

**Duister poësie: 'n vergelyking tussen die hermetiese poësie van
Gilbert Gibson en Jan Lauwereyns**

deur

Monja Basson

**Ter gedeeltelike vervulling van die vereistes vir die graad
MAGISTUR ATRIUM (Afrikaans) (Gedoseer)**

In die Departement Afrikaans by die

UNIVERSITEIT VAN PRETORIA

FAKULTEIT GEESTESWETENSKAPPE

STUDIELEIER: Dr. J. Van Niekerk

September 2018

OPSOMMING

Die poësie van die Afrikaanse digter Gilbert Gibson en die Nederlandstalige digter Jan Lauwereyns word deur sekere kritici as “hermeties” bestempel. Hierdie studie ondersoek geselekteerde gedigte uit die bundels *oogensiklopedie* (Gibson) en *Hemelsblauw* (Lauwereyns) ten opsigte van die hermetiese kenmerke van hierdie gedigte. Naas die ontleding van die individuele gedigte word daar ook vergelykend te werk gegaan om te bepaal hoe die Afrikaans- en Nederlandstalige hermetiese gedigte ooreenstem en verskil.

Die studie verskaf ’n algemene oorsig oor die oeuvres van Gibson en Lauwereyns in hoofstuk 1 voordat die oorsprong en geskiedenis van hermetiese poësie kortliks in hoofstuk 2 omskryf word. In moderne hermetiese poësie word die digter se tegniese vernuf hoog op prys gestel en aspekte soos klankspel, sintaksis, beeldspraak en bundelsamestelling bewerkstellig die hermetiese aard van die gedigte. Hierdie aspekte word uitvoerig in hoofstuk 2 bespreek, veral aan die hand van die Paul Claes (2013) se identifisering van hermetiese kenmerke. Hoewel hermetiese poësie dikwels as moeilik, duister en ontoeganklik beskryf word, is dit nie onverstaanbaar nie. Hierdie studie demonstreer laasgenoemde stelling deurdat interpretasies van die gedigte in hoofstuk 3 gewaag word, hoewel dié interpretasies uiteraard nie finaal en sluitend kan wees nie. In hoofstuk 4 word die hermetiese poësie van die twee digters vergelyk voordat slotopmerkings in hoofstuk 5 gemaak word.

Sleutel terme

Afrikaanse letterkunde

Afrikaanse poësie

Gilbert Gibson

Hemelsblauw

Hermetiese poësie

Jan Lauwereyns

Nederlandse letterkunde

Nederlandse poësie

Ontoeganklike poësie

Oogensiklopedie

ABSTRACT

The poetry of the Afrikaans poet Gilbert Gibson and the Dutch poet Jan Lauwereyns has been labelled as “hermetic” by certain critics. This study examines selected poems from the volumes *oogensiklopedie* (Gilbert Gibson) and *Hemelsblauw* (Lauwereyns) with regard to the hermetic characteristics of these poems. Besides the analysis of the individual poems, a comparison is also made to determine the similarities and differences between the Afrikaans and Dutch hermetic poems.

The study provides a general overview of Gibson and Lauwereyns’ oeuvres in chapter 1 before the origin and history of hermetic poetry is briefly described in chapter 2. In modern hermetic poetry the poet’s technical ingenuity is highly valued and aspects such as sound devices, syntax, metaphorical language and volume composition establish the hermetic nature of the poem. These aspects are discussed at length in chapter 2, specifically with reference to Paul Claes’ (2013) identification of hermetic characteristics. Despite hermetic poetry often being described as difficult, obscure and inaccessible, it is not incomprehensible. This study demonstrates the latter by attempting to provide interpretations of the poems in chapter 3 even though these interpretations can naturally not be final and all-encompassing. In chapter 4 the hermetic poetry of the two poets is compared before final remarks are made in chapter 5.

Key terms

Afrikaans literature

Afrikaans poetry

Dutch literature

Dutch poetry

Gilbert Gibson

Hemelsblauw

Hermetic poetry

Inaccessible poetry

Jan Lauwereyns

Oogensiklopedie

**UNIVERSITY OF PRETORIA
FACULTY OF HUMANITIES
RESEARCH PROPOSAL & ETHICS COMMITTEE**

DECLARATION

Full name : Monja Basson

Student Number : u10183282

Degree/Qualification: MA in Afrikaans (Coursework)

Title of thesis/dissertation/mini-dissertation:

Duister poësie: 'n vergelyking tussen die hermetiese poësie van Gilbert Gibson en

Jan Lauwereyns

I declare that this thesis / dissertation / mini-dissertation is my own original work. Where secondary material is used, this has been carefully acknowledged and referenced in accordance with university requirements.

I understand what plagiarism is and am aware of university policy and implications in this regard.



SIGNATURE

2018/08/18

DATE

INHOUD

Hoofstuk 1	Inleiding.....	6
1.1	Agtergrond	6
1.2	Literatuuorsig	9
1.2.1	Hermetiese poësie in Afrikaans en Nederlands.....	9
1.2.2	Bestaande teoretiese raamwerke vir die lees van Gilbert Gibson en Jan Lauwereyns se gedigte	12
1.3	Probleemstelling en navorsingsvrae	15
1.4	Navorsingsmetode	15
1.5	Afbakening van die verhandeling	16
1.6	Formaat van die verhandeling.....	16
Hoofstuk 2	Hermetisme: die oorsprong en moderne gebruik	18
2.1	Inleiding.....	18
2.1.1	Geskiedkundige agtergrond van die hermetisme	18
2.1.2	Die identifisering van hermetiese digkuns	19
2.1.3	Moderne hermetiese kenmerke	22
2.2	Samevatting	27
Hoofstuk 3	Ontledings van geselkteerde gedigte van Gibson en Lauwereyns	29
3.1	Inleiding.....	29
3.2	Ontleding van gedigte deur Gilbert Gibson	29
3.2.1	“ex libris”	29
3.2.2	“gras”	39
3.2.3	“hipostase”	44
3.3	Ontleding van gedigte deur Jan Lauwereyns	50
3.3.1	“Parabel voorbij de regenboog”	50
3.3.2	“Addertje zonder kop”	59
3.4	Samevatting	69
Hoofstuk 4	Vergelyking tussen die gedigte van Gibson en Lauwereyns	71

4.1	Inleiding.....	71
4.2	Ooreenstemming in die gedigte van Gibson en Lauwereyns	71
4.3	Verskille tussen die gedigte van Gibson en Lauwereyns	75
4.4	Samevatting	77
Hoofstuk 5 Slot.....		78
5.1	Gevolgtrekkings	78
5.2	Verdere ondersoekmoontlikhede	80
5.3	Laaste opmerkings.....	81
Bronnelys		82
Bylaag A Gilbert Gibson-gedigte		91
Bylaag B Jan Lauwereyns-gedigte		94

Hoofstuk 1

Inleiding

1.1 Agtergrond

Die term hermetiese poësie word gebruik om te verwys na ondeurdringbare, duister of moeilike poësie. Die breër hermetisme het 'n vroeër geskiedenis wat teruggaan na die esoterika van antieke Egipte en die antieke Helleense en Romeinse letterkunde waar die elemente van die mens se skeiding van God, Die Waarheid en alchemie belangrik was (vergeelyk Ebeling, 2007; Spielvogel, 2008 en Yates, 1964).

Hermetisme is teenwoordig in die werk van Homerus en die liersanger Pindarus in die 5de eeu v.C. (Claes, 2013: 19-20) en kom ook voor in die Middeleeuse digkuns (Zink, 1995). Die hermetiese tradisie het 'n oplewing gemaak tydens die Middeleeue en die Renaissance. Die idee dat die hermetiese tekste (die hermetika) hul oorsprong in Egipte het, het veral tydens die Renaissance populêr geword (vergeelyk Spielvogel, 2008 en Yates, 1964). In die Italiaanse letterkunde is daar 'n geskiedenis van hermetiese digkuns met die dekadente digters van die 1930's waar die musikaliteit van die gedigte uiters belangrik was (Orsini, 1951: 109). Dit is juis die Italiaanse kritikus Francesco Flora wat eerste die begrip *hermetiese poësie* in 1936 gebruik het vir die poësie van Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale en Salvatore Quasimodo (Claes, 2013: 31).

In die twintigste eeu word veral die Franse simbolis Baudelaire en sy navolger Stéphane Mallarmé, met hul dikwels duister gedigte en beelde, as verteenwoordigers van die hermetiese poësie geïdentifiseer (Claes, 2013: 29-30). Ook die werk van die Spaanse digter Garcia Lorca word beskryf as "hermetisch in de volste zin des woords. Zijn beknoptheid is onovertreffbaar, zijn zeggingskracht van een aangrijpende directheid" (Helman, 1937: 342).

Wat die Afrikaanse digkuns betref beskryf Viljoen (2011: 19-20) Breyten Breytenbach se poësie, veral sy tronkpoësie, as hermeties. Die idee van die hermetiese gedig, oftewel duisterheid in digkuns, is reeds vroeër teenwoordig, maar kritici soos N. P. van Wyk Louw (1986: 222) beskryf en teoretiseer eerder die voorkoms van "moeilike poësie" wat in enige tydperk van enige taal se digkuns kan voorkom. Hedendaagse kritici beskryf Gilbert Gibson as 'n digter wat hermetiese

gedigte produseer (vergelyk Visagie en Esterhuizen, 2009; Lourens, 2013b en Odendaal, 2016).

In die Lae Lande is daar 'n gevestigde diskoers oor hermetiese poësie. Claes identifiseer elemente van Lucebert en Hugo Claus se gedigte as hermeties, maar Nederlandstalige kritici gebruik die begrip met verwysing na die werk van ander digters reeds vóór Lucebert en Claus. Gerrit Achterberg (Dinaux, 1963: 763 en Heynders, 1988: 2), Leo Vroman (Minderaa, 1967:74), Wiel Kusters (Schouten, 1983: 53), Leonard Nolens (Musschoot, 1987: 54), Cees Nooteboom (Opsomer, 1988: 3), en Hugues C. Pernath (Vermeulen, 2003: 131) word deur bepaalde kritici as hermeties beskryf. Die begrip is verder ook van toepassing op die eietydse Nederlandstalige digter Jan Lauwereyns (vergelyk Deleu, 2015; Dera, 2013 en Schipper, 2012).

In hierdie studie word 'n beperkte seleksie van gedigte van die twee hermetiese digters, Gilbert Gibson en Jan Lauwereyns, met mekaar vergelyk. 'n Vergelykende studie tussen hierdie twee digters is nog nie vantevore aangepak nie. Gibson debuteer in 2001 met twaalf gedigte in *Nuwe Stemme 2* (Müller en De Jager, 2001). Hy ontvang in 2006 die Proteaprys vir sy eerste selfstandige bundel *Boomplaats* (2005) (NB-Uitgewers, 2009), en tot op hede het hy vyf bundels gepubliseer. Die mees onlangse is *Die sin van die hut* (2017). Jan Lauwereyns debuteer in 1999 met *Nagelaten sonnetten*. Naas sy 15 Nederlandstalige digbundels, waarvan die mees onlangse *Zus* (2018) is, publiseer hy Nederlandstalige essays en ook bundels en wetenskaplike boeke in Engels en Japanees. In 2012 ontvang hy die VSB-poëzieprijs vir sy 2011 bundel *Hemelsblauw* (Droog, 2015).

Die bundels van beide digters wat in hierdie studie ter diskussie is, naamlik *oogensiklopedie* (2009) van Gilbert Gibson en *Hemelsblauw* (2011) van Jan Lauwereyns, word deur kritici as hermeties beskryf. Gibson se *oogensiklopedie* is 'n bundel wat “nie sommer sy geheime prys [gee] nie” (Hambidge, 2010). En Lauwereyns se *Hemelsblauw* word beskryf as 'n “weerbarstige, diepgravende bundel, waarvoor je flink moeite moet doen voor je er plezier aan gaat beleven” (Menkveld, 2012). T'Sjoen (2009) dui aan dat daar in Lauwereyns se poësie 'n verhouding tussen die poësie, wetenskap en die wêreld te vinde is danksy sy beroep

en, myns insiens, kan dieselfde van Gibson se poësie gesê word. Lauwereyns is 'n neuropsigoloog en professor by die Kyushu Universiteit in Japan, terwyl Gibson werksaam is as 'n mediese dokter in Bloemfontein. Andersins is daar uiteraard groot tematiese verskille. Die Suid-Afrikaanse Grensoorlog maak, byvoorbeeld, deel uit van Gibson se verwysingsraamwerk en kan teruggevind word in baie van sy gedigte in *oogensiklopedie* sowel as in sy ander bundels. Lauwereyns, daarenteen, se poësie in *Hemelsblauw* vertoon Oosterse invloede. Hy is Japannees magtig en is tans woonagtig in Fukuoka, Japan.

In die verhandeling word spesifiek die gedigte “ex libris”, “gras” en “hipostase” uit Gibson se bundel *oogensiklopedie* (2009) geanaliseer. Die gedigte van Jan Lauwereyns wat ontleed word, is “Parabel voorbij de regenboog” en “Addertje zonder kop” uit sy bundel *Hemelsblauw* (2011). Slegs hierdie twee gedigte word gebruik as gevolg van die lengte van Lauwereyns se gedigte in *Hemelsblauw*. Die gedigte uit die twee digters se bundels is gekies weens die skynbare ontoeganklikheid of duisterheid van die gedigte wat die sterkste in hierdie gedigte teenwoordig is, dit wil sê hulle kan nie vinnig en maklik geïnterpreteer word nie. Hierdie eerste indruk van die gedigte word beaam deur kritici se kommentaar. Bernard Odendaal (2010) sê byvoorbeeld van die gedig “gras” dat dit sy “lesersdrang na die lê van samehangende verband, na koherente betekenistoekenning, bly fnuik” en dieselfde kan, myns insiens, van die ander gedigte gesê word. Johan Reijmerink (2012) skryf in 'n resensie van *Hemelsblauw* dat Lauwereyns hom terselfdertyd interesseer en irriteer, maar hy beoordeel uiteindelik dat “je kunt niet anders zeggen dat Lauwereyns in staat is gespanne poëzie te schrijven, vol zwarte gaten”. Merijn Schipper (2012) is van mening dat gedigte soos “Parabel voorbij de regenboog” en “De beharing” in *Hemelsblauw* meer hermeties is as van die ander gedigte in die bundel en dat die hermetiese aard daarvan vir die gedigte nog “bovendien een epische kwaliteit” gee. Die lengte van die gedigte dra ongetwyfeld by tot hierdie siening. “Parabel voorbij de regenboog” is immers 224 reëls lank en “Addertje zonder kop” 194 wat heelwat langer is as gedigte in sy vorige bundels. Verder noem Schipper ook “de heterogeniteit van Lauwereyns’ gedichten en variëteit van de toegankelijkheid stelt de definitie van moderne poëzie ter discussie en onderstreept het experiment dat eraan ten grondslag ligt” (2012).

Tydens die gedigseleksie en –analise is gevind dat die skynbare hermetiese aard van gedigte vals kan wees, soos met die geval van Gibson (2009) se gedig “sewe dubbelsinnighede”. Dié gedig is aanvanklik geselekteer as ’n voorbeeld van Gibson se hermetiese gedigte. Tydens die ontleding is daar duidelike intertekstuele verwysings na Breyten Breytenbach se gedig “Bedreiging van die siekes” en D.J. Opperman se “Sprokie van die spikkelkoei” geïdentifiseer. Hierdie intertekste veroorsaak aanvanklik ’n mate van duisterheid in die gedig indien die leser nie kennis dra van die intertekstuele gedigte se inhoud nie. Hierdie kennis dra egter noemenswaardig by tot die verstaan van die gedig eerder as om die gedig te kompliseer en die inhoud van die intertekste word as’t ware in die Gibsongedig herskryf. Tekste wat duister voorkom, maar waar die sodanige duisterheid veroorsaak word deur (aanvanklike) onkunde met betrekking tot intertekstuele verwysings, gee nie noodwendig aanleiding tot ’n hermetiese gedig nie aangesien die klaarblyklike duisterheid soms opgeklar word. “[S]ewe dubbelsinnighede” is ’n voorbeeld van waar die duisterheid opgeklar word wanneer kennis oor die intertekstuele inhoud bekom word en dié gedig is dus geskrap as voorbeeld van Gibson se hermetiese gedigte.

1.2 Literatuuroorsig

1.2.1 Hermetiese poësie in Afrikaans en Nederlands

In die Afrikaanse poësie is die gedigte van die Dertigers by geleentheid as hermeties beskryf in die sin dat A.P. Grové in 1949 die Dertigers as duister beskryf in *Die duistere digter: Opstelle oor die moderne Afrikaanse liriek*. Hy beskryf hierdie digters as “[d]ie geslag van na 1934” en skryf: “Geen wonder dat poësie wat so in die skemergebied indring as duister bestempel word nie” (Grové, 1949: 26). Grové reageer verder op die destydse aandrang op toeganklike Afrikaanse poësie. Hy verskaf eerstens ’n rede vir die weerstand teen hermetiese (duister) poësie, naamlik dat die “massamens” aandrang op kuns wat weinig inspanning vereis (Grové, 1949: 16). Tweedens is dit die Dertigers (asook die latere D.J. Opperman, Ernst van Heerden, en S.J. Pretorius) wat by uitstek die “gekompliseerde ‘moderne lewe’” probeer peil en ’n nuwe en meer verwickelde taal asook nuwe simbole moet vind “om die omringende duisternis te deurflits”. Die leser moet daardie taal en simbole eers begryp anders “sal die werk van tydgenote altyd duister bly” (Grové, 1949: 19).

Derdens besin Grové (1949: 21) oor die moontlikheid dat die hermetiese aard van die Dertigerdigkuns verklaar kan word aan die hand van die invoer van 'n "sober, strak, snel, kantig, nugter" verstegniek om uiting te gee aan die moderne tyd met sy eise van "weerbaarheid, spoed en wetenskaplike formule". Dit verg 'n "geoefende oor" om hierdie versmusiek, woordkuns en tegniek te verstaan. Grové demonstreer dat lesersverwagting 'n invloed het op persepsies van duisterheid in die poësie. Namate die nuwe ontwikkeling in die digkuns ingang vind by 'n breër leserspubliek, verdwyn dikwels ook dié persepsies van 'n gewaande duisterheid.

N.P. van Wyk Louw bespreek eerder *moeilike poësie* in sy reeks opstelle "Altyd moeiliker poësie" wat dateer uit 1952 en dui daarop dat moeilike poësie in alle tye voorkom en hy vind die begrip "duisterheid" onbruikbaar. "[D]uisterheid in die sin van werklike onverstaanbaarheid vind 'n mens gewoonlik in versies wat vir neëntig uit honderd van die publiek volkome deursigtig lyk, maar waarin die skerpsinnige leser tog gedurig die onhelderheid van gedagte en van uitdrukking raaksien" (Louw, 1986: 222). Moeilike poësie vereis meer konsentrasie en intelligensie van die leser en word veral gekenmerk deur 'n taal-ekonomiese strewe. Louw identifiseer vier kenmerke van moeilike poësie: eerstens word logiese skakels weggelaat aangesien ervaring self nie-logies is. Tweedens word meer metafore as vergelykings gebruik omdat vergelykings te omslagtig is. Derdens word daar nie verklarings van die gedig binne die gedig gegee nie en die leser moet noukeurig lees. Vierdens word simbole in plaas van bewerings gebruik. Die gedig het 'n digter tekstuur wat konsentrasie, aandag, intelligensie en 'n ontvanklikheid vir suggestie van die leser eis. Die medium van die gedig, die feit dat poësie vandag gelees word en nie meer met die eerste aanhoor verstaan moet word nie, dra ook by tot die skryf van moeilike poësie.

Andries Visagie bespreek in 'n onderhoud met Louis Esterhuizen (2009) die historiese posisionering van hermetiese poësie in Suid-Afrika en hy beklemtoon ook die Dertigers as digters wat 'n groot bydrae gelewer het tot die ontwikkeling van die Afrikaanse poësie:

[D]ie ideaal in die 1930's en in die daaropvolgende dekades was immers om die Afrikaanse poësie op 'n gelyke voet met die poësie in Westerse lande te plaas [...] Die durf het bestaan om moeiliker poësie te skryf. Digters soos Opperman, Breytenbach en Stockenström kon hierna gedigte skryf wat hoë

eise aan die leser stel. In bundels soos *Nǃ* en *Die heengaanrefrein* het lesers voor hermetiese verse te staan gekom [...]” (Visagie en Esterhuizen, 2009).

Visagie noem ook dat dit blyk dat digters in die dekade tussen 1999 tot 2009, meer toeganklike gedigte skryf, maar dat Gilbert Gibson in Afrikaans steeds hermeties dig. Wat die Nederlandstalige digkuns betref is daar, volgens hom, ’n groter waardering vir die hermetiese digkuns met digters soos Alfred Schaffer wat “nie gehuiwer het om sy lesers hard te laat werk nie” (Visagie en Esterhuizen, 2009). Verder dui hy ook aan dat Tonnus Oosterhoff se gedigte, veral sy bewegende gedigte, dikwels hermeties is. Van die leser van hermetiese poësie sê hy dat dié hard moet werk om betekenis te skep van poësie wat dikwels ellipties geskryf is. Visagie sê verder dat hermetiese digters “gaan uiters suinig met woorde om sodat groot hiate of betekenisgapings by die leser ontstaan. Sommige lesers voel op ’n aangename manier uitgedaag om hierdie hiate in te vul, maar vir baie lesers is die taak net te veeleisend. Dit is daarom onwaarskynlik dat die hermetiese poësie ooit ’n dominante stroming sal word – dit sal te veel lesers finaal van die poësie vervreem” (Visagie en Esterhuizen, 2009).

Met die eeuwending het pessimisme oor die bestaan en voortbestaan van Afrikaanse poësie op die voorgrond getree. Louise Viljoen reageer hierop in haar 2011 artikel “Of Chisels and Jackhammers: Afrikaans poetry 2000-2009” met ’n kritiese opname van die Afrikaanse poësie van 2000 tot 2009. Sy lewer haar insigte oor die “narrative turn”, temas wat opgeroep word deur die sosio-politieke konteks, universele temas en die diversiteit van Afrikaanse digkuns soos uitgedruk word deur ’n verskeidenheid gevestigde en nuwe Afrikaanse digters. Die artikel fokus nie op die hermetiese poësie nie, maar sy noem dit wel in haar bespreking oor die narratiewe poësie in Afrikaans. Narratiewe poësie is ’n integrale deel van die Afrikaanse literêre tradisie en het na die eeuwending weer prominent geword met die publikasie van ’n aantal debuutbundels wat almal gekarakteriseer word deur narratiewe eienskappe, anekdotiese elemente en ’n parlando-styl. Viljoen vergelyk die gesprek oor die opposisie tussen narratiewe en liriese digkuns met die opposisie tussen toeganklike en hermetiese digkuns. Sy noem ook verder dat daar digters is wat die hermetiese tradisie in Afrikaans navolg. Die beste voorbeeld, volgens haar, is Breyten

Breytenbach se komplekse en obskure tronkpoësie van die 1980's en verder is die tradisie in die afgelope dekade voortgesit deur Gibson se poësie wat gekarakteriseer word deur “dense imagery, extensive fields of reference, innovative structures, [...] a wide range of intertextual references and complicated word games” (Viljoen, 2011: 20).

In die Nederlandstalige literêre tydskrif *Meander* gee Joris Lenstra (2007) sy mening oor hermetiese poësie. Lenstra fokus op die ooreenkomste tussen toeganklike en hermetiese poësie. Hy dui aan dat hermetiese poësie meer gerig is op die “manier waarop mense leen, en hoe se dat wat se leen, waarnemen en verinnerliken” (2007). Die poësie is moeilik en ontoeganklik juis omdat daar nie ooglopende samehang is nie en die leser moet gekonsentreerd lees. Hy dui ook verder aan dat die krag van hierdie poësie gevind word in “de manier waarop taal de zintuiglijke waarnemingen bespeelt” (2007); woorde moet volgens hom op 'n ander manier begryp word om hul samehang te vind. As voorbeeld noem hy die alchemistiese verwysings in sommige van Paul van Ostaijen se gedigte en ook die werk van James Joyce en Mallarmé. Lenstra beklemtoon egter dat die kommunikasie-proses van hermetiese en toeganklike poësie in wese nie van mekaar verskil nie: “Beide bieden den lezer of toehoorder de mogelijkheid om via de woorden toe te treden tot een andere werkelijkheid” (2007). Die verskil tussen die hermetiese en toeganklike poësie is, volgens Lenstra, dat toeganklike poësie se boodskap dikwels die belangrikste element is, maar “[b]ij hermetische poëzie is de taal eigenlijk de grootste boodschap” (2007).

1.2.2 Bestaande teoretiese raamwerke vir die lees van Gilbert Gibson en Jan Lauwereyns se gedigte

Gibson word, veral in resensies, erken as 'n hedendaagse digter van Afrikaanse hermetiese poësie (vergelyk Odendaal, 2010 en Visagie en Esterhuizen, 2013) en verder word sy bundels ook as uitdagend (vergelyk Hambidge, 2010 en Woudstra, 2013) beskryf. Naas die resensies, onderhoude en 'n akademiese artikel van Amanda Lourens is daar tot op hede nie ander ondersoeke wat meer uitbrei oor die hermetiese aard van sy digkuns nie. Amanda Lourens (2013a) gebruik Julia Kristeva se semiotiese en simboliese taalteorie om gedigte in Gilbert Gibson se bundel [vii]

(2013) te ontleed. Hermetiese gedigte word gekenmerk deur semantiese gapings (Lourens, 2013a: 10) en Kristeva se teorie kan toegepas word om dié gapings te vul. Wat belangrik is van Kristeva se teorie is die “komplekse betekenisgewingproses wat uit twee afsonderlike maar onskeibare modaliteite bestaan, naamlik die semiotiese en die simboliese, wat op talige vlak gerealiseer word” (Lourens, 2013a: 7). Hul onskeibaarheid in die talige betekenisgewingproses en die wisselwerking tussen hulle bepaal die aard van ’n geproduseerde diskoers. Literêre tekste is die uitkoms van die interaksie tussen hierdie twee elemente sodat die teks beide semiotiese en simboliese taal bevat (Lourens, 2013a: 8). Kristeva se skrywe ondersoek ook die “konsep van ervaarde tyd, liggaamlike geheue, die tot taalmaking van die liggaam [...] asook die konsep van verplasing en kondensasie” (Lourens, 2013a: 23).

Lourens maak gebruik van al die bogenoemde elemente om die gedigte ‘[4]’, ‘[5]’, ‘[11]’ en ‘[14]’ uit die bundel *[vij]* te analiseer. Sy beklemtoon ’n aantal aspekte waarvan mens bewus moet wees wanneer Gibson se gedigte benader word. Daar is eerstens “die transgressie moontlikhede van taal [en die] moontlike manifestasie van die semiotiese taal” (Lourens, 2013a: 14). Daar kan ook gepoog word “om te identifiseer met die sprekende subjek [en om] die ervaarde tyd in die teks raak te lees” (Lourens, 2013a: 14). Laastens moet die leser ook “bedag wees op die optrede van metafoor en metonimie” (Lourens, 2013a: 15). Eers dan kan die leser poog om ’n “lesing van die teks aan te bied – ’n resultaat wat in wese nooit tot logiese sluiting sal lei nie, maar wat ’n poging sal wees om met die outeur se subjektiwiteit te identifiseer ten einde die onsêbare sáám met die digter te probeer verwoord” (Lourens, 2013a: 15).

In haar gevolgtrekking dui Lourens aan dat die leesstrategie wat sy op grond van Kristeva formuleer om Gibson se gedigte te benader nie as universeel beskou kan word nie omdat nie alle ontoeganklike gedigte semioties is nie en dus nie noodwendig geskik is vir ’n Kristeviaanse ontleding nie. Lourens het haar gedigte sorgvuldig gekies op grond van die teenwoordigheid van semiotiese kenmerke in die gedigte en sy stel voor dat ander teoretiese raamwerke (byvoorbeeld Barthes se “scriptible” teks) ook oorweeg moet word wanneer ’n hermetiese gedig ontleed word (2013a: 24). Hierdie mini-verhandeling maak juis gebruik van daardie voorstel om van ’n ander teoretiese raamwerk gebruik te maak en hoewel Lourens se gebruik

van 'n Kristeviaanse ontleding doeltreffend is vir van Gibson se gedigte word dit nie hier gedupliseer nie.

Dit is 'n uitdaging om Jan Lauwereyns in 'n spesifieke literêre stroming te plaas. Carl de Strycker (2011) noem hom 'n “slangenmens” weens Lauwereyns se “uiteenlopende genres [...], verskillende stijle en [...] talen” (89). Verder vertoon Lauwereyns se poësie “[o]ntsporende redeneringe, extreme uitweidings en assosiasies [...] op inhoudelik vlak een voortliefde voor alles wat krom en gebogen is” (89). Jeroen Dera (2013) meen dat dit 'n goeie benaming vir Jan Lauwereyns is as gevolg van sy “verzet teen lineariteit en geijkte patrone” (362).

Yves T'Sjoen (2009) identifiseer Lauwereyns as een van die interessantste stemme in die hedendaagse Nederlandstalige poësie. T'Sjoen het drie benamings vir Lauwereyns, naamlik *poeta doctus*, *poeta faber* en *homo ludens*. As *poeta doctus* is Lauwereyns 'n denkende digter. “De digter is in dat geval een onderzoeker die de grenze van de waarneming en die noodzaak van schrijven aan eksploratiese onderwerpt” (2010b). Sy rol as *poeta doctus* kan toegeskryf word aan sy wetenskaplike agtergrond en die feit dat hy 'n belese digter is. T'Sjoen (2010a) bespreek in *Aansporing: essays en refleksies* beide Lauwereyns en Vroman se wetenskaplike agtergrond en die impak daarvan op hulle poësie:

Wetenskap en poësie vertoon in beider poëtica's opmerkelijke raakvlakke. De kijk op de werkelijkheid, de oneindige stroom van vrae die vanuit dat verwonderde perspektief opborrelt ten einde greep te krygen op wat ons omringt, dragen voor de digter materiaal aan waarmee poësie word geonstrueerd. Een greep blyk telkens weer een nuwe resem vrae op te lever. Dat besef vergroot alleen maar het Myserie en leidt er ook toe dat de taal self voor beide 'denkende dichters' een onderwerp (van de poësie) is geword. (T'Sjoen, 2010a)

As *poeta faber* is Lauwereyns “een maker die vooraf de konstruksie uitwerk [...] en een duidelik zicht heeft op de wijze waarop een konsep vorm moet krygen” (T'Sjoen, 2010a). Weereens speel sy wetenskaplike agtergrond hier 'n belangrike rol. As wetenskaplike sal die eksperiment/projek/gedig nugter benader word en vooraf beplan word sodat los elemente (intertekste, vorm, taal) saamkom om 'n

homogene geheel te vorm. Volgens T'Sjoen (2010a) laat Lauwereyns, as wetenskaplike, homself deur vroe lei, hy volg 'n ondersoekplan en wetenskaplike literatuur roep nuwe vroe op. Weens die taal van die gedig lei die vroe egter ook na onbedoelde wendings en word daar afgewyk van dit wat wetenskaplik is om plek te maak vir die *homo ludens*. Vir die *homo ludens* is alles nie vooraf beplan nie en die digter kan nie as wetenskaplike optree nie: "Niets ligt vooraf vast, uit de krassen op het witte blad ontstaan 'zoete invallen' [...] die geleidelijk een gedicht opleveren" (T'Sjoen, 2010a). Die *homo ludens* wyk dus heeltemal af van die *poeta doctus* en *poeta faber* sodat hy in die proses van dig nuwe verrassings kan sien en kan afwyk van die plan wat vooraf beraam is. Claes identifiseer ook die *poeta doctus* as 'n hermetiese digter: "Hij demonstreert zijn kennen en kunnen door zijn boodschap indirect uit te drukken door middel van stijffiguren en zinspelingen" (2013: 10). Verder sal die *poeta doctus* reken op die leser, dikwels sy kollegas, om die raaisel van die gedig op te los en dus leesplezier te ervaar. Dit is volgens Claes 'n estetiese spel wat die poësie duister en moeilik maak. Die verdere elemente van die *poeta faber* en *homo ludens* wat by Lauwereyns teenwoordig is, maak van hom 'n meer komplekse digter.

1.3 Probleemstelling en navorsingsvrae

Hierdie studie word deur die volgende probleemstelling gerig: Hoe vergelyk die hermetiese poësie van die Afrikaanse digter Gilbert Gibson met dié van die Vlaamse digter Jan Lauwereyns?

Die navorsingsvrae wat uit die probleemstelling voortspruit, is

- (a) Watter winste hou die toepassing van Claes se hermetiese kenmerke in tydens die lees en interpretasie van Gilbert Gibson en Jan Lauwereyns se hermetiese gedigte
- (b) Wat is die ooreenkomste en verskille tussen Lauwereyns en Gibson se hermetiese gedigte?

1.4 Navorsingsmetode

Hierdie studie bestaan uit ontledings van geselekteerde gedigte van Gilbert Gibson en Jan Lauwereyns. Die ontleding poog om die hermetiese aard van die geselekteerde gedigte aan te dui deur gebruik te maak van die kenmerke van

hermetiese poësie wat deur Paul Claes (2013) geïdentifiseer word. Die kenmerke word in die gedigte geïdentifiseer en dan bespreek ten einde te bepaal hoe elk bydra tot die hermetiese aard van die individuele gedigte. Daar word verder op hierdie kenmerke uitgebrei deur veral gebruik te maak van Louw (1986) en sy bespreking oor moeilike poësie.

Na afleiding van 'n bespreking oor die verskillende hermetiese kenmerke wat in die gedigte geïdentifiseer word, word daar ook gepoog om een moontlike interpretasie van die geselekteerde gedigte te verskaf. Soos Visagie (Visagie en Esterhuizen, 2009) en Lenstra (2007) aandui, is die interpretasie van hermetiese gedigte nie onmoontlik nie, maar wel uitdagend. Na aanleiding van individuele gedigontledings word die ooreenkomste en verskille tussen Gibson en Lauwereyns se hermetiese gedigte ook ondersoek.

1.5 Afbakening van die verhandeling

In hierdie verhandeling word slegs enkele hermetiese gedigte van Gibson en Lauwereyns geanaliseer en met mekaar vergelyk. Die teoretiese raamwerk van die analise (wat in hoofstuk 2 bespreek word) berus hoofsaaklik op Paul Claes (2013) se teoretisering van hermetiese poësie en N.P. Van Wyk Louw (1986) se bespreking van moeilike poësie. Die beperkte lengte van die verhandeling veroorsaak dat die digters se oeuvres nie in groter besonderhede ondersoek kan word nie. Die bundels in geheel word, byvoorbeeld, nie breedvoerig bespreek of vergelyk nie en gedigte uit ander bundels word ook nie betrek nie. Die vergelyking berus dus op enkele gekose gedigte uit twee redelik onlangse bundels, naamlik *Oogensiklopedie* (2009) van Gibson en *Hemelsblauw* (2011) van Lauwereyns en verder berus dit ook op die aanduiding van die teewoordigheid van tipiese hermetiese kenmerke soos deur Claes (2013) geïdentifiseer.

1.6 Formaat van die verhandeling

In Hoofstuk 2 van die verhandeling word die geskiedkundige agtergrond van die breër hermetisme, waar dit nie net te make het met hermetiese poësie nie, maar ook ander tekste insluit, kortliks uiteengesit. Weens die antieke Egiptiese oorsprong, die bevraagtekening van die oorspronklike outeur, die oplewing van hermetisme en die verskillende toepassings daarvan het hermetisme 'n redelik ingewikkelde

geskiedenis. Hermetisme word gevolglik bondig opgesom. Die geskiedkundige toepassing van die hermetisme binne die letterkunde en die formulering van 'n definisie vir letterkundige doeleindes word ook bespreek.

In die daaropvolgende Hoofstuk 3 word daar uitsluitlik op die poësie van Gilbert Gibson en Jan Lauwereyns gefokus en spesifiek op die onderskeie gedigontledings. Die ontledings het ten doel om eerstens die hermetiese elemente van die gedigte te identifiseer en tweedens 'n tentatiewe interpretasie te voorsien, indien 'n interpretasie enigsins moontlik is.

In Hoofstuk 4 word Gibson en Lauwereyns se hermetiese gedigte met mekaar vergelyk. Die verskillende hermetiese kenmerke wat gebruik word asook die effek van hul aanwending, word ondersoek deur die ooreenkomste en verskille te identifiseer en bespreek.

Hoofstuk 5 is die slothoofstuk waarin 'n bondige samevatting van die verhandeling plaasvind.

Hoofstuk 2

Hermetisme: die oorsprong en moderne gebruik

2.1 Inleiding

In hierdie afdeling word geskiedkundige en inhoudelike aspekte van die hermetisme beskryf. Die identifisering van hermetiese elemente in die digkuns van verskeie geskiedkundige tye te ondersoek, word ook beskryf.

2.1.1 Geskiedkundige agtergrond van die hermetisme

Die Florentyns-Grieks geleerde Marsilio Ficino, het tydens die Renaissance 'n Griekse teks, die *Corpus Hermeticum*, in Latyns vertaal. Ficino en sy tydgenote was van mening dat dit die tekste van die antieke Egiptiese priester Hermes Trismegistus was. Ficino het self Trismegistus se leeftyd gedateer as slegs twee generasies ná Moses. Hy identifiseer Trismegistus as die outeur van Egiptiese teologie en filosofie wie se wysheid oorgelewer is in die werk van Pythagoras en Plato (Spielvogel, 1987: 189). Sy tekste, veral die *Corpus Hermeticum*, is in hierdie tyd beskou as heilige tekste en die basis van hermetisme. Verskeie ander, kleiner tekste maak ook deel uit van die werke wat as hermetika beskou word en daar word vandag nog fragmente gevind. Verder kan die oorspronklike hermetiese tekste verdeel word in filosofies-teologiese hermetika en tegniese hermetika wat te make het met astrologie, alchemie en toorkuns (Ebeling, 2007: 11). Ebeling dui op drie belangrike eienskappe wat die verskillende antieke, hermetiese tekste in gemeen het. Eerstens word die inhoud van die tekste geïdentifiseer as heilige kennis rakende die kosmos, die mens en God wat aan die mens gekommunikeer word. Om die wêreld te verstaan kan die drie elemente nie van mekaar geskei word nie. Tweedens is die hermetisme nie gelykstaande aan die destydse gnosis nie. Gnosis het die wêreld as inherent sleg beskou, maar die hermetisme sien steeds die skoonheid daarin. Laastens besit die mens 'n mate van die goddelike wese en die geestelike is dus meer belangrik as die liggaamlike. Hy moet altyd bedag wees op die goddelikheid binne hom en die liggaam wat altyd na die bose sal neig (Ebeling, 2007: 35-36). Alhoewel Hermes Trismegistus geïdentifiseer word as die skrywer van die hermetiese tekste is dit egter belangrik om aan te dui dat hierdie skrywer nooit bestaan het nie. Ondanks vroeër geleerdes, soos Ficino, se oortuiging dat Trismegistus 'n werklike outeur was

dui Ebeling aan dat hy 'n samesmelting van die Egiptiese god Toth en die Helleens-Romeinse god Hermes was. Trismegistus kon, verkeerdelik, as 'n individuele outeur beskou word. In die Antieke tyd was dit nie noodwendig belangrik dat die skrywer 'n werklike historiese figuur is nie, maar die outersnaam was eerder 'n aanduiding van 'n intellektuele diskoers waaraan verskeie denkers van die tyd deelneem: "Most important to an adorant of Hermes Trismegistus was not original intellectual creation but rather participation in divine, atemporal knowledge" (Ebeling, 2007: 9). Verder is die aanvanklike datering van verskeie hermetiese tekste deur die filoloog Isaac Casaubon in 1614 as verkeerd bewys. Hy dui aan dat die aanvaarde antieke tekste van die *Corpus Hermeticum* nie antieke Egiptiese wysheid dokumenteer nie, maar eintlik 'n samekoms is van Platoniese en Christelike geskrifte wat na die leeftyd van Christus geskryf is (Ebeling, 2007: 91). Hierdie herdatering van die tekste het die begin van die einde beteken vir die oplewing van hermetisme tydens die Renaissance. Ebeling dui verder aan dat die hedendaagse gebruik van die begrip hermeties weg beweeg het van die antieke tekste van Hermes Trismegistus en dat dit vandag verwys na iets waaruit niks kan ontsnap nie, wat nie binnegedring kan word nie. In die letterkunde verwys dit na iets wat onverstaanbaar is. Ebeling vestig ook die aandag op Francesco Flora, die eerste letterkundige wat die begrip gebruik, en Theodor W. Adorno, as belangrike figure vir die hedendaagse verstaan van hermetisme (2007: 135-6).

2.1.2 Die identifisering van hermetiese digkuns

Virginio Orsini (1951) gebruik die ontwikkeling van die Italiaanse hermetiese poësie om 'n werksdefinisie van dié uitdagende poësie te formuleer. Dit ontwikkel uit die 15de eeuse fragmentariese poësie en die twintig-eeuse digters gebruik dit as voorbeeld. Hulle beweeg weg van die tradisionele poësie sodat gedigte dikwels gestroop is tot slegs fragmente. Hy definieer hermetiese poësie as "a *musical* impression caused, or meant to be caused by a number of words of strongly qualitative import, by means of which an effort is made to attain a force of expression capable of probing to the depths the action-and-reaction-play of the poet's imagery" (Orsini, 1951: 110). Hermetiese poësie het volgens hom ten doel om die klank van woorde om te skakel na denke. Hy dui ook op die ontwikkeling van die Italiaanse hermetiese poësie. Die eerste fase in die 1930's was 'n "cascade of rubbish, an

incentive to confusion, an object of ridicule and, altogether, a failure” (Orsini, 1951: 111). In die tweede fase, wat na 1943 begin, is die poësie hersien en aangepas.

Hierdie proses was steeds aan die gang tydens die skryf van sy artikel.

Hedendaagse hermetiese poësie het ook verder wegbeweeg van hierdie intense fokus op musikaliteit, maar die idee van fragmente is steeds van toepassing en die elemente van semantiek, sintaksis en pragmatiek is ingesluit by die ondersoek van Italiaanse hermetiese poësie. Giose Rimaneli (1966) byvoorbeeld, bespreek Italiaanse hermetisme amper tien jaar ná Orsini. Waar Orsini op grond van sy siening oor hermetisme Giuseppe Ungaretti as ’n Italiaanse hermetiese digter identifiseer, sê Rimaneli dat “[i]t is only with Ungaretti that Italian poetry becomes composition. And every composition is autonomous, it obeys a rhythm, a syntax, a sound peculiar to it” (291). Dit is dus duidelik dat alhoewel musikaliteit steeds belangrik is, sintaksis ook in ag geneem word.

Naas die identifisering van hermetisme in die poësie, is dit ook van toepassing gemaak op prosa-tekste. Jackson Spielvogel (1978) verduidelik veral die gebruik daarvan tydens die Renaissance herlewing van hermetisme om utopiese tekste te skryf. In “Reflection on Renaissance Hermetiscism and Seventeenth-Century Utopias”, voorsien hy ’n blik op die filosofiese hermetika wat gelei het tot die skryf van tekste waarin die skrywer sy idee van ’n utopiese wêreld uiteensit. In hierdie tekste is dit nie slegs die duisterheid wat met hermetisme gepaardgaan wat belangrik is, soos in die geval van Orsini, nie. In hierdie Renaissance-tekste vind mens eerder hermetisme soos dit aanvanklik in die Antieke Wêreld verstaan is. Die bekendste van die utopiese tekste is Tommaso Campanella se *La città del Sole* (*Die stad van die son*) en Johann Valentin Andreae se *Christianopolis* (188). Spielvogel bied ’n goeie verduideliking van hoe die tegniese en filosofiese hermetika naas mekaar bestaan het. In die tekste wat hy bespreek was wetenskap en geloof onskeibaar van mekaar: “[T]he world was a living embodiment of divinity; humans, who also had that spark of divinity within, using mathematics and science, had the power to understand and hence dominate the world of nature” (195).

Hy stel dit ook duidelik dat daar teen die 17^{de} eeu erken is dat die Hermetiese verhandelinge geskryf is in circa 100-300 n.C. Dit was ’n produk van Neoplatoniese mistiese skole wat floreer het in die oosterse deel van die Romeinse Ryk en dus nie

die werke van Trismegistus is nie. Hoewel Spielvogel se artikel oor utopiese tekste heelwat ouer as Ebeling se boek is, kan dit steeds aanvullend tot Ebeling se oorsig gelees word. Ebeling gaan in sy boek opsommend te werk en Spielvogel se artikel bied dus besonderhede oor die 17^{de} eeuse utopies wat nie in Ebeling se boek vervat is nie. Ebeling verduidelik egter meer breedvoerig dat dit juis Causabon se herdatering van die tekste is wat lei tot die afname in hermetisme se populariteit na die einde van die 17^{de} eeu terwyl Spielvoegel slegs noem dat die tekste geherdateer is. Deur kennis te dra van beide bronne skep dit dus 'n meer holistiese beeld van die hermetisme in dié tydperk.

Orsini en Spielvogel maak hermetisme van toepassing op tekste in Italiaans en Latyns en dit is dalk al voorbeeld genoeg om aan te dui dat hermetisme die taalgrense oorskry. Michel Zink (1995) se artikel "Plurilingualism, Hermeticism and Love in Medieval Poetics" bied egter 'n voorbeeld van waar die oorskryding van die taalgrense juis dit is wat 'n hermetiese kwaliteit aan die gedig kán gee. Hy is van mening dat hermetisme 'n té duidelike element van alle digkuns is en nie as definiërend van een spesifieke tipe poësie beskou kan word nie. In sy artikel poog hy om aan te dui hoe Middeleeuse digkuns uiting gegee het aan die liefde. Dit word, onder andere, bereik deur gebruik te maak van meer as een taal in 'n gedig. Die effek hiervan is egter 'n valse hermetisme: "for those who know the language of a given poem there is no hermeticism; and, for those who do not, there is no sense" (1995: 112). Zink gee egter toe, "poetry does indeed play on linguistic opacity and resistance, and the fact that this play is of an extremely general application does not in any way rob it of its force" (1995: 112) Alhoewel hermetisme vir Zink, anders as vir Orsini, nie as 'n definieerbare stroming in poësie beskou kan word nie skep die gebruik van meer as een taal wel 'n hermetiese duisterheid en onverstaanbaarheid wat gebruik kan word om oor iets so onverstaanbaar soos liefde te dig.

Die voorafgaande bronne gee egter steeds nie 'n definisie van presies wat hermetisme is nie. Hulle fokus eerder op enkele aspekte daarvan. Van Bork, et al (2012) remedieer hierdie situasie deur hermetisme as volg te beskryf:

Duisterheid of ontoegankelikhed van poëzie of proza die resluteert uit een subjectiewe, onconventionele skryfwijze zoals het streven naar klankeffecten, lexicale creativiteit, incoherente syntaxis, eruptief beeldgebruik, doorbreken

van literaire konvensies. Of uit die gebruik van bepaalde idiosinkratisiese kodes, byv. zeer persoonlike simboliek, verwysings, toespelings, literaire allusies die alleen ingewyden kan ken, geheimecodes in okkulte werke.

Hulle identifiseer die belangrikste hermetiese skrywers as Gongora, Mallarmé en Gerard Manley Hopkins. In Nederlands word hermetisme in die strengste sin toegepas deur Jan Luyken en W. Van Swaanenburg. In die romanskrywer Harry Mulisch se werk word daar ook hermetiese elemente geïdentifiseer, veral met sy gebruik van buiteliterêre tradisies soos die alchemie en die hermetiek wat hy in diens stel van die verbeelding.

2.1.3 Moderne hermetiese kenmerke

Paul Claes (2013) bespreek in *Zwarte zon: Code van de hermetische poëzie* die verskillende tegnieke en stylfigure wat in die hermetiese poësie gebruik word. Hoewel Claes gebruik maak van voorbeelde uit antieke en ouer digters se werk, voorsien hy sewe kodes wat vandag op moderne poësie toegepas kan word om moderne hermetiese poësie te verstaan. Claes bespreek twaalf Europese digters en voorbeelde uit hul poësie om die sewe kodes wat hy identifiseer te illustreer. *Zwarte zon: Code van de hermetische poëzie* is die mees bruikbare hedendaagse bron om 'n teoretiese raamwerk te voorsien waarmee hermetiese gedigte ontleed kan word aangesien dit op eenvoudige wyse kenmerke bespreek wat teenwoordig kan/moet wees vir 'n gedig om as hermeties bestempel te word. Claes demonstreer ook deur middel van gediganalises hoe hierdie kenmerke funksioneer. Hy fokus op klankspel, sintaksis, die duister troep (met 'n verdere fokus op die metafoer, metaforiese prosedure, sinestesia, metonimie en sinekdogee), perifrasede, allegorie, sinspeling, en goue kettings (die wyse waarop die bundel georden is).

Claes fokus eerstens op kriptiese *klankspel*. Tradisioneel word klank beskou “as 'n integrerende onderdeel van die semantiese en/of die geheelstruktuur van 'n literêre teks” (Gräbe, 1992a: 204). Die duidelikste uitbeelding van hierdie klank is, byvoorbeeld, alliterasie, assonansie, volrym, omgekeerde rym en paarrym “wat normaalweg die vooropstelling of opvallendheid van die klankstruktuur in 'n gedig

verseker” (Gräbe, 1992a: 204). Claes plaas die klem egter op vier vorme van kriptiese klankspel afkomstig van woordspel (die dubbelsinnige gebruik van woorde). Hierdie woordspel kan volledig of onvolledig, gelyktydig of opeenvolgend wees. Klankspeling vind gelyktydig plaas, maar is onvolledig wanneer woorde wat byna dieselfde klink in een konteks gekombineer word (Claes, 2013: 50). Dit gebeur byvoorbeeld wanneer woorde wat dieselfde klink in een idioom voorkom: Eers baas, dan Klaas. Woordspeling, daarenteen, is ook gelyktydig, maar volledig aangesien woorde presies dieselfde klink. Claes (2013: 50) bied as voorbeeld ’n reël uit Huygens se definisie van ’n epigram: “Vraagt gij wat sneldicht voor een dicht is? Het is een dicht dat snel een dicht is”. Klankkruising is opeenvolgende en onvolledige woorde wat amper dieselfde en in een woord gekombineer word om ’n portmanteau woord te maak. Claes (2013: 50) gee as voorbeeld die woord *smog* wat ’n kombinasie is van die Engelse ‘smoke’ en ‘fog’. Laastens is woordkruising ook opeenvolgend, maar volledig. Woorde met dieselfde klank, maar verskillende betekenis, word gekombineer om terselfdertyd na beide betekenis te verwys of een woord het twee verskillende betekenis binne die gedig (Claes; 2013: 51,53).

Gräbe (1992b) bespreek poëtiese taalgebruik en noem dat dit “bv. gekenmerk [word] deur ’n intensiewe en buitengewone eksploitasie van sintaktiese middele, sodat die (metaforiese) inligting in ’n gedig dikwels medebepaal word deur effekte van sintaktiese vooropstelling” (1992b: 489). Volgens Claes (2013:59-74) is komplekse sintaksis en ’n ingewikkelde sinsbou ’n kenmerk van hermetiese poësie en daar is spesifieke buitengewone eksploitasies wat hy beklemtoon. *Inversie* is volgens Claes ’n tegniek waarvolgens die sintaksis meer kompleks gemaak word. In Afrikaans is die omruil van die gewone woordvolgorde bekend in ’n gedig soos “Winternag” (Marais, 2008) se eerste reël: “O koud is die windjie / en skraal”. Die *hipallage* kompliseer die sintaksis deurdat die adjektief van ’n sin verwyder word van die selfstandige naamwoord wat dit werklik beskryf, byvoorbeeld “’n lekker glas wyn’ waar ‘lekker’ die wyn eerder as die glas beskryf. Die effek hiervan, en veral binne ’n gedig, is dat die betekenismoontlikheid van die adjektief vergroot word om beide selfstandige naamwoorde in te sluit. Die *enallage* is ’n verdere eksploitasie omdat die adjektief die plek van ’n bepaling inneem. As voorbeeld voorsien Claes (2013: 65) die bekende uitdrukking ‘slapelose nagte’ aangesien nagte eintlik in ’n bepaling omskryf moet word as ‘nagte, waarin mens nie kan slaap nie’. Die *hendiadis* is nog

'n kenmerk wat die sintaksis moeiliker maak deurdat die tradisionele adjektief plus selfstandige naamwoord konstruksie verander word na twee selfstandige naamwoorde deur 'en' verbind. 'n Tradisionele voorbeeld hiervan is te vinde in *Macbeth* waar Shakespeare "full of sound and fury" (5.5.27) skryf eerder as 'full of furious sound'. Verder is die *apokoinou* 'n kenmerk waartydens twee teenstrydige konstruksies met mekaar verweef word as gevolg van 'n woord wat 'n sintaktiese funksie in beide konstruksies het. Claes (2013: 68-69) bied 'n voorbeeld uit Hugo Claes se gedig "West-Vlaanderen": "Land gij breekt mij aan. Mijn ogen zijn scherven". Dit is hier die leser se verantwoordelikheid om te verstaan dat "scherven" in beide sinne hoort en dat twee sinne, naamlik 'Land, gij breekt mij aan scherven' en 'Mijn ogen zijn scherven', so met mekaar verweef word. Claes noem laastens ook dat 'n komplekse sintaksis verkry word deur gebruik te maak van *rekursiwiteit* waar sinne kunsmatig verleng word (2013: 69). Louw fokus ook op die kompleksiteit van die gedig se sintaksis, maar hy beklemtoon 'n "taal-ekonomiese strewe" (1986: 223) waar die digter logiese skakels in die gedig weglaat. Louw verduidelik dat die mens/digter se eie waarneming van die realiteit nie noodwendig logies is nie en weens die nie-logiese struktuur van die ervaring, word die gedig op talige vlak ook van 'n element van logika ontnem sodat die leser daardeur die presiese ervaring kan beleef en nie net 'n beskouing daarvan nie (1986: 223).

Die derde kode waarop Claes fokus is duister trope. Hier handel dit oorwegend oor die *metafoor* en die betekenis verandering wat plaasvind as gevolg van 'n vergelyking wat getref word. Daar word onderskei tussen die *metaphora in praesentia*, waar die twee dele van die metafoor saam in een sin verskyn, en die *metaphora in absentia*, waar die metafoor meer implisiet is (Claes, 2013: 75-79). Hierdie fokus van Claes stem ook ooreen met Louw wat reeds in 1986 noem dat digters van moeilike poësie eerder gebruik maak van metafore as vergelykings aangesien metafore dikwels meer "gebald" is (223). Claes neem hierdie fokus op die metafoor verder en maak ook 'n onderskeid tussen die metafoor en die *gewaagde metafoor* (2013: 80). By die gewaagde metafoor gaan dit oor 'n meer implisiete aard en die afstand tussen die vergeleke en die vergelyking is heelwat groter (Claes, 2013: 80-81). Naas hierdie metafore identifiseer Claes vier metaforiese prosedures, naamlik *personifikasie*, *animalisering*, *vegetalisering* en *reifikasie* (Claes, 2013: 84-5)

Die ander duister trope is eerstens *sinestesia*, waar waarnemings deur die sintuie omgeruil of verwar word en tweedens noem Claes *metonimie*; die verskuiwing van betekenis as gevolg van die nabyheid van die konsepte, byvoorbeeld wanneer mens na 'n monargie verwys, maar mens sê slegs: “Die kroon” (Claes, 2013: 86). Die laaste duister troep wat Claes identifiseer is *sinekdogee* waar die geheel vir slegs 'n deel gebruik word of 'n deel vir die geheel. Claes onderskei tussen verskillende tipes sinekdogee. By *konseptuele sinekdogee* vervang 'n algemene term die meer spesifieke een, byvoorbeeld ‘woning’ word gebruik vir ‘huis’, ‘woonstel’, ‘paleis’, ens. *Besondere sinekdogee* vind plaas as die spesifieke konsep na iets meer algemeen verwys, byvoorbeeld ‘Alpe’ vir hoë berge. By referensiële sinekdogee word die geheel vir 'n deel gebruik of andersom, byvoorbeeld ‘Frankryk (die hele land) wen die Wêreldbeker’ in plaas van ‘die Franse voetbalspan wen die Wêreldbeker’ (2013: 87).

Die volgende hermetiese kode wat Claes bespreek is *perifrase* en hy meen die hermetiese digter “vervangt het juiste, gewone of verwachte woord door een indirecte definitie” (2013: 89-95). *Antonomasia*, waar eienaam deur 'n soortnaam, of anders om, vervang word, is 'n goeie voorbeeld hiervan. Byvoorbeeld ‘Die Leeu (van die Wes-Transvaal)’ verwys na Generaal De la Rey. Die werklike perifrase is, volgens Claes, egter herkenbaar aan die sintaktiese vorm: “een substantief met een bepaling in de vorm van een adjectief of een genitief. De bepaling beschrijft de eigenschap, de functie of de context van het kernwoord” (2013: 89). In I.D du Plessis is sulke parafrasering sigbaar in sy beskrywing van homo-erotiese liefde as “vreemde liefde” (Du Plessis, 2008). Naas dié struktuur is samestellings ook 'n moontlike parafrasering, byvoorbeeld die gebruik van die woord Jakarandastad om na die plek Pretoria te verwys.

Die *allegorie* is verder ook vir Claes 'n hermetiese kode (2013: 96-106). Die allegorie is, volgens Malan, “'n verhaaltegniek waarin die algemene voorgestel word d.m.v. die besondere” (1992: 8). Die konkrete verhaalvlak is in die allegorie nie so belangrik as “morele, geestelike of psigologiese konsepte/idees agter die verhaal” (1992: 8) nie. Hoewel die allegorie meermale in die prosa tuishoort, gaan dit vir Claes in die digkuns om die *simbolisme* wat daarmee gepaard gaan. Die simbool is “een beeld dat staat voor een begrip en zo de stoffelijke met de geestelijke wereld verbind”

(2013: 97). Dit is veral hierdie verbinding van die stoflike met die geestelike wat belangrik is en Malan (1992) verduidelik verder dat die allegorie veral deur middel van personifikasie werk en ook Claes spesifiseer twee tipes allegorieë wat op grond van personifikasie funksioneer. Eerstens noem Claes die *natuurallegorie* waar natuurverskynsels dikwels in poësie verpersoonlik word en tweedens noem hy die *morele-allegorie* waar karakters uit sedelike begrippe geskep word (2013: 98-106).

Die hermetiese digter maak, volgens Claes, ook gebruik van *geleerde sinspelings*. Die digter maak gebruik van obskure kennis en dit is die leser se verantwoordelikheid om dit op te let (2013: 107). Du Plessis stel dat “[d]ie verwysing [of sinspeling] word altyd gekenmerk deur die feit dat dit ’n sekere ingeligtheid by die leser veronderstel” (1968: 26). Weens die obskure aard van die sinspeling sal dit vir die leser nodig wees om uiters noukeurig te lees en ook soms navorsing te doen voordat hy beskik oor die veronderstelde kennis. Louw (1986) bied ook ’n akkurate beskrywing: “[D]ie digter weier om binne sy gedig *verklarings* van die gedig te gee [...] en soms moet ons baie noukeurig lees om *alles* op te merk wat gesê word” (224). As voorbeeld noem Claes Ezra Pound se gedig “In a station of the metro” waar hy sinspeel op ’n onderwêreld wat mens kan terugvind in Dante en die Griekse mitologie (2013: 114). Wanneer sinspeling in hermetiese gedigte oorweeg word is dit ook belangrik om die verskil tussen ’n sinspeling en intertekstuele verwysings in ag te hou. Hoewel die twee eenders is, is die verskil tussen hulle in hermetiese gedigte wel belangrik. ’n Sinspeling is ’n kort en dikwels indirekte verwysing na ’n persoon, plek, ding of idee van historiese, kulturele, literêre of politieke belang (Literary devices, 2018a). Die intertekstuele verwysing is egter nie net ’n verwysing na ’n ander teks nie. Dit maak gebruik van die konsepte, retoriek of ideologie van ander tekste en inkorporeer dit in die nuwe teks (Literary devices, 2018b).

Die laaste kenmerk van hermetisme is wat Claes die *goue kettings* noem. Hierdie kettings handel oor die samestelling van die bundel in geheel. Die hermetiese digter kies ’n verborge verband vir die rangskikking van gedigte binne sy bundel eerder as ’n weldeurdagte rangskikking om meer samehang te bied (Claes, 2013: 116).

Claes bevestig Lenstra (2007) en Visagie (Visagie en Esterhuizen, 2009) se aanduiding dat hoewel hermetiese poësie besonders moeilik is om te interpreteer, is

'n interpretasie nie onmoontlik nie. Wat hermetiese poësie uniek maak is dat dit aanvanklik blyk om “een geval van mislukte kommunikasie” (Claes, 2013: 241) te wees.

De duister digter formuleer 'n boodskap wat die leser nie kan begryp. In feite vorms die indirekte wyse van uitdrukking 'n deel van die poësie. Soos 'n raadselopgawe die oplossing tydelik uitstel, so daagt die outeur sy leser uit om sy geheime taal te ontfang. Wie die kode kraak, put daaruit poëtiese plezier.

Dit is die leser wat bereid is om die geheime taal en kode te probeer ontfang wat wel hermetiese poësie sal kan verstaan.

2.2 Samevatting

In hierdie hoofstuk is die oorsprong en moderne gebruik van hermetisme kortliks uiteengesit. Dit is duidelik dat die antieke konsep van 'n outeur problematies was vir die identifisering van Hermes Trismegistus as die outeur van die *Corpus Hermeticum* en ander hermetiese tekste. Dit is ook duidelik dat die aanvanklike doel/aanwending van hermetisme redelike veranderinge ondergaan het. Oorspronklik is hermetiese tekste as heilige tekste beskou deur dié wat dit geskryf en gelees het, maar latere hermetiese tekste word as letterkundige werke beskou en spesifieke letterkundige kenmerke kan daarin geïdentifiseer word. Moderne hermetiese tekste fokus ook nie meer so streng op die geestelike aspek van die mens wat steeds 'n mate van die goddelike besit nie. Daar sal in Hoofstuk 3 wel aangedui word dat daar enkele voorbeelde is van hermetiese tekste wat steeds die spel tussen die geestelike en die liggaamlike beklemtoon, maar in moderne hermetiese poësie is dit nie die mees algemene kenmerk van die tekste nie.

Hermetisme het van af antieke tye ander betekenis gekry, maar die teenwoordigheid van duisterheid of onduidelikheid is 'n konstante. In die Middeleeue is daar gefokus op tweetaligheid om letterkunde moeilik en meer onverstaanbaar te maak. In die Renaissance het hermetisme bygedra tot die skryf van utopiese tekste. Tydens die 1900's in die Italiaanse digkuns val die fokus aanvanklik op die musikaliteit van hermetiese letterkunde. Hierdie fokus verskuif egter tot die fragmente en elemente van semantiek, sintaksis en pragmatiek wat in

Italiaanse digters se digkuns teenwoordig is. Claes (2013) bied vir die leser van moderne hermetiese digkuns 'n bruikbare uiteensetting en beskrywing van hermetiese kenmerke wat juis in hierdie studie gebruik word.

Hoofstuk 3

Ontledings van geselkteerde gedigte van Gibson en Lauwereyns

3.1 Inleiding

Enkele gedigte van Gilbert Gibson en Jan Lauwereyns word in hierdie hoofstuk geanaliseer met die doel om die hermetiese kenmerke in die gedigte te identifiseer. Hoewel hermetiese gedigte per definisie moeilik is om te verstaan, beteken dit, myns insiens, nie dat dit onmoontlik is om 'n interpretasie van die gedig te formuleer nie. Die hermetiese elemente maak hierdie interpretasie wel heelwat moeiliker. Claes stel dit as volg: “Zoals een raadselopgever de oplossing tijdelijk uitstelt, zo daagt de auteur zijn lezer uit om zijn geheimtaal te ontcijferen. Wie de code kraken, put daaruit poëtisch plezier” (2013: 241). Hoewel daar gepoog word om die ‘kode te kraak’ (soos Claes dit stel) en 'n interpretasie te verskaf, is dit geensins die enigste moontlike interpretasies nie.

3.2 Ontleding van gedigte deur Gilbert Gibson

3.2.1 HPLBLV'

“[E]x libris” is met die eerste lees duidelik 'n Gibson-gedig in dié opsig dat dit mediese en literêre terminologie bevat. In die gedig meng Gibson hierdie twee elemente om 'n uiters komplekse en moeilike gedig te skep wat nie maklik geïnterpreteer kan word nie. Die gedig eis inspanning van die leser en as gevolg van die mediese en literêre elemente teenwoordig is dit meermale vir die leser nodig om navorsing te doen om ten volle te verstaan waarna daar verwys word. Die skep van 'n interpretasie is met die eerste, en selfs die tweede en derde, lees van die gedig moeilik en die leser moet fyn en noukeurig te werk gaan. Die gedig bevat verskeie sinspelings. Daar is ook enkele voorbeelde van woordspel en die gebruik van onverwagse woorde en assosiasies. Hierdie verskillende elemente gee die gedig 'n hermetiese karakter.

Ex libris is 'n eiendomsteken of –merk wat in 'n boek geplaas word; 'n “opgeplakte tekening meestal van kunstige ontwerp en dikwels sinnebeeldig as eiendomsmerk in boeke” (Labuschagne en Eksteen, 2000). Die titel sluit aan by die literêre terminologie wat in die gedig gebruik word. Binne die konteks van die gedig kan dit

ook dien as metafoor vir elke individu wat hul eie perspektief en interpretasie het van die omstandighede en gebeure waarvan hulle deel is aangesien die *ex libris* binne verskillende kopieë van dieselfde boek aandui dat dit aan verskillende individue hoort. Die lees van dieselfde boek sal vir elke persoon uniek en anders wees met verskillende interpretasies. Die *ex libris* as metafoor is 'n voorbeeld van Claes se gewaagde metafoor (2013: 80-85): die afstand tussen die twee dele van die metafoor is redelik groot en weens die feit dat die verhouding tussen die twee dele nie in die gedig aangedui of verduidelik word nie is die gekose titel vir die gedig aanvanklik raaiselagtig en moeilik om te verstaan.

In “*ex libris*” bring Gibson die mediese en letterkundige wêreld bymekaar met sy beskrywing van die oog. Dit is veral die geval in die eerste drie strofes waar die oog beskryf word. Die beskrywing van die oog behels egter heelwat meer as net die biologiese verduideliking van wat gebeur wanneer ons sien; daar word gefokus op die mens se interpretasie van wat hy sien. Die oog en sy werking word as't ware 'n uitgebreide metonimie en sluit aan by Claes se duister troop van metonimie. Die biologie van die oog en biologiese aksie van sien word uitgebrei na die groter, geestelike aspek daarvan. Dit is nie net meer die brein se biologiese interpretasie wat belangrik is nie, maar ook die geestelike interpretasie. Hierdie geestelike interpretasie van wat die mens sien, neem die beskrywing van die oog uit die mediese sfeer en plaas dit binne die letterkundige. Dié metonimie en die beskrywing daarvan neem die eerste drie strofes in beslag waarna die fokus van die gedig skuif na die beelde wat aanskou en geïnterpreteer word.

Die eerste drie reëls van strofe een bied 'n mediese verduideliking van die funksionering van die oog: “die oog funksioneer / deur op ligsensitiewe selle te projekteer / die primêre genre lig”. Reeds in reël drie is daar egter literêre terminologie teenwoordig in die woord “genre”. Dit word ook meer prominent in die daaropvolgende reëls waar daar aangedui word dat lig (die primêre genre) “sonder rede 'n narratief uit die retina kan haal”. Dié drie reëls bied 'n raamwerk waarvolgens, ten minste, die eerste drie strofes geïnterpreteer kan word. Die mens sien die wêreld rondom hom/haar omdat lig die oog binnedring en omgesit word in beelde. Hierdie beelde is oor die algemeen lukraak, maar die mens sien dit nie net as los beelde nie en skep 'n narratief van sy/haar wêreld deur dit wat gesien word

om sodoende sin te maak van hul eie lewens en die wêreld rondom hulle. Die mediese werking van die oog word gekoppel aan die interpretasie van dit wat gesien word.

Na die mediese/letterkundige beskrywing vind die leser 'n sinspeling op Matteus 6:10 met die woorde “on earth and in heaven”. Die verwysing is redelik ooglopend. Jesus gee in die vers onderrig in hoe mens moet bid en in die Engelse NIV lui dit: “your kingdom come, your will be done, *on earth as it is in heaven*” (eie kursivering). Die vers dui aan dat daar 'n Godgegewe plan of wil is wat uitgevoer moet word op die aarde soos wat dit in die hemel gedoen word. Daar kan aangeneem word dat Gibson se gebruik van Bybelse verwysing in hierdie gedig deel vorm van die kulturele kode in sy digkuns – naamlik die Christelik-nasionale sfeer van sy jeug in 'n klein plattelandse dorp. Die effense wysigings van die Bybelse teks en die implikasie van daardie wysigings toon egter aan dat Gibson hom nie noodwendig vereenselwig met daardie Christelik-nasionale sfeer nie. Die effense wysiging van die bogenoemde Bybelse woorde en die volgende reël (“die roelet van toeval en kan”) problematiseer die idee van die Godgegewe plan (op aarde en in die hemel) en dit word tot blote toeval genegeer. Die beelde wat die mens sien en gevolglik gebruik om sin te maak van hulle lewe en 'n narratief te skep kan dus ook bevraagteken word. Verskeie mense kan immers dieselfde ding sien, maar anders interpreteer.

In strofe twee word die eenvoudige werking van die oog (“hoe die oog sien. wat die oog sien. wanneer die oog sien [...] in laelig-kontras en –kleur”) ook weer gekombineer met literêre aspekte: “die boek / se diskoers ten koste van vertelling ondersoek”.

Twee letterkundige terme is in hierdie strofe belangrik, naamlik diskoers en vertelling. Die gebruik van hierdie vakspesifieke woordeskat dra by tot die duisterheid van die gedig. Nie alle lesers van die gedig sal onmiddellik weet wat die presiese verskil tussen diskoers en vertelling is nie, maar tog is dit belangrik om die volle betekenis binne die konteks van die gedig te ontgin. 'n Sekere voorafkennis by die leser word aangeneem, of alternatiewelik word van die leser verwag om dié

kennis te bekom. Hoewel hierdie inspanning van voorafkennis of navorsing nie 'n hermetiese kenmerk as sulks is nie, dra dit by tot die hermetiese aard van die gedig.

Die twee terme, diskoers en vertelling, is deel van die narratief wat deur die mens geskep word en hulle is ook nou verwant aan mekaar. Diskoers is in die narratologie “die reeks elemente soos wat dit in die teks voorkom en as diskoers funksioneer” (Du Plooy, 1992a: 78). Verder verwys diskoers in die semantiek na die universum van diskoers wat beteken “die reeks eenhede, onderwerpe, eienskappe en situasies wat 'n bepaalde soort diskoers as 'n taalhandeling betekenisvol maak” (Du Plooy, 1992a: 78). Dit is duidelik dat daar 'n amper eindelose hoeveelheid unieke diskoerse kan wees, elk met hul eie kenmerke.

'n Vertelling is 'n “eenvoudiger narratiewe literêre vorm” (Du Plooy, 1992b: 566) en verskil van die kortverhaal, novelle en roman as gevolg van 'n “lineêre aanbieding, eenvoudige struktuur en soms ook die beperkte omvang daarvan” (Du Plooy, 1992b: 566). 'n Vertelling kan in eenvoudige terme beskryf word as 'n uiters eenvoudige storie wat vertel word. Dit is geneig om kort te wees en die plot is eenvoudig met 'n lineêre verhalende lyn. Die karakters is ook eenvoudig met die dat daar nie karakterontwikkeling plaasvind nie. Daar is ook 'n duidelike “verteller aan die woord wat op spontane en lewendige trant die storie vertel” (Du Plooy, 1992b: 566). Myns insiens kan 'n vertelling deel uitmaak van die narratologiese diskoers, maar as die semantiese beskrywing van die diskoers in ag geneem word, kan die vertelling 'n diskoers in eie reg wees. Hier is die diskoers ('n aantal of almal se vertellings saam) meer belangrik as die vertelling ('n enkele verhalende lyn) wat in die “boek”, moontlik die lewensboek, vervat word. “[H]oe (...), wat (...), wanneer die oog sien” is ook dan verskillende dele van die narratief wat geskep word wanneer daar sin gemaak word van ons lewens, naamlik: hoe ons na die lewe kyk (ons verwysingsraamwerke wat 'n invloed het op hoe ons die lewe beskou), wat ons sien (ons verskillende maniere van na die lewe kyk het 'n invloed op wat ons raaksien en as belangrik ag of nie), en wanneer ons sien (ons verwysingsraamwerke het ook 'n invloed op wanneer ons meer en minder aandag aan die lewe rondom ons skenk).

Aan die einde van die tweede strofe, soos aan die einde van die eerste, is 'n religieuse sinspeling, hier op Genesis 3:19¹: “toebereken vir elke orgaan wat sy

daaglikse sweet / in die aanskyn van 'n ander moet verdien". In die Bybel staan: "In die sweet van jou aangesig sal jy brood eet totdat jy terugkeer na die aarde"ⁱ. Die vers is deel van die Sondeval van die mens waar die mens (deur Adam en Eva) gestraf word deur te moet werk vir die kos wat hy eet. Dit is 'n integrale deel van die begin van die mense se verhaal op aarde en waar die idee van 'n Godgegewe plan deur die mens verander word weens hulle begeerte. Dit is weereens afkomstig uit die Christelik-nasionale sfeer van Gibson se jeug. In die gedig word daar verwys na die verskillende organe wat moet werk in die aanskyn van die ander. Al die organe moet immers saamwerk ten einde die liggaam in 'n goeie en werkende toestand te hou en dit is deel van die straf van die mens – die mens het na die Sondeval sterflik geword, die liggaam kan verouder en verswak, organe kan ophou werk en die liggaam kan sterf. Die Sondeval het ook gelei tot die mens wat die lewe heeltemal anders beskou (deur die feit dat hulle geëet het van die boom van goed en kwaad) en hulle moet op 'n ander wyse sin maak van hulle lewe aangesien hulle nie meer die perfekte lewe in die Paradys kan leef nie. Hulle is uit die Paradys verban en hulle moet nou ook sin maak van dit wat sleg en verkeerd is in die lewe. Hoe, wanneer en wat die oog sien het dus verander en die mens is vandag nog in die situasie waar hy moet sin maak van die goeie en die slegte wat hy in die lewe aanskou.

Die erns van hierdie straf wat aan Adam en Eva gegee word, word ook in die gedig verander sodat dit eerder ironies voorkom. Die vers word verwyder uit die religieuse sfeer waar die impak van die straf deur die volle mensedom gedra word. Met die effens verandering van die vers word dit slegs op die organe van toepassing gemaak sodat die impak tot 'n heelwat kleiner, individuele skaal genegeer word en dit blyk asof daar gespot word met die volle omvang van die oorspronklike sonde van Adam en Eva en hoe hulle gestraf is.

Die kombinasie van mediese en literêre taal word voortgesit in die derde strofe. Die biologiese werking van die oog ("lig word tot neurale sein vertaal / wat die optiese baan tot die brein bepaal") word weereens aan 'n meer letterkundige woord, "retories" gekoppel ("en met retoriese intensie / gadeslaan"). Biologies is die mens se oog soos 'n kamera wat lig fokus op 'n ligsensitiewe membraan. Wanneer lig op die membraan val, word dit omgesit na elektroniese seine wat deur die optiese senuwee na die brein vervoer word. Die brein vertaal hierdie seine na die beelde wat

ons dan sien (Than, 2016). Dit is 'n kort verduideliking van iets wat in werklikheid uiters ingewikkeld is. Weereens word daar van vakspesifieke woordeskat gebruik gemaak en weereens word 'n voorafkennis by die leser veronderstel of daar word verwag dat die leser die kennis sal bekom. Die aksie van sien word in hierdie gedig beskryf as “met retoriese intensie / gadeslaan”. Retories (retoriek) verwys na die redeneerkuns of “die leer van welsprekendheid” (Labuschane en Eksteen, 2000). Lig (die onderwerp van dié sin/strofe) slaan dus gade met 'n retoriese intensie en dit kan weer in verband gebring word met die poging om sin te maak – dit wat ons sien word deel van ons retoriek, deel van wat ons praat en waaroor ons praat en ons moet ook oor die vermoë beskik om te praat, verduidelik en verdedig wat en hoe ons die wêreld beskou.

Die kombinasie van mediese en literêre terminologie wat in die eerste drie strofes teenwoordig is, is nie prominent in die res van die gedig nie, maar daar is deurlopend verwysings na die oog of verskillende maniere van kyk (“kinderoë”, “gluur”, “oog tot hand”, “aanskou” en “oog”). Die teenwoordigheid van hierdie woorde verbind die latere strofes aan die eerste drie en skep ten minste op taalvlak 'n eenheid. Die inhoud is nie meer 'n (byna) mediese verduideliking nie, maar met die teenwoordigheid van metafore en taalspel word beelde (wat deur die oog waargeneem en geïnterpreteer word) geskep. Die sinspeling op Bybelse gegewens is egter, soos in die vorige drie strofes, steeds teenwoordig.

Strofe vier begin met 'n metafoor: “die liefde is 'n huis wat al die opbrengste verteer”. Indien die huis in hierdie metafoor nie net verwys na die letterlike huis nie, maar eerder 'n metonimie is vir die gesin wat daarin bly, kan die opbrengste ook verwys na die geld wat die ouers van die huis moet verdien om die huis en gesin in stand te hou. In hierdie geval verteer die huis (en gesin) al die opbrengste en dit skep 'n negatiewe beeld van wat die liefde is. Die beeld van liefde skakel ook met die sinspeling op Genesis 3:19ⁱ in strofe twee waar die mens moet werk vir sy daaglikse brood. Die liefde wat in die huis teenwoordig is, is nie perfek nie en die mens moet die opbrengste wat hy/sy gebruik steeds verdien. In hierdie strofe is egter verdere sinspeling op I Korinthiërs 13:4-8ⁱ teenwoordig, waar die verskeie positiewe eienskappe van die liefde beskryf word, onder andere liefde se lankmoedigheid en vriendelikheid, die feit dat liefde nie jaloers of verbitterd is nie en dalk die treffendste:

“Dit bedek alles, glo alles, hoop alles, verdra alles”. Hierdie idee van die liefde word in hierdie strofe heeltemal omvergewerp. Die liefde word nie meer in ’n positiewe lig beskryf nie, maar dit blyk eerder negatief te wees. Dit dui weereens op die afwesigheid van ’n vereenselwiging met die Christelik-nasionale sfeer van Gibson se jeug.

Reël 18 brei uit op die gesin in hulle huis. Sondagmiddae word tradisioneel geassosieer met rus en vrede en dikwels sal die lede van die gesin ’n middagslapie neem. In die gedig is die Sondagmiddae egter iets wat “vrede in voorkamers versteur” en dit stem nie ooreen met die tradisionele beeld nie. Die negatiewe beeld word versterk deur die v-alliterasie wat die woorde “verteer”, “vrede”, “voorkamers” en ‘versteur’ tot ’n eenheid bind. Die vrede wat op ’n Sondagmiddag versteur word, kan ook dui op die feit dat Sondag die laaste dag van vrede is voor die nuwe werksweek begin en die ouers weer moet werk vir hulle inkomste (“opbrengste”). Verder kan vrede op ’n Sondag ook versteur word deur kinders wat nie slaap terwyl hulle ouers rus nie, maar eerder wil aanhou speel en die idee kan dan skakel met “speelgoed-optel” in strofe drie en ook met die opvolgende reël: “wat die wonderlike haat in kinderoë herken”. Kinders sal dan juis die vrede van ’n Sondagmiddag haat omdat hulle nie rustig word nie, maar wil aanhou speel.

Hoewel daar nie in hierdie strofe ’n direkte verwysing na die Bybel is nie sinspeel dit steeds op die religieuse element in die gedig teenwoordig. Sondag is immers die dag wanneer mens gewoonlik kerk toe gaan. Verder kan daar ook aangeneem word dat hierdie strofe een voorbeeld is van ’n tipiese vertelling van die mens se realiteit en dit is een dag wat waargeneem word.

Die volgende strofe begin met inversie om klem te plaas op die woord “gluur”. Volgens Claes (2013: 60-61) dra inversie by tot komplekse sintaksis wat ’n gedig hermeties kan maak. Daar word ook verder klem geplaas op hierdie woord deurdat dit sintakties ongewoon is. Die gelyktydige gebruik van inversie en ’n genominaliseerde werkwoord (“gluur”) kompliseer die sinsbou van die reël, veral aangesien “gluur” geen morfologiese verandering ondergaan nie. Die nominalisering sonder morfologiese verandering bewerkstellig egter ’n meer direkte sintaktiese band tussen die werkwoord en adjektieffunksie wat dit vervul. Dit dien ook verder die

doel om weereens klem te plaas op die woord en te beskryf dat die “hoop wat nie beskaam nie” negatief en brutaal is aangesien mens ondersoekend, brutaal en skelmpies kyk wanneer mens gluur. Hier is ook weereens ’n Bybelse sinspeling teenwoordig, spesifiek Romeine 5:5ⁱ: “en dié hoop beskaam nie, omdat die liefde van God in ons harte uitgestort is deur die Heilige Gees wat aan ons gegee is.” In Romeine 5 word gepraat van gelowiges se vryspraak omdat hulle glo; daar is dus vrede tussen gelowiges en God deur Jesus en deur Jesus het gelowiges vrye toegang tot dié genade. Dit sê ook dat die mens homself moet verheug in swaarkry, want dit kweek volharding wat weer egtheid van geloof kweek en dié geloof beskaam nie. Om die geloof te behaal is nie eenvoudig en maklik nie en die mens wil van nature nié in sy swaarkry verheug nie en dit maak dus sin dat dit die adjektief van gluur sal ontvang en dat die mens brutaal en selfs negatief sal kyk na die taak om in swaarkry te verheug om sodoende hoop te kry wat nie beskaam nie. Dit skakel weer met die voorafgaande voorbeelde van Bybelse verse wat genegeer of omvergewerp word en ook die afwesigheid van vereenselwiging met die Christeliek-nasionale sfeer. Die fokus val nie op die volharding van geloof of genade wat die mens sal ontvang nie, maar op die swaarkry.

Net soos wat mens nie noodwendig verwag dat “gluur” gebruik sal word om hoop te beskryf nie, is dit ook onverwags dat “planne nie betyds beraam nie” as “gewin” beskryf sou word. Die mens werk gewoonlik met ’n plan vir sy/haar toekoms en ons het gewoonlik ook ’n plan om voorsiening te maak vir tye van teëspoed. Die gebruik van die woord “betyds” insinueer dat die planne wat hier beraam moet word juis uiters belangrik is, maar dit is egter gewin (positief of voordelig) dat die planne nie betyds beraam is nie.

Die volgende reël bied ’n onverwagse beskrywing van die vagevuur. Die vagevuur, hoewel pynlik, word as deel van Rooms Katolieke teologie gewoonlik in ’n positiewe lig beskou. Dit is die suiweringsproses waardeur ’n mens, wat reeds binne God se genade gesterf het, gaan om hom te suiwer van enige temporale gevolge van sonde en om dan uiteindelik ’n ewigheid by die Here te spandeer (Ascension Presents, 2017). Die mens keer ná die vagevuur terug na die posisie waarin hy/sy was voor die Sondeval. Dit het ook ’n meer algemene konnotasie aan pyn en lyding. In die Rooms Katolieke teologie lei die vagevuur dus na ’n plek van permanente veiligheid

aangesien dit die laaste proses is waardeur 'n mens gaan vordat hy na die Here in die hemel gaan. Die tradisionele religieuse beeld word in hierdie strofe verander en self omvergewerp na slegs 'n "tydelike veiligheid". Dit skakel met die voorafgaande religieuse beelde waar, onder andere die idee van 'n Godgegewe plan vir die mens genegeer word en hier word dit versterk met die idee van die vagevuur wat omvergewerp word.

In reël 23 is daar 'n verandering van wat gesien en wat waargeneem word na wat gedoen word met die woorde "die oog tot hand". Verder is "die skedel tot tent geopen" moontlik nog 'n sinspeling. Die vorige sinspelings in die gedig was redelik ooglopend, maar dié een is heelwat meer obskuur en 'n voorbeeld van Claes se geleerde sinspelings (2013: 107-115) waar obskure kennis gebruik word en die leser hierdie sinspeling moet raaksien en ondersoek. Dit is steeds 'n Bybelse verwysing, maar dit is nie so eksplisiet soos in die res van die gedig nie. "[D]ie skedel tot tent geopen" verwys na die verhaal in Rigters 4 en 5 waar Jael 'n tentpen deur Sisera se hoof hamer en sy dood veroorsaak. Sisera, die leërowerste van die koning van Kanaän, het die Israeliete vir twintig jaar verdruk. Die profeet Deborah het vir Barak beveel om Sisera in 'n veldslag te ontmoet omdat God dan aan Israel die oorwinning sou gee. Hy het egter getwyfel in die plan en sou dit slegs doen as Deborah saam gaan. Die resultaat van sy twyfel sou wees dat hy nie die eer vir Sisera se dood sou ontvang nie, maar God sal Sisera aan die hand van 'n vrou verkoop. Die Israeliete het die veldslag teen Sisera gewen en hy het na Heber, die Keniet, gevlug. Jael, Heber se vrou het hom hoflik ontvang, maar in sy slaap vermoor. Jael het so gehelp om Israel te bevry van hulle verdrukking in Kanaän. Dit is slegs een verhaal van vele in die diskoers van die Israeliete waar hulle deur hul eie toedoen swaarkry ervaar en die Here aanroep om hulle te red. Die verhaal skakel weereens met die idee van 'n Godgegewe plan vir die gelowige. Indien die gelowige, soos die Israeliete, daarvan wegdraai, is die gevolge potensieel 'n tydperk van swaarkry wat tot 'n einde sal kom indien die gelowige, weereens soos die Israeliete, die Here aanroep. Hierdie sinspeling op die Israeliete se verhaal wysig egter op subtiele wyse die negering van 'n Godgegewe plan sodat dit nie die plan self is wat slegs toevallig is, soos in die eerste strofe met "die roelet van toeval en kans" nie. Die fokus verskuif na die gelowige wat weg beweeg van die plan wat reeds daar is en dus self die oorsaak is van die "roelet" van die lewe. Dit bevestig ook dat die mens self verantwoordelik is

vir dit wat hy/sy waarneem en, meer belangrik, die aksies wat hulle neem as gevolg van daardie waarneming.

Die laaste strofe bied ook 'n verandering van wat gesien word na wat “agter die aanskou lê”, naamlik “'n droom van slaap”. Die spreker van hierdie gedig kan moontlik nie slaap nie en daar is slegs die droom van slaap. Die rede waarom hy nie kan slaap nie word moontlik in die volgende reël voorsien. In 'n droom of in slaap is daar vir die spreker 'n element van vrees: “waarin 'n bang die oog kortasem kaap / met 'n woord”. Bang, wat gewoonlik 'n adjektief is, is in hierdie reël 'n selfstandige naamwoord en soos voorheen in die gedig word die woordfunksie verander en die kompleksiteit van die sin verhoog. Dit dien, myns insiens, die doel om klem te plaas op die feit dat die spreker nie net bang voel nie, maar inderdaad bangheid self is. Hierdie vrees vir die droom of slaap kom dan ook vanaf die funksie van die oog. Die funksie is immers om die realiteit rondom mens waar te neem, maar in slaap is die funksie nie meer teenwoordig nie. Al wat mens in slaap of in 'n droom kan sien is dit wat deur die verbeelding verskaf word: “en die dowwe dreun van verbeelding die enigste getuie”.

Die strofe (en gedig) sluit af met die laaste sinspeling op die Bybel, naamlik: “die eerste en die laaste”. In die Bybel word daar na God verwys as die Alpha en Omega, die Eerste en die Laaste en hierdie reël is 'n voorbeeld van metonimie waar die posisie verwys na die entiteit in daardie posisie. Die voetnoot “asem” word aan hierdie woorde (“die eerste en die laaste”) gekoppel en beteken moontlik die mens se eerste en laaste asem. Hierdie reël kan in 'n tradisioneel Christelike konteks verwys na teenwoordigheid van God in die gelowige se lewe vanaf sy eerste tot sy laaste asem en ook die lewensplan wat die gelowige volg, hetsy dit 'n Godgegewe plan is en of die gelowige van daardie plan afwyk. Die leser vind egter ook 'n finale negering van die Christelik-nasionale sfeer deurdat die enkele entiteit van die metonimie, wat deur “die eerste en laaste” beskryf word, nie meer die Here is nie, maar slegs die mens, aangesien dit die mens is wat asemhaal. Die idee van die goddelike opperwese wat mens se lewe rig en in beheer is van die eerste tot die laaste word dus finaal negeer en dit is slegs die mens wat moet sinmaak van wat hy sien en sy eie verhaal skep.

[E]x libris bied vir die leser 'n uitdagende leeservaring. Die vermenging van mediese en literêre taal veroorsaak 'n kompleksiteit binne die gedig. Die vermenging bied op leksikale vlak vir die leser 'n leidraad dat dit hier nie net handel oor wat die oog sien nie, maar ook oor hoe die mens sin maak van wat gesien word. Die gebruik van 'n religieuse sinspelings, waarvan sommige meer obskuur is as ander, en ook 'n mengsel van Protestante en Rooms Katolieke sinspelings skep 'n komplekse beeld. Daar kan enersyds, binne 'n religieuse konteks sin gemaak kan word van die mens se wêreld, maar andersyds word die Christelik-nasionale sfeer genegeer sodat die mens slegs op homself staatmaak vir die maak van sin. Die verdere gebruik van metafore, metonimie en komplekse sintaksis gee aan die gedig 'n hermetiese karakter.

3.2.2 3UDV'

Die titel van die gedig en die latere verwysing in die gedig na Walt Whitman dui duidelik aan dat daar 'n sinspeling op Whitman en sy poësie in die gedig teenwoordig is. Die spesifieke sinspeling is op die betekenis van gras in Whitman se poësie. Hierdie sinspeling word aan die einde van die gedig meer duidelik. Die geleerde sinspeling, een van Claes se hermetiese kenmerke, maak die gedig ingewikkeld aangesien dit eers aan die einde van die gedig duidelik is waarop gesinspeel word. Met die eerste lees van die gedig is dit dus moeilik om te interpreteer. Die leser, veral die oningeligte leser, moet eers navorsing gaan doen oor Whitman en presies waarom gras in sy digkuns belangrik is. Wanneer die leser dit wel gaan navors, word dit duidelik dat dit nie 'n eenvoudige verwysing is nie, aangesien gras in die poësie van Whitman 'n sentrale posisie inneem en in eie reg 'n gekompliseerde metafoer is vir verskillende aspekte van die samelewing waarin Whitman gelewe het.

Die gedig is verder ook hermeties omdat dit ook metafore bevat. Claes dui aan dat hermetiese digters meermale van metafore gebruik maak (2013: 75) en Louw verduidelik dat metafore eerder as vergelykings in moeilike poësie gebruik word (1986: 223-4), maar in "gras" is dit die vergelykings wat bydra tot die hermetiese aard van die gedig. Die beskrywing van spesifieke handeling vind in die gedig plaas deur middel van vergelykings. Dit is egter onduidelik wie of wat die handeling uitvoer. Dit is gevolglik die leser se verantwoordelikheid om die handeling te ondersoek en

te besluit wie of wat dit uitvoer. Daar is nie semantiese gapings in die gedig teenwoordig nie, maar dit is eerder die gapings in die beelde wat die gedig moeilik en hermeties maak.

Die sintaksis van die eerste strofes van die gedig is moeilik en/of onvolledig wat bydra tot die hermetiese aard van die gedig en ook die interpretasie van die gedig heelwat moeiliker maak. Dit is wel duidelik dat strofe een en twee as een sintaktiese eenheid beskou kan word en strofe drie en vier as 'n volgende sintaktiese eenheid. Die twee eenhede word geskei deur die punt aan die einde van strofe twee en albei eenhede begin ook met dieselfde frase, naamlik: "ek vermoed". Die gekompliseerde sintaksis kompliseer ook die vergelykings en dit is onduidelik waar een vergelyking eindig en 'n volgende begin en watter twee elemente met mekaar vergelyk word. In die eerste twee strofes is daar, byvoorbeeld 'n aantal moontlikhede wat die verstaan van die vergelykings betref. Mens kan aanneem dat "die temper van stap" 'n sinekdogee is sodat nie net die individue se wyse van stap beskryf word nie, maar dat dit eerder 'n aanduiding van die persoon en sy geestestoestand is. Hierdie wyse van stap gee aanleiding tot die vergelyking "vorentoe vaar [is] soos 'n skip op donker water". Die werkwoord moet self in hierdie vergelyking bygevoeg word en dit is duidelik dat daar tydens die "vorentoe vaar" (moontlik die vorentoe beweeg van die mense wat stap) 'n element van gevaar teenwoordig is. Indien 'n skip in die donker of op donker water vaar, is dit immers moeilik om gevaar, van byvoorbeeld rotse, te sien en betyds te vermy.

Die volgende beeld, "en daaronder die rivier retireer soos 'n oog voor skrik", is nog meer gekompliseerd. Eerstens is dit ingewikkeld om te bepaal waar "daaronder" is. Die leser word nie 'n deiktiese sentrum gegee om dit uit te pluus nie. Is dit onder die temper van stap, onder die skip of onder die rivier? Dit is weereens die leser se verantwoordelikheid om die gapings in te vul. 'n Moontlike oplossing lyk as volg: en daaronder *is* die rivier. *Dit* retireer soos 'n oog voor skrik. Die rivier is moontlik die donker water (en ook die gevaar) onder die skip. Dit kan egter die rivier óf die skip wees wat "retireer". Dit is, myns insiens, meer logies dat die skip sal retireer, met ander woorde sal wegbeweeg van die (moontlike) gevaar "soos 'n oog voor skrik". Die aanname dat die spreker mense waarneem en op grond van hierdie waarneming beelde skep, word versterk in hierdie reëls. Die handeling van retireer word

meermale aan mense gekoppel en ook die oog wat genoem word, kan dien as Claes se besondere sinekdogee (2013: 87): die spesifieke oog verwys na die meer algemene konsep, naamlik, die liggaam en die mens. Dit is verder ook nie die oog wat skrik nie, maar die mens. Die skip is dus soos die mens wat sy oë groter sal oopmaak en fisies sal terugtrek van die oorsprong van gevaar waarvoor hy skrik. Die oomblik van skrik is “beduidend tussen lig en donder”. Hierdie verwysing na “lig en donder” beklemtoon die moontlike gevaar wat reeds in die gedig teenwoordig is in die vorm van “donker water”. Die gevaar is nie net meer een van donker water nie, maar ook van ’n bykomende donderstorm en dus onstuimige water. Die oomblik of tyd tussen wanneer die blits gesien (“lig”) en gehoor (“donder”) word is belangrik aangesien dit dikwels ’n aanduiding is van hoe ver of naby die storm is. Dit gee vir die persoon wat dit sien en skrik ’n aanduiding van hoeveel tyd hy het om te besluit of hy van die aankomende gevaar moet retireer of nie. Op soortgelyke wyse sal hierdie oomblik vir ’n skip op donker water belangrik wees. Eerstens sal dit vir die skip ook ’n tydsaanduiding gee, maar tweedens sal die skielike blits ’n oomblik van helderheid skep om die omgewing te beskou en moontlike gevare, soos byvoorbeeld rotse, te gewaar en vermy.

Die leestekens en afwesigheid van vergelykings in strofe drie en vier veroorsaak dat die beelde nie heeltemal so gekompliseerd is soos in strofe een en twee nie. Soos in die eerste strofe “vermoed” die spreker wat aandui dat daar van die begin af ’n mate van onsekerheid by die spreker teenwoordig is. Hier vermoed die spreker “dat elke intrek van asem / ’n aalmoes uit die weerkaatsing van terugkyk stroop: // ’n geheim”. Weereens is dit mense wat asem intrek en terugkyk. Indien die mens(e) in strofe een en twee ’n handeling moes kies om ’n situasie van gevaar te hanteer, kan hierdie “weerkaatsing van terugkyk” verwys na die mens wat na die tyd terugkyk en oorweeg wat die moontlike uitkoms sou wees indien daar op ’n ander handeling besluit is. Dit is egter onmoontlik om die handeling wat wel geneem is te verander en dus is dit slegs ’n weerkaatsing en die gevolge van ’n ander handeling sal slegs ’n “geheim” bly.

Die beeld van “slitted eyes” skakel met die gevaar wat in die voorafgaande strofes teenwoordig is en die beeld betrek ook ’n emosie van agterdog aangesien oë wat tot splete vernou is, dui op emosies van oordeel (afguns of agterdog). Die mens sal

afgunstig en agterdogtig wees van dit wat gevaar veroorsaak en dit waarvoor mens skrik. Die oorsprong van gevaar word moontlik in die volgende reël verskaf: “die mond ’n tergend wond / wat wind oper forseer”. Die mond kan eerstens gekoppel word aan die rivier in strofe twee aangesien dit vir ’n skip gevaarlik kan wees om in en uit ’n rivier te navigeer waar dit in die see uitmond. Die mond is tweedens sinekdogee vir die mens soos vroeër in die gedig en verwys verder ook na die woorde wat mens sê. In dié konteks kan ’n mens se woorde die gevaar wees wat ’n wond veroorsaak.

Die intertekstuele verwysing na Walt Whitman vind die leser in strofe ses: “bloed is vir my / soos gras vir waltwhitman”. In hierdie gedig is die verwysing na Whitman nie slegs ’n sinspeling nie. Dit is nie ’n kort, indirekte verwysing na Whitman se gras-simboliek nie, maar die hele konsep daarvan beïnvloed direk die gedig aangesien die gras-simboliek die gedig informeer en nie net een beeld skep nie. Whitman (1819-1892), een van Amerika se vooraanstaande natuurdigters, gebruik gras as ’n sentrale simbool in sy bundel *Leaves of Grass*. Gras is ’n simbool vir die mensdom, as enkelinge en ’n kollektief; die mens as ’n groep is deel van die “paradox of democracy” (Meshram, 2017: 237). As metafoor vir die mensdom en die demokratiese self dui gras op die feit dat ons almal individue is, maar tog vorm almal saam ’n eenheid. In ’n tydperk van die Amerikaanse geskiedenis gekenmerk deur “incredible division and tension in culture” (Folsom en Price) dig Whitman oor eenheid: “all in the service of identifying a new American democratic attitude, an adsorptive and accepting voice that would catalogue the diversity of the country and manage to hold it all in a vast, single, unified identity” (Folsom en Price). In die gedig “Song of Myself”, die eerste gedig in *Leaves of Grass*, is gras ’n metafoor vir die siklus van lewe, dood en wederopstanding (Oliver, 2006: 184). Hier beweeg Whitman weg van die politieke betekenis van gras en hy dig binne ’n “rural cemetery movement” (Henderson, 2008: 99). In hierdie konteks herkonseptualiseer Whitman die landelike begraafplaas: die digter kyk met ’n nuwe perspektief direk na die gestorwene, hy kan hulle fisies verstaan en waardeer. Hy bevorder ook ’n visie van die hiernamaals as welwillend en selfs begeerlik (Henderson, 2008: 99). Die landskap word as’t ware omgekeer sodat die gestorwene sigbaar en ’n realiteit is terwyl die skilderagtige landskap, en ook die gras, van die kyker se sig begrawe word (Henderson, 2008: 104).

In “gras” sê die spreker “bloed is vir my / soos gras vir waltwhitman”. Hoewel die spreker van ’n gedig nie direk gelykgestel kan word aan die digter nie, is dit hier wel moontlik om parallele te trek tussen spreker en digter. Die spreker, wat in “gras” in die eerste persoon praat, vergelyk homself immers met die digter Walt Whitman. Die leser van “gras” kan aanneem dat die spreker en digter met mekaar ooreenstem. Daar kan gesê word dat die metaforiese en simboliese betekenis van bloed vir Gibson / die spreker dan ook dieselfde is as die metaforiese en simboliese betekenis van gras vir Whitman / die spreker in Whitman gedigte. Bloed is dus ook simbolies vir die mensdom, as individue en as deel van die kollektief, demokrasie en ’n metafoor vir lewe, dood en heropstanding. Die beeld word in die vorm van ’n vergelyking geskep, maar weens die simboliese en metaforiese betekenis is dit ’n verdere hermetiese kenmerk van die gedig. Verder is dié metafoor ook ’n voorbeeld van Claes se gewaagde metafoor (2013: 80-85) weens die afstand tussen die twee elemente van die metafoor. Dit word wel eksplisiet gestel dat bloed (soos) gras is, maar wat bloed verteenwoordig word glad nie genoem nie en dit is die leser se verantwoordelikheid om te bepaal wat die simboliese/metaforiese betekenis van gras is en dít dan van toepassing te maak op bloed. In die konteks van die gedig kan daar aangeneem word dat die gevaar wat geïmpliseer is moontlik die dood van die gras/bloed-simbool/metafoor is en verder sal alle mense sterf. Net soos gras die mensdom simboliseer, is bloed ook simbolies daarvan aangesien alle mense bloed benodig om te lewe, maar terselfdertyd is almal se bloed, as stof om mens se DNA te toets, uniek. Die mens is deel van die kollektief, maar ook ’n individu.

In die laaste strofe van “gras” beskryf die spreker, op ironiese wyse, gras en bloed as “minuskule motief” en negeer dit tot iets klein en onbelangrik. Die m-alliterasie maak van hierdie beskrywing amper ’n spottery. Dit is ironies, dog billik, dat hy dit doen. Gras is immers ’n baie klein plant waaraan min mense werklik aandag skenk, maar Whitman plaas dit in ’n verhewe posisie. Bloed, hoewel mens weet dit is uiters belangrik, is ook nie iets waaraan mens op ’n daaglikse basis baie aandag skenk nie, maar die spreker vestig die leser se aandag daarop. Hierdie verskuilde spottery skakel met die sinspeling wat in die volgende reël teenwoordig is: “daaragter, / a long history of madness”.

Hierdie Engelse woorde verwys na die 2011 film *A Long History of Madness* wat op sy beurt gebaseer is op die Franse boek *Mère Folle* (1998) deur die psigoanalisis Françoise Davoine. Die film handel oor 'n psigoanalisis en haar getraumatiseerde pasiënte en die interaksie tussen die kontemporêre wêreld en Middeleeuse hofnarre. Dit is veronderstel om 'n positiewe voorstelling van psigotiese mense, wat dikwels op negerende en ongevoelige wyse na verwys word as gek, te skep. Dit wys ook hoe psigoties en verstandig gesonde individue van mekaar kan leer (Gamaker, 2018). Die verwysing na die film sinspeel op 'n ander moontlike gevaar, naamlik die mens se vrees vir psigose, hetsy dit 'n vrees is vir sy eie psigose of 'n vrees om met psigotiese mense te assosieer en kommunikeer. Die film kommunikeer reeds dat hierdie moontlike vrees nie noodwendig die mens se handeling moet bepaal nie, aangesien konstruktiewe en leersame interaksie tussen psigotiese en nie-psigotiese mense moontlik is. Verder versterk die beeld van bloed hierdie siening aangesien die metafoor van bloed suggereer dat daar wel 'n verskil tussen die psigotiese en nie-psigotiese is. Almal is immers individue, maar beide groepe is steeds deel van die kollektief.

Die gedig “gras” kommunikeer, myns insiens, mens se (moontlike) vrese asook die mens se identiteit as individue en deel van die kollektief. Die ingewikkelde en komplekse sintaksis, gekompliseerde beelde, sinspelings en intertekste veroorsaak egter dat die gedig hermeties is en die leser moet toegewyd lees en die digter se kodes ontsyfer om sin te maak van die gedig en leesgenot te ervaar.

3.2.3 KLSRVWVH'

Hierdie gedig handel oor die spreker wat droom oor sy tuisdorp. Die biografiese gegewens van Gibson kan hierdie interpretasie ondersteun aangesien hy afkomstig is van 'n klein, Vrystaatse dorpie, maar werksaam is in 'n stad. Soos in “gras” kan daar in “hipostase” parallele getrek word tussen die spreker en die digter, hoewel mens hulle nie as dieselfde entiteit kan beskou nie.

Die gedig is baie kort, maar die voetnote in die gedig kompliseer die betekenis eerder as om, soos gewoonlik die geval met voetnote, verhelderend te wees. Met die

eerste lees van die gedig blyk die voetnote juis nie verhelderend te wees nie, maar eerder om enige poging tot interpretasie te fnuik.

Die beelde waaruit die spreker se droom bestaan word beskryf. Enige interpretasie van die beelde is uitdagend aangesien die spreker self nie enige poging tot verduideliking aanwend nie. Dit stem egter ooreen met Louw se verduideliking van die digter se taal-ekonomiese strewe en die weglaat van logiese skakels (1986: 223). Louw noem dat ons indrukke selde “mooi logies agtermekaar [kom] wanneer ons werklik in ’n diep oomblik van ervaring deur die lewe aangegryp word” (1986: 223). Daar kan dus nie van die digter verwag word om die ervaring in ’n nugter logiese ordening weer te gee nie, want dit sal vir die leser slegs “’n *beskouing óór die ervaring* [gee], nie die ervaring self nie” (Louw, 1986: 223). Louw noem verder dat die digter heeltemal logies te werk kan gaan met die skryf van die gedig, maar vir die leser wil die digter “die ‘presiese smaak op die tong’ gee van daardie ervaring wat wesenlik nie-logies van struktuur is” (1986: 223). In “hipostase” is dit ook juis wat gebeur. Die spreker se ervaring is dié van ’n droom, wat moontlik nog meer nie-logies kan wees as ander ervarings. Op talige vlak word die gedig van sekere elemente van logika ontnem sodat die leser nie slegs ’n beskouing van die spreker se ervaring lees nie, maar eerder die presiese ervaring kan beleef, die “presiese smaak op die tong” kan ervaar, soos Louw (1986: 223) dit stel. Hierdie nie-logiese ervaring word tipografies in die gedig gekommunikeer deurdat die gedig eerstens baie kort is, net soos wat ’n droom dikwels as baie kort ervaar kan word. Die beelde word ook nie op uitgebreide wyse beskryf nie, maar die skep van logiese skakels word aan die leser oorgelaat.

Die titel van die gedig dra ook by tot die komplekse aard van die gedig. Die enkele woord “hipostase” het ’n groot aantal betekenisse wat nie algemene kennis vir die meeste lesers is nie. Eerstens verwys dit na die bo-normale toevoer of oormatige ophoping van bloed in die organe van die liggaam (Labuschagne en Eksteen, 2000). As medikus sal Gibson vertrou wees met hierdie mediese betekenis en dit maak dus ook sin dat Gibson die woord gebruik. ‘Hipostase’ beteken ook onderliggend (Labuschagne en Eksteen, 2000). Hierdie betekenis kan moontlik deurgetrek word na die onderbewussyn en droomwêreld waarna daar in die gedig verwys word wat onderliggend is tot die mens se hoër breinfunksie. Verder beteken dit die

persoonlikheid of persoon van die Godheid (Labuschagne en Eksteen, 2000) – dit kan gekoppel word aan die laaste reël van die gedig. Laastens is ‘hipostase’ die grondslag, basis, fundamentele beginsel (Labuschagne en Eksteen, 2000). Dit kan verwys na die grondslag van die spreker in die gedig en die feit dat mens se tuisdorp deel uitmaak van die mens se grondslag.

Gibson (2013: 134) gee vir die leser ’n aanduiding rakende die interpretasie van die titel in die woordelys agter in die bundel waar hy hipostase definieer as “onderliggend tot”. In hierdie geval kan daar aangeneem word dat die titel verwys na die droom en dit wat in ons onderbewussyn lê onderliggend tot dit wat ons realiteit is. Die droom wat die spreker in die gedig beleef en moontlik herroep is so ’n voorbeeld.

Die sintaksis in die eerste twee reëls, “nes asof in ’n ongedroomde lê voor dorpe / die wind onder my vingerafdruk vas”, is kompleks. Spesifiek het die leser hier te make met ’n apokoinou wat Claes (2013: 67) verduidelik as teenstrydige konstruksies wat gekombineer word. Twee sinsnedes word aan mekaar gebind deur ’n leksikale woord met verskillende sintaktiese funksies in die twee sinsnedes. Die woord wat in hierdie twee reëls die apokoinou veroorsaak is “lê”. In die eerste sinsnede funksioneer dit as ’n selfstandige naamwoord: “nes asof in ’n ongedroomde lê” en in die tweede sinsnede funksioneer dit as ’n werkwoord: “lê voor dorpe / die wind onder my vingerafdruk vas”. Die apokoinou in hierdie twee reëls word nog verder gekompliseer omdat “’n ongedroomde lê” ’n eienaardige kombinasie van byvoeglike naamwoord en selfstandige naamwoord is. Dit is wel ’n vernuftige konstruksie en spreek van Gibson se vermoë as hermetiese digter. Die “ongedroomde lê” verwys eerstens na ’n droomlose slaap wat op sy beurt rustigheid en kalmte tydens slaap vir die spreker belowe. Dit blyk egter later in die gedig, met woorde soos “dreigend” en “kneusing”, dat hierdie geïmpliseerde kalmte en rustigheid nie aanwesig is nie en die spreker ervaar dus nie ’n droomlose slaap nie. Die titel, “hipostase” en Gibson se verduideliking daarvan in die woordelys, “onderliggend tot”, maak dan ook sin aangesien daar iets onderliggend tot die spreker se slaap is.

Die ontwykende aard van die spreker se droom word verder versterk deur die volgende sinsnede waarin “lê” as werkwoord funksioneer. Wind kan immers nie vasgelê word nie en kan dien as ’n simbool van dit wat ontwykend en kortstondig is. Hoewel die droom ontwykend is, identifiseer die spreker dit definitief as sy eie wanneer hy dit “onder [sy] vingerafdruk” vaslê aangesien mens se vingerafdruk gebruik word om die mens as individu te identifiseer. Dit word op subtile wyse ook dan duidelik gemaak dat die verduideliking van die droom wat volg, aangedui deur die dubbelpunt aan die einde van reël twee, heeltemal subjektief tot die spreker is.

Die droom word in slegs twee, vae beelde beskryf naamlik: “afdraaipaaie dreigend,¹ verweerde mure nog warm / van gister se son.²”. Op hulle eie is hierdie beelde nie besonder onthullend nie. Die voetnote wat daarmee gepaardgaan moet ook in ag geneem word om ’n moontlike betekenis aan die twee beelde toe te ken. Hierdie gebruik van voetnote dra ook by tot die hermetiese aard van die gedig aangesien dit meer gepas is by ’n akademiese werk waar ekstra, maar nie noodsaaklike, inligting weergegee word en dit is ongewoon om voetnote in ’n gedig te kry.

Dit is met die noem van “afdraaipaaie dreigend” wat die eerste voetnoot gegee word: “die arbeid van wind oor dorpe is goedkoop, is seisoenaal: ’n fisant se opvlieg na onverwagte reën; murasie; die beslag van verskille”. Myns insiens moet die voetnote nie gelees word as ’n poging om verhelderend te wees nie; hulle is eerder uitbreidings op die beelde wat reeds in die gedig teenwoordig is. Indien mens hier te make het met ’n gefragmenteerde droom sal die beelde wat onthou word nie op ’n geordende wyse aan die leser gebied word nie, maar dit sal deurmekaar beelde wees van wat in die droom gesien/ervaar is. Die voetnote is dus net nog beelde van wat in die droom was. Die arbeid van wind in hierdie gedig is eerstens ’n voorbeeld van personifikasie; een van die metaforiese prosedures wat Claes (2013: 84) identifiseer. Die wind wat seisoenaal is, verwys eerstens na die wind wat in ’n plattelandse dorp dikwels tydens die reënseisoen reën bring. Indien die wind reën bring is dit goedkoop aangesien die finansiële implikasie van droë reënseisoen baie ernstig is. Die personifikasie, dit is immers mense wat arbeid verrig en nie wind nie, betrek die plaasrealiteit van werkers wat dikwels seisoenaal werk, byvoorbeeld tydens die oestyd en wanneer skape geskeer moet word, en dit versterk verder die plattelandse beeld wat geskep word. Die assosiasie tussen wind en reën word

versterk deur die volgende beeld: “’n fisant se opvlieg na onverwagse reën”. Fisante maak neste op die grond (Chittenden et al, 2016: 48) en sal juis skielik opvlieg as onverwagte reën hulle nes nat maak. Dit sal ook ’n tipiese beeld in ’n plattelandse dorp wees. Verder word die beeld van ’n ou plattelandse dorp, met sy murasies en bouvalle, ook versterk met die laaste twee beelde van die voetnoot: “murasies; die besleg van verskille.” Eerstens, vind mens dikwels murasies, van ou opstalle of gehuggies, in plattelandse areas. Tweedens, kan die “besleg van verskille”, die oplossing van probleme, verwys na die plaaslewe waar die boer, of ’n ander gekose party, moontlik as arbiter moet optree om verskille en argumente op te los.

“[V]erweerde mure” skakel met die murasies in die voetnoot. Hierdie verweerde mure is “nog warm / van gister se son”. Hierdie woorde spreek van nostalgie, van die verlede wat steeds in die hede op ’n positiewe (“warm”) manier onthou word en waaroor die spreker in hierdie gedig selfs nog oor droom. Dit is ook ’n verwysing na die verlede wat steeds op die spreker se hede ’n invloed het.

Na hierdie reël is die tweede voetnoot: “in die skemer is trekvoëls oor die donkerwordende die dorp se dialoog. en bleek die witskrif tot wolk soos ’n vingernael reg van voor; ’n maan oor die dorp”. In hierdie voetnoot word die beelde in die droom voortgesit. Hier is dit die meer spesifiek die klanke van die dorp wat ter sprake is. Die dorp word in hierdie beeld gepersonifiseer aangesien dit gewoonlik die mens is wat in ’n dialoog verkeer en die dorp word daardeur verhef om ’n persoonlikheid en taal van sy eie te hê, wat ook die belangrike posisie van die dorp vir spreker aandui. Soos dit aand word en mense in die dorp huis toe gaan begin die klanke van die voëls in die dorp duideliker word. Die dialoog (klanke) van die dorp is dus nie meer die mense nie, maar die trekvoëls wat volgens seisoene kom en gaan (wat weer koppel met die seisoenale reën in die vorige voetnoot). Die nagtelike beeld word voortgesit in die witskrif (’n belangrike regeringsdokument) wat minder belangrik is as die wolk oor die dorp wat reën bring en die beeld van die maan wat oor die dorp opkom lyk soos ’n vingernael wat mens van voor moet aanskou. Die “witskrif tot wolk” kan verder ook verwys na die wit reëls en spasies tussen woorde, reëls en strofes van ’n gedig. Die tipografie van die gedig is dus self ’n beeld vir die plattelandse landskap wat aanskou word met die wit spasie as wolke.

Voor die einde van reël 4 kan die leser slegs aanneem dat die gedig oor 'n droom gaan, maar die tweede helfte van die reël (“na die droom”) bevestig hierdie aanname. Alles wat hierdie woorde voorafgaan, insluitende die voetnote, is dus deel van die spreker se droom oor, vermoedelik, sy tuisdorp op die platteland. Die volgende reël (“die kneusing op my kussing soos die kleur van ploegskare”) bevestig dat die droom nie vir die spreker kalmte en rus gebring het nie en dit is eerder iets wat die spreker as onaangenaam beskou. “[K]neusing” dui op 'n kleurverskil en iets wat seergekry het, kneus. Die kussing is dus ‘beskadig’ deur die spreker se droom en mens kan aanneem dat hy baie gesweet het (wat tot 'n kleursverandering sal lei) of baie rondgerol het (wat ook die kussing sal beskadig). Die moontlike herinneringe en droom wat die spreker aan en oor sy tuisdorp het is dus nie positief nie. Die kneusing op die spreker se kussing is “soos die kleur van ploegskare”. Daar is fisiese bewyse en 'n herinnering aan sy droom op sy kussing, net soos die ploegskaar 'n fisiese simbool en herinnering aan die plaaslewe kan wees en die beeld van 'n plaas en plattelandse dorp word deurgetrek na die spreker se realiteit nadat hy wakker geword het. Die kleur van 'n ploegskaar as simbool van die plaas betrek ook die grond waarin die ploegskaar werk. Daar kan aangeneem word dat die spreker se kussing moontlik 'n bruin kleur is wanneer hy wakker word. Die ploegskaar is verder ook simbolies van die werk wat op 'n plaas gedoen moet word. Indien mens die religieuse sinspeling aan die einde van die gedig, wat soos 'n gebed klink, ook in ag neem, “alles / in the name of the lord”, beklemtoon dit die Christelik-nasionale sfeer waarvan alles in die spreker se kinderjare en die landelike bestaan deurdrenk is. Die gebruik van Engels in die laaste reël spot, myns insiens, met hierdie religieuse sfeer. Hoewel daar in “hipostase” nie verder Bybelse verwysings is nie, kan die leser teruggaan na “*ex libris*” waar die Christelik-nasionale sfeer duidelik negeer en mee gespot word om dan ook aanleiding te gee tot die afleiding dat daar in “gras” gespot word.

Hoewel die goue kettings wat Claes as 'n hermetiese kenmerk bespreek nie breedvoerig in hierdie studie bespreek word nie is dit onmoontlik om dit in hierdie gedig te ignoreer. Soos reeds bespreek, is voetnote meer gepas by 'n akademiese werk waar ekstra inligting, wat nie noodwendig noodsaaklik is tot die argument nie, weergegee word. Dit is uit die bundeltitel reeds duidelik dat die ensiklopedie, 'n vorm van akademiese werk, belangrik is. Die titel, *oogensiklopedie*, identifiseer reeds die

belangrike rol van die oog en van kyk/sien en dit verwys na die ondersoek wat in verskeie gedigte onderneem word, naamlik van hoe mens die realiteit waarneem en hoe mens kyk. Deel van daardie ondersoek is om mens se huidige realiteit te ondersoek, soos daar byvoorbeeld in “ex libris” gedoen word, hoe mens ’n individu is, maar steeds deel van die kollektief, soos in “gras”, en ook hoe mens se drome onderliggend is tot die realiteit, soos in “hipostase”. Dit vorm deel van die bundel se goue kettings.

3.3 Ontleding van gedigte deur Jan Lauwereyns

3.3.1 3DUDEORRUEMGHUHHQRJ´

“Parabel voorbij de regenboog” handel, myns insiens, oor ’n verhouding tussen die spreker en die aangesprokene (die ek- en jy-figure) in die gedig. Die verhouding word op ’n ingewikkelde wyse beskryf met die gebruik van hermetiese kenmerke, naamlik simbole, metafore en geleerde sinspelings. Soos die titel reeds aandui, speel die reënboog, as kleurspektrum en element van weersomstandighede, ’n belangrike rol. Daar is verder sinspelings na F.W. Murnau, Else Lasker-Schüller en intertekstuele verwysings na Baruch Spinoza. Verskillende diere, en die gepaardgaande simboliese en/of metaforiese betekenis van die diere, speel ook ’n belangrike rol. Die verskeidenheid van simbole en metafore en ook die lengte van die gedig, dra by tot die hermetiese aard daarvan.

Die titel van die gedig plaas dit reeds in die konteks van een van Claes se hermetiese kenmerke, naamlik die allegorie (2013: 96-106). Die titel dui aan dat die gelykenis handel oor ’n reënboog wat die spreker waarneem. Die reënboog is die eerste simbool wat in die gedig voorkom en skep die basis vir baie van die ander metafore en simbole. Die reënboog as simbool word gekompliseer deurdat dit nie slegs in een hoedanigheid funksioneer nie. Dit is eerstens ’n belangrike deel van weersomstandighede wat in die gedig beskryf word. Hierdie groter konteks waarbinne die reënboog waargeneem word, dien as metafoor vir die verhouding wat beskryf word. Die weersomstandighede is egter nie die enigste beeld wat gebruik word nie en die verhouding en twee figure word ook beskryf deur middel van sinspelings, intertekstuele verwysings, diersimbole en –metafore en biologiese en wiskundige gegewens. Die reënboog word, tweedens, gekenmerk as ’n

kleurspektrum. Hierdie eienskap word ook in die gedig ontgin en verskeie kleure word gebruik om sinestesia, beskrywings, onverwagte assosiasies en ontwikkeling binne die gedig te bewerkstellig.

In die eerste ses strofes vind mens reeds al die hoof beelde, sinspelings en intertekste waarvan daar in die gedig gebruik gemaak word. Soos reeds genoem werk hierdie beelde op 'n ingewikkelde wyse saam om 'n blik te gee op die verhouding tussen die spreker en aangesprokene. Die gedig word ingelui met die kleur en weersomstandighede wat 'n prominente rol in die gedig inneem: "Zwart, wit en in de tussentijd / Zonsopgang willen // Bloedrood lawaai / Hemelsblauw verdriet". Die spreker situeer homself as aanskouer van die sonsopkoms en die verskillende kleure wat daarmee gepaardgaan. Die spreker en aangesprokene waartussen die verhouding in die gedig bestaan word in die volgende reëls beskryf: "Zo ik die jij bent / Zo jij die mij vormt". Die ek en jy en hoe hulle mekaar beïnvloed word telkemale genoem.

Die "[z]wart, wit" in die openingsreël is ook 'n sinspeling op die Murnau aangesien swart-en-wit-films die medium van sy kuns was; daar word herhaaldelik terug verwys na Murnau se films en hy word self enkele reëls later by die naam genoem: "De dood, Murnau en het meisje / Else, de regenboog". F.W. Murnau was 'n revolusionêre Duitse filmregisseur in die vroeë 1900's, 'n tydperk waarin oorwegend swart-en-wit films sonder dialoog geproduseer is (Atkinson, 2001). Hy was ook vriende met Else Lasker-Schüller. Nadat hy in die Eerste Wêreldoorlog gevangene geneem is in Switserland het sy dikwels vir hom briewe geskryf (Eisner, 1973: 17). Die spreker gebruik in die gedig hierdie twee kunstenaars as verteenwoordigers van die spreker en aangesprokene in die gedig. Dit dui op die verskille tussen hulle en die klaarblyklike onmoontlikheid van hulle verhouding. Lasker-Schüller was immers 'n revolusionêre digter gewees. Waar Murnau in swart-en-wit beelde op die skerm gewerk het, het Lasker-Schüller in haar swart-en-wit medium, pen en papier, dikwels van kleure gebruik gemaak en sy het ook in kleur geskilder (Bauschinger, 2009).

In die volgende reëls, "Wiskunde maal biologie / Alles en meer willen wij", gee die spreker 'n aanduiding van twee verdere elemente waardeur die verhouding probeer verstaan word, naamlik logiese denke (wiskunde) en lyflike begeertes (biologie). Die

wiskunde en biologie kan ook gekoppel word aan die interteks in die volgende strofe, naamlik “Spinoza”. Die onderskeid tussen die rol van ’n sinspeling en die rol van ’n interteks is veral in hierdie gedig belangrik aangesien Spinoza, myns insiens, ’n intertekstuele verwysing is en nie net ’n sinspeling nie. Sy filosofiese denke is intrinsiek deel van hoe die gedig verstaan moet word. Baruch Spinoza was ’n 17^{de} eeuse filosoof wat in sy verhoog *Ethics* aangedui het dat die mens deur sy denke (wiskunde), eerder as deur sy emosies (biologie), beheer moet word, want slegs dan sal hy werklik vry wees (Nadler, 2016). Die spel tussen die mens se denke en emosies wat in hierdie gedig voorkom is, myns insiens, ’n moderne voorbeeld van die antieke hermetiese tekste se fokus op die geestelike en die liggaamlike waar die mens se gees belangriker was as die liggaam. In hierdie geval lê die klem egter nie op die mens wat ’n mate van die goddelike besit nie en ook nie sy geestelike wêreld wat belangriker is en uiteindelik na ware vryheid lei nie. Dit is die mens se denke wat volgens Spinoza belangriker is. Die mens se denke en emosies is in ’n tweespalt. Hierdie strofe sluit af met: “Orka’s, alles of niets”. Hierdie dier, die moordvis (orka), kan weens sy kleur natuurlik gekoppel word aan die openingsreël, “Zwart, wit”. Dit dien egter in latere beelde ook as metafoor vir dit wat die verhouding tot niet maak.

Die beskrywing en metafoor van die weersomstandighede is moontlik die belangrikste aangesien al die ander beelde óf in samehang daarmee geskep word, óf daar word tydelik van afgewyk om ’n ander beeld op te roep.

Die reënboog word in ’n Bybelse konteks gesien as ’n simbool vir die belofte wat God aan Noag maak in Genesis 9 dat vloedwaters nie weer alle lewe sal vernietig nie. Hierdie verskyning van die reënboog en die belofte is slegs een gebeurtenis in ’n verhaal wat heelwat meer tyd in beslag neem. Noag moes ’n tydperk van bespotting verdra nadat hy die opdrag van God gekry het om die Ark te bou en toe ook ’n tydperk van swaarkry verduur, naamlik die veertig dae en nagte van die sondvloed en soeke na droë land. Na die tydperk is die reënboog en God se belofte ’n positiewe gebeurtenis. Die dreigende weersomstandighede wat Noag moes verduur vind neerslag in die gedig deurdat die reënboog en ander weersomstandighede en natuurbeelde deur die hele gedig gebruik word. Die gedig begin met ’n natuurbeeld en ’n aantal verwysings na kleur: “Zwart, wit en in de tussentijd / Zonsopgang willen // Bloedrood lawaai / Hemelsblauw verdriet”. Die swart en wit is ’n verwysing na die

oorgang van nag na dag aangesien die spreker in die volgende reël verwys na 'n sonsopkoms wat pas begin het. Die sinestesia in die volgende reëls, “Bloedrood lawaai / Hemelsblauw verdriet”, dra by tot die hermetiese aard, maar naas dit is dit ook 'n effektiewe beskrywing van die spreker se ervaring van die sonsopkoms en kleure. Hierdie sinestesia is 'n goeie voorbeeld van een van die kenmerke van 'n moeilike gedig wat Louw identifiseer. Hy stel dit as volg: “[D]ie digter weier om binne sy gedig *verklarings* van die gedig te gee [...] Die gedig is 'n *siening*, 'n visioen; dit moet voor ons staan as 'n gestalte, 'n geheel [...] Al wat ons van die digter kan verwag is dit: dat sy werk self alles in hom dra wat vir 'n volle begrip nodig is – en soms moet ons baie noukeurig lees om *alles* op te merk wat gesê word” (Louw, 1986: 224). Die spreker verduidelik juis nie die gebruik van die sinestesia nie. Die voorafgaande reëls bied wel vir die leser wat nodig is om dit te verstaan en die spreker neem 'n sonsopkoms waar wat, alhoewel hy dit slegs sien, al sy sintuie en emosies in beslag neem. Die rooi is dus nie net een rooi nie, maar verskeie skakerings van rooi wat saamsmelt sodat dit amper 'n lawaai maak. Aangesien dit 'n sonsopkoms is wat pas begin het, “Sonsopgang *willen*” (eie kursivering), sal die blou lug nog donker wees en dus is die “Hemelsblauw” nie noodwendig lig en sag nie, maar donker wat by die spreker emosies van verdriet ontlok. Die sinestesia word dus meesterlik ingespan as een van Claes se duister trope juis omdat, soos Louw noem, dit nie verduidelik word nie en dit vir die leser die lees van die gedig moeiliker maak, maar ook 'n uitgebreide interpretasie-moontlikheid skep. Die verdriet wat die spreker ervaar met die sonsopkoms is 'n vooruitwysing na die verhouding wat beskryf gaan word en waarin die spreker ook negatiewe emosies gaan ervaar.

Dit is ook gepas dat daar gepraat word van “regendruppels / Wonderlike regendruppel” aangesien 'n reënboog juis na 'n reënbui sal verskyn. Die natuurbeeld word uitgebrei om die omliggende omgewing in te sluit: “Zo zingt de kale berg ons danslied / De gele, gladgeschoner [...] Zijn kam, de zon, uit mijn volle borst / Het geheel van je pure spectrum”. Dit is duidelik dat die spreker in die gedig 'n beeld skep van 'n idilliese sonsopkoms in 'n bergagtige area. Die spreker noem immer in die eerste reëls reeds die “zonsopkoms”. Daar moet egter gelet word dat hierdie idilliese beeld reeds van die begin af in gedrang gestel word wanneer die spreker die kleure van die sonsopkoms beskryf as “Bloedrood lawaai / Hemelsblauw verdriet”.

Hierdie bedreiging word later, soos die weersomstandighede ontwikkel, meer duidelik.

Die teenwoordigheid van perifrasede in die reëls en die metafoor dra by tot die hermetiese aard van die gedig. “De gele, gladgeschoren” is ten minste deels ’n perifrasede deurdat die son self nie genoem word nie, maar daar word eerder gebruik gemaak van adjektiewe om die son se eienskappe te beskryf. Dit is egter slegs deels ’n perifrasede aangesien die son wel twee reëls later genoem word. Die metafoor, “Zijn kam, de zon uit mijn volle borst”, maak dit duidelik dat die spreker as’t ware nie net ’n toeskouer van hierdie sonsopkoms is nie, maar ’n intrinsieke deel daarvan aangesien die kam nie net ’n verskynsel is nie, maar uit sy bors kom. Hierdie metafoor dra by tot die hermetiese aard van die gedig. Claes (2013) en Louw (1986) noem immers dat die hermetiese digter dikwels van metafore gebruik sal maak. Dit is nie noodwendig die gewaagde metafoor wat Claes as belangrik ag nie, aangesien die twee dele van die vergelyking, die kam (van die son) en die spreker, wel saam genoem word binne die vergelyking. Louw maak nie die onderskeid tussen die metafoor en gewaagde metafoor nie. Hy noem slegs dat die metafoor ’n heelwat meer treffende beeld skep aangesien die omslagtigheid van ’n gewone vergelyking nie teenwoordig is in ’n metafoor nie. Dit is juis die omslagtigheid van ’n gewone vergelyking wat nie hier teenwoordig is nie en wat dan ook lei tot die skep van ’n meer treffende beeld. Die beeld van ’n kam word nog meer treffend gemaak wanneer mens in ag neem dat die afwesigheid van enige omslagtigheid veroorsaak dat meer as een beeld opgeroep word. Eerstens is ’n kam die toppunt van ’n bergreeks. Dit maak natuurlik sin om dus die woord te gebruik in die beeld aangesien dit juis ’n bergagtige landskap is. Tweedens is ’n kam ook die “vlesige [...] uitgroei op die koppe van party voëlsoorte” (Labuschagne en Eksteen, 2000). Dit is juis hierdie tweede betekenis wat so bondig in die metafoor opgeroep word aangesien die omslagtige vergelyking iets soos volg kon lui: My bors lyk soos die berge en die son wat daarvoor opkom lyk soos die kam van ’n voël.

Die spreker eindig hierdie spesifieke gedeelte van die natuurbeeld met: “Het geheel van je pure spectrum”. ’n Reënboog word gevorm deur water wat die son se ligstrale breek en daar kan aangeneem word dat die spreker hier verwys na die lig van die son wat al die kleure (spektrum) vir ’n reënboog bevat. Aangesien die spreker die

natuurverskynsel in hierdie reëls verpersoonlik, kan daar ook aangeneem word dat die reënboog se spektrum verwys na Else, wat vroeër aan die reënboog gekoppel word: “Else, de regenboog” en dat die spreker aandui dat hy die geheel is van haar “pure spectrum”. Die weersomstandighede wat in die gedig uitgebeeld word en wat deur die gedig verander, dien as metafoor vir die verhouding wat beskryf word. Die beeld van die reënboog word in die volgende reëls uitgebrei: “Van deze zijde tot gene zijde / Een leeuw van een brug”. Die beeld van die reënboog as ’n brug is nie ’n onbekende nie, ook nie die beskrywing van ’n persoon as ’n leeu nie. Dit is wel eienaardig dat die brug hier as ’n leeu beskryf word. In hierdie reël is daar tegelyk ’n metafoor en ’n simbool wat op mekaar inspeel om die beeld te skep wat die hermetisme in die gedig versterk aangesien beide eienskappe reeds deel is van die hermetiese kenmerke. Die reënboog word eerstens weens sy vorm metafories met ’n brug vergelyk. Tweedens word dit met die simboliek van die leeu, onder andere krag en majesteit (Hallberg, 2014b), vergelyk. Hierdie vergelyking en beskrywing van die reënboog, en ook Else, word in die volgende reël gekompliseer wanneer ’n ander vergelyking in dieselfde sintaktiese konstruksie gemaak word: “Een slang van een ding”. Weereens word die metafoor en simbolisme gekombineer sodat die vergelyking plaasvind op grond van die simbolisme van die slang. As simbool is die slang meer gekompliseer omdat dit ’n verskeidenheid van simboliese betekenis het afhangende van die kultuur en perspektief waarmee mens dit benader. Weens die situering van die reënboog binne ’n Bybelse konteks, wat later in die gedig bevestig word, is dit logies om die simboliek van die slang ook binne hierdie perke te bespreek. Die ding wat beskryf, moontlik die verhouding self, word is dus gevaarlik en bedrieglik (Hallberg, 2014c).

Die spreker dui aan dat hierdie ding vir hom onverstaanbaar is: “Hoe ik het ook probeer te berekenen // Ontcijferen, weven, zingt zo / Heerlijk helder weg”. Hy bevestig dit ook telkemale deur die gedig, byvoorbeeld: “Gevoelens die ik niet kan, niet ken / Gedachten die wij opvallen, opjagen”, “Hoe ik het ook probeer te berekenen / Van deze zijde tot gene zijde”, “Het onnoemlijke / Het onverklaarbare”. Hierdie onmoontlikheid om die verhouding logies te verstaan dui weereens op Spinoza wat wil hê dat die mens deur sy denke beheer word. Dit is egter onmoontlik en dus word dier beelde en simbole ook gebruik om aan te dui dat die mens se biologie (onlogiese denke en lyflike/dierlike begeertes) ook in ag geneem moet word.

Dit word bevestig in die volgende reëls waar “Verraderlijke diertjies, beesten, logica’s” die spreker “terroriseren”.

Die spreker keer tussen deur hierdie beelde terug na die beskrywing van die natuur en die veranderende weersomstandighede: “onder veranderlijke wolken [...] en symfonie van het grauwe”. Die (idilliese) sonsopkoms, reën en reënboog verander om meer negatief te word. Hierdie verandering vind plaas in ooreenstemming met die beskrywing van die spreker se onvermoë om te verstaan. Die “symfonie van het grauwe” verwys dus nie net na die weer nie, maar die verhouding self is grou. Die weersveranderinge herinner mens ook weer aan die Noagverhaal en die grou weer wat hy moes verduur. Die “symfonie”, ’n ensemble mense en instrumente wat op intrinsieke wyse saam funksioneer, dui op die komplekse aard van die verandering wat plaasvind. Daar is ook ’n geïmpliseerde sinestesia in hierdie reël teenwoordig aangesien die sintuie nie direk betrek word soos in die eerste sinestesia, “Bloedrood lawaai”, nie. Dit is egter steeds duidelik dat ’n simfonie iets is wat mens hoofsaaklik hoor en ‘grou’ is hoofsaaklik ’n adjektief vir iets wat mens sien. Hierdie subtiele sinestesia dra steeds by tot die hermetiese aard van die gedig. Die doel van die sinestesia is, myns insiens, om aan te dui dat dit wat beskryf word, die weer en die verhouding wat dit simboliseer, die spreker se volle aandag en al sy sintuie in beslag neem.

Die spreker bevestig sy rol as deel van die weeromstandighede enkele reëls later met die metafoor: “Uit mijn windstreken / kwamen vier duivels”. Hierdie metafoor is soortgelyk aan: “Zijn kam, de zon, uit mijn volle borst” waar die spreker nie net die weersomstandighede beskou nie, maar deel is daarvan. Dit bevestig verder die verandering in weersomstandighede en saam met die vroeër verwysing na “grauwe” skep dit ’n heelwat meer onheilspellende beeld as die “zonsopkoms [...] regenboog [...] wonderlijke regendruppel [en] pure spectrum” waarmee die gedig ingelei word. Dit bevestig ook die bedreiging wat reeds aan die begin teenwoordig is. Die spreker dui aan dat hoewel een spesifieke reënboog, en sonsopkoms, beskryf word, is die gebeure in die gedig nie beperk tot een spesifieke oomblik nie aangesien hy “de nacht in, de nacht uit” van die jy-figuur in die gedig bewus is. Die heelwat groter omvang van die weersomstandighede-metafoor wat nie tot een gebeurtenis beperk kan word nie, word weereens bevestig. Verder sinspeel dit op die verhaal van Noag

wat 40 nagte lank in die ark was om die sondvloed te oorleef. Na hierdie reëls volg 'n hele aantal strofes, wat 'n aantal bladsye in beslag neem, voor daar weer na weersomstandighede verwys word. Die reënboog word wel weer genoem, asook die kleure wat reeds voorgekom het, maar die fokus verskuif na die beskrywing van die verhouding en die spreker en aangesprokene.

Die spreker maak dit duidelik dat een van die twee lede in die verhouding dood is: “Een van ons lag dood / De andere leedfde van lever en nieren” en later spesifiseer hy ook dat dit hy self is wat “niet besta / Buiten het bereik van je stralen”. Die spreker “Eet jouw vingers likkend, op” in die volgende strofes en aangesien hy, wat dood is, steeds aksies uitvoer word die aanname gemaak dat die dood nie letterlelik is nie, maar eerder dui op die einde van die verhouding en die spreker se ervaring daarvan. In die volgende reëls noem die spreker 'n dier, naamlik die moordvis (orka), wat by herhaling in die gedig voorkom en daar word veral na die dier se wysheid verwys: “aan de beenharde wysheid van orka's”, “De vlijmende wysheid van orka's”, “*Orcinus orca* van mijn ondergang”. Die moordvis is 'n besondere slim dier; binne hulle familie eenhede bestaan 'n komplekse en stabiele kultuur wat slegs deur die mens se eie kultuur oortref word (Garrett, 2005). Die verskillende groepe/families moordvisse is matrilineaal en alhoewel 'n gesin, soortgelyk aan die mens se familie-eenheid, bestaan uit volwasse en onvolwasse mannetjies en wyfies asook kalfies, beoefen hulle nie monogamie nie (Burnett, 2009). Hoewel die moordvis dus 'n ontwikkelde kultuur het wat op verskeie vlakke met die mens vergelyk kan word, is dit opmerklik anders dat hulle nie poog of verwag om stabiele en permanente “liefdesverhouding” te vorm nie. Dit is juis hierdie wysheid waarna die spreker moontlik verwys. Hierdie kennis van die moordvis is 'n voorbeeld van Claes se geleerde sinspeling (2013: 107-115) aangesien daar na (redelik) obskure kennis verwys word en dit is die leser se verantwoordelikheid om dit op te let en, indien hy nie reeds oor die kennis beskik nie, dit te bekom. Op kleur vlak skakel die moordvis natuurlik ook met die swart en wit wat aan die begin van die gedig genoem is en ook met ander gevalle waar die kleur weer in die gedig gebruik word.

Die spreker roep later in die gedig nog 'n dier beeld en simbool op: “Twee witte paarden / trokken de zielige regenboog // Uit de verte, over de zwarte rivier / In grafzware sneeuw”. Die perd word beskou as 'n simbool van krag, spoed en stamina

en die wit perd is simbolies van vrede en oorwinning oor swaarkry en verdrukking (Hallberg, 2014a). Naas die simbolisme het die leser in hierdie reëls weereens met 'n geleerde sinspeling te maak aangesien die “zwarte rivier” na die Styxrivier in die onderwêreld van Griekse mitologie verwys (The Editors of Encyclopedia Britannica, 2018). Die reënboog, wat dien as metafoor vir die verhouding, word dus uit die dood teruggebring. Dit is nie noodwendig 'n positiewe gebeurtenis nie en gebeur slegs “omdat wij er hopeloos, tevergeefs / En toch om baden” en die spreker wys vooruit dat dit steeds nie noodwendig 'n blywende verhouding sal wees nie: “*Orcinus orca* van mijn ondergang”. Die aanduiding dat die verhouding steeds tot 'n einde sal kom word aangedui enkele reëls later: “De bizarre epiloog / De kop van Janus”. Die epiloog, die einde of slotrede van 'n toneelstuk, sluit aan by die titel van die gedig wat aandui dat dit 'n parabel, verhaal, is wat dan ook 'n epiloog of einde sal hê en hierdie epiloog sal ook nie noodwendig vir die spreker goedgesind wees nie. “De kop van Janus” is 'n verdere intertekstuele verwysing na W.F Murnau. Een van sy films, *Der Januskopf*, is 'n bewerking van *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Die film se hoofkarakter, Dr. Warren/Mr. O'Connor, neem aan die einde van die film sy eie lewe omdat hy nie die transformasie tussen sy slegte en goeie persona kan beheer nie en nie met die gevolge kan saamleef nie (Soister, 2002: 109-113). Hierdie sinspeling dui moontlik op die gelyktydige goeie (geluk) en slegte (verdriet) wat in die einde van 'n verhouding teenwoordig is.

Naas die beelde van weer en diere wat gebruik word om die verhouding in die gedig te beskryf, probeer die spreker dit ook verstaan in die konteks van biologie en wiskunde. Hy beskryf die twee figure byvoorbeeld as: “Jij, zachte wiskunde, die mij bent / Ik, rafelige biologie, die jouw vorm”. Hierdie positiewe beskrywing van die wiskunde en biologie verander na 'n negatiewe beskrywing van “Sadistiese wiskunde / Geile biologie” en versterk ook die ander beelde wat dui op die negatiewe ontwikkeling van die verhouding. Soos reeds genoem skakel dit verder met die intertekstuele verwysing van Spinoza wat logiese denke meer belangrik ag ten einde werklike vryheid te bekom. Dit blyk egter dat hierdie perspektief en poging om sin te maak van die verhouding ook nie bevredigend is nie aangesien dit steeds “Het onnoemelijke / Het onverklaarbare” is en ten einde is daar “Geen wijsheid of richtlijn”.

In die laaste 16 strofes van die gedig neem weersomstandighede weer 'n meer prominente rol in nadat daarvan afgewyk is om op 'n aantal ander beelde te fokus. Daar word spesifiek verwys na “de zondvloed”. Dit bevestig die aanvanklike simbolisme van die reënboog as 'n belofte in die verhaal van Noag. Die tydsaanduiding, “na”, dui ook aan dat die tydperk van die verhaal, en die gebeure in die gedig, tot 'n einde kom. Die verbintenis van die reënboog aan die sondvloed word enkele strofes later versterk: “Het pure spectrum / Lang in vloed gelegen”. Dit skep 'n eenheid in die gedig deurdat die simbolisme en sinspeling aan die begin van die gedig weer aan die einde teenwoordig is. Die simbolisme van die reënboog word in die gedig verder geneem deurdat die reënboog verdwyn, “De verdwenen parabool // De cirkel werd, meisje / Hemelsblauw”, sodat slegs die blou lug oorbly. Hierdie verdwyning van die reënboog waarmee die gedig afsluit simboliseer ook die verhouding wat tot 'n einde kom. Die laaste reël, wat slegs uit die woord “Hemelsblauw” bestaan verwys terug na die sinestesia wat aan die begin teenwoordig is: “Bloedrood lawaai / Hemelsblauw verdriet” en dui aan dat die spreker teen die einde van die gedig, met die verdwyning van die reënboog en beëindiging van die verhouding, verdriet ervaar. Die verdriet van die spreker word ook verder beklemtoon deurdat dit juis die reënboog is wat verdwyn aangesien die reënboog simbolies is van 'n byna bonatuurlike belofte tussen mens en God. Hierdie bonatuurlike, en moontlik onbreekbare, belofte verdwyn en indien dit kan plaasvind, is daar moontlik vir die spreker nie hoop dat 'n belofte tussen twee mense kan voortbestaan nie.

Dit is nodig om met die interpretasie van hierdie gedig weereens te beklemtoon dat slegs een moontlike interpretasie verskaf word. Veral met hierdie gedig is daar 'n aantal elemente en reëls wat nie bevredigend bespreek word nie, byvoorbeeld die verwysing na moontlike oorlogsgegewens en Nazi's.

3.3.2 **GGHUUWHRQHUNRS**

“Addertje zonder kop” is 'n baie lang gedig wat reeds die lees daarvan moeiliker maak. Die gedig is verder ook metapoëtikaal van aard en besin op 'n amper wetenskaplike wyse oor die skep van 'n gedig. Die samestelling van die gedig, die meer implisiete inhoud en die buite-tekstuele gegewens van die gedig veroorsaak

dat dit egter ook hermeties is en vir die leser is dit uitdagend om te verstaan en interpreteer.

“Addertje zonder kop” het aanvanklik as ’n onafhanklike, tweetalige (Nederlands-Japannees) bundel in 2009 verskyn. In dié weergawe van die gedig het die reëls in die twee tale mekaar afgewissel om eers in Nederlands en dan in Japannees gelees te word. Naas die verskillende hermetiese kenmerke wat in die gedig teenwoordig is, het die oorskryding van die taalgrense die hermetiese aard van die gedig versterk. Die Japannees wat in die oorspronklike weergawe teenwoordig was, het die intertekstuele gegewens van Japanese beelde en simbole in die gedig meer ooglopend gemaak. Ondanks die afwesigheid van die Japannees in *Hemelsblauw* is die Oosterse invloed en intertekste steeds duidelik, veral in ag genome die biografiese gegewens van die digter.

Die gebeure wat in “Addertje zonder kop” plaasvind, is relatief eenvoudig. Die spreker sien ’n koplose slang in die tuin. Na aanleiding van wat hy sien, vra hy ’n aantal vrae oor wat moontlik met die kop van die slang kon gebeur het en ook oor die aard of teorie van die digkuns. Hoewel die gebeure van die gedig redelik eenvoudig is, is die vorm van die gedig meer gekompliseerd. Die gedig kan beskou word as ’n monoloog wat aan óf ’n onbekende tweede persoon óf die leser gerig word. Die spreker vra byvoorbeeld: “Wat doen we” en “Zie je het” en hy maak verder ook ’n duidelike onderskeid tussen homself en ’n aangesprokene met: “Denk je / Denk ik”. ’n Ander moontlikheid is egter dat die hele gedig ’n innerlike monoloog is waar ’n universele ‘jy’ en ‘ons’ aangespreek word. Myns insiens is die gedig eerder ’n innerlike monoloog wat as’t ware in die spreker se ‘kop’ afspeel soos hy die slang waarneem. Daar is ’n aantal assosiasies en gedagtewendings wat nie in normale gesproke taal tuishoort nie, byvoorbeeld:

Misschien was het geen mens
Dat is bovendien een gedicht
Het is geen gedicht, toch
Alsmaar denken aan koploos addertjes kop
Kraaien zijn er ook toe in staat, denk ik
Misschien was het een kraai [...]
Is het dan bloed

Zekere dag in de tuin, een koploos addertje
Is het dan een gedicht

Hierdie skielike assosiasies en gedagtewendings maak die gedig moeilik om te volg weens die komplekse sinsbou wat daarmee gepaard gaan. Claes noem dat komplekse sinsbou afkomstig is van rekursiwiteit en kunsmatige verlenging (2013: 69). Op 'n soortgelyke wyse word die kompleksiteit van "Addertje zonder kop" bewerkstellig deur die rekursiwiteit en herhaling van gedagtes en eenvoudige reëls en sinsnedes waar gedagtes nie ten volle verduidelik word voordat daar na die volgende gedagte aan beweeg word nie:

Misschien trok iemand die eraf
Eraf getrokken, denk ik
Dat moet praktisch wel
Maar wie
Het is een echt
Het is echt een echt
Dat is bloed bovendien
Zeg ik toch
Wat doen we
Wat zullen we doen
Dat soort, hoe heet het, dat heeft een giftige beet

Die spreker probeer uitpluis wat, moontlik, met die slang kon gebeur het. Het 'n mens sy kop verwyder, of 'n kraai en het die kraai dan die kop in die rivier laat val waar 'n karper dit geëet het en gevolglik gesterf het omdat die slang giftig is? Hierdie verloop van gebeure en spanning word veertien keer onderbreek met verskillende bewoordinge van die vraag: "Is het dan een gedicht" en verder word dit ook onderbreek deur die spreker wat telkemale die aard en voorkoms van die slang herhaal asook waar hy die slang waarneem. In die bostaande aanhaling is ook 'n voorbeeld die komplekse sintaksis van die gedig deurdat verskillende semantiese funksies van die woord "echt" gebruik word. Eerstens is dit 'n selfstandige naamwoord: "het is een echt". Die spreker dui aan dat hy slegs één werklikheid observeer deurdat hy dit nie as *het echt* beskryf nie, maar eerder dat dit wat hy aanskou 'n werklikheid is. Dit laat ook ruimte om te aanvaar dat daar meer as een

werklikheid is en dit is juis hierdie moontlikheid wat die spreker probeer uitpluis. In die volgende reël word *echt* ook as byvoeglike naamwoord gebruik om te beskryf dat dit werklik 'n werklikheid is: “het is echt een echt”. Laastens kan “een echt” ook dien as 'n adjektief, maar die spreker verskaf nie die substantief wat beskryf word nie. Hierdie reël verwoord die spreker se verbasing oor wat hy aanskou. Hy is verbaas dat dit 'n werklikheid is en kan dit nie eers ten volle benaam nie. Dit dui ook op die spreker se ongewilligheid om dit as werklikheid te aanvaar.

Die spreker wat die slang met verwondering waarneem en dan amper wetenskaplik probeer bepaal wat gebeur het ondersteun T'Sjoen (2010b) se identifikasie van Lauwereyns as 'n *poeta doctus* en bevestig ook die hermetiese aard van die gedig aangesien Claes die *poeta doctus* as 'n hermetiese digter klassifiseer (2013: 10). Die *poeta doctus* kom na vore wanneer die digter sekere eienskappe aan die spreker gee. Die spreker, soos dit 'n wetenskaplike betaam, observeer nie net lukraak die koplose slang nie, maar kyk aandagtig (“Als je goed kijk”) en oorweeg ook dit wat daar is (“Koploos addertjes lichaam in vergetelheid”) en dit wat daar nie is nie (“Alsmar denken aan de kop van het addertje zonder kop”). Verder probeer die spreker bepaal wat met die slang gebeur het en hy spekuleer nie net oor een moontlikheid nie: “Misschien heeft iemand het afgetrokken [...] Misschien was het geen mens [...] kraaien zijn er ook toe in staat, denk ik”. Naas hierdie twee eienskappe van die spreker poog hy ook om die observasie binne 'n teorie te plaas en so sin te maak van wat hy sien: “Is dat de theorie van het gedicht [...] is het dan een theorie van het bloed [...] is dit dan de theorie van de mug”.

Die *poeta doctus* gaan ook gepaard met die *poeta faber* wat deur wetenskaplike vrae gelei word, 'n ondersoekplan handhaaf en deur die wetenskaplike literatuur nuwe vrae vra. Wat ook belangrik is by die *poeta faber* is dat hy die maker van die gedig is wat vooraf die konstruksie uitwerk en duidelik weet hoe 'n konsep moet vorm kry. As wetenskaplike word die gedig nugter benader en vooraf beplan sodat die los elemente tot 'n homogene geheel gebind word (T'Sjoen, 2010a: 286). Die wetenskaplike wat deur vrae gelei word is uiters opmerklik in die gedig aangesien die gedig vol vrae is wat nie net handel oor die wat met die slang gebeur het nie, maar die spreker bevraagteken ook hoe hy veronderstel is om dit te verstaan. Naas die voorbeelde van vrae wat reeds genoem is en wat by herhaling in die gedig

voorkom vra die spreker ook byvoorbeeld: “Hoe is zoiets moegelyk, hè” om weereens na die slang te verwys, “Gaaf het dan om een gedig” waar hy die vraag na ’n teoretiese raamwerk anders fraseer en “Zullen wij het eens aanraken” waardeur sy onsekerheid weereens verwoord word. Die vrae wat gevra word lei ook tot ontwikkeling binne die gedig. Die ontwikkeling van vrae lei die spreker, byvoorbeeld om nie net die biologiese gegewens van die koplose slang te oorweeg nie, maar later ook die gevoel: “Zou het dat wel kunnen voelen / Zo zonder kop / Als het geen kop heeft.” Daar is ’n konstante spel van vraag, oorweging en nuwe vraag wat plaasvind.

Die nugter benadering en voorafbeplanning van die *poeta faber* is te bespeur in die samestelling van die gedig en die verskillende los elemente wat saamkom tot ’n homogene geheel. Twee, moontlik drie, vlakke van observasie word saamgevoeg. Eerstens is dit die wetenskaplike wat die slang observeer: “Zekere dag in de tuin, een addertje zonder kop”. Tweedens is daar ook die metapoëtikale aard van die gedig en die observasie van wat die gedig is en dalk nie is nie: “Het is echt / Het is echt een echt / Is het dan een gedicht”. Hierdie twee observasies is ook nou verbode en word op sintaktiese vlak selfs gelyk gestel aan mekaar wanneer die slang in die laaste paar reëls met die gedig en die digter vervang word: “Zekere dag in de tuin, het gedicht zonder kop [...] De kop van de dichter in hoge vlucht”. Laastens, en dalk minder eksplisiet, is die mens se observasie van sy daaglikse realiteit. Hierdie laaste observasie kom, myns insiens, na vore wanneer die spreker bloed noem: “Gaaf het dan om bloed [...] Dat is bloed bovendien [...] Is het dan een theorie van het bloed” en ook wanneer die spreker ’n onbekende, moontlik universele, observeerder/metgesel aanspreek: “Zie je het [...] Wat doe je daar [...] Denk je”. Die bloed in hierdie reëls is ’n metafoer vir die slang se lewe en dood aangesien mens bloed benodig om te leef. Dit is, myns insiens, ’n voorbeeld van Claes se gewaagde metafoer (Claes, 2013: 80-83) aangesien dit heeltemal implisiet is en die afstand tussen die twee elemente wat vergelyk word nie eksplisiet genoem word nie. Die spreker se betrekking van bloed, ’n integrale element van die mens en dier se liggaamlike lewe, en die aanspreek van ’n universele jy veroorsaak dat die betekenis van die gedig uitkring om ook die mens se observasie van sy realiteit te bevraagteken. Die homogeniteit van hierdie los elemente word geskep deurdat daar slegs een spreker is wat al die vrae vra en observasies maak. Verder word die

homogeniteit ook op sintaktiese vlak bereik deurdat die leser nie altyd seker is of 'n observasie terug verwys na die slang, die gedig of bloed nie. Oorweeg byvoorbeeld die volgende:

Zou het dan wel kunnen voelen
Zo zonder kop
Als het geen kop heeft
Is dat de theorie van het gedicht
Koploos addertjes lichaam in vergetelheid
Het is iets wat de dichter ooit heeft beweerd
Eigen pijn voor te wenden
Voor te wenden
Schijnbaar
Alsof het niet echt is
De pijn
Het addertje
Het dichterschap
Alsmar in de geest een koploos addertjes kop
De kraai liet de kop van het addertje vallen
Ergens weet ik waar
Misschien
Misschien zit het zo in elkaar
Is het dan de theorie van het bloed

In hierdie reëls is die leser genoodsaak om in gedagte te hou dat daar terselfdertyd gespekuleer word oor die wetenskaplike observasie van die slang en die betekenis van die gedig en ten einde moet die leser die reëls weer gaan lees omdat daar met die laaste reël aangedui word dat die element van bloed ook in gedagte gehou moet word. Die noem van “de pijn” in die gedeelte maak ook dan meer sin omdat die leser kan aanneem dat dit nie noodwendig slegs na die slang of die gedig verwys nie, maar ook na die algemene lewenspyn wat die mens soms verduur. 'n Verdere bindingsfaktor wat lei tot homogeniteit in hierdie gedeelte is die gebruik van (gedeeltelike) inversie: “Alsof het niet echt is / De pijn / Het addertje / Het dichterschap”. In die korrekte grammatika sou die sin lees: *Alsof de pijn, het addertje en het dichterschap niet echt is* of mens sou drie aparte sinne vir elke selfstandige

naamwoord maak: *Alsof de pijn niet echt is* en so voorts. Die plasing van die selfstandige naamwoorde buite hul normale posisie om hulle onder mekaar te lys, bind die drie realiteite meer effektief tot 'n geheel. Die inversie dien ook as 'n hermetiese spel om, soos Claes (2013: 60-1) dit identifiseer, komplekse sintaksis te bewerkstellig.

Die vrae wat die *poeta faber* vra, gee weens die taal van die gedig aanleiding tot die *homo ludens* wat ook in die gedig teenwoordig is aangesien daar onbedoelde wendings plaasvind. Daar word afgewyk van die wetenskaplike plan wat gepaard gaan met die *poeta doctus* en *poeta faber*. Die *homo ludens* kom, myns insiens, duidelik teen die einde van die gedig na vore wanneer daar afgewyk word van die wetenskaplike vrae en oordenkinge. Minder logiese assosiasies word gemaak en die klankspel speel, myns insiens, ook 'n groter rol in, byvoorbeeld, die volgende reëls:

Het is echt een echt
Addertje zonder kop
Kraai met klauwen
Karper zonder karper
Stem
Karper
Zonder of peer
Met of mier
Voordien
Daarna
Is dit dan de theorie van die mug

Die wetenskaplike opeenvolging van vraag, oorweging en nuwe vraag verbrokkel in hierdie paar reëls sodat daar eerder vrye assosiasies gemaak word. Die spel met klank is afkomstig van die k-alliterasie: “[...] kop / Kraai met klauwen / Karper zonder karper”. Die alliterasie plaas klem op die woorde wat natuurlik almal te make het met die slang se kop, wat daarmee gebeur en wat die gevolge is, naamlik dat die kraai dit moontlik kon verwyder het en laat val het waar 'n karper dit opgeëet het en gevolglik gesterf het omdat dit giftig is. Verder maak die assosiasie met “Zonder of peer / Met of mier” nie veel sin nie. Mens kan die woorde waarmee die twee reëls begin moontlik koppel aan die slang wat “[z]onder” eerder as “[m]et” 'n kop is en die

“peer” en “mier” kan moontlik gekoppel word aan die omgewing (tuin) waarin die spreker is en daar kan dus moontlik ook peerbome en miere waargeneem word. ’n Soortgelyke voorbeeld van die *homo ludens* se teenwoordigheid is te vinde enkele reëls later:

Raak het niet aan
Addertje, trein, taal
De verdachte vorm orka
Hard hijgend heertje
Voordien of daarna
Trein die stilstaat
Woorden die je niet begrijp
Is dit dan de theorie van het gedicht

Die spreker sê hier tereg “[w]oorden die je niet begrijp” aangesien daar vir die eerste keer verwys word na ’n trein en ’n moordvis (“orka”) en dit is ’n raaisel waarom hierdie assosiasies gemaak word. Die moordvis kan verduidelik word wanneer mens in ag neem dat die Japannese kultuur in hierdie gedig betrek word en in die oorspronklike Nederlands-Japannese gedig sou die gebruik van “orka” ook makliker wees om te verstaan. In die Japannese kultuur is die *shachihoko* of *shachi* ’n gedierte met die kop van ’n tier en die lyf van ’n karper en is dikwels gebruik om dakke te versier. In Japannese beteken die woord egter letterlik moordvis (orka) (Schumacher, 2013). Weens die voorkoms van die *shachi* maak dit sin dat die spreker dit ’n “verdachte” vorm noem. Mens kan ook tot ’n mate verstaan hoe die assosiasie met die orka gemaak word aangesien dit die lyf van ’n karper het en dit die karper is wat die slang geëet het. Die verwysing na die trein is egter meer obskuur. In Japan is treine vir baie mense hul hoof-vervoermiddel en indien ’n trein gaan stilstaan kan die gevolge negatief wees. Dit is egter glad nie duidelik of hierdie observasie enige relevansie vir die gedig het nie. As gevolg van die opeenvolging van vrae en oorwegings kan die trein ook verwys na wat mens in Engels *a train of thought* noem en hier, teen die einde van die gedig en met die verbrokkeling van die wetenskaplike observasie kom daardie trein tot ’n stilstand. Dit is weereens nie duidelik of dit werklik is waarom die assosiasie met ’n trein gemaak word nie. Dit is egter duidelik dat die *poeta faber* in hierdie gevalle plek maak vir die *homo ludens* wat nie die wetenskaplike plan volg nie. Die oorsaak van hierdie oorskakeling na die

homo ludens word ook in die gedig geïdentifiseer: “taal” en “woorde die je niet begriip”.

Die laaste element wat die gedig ingewikkeld en moeilik maak, veral vir die Westerse leser, is die verwysing na die Japannese kultuur en die verbintenis daarvan met die digkuns. Die diere wat in die gedig teenwoordig is, is, myns insiens, nie lukraak nie. In die Oosterse kultuur is die simbool van die slang uiteenlopend. Daar word beweer dat hulle bonatuurlike vermoë het om mens te beskerm teen siekte, rampspoed, slegte geluk en hulle kan ook reën bring. Die slang word gekoppel aan wysheid en profesie (Irezumi Art, 2011). Spesifiek in die Shinto-geloof, word die slang as 'n klein draak beskou en deel in baie van die draak se eienskappe. Hulle is sterk en angswekkend, maar word geëer as welwillend, regverdig en wys. Slange kan tussen die onderwêreld, hemel en menslike wêreld reis. Om 'n lewendige slang teë te kom, is 'n gelukkige voorteken terwyl 'n gestorwe slang 'n ongeluksbode is (Serpent Sanctum, 2017). Die slang is egter ook simbolies van vroulike jaloesie, passie en benyding (Opler, 1945: 259). Die kraai, veral Yatagarasu, 'n kraai wat óf agt voet lank is óf drie bene het, word beskou as bewyse van goddelike bemiddeling in die mens se lewe en is veral simbolies van leiding (Aves Noir, 2011). Die 'Kraanvoël-rivier' is die Setsuri rivier in Japan wat dien as die winterhabitat van die kraanvoël. Dié voël is 'n simbool van langlewendheid en geluk en Japanese glo dat mens van 'n siekte genees kan word indien mens 1000 origami kraanvoëls vou (Mehmt en Ersin, 2012: 197). Laastens is die karper, spesifiek die koi-karper, die simbool van Japannese identiteit en van voorspoed en geluk (Homer, 2018).

Weens die betekenis van 'n gestorwe slang as ongeluksbode maak dit sin dat die spreker sal wonder wie, of wat, die kop sou verwyder en selfs ontsteld sal wees daarvoor: “Laat het niet waar zijn”. Die positiewe assosiasie met die slang word egter geïdentifiseer met die spreker wat prominent aandui dat die slang wel giftig is: “Dat soort, hoe heet het, dat heeft een giftige beet / Giftig / Giftig [...] Giftige beet, zeker en vast”. Indien dit egter nie 'n mens is wat die kop verwyder het nie, maar 'n kraai is dit meer aanvaarbaar aangesien dit 'n goddelike bemiddeling is. Dit is dan ook nie die mens se plek om tussenbeide te tree nie: “Wat doen we / Wat zullen we doen / Dat laat je beter zo, dat soort ding”. Die kop van die slang wat, blykbaar, in die Kraanvoël-rivier laat val word, is dan ook ironies aangesien die kraai simbolies is

van 'n lang lewe en geluk, maar in dié geval het die slang nie 'n lang lewe nie en hy is ook nie gelukkig nie. Die gevolglike dood van die (koi-)karper problematiseer verder die positiewe assosiasies wat in hierdie gedigte gemaak word aangesien dit ook die dood van 'n identiteit, geluk en voorspoed is. Hierdie diere, dit wat hulle simboliseer en ook die problematisering daarvan word gelyk gestel aan die digkuns. Hierdie gelykstelling word aanvanklik slegs gesuggereer wanneer daar herhaaldelik gevra word: "Is het dan een gedicht", "Gaaf het dan om een gedicht" en "Is dat het teorie van het gedicht". Hierdie suggestie word aan die einde van die gedig eksplisiet bevestig wanneer die gedig en die digter sintakties die plek van die slang inneem. Die spreker verwys na "[...] het gedicht sonder kop" en "De kop van de digter in hoge vlucht" waar daar voorheen op dié wyse na die slang verwys is.

Die gedig daag die leser op drie vlakke uit. Eerstens word die wetenskaplike uitgedaag om te heroorweeg hoe hy na die lewe rondom hom kyk en hoe hy handel in sy soeke na wetenskaplike kennis. Die gedig blyk immers om die slang sonder kop wetenskaplik te benader met die verskillende vrae wat gevra word en die poging om 'n teorie te identifiseer en ook hipoteses daar te stel van wat gebeur het met die slang se kop. Die wetenskaplike proses word egter nie voltooi nie. Die slang word byvoorbeeld nie opgetel en verder ondersoek nie en die wetenskaplike proses word na die hipotese nie verder geneem nie. Die spreker, as wetenskaplike, aanvaar dat daar sekere goed is wat hy eerder nie verder moet ondersoek nie: "Dat laat je beter zo [...] raak het niet aan". Tweedens word die mens, soos reeds genoem, uitgedaag om te heroorweeg hoe hy na die lewe kyk. Laastens word die digter en hoe hy die lewe beskou, uitgedaag. Die slang word gelykgestel aan die gedig en kan daar ook aangeneem word dat die digter gelyk gestel word aan die wetenskaplike. Wanneer hierdie metafoer ondersoek word, moet daar aanvaar word dat dit die gedig sonder 'n kop is wat die digter in die tuin waarneem. Die digter probeer bepaal wat met die gedig gebeur het en daar is 'n aantal interpretasiemoontlikhede hier teenwoordig. Dit is moontlik dat die digter 'n gedig waarneem nadat dit deur leser en kritici gelees en gekritiseer is. Die gedig is moontlik negatief ontvang, dit is immers sonder kop, en dit laat die digter-spreker ontsteld. In hierdie interpretasie kan die kraai die akademiese en kritici wees wat 'n byna goddelike inspraak en invloed kan hê op die sukses van 'n digter. Verder word die invloed van 'n gedig beskryf deur die invloed wat die slangkop het, naamlik dat dit die dood van die (koi-)karper kon veroorsaak. Dit dui op

die invloed wat sekere gedigte en digters het om die identiteit van 'n volk te skep en ondersteun, maar ook te kritiseer en verinneweer. Hierdie funksie van 'n gedig is een moontlike antwoord op die vraag: "Is dat die teorie van het gedicht". 'n Ander interpretasiemoontlikheid is egter dat die proses van 'n gedig skryf, uitgebeeld word. Die digter neem iets in die alledaagse lewe waar en hoewel dit vir meeste mense onbelangrik sal wees, is dit vir 'n digter iets spesiaal. Die digter 'kyk' anders daarna en ontvang as't ware 'n goddelike of verhewe kennis sodat hy kan fokus op dit wat daar nie is nie: die kop van die slang. Die digter se gedagte word dan saam met die "koploos addertjies lichaam in hoge vlucht" geneem. Lauwereyns gee self toe: "Wat is de essentie van deze vondst? Dat je denkt over iets wat er niets is: dat kopje. En dat is volgens mij de kern voor veel poëzie" (Dessing, 2012). Hoewel Lauwereyns vir die leser 'n aanduiding gee van hoe die slang sonder 'n kop in die gedig benader kan word neem dit nie weg van die hermetiese aard van die gedig nie. Weens die verskeie hermetiese kenmerke in die gedig verhelder hierdie insig nie die gedig vir die leser nie. Dit kan die leser help om moontlik die gedig te interpreteer, maar dit kan ook veroorsaak dat 'n leser alle aandag aan die afwesige kop skenk en enige ander interpretasiemoontlikhede mis lees. Dit is slegs drie interpretasiemoontlikhede van 'n redelik ingewikkelde metafoer en dit is juis die komplekse aard van hierdie metafoer wat die hermetiese aard van hierdie gedig verder bevestig.

3.4 Samevatting

In hierdie hoofstuk is enkele gedigte van Gilbert Gibson en Jan Lauwereyns geanaliseer as verteenwoordigend van hul hermetiese poësie. Hierdie gedigte kan nie beskou word as die enigste voorbeelde van hermetiese gedigte binne die digters se oeuvre nie, maar weens die beperkte ruimte van die studie is daar by vyf gedigte volstaan. Daar is gepoog om die gedigte te verstaan en 'n moontlike interpretasie te voorsien deur Claes (2013) se hermetiese kenmerke, met die uitsondering van die goue kettings (die samehang van die bundel), te identifiseer en bespreek. Die gebruik van Claes se hermetiese kenmerke maak die interpretasie van hermetiese gedigte makliker aangesien die leser spesifieke en duidelike kenmerke het wat geïdentifiseer en ontleed kan word. Wanneer mens duister en geslote gedigte benader, bied hierdie kenmerke goeie rigtingwysers om uiteindelik 'n interpretasie te skep. Terselfdertyd weet die leser ook dat die hermetiese kenmerke op verskeie

maniere geïnterpreteer kan word en dus is daar altyd 'n moontlikheid van menige interpretasies. Die interpretasies wat in hierdie hoofstuk verskaf word is dus slegs een moontlikheid. In die eerste Gibsongedig, "ex libris", vind die leser 'n fokus op hoe die mens die wêreld beskou en interpreteer. "[G]ras" handel oor die mens se vrese en sy identiteit as individu, maar ook sy identiteit as deel van die groter samelewing. Die fokus in "hipostase" val op die spreker se droom van sy tuisdorp. In Lauwereyns se eerste gedig, "Parabel voorbij de regenboog", is daar besluit om te fokus op die beskrywing van 'n verhouding tussen die spreker en aangesprokene in die gedig. Dit het egter veroorsaak dat sekere verwysings, soos die na oorlogsgegewens en Nazi's nie bespreek is nie. "Addertje zonder kop" kan, soos "ex libris" fokus op die mense se interpretasie van die wêreld rondom hom. Daar is ook metapoëtikale elemente teenwoordig wat die leser kan lei na 'n metapoëtikale interpretasie waar dit eerder die digter is wat waarneem wat met sy gedig gebeur.

Gibson en Lauwereyns maak gebruik van 'n verskeidenheid hermetiese kenmerke. In hulle onderskeie gedigte word die kenmerke ook op verskillende wyses aangewend, maar die uitwerking, naamlik die skep van 'n moeilike en duister gedig, stem ooreen. Die gedigte vereis inspanning en tyd. Die leser moet bereid wees om die gedigte telkemale en noukeurig te lees en ook om dikwels op te lees om sommige sinspelings te verstaan.

Hoofstuk 4

Vergelyking tussen die gedigte van Gibson en Lauwereyns

4.1 Inleiding

Na aanleiding van die gediganalises wat in hoofstuk 3 voltooi is, fokus hoofstuk 4 op die vergelyking tussen Gibson en Lauwereyns. Die punte van ooreenstemming en verskil tussen die digters, op grond van die hermetiese kenmerke wat in hulle gedigte aanwesig is, word geïdentifiseer. Die verskillende wyses waarop hermetiese elemente in die digters se gedigte werk, word ook geïdentifiseer.

4.2 Ooreenstemming in die gedigte van Gibson en Lauwereyns

Hoewel Gibson en Lauwereyns se biografiese gegewens van nature nie presies dieselfde is nie, is dit eerder 'n voorbeeld van ooreenstemming as verskil. Beide Gibson en Lauwereyns se beroep en omstandighede het 'n groot invloed op hul digkuns. Gibson se beroep as mediese dokter vind veral neerslag in gedigte soos “ex libris” waar die biologiese werking van die oog 'n belangrike element van die gedig is. Sy herkoms van 'n plattelandse dorp is ook in die gedigte, veral “hipostase”, te sien. In Lauwereyns se gedigte vind mens spore van sy beroep as neuropsigoloog in, byvoorbeeld “Addertjie zonder kop”, waar die rol van die wetenskaplike baie belangrik is. Sy verblyf in Japan is ook in hierdie gedig ter sprake weens die Oosterse elemente wat teenwoordig is, veral die simboliek van diere soos die kraai, koi-karper, kraanvoël, ens.

Die hermetiese kenmerke, soos deur Claes geïdentifiseer, in beide digters se werk stem oorwegend ook ooreen.

Komplekse sintaksis

Beide digters maak gebruik van komplekse sintaksis. In Gibson se gedigte is dit die duidelikste in “gras” se semantiese gapings wat die leser self moet invul en apokoinou in “hipostase”. In Lauwereyns se gedigte is daar heelwat rekursiwiteit in “Addertjie zonder kop”, asook inversie en die gebruik van homonieme, wat baie na aan mekaar is in betekenis, in dieselfde reël. In “Parabel voorbij de regenboog” het die leser meermale te make met onvolledige sinne en rekursiwiteit, in die sin dat dieselfde beelde en sinspelings herhaaldelik gebruik word, wat die lees van die

gedig bemoeilik. In hierdie gevalle dra die komplekse sintaksis by tot die hermetiese aard van die gedigte aangesien dit die lees en verstaan van die gedigte moeiliker maak. Die spesifieke uitwerking van die komplekse sintaksis in die gedigte is wel anders. In “gras” betrek dit die leser meer direk by die beeld wat geskep word omdat die leser self die gapings moet invul. In “hipostase” beklemtoon dit die nie-logiese aard en droomrealiteit van die spreker. In “Addertje zonder kop” word die komplekse sintaksis gebruik om die gedig kunsmatig te verleng, maar dit bewoord ook die spreker se verwondering oor wat hy aanskou en sy onvermoë om sin te maak daarvan.

Duister trope

Beide Gibson en Lauwereyns maak ook gebruik van verskillende duister trope wat elk in hulle eie hoedanigheid 'n bydrae lewer tot die hermetiese aard van die individuele gedigte. In “ex libris” word daar veral gebruik gemaak van sinekdogee waar die oog deur die loop van die gedig ook verwys na die aksie van sien en interpreteer. Die gebruik van “eerste en laaste” om na God te verwys is ook 'n voorbeeld van sinekdogee. In “gras” word daar ook baie van metonimie gebruik gemaak: “die temper van stap” verwys na die individu en sy houding in plaas van net die wyse waarop hy stap. Verder is “die mond”, die mens en die woorde wat hy sê, en “'n oog”, wat ook na die mens verwys, voorbeelde van besondere sinekdogee waar 'n enkele mond en oog na die mens in die algemeen verwys. “[H]ipostase” bevat voorbeelde van personifikasie wat die belangrike posisie van die plaas in die spreker se lewe bevestig. In Lauwereyns se gedigte bevat “Parabel voorbij de regenboog” die beste voorbeeld van die duister trope, naamlik sinestesia, om aan te dui hoe nou verbonde die spreker aan die gebeure in die gedig is.

Naas die bogenoemde duister trope in die verskillende gedigte is die gebruik van metafore, en simbole, die duister trope wat die meeste voorkom. In “ex libris” is die titel van die gedig 'n metafoor vir die hele gedig en die kenteken in 'n boek word vergelyk met die mens se individuele wyses om die wêreld te beskou en te interpreteer. Weens die afstand tussen die twee elemente wat vergelyk word is dit ook 'n gewaagde metafoor. “[D]ie liefde is 'n huis wat al die opbrengste verteer” is ook 'n voorbeeld van 'n metafoor. Hierdie metafoor word meer kompleks weens die feit dat dit nie onafhanklik as 'n metafoor funksioneer nie, maar “die huis” is 'n

metonimie vir die gesin wat daarin woon en dit skakel ook met die sinspeling op religieuse gegewens wat vroeër in die gedig voorkom. In “gras” is die titel weereens ’n voorbeeld ’n metafoor. Die metafoor is hier kompleks omdat die metafoor van gras gelyk gestel word aan bloed. Gras is in die poësie van Walt Whitman as metafoor vir die siklus van lewe, dood en heropstanding en simbool vir die mens, as individu en deel van die kollektief, werksaam. Die leser moet eers daardie metafoor en simbool verstaan en die betekenis dan van toepassing maak op Gibson se metafoor en simbool van bloed. In “Addertjie zonder kop” het die leser te make met ’n uitgebreide metafoor: die spreker se aanskou van ’n koplose slang en sy poging om te bepaal wat gebeur het, word ’n metafoor vir die digter en sy gedig. Die metafoor in “Parabel voorbij de regenboog” kan ook beskou word as ’n uitgebreide metafoor waar die beskrywing en verandering van die weersomstandighede met die verhouding tussen die twee figure in die gedig vergelyk word. Die gedig word verder gekompliseer deurdat verskeie diersimbole gebruik word om ook die weersomstandighede en -elemente te beskryf. Beide digters maak dus van metafore gebruik om treffende en komplekse beelde te skep.

Geleerde sinspeling

Die laaste element wat vergelyk kan word is die digters se gebruik van (geleerde) sinspeling en interteks. In “ex libris” word daar meermale gesinspeel op verskillende religieuse verhale en gegewens in die Bybel asook Rooms-Katolieke teologie. Hoewel hierdie sinspelings dikwels ooglopend sal wees vir leser wat vertrou is met Bybelse teologie is daar wel geleerde sinspeling, naamlik “die skedel tot tent geopen”, wat, myns insiens, nie so algemeen bekend is soos, byvoorbeeld “on earth and in heaven” nie. In “hipostase” is ’n soortgelyke sinspeling teenwoordig wanneer die spreker die gedig afsluit met “in the name of the lord”. Hierdie sinspelings beklemtoon die invloed wat die spreker se geloof het op hoe hy die werklikheid, en sy drome, aanskou en interpreteer. In “gras” is die religieuse sinspeling nie teenwoordig nie, maar eerder ’n intertekstuele verwysing na Walt Whitman se komplekse gras-metafoor en gras-simboliek, asook ’n sinspeling op *A long history of madness*.

In Lauwereyns se in “Parabel voorbij die regenboog” word daar meermale verwys na “Murnau” en “Else” as sinspelings en “Spinoza” as intertekst. (F.W.) Murnau en Else

(Lasker-Schüller) word geïnterpreteer as verteenwoordigend van die spreker en aangesprokene. Beide die individue was belangrike en revolusionêre figure in, onderskeidelik, die filmbedryf en poësie en kuns. Hulle individuele werke kan egter sterk met mekaar gekontrasteer word omdat Murnau se films swart-en-wit was terwyl Lasker-Schüller dikwels van kleur gebruik gemaak het. Hierdie gegewe vind ook neerslag in die gedig. Die verhouding tussen die twee figure word in die gedig beskryf en die kleur, of afwesigheid daarvan, wat so belangrik is in hulle werk is ook belangrik in die gedig. Teenoor die kunstenaars, hul kuns en die beskrywing van 'n verhouding is Baruch Spinoza se filosofiese teorie dat die mens deur sy denke gelei moet word, nie deur sy emosies nie, om werklik vry te wees. Dit word egter in die gedig duidelik dat dit onmoontlik is om slegs deur die denke gelei te word en die emosies, wat ook 'n belangrike deel van kuns is, speel altyd 'n belangrike rol. Hierdie sinspelings en intertekste, wat nie werklik verduidelik word nie en waaroor die leser moet oplees, maak die interpretasie van die gedig moeilik en die leser kan slegs aannames maak oor waarop presies gesinspeel word.

Afleiding

Die drie hermetiese kenmerke, soos deur Claes geïdentifiseer, wat hier genoem word is die mees vergelykbare kenmerke in die gekose gedigte aangesien hulle die prominentste voorkom in die gedigte. Die spesifieke uitwerking van die hermetiese kenmerke is anders in die verskillende gedigte. Die gedigte maak byvoorbeeld gebruik van verskillende metafore en daar word ook gebruik gemaak van verskillende tegnieke om 'n komplekse sintaksis te bewerkstellig. Op hulle eie maak die verskillende kenmerke ook nie 'n hermetiese gedig nie. Talle gedigte bevat byvoorbeeld 'n metafoor. Hierdie metafoor kan selfs moeilik wees om te verstaan, maar op sy eie maak dit nie 'n gedig hermeties nie. Wat die gekose gedigte gemeen het, is die teenwoordigheid van 'n aantal hermetiese kenmerke binne elke gedig en al die kenmerke saam dra by tot die skep van 'n duister en geslote gedig. Dit maak die skep van 'n interpretasie heelwat moeiliker en dit maak ook die skep van een finale interpretasie onmoontlik. Die beste voorbeeld van die samewerking tussen verskillende hermetiese elemente kan gevind word in Gibson se gedig "gras" en Lauwereyns se "Parabel voorbij de regenboog".

In “gras” vind die leser byvoorbeeld gekompliseerde vergelykings, sinekdogee en onvolledige sintaksis. Hoewel daar aangedui word dat die hermetiese digter dikwels eerder metafore as vergelykings sal gebruik (vergelyk Claes, 2013 en Louw, 1986) is daar reeds aangedui dat die vergelyking in hierdie gedig noemenswaardig bydra tot die kompleksiteit en hermetiese aard daarvan. Verder bevat die gedig ’n geleerde sinspeling wat ook bydra tot die hermetiese aard. Die verskillende elemente werk saam om die gedig duister te maak en uiteindelik die hermetiese aard te bewerkstellig

Op ’n soortgelyke wyse werk die verskillende hermetiese kenmerke in “Parabel voorbij de regenboog” saam om ook hierdie gedig duister en hermeties te maak. Weereens dra ’n geleerde sinspeling noemenswaardig by tot die duisterheid van die gedig. Daar is ook ’n aantal simbole en metafore wat die gedig verder kompliseer. In hierdie gedig is dit weereens die wisselwerking tussen hierdie verskillende hermetiese kenmerke wat uiteindelik lei tot die duisterheid en hermetiese aard van die gedig.

Beide Gibson en Lauwereyns maak in hulle gedigte dus gebruik van kenmerke wat elk op hulle eie nie noodwendig ’n hermetiese gedig sou skep nie. Hulle span egter verskeie hermetiese kenmerke in en die interaksie tussen daardie kenmerke in beide digters se gekose gedigte lei na die hermetiese aard van hulle gedigte.

4.3 Verskille tussen die gedigte van Gibson en Lauwereyns

’n Ooglopende verskil tussen die twee digters is die lengte van hulle gedigte. Hierdie verskil in die lengte van hulle gedigte is noemenswaardige. Gibson se gedigte is heelwat korter; van dié wat bespreek is, is die langste 28 reëls en die kortste slegs 10 met die voetnote ingesluit. Lauwereyns se gedigte is egter baie lank. “Addertje zonder kop” is 194 reëls lank en “Parabel voorbij de regenboog” 224. Ongeag die drastiese verskil in lengte, dra beide Gibson se korter en Lauwereyns se langer gedigte by tot die hermetiese aard van hulle poësie. Gibson se gedigte bevat digte beelde en komplekse sintaksis met min of geen verduideliking nie wat die komplekse aard van die gedigte verhoog. Lauwereyns se gedigte bevat meer digte beelde en elemente wat op komplekse wyse saamkom en weens die rekursiwiteit is die lang gedigte ook hermeties. Die lengte en meertallige beelde en verwysings wat in sy

gedigte te vinde is, veroorsaak dat die interpretasie van sy gedigte afhang van die leser se keuse om op slegs spesifieke beelde en verwysings te fokus. In Gibson se korter gedigte is daar minder beelde en die leser kan dus uit die staanspoor meer gefokus lees. Hoewel albei digter hermeties is, bevat die gekose gedigte van Jan Lauwereyns meer ingewikkelde hermetisme as gevolg van die bogenoemde eienskap. Hierdie studie het gebruik gemaak van gedigte wat in vorm en lengte nie ooreenstem nie en dit is billik om in gedagte te hou dat gedigte wat in lengte meer ooreenstem, moontlik nie hierdie verskil sal vertoon nie.

In “Addertje zonder kop” is daar meermale die sinspeling op die Japannese kultuur met die gebruik van verskeie diere wat binne daardie kultuur ’n belangrike rol vervul. Hierdie sinspeling vervreem die leser, veral die Westerse leser wat nie vertrou is met Japannese kultuur nie, van die betekenis van die verskillende diere en kompliseer so die poging om die gedig volledig te interpreteer.

’n Verdere verskil is die titels van die gedigte. Die gekose Gibsongedigte se titels maak nie onmiddellik vir die leser sin nie, met die uitsondering van “gras”. “[H]ipostase” en “ex libris” se titelbetekenis is verweef in die inhoud van die gedig en die titels is nie vir die leser onmiddellike sleutels wat gebruik kan word om die hermetiese kenmerke in die gedig te verstaan nie. Die verband tussen titel en gedig word eers na afloop van die lees en interpretasie van die gedig gemaak. Lauwereyns se gekose gedigte het egter titels wat onmiddellik die leser oriënteer ten opsigte van die gedig. In “Addertje zonder kop” weet die leser van die begin af wat die spreker in die tuin gewaar en dit help die leser om sin te maak van die spreker se innerlike monoloog. “Parabel voorbij de regenboog” dui vir die leser aan dat reënboog, kleur en weersomstandighede in hierdie gedig belangrik gaan wees. Verder is die leser onmiddellik bewus van die gelykenis wat in die gedig is. Gibson se gedig, “gras”, stem hier ooreen met Lauwereyns se gedigte. Die ingeligte leser sal met die lees van die titel reeds bewus wees van Walt Whitman en sy gras-simboliek as interteks in die gedig. Hoewel hierdie titels van Lauwereyns en Gibson se gedigte sleutels is om die gedig te verstaan, veroorsaak die samekoms van ander hermetiese kenmerke egter dat hierdie sleutels nie genoegsaam is om die gedig met ’n eerste lees te verstaan nie.

Die tweetaligheid van die twee digters verskil ook. Gibson gebruik beide Afrikaans en Engels in sy gedigte en Lauwereyns het “Addertje zonder kop” oorspronklik in ’n tweetalige bundel (Nederlands en Japanees) gepubliseer, maar in *Hemelsblauw* is die tweetalige gedig nie gedupliseer nie. Gibson span Engels in sy gedigte in om op amper spottende wyse na die religieuse elemente in sy gedigte te verwys. Dit is die duidelikste in “hipostase” waar die gedig afsluit met “in the name of the lord” en die spreker spot met die einde van ’n gebed. Hierdie gebruik van ’n tweede taal is glad nie by Lauwereyns in *Hemelsblauw* teenwoordig nie en waar hy wel sinspeel op religieuse gegewens is daar nie spottery teenwoordig nie.

4.4 Samevatting

Die verskille tussen Gibson en Lauwereyns se gedigte is ooglopend, veral wat die lengte van hulle gedigte betref. Gibson se gedigte is heelwat korter as Lauwereyns s’n, maar ondanks hierdie verskil dra dit by tot die individuele gedigte se hermetiese aard. Hulle gebruik van gedigitels verskil ook deurdat Lauwereyns se gedigitels meer eksplisiete rigtingwysers is vir die inhoud van die gedig. Gibson maak verder ook gebruik van Engels in sy gedigte, terwyl Lauwereyns in sy gedigte, soos gepubliseer in *Hemelsblauw*, slegs van Nederlands gebruik maak. Hoewel Gibson en Lauwereyns nie presies dieselfde hermetiese kenmerke op presies dieselfde wyses aanwend nie is die effek van hulle individuele aanwending van hermetiese kenmerke steeds ooreenstemmend. Die biografiese gegewens van die digters speel ’n belangrike rol in beide se poësie en veral die gebruik van komplekse sintaksis, duister trope en geleerde sinspelings stem ooreen, hoewel daar tog verskille is in hoe die komplekse sintaksis geskep word en in presies watter duister trope gebruik word. Die gebruik van die metafoer, ’n duister troep, en geleerde sinspeling is, myns insiens, die grootste ooreenstemming tussen die twee digters en dit word deur beide meesterlik ingespan om uitdagende gedigte te skep.

Hoofstuk 5

Slot

5.1 Gevolgtrekkings

In Hoofstuk 1 van hierdie studie is 'n bondige oorsig van die herkoms van hermetiese poësie in die esoterika van antieke Egipte en die antieke Helleense en Romeinse letterkunde voorsien. Die ontwikkeling van hermetiese poësie is kortliks beskryf ten einde die agtergrond te verskaf waarteen hierdie hermetiese tradisie in Afrikaans- en Nederlandstalige digkuns funksioneer. Gilbert Gibson en Jan Lauwereyns se posisionering binne die hermetiese tradisie in die twee tale kom aan bod. Andries Visagie (Visagie en Esterhuizen, 2009), byvoorbeeld, dui aan dat daar in die afgelope dekade steeds meer toeganklike gedigte in Afrikaans en Nederlands geskryf word, maar digters soos Gibson en Lauwereyns doen dit juis nie. Die twee digters se biografiese gegewens en oevres word kortliks bespreek voordat 'n bondige oorsig oor bestaande navorsing oor die twee digters verskaf word. Amanda Lourens (2013a) maak byvoorbeeld gebruik van Julia Kristeva se semiotiese en simboliese taal om 'n leesstrategie te ontwikkel vir ván Gibson se gedigte in [vii], naamlik gedig “[4]”, “[5]”, “[11]” en “[14]”. Yves T'Sjoen (2010a; 2010b) gee spesifieke benamings aan Lauwereyns, naamlik *poeta doctus*, *poeta faber* en *homo ludens* om sin te maak van die verskillende aspekte van Lauwereyns as digter en sy gedigte. Daar is natuurlik voorbeelde van meer toeganklike gedigte in hulle onderskeie oevres, maar die gekose gedigte dien as voorbeeld van hulle hermetiese digkuns en in beide digters se werk moet die leser eers die hermetiese kenmerke kan identifiseer en ontleed sodat die gedigte minder duister word.

Wat die literatuuoroorsig verder betref, is gewys op Claes (2013) wat aandui dat hermetiese poësie steeds verstaan kan, en moet, word, hoewel dit vir die leser moeiliker is en meer inspanning eis om dit te verstaan. Lenstra (2007) maak 'n soortgelyke stelling wanneer hy die ooreenkomste tussen die hermetiese en toeganklike gedig beklemtoon, naamlik dat die kommunikasie-proses as sulks nie werklik verskil nie, hoewel die hermetiese gedig aanvanklik soos 'n mislukte poging tot kommunikasie lyk (Claes, 2013: 241). Lenstra sê verder dat die hermetiese en toeganklike gedig vir die leser of toehoorder die moontlikheid bied om “via de woorden toe te treden tot een andere werkelijkheid” (2007). N.P. van Wyk Louw

(1986) het soortgelyke bewerings heelwat vroeër reeds gemaak met sy bespreking van moeilike poësie. Hy het aangedui dat moeilike poësie meer konsentrasie van die leser eis voordat dit verstaan kan word, maar dat, indien die leser toegewyd lees, dit steeds verstaan kan word. Die leser van 'n hermetiese gedig kan, net soos met 'n meer toeganklike gedig, steeds vir hom-/haarself 'n 'betekenis' of 'boodskap' skep. Die leser moet wel heelwat fyner lees, gewillig wees om moontlik navorsing te doen oor sinspelings en verwysings en ook meer kennis dra van poëtiese tegnieke. Dit veroorsaak dat hermetiese gedigte nie noodwendig lekker-lees gedigte is nie, maar vir die toegewyde leser kan dit steeds leesgenot verskaf.

In Hoofstuk 2 is meer inligting rakende die geskiedkundige agtergrond van hermetisme voorsien. Daar is veral gefokus op die belangrikste antieke hermetiese teks, die *Corpus Hermeticum*, en die latere bevinding dat die oënskylnlike outeur van die teks, Hermes Trismegistus, nie die teks geskryf het nie. Die oorsprong van hermetiese letterkunde is ook bespreek. Spesifieke aandag is geskenk aan die skryf van utopiese tekste tydens die Renaissance, Italiaanse hermetiese digkuns en 'n moderne definiëring van hermetisme. Moderne hermetisme is verder bespreek deur gebruik te maak van Claes (2013) se identifisering van spesifieke hermetiese kenmerke. Vervolgens is gevra: Kan die gekose gedigte van Gilbert Gibson en Jan Lauwereyns as hermeties beskryf word in ooreenstemming met Claes se kenmerke?

In analyses van die vyf gekose gedigte in Hoofstuk 3 is heelwat van Claes (2013) se hermetiese kenmerke in Gibson en Lauwereyns se gedigte geïdentifiseer. Tydens die analyses word die winste van die gebruik van Claes se kenmerke duidelik aangesien dit 'n logiese struktuur bied waarbinne die gedigte gelees kan word. 'n Poging is ook aangewend om telkens ten minste een moontlike interpretasie van die onderskeie gedigte te verskaf.

In Hoofstuk 4 is die ooreenkomste tussen Gibson en Lauwereyns aangetoon. In beide se gedigte word komplekse sintaksis, verskeie duister trope en sinspelings ingespan. Tog is hul aanwending van Claes se kenmerke nie altyd identies nie. Beide digters maak gebruik van komplekse sintaksis. Gibson gebruik semantiese gapings en apokoinou wat die leser gevolglik by die gedig betrek. Die leser moet self die gapings invul en die nie-logiese aard van die spreker word ook beklemtoon.

Lauwereyns gebruik rekursiwiteit, inversie en homonieme om die gedigte te verleng en ook die spreker se verwondering en onvermoë om sin te maak van wat hy sien, te verwoord. In Gibson se gedigte is daar voorbeelde van duister trope met die gebruik van sinekdogee en metonimie. Lauwereyns se gedigte bevat eerder sinestesie, maar beide maak veral gebruik van metafore, en simbole, wat die gedigte meer duister maak. Verder is daar in beide digters se gedigte voorbeelde van geleerde sinspeling wat op soortgelyke wyses van die leser eis om daarvoor op te lees voordat die betekenis daarvan in die gedig verstaan kan word. Beide digters span 'n verskeidenheid hermetiese kenmerke in een gedig in om uiteindelik 'n duister en hermetiese gedig te skep.

Noemenswaardige verskille sluit in die natuurlike verskil wat tussen twee digters sal ontstaan as gevolg van unieke biografiese gegewens, maar selfs hier is 'n mate van ooreenkoms weens die ooreenstemmende wyses waarop hierdie gegewens neerslag vind in hul digkuns.

5.2 Verdere ondersoekmoontlikhede

Weens die beperkte lengte van hierdie studie is daar noodgedwonge 'n beperkte aantal gedigte geanaliseer. Hierdie gekose gedigte moet geensins beskou word as die enigste voorbeeld van hermetiese gedigte in die digters se oeuvre nie. Gilbert Gibson en Jan Lauwereyns is ook nie die enigste voorbeeld van Afrikaans- en Nederlandstalige hermetiese digters nie, maar slegs dié twee het aan bod gekom. 'n Vollediger studie van Gibson en/of Lauwereyns se oeuvres sou kon aantoon in watter mate Claes se hermetiese kenmerke in hul poësie in die breë teenwoordig is. Verder is daar nie gefokus op Claes se kenmerk van goue kettings (die samehang van die bundels) nie en ook hierdie kenmerk kan breedvoerig beskou en bespreek word.

Amanda Lourens stel in haar studie van Gibson se gedigte in [vii], gebaseer op 'n Kristeviaanse ontleding, voor dat ander teoretiese raamwerke ook oorweeg moet word wanneer hermetiese gedigte ontleed word (2013a: 24). Daar is in hierdie studie juis gereageer op hierdie voorstel. Die gebruik van 'n Kristeviaanse ontleding en Claes se hermetiese kenmerke is egter steeds nie die enigste teoretiese raamwerke wat van toepassing gemaak kan word nie. Lourens stel voor dat ook Roland Barthes

se *scriptible* teks (2013a: 24) ingespan kan word. Verder dui Joan Hambidge (2013) in haar resensie aan dat Jacques Derrida se *Of Grammatology* gebruik kan word om 'n leesstrategie vir die ontleding van hermetiese gedigte daar te stel.

5.3 Laaste opmerkings

[A]gter die aanskou lê 'n droom van slaap ("ex libris")

Dat soort ding, hoe heet het, dat heeft een giftige beet ("Addertje zonder kop")

Bogenoemde twee aanhalings uit, onderskeidelik, Gibson en Lauwereyns se gedigte is rigtingwysers tot die aard van hermetiese poësie. Dit is inderdaad noodsaaklik om deeglik te "aanskou" wat in die hermetiese gedig staan. Die leser moet dan ook in gedagte hou dat gedigte weer en weer aanskou moet word om te kan sien wat agter die aanskou lê en die digter se gebruik van taal, duister trope, ens. ontsyfer om leesgenot en selfs 'betekenis' daaruit te put. Die poging om agter die aanskou te sien en te ontsyfer is egter dit wat besonder problematies is. Hermetiese gedigte is uitdagend en raaiselagtig en dit is moeilik om te bepaal presies wat die spreker sê en/of 'bedoel'. Dit is egter moontlik. Hierdie studie is een voorbeeld van die poging om ten volle te aanskou, die raaiselagtige elemente te identifiseer en ook sin te maak daarvan. Die proses van sin maak is, soos dikwels die geval is, individualisties van aard en ander lesers sal op ander wyses kan sin maak. Dit is egter noodsaaklik om eers die hermetiese kenmerke te kan identifiseer en ondersoek. Hierdie studie kan 'n bydrae lewer tot toekomstige navorsers se identifisering en ondersoek van daardie kenmerke.

Bronnelys

A long history of madness. 2011. Film. Bal, Mieke en Gamaker, Michelle Williams (regs.). Amsterdam: Cinema Suitcase.

Ascension Presents. 2017. *What You Should Know About Purgatory* [video]. Aanlyn beskikbaar: <<https://m.youtube.com/watch?v=GnwDDsN6ZfM&t=98s>>. Soos op 12 Desember 2018.

Atkinson, Michael. 2001. A bloody disgrace. *The Guardian*. Aanlyn beskikbaar: <<https://www.google.com/amp/s/amp.theguardian.com/film/2001/jan/26/culture.features2>>. Soos op 18 Julie 2018.

Aves Noir. 2011. Yata-Garasu – The Ravens of Japanese Myth. *Aves Noir*. Aanlyn beskikbaar: <<http://www.avesnoir.com/yata-garasu-the-ravens-of-japanese-myth/>>. Soos op 10 Augustus 2018.

Bauschinger, Sigrid. 2009. Elsa Lasker-Schüler. *Jewish Women: A Comprehensive Historical Encyclopaedia*. Aanlyn beskikbaar: <<https://jwa.org/encyclopedia/article/lasker-schuler-else>>. Soos op 18 Julie 2018.

Burnette, Emily. 2009. Orcinus orca. *Animal Diversity Web*. Aanlyn beskikbaar: <https://animaldiversity.org/accounts/Orcinus_orca/>. Soos op 1 Augustus 2018.

Chittenden, Hugh. Davies, Greg & Weiersbye, Ingrid. 2016. *Roberts Bird Guide* (Second edition). Cape Town: The John Voelcker Bird Book Fund.

Claes, Paul. 2013. *Zwarte zon: Code van de hermetische poëzie*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt.

Davoine, Françoise. 1998. *Mère folle*. Toulouse: Erès.

De Strycker, Carl. 2011. Jan Lauwereyns, slangenmens. *Poëziekrant*. 35(3):89-93

Deleu, Thierry. 2015. De mug (over)leeft! Of hoe wetenskap en poëzie hand in hand kunnen gaan. De vraag is: "Hoelang?". *Poëzie-leestafel*. Aanlyn beskikbaar: <<http://www.poezie-leestafel.info/jan-lauwereyns>>. Soos op 16 April 2015.

Dera, Jeroen. 2013. Zinloos absurd en nodig broodnodig. Over *De willekeur* van Jan Lauwereyns. *DW B* 2013(2):362-367.

Dessing, Maarten. 2012. Ik sta een beetje te trillen. *Knack*. Aanlyn beskikbaar: <<https://www.knack.be/nieuws/boeken/ik-sta-een-beetje-te-trillen/article-normaal-47413.html.amp>>. Soos op 4 Julie 2018.

Dinaux, C.J.E. 1963. Gerrit Achterberg, zolas ik hem kende en las. *Maatstaf* 11(10/11):748-768. Aanlyn beskikbaar: <http://www.dbnl.org/tekst/_maa003196301_01/_maa003196301_01_0090.php?q=h+ermetisch#hl3>. Soos op 28 Oktober 2017.

Du Plessis, I.D. "s ek my vreemde liefde". In Brink, André P. (red). 2008. *Groot Verseboek (Deel 1)*. Kaapstad: Tafelberg. p.114

Du Plessis, P.G. 1968. *Die verwysing in die literatuur*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

Du Plooy, Heilna. 1992a. Diskoers. In Cloete, T.T. (red). *Literêre Terme en Teorieë*. Pretoria: HAUM Literêr. pp. 78-79.

Du Plooy, Heilna. 1992b. Vertelling. In Cloete, T.T. (red). *Literêre Terme en Teorieë*. Pretoria: HAUM Literêr. pp. 566-567.

Ebeling, Florian. 2007. *The Secret History of Hermes Trismegistus: From Ancient to Modern Times*. Ithaca: Cornell University Press

The Editors of Encyclopaedia Britannica. 2018. Styx. *Encyclopaedia Britannica*. Aanlyn beskikbaar: <<https://www.britannica.com/topic/Styx-Greek-religion>>. Soos op 18 Julie 2018.

Eisner, Lotte H. 1973. *Murnau*. London: Martin Secker & Warburg Limited.

Folsom, Ed & Price, Kenneth M. Life and Letters. s.d. *The Walt Whitman Archive*.

Aanlyn beskikbaar:

<https://whitmanarchive.org/biography/walt_whitman/index.html>. Soos op 9 May 2018

Gamaker, Michelle Williams. 2018. A Long History of Madness. *Michelle Williams Gamaker*. Aanlyn beskikbaar: <<http://www.michellewilliamsgamaker.com/a-long-hirotty-of-madness.html>>. Soos op 11 Augustus 2018.

Garrett, Howard. 2005. Do Orcas Use Symbols? *Orca Network*. Aanlyn beskikbaar: <www.orcanetwork.org/nathist/symbolsshort.html>. Soos op 1 Augustus 2018.

Gibson, Gilbert. 2009. *oogensiklopedie*. Kaapstad: Tafelberg.

Gräbe, Ina. 1992a. Klank. In Cloete, T.T. (red). *Literêre Terme en Teorieë*. Pretoria: HAUM Literêr. pp. 204-207.

Gräbe, Ina. 1992b. Sintaksis (van die poësie). In Cloete, T.T. (red). *Literêre Terme en Teorieë*. Pretoria: HAUM Literêr. pp. 489-492.

Grové, A.P. 1949 *Die duister digter. Opstelle oor die moderne Afrikaanse liriek*. Pietermaritzburg & Durban: Universiteitspers.

Hallberg, Osten. 2014a. Horse symbolism. *Animal-Symbols*. Aanlyn beskikbaar: <<http://animal-symbols.com/horse-symbol.html>>. Soos op 1 Augustus 2018.

Hallberg, Osten. 2014b. Lion symbolism. *Animal-Symbols*. Aanlyn beskikbaar: <<http://animal-symbols.com/lion-symbol.html>>. Soos op 1 Augustus 2018.

Hallberg, Osten. 2014c. Snake symbolism. *Animal-Symbols*. Aanlyn beskikbaar: <<http://animal-symbols.com/snake-symbol.html>>. Soos op 1 Augustus 2018.

Hambidge, Joan. 2010. Oogensiklopedie gee nie sommer sy geheime prys nie. *LitNet*. Aanlyn beskikbaar: <<http://www.litnet.co.za/Article/i-oogensiklopedie-i-geenie-sommer-sy-geheime-prys-nie>>. Soos op 16 April 2015.

Hambidge, Joan. 2013. Resensie: [vii] (Gilbert Gibson). *Versindaba*. Aanlyn beskikbaar: <<http://versindaba.co.za/2013/03/18/resensie-vii-gilbert-gibson/>>. Soos op 23 Oktober 2013.

Helman, Albert. 1937. Een dichter der Zigeuners. *De Gids Jaargan* 101(1):342-349. Aanlyn beskikbaar: <http://www.dbnl.org/tekst/_gid001193701_01/_gid001193701_01_0064.php?q=hermetisch#hl1>. Soos op 28 Oktober 2017.

Henderson, Desirée. 2008. "What is grass?": The Roots of Walt Whitman's Cemetery Meditation. *Walt Whitman Quarterly Review* 25(3):89-107.

Heynders, Odile. 1988. De formule van de dichter: Een beschouwing over de versimmanente poetica van Achterberg. *Forum der Letteren* 29(1):1-14. Aanlyn beskikbaar: <http://www.dbnl.org/tekst/_for004198801_01/_for004198801_01_0001.php?q=hermetisch#hl1>. Soos op 9 November 2017.

Homer, Corinne. 2018. Search for symbols: Japan's treasured animals. *Travel local*. Aanlyn beskikbaar: <<https://www.travellocal.com/inspiration/blog/1065/japan-animal-symbolism>>. Soos op 10 Augustus 2018.

Irezumi Art. 2011. Irezumi Symbology: Hebi (Snake). *Irezumi Art*. Aanlyn beskikbaar: <<http://www.irezumiart.co.uk/irezumi-symbology/>>. Soos op 10 Augustus 2018.

Labuschagne, F.J. & Eksteen, L.C. 2000. *Pharos Verklarende Afrikaanse Woordeboek* [CD-ROM]. Kaapstad: Pharos Woordboeke.

Lauwereyns, Jan. 2009. *BaM/V* /Addertjie zonder kop. Gent: Druksel.

Lauwereyns, Jan. 2011. *Hemelsblauw*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Lenstra, Joris. 2007. Hermetische poëzie. *Meander*. Aanlyn beskikbaar: <<https://meandermagazine.net/wp/2007/09/7-hermetische-poëzie/>>. Soos op 25 Junie 2018.

Literary devices. 2018a. Allusion. *Literary Devices*. Aanlyn beskikbaar: <<https://litararydevices.net/allusion/>>. Soos op 13 September 2018.

Literary devices. 2018b. Intertextuality. *Literary Devices*. Aanlyn beskikbaar: <<https://litararydevices.net/intertextuality/>>. Soos op 13 September 2018.

Lourens, Amanda. 2013a. Die moontlikheid van Julia Kristeva se revolusionêre poëtiese taal: 'n ondersoek na 'n leesstrategie vir Gilbert Gibson se hermetiese poësie in [vii]. *Stilet* 25(2):1-28.

Lourens, Amanda. 2013b. Onderhoud met Gilbert Gibson. *Versindaba*. Aanlyn beskikbaar: <<http://versindaba.co.za/2013/03/11/onderhoud-met-gilbert-gibson/>>. Soos op 31 Maart 2014.

Louw, N.P. van Wyk. 1986. *Versamelde Prosa 1*. Kaapstad: Tafelberg. pp. 222-239.

Malan, Regina. 1992. Allegorie. In Cloete, T.T. (red). *Literêre Terme en Teorieë*. Pretoria: HAUM Literêr. pp. 8-9.

Marais, Eugene. "Winternag". In Brink, André P. (red). 2008. *Groot Verseboek (Deel 1)*. Kaapstad: Tafelberg. p. 30.

Mehmt, Kara & Ersin, Teres. 2012. The crane as symbol of fidelity in Turkish and Japanese Cultures. *Milî Folklor* 24(95):194-201.

Menkveld, Erik. 2012. 't Kan verkeeren'. *De Volkskrant*, 26 Januarie. Aanlyn beskikbaar: <<http://www.volkskrant.nl/dossier-archief/t-kan-verkeeren~a3138645/>>. Soos op 16 April 2015.

Meshram, P.N. 2017. Symbolism in Walt Whitman's poetry. *International Journal of English Language, Literature and Translation Studies* 4(3):236-239.

Minderaa, P. 1967. De dichter Leo Vroman. *Jaarboek van de Maatschppij der Nederlandse Letterkunde*: 59-82. Aanlyn beskikbaar: <http://www.dbnl.org/tekst/_jaa003196701_01/_jaa003196701_01_0022.php?q=hermetisch#hl1>. Soos op 1 November 2017.

Musschoot, Anne Marie. 1987. Leonard Nolens 'Het is belangrijk dat ik onbelangrijk blyft'. *Ons Erfdeel Jaargang 31*. P. 53-56. Aanlyn beskikbaar : <http://www.dbnl.org/tekst/_ons003198701_01/_ons003198701_01_008.php>. Soos op 9 Mei 2018.

Nadler, Steven. 2016. Baruch Spinoza. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Aanlyn beskikbaar: <<https://plato.stanford.edu/entries/spinoza>>. Soos op 17 Julie 2018.

Odendaal, Bernard. 2010. Oogensiklopedie. *Versindaba*. Aanlyn beskikbaar: <<http://versindaba.co.za/2010/01/13/oogensiklopedie/>>. Soos op 16 April 2015.

Odendaal, Bernard J. 2016. Die Afrikaanse poësie 1960-2012. In: Van Coller, H.P. (red.) *3HUVSHNWLHI3URILHOQ\$JLNDDQVHOLWHUDWNJH(2016)Deel 3*. Pretoria: Van Schaik. pp. 243-364.

Oliver, Charles M. 2006. *Critical Companion to Walt Whitman: A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Infobase Publishing.

Opler, Morris Edward. 1945. Japanese Folk Belief concerning the Snake. *Southwestern Journal of Anthropology* 1(2):249-259.

Opsommer, Francois. 1988. De moeite van het dichten. Over de poezie van Cees Nooteboom. *Ons Erfdeel Jaargang* 31(1):2-8. Aanlyn beskikbaar: <http://www.dbnl.org/tekst/_ons003198801_01/_ons003198801_01_0001.php?q=hermetisch#hl1>. Soos op 9 November 2017.

Orsini, Virginio. 1951. An introduction into hermetic poetry. *East and West* 2(2):109-111.

Reijmerink, Johan. 2012. Een nevelige blik op de berg Fuji. *Meander magazine*. Maart 2012. Aanlyn beskikbaar: <<http://meandermagazine.net/wp/2012/03/>>. Soos op 9 Mei 2018.

Rimanelli, Giose. 1966. Still on Italian Hermeticism. *American Association of Teachers of Italian*. 43(3):285-299. Aanlyn beskikbaar: <<http://www.jstor.org/stable/477736>>. Soos op 31 Maart 2014.

Schipper, Merijn. 2012. Zekere dag in de tuin, addertje zonder kop. *8 Weekly*. Aanlyn beskikbaar: <<http://8weekly.nl/jan-lauwereyns-hemelsblauw-zekere-dag-in-de-tuin-addertje-zonder-kop/>>. Soos op 16 April 2015.

Schouten, Rob. 1983. Ceterum Censeo. *Maatstaf* 31(1):48-54. Aanlyn beskikbaar: <http://www.dbnl.org/tekst/_maa003198301_01/_maa003198301_01_0099.php?q=hermetisch#hl1>. Soos op 9 November 2017.

Schumacker, Mark. 2013. Shachi or Shashihoko. *Japanese Buddhist Statuary*. Aanlyn beskikbaar: <<http://www.onmarkproductions.com/html/shachihoko.html>>. Soos op 10 September 2018.

Serpent Sanctum. 2017. Benzaiten: White Snake Goddess of Japan. *Serpent Sanctum*. Aanlyn beskikbaar: <<http://serpentsanctum.com/benzaiten-white-snake-goddess-of-japan/>>. Soos op 10 Augustus 2018.

Soister, John T. 2002. *Conrad Veidt on Screen*. Jefferson: MacFarland.

Spielvogel, Jackson. 1987. Reflection on Renaissance Hermeticism and Seventeenth-Century Utopias. *Utopian Studies* 1987(1):188-197.

Than, Ker. 2016. How the human eye works. *Live Science*. Aanlyn beskikbaar: <<http://www.livescience.com/3919-human-eye-works.html>>. Soos op 4 Maart 2018.

T'Sjoen, Yves. 2009. Vroman & Lauwereyns. Dichters op de brug tussen poëzie en wetenskap. *Versindaba*. Aanlyn beskikbaar: <<http://versindaba.co.za/2009/09/14/vroman-lauwereyns-dichters-op-de-brug-tussen-poezie-en-wetenschap/>>. Soos op 16 April 2015.

T'Sjoen, Yves. 2010a. Groei van een gevoel: De tekstgenese van Jan Lauwereyns' gedicht 'Anatomie van melancholie'. *Aansporingen: essays en refelcties* (E-boek). Leuven: Uitgeverij Acco.

T'Sjoen, Yves. 2010b. Lees maar, er staat meer dan de tekst (4) Jan Lauwereyns. *Versindaba*. Aanlyn beskikbaar: <<http://versindaba.co.za/2010/02/15/lees-maar-er-staat-meer-dan-de-tekst-4-jan-lauwereyns-2/>>. Soos op 16 April 2015.

Van Bork, D. Delabastita, D. Van Gorp, H. Verkruijsse, P.J. & Vis, G.J. 2012. Algemeen letterkundige lexicon: Hermetisme. *DBNL*. Aanlyn beskikbaar: <http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_02257.php>. Soos op 12 Julie 2018.

Visagie, Andries en Esterhuizen, Louis. 2009. Van opstopper-gedigte tot muurpapierverse. Andries Visagie in gesprek met Louis Esterhuizen. *Versindaba*. Aanlyn beskikbaar: <<http://versindaba.co.za/2009/11/16/onderhoud-andries-visagie>>. Soos op 16 April 2015.

Vermeulen, Julien. 2003. In en om de kunst. In *Vlaanderen* 52(294)131-142. Aanlyn beskikbaar: <http://www.dbnl.org/tekst/_vla016200301_01/_vla016200301_01_0027.php?q=hermetisch#hl1>. Soos op 1 November 2017.

Viljoen, Louise. 2011. Of Chisels and Jackhammers: Afrikaans poetry 2000-2009. *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa* 23(1):17-34.

Yates, Frances Amelia. 1964. *Giordan Bruno and the Hermetic Tradition*. London: Routledge.

Zink, Michel. 1995. Plurilingualism, Hermeticism and Love in Medieval Poetics. *Comparative Literary Studies* 32(2):112-130.

Bylaag A

Gilbert Gibson-gedigte

ex libris

die oog funksioneer
deur op ligsensitiewe selle te projekteer
die primêre genre lig,
wat sonder rede 'n narratief
uit die retina kan haal.
on earth and in heaven
die roelet van toeval en kans

indeling

in laelig-kontras en –kleur word die boek
se diskoers ten koste van vertelling ondersoek
hoe die oog sien. wat die oog sien. wanneer die oog sien
toebereken vir elke orgaan wat sy daaglikse sweet
in die aanskyn van 'n ander verdien

formaat

lig word tot neurale sein vertaal
wat die optiese baan tot die brein bepaal
en met retoriese intensie
gadeslaan; versamel; speelgoed-optel

stilistiese eienskappe

die liefde is 'n huis wat al die opbrengste verteer
die sondagmiddae wat vrede in voorkamers versteur,
wat die wonderlike haat in kinderoë herken

literêre intensie

gluur is die hoop wat nie beskaam nie
gewin die planne nie betyds beraam nie
en in die tydelike veiligheid van die vagevuur
die oog tot hand; die skedel tot tent geopen

filosofiese temas

agter die aanskou lê 'n droom van slaap

biografiese impuls

waarin 'n bang die oog kortasem kaap
met 'n woord. en die dowwe dreun van verbeelding
die enigste getuie
die eerste en die laaste¹

1: asem

gras

ek vermoed aan die temper van stap
dat vorentoe vaar soos 'n skip op donker water

en daaronder die rivier retireer soos 'n oog voor skrik,
'n oomblik beduidend tussen lig en donder.

ek vermoed dat elke intrek van asem
'n aalmoes uit die weerkaatsing van terugkyk stroop:

'n geheim; slitted eyes
die mond 'n tergende wond

wat wind oper forseer
(deur en vir die wolwe).

bloed is vir my
Soos gras vir waltwhitman,

'n minuskule motief. daaragter,
a long history of madness

hipostase

nes asof in 'n ongedroomde lê voor dorpe
die wind onder my vingerafdruk vas:
afdraaipaaie dreigend,¹ verweerde mure nog warm
van gister se son.² na die droom
is die kneusing op my kussing soos die kleur van ploegskare, alles
in the name of the lord

1: die arbeid van wind oor die dorpe is goedkoop, is seisoenaal: 'n fisant se opvlieg na onverwagte reën;
murasies; die besleg van verskille

2: in die skemer is trekvoëls oor die donkerwordende die dorp se dialoog. en bleek die witskrif tot wolk soos 'n
vingernael reg van voor; 'n maan oor die dorp

Bylaag B
Jan Lauwereyns-gedigte

Parabel voorbij de regenboog

Zwart, wit en in de tussentijd
Zonsopgang willen

Bloedrood lawaai
Hemelsblauw verdriet

Zo ik die jij bent
Zo jij die mij vormt

De dood, Murnau en het meisje
Else, de regenboog

Wiskunde maal biologie
Alles en meer willen wij

Inhoud geven, Spinoza
Orka's, alles of niet

En regendruppels
Wonderlijke regendruppels

Helemaal tot aan de overkant
Het punt waaraan voorbij

Zo zingt de kale berg ons danslied
De gele, gladgeschoren

In het vroege
Om het gloren

Zijn kam, de zon, uit mijn volle borst
Het geheel van je pure spectrum

Van deze zijde tot gene zijde
Een leeuw van een brug

Een slang van een ding
Hoe ik het ook probeer te berekenen

Ontcijferen, weven, zingt zo
Heerlijk helder weg

Voorts en verder, meisje
Else, in de tussentijd, vooralsnog

Zo hard mogelijk
Het wat van het ongrijpbare wat ons rest

Zo drijven mij
Onder veranderlijke wolken

Gevoelens die ik niet kan, niet ken
Gedachten die mij aanvallen, opjagen

Verraderlijke diertjes, beesten, logica's
Die mij terroriseren

Van hier naar jou, alles of niets
Van het begin tot het einde

Else, in de armen van Murnau
Hoe linker, hoe rechter

En symfonie van het grauwe
Je langzame verwelking

Een abstracte beheksing
Die ik niet ken, niet kon

Het ongewilde geweld van mijn jaren
In de roekeloze nacht

Het geschiedenis kleurige tussentijdse
Heerste grijs en machinaal

Uit mijn windstreken
Kwamen vier duivels

Wat Else, kan ik zeggen
Niet bekoorde, kon ik zien

Kon ik bijna ruiken, meisje, Murnau
Dus loog je en zal ik spreken

Om de witte vrede van alles of niets
Het orthogonale zwarte geluk

Van razende diertjes
Met vinnen ontsnapt

Aan de beenharde wijsheid van orka's
De meedogenloze trouw van korenbloemen

Hoe ik het ook probeer te berekenen
Van deze zijde tot gene zijde

De nacht in, de nacht uit
Ik hoorde je jubelen in mijn bloed

Nacht in, nacht uit
Een aster tussen de tanden geklemd

Een vonkenzwerm
Ontvreemd aan het ogenblik

Het grote taboe
De absolute leegte

De diepte waarin jij vlees wordt
Lilt en smeekt

Een gulzige, loeiharde
Vuurwerkfiguur

Van tepels en sfincters om in te houwen
Tong en gehemelte weggesneden

Gleden wij in mijn
Nabijgelegen hersenschors

En of dit het immergroene spel was
Van de wilde jacht

Gespeeld, of werd gespeeld
Het tomeloze, waanzinnige jagen

De terugkeer, slokdarm, regenboog
Naar spraakvermogen

Sprak van echte limieten

Ware asymptoten in het riet

Een van ons lag dood
De ander leefde van lever en nieren

Jij, zachte wiskunde, die mij bent
Ik, rafelige biologie, die jou vorm

Hielden en houden met hart en ziel van mij
En ik van ons, en van jou, en van jullie

Alles of nietes, zwart op wit, van nu tot wij
De dood weer leven geven

Ik hoorde je fonkelen in mijn slokdarm
Vanmorgen, wedersamen

Verenigd, wij, een mooi dier
Het mooie dier, met al je

Prachtige, verboden proteïnen
Voor het lied van mijzelf

Ik die niet besta
Buiten het bereik van je stralen

Eet jou, vingers likkend, op
En at, door en door spijsvertering

Verscheurde en verhakelde je met mijn scherpe
Naakte, eenzame hoektanden

De vlijmende wijsheid van orka's
De wrede trouw van korenbloemen

Jij die mij leven geeft, en maar leven geeft
Bloedzwart, klein en geaderd, koolwitje

Zo brandde de aarde
Brandende aarde, woedende wevers

Van regenboogzonen
Die zomaar sneuvelen

Dochters die opengereten, verkracht
Roerloos in de schoot, vingers naar andere

Regenboogkinderen uitgestrekt
Verbeten op het zebrapad

Geroepen, in het verdampende water
Als een vriend, groetend, sterven

Sterven, die wever, alles, alles en niets
De aarde brandend, woedend

Nazi's op de nek, het mes
In de blanke keel gezonken

En weven, weven harder
Grimmiger, beter dan ooit

Waar anders ging, meisje
Groene steen des doods

Je diepe hoofd in mij gezonken
Onze broze hart naartoe

Bij het oversteken
Het rivierzwarte doorkruisen

Van je hier zo splitbare witte kern
Het onmiskenbare daar in het vooruitzicht

De rusteloze behoefte, van Spinoza of niets
Aan vergeten

Vergeten wie wij zijn
Hoe wij kwetsbaar waren

Verdwaald, verloren, de veelstammige herinnering
Aan vroeger wouden, woekerende

Gewassen, zo ver mogelijk
Uit de genadige terugblik ontsprongen

Twee witten paarden
Trokken de zielige regenboog

Uit de verte, over de zwarte rivier
In grafzwarte sneeuw

Terug, niet omdat wij
Erom vroegen

Ik die ik ben
Jij die mij eet

Maar omdat wij er hopeloos, tevergeefs
En toch om baden

In het licht van de volle zon

Die is, die verslindt

Stoomt en doet smelten

Orcinus orca van mijn ondergang

Jouw diep gekuste

Oplossing

Het volgde niet

Maar kwam altijd en telkens weer

Die bizarre epiloog

De kop van Janus

Met de contouren van een theorie

Met hermonische integralen

Een zoutzandgolf

Op zwartgalligheid

Ik, hiëroglief

Jij, met de gouden vleugels

Verschrikkelijke regenboogschepping

Twee witte paarden trokken

De rusteloze behoefte

De veelstammige herinnering

Sadistische wiskunde

Geile biologie

Halleluja, Alabama

Je hart beukt onder mijn schouderblad

Martelt mij, hemelsblauw
Stikstofmonoxide, gas en vrije radicaal

Met bittere blik, vleidend woord
Een zoen, een zwaard

Een tastermot
Een micronachtvlinder

Sommigen wurgen
Sommigen wurgen en wenen

Van de zwaartekracht
Het explosieve neerkomen op dit

Het onnoemelijke
Het onverklaarbare

Beschreven en voorspeld
Aangewezen, beklaagd, bezongen

Tot nadere samenknoping
Na de zondvloed

Zullen wij dienen
Zullen wij Eros, kennis, heden maken

Het goede
Wat goed is

Toekomst, dood, het meisje, verleden
Met elkaar, in elkaar

Het slechte
Wat goed is

Embryonische kleuren
Ik vandaag, Else, morgen en gisteren

Duistere sporen, heldere verschijningen
Met en in elkaar, verzen, witregels, regenboog

Tekst, een tekst, de tekst, weven wij
In, en van, en voor, alles of niets

Het pure spectrum
Lang in vloed gelegen

Ebde jij
Onwaarschijnlijk weg

Door mij onder alle sterren verkozen
Heropgeroepen, verdampt

Vele woorden van liefde
Bij het finale aflopen van alles, absurd

En toch, en evengoed, zal niets gedaan zijn
Wat achteraf gezien onmogelijk bleek

Nergens resten wat ooit zeker zou
Geen wijsheid of richtlijn

Dan in het brandpunt
De verdwenen parabool

Die cirkel werd, meisje

Hemelsblauw

Addertje zonder kop

Het is een echt

Het is echt een echt

Is het dan een gedicht

Zeg ik toch

Wat doen we

Wat zullen we doen

Dat laat je beter zo, dat soort ding

Zeg ik toch

Raak het niet aan

Is het dan een gedicht

Het beweegt wel niet

Misschien zou het kunne, zou het dood zijn

Het is dood, denk ik

Echt

Dan kunnen wij het toch aanraken

Dat soort, hoe heet het, dat heeft een giftige beet

Giftig

Giftig

Gaat net dan om bloed

Een giftige beet

Giftige beet, zeg ik

Zekere dag in de tuin, het addertje zonder kop

Giftige beet, zeker en vast

Maar zie

Als je goed kijkt, het heeft geen kop

Wat

Zie je het

Hè

Onder gebladerte de rest van het addertje zonder kop

Het is waar

Het is eigenaardig
Hoe is zoiets mogelijk, hè
Zo heb je nog een mug erbij
Zekere dag in de tuin, een addertje met geen kop
Misschien heeft iemand die eraf getrokken
Eraf getrokken, denk ik
Dat moet praktisch wel
Maar wie
Is het dan een gedicht
Is dat niet een gedicht
Eigenaardig
Echt eigenaardig
Geen mens die zoiets doet
Zullen we het eens aanraken
Wat doe je daar
Ho, genoeg
Koploos addertjes lichaam in hoge vlucht
Zeg dat het niet waar is
Het is wel een beetje
Behoorlijk fout, meneer
Wie doet zoiets
Is het dan een mug
Maar het is toch dood
Evengoed
Het is dood, zeg ik
Het is al goed
Ik wil er niets van weten
Koploos addertjes lichaam in vergetelheid
Misschien was het geen mens
Dat is bovendien een gedicht
Het is geen gedicht, toch
Alsmar denken aan koploos addertjes kop
Kraaien zijn er ook toe in staat, denk ik
Misschien was het een kraai

Een kraai
Kraai
Een kraai, denk ik
Een mens was het niet
Is het dan bloed
Zekere dag in de tuin, een koploos addertje
Is het een gedicht
Een kraai
Kraai
Een kraai, denk ik
Zekere dag in de tuin, addertje zonder kop
Is het een gedicht
Misschien trok iemand die eraf
Eraf getrokken, denk ik
Dat moet praktisch wel
Maar wie
Het is een echt
Het is echt een echt
Dat is bloed bovendien
Zeg ik toch
Wat doen we
Wat zullen we doen
Dat soort, hoe heet het, dat heeft een giftige beet
Giftig
Giftig
Gaat het dan om een gedicht
Een giftige beet
Giftig beet, zeg ik
Onder gebladerte de rest van het addertje zonder kop
Alsmaar denken aan de kop van het addertje zonder kop
Mensen doen dat soort ding niet
Zullen we het eens aanraken
Wat doen je daar
Ho, genoeg

Koploos addertjes lichaam in hoge vlucht
Laat het niet waar zijn
Dat is toch een tikkeltje
Stevig fout, meneer
Wie doet zo iets
Omtrent de manier waarop het addertje beweegt
Ziet er pijnlijk uit, niet
Zo zonder kop
Denk je
Denk ik
Zou het dat wel kunnen voelen
Zo zonder kop
Als het geen kop heeft
Is dat de theorie van het gedicht
Koploos addertjes lichaam in vergetelheid
Het is iets wat de dichter ooit heeft beweerd
Eigen pijn voor te wenden
Voor te wenden
Schijnbaar
Alsof het niet echt is
De pijn
Het addertje
Het dichterschap
Alsmar in de geest een koploos addertjes kop
De kraai liet de kop van het addertje vallen
Ergens weet ik waar
Misschien
Misschien zit het zo in elkaar
Is het dan een theorie van het bloed
En dan een karper
Een karper
Een karper at het op
Wat
De kop van het addertje

Een karper
Zeg ik toch
Echt
Ik weet het niet, maar
Is het in C
Koploos addertjes lichaam in vergetelheid
Een karper die in de Kraanvogelrivier zwemt
Een karper in de Kraanvogelrivier ligt te rotten
Echt
Ik weet het niet, maar
Het is in ieder geval de theorie van het gedicht
Misschien
Misschien zit het zo in elkaar
Omdat het giftig was
Misschien daarom
Rottende karper in de Kraanvogelrivier
Alsmar in gedachten het koploos addertjes kop
Is het dan een gedicht
Zoiets is toch een gedicht
Altijd maar denken
Aan de kop van het addertje zonder kop
Omdat hij het opgevreten had
De karper, het addertjes kop
Uit de bek van de kraai gevallen
Omdat hij het opvrat
De karper die in de Kraanvogelrivier zwom
De karper die in de Kraanvogel ligt te rotten
Zekere dag in de tuin, het addertje zonder kop
Onder gebladerte de rest van het addertje zonder kop
Het is een echt
Het is echt een echt
Addertje zonder kop
Kraai met klauwen
Karper zonder karper

Stem
Karper
Zonder of peer
Met of mier
Voordien
Daarna
Is dit dan de teorie van de mug
Zeg ik toch
Wat doen we
Wat zullen we doen
Dat laat je beter zo, dat soort ding
Zeg ik toch
Raak het niet aan
Addertje, trein, taal
De verdachte vorm van orka
Hard hijgend heertje
Voordien of daarna
Trein die stilstaat
Woorden die je niet begriip
Is dit dan de teorie van het gedicht
Van het addertje zonder kop
Onder gebladerte de rest van het gedicht
Zekere dag in de tuin, het gedicht zonder kop
Wat doe je daar
Ho, genoeg
De kop van de digter in hoge vlug
Zeg dat het niet waar is
Het is wel een beetje
Erop en erover, meneer
Wie doet zoiets

ⁱ Die 1933/53 Bybelvertaling is gebruik vir alle Afrikaanse Bybelaanhalings en -verwysings