesien word wanneer die digter erkennend sê:

Ek val terug op my grootste
troefkaart: **poësie as benoeming**

In hierdie poësie is dit dus 'n kwessie van indrukke wat toegelaat word om op die waarnemer (optekenaar) in te speel, deurdadig die "sluitdyke / van die oë" ('Metz & Co.', A: 32) opgelig word. Sodoende kry die waarnemer 'n hele panorama van indrukke onder oë, en wanneer sy hierdie indrukke verwoord tot poësie, kry sy ook die poësie onder oë. (Hierdeur ontstaan 'n beheptheid met die skeppingsproses en die metapoëtiese, wat weer op hul beurt 'n selfgesentreerdheid meebring, soos reeds aangedui.)

Wanneer die digter poësie onder oë kry, kry sy ook hierdie poësie onder lede, sê Gouws (1989) tereg. Sy word siek van poësie, sy begin daaraan ly:

Ek lewe met 'n drif
ter wille van dié skrif -
omrede die durende

koors genaamd poësie
'2 Poetry is a destructive force' (P: 14).

Met ander woorde: dié toestand veroorsaak dat gedigte geskryf moet word as oorlewingsdaad teen die aanslag van poësie. Hierdie 'teenliggaampie'-gedigte, wat ontstaan in verweer teen poësie, laat hulle egter nie beheer nie:

'n Gedig
soek **eiewys**
sy toepassing
 'Under Fire (A: 46);

(o)or die saamsnoer
van beelde,
die afloop,
geen beheer
 'Metz & Co.' (A: 33).

Die meeste wat die digter kan doen, is om as medium op te tree: "(o)m vuiste wys / ... via woorde" ('Under fire', A: 46); om te erken dat "papiersinapse / 'n lewe ... dikteer", en dat "(verantwoordelikhede) (i)n drome begin"*³¹ ('Delmore Schwartz', A: 47); en om daarmee tevrede te wees om bloot die poësie se selfstandige gang te dokumenteer:

... my pen (neem)
my op
om hierdie vers
te voltooi...
 'Kermispeël' (A: 19).

Wanneer die digter dan werktuig in die poësie se hand word, word sy gedwing om te erken:

my reëls betekenisloos
herskryf hulleself
 'Twilight zone' (P: 26).

Hierdie twee reëls dui ook op 'n verdere aspek van Hambidge se ars poëtiese solipsisme, te wete die voortdurende 'rekantasie' van reeds bestaande gedigte, die herskryf/oorskryf/verskryf, die aanbod van palinodes.*³² In sy artikel oor die palinodes wat voorkom in Robert Burton se The anatomy of melancholy, beskryf Renaker (1979: 162) die aard van palinodes soos volg:

"the loud disavowal of what had seemed to be passionately held conviction". Hy haal Burton aan ter illustrasie: "... I'll deny all (my last refuge), recant all, renounce all I have said" (Renaker 1979: 163). In 'n poging om te verklaar waarom Burton so radikaal oosileer in sy uitsprake, vra Renaker (ibid.): "Why should a man 'say and straight unsay'?", en as antwoord kom hy tot hierdie gevolgtrekking: "A satirist may need the protection of a persona, which, like a jester's cap and bells, licenses him to attack men and groups without reprisal ... Burton's palinodes ... are protective devices, intended to placate victims of satire."

In dieselfde trant wil dit voorkom asof Hambidge se palinodes ook 'n 'beskermende' funksie het: dit red die sienings wat in gedigte oor poësie aangebied word van algemeen geldende uitsprake; dit gee die digter die geleentheid om twee kante van elke saak uit te buit, dit laat die gedigte toe om dit wat in hulle opgeteken is te herroep en/of te herskryf. So word die reeds aangehaalde 'Kermispiëel' (A: 19) se

(w)aarom juis nou
in Heidelberg
neem my pen
my op
om hierdie vers
te voltooi?

gepallieer tot: 'Dogters van die droom' (A: 23) waar die digter weer in beheer is:

Ek neem my pen
tower hulle terug

Alhoewel dit Palinodes se ars poëtiese-gedig ('Verdigris' met die subtitel '(Ars poetica)', p. 9) is wat die palinodiese gegewe in Hambidge se poësie amptelik aan bod stel, kom hierdie palinodiese werkwyse in die hele Hambidge-oeuvre voor, en dra dit by tot die sintetisering van die intrateks-

tuele netwerk.

Daar kom byvoorbeeld reeds in Bitterlemoene palinodes voor. So kan daar gewys word op hoe gedigte, waar die digter poësie as uitkoms, as teenvoeter teen die ontroue geliefde beskryf ["my oorgee aan die passie / van poësie ... dis immers self- / verweer teen ontgogeling" ('Poetic licence', B: 27)] weer omvergewerp word deur reëls soos die laaste twee strofes van 'Purple Patches' (B: 59) waar besef word dat poësie tog geen uitkoms bied nie:

Ten spyte van verhewigde emosies
(knap toevallig verwers)
én jou stilskrywende lees
van my gebroke telekse

bewys poësie
my ten slotte
hopeloos verkeerd.

Ook in Die anatomie van melancholie word die palinodiese tegniek met vrug gebruik. In die gedig 'Ballade' (A: 17) - waar die bemoeienis met die ontvlugtende liefde vasgevang word deur dit te laat oorloop in 'n bemoeienis met die vers - pallieer strofes een en vyf tot ses mekaar:

Hierdie liefde laat
hom nie skandeer
in ryme, ritmes plaas.

...

Bedrieg jou nie!
Die liefde laat
hom wel skandeer,
in ryme, ritmes plaas.

Ook in 'Kermispiëël' (A: 20) word die palinodiese metode aangewend:

Poësie besweer
bekommernisse,
vrese & neuroses.

...

Vergis jou nie -
bekommernis
sou nooit
'n strofe
by dié vers
se lengte voeg.

Deur telkens waargenome indrukke en herinneringe*³³ op ander maniere weer te gee, skep Hambidge poëtiese palinodes. Haar gedigte word "(pallieerders van ervaring!)" ('Verdigris', P: 9). Soos wat die geliefde besweer is deur die poësie, word nou ook die herinneringe en verlangens opgevang deur die be-moeienis met skryf: "my verse / blote afdrucke / van my verlangens" ('On the limits of poetry', P: 11). Hugo (1988: 15) se woorde is hier verduidelikend: "(palinodes is) 'n Griekse woord vir 'n wedersang of 'n teensang*³⁴ en dui dus op 'n herroeping van wat reeds gesê is. 'Herroep' beteken in die verband dan sowel 'oproep/terugroep' as weerspreek." Deur nie net herinneringe nie, maar ook reeds bestaande gedigte oor hierdie herinneringe op te roep ("(e)k neem my pen / tower hulle terug", 'Dogters van die droom', A: 23), maak Hambidge palinodies 'nuwe/ander' gedigte. Die gedig 'No possum, no sop, no taters' (P: 32):

By die droë loop
van die Oranjerivier
- met wintermaande wanneer
die grond skubbe kraak -

...

Trek weg die sluier
voor die son; bekyk
die gebarste krake
van die droë loop

eer jy woordeliks
begin te stik
aan die somber simbole
van ons spel

is só 'n palliëring (wat èn oproep èn weerspreek) van 'Nog net een maal' (H: 9):

dan ook die dordroë barste
in die grond van my jeug onthou
bekyk dit kraak
weerbarstig oop: niks sal weer
volkome heel kan wees*³⁵

Hierdie selfde proses is ook aan die werk tussen die twee gedigte 'Epiphany' (B: 25-26) en 'Boom' (P: 36). In 'Epiphany' (B: 25-26) word die proses van 'poësie-maak' ondersoek deur tussen die herinneringe te gaan soek na dít wat poësie veroorsaak het. Die eerste moment wat onthou word, is die keer toe werkers "die wilgerboom / swaaiplek vir my drome / ... stuk / vir stuk ... / voor die agterdeur onthoof" het. Ná die terugloop in die verlede kom die gevolgtrekking:

Sien uit sloping stu groei
en 'n vers spruit uit gemis

In 'Boom' (P: 36) word bogenoemde boom-episode weer herroep: "(d)roë blare teen vingerpunte / herroep die skemerwêreld / van herinnering", maar dan ook verskryf: dit is nie meer 'n Eyberiaanse idilliese wilgerboom waaraan drome rondswaai nie, maar nou 'n bloekomboom wat al die aanslag van die lewe moes trotseer: "'n Bloekom met takke / windsels bas afgeruk / deur wind en weer só verweer." Net soos by 'Epiphany' waar (nadat daar in die herinnering geleef is) 'n gevolgtrekking gemaak word oor die ontstaan van poësie, bied ook 'Boom' se laaste strofe hierdie reflekerende besef wat kreatiwiteit uit die herinnering aan vernietiging/verlies laat spruit*³⁶:

Die boom is afgekap.
Toe uitgekap. Kompos. Dor-droog.
Vrot. Deel van die aarde
waaruit dit
spruit.

Hierdie metode van 'sang' en 'teensang', van verskrywing, dra by tot die intratekstuele karakter van Hambidge se poësie.

AANTEKENINGE BY HOOFSTUK 5

1. In dieselfde trant sê Ia Van Zyl (1988a: 24) ten opsigte van Hambidge: "Joan Hambidge beïndruk in hierdie bundel (Die anatomie van melancholie) deur ... haar vermoë om die woorde van ander digters **om te dig tot iets wat werklik haar eie is.**"
2. 'Nog net een maal' (H: 9) en 'Kunsklas' (B: 7). Sien die onderskeie besprekings in hoofstuk 3 en 4.
3. Louw (1981: 163, 254).
4. Louw (1981: 251, 255, 88).
5. Die ses 'Ars poetica'-gedigte in Hambidge se oeuvre (B:31, A: 28, GB:24, GA:9, T:46), 'Kermisspieël' (A: 19), en 'Vroegherfs' (SM: 26).
6. Hugo (1988: 15) sien klaarblyklik nie hierdie 'uitdaag' en 'herskryf' van 'n bestaande tradisie van skryf raak nie. Hy gebruik Louw se 'Ars poetica' om Hambidge mee te kritiseer en nie om op te merk dat sy hierdie 'vroeëre siening' se uitspraak "pallieer" (P: 9) nie. Hugo (ibid.) sê naamlik in sy resensie van Palinodes: "In die woorde van Van Wyk Louw is Hambidge inderdaad besig om oormoedig te speel met die poëtiese spel en daarom 'groot te doen of te misdoen / in die skoene van die grotes'."
7. Aangesien hierdie studie fokus op ars poëtiese solipsisme, is die woorde van Hambidge-die-kriktikus/Hambidge-die-selfreflekterende-digter-buite-die-tekst belangrik. In 'n rubriek waarin skrywers die geleentheid kry om oor enigiets wat vir hulle belangrik is te skryf, sê Hambidge (1989h: 108) - onder die titel 'Niks nuuts' - die volgende: "Uit die gevormde poësie is wél poësie te maak - op voorwaarde dat die digter eie moontlikhede skep of op 'n 'nuwe' wyse na 'n ou probleem kyk."

8. Vergelyk in Die anatomie van melancholie veral '(Volgens Wallace Stevens)', 'Ariel', 'Kermisspieël', en 'The man whose pharynx was bad' (pp. 11, 15, 19, 54); en in Palinodes veral die eerste afdeling se gedigte wat op Emily Dickinson terugspeel, asook 'Kraaie oor die koringland', 'Marcel Marceau', 'Poetry, a natural thing', 'Vers vir L', 'Die skryfproses, as sonnet', en 'Post mortem' (pp. 20, 22, 31, 39, 44, 49).

9. Vergelyk ook hoe hierdie siening van Cloete (1987b: 8) ooreenstem met (om maar een voorbeeld te noem) Wiehahn (1988: 103) se waarneming: "'n aspek van hierdie betragting van digter-wees, is die **wyse waarop eie gedigte binne 'n groter konstellasië van ander gedigte geplaas word** via titels, opdragte, motto's, verwysings en sitate".

10. In Hartskrif:

Baudelaire (bundelmotto, p. 32, 45); N.P. Van Wyk Louw (pp. 9, 11); Wallace Stevens (p. 10); Fred Astaire en Ginger Rogers (p. 12); James Dean (p. 14); T.T. Cloete (p. 14); Nastassja Kinski (p. 15); Breyten Breytenbach (p. 15); Marilyn Monroe (pp. 15, 16, 21, 38, 43); Bert Stern (p. 16); Richard Avedon (p. 15); Gretæ Garbo (p. 18); Yves St Laurent (p. 19); Jackson Pollock (p. 20); Sheila Cussons (p. 20); Andy Warhol (pp. 21, 43); Vincent van Gogh (p. 22); David Hockney (p. 23); Francis Bacon (p. 24); Maggie Laubser (p. 25); Elisabeth Eybers (pp. 27, 28, 53); Emily Dickinson (pp. 29, 30); D.J. Opperman (pp. 31, 53); Baudelaire (p. 32); Blum (p. 32) D.F. Malherbe (p. 35); Velikovsky (p. 36); Joe DiMaggio (p. 38); Simon and Garfunkel (p. 38); Arthur Miller (p. 38); Woody Allen (p. 39); Diane Keaton (p. 39); Mia Farrow (p. 39); Carson McCullers (p. 40); Isabella Rosselini (p. 41); Ingrid Bergman (p. 41); Michelangelo (p. 48); Ernest Hemingway (p. 49); Michel Foucault (p. 51); Roland Barthes (p. 52); en André P. Brink (p. 52).

In Bitterlemoene:

Wallace Stevens (bundelmotto, motto by afdeling XII); Erica Jong (bundelmotto, p. 60); N.P. Van Wyk Louw (p. 7); Pablo Picasso (pp. 7, 54); Michelangelo (p. 7); Emily Dickinson (pp. 8, 57, 60); T.T. Cloete (p. 9); Delmore Schwartz (p. 9); Annette Snyman (p. 10); Lucas Malan (p. 11); Liza Minnelli (p. 14); Jonathan Swift (p. 15); Totius (p. 16); Marilyn Monroe (p. 16); Clark Gable (p. 16); Oupa Frank die skilder-van-skulpe (p. 18); Matisse (p. 20); Velásquez (p. 21); Rembrandt (p. 22); Constantijn Huygens (p. 22); Hennie Aucamp (p. 25); Johann de Lange (pp. 27, 31, 57); Robert Frost (p. 27); Pasternak (pp. 27, 31); Julie Christie (p. 27); Antjie Krog (p. 29); Jeanne Goosen (p. 29); Mandelstam (p. 31); Petrarca (pp. 33, 53); Pablo Neruda (motto by afdeling VI); Theodore Roethke (motto by afdeling VI); Houdini (p. 35); Sappho (motto by afdeling X, p. 55); Catullus (p. 51); Gertrude Stein (p. 54); Norman O. Brown (motto by afdeling XI); D.H. Lawrence (motto by afdeling XI); Anne Sexton (pp. 57, 60); Elisabeth Eybers (p. 60); en Lawrence Durrell (p. 61).

In Die anatomie van melancholie:

Houdini (p. 7); Oupa Frank die skilder-van-skulpe (p. 9); Wallace Stevens (p. 11); T.S. Eliot (pp. 11, 23, 29, 50); Pablo Neruda (pp. 11, 13); E.E. Cummings (p. 11); James Fenton (motto by 'Reisjoernaal', p. 19); Erica Jong (motto by 'Reisjoernaal', p. 12); Theodore Roethke (pp. 15, 17, 21); Ted Hughes (pp. 15, 49); Sylvia Plath (pp. 15, 32, 49); Lucas Malan (p. 20); T.T. Cloete (p. 21); Craig Raine (pp. 21, 25); Salmon Rushdie (p. 23); Elisabeth Eybers (p. 26); Stevie Smith (p. 27); Anne Sexton (pp. 32, 37, 48); Delmore Schwartz (motto by afdeling II, p. 47); Allen Tate (motto by afdeling II); Emily Dickinson (motto by afdeling II); James Dickey (p. 35); W.H. Auden (p. 38); John Berryman (p. 46); Mayakofski (p. 52); Robert Burton (bundeltitel, p. 54); D.H. Lawrence (p. 56); Norman Mailer (p. 56).

In Palinodes:

Enrico Caruso (pp. 9, 35); Allen Ginsberg (motto by afdeling I); Wallace Stevens (motto by afdeling I, III en VI); Emily Dickinson (pp. 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18); Walt Whitman (p. 11); Thomas Wentworth Higginson (pp. 11, 17, 18); Vincent van Gogh (p. 20); Marcel Marceau (p. 22); Tennessee Williams (p. 23); Sappho (pp. 14, 25); Liberace (p. 27); Peter Blum (p. 28); Breyten Breytenbach (p. 28); Anne Stevenson (motto by afdeling IV); Theodore Roethke (motto by afdeling IV); Anne Sexton (motto by afdeling IV, p. 32); Anthony Hecht (p. 34); Ingrid Jonker (p. 35); Rubens (p. 39); Thor Heyerdahl (p. 40); Rita Hayworth (p. 41); Antjie Krog (pp. 42, 44); W.E.G. Louw (p. 43); Rembrandt (p. 49); Paul Snoek (p. 50), Marsman (p. 50), Nijhoff (p. 50), en Lucebert (p. 50).

11. Of dit nou 'oor-/herskrywings' van ander digters se werk ('gevormde literatuur') is, of 'transkripsies' van ander Hambridge-gedigte wat met dieselfde gegewe in ander woorde handel. Die term word oorgeneem uit 'Poetic licence' (B: 27), en ook in die res van die studie só gebruik.

12. Vergelyk die insig waartoe in 'Travelling light ('n Ars poetica)' (T: 47) gekom word:

Die groot liefde
soos **die groot gedig**
bly **my** steeds ontglip

13. Vergelyk in Die anatomie van melancholie:

woorde meet en pas
soos 'n jokie se vas
vir die groot July.

...
iemand word tronkvoël
ingeperk deur woorde

met geen uitsig
op parool
'Taksonomie' (p. 7);

Op die Express
tussen Parys en Straatsburg
verander ek die landskap
van taal...
 ` (Volgens Wallace Stevens) ' (p. 11);

Die digter is 'n dief,
voyeur - veral:
'n vivisektor
van die woord
 `Death & Co.' (p. 22);

My goue hen
lê eiers - van woorde
alleen
durf niemand leef
 `The metaphor fatigues me' (p. 39);

O woorde! O ydelgesteentes!
In hierdie donker dae
so kunsmatig soos 'n Japannese
tuin in San Francisco; vals

soos 'n versekeringsagent
se vrolike laggie
 `Poetic Justice' (p. 52); en

Woorde nuttelose prutsels...
 `The man whose pharynx was bad' (p. 54).

14. Die resensie is gebaseer op Hartskrif en Bitterlemoene, maar die insig kan van toepassing gemaak word op Hambidge se hele oeuvre.

15. Vergelyk die reëls uit `Poetic justice' (A: 52):

O woorde! O ydelgesteentes!
volgens die letter
van die wet

slaan die indruk
...
rats sy eie koers in.

16. Per geleentheid word wel melding gemaak van die bestaan van spesifieke intertekste, asook die bydraes wat dit tot die Hambidge-teks kan lewer. Dit word egter nie **ter wille van** die intertekstuele netwerk wat gewef kan word,

gedoen nie, maar slegs omdat ook hiérdie verwysings in die poësie kan optree as rigtingwysers, en daarom 'n bydrae kan maak tot dit wat Hambidge se poësie oor sigself sê en níé sê nie.

17. Vergelyk Hartskrif se twee verse 'Andy Warhol' (p. 21):

... die gevormde
(word) wel ont-vorm ver-vorm verformfaai
... tot iets nuuts & anders
(wat my betref: soms beters)

...

in ry op ry op ry ...
(verklap jy herhaling maak dit beter/relevant)

en 'David Hockney' (p. 23):

gekiek links regs links
honderd-en-twintig keer geblokkie-
raaisel

...

... dit lyk amper asof jy mens wil dwing
om gom te neem te knipper knapper
spoeg en plak om 'n ander
prent te maak

18. Na aanleiding van die uitspraak in '(Volgens Wallace Stevens)' (A: 11):

"Vir T.S. Eliot / ... is die premie meer / as die polis."

19. Vergelyk 'Delmore Schwartz' (A: 47):

Om 'n boom
te teken
helder afgeëts
teen die winterlug

verraai niks
van die grys dendriete
gevurkte bome
in die brein se weefsel.

Hoe sal ons ooit weet
watter demone die digter
teister? Hoe papiersinapse
'n lewe kan dikteer?

20. (Skryf hierdie gedig
met die hele lyf.)
`Metz & Co.` (A: 33).

21. Daarom lief(s)
`n vers
vir jou
klein woordmemento
`Impasse` (A: 25);

soveel woordkiekies
as jy kan ...
`Metz & Co.` (A: 32) en

is sat
van gebeure, herinneringe
en vrese
se osmose
`Metz & Co.` (A: 33).

22. Om vuis te wys
vir die dood
via woorde
`n klanklose
kadans
`Under Fire` (A: 46).

23. `n Praktiese illustrasie dus van wat `To whom it may concern` (A: 13)
soos volg verwoord: "Bogenoemde, `n swerfreël, / kry nou hier sy lê." Ook
`Death & Co.` (A: 21) beskryf iets hiervan: "die afvalreëls / & weggooi-
woorde / (begin) lewe kry".

24. De Lange (1987b: 25) lees die omslaggegewe soos volg: "Die treffende
omslagontwerp van Hambidge se bundel wys nie die skelet soos ons sou verwag
nie, maar die are. Die hart is ook opvallend afwesig en die figuur is ge-
slagloos. Die hart is persona non grata in dié bundel waar die digter as
kliniese, onbetrokke `Bloubaard` gesien word, as `vivisektor van die woord`,
een wat eers kan liefhê nadat `n verhouding verby is."

25. Ook Gouws (1988a: 44) wys op hierdie feit: "Alles: ervaring, herinne-
ring, droom, realiteit, die self, die skryfaksie, word in tekens omgesit -

alles word vir die teks opgetel ("waarom wuif / die kind / met die geruite trui / digby Nancy / na die trein? // Ek raap hom op / onwetend word hy / deel van hierdie vers" - 'To whom it may concern'). Alles word letterlik ver-taal."

26. Cloete (1987b: 8) stel dit só: "Die anatomiese van die titel slaan veral op die beleef met elke 'vesel' van die digterskap ('Ariel') en die beleef dan wel 'met die hele lyf' ('Metz & Co.')." Hierdie beskouing van die anatomie van poësie het Hambidge reeds in 'Voetnoot' (H: 53) ter sprake gebring:

voel - beveel die mentor fors -
die fyn vesel in die vers
vereenselwig word deel -

27. Vergelyk Gouws (1988a: 44) se stelling: "Dit is poësie van die 'private ache' (à la Aucamp en Krog) dié; daar word nie geskroom om die liggaam oop te skryf nie, om die self en sy donker ondertone te ontbloot nie."

28. Vergelyk ook hoe die stad reeds in Hartskrif (pp. 43, 45, 47, 48, 49 en 50) en Bitterlemoene (pp. 45, 46 en 47) die 'plek' van die geliefde ingeneem het. Ook in Donker labirint se 'Noodtoestand' (p. 11) word die geliefde in terme van 'n stad aangespreek: "het ... / vanoggend 'n Noodtoestand afgekondig / op jou my geliefde, / 'n beleërde stad". Hierdie metafoor van die stad as geliefde bereik in Verdraaide raaisels sy hoogtepunt wanneer die land(skapp)e van Suid-Amerika ver-vroulik word:

Suid-Amerika is 'n wispelturige vrou:
vol teësprak, hartstog én ontrou.
Sy nooi jou uit met haar Brasiliaanse borste
- net om jou af te weer met haar Chileense arms.
Mens onthou veral haar Boliviaanse oë
en min mense raak uitgepraat oor haar Andes-neus.
 '84 Jouissance', p. 82.

29. Halfhartig ten spyte van die feit dat daar twee harte betrokke is - vergelyk vroeër in die gedig:

Hierdie liefde só
verbeeld: ¶¶

30. Vergelyk ook hoe die geliefde en die skryfproses in die volgende gedigte verstrengel bly:

‘Panoptikum’ (A: 30):

Ek lê jou neer:
3 strofes van 10 versreëls
elk; die ongelyke sillabes
ter voorstelling van ‘n onritmiese
liefde

‘Sapienza Poetica’ (A: 38):

Onder staan haar liefdespalm
twee nuwe blare by
- so spruit poësie

glo uit gemis; gevoel
eers by vooruitgetekende

vertrek

‘The metaphor fatigues me’ (A: 39):

Die digter
is ‘n bloubaard
onthoof haar kalm
t.w.v. die metafoor

‘Razliubito’ (A: 40):

Begryp tog
ons is nie ontwerp
vir liefde
jy is reeds gedissekteer
weggebêre vir ‘n vers

‘Voorneme’ (A: 43):

As liefde my verkeerd bewys
...
Sal ek sonder wrewel

of verdriet (die ellendige
13-reëlige lengte van die eerste
strofe ten spyt; vergeef
die veragtelike ellips)
jou lyf onthou

‘I’ve got a gal in Kalamazoo’ (P: 42):

O my geliefdes
ieder en elk
aangespreek in ‘n vers

‘Die skryfproses, as sonnet’ (P: 44):

Hoe goed om te weet! Poësie spruit
nie net uit poësie, maar uit jou
...

Maar totaal vasgevry
deur jou borste, hande
en besitlikheid: dwingend

soos ‘n rympatroon, word ek vry
vanoggend in ‘n vers. Van alle kante

asook in ‘Bitter pills for the dark ladies’ (P: 47):

Ons vertreuselde liefde
had geen voorbeeld.
...

Die digter van melancholie, jy-weet-wie,
voer ‘n voedoe-vers uit
voor die afwesige geliefde (kullery ja kullery).

31. Wanneer hierdie "drome" (‘Delmore Schwartz’, A: 47) uit die onbewuste/
dood opstyg, begin die digter se verantwoordelikhede (op die terrein van die
bewuste, die intellek, die lewe) om hierdie ‘ervarings’ vol lewe te blaas,
daarvan poësie te maak.

32. ‘n Begrip wat Hambidge heel waarskynlik by Van Wyk Louw oorneem. Verge-
lyk die reëls uit sy ‘Ars poetica’ (soos reeds aangehaal op die tweede blad-
sy van hierdie hoofstuk):

dit (is) moontlik om variasies
en besuinigings, selfs palinodes
te versin...

33. Hierdie waargenome indrukke en herinneringe kry beslag in "woordkiekies" ('Metz & Co.', A: 32); "woordmemento(s)" ('Impasse', A: 25) en "herinneringe gefoto-album in woorde" ('New York', H: 44).

34. Hierin word dus ook die `teensang` van die litanie geaktiveer.

35. Vergelyk ook hoe die intratekstuele spel wat tussen hierdie twee palinodes ontstaan, later in Verdraaide Raaisels voortgesit word:

Hier staan selfs 'n huis
uit daardie raaisel-tyd
gebarste krake in die grond
`32 Pret à porter` (VR: 39), en

Iets in hierdie primitiewe aarde
bring jeugherinneringe uit die Noord-Kaap terug:
die wêreld se barheid (gebarste grond
dui op die latere littetekens in my hart)
`72 Hartlandskap` (VR: 75).

36. Hier kan Brink (1988: 13) se opmerking dat "as dié tekste dan die poësie in Sappho se term benoem as `destructive force`, dan is dit die soort destruktiwiteit (ofte wel dekonstruksie) van die feniks", van toepassing gemaak word.

HOOFSTUK 6

POËSIE EN PARODIE: DIE KUNS-VAN-POËSIE IN GESTEELDE APPELS

Poësie praat 'n paradoks.
(Palinodes: 17)

To parody is not to destroy the past; in fact
to parody is both to enshrine the past and to
question it. And this ... is the postmodern
paradox.

(Hutcheon 1988: 126)

6.1 Inleiding

Joan Hambidge se sesde bundel, Gesteelde appels, word voorgehou as "'n Ode aan groot vreseboek". Wanneer só 'n opdrag saangelees word met Hambidge se erkenning: "ek het 'n skerp oog vir parodie" (Irna Van Zyl 1987: 88), word dit selfs in 'n studie soos hierdie (wat níé klem lê op die intertekstuele spel nie) onmoontlik om die intertekstuele gegewe waarmee daar in Gesteelde appels onder die vaandel van parodie gehandel word, te ignoreer.

Parodie is 'n belangrike ars poëtiese metode in die werk van Joan Hambidge, en veral dan in Gesteelde appels. Alhoewel hierdie studie se fokus (soos reeds herhaaldelik gestel) nie val op die magdom intertekstuele lesings wat moontlik uit/aan die hand van Hambidge-tekste genereer kan word nie, word daar in hierdie hoofstuk rekenskap gegee van parodie (en noodwendig daarby inbegrepe die tipe 'intertekstuele' begronding*¹ daarvan) as 'n uitingsvorm van solipsisme. Ten eerste word 'n teoretiese besinning oor parodie aangebied in 6.2, terwyl 6.3 handel met die toepassing van parodie soos wat dit in Gesteelde appels*² voorkom.

6.2 Die teorie van parodie

In haar twee werke The theory of parody (1985) en A poetics of postmodernism (1988) handel die teoretikus Linda Hutcheon omvattend en verhelderend met **parodie as uitingsvorm van die postmodernistiese metafiksionele ingesteldheid**. Dit is hierdie plasing van parodie binne 'n metafiksionele konteks wat die insluiting van hierdie hoofstuk (wat noodgedwonge uit die aard van parodie die knie voor 'n tipe intertekstualiteit moet buig) regverdig in 'n studie wat primêr op 'n intratekstuele grondslag gebou is. Met ander woorde: al veronderstel 'n besinning oor parodie dat 'n strategie aangewend moet word waarin 'n tipe intertekstualiteit verwant aan Kristeva (1980: 36) se "permutation of texts" ter sprake kom, en al lyk dit daarom asof 'n besinning oor parodie nie in hierdie intratekstueel gerigte studie tuishoort nie, is dit juis die parodie se aard wat die insluiting van hierdie hoofstuk noodsaaklik maak. Parodie is 'n belangrike uitingsvorm van die postmodernisme, en dit sluit daarom ook aan by die ander belangrike postmodernistiese eienskap van Hambridge se poësie: die metapoësie.

Die postmodernistiese neiging tot metafiksie*³ (wat in die poësie, soos in hoofstuk 2 beredeneer, metapoësie word), is van primêre belang vir hierdie studie. Daar is tot dusver redeneer dat Hambridge se poësie 'n sterk metapoëtiese karakter het, een wat veral tot uiting kom in die self-gerigte, selfgesentreerde strewe van die poësie om voortdurend sigself te laat geld. Hierdie strewe word op sy helderste uitgebeeld in dié gedigte wat in hul poëtiese beskrywings/verskrywings van die kuns-van-poësie 'n ars poëtiese solipsisme in Hambridge se poësie meebring. Wanneer **ars poëtiese solipsisme** dan die ondersoekterrein van hierdie studie is, kan die parodie nie negeer word nie, want, sê Hutcheon (1985: 5, 69): "(t)he **auto-reflexivity** of modern art forms often takes the form of parody", en: "(o)vertly imitating art more than life, parody **self-consciously and self-critically** points us to its own

nature".

Tot dusver was hierdie studie se argument jeens besware van 'verliteratuurtheid' en 'intellektualiteit' wat teen Hambidge se poësie geopper word, dat wanneer die leser níe die interteks (wil) betrek nie, dit nie afbreuk doen aan die Hambidge-teks as sodanig nie. Só 'n argument, wat die verantwoordelikheid vir die gedig wat ontstaan voor die leser se deur lê, bring mee dat die léser kan kiese of hy wil fokus op 'n leesstrategie wat intertekste in die Hambidge-teks wil permuteer, al dan nie. Voorts word die mening ook in hierdie studie gehuldig dat sou 'n leser níe 'n intertekstuele leesstrategie kies nie, dit nie die Hambidge-teks as sodanig, asook die betekenis wat die leser daaruit laat ontstaan, vir hom hoef te verskraal nie. Sodra die leser egter met parodietekste gekonfronteer word, is die ys waarop bogenoemde siening beweeg, baie dun. Alhoewel die leser as medeskepper nog steeds die (voor)reg het om te besluit of 'n spesifieke teks as parodie gelees (wil) word, al dan nie, word die parodieteks onwillekeurig verskraal indien dit nie in reliëf met sy 'voorganger'-teks gelees word nie. Die parodie word juis bewustelik geskep in 'n poging om in die hede (die 'nuwe' gedig) met die verlede (die reeds geskrewe tradisie) om te gaan: om met die oog op die toekoms erkenning te gee aan die reeds bestaande, maar ook om daarmee af te reken. "Parody is one of the modes of coming to terms with the texts of that 'rich and intimidating legacy of the past'" sê Hutcheon (1985: 4) na aanleiding van Bate se uitspraak in The burden of the past and the English poet. Hierdie "coming to terms" omskryf sy later in Fowles se terme as 'n werkwyse waarvolgens parodiegedigte deur 'n kombinasie van "respectful homage and ironically thumbed nose" met die tradisie handel (ibid.: 33). Parodietekste is dus op twee vlakke skatpligtig aan die tradisie waaruit hulle ontstaan: daar is naamlik sprake van sowel 'n "inscribed indebtedness" as 'n "mode of emancipation" (ibid.: 35).

Aangesien die parodie 'n verskrywing van reeds bestaande tekste is, wat in die eerste plek sy bestaan tap uit hierdie oorsprongstekste, móét die leser noodgewonge hierdie vroeëre tekste betrek, móét die 'nuwe' gedig (h)erken word as parodie. Gebeur dit nie, word die gedig verskraal. In Hutcheon (1985: 94) se woorde:

if readers miss the parodic allusion, they will merely read the text like any other: the pragmatic ethos would be neutralized by the refusal or inability to share the necessary mutual code that would permit the phenomenon to come into being. While 'refusal' suggests will and intent, 'inability' raises the issue of reader competence.

Wanneer die leser nie in staat is om die teks as parodie te sien nie, kan die teks nie as parodie tot sy reg kom nie. Hutcheon (1985: 93) verwys na Eco wanneer sy opmerk dat parodie slegs as parodie begryp word as gevolg van die leser se deelname/herkenning/bereidwilligheid: "(l)ike all codes, parodic codes, after all, have to be **shared** for parody - as parody - to be comprehended ... the reader has to decode it **as parody** ... in addition to the usual artistic codes, readers must also recognize that what they are reading is a parody, and to what degree and of what type". Die parodie vereis dus van die leser 'n sekere mate van 'bevoegdheid'. Om hierdie rede word parodie dikwels beskuldig van elitisme, 'n beskuldiging wat geregverdig word wanneer Hutcheon (1985: 96) se omskrywing ter sprake kom:

Certainly parody demands of the ... parodist much skill, craftsmanship, critical understanding, and, often, wit. He or she must be 'encyclopedic, learned, obsessively cultured ... burdened with the wastes of time, with cultural shards and rubbish' ... But the reader too must share a certain amount of sophistication, if not skill, for it is the reader who must effect the decoding of the superimposed texts by means of his or her

generic competence. This is not a matter (as in intertextuality) of a general ability to call upon what one has read, but, rather, it is specific to the particular text or conventions being parodied.

Sodra daar dus sprake van 'literêre' eise is wat aan die leser gestel word, sodra die leser en sy unieke verwysingsraamwerk (wat nie noodwendig enige 'literêre toerusting' insluit nie) nie meer 'voldoende sin' uit 'n gedig kan maak nie, raak die aanklag van 'verliteratuurde' en 'intellektuele' poësie van toepassing. Van die leser word nou verwag om sowel die voorgangerteks, as die tradisie daarvan, in berekening te bring. Nou gaan dit nie meer net om die 'nuwe' teks nie. Ten opsigte van Hambidge se aanwending van die parodie verwoord De Lange (1989b: 7) hierdie proses só: "Gesteelde appels staan in die teken van ... die verlies van onskuld wanneer die individuele digter in die **appel van poëtiese tradisie byt** ... Afgesluit wees, getrou wees, beteken vir dié verse dood, 'versmoring'. Hulle stel hulleself oop vir beïnvloeding ... van buite." Ook Conradie (1989: 29) merk op dat sommige verse in Gesteelde appels hierdie lewensnoodsaaklike afhanklikheid van voorgangerverse het, wanneer hy verwys na "die opraap uit ander se werk": "**(d)ie steel van appels** raak 'n regverdiging: oortreding **raak oorlewing**".

Waar dit in die res van die Hambidge-oeuvre se bundels vir die leser moontlik is om vir of téén 'n intertekstuele leesstrategie te kies, om (soos in hierdie studie se geval) eerder klem op die intratekstuele netwerk te lê, ontnem Hambidge in haar parodietekste die leser van hierdie (voor)reg. Dit raak ook vir die leser 'n kwessie van 'oorlewing' om in die 'appel van poëtiese tradisie' te byt, om die voorgangertekste te betrek. Hambidge maak in haar parodieverse, soos veral in die laaste afdelings van Gesteelde appels, die gedigte in só 'n mate afhanklik van die tradisie waarmee sy in gesprek tree (waarmee sy afreken en wat sy verreken), dat die argument van die soge-

naamde 'onafhanklike' bestaan van Hambidge-tekste nie sonder uitsondering ten opsigte van die parodietekste in (onder andere) Gesteelde appels kán geld nie.

Hiermee word ook die studie deur die dubbele geaardheid, die tweesnydende swaard van Hambidge se poësie ondermyn. Omdat die parodie sowel "'n skatpligtigheid erken" as "'n ruimte ...open" (Hambidge 1989h: 108), en omdat die poësie "'n (d)ubbelaagent", 'n "dubbelpotige ensiem" ('Leenspreuk', GA: 19) is, moet ook die studie voorsiening maak vir twee keerkante van 'n muntstuk: "poësie (/parodie -kdw) praat 'n paradoks"*4, waarsku 'The cata-racts of misery' tog reeds in Palinodes (p. 17).

Ten einde hierdie paradoksale aard van (Hambidge se) poësie te kan akkommodeer, moet hierdie studie beide die intratekstuele netwerk in Hambidge se poësie én die intertekstueel-gerigte parodieë wat daarbinne voorkom, verantwoord. Dit bring mee dat sienings wat primêr betrekking het op die intratekstuele, nie noodwendig net so geld vir die parodiese nie. Een so 'n voorbeeld is die kwessie van 'literêrheid' in Hambidge se poësie.

Die kritiese 'verwyf' van 'intellektuele poësie' waarteen daar tot dusver in hierdie studie stelling ingeneem is, kry nou in Gesteelde appels se parodieë wel geregverdigde grond om op te staan. Veral omdat die leser hier onwillekeurig die intertekste van die 'tradisie' waarmee die parodie omgaan, móét raaklees. Aan die ander kant is dit egter ook waar dat Gesteelde appels nie heeltemal los gelees kan word van die benadering wat ten opsigte van die res van die Hambidge-oeuvre gevolg word nie. In die voorafgaande hoofstukke is gefokus op die self-bewuste aard van Hambidge se poësie, op die manifestering van ars poëtiese solipsisme in 'n intratekstuele netwerk. Wanneer daar nou ten opsigte van Gesteelde appels rekenskap gegee moet word van die paro-

die en sy intertekstueel gerigte manifesterings, word hierdie invalshoek nie versaaak nie. Ook in parodietekste is daar sprake van ars poëtiese solipsisme, en dan juis as gevolg van die parodie se self-gerigtheid. Om Hutcheon (1985) weer aan te haal:

- "Parody is one of the major forms of modern self-reflexivity; it is a form of inter-art discourse." (p. 2);
- "parody clearly asserts the kind of aesthetic self-reflexivity" (p. 82); en
- "Parody is one of the techniques of self-referentiality by which art reveals its awareness of the context-dependent nature of meaning." (p. 85).

Noudat aangetoon is dat Hambidge se parodietekste op grond van hul essensieel self-gerigte aard direkte aansluiting vind by die res van die gedigte in haar oeuvre, word daar vervolgens gekyk hoe hierdie begroning van die parodie-teorie in die gedigte self manifesteer. Net soos wat dit in die parodie se aard is om 'n bestaande tradisie se grootheid te erken, en tog ook terselfdertyd daarmee die draak te steek en daarmee af te reken, net so bring die parodie 'n positiewe en negatiewe momente mee in Hambidge se poëtiese oeuvre. Oor die bydrae van parodie se paradoks tot poësie wat reeds 'n paradoks praat, word in die volgende afdeling besin.

6.3 Ars parodica: die kuns om met 'n tradisie om te gaan

Every intelligent painter carries the whole culture of modern painting in his head. It is his real subject, of which everything he paints is both a homage and a critique.

- Robert Motherwell -

In 'n artikel oor poësie, Niks nuuts, beskryf Hambidge (1989h: 108) die rede vir die gebruik van parodie in poësie soos volg: "die digter is bewus van

die 'Tradisie' en ten einde 'n 'nuwe stempel' af te druk, maak hy/sy veral gebruik van die parodie of ironiese verwysing na bekende voorbeelde. Hiermee word 'n skatpligtigheid erken; én 'n ruimte geopen." Met hierdie siening sluit sy aan by Hutcheon (1988: 126) wat na parodie verwys as 'n metode waar "re-contextualized quotations" gebruik word ten einde die teks te verruim, met ander woorde: "the notion of parody as opening the text up, rather than closing it down" (ibid.: 127). Wanneer Hambidge van parodie gebruik maak om die openheid van haar 'nuwe' tekste te verseker, kom 'n simbiotiese verhouding tot stand tussen die 'nuwe' teks en sy 'voorganger'. 'n Voorbeeld hiervan is 'Eden'*⁵ (GA: 30) wat terugspeel op (soos wat ook die opdrag aandui) Ina Rousseau (1984: 3) se gelyknamige gedig uit Die verlate tuin.^{*6}

Met 'Eden' (GA: 30) bied Hambidge die leser 'n knap parodie op Rousseau se voorganger-gedig. Dit is in teenstelling met 'n vers soos 'n Nuwe liedjie op 'n ou deuntjie' (GA: 49) wat nie daarin slaag om meer te word as 'n illustrasie van die teorie van parodie nie. 'n Ongelukkigheid waar selfs die betrekking van 'aktuele' 'betrokkenheid'-gegewe^{*7} nie die vers op dieselfde peil kan plaas as Leipoldt se oorspronklike gedig (wat in die konsentrasiekamp afspeel) nie. Hieroor sê Grové (1989b: 12) dat "'n gedig soos 'n Nuwe liedjie op 'n ou deuntjie' darem baie ver agterstaan by die 'oorspronklike' van Leipoldt - 'n **gevaar wat natuurlik elke poging tot parodie bedreig**". Hierdie gevaar weer Hambidge effektief af in 'Eden', en dan veral omdat die vers daarin slaag om en die ooreenkoms en die verskil wat Hambidge se 'Eden' met dié van Rousseau het, uit te lig.

In haar omskrywing van parodie verwys Hutcheon (1985: 38) na die verskil tussen pastiche en parodie: "parody does seek **differentiation** in its relationship to its model; pastiche operates more by similarity and correspondence. In Genette's terms, **parody is transformational in its relationship to**

other texts; pastiche is imitative."*⁸ 'Eden' word 'n oortuigende praktiese illustrasie van hierdie parodieteorie. Die vorm van vyf vierreëlige strofes, sowel as die inhoudelike handeling met die tuin van Eden as lushof van verlore onskuld, vergestalt die parodie se 'erkenning' van die 'voorganger'-gedig as model. Vergelyk byvoorbeeld hoe beide gedigte met dieselfde gegewe handel:

Rousseau:		Hambidge:
Strofe 1 en 5: "Eden êrens"		Strofe 1 en 5: "Eden êrens"
Strofe 2: "swoele dae" "purper vrugte" "verrottend"		Strofe 2: "purper vrugte" "verrottend swoel"
Strofe 4: "Vloei daar deur die natgroen struike"		Strofe 4: "Daar vloei deur die natgroen struike"

Hambidge se 'Eden' slaag egter daarin om, deur differensiasie en transformasie, méér as 'n blote nabootsing/naskrywing van Rousseau s'n te word. Waar Rousseau se gedig uit vyf vraende strofes bestaan, bied Hambidge se 'Eden' slegs stellings vir feite (selfs antwoorde) aan. Verder word Rousseau se gegewe van Eden as verlate tuin wat die mens ontsê word as gevolg van sy sondeval, by Hambidge gebruik om die 'nuwe' digter en die 'tradisie' waaraan sy digkuns noodwendig uitgelewer is, te simboliseer. Deur 'n parodie op Rousseau se 'Eden' te skryf, erken Hambidge metapoëties (deur die vorm van die skryfdaad: die parodie wat afreken met die tradisie, maar dit ook verreken) dat poësie afhanklik is van reeds bestaande poësie.*⁹ Terselfdertyd word ook die inhoudelike gegewe van die 'voorganger'-gedig op só 'n manier getransformeer dat hierdie erkenning/afrekening/verrekening ikonies daardeur geïllustreer word. Só word Rousseau se tuin van verlore onskuld by Hambidge slegs die **droom** van 'n tuin ("Daar staan **geen** Eden êrens") waar digters nie deur ander kunstenaars of hul werk beïnvloed word nie. In Rousseau se 'Eden' bly die vrugte van die kennis-van-goed-en-kwaad "verrottend aan die takke

hang", terwyl Hambidge daarop wys dat die digter wél van hierdie vrugte pluk:

Die boom van kennis waaraan
ons digterlik pluk, is purper
vrugte verrottend, swoel, veral
stinkende, sinnelose simbole.

In dieselfde trant word Rousseau se idilliese wonder of daar "glasblink waterstrome / waarvan geen sterfling drink" vloei, versplinter wanneer Hambidge ontken dat dit vir enige digter moontlik is om 'onaangetas', 'onskuldig', 'vry' van invloede te dig*¹⁰:

Daar vloei deur die natgroen struike
van gesprek en invloed
toesang, teensang en hallelujas
vir Dirk-der-bloemlesende.*¹¹

Nee, daar staan geen Eden êrens
in oorspronklikheid afgesluit.

Die besinning oor die skryfproses*¹², wat reeds herhaaldelik as 'n sentrale motief in Hambidge se ars poëtiese solipsisme geïdentifiseer is, kom dus ook in Gesteelde appels voor. In hierdie gedigte dra sowel die inhoudelike gegee van die gedigte, as die parodievorm daarvan, by tot die besinning oor die skryfproses. Volgens Grové (1989b: 12) is dit juis hierdie 'dubbelloop'-procédé wat in Gesteelde appels die botoon voer. Hy merk naamlik op dat die bundel op twee hoofrigtings (die denke oor die poësie, en die motief van die 'gesteelde appels') steun wat uiteindelik onlosmaaklik oorloop in "'n vlegde tweelingdraad". Grové (ibid.) wys veral op dié gedigte "waarin die twee uiteenlopende strekkings wat hierbo ter sprake gekom het, paradoksaal saam-gedink word. Die een gedagtegang wil die selfstandigheid van die gedig benadruk, terwyl die ander sy afhanklikheid ten toon stel. Die gedig is afgeslote en tog ook oop, absoluut en tog ook skatpligtig en afhanklik van 'gesteelde appels'."

Hierdie beskrywing van die manier waarop Hambidge parodie in Gesteelde appels aanwend, stem in só 'n mate ooreen met die teorie onderliggend aan parodie (soos in 7.2 omskryf) dat dit 'n goeie 'getuigskrif' vir die geslaagdheid van die bundel is.*13

“Wie die oorspronklikheid najaag, is kapabel en haal dit nooit in nie”, haal Hambidge (1989h: 108) Con Viljee se veroverbergse weergawe van Goethe aan. En hierby staan Gesteelde appels.

AANTEKENINGE BY HOOFSTUK 6

1. Die bewoording 'tipe intertekstuele begronding' word gebruik om aan te dui dat dit nie hier om die volle draagwydte van Kristeva se beskouing van intertekstualiteit gaan nie. Met die term 'intertekstualiteit' bedoel Kristeva (1980: 36) dat 'n teks 'n "permutation of texts, an intertextuality" is, waar "in the space of a given text, several utterances, taken from other texts, (each other) intersect and neutralize". Alhoewel hierdie studie nie, wanneer die parodietekste in Hambidge se oeuvre verreken moet word, kan voortgaan om primêr 'n intratekstuele benadering te volg nie, vereis parodietekste ook nie 'n uitsluitlik intertekstuele benadering nie. Hutcheon (1985: 96) wys byvoorbeeld daarop dat die parodieleser kennis moet dra van die **spesifieke teks (en die konvensies daaraan verbonde) wat geparodieer word**, en nie nodig het om 'n intertekstuele "permutation of texts" te sintetiseer nie. Ten opsigte van parodie sê sy: "This is not a matter (as in intertextuality) of a general ability to call upon what one has read, but, rather, it is specific to the particular text or conventions being parodied."

2. Gesteelde appels is nie die enigste bundel waarin Hambidge die parodie aanwend nie, maar die gedigte daarin word wel as die uitgangspunt beskou vir hierdie hoofstuk se bespreking. Parodiegedigte uit ander bundels in die Hambidge-oeuvre is, byvoorbeeld: 'Die skryfproses, as sonnet' (P: 44), 'Wys my die hart' (T: 42), 'Vroegherfs' (SM: 26), 'Die skryfproses, nogmaals as sonnet' (SM: 27), en 'Ballade van die ontroue vers' (SM: 28).

3. "(P)ostmodern fiction manifests a certain introversion, a self-conscious turning toward the form of the act of writing itself." (Hutcheon 1988: 128).

4. In sy resensie van Gesteelde appels verwys De Lange (1989b: 7) ook na hierdie paradoksale aard van poësie wanneer hy opmerk: "(d)ie vers in

Gesteelde appels is nie te vertrou nie: hy is 'n 'dubbelagent', 'n 'dubbel-
potige ensiem'. Die woorde waarmee die dubbelkantigheid van poësie beskryf
word haal De Lange aan uit die gedig 'Leenspreuk' (GA: 19) (waar poësie in
en deur die poësie beskryf word):

'n Dubbelagent: dié ding
pleeg verraad, berokken skade
sover hy gaan. Wys geen berou,
die opperste verraaiër. 'n Kim Philby.

Van sy sinne beroof swymelend
snags wanneer die aarde oor
sy meniskus buig, betree hy,
planlose, dubbelpotige ensiem.

5. Eden
(vir Ina Rousseau)

Daar staan geen Eden êrens
van mensehande toegesluit.
Die onaantasbare nêrens
hier ondermaans afgesluit.

Die boom van kennis waaraan
ons digterlik pluk, is purper
vrugte verrottend, swoel, veral
stinkende, sinnelose simbole.

En Sappho se laaste appel
(private pyn, openbaar gely)
is vol gif geswel
beslis nié soos Bloem vertel.

Daar vloei deur die natgroen struike
van gesprek en invloed
toesang, teensang en hallelujas
vir Dirk-der-bloemlesende.

Nee, daar staan geen Eden êrens
in oorspronklikheid afgesluit.
Die onaantasbare nêrens
in beeld óf woord gesluit.

6. Eden

Staan daar nog in Eden êrens,
verlate soos 'n stad in puin,
met poorte grusaam toegespyker,
deur eeue die mislukte tuin?

Word daar nog die swoele dae
deur swoele skemering en nag vervang

waar donkergeel en purper vrugte
verrottend aan die takke hang?

Sprei daar ondergronds 'n netwerk
soos sierkant deur die rotse heen:
die sware, ontontgonne riwwe
van goud en onikssteen?

Vloei daar deur die natgroen struik
nog met kabbeling wat ver weerklink,
die viertal glasblink waterstroom
waarvan geen sterfling drink?

Staan daar nog in Eden êrens,
verwaarloos soos 'n stad in puin,
gedoem tot langsame verrotting
deur eeue die mislukte tuin?

Ina Rousseau
Die verlate tuin (Rousseau 1984: 3).

7. jy wat die alfabet van geweld
in die palm van 'n township
se hand leer ken; jy wat diensplig
doen met die dood in jou stem
 'n Nuwe liedjie op 'n ou deuntjie' (GA: 49).
8. Vergelyk byvoorbeeld die "Visser-pastiche" 'Die roos' (GA: 48) waar
Hambidge meer klem lê op die ooreenkomste tussen haar 'Die roos' en Visser
se oorspronklike gedig.
9. Hierdie besef kom al in Hartskrif ter sprake. Vergelyk byvoorbeeld die
reeds aangehaalde reëls uit 'Andy Warhol' (p. 21): "... die gevormde / (kan)
wel ont-vorm ver-vorm verformfaai / ... word tot iets nuuts & anders".
10. Hier bevestig Hambidge in haar poësie haar teoretiese oortuiging (in na-
volging van Harold Bloom se "anxiety of influence"-teorie) dat die 'nuwe'
digter met sy 'voorvader'-digter moet afreken.
11. Vergelyk hier ook die opdrag voorin Gesteelde appels: "'n Ode aan groot
vreseboek."
12. 'n Gegewe wat veral in die eerste vier afdelings van Gesteelde appels
ondersoek word. In verskeie van hierdie gedigte word daar oor die skryfpro-

ses besin in terme van parodie se besef dat die 'nuwe' digter se gedigte nie absoluut 'los' kan staan van die 'tradisie' waarbinne sy/hy skryf nie:

By die vers outonoom, gesluit,
is versmoring nooit uitgesluit.
As die gedig op 'n ander inspeel
weet ons: dis gesteelde vuur
 'Catch-22' (GA: 21);

Dat appels so die hande vlek
in geen woordhandleiding verstrek;
vir diewe immer onvanpas
as almal sê: 'Geskaai, gegaps!'
 'Terre-verte' (GA: 26) en:

Niks is konstant - geen idee eerste
(bewaar, bewaar teen oë wat dief)
 'Cézanne' (GA: 42).

'n Ander uitloper van die besinning op die skryfproses in Gesteelde appels is die besef dat net soos wat die 'nuwe' digter nie van sy 'voorganger' kan ontkom nie, net so kan die digter ook nie loskom van die vers nie: noodwendig dra die gedig die digter se waarmerk. Voorbeelde hiervan vind die leser in 'Denkende droom' (GA: 20):

Irritasies in die oester laat groei
'n wit pêrel; insgelyks broei
iets op papier na 'n indruk.
...
... my vingerafdrukke
(in swart) skynbaar nie weg te droom

en in 'Ter wille van die edel vrug' (GA: 25):

... Verneem
om vingerafdrukke
blywend te veryl:
ónmoontlik.

13. In die lig hiervan raak kritici soos Conradie (1989: 29) se besware teen die "opraap" uit ander se werk, minder relevant. Hierdie 'opraap' geskied naamlik nie lukraak en ligtelik nie, maar word (volgens die postmodernistiese eis van die metapoësie) verantwoord aangewend aan die hand van die paro-

die wat "re-contextualized quotations" gebruik ten einde die teks te ver-
ruim, met ander woorde: "the notion of parody as opening the text up, rather
than closing it down" (Hutcheon 1988: 127).

HOOFSTUK 7

DIE INTRATEKSTUELE OSMOSE: NETWERKE IN 'N GESLOTE BAAN

7.1 Inleiding

Een van die belangrikste hoekstene waarop hierdie studie bou, is die siening dat Joan Hambidge se poësie om 'n intratekstuele lesing vra. Die argument is dat die solipsistiese aard van Hambidge se poësie veroorsaak dat dit selfgesentreerd is. Wanneer hierdie poësie so herhaaldelik tot sigself inkeer, word dit opgevang in 'n oneindige sirkel/baan/labirint*¹ waaruit dit nie kán ontsnap nie. Selfs verwysings na en/of aanhalings uit ander reeds geskrewe werke, is uiteindelik nie in staat om die poësie van sigself te bevry nie. Vergelyk byvoorbeeld hoe Hambidge se parodie ('die skryfproses, as sonnet', P: 44) op Antjie Krog (1981: 35) se 'Die skryfproses as sonnet'), later in Die somber muse (p. 27) verskryf word tot 'Die skryfproses, nogmaals as sonnet' - hierdie keer nie (soos by die gedig in Palinodes) met "'n parodie" as onderskrif nie, maar met die ondubbelsinnige subtitel van "'n selfgesprek". Hierdie uiterste vorm van (ars) poëtiese solipsisme kom daarop neer dat Hambidge se poësie sigself herskryf. Dit is die essensie van hierdie procédé wat veroorsaak dat Hambidge se poëtiese oeuvre voordoën as 'n ineen-gestrengelde netwerk van gedigte: telkens word daar rondom dieselfde gegewe nuwe verse verskryf.*²

In hoofstuk 3, 4 en 5 is ars poëtiese solipsisme in Hambidge se poësie beskou deur die programgedigte en die ars poëtiese-gedigte in Hartskrif, Bit-terlemoene, Die anatomie van melancholie en Palinodes as uitgangspunt te gebruik. Hoofstuk 6 het met dieselfde doel voor oë gekyk na die bydrae wat die gebruik van die parodie in Gesteelde appels tot ars poëtiese solipsisme maak. In hierdie hoofstuk val die klem op hoe ars poëtiese solipsisme in

Hambidge se oeuvre gevoed word deur intratekstualiteit.

In hierdie studie word intratekstualiteit beskou as 'n direkte gevolg van ars poëtiese solipsisme: die gedigte raak naamlik juis as gevolg van hul selfgerigtheid*³, op mekaar aangewese in 'n 'osmotiese netwerk'. Ten einde aan te dui dat die gedigte in Hambidge se elfbundel-oeuvre voortdurend tot sigself inkeer, op mekaar inspeel, en tussen mekaar 'n anatomiese netwerk/labirint van poësie sintetiseer, fokus hierdie hoofstuk op gedigte uit Geslote baan, Donker labirint, Kriptonemie, Tachycardia, Die somber muse en Verdraaide raaisels.

Die padkaart van Hambidge se poësie kan geles word as sou dit bestaan uit 'n verstrengeling van netwerke ('n anatomie van die lyf, die liefde en die lewe; 'n reis in 'n geslote baan deur die labirinte van stede, die hart en die poësie). Hierdie netwerke word gevoed wanneer die 'ek' haar osmose van indrukke, emosies, en die intellek*⁴, opteken. Gevolglik ondersoek hierdie hoofstuk die padkaart van Hambidge se poësie met die doel om aan te dui dat hierdie poësie 'n palinodiese netwerk osmoties laat bestaan tussen reis/(ge)liefde/lewe/dig.

Enige poging daartoe om binne die bestek van een hoofstuk die intratekstuele aard van Hambidge se oeuvre te probeer verantwoord, loop gevaar om te verval in blote inventarisering en parafrasering van dit wat die gedigte sê. Ten einde hierdie gevaar te vermy, word daar in hierdie hoofstuk slegs selektief aangehaal uit die magdom voorbeelde wat wel beskikbaar is. In die volgende drie afdelings van hierdie hoofstuk word daar gefokus op hoe die kodes van reis/(ge)liefde/lewe/dig in 'n intratekstuele netwerk gebed is.

In 7.2 word die geliefde en haar invloed op die poësie/die skeppingsproses beskou. Daar word aangetoon dat die geliefde (wat oorspronklik deur haar

weggaan gedigte laat ontstaan het*⁵), later (in selfverweer teen die pyn van verlies*⁶) in die verse doodgemaak word, gedissekteer word*⁷. Die 'dooie' geliefde los egter nog nie die versugting (na haar) op nie. Om van hierdie intense, onvervulde verlange na die geliefde verlos te word, maak die digter van die vers 'n geliefde.*⁸ Die vers is dus nou nie meer net verweer nie, dit bring nie meer net genesing nie, nee: dit neem die geliefde se plek in, dit **wó**rd die geliefde. Die paradoksale aard van die poësie (waarop reeds gewys is in veral hoofstuk 6) kom hier weer ter sprake: die geliefde word doodgemaak in die poësie, maar terselfdertyd kry sy juis deur die poësie lewe.*⁹ Hierdie gegewe is reeds aangeraak in hoofstuk 4 met betrekking tot veral Bitterlemoene, en dit word nou benader vanuit die perspektiewe van Donker labirint, Kriptonemie, Tachycardia en Die somber muse, met die doel om die intratekstuele verbondenheid wat hierdie onderwerp tussen die bundels veroorsaak, te belig.

Op dieselfde intratekstuele manier word daar in 7.3 gekyk na die reisgegewe, en dan veral vanuit die oogpunt van Geslote baan, Donker labirint, Kriptonemie en Verdraaide raaisels. Die reis word meer as 'n reis deur onbekende lande om van die geliefde af weg te kom. Dit word 'n reis waarin die afwesige geliefde juis reisgenoot is, waarin dit die self, die lewe, die poësie is wat bereis word, totdat dit uiteindelik die **poësie** is wat die reis/liefde/lewe **word**.*¹⁰ Hierdie reis/poësie het 'n dwingende en oneindigende aard: dit is die geslote baan, die donker labirint, die verdraaide raaisel.

In (veral) die laaste verse van Verdraaide raaisels kom daar 'n wending in die geslote patroon wat deur die loop van elf bundels volgehou is. Die slotgedeelte van hierdie studie beskryf hoe dit wil voorkom asof Hambidge se oeuvre in die elfde bundel die intratekstuele reis in die self voltooi het.

7.2 Die geslote baan van ineengestregelde, self-gerigte poësie

7.2.1 Die geliefde as poësie / die poësie as geliefde

Om van jou gewag
te maak, word my wagwoord
- Geslote baan: 46 -

In hoofstuk 4 se lesing van Bitterlemoene, en spesifiek die gedigte 'Ars poetica' (B: 31) en 'Ars erotica' (B: 57), word die hantering van die verhouding tussen (ge)liefde en poësie soos volg beskryf:

- * die poësie is 'n liefde;
- * in die poësie kan die geliefde gestalte kry;
- * die poësie bied 'n teenvoeter vir die (ontroue) geliefde; en
- * die poësie wórd die geliefde.

Op hierdie beskouing van poësie-as-liefde en liefde-as-poësie (in Marais (1990: 22) se woorde: "(d)ie kwessie van liefhê ter wille van poësie versus poësie as gevolg van die liefde"), word uitgebrei in Donker labirint, Kriptonomie, Tachycardia, Die somber muse en Verdraaide raaisels. Daar is reeds deur die loop van die studie melding gemaak van die paradoksale aard van Hambidge se poësie. Vergelyk byvoorbeeld hoofstuk 6, die erkenning: "poësie praat 'n paradoks" ('The cataracts of misery', P: 17), asook De Lange (1989b: 7) se waarneming: "(o)nthulling en verhulling was van die begin af skering en inslag van Hambidge se poësie". Hierdie 'tweeslagtigheid' kom ook ter sprake wanneer daar gehandel word met die kode van poësie-as-liefde en liefde-as-poësie. In die eerste plek bestaan sommige gedigte as gevolg van die geliefde*¹¹, en word die geliefde doelbewus musies gebruik ten einde verse te kan maak*¹², terwyl ander gedigte in die plek van die afwesige geliefde gestel word.*¹³ In die tweede plek kom dit voor dat wanneer die gedig ontstaan as genesende beswering teen die verlore geliefde en die pyn wat sy meebring*¹⁴, die geliefde enersyds 'doodgemaak' word, gedissek-

teer word, neergelê word in vers.*15 Andersyds word sy tog ook weer 'verlewendig': deur die vers word haar verganklikheid besweer.*16 Hambidge se bemoeienis met die geliefde word meestal geassosieer met 'n besinning oor die digproses. Dikwels gebeur dit dan ook dat hierdie verwantskap tot so 'n mate uitgebrei word dat die geliefde as muse moet optree om verse te inspireer: hetsy as gevolg van die liefdespoësie wat uit die verhouding gespruit het, of as gevolg van die pyn wat haar ontrou veroorsaak het. Dit is dan heeltemal tereg dat De Lange (1989b: 7) die volgende opmerk: "(d)ie sentrale tema in Hambidge se poësie is die poësie sêlf, dit is haar 'magnificent obsession'. Sedert haar debuutbundel ... het hierdie tema egter toenemend meer met dié van die minnares begin oorvleuel totdat die minnares uiteindelik ook muse geword het." In die lig van die feit dat die geliefde in Hambidge se poësie so dikwels geassosieer word met die kreatiewe skryfproses*17, en (daarom) boonop deel word van die geskiedenis se 'literêre geliefdes'*18 (Lara*19, Laura*20, Lesbia*21, Mathilde, Maud*22, Achterberg se vermoorde Roel van Es*23) doen dit nie vreemd aan wanneer die digter in die verse getipeer word as 'n koppesneller nie: "Geliefdes word speel-speel onthoof / ten einde versreëls te beroof" ('Die koppesneller', T: 15), en "(d)ie digter / is 'n bloubaard / onthoof haar kalm / t.w.v. die metafoor" ('The metaphor fatigues me', A: 39).*24 In sy resensie van Kriptonemie verwoord De Lange (ibid.) hierdie 'doodmaak' van die geliefde ten einde haar te verewig soos volg: "(i)n hierdie obsessiewe gedigte word die minnares telkens met die skalpel van die woord gedissekteer ('Epitaaf') en word sy nadoods teruggeroep ('Feniks')". Juis in 'Feniks' (K: 16) kry die leser 'n pragtige poësie-illustrasie van die paradoks verbonde aan die geliefde/poësie-kode:

Lankweg beleef ek woede-pyn wat uitmond
 in lewegewende, woordelikse kontrakte.
 Jy is die vuur wat my verwoes
 en terselfdertyd ook lewend maak.

"(W)oede-pyn" word dus hier à la Cussons 'omgetoor' tot reddende gedigte.

Die verwoestende geliefde word muse wat die verwoeste liefhebbende weer laat lewe deur die poësie: die aangesprokene ("jy") maak poësie vir die spreker ("my") moontlik, daarom, al word sy verwoes, leef sy.

Uit die HAT (Odendal 1979: 217) se beskrywing van 'n 'feniks': "(f)abelagtige voël wat hom laat verbrand het op 'n brandstapel van geurige kruie en dan altoos verjong uit die as herrys het", herken die leser die moedswil ("láát verbrand") van die digter wat willens en wetens die pyn van 'n mislukte verhouding wil beleef ten einde uit die "as" 'n gedig "lewend (te) maak".*25 "Ter wille van die berekende risiko / genaamd poësie, maak ek nog kontak", lui dit in 'Feniks' (K: 16), iets wat reeds in 'Moonlove' (DL: 41) verwoord is:

Die digter het nie lief nie -
soek liefde op as stiletskerpe katalisator
(og, og poësie immers gebore uit gemis)
om dié magiese proses te laat gebeur.

Die onuitwisbare aard van die feniks kan ook met die geliefde in verband gebring word: sy wat telkens doodgedig word net om lewe in die poësie te vind. Cloete (1990a: 8) bring hierdie immer aanwesige, onaantasbare, onontkombare teenwoordigheid van die geliefde in verband met Kriptonemie se titel: "(d)it slaan ... op die geheimsinnige manier waarop die geliefde aanwesig bly of 'kripteer' ('Enskripsie') in die liefhebbende... digterlike ek ... Die geliefde word 'n 'ingeskrewe' faktor, 'n 'afdruk', 'n 'enskripsie' in die gedigte van Hambidge."

In Geslote baan word die geliefde die poësie agter wie aan die digter 'n reis moet onderneem:

Jy vra
- sonder woorde -
is daar iemand
anders?

Nee, 'n blote
afspraak met poësie
'Versus' (GB: 9).

Terselfdertyd word die reis wat onderneem word die poësie:

In die aankoms-
en vertreksaal van die poësie
'Gedig nommer 3' (GB: 15);

die solo-reis moet
voltooi word soos dié sonnet
se vorm dwingend eis
'Versoek' (GB: 26); en

Jy vra
- sonder woorde -
is die reis
voltooi?

Ja, die blote
afspraak met poësie
'Versus 2' (GB: 34).

Noudat daar in die eerste deel van hierdie afdeling oor die geslote baan van Hambidge se poësie, aangetoon is hoe die geliefde in die poësie én doodgemaak én verewig word, asook hoe die poësie die geliefde wórd, word daar vervolgens gelet op hoe ook die reis-kode deel raak van hierdie verstrengelde labirint.

7.2.2 Die reis as geliefde/poësie / die geliefde/poësie as reis

Want meer word bereis
as 'n land en sy mense -
'n innerlike landskap verken
- Geslote baan: 25-

reis is nooit 'n wegvlug van die self
- Verdraaide raaisels: 23 -

Die eerste bundel in Hambidge se oeuvre waarin die leser met 'n reis-gegewe gekonfronteer word, is Die anatomie van melancholie. Hierdie bundel se eerste afdeling (getiteld 'Reisjoernaal') bied 'n reisverslag waar die digter

in die gedigte 'woordkiekies' (sien onder andere hoofstuk 3 en 4) van haar ervaringe en belewenisse gee:

Om alleen
te reis
lig die sluitdyke
van die oë
indrukke spoel
oor 'n gesig
soveel woordkiekies
as jy kan ...
 'Metz & Co.' (A: 32).

In die vyfde bundel, Geslote baan, word hierdie reisgegewe weer opgeneem, maar hierdie keer beslaan dit 'n hele bundel, en verder word die reis hier méér as reis - dit word ook:

*** reis ter wille van die poësie:**

"is die reis / voltooi? // Ja, die blote /afspraak met poësie", 'Versus
2' (GB: 34);

*** reis op soek na die self:**

"(w)ant meer word bereis / as 'n land en sy mense - / 'n innerlike
landskap (word) verken", 'In transit' (GB: 25);
"(d)eur my hart / se landskap / sonder kaart - / die finale roete / bly
ongemerkt", 'Arktiese sirkel' (GB: 18); en
"... in die atlas / van my emosies / skep ek 'n nuwe vasteland", 'Dirty
weekend' (GB: 42); en

*** reis op soek na die geliefde:**

"Ek volg jou / soos 'n vertaling", 'Harmonie' (GB: 61); en
"Sou jy op die lughawe / my inwag, my nóg herken?", 'Kortsluiting' (GB:
35).

In Donker labirint raak die **Skandinawiese reis in 'n geslote baan** ("die reis / in 'n sirkel / bring die verlangde stilte", 'Double exposure', **GB**: 23), 'n **reis in die donker labirint van die onbewuste** en van die **ontwykende geliefde**: "(i)n die donker labirint van my drome / soek ek na antwoorde, redes", ('Soekgeselskap', **DL**: 23), "altyd soekend na die middelpunt / waar jy skuilhou in die labirint" ('Labirint', **DL**: 26).

Ook Kriptonemie se tweede afdeling handel met 'n reisgegewe, en hierdie keer oorheers die (ge)liefde die reis: "(o)m alleen te reis, is beslis veiliger / as om te reis op soek na jou ... Om alleen te reis, is gewoon verdrietiger / as om te reis met jou in my" ('Slotalinea', **K**: 40), en: "(d)ie liefde is nes 'n reis / na verre lande: vol opwinding / en ontdekking van vreemde plekke" ('Naskrif', **K**: 61).

Alhoewel Tachycardia en Die somber muse nie primêr met die reisgegewe handel nie, kom daar tog ook in hierdie twee bundels intratekstuele verwysings daarna voor. So byvoorbeeld kry die geliefde in Die somber muse die volgende opdrag: "(n)ou moet jy my laat gaan sodat ek / ander gevaarliker roetes kan verken", 'Testament (oftewel, *Homage à Erica Jong*)' (**SM**: 38). In Tachycardia weer word die reismotief se verbintenis met die skryfproses voortgedra in die besinnende slotgedig 'Travelling light ('n *Ars poetica*)' (**T**: 46):

Pak 'n tas sonder illusies
of herinneringe - en die reis
is tevergeefs.

Probeer reis sonder fantasie
of drome - en jy kom
nêrens uit.

In die elfde bundel, Verdraaide raaisels, vind die leser die kulminasie van die reisgegewe*²⁶ in Hambidge se elfbundel-oeuvre:

* Die anatomie van melancholie se vooropstelling van die **foto-kode ter wille**

van die reis, word hier weer opgeneem en uitgebrei:

... digters is geen fotografeer.

Elke gedig word 'n foto

waarvan dié flits die digter se gees red

'6 É PROIBIDO TIRAR FOTOGRAFIAS' (VR: 15);

(miskien) bekyk jy eendag dié kiekies van my reis

'78 Nommer 78' (VR: 79); en

(m)y oë, twee akute videokameras,
fotografeer die landskap in Bolivia.

...

My oë, twee akute videokameras,
fotografeer stil die landskap van my hart

'72 Hartlandskap' (VR: 75).

* Die reis se waarde as selfondersoek (soos reeds al in Geslote baan aangedui) word beklemtoon:

reis is nooit 'n wegvlug van die self.

Dit bring ons terug na hede, verlede

...

en bepaal die toekoms

'15 Devagar' (VR: 23);

Sat van reis en indrukke onttrek ek my in 'n gedig

'56 Nausea' (VR: 61),

Die siel is 'n paleis vol geheime:

...

'n verre reis nie vir almal beskore.

Die siel is 'n paleis vol geheime:

die wêreld blote projeksie

van ons ongekarte binneste.

...

- juis hierom soveel ontdekkingsreise.

Die siel is 'n paleis vol geheime:

met elke reis demistifiseer

ons 'n vroeër ongekende plek

'68 Paleis van geheime' (VR: 69), en

jy moes uit my drome vertrek

sodat ek in stilte en vrede

die roetes van dié hart kon natrek

'71 La Paz' (VR: 74).

herlei na die skryf van poësie. Die gedig en die reis is een en omkeerbaar." (De Lange 1989a: 5).

* "(I)n gedig na gedig word dit duidelik dat die reis en die daarmee gepaardgaande indrukke en ervaring bloot daar is om die denke oor die poësie te voed, of om te wys dat die poësie sy eie baan het, onafhanklik van die baan van watter boeiende reis ook al... Dit gaan nie om die stad se karakteristieke kenmerke in die eerste plaas nie, maar om die lig wat dit op die wese van die poësie kan werp... Donker en lig van die reis, vergeet en onthou het te make met die kom en gaan van 'n versreël." (Grové 1988b: 12).

Uit die voorafgaande uitgebreide aanhalings*²⁸ en beskrywings blyk Verdraaide raaisels se bydrae tot die intratekstuele netwerk van reis/(ge)liefde/lewe/dig duidelik. Dit is egter nie die belangrikste bydrae wat hierdie laaste bundel van Hambidge se elfbundel-oeuvre maak nie.

Aan die einde van hierdie studie oor ars poëtiese solipsime in die elfbundel-oeuvre van Joan Hambidge word die stelling gemaak dat die intratekstuele labirint wat in en deur hierdie bundels ontstaan het, in Verdraaide raaisels 'n uitkoms én 'n tuiskoms vind. Teen die einde van hierdie elfde bundel breek die gedigte uit die oneindige geslote baan, word die kringloop van reis/liefde/lewe/dig voltooi én afgelê. In Verdraaide raaisels word daar uiteindelik ontsnap uit die netwerk van reis/liefde/poësie, wat eers in 'n geslote baan en later in 'n donker labirint vasgevang was.

Ter afsluiting van 'n studie oor die inkeer tot die self (ten opsigte van digter én poësie) en die self-gerigte, intratekstuele oeuvre wat dit tot gevolg had, word daar vervolgens aangedui hoe Verdraaide raaisels beskou kan word as die sluitsteen van Hambidge se elfbundel-mandala.

7.3 Die bevryding van solipsisme in 'Verdraaide Raaisels':

voltrekking van die mandala

**Daar is geen antwoorde
op die paradoksale raaisels
- Verdraaide Raaisels: 81 -**

**... Hy (waak) ook ...
oor die verwardes
op soek na verlore raaisels
- Verdraaide Raaisels: 88 -**

In '87 *Feliz ano novo*, (VR: 88), word die reis in Verdraaide raaisels soos volg beskryf:

... my reis
deur Suid-Amerika in 'n sirkel getrek,
'n noodsaaklike mandala.

Cirlot (1971: 201) tipeer 'n mandala as "above all, an image and a synthesis of the **dualistic aspects of differentiation and unification**, of variety and unity, the external and the internal, the diffuse and the concentrated". Verder wys Cirlot (ibid.: 202) ook daarop dat: "the mandala fulfils its function as an aid to man in his efforts to regroup all that is dispersed **around a single axis** - the Jungian **Selbst**". Die grondtrekke van die mandala is dus sowel paradoksaal as self-gerig, twee aspekte wat as sodanig ook in Hambidge se oëuvre 'n dwingende teenwoordigheid het. Vervolgens word daar geredeneer dat dit hierdie teensprekende én self-gerigte aard (van die mandala en van Hambidge se poësie) is, wat veroorsaak het dat 'n hele poëtiese oëuvre vasgevang geraak het in 'n geslote baan en 'n donker labirint.

Wanneer die tweede laaste vers in Verdraaide raaisels ('94 *Rio de Janeiro*, p. 92) aankondig: "die mandala getrek: **alles geïndividueer**" dui dit daarop dat daar nou, ná elf bundels se om en om loop op dieselfde weë van reis/lewe/(ge)liefde/dig, uiteindelik uitkoms en oplossing wag: álles is nou geïndividueer, en hieruit spruit die begeerte in '94 *Rio de Janeiro* (VR: 92):

Nou wil ek terugkeer, **wegkom van die self** (van jou en my),
leef na buite ná die lang reis in die self

Die betekenis van die slotsom waartoe daar gekom word (dat "alles geïndividueer" is) word vervolgens bespreek aan die hand van Degenaar (1986: 38) se beskrywing van Jung se individuasie-proses. Individuasie bestaan uit twee dele wat verband hou met die eerste en tweede helftes van die lewe. Die taak van die eerste helfte is 'n "initiation into outward reality", en dié van die tweede "initiation into the inner reality"(ibid.).

In Hambidge se poësie is daar duidelike tekens van 'n aanpassing (inisiëring/oriëntering) ten opsigte van die buitewêreld. Vergelyk hier veral die bemoeienis wat voorkom met mede-kunstenaars en dié se werk(wyses); asook die neiging om (byvoorbeeld deur die parodie) met die 'tradisie' waarbinne geskryf word af te reken. Ook die tekens van die tweede deel van individuasie, naamlik waar "the individual turns back into himself and seek self-knowledge" (ibid.), is merkbaar in Hambidge se poësie: die hele studie het immers gehandel met die solipsistiese ingesteldheid in hierdie poësie. Die gevolgtrekking kan dus gemaak word dat Hambidge se poëtiese oeuvre aan 'n solipsistiese ingesteldheid onderworpe geraak het as gevolg van voortdurende pogings tot individuasie. [Vergelyk hier ook die kwessie van die muse as anima wat reeds bespreek is (sien hoofstuk 1 en 2): die anima is volgens Jung 'n personifikasie van die persoonlikheid wat in die tweede fase van individuasie ter sprake kom.] As die poësie in Verdraaide raaisels dan nou aankondig dat alles nou reeds geïndividueer is, kan dit beskou word as 'n 'uitbreek' uit die kringloop van self-gerigtheid en poëtiese narcisme. Hierdie 'wegbreek' van die bemoeienis met die self en haar spieëlbeelde (synde onder andere 'n Narcissus-weerkaatsing, en die geprojekteerde anima/ muse se spieëlings) word treffend geïllustreer in die gedig '88 Spieël vol raaisels' (VR: 89):

In Machu Picchu twee sirkels vol water
vir ydele aanskouing, meen Bingham & kie
In La Paz vir die Indiane aangebode spieëls
- voorheen hulself nooit so volledig gesien.
Die Amasone 'n grootse spieël van water
waarin mens jouself angsbevange kan sien.

Ydele aanskouing, 'n nuwe ontdekking
of 'n geestelike, mistieke hêrkenning
- so gesteld met hierdie sublieme ambag
waarin mens met oorgawe soveel kan vermag.

Die gegewe in hierdie gedig kan soos volg geïnterpreteer word: soms is die poësie (in Louw se terme hier as "sublieme ambag" beskryf) slegs à la Narcissus aangewend, naamlik "vir ydele aanskouing" ('88 Spieël vol raaisels', VR: 89). Vergelyk ook byvoorbeeld 'Anne Sexton' (A: 48) se:

in die gekraakte spieël
van die self (iewers ook
gespel poësie)

Soms bied die poësie egter meer as net geleentheid vir ydele aanskouing, dit word ook gebruik as geleentheid om iets nuuts en meer volledig oor die self te ontdek: "- voorheen hulself nooit so volledig gesien" ('88 Spieël vol raaisels', VR: 89). Ook in 'Selfportret' (B: 29-30) is reeds 'n verwysing hierna:

(drome) karteer sy later bewustelik
só ontleed om 'bewuste'
teen 'onbewuste' ek te plaas

miskien meer te vind
oor self, motiewe,
verborge ...

Die poësie in haar rol as 'spieël' wat die digter toelaat om haarself in ydelheid te aanskou, en ook om haarself daardeur te leer ken [deurdadig sy in staat gestel word om "in (te) kyk / tot by die spikkel van die self", 'Rembrandt (B: 22)], kry egter in Verdraaide raaisels 'n ander dimensie wanneer "'n geestelike, mistieke hêrkenning" ('88 Spieël vol raaisels', VR: 89) ter sprake kom.

Alhoewel die geestelike/mistieke/religieuse element eers waarlik in Verdraaide raaisels se verse in die poësie begin meespreek, kan daar reeds in verse uit Die somber muse 'n besef herken word dat die poësie-spieël se aanbod van òf blote ydele weerspieëling òf verrykende self-ontdekking nie meer voldoende is nie. Vergelyk in dié verband die erkennings in onderskeidelik 'Ikonoklasme' (SM: 13) en 'Handleiding vir die hantering van verdriet' (SM: 18):

Hoe walg ek nie nou aan dié daad.

Hierdie aksie met sy bewuswees

en:

Tog, iewers moet dit onomwonde geskryf word:
dié bedryf bring géén finale oplossing -
net komplekse en ónmenslike blootstelling.

In Verdraaide raaisels is daar egter duidelike tekens dat die digter wel ontsnap uit die oneindige kringloop van skryf as self-bewuste aksie. Die duidelikste merkers hiervan is af te lees uit dié verse waar die begrip (waarna daar deur die verloop van tien bundels gesoek is) uiteindelik kom deur 'n religieuse - of Godsbesef. Die eerste voorloper hiervan vind die leser in die vyfde gedig 'Oksimoron' (VR: 14) wat lui:

Die digter is nietemin 'n vensterwasser
...
wagtend op **groter** begrypbaarheid
oor woorde en invloede se toevalligheid.

In Hambidge se poësie was daar reeds in Geslote baan sprake van 'n bewustheid van vensters se 'mag' om hetsy af te sluit of bymekaar te bring/hou. Só is die verduideliking wat in 'Gedig nommer 3' (GB: 15) (óp 'n venster) gegee word oor die verskil tussen elisie en illusie, ook tekenend van hoe 'n venster skeiding kan bring tussen mense wat òf bymekaar òf uit mekaar gehou word:

’n Toeris verneem
vir sy blokkiesraaisel
die verskil tussen elisie/illusie.

Om `weg te laat` of `by te sit`
skets ek op die wasembedekte
spoorwegruit met grondige visie.

Ook in `Gedig nommer 4` (GB: 20) word hierdie afgrensende gegewe aangeraak:

My treinvenster grens
die klein
verskil
tussen realisme, fiksie;
selfs stolling en beweging ...
dit lyk net asof die trein

beweeeg.

Hierdie afgrensing word tot ’n uiterste gevoer in `Grand Hotel Krasnapolsky`
(GB: 32) wanneer die "skuifdeur" nie net skeiding veroorsaak tussen mense
nie, maar die mense aan die een kant daarvan in werklikheid van die lewe
weerhou:

Die gaste van die Krasnapolsky
is ’n duur skuifdeur verwyder
van die werklike lewe

Teen die agtergrond van die intratekstuele spel wat tussen hierdie verwy-
sings na venster-gegewens gesintetiseer kan word, kan die digter se tipering
in `5 Oksimoron` (VR: 14) as ’n "vensterwasser", soos volg beskou word: Die
digter is bewus van die afgrensende aard van vensters wat mense afsonder,
maar wat ook die digter buite bereik van die `werklike lewe`, of dan die
`egte gedig`, hou. Hierom wil sy ’n vensterwasser wees, wat elke moontlike
faktor (vuilheid) wat verder tot die verwydering kan bydra elimineer. As die
digter daarin kan slaag om dit wat skeiding maak tussen haar en "**groter be-
grypbaarheid** / oor woorde en invloede se toevalligheid" (`5 Oksimoron`, VR:
14), weg te hou, is haar kans soveel beter.

Verder kan daarop gewys word dat die toeval later in Verdraaide raaisels afgewys word ten gunste van 'n groter plangeheel (en dít ná vroeë verse soos 'Metz & Co.' (A: 33) se "Sonder toeval / is daar geen poësie."). Vergelyk byvoorbeeld die vers '51 Plan' (VR: 55):

Ek glo nie meer aan die toeval.
Te veel gebeurtenisse bewys die teendeel.

...

Aan die toeval glo ek nie meer.
Te veel verse bewys die teendeel.

...

'n **Groter hand** beskik 'n vlugvertraging of reisgenoot
wat die toeval van alle waarheid ontbloot.

Ook in '58 Quito' (VR: 62) kom die vooruitbestemming van aardse sake ter sprake:

Alles het 'n voorafbepaalde uur, ontdek ek in Quito.

...

Kyk na die gesigte van die kinders - hul dra die dood
in hul oë weens ontsettende gebrek aan brood.

...

Op die heuwel staan 'n **engel groots** oor die stad uitgestrek.

In die lig van hierdie verse is dit moontlik om in '5 Oksimoron' (VR: 14) te lees dat die digter 'n vensterwatter wil wees ten einde die skeiding tussen mens en die Bo-menslike as 't ware te probeer 'skoon' hou, 'oop' hou.*29

In '5 Oksimoron' (VR: 14) vind die leser dus 'n eerste verwysing na 'n bewustheid wat die digter aan 'n groter en eksterne mag buite haarself het. Hierdie bewustheid word versterk in '15 Devagar' (VR: 23) wanneer daar soos volg na 'n uitspraak van Erica Jong verwys word: "sonder liefde, God of poësie / word alles té maklik, nutteloos"; en ook in '42 Fracas' (VR: 49) waar die tweede strofe se siening: "dit gaan nie om jou nie / maar oor die raaisels opgesluit in die self", verskryf word tot die besef: "dit gaan nie oor 'n mens van vlees en bloed, / maar oor geheime **groter as die self**". Ver-

gelyk ook hoe die besef van die kreatiewe Bo-natuurlike duidelik verwoord word in '82 Bo-natuurlik' (VR: 81):

Net soms, net soms laat Hy van Hom hoor:
skryf met 'n penstreep teen die lug oral oor,
stuur 'n teleks per aardbewing (woedend en koud)
of praat woordeloos in 'n magiese oerwoud.

Sodra daar erken word dat die raaisels wat in die tien voorafgaande bundels telkens in en deur die self probeer oplos is, in werklikheid **buite** die self (se bereik) lê, ontstaan die moontlikheid om hierdie raaisels te begryp. '20 Montevideo' (VR: 30) (waar 'sien-berg' in hierdie gedig gepas ver-taal kan word tot 'vergesig-berg') is 'n tekenende voorbeeld in hierdie verband:

In hierdie stad
begryp ek vir die eerste keer
die werking van die **grootste raaisel ooit.**

Die Jesus-beeld
van graniet in Rio de Janeiro
word 'n bloeiende mens in 'n kerkie te Ouro Preto.

In Montevideo
is God oral oor 'n stille aanwesigheid:
nie met ses stigmata of 'n doringkroon.

Nee, 'n swewende gees
oor berg en oseaan - voorheen nooit
deur my begryp.

In '23 Keerpunt' (VR: 33) word Montevideo in dieselfde belewingstrant soos volg beskryf:

'n Heilige kapel sy, wat met beierende klokke
en sanktiese stilte vergifnis en genade
aan almal bied.

Die gegewe van vergifnis en genade wat hier net in die algemeen aangedui word as van toepassing op "almal", word in 'n vers soos '62 Christo blanco' (VR: 66) ge-ekspliseer om ook uitkoms te kan bied aan die raaisel-soekende digter:

Oor Cuzco in Peru
oor die Inkas
oor die venters
oor die diewe
oor die armes (en hopelik rykes)

waak Jesus Christus arms uitgestrek.

Oor dié ou stad
met vele verlore mites
en gode (die son en berg en maan)
wag Hy in begrip onbeperk.

In Cuzco
moet Hy ook waak
oor die verwardes
op soek na verlore raaisels

onbegrypbaar, uitgestrek en tog afgemerkt.

Die betoog wat na aanleiding van bostaande aangehaalde verse gevoer word, is dat Hambidge in Verdraaide raaisels uiteindelik daarin slaag om uit te breek uit die geslote baan wat 'n self-gerigte ars poëtika noodwendig meegebring het. Die oomblik wat daar nie meer gepoog word om die raaisel deur die geliefde op te los nie, en ook nie deur 'n soektog in die self nie, is die oomblik wat uitkoms bring. Wanneer die digter ophou om in die narcistiese spieël te kyk ten einde die raaisels op te los, kyk sy déúr 'n spieël in 'n raaisel en dít bring die oplossing:

In volledige stilte ...
leer ek Zen-Boeddhisties:
daar is geen antwoorde op die paradoksale raaisels.

...
die EK verdwyn in twee verspotte letters
e/k
word vuur en as
leef en sterf
 '93 Koans' (VR: 91).

Sodra die 'EK' afgesweer word, word die houvas van die poësie se narcistiese 'betowering' ook verbreek:

Elke vers word net 'n gebreekte spieël waarin ek myself
sleg afgebeeld, vermink en gedeeltelik sien.
 '94 Rio de Janeiro' (VR: 92).

Noudat Hambidge se Verdraaide raaisels self die mandala getrek het waarbinne hierdie studie ondersoek kon instel na die intratekstuele verbande van 'n self-gerigte ars poëtika, kan ook die studie 'n mandala voltooi, en wel deur te verwys na die eerste kode van Hambidge se poësie wat ondersoek is: die kyk-kode aan die hand van Hartskrif. Uit hierdie studie blyk die oortuiging duidelik dat dit die debuutbundel was wat die hele elfbundel-oeuvre ingetek het tot 'n narcistiese self-gerigtheid. In hoofstuk 3 is die kyk-kode in Hambidge se poësie aan die hand van 'Nog net een maal' (Hartskrif se programgedig, wat ook retrospektief gelees kan word as oorkoepelende programgedig vir die hele elfbundel-oeuvre), ge-ekspliseer tot "kyk / kyk kleiner / kyk fyn / kyk weer / kyk in / kyk agter". Dit is die finale insig van hierdie studie dat dit juis hierdie kode is wat verantwoordelik gehou kan word vir ars poëtiese solipsisme by Joan Hambidge. As digter van die osmose van indrukke, van woordmementos en woordkiekies, het Hambidge tien bundels lank órals gekyk en soms selfs siek geword van te veel sien*³⁰, totdat Verdraaide raaisels se '25 Visioen' (p. 34) die poësie se geslote baan breek deur óp te kyk:

Soveel blindes waarsku my, word 'n helder teken
van die inkeer na binne: om God se bestaan te erken.

Aan die hand hiervan bring Verdraaide raaisels Hambidge se elfbundel-oeuvre tot 'n mandala. In '95 El condor pasa' (VR: 95), (die laaste gedig in die bundel, met die Neruda-motto: "Dit was my bestemming en hierin lê die reis van my begeerte"), word hierdie mandala só afgesluit, vervolmaak:

Met die aflegging van die self soos ons opbeur
na die hoogste punt van 'n eens verlore beskawing,
pynlik bewus van ons argeloosheid
oor die krag van die lewegewende natuur.
**Klim op, hoër na self-
loosheid - na stilte volledig.**
Die kosmiese plan hier aanwesig,
argetipies in die roerlose rotse afgedruk - ontdaan
van nuttelose oordaad of menslike verdelging.
So ook die reis in die self: 'n smagting
na antwoorde, stilte en **kosmiese eenheid.**
Dit alleen gebeur in die ongerepte natuur **gewyd.**

AANTEKENINGE BY HOOFSTUK 7

1. Die eindelose sirkelgang hiervan blyk byvoorbeeld duidelik uit die volgende:

En sou dié reis
eindig by die begin
(of begin by die einde)
sal ek daaglik weet,
digterlik droom:

die begin is helaas
nie die einde nie ...

...

En wanneer jy dit bereis
(al bly daardie grootste gedig
ongeskryf)

is die einde
nader as die begin.

‘In transit’ (GB: 25); en:

Die metafoor se beperking
dui op die lewe se ontkenning
van grense tussen einde en begin
‘Very like a whale’ (DL: 67).

2. Die uiterste vorm van hierdie tot-sigself-ingekeerde verskrywings, is wanneer daar (afgesien van die procédé van verskillende verse oor dieselfde gegewe maak, en afgesien van die procédé waar bestaande titels van ander skrywers se werk vir Hambidge-gedigte oorgeneem word) in verskillende Hambidge-bundels gedigte met dieselfde titels voorkom. Voorbeelde hiervan is:

‘Basilisk/Basilika’ (GA: 44 en K: 50),

‘For your eyes only’ (T: 8 en VR: 91),

‘Finis’ (B: 41 en GA 35),

‘Writer’s block’ (GA: 23 en VR: 12),

‘Afskeid’ (K: 52 en VR: 34),

‘(Edms.)Bpk.’ (K: 25) en ‘Edms.Bpk.’ (DL: 18); en selfs:

`Après un rêve` (H: 36) en `Après mon rêve` (T: 23),
`Grafskrif` (K: 54) en `Epitaaf` (K: 63), en
`die skryfproses, as sonnet` (P: 44) en `Die skryfproses, nogmaals as
sonnet,` (SM: 27),

en dan is daar nog die vele gedigte met die titel: `Ars poetica`.

3. "Hoe walg ek nie nou aan dié daad. / Hierdie aksie met sy bewuswees"
(`Ikonoklasme`, SM: 13).

4. Toevallig bevind
ek my in Amsterdam
(die titel
`n snuisterye-winkel)
is sat
van gebeure, herinneringe
en vrese
se osmose.

(Skryf hierdie gedig
met die hele lyf.)
`Metz & Co.` (A: 33);

Irritasies in die oester laat groei
`n wit pèrel, insgelyks broei
iets op papier na `n indruk."
`Denkende droom` (GA: 20); en:

Ek stap in hierdie walglike stad kotsend, naar
met my gedigte styf teen my lyf - alles waar.
Die prys wat ek betaal vir kyk en sien
word bykans vandag te veel vir my - bloeiend verdien.
Sat van reis en indrukke onttrek ek my in `n gedig,
maar ook dit bring geen uitkoms - ek kry niks uitgerig.
`56 Nausea` (YR: 61).

5. So kripteer jy voort in my,
`n verlange, `n swart droom.
Moet dan skryf dis verby
tussen jou en my en ek.
`Enskripsie` (K: 7), en:

Om te skryf, dink ek aan jou, en word bedruk.
`Elektrolise` (K: 8).

11. Vergelyk hier die liefdesverse, byvoorbeeld in afdeling III van Geslote baan.

12. "Om te skryf, dink ek aan jou", 'Elektrolise' (K: 8);

"Ter wille van die berekende risiko / genaamd poësie, maak ek nog kontak", 'Feniks' (K: 16);

"Op ons liefde klink en breek ek 'n glas: / vir al die woorde wat dit bied; / veral die verse só ontbied", 'Inferno' (DL: 47).

"Jy is nou niks meer as 'n somber muse / wat my verse een vir een bepaal", 'Ek wonder of jy soms' (SM: 1);

"Ons geskiedenis ... / bly die vuur / waardeur elke idee, obsessie of vers geskryf /of geskep word", '19 Fuera de Servicio' (VR: 29);

"Niks kon my vertel hoe ek van plek tot plek / telkens sou ontdek hoe jou uitwerking evolueer / in nuwe verse", '54 Galápagos eilande' (VR: 60);

"Die digter het nie lief nie - / soek liefde op as stiletskerpe katalisator / (og, og poësie immers gebore uit gemis) / om dié magiese proses te laat gebeur", 'Moonlove' (DL: 41);

"beleef jou afstand en onderhartse verraad / as versreëls vir dié skerp kliniese daad", 'Wys my die hart' (T: 42);

"Terstond word die geliefde / ... 'n obsessie of 'n dienende muse", 'n Gedig is nie 'n getuigskrif nie' (T: 7); en

"die digter het die vers / liewer as die warm vlees", 'n Gedig is nie 'n getuigskrif nie' (T: 7).

13. "Ná jou is daar geen hoop / vir 'n nuwe geliefde - net op woorde", 'After you' (SM: 10);

"dit gaan nie oor 'n mens van vlees en bloed, / ... Poësie was die groot liefde; / die enigste rigtingwyser in my lewe", '42 Fracas' (VR: 49);

en:

"Laat die geliefde maar vertrek / ter wille van die allesoorheersende /
krag genaamd poësie", `Traveling light ('n Ars poetica)' (T: 46).

14. "Jou tong in my mond maak my stom. / Ná jou vertrek, kon ek begin praat
/ in poësie se vreemde tale", `After you' (SM: 10);

"ek treur nie meer nie / woed haar uit in verlossende
verse", `Ostraseer' (SM: 33); en

"Vir jou is ek 'n `vergete' geliefde, / tussen aanhalingstekens; / vir
my het alles geword blote tekens", `It takes two to tango' (T: 45).

15. "jy is reeds gedissekteer / weggebêre vir 'n vers", `Razliubito' (A:
40);

"Sit jou neer / in vers - / jy is besweer, ingelê / verdwene lyk / in 'n
gletser", `Inlê-kunde' (B: 61);

"al het ek jou / in vele disseksies / simbolies oopgevou", `Epitaaf'
(K: 63); en

"ontleed jou stuk vir stuk, beraam / verse, terwyl jy na benede brok-
kel", `Orpheus en Euridice' (DL: 29).

16. "Nou kan ons só saamdans, / immer met mekaar se ritmes in pas, / 'n
korrek geskandeerde versreël: / in pas - in pas - in pas - in pas -
in pas", `Pas de deux' (DL: 30);

"My geliefde - jou kan ek om die dood / nie haat - daarom gee ek nou
lewe / aan jou in hierdie inkarnasie", `Inkarnasie' (DL: 44);

"Jou lyk is nooit deur my begrawe / (...) / Jy is dood, maar bestaan /
onverstoord en ongeskonde in dié vers. / Mōre gaan ek jou weer opgra-
we", `R.I.P.' (K: 30); en

"Lank nadat ek reeds vergeet het / van hoe jy lyk, ... / sal jy behoue
bly op papier", `Esthétique du mal' (SM: 32).

17. Cloete (1990a: 8) beskryf dit (met verwysing na Kriptonemie) soos volg:

"die erotiese en die digterlike of digterlik-kreatiewe (is) interafhanklik van mekaar. Die een word deel van die ander ('Beleg'). Die erotiese of seksuele en die gedigtelike of musiese het 'n intieme verwantskap, werk op mekaar in, loop in mekaar oor, stimuleer mekaar... (D)ie erotiese, al is daar liefdesteleurstelling, loop nie dood nie, maar word voortgeplant in die digterlike ... Verlies is tegelyk behoud, al is laasgenoemde pynlik ('Kode')."

Sy waarneming ten opsigte van Tachycardia en Die somber muse stem met bostaande ooreen, en lui só: "Albei handel oor die bekende gegewe van Hambidge se jongste poësie, naamlik die verlore geliefde en die pyn wat dit meebring, maar ook die poësie wat daaruit voortkom. Dit het 'n obsederende en oorheersende motief in haar werk geword... Steeds gaan dit ... om die verband tussen die geliefde en die muse - en die keuse val op die gedig in hierdie geval ('n Gedig is nie 'n getuigskrif nie'): 'die digter het die vers / liever as die warm vlees'" (Cloete 1990c: 8).

Ook Kannemeyer (1990: 4) merk hierdie verwantskap op (hier met verwysing na Tachycardia en Die somber muse) wanneer hy sê dat "die aksent (val) op die usurperende mag van die vers wat die liefde verbruik", en later soos volg daarop uitbrei: "(s)oes telkens vroeër in haar (Hambidge se -kdw) oeuvre word die liefde in terme van die literatuur beleef en met 'n obsessionele, obstinate dwingendheid en 'n monotonie".

18. Vergelyk 'Ostranenie' (B: 58):

word sodoende deel
van die lang ry digters
knoeiend met tyd in vers
om die geliefde terug te bring

19. Vergelyk 'Poetic licence' (B: 27).

20. Vergelyk byvoorbeeld 'Petrarca kom tot sy sinne' (B: 33).
21. Vergelyk 'Et atque mea Lesbia' (B: 51).
22. Vergelyk 'n Gedig is nie 'n getuigskrif nie' (T: 7).
23. Vergelyk byvoorbeeld 'Gerrit Achterberg: verdigsel versus waarheid' (T: 38).
24. Vergelyk ook 'Horror vacui' (E: 50) se:

Vanaand weet ek
dat ek jou nooit weer lief sal hê nie:
pas vanoggend is jou kop
in die Boksborg-meer

uitgevis

25. Vergelyk hier Hambidge se uitsprake in 'n onderhoud met Britz (1989a: 3): "Ek gaan op oorsese reise, ek knoop verhoudings aan, ek verbréék verhoudings - pyn is die beste raad teen 'skrywersblok! - álles net sodat ek gedigte kan skryf... In die geval van Geslote baan het ek die verhouding kunsmatig laat voortgaan net omdat die bundel nie klaar was nie. Met my nuwe bundel Donker labirint, het ek toegelaat dat die geliefde my los net om die smart as kreatiewe prikkel te kry..."

26. Vergelyk veral die gedig: '14 Die reis as liefdespel: die liefdespel as reis' (VR: 22).

27. Fanie Olivier (1990: 15) beskryf dit soos volg: "(h)ierdie slag is die verkenning aanvanklik dié van Amsterdam en word die beminde in en deur die landskap beleef".

28. Uit hierdie werkwyse blyk die dilemma waarin die kritikus wat Hambidge se oeuvre bestudeer, beland. Alles wat oor hierdie gedigte gesê kan word, is naamlik reeds gesê: as dit nie in die gedigte self is nie, dan in Hambidge

se kritiese werk. Vergelyk in hierdie verband Scholtz (1990: 42): "Hambidge het die gebruik - party sal dit 'n strategie noem - om haar lesers/kritici vooruit te loop, te 'ontwapen' deur selfkritiese opmerkings of vrae." Só kan daar byvoorbeeld verwys word na artikels wat Hambidge self skryf oor kodes wat in haar werk voorkom, en dan soms selfs haar eie gedigte daarin gebruik. Vergelyk byvoorbeeld die volgende:

* Die artikel 'Die parodie as stylfiguur' wat Hambidge (1989i: 54-60) 'n jaar voor die verskyning van Gesteelde appels publiseer;

* Hambidge (1989b: 35-37) se verdediging van die 'sagte' gebruik van 'politieke' metafore in haar werk, waarvoor sy as digter van die 'private ache' deur digters wat 'betrokke' skryf, skerp aangeval is. In hierdie artikel word die gedigte 'Ellips' en 'Noodtoestand' (DL: 11, 20) aangehaal;

* Die bespreking van Cussons se gedig 'jackson pollock' aan die hand van psigoanalitiese insigte (via onder andere Freud en Lacan), waarin die gedig as repressie ter sprake kom, en waar Hambidge (1985d: 11-13) haar gedig 'Jack the Dripper' (H: 20) aanhaal; en

* Die artikel wat Hambidge (1990e: 94-96) skryf oor Greta Garbo, waarin kultusfigure en ikone (veral dié wat in haar gedigte voorkom) ter sprake kom. Die gedig 'Greta Garbo' (H: 18) word aangehaal.

Hierdie intestueuse verhouding tussen Hambidge se poësie en haar teorie/kritiek, beskou Gouws (1990b) as 'n uiterste vorm van solipsisme. Die Dalton-aanhaling wat Hambidge (1990e: 96) as motto by haar Greta Garbo-artikel gebruik lees: "In their cosmic narcissism, stars tend to become transparent through each other. 'The young Gary Cooper looked in the mirror and saw Greta Garbo. Greta Garbo looked in the mirror and saw James Dean,' said Jackie Curtis." Joan Hambidge kyk in haar poësie, in haar kritiese én akade-

HOOFSTUK 8

8.1 SAMEVATTING EN SLOT

In hierdie studie is 'n **ondersoek** geloods na die **aard, hoedanighede en karaktertrekke van Joan Hambidge se poësie**. Deur die loop van sewe hoofstukke is hierdie opgawe vooropgestel.

Ten einde ondersoek te kan instel na **wat poësie is** (na aanleiding van Eliot en Aristoteles se uitsprake) is daar in hoofstuk twee gepaste werkbegrippe geïdentifiseer waaruit die studie 'n eie 'ars teoretika' kon saamstel. Die begrippe 'ars poëtika' (as die digter se individuele maakmetode), 'solipsisme' (as 'n essensieel self-gerigte denkrigting), 'metapoësie' (as noodwendige poëtiese manifestering van 'n bemoeienis met 'n self-gerigte ars poëtika), en 'intratekstualiteit' (as logiese gevolg by poësie wat op sigself gerig is) word binne die studie se spesifieke gebruik sfeer gedefinieer en saangesnoer.

Aan die einde van hoofstuk twee is daar dus in die studie 'n eie teoretiese poëtika saamgestel aan die hand waarvan die aard van Hambidge se poësie beskryf kan word as ars poëties en solipsisties (en daarom narcisties), met 'n metapoëtiese neiging, en gevolglik met 'n intratekstuele geaardheid.

In die res van die studie word hierdie kenmerke (wat die **aard** van Joan Hambidge se poësie beskryf) aangewend om aan te dui watter **vorm** die poëtiese handeling aanneem, en wat die **uitkoms** hiervan is.

In hoofstuk 3 word daar aan die hand van die programgedig getoon hoe die ars poëties solipsistiese aard van die poësie in Hartskrif na vore kom. Veral

die Hambidge-procédé van 'woordkiekies' aanbied as gedigte, kry hier aandag.

Hoofstuk 4 berus op 'n analise van Bitterlemoene se 'Ars poetica' (B: 31) en 'Ars erotica' (B: 57). Aan die hand van hierdie gedigte word die manifestering van die 'kuns-van-poësie' ondersoek. Uit die ondersoek kom dit na vore dat die poësie hier die vorm van 'n teenvoeter vir verganklikheid word, veral op grond daarvan dat die poësie die geliefde word, en dat dit daarom 'n oorlewingsdaad is.

'n Belangrike uitgangspunt van die studie is die feit dat dit primêr fokus op wat daar in die poësie oor poësie gesê word. In hoofstuk 5 word hierdie doel veral nagestreef wanneer daar aan die hand van Die anatomie van melancholie en Palinodes 'n 'padkaart van poësie' aangeteken word. Die palinodiese 'vorm' van Hambidge se poësie, kom ook in hierdie hoofstuk ter sprake.

Met die samestelling van 'n werkpoëtika/werkteoretika is aangetoon dat hierdie studie op intratekstuele verbande in Hambidge se poësie fokus op grond daarvan dat só 'n ondersoek aandag sal kan gee aan die gevolg van 'n selfgerigte bemoeienis met die poësie. Hambidge 'waarsku' egter: "poësie praat 'n paradoks" (P: 17), en in hoofstuk 6 ondermyn die paradoksale aard van hierdie poësie die studie. 'n Teoretiese begronding word gegee waarom die hoofsaaklik intertekstueel-gerigte manifestering van parodie, ook in 'n intratekstueel-gerigte studie aandag moet kry. Hierop volg 'n bespreking van hoe die parodie aangewend word in 'Eden', 'n Hambidge-parodie op Ina Rousseau se gelyknamige gedig.

In die laaste hoofstuk word die intratekstuele netwerk wat in Hambidge se poësie tot stand kom geïllustreer. Daar word aangetoon dat hierdie intratekstuele uitreik van verse na mekaar oor bundels heen, die spesifieke ge-

volg is van ars poëtiese solipsisme.

Ten slotte word (ter voltrekking van die studie se ondersoek-kring) aangetoon dat daar in Verdraaide raaisels ontsnap word van die sterk ars poëties solipsistiese element wat so kenmerkend van Joan Hambidge se oeuvre is. In Verdraaide raaisels word die poësie van die narcistiese bemoeienis met die self bevry. Teen hierdie agtergrond word die laaste bundel van Joan Hambidge se elfbundel-oeuvre gelees as die sluitsteen wat die mandala van hierdie oeuvre voltrek.

Die doel ten grondslag van hierdie studie was om 'n verkenning te gee van **Joan Hambidge se poësie**, en spesifiek van die manifestering van **ars poëtiese solipsisme** daarin, terwyl daar terselfdertyd aangedui word hoe daar 'n **intra-tekstuele netwerk osmoties** tussen die gedigte in haar elfbundel-oeuvre ontstaan. Uit bostaande opsomming is dit duidelik dat hierdie doel bereik is. Die volgende bevindinge het as antwoord op die probleemstelling en die hipoteses van die studie geblyk:

* Dit is moontlik om 'n verkenning van Joan Hambidge se poësie te gee waar die poësie (deur middel van onder andere ars poëtiese-gedigte) primêr aan die woord gestel word.

* Uit die verkenning van Hambidge se poësie is die **aard** daarvan vasgestel as oorwegend solipsisties en narcisties. Daar is aangetoon dat hierdie aard uiting vind in die **vorm** van ars poëtiese-gedigte (wat verband hou met 'n meta-poëtiese ingesteldheid), en ook in die osmotiese sintetisering van 'n intra-tekstuele netwerk.

* Die laaste bundel van die elfbundel-oeuvre het hierdie ars poëties solipsistiese kringloop sowel voltooi, as uitkoms/tuiskoms daarvoor gebring.

8.2 SUMMARY AND CONCLUSION

This study is an **investigation** into the **nature, attributes and characteristics** of Joan Hambidge's poetry.

In order to determine **what poetry is** (arising from the opinions of Eliot and Aristotle) suitable working definitions are identified in chapter 2 from which the study can draw a theory of the 'art of poetry'. The concepts 'ars poetica' (as the poet's individual creative method), 'solipsism' (as an essentially self-directed school of thought), 'metapoetry' (as the inevitable manifestation of poetry concerned with a self-directed ars poetica), and 'intratextuality' (as a logical consequence to poetry which is self-directed) are defined and drawn together within the context of this study's specific sphere. Through this the study's own poetic theory is composed in chapter 2.

On the basis of this poetic theory ('ars theoretica') the nature of Hambidge's poetry may be described as ars poetic (and therefore narcissistic), with a metapoetical tendency and a resultant intratextual nature. The rest of the study make use of these characteristics (which describe the **nature** of Joan Hambidge's poetry) to indicate the **form** of the poetical procedure and its **results**.

In chapter 3 the ars poetic solipsistic nature of the poetry of Hartskrif is described according to the directives drawn from the volume's first poem. Emphasis is placed on the Hambidge procedure of offering 'word pictures' as poems.

Chapter 4 is based on an analysis of the two poems 'Ars poetica' (B: 31) en

'Ars erotica' (B: 57). The manifestation of the 'art of poetry' in Bitterle-moene is investigated through this analysis. In this chapter it comes to light that the poetry functions as an antipode to transcience, especially so when the poetry becomes the beloved, and therefore can be seen as an act of survival.

An important premise of this study is the primary focus on that what is said about poetry in the poems itself. Chapter 5 strives for this goal: it draws a 'map of poetry' mainly using the poetic insights arising from Die anatomie van melancholie and Palinodes. The palinodic 'nature' of Hambidge's poetry is also taken into account in this chapter.

With the compilation of the study's working theory in chapter 2, it was argued that this study focuses on **intratextual** relations in Hambidge's poetry because of the view that such an investigation will be able to pay attention to the consequences of a self-directed concern with poetry. Hambidge, however, warns: "poësie praat 'n paradoks" (P: 17) (poetry is paradoxical) and in chapter 6 the paradoxical nature of the poetry undermines this study. Therefore a theoretical basis is given to show that parody and its **intertextual** manifestations, should also be discussed in an **intratextual** study. A discussion of how parody is applied in 'Eden' (a Hambidge parody of Ina Rousseau's similarly titled poem) follows. The intratextual network which comes to the fore in Hambidge's poetry is illustrated in the last chapter. It is shown that this intratextual reaching out of verses across volumes, is a specific result of ars poetical solipsism.

Finally it is shown in the last chapter that Verdraaide raaisels breaks the bonds of the strong ars poetic solipsistic element, characteristic of Hambidge's oeuvre. In Verdraaide raaisels the poetry is relieved from the

narcissistic involvement with the self. Against this background the last volume of Hambidge's oeuvre of eleven volumes of poetry, is seen as the key-stone which completes this oeuvre's mandala.

The underlying goal of this study was to give a survey of **Joan Hambidge's poetry**, and specifically its **ars poetic solipsistic nature**. At the same time the goal was also to indicate how an **intratextual network** originated osmotically between the poems of the eleven volumes of poetry in Hambidge's oeuvre. The above summary indicates that this goal was achieved. It is therefore possible to offer the following answers to the study's hypotheses:

* A survey of Joan Hambidge's poetry where the focus falls primarily on the insights of the (ars poetic) poems, is possible.

* The survey of Hambidge's poetry has shown its **nature** to be mainly solipsistic and narcissistic. The study describes how this nature is expressed in the **form** of ars poetic poems (which often contains metapoetical manifestations) and also in the osmotic synthesis of an intratextual network.

* The last volume of Hambidge's oeuvre of eleven volumes of poetry, has not only completed this ars poetic solipsistic cycle, but it has also offered a way out of its narcissistic labyrinth.

BRONNELYS

----- 1987a. Gesogte pryse vir letterkunde toegeken. Die Transvaler: 16,
April 27.

----- 1987b. Los vuishoue vir rugby. Insig: 23, Augustus.

----- 1989a. Geslote baan. Die Taalgenoot, 58(1): 25, Januarie.

----- 1989b. Gesteelde appels. Weekly Mail: 4, November, 3/9.

----- 1989c. 'G'n letterkunde sonder verset moontlik'. Die Volksblad: 9,
September 28.

----- 1990. Hambidge rus nie op haar sofa. Kalender: 1, Mei 30.

Bogue, R.L. 1975. The art of the art of poetry: graceful negligence and structure in Horace's 'Ars Poetica', Boileau's 'L'Art Poétique', and Pope's 'Essay on criticism'. Oregon: University of Oregon. 290p.

Botha, M.C. 1986. Krog's latest is not easy to read. The Cape Times: 8,
March 12.

Bovie, S.M. (vert.). 1959. The satires and epistles of Horace. Chicago: The University of Chicago Press. 318p.

Bremer, J.M. 1981. Aristoteles' 'Poëtica', pp. 32-60. In: Bal, M. (red.).
Literaire genres en hun gebruik. Muiderberg: Dick Coutinho. 135p.

Brink, A.P. 1986. Hier is een van die slimste jong bundels. Rapport: 20, Februarie 2.

Brink, A.P. 1987a. Fyn, intelligente tweede bundel van Hambidge. Rapport: 12, Februarie 15.

Brink, A.P. 1987b. Hambidge een van heel beduidendste stemme van 80. Rapport: 28, November 29.

Brink, A.P. 1988. Hier is 'n misverstane talent van formaat. Rapport: 13, Maart 6.

Britz, E. 1989a. Joan Hambidge - roekeloos getroud met die poësie. Kalender: 3, Augustus 29.

Britz, E. 1989b. Johanna H. kry nog 'n 'fan' by! Die Burger: 21, Desember 7.

Cirlot, J.E. 1971. 2nd ed. A dictionary of symbols. London: Routledge. 419p.

Cloete, T.T. 1986. Debuutbundel styg uit. Beeld: 4, Januarie 13.

Cloete, T.T. 1987a. Poësie van die camouflage. Beeld: 8, Januarie 26.

Cloete, T.T. 1987b. Bundel is 'n oorwinning. Beeld: 8, Oktober 26.

Cloete, T.T. 1987c. Gedigte van 'n ryk ervaringswêreld. Die Volksblad: 15, Oktober 31.

Cloete, T.T. 1990a. Eenvoudiger verse: Joan Hambidge laat hoor ander toon in haar werk. Beeld: 8, Januarie 8.

Cloete, T.T. 1990b. Analitiese beleving van emosionele: digter ervaar die liefde in 'n te eng wêreld. Beeld: 8, Februarie 19.

Cloete, T.T. 1990c. Twee nuwes van Hambidge: oor verlore geliefde en die pyn wat dit meebring. Beeld: 8, September 24.

Coetzee, A. 1989. Reading the silences: Afrikaner literature and the transformation of South African society. Southern African review of books, 2(6): 12-13, August/September.

Conradie, P. 1989. Oor Elvis, Warhol en Hambidge se appels. Rapport: 29, November 5.

Crous, M.L. 1989a. Die vrou in twee Hambidge-gedigte. Stilet, 1(1): 77-82, Januarie.

Crous, M.L. 1989b. Nou meer mens, minder teks by Hambidge. Rapport, 19(48): 34, November, 26.

Daiches, D. 1984. Mood poetry: the dilemma of solipsism. In: Daiches, D. God and the poets: the Gifford lectures, 1983. Oxford: Clarendon Press. pp. 88-111.

Degenaar, J. 1986. Art and the meaning of life. Cape Town: University of Cape Town. 166p.

- De Lange, J. 1986. Hartskrif: bries in die mufheid. Die Vaderland: 18, Januarie 6.
- De Lange, J. 1987a. Hambidge, critic and poet: some bitter-sweet revenge? Pretoria News: 8, July 13.
- De Lange, J. 1987b. Digteres word slagoffer van haar eie talente. Die Transvaler: 25, September 29.
- De Lange, J. 1988. Gedugte. Stet 5(2): 39, April.
- De Lange, J. 1989a. Geslote baan. Weekly Mail: 5, July 6.
- De Lange, J. 1989b. Hambidge oortree weer talle taboes. Die Transvaler: 7, Oktober 30.
- De Lange, J. 1989c. Gay skrywers en die letterkunde. Insig: 38-39, Oktober.
- De Lange, J. 1989d. 'n Ervaring wat raar en angswekkend is. Die Transvaler: 7, Desember 4.
- De Lange, J. 1990. Die somber muse, Tachycardia, Verdraaide raaisels. Exclusive communiqué: 4, Oktober/November.
- De Vries, A. 1981. 3e uitg. Dictionary of symbols and imagery. Amsterdam: North-Holland. 514p.
- Dresden, S. 1979. Symbolisme. Amsterdam: Wetenschappelijke Uitgeverij. 254p.

Ducrot, O. & Todorov, T. 1981. Encyclopedic dictionary of the sciences of language. Oxford: Blackwell. 380p.

Du Plooy, H. 1990. Lees eers Freud voor dié werk aangepak word. Beeld: 28, Mei 30.

Edwards, P. (red.). 1967. The encyclopedia of philosophy, vol. 7. New York: MacMillan. 544p.

Eliot, T.S. 1964. The use of poetry and the use of criticism: studies in the relation of criticism to poetry in England. London: Faber & Faber. 156p.

Elsbach, A.C., De Graaf, H.T., Jordan, H.J., Proost, K.F. & Van Seden, G.H. (reds.). 1931. Encyclopaedisch handboek van het denken. 2e deel. Arnhem: Van Loghum Slaterus. 656p.

Engelbrecht, T. 1988. Word letterkunde 'n slagveld van bloedige bekgeveg- gies? Kalender: 5, Januarie 4.

Engelbrecht, T. 1990. 'My eerlikheid ontstel die mense'. Kalender: 4, Januarie 18.

Ester, H. 1987. Universele poëzie van Joan Hambidge. Zuid-Afrika, 63(5): 70, Mei.

Fish, S.E. 1980. Is there a text in this class? London: Harvard University Press. 394p.

- Fokkema, D.W. 1985. The concept of code in the study of literature.
Poetics today, 6(4): 643-656.
- Friedman, M. 1983. Hockney paints the stage. London: Thames & Hudson. 227p.
- Frost, E. 1989. Kodes van die homo-erotiek in die Afrikaanse poësie: 'n dialektiese lesing. MA-verhandeling, Universiteit van Pretoria. 245p.
- Gilfillan, F.R. 1987. Eugène Maraisprys aan Joan Hambidge: huldigingswoord.
Die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns Jaarboek: 30.
- Gouws, T. 1988a. Dié poësie is 'n polis met 'n premie. Insig: 44, Maart.
- Gouws, T. 1988b. Die transskriptuele lees: hiaat, haplografie en transkripsie in die poësie van Breytenbach, Krog en Cloete - 'n logolinguale lesing. DLitt.-proefskrif, Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys. 435p.
- Gouws, T. 1989. Poësie onder lede. Ongepubliseerde honneurs-lesing, Universiteit van Pretoria.
- Gouws, T. 1990a. Joan: die analitiese, voorspelbare maagd? Insig: 44-45, Augustus.
- Gouws, T. 1990b. Huldigingswoord by die bekendstelling van Verdraaide raaisels (Joan Hambidge) en Minder as die engele (Eveleen Castelyn). Pretoria: Exclusieve Books, November 26.

- Gräbe, I. 1986. 'Droogte': aspekte van poëtiese taalgebruik - teoretiese uiteensetting en toepassing. In: Senekal, J. (red.). Teks-leser-konteks. Johannesburg: Perskor. pp. 12-43.
- Gräbe, I. 1989. 'n Nuwe manier van skryf? Tydskrif vir Letterkunde, 27(2): 86-92, Mei.
- Grové, A.P. 1986a. Debuutbundel getuig van literêre vernuf. Die Transvaler: 10, Maart 27.
- Grové, A.P. 1986b. Poësiechroniek. Tydskrif vir Geesteswetenskappe, 26(3): 216-217, September.
- Grové, A.P. 1987a. Poësiechroniek. Tydskrif vir Geesteswetenskappe, 27(2): 154-155, Junie.
- Grové, A.P. 1987b. Besondere versetpoësie. Beeld: 10, Desember 28.
- Grové, A.P. 1988a. 5e uitg. Letterkundige sakwoordeboek vir Afrikaans. Goodwood: Nasou. 153p.
- Grové, A.P. 1988b. Poësiechroniek: Uit die oes van 1987. Tydskrif vir Geesteswetenskappe, 28(3): 282-284, September.
- Grové, A.P. 1988c. Interessante en boeiende bundel: teoretiese instelling van digteres grens aan die serebrale. Beeld: 12, November 28.
- Grové, A.P. 1989a. Poësiechroniek. Tydskrif vir Geesteswetenskappe, 29(3): 241-243, September.

Grové, A.P. 1989b. Vir almal wat in denke in en om poësie belang stel.

Beeld: 12, November 27.

Hambidge, J. 1982. Die ek-verteller in die belydenisroman. MA-verhandeling,

Universiteit van Pretoria. 96p.

Hambidge, J. 1984. Die metaroman - 'n dekonstruksie-onderzoek. DPhil-

proefskrif, Universiteit van Rhodes. 245p.

Hambidge, J. 1985a. Hartskrif. Kaapstad: Human & Rousseau. 54p.

Hambidge, J. 1985b. Dekonstruksiekritiek - 'n oorsig. Tydskrif vir Literatuurwetenskap, 1(1): 78-81, Januarie.

Hambidge, J. 1985c. Die metaroman - 'n dekonstruksie-onderzoek. Tydskrif vir Literatuurwetenskap, 1(3): 93-94, Julie.

Hambidge, J. 1985d. 'jackson pollock': die gedig as repressie. Ensovoort, 5(2): 11-13, Desember.

Hambidge, J. 1986a. Bitterlemoene. Kaapstad: Human & Rousseau. 63p.

Hambidge, J. 1986b. Die skeptiese kritikus. Standpunte, 39(2): 30-35, April.

Hambidge, J. 1986c. Intertekstualiteit versus inter-tekstualiteit. Standpunte, 39(3): 35-43, Junie.

Hambidge, J. 1986d. Hambidge antwoord Toerien. Rapport: 15, Julie 6.

- Hambidge, J. 1986d. Die erotiek van lees. Tydskrif vir Letterkunde, 24(3): 49-55, Augustus.
- Hambidge, J. 1987a. Die anatomie van melancholie. Kaapstad: Human & Rousseau. 56p.
- Hambidge, J. 1987b. Palinodes. Pretoria: HAUM-Literêr. 50p.
- Hambidge, J. 1987c. Hiermee sal Breyten die literatore ontstel. Rapport: 30, Julie 26.
- Hambidge, J. 1987d. Tennis met swak raket. Beeld: 8, Desember, 1.
- Hambidge, J. 1988a. Geslote baan. Kaapstad: Tafelberg. 67p.
- Hambidge, J. 1988b. Criticism, Inc. Tydskrif vir Letterkunde, 26(1): 56-71, Februarie.
- Hambidge, J. 1988c. Kritikus, digter Hambidge nie dieselfde. Die Burger: 18, April 27.
- Hambidge, J. 1988d. Gay-gedigte in Afrikaans. Die Burger: 6, Augustus 8.
- Hambidge, J. 1989a. Waarom poësie? Insig: 39, Februarie.
- Hambidge, J. 1989b. Skryf as 'n kritiese daad. Tydskrif vir Letterkunde, 27(1): 35-37, Februarie.
- Hambidge, J. 1989c. Hambidge reageer op Schutte. Rapport: 27, Maart, 19.

- Hambidge, J. 1989d. Psigoanalise en lees. Tydskrif vir Letterkunde, 27(2): 93-98, Mei.
- Hambidge, J. 1989e. Ideologie in die letterkunde kon geen wêreld ooit 'bevry'. Insig: 20, Mei.
- Hambidge, J. 1989f. Verhulde intertekste. De Kat, 4(11): 7, Junie.
- Hambidge, J. 1989g. Gesteelde appels. Pretoria: HAUM-Literêr. 57p.
- Hambidge, J. 1989h. Niks nuuts. De Kat, 4(4): 108, Oktober.
- Hambidge, J. 1989i. Die parodie as stylfiguur. Tydskrif vir Letterkunde, 27(4): 54-60, November.
- Hambidge, J. 1989j. Donker labirint. Kaapstad: Tafelberg. 71p.
- Hambidge, J. 1989k. Kriptonemie. Kaapstad: Human & Rousseau. 63p.
- Hambidge, J. 1989l. Psigoanalise en lees. (s.l.): J & J. 148p.
- Hambidge, J. 1990a. Die Afrikaanse literatuur en die 'gay liberation'. Klankkasset van openbare lesing. Port Elizabeth: UPE, Maart 14.
- Hambidge, J. 1990b. Dirk-der-Duisende se voorskrifte en die volkskultuur. Insig: 43-44, Maart.
- Hambidge, J. 1990c. Alles hang van die leser af. Insig: 46, Mei.

- Hambidge, J. 1990d. Krisis in die letterkunde. Die Burger: 20, Junie 21.
- Hambidge, J. 1990e. Greta Garbo: die ontwykende godin. De Kat, 6(1): 94-96, Julie.
- Hambidge, J. 1990f. Tachycardia. Kenwyn: Jutalit. 47p.
- Hambidge, J. 1990g. Die somber muse. Kenwyn: Jutalit. 40p.
- Hambidge, J. 1990h. Gedigte kan saamslaap, maar digters nie. Insig: 4, September.
- Hambidge, J. 1990i. Verdraaide raaisels. Kaapstad: Human & Rousseau. 95p.
- Hambidge-bewonderaar. 1988. Die resensent se reg om temas aan te val. Die Burger: 10, Maart 19.
- Harvey, P. (samest.). 1984. The Oxford companion to classical literature. Oxford: Oxford University Press. 468p.
- Hattingh, R. 1987. Verse binne verse oor verse. Die Vaderland: 8, Oktober 19.
- Hockney, D. 1987. Hockney posters. London: Pavilion Books. 128p.
- Hoffman, C. 1988. Resensent word digter. Dolos, 11(1): 6-7, April.
- Horn, A. 1989. Victoria-gangers 'politiek naïef'. Die Volksblad: 1-2, September 27.

- Howatson, M.C. (red.). 1989. 2e uitg. The Oxford companion to classical literature. Oxford: Oxford University Press. 615p.
- Hubbard, M.E. (vert.). 1989. Aristotle: 'Poetics'. In: Russel, D.A. & Winterbottom, M. (red.). Classical literary criticism. Oxford: Oxford University Press, pp. 51-90.
- Hugo, D.J. 1987. Metafore knap gebruik in digbundel. Die Volksblad: 12, Januarie 24.
- Hugo, D.J. 1988. Palinodes is 'bloedloos'. Die Volksblad: 15, Februarie 20.
- Hutcheon, L. 1980. Narcissistic narrative: the metafictional paradox. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press. 168p.
- Hutcheon, L. 1985. A theory of parody. New York: Methuen. 143p.
- Hutcheon, L. 1988. A poetics of postmodernism. New York: Routledge. 268p.
- Hutton, J. (vert.). 1982. Introduction. In: Hutton, J. Aristotle's 'Poetics'. New York: W.W. Norton, pp. 1-42.
- Jackson, H. (red.). 1932. Introduction. In: Burton, R. The anatomy of melancholy. London: J.M. Dent, pp. v-xvi.
- Johnson, W.R. 1982. The idea of lyric. Berkeley: University of California Press. 214p.

- Jonckheere, W.F. 1990. Aantekeninge by vier Afrikaanse beeldgedigte. Tydskrif vir Letterkunde, 28(3): 71-73, Augustus.
- Joyce, P. 1988. Hockney on photography. London: Jonathan Cape. 192p.
- Kannemeyer, J.C. 1990. Nuwe bundels van Joan. Kalender: 4, Augustus 24.
- Krakende Kasdeur. 1989. Gay skrywers. Insig: 8, Desember.
- Kristeva, J. 1980. Desire in language. Oxford: Basil Blackwell. 305p.
- Krog, A. 1972. Januarie-suite. Kaapstad: Human & Rousseau. 60p.
- Krog, A. 1981. Otters in bronslaai. Kaapstad: Human & Rousseau. 71p.
- Kromhout, J. 1988. Jan Kromhout looks at current Afrikaans books. The Star: 11, June 9.
- Lee, M. 1990. Hoe relevant is lesbiese politiek? Die Suid-Afrikaan, -(29): 4, Oktober/November.
- Le Roux, A. 1986. Eers pretensie, maar dan tog skerpsinnigheid ook. Die Burger: 10, Januarie 16.
- Le Roux, A. 1987a. 'n Erge passie vir die poësie. Die Burger: 6, Mei 1.
- Le Roux, A. 1987b. As jy jou boek uitgee vir 'n tameletjie. Die Burger: 11, Augustus 17.

Le Roux, A. 1989. Uit die komas van Joan Hambidge. Die Burger: 10, April 26.

Liebenberg, W. 1989. Clichés vasgevang in 'n geslote baan. Vrye Weekblad: 6, Maart 10.

Louw, N.P. van Wyk. 1981. Versamelde gedigte. Kaapstad: Tafelberg/Human & Rousseau. 352p.

Lucas, D.W. 1968. Introduction. In: Lucas, D.W. Aristotle Poetics. Oxford: Clarendon Press, pp. ix-xxii.

Malan, L. 1987. Oud word nuut. De Kat, 2(11): 96, Junie.

Malan, L. 1988a. Literêr bewus. De Kat, 3(7): 85, Februarie.

Malan, L. 1988b. Terug op die aarde. De Kat, 3(9): 88, April.

Malan, L. 1989a. Die ingewing van die oomblik. De Kat, 4(8): 88, Maart.

Malan, L. 1989b. Digterlike roofoobou. De Kat, 5(6): 82, Desember.

Malan, L. 1990a. Liefde en skeiding. De Kat, 5(12): 116, Junie.

Malan, L. 1990b. Gevoed deur die pop kultuur. De Kat, 6(3): 89, September.

Marais, J.L. 1989. By die dinge. Kaapstad: Human & Rousseau. 72p.

Marais, R. 1988. Vrouwees: perspektiewe in die meer onlangse Afrikaanse poësie en prosa. Literator, 9(3): 29-43, November.

Marais, R. 1990. Heelwat te put uit Hambidge se agtste ... Rapport: 22, Mei 6.

Nel, J. 1990a. 'n Afgod? Nee! Hartstog? Ja! Kalender: 3, Februarie 14.

Nel, J. 1990b. Hambidge en die Bybel: die hoop beskaam. Vrye Weekblad: 20, Mei 4.

Nel, J. 1990c. Stander vra net 'slogan'-vrae. Die Suid-Afrikaan, -(29): 4, Oktober/November.

Odendal, F.F., Schoonees, P.C., Swanepoel, C.J., Du Toit, S.J. & Booysen, C.M. (reds.). 1979. 2e uitg. Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal. Johannesburg: Perskor. 1378p.

Oliphant, A.W. 1990. Hambidge, Hambidge en nogmaals Hambidge. Vrye Weekblad: 15, April 6.

Olivier, F. 1990. Hambidge kán verse maak! Vrye Weekblad: 15, Februarie 9.

Olivier, G. 1988. Die hemel help ons. Vrye Weekblad: 6, November 18.

Olivier, G. 1989. Werklike onmag sou tog tot stilte lei. Die Suid-Afrikaan, -(20): 48, April 30.

Prinsloo, K. 1986. Digbundels lank! Kalender: 2, Augustus 25.

- Prinsloo, K. 1990. Neil Goedhals is dood. Vrye Weekblad: 4, Augustus 24.
- Renaker, D. 1979. Robert Burton's palinodes. Studies in philology, 76(1):
162-181, January.
- Rousseau, I. 1984. Versamelde gedigte: 1954-1984. Kaapstad: Human &
Rousseau. 208p.
- Russel, D.A. (vert.). 1989. Horace: 'The art of poetry'. In: Russel, D.A.
& Winterbottom, M. (reds.). Classical literary criticism. Oxford:
Oxford University Press, pp. 98-110.
- Schoeman, M. 1987. Musarum sacerdos: Horatius se siening van die liriese
digter in die Odes. MA-verhandeling, Universiteit van Pretoria. 147p.
- Scholtz, M. 1990. Me. Hambidge behoort na haarself ook te luister. Insig:
42-43, November.
- Schoombie, S. 1988. Twee bundels van Hambidge op pad. Kalender: 2, Julie
25.
- Schrijvers, P.H. 1980. Horatius: Ars Poetica. Amsterdam: Athenaeum-Polak &
Van Gennep. 93p.
- Schutte, R. 1989. Vier interessante Afrikaanse bundels loop wyd uiteen.
Rapport: 24, Februarie 12.
- Smith, M.E. 1988. NALN word 'n hawe vir skrywers en lesers. Lantern, 37(3):
18, Augustus.

- Söttemann, A.L. 1985. Over poetica en poëzie. Groningen: Wolters-Noordhoff. 260p.
- Stander, C. 1990. Knars van patriargale knaters ... of steeds versiering van die Kanon? Die Suid-Afrikaan, -(27): 37-38, Junie/Julie.
- Stevens, W. 1984. The collected poems of Wallace Stevens. London: Faber & Faber. 534p.
- Sykes, J.B. (red.). 1982. 7e uitg. The concise Oxford dictionary of current English. Oxford: Oxford University Press. 1264p.
- Tuchman, M. & Barron, S. 1988. David Hockney: a retrospectives. London: Thames & Hudson. 286p.
- Van der Lugt, P. 1987a. Hierdie verse vreet deur die draad na ander se werk. Die Burger: 10, Februarie 26.
- Van der Lugt, P. 1987b. Joan Hambidge speel nou oper kaarte. Die Burger: 7, Oktober 15.
- Van der Lugt, P. 1988. Gedigte vir Hambidge se bewonderaars. Die Burger: 9, Maart 3.
- Van Gorp, H, Ghesquiere, R., Delabastita, D. & Flamend J. (reds.). 1986. Lexicon van literaire termen. Groningen: Wolters-Noordhoff. 455p.
- Van Heerden, E. 1977a. Logika en a-logika in die digterlike bedryf. In: Van Heerden, E. Digterlike diagnose. Kaapstad: Tafelberg, pp. 5-21.

- Van Heerden, E. 1977b. The language of the poet. In: Van Heerden, E. Digterlike diagnose. Kaapstad: Tafelberg, pp. 73-99.
- Van Staden, C. 1989. Dié muses is moeg! Die Perdeby: 7, Februarie, 10.
- Van Vuuren, H. 1988. Swaar dra al aan die kant waar Joan Hambidge gedigte maak. Die Burger: 6, Desember 15.
- Van Vuuren, H. 1989. 'Gesteelde appels' - herdigting van andermans gedigte. Vrye Weekblad: 15, Oktober 6.
- Van Vuuren, H. 1990. Leesbare, voorspelbare Hambidge: dis my labirint en jou labirint - en 'n gebroke hart. Die Burger: 4, Januarie 4.
- Van Zyl, Ia. 1987. Bitterlemoene. Die Suidwester: 10, Oktober 29.
- Van Zyl, Ia. 1988a. Die anatomie van melancholie. Die Suidwester: 24, Mei 5.
- Van Zyl, Ia. 1988b. Palinodes. Die Suidwester: 24, Mei, 5.
- Van Zyl, Ia. 1990. Hambidge openlik en eerlik. Die Republikein: 5, September 14.
- Van Zyl, Irna. 1987. Joan kap dit uit. De Kat 3(6): 88-89, Desember.
- Waugh, P. 1984. Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction. London: Methuen. 176p.

Wiehahn, R. 1988. 'n Fees van nuwe publikasies by HAUM-Literêr: dr. Rialette Wiehahn oor 'Palinodes' (Joan Hambidge). Tydskrif vir letterkunde, 26(2): 102-104, Mei.

Willetts, R.F. 1985. Muses. In: Cavendish, R. (red.). Man, myth & magic. New York: Marshall Cavendish, p. 1905.