

**Gestorwe geliefdes: 'n vergelyking van die  
neerslag van die mite van Orfeus en  
Euridike in die rekonstruksie van die  
selfnarratief in *Apostroof* van Fanie Olivier  
en *Doodsbloei* van Pieter Boskma**

**Nadine Hamman**

**12593524**

Verhandeling voorgelê ter nakoming vir die graad *Magister  
Artium* in Afrikaans en Nederlands aan die  
Potchefstroomkampus van die Noordwes-Universiteit

Studieleier: Prof HM Viljoen  
Medestudieleier: Prof B Vervaeck

Mei 2017

## VOORWOORD

My opregte dank en waardering aan:

- My man, Albertus, vir sy opregte liefde, geduld en al sy ondersteuning. In die beste én die donkerste tye was hy altyd en is hy steeds daar; hy is my rots en steunpilaar. Sonder hom sou hierdie studie nooit gerealiseer het nie.
- Pappa en Mamma, vir hul onwrikbare geloof in my vermoë om nie net hierdie studie te voltooi nie, maar vir elke woord van bemoediging, onbaatsugtige liefde en bystand. My liefde vir letterkunde het begin met Pappa se briefie voor in my Bybel en die stories wat Mamma vir ons as kinders voorgelees het. Hulle het my ook geleer hoe om na die Woord te luister en lief te hê.
- prof. Hein Viljoen, vir die ongelooflike voorbeeld wat hy as navorser en akademikus stel. Sy hulp, oneindige geduld en noukeurige leiding met hierdie studie is van onskatbare waarde, asook sy mentorskap om my aan te spoor tot individuele kritiese denke.
- prof. Bart Vervaeck, tans verbonde aan die Katolieke Universiteit in Leuven, wat my tydens my verblyf in Gent aan die traumateorie voorgestel het en as buitelandse studieleier vir hierdie studie opgetree het.
- engele in menslike gewaad wat die stryd op ander fronte help stry het; hulle het my arms in die lug gehou. Dankie aan my engele: Anchen van der Walt, Annamarie Fourie, Monique Keller en Betzy Geldenhuys.
- my uitgebreide familie en vriendekring, vir hul elkeen se belangstelling en aanmoediging. 'n Spesiale woord van dank aan my sussie, Cherise, en my skoonma, Martha Hamman, vir hul nimmereindigende aanmoediging en liefde.
- vriende wat familie geword het en die las help dra het: die vier Kerrys en die Van der Merwes. Hul opregte vriendskap en volgehoue ondersteuning het die wêreld se verskil maak.
- dosente en kollegas wat deur die jare help skaaf het aan my vorming as akademikus, student en mens, veral die personeel aan die Skool vir Tale en die Skool vir Kommunikasiestudies van die Noordwes-Universiteit (Potchefstroomkampus), asook die Universiteit van Suid-Afrika.
- My Here en my God. Dit is alles net vir U.

### **Finansiële ondersteuning**

'n Besondere woord van dank aan die Nederlandse Taalunie, asook die Noordwes-Universiteit se Skool vir Tale, vir hul finansiële ondersteuning van hierdie studie.



## OPSOMMING

Die neerslag van die mite van Orfeus en Euridike in die rekonstruksie van die selfnarratief in *Apostroof* (Fanie Olivier) en *Doodsbloei* (Pieter Boskma) word in hierdie studie ondersoek. Die unieke wyse waarop elke digter die mite in die bundel aangewend het, word uitgelig aan die hand van gediganalises, stiplees, en ook 'n anekdoties-biografiese lesing. Die studie sluit af met 'n vergelyking tussen die twee bundels waarin die verskille en ooreenkomste uitgelig word rakende die wyses waarop elke digter die mite en die rekonstruksie van die selfnarratief aangewend het.

Trauma kan die bestaande selfnarratief verbrokkel, veral trauma geassosieer met die afsterwe van 'n geliefde soos 'n lewensmaat. Sedert die vroegste tye is daar oor die dood van 'n geliefde geskryf, veral in die vorm van elegiese poësie. Alhoewel elegie verskeie funksies vervul, kan die skryf daarvan ook bydra tot die verwerking van trauma.

“Turning one’s life into a narrative is a vital way of finding meaning” (Van der Merwe & Gobodo-Madikizela, 2007:2). White en Epston (1990) se narratiewe terapie, maar meer spesifiek Suzette Henke (1998) se skriptoterapie, is 'n nuttige hulpmiddel in hierdie singewingsproses aangesien dit die skrywer noop om *deur* die trauma te skryf en die trauma *uit* te skryf. Dit blyk dat die (gepubliseerde) skrywer, *synde* 'n skrywer, soms nie anders kan as om oor sy verlies te skryf nie. Tydens die skryfproses kan 'n selfnarratief geskep word – of eerder 'n poging aangewend word om 'n bestaande een te rekonstrueer – wat help om weer struktuur, koherensie en betekenis te genereer (Van der Merwe & Gobodo-Madikizela, 2000:5).

Mites kan as analogiese raamwerk in dié geskrewe tekste aangewend word omdat hulle onbewustelik (kan) funksioneer in die rekonstruksie van die selfnarratief. Die mite van Orfeus en Euridike het liefde, verlies, verganklikheid, trauma en die terugwin van 'n geliefde as hoofemas en is die ideale analogie om as metanarratief in die rekonstruksie van die selfnarratief te dien, hetsy op bewuste of onbewuste vlak. Die weergawes van Ovidius en Vergilius dien as generiese weergawes in hierdie ondersoek omdat hulle waarskynlik as van die bekendste en gewildste weergawes gereken kan word. Vergilius se weergawe word in hierdie studie gebruik, omdat dit aansluit by die keuse van die primêre tekste vir hierdie ondersoek, naamlik *Apostroof* (Fanie Olivier) en *Doodsbloei* (Pieter Boskma), wat albei kort na die dood van 'n geliefde verskyn het.

Die traumateorie vorm die teoretiese basis vir hierdie studie, veral die sienings van Cathy Caruth (*Trauma: Explorations in memory*, 1995; *Unclaimed experience: Trauma, narrative and history*, 1996) en Chris Van der Merwe en Pumla Gobodo-Madikizela (*Narrating our healing: perspectives on trauma, narrative and forgiveness*, 2007) waarin die veronderstelling is dat

trauma die slagoffer woordeloos laat en die selfnarratief laat verbrokkel en 'n rekonstruksie verg. Gevolglik moedig bogenoemde outeurs die (poging tot) verwoording van die onverwoordbare aan. 'n Digbundel kan funksioneer as 'n veilige, liminale ruimte waarin die digter sy gevoelens verhoud op 'n teksinterne outeur kan projekteer in die soeke na struktuur, koherensie en betekenis. Daar kan sodoende ook met nuwe toekomsmoontlikhede geëksperimenteer word.

Die herskeppende vermoë van taal (die bewustheid en praktiese toepassing daarvan), deurlopende metafore en motiewe wat bundeleenheid bewerkstellig en intertekstuele verwysings is prominent in albei bundels. In die tekste is daar wel tekens van 'n verbrokkelde selfnarratief en 'n poging tot rekonstruksie daarvan, maar die rekonstruksie is nie voltooi teen die einde van die bundel nie; daar is plek-plek slegs flardes daarvan te bespeur. Die skryfproses het meer waarde in die verwerking van die verlies as in die eintlike rekonstruksie van die selfnarratief. Dit is deur taal – woorde – dat die spreker weer tot verhaal kom. Sodoende probeer hy nie net sy gestorwe geliefde red nie, maar ook homself.

**Sleuteltermes:**

mite(s), rekonstruksie van die selfnarratief, trauma, traumateorie, rouproses, dood, selfnarratief, narratiewe terapie, skriptoterapie, rekonstruksie, poësie, Orfeus (Orpheus), Euridike (Eurydice), *Apostroof*, Fanie Olivier, *Doodsbloei*, Pieter Boskma

## ABSTRACT

This study investigates the deposition of the myth of Orpheus and Eurydice in the reconstruction of the self-narrative in *Apostroof* (Fanie Olivier) and *Doodsbloei* (Pieter Boskma). The unique way in which each poet used the myth in the chosen poetry collection is highlighted by means of analysis, language usage and respective anecdotal biographical readings. The study concludes with a comparison of the ways in which each poet used the myth and the reconstruction of the self-narrative in the two chosen poetry collections.

Trauma can shatter a person's existing self-narrative, especially trauma experienced after the death of a loved one like a life partner. Since the earliest times, people have written elegiac poetry, that is poetry with the death of a loved one, or other person, as theme. Although elegiac poetry has various functions, the writing thereof can also contribute to the processing of trauma.

"Turning one's life into a narrative is a vital way of finding meaning" (Van der Merwe & Gobodo-Madikizela, 2007:2). The narrative therapy of White and Epston (1990), but more specifically Suzette Henke's (1998) scriptotherapy, is a useful tool in the process of working through the traumatic experience of loss, as it forces the author to write *through* the trauma and write the trauma *out*. It appears only natural that a published author, *being* a writer, would write about the loss he has suffered. During the writing process, a self-narrative can be created – or rather an attempt made to reconstruct an existing one – which helps to generate structure, coherence and meaning again (Van der Merwe & Gobodo-Madikizela, 2000:5).

Myths can be used as an analogy in the written texts as they function unconsciously in the reconstruction of self-narrative. The myth of Orpheus and Eurydice has love, loss, immortality, trauma and recovery of a loved one as themes and is the ideal analogy to serve as metanarrative in the reconstruction of self-narrative, either on a conscious or unconscious level. The versions of Ovidius and Vergilius serve as generic versions in this study because they are generally considered as the most well-known versions. Especially Vergilius's version is used in this study because it corresponds to the choice of the primary texts, namely *Apostroof* (Fanie Olivier) and *Doodsbloei* (Pieter Boskma), both published shortly after the death of a loved one.

Trauma theory forms the theoretical basis for this study, specifically the views of Cathy Caruth (*Trauma: Explorations in Memory*, 1995; *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, 1996), and Chris Van der Merwe and Pumla Gobodo-Madikizela (*Narrating Our Healing: Perspectives on trauma, narrative and forgiveness*, 2007) in which the assumption is that trauma leaves the victim at a loss for words. Consequently the expression of the unsayable is encouraged through writing. The poetry collection serves as a safe, liminal space in which the poet can project his feelings on an internal author in the quest for structure, coherence and

meaning. This also provides the opportunity to experiment with new prospects and future outcomes.

The awareness and practical application of language in order to recreate, consistent metaphors and motives in the collections as well as intertextual references feature prominently in both collections. The texts show that there are signs of a broken self-narrative and an attempt to reconstruct it, but the reconstruction does not seem to be completed at the end; rather only fragments are presented at places. The focus rather falls on the writing process itself as it seems to be more valuable in processing the loss than the actual reconstruction of the self-narrative. It is through language – words itself – that the internal author comes to terms with reality. In the process, he tries not only to save his lost loved one, but also himself.

**Key terms:**

myth(s), reconstruction of the self-narrative, trauma, trauma theory, grief, death, self-narrative, narrative therapy, scriptotherapy, reconstruction, poetry, Orpheus, Eurydice, *Apostroof*, Fanie Olivier, *Doodsbloei*, Pieter Boskma

# INHOUDSOPGAWE

<b>VOORWOORD</b>	<b>I</b>
<b>OPSOMMING</b>	<b>III</b>
<b>ABSTRACT</b>	<b>V</b>
<b>HOOFSTUK 1 INLEIDING</b> .....	<b>1</b>
1.1 Kontekstualisering.....	1
1.2 Probleemstelling .....	6
1.3 Spesifieke navorsingsvrae .....	6
1.4 Spesifieke navorsingsdoelwitte.....	7
1.5 Sentrale teoretiese argument.....	7
1.6 Metodologie .....	8
1.7 Vooruitskouing.....	9
<b>HOOFSTUK 2 TEORETIESE BEGRONDING</b> .....	<b>10</b>
2.1 Inleiding .....	10
2.2 Elegiese poësie .....	10
2.3 Mites as singewende verhale .....	12
2.3.1 Wat is 'n mite? .....	13
2.3.2 Funksie van mites .....	13
2.3.3 Verband tussen literatuur en mites .....	16
2.3.4 Die mite van Orfeus en Euridike .....	19
2.3.4.1 Verskillende weergawes van die mite .....	20

2.3.4.2	Literatuur met die mite van Orfeus en Euridike as tema .....	22
<b>2.4</b>	<b>Trauma .....</b>	<b>27</b>
2.4.1	Wat is trauma? .....	27
2.4.2	Trauma geskep deur die verlies van die geliefde.....	28
<b>2.5</b>	<b>Literatuur as terapie.....</b>	<b>32</b>
2.5.1	Narratiewe terapie .....	33
2.5.2	Biblioterapie .....	34
2.5.3	Skriptoterapie .....	35
2.5.4	Poësieterapie .....	36
2.5.5	Skryf as terapie .....	37
2.5.6	Die gestorwe geliefde as muse .....	40
2.5.7	Die rol van die bundel .....	42
2.5.8	Debat rakende terapeutiese imperatief .....	44
<b>2.6</b>	<b>Die selfnarratief in die bundel.....</b>	<b>44</b>
2.6.1	Wat is 'n selfnarratief? .....	44
2.6.2	<i>Persona practica</i> versus <i>persona poetica</i> .....	46
2.6.3	Die rekonstruksie van die selfnarratief .....	50
2.6.4	Die proses van rekonstruksie.....	55
2.6.5	'n Poging tot onsterflikheid.....	56
<b>2.7</b>	<b>Samevatting van die hoofstuk .....</b>	<b>59</b>
	<b>HOOFSTUK 3 DIE NEERSLAG VAN DIE MITE VAN ORFEUS EN EURIDIKE IN DIE REKONSTRUKSIE VAN DIE SELFNARRATIEF IN APOSTROOF (FANIE OLIVIER).....</b>	<b>61</b>
<b>3.1</b>	<b>Inleiding .....</b>	<b>61</b>

<b>3.2</b>	<b><i>Apostroof</i> as bundel .....</b>	<b>61</b>
3.2.1	Biografiese gegewens van Fanie Olivier.....	61
3.2.2	Die ontstaan van <i>Apostroof</i> .....	62
3.2.3	Die outobiografiese inslag van <i>Apostroof</i> .....	64
3.2.4	Sleutels tot die verstaan van <i>Apostroof</i> .....	64
3.2.4.1	Voorblad.....	64
3.2.4.2	Die titel van die bundel.....	65
3.2.4.3	Die Griekse teks op die voorblad .....	65
3.2.4.4	Bundelopdrag.....	66
3.2.4.5	Mottobladsy.....	68
3.2.4.6	Intertekstualiteit .....	70
3.2.4.7	Die verhaal in die bundel.....	71
<b>3.3</b>	<b>Verlies verbrokkel die bestaande selfnarratief.....</b>	<b>72</b>
<b>3.4</b>	<b>Die behoefte aan 'n “nuwe” selfnarratief.....</b>	<b>77</b>
3.4.1	Lig(t)heid .....	78
3.4.2	Vuur.....	79
3.4.3	Die herskeppende vermoë van poësie.....	85
3.4.4	Verganklikheid.....	91
3.4.5	Die rekonstruksie van die selfnarratief .....	99
<b>3.5</b>	<b>Die neerslag van die mite van Orfeus en Euridike in die rekonstruksie van die selfnarratief in <i>Apostroof</i>.....</b>	<b>110</b>
<b>3.6</b>	<b>Verhalende elemente van die mite van Orfeus en Euridike in gesprek met “geding” .....</b>	<b>130</b>
3.6.1	Orfeus is 'n musikant met magiese kragte.....	130

3.6.2	Die liefdesverhaal van Orfeus en Euridike .....	130
3.6.3	Euridike sterf .....	131
3.6.4	Orfeus se ontroosbare smart .....	131
3.6.5	Orfeus gaan na die onderwêreld.....	131
3.6.6	Die voorwaarde .....	132
3.6.7	Euridike word toegelaat om saam met Orfeus terug te keer .....	133
3.6.8	Orfeus verbreek die voorwaarde.....	133
3.6.9	Tweede verlies van Euridike .....	134
3.6.10	Orfeus probeer Hades weer binnegaan .....	134
<b>3.7</b>	<b>Samevatting van die hoofstuk .....</b>	<b>135</b>

**HOOFSTUK 4 DIE NEERSLAG VAN DIE MITE VAN ORFEUS EN EURIDIKE IN DIE REKONSTRUKSIE VAN DIE SELFNARRATIEF IN *DOODSBLOEI* (PIETER BOSKMA)..... 136**

<b>4.1</b>	<b>Inleiding .....</b>	<b>136</b>
<b>4.2</b>	<b>Biografiese gegewens van Pieter Boskma .....</b>	<b>136</b>
4.2.1	Die ontstaan van <i>Doodsbloei</i> .....	137
4.2.2	Anekdoties-biografiese lesing van <i>Doodsbloei</i> .....	138
4.2.2.1	Die digter versus die spreker .....	139
4.2.2.2	Ander stemme in die bundel .....	140
<b>4.3</b>	<b>Struktuur van die bundel.....</b>	<b>141</b>
4.3.1	Titel .....	141
4.3.2	Bundelopdrag.....	142
4.3.3	Agterblad.....	143
4.3.4	Gedigtegroep(e).....	143

4.3.5	Sonnetvorm.....	144
4.3.6	Die verhaal in die bundel.....	146
<b>4.4</b>	<b>Die selfnarratief in <i>Doodsbloei</i>.....</b>	<b>150</b>
4.4.1	Trauma verbrokkel die bestaande selfnarratief.....	150
4.4.1.1	Musiek.....	153
4.4.1.2	Duin.....	153
4.4.1.3	Die spreker se verlies.....	156
4.4.1.4	Vasvang van die geliefde.....	158
4.4.1.5	Tyd, verganklikheid, onsterflikheid.....	161
4.4.2	Die herskeppende vermoë van poësie.....	166
4.4.2.1	Die skryfproses as rekonstruksie van die selfnarratief.....	172
4.4.2.2	Die geliefde as die spreker se skepping.....	173
4.4.2.3	Die geliefde leef voort in taal.....	175
<b>4.5</b>	<b>Die rol van die mite van Orfeus en Euridike in <i>Doodsbloei</i>.....</b>	<b>182</b>
4.5.1	Die mite van Orfeus en Euridike as analogiemetafoor.....	183
4.5.2	Die rekonstruksie van die mite van Orfeus en Euridike in <i>Doodsbloei</i> .....	187
4.5.3	Gerekonstrueerde orfiese elemente in <i>Doodsbloei</i> .....	188
4.5.3.1	Die tragiese verlies van die geliefde.....	188
4.5.3.2	Die liefdesverhaal.....	189
4.5.3.3	Die spreker as sanger.....	189
4.5.3.4	Die geliefde.....	191
4.5.3.5	Reis na die hiernamaals.....	192
4.5.3.6	Orfeus se “ontembare” stem.....	196

4.5.3.7	Die Dood as karakter .....	196
<b>4.6</b>	<b>Toekoms (rol/funksie van die nuwe selfnarratief).....</b>	<b>198</b>
4.6.1	Die gerekonstrueerde <i>self</i> narratief.....	198
4.6.2	Die rol van die leser(es) .....	207
4.6.3	Die drie epiloë .....	209
<b>4.7</b>	<b>Samevatting van die hoofstuk .....</b>	<b>213</b>
<b>HOOFSTUK 5 VERGELYKING VAN RESULTATE EN GEVOLGTREKKING.....</b>		<b>216</b>
<b>5.1</b>	<b>Inleiding .....</b>	<b>216</b>
<b>5.2</b>	<b>Ooreenkomste tussen <i>Apostroof</i> (Fanie Olivier) en <i>Doodsbloei</i> (Pieter Boskma).....</b>	<b>216</b>
<b>5.3</b>	<b>Verskille tussen die tekste .....</b>	<b>221</b>
<b>5.4</b>	<b>Gevolgtrekking .....</b>	<b>226</b>
<b>BRONNELYS.....</b>		<b>234</b>

# HOOFSTUK 1 INLEIDING

*"We write to taste life twice, in the moment and in retrospect."*

*~ Anaïs Nin*

## 1.1 Kontekstualisering

Trauma, soos die dood van 'n geliefde, verbrokkel bestaande narratiewe. Volgens die Helnes-Rahe Sosiale Aanpasbaarheidskaal (Edwards *et al.*, 1997:613) is die skaal van impak wat die dood van 'n eggenote (of geliefde) het 100%. Die dood van 'n geliefde word dus gereken as een van die mees traumatiese gebeurtenisse vir enige mens. Die band wat tussen geliefdes bestaan, is 'n persoonlike, subjektiewe belewenis. Vir die doel van hierdie studie word aanvaar dat emosionele betrokkenheid tussen die twee geliefdes bestaan het, en dat die gestorwe persoon 'n belangrike deel gevorm het van die agtergeblewene se persepsies oor homself en die wêreld waarin hy<sup>1</sup> leef.

Volgens James V. McConnell (1974:687) is trauma "a mental or physical wound or scar". Die geliefde wat agterbly, moet deur 'n natuurlike rouproses gaan om die trauma van die afsterwe te verwerk en te interpreteer, want "rou is 'n natuurlike reaksie wanneer 'n geliefde sterf" (Klopper, 2002:16).

Volgens Wilhelm Jordaan (2007:1) is die skryf van die selfnarratief (byvoorbeeld dagboeke) "n klein eksperiment met lewensmoontlikhede – 'n poging om só 'n bietjie orde te vind in die chaos van te veel en verwarrende lewensindrukke". Die outeur skep kuns vanuit 'n traumatiese ondervinding; sodoende poog hy om onder meer kommunikasie met die leser en die gestorwe geliefde (deur middel van die teks) te bereik en ook die trauma te probeer verwerk.

Tog, wanneer outeurs oor 'n traumatiese ondervinding skryf, moet dit steeds binne die konvensies van goeie literatuur en skryfwerk val, want "good writing means having something to say and saying it well," skryf Wanda Griffith (s.a.). Dit is die kern van enige skryfwerk. Omdat die studie die werke van outeurs ondersoek wat reeds gepubliseer het, is die veronderstelling dat hulle bekend is met narratiewe en literêre konvensies. Dit speel veral 'n rol in die redigering van hul aanvanklike skryfwerk.

---

1 "Hy" verwys in alle gevalle ook na "sy", die hom/haar- en hy/sy-konstruksies word vermy as gevolg van die hinderlikheid daarvan. Die generiese enkelvoud is ook nie van toepassing nie, want deur na "hulle" te verwys, skep soms verwarring met verwysing na die geliefdes en die agtergeblewenes. Aangesien Euridike die een is wat in die mite gesterf het, sal daar voorts na die gestorwe geliefde as 'n vroulike entiteit verwys word en die outeur word dus as 'n manlike Orfeus aangedui, tensy die biografiese gegewens anders vereis.

Die studie poog om hierdie “proses van skryf” te benader vanuit ’n letterkundige perspektief en nie ’n kreatiewe skryfkuns- of psigologiese perspektief nie. Tog, gegewe die konsepte waarmee gewerk word, is dit nie moontlik om die onderwerp heeltemal in isolasie vanuit elke dissipline/perspektief te bestudeer nie. Daarom word die raakpunte vanuit die verskeie dissiplines bespreek – soms vlugtig en waar nodig in breër trekke – sodat ’n vollediger prentjie geskep word en die onderwerp meer volledig ondersoek kan word. Onder andere dien narratologie, psigoanalise en die traumateorie as ’n ondersoekraamwerk. Aangesien die verskillende dissiplines nie as losstaande eenhede in hierdie studie funksioneer nie maar wel oorvleuel, kan hierdie studie as interdissiplinêr beskou word. Die primêre tekste sal hoofsaaklik benader word met stiplees (“close reading”) as analisemetode.

Marais (2008:16) stel belangrike vrae oor die rol van taal en skryf in die verwerking van verlies:

Waarom skryf skrywers en digters oor die verlies van ’n kind [of geliefde] en hoe dit hulle lewens raak? Vervul die proses of die ver(-)taling van verlies ’n terapeutiese funksie, met ander woorde, ‘help’ dit om oor ’n traumatiese ervaring soos die dood van ’n kind [of geliefde] te skryf? Of is die ervaring so allesoorheersend dat die skrywer, *synde* ’n skrywer, eenvoudig daarvoor moet skryf voordat dit moontlik word om weer iets anders aan te pak? (Kursivering deur oorspronklike outeur.)

Bogenoemde funksioneer waarskynlik as een van die hoofredes waarom baie reeds-gepubliseerde outeurs hulle tydens die rouproses tot skryf wend ná die afsterwe van ’n geliefde. In Edwin Kreulen (2011) se artikel, “Weduwnaars vind en elkaar”, noem hy resente voorbeelde in die Nederlandse literatuur waar mans oor die dood van hulle geliefdes skryf – ’n proses wat voorheen as ’n “vrouwenzaak” bestempel is. Hy verwys na Chris Pin (*Doodgewoon weduwnaar. Over rouw en nieuw geluk* wat in 2010 verskyn het) wat sy vrou Ursula in 2009 aan die dood afgestaan en ’n dagboek daarvoor geskryf het, die joernalis Tim Overdiek, wat ook ’n dagboek (*Tranen van liefde. Dagboek van een weduwnaar*) in 2011 gepubliseer het na sy vrou Jennifer se afsterwe in 2009, en laastens Pieter Boskma wat ’n digbundel na die afsterwe van sy vrou gepubliseer het. Boskma (2010) se bundel, *Doodsbloei*, dien as een van die primêre tekste in hierdie ondersoek (dit word later in Hoofstuk 4 breedvoerig bespreek).

Hierdie studie ondersoek hoe selfnarratiewe gerekonstrueer word ná die ingrypende gebeurtenis in die outeur se lewe, spesifiek die afsterwe van ’n geliefde, en of dit help met die verwerking van verlies. Hierdie rekonstruksie word binne die raamwerk van die mite van Orfeus en Euridike ondersoek. Daar word ondersoek of die proses van die rekonstruksie van die selfnarratief ’n singewende proses vir die outeur is wat hoop op ’n betekenisvolle lewe – selfs sonder die geliefde – bied, maar terselfdertyd ’n lewe bewus van die impak van die afwesige

geliefde se “teenwoordigheid”. Dit is juis deur die bewustheid van die gestorwe geliefde se afwesigheid dat sy aanwesig is.

In die proses kan ons ’n beter begrip ontwikkel van outeurs en die redes waarom hulle skryf, asook ’n groter begrip van die tekste en die onderliggende betekenis daarvan. Dit impliseer dat die doel van die skryfproses tweeledig is: die outeur het ’n bepaalde agenda, maar neem (moontlik) ook die leser in ag met die uitvoer daarvan, al gebeur dit selfs op ’n onbewustelike vlak. Terselfdertyd vervul hierdie skryfproses ook ’n terapeutiese funksie – skripto- en biblioterapeuties, soos later verduidelik sal word.

Klopper (2002:18) wys daarop dat dit nie die “aard van verwantskap” (soos familiebande wat tussen die treurende en die afgestorwene bestaan) wat tel nie, maar die “aard van die verhouding” (wat die betrokke partye vir mekaar beteken het). Hoe nouer die band tussen die betrokke partye was, hoe meer sal die persoon wat agterbly probeer om die verhouding in stand te hou. Vanweë hierdie noue band word daar in hierdie studie na die persoon wat gesterf het as die *gestorwe geliefde* verwys.

Omdat die betrokke twee persone ’n hegte verhouding gehad het, ontstaan die hunkering by die persoon wat agterbly (in hierdie studie word dié rol deur die sprekers in die gedigte vertolk) om die gestorwe geliefde terug te roep na die lewe, of ten minste die herinneringe aan die persoon so lank moontlik “lewendig” te hou. Hy doen dit deur herinneringe neer te pen om sodoende ’n tipe “onsterflikheid” aan die geliefde toe te ken. Nie net onthou hy die geliefde en beleef herinneringe nie, maar skryf hulle neer en vermeng in die proses fiksie en werklikheid.

“What is its mythos, what requires to be forgotten and what remembered as we scour the past in order to understand the present and seek a path forward into an unknown future?” (Chapman, aangehaal deur Van Schalkwyk, 2003:18). Van Schalkwyk glo (2003:18) dit is omdat mites “tot ’n hoë mate onbewus gekonstrueer en nageleef” kan word. Gevolglik kan die mite van Orfeus en Euridike deur die digters as oerverhaal gebruik word om ’n analogiese verband tussen die hede en verlede te skep. Orfeus het volgens oorlewering alles in sy vermoë gedoen om Euridike uit die Doderyk te red, nes die digter en/of spreker sy gestorwe geliefde deur middel van sy digwerk. Die ondersoek dien om te bepaal of die mite onbewustelik (en in sommige gevalle heel bewus) as die basisnarratief dien vir sekere narratiewe wat geskep word en dus ook help in die (re)konstruksie van die selfnarratief.

Die weergawe van die mite van Orfeus en Euridike wat as basis vir die ondersoek dien, is opgesom in *Classical mythology* (Morford & Lenardon, 2007:377-379). Hulle weergawe steun hoofsaaklik op twee van die bekendste weergawes van die mite, naamlik Ovidius en Vergilius se weergawes. Orfeus was ’n geniale musikant. Net ná Orfeus en Euridike se troue is Euridike

noodlottig deur 'n slang gepik. Orfeus het met sy musiek afgedaal in die Doderyk en die gode van die Doderyk (onder andere Hades) oortuig om Euridike vry te laat. Die gode het ingestem op een voorwaarde: dat hy nie sou omkyk alvorens hulle die Doderyk se poorte verlaat het nie. Euridike is aan Orfeus besorg, maar net voordat hulle deur die poorte is, het hy getwyfel en teruggekyk. Euridike het teruggesink in die Doderyk – vir ewig. Hy kon geen troos oor haar tweede dood vind nie. Alhoewel talle vroue belanggestel het in 'n verhouding met hom, het hy geen sin daarin gevind nie en is uit jaloesie uiteindelik deur Trasiiese vroue vermoor.

Hierdie mite bevat 'n sterk element van liefde, die trauma wat volg op die verlies van die geliefde en hoe die spreker die dood van die gestorwe geliefde probeer verwerk.

Tydens die rouproses dien die skryf oor die dood van die geliefde as 'n manier om die trauma te verwerk. “In 'n poging om die lewe te verstaan, organiseer persone hul ervaringe van gebeure oor die tyd heen sodat hulle 'n samehangende en geïntegreerde beeld van hulself en die wêreld om hulle kan vorm. Hierdie weergawe kan beskou word as 'n persoon se verhaal of ‘selfnarratief’” (Venter, 2000:1). Hierdie ondersoek poog om (die skep en/of neerslag van?) sulke selfnarratiewe in geskrewe poësie na die afsterwe van 'n geliefde te verstaan.

Wanneer die digter skryf, kan hy sy eie wêreld skep en self kies hoe die geliefde voorgestel word, asook wie en hoe hy (die digter) homself uitbeeld in die teks. “So-called ‘therapeutic’ talk [*selfnarratief*] might be regarded as a form of search; a search for new descriptions, new understandings, new meanings, new nuances of the words and ultimately new definitions of oneself” (Venter, 2000:7). By Freud is die praatkuur 'n manier om die onbewuste konflikte te onthul en te lug – wat tot genesing lei. Op hierdie wyse herskryf die outeur letterlik sy lewensverhaal – al geskied dit in fragmente – nie net deur “who I believe I am” nie, maar ook deur “who I choose to be” neer te pen (Alec Ross, soos aangehaal deur Freedman & Combs, 1996:xiv). Die “who I choose to be” verteenwoordig die selfnarratief soos die outeur verkies om dit te vertel. Dit kan gedoen word deur 'n narratiewe identiteit in die teks te skep sodat daar 'n “veilige afstand” is tussen die outobiografiese outeur en die teksinterne outeur. Die teksinterne outeur het toegang tot die vertel van die selfnarratief op 'n wyse wat vir hom aanvaarbaar is. “Narrative identity [*van die teksinterne outeur*] is the sort of identity to which a human being has access thanks to the mediation of the narrative function [*deur middel van die selfnarratief*]” (Ricoeur, 1991:73). Ricoeur verduidelik dat mense oor hul lewens en die gebeurtenisse daarin skryf, maar geskiedenis word met fiksie gemeng sodat dit 'n “fictive mediation” of 'n “historical fiction” is. Die outeur kan dus kies op watter manier hy die geliefde in die teks wil voorhou.

Omdat hierdie skryfproses nie slegs 'n weergawe van feite of die opnoem van 'n lys gebeurtenisse behels nie, is die persoon wat hierdie “historical fiction” neerskryf nie noodwendig

die outobiografiese outeur nie. Viljoen (2007) skryf dat die “biografiese outeur ’n afstand handhaaf tussen homself en die narratiewe identiteit van die teksinterne outeur. Hy kodeer sy ervarings dikwels baie indirek ten einde poësie te kan skryf – hoogstens kry die ervarings van die digter vaagweg neerslag in die teks (maar dan deur allerlei siwwe van literêre kodering)”. Gevolglik val die fokus van hierdie studie op die teksinterne outeur.

Narratiewe terapie is ’n proses wat die outeur in die rouproses aanwend deur sy storie te vertel (op watter manier hy ook al kies) – meestal aan die hand van ’n teksinterne outeur wat anekdoties-biografiese gegewens weerspieël. Dit dien (doelbewus en/of onbewustelik) as ’n tegniek om die trauma te help verwerk en betekenis daaruit – sy dit agterna – te genereer. Mense vertel graag stories oor hulself en hul lewens. Narratiewe identiteit het sy ontstaan hierin. “Narration confers identity on the narrated life” (Van der Merwe & Gobodo-Madikizela, 2007:2). Narratiewe identiteit verskil van persoonlike identiteit (die werklike identiteit van die outobiografiese outeur) deurdat eersgenoemde ’n stuk fiksie bevat. “In narrative therapy, when one gets a chance to reflect on one’s own life, choices multiply, instilling excitement at the realization that the preferred outcomes are within one’s grasp” (Freedman & Combs, 1996:xiii). Van der Merwe en Gobodo-Madikizela (2007:5) skryf dat stories identiteit bepaal, maar dat die individu ’n keuse het rakende sy posisie in *verhouding* tot die narratief. Hierdie identiteit kan gereeld geskep en ook herskep word, en dié identiteit hang telkens af van die selfnarratief wat die outeur kies om uit te beeld.

Michael White (White, s.a.) skryf dat narratiewe terapie mense se hede en verlede met mekaar in verband bring deur alternatiewe stories oor die tyd heen met mekaar te verbind. Hierdie stories toon ooreenkomste of kan verbind word met alternatiewe stories van ander mense se lewens waar veral die doel en waardes waaraan hulle toegewy en getrou is, ooreenstem.

Vir Van der Merwe en Gobodo-Madikizela (2000:6) gaan die skep van ’n selfnarratief oor die skep van struktuur, koherensie en betekenis. Trauma het die teenoorgestelde uitwerking: dit verbreek bestaande narratiewe. Wanneer die dood van ’n geliefde iemand getraumatiseer laat, verloor die narratief van daardie persoon se lewe sekere betekenis. Die skep van ’n “nuwe” narratief genereer nuwe betekenis of die bestaande narratief word op ’n wyse gerekonstrueer sodat nuwe betekenis gegenereer word. Daar word ondersoek ingestel of die mite van Orfeus en Euridike as “alternatiewe” storie in die vorm van analogie kan dien omdat die outeur moontlik dié mite assosieer met trauma, verlies en ’n poging om die geliefde “lewend” te hou deur die gestorwe geliefde nie te vergeet nie.

Talle outeurs het hulle al tot skryf gewend in ’n poging om deur hul verlies van ’n geliefde te werk. Ander voorbeelde van digbundels met dié tema uit die resente Nederlandse en

Afrikaanse letterkunde sluit in *De Deur* (Bert Schierbeek, 1972), *Totaal witte kamer* (Gerrit Kouwenaar, 2002), *Die burg van hertog Bloubaard* (Henning J. Pieterse, 2000), *Uit die wit lig van my land gesny* (T.T. Cloete, 2010) en *Die aandag van jou oë* (Petra Müller, 2003). Gerrit Achterberg is die groot voorganger van bogenoemde digters, want dit is opvallend dat Achterberg sy “verloren lief in zijn poëzie transformeert tot een mythisch object dat hij eeuwig kan najagen en bezitten” (Meijer, 2005:195). Die gestorwe geliefde figureer as tema in sy werk, maar taal is die besweerder van die dood, soos onder andere tot uitdrukking om in die bundels *Eiland der ziel* (1939), *Dead end* (1940) en *Osmose* (1941). Gevolglik word Achterberg as die groot Orfeus-digter in die Nederlandse letterkunde beskou.

## **1.2 Probleemstelling**

Tydens die rouproses kán die outobiografiese outeur hom tot skryf wend. Omdat die digter 'n hegte band gehad het met die geliefde en dié nou nie meer daar is nie, moet die digter 'n “nuwe” storie skryf vir die toekoms. Om dit te kan bewerkstellig, moet die outeur 'n selfnarratief skep vir die teksinterne outeur. Sodoende kan die bestaande, verbrokkelde selfnarratief gerekonstrueer word deur 'n herstelde persona wat as meganisme dien om die outeur se emosies en gedagtes op 'n veilige wyse in 'n liminale ruimte (die bundel) uit te leef en te verwerk, want hierdie persona en selfnarratief kan soms baie simbolies of ver verwyderd van die werklikheid wees.

Die gerekonstrueerde selfnarratief hoef nie met die werklikheid ooreen te stem nie: alhoewel die selfnarratief en die werklikheid gedeeltelik kan ooreenstem, is die verband meestal simbolies van aard. Dit bied die moontlikheid van rekonstruksie: die outeur het beheer oor die gebeure in die selfnarratief aangesien hy nie net kan kies wát hy vertel nie, maar ook hoe hy dit uitbeeld. Op hierdie manier kan hy 'n mate van beheer oor die toekomsnarratief uitoefen en in die proses probeer hy sin en betekenis uit die traumatiese gebeure in sy lewe genereer. Van der Merwe en Gobodo-Madikizela (2007:2) beaam hierdie siening: “Turning one's life into a narrative is a vital way of finding meaning”.

Die algemene navorsingsvraag wat uit bogenoemde spruit, is: Vind die mite van Orfeus en Euridike neerslag in die poging tot rekonstruksie van die selfnarratief in die gekose bundels?

## **1.3 Spesifieke navorsingsvrae**

Uit bogenoemde probleemstelling spruit die volgende spesifieke navorsingsvrae:

- Is daar sprake daarvan dat die outeur se bestaande selfnarratief verbrokkel is?
- Indien die selfnarratief wel verbrokkel het, is daar 'n poging tot 'n rekonstruksie daarvan?

- Op watter manier(e) (indien wel) word die selfnarratief in die gekose tekste gerekonstrueer?
- Watter rol speel die mite van Orfeus en Euridike in die rekonstruksie van die selfnarratief?
- Word die mite van Orfeus en Euridike deur elk van die twee outeurs op 'n unieke wyse aangewend?

#### **1.4 Spesifieke navorsingsdoelwitte**

Aan die hand van die spesifieke navorsingsvrae het die studie ten doel om vas te stel:

- of die outeur se bestaande selfnarratief verbrokkel is;
- indien die outeur se bestaande selfnarratief wel verbrokkel het, of daar 'n poging tot 'n rekonstruksie daarvan is;
- op watter manier(e) (indien wel) die selfnarratief in die gekose tekste gerekonstrueer word;
- watter rol die mite van Orfeus en Euridike speel in die rekonstruksie van die selfnarratief; en
- of die mite van Orfeus en Euridike deur elke outeur op unieke wyse aangewend word.

#### **1.5 Sentrale teoretiese argument**

Die mite van Orfeus en Euridike, wat handel oor die afsterwe van die geliefde, praat deur skrywers oor die eeue heen dikwels saam in die vertel van die gerekonstrueerde selfnarratief rakende die gestorwe geliefde. So 'n selfnarratief dui nie noodwendig op 'n hele nuwe narratief wat van begin tot einde herskryf is nie. Inteendeel, dié narratief het die verlede as gemene deler en die hede word aangewend om aanpassing te maak na afloop van die traumatiese. Sekere verhalende elemente stem ooreen met die mite van Orfeus en Euridike uit die Doderyk; hierdie narratief vorm 'n sinvolle verhaal en dien as meganisme om die pyn van verlies te verwerk.

Wanneer die mite saampraat in so 'n teks, kan elke outeur dit op 'n unieke wyse aanwend. Faktore wat onder andere 'n invloed het, is die aard van die verhouding met die gestorwe geliefde, en ook op watter manier hierdie persoon tot sterwe gekom het. Aangesien hierdie mite die liefdesband tussen 'n man en vrou uitbeeld, word daar vir die doel van hierdie studie op man/vrou-liefdesverhoudings gefokus.

Die mite praat soms saam in die skryfproses gedurende die rouproses van die outobiografiese outeur, en dit help om sin te maak uit die traumatiese ervaring van die dood van die geliefde. Hierdie studie ondersoek juis hoe (indien wel) die mite die rekonstruksie van die selfnarratief in

die teks, met ander die narratief van die spreker, beïnvloed. Die skryfproses kan as narratiewe terapie funksioneer wat die spreker moontlik kan help om deur die rouproses te werk sodat die nuwe selfnarratief in 'n veilige ruimte, die bundel ('n liminale ruimte), herskryf word totdat die spreker weer balans gevind het sonder die geliefde – 'n proses wat meestal gekodeer, verhul en gedistansieer manifesteer in die teks.

So 'n bundel is die resultaat van die herskrywingsproses – 'n proses wat eintlik dus net uit die bundel vermoed en/of aangedui kan word met betrekking tot die lewe van die biografiese outeur. Die konstruksie van 'n nuwe digterlike ek met 'n nuwe selfnarratief kan seker in sodanige bundel raakgelees word.

Tydens rekonstruksie van die selfnarratief is daar 'n teruggryp(e) na singewende verhale. Alle poësie het narratiewe kerne en die mite kom in getransformeerde vorm voor, maar dikwels meer gefragmenteerd; nie al die narratiewe elemente kom in al die betrokke gedigte voor nie, maar kan eerder in so 'n bundel se samehang as geheel beskou word. Die nuwe selfnarratief bevat fragmente van die ware self, maar hierdie fragmente is versteek of word onder die dekmantel van literatuur verhul. Die mite funksioneer as 'n psigologiese oerverhaal wat (moontlik selfs onbewustelik) as materiaal kan dien in die (re)konstruksie van die selfnarratief.

## **1.6 Metodologie**

Mites word beskou as oerverhale waarin trauma, soos die verlies van 'n geliefde, verhul weergegee kan word in die hervertel, oftewel die rekonstruksie van die vertelling van die ervaring. "A myth [...] is a product of [...] humankind's need to understand and interpret the world and its systems" (Hendry, 2013:131). Mites kan gevolglik as 'n metanarratief dien waarin verhale oorvertel kan word; waar trauma die bestaande selfnarratief verbrokkel en die slagoffer woordeloos gelaat het, kan die mite as 'n raamwerk vir die hervertelling dien.

Die mite van Orfeus en Euridike word as analogie gebruik vir die verhaal van die outeur se tragiese verlies van sy geliefde: dit is direk van toepassing op die skryfproses, maar kan ook deur die leser aangewend word as deel van die verstaanproses – ook (en dalk juis veral) waar die analogie onbewustelik neerslag vind in die skryfwerk aangesien die mitologiese oerverhale diep psigologiese wortels het en kan help met die verwerking van traumatiese gebeure.

Die verbrokkeling van die selfnarratief word veral aan die hand van traumastudies ondersoek, 'n wye veld met uiteenlopende menings, maar ek beroep my in hierdie studie onder andere op een van die aanvanklike baanbrekers, Cathy Caruth (*Trauma: Explorations in Memory*, 1995; *Unclaimed experience*, 1996) wat stel dat literatuur 'n alternatiewe metode is om die onverwoordbare te verwoord.

Poësie maak dit moontlik om die onverwoordbare uit te spreek (Meijer, 2005:188). Gevolglik word die neerslag van mites in poësie ondersoek.

Hierdie studie is tot bundels beperk waarin die outobiografiese inligting van die outeur telkens as motivering gedien het: die outeur moes 'n geliefde aan die dood afgestaan het (tipies is dit so in die opdrag van die betrokke bundel gestipuleer of gesuggereer); soos vroeër genoem 'n man/vrou-liefdesverhouding. Dit sluit onmiddellik bundels uit wat handel oor die dood van 'n ouer, kind, vriend, bekende (soos ander digters, politieke figure, akteurs en aktrises, ensovoorts). Ook moes die bundel redelik kort na die dood van die geliefde verskyn het. Die digter moet 'n gevestigde digter wees wat reeds ten minste een bundel deur 'n literêre uitgewer gepubliseer het.

Daar is ten einde laaste op twee bundels besluit om as primêre tekste vir hierdie studie te dien. Die een is 'n Afrikaanse bundel, naamlik *Apostroof* van Fanie Olivier (2010), en die ander een is 'n Nederlandse bundel, naamlik *Doodsbloei* van Pieter Boskma (2010). Die anekdoties-biografiese gegewens van die outeur word telkens in die betrokke hoofstuk weergegee wat die die kies van elke digter vir hierdie ondersoek verklaar.

## **1.7 Vooruitskouing**

Die navorsingsontwerp en konteks van die studie is in hierdie hoofstuk uiteengesit. Hierna volg die teoretiese begroning in Hoofstuk 2 wat 'n literatuuroorsig bied waarin elegiese poësie, mites as singewende verhale, trauma, literatuur as terapie en die selfnarratief in die bundel bespreek word. Die neerslag van die mite van Orfeus en Euridike in die rekonstruksie van die selfnarratief word in Hoofstuk 3 ondersoek in *Apostroof* (Fanie Olivier) en in Hoofstuk 4 word dit in *Doodsbloei* (Pieter Boskma) nagespeur. Die vergelyking van die resultate en die gevolgtrekking van hierdie ondersoek word in Hoofstuk 5 uiteengesit.

Alvorens die neerslag van die mite van Orfeus en Euridike in die gekose primêre tekste, naamlik *Apostroof* (Fanie Olivier) en *Doodsbloei* (Pieter Boskma), nagespeur kan word, moet die teoretiese begroning vir die ondersoek eers uiteengesit word.

## HOOFSTUK 2 TEORETIESE BEGRONDING

### 2.1 Inleiding

Die teoretiese begronding vir hierdie studie begin met 'n ondersoek na die oorsprong en funksie van elegiese poësie, asook verskeie voorbeelde daarvan uit die Afrikaanse en Nederlandse letterkunde. Die geskiktheid van mites as singewende verhale word ondersoek – meer spesifiek om te bepaal of 'n mite as 'n analogie in die rouproses kan funksioneer. Die verband tussen literatuur en mites word onder die loep geneem nadat die funksies vasgestel is.

Die mite van Orfeus en Euridike, as generiese oerverhaal van verlies, word histories en vlugtig binne die Afrikaanse en Nederlandse kanon geplaas. Verskillende weergawes van die mite word ondersoek ten einde 'n generiese weergawe saam te stel vir die doel van hierdie studie.

Die gekose bundels het ontstaan in 'n traumatiese gebeurtenis, naamlik die afsterwe van 'n geliefde. Gevolglik is dit belangrik om vas te stel wat trauma is en hoe die verlies van 'n geliefde 'n persoon raak. Die rol van literatuur word ondersoek in 'n poging om vas te stel of literatuur wel as terapie kan funksioneer, en in watter vorm, byvoorbeeld narratiewe terapie, biblioterapie, skriptoterapie, poësieterapie en skryf as terapie. Die skryfproses behels moontlik 'n proses van rekonstruksie van die spreker se sogenaamde selfnarratief ten einde die verlies van die geliefde sinvol te probeer verwerk, of daardeur te werk.

### 2.2 Elegiese poësie

Gedigte oor die dood van 'n geliefde is byna so oud soos letterkunde self. Hierdie gedigte ressorteer onder die vaandel van elegiese poësie. Volgens Reneé Marais (2008:1) is elegiese poësie “enige liriese gedig waarin die tragiese aspekte van die lewe as gevolg van die dood van 'n geliefde of 'n ander droewige gebeurtenis beskryf word”. Dit is 'n redelike wye definisie van elegiese poësie.

A.P. Grové (Cloete, 1992:96-97) konstateer in *Literêre Terme en Teorieë* onder *elegie* dat dit aanvanklik nie die onderwerp was wat 'n gedig as elegies geklassifiseer het nie, maar die “metriese patroon en die reëlorganisasie”, met ander woorde die formele aspekte (vergelyk ook Spies, 2001:170). Selfs Ovidius het aanvanklik die elegie patroonmatig aangewend. Met verloop van tyd het 'n klemverskuiwing plaasgevind (Marais, 2008:1). Daar is voortaan aandag geskenk aan die atmosfeer en twee hoofsoorte het ontstaan, naamlik lykdigte wat handel oor die afsterwe van 'n geliefde, en klaagliedere waarin daar in 'n sombere wyse oor die verganklikheid van skoonheid besin is. Grové verskaf hier 'n lys van die aanvanklike bekende elegieë en lykdigte geskryf na aanleiding van persoonlike verlies en na die afsterwe van

kennisse of bekende persoonlikhede. Enkele voorbeelde sluit in: “Lycidas” (1637) van Milton en “Adonais” (1821) van Shelley uit Engeland; Frankryk se “Le lac” (Lamartine, negentiende eeu) en *Elegías intermedias* (1908) van die Spaanse Juan Jiménez uit Wes-Europa; asook die Nederlandse digter, Vondel, wat in die sewentiende eeu ’n paar lykdigte gepubliseer het, onder andere “Kinderlijk” en “Uitvaart van mijn dochterken”. In Afrikaans verskyn Totius se *Wilgerboombogies* (1923) en *Passieblomme* (1934) na die dood van twee van sy kinders; “Roulid vir A.G. Visser” verskyn uit Leipoldt se pen en Opperman skryf “By die dood van Roy Campbell”.

Elegiese poësie vervul verskeie funksies. Marais (2008:2) redeneer dat die digter tydens die skryf van poësie “dikwels troos in nadenke oor een of ander ewigheidsbeginsel” vind. Die digter se geloofsoortuigings, sy siening oor lewe, dood en die mens se doel op aarde speel ’n direkte rol daarin. Sy identifiseer nog ander funksies: “Lof aan die gestorwene, troos aan die agtergeblewenes, ’n beskrywing van die oorsaak van die dood en ’n les wat daaruit te leer is.” Hieruit kan ons aflei dat nie alle digters presies op dieselfde manier in hul skryfwerk reageer op die afsterwe van ’n geliefde nie, maar dat daar universele invalshoeke is wat geïdentifiseer kan word, waar sommige digters net vanuit een invalshoek sal skryf, kan by ander ’n verskeidenheid invalshoeke voorkom.

Daar kan ’n addisionele funksie bygevoeg word wat ontbreek in Marais se omskrywing, naamlik die verwerking van trauma. Uit die staanspoor kan aangeneem word dat nie alle elegiese poësie hierdie funksie vervul nie. Voorbeelde hiervan is byvoorbeeld gedigte oor grafte wat die digter hartseer laat voel, maar waarby die digter nie emosioneel betrokke is nie omdat daar geen band met die gestorwene was nie, of die digter skryf om van die ander redes wat Marais (2008:2) aangevoer.

Die omvang en fokus van hierdie verhandeling noodsaak nie ’n indringende ondersoek na die bestaande teoretiese beskouings oor elegiese poësie nie – ’n genre wat oor eeue heen geskryf en bestudeer is. Slegs belangrike definisies en onderskeie is ter toeligting uitgelig. Daar word ook nie ondersoek ingestel na funereë poësie nie (vergelyk Wittstein, 1969; Spies, 2001).

Elegiese poësie bly ’n relevante onderwerp van ondersoek. René Marais (2008) bied ’n beknopte oorsig van die ontwikkeling van elegiese poësie in haar artikel, “‘Zo helpt poëzie’. Die funksie van taal in die verwerking van die verlies van ’n kind” en Lina Spies (2001) ondersoek die elegiese vers in haar artikel, “Die elegiese vers in Afrikaans: ’n voorlopige verkenning.”

Talle bundels en/gedigsiklusse met elegiese poësie verskyn in beide Afrikaans en Nederlands en enkele voorbeelde word vervolgens kortliks bespreek.

Eerstens kom Nederlandse voorbeelde van elegiese poësie (wat spesifiek handel oor die afsterwe van 'n geliefde) aan bod. Anna Enquist se bundel, *De tussentijd* (2004), verskyn nadat Margit, haar dogter, sterf na 'n vragmotor haar fiets getref het. Daar verskyn egter fel kritiek teen die bundel: die kritici meen dat sy te sentimenteel is en die leser se simpatie wil uitlok (Marais, 2008:13). Dit is moontlik een van die redes waarom outeurs huiwerig is om oor persoonlike gebeure te skryf vir publikasie: die outeur stel homself bloot aan kritiek nie net oor die kwaliteit van die skryfwerk nie, maar ook vir – soms onregverdig – kritiek oor die veronderstelde redes vir die skryf van die bundel, asook beoordeling van die emotiewe waarde van die bundel.

Aldus Vergeer (1995:230) is Ester Jansma se *Bloem, steen* (1990) ook op die traumatiese verlies van haar ongeboore kind gebaseer. Deur die skryf van poësie het sy 'n greep op haar verlies probeer kry, iets wat haar bly ontwyk het omdat woorde vir haar die onseglie nooit ten volle kon verwoord nie.

Spies (2001:169-170) noem dat daar “in enkelverse, digsiklusse en digreekse” en bundels (in Afrikaans) oor die verlies van geliefdes deur Elisabeth Eybers (die laaste sewe gedigte in *Onderdak*, 1968), Eugène Marais, Ernst van Heerden, D.J. Opperman, Ina Rousseau (*Grotwater*, 1989), T.T. Cloete, Anlen Marais (*muur van berge*, 1999), Joan Hambidge (*Lykdigte*, 2000) en P.J. Philander geskryf is.

Odendaal stel dat daar in die tydperk tussen 1998 en 2003 in byna elke Afrikaanse bundel 'n sterk outobiografiese inslag gevind is (Van Coller, 2006:128). Hy verwys spesifiek na Henning Pieterse se kortverhaalbundel *Omdat ons alles is* (1998) en *Die burg van Hertog Bloubaard* (2000) wat handel oor die verlies van 'n eggenoot aan selfdood en die poging tot verwerking van die traumatiese gebeurtenis in die literêre teks.

Hierdie studie ondersoek die traumatiese verlies van die digter se geliefde as katalisator vir die ontstaan van die elegiese poësie waarin die selfnarratief van die spreker (en dus die digter self?) moontlik gerekonstrueer word. Mites praat moontlik saam in tekste waarin daar gepoog word om trauma – spesifiek die verlies van 'n geliefde – te verwerk.

### **2.3 Mites as singewende verhale**

In die soeke na sin in die verlies van 'n geliefde vind mites – deur die eeue – neerslag in verhale in 'n poging om deur die verlies te werk of selfs te verwerk. Dit laat vrae ontstaan: wat is 'n mite en waarom word mites in hierdie proses aangewend? En meer spesifiek: waarom geniet die mite van Orfeus en Euridike in tekste met die tema van verlies prominensie?

### 2.3.1 Wat is 'n mite?

*Mite* is 'n breë konsep en word in verskeie dissiplines en kontekste aangewend. Dit is “'n narratiewe matriks waarin kleiner, partikuliere verhale geskep kan word” (Van Schalkwyk, 2003:opsomming).

Mites is nie tydsgebonde nie: volgens Paul Claes (2000:12) bly die mite “actueel en algemeen geldig” deurdat dit nie aan die gewone vereistes van tyd en ruimte voldoen nie. Sodoende word die mite verhef tot 'n metafisiese vlak waar dit deur die eeue heen van toepassing op die mensdom is: hulle is onsterflik omdat hulle deur die eeue (bewus en onbewus) oerverhale is wat deur die mens oorvertel en/of uitgeleef word. Hendry (2013:131) se definisie van mite hou verband met die funksie van mites: “A myth in its original sense is a product of prehistoric humankind's need to understand and interpret the world and its systems, and to give a form to the invisible powers that seemed to control human life.”

Dit is vir die mens 'n ingebore instink om sy lewe in die vorm van 'n narratief te rangskik en mites bied 'n (interpretasie-)raamwerk vir hierdie narratief. Coupe (2009:6) haal Cupitt aan om die gebruik van mites te verduidelik:

... and finally [...] the work of myth is to explain, to reconcile, to guide action and to legitimate. We can add that myth-making is evidently a primal and universal function of the human mind as it seeks a more-or-less unified vision of the cosmic order, the social order, and the meaning of the individual's life. Both for society at large and for the individual, this story-generating function seems irreplaceable. The individual finds meaning in his life by making of his life a story set within a larger social and cosmic story.

Gevolgtik kan mites as 'n leesraamwerk aangewend word waarin die mite (as oerverhaal) as die “larger social and cosmic story” funksioneer. Hermans en Hermans-Jansen (1995:145, 151) konstateer dat mense met mites assosieer omdat dit verhale is wat soortgelyk is aan hul eie ervaring al is dit soms op 'n verhewe vlak (soos karakters wat gode is); die verhaallyn en temas is universeel. Daar is egter verskeie funksies wat mites vervul.

### 2.3.2 Funksie van mites

Claes (2000:15-22) identifiseer verskeie opvattinge oor mites wat gebruik kan word om mites beter te verstaan.

Die *allegoriese interpretasie* werk op die beginsel van allegorie, met ander woorde “na die voorbeeld van”. Die mite word gebruik om verbande tussen verhale te trek. Claes (2000:16) dui

aan dat die Christendom Orfeus met Jesus Christus vergelyk in die sin dat albei hul geliefdes van die ewige dood wil red: Orfeus gaan na die doderyk om Euridike te red op 'n soortgelyke wyse as wat Jesus Christus na die aarde gekom het om sondaars te bevry en die ewige lewe aan hulle te skenk. Vir Van Schalkwyk (2003:91) dui dit op “n inkleding van 'n dieper waarheid” waar die skrywer van personifikasie gebruik maak om “sedelike begrippe” deur “godegestaltes” voor te stel. Alhoewel daar parallels tussen die verhale is en wel 'n interessante moontlikheid tot verdere ondersoek kan wees, word hierdie interpretasie nie by hierdie studie betrek nie.

Die *rasionalistiese interpretasie* sien mites as verpersoonlikte natuurverskynsels (Claes, 2000:17). Volgens Van Schalkwyk (2003:91) is hierdie benadering tans baie dominant; die mens vind vertroosting in die fantasie-element van mites. Die mite word as 'n hoofstuk uit die Griekse geskiedenis beskou waarin die gode belangrike mense op aarde was wat ná hul dood vergoddelik is (Claes, 2000:18), maar in hierdie studie is dit nie van belang nie omdat die verheffing van die gestorwe geliefde tot 'n goddelike figuur nie die onderwerp van ondersoek is nie.

Deur die *psigologiese interpretasie* word die mite as 'n publieke droom beskou wat “de onderdrukte begeerten van de mens tot uitdrukking brengt. Net als de droom is de mythe een ‘koninklijke weg naar het onbewuste’”. De mythe helpt ons de versluieringsmechanismen van het onbewuste te ontdekken” (Claes, 2000:18-19). Die mite het dus psigologiese wortels wat kollektief deur die mens aanvaar en beleef word, soos wat die vrees vir die afsterwe van die geliefde en die hunkering om haar na haar afsterwe tot lewe te wek, ooreenkomste toon met die mite van Orfeus en Euridike op metafisiese vlak. Van Schalkwyk (2003:93) glo – in ooreenstemming met Jung se siening van argetipes en oersimbole – in mites se ontstaan in die menslike kollektiewe onbewuste. Claes se psigologiese interpretasie word betrek in die ondersoek om te bepaal of mites as psigologiese wortels dien in die verwerking van die verlies van 'n geliefde en daar word gepoog om vas te stel óf die mite as 'n oerverhaal in die menslike onbewuste vasgelê word.

Die *funksionele interpretasie* fokus op die funksie wat die mite in die samelewing vertolk (Claes, 2000:20; Van Schalkwyk, 2003:93). Die funksionalistiese antropologie word gekenmerk deur die ontdekking dat daar kohesie in elke kultuur bestaan en dat die mite funksioneer as 'n leerstelling wat die ruggraat vorm van die oersamelewing (Claes, 2000:20). Daar word vir die doel van hierdie ondersoek nie op die funksionele interpretasie gefokus nie omdat daar op individuele en nie kollektiewe trauma nie gefokus word.

Die *sosiologiese interpretasie* stel dat die individu se optrede deur die kollektiewe voorstelling van die mite bepaal word (Claes, 2000:20-21). Mites word hier nie as versinsels gesien nie,

maar as verhale wat die sosiale orde op 'n simboliese wyse voorstel. “Die mite vervul 'n ideologiese rol waarin dit in die verhale duidelike reëls en taboes neerlê wat nagevolg word deur die ‘gewone mens’” (Claes, 2000:21) en hierdie interpretasie is ook nie vir hierdie studie van toepassing nie: daar word ondersoek ingestel na 'n bewuste (en onbewuste) reaksie op 'n traumatiese gebeurtenis en nie die handhawing van sosiale orde nie.

Die *marxistiese interpretasie* sien die mite as 'n valse bewussyn waar die werklike verhoudings op aarde omgekeer word. Die wêreldorde is vas en goddelikheid is 'n voortsetting van menswees (Claes, 2000:21). Van Schalkwyk (2003:93) stel dat die “mite met ideologie [ge]assosieer [word] en dit as valse bewussyn [ge]tipeer” word. In hierdie studie word karakters nie as goddelike wesens geïnterpreteer nie en dus word hierdie interpretasie vir die doel van hierdie verhandeling nie as relevant beskou nie.

Die laaste vorm van interpretasie van die mite is die *strukturelistiese interpretasie* van Claude Lévi-Strauss wat die mite as singewend beskou (Claes, 2000:22). Dit toon aan hoe die kollektiewe onbewuste van 'n gemeenskap 'n simboliese vorm aanneem deur die mitologie. Hy het geglo dat die mite oor teenstellings gaan: lewe teenoor dood, manlik teenoor vroulik, ens. In die katarsis van die mite moet die teenstelling tussen gebod en verbod opgelos word en die orde moet weer herstel word (Claes, 2000:22). Euridike het gesterf, maar Orfeus wil haar lewend hê; in 'n poging om haar te red, “vermoor” hy haar egter en verloor haar vir 'n tweede maal. In die rekonstruksie van die selfnarratief is daar 'n teenstelling met die vorige selfnarratief: die selfnarratief wat bestaan het saam met die geliefde teenoor die gerekonstrueerde selfnarratief wat (op 'n sinvolle wyse) die afwesigheid van die gestorwe geliefde moet akkommodeer.

Claes (2000:12) stel dat mites die sin van die menslike bestaan openbaar. Dit geskied op drie vlakke waarin mites sinvol in hierdie ondersoek aangewend kan word. In die eerste plek handel mites oor die menslike lewe: “geboorte, groei, liefde, ouderskap, lijdens, neergang, dood”. Tweedens verwys mites na die verhouding tussen die mens en sy omgewing: “enkeling en gemeenskap, maatschappij en wereld, natuur en kultuur” en ten laaste handel dit oor die bonatuurlike: “goden en geesten, hemel en hel, schimmenrijk en verblijf van de gelukzaligen”. Mites kan sinvol vir hierdie ondersoek op veral die eerste en die derde vlak aangewend kan word.

Hierdie studie ondersoek die rekonstruksie van die selfnarratief in 'n poging tot die herstel van betekenis nadat 'n traumatiese gebeurtenis (die dood van 'n geliefde) die selfnarratief verbrokkel het. Daar is dus 'n verbrokkeling in die selfnarratief wat 'n soeke na betekenis en “gelukzaligen” tot gevolg het. In die mite van Orfeus en Euridike word daar tussen die aarde en hel beweeg

soos wat daar op 'n metafisiese vlak tussen die dood en die nie-dood (voor die afsterwe) van die geliefde beweeg word. Dit vind neerslag in die rekonstruksie van die selfnarratief in die geskrewe literatuur.

Die gebruik van mites is nie ongewoon in literatuur nie en talle teoretici en kunstenaar het al besin oor die rol van mites en die verband tussen literatuur en mites.

### **2.3.3 Verband tussen literatuur en mites**

Vir Claes (2000:23) is die literatuur, as “meerzinnig verhaal”, 'n natuurlike opvolger van die mitologie. Lillian Feder (1973:vii) skryf dat die klassieke mite as 'n estetiese hulpmiddel funksioneer wat tot op die diepste lae van die persoonlike, religieuse, sosiale en politieke lewe reik, en sien ook die mitiese natuur as 'n sleutel tot onbewuste mentale prosesse. Daarom sal outeurs wat kennis dra (of selfs nie) van 'n bepaalde mite dit bewus (en/of onbewus) aanwend wanneer daar oor 'n onderwerp geskryf word wat ooreenstem met dié wat in 'n mite voorkom.

Claes (2000:29) verduidelik dat die mite met haar oorgang na die literatuur losgemaak is van haar “rituele omgewing, haar collectiewe beleving en haar cyclische zingeving”. Die fokus van hierdie studie is egter nie om te bepaal waarom die mites bly voortbestaan nie, maar of dit neerslag vind in die betrokke tekste en indien wel, in watter gedaante.

Die beeldende en verhalende vorm van die mite vind neerslag in alle interpretasies; tipiese figure en verhaalmotiewe word aangepas en sodoende word nuwe perspektiewe en ander funksies gegenereer (Claes, 2000:29). Vir elke mens is die mite 'n spieël waarin hy die waarheid huiwerig kan herken (Claes, 2000:30); Claes glo dat die mite “de som van al haar metamorfosen” is. Daarom dat die (moontlike) “metamorfose” (oftewel rekonstruksie) van die mite van Orfeus en Euridike in hierdie studie nagespeur word in *Apostroof* en *Doodsbloei*.

Daar is soveel uiteenlopende menings en benaderings tot mites dat dit nie as 'n eenvoudige konsep voorgelê kan word nie. Alhoewel die mite as 'n leuen, fabel en/of versinsel beleef kan word, bly dit lewend en onderlê dit steeds baie van ons gebruike en veral die verhale wat ons vertel; selfs oor dissiplines heen, soos in die media, romans en ander verhalende tekste (vergelyk Van Schalkwyk, 2003).

Coupe (2009) verskaf in *Myth* 'n insiggewende blik op die bestaan, ontwikkeling en beskouing van mites. Hy bespreek die verskillende tipes mites, demitologisering, en die stryd tussen *logos* en *mythos*. Daarna bied hy teenargumente teen “the myth of mythlessness” en bespreek laastens die konsep(te) van “paradigm, perfection and possibility” in die konteks van mites.

Claude Lévi-Strauss het mites vanuit 'n antropologiese oogpunt bestudeer en glo dat hulle oerverhale is wat onderliggend in ons onbewuste lê (Lévi-Strauss, 1995:42; Coupe, 2009:138); deur die eeue heen eggo mites steeds as verhale met bekende patrone in die menslike geheue. Elke mite het 'n tema (sommige selfs meer as een) of verteenwoordig ten minste gedeeltelik een tema. Die meeste mites is intertekstueel en kan nie in afsondering bestudeer word nie, soos wat elke mens se lewe nie as 'n aparte entiteit op aarde beskou kan word nie. Elkeen van ons se lewe is geïntegreer met dié van ander en ons dae en bestaan het reperkussies op dié van ander; niemand lewe in isolasie nie en mites het 'n soortgelyke kollektiewe aard. Van Schalkwyk (2003:10) beaam dit: mites is onlosmaaklik deel van die “misterie en diepste betekenis” van die menslike bestaan en dien as basis vir talle teorieë, ideologieë en kunswerke.

Lévi-Strauss het mites nie net geïnterpreteer, ondersoek en uitgebrei nie, maar het ook geglo dat kontradiksies in die analyses van mites geartikuleer en opgelos kan word. “Where Lévi-Strauss arrests the narrative in order to discover the logic, Freud produces his own narrative within which to situate the one he has received” (Coupe, 2009:140).

Freud, as psigoanalisis, fokus veral op mites in sy werk. Enkele hoofpunte van sy teorieë kan kortliks soos volg opgesom word (Coupe, 2009:118-123): hy fokus op verdronge trauma, veral seksueel van aard, wat in 'n persoon se jeug plaasgevind het. Freud identifiseer die Oedipus-kompleks, geskoei op die Oedipus-mite, wat dui op 'n seun se jaloesie op sy pa omdat hy sy ma begeer. Van Freud se belangrikste werke rakende mites sluit in *The interpretation of dreams* (1899) waarin hy die Oedipus-kompleks identifiseer. In *Totem and Taboo* (1913) brei Freud uit op dié kompleks deur die mite te herskryf en op die moord van die pa te fokus. Later pas hy selfs die Bybelse verhaal van Moses in *Moses and Monotheism* (1939) aan, maar dit word deur kritici as geforseerd en minder suksesvol beskou omdat die Oedipus-mite nie as sjabloon op enige verhaal gebruik kan word nie en in hierdie geval nie as geslaagd beskou is nie. Freud se terapeutiese uitkyk steun sterk op Ovidius se koda aan die einde van sy boek waarin hy verwys na Orfeus se terugkyk na Euridike: “His therapeutic practice is based on the act of turning around to look at the past and the belief that this can make the past happen again, in a new way – and although Freud refers to analogy as a ‘false connection’, he cannot proceed without it” (Silverman, 2009:10-11).

Coupe (2009:123) stel dat Freud vroeg reeds 'n verband tussen seksuele trauma en die Oedipus-kompleks aandui, asook die verband tussen biografiese besonderhede van die outeur en die inhoud van literêre tekste wat ook op die ouer-kind-verhouding dui, soos *Hamlet* van Shakespeare (Coupe, 2009:124-125) en ook by Franz Kafka in *The Trial* (Coupe, 2009:125-126). 'n Groot gedeelte van Sigmund Freud en Carl Jung, wat beskou word as die vaders van psigoanalise, se werk is geskoei op mites (Coupe, 2009:118-134).

Jung stem aanvanklik grootliks saam met Freud se siening oor mites, maar begin met verloop van tyd al meer van hom verskil, veral na die verskyning van *Totem and Taboo* (1913) waarin Freud die klem ál meer op die seksuele begin plaas (Coupe, 2009:129) teenoor Jung se siening dat neurose beskou kan word as 'n soeke na iets diepers as die fisieke en materiële (131-132). Jung identifiseer argetipes van die menslike psige wat “permanent, eternal patterns of understanding” is. Coupe (2009:131) skryf:

Though unrepresentable in themselves, they are made manifest as ‘archetypal images’. These are universal motifs that come from the ‘collective unconscious’ and are the basic content of religions and mythologies. They emerge in individuals inherited not acquired. [...] For Jung, the symbols are simply there, buried and waiting in the universal psyche. [...] The task of life is to come to terms with the contents of the individual unconscious through relating them to those of the collective.

Sigmund Freud konstateer (soos bespreek in Silverman, 2009:61) dat 'n psigoterapeut sou luister na die uitbarstings van die pasiënt se onbewuste, maar dat die kunstenaar na sy eie onbewuste luister. Hy probeer selfs luister na dit wat *kon* gebeur het. Dit verleen 'n moontlikheid vir die herskryf van die selfnarratief. Lou Andreas-Salomé skryf in 1915 in 'n brief aan Freud (Silverman, 2009:62) dat die onbewuste die oorsprong van alle kreatiwiteit is. Daarom is dit onvermydelik dat kuns outobiografiese elemente van die kunstenaar se lewe bevat (dit is inherent deel van wie en wat die kunstenaar as mens is), maar die onbewuste se inhoud is minstens deels kollektief en argetipies – dit weerspieël noodwendig 'n narratief (in hierdie geval van trauma) wat generies verteenwoordigend is. Dit sluit nou aan by die idee dat kunstenaars hul lewe as 'n teks beleef – hulle wil nie net hulle lewe in 'n kunswerk omskep nie, maar glo dat hul lewe 'n kunswerk op sigself is (Silverman, 2009:62). Sy redeneer verder dat die kunstenaar tydens die skeppingsproses nie noodwendig die skepper is nie, maar dat hy as 'n instrument figureer wat sy lewe as iets beleef waarvan die oorsprong “buite” homself lê. Sy glo dat hy sy hele lewe as 'n teks beleef: “Human life – indeed all life – *is* poetry” (haar kursivering).

Jung is meer toekomsgerig en bemoei hom met vraagstukke soos hoe ons oor ons eie dood dink, hoe ons groei tot wasdom, die ontdekking van die “self” as die spilpunt van die menslike psige en hoe sy model van argetipes as 'n poging tot menslike uitdrukking in religie en narratiewe beskou kan word (Coupe, 2009:132). Hy bemoei hom ook met die betekenis en uitleg van simbole in drome. Sy mitiese model – waarin hy poog om die menslike psige uit te beeld – bestaan uit vier argetipes. Eerstens is daar die *ego*, die bewuste, wat identiteit en doel aandui. Tweedens is daar die *skadu* wat die onbewuste simboliseer wat deur die ego onderdruk of verwerp word. Derdens onderskei hy die *anima*, die onbewuste, vroulike kant van 'n manlike psige óf die *animus*, die onbewuste, manlike kant van 'n vroulike psige. Laastens word die *self*

onderskei, die sentrale argetipe, “that of the fulfilment of potential and the integration of personality” (Coupe, 2009:132). Jung se vernaamste werke sluit onder andere in *The Psychology of the Unconscious* (1921) (later getiteld *Symbols of Transformation*), *Archetypes and the Collective Unconscious* (1959) en *Memories, Dreams, Reflections* (1963).

Mites lê in die onbewuste, glo Rowland (2005:211), ’n groot aanhanger van Jung: “The psyche is *mythos* in the infinite recreation of stories by which unconscious en conscious mesh. It can only be authentically represented by a radical typology endlessly re-reading the mythical models cast into life.”

Nog ’n gerekende kenner op die gebied van mites is Joseph Campbell, wat belangrike werke oor mites geskryf het. Hulle sluit in *The Hero with a Thousand Faces* (1949), *Myths to live by* (1972) en *The Power of Myth* (1988), wat hoofsaaklik op Jung se argetipes gebaseer is. ’n Ander belangrike teks wat op mites fokus, is Roland Barthes se *Mythologies* van 1957 (wat eerder op ideologie as mitologie fokus), maar omdat mites nie die hoofokus van hierdie studie is nie, word slegs daarvan kennis geneem.

Daar is legio tekste en teorieë oor mites geskryf, maar wat vir hierdie ondersoek van belang is, is dat mites van oudsher af ’n belangrike deel uitmaak van die inhoud van die onbewuste van die menslike psige. Vervolgens word die mite van Orfeus en Euridike eers van nader beskou alvorens daar later ondersoek ingestel kan word of dié mite as leesraamwerk in hedendaagse narratiewe kan aangewend word omdat dit as ’n psigologiese oerverhaal neerslag vind in die rekonstruksie van die selfnarratief.

#### **2.3.4 Die mite van Orfeus en Euridike**

In literatuur waarin die mite van Orfeus en Euridike neerslag vind, staan temas soos musiek, trauma en verlies sterk op die voorgrond. Deur die eeue is die Orfeus-figuur ’n prominente en gewilde keuse in literatuur en kuns wat geskep word ná en/of as gevolg van die afsterwe van ’n geliefde. Die aanwending van die mite is nie beperk tot slegs geliefdes wat in ’n liefdesverhouding betrokke was nie, maar sluit ook ander geliefdes in soos kinders, ouers, broers, susters, vriende of vriendinne, enige familielede, kennisse en bekendes.

Wanneer die woord “Orpheus” in Van Dale (2014) as trefwoord ingetik word, word die figuurlike definisie aangedui as iemand wat “wanhopig zoekt naar een verloren gegane geliefde”. Wanneer ’n outeur met verlies gekonfronteer word en taal ontbreek om die onverwoordbare te probeer verwoord, is dit nuttig vir die outeur om “die aandag op iets konkreets [te] vestig om sodoende die abstrakte (waaroor dit eintlik gaan) tot uitdrukking te bring” (Spies, 2001:168). Gevolglik bied mites (soos Orfeus) of verhale (soos Dante se *Divina Commedia*) ’n singewende

raamwerk waarin die outeur sy abstrakte verwoording van verlies kan plaas wat veral nuttig kan wees in die rekonstruksie van 'n (self)narratief.

Mites en volksverhale het 'n bekende raamwerk waarin die leser/aanhoorder veilig kan voel in die wete dat wat hulle nou beleef fiksie is en dat daar aan die einde van die verhaal net soveel toegang tot vryheid as aan die begin sal wees (Roberts & Holmes, 1999:14-15). Daarom dien hierdie verhale as hulpmiddele, byvoorbeeld as leesraamwerk, waardeur universele waardes en waarhede deur die eeue aan gehore gekommunikeer is. Roberts en Holmes (1999:15) haal Feldman en Kornfield aan: "These sacred tales or teaching stories offer a bridge between the lived story of the individual with the stories of others: 'A great story has the capacity to transcend the boundaries of our personal worlds, with their sorrows and joys, and introduce the universality of human experience'". Die outeur kan berusting en aanklank vind by die verhale uit die menslike heugenis wat sy ervaring voorafgaan en troos vind in die wete dat sy ervaring nie in isolasie geskied nie.

Die Orfeus-figuur kan duidelik deur die outeur aangedui word (byvoorbeeld deur 'n direkte verwysing na Orfeus of die Orfeus-mite), of andersins kan dit meer verhuld voorkom wat van die leser verg om die mite as sjabloon te gebruik as deel van die verstaanproses van die teks. In albei gevalle is dit duidelik dat die outeur die Orfeus-mite en/of -figuur aanwend – hetsy bewus of onbewus – en die onus rus op die leser om dié mite as verwysingsraamwerk te identifiseer wat as 'n onbewuste meesternarratief dien in óf die skryf en/óf die verstaanproses van die teks.

#### **2.3.4.1 Verskillende weergawes van die mite**

Omdat die oorspronklike Griekse mites deur orale tradisie deur die eeue heen oorgedra is, is daar nie 'n enkele outeur aan wie die oorspronklike mite van Orfeus en Euridike toegedig kan word nie. In hierdie afdeling word die vernaamste outeurs se weergawes as raamwerk van die mite aangebied. In die aanbieding van die mite word slegs dié gedeelte van die mite beskryf wat op hierdie studie van toepassing is, naamlik die voorloop, gebeure en nagebeurtenisse rondom Euridike se dood. Daar word nie op die gebeure wat tot Orfeus se dood gelei het, gefokus nie.

Die Latynse outeurs, Vergilius en Ovidius – waarskynlik die belangrikste outeurs (asook van die eerstes) wat die mite van Orfeus en Euridike neergepen het – se weergawes van die mite van Orfeus en Euridike dien as basiese raamwerk vir hierdie studie. Vergilius (29 vC) se weergawe is aangebied in die vierde boek van *Georgicon* en Ovidius (9 nC) s'n verskyn in Boek X en Boek XI van *Metamorphoses*<sup>2</sup>. Hul weergawes stem grootliks ooreen, maar daar is tog beduidende

---

<sup>2</sup> Vertalings van hierdie klassieke werke is vir hierdie ondersoek gebruik, naamlik *Landelike poësie Bucolica Georgica: 'n versversameling* deur N.A. Blanckenberg (1975) van Vergilius en *Metamorphosen* van Ovidius, vertaal en met aantekeninge deur M. d'Hane-Scheltema (1993).

verskille. Van der Paardt (2003:7-19) verskaf 'n gedetailleerde opsomming wat die primêre verskille tussen die verskillende weergawes van die mite aandui.

Vervolgens word 'n basiese, gereduseerde weergawe van die mite aangebied wat as raamwerk vir hierdie studie sal dien. Dit is ook die weergawe wat meestal in populêre literatuur voorgehou word (Van der Paardt, 2003:7; Morford & Lenardon, 2007:377-379; Van Dale, 2014). Waar daar alternatiewe weergawes en/of afwykings is, sal dit aangedui word indien dit as belangrik geag word. Vir die doel van hierdie studie is dit nie belangrik om ál die verskillende weergawes van die mite te beskryf nie – die doel is om slegs 'n algemene raamwerk daar te stel wat as leesraamwerk kan funksioneer wanneer die bundels van belang vir hierdie ondersoek bestudeer word.

Orfeus was 'n begaafde musikant en digter. Sy musiek was so betowerend dat tot die natuur daarop gereageer het; selfs diere het na sy musiek kom luister, en klippe en bome het beweeg daarop. Die Trasiëse inwoners was bekend vir die sjamane onder hulle wat siekes kon genees en selfs die grens tussen lewe en dood kon oorbrug (DeCreus, 1999:176). Euridike, Orfeus se vrou, is noodlottig deur 'n slang gepik toe sy saam met 'n groep nimfe in die bos gaan stap het. Vergilius skryf dat Euridike van Aristaeus vlug wat haar wou verkrag en sodoende in die woud op die slang trap wat haar die noodlottige wond toedien.

Orfeus was ontroosbaar in sy smart en het afgedaal na die doderyk om die gode van die doderyk met sy geniale musiek te oortuig om Euridike vry te laat. Die gode (Pluto en Proserpina) van die doderyk (Hades/hel) het ingestem op een voorwaarde: dat hy nie na Euridike sou kyk alvorens hulle die doderyk verlaat het nie. Euridike se skim het hom gevolg, maar net voordat hulle deur die poorte is, het hy omgekyk. Vergilius reken hy het dit gedoen in 'n vlaag van waansin, maar Ovidius skryf dat hy dit gedoen het uit opregte liefde en besorgdheid oor sy geliefde. Euridike het teruggesink in die doderyk – vir ewig.

Orfeus het weer na Hades teruggekeer, maar kon nie weer daarin slaag om die gode te oortuig om Euridike aan hom terug te besorg nie. Hy kon nie oor haar tweede dood getroos word nie, en met sy terugkeer na die bowêreld konsentreer hy slegs op sy kuns (Van der Paardt, 1991:121) en verloor uiteindelik kontak met die werklikheid. Hy is uiteindelik deur Trasiëse vroue verskeur omdat hy nie ag geslaan het op hul attenties nie. Sy kop dryf in die Hebros-stroom af terwyl dit steeds klaagliedere vir sy Euridike sing waar dit uiteindelik die Lesbos-eiland bereik.

By Vergilius word Orfeus se afkeur van die Trasiëse vroue gesien as die gevolg van sy troue liefde aan die onvervangbare Euridike. Ovidius se weergawe het 'n sterk homoseksuele

ondertoon; dit verklaar waarom hy nie in die Trasiiese vrou belangstel nie (Van der Paardt, 1991:123; 2003:7, 10).

Ovidius voeg egter in sy elfde boek 'n koda by: Orfeus en Euridike word in die doderyk herenig nadat hy sterf. Op 'n soortgelyke wyse kan die outeur na die afsterwe van die geliefde lofliedere en/of literatuur opdra aan die persoon om sodoende weer "lewe" aan die gestorwe geliefde te gee. Die geliefdes word op ironiese wyse ten spyte van die alombekende "tot die dood ons skei" juis in die dood verenig.

Hierdie ondersoek fokus op Orfeus se tog na Hades om Euridike te bevry en sy uittog saam met Euridike terug na die aarde, terwyl skrywers soos Nietzsche, Warburg, Freud, Proust, Jensen, Rilke en Valéry skaars aan hierdie gedeelte aandag skenk maar eerder op Orfeus se dood fokus waar veral Freud 'n direkte verband sien tussen Orfeus se onthoofding en hoe Oedipus se seuns hom vermoor (Silverman, 2009:54-55).

#### **2.3.4.2 Literatuur met die mite van Orfeus en Euridike as tema**

Orfeus gryp sedert die vroegste eeue reeds die verbeelding van kunstenaars aan. Daar word in hierdie verhandeling hoofsaaklik op literatuur gefokus omdat kuns as term en ondersoekveld te wyd is vir die omvang van hierdie studie. Enkele hoogtepunte word uitgelig om die durende belangstelling en relevansie van die mite, veral vir digters, uit te lig.

Buiten die verhalende weergawes van die mite self, is van die eerste bekende literêre verwerkings van die mite sekerlik "Sir Orfeo", 'n gedig wat in 1325 deur 'n onbekende outeur geskryf is (Friedman, 1970:175). Die mite word hier heeltemal verwerk deurdat selfs Euridike se naam na "Heurodis" verander word. Koningin Heurodis slaap onder 'n boom wanneer die Koning van die Feë haar kom haal, na sy koninkryk toe neem, haar terugbring en sê dat hy haar die volgende dag gaan kom haal om vir ewig na sy koninkryk toe te kom. Koning Orfeo gaan die volgende dag saam met gewapende soldate om sy vrou te beskerm, maar hulle slaag nie in hul doel nie. Hy is so vol smart dat hy sy koninkryk in die hande van 'n regent laat en in die woud gaan leef waar hy van die natuur afhanklik is en steeds die mooiste musiek op sy lier speel. Op 'n dag sien hy sestig feë in die woud en erken sy vrou as een van hulle. Hy volg hulle en sien waar hulle bly. Hy herken ook ander mense wat reeds gesterf het, maar van hulle is vermink, mal of verbrand. Hy verkry op 'n slinkse manier toegang tot die kasteel en voer die Koning en die Koningin van die Feë mee met sy musiek. Hulle staan hom 'n versoek toe en hy vra om Heurodis (Euridike) saam met hom terug te neem. Die versoek word goedgekeur. Hy keer terug na sy paleis waar die toesighouer bly is om hom te sien en hy en Heurodis weer gelukkig saamwoon. Hierdie gedig het 'n gelukkige einde – in teenstelling met meeste weergawes van dié mite (vergelyk ook Delbecque, 2007:13).

Angelo Poliziano baseer sy drama, *Orfeo*, in 1471 op die mite van Orfeus en Euridike (Silverman, 2009:53), maar waar Orfeus aanvanklik as 'n onverskrokke held en argetipiese digter uitgebeeld is, word 'n nuwe rol tydens die Renaissance aan hom toegedig – dié van “patroonheilige van de opera” (Delbecque, 2007:13). Volgens Claes (2000:25) is *Euridice* van Jacopo Peri (1600) die “eerste bewaarde *favola in musica* ‘verhaal op muziek’” waarop *Orfeo* van Claudio Monteverdi (1607) volg. Meer as 'n eeu en 'n half later volg Gluck met *Orfeo ed Euridice* (1762) en jare later Mozart met *Die Zauberflöte* (1791). Dit is nie verbasend dat daar operas oor Orfeus geskryf is nie, veral in die lig daarvan dat hy 'n musikant (en ook digter) was wat vriend en vyand met sy pragtige musiek kon betower; daarom is dit nie ongewoon dat dié mite as die gewildste narratief in die eerste operas gebruik is nie (Hutcheon & Hutcheon, 2008:443). Die operas wyk egter van die tradisionele mite af en byna elkeen herskryf die mite en genereer sodoende nuwe betekenis: telkens is 'n gelukkige einde en positiewe verhaallyn in stede van die tradisionele, tragiese aangebied. Monteverdi bied Orfeus se singende hoof as 'n simbool van oorwinning aan teenoor Vergilius en Ovidius se teken van mislukking. Gluck wend die “omkyk” aan as 'n bewys van Orfeus se liefde en Euridike se liggaam ontwaak ook uit die dood in hierdie opera (Delbecque, 2007:13)

In 'n ander genre verskyn daar in die twintigste eeu onder andere twee films wat direk op die mite gebaseer is wat direk in die titel reflekteer: die Franse film *Orphée* (1950) van Jean Cocteau en die Brasiliaanse *Orfeu negro* (1958) van Marcel Camus.

Rainer Maria Rilke vind ook aanklank by hierdie mite in veral twee van sy gedigte: “Orpheus. Eurydice. Hermes” (1904) en *Requiem for a friend* (1908). Ook in *Die Sonette an Orpheus* verwys hy daarna: hy kan vereenselwig met die idee dat Euridike sterf, en terugkom net om weer weg te gaan, soos wat Rilke graag wou hê met sy eie suster (en ook sy ander verhoudings met vroue) moes gebeur: “[D]eath was something that happened on the other side of the gender divide” (Silverman, 2009:68). Tog is daar ook 'n verband tussen Rilke se keuse om 'n geïsoleerde lewe te leef – in afsondering aanvanklik met, maar later sonder sy vrou, Clara (Silverman, 2009:70). Rilke se werk is vandag steeds relevant, selfs in Afrikaans: in 2008 ontvang Henning Pieterse die Nedbank Akademie-prys vir Vertaling vir sy vertaling van Rilke se *Duino-Elegieë* (Pieterse, 2007).

In *Requiem for a friend* is daar 'n interessante wending. Waar Orfeus in die ander gevalle probeer om Eurydike terug na die lewe te roep, probeer Rilke se Orfeus om Eurydike te oortuig om in die onderwêreld agter te bly – hy vertel haar hoe wonderlik dit is om dood te wees. Dit berus moontlik op die outobiografiese gegewens van Rilke se verhouding met Paula Becker. Hy wou aanvanklik met haar trou, maar sy het pas aan die skilder Modersohn verloof geraak; hy het gevolglik aan Clara Westhoff verloof geraak en met haar getrou. Becker het egter kort na

die geboorte van haar eersteling aan kraambedkoors gesterf. Rilke kon nie na haar dood berusting vind nie en sy het by hom bly spook; in *Requiem for a friend* probeer hy haar oortuig dat dit beter is om dood te wees (Silverman, 2009:73).

Erika Delbecque (2007) se verhandeling ondersoek hierdie aanwending van die mite in vier geselekteerde werke van Mulisch: *Het zwarte licht* (1957), "Paralipomena Orphica" (1970), *Twee vrouwen* (1975) en *De Procedure* (1998). Harry Mulisch is 'n bekende Nederlandse outeur en een van die bindende faktore in sy oeuvre is die mite van Orfeus en Euridike. Deur die aanwending van die mite slaag Mulisch daarin om 'n meervlakkigheid in sy teks te skep en soms is daar selfs ander mites wat met die Orfeus-mite saampraat, soos onder andere die Oedipus- en Prometheus-mites. Delbecque lê sterk klem op die tydelike aspek van die verhaal en die verhaallyn, asook die karakters se bewustheid en onbewustheid daarvan. Dit word veral op simboliese vlak deur Mulisch aangebied in elke verhaal.

In elkeen van hierdie verhale is daar egter 'n karakter wat as die Orfeus- en 'n ander wat as die Euridike-figuur funksioneer. In *De Procedure* verloor Victor sy geliefde, Clara, nadat hy uit die kraamsaal stap tydens haar miskraam. Sy beëindig die verhouding en word sodoende sy Euridike. Daar is 'n sterk bewustheid van tyd in die verhaal wanneer die hoofkarakter die verlore (en gestorwe – die baba, Aurora) geliefde probeer herwin deur die tydelike te oorwin en die situasie te bereedder. Hy vra na 'n stukkie DNA van sy dogter, Aurora, om haar moontlik te kloon, maar aan die einde van die verhaal word Victor self vermoor. Clara en Aurora figureer beide as Euridikes in hierdie verhaal. Sylvia vervul die rol van Euridike in *Twee Vrouwen* wanneer sy Laura, haar geliefde, verlaat (daar is 'n skeiding), maar later keer Sylvia terug met die nuus dat sy swanger is. Laura stuur haar terug (terugblik) en verloor Sylvia as Fred haar met drie skote vermoor. Aan die einde van die verhaal pleeg Laura vermoedelik selfmoord. Laura is die Orfeus in hierdie verhaal.

Delbecque (2007:90) maak die gevolgtrekking dat Harry Mulisch se Orfeus poog om Euridike te gaan red; hy probeer sterflikheid oorwin, maar kon telkens ook nie "onsterflikheid" deur 'n nageslag vermag en sodoende die dood oorwin nie. Dit sluit aan by die groter tema van ontstuitbare tyd en sterflikheid.

Rudi van der Paardt (2003) het 'n bloemlesing, "Het lied van Orpheus", saamgestel met verskeie Nederlandse tekste wat fokus op Orfeus – hetsy op 'n ooglopende of bedekte wyse. Dié bloemlesing onderstreep die belangrikheid en relevansie van hierdie mitiese figuur. Die afdelings waarin hy die bloemlesing verdeel, is soos volg: "Inleiding", "Argonautentocht", "Orpheus zonder Eurydice", "Het eerste verlies", "Het tweede verlies", "Nachleben in kunst & literatuur", "Essays en kommentaar".

In hierdie bloemlesing gee Van der Paardt (2003) 'n duidelike opsomming van al die verskillende versies en weergawes van die Orfeus-mite in die voorwoord. Hier noem hy (2003:16) dat Orfeus se aardse liefde vir Euridike soos 'n "rode draad" deur die Middeleeuse tekste oor die Orfeus-mite loop. Hy omskryf 'n ontwikkeling in die mite: in die Middeleeue is Orfeus as die Christus-figuur gesien waar die klem in die Renaissance verskuif na sy kunstenaarskap waar Orfeus as 'n simbool van kreatiwiteit dien (Van der Paardt, 2003:17).

Die twee afdelings wat met die verlies van Euridike in konteks van hierdie ondersoek ooreenstem, is "Het eerste verlies" en "Het tweede verlies". In "Het eerste verlies" betrek Van der Paardt (2003) die volgende tekste: *De wegen der verbeelding* (fragment) van Hella S. Haasse; Lucebert se "orfuis"; "Toen zong Orpheus...", "Orpheus ben ik..." en "Slauerhoff, drome..." geskryf deur J. Presser; asook Hans Warren se "Orpheus". In "Het tweede verlies" verskyn Barend Rijdes se "Het tweede verlies"; Hedwig Speliers se "de orfeussonnetten"; *De zondvloed* (fragment) van Jeroen Brouwers; "Wreed is de verte" deur Kester Freriks; Nicolaas Matsier se "Ik Orpheus"; 'n fragment van "Geen lied" deur Ramsey Nasr; Willem Jan Otten se "Nog eenenveertig..."; Albert Verwey se "Orfeus"; "Cameeën" geskryf deur Louis Couperus en "Orpheus en Eurydice" deur S. Vestdijk; René Puthaar se "Zien of het werkt"; "Omzien als wapen" deur Helene Nolthenius asook 'n fragment uit Willem Frederik Hermans se *Geyerstein's dynamiek*. Soms moet die leser die mite as leesraamwerk gebruik aangesien die mite nie ooglopend in die teks na vore tree nie (soos in *Geyerstein's dynamiek*) en ander kere is die mite eksplisiet in die teks, soos in "orfuis" van Lucebert (Van der Paardt, 2003:omslag); hy noem ook die omkyk na die gestorwe meisie in die werk van Jeroen Brouwers.

Alhoewel bogenoemde twee afdelings op Euridike se verlies betrekking het, word die tekste van die afdeling, "Orpheus zonder Eurydice", ter wille van volledigheid ook genoem: 'n fragment uit Augusta de Wit (1903) se *Orpheus in de dessa*; "De herschepping" deur Ida Gerhardt; "Orpheus" deur Gerrit Achterberg; J.P. Guépin se "Orpheus" gevolg deur 'n fragment van J.A. Dèr Mouw se "Orpheus"; en laastens Harry Mulisch se "Anekdoten rondom de dood" (fragment). 'n Ander belangrike teks wat nie in Van der Paardt se boek opgeneem is nie, is *De afspraak* (1925) van Adriaan Roland Holst waarin daar ook gepoog word om met 'n vrou in 'n ander ryk deur digterlike kragte kontak te maak (Meijer, 2005:192).

Marnix Gijsen (1977:10) beweer in 'n onderhoud met *De Vlaamse Gids* dat hy nie uit die staanspoor outobiografies skryf nie. W.F. Jonckheere (Gijsen, 1977:10) skryf egter in die voorwoord van *Klaaglied om Agnes* dat Gijsen sy eie skryfwerk "onder meer as 'een soort van pro domo' beskou, 'n pleidooi vir die self. Elders noem hy dit ook 'n bieg en 'n bevryding". Die enigste roman van Gijsen wat hy as outobiografies erken, is *Klaaglied om Agnes* (Gijsen, 1977:10). Hier moet die ek-verteller (wat anoniem in die verhaal bly) die dood van sy meisie

verwerk nadat sy aan 'n noodlottige siekte (waarskynlik tering) dood is. Die verhouding word verhef tot op mitologiese vlak, en die ek-verteller word vernietig deur sy sinisme, soos Orfeus deur die Trasiëse vrou verskeur is.

Claes (2000) beskryf die bekende digter Lucebert as 'n Orfeus in *Antieke mythe en moderne literatuur* in 'n hoofstuk getiteld "Lucebert als Orpheus". In hierdie hoofstuk bespreek Claes (2000:83-93) die gedig "Orfuis" uit die bundel *van de afgrond en de luchtmens* (1953) volledig en toon in die analise aan hoe die duisterheid (letterlik en figuurlik) deur die lig verdring word. Die tog van Orfeus vanuit Hades verteenwoordig op 'n metaforiese vlak hierdie deurbreek na die lig.

Daar is nog talle Nederlandse werke waarin die Orfeus-mite sterk na vore tree, baie met 'n outobiografiese aanslag gebaseer op die verlies van 'n geliefde of 'n kennis (Goossens, 2013), onder andere *Zoutsneeuw. Elegieën* (1987) van Stefan Hertmans, *Alles gaat voorbij, maar niets gaat over* van Daniel Billiet (2008) wat geskryf is na die selfdood van sy geliefde, asook Jan Lauwereyns se *Blanke Verzen* (2001) en *Buigzaamheden* (2002) waarin hy poog om die mite van Orfeus en Euridike te herskryf.

Die Orfeus-mite bly nie agterweë in die Afrikaanse letterkunde nie. Enkele resente voorbeelde: daar is 'n stuk oor Orfeus in die nuwe bundel van TT Cloete se briewe, *Die groot misterie van twee Vroue. Briewe aan Anna* (2016). In 2014 voltooi Juanita Louw haar meestergraad in Kreatiewe Skryfkuns aan die Universiteit van Kaapstad. "Toorlelies" word as kreatiewe portefeulje voorgedou, gevolg deur "Mythopoeia in Marina Tsvetaeva's *After Russia*" as 'n akademiese refleksie waarin sy die Orfiese mite in dié bundel bestudeer. Carina van der Walt (2015) beskryf TT Cloete as 'n Orfeus-figuur op die vooraand van sy begrafnis in haar artikel op Versindaba waarin sy Cloete se verlies van sy lewensmaat, Anna, vergelyk met Orfeus se verlies van sy "Euridice". Vanuit 'n kunstenaarsperspektief het Cloete in sy oeuvre – nes Orfeus van ouds – die natuur se lof besing. Ook Janien Linde (2013) ondersoek die ooreenkoms tussen Orfeus en sekere karakters in *Die sneeuslaper* van Marlene van Niekerk in haar verhandeling, *Eudaimoniese perspektiewe op vriendskap in Die sneeuslaper van Marlene van Niekerk*.

In die poësie van Johann de Lange kom die Orfeus-tema ook telkens na vore, byvoorbeeld in die bundel *Nagsweet* (1991) is daar "Orpheus dismembered" en "Orpheus in die middestad". Van der Merwe (2009:14) glo dat die minnaar slegs deur die dood van die geliefde weer kan lewe. Sy skryf dat "Orpheus dismembered" uit onbeantwoorde vrae bestaan, onder andere: "En as jy gaan... wat word dán van my? Sonder jou..." Die minnaar se verskillende liggaamsdele word op die naam genoem, en dan eindig dit met die vraag: "Hoe sprokkel ek / jou weer

bymekaar, / hoe breek ek / die leuenspreek / van jou lag?” Van der Merwe (2009:14) glo dat die spreker op hierdie manier probeer om die geliefde weer tot lewe te roep, deur hom “bymekaar te sprokkel” deur die sistematiese opnoem van die minnaar se ledemate. Dit het egter die teenoorgestelde uitwerking deurdat dit juis sy dood veroorsaak, “’n proses wat aansluit by die poging om ‘die leuenspreek’ van sy lag te breek. Dit is die dubbele proses van dood deur disseminasie en tot lewe roep deur benoem te word – dit is slegs in die gedig dat die afwesige geliefde bymekaar ge’sprokkel’ kan word” (Van der Merwe, 2009:14).

’n Traumatiese ervaring soos die dood van ’n geliefde verdring meestal die spreker se vermoë om uitdrukking aan dié ervaring te gee. Die spreker is bekommerd oor die verbrokkeling van sy eie selfnarratief, oor wat van hom gaan word sonder sy geliefde. Hy poog om die geliefde in taal te laat voortleef deur die geliefde eers semanties tot ledemate te reduseer en – namate die spreker tot verhaal kom – die geliefde in taal tot lewe wek.

## **2.4 Trauma**

Soos vroeër genoem, het die keuse van die primêre tekste op die ontstaan van die bundel berus. Die bundels is geskryf na die afsterwe van geliefde en die ontstaan van die bundel is dus verwant aan die trauma wat die outeur beleef het. Trauma is egter ’n baie breë konsep.

### **2.4.1 Wat is trauma?**

Trauma is ’n baie breë konsep en word in onder andere deur die mediese, sielkundige en literêre dissiplines beskryf. ’n Ervaring wat ’n ontwrigtende uitwerking op die koherensie van die lewensverhaal van die slagoffer het, kan as traumaties bestempel word (Fourie, 2014:475; Ester *et al.*, 2012:8).

Hermans (soos aangehaal deur Ester *et al.*, 2012:5) baseer sy definisie van *trauma* op dié van die Psigiatrisiese Vereniging van Amerika as ’n “gebeurtenis waarbij iemand geconfronteerd wordt met de dood, de dreiging van dood, een ernstige verwonding of een bedreiging van de fysieke integriteit van zichzelf of anderen, en reageert met intense angst, hulpeloosheid of afschuw”. Wanneer ’n geliefde sterf, word ’n persoon nie slegs met sy geliefde se sterflikheid gekonfronteer nie, maar ook met sy eie, asook die leemte wat die dood laat deur die verlies van die geliefde.

Trauma veroorsaak ’n verlies van die idee van die self soos dit vroeër bestaan het, asook aan identiteit, dit bring ’n verlies van herinnering mee, maar veral ook die vermoë om woorde toe te ken aan die traumatiese ervaring (Van der Merwe & Gobodo-Madikizela, 2008:viii). Die trauma is ook nie “eenmalig” nie; daar is talle herinneringe aan die gebeurtenis. In die geval van die verlies van ’n geliefde, kan selfs ’n herinnering aan die gestorwe geliefde traumaties wees.

Vir Granofsky is 'n *traumatiese gebeurtenis* enige gebeurtenis “[that] defies reason and a sense of order, cripples our ability to maintain a stable sense of reality, challenges our categories of understanding and consequently the model of the world by which we unconsciously operate” (Fourie, 2014:470).

Van der Merwe en Gobodo-Madikizela (2007:vii, 28) beskryf *trauma* as die “undoing of the self” en beskou dit as 'n verlies op verskeie vlakke: die verlies van beheer, van jou identiteit, van jou vermoë om te onthou en ook die vermoë om die verlies in woorde te omskryf. Die koherente struktuur van die betrokke persoon se outobiografiese lewensverhaal is omvergewerp – die traumatiese gebeurtenis moet nou by die narratief ingewerk word met die doel om betekenis te help genereer (Van der Merwe & Gobodo-Madikizela, 2007:6) en as “'n wyse om te begryp” (Fourie, 2014:475). Daar is 'n duidelike ontwrigting in kohesie en 'n verbrokkeling in 'n narratief wat die behoefte laat ontstaan aan die rekonstruksie daarvan. Hierdie ontwrigting geskied egter nie net op individuele vlak nie.

Van der Merwe en Gobodo-Madikizela (2008:10-11) dui die hoofonderskeid aan wat Dominick LaCapra (1991) tref tussen die twee soorte trauma, naamlik *historiese* en *strukturele* trauma. *Historiese trauma* hou gewoonlik met 'n geïsoleerde gebeurtenis (ramp) verband (byvoorbeeld die tsoenami in Thailand in 2006, die terreuraanvalle op die VSA in 2001, 'n verkragting) en kan op 'n enkele persoon of gemeenskap betrekking hê teenoor *strukturele trauma* wat verwys na trauma wat op 'n deurlopende basis geskied waarin patroonmatigheid en kontinuïteit voorkom (byvoorbeeld voortdurende molestering, Apartheid, Holocaust). Die verlies van 'n geliefde ressorteer onder historiese trauma.

#### **2.4.2 Trauma geskep deur die verlies van die geliefde**

Volgens die Helines-Rahe Sosiale Aanpasbaarheidskaal (Edwards *et al.*, 1997:613) is die dood van 'n geliefde (soos 'n kind of 'n eggenoot) is, soos in hoofstuk 1 reeds genoem, die mees traumatiese gebeurtenis wat 'n persoon kan beleef<sup>3</sup>.

Trauma kan die slagoffer met 'n onvermoë laat om die traumatiese gebeurtenis te verwoord, veral na die verlies van 'n geliefde. Vir Cathy Caruth, in haar werke *Trauma: Explorations in Memory* (1995) en *Unclaimed experience* (1996), is die meeste trauma van so 'n aard dat dit nie semanties verwoord kan word nie. Haar teorie berus op drie pilare: dat trauma “amnesic” is, dat

---

<sup>3</sup> Dr. Elisabeth Kübler-Ross (1969) identifiseer vyf stadia van rou in haar baanbrekerswerk *On death and dying*. Haar navorsing het gefokus op pasiënte wat terminaal siek is en hulle voorberei op hul dood; hierdie stadia is ook van toepassing op die verwerking van verlies. Hierdie ondersoek – alhoewel dit 'n terapeutiese imperatief ondersoek – gaan nie die neerslag van die stadia van die rouproses in die bundels probeer vasstel nie vanweë die beperktheid van die ondersoek. Dit kan 'n interessante punt vir verdere ondersoek wees.

dit onverwoordbaar is, en dat dit slegs effektief deur fiksie waargeneem kan word (Pederson, 2014:345). Dit is waar literêre werke – veral deur van figuurlike en beeldryke taal gebruik te maak – ’n belangrike rol speel om verwoording te bewerkstellig.

Pederson (2014:336) kritiseer Caruth se siening van die aanvanklike periode van traumastudies, en Judith Herman se siening in *Trauma recovery* (1992) strook hiermee. Hulle is van mening dat trauma die slagoffer geheel en al woordeloos laat en – waar daar wel van ’n (terapeutiese) narratief gebruik gemaak word – vind die slagoffer dit al hoe moeiliker om woorde te vind om die eintlike traumatiese gebeurtenis te beskryf en wend hom/haar gevolglik eerder tot nieverbale metodes soos teken of verf. Pederson (2014:336) noem ook McNally se “Skeptics’ Bible” wat hoofsaaklik van twee van Caruth se stellings verskil: eerstens dat traumatiese gebeurtenisse nie as herinneringe registreer nie (dus “unclaimed” is) en dat “traumatic memories elude straightforward verbal representation”.

Trauma is dus nie gesetel in amnesie (“vergeet”) en dit is nie ónmoontlik om te verwoord nie. Dalk is dit eerder ’n geval van woorde wat tekortsiet óf die slagoffer wat onwillig is om die trauma te verwoord aangesien dit verg dat hy/sy die trauma moet herleef en daardeur moet werk. Tog is dit juis hierdie “deurlewing” (“working through”) wat die helingsproses help bewerkstellig. Hierdie onwilligheid kan egter nie aan onvermoë gelykgestel word nie.

Pederson (2014:338-340) stel ’n bruikbare, alternatiewe model vir literêre traumateorie voor, maar is dit van toepassing op tekste wat geskoei is op werklike verhale oor traumatiese gebeure in mense se lewens. Kortliks, ter wille van volledigheid, word die drie uitgangspunte van sy raamwerk weergegee.

*Eerstens moet traumateoretici nie op gebreke in ’n teks fokus nie, maar op die teks self.* Dit is moontlik – in teenstelling met die aanvanklike traumateorie – om ’n traumatiese gebeurtenis te onthou en dit te verwoord. Deur die mag van ’n narratief aan die slagoffer toe te ken, word die slagoffer nie oorgelaat aan die mag van ’n amnesie waaroor hy geen beheer het nie, maar word hy bemagtig met ’n narratief met potensiële genesingskrag: “Speaking trauma pulls it from the realm of painful obscurity and hastens the process of rehabilitation.” Susan Brison som dit soos volg op in haar boek *Aftermath* (Pederson, 2014:339):

In contrast to the involuntary experiencing of traumatic memories, narrating memories to others [...] enables survivors to gain more control over the traces left by trauma. Narrative memory is not passively endured; rather, it is an act on the part of the narrator, a speech act that defuses traumatic memory, giving shape and a temporal order to the events recalled, establishing more control over their recalling, and helping the survivor to remake a self. (71).

Die taal kan “performative” (Pederson, 2014:339) wees, en al is die taal gebrekkig en gebroke, dit is die *poging* tot rehabilitasie wat die rekonstruksie van die slagoffer se psige help bewerkstellig.

*Tweedens moet traumatoteoretici ingestel wees op uitgebreide narratiewe detail aangesien trauma nie noodwendig die herinnering verdring nie, maar versterk.*

*Laastens, alhoewel die herinneringe helder en duidelik mag voorkom, is hulle nie noodwendig ’n weerspieëling van die waarheid nie en kan hulle gewysig wees en as onwerklik voorkom.* Daar kan versteekte (of selfs ooglopende) leidrade en sleutels in die teks wees wat die distorsie van die waarheid uitbeeld en sodanig aangewend kan word om die effek van die trauma te ontleed (Pederson, 2014:340).

Pederson (2014:349) kom tot die slotsom dat die vorige traumatoteoretici se sienings nie afgemaak moet word nie – dat literatuur (byvoorbeeld in die vorm van fiksie) wel ’n geskikte medium is om trauma te verwoord, maar hy stem nie saam dat dit die *enigste* medium is om trauma te verwoord en ’n proses na heelwording te bewerkstellig nie. Steeds vind talle tekste, onder andere elegiese poësie, hul ontstaan in ’n traumatiese gebeurtenis wat die digter ervaar (het).

Michael S. Roth (2012) verskaf ’n bondige, kontekstuele skets van die ontstaan van die traumatoteorie in die inleiding *tot Memory, trauma, and history: essays on living with the past*. Hy gee aanvanklik aandag aan die psigoanalitiese beginsels van “forgetting (amnesia and multiple personality), longing (nostalgia), haunted histrionics (hysteria)” (Roth, 2012:xiv), en hoe geskiedenis en herinnering verband hou in die manier wat mense hul identiteit op hul verlede baseer.

Dié psigoanalitiese wortels word teruggetrek na die beginsels van Jean-Martin Charcot en Sigmund Freud, twee figure wat geglo het dat ’n herinnering aan ’n traumatiese gebeurtenis in ’n psigologiese wond kan ontaard (Roth, 2012:81). Dit het tot Freud se bekende “talking cure” gelei wat ’n persoon se verlede teenoor sy hede plaas en die trauma aan die lig te probeer bring, “in plaas daarvan dat jy poog om die wêrelike verlede in die hede te rekonstrueer” (Fourie, 2014:474).

Reinhardt Fourie (2014) gee ’n oorsigtelike beskouing van die ontwikkeling van die traumastudies in sy artikel “Die verhouding tussen trauma en magiese realisme in *Op soek na generaal Mannetjies Mentz* (1998) deur Christoffel Coetzee” waarin eerstens ’n oorsigtelike blik gegee word oor die ontstaan van die traumatoteorie – van die eerste gebruik in die *sielkunde* en spesifiek *psigoanalise*, met spesifieke verwysing na Freud se “talking cure” na ’n breë definisie

van *trauma* gevolg deur 'n beskrywing van 'n *traumatiese gebeurtenis*. Daarna ondersoek hy die ontstaan van 'n *kultuurprodukt* as die traumakonsep in 'n *literêre* hoedanigheid toegepas word. Hy lig Pakendorff (2013) se mening uit dat daar ál meer belangstelling in traumastudies – veral onder literatuurwetenskaplikes – is. In sy artikel ondersoek hy die verband tussen magiese realisme en trauma op 'n allegoriese vlak wat as 'n funksionele raamwerk vir sy analise van die primêre teks dien. Dit sluit aan by my eie benadering om 'n leesraamwerk te gebruik (in my geval die mite van Orfeus en Euridike) waarbinne die narratologiese weergawe van die trauma in die primêre teks ondersoek word.

Dit is verder belangrik om te onderskei tussen *individuele* en *kollektiewe trauma*. In veral psigo terapie en psigoanalise (hoofsaaklik sielkundige dissiplines) is daar aandag geskenk aan individuele trauma en bystand in die verwerking daarvan deur byvoorbeeld narratiewe terapie, waar daar – veral met betrekking tot die holocaust, (wêreld- en vryheids-)oorloë en apartheid – in literêre tekste aan kollektiewe trauma aandag geskenk is. Tans is daar 'n postapartheid-tendens om die geskiedenis te herbesoek omdat byvoorbeeld die trauma van die Boereoorlog nog besig is om verwerk te word (veral dan versweë dinge soos verkragting of dinge waaroor lank nie gepraat is nie, soos verraad). Hier dien werke soos Ingrid Winterbach se *Niggie* (2002), *Op soek na generaal Mannelies Mentz* (1998), *Die stoetmeester* (Etienne van Heerden, 1993) en Sonja Loots se *Sirkusboere* (2011) as enkele voorbeelde. Andersyds gaan dit oor die verwerking van die trauma van apartheid, gevolg deur die traumanarratiewe van die Waarheids- en Versoeningskommissie, wat ook psigoanalities begrond is (dit hou verband met die skuld- en/of skaamte oor apartheid), met tekste soos *Country of My Skull* (Antjie Krog, 1998) en *A Human Being Died That Night* (Pumla Gobodo-Madikizela, 2003) as voorbeelde, asook *Kleur kom nooit alleen nie* as digbundel uit die pen van Krog (2000). Daar kan ook nie nagelaat word om J.M. Coetzee se internasionaal bekroonde *Disgrace* (1999) te noem nie.

Die poel van literatuur – teoreties en literêr – oor trauma is baie groot en groei steeds. Daar is ook gedurig traumatiese gebeure wat regoor die wêreld plaasvind, soos onlangs die ISIS-terreuraanvalle in Europa, die vlugtelingskrisis van Tunisië, die oorlog in Sirië, en literêre werke sal aanhou verskyn en op nuwe kreatiewe maniere op hierdie gebeure kommentaar lewer. Sodoende sal die traumateorie ook bly groei en by die groeiende tendense in die literatuur moet kers vashou én selfstandig as 'n teorie groei. Met ander woorde, soos wat die traumawetenskap groei, sal die literêre teorie daarby moet aanpas (Pederson, 2014:334).

Traumateoretiese werke wat 'n Suid-Afrikaanse inslag het, sluit Van der Merwe en Gobodo-Madikizela se *Narrating our healing: Perspectives on working through trauma* (2008) en Ester, Van der Merwe en Mulder se *Woordeloos tot verhaal* (2012) in. Laasgenoemde ondersoek trauma en narratief vanuit verskillende kunsdissiplines en geesteswetenskaplike agtergronde

deur te fokus op verskeie outeurs waarin “die sentrale vraagstuk van die vertaling van traumatiese ervaring in taal” in verskeie Nederlandse, Vlaamse en Afrikaanse tekste (16) in die soeke na sin en betekenis figureer.

Die sienings van Van der Merwe en Gobodo-Madikizela, wat sterk steun op LaCapra se “working through” trauma-beginsel, word in hierdie afdeling voorgehou. Literatuur speel ’n groot rol in hierdie verwerkingsproses, veral die skryf en lees van literatuur.

## 2.5 Literatuur as terapie

Omdat psigoanalise werk met die verhaal wat deur die pasiënt vertel (of gekonstrueer moet) word, identifiseer Monika Fludernik (2008:47) drie ooreenkomste tussen die psigoanalitiese benadering en narratologie, naamlik die analise van die outeur (verteller), die analise van die karakter(s) en die psigoanalitiese interpretasie van die leser se verhouding met die teks. Alhoewel sy aandui dat die gebruik van hierdie interdisiplinêre sienings van narratief meer van toepassing is op die verhouding tussen terapeut en kliënt, sou dit interessant wees om die verhouding tussen die outeur, karakters en die leser se verhouding met die teks vanuit ’n narratiewe oogpunt te beskou. Die leser kan as’t ware as die terapeut figureer. Meer spesifiek is dit die veronderstelling van die outeur dat daar wel ’n leser is wat sy “storie” lees wat die funksie van die terapeut vervul. Die klem val dus nie op die rol van leser as terapeut nie, maar op die terapeutiese rol wat die skryfproses aan die outeur bied om vir ’n hipotetiese, denkbeeldige leser te skryf. Dit bied ook aan die leser die geleentheid om die traumatiese ervaring van die outeur beter te verstaan. Die leser kan ook moontlik met sy eie sterflikheid gekonfronteer word – hetsy deur sy eie persoonlike verlies of deur die outeur se besef van sterflikheid. Die outeur gee nie voor dat sy eie ervaring en sy verwerking van verlies universeel is nie, maar deel slegs sy persoonlike ervaring. Dit vorm alles deel van narratiewe terapie.

Narratiewe terapie is nie ’n ongewone gebruik nie en het onlangs ook in terme van *individuele trauma*<sup>4</sup> in die Afrikaanse literatuur aandag geniet vanuit ’n akademiese oogpunt. In 2009 verskyn Suzanne-Louise Bezuidenhout se verhandeling met die titel *Verwonding, verwoording en verwerking: ’n Beskouing van Henning J. Pieterse se kortverhaalbundel Omdat ons alles is vanuit ’n terapeutiese perspektief* waarin sy die twee vernaamste temas in hierdie bundel ondersoek, naamlik verlies, “kuns en kunstenaarskap, spesifiek die skeppende skryfproses” (2009:opsomming) en sy kom tot die slotsom:

---

<sup>4</sup> Daar is reeds redelik uitgebreid in akademiese artikels oor *kollektiewe trauma* en die *biblioterapeutiese waarde* van literatuur in die Suid-Afrikaanse konteks geskryf. Enkele resente voorbeelde sluit in Marisa Botha (2014), Fourie (2014), Chris van der Merwe (2007), Human (2009), Kleyn (2011), asook Kleyn en Pieterse (2009).

Om trauma deur literêre narratiewe te verwerk, is dikwels 'n uiters vermoeiende en pynlike proses, omdat herinneringe wat in die psige onderdruk word deur die skryfhandeling na die oppervlak gebring word om daar deur te werk en moontlik ook te verwerk.

Ihette Jacobs (2013) sluit hierby aan in haar artikel, "Die narratief van verlies, Die Bloubaardnarratief as interteks in *Die burg van hertog Bloubaard* deur H.J. Pieterse", waarin sy die verwerking van (outobiografiese) verlies van die hand van die Bloubaard-interteks in Pieterse se bundel ondersoek. Sy voer aan dat 'n poging tot die verwoording van verlies deur die verskillende personas in die bundel lei tot "die skep van 'n nuwe narratief in poëtiese vorm"; woorde skiet te kort en beskik nie noodwendig oor die mag om trauma volledig te verwerk nie, maar help wel om die proses te fasiliteer.

Die oogmerk van hierdie ondersoek is nie om die terapeutiese waarde van die betrokke literatuur te bepaal nie, maar deels om te ondersoek hoe die vind en gebruik van woorde help om die proses van die rouverwerking te fasiliteer. Dit dien dus geensins as die hooffokus van hierdie ondersoek nie, maar word as teoretiese onderbou genoem om te verstaan waarom die rekonstruksie van 'n selfnarratief genoodsaak word.

Daar is verskeie talle van narratiewe terapie en die vernaamste verskille word tussen die hoofsoorte uitgewys. Daar word in die volgende afdelings tussen die begrippe narratiewe terapie, biblioterapie, skriptoterapie en poësieterapie onderskei, maar daar moet op gelet word dat die terme soms afwisselend deur akademici gebruik word. Dit is duidelik uit byvoorbeeld Van Bork *et al.* (2012) se definisie van "Biblioterapie" wat die breë konsep verduidelik: "Het werken met teksten in een genezingsproces is een oude techniek." Dit omskryf die hedendaagse konsep van narratiewe terapie.

### **2.5.1 Narratiewe terapie**

Twee sielkundiges wat spesialiseer in narratiewe terapie, is David Epston en Michael White. In hul baanbrekerswerk, getiteld *Narrative means to therapeutic ends* (1990), bemoei hulle hul met hulpverlening aan getraumatiseerde persone deur van narratiewe metodes (soos byvoorbeeld die skryf van briewe, dagboeke en gedigte) gebruik te maak.

Hulle gebruik die narratief as basis van hul werk. Die mens – volgens hulle – is 'n interpretatiewe wese wat probeer sin maak uit die gebeurtenisse in sy lewe – en om hierdie gebeurtenisse te interpreteer, het hy 'n singewingsraamwerk nodig; die narratief dien as hierdie raamwerk (White, 1998:13).

Bezuidenhout (2009:opsomming) beskou narratiewe terapie as 'n proses waarin woorde gevind word om die trauma te beskryf sodat 'n narratief geskep kan word waarin orde en sin (moontlik) herstel kan word, alhoewel dit nie kitsgenesing waarborg nie en eerder 'n soeke is na die “verwoording van pyn en traumatiese gebeure wat in die psige onderdruk word om sin daarvan te maak” en nie die “verbloeming of verdowing” daarvan nie.

Die dominante storie is die narratief wat die geleefde ervarings verwoord met die veronderstelling dat mens dié narratief uitleef, en al is dit nie 'n “ware” storie nie, het dit 'n “ware” uitwerking op die mens wat dit vertel en gevolglik begin uitleef (White, 1998:13-14). Sodoende verskuif die fokus en kan traumatiese herinnering(e) in narratiewe herinnering(e) omskep word.

Narratiewe terapie is 'n psigoanalitiese hulpmiddel wat deur sielkundiges, beraders en psigiaters gebruik kan word. Dit behels dat die persoon sy lewensverhaal of 'n vertelling neerskryf. Marais (2008:16) onderskei egter duidelik tussen die gebruik van narratief vanuit 'n psigoanalitiese en terapeutiese oogpunt teenoor die narratologiese lesing daarvan. Herman en Vervaeck (2001:109) beklemtoon ook die feit dat die ontleding en rouverwerking tydens narratiewe terapie met behulp van fasilitering deur 'n professionele, opgeleide persoon soos 'n sielkundige of psigiater geskied. Literêre tekste word nie geskryf met die primêre doel om as narratiewe terapie te funksioneer nie.

### **2.5.2 Biblioterapie**

Biblioterapie is 'n vorm van narratiewe terapie en kan onder toesig of aanbeveling van 'n psigoanalisis toegepas word, alhoewel dit nie nodig is dat 'n terapeut by die proses betrokke is nie. Die woord *biblioterapie* is etimologies van Griekse oorsprong: *biblion* beteken “boek” en *therapeia* dui op versorging en genesing. Dit is 'n praktyk wat eeue lank reeds toegepas word (Van Bork *et al.*, 2012). Dit behels letterlik terapie deur die lees van boeke: die leser leer om deur middel van taal verbaal uitdrukking aan trauma te gee deur met ander (soms 'n terapeut) oor die teks te kan gesels en later progressief te leer om uitdrukking aan sy/haar eie traumatiese ervaring te gee. Dit kan ook tot die onbewuste deurdring en verdronge gevoelens, herinneringe, gedagtes en drome na die oppervlak dwing (Van Bork *et al.*, 2012).

Literêre skrywers verwoord trauma – iets wat soms byna onverwoordbaar voel, hetsy op individuele of kollektiewe vlak, persoonlik of fiktief – en lesers kan daarmee identifiseer. Dit skep ook die geleentheid om onder 'n dekmantel van fiksie oor trauma te gesels en dit op 'n indirekte wyse te konfronteer (Van der Merwe & Gobodo-Madikizela, 2008:58).

Van Schalkwyk (2003:76) glo in die intersubjektiewe aard van persoonlike ervaring en hoe die vertelling daarvan ander tot voordeel kan strek, “want dit geskied meestal in die

gemeenskaplike taal waarin ook ander mense leef en hulle lewensverhale konstrueer.” Die belangrikste gemene deler is “mensetaal”, met ander woorde nie taal as sodanig nie, maar ervaring wat deur middel van ’n taaluiting oorgedra word.

’n Voorbeeld is die slotstrofe van “Die begrafenis” van Eitemal (Brink, 2000:99): “’n Man staar eenkant op die grond / Met twee diep lyne om sy mond.” Spies (2001:166) haal Elisabeth Eybers aan waar sy hierdie beperking beaam: mense verkies om sekere gebeure nie hardop te uiter nie en wend hulle daarom eerder tot *skryf*.

[E]en van die redes waarom iemand verse skryf, is omdat daar vir hom dinge is, te intiem, of te aangrypend, of te onvatbaar-op-eerste sig, of te ongerymd om in die openbaar mee te deel. Hulle moet gesing of gesuggereer of oorgesein word. Vir hierdie doel het ons verre voorouers die poësie uitgevind, daardie eeue-oue altyd-nuwe, vreemde, vertroude ompad en kortpad tussen mens en mens.

Die digter is moontlik nie eens bewus van hierdie proses nie omdat hy op sy skryfwerk fokus: as verwoording van sy trauma gee hy uitdrukking aan sy gedagtes en/of gevoelens na die afsterwe van die geliefde omdat skryf iets is wat moontlik ’n natuurlike proses vir die digter is, en tydens redigering kan die digter fokus op tegniese aspekte van poësie en nie bewus wees van of fokus op die rouproses nie. Eybers beperk hierdie kreatiewe proses tot poësie, maar ander genres behoort ook geakkommodeer te word, soos in byvoorbeeld *Omdat ons alles is* (Pieterse, 1998).

Van der Merwe en Gobodo-Madikizela (2008:ix) fokus meer op die biblioterapeutiese waarde van literatuur: die verband tussen die leser en die literêre teks. Alhoewel dit nie hul verkenningveld is nie, erken hulle die (moontlike) helingskrag wat die skryf van literêre tekste vir ’n skrywer wat ’n traumatiese ervaring gehad het, “who could find a catharsis through the (indirect) expression of suppressed pain”. Dit word in die volgende afdeling onder “skriptoterapie” beskryf.

### **2.5.3 Skriptoterapie**

Suzette A. Henke gebruik die term *scriptotherapy* (skriptoterapie) wanneer sy verwys na die proses waardeur ’n persoon gaan om sy outobiografiese gegewens in die een of ander vorm neer te skryf na ’n traumatiese gebeurtenis. In haar boek, *Shattered subjects* (1998), bespreek sy die werke van verskeie outeurs wat op die basis van outobiografiese gegewens literêre werke geskep het. Die volgende temas word gedek na aanleiding van die gebeure in die boeke onder bespreking: rou na die verlies van ’n geliefde, bloedskande, verkragting, seksuele aanranding (veral van minderjariges), ’n lewensbedreigende siekte, ’n ongewenste swangerskap en aborsie (sy raak ook gedeeltelik aan miskraam in hierdie gedeelte).

Sy definieer skriptoterapie as "the process of writing out and writing through traumatic experience in the mode of therapeutic reenactment" (Henke, 1998:xii). Net soos in die geval van White en Epston se narratiewe terapie, glo sy dat trauma 'n mens se lewensnarratief in skerwe laat spat en die behoefte laat ontstaan aan 'n nuwe, koherente narratief. Skriptoterapie ondersteun die outeur in hierdie proses deur van outobiografiese gegewens as materiaal gebruik te maak en hierdie materiaal bewus of onbewus op 'n kreatiewe manier te verwerk in 'n narratief wat samehangend is. Die doel van hierdie narratief stem ooreen met die narratief wat in psigoanalise gebruik word: pasiënte word aangemoedig om 'n verhaal te skep waarop hulle 'n positiewe identiteit kan projekteer (Fludernik, 2008:47).

Skriptoterapie word egter tot die outobiografiese genre beperk, maar dit is belangrik om te noem in die verwerking van trauma, aangesien traumaslagoffers aangemoedig word om elemente van of elemente soortgelyk aan die traumatiese gebeurtenis te inkorporeer in die (selfs fiktiewe) narratief wat geskep word, in 'n poging om die trauma te verwerk.

#### **2.5.4 Poësieterapie**

Leti Kleyn en Henning Pieterse (2009) het 'n breë spektrum van Suid-Afrikaanse tekste verken in hul ondersoek "Poesiëterapië – 'n terreinverkenning en toepassingsmoontlikhede in die Suid-Afrikaanse konteks." Met die intrapslag word daar al gedigte genoem wat handel oor traumatiese gebeurtenisse, onder andere Breyten Breytenbach se "New York, 12 September 2001" in *Die Windvanger* (2007) na die 11 September-aanvalle in New York en oor dieselfde insident Joan Hambidge se "Foto: man wat val" in *Ruggespraak* (2002).

Kleyn en Pieterse se artikel is 'n deeglike teoretiese verkenning van poësieterapie waarin eerstens die ontwikkeling van poësieterapie vanuit 'n historiese perspektief bespreek is, gevolg deur skryf as 'n terapeutiese sowel as literêre funksie. Onder leiding van 'n terapeut (of as "hulptegniek" bekomend tot psigoterapie) kan skryf terapeutiese waarde hê deur middel van die skryf van 'n "dagboek, webjoernaal, skriptoterapie, literaterapie, vryskryf, reflektiewe skryfkuns, cuento-terapië, lees- en sekere vorme van narratiewe terapie" (Kleyn & Pieterse, 2009:3).

Kleyn en Pieterse (2009:4) tref 'n onderskeid tussen biblioterapie en poësieterapie waar eersgenoemde die lees van bestaande tekste behels en laasgenoemde op die kreatiewe skryfproses fokus, hoewel sekere teoretici soos Crothers volgens hulle tog "skryfaksies" in hul definisies noem.

Volgens Van Bork *et al.* (2012) behels poësieterapie die aktiewe proses van *skryf* van poësie. Daar is egter 'n klemverskil in die definisie wat deur Kleyn en Pieterse (2009:5) voorgehou word waar poësieterapie nie slegs tot die *skryf* van poësie beperk word nie:

Poësieterapie behels die gebruik van literatuur (in die breë sin van die woord) as 'n kommunikasiehoopmiddel tydens teropiesessies. Die gebruik van literatuur in hierdie konteks behels die skryf en lees van tekste (poësie- en biblioterapie onderskeidelik) en visuele materiaal as terapeutiese hoopmiddele. Dié materiaal word binne 'n beheerde terapeutiese omgewing deur individue of in groepsverband vir terapeutiese doeleindes gebruik, en dit kan onder "ekspressiewe terapie" gekategoriseer word. Die gebruik van poësie vir terapeutiese doeleindes word slegs gebruik as sekondêre hoopmiddel tydens terapie, eerder as 'n vorm van terapie op sigself.

Na aanleiding van bogenoemde definisie word die term *skriptoterapie* in plaas van die term *poësieterapie* vir hierdie studie gekies.

Poësie is 'n goeie keuse in die skryfproses omdat dit toegang tot die onbewuste gee. Kramer (soos aangehaal deur Kleyn, 2011:130) skryf:

[P]oetry seeks for meanings under meanings; poetry insists on finding a way of saying what is forbidden or impossible; poetry resounds through a silent world, sings arias in a theatre of stammering conversation.

Poësie kan die onsegbare verwoord en is daarom die ideale middel as deel van die terapeutiese proses.

### **2.5.5 Skryf as terapie**

Uit al die bogenoemde soorte terapie wil dit voorkom dat literatuur op verskeie wyses aangewend kan word in 'n terapeutiese hoedanigheid, vanuit die leser en die outeur se perspektief.

Wolzak (soos aangehaal deur Marais, 2008:16) glo daar is verskeie redes vir skryf in of na afloop van krisissituasies. Die eerste een is dat dit help met die verwerking van die persoonlike verlies van die digter omdat mense verhale nodig het om te oorleef – deur 'n narratief kan orde in die chaos geskep word, kan sinvolle betekenis gegenereer word en 'n houvas gekry word om voort te gaan in die lewe. Beukes (1997:35) sluit hierby aan met sy siening dat kuns 'n poging is tot verwerking is en om koherensie te bereik. Literêre tekste help om woorde te gee aan mense in soortgelyke situasies wat nie self oor daardie vermoë beskik nie (Marais, 2008:16).

Bezuidenhout (2009:2) skryf hieroor:

Die kompleksiteit van trauma mag nie onderskat word deur te suggereer dat kitsgenesing gewaarborg word deur die gebruik van narratiewe nie. Intendeel, die

narratiewe benadering tot terapie is eerder 'n manier om deur die trauma te werk. Dit is 'n proses waarin die traumatiese ervaring nie onderdruk word, as onbeduidend afgemaak word of ontken word nie, maar *opgeneem word in 'n nuwe verhaal om dit meer hanteerbaar te maak*. [My kursivering – NH.]

Baie digters skryf onder andere om hul herinneringe aan die gestorwe geliefde te (probeer) bewaar. Dit kan ook as uitlaatklep dien vir hul smart. Marais (2008:14) skryf dat Anna Enquist se gestorwe dogter in haar bundels slegs deur haar afwesigheid aanwesig is. "Deur te onthou, kan die moeder die afwesige dogter by haar hou. Omdat herinnering met verloop van tyd vervaag, moet die tyd teëgehou word."

Hierdie studie poog nie om 'n volledige beeld te gee van al die terapeutiese funksies wat literatuur bied nie, maar slegs enkeles wat verband hou met die verwerking van trauma en spesifiek in die rouproses. Elke terapeutiese "funksie" word onder 'n aparte subafdeling bespreek aangesien hierdie funksies op verskeie wyses geïnterpreteer en soms afwisselend gebruik word. Ter wille van hierdie studie word die volgende terme aan die verskillende terapeutiese funksies van literatuur toegeken:

- a. *Narratiewe terapie*: terapie wat deur 'n terapeut gefasiliteer word.
- b. *Biblioterapie*: terapie wat deur middel van die lees van literatuur geskied.
- c. *Skriptoterapie*: terapie geskoei op die skryf van fiksionele tekste deur van outobiografiese gegewens gebruik te maak.
- d. *Poësieterapie*: Sekondêre hulpmiddel tot terapie wat die gebruik van literatuur (in die breë sin van die woord) as 'n kommunikasie-hulpmiddel tydens terapisessies behels (vergelyk Kleyn & Pieterse, 2009:5).

*Apostroof* en *Doodsbloei* kan as skriptoterapeuties beskou word op grond van die volgende: albei bundels is geskryf na die afsterwe van hulle eggenotes, uitsprake gemaak deur die digters rakende hierdie bundels en anekdoties-biografiese gegewens wat in die bundels weerspieël word.

Judith Herman skryf in die boek *Trauma and recovery* (Henke, 1998:xviii) dat traumatiese herinneringe nie in 'n enkele gedeelte van die brein gesetel is nie, maar verspreid is en nie "encoded like the ordinary memories of adults in a verbal, linear narrative" is nie. Die doel van terapie (hetsy deur psigoanalise of narratiewe terapie) is om woorde aan hierdie traumatiese gebeure te verleen sodat dit georden en daar "beheer" daarvoor uitgeoefen kan word. Ook bied dit 'n uitweg aan die outeur om herinneringe of ervarings neer te skryf wat moontlik te seer is om hardop in woorde te uiter. Dit bied 'n skerm in die vorm van 'n narratief – die moontlikheid dat die

geskrewe woord fiksie kan wees en sodoende 'n narratiewe identiteit kan voorstel – 'n masker vir die outeur om hom te beskerm en te bemagtig.

In 'n resensie oor *Omdat ons alles is* skryf Weideman (1998:16): “Dit gaan uiteindelik om die ou tema van heling via die kuns, wat op sy beste 'n moeisame proses is omdat persoonlike demone in 'n *gefiksionaliseerde* [my kursivering – NH] vorm uitgeskryf moet word.”

Maaik Meijer (2005:184) redeneer dat dit juis in fiksie is dat 'n outeur “beskermd” sy ware gevoelens en emosies kan vertel omdat dit onder die dekmantel van “fiksie” geskied en hy dus nie bedreig hoef te voel dat hy sy eie lewe ontbloot nie. Hierdie proses kan selfs onbewus geskied. “Fiction – says Freud – lulls the author’s internal censor to sleep” (Meijer, 2005:184) en sodoende word toegang verkry tot dit wat onderdruk word. Omrede fiksie as fantasie gesien word, ervaar die outeur 'n gevoel van vryheid en veiligheid en vertel hy makliker die naakte waarheid omdat dit nie as “waarheid” gesien (behoort te) word nie (Meijer, 2005:187). Dit is dan ook die rede waarom die biografiese inligting van elke outeur (sover bekend en wat verband hou met die tema in die gekose bundel) aan die leser voorgehou word; daar is immers sekere voorwaardes gestel waaraan die primêre tekste moes voldoen.

Baie outeurs (en dus ook digters) skuil in die verhuldheid van die fiktiewe aard van 'n (literêre) teks. In *Perspektief en Profiel III* bevestig Du Plooy (Van Coller, 2014:424) die terapeutiese waarde wat die skryfproses van *Die burg van Hertog Bloubaard* (2000) vir Pieterse ingehou het:

In hierdie bundel kan een van die merkwaardigste eienskappe van die poësie gevind word, naamlik hoe chaotiese en vormlose belewenis en die grensloosheid van ervaring juis binne die vormlikheid van die poësie tuiskom. Al praat die verse van die onmoontlikheid daarvan om werklik trauma te transendeer, is daar in die skryf van die poësie, in die vormlike dissipline, 'n momentele verposing: 'n tydelike plek van beskutting en geborgenheid in die burg van papier, woorde en poëtiese vorm – letterlik in die argitektuur van die vers.

Die terapeutiese funksie is nie eksklusief beperk tot gevestigde skrywers en digters nie. In persoonlike korrespondensie met Kleyn en Pieterse (2009:2) skryf Jo Prins dat baie mense vir *DigBy* (destydse gedigterubriek in *Beeld*, *Volksblad* en *Die Burger*) gedigte skryf, want hulle het “nie 'n werkbare uitlaatklep vir die trauma wat met iets soos kanker gepaardgaan nie en wend hulle dus tot 'n binnekamerwroeging wat soms met skryf gepaardgaan alhoewel nie altyd te suksesvol nie.” Dit dui weereens daarop dat die behoefte aan skryf wel daar is, alhoewel óf die woorde ontbreek, óf die woorde om die ervaring/belewenis suksesvol te verwoord.

## 2.5.6 Die gestorwe geliefde as muse

Dit kan gebeur dat die gestorwe geliefde as muse funksioneer. Meijer (2005:184) reken Achterberg het sy eerste liefde, Cathrien van Baak, in die rol van 'n gestorwene geprojekteer nadat sy sy liefde van die hand gewys het. Gevolglik het hy 'n poëtiese identiteit gekonstrueer en 'n "poetical mythology" (Meijer, 2005:184) opgedis waarin hy ewig bly soek na sy gestorwe geliefde.

Ook Leopold skryf oor 'n "gestorwe geliefde" wat hy in sy verbeelding fabriseer en nie 'n werklike persoon is nie; "Fimi" (Halsema, 1999:242) en die "meisje uit Nice" (Halsema, 1999:250) is gebaseer op 'n persoon wat werklik geleef het, maar omdat sy liefde nie beantwoord is nie, verbeel hy hulle as dood. "Hoe onbereikbaarder, onbestaanbaarder of virtueleer ze was in het echt, des te bereikbaarder lijkt ze te worden in haar tussen de dichtregels gevangen dodelijke en definitieve onbereikbaarheid" (Halsema, 1999:237). Dit dood skyn die een of ander bekoring in te hou, en Halsema (1999:250) verduidelik dat die dood eerder as 'n skuilplek funksioneer omdat die digter nie meer direkt kontak met die persoon kan hê nie en gevolglik "impliceert dood hier onsterfelijkheid; wederopstanding dus na het proces van sterven". Die persoon word in herinnering opgeroep om sodoende weer "lewend" vir die outeur te wees.

Die leuse voorin Jürgen Pieters (2005) se boek, *De trane van de herinnering*, lui soos volg: "I began with the desire to speak with the dead." Hierdie aanhaling is die woorde van Stephen Greenblatt in sy boek getiteld *Shakespearean Negotiations* (1988). Pieters fokus in sy boek op die verhouding wat ontstaan tussen die leser en die outeur van 'n teks, selfs al is die outeur van die teks lank reeds oorlede. In laasgenoemde geval dien die teks as die stem van die gestorwe outeur, en die leser moet in kommunikasie tree deur voortdurend vrae (maar dan aan homself) te stel en die antwoorde in die teks te vind, met die veronderstelling dat die "outeur" op hierdie wyse antwoord.

Pieters maak dit duidelik dat hierdie kommunikasie oëverblindery is. Hy (2005:31) glo wanneer 'n mens in gesprek met 'n gestorwene tree, 'n mens met die gestorwene kan praat, maar hy praat nie terug nie. As daar beweer word dat hy wel terugpraat, moet in ag geneem word dat dit met die persoon wat die vraag vra se eie stem en naam is dat die afgestorwenes praat. Die vrae wat gestel word en die antwoorde wat verkry word, is die produk van die vraer se vrae en antwoorde. Die een wat luister en die een wat praat, is met ander woorde *een en dieselfde persoon* (Pieters, 2005:85, kursivering deur die oorspronklike outeur).

Wie spreek met de doden is zich bewust van de productieve werking van wat Arendt 'de tranen van de herinnering' noemt en van het verlies waarop elke herinnering gefundeerd is. Anders gezegd: wie spreek met de doden is zich bewust van het tijdelijke karakter

van de conversatie (van *elke* conversatie) en van de sterfelijkheid van eenieder die eraan deelneemt.

Hierdie gesprekke verskaf dus 'n kortstondige illusie van kommunikasie met die gestorwe geliefde omdat dit op herinneringe gebaseer is wat vlietend van aard is; wat net vir 'n oomblik weer (en weer) beleef kan word. Pieters gaan verder deur te sê dat 'n gesprek met 'n gestorwe geliefde dieselfde futiele poging behels as 'n gesprek met 'n pasgebore baba. Wanneer die stilte van 'n gestorwene en ook dié van 'n pasgebore kind van ons kant af deurbreek word, word stilte steeds aan die ander kant gehandhaaf. Tog beleef die mens die dood oor die algemeen as iets bedreigends: dit dui op 'n afwesigheid wat ewigdurend is (Pieters, 2005:31).

Tog is dit volgens Pieters nie 'n absoluut futiele poging om met afgestorwenes te probeer kommunikeer nie: daar is tog sin in. Hy is oortuig dat hy in gesprek met afgestorwenes kan tree – selfs al impliseer dit dat hy net sy eie stem hoor. Dit is 'n paradoks. Tog glo hy dat sy stem die stem van die afgestorwenes verteenwoordig, want hulle het hulleself in “textual traces” agtergelaat en dit verskaf aan hulle 'n stem (deur die stem van die lewendes): hulle wil gehoor word. Hierdie spore wat hulle nalaat, is dikwels in fiksie te vind. Pieters verduidelik dit aan die hand van 'n aanhaling van Greenblatt (Pieters, 2005:95):

It is paradoxical, of course, to seek the living will of the dead in fictions, in places where there was no bodily life to begin with. But those who love literature tend to find more intensity in simulations – in formal, self-conscious miming of life – than in any of the other textual traces left by the dead, for simulations are undertaken in full awareness of the absence of the life they contrive to represent, and hence they may skillfully anticipate and compensate for the vanishing of the actual life that has empowered them.

Uit bostaande aanhaling kan ons redeneer dat die gekose digters literatuur skep om te probeer kompenseer vir die verlies. Hierdie studie ondersoek gevestigde digters wat kennis en begrip dra van die doel en funksie van literatuur en die skryf daarvan. Omdat hulle verstaan dat literatuur aan die outeur 'n “onsterflikheid” toeken deur lank na hul dood steeds met lewendes te kan kommunikeer, skryf hulle die geliefde in die teks in sodat dit nie net die outeur is wat “onsterflik” word nie, maar dat die leser lank na albei se dood ook nie die geliefde van die outeur kan vergeet nie. Op hierdie manier word die gestorwe geliefde lewendig gehou omdat sy (of hy) in die teks ingeskryf word en elke keer wanneer die teks gelees word, word die geliefde in/tot lewe geroep. Die leser moet deur die “outeur” se stem met die gestorwe geliefde praat: sodoende verwerf die outeur onsterflikheid.

Pieters (2005:100) beskryf Greenblatt se latere ontdekking van 'n kraak in sy redenasie. Hy vertel dat hy foutiewelik uit die staanspoor aangeneem het dat hy slegs met een afgestorwe

persoon (die “ander”) kan kommunikeer. Hy het tot die slotsom gekom dat as hy net met een afgestorwene wou kommunikeer, dit nie moontlik is nie, want hy moes al die verskillende stemme van die dooies hoor. “And if I wanted to hear the voice of the other, I had to hear my own voice. The speech of the dead, like my own speech, is not private property.”

Tog kom Pieters (2005:188) tot die slotsom dat gesprekke met afgestorwenes op die oog af nie na ’n dialoog lyk nie omdat die deelnemers nie aan dieselfde tyd en ruimte behoort nie. Hy glo die gesprek ontstaan dus nie *ondanks* die afwesigheid van ’n ander stem nie, maar juis *danksy* daardie tweede stem. Juis in die stilte en die afwesigheid van antwoorde word die verwagting geskep: die digter moet die stilte skryf sodat die graf finaal kan sluit.

Die digters wat deur die verlies van ’n geliefde werk ken juis ’n stem aan die geliefde toe; hulle herroep haar stem om die stilte te verbreek in ’n poging om daardie stem onsterflik te maak, om dit onherroeplik te bewaar in die letters op papier juis sodat die stem van die geliefde nie sal verdwyn nie. In hierdie poging – wat natuurlik en spontaan is – skryf die digter deur sy verlies en smart en ontstaan ’n bundel.

### **2.5.7 Die rol van die bundel**

Die bundel funksioneer as ’n liminale ruimte wat ’n veilige hawe bied vir die rekonstruksie van die selfnarratief in die gedig(te) en waarin die digter – deur middel van ’n spreker – oor die grense van lewe en dood met sy gestorwe geliefde kan kommunikeer. Poësie behels nie net die neerpen van gedagtes op papier nie. Sidney (soos beskryf deur Pieters, 2005:108) maak dit duidelik dat poësie die beste en mees geskikte medium is “om de reële aanwezigheid van die hogere werklikheid tastbaar te maken”. Meijer (2005:188) beaam dat poësie dit moontlik maak om die onverwoordbare uit te spreek. Poësie is ’n middel tot kuns, en dit skep ook ’n weg tot uiting vir sake wat nie noodwendig in gesprekke en in die alledaagse omgang met die medemens direk genoem sal (of selfs kan) word nie.

In die skryfproses word die verdriet op die agtergrond geskuif en word die klem verskuif na nietighede in die werklikheid; sodoende “bereik die digter wat hy wil bereik” (Spies, 2001:168). Kuns is in Pieters (2005:111) se oë nie net die afbeelding van die werklikheid nie, maar selfs ’n verbetering daarvan. “Het idee van de mimesis (Ricoeur) slaat hier niet langer op die eenvoudige nabootsing van de vormen die de natuur aanneemt, maar op het navolgen van de creatieve en productieve krachten van de goddelijke natuur.” Vir die digter is dit moontlik om nuwe betekenis moontlikhede te genereer aangesien die digter in literatuur nie gebonde is aan die wette van die natuur soos in die primêre werklikheid nie.

Die gedigte in die bundel funksioneer tydens die proses van herskrywing van die dominante narratief as gedagte-eenhede (“idea units”) (White & Epston, 1990:36), juis omdat die belewenis, die “lived experience” (White & Epston, 1990:11), nie ten volle herbeleef kan word nie. Wanneer hierdie gedagte-eenhede neergeskryf word, bevry dit die outeur daarvan om alles (hoef) te onthou, en help dit dus om ’n groter kapasiteit te skep waarin die gedagte-eenhede georganiseer kan word in afhanklikheid van mekaar. Met die samestelling van die bundel en die organisering van die gedigte daarin, onderstreep die digter die gedagte dat skryf ’n meganisme is waardeur mense aktief kan besluit hoe hulle inligting en ervaringe wil organiseer en verskillende weergawes van gebeure en ervaring, in ’n koherente narratief, wil weergee (White & Epston, 1990:36-37). In hierdie ondersoek, gegewe die raamwerk van mitologiese materiaal wat benut word, gaan dit om bundels wat ’n opvallende narratiewe inslag het (naas liriese kenmerke). Die narratiewe element staan nie in alle bundels op die voorgrond nie. Die selfnarratief kan gevolglik in ’n geskrewe, en noodwendig ’n koherente narratief, aangebied word.

Leigh Gilmore (2001:24) skryf dat die aanwending van kreatiwiteit ’n belangrike aspek is vir heling om plaas te vind (of ten minste in ’n poging tot heling) wanneer daar met die materiaal gewerk word wat die selfnarratief weergee. Dus wend outeurs/digters soms biografiese gegewens aan in hul werk en verbuig hulle die waarheid met (’n bietjie, soms baie) verbeelding en kreatiwiteit. Hierdie werke vertel nie net iets nie, maar *verraai* (oorspronklike outeur se klem) iets rakende die outeur – selfs iets waarvan die outeur self nie bewus is nie (Meijer, 2005:191), byvoorbeeld: wat kan afgelei word uit onder andere die metafore, karakters of die ruimte wat die outeur kies om uit te beeld (of selfs uit te laat)?

Dit is in die *vertel* van die narratief wat moontlike heling opgesluit lê (Caruth, 1995:vii), maar, waarsku Fourie (2014:470), “trauma narratives do not necessarily imply a healing process, as literature focuses specifically on the fact that sometimes there is no order to be found.”

Ester *et al.* (2012:14) konstateer dat daar nie bande aan die keuse van uitdrukking (hetsy prosa, poësie, selfs beeldende kuns) gelê moet word nie sodat die “hachelijkheid van de verwoording steeds opnuut zichtbaar worden”; sodat daar deur middel van ambivalensie en ironie, in kontraste, teenstrydighede en in geykte patrone voortdurend na hernuwing en aanpassing – met ander woorde rekonstruksie – gesoek kan word.

## 2.5.8 Debat rakende terapeutiese imperatief

Plaaslik het 'n polemieë tussen Van Coller (1997, 2005, 2006) en John (2000, 2006, 2008, 2010) ontstaan rakende die bydrae die literatuur tot die verwerking van trauma<sup>5</sup>. Die polemieë het spesifiek betrekking op kollektiewe trauma. Hierdie studie poog egter om die rol van individuele trauma in 'n literêre teks te ondersoek. Die kwessie rakende die terapeutiese waarde van literêre werke in die verwerking van trauma is uitvoerig bespreek deur onder andere Bezuidenhout (2009:25-62), Van den Berg (2011:3) en Fourie (2014:470-471) en gaan nie hier herhaal word nie. Ter volledigheid word genoem dat Van Coller van mening is dat literatuur terapeutiese waarde inhou, terwyl John voel dat hierdie uitgangspunt literatuur vir die sielkunde kaap en sodoende van literêre (en dus estetiese) waarde ontnem. Ek is dit eens met Fourie (2014:470-471) dat daar 'n fyn balans tussen die narratologiese en terapeutiese waarde van 'n literêre teks gehandhaaf kan en moet word.

Die debat is nie vir hierdie studie ter sake nie; albei outeurs van die onderskeie bundels het in onderhoude erken dat die skryf van poësie wel 'n terapeutiese funksie tydens die rouproses vir hulle verrig het. Dit is ook die basiese doel van narratiewe terapie. In hierdie studie word dit ondersoek deur eerstens 'n anekdoties-biografiese lesing van elke bundel aan te bied (wat die moontlikheid van 'n terapeutiese lesing bied) en aan die hand daarvan 'n narratologiese lesing waarin die strukturelemente van elk van die betrokke twee literêre tekste ondersoek word. Daar word ondersoek ingestel of 'n (self)narratief in die bundel voorkom en, indien wel, of 'n rekonstruksie van die selfnarratief geskied in 'n poging om die verlies van die gestorwe geliefde te akkommodeer.

## 2.6 Die selfnarratief

Die narratologiese elemente kan in 'n bundel nagespeur word, maar omdat die skep van 'n self betrokke is, is dit nie net 'n *narratief* wat ter sprake is nie, maar 'n *selfnarratief*.

### 2.6.1 Wat is 'n selfnarratief?

Van der Merwe en Gobodo-Madikizela (2007:7) onderskei in *Narrating our healing* tussen drie verskillende narratiewe: 'n literêre narratief, 'n outobiografiese narratief waarin die outeur sy lewensverhaal neerskryf, en 'n figuurlike narratief wat die outeur ondersteun in sy soeke na betekenis en poging om 'n singewende narratief te skep (wat dalk 'n bietjie meer draaglik is).

---

<sup>5</sup> Ander skrywers wat 'n bydrae tot die polemieë gelewer het, sluit in: Chris van der Merwe (2007, 2010), Thys Human (2009), en Van Coller en Strauss (2006).

Ester *et al.* (2012:7-8) dui aan dat *narratief* verskillende betekenismoontlikhede het en kan verwys na 'n

persoonlike vertelling van gebeurtenisse wat beleef is; [...] 'n historiese narratief, geskryf deur 'n historikus; [...] 'n fiksionele verhaal met 'n literêre struktuur. Maar ook [...] die omskepping van *lewe* tot *verhaal*. Die omskepping van lewe tot verhaal behels die soek van kousale verbande in die lewe, die soek na patrone – dit is 'n fundamentele manier om sin uit die verskeidenheid lewenservarings te maak. (Kursivering deur oorspronklike outeur.)

Human (2012:339) glo dat “mense sin gee aan traumatiese ervarings deur die opname daarvan in 'n koherente en verstaanbare narratief met 'n oorsaaklike struktuur en betekenis”. Dit is veral die “omskepping van lewe tot verhaal”, die skep of vind van 'n singewende patroon wat vir hierdie studie van belang is. Die kennis wat 'n mens rakende die lewe het, word gevorm deur jou ervaring en belewenisse in die lewe (White & Epston, 1990:9), maar hoe organiseer mense hierdie ervarings, watter waarde en betekenis heg hul daaraan en hoe gee hulle uitdrukking daaraan? White en Epston se waarneming is dat hierdie ervaring omgeskakel word in 'n narratief wat gekonstrueer word tot 'n koherente weergawe om betekenis te genereer. Dit heet die *selfnarratief* (kyk ook Van der Merwe & Gobodo-Madikizela, 2007:2; Freedman & Combs, 1996:28).

Volgens Neimeyer *et al.* (2011:648) is 'n *selfnarratief* 'n unieke verhaal gebaseer op biografiese gegewens; Neimeyer definieer hierdie selfnarratief as “an overarching cognitive-affective-behavioral structure that organizes the ‘micro-narratives’ of everyday life into a ‘macro-narrative’ that consolidates our self-understanding, establishes our characteristic ranges of emotions and goals, and guides our performance on the stage of the social world”.

Uit bogenoemde definisies kan die volgende kenmerke van 'n selfnarratief geïdentifiseer word:

- a. Dit is 'n narratief;
- b. Dit is gebaseer op outobiografiese gegewens van die outeur;
- c. Die outobiografiese gegewens en ervarings word verwerk (soms fiksionaliserend) en geïnterpreteer alvorens dit in die narratief ingewerk word;
- d. Die doel van die selfnarratief is om sin en/of betekenis uit 'n verskeidenheid lewenservarings te genereer. Dit het die potensiaal om toekomstige besluite, reaksies en sienings te beïnvloed.

White en Epston (1990:3) glo dit is nie die gebeurtenis of trauma wat met 'n mens gebeur wat 'n jou gedrag bepaal nie, maar eerder die betekenis wat daaraan geheg word; die manier of

volgorde waarop die probleem ontvou, word later die “storie” of die “narratief” van die probleem (White & Epston, 1990:4). Die bepalende mag is in taal gesetel en die maniere waarop dit voortgebring word (White en Epston, 1990:1). Dus, redeneer hulle, maak dit sin dat taal aangewend word om mag uit te oefen. Sodoende kan beheer uitgeoefen word oor die effek wat traumatiese ervarings in mense se lewe het. Taal word aangewend om die nuwe storie – die selfnarratief – te skep, en sodra die storie in taal omskep is, word dit makliker as werklikheid aanvaar (Erickson, soos aangehaal deur Freedman & Combs, 1996:12). Daar is gewoonlik nie korrekte of gepaste woorde om ’n traumatiese gebeurtenis of belewenis mee te beskryf nie, maar “finding the language to narrate is vital for the refiguration of one’s life narrative” (Van der Merwe & Gobodo-Madikizela, 2007:7).

Die skryf van ’n narratief is ’n selektiewe proses waarin die stories geskaaf word wat, volgens die outobiografiese outeur, nie inpas by die gekose dominante narratief nie (White & Epston, 1990:11). Betekenis word aan die geleefde ervaring geheg wanneer dit in ’n narratief omskep word, en dit wat wel vertel word, dui geselekteerde aspekte van die “waarheid” aan, en sodoende word lewens en verhoudings geskep (White & Epston, 1990:12). Na afloop van ’n traumatiese gebeurtenis, (re)konstrueer die self ’n nuwe narratief in ’n poging om weer sin te probeer maak uit die trauma – al is dit net vir ’n vlietende oomblik. Hierdie narratief verteenwoordig ’n verhaal van die outeur se digterskap en digterlike strewe, want dit is aan die hand van taal dat die verhaal herskep word.

Dit staan ’n outeur vry om versinsels in sy eie narratief in te werk (soos in die geval van skriptoterapie). Om gebeure in ’n narratief te omskep, help om betekenis uit die verlede te genereer en help ook met die skep van ’n toekomsverwagting (White & Epston, 1990:79-80). Hierdie selfnarratief hoef nie noodwendig op ’n liniêre wyse (byvoorbeeld chronologies) aangebied te word nie. Veel eerder word daar na temas, patrone en kousale verbande tussen gebeurtenisse gesoek word – net soos wanneer ’n literêre verhaal ontleed sou word (Van der Merwe & Gobodo-Madikizela, 2007:2). Dit fasiliteer ’n proses wat kontinuïteit voorsien en help mense om betekenis te genereer in hul lewe: om hul daaglikse lewe te rangskik en om toekomstige gebeure te interpreteer. Die selfnarratief werk oor die tydsgrens heen: “Since all stories have a beginning (or a history), a middle (or a present), and an end (or a future), then the interpretation of current events is as much future-shaped as it is past-determined” (White & Epston, 1990:10).

### **2.6.2 *Persona practica versus persona poetica***

Wanneer die outeur oor die gestorwe geliefde skryf, kan dit gebeur dat hy gelyktydig biograaf en outobiograaf word. Hy pen gedeeltes van die gestorwe geliefde se lewe neer, asook

karaktereienskappe en fragmente uit die persoon se lewe, maar as gevolg van die gedeelde geskiedenis saam met die geliefde word gebeure en fragmente uit sy eie lewe, of ten minste die interpretasie daarvan, neergeskryf (Gilmore, 2001:72). Dit geskied nie noodwendig bewustelik nie, maar kan verhuld en op simboliese wyses geskied deur metafore of herinneringe wat neergeskryf word. Op hierdie manier word die digbundel 'n mini-biografie van die gestorwe geliefde en 'n soort outobiografie of *memoir* vir die outeur waardeur hy teen die dood skryf. Met ander woorde, deur die manier waarop hy sy geliefde se sterflikheid in die oë staar en probeer deurwerk (en hopelik verwerk), poog hy (waarskynlik onbewustelik) om onsterflikheid te bewerkstelling. Op hierdie wyse oorwin hy sy eerste vrees: hy het sy geliefde se dood oorleef en gevolglik taan die vrees vir sy eie dood, moontlik omdat sy eie dood die vooruitsig inhou om met sy geliefde herenig te word.

Die digters van die primêre bundels in hierdie studie het 'n geliefde aan die dood afgestaan; die narratiewe ek word dus 'n deur die teksgemedieerde selfrepresentasie van die outeur. Hierdie selfrepresentasie word telkens in hierdie ondersoek as "anekdoties-biografies" van aard aangedui. "At the heart of self-representation lies a process of self-construction, the material of which is a mixture of memory and invention", skryf Gilmore (2001:34). Die selfnarratief wat deur die outeur geskep word, kan tekens toon van die werklike outobiografiese outeur, maar kan ook fragmente van die verbeelding wees en is dus 'n uitdrukking van kunstenaarskap. Dit is ook nie moontlik om die werklike outeur op 'n konsekwente, presiese wyse weer te gee nie, en soos wat 'n mens verskillende rolle in die lewe aanneem (byvoorbeeld pa, eggenoot, minnaar, versorger), neem die narratiewe identiteit 'n veelkantigheid aan en kan dit maklik op verskeie plekke op verskeie maniere vergestalt word. Veral wanneer daar oor verskillende gedigte heen in 'n bundel gewerk word, is dit moontlik: die narratiewe identiteit van die spreker as hooffiguur in die gedig – oftewel die figuur wat die self-representasie verteenwoordig – kan telkens 'n ander rol of faset van 'n persoonlikheid aandui wat 'n bepaalde invloed het op wat in die (self)narratief uitgebeeld en hoe dit gedoen word. "We live in and through the stories we tell and imagine about ourselves. The narrative 'I' is that story-spinning self that tells stories about itself, exists in those stories, and conceives its identity in terms of those stories" (Roberts & Holmes, 1999:27).

Die narratiewe strukturaliste glo onomwonde dat die fiktiewe verteller (selfs al deel die karakter 'n naam, beroep, ensovoorts met die outobiografiese outeur) se dade, sienings en uitsprake onder geen omstandighede gelykgestel moet word aan dié van die outobiografiese outeur nie. Tog bly dit gebeur dat die leser dit moeilik vind om 'n ek-verteller van die outobiografiese outeur te skei, veral aangesien die *moontlikheid* bestaan dat daar 'n verband tussen bogenoemde twee is.

Pieters (2005:53) stel dat 'n outeur nie totaal outobiografies skryf in 'n literêre teks nie. Die stem teenwoordig in die teks is die gevolg van die woorde wat daaraan vorm gegee het. Sodoende vorm die stem deel van die “verbeelde werklikheid” wat in die teks geskep word. Die spreker in die teks (die liriese ek) is dus nie noodwendig die outeur self wat aan die woord is nie. Dit sluit egter nie die moontlikheid uit dat dit wel die outeur (of gedeeltelik die outeur) is wat aan die woord is nie, met ander woorde 'n ander representasie van die self.

Menslikheid bly ter sprake wanneer dit kom by die lees van tekste: lesers kan maklik in hul gemoed die outeur en spreker aan mekaar gelykstel (met ander woorde: as dieselfde entiteit ervaar). Dit is duidelik te sien in die “verklaring” van tekste en/of films wat stel dat enige ooreenkoms tussen karakters, gebeure, ensovoorts bloot toevallig is. Lesers vergelyk soms karakters (en ook die spreker) met “werklike” mense. Lanser (2008:206) identifiseer die volgende faktore wat 'n invloed hierop uitoefen: die verteller se alomteenwoordigheid, bewussynstroom en fokalisasie; en bevestig hoe moeilik dit is om 'n besliste verskil en/of ooreenkoms tussen die outeur en die verteller in die verhaal te bepaal. Dit is veral problematies in tekste wat van 'n ek-verteller gebruik maak (“homodiegetic fiction”), aangesien dit die ooreenkoms met outobiografie versterk. Deur die eeue het beide uitgewers en skrywers hierdie problematiek uitgebuit deurdat niemand bevestig of dit wel fiksie of werklikheid is nie – die afleiding word dus aan die leser oorgelaat. Dit verhoog die moontlikheid van meervlakkigheid en vergroot dus interpretasiemoontlikhede.

Lanser (2008:207) identifiseer 'n moontlike oplossing: 'n eksterne party kan dit aan die leser bevestig. Dit kan geskied in die vorm van kommentaar in 'n resensie of onderhoud met die outeur, 'n woord of frase (deur die uitgewer) op die omslag van die teks wat 'n direkte verband tussen die biografiese ek en die liriese subjek toon, aangesien die uitgewer oor agtergrondinligting beskik wat nie noodwendig vir die publiek toeganklik is nie.

As 'n outeur sy gevoelens en idees deur middel van ander persoonlikhede aan die leser voorlê, kan dit die verbeelding van die leser op 'n intiemer vlak aangryp (Pieters, 2005:68). Dit maak die teks meer toeganklik vir die leser. Dit is ook waarvoor Henning Pieterse geprys word in *Die burg van Hertog Bloubaard* (2000): “Hy maak nie van die ‘eie ek’ in sy gedigte gebruik nie, maar skep personas waardeur hy uiters treffende idees oor menswees verwoord” (Nieuwoudt, 2002:14). Pieterse erken in 'n onderhoud teenoor Francois Smith (2001:9): “Ek hou daarvan om by monde van figure [...] te ‘praat’.” Hy vertolk nie noodwendig self die rol van die hoofkarakter in sy verhale en gedigte nie.

Vir Odile Heynders (2005:160) herinner die outobiografiese aan narratiewe prosa omdat daar twee ooreenkomste is: 'n plot en 'n hoofkarakter wat oor 'n bepaalde identiteit beskik. In hierdie

skryfstukke word biografiese gegewens soms herken, maar daar moet ook telkens in ag geneem word dat die outeur nie gewoonlik sy verbeelding moet inperk nie. Dit gebeur dan ook dikwels dat die fiktiewe en werklike wêreld verweef raak (Heynders, 2005:164).

Digters kan ook gedigte outobiografies (of ten dele outobiografies) van aard maak sou hulle so verkies. Die voorbeeld wat Odile Heynders (2005:164) voorhou, is Mustafa Stitou se gedig, “De lagere school van de wêreld”, waarin outobiografiese gegewens ingewerk word in die vorm van kommentaar op kritiek wat hy op sy vorige bundel(s) ontvang het. As die outeur van “fiksie” kan hy nie self verantwoordelik gehou word vir die uitsprake wat hy lewer nie omdat dit onder die dekmantel van ’n literêre werk deurgaen.

Die digter kan ’n ek-spreker skep wat na homself verwys, maar weens digterlike vryheid is hy ook in staat om hierdie beeld na hartelus te manipuleer (Heynders, 2005:164). Soms geskied die proses meer subtiel en kan die digter gebruik maak van ’n “jy” wat aangespreek word in die gedig, maar deur depersonalisering – al kom dit voor asof die digter homself van die “spreker” distansieer, gebeur dit dat ’n persoon se eie ervaring ook van toepassing kan wees op ’n ander (Heynders, 2005:166). Omdat die pyn van die verlies so persoonlik vir die digter is, kan die digter depersonalisering gebruik om meer helderheid oor die situasie te verkry deurdat hy sodoende afstand tussen hom en die gebeure skep – met ander woorde asof dit met iemand anders gebeur het. Nog ’n rede is dat die digter met die skep van die afstand homself oopmaak vir gevoelens uit die onbewuste om na vore te tree omdat hy nie ’n “gefilterde” weergawe hoef voor te hou om homself teen kritiek te probeer beskerm nie. Kritiek in hierdie geval hou nie noodwendig verband met die kwaliteit van die skryfwerk nie, maar die inhoud is so persoonlik dat onsensitiewe kritiek moontlik persoonlik ervaar kan word. Digters kan kies om van depersonalisering gebruik te maak omdat die skryfproses soms oor die weerbaarste, “allerpersoonlijkste” en “intiemste overpeinzing” (Heynders, 2005:167) van die siel handel: hy beskryf “bijzondere, bijna mystieke, denkervaringen, waarin het zelf wordt gevolgd, geanalyseerd en ten slotte verdwijnt” (Heynders, 2005:167).

Na ’n traumatiese gebeurtenis kan poësie een van die beste hulpmiddele wees wat ingespan word om die trauma te verwerk – juis omdat daar soveel beelding in gedigte kan wees waardeur idees op ’n figuurlike manier kan manifesteer (Roberts & Holmes, 1999:62). Marais (2008:1) stel dat die digter dikwels “troos in nadenke oor die een of ander ewigheidsbeginsel vind”. Dit kan geskied deur die lees en skryf van (nie noodwendig literêre) poësie. Marais (2008:16) voer aan dat outeurs wat nie gevestigde skrywers is nie en ’n boek publiseer na (en/of oor) die afsterwe van ’n geliefde (spesifiek ’n kind), byna sonder uitsondering gedigte of prosa skryf. Prosa is hoofsaaklik die vertel van die outobiografiese narratief. Poësie kom meer algemeen voor, wat vir haar dui op ’n terapeutiese funksie wat deur poësie vervul word en wat die digter toelaat om

uitdrukking te gee aan gevoelens sonder om dit noodwendig in volsinne en paragrawe te verrat. Dit skep geleentheid om gedeeltes van die trauma op 'n slag te verwerk in plaas daarvan om die traumatiese gebeurtenis as 'n geheel te konfronteer soos in die geval met die vertelling “van voor tot agter” van die gebeurtenis.

### **2.6.3 Die rekonstruksie van die selfnarratief**

Die afsterwe van 'n geliefde is 'n traumatiese gebeurtenis en versplinter die bestaande selfnarratief van die outeur en noodsaak 'n rekonstruksie van die selfnarratief. Wanneer 'n outeur sy narratief op so 'n wyse organiseer dat hy voel hy verkry 'n greep daarop en dus koherensie kan skep of betekenis uit die traumatiese gebeurtenis kan genereer en gevolglik die toekoms sinvol kan tegemoet gaan, is hy besig met die herskrywing (of as't ware die herskepping) van sy narratief (Van der Merwe & Gobodo-Madikizela, 2008:6). Hierdie proses moet die traumatiese gebeurtenis op die een of ander wyse in die selfnarratief integreer. Miller glo dat ons narratiewe aanwend “to experiment with possible selves and to learn to take our places in the real world, to play our parts there” (Hutcheon & Hutcheon, 2008:444). Volgens Wilhelm Jordaan (2007:1) is die skryf van die selfnarratief (byvoorbeeld dagboeke) “'n klein eksperiment met lewensmoontlikhede – 'n poging om só 'n bietjie orde te vind in die chaos van te veel en verwarrende lewensindrukke”.

Trauma ontnem die slagoffer grootliks van woorde om die ervaring te beskryf: meestal sal slagoffers trauma eerder wil onderdruk in plaas daarvan om daardeur te werk. Om uitdrukking aan die traumatiese belewenis te gee, sal help om daardeur te werk; die skep van 'n narratief kan nuttig in hierdie proses wees (Van der Merwe & Gobodo-Madikizela, 2008:6-7). Hierdie narratief se funksie is terapeuties van aard en die doel daarvan is nie om 'n uitbeelding van die waarheid te wees nie – intendeel, dit kan totaal fiktief wees – maar bemagtig die outeur om beheer oor sy/haar eie narratief te neem.

Die mens strewe na 'n lewe met sinvolheid – ook, maar veral in lyding (Roberts & Holmes, 1999:3). Daarom sal 'n narratief herskryf word om betekenis te genereer en/of te akkommodeer. Dit behels nie noodwendig die skep van 'n nuwe selfnarratief nie, maar 'n rekonstruksie daarvan. Sacks (soos aangehaal deur Roberts & Holmes, 1999:13) konstateer: “We have each a life-story, an inner narrative – whose continuity, whose sense is our lives... to be ourselves we must have ourselves – possess, if need be repossess, our life-stories. We must ‘recollect’ ourselves, recollect the inner drama, the narrative of ourselves. A man needs a continuous inner narrative to maintain his identity, his self”. Die narratief is dus nie onveranderlik nie, maar behou kontinuïteit; gevolglik is dit 'n rekonstruksie van die selfnarratief en nie die skep van 'n totaal nuwe narratief nie.

Willie Burger (2001:83) glo dat ons voortdurend in ons eie lewens besig is om inligting in te win en te struktureer ten einde kohesie te skep. Dit is direk onderworpe aan ons optrede en belewenisse; dit is gebaseer op ons ervaring van die verlede en het 'n bepalende invloed op ons toekoms. Gevolglik het gebeure van die verlede 'n kousale invloed op die toekoms en dus ook 'n invloed op die rekonstruksie van die selfnarratief.

Die hede en die verlede kan saamsmelt waar die daad van skryf en verbeelding saamval (Pieters, 2005:171). Sodoende kan nuwe verhale geskep word in ooreenstemming (of selfs in teenstelling) met die verlede. Dit kan – in konteks van die verlies van 'n geliefde – die herinnering wees aan sy/haar dood of die herinneringe aan 'n gedeelde verlede wat dui op die verlies van 'n toekoms wat onmoontlik is sonder die geliefde. Die verwerking van verlies (met ander woorde *trauma*) is dus 'n proses juis omdat die gestorwe geliefde aanvanklik deel gevorm het van 'n toekomsnarratief wat as verwagting geskep is deur 'n gedeelde verlede. Daarom moet daar oor die rekonstruksie van die selfnarratief besin word, alhoewel dit in die hede geskied deur oor die verlede – en by implikasie ook die toekoms – te besin.

Hermans & Hermans-Jansen (1995:27-28) verwys in *Self-narratives* – gebaseer op praktiese psigoterapie-praktyk tussen pasiënt en sielkundige – na die “valuation theory” wat gebaseer is op twee komponente, naamlik dié van narratief en motivering. Eersgenoemde word as 'n georganiseerde proses van “valuation” gesien, terwyl motivering deur twee motiewe gedryf word: selfverbetering (“self-enhancement”) en “contact and union with the other”. Laasgenoemde is hier van belang omdat die afsterwe van 'n geliefde noodwendig 'n direkte invloed sal hê op die selfnarratief wat 'n persoon vorm oor sy/haar lewe: elke mens se narratief is gekoppel aan ander mense wat 'n invloed daarop het, veral geliefde(s). Na die afsterwe van die geliefde moet die persoon wat agterbly, berusting vind in die feit dat die geliefde nie meer in die hede teenwoordig is nie. Sy bestaan net in die verlede deur die oproep van herinneringe. Dit skep geleentheid vir die persoon wat nog leef om die verhaal te vertel deur van sy verbeelding (hetsy bewus of onbewus) gebruik te maak en te kies hoe hy homself (en die geliefde) wil representeer.

Van der Merwe en Gobodo-Madikizela (2007:viii) glo dat trauma die slagoffer magteloos laat voel omdat hy sy taal- en kategorieëstelsel (tydelik?) verloor. Daarom kan die herskryf van die selfnarratief gebruik word om die gebeurtenis in te sluit op 'n manier waarmee die outeur gemaklik is. Sodoende verkry hy weer mag oor die situasie, veral ook omdat die outeur van die selfnarratief in beheer is van die verhaal en daardeur 'n mate van beheer oor die toekoms kan uitoefen (Van der Merwe & Gobodo-Madikizela, 2007:1). Soos vooraf genoem, maak dit nie soseer saak of die selfnarratief 'n realistiese weergawe van die werklikheid is nie, maar deur skriptoterapie kan die rekonstruksie van die selfnarratief koherensie help skep na afloop van die

traumatiese gebeure en/of woorde verleen om die trauma nie net te beskryf nie, maar ook te (probeer) verwerk.

Verder help die selfnarratief nie net om eksperimentele weergawes van die self te skep nie, maar help dit ook die skepper van die narratief om homself makliker in die samelewing te integreer. Miller (Hutcheon & Hutcheon, 2008:444) glo dat ons narratiewe nodig het “to experiment with possible selves and to learn to take our places in the real world, to play our parts there”.

In ’n “eksperimentele weergawe” van die selfnarratief kan die outeur van analogie gebruik maak om sy selfnarratief te rekonstrueer deur die “buitelyne” of die makrostruktuur van die nuwe selfnarratief te skoei op ’n bestaande verhaal. Sodoende kan die digter óf poog om dieselfde uitkoms te bereik óf deur sy voorafkennis die verhaallyn manipuleer om sy gewenste einde te bereik – selfs al impliseer dit ’n “onmoontlike” einde (Boskma, 2010:172):

Zingt dat niet de diepste van alle tonen,  
dwaalt dat niet het verst in ieder rijk,  
bevat dat niet alles wat was, is en zal  
  
en wat mogelijk is, en onmogelijk?

White en Epston (1990:5) maak in hul benadering tot narratiewe terapie van analogieë gebruik waardeur ’n soortgelyke storie aangewend word om die getraumatiseerde persoon te help om ’n nuwe storie vir sy lewe te skep. ’n Analogie word (White & Epston, 1990:5) aangewend as ondersoekmeganisme om die wêreld om ons te bestudeer: dit lei die vrae wat ons vra rakende gebeurtenisse, die realiteite wat ons skep en die “werklike” effek(te) wat ons ervaar.

Hoe word hierdie analogieë gekies? White en Epston (1990:5) verduidelik dat sowel ideologiese faktore as kulturele gebruik ’n invloed sal hê. Daar is nie ’n reg en verkeerd in die keuse van ’n analogie nie; tog kan ons die analogieë oorweeg “through which we live by situating our own practices within the history of social thought and by examining and critiquing the effects of these practices”.

Presies om hierdie rede kan mites aangewend word as geskikte analogieë waar die mite as psigologiese oerverhale funksioneer; selfs Freud (soos bespreek deur Silverman, 2009:62) ondersteun hierdie standpunt. Kaja Silverman (2009:1-2) glo ook in die beginsel van analogie – in teenstelling met die huidige neiging tot individualiteit. Analogie stem ooreen met klassieke opvattinge, soos Plato se sienings, die idees van Foucault se *The Order of Things*, asook Ovidius se *Metamorfoses*, waarin Ovidius beklemtoon dat elke vorm ontologies met die

volgende rym en dat die natuur voortdurend uit bestaande vorms nuwe vorms skep (Silverman, 2009:2). Daar is 'n natuurlike proses van rekonstruksie.

Die mite van Orfeus en Euridike bied een so 'n moontlike raamwerk waarbinne die selfnarratief gerekonstrueer kan word. Soos in die mite van Orfeus kan die oomblik van terugkyk 'n verlossende uitwerking hê, soos Lou Andreas-Salomé skryf in haar memoir, *Looking Back*, want dit bied aan ons die geleentheid om die verlede op 'n nuwe wyse te herskep (Silverman, 2009:8). Tog kan daar 'n effense dissonansie wees in die rekonstruksie van die selfnarratief omdat daar nog nie 'n duidelike slot moontlik is nie, want die outeur se lewe het nog nie tot 'n einde gekom nie en gevolglik ook nie die narratief nie. Hoogstens kan 'n einde voorspel word gebaseer op byvoorbeeld 'n vooruitsig van die outeur om in die hiernamaals met sy geliefde verenig te word, soos wat Orfeus na sy dood met sy Euridike versoen is. Daarom is oop eindes in literêre narratiewe so gewild: dit is oop vir interpretasie en nie gebind aan 'n enkele betekenis of uitkoms nie (Van der Merwe & Gobodo-Madikizela, 2008:22).

Freud (soos aangehaal deur Meijer, 2005:187) sluit by hierdie gedagte aan deur die skepping van die outeur te vergelyk met 'n kind wat besig is om 'n speletjie te speel: in albei gevalle word 'n wêreld geskep waarin die skepper (die outeur en/of die kind) kies hoe die wêreld kan lyk, maar die belangrikste is dat die outeur die dinge in sy wêreld kan herorden soos wat hy verkies en sodoende sy eie storie (verhaal en/of speletjie) kan (her)skep soos wat hy dit wil hê. Soos daar teruggedink en oor die bestaande lewe gereflekteer word, vermenigvuldig die keuses wat die outeur het deur die besef dat die uitkomst wat hyself wil bereik, moontlik gemaak kan word in 'n nuwe selfnarratief (Freedman & Combs, 1996:xiii). In hierdie nuwe narratief moet die persoon homself vind en vernuwe in die soeke na betekenis. Dit kan slegs gebeur indien die slagoffer verstaan hoe die trauma 'n invloed op die narratief uitgeoefen het, byvoorbeeld deur die lens van herinneringe aan die verlede, en hoe die traumatiese gebeurtenis die "moontlike" toekoms ontnem het (Nicholas Rand in die inleiding van Abraham & Torok, 1994:12-13).

Polkinghorne en Taylor (soos aangehaal deur Roberts & Holmes, 1999:3) skryf dat die narratief 'n basiese, primêre vorm is wat deur mense aangewend word om betekenis aan gebeure te koppel: "Our greatest desire, greater even than the desire for happiness, is that our lives mean something. This desire for meaning is the originating impulse of story". Hulle konstateer dat nie net ons lewe nie, maar ook ons lyding – die trauma wat ons beleef – sin en betekenis moet hê; dít is juis waarom daar 'n soeke na sinvolheid is ná onverstaanbare, onverklaarbare gebeure.

Vir Roberts en Holmes (1999:11) vervul hierdie stories byna 'n religieuse funksie deurdat dit mense bind deur middel van gedeelde betekenis. Die narratiewe van daardie persone se lewens oorvleuel deurdat hulle karakters in mekaar se verhale is. Indien dit sou gebeur dat daar

nie meer gedeelde betekenis is nie, of as die betekenis en die storie ontrafel en nie meer samehangend is nie, sal een van twee dinge moet gebeur: óf die narratief moet herstel word, óf die verhouding tussen die individue (en daarmee saam ook die narratief en die betekenis wat dit genereer) moet ontbind (Roberts & Holmes, 1999:11). Dit dui op die rekonstruksie van die selfnarratief: die narratief moet aangepas word om die afwesigheid van die geliefde (maar steeds haar teenwoordigheid deur middel van herinneringe) te akkommodeer, en die agtergeblewene moet 'n manier vind om met die verhouding met die gestorwe geliefde voort te leef, hetsy dit is om afskeid te neem en aan te beweeg met sy lewe, of deur "saam" met haar aan te hou bly leef asof sy steeds teenwoordig is. Daar is verskeie moontlikhede en elke individu sal dit op 'n unieke wyse hanteer.

Wat paartjies betref (veral in die geval van 'n langtermynverhouding soos byvoorbeeld 'n huwelik of 'n ouer-kind-verhouding) sal 'n storie (of meer as een) met gedeelde betekenis ontstaan wat die paartjie gebruik om sin te maak van die lewe om hulle, maar dit help ook om verwarring en trauma uit die verlede te hanteer deur 'n ontsnappingsmeganisme daar te stel en ruimte te skep vir nuwe ervarings (Roberts & Holmes, 1999:12). Traumatiese herinneringe word deur Roberts en Holmes (1999:213) beskryf as "stories in search of a voice".

Stories thus provide holding, containing structures of meaning. When an individual or shared story is coming apart and disintegrating it marks the entrance into some kind of rite of passage, a liminal and potentially transformative time of either drawing that particular chapter to a close, or else falling back on some broader deeper narrative able to hold the fractured parts together, a narrative scaffold, a sacred and sacramental tale (Roberts & Holmes, 1999:12).

'n Woord van waarskuwing vergesel egter hierdie uitspraak: Die nuutgeskape narratief kan die raamwerk word waarbinne die individu kies om te leef – selfs tot so 'n mate dat hulle gyselaars van hul eie verbeelding word, wat 'n tipiese simptome is na afloop van 'n traumatiese ervaring.

Dit laat die volgende vraag ontstaan (Roberts & Holmes, 1999:37): Is die narratief slegs gefiksionaliseer, of is dit ook van toepassing op die werklikheid? Is dit 'n gefiksionaliseerde konstruksie van die werklikheid of is dit die werklikheid self? Roberts en Holmes (1999:37) voer aan dat indien die narratief geen verband het met die werklikheid nie en dus totaal fiktief is, ons te doen het met 'n fiktiewe identiteit en nie met 'n narratiewe identiteit nie; gevolglik kan dit nie aangewend word om die werklike lewe van 'n werklike persoon te ondersoek nie.

Daar is 'n teenargument: Barthes (1993:11) redeneer dat die narratief slegs taal is, dat dit in werklikheid "leeg" is. Paul Ricoeur, David Carr en Alasdair MacIntyre verskil egter van Barthes in die opsig dat hulle glo dat narratiewe geanker is in die werklike lewe. Persoonlike identiteit is

nou verbind aan 'n persoon se narratiewe identiteit: die eenheid van 'n persoon se lewe is die eenheid waarin die narratief as 'n eenheid vertel kan word – “the unity of a human life is the unity of a narrative quest” (Roberts & Holmes, 1999:38).

Die terapeutiese effek van die herskryf van die dominante storie van 'n persoon se lewe lê daarin dat 'n alternatiewe storie geïdentifiseer en genereer kan word met nuwe betekenis(se) en begeerde moontlikhede “that the persons will experience as more helpful, satisfying, and open-ended” (White & Epston, 1990:15; Van der Merwe & Gobodo-Madikizela, 2007:1).

Volgens White behels eksternalisasie die herskryf van die los drade (“unique outcomes”) wat nie deel van die dominante storie is nie om 'n alternatiewe storie te vorm en sodoende die probleem te eksternaliseer. Die proses van eksternalisasie word begin deur vas te stel hoe die probleem die persoon se lewe en verhoudings met ander beïnvloed (White & Epston, 1990:16). Hulle voer verder aan dat wanneer 'n persoon van sy storie begin skei, hy 'n sin van persoonlike “agency” beleef en die kapasiteit verkry om in sy eie lewensverhaal in te gryp en sodoende meer beheer daarvoor verkry.

#### **2.6.4 Die proses van rekonstruksie**

Van der Merwe en Gobodo-Madikizela (2008:22) stel voor dat elkeen die beste moontlike narratief nastreef deur te aanvaar dat ons nooit ten volle sal ken en verstaan nie: daar sal leemtes wees en “total closure and coherence is unattainable”. Die hoofdoel moet wees “to search for the maximum of meaningful patterns – we must fill our existence with values that endure, even in times of agony and despair.”

Die titel van Kaja Silverman se *Flesh of my flesh* is geneem uit Genesis 2:23: “This at last is bone of my bones, and flesh of my flesh; this one shall be called Woman, for out of Man this one was taken” (2009:40). Silverman fokus op die verband tussen man en vrou wat hulle as mense van plante en diere onderskei in plaas van wat hulle van mekaar onderskei, met ander woorde, wat is dit wat van hulle *mense* maak? Haar antwoord is analogie, wat sy omskryf as “the correspondence of two or more things *with* each other, and it structures every aspect of Being” (kursivering deur oorspronklike outeur).

Silverman (2009:10-11) konstateer dat Freud se terapeutiese praktyk geskoei is op die beginsel van “terugkyk” – om na die verlede terug te kyk en te glo dat die verlede herbeleef kan word, maar op 'n nuwe manier: alhoewel hy analogie as 'n “false connection” beskou het, glo Freud dat mens nie daarsonder kan funksioneer nie. Silverman (11) beskryf hoe die terugkyk vir Walter Benjamin ook 'n terugkeer na analogie gesimboliseer het: die hede en verlede is deur

ooreenkomste met mekaar verbind. "They show us not who we are, or who we will be, but rather who we are in the process of becoming."

Wanneer 'n persoon 'n traumatiese ervaring beleef, is dit moontlik om analogie te gebruik as 'n "rite of passage" (oorgangsrite) waarin die oorspronklike storie (waarin balans versteur is) gerekonstrueer kan word deurdat die probleem deel van die analogie word (White & Epston, 1990:7); die probleem word met ander woorde in die bestaande raamwerk "ingeskryf". Die mite van Orfeus en Euridike is ideaal om as analogie in konteks van die gestorwe geliefde te gebruik. Die krisis word sodoende geïnterpreteer as deel van 'n oorgangsrite (in hierdie geval die mite van Orfeus en Euridike) wat in drie fases verloop (White & Epston, 1990:7):

- a. Die skeidingsfase – in hierdie fase word die persoon as't ware geskei van 'n sekere entiteit wat nie meer geldig is nie, byvoorbeeld status, 'n sekere aspek rondom sy identiteit of 'n rol, met ander woorde die status quo is verbreek (vir die doel van die ondersoek: die afsterwe van 'n geliefde).
- b. Die liminale of tussenfase – hierdie fase word gekenmerk deur verwarring en word as 'n "deurmekaar"-fase ervaar. Dit word vererger deur (onrealistiese) verwagtings met die oog op die toekoms; die rouproses van die outeur is die liminale fase waarin berusting en aanvaarding (moet) plaasvind. Die skryfproses dien in hierdie geval as die katalisator.
- c. Die herinkorporeringsfase – 'n nuwe rol is aangeneem met nuwe verantwoordelikhede. Hierdie ondersoek poog om vas te stel of daar reeds in elkeen van die geselekteerde bundels tekens is van die herinkorporeringsfase en hoe dit die outeur geraak het, al dan nie.

Die skryfproses fasiliteer die oorgangsrite van die digter in hierdie ondersoek, met die Orfeus-mite wat saampraat in die rekonstruksie van die selfnarratief. Die analogie kan sodanig 'n nuttige rol dien in die konstruering van die krisis op 'n progressiewe eerder as regressiewe wyse (White & Epston, 1990:8).

Die rekonstruksie van die selfnarratief (deur die letterlike gebruik van woorde) ondersteun die outeur om koherensie vanuit die trauma te skep. Mites verskaf 'n analogiese raamwerk vir dié "nuwe" selfnarratief. Die Orfeus-mite handel oor die verwerking van verlies, maar beeld ook Orfeus se poging tot onsterflikheid uit.

### **2.6.5 'n Poging tot onsterflikheid**

Die gevaar bestaan dat die slagoffers van trauma in hulle verhaal van trauma vasval, maar die bewuste (uitbeelding van die) (re)konstruksie van die selfnarratief maak die outeur attent op hoe hy moontlik beheer daarvoor kan uitoefen.

Meijer (2005:188) verwys na die Switserse kunstenaar, Ferdinand Hodler, wat verskeie afbeeldings oor sy geliefde Valerie Godé Darel geskilder het tydens haar kankersiekbed. Die skilderye wissel van waar sy blakend gesond is tot waar sy uitgemergeld siek lê op haar sterfbed. 'n Dag ná haar afsterwe skilder hy ses skilderye waarin hy haar gesond uitbeeld, en ses maande later nog een – 'n “monument” waarin die skoonheid en lewe van die lewende vrou uitgebeeld word. Objektiveer hy die vrou in hierdie geval? Bronfen (Meijer, 2005:189) verskil van die feministiese kritici: veel eerder gaan dit oor wat Hodler se obsessie rakende die gestorwe geliefde vir hom beteken het. Hodler wou sy gestorwe geliefde bewaar in 'n vorm wat vir hom aanvaarbaar is en soos hy dit verkies het – en dan dien dit terselfdertyd ook as 'n meganisme om die “vergeet” teen te werk.

Die gevolgtrekking wat Meijer maak, is dat Hodler deur sy geliefde se lyding en dood sy eie sterflikheid in die oë gestaar het en deur sy kunstenaarskap die dood oorwin het. Waarom, as dit dan oor hom gaan, is sy steeds die objek? Bronfen (Meijer, 2005:190) glo dat die vroulike liggaam indirek die manlike selfbeeld versinnebeeld. Vir die kunstenaar is sy besef van oorwinning oor sy sterflikheid 'n verligting, 'n “ik leef nog, ik heb dit overleefd” (Meijer, 2005:190); hy besweer sy vrese deur sy kunstenaarskap, maar hierdie proses vind (meestal) in die onbewuste plaas, want hierdie verligting sal hy nie in soveel woorde kan (of dalk mag) sê in 'n outobiografiese teks soos 'n outobiografie nie. Die digterlike vryheid wat die skryf van 'n teks bied, kan hom bevry het van 'n skuldgevoel oor sy verligting dat hy oorleef het.

Erika Delbecque (2007:16) brei uit op hierdie gedagte as sy verduidelik dat elke keer wanneer 'n leser die teks optel en lees, elke keer wanneer die karakters weer tot lewe geroep word en die “wêreld” wat deur die outeur geskep in beweging kom, die outeur onsterflikheid verkry (Mulisch, 1983:92):

Onsterfelijkheid. De lezer rangschikken tot *mij*: hierin zal *mijn* bewustzijn geboren worden. Een man kijkt na mijn dood even op uit zijn boek: zijn vrouw zal in *mijn* ogen kijken – ik zal haar zien: één moment haar gezicht in mijn nacht. Het bloed zal uit haar handen trekken.

Deur die lees van die teks bly die gestorwe geliefde leef as ander oor of selfs aan haar dink. Dit geskied “deur” die oë van die oorspronklike digter – of die leser daarvan bewus is of nie: die geliefde word volgens die digter beskryf soos wat hý haar sien. In die proses word ook die digter onsterflik – sy stem kan nie gedooft word nie, selfs lank na sy eie dood.

John Ruskin (soos aangehaal deur Pieters, 2005:47) verduidelik dat die druk van 'n boek dit moontlik maak vir die outeur om met duisende mense op een slag te praat; dit is dus 'n *vermenigvuldiging* van sy stem. Sodoende word die stem oorgedra (“*conveyance*”). 'n Boek

word gevolglik geskryf nie slegs om die stem van die outeur te vermenigvuldig nie, maar ook om dit te bewaar.

Wanneer die leser 'n brief of teks lees wat 'n gestorwe geliefde aanhaal, hoor die leser die stem van die geliefde, selfs al wéét die leser dat dit die stem van 'n afgestorwe persoon is. Dit gebeur ook wanneer die outeur dit wat hy geskryf het, weer lees. Hy sal die gestorwe geliefde se woorde (in byvoorbeeld aanhalings) in haar stem herroep. Die kommunikasie met die leser geskied egter deur die outeur se “stem”; terselfdertyd word hierdie stem bewaar deur die nageslagte wat die literatuur lees; gevolglik funksioneer die leser as 'n afluisteraar, 'n *voyeur* van die gesprek. Die manier waarop hierdie woorde lewend gehou word, is deur gelees te word. Indien hulle nie gelees word nie, “sterf” hulle saam met die outeur daarvan (Pieters, 2005:53).

Wanneer 'n outeur met 'n afgestorwe persoon in gesprek tree, neem dit nie die vorm van 'n werklike dialoog aan nie – die gestorwe persoon kán nie antwoord (behalwe deur middel van fiksie of verbeelding) nie. Dit is dus 'n monoloog waarin die outeur in en met homself in gesprek tree: die spreekbeurt van die gestorwe geliefde is immers 'n stilte wat slegs verbreek kan word deur die digter se eie woorde, vanuit sy eie perspektief en in sy eie tyd (Pieters, 2005:64). Tog kan die geliefde op verskillende maniere aan die woord gestel word – deur byvoorbeeld haar woorde, haar manier van praat aan te haal.

Dit dien as aanduiding dat die dood nie as 'n absolute finaliteit (die einde) gesien of ervaar hoef te word nie. Alhoewel die dood die einde van 'n lewe ('n persoon wat asemhaal) beteken, sterf die persoon nie geheel en al nie. Die persoon leef voort in die geheue van vriende, kennisse en familie en die skryf van 'n teks kan as poging dien om 'n (veral geliefde) persoon ten minste tydelik onsterflik te maak – hetsy in sy leeftyd of daarna.

J.D.F. van Halsema (1999:69) onderskei tussen twee spesifieke funksies van die menslike brein: dié van herinnering en verbeelding. Die herinnering is gebaseer op die volgorde waarop sekere indrukke op die individu gemaak is en vorm die basis van die rekonstruksie, en die verbeelding kan op grond van die herinnering en bestaande kennis van die individu nuwe idees skep deur sy verbeelding. Die gestorwe geliefde leef deur die herinnering voort.

De gesprekken die we met de doden voeren zijn een tastbaar bewijs van hoe we ook over de grens van de dood heen de vriendschap blijven celebreren. Het is een bekend gegewe dat mensen die een dierbare hebben verloren met de overledene blijven praten – bij het graf, aan de ontbijttafel, op de sofa, bij de televisie. (Pieters, 2005:202.)

In literatuur geskryf na die verlies van die geliefde, byvoorbeeld poësie, dien die gedig as 'n beswering teen die dood, aangesien dit die enigste wyse is waarop 'n vlietende, verganklike oomblik vasgevang kan word – die skryfaksie is dus dubbelsinnig.

Woorde is slegs tekens, soos die tekens nagelaat deur 'n geliefde wanneer hy vertrek het, waar die leë kamer staan vir sy vertrek, waar leegheid 'n teken vir herinnering is... woorde [is] tekens, miskien leë tekens, wat net na hulleself verwys en net die blote naskrif van herinnering is (Coetzee, 1996:37).

Dit is deur middel van taal – woorde – dat die herinnering bewaar word. Beukes (1997:35) beskou kuns, in hierdie geval woorde, as 'n poging om heelwording en koherensie te bereik in die verwerking van verlies. Erika Delbecque (2007:20-21) stel die skrywer gelyk aan Orfeus: dié daal af na die doderyk om iets te “skep” waarmee hy tyd (en dus ook sy eie sterflikheid) sal kan oorwin; sy glo die geskrewe woord kan meer bereik as wat Orfeus bereik het, alhoewel sy verhaal ter illustrasie dien van die poging tot die terugwin van die geliefde deur woorde.

## **2.7 Samevatting van die hoofstuk**

Die mite van Orfeus en Euridike is 'n oerverhaal met psigologiese wortels wat selfs vandag nog in die onbewuste van mense weerklink en neerslag vind in die literatuur; ons kan dit spesifiek naspeur in die literatuur van outeurs wat deur 'n rouproses gaan. Verder kan ons in die literatuur die mite van Orfeus en Euridike as 'n verhaal met tragiese verlies as 'n kodesistiem en singewingsraamwerk gebruik. Dit word meestal aangewend as 'n tegniek om intertekstuele verwysings te skep en veelvlakkigheid in die teks te bewerkstellig.

Coupe (2009:4) beskryf die proses waardeur mites (bewus of onbewus) in ander verhale voortleef as mitopoëties (“mythopoeic”). Dit hou in dat mites die geneigdheid het “to create or re-create certain narratives which human beings take to be crucial to their understanding of their world.” Mites vorm sodoende 'n onlosmaaklike deel van die menslike psige wat oor generasies heen in die onbewuste sluimer. Die aktivering van sulke mites verleen woorde aan verdronge trauma en maak dit sodoende hanteerbaar en ook integreerbaar in 'n selfnarratief.

Die nuwe mite of selfnarratief word geskep sodat die persoon wat die trauma ervaar het 'n singewende manier het om die gegewens te orden. Daarom val die klem in narratiewe terapie veel meer op die toekomsmitte as op die huidige narratief as 'n gestruktureerde kern van die persoon se lewe. Dit verseker dat die persoon wat die nuwe mite skep, meer “beheer” oor sy lewe sal hê (Roberts & Holmes, 1999:46). “Stories serve as meaning-generating interpretive devices which frame the present within a hypothetical past and an anticipated future” (Bruner, aangehaal deur Freedman & Combs, 1996:99). Die selfnarratief word dus juis belangrik nadat 'n

traumatiese gebeurtenis beleef word, want dit verbrokkel hoofsaaklik die toekomsnarratief van die persoon.

As sodanig is dit die afsterwe van die geliefde wat die outeur noop om 'n nuwe selfnarratief te skep omdat die trauma van die verlies die bestaande selfnarratief versplinter het. Hoe geskied dié herskepping, oftewel rekonstruksie? 'n Koringkorrel moet eers sterf alvorens dit nuwe lewe kan voortbring. "Op de dood volgt een verrijzenis. Iedere verdringing heeft een terugkeer in andere vorm tot gevolg. Ondanks rationele ontkenning blijft de oude mythe van de opstanding tot de verbeelding spreken" (Claes, 2000:39). Valdes (1991:490) glo mites stel 'n blik op 'n ander *moontlike wêreld* ("disclosure of possibility") beskikbaar wat die grense van die huidige oorskry en nuwe moontlikhede en beloftes inhou, en kan sodoende bevrydend wees en bied selfinsig aan die mens. Wanneer die hele rouproses deurloop is en 'n nuwe narratief kan seëvier, glo Cox en Theilgaard (Roberts & Holmes, 1999:174) dat "at the end, at the successful end – one has come into possession of one's own story".

Vervolgens word in Hoofstuk 3 ondersoek ingestel na die rekonstruksie van die selfnarratief – indien wel – in *Apostroof* van Fanie Olivier. Daar word spesifiek ook aandag geskenk aan die rol wat die mite van Orfeus en Euridike speel in dié rekonstruksie.

# HOOFSTUK 3 DIE NEERSLAG VAN DIE MITE VAN ORFEUS EN EURIDIKE IN DIE REKONSTRUKSIE VAN DIE SELFNARRATIEF IN *APOSTROOF* (FANIE OLIVIER)

## 3.1 Inleiding

Die rekonstruksie van die selfnarratief weens die verbrokkeling van die selfnarratief na afloop van die traumatiese verlies van die geliefde in *Apostroof* van Fanie Olivier (2010) word in hierdie hoofstuk ondersoek. Die neerslag van die mite van Orfeus en Euridike word ook nagespeur om vas te stel of dit op 'n unieke wyse in die “nuwe” narratief aangewend word, want om 'n narratief uit 'n traumatiese gebeurtenis te skep, is 'n integrale deel van betekenisgenerering (Van der Merwe & Gobodo-Madikizela, 2007:2). Dit geskied deur middel van skriptoterapie. In hierdie hoofstuk word 'n anekdoties-biografiese lesing aangebied waardeur die moontlikheid van 'n terapeutiese imperatief aangedui kan word. Die rekonstruksie van die selfnarratief geskied aan die hand van 'n narratologiese lesing wat onder andere fokus op intertekstualiteit en enkele metafore en motiewe wat deurgaans in die bundel figureer. Die verbrokkeling van die selfnarratief weens die verlies van die geliefde word ondersoek wat die behoefte aan 'n “nuwe” selfnarratief laat ontstaan. Daar word ook spesifiek aandag geskenk aan verhalende elemente van die mite van Orfeus en Euridike wat in gesprek met “geding”, die gedig op die agterblad van die bundel, tree.

## 3.2 *Apostroof* as bundel

Ten einde *Apostroof* as bundel beter te verstaan, is dit belangrik om sekere sleutels tot die verstaan van die bundel van nader te beskou.

### 3.2.1 Biografiese gegewens van Fanie Olivier

Die outeur van *Apostroof*, Stephanus Petrus (Fanie) Olivier, is op 23 Junie 1949 in Pretoria gebore. Hy voltooi sy hoërskoolloopbaan aan Hoërskool Port Natal in Durban. Hierna begin hy sy studie aan die Universiteit van Stellenbosch waar hy BA Regte studeer en in 1972 'n MA in Afrikaans behaal. In hierdie tyd woon hy DJ Opperman se Letterkundige Laboratorium by. Hy verwerf 'n Litt Drs in Literatuurteorie aan die Universiteit van Utrecht en voltooi in 1985 sy D Litt onder leiding van TT Cloete aan die Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys met 'n proefskrif getiteld *Die mistiek in die Afrikaanse poësie*. Hy verwerf ook later 'n LLB-grad

---

<sup>6</sup> As titel van die bundel word *Apostroof* in hierdie studie met 'n hoofletter aangedui al verskyn dit op die voorblad daarsonder. Op die voorblad word daar van geen hoofletters gebruik gemaak nie (byvoorbeeld ook nie by die aanduiding van ander eiename soos die outeur se naam en van nie) wat dui op die wegstrop van taal en sekere funksies (soos die degeneratiewe funksie van die geliefde se siekte).

deur die Universiteit van Suid-Afrika waarna hy sedert 2002 'n toegelate advokaat in die Hooggeregshof van Suid-Afrika is. Hy was in 'n jarelange regstryd met die Universiteit van Venda gewikkel.

In sy vroeë loopbaan werk hy as onderwyser in Graaff-Reinet en Louis Trichardt. In sy latere loopbaan is hy hoofsaaklik as dosent verbonde aan Afrikaanse departemente aan die Universiteite van Natal, Durban-Westville en Venda. Sedert 2004 doseer hy aan die Adam Mickiewicz Universiteit in Poznan, Pole as professor in Afrikaans en Suid-Afrikaanse studies in die Skool vir Engels – onderbreek deur 'n terugkeer na Suid-Afrika in 2006 as gevolg van sy vrou, Rike, se siekte. Na Rike se dood keer Olivier weer na Pole terug. Hy het drie kinders uit vorige huwelike asook twee stiefkinders. Tans is hy terug in Suid-Afrika en is intussen met Antoinette Klein getroud.

Tot op hede bestaan Olivier se oeuvre uit ses digbundels: *Gom uit die sipres* (1971), *Om alleen te reis* (1973), *Paradysrigting van die wind* (1976), *Skimmellig* (1978), *Verklarings 1967-1987* (1988), *Apostroof* (2010) en verskeie samestellings, naamlik *Goudaar: gedigte oor Johannesburg* (1986), *Die mooiste Afrikaanse liefdesgedigte* (1986) (derde, uitgebreide uitgawe, 2001), *As die son kom oogknip* (2002) en *Literêre dagboek 2004* (onderwerp: Die see) (2004). *Verklarings 1967-1987* (1988) word deur Viljoen (2014) as “fel protespoësie” beskryf.

Odendaal (2010) voel dat *Apostroof* heelwat verskil van die bundels wat in die sewentigerjare onder die invloed van D.J. Opperman se Letterkundige Laboratorium uit die pen van Olivier verskyn het: die verse is “vaster in vorm”, maar nie geyk nie. Daar is Engelse sonnette en Persiese kwatryne in die bundel, asook “paarrymende distigons en langer strofes met gevarieerde eindrympatrone en min of meer reëlmatige versreëllengtes”.

Olivier resenseer gereeld nuwe boeke en doen ook vertaalwerk waarvan die bekendste sekerlik J.M. Coetzee se *Disgrace* is; dit is onder die titel *In oneer* (Coetzee, 2009) gepubliseer.

### **3.2.2 Die ontstaan van *Apostroof***

*Apostroof* verskyn as 'n digbundel uit die pen van Fanie Olivier na 'n stilte van meer as 21 jaar, kort na Rike, sy vrou, se dood; dit bevat hoofsaaklik elegiese poësie. Die bundel is geskryf nadat Olivier Rike se as in die Schelde-rivier in Vlaandere te water gelaat het (Brümmer, 2010:20). Olivier verduidelik in 'n onderhoud (Crous, 2010): “Skryf was altyd belangrik, publikasie nie. [O]ok hierdie versameling gedigte was nie met die oog op publikasie nie. [...] Saamgevat: skryf was daar sonder ophou, maar 'n 'stilte' ten opsigte van publikasie wel.”

Die bundel word gekenmerk deur ironiese sinspeling op Rike se siekte wat haar van haar taal beroof: daar word gekompenseer vir die stelselmatige agteruitgang van haar taalvermoë deur intelligente woordspel deur die gebruik van gesegdes, spreektaal en volksliedjies (Cochrane, 2010:13). Rike Olivier, ook 'n akademikus en skrywer, is in Junie 2007 oorlede; sy was die dogter van die bekende kritikus Rob Antonissen (Brümmer, 2010:20) – hy was 'n dosent in Afrikaans met 'n ryk “kennis van die Nederlandstalige kultuur en letterkunde” (Odendaal, 2010).

Brümmer (2010:20) konstateer dat 'n Kaapse neuroloog Rike aan die begin van 2005 met primêre progressiewe afasie gediagnoseer het: “n aftakelende en raar breinaandoening waardeur sy geleidelik die vermoë om te praat, verstaan en lees verloor het” (vergelyk ook Cochrane, 2010:13). Viljoen (2010:9) beskryf die siekte as “n slopende siekte wat haar beroof het van haar vermoë om sinne en dus ook sin te maak, 'n gegewe wat van die motto af as 'n soort leitmotief deur die bundel sirkuleer.” Fanie Olivier vertel in 'n onderhoud aan Brümmer (2010:20) dat hy, omdat Rike stelselmatig haar woordeskat verloor het, nie 'n idee gehad het wat in haar kop aangaan nie. Tog het hy aangehou om gesprekke met haar te voer alhoewel hy nie geweet het of sy verstaan het wat hy sê nie. Hy spreek sy vermoedens uit dat die tong as spier atrofieer omdat dit nie gebruik word nie en daarom sukkel mense wat aan hierdie siekte ly om te sluk. Kort voor haar dood het Rike 'n skamele 25 kg geweeg.

Alhoewel *Apostroof* elegiese poësie bevat, fokus dit ook “op die spreker se daaglikse hantering van sy geliefde se siekte, hul gesamentlike voorbereiding vir haar afsterwe en herinneringe aan gelukkiger tye” (Cochrane, 2010:13).

Volgens Olivier (Crous, 2010) het hy verse geskryf oor sy verhouding met Rike wat hy met hulle vriende en familie wou deel waarin die “dominante ondertoon dié rondom haar vreemde aftakelende siekte en haar dood [is]: weemoedig [maar ook uitgesproke].” Hy voel egter dat die bundel “ongelyk in gehalte” (Crous, 2010) is teenoor sy vorige werk en ander publikasies wat onder sy naam verskyn het.

Nadat van sy uitgewersvriende hom begin aanpor het om die gedigte te publiseer, het hy uiteindelik Hettie Scholtz om raad gevra: “Sy't vir my gesê dat dis dalk bietjie selfsugtig om die gedigte vir myself te hou” (Brümmer, 2010:20). Die bundel dien as 'n soort hulde aan Rike; om haar nagedagtenis te laat voortleef. Die bundel kan ook biblioterapeutiese waarde inhou deur die leser se assosiasie met die spreker se pyn en moontlike herstel na die afsterwe van 'n geliefde – veral omdat Olivier as persoon hierdie enorme verlies eerstehands ervaar het.

### **3.2.3 Die outobiografiese inslag van *Apostroof***

Die funksie van dié anekdoties-biografiese lesing is om die skriptoterapeutiese waarde aan te toon aangesien skriptoterapie outobiografiese gegewens in die skep van 'n (fiktiewe) teks behels en Olivier (soos in die vorige afdeling uitgewys is) die outobiografiese inslag van die bundel erken het. Alhoewel hierdie studie fokus op die spreker se selfnarratief (en die rekonstruksie daarvan, indien enigsins) word aangedui hoe die digter die terapeutiese waarde van die bundel erken het. Die ooglopende ooreenkomste tussen die spreker en die digter in die bundel word – waar van toepassing – tydens die analyses van die gedigte getoon. Wanneer die leser die ontstaan en agtergrondinligting van die ontstaan van *Apostroof* in ag neem, verkry die bundel 'n meer persoonlike inslag; die selfnarratief van die spreker kom sodoende na die oppervlak.

Kortlikse aanduidings: Die spreker (wat as 'n alter ego van die digter beskou kan word) neem die leser terug op die verteller en sy geliefde se liefdesreis wat strek oor 'n tydperk van twintig jaar: die eerste tydsaanduiding in die bundel is “september 1987” (12) en die laaste is “21-22 september 2007” (49). Daar is plekaanduidings en die hantering van die geliefde se siekte en dood kom aan bod; die tyd- en plekaanwysings in die bundel stem ooreen met die paartjie se verblyf en moontlike reise in Europa soos deur Olivier (Crous, 2010) vertel: “So baie gedigte is ingegee deur plekke, elkeen anders gelaai met betekenis. ‘Home is where the heart is...’

Verskeie plek- en tydsaanduidings stem ooreen met die biografiese besonderhede van die Oliviers, soos byvoorbeeld plekke wat hulle besoek en waar hulle gevestig was. Dit sluit in: “umhlanga rocks, september 1987” (12), “soutpansberg” (18), “kelso, julie 1989” (19), “25 Maart 2004” (28), “poznán, 14 Februarie 2005” (31), “oujaarsaand 2006” (37), “24 maart 2007” (38), “vir jou, my vrou, 28/29 Junie 2007” (43), en “leuven, 21-22 september 2007” (49).

Buiten die outobiografiese gegewens, dui Olivier sekere sleutels in die bundel aan wat 'n bydrae lewer tot verstaan van (die rekonstruksie van) die selfnarratief.

### **3.2.4 Sleutels tot die verstaan van *Apostroof***

Vervolgens word sekere sleutels bespreek wat die outeur in die bundel as deel van 'n verstaanraamwerk vir die teks bied en wat die leser in die ontsluiting van die teks begelei. Slegs die elemente wat 'n ooglopende bydrae tot die selfnarratief lewer, word bespreek.

#### **3.2.4.1 Voorblad**

Op die voorblad van die bundel kan vier elemente duidelik onderskei word: die titel van die bundel (*Apostroof*), 'n kleurafdruk van 'n foto van 'n skild, twee reëls Griekse teks in ligte grys teks (nie so opsigtelik nie) en die outeur se naam en van.

### 3.2.4.2 Die titel van die bundel

Die titel word – op die voorblad – sonder 'n hoofletter aangedui; deur die loop van die bundel word hoofletters selde gebruik. Dit skep 'n gestroopte atmosfeer waarin die belangrikheid van die individu onderspeel word, maar die doelbewuste weglating van 'n hoofletter fokus die leser se aandag op wat ontbreek – die hoofletter, maar op apostrofiese wyse ook die geliefde se teenwoordigheid. Op 'n anekdoties-biografiese vlak kan dit verwys na die regressie van Rike se taalvermoë totdat taal uiteindelik semanties van betekenis gestroop is.

Die *Woordeboek van die Afrikaanse Taal (WAT)* gee drie definisies vir die term “apostroof”: eerstens, 'n “afkappingsteken”; tweedens, 'n “retoriese figuur waarby die redenaar of skrywer hom afwend van hulle aan wie sy woorde eintlik gerig is”; en derdens, 'n “lewendige, plegtige of harde toespraak, bestraffing”. Die digter betref al drie hierdie definisies op verskeie maniere op verskillende plekke in die bundel.

As bundeltitel verleen die term “apostroof” met die intrapslag 'n meervlakkigheid aan die bundel en die lesers kan hul voorberei op die gebruik van woordspeling en dubbelsinnigheid. Olivier beaam veral die dubbele funksionaliteit van die gebruik van die apostroof as besitsaanduiding en weglatingsteken: “[D]ie gedigte [staan] afsonderlik, en die bundel as geheel, dus in die plek van Rike, my vrou wat in 2007 oorlede is” (Crous, 2010). Die outeur erken sodoende die outobiografiese aard – en by implikasie die skriptoterapeutiese waarde – van die bundel. Daar is 'n dualiteit verbonde aan die rekonstruksie van die selfnarratief in die bundel: die apostroof dui op die besitsaanduiding van die geliefdes wat aan mekaar behoort deurdat hulle lewensnarratiewe oor 'n tydperk van twintig jaar vervleg is deur gedeelde herinneringe, leefruimtes, selfs gedeeltes van hul identiteit. In kontras hiermee dui die titel ook op 'n proses van losmaak, afkap; die digter moet van die gestorwe geliefde afskeid neem en hom van haar skei omdat sy nie meer fisies na haar dood teenwoordig is nie. Viljoen (2010:9) konstateer: “Die titel speel, soos wat Olivier self in onderhoude verduidelik het, in op dit wat weg is soos by 'n afkappingsteken, dit wat nie meer daar is nie, ook die retoriese gebaar waardeur 'n afwesige aangeroep word.” In die weglatingsproses maak hy gebruik van die retoriese gebaar deur die geliefde aan te spreek, soos Olivier verklaar (Brümmer, 2010:20): “Dit gebeur partykeer by begrafnisse dat iemand byvoorbeeld met die dooie sal praat. Net so praat ek met Rike in dié bundel.” Die Griekse teks op die voorblad verklaar dié retoriese gebaar.

### 3.2.4.3 Die Griekse teks op die voorblad

Daar verskyn twee reëls Griekse teks aan die onderkant van die voorblad wat nie duidelik sigbaar is nie en maklik met die eerste oogopslag misgekyk kan word. Die leser wat die voorblad van nader beskou, sal egter die volgende twee reëls onder die skild merk:

ἀποστροφή δὲ προσώπου ἐστὶ μετάβασις λόγου

πρὸς πρόσωπον, ὧ πρότερον οὐ διαλεγόμεθα

Volgens John T. Fitzgerald (2015) is die Griekse teks 'n antieke aanhaling van Phoebammon wat 'n definisie gee van die retoriese middel "apostroof" onder die bespreking van "alteration (*enallagē*)" in sy teks *De figuris (On Figures)*. Fitzgerald verskaf 'n direkte vertaling gevolg deur 'n verklaring van die Griekse teks:

"And apostrophe is a change of speech from a person to a person to whom we are not formerly speaking." More idiomatic would be "Apostrophe is a change of speech from one person to another person to whom we were not previously speaking."

Gegewe die konteks van die ontstaan van die bundel kan ons kan redeneer die Griekse reëls verwys na gedigte wat aan die gestorwe geliefde gerig is of dat die spreker direk met die lesers oor sy vrou praat (Fitzgerald, 2015), albei apostrofiese gebare. In gedigte waarin die gestorwe geliefde direk aangespreek word, poog die spreker om 'n gesprek met die geliefde aan te knoop; die gestorwe geliefde speel nog 'n aktiewe rol (alhoewel sy nie self die rol vertolk nie) in die selfnarratief van die spreker deur in haar afwesigheid steeds 'n invloed op die selfnarratief uit te oefen. Wanneer daar oor die gestorwe geliefde gepraat word deur byvoorbeeld die lesers aan te spreek, word die geliefde in herinnering geroep en dien dit as 'n (onbewuste) poging om haar nagedagtenis lewend te hou.

Die digter skryf teen die vergetelheid in; hy dra die bundel aan sy gestorwe vrou op in 'n poging om haar deur poësie te laat voortleef.

#### **3.2.4.4 Bundelopdrag**

Dit is nie 'n verrassing dat Fanie Olivier die bundel aan sy gestorwe vrou opdra nie:

*vir rike –*  
*(vir die sinne wat sy [ge-]maak [het])*

As titel van die bundel aktiveer *Apostroof* – 'n leesteken – op semantiese vlak die gebruik van leestekens as 'n sleutel tot die lees van die bundel aangesien dit as afkappings- of weglatingsteken dien. Dit word deur die deurgaanse gebrek aan hoofletters in die bundel en die oormatige gebruik van leesteken in dié twee reëls versterk. Die aandagstreep dui aan dat 'n bygedagte sal volg en/of dat die leser se aandag op iets belangriks wat volg gevestig moet word. 'n Parentese tussen hakies volg op die aandagstreep en dui op 'n verduideliking wat volg:

dit bevat die rede waarom die bundel aan Rike opgedra is in 'n "parenteties gestapelde meersinnigheid" (Odendaal, 2010). Binne die hakies is daar fonetiese hakies (blokhakies) wat die verlede tyd van die sin aandui: daarsonder lees die sin: "vir rike – (vir die sinne wat sy maak)" en met die blokhakies lees dit: "vir rike – (vir die sinne wat sy gemaak het)". Deur die slim gebruik van leestekens word beide die verlede en die hede betrek en 'n dubbele betekenis gesuggereer. Dit is 'n terugryp na die verlede, na die aanvanklike selfnarratief wat 'n liefdesverhaal insluit tussen 'n man en vrou wat oor bykans 20 jaar strek totdat 'n slopende siekte haar van haar semantiese geheue beroof het. Stelselmatig word sy nie net van haar "sinne" (letterlik en figuurlik) beroof nie, maar word ook haar man beroof van sy selfnarratief en moet dit herskryf word om haar siekte te akkommodeer en later ook haar dood. Hierdie bundel is 'n poging om sin te probeer maak uit die gedeelde herinneringe en gesprekke, asook denkbeeldige gesprekke wat hy met die gestorwe geliefde voer in 'n poging om klarigheid te kry oor die pad wat voorlê en hoe hy dit moet aanpak.

Joan Hambidge (2010:6) verwys na die wisseling tussen gewone parentese en ander kere fonetiese hakies. Sy stel die vraag: "Is dit 'n soort spel [...] om te wys wat het verlore geraak, wat het behoue gebly? Die geliefde is immers oorlede aan 'n slopende siekte waarin sy haar semantiese funksies verloor het. En hierdie skrynende proses beskryf die digter vir ons. Ons word deur die slopingsproses tot met die dood meegevoer." Dié gerekonstrueerde selfnarratief moet wat behoue gebly het, akkommodeer, asook nuwe veranderinge en die herinneringe aan die verlede s nder om daarin vasgeval te wees.

Op Crous (2010) se navraag verduidelik Olivier – wat volgens hom meestal onbewustelik geskied het – dat die "dinge wat tussen hakies staan, bygedagtes is, die omgekeerde van die gewone betekenis van apostroof. Miskien is dit dalk die retoriese apostroof: dat die spreker sy gewone gedagtegang onderbreek om iets anders by te roep."

Die aandagstreep aan die einde van die eerste reël kan op onvoltooidheid dui; by implikasie beteken dit dat die spreker (of digter) nie alles gesê het wat hy vir Rike kon of wou sê nie, of die gedigte is aan Rike opgedra alhoewel sy nie net die rede vir die ontstaan van die gedigte is nie, maar dat sy help "skryf" aan die sinne in die bundel wat op die opdrag volg.

Gegewe die agtergrondinligting rakende die ontstaan van die bundel, behoort die leser te weet dat Rike oorlede is en die teenwoordige tyd in die bundelopdrag dus 'n vreemde aanduiding is aangesien dit in die werklikheid nie moontlik is nie. Dit funksioneer as aanduiding dat Rike as muse dien wat die digter help om sy sinne te maak, met ander woorde om gedagtes deur middel van woorde uit te druk, maar dit help hom ook om sin te maak – met ander woorde, betekenis te skep, raak te sien. Aan die ander kant is sy ook die aangesprokene, die

apostrofiëse figuur, met wie 'n gesprek gevoer word (al is dit metafories) in 'n poging om sin te maak uit die betekenislose verlies van 'n geliefde.

Die spreker se selfnarratief moet gerekonstrueer word op 'n manier wat die afwesigheid van die gestorwe geliefde akkommodeer, want sy is deur middel van haar afwesigheid teenwoordig. Dit kan gefasiliteer word deur die proses van personifikasie soos wat Joan Hambidge (2010:6) die gebruik van die apostroof beskou; die retoriese figuur laat die gestorwe geliefde herleef deur haar aan te spreek en skep sodoende die illusie dat sy nog lewe. "Hy besê die lewe namens die afwesige geliefde: die opdrag lees immers (vir die sinne wat sy [ge-]maak [het])."

Tog vind die digter dit moeilik om slegs op sy eie of sy geliefde se (vorige) sinne staat te maak.

### **3.2.4.5 Mottobladsy**

Vroeg in die bundel is daar tekens van intertekstualiteit: die spreker leun op woorde van ander (onder andere digters) en maak dus van intertekstualiteit gebruik om sy emosies en gedagtes te verwoord. Op die mottobladsy verskyn 'n reël elk uit twee gedigte:

dis alles oor... die groot fees van ons liefde

["Fees" – NP van Wyk Louw]

alles wat genoem word, lééf

["Die woord" – WEG Louw]

Die twee versreëls op die mottobladsy is telkens uit 'n gedig deur een van die bekende Louwbroers geneem. Die titel van die gedig en die naam van die digter word in vierkantige hakies aangedui. Sodoende verskuif die klem na die woorde self asook die semantiese waarde daarvan – alhoewel Olivier (soos erken teenoor Crous, 2010) beweer dat hy dit meestal onbewus gebruik het, versterk dit die idee dat daar 'n onbewuste proses (oftewel prosesse) teenwoordig is tydens skriptoterapie.

#### **Fees**

En nou's dit oor: die kelkies lê in stukke;

die wyn bevlek die tafel, en die rose

is verflenter en verwerk; die vose

ruik van wyn is deur die kamer; rukke

nagwind laat die verre deure slaan.

En in die leë sale van my siel

sit ek en peins: ek wis jy moes tog gaan,

en elke somer moet 'n herfs verniel.  
Die groot fees van ons liefde is verby:  
jy't gedans half-naak in die fyn wit sy en goud,  
juwele en sang en wyn was jy vir my;  
die nag word laat, die witte vreugde koud;  
en toe't ek stil beleefdweg opgestaan,  
en met 'n buiging het ek jou laat gaan.

(uit *Versamelde gedigte* van NP van Wyk Louw (1981:41))

### **Die woord**

Alles wat genoem word, lééf:  
arikriekel, aalwynblom,  
jakkalse wat in gate woon  
en dassies teen die son.

Dáárom lê ek soms nagte wakker  
en vrees ek dat die woord nie kom,  
ter wille van rooi jakkalse  
en dassies teen die son.

(WEG Louw in Brink, 2008:223)

Op die oog af lyk dit of die aanhalings twee uiteenlopende gevolgtrekkings aandui: die eerste een dui op 'n einde en destruksie terwyl die tweede aanhaling dui op woorde wat die mag het om iets tot lewe te wek. Dalk is dit juis relevant omdat Rike self ook 'n skrywer en 'n akademikus was. Daar is egter één woord wat in albei aanhalings voorkom, naamlik “alles”; met ander woorde ook – juis veral! – die liefde en die gestorwe geliefde, kan (voort)lééf as dit verwoord (“genoem”) word en in die selfnarratief verwoord word.

In eergenoemde “Fees” neem die spreker afskeid van die aangesprokene; dit behels die neerskryf van sy gedagtes en emosies om die afskeid te verkonkretiseer; die afskeid word 'n werklikheid deur die woorde wat op papier staan, want dit bring vertroosting dat die geliefde deur herinneringe bly voortleef (al geskied dit in 'n ander gedaante, naamlik woorde op papier). Die spreker vind troos in die konkrete handeling van die neerskryf van 'n selfnarratief en die fisiese woorde op papier.

Die “aanhaling” in Olivier se bundel is 'n verwerking en nie 'n direkte aanhaling uit “Fees” van NP van Wyk Louw nie: in teenstelling met die oorspronklike: “En nou's dit oor [...] Die groot fees van ons liefde is verby” skryf Olivier: “dis alles oor... die groot fees van ons liefde” wat 'n

dubbelsinnigheid verleen: nie net dui dit op die moontlikheid van 'n einde nie ("oor" kan as "verby" geïnterpreteer word), maar ook dat alles oor die liefde handel. Dit dui op die aard van die herskepping van die selfnarratief in die bundel: waar die liefde tot 'n einde kom, wend die digter taal op 'n kreatiewe manier aan om die liefde (en sy geliefde) daardeur te laat voortleef.

Met verwysing na WEG Louw se woorde: "alles wat genoem word, lééf", glo Willemien Brümmer (2010:20) "selfs die dooies kan so oorleef". As die gestorwe 'n geliefde is, sal die digter des te meer dié deur middel van woorde metafories – in die taal – wil laat herleef en voortleef. Daar is egter sprake van vrees ("lê ek soms nagte wakker") dat iets verlore sal gaan omdat hy nalaat of vergeet om dit te noem – skryf is sy poging om vergetelheid te oorwin of te voorkom en is 'n poging tot onsterflikheid. Dit is veral belangrik in die proses van skriptoterapie waar die outeur outobiografiese gegewens aanwend in die skryfproses en sodoende 'n roudagboek skep waarin herinneringe aan die geliefde bewaar kan word.

In W.E.G. Louw se gedigtitel is daar twee intertekste met bekende Bybeltekste. Die eerste is Genesis 1 waarin telkens staan: "Toe het God gesê"; God het telkens woorde gespreek wat die skepping tot stand laat kom het en op elke skeppingsdag is iets anders geskape. Die heelal is (vanuit 'n Christelike perspektief) nie deur God se *arbeid* geskep nie, maar deur sy *woorde*. Woorde is sodoende 'n baie gesaghebbende skeppingsmiddel. Die tweede tersaaklike teks is Johannes 1:1: "In die begin was die Woord daar, en die Woord was by God en die Woord was self God" (Bybel, 1983). In hierdie teks word woorde byna tot op 'n goddelike vlak verhef ("en die Woord was self God"). By implikasie is die spreker en die digter 'n god wat woorde as skeppingsmiddel aanwend. In die geval van die bundel dien woorde as die oproep van die geliefde tot lewe (soos wat Orfeus van ouds die gode van die doderyk deur middel van sy pragtige sang en liedere oortuig het om Euridike aan hom terug te gee). Nes God, is dit deur middel van *woorde*, van taal, wat die spreker (en by implikasie ook die digter) skep; dit is hoe hy sy verbrokkelde selfnarratief rekonstrueer ná die verlies van sy geliefde.

Nog 'n vernuftige manier waarop die digter taal in hierdie bundel aanwend, is deur middel van intertekstualiteit.

#### **3.2.4.6 Intertekstualiteit**

Buiten vir die paratekstuele gegewens is daar ander sleutels wat die leser in die ontsluiting van die teks begelei.

Die bundel wemel van intertekstualiteit wat hoofsaaklik twee funksies vervul (Odendaal, 2010): "Dit herinner aan wat verlore raak of geraak het, én dit verteenwoordig 'n inskryf teen sodanige vergetelheid – teen wat dreig om ook die herinneringe aan 'n woordmens soos sy oorlede vrou

te vernietig.” Gegewe die trauma van Rike se siekte en dood bied intertekste woorde om die onverwoordbare te verwoord. Dit bied ook ’n veilige, bekende terrein vir ’n letterkundige soos Olivier waarmee ’n onbekende terrein verken kan word: eerstens een saam met ’n geliefde met ’n gebrekkige (en later sonder ’n) woordeskat en tweedens ’n lewe geheel en al sonder die geliefde.

Marius Crous (2010) dui aan dat die bundel intertekstueel in gesprek tree met Afrikaanse uitdrukkings, spreekwoorde en frases. Waar Crous dit identifiseer as ’n doelbewuste poging om die ou geykte taal te laat herleef in die nuwe konteks”, glo Olivier: “Ek vermoed dat hierdie integrasie van ‘ou’ dinge [...] nog altyd deel van my wapenrusting was. Ek hoop nie dit [is] ’n kwessie van ‘herleef’ nie, maar eerder een van ‘aan die lewe hou.’” Dit is deur taal dat die spreker uiting aan sy gedagtes en gevoelens gee en vaste(r) vorm aan sy selfnarratief verleen; dit is na taal dat die digter hom wend na die afsterwe van sy geliefde. Hambidge (2010:6) deel dié uitgangspunt: “Deurgaans bly ’n mens bewus van die digter se ontginning van woorde, sy spel met taal – óf hy is bewus van sy gebrek aan ’n woordeskat in ’n vreemde landskap, óf die geliefde se soeke na woorde...”

#### **3.2.4.7 Die verhaal in die bundel**

Die gedigte in die bundel word hoofsaaklik in ’n chronologiese volgorde (met tyd- en plekaanduidings) van ongeveer twintig jaar vanaf “September 1987” (12) tot 21-22 September 2007 (49) aan die leser gebied.

Kontoere van ’n liefdesverhaal word met die leser gedeel. Daar is ’n liefdesgewaarwording (“eendag loop iemand tot in my drome”, 11), die spreker deel herinneringe aan goeie tye (soos die viering van haar verjaarsdag, 22), daar is die diagnose van die geliefde se siekte, haar lyding (“genade [...] net genoeg sodat jy ten minste nog kan sluk”, 37) en agteruitgang (“24 Maart 2007”, 38), versorging (“vroegaand – die ritueel”, 39), die behandeling van haar siekte en afwagting van haar dood (“belofte maak skuld”, 41) en sy reaksie op haar dood (“ek snak na jou asem”, 44) en verassing (“krematorium”, 45), en hoe hy moet aanbeweeg (“ek loop nou verder, soos in die poësie”, 49).

“Op dié wyse oorspan die bundel tydgrense en maak voorsiening vir die hede, verlede en toekoms. Dit maak dit vir die spreker moontlik om vooruitskouende, onmiddellike en reflektiewe perspektiewe op die afsterwe van sy geliefde te lewer” (Cochrane, 2010:13; vergelyk ook Odendaal, 2010). Sodoende bou die spreker sy (gerekonstrueerde) selfnarratief: hy inkorporeer die verlede, hede en skep ook moontlikhede vir ’n toekomsnarratief (die laaste reël op die agterblad: “my kop is oop”). Deur die verlede te herbekook, bied hy geleentheid aan homself om te besin oor sy selfnarratief en die verlies daarby te inkorporeer; om te bou aan ’n narratief (deur

die bundel wat as geheel 'n verhaal vertel) wat sinvol kan aangaan ná die verbrokkeling van die selfnarratief deur 'n traumatiese gebeurtenis.

### 3.3 Verlies verbrokkel die bestaande selfnarratief

Die eerste tekens van verbrokkeling van die selfnarratief is reeds in die eerste gedig ("naskrifte", 9) van die bundel sigbaar.

<sup>7</sup>1 soveel vir jou is vir jare weggewerk in laaie.  
2 daar is geen nood en geen behoefte om te laat wys  
3 om te laat hoor die gesprek is immers tussen  
4 ons en ek en jy is met mekaar verwoord vertrouwd.  
5 maar skielik is dit aand verkeer dit laat jy my koud  
6 agter. bedags is dit doodstil [inderdaad] jou kussing  
7 snags spieëlglad. verder word deur eksekuteurs vereis  
8 dat ek bestek moet opneem [in die kamer is 'n kas,  
9 in die kas...] so ontdek ek jou skielik weer  
10 juis toe ons jou ter wille jou een middag reduseer  
11 – ek lees die bont en helder blomme op die kis – tot as.  
12 nou dat jy agterbly om weggestrooi te word toevallig verrys  
13 jy fladderend tussen almal van ons in ligte blaaië.

Bogenoemde gedig kan as die inleiding van die bundel beskou word; die gedig word deur 'n blanko bladsy gevolg, en in die inhoudsopgawe (aan die einde van die bundel) word dit deur 'n oop reël gevolg wat dit van die res van die inhoud van die bundel skei. In die inhoudsopgawe volg daar 'n oop reël voor die laaste gedig in die bundel, "afwagting" (51), wat dié twee gedigte duidelik van die ander gedigte van die bundel skei; "afwagting" vervul sodoende die rol van 'n slot.

Alhoewel "naskrifte" as 'n inleiding beskou kan word, dui die titel op die teenoorgestelde. 'n Naskrif dien tradisioneel as 'n bygedagte nadat 'n teks (soos byvoorbeeld 'n brief) reeds voltooi is en die outeur van die teks onthou dat hy nagelaat het om iets te sê. Sonder dat dit direk gesê word, beteken dit dat 'n ongeskrewe (of onbekende) "teks" hierdie gedig voorafgaan. Die titel van hierdie gedig dui daarop dat *Apostroof* as 'n naskrif vir die gestorwe geliefde se lewe gesien kan word aangesien die bundel na haar dood gepubliseer is. Die gedigte dien as fragmente van herinneringe en om beheer oor die onbekende – 'n lewe sonder die geliefde – te kry, want die

---

<sup>7</sup> Syfers is vooraan elke reël gevoeg om die bespreking van die gedig te vergemaklik; dit is ook telkens met ander gedigte die geval.

voormalige selfnarratief saam met die (nou gestorwe) geliefde is nie meer moontlik nie en moet gevolglik gerekonstrueer word.

Dit is belangrik om op die gebruik van die meervoud in die titel te let; gewoonlik dien slegs een gedagte as naskrif, maar aangesien hierdie as die eerste gedig in die bundel dien (en daar nog baie gedigte volg), is die daaropvolgende gedigte by implikasie ook “naskrifte”. Tog is die gedigte in die bundel as “naskrifte” wrang ironies omdat baie van die gedigte reeds geskryf is terwyl die geliefde nog geleef het (Crous, 2010). In die bundel neem dit eerder die funksie van herinnering aan – soos dit deel van die bundel vorm, beleef die spreker weer die herinnering aan tye en ervarings wat hy met sy geliefde gedeel het. Die blanko bladsy (10) wat op “naskrifte” volg, onderskei dit as ’n inleidingsgedig, maar blanko spasies kan in literatuur ook tydsverloop aandui – in hierdie geval verteenwoordig dit ’n terugbeweeg in tyd soos wat “september 1987” (12) aandui.

“naskrifte” (9) is heel moontlik geskryf nadat die geliefde gesterf het. Vanuit ’n anekdoties-biografiese perspektief en Fanie Olivier se bekentenis (Crous, 2010) dat hy wel die gedigte vir Rike geskryf het, kan reël 1 (“soveel vir jou is vir jare weggewerk in laaie”) geïnterpreteer word as al die gedigte (onder andere dié wat Olivier na Rike se dood aan haar geliefdes gestuur het en dié wat in die bundel opgeneem is) wat geskryf is en ongebruik (selfs ongelees) in ’n laai gelê het en nooit vir publikasie verwerk is nie. Die spreker regverdig hierdie stelling in die volgende reëls (reëls 2-4) as hy verklaar dat hy nie om ’n ander rede geskryf het as kommunikasie (“gesprek”, reël 3) met die aangesprokene nie, want hulle is met mekaar “verwoord vertrou” (reël 3). Die “nood” (dus ’n moet) en “behoefte” (dus ’n wil of begeerte, maar nie noodsaaklikheid nie) in reël 2 dui daarop dat hy nie om een van hierdie redes tot publikasie oorgaan nie.

Reëls 3-4 versterk die apostrofiese gebaar: “die gesprek is immers tussen / ons” waarin hy weer die “jou” van reël 1 aanspreek. As hy die geliefde aanspreek, gee dit die leser ’n blik op ’n intieme gesprek tussen twee geliefdes wat deur jare ’n vertrouensband gebou het en wie se selfnarratiewe deur gedeelde ervarings en herinneringe verweef is. Dit is nie duidelik of die aangesprokene die leser, die gestorwe geliefde of albei is nie. Die leser kan dink dat die spreker hom/haar aanspreek; die spreker (as digter) en die leser is ook “met mekaar verwoord vertrou”, want woorde is die gereedskap waarop die verhouding tussen ’n digter en ’n leser gebou is wat ook ’n apostrofiese gebaar is en die dualiteit in die bundel bevestig. Hierdie onsekerheid word gou uit die weg geruim wanneer die spreker na die kussing – waarop daar klaarblyklik nie meer geslaap word nie (reël 6-7) – en die “jou” se verassing (“redukeer tot as”, reël 11) verwys; die spreker praat met sy geliefde.

Om iets “weg te werk” (“weggewerk”, reël 1) beteken om daarvan ontslae te raak; dit is ’n subtile inspeling op afskeid – wáárvan is die leser nog nie seker nie, totdat die verassing en dus die “jou” se dood in reël 11 ter sprake kom. Dit is ’n dubbelsinnige beeld: die spreker kan verwys na gedigte wat jare gelede geskryf – en oorgeskryf, vandaar die “weggewerk” – is en in ’n laai gelê het. Tog moet die spreker afskeid neem van die gestorwe geliefde (“wegwerk”) in sy nuwe selfnarratief – deur ’n doelbewuste poging aan te wend in die vorm van *werk*.

Reël 5 dui op ’n einde (“aand”) en ’n wending, met groter spasiëring tussen sekere woorde. Die woordorde is nie natuurlik nie en daar is nie ’n vloei van gedagtes nie: “maar skielik is dit aand verkeer dit laat jy my koud”. Dit is asof woorde ontbreek, asof hy soek na woorde wat sy gedagtes en gevoelens kan verwoord. Die ontbreek van woorde dui op die vernietigende uitwerking wat op die dood van die geliefde volg – iets wat die spreker nog nie kan verwoord nie. Die einde en wending word deur die woorde “skielik”, “aand” en “verkeer” aangedui. Die “verkeer” is ’n intertekstuele verwysing na die Amsterdamse digter G.A. Brederoo se slagspreuk: “Het kan verkeerem” wat op *verandering* dui (Van der Sijs, 2010). “Die spreker moet sy selfnarratief – wat weens die afsterwe van die geliefde *verander* het – probeer rekonstrueer. Die leser wat anekdoties-biografies lees, kan die vergelyking tref tussen die gebruik (gebrek) aan taal in hierdie reël en hoe dit verwys na die siekte waaraan Rike gely het wat haar stelselmatig van taal beroof het.

Verdere aanduidings op dood is “skielik is dit aand” (reël 5, dui op einde), “doodstil” (reël 6, wat versterk word deur die “[inderdaad]” wat ook as *dood-stil* gelees kan word), “jou kussing / snags spieëlglad” (reëls 6-7, dui op die afwesigheid van iemand wat daarop moes slaap), “eksekuteurs” (reël 7), “juis toe ons jou [...] reduceer / [...] tot as” (reëls 10-11, verwysing na die aangesprokene se verassing) en “blomme op die kis” (reël 11). Hierdie beelde kan ook nie “verander” of weer beleef word nie, byvoorbeeld die geliefde wat nooit weer haar kop op haar kussing sal kan laat rus nie, die blomme op die kis verwelk, die as van die geliefde na afloop van die verassing kan nie ongedaan gemaak word nie.

Reël 5 eindig op “koud” wat prominensie aan hierdie woord verleen: daar is woordspeling betrokke. Daar is inspeling op die koudheid van ’n lyk – asook om “koud” met “vertroud” (reël 4) te laat rym. Dit is egter ironies dat hý koud agtergelaat word (in die volksmond laat ’n persoon wat sterf die geliefdes agter) as dit eintlik die afgestorwene is wat koud is (’n lyk is letterlik koud), alhoewel dit dubbelsinnig ook daarop kan dui dat hy emosioneel koud, sonder lewe of gevoel, voel. Volgens Prinsloo (2013:246) beteken “dit laat my koud” die volgende: “Dit raak my nie. Ek steur my nie daaraan nie.” Hierdie beeld is ironies: hy is juis geraak deur haar afsterwe. Dit kan gesien word in al die beskrywings wat hy gee wat op haar afwesigheid toon (“doodstil” – reël 6, “jou kussing / snags spieëlglad” – reëls 6-7). Vanuit ’n Orfeus-perspektief word die ironie

versterk deurdat dit die spreker is wat agtergelaat word, alhoewel Orfeus vir Euridike (noodgedwonge na die verbreking van die ooreenkoms met Hades) moes agterlaat in die doderyk.

Tog kan die situasie waarin die spreker hom bevind met dié van Orfeus vergelyk word: hy probeer sy gestorwe geliefde deur middel van woorde (met ander woorde taal) uit die doderyk red, alhoewel hy weet dat dit nie moontlik is nie. Steeds wend die spreker 'n futiele poging aan.

Daar is 'n intertekstuele verwysing na 'n laai in reëls 8-9: dit verwys na 'n bekende Afrikaanse rympte (as bygedagte aangedui in blokhakies, Mieliestronk, 2015?):

In die huis is 'n kamer —  
In die kamer is 'n kas —  
In die kas is 'n laai —  
In die laai is 'n brief —  
In die brief staan:  
Jan Pampoens, jou hoenderdief!

Die inhoud van die laai, die geliefde se besittings, herinner hom aan haar: “so ontdek ek jou skielik weer” (reël 9); hy “ontdek” – of selfs herontdek – die geliefde op 'n ander manier as in haar fisiese gedaante as mens toe sy nog geleef het. In die oorspronklike rympte verwys die inhoud van die laai na 'n brief terwyl Olivier erken dat hy jare lank aanhou poësie skryf het (Crous, 2010) alhoewel dit nie vir publikasie bedoel was nie en dat baie gedigte oor Rike gehandel het. 'n Selfnarratief is tot 'n mate in 'n geskrewe hoedanigheid gevorm.

Olivier speel met taal deur middel van dubbelsinnigheid, rymelary, omkeer van woordorde, die gebruik (en aanpas) van bekende idiomatiese uitdrukkings, spreekwoorde en rymptes en die aanwending van interteks. Met sy verwysing na die volksrympte (reëls 8-9) verwys hy op 'n neerhalende en/of ligsinnige wyse na sy eie skryfwerk (die brief in die rympte wat metafores sy gedigte aan sy vrou verteenwoordig) aangesien die inhoud van die brief lui: “Jan Pampoens, jou hoenderdief!” Is hy 'n pampoens omdat hy dink dat hy vertroosting sal vind deur middel van sy gedigte aan sy vrou of dalk dat sy sal “voortleef” deur middel van die poësie wat oor haar geskryf is? Is dit sinvol om 'n poging aan te wend om deur die skryfproses koherensie in sy selfnarratief te herwin?

Reël 12 noem (vanuit die Orfeus-perspektief) in die teenwoordige tyd (“noudat”, reël 12) dat die geliefde, soos Euridike, “agterbly”; dit geskied egter sodat haar reduksie (die as) gestrooi kan word. Die dood het egter nie die einde van die geliefde beteken nie, want in reëls 12-13 “verry / jy fladderend tussen almal van ons in ligte blaaië” – met ander woorde, die geliefde leef voort

deur middel van die bundel (die woorde op die “blaaie”). Die “ligte” kan beide op helderheid, lig dui asook op iets wat nie swaar is nie; die blaaie kan dus beide ver“lig”ting in ’n donker tyd bring én ’n verligting van die swaar las wat op die spreker se skouers rus. Alhoewel sy veras is, verrys sy deur middel van taal; dit is ’n soort wedergeboorte in ’n nuwe gedaante. Dit is egter ook ’n sinspeling op “ligte laaie” wat op vuur en vernietiging dui: die geliefde sal metafories soos die feniks uit die as herrys.

Vir die spreker verander die wêreld om hom metafories in *woorde* – hy “lees die bont en helder blomme op die kis” (reël 11). Woorde rus hom toe om deur sy tragiese verlies te werk. Woorde, skryf – met ander woorde poësie – staan dus sentraal in dié proses en dit is veral deur die gebruik van intertekste wat hy hierdie proses probeer illustreer.

Reël 12 bevat ook ’n kontradiksie: “noudat jy agterbly om weggestrooi te word” – die geliefde se as moet weggestrooi word – met ander woorde, sy sal dan “aanbeweeg” saam met die uitstrooi. Die spreker beskryf dit ook so as hy noem hoedat sy “toevallig verrys” (reël 12), ’n gesegde wat deur iets wat lééf uitgevoer kan word. Sy sal dus deur middel van die gedigte in die bundel (“ligte blaaie”, reël 13) voortleef.

Daar is sprake van die voltooiing van ’n proses deurdat “naskrifte” ’n sirkelmotief bevat: beide die eerste en die laaste reëls van die gedig (reëls 1, 13) sluit nou aan by mekaar: waar reël 1 na “laaie” verwys, sluit reël 13 daarby aan met die sinspeling op die uitdrukking “in ligte laaie” in die frase “in ligte blaaie” (reël 13). Dié uitdrukking beteken “aan die brand” (Prinsloo, 2013:259) waar “laai” op sy beurt nog betekenis oproep: “Een van die ouer betekenis van *laai* is ‘vlam’; dus: vlamme wat die omgewing verlig.” Weer eens maak die digter op ’n slim wyse van dubbelsinnigheid gebruik: die blaaie kan deur middel van vlamme die omgewing verlig en in die gedig funksioneer as ’n teken van die geliefde se verassing (positiewe konnotasie) of dit kan deur die vlamme vernietig word (negatiewe konnotasie).

Tog sien hy wel iets “lewendigs” raak in die “ligte blaaie” (reël 13), want die geliefde “verry / [...] fladderend [...] in ligte blaaie”. Die klank wat ’n bladsy maak wanneer dit omgeblaai word, boots die klank van vlerke na, waarskynlik vandaar die “fladderend”. *Fladder* word deur die *Elektroniese WAT* (2013) gedefinieer as “met op- en neergaande beweging van die vlerke vlieg sonder om eintlik weg te kom” en figuurlik as “onrustig”. Die geliefde se teenwoordigheid vind neerslag in die blaaie van die bundel, maar dit is nie ’n doelgerigte, versekerde teenwoordigheid nie; die geliefde verskyn “dartelend heen en weer” in die gedigte van die bundel. Hierdie onrustigheid dui met betrekking tot die selfnarratief op versplintering en dat daar nog nie ’n proses van heelwording plaasgevind het nie.

Die gedig is dertien reëls lank, 'n getal wat meestal as 'n ongelukkige getal beskou word. Die dertien dui op 'n onvolledige sonnet – die veertiende reël ontbreek – wat dalk as 'n teken van die gemis beskou kan word, maar wat weer op die afkappings- en/of weglatingsfunksie van die apostroof dui. Dit wat die spreker jare lank in laaie “weggesteek” het, word nou geopenbaar en die geliefde tot lewe geroep (“fladderend”, reël 13) – nie net vir die spreker nie, maar “vir almal van ons”. Dit versterk die terapeutiese funksie deurdat die spreker erken dat dit vir hom terapeuties is (en miskien ook vir die ander geliefdes) om die geliefde deur middel van taal weer te beleef (“ontdek”, reël 9), maar “ons” sluit ook die leser in. Tog is dit 'n proses wat nie voltooi is nie – vandaar die gebrek aan 'n veertiende reël.

In reëls 12-13 (“verry’s / jy fladderend”) word die aangesprokene metafoeries gelykgestel aan iets met vlerke. Wanneer die aangesprokene “fladderend” (reël 9) opstyg (“verry’s”, reël 8) dui dit op die vryheid wat die aangesprokene het. Die eerste tekens van 'n rekonstruksie is al in hierdie eerste gedig van die bundel sigbaar. Die “verry’s” is soortgelyk aan 'n opstanding uit die dood en geskied deur middel van taal aangesien die geliefde “in ligte blaai” verry’s. Hierdie opstanding van die geliefde is 'n digterlike aanroeping in 'n apostrofiese gesprek met die geliefde; 'n gesprek wat die grense van dood en lewe deur middel van taal transendeer.

Alhoewel die geliefde se dood (anekdoties-biografies) te wagte was vanweë haar siekte, bly die dood 'n skok en ervaar die spreker dit steeds as te “skielik” (reëls 5, 9).

Gegewe die twee slotreëls van hierdie gedig “verkry die gestorwe geliefde deur taal 'n hernieude teenwoordigheid”, aldus Cochrane (2010:13). Hierdie teenwoordigheid is nie beperk tot die spreker nie, maar is beskikbaar vir “almal van ons”.

Vanweë die verbokkeling van die selfnarratief ontstaan die behoefte aan die rekonstruksie van die bestaande selfnarratief – nie 'n selfnarratief wat van uit niets geskep moet word nie, maar 'n selfnarratief wat 'n toekoms sonder die (lewende) geliefde moet akkommodeer, maar waarin die geliefde se nagedagtenis kan voortleef.

### **3.4 Die behoefte aan 'n “nuwe” selfnarratief**

*Apostroof* word beskryf as “'n roubundel waarin die poësie as die grootste oorwinnaar uit die stryd tree” (Cochrane, 2010:13) en “een van die roerendste pogings in Afrikaans [...] om sin te maak uit die dood. En om woorde te skep waar hulle weggekwyn het” (Brümmer, 2010:20). Dit geskied in die vorm van 'n narratief wat 'n nuwe vorm aanneem om die trauma van 'n verlies te akkommodeer.

Volgens Viljoen (2010:9) lê “Olivier se krag [...] veral in sy vermoë om sy ervaring te struktureer tot ’n narratief wat van ’n byna argelose begin opbou tot ’n pynlike hoogtepunt, en tussendeur ook ’n fyn web van kruisverwysings te weef waarin elemente soos ligtheid, vuur en die herskeppende vermoë van poësie figureer.” Hierdie motiewe loop soos die spreekwoordelike goue draad deur die bundel. Daar is egter nog ’n motief te bespeur, naamlik dié van verganklikheid. Hierdie motiewe word vervolgens bespreek soos dit deur die loop van die bundel aangetref word. Elke motief word so ver moontlik individueel uitgelig, maar die digter het dit dig in die gedigte en deur die bundel vervleg sodat dit telkens oorvleuel.

### 3.4.1 Lig(t)heid

Ligtheid is dubbelsinnig: lig teenoor swaar (byvoorbeeld die swaar tema, naamlik die verlies van ’n geliefde), maar ook “lig” teenoor donker (wat aansluit by die motief van vuur wat in die volgende afdeling bespreek word).

Die ligtheid is belangrik vir die selfnarratief aangesien dit aandui dat daar nie meer ’n terughoudeheid is nie; dit wat die spreker terughou, word afgeskud, maar die geliefde word ook kwytkeskel van ’n gevangenis of verpligting om aan die eggenoot wat nog leef, vas te kleef (soos Orfeus van ouds wat nie Euridike wou laat gaan nie). In “naskrifte” (9) word daar verwys na die geliefde wat “toevallig verrys / [...] fladderend tussen almal van ons”; die ligtheid word bewerkstellig deur die geliefde wat metafories vlerke kry om te kan vlieg (“fladderend” en “verrys”).

Ligtheid verwys ook na lig versus swaar. Die spreker verwys na die uitteer van die geliefde se liggaam omdat sy nie werklik kan eet nie: “so word die dae ligter neem jy / afstand van als wat swaar is” (40). Hy impliseer hiermee dat die geliefde haar voorberei om so lig as moontlik te wees. Viljoen (2010:9) glo dit verleen ’n “eiesoortige inhoud aan die begrip ligtheid en Kundera se frase ‘the unbearable lightness of being’” en dien as voorbereiding vir wanneer die engele haar kom haal, met ander woorde haar sterwensbegeleiding. Hy laat die geliefde toe om in vrede te sterf en na die hiernamaals – onder begeleiding van engele en nie met die veerman oor die Styx – te vertrek nie. In kontras met die Orfeus-mite is dit nie die veerman van die Styx-rivier wat die geliefde kom haal wanneer sy sterf nie, maar engele (40):

as daar engele is berei jy  
jou daarop so skyn dit voor  
sodat hulle jou moeiteloos op  
’n vroeë mis se wieke na waar  
daar sin in alles is kan dra

Na haar dood kry sy vlerke: “om haar skielik duisend vlerke [...] skitterend met betekenis verbind” en sy kan “met ligte tred [...] betree haar lyf” (43) wat vryheid verleen aan die geliefde; gravitasiekrag kan haar nie meer beperk nie en sy kan sweef waarheen sy ook al wil. Met verloop van die bundel word die geliefde letterlik en figuurlik al hoe minder deur gravitasiekrag ingeperk. Die spreker besef dit en verleen (en gun!) in die gedigte ’n ligtheid aan die geliefde – haar bevryding van aardse gebondenheid stel hom in staat om van haar aardse bestaan afskeid te neem. Gevolglik moet hy ook van haar afskeid neem en sy selfnarratief aanpas.

### 3.4.2 Vuur

Viljoen (2010:9) merk op dat die ligtheid se verband met Kundera se “unbearable lightness of being” die skakel na brand, weerlig en vuur lê. ’n Eksplisiete voorbeeld hiervan is die geliefde se verassing wat die verbranding van ’n lyk behels; wanneer die spreker in “naskrifte” (9) dus noem dat “ons jou [...] een middag reduceer / [...] tot as” is dit ’n indirekte verwysing na vuur. Die spreker hou die verwysing na vuur indirek as die “jy” in dieselfde gedig “in ligte blaaië” (reël 13) “verrys” (reël 12); die “ligte blaaië” is – soos vroeër reeds genoem – ’n inspelning op die uitdrukking “in ligte laaië” wat verwys na iets wat brand. ’n Vuur is warm; daarom, as die geliefde die spreker “koud” agterlaat (reël 5), dui dit op die gebrek aan vuur wat skerp in kontras met die koudheid van ’n lyk staan.

Vuur het positiewe en negatiewe funksies soos in die ongetitelde gedig op bladsy 14-15 gesien kan word. Die rymskema word telkens aan die einde van elke reël in kursief aangedui.

- 1 brand is, beweer ekoloë nou, *a*
- 2 goed. dit vee die aarde skoon van ou *a*
- 3 gemors en laat weer groei. maar iets *b*
- 4 soos dié is sonder sin; verwoes. verniet *b [apostrofies sonder –s (NH)]*
- 5 soek mens betekenis as bome val, *c*
- 6 jy deurnag in die berge hoor knal *c*
- 7 harpuis. dan lê die wind; word dit stil. stil. *d*
- 8 \* \* \* *[d – dit is stilte wat uitgebeeld word (NH)]*
- 9 nou staan die hange gestroop, weke *e*
- 10 na die brand. Die gras het wel ’n deken *e [apostrofies sonder –n (NH)]*
- 11 met verloop van tyd oor die kil stuk *f*
- 12 grond getrek, maar waar die hael daarna geruk *f*

- 13 het, lê die spore na maande steeds *g*
- 14 in rooi skeure teen die skuinstes. reeds *g*
- 15 van toe af bly strome troebel. naglank *h*
- 16 bly dreun die meul om te red, planke *h* [apostrofies sonder –e (NH)]
- 17 in my slaap te maal. onderwaters *i*
- 18 word dit wat te veel was, vir later *i* [apostrofies sonder –s (NH)]
- 19 weggebêre. van die paradys *j*
- 20 van toe is daar niks oor om jou te wys *j*
- 21 nie. wie nog wil voetslaan, wéét: *k*
- 22 hier pak die son genadeloos jou beet. *k*
- 23 so lyk prys van vuur, van brand: *l*
- 24 koue afstandelikheid se ander kant, *l*
- 25 beweer ou robert frost, 'n maat van toet. *m*
- 26 'n jaar verby; fyn spoortjies roet *m*
- 27 slaan onverwags nog uit by die oopslaan *n*
- 28 van 'n boek. ten spyte daarvan gaan *n*
- 29 dinge hulle gang; maak my hond my wys *o*
- 30 daar's vlakvarke, bosbok, 'n patrys. *o*
- 31 dis waar: in die soet stukke binnebos *p*
- 32 roep loeries ou wêrelde weer los *p*
- 33 wat snags koel inspoel in my drome. *q*
- 34 so word my landskap stadig weer aan bome *q*
- 35 ryk, strome helder. is dit verby? *r*
- 36 begin ek wonder *s*
- 37 – daar wás die ys, *t*
- 38 dáár het die vuur seer goed sy slag gewys – *t*
- 39 wanneer jy in die donker roep: bly, bly by my! *r*

Alhoewel brand meestal 'n vernietigende (negatiewe) uitwerking het, vervul dit in die natuur die (positiewe) funksie van herskepping en vernuwing. Dit is albei van toepassing op die selfnarratief: die bestaande selfnarratief moet vernietig word alvorens 'n nuwe selfnarratief ontwikkel kan word.

In konteks van bogenoemde gedig kan die brand dui op 'n soort hergeboorte van die geliefde na haar verassing. In reëls 4-5 betwyfel die spreker egter die nut en betekenis van die verwoestende uitwerking van die letterlike en figuurlike brand ("soos dié is sonder sin; verwoes. verniet // soek mens betekenis as bome val"). Die "dié" is oop vir interpretasie, maar verwys waarskynlik na die afsterwe van die geliefde, want reël 5 staaf deur dubbelsinnigheid hierdie moontlikheid. 'n Boom kan val tydens 'n brand vanweë die skade wat die brand aanrig, maar figuurlik kan dit ook verwys na die afsterwe van 'n persoon.

Soms word woordorde geforseer en omgekeer om die rym te handhaaf. Die gedig bevat meestal paarrym; die paarrym is in die gedig aangedui, asook die afwyking van die patroon waar daar op apostrofiese wyse soms 'n letter op die einde weggelaat is. Dit kan 'n sinspeling wees op die progressiewe afasie waaraan Rike gely het met die verlies van klanke as van die eerste tekens van siekte (Viljoen, 2014), maar soos by reëls 9-10 die geval is, sê Nederlanders dikwels nie die n van deken nie. Dalk het Rike dit ook nie gedoen nie of was dit 'n gebruik tussen hulle? Die sterk vooropstelling van paarrym herinner aan die dualiteit in die lewe ("gaan // dinge hul gang") – brand en koue, lewe en dood, vernietiging en herskepping.

Reël 7 eindig met "stil. stil." Reël 8 is oopgelaat om die fokus op die "stil" te plaas, byna soos die "sela" wat in die Psalms voorkom. Die apostrofiese weglating van 'n rymwoord met reël 8 versterk die stilte. Verandering geskied nie oornag nie en genesing – ook in 'n selfnarratief – geskied oor 'n tydperk. Na die stilte volg beelde van vernuwing na die verwoesting wat die brand gesaai het: daar is progressie van gestroopte hange (reël 9) wat later deur nuwe gras bedek word (reël 10-12).

In reël 25 verwys die spreker direk na Robert Frost, 'n Amerikaanse digter. Die gedig ter sprake is "Fire and Ice" geneem uit *New Hampshire* (Frost, 1923:19) wat in sy geheel as interteks dien:

Some say the world will end in fire,  
Some say in ice.  
From what I've tasted of desire  
I hold with those who favor fire.  
But if it had to perish twice,  
I think I know enough of hate  
To say that for destruction ice

Is also great  
And would suffice.

Waar daar in Robert Frost se gedig gespekuleer word dat die wêreld deur vuur óf ys vernietig sal word, is daar in Olivier se gedig 'n dubbele vernietiging: dit is vuur wat vir die aanvanklike vernietiging verantwoordelik is (reëls 1-12), maar hael (reël 12) – met ander woorde ys – het die nuwe groei wat na die brand uitgeloop het, vernietig. In die spreker se wêreld is dit nie net die geliefde wie se lewe tot 'n einde gekom het nie, maar haar dood het ook sy wêreld, sy selfnarratief, vernietig. Hierdie gedig is aan die begin van die bundel geposisioneer wat tekens van 'n versplinterde selfnarratief aan die leser voorhou.

Alhoewel daar nuwe lewe na 'n verwoestende brand kan voortspruit, is dit nie 'n gewaarborgde herstel nie, maar is kwesbaar en kan op 'n ander manier skade berokken of selfs vernietig word; sodoende word *verganklikheid* – van ou en nuwe lewe – onderstreep (vergelyk punt 3.4.4, Verganklikheid). In 'n poging tot die rekonstruksie van 'n selfnarratief word daar na die metaforiese afsterwe van die geliefde – die “brand” – gepoog om aan te beweeg, maar ander faktore speel ook 'n rol in die rekonstruksie van die selfnarratief; die rekonstruksie is dus nie noodwendig 'n liniêre proses wat seepglad verloop nie, maar is eerder siklies van aard.

Voortgang is dus moontlik en die gang van die lewe dwing dit af. Dit word ondersteun deur die ritme in die gedig wat voortstu deur die enjambemente wat telkens aan die einde van die reël oorloop in die volgende reël en meestal selfs na 'n nuwe strofe.

Daar is “fyn spoortjies roet” (reël 26), nog oorblyfsels van die vuur, wat uitslaan “by die oopslaai / van 'n boek”. Die spreker dui nie aan of die boek gelees of geskryf word nie, maar in ieder geval dui dit op die *herskeppende vermoë van die geskrewe woord* (vergelyk punt 3.4.3, Die herskeppende vermoë van poësie). Die spreker funksioneer as die spreekwoordelike Orfeus (26) wat as 'n digter sy liefde deur middel van sang (poësie) aan sy geliefde verklaar en wat sy poësie gebruik in 'n poging om die geliefde terug te kry: “oor ek jou liefhet, skor daarom in die sang / van die verloopte nugter digter”. Die spreker dui moontlik op 'n proses wat in die onbewuste geskied: “onderwaters / word dit wat te veel was, vir later // weggebêre” (reëls 17-19). Dit is heel natuurlik vir die slagoffer van 'n traumatiese gebeurtenis om herinneringe daaraan te onderdruk. Volgens die spreker loop diegene wat dapper genoeg is (“wil”, reël 21) om wel die proses van die verwerking van die verlies aan te pak die risiko om weer seer te kry (“wie nog wil voetslaan, wéét: / hier pak die son genadeloos jou beet”, reëls 21-22).

Mettertyd word die spreker se “landskap stadig weer aan bome // ryk” (reëls 34-35) en hy wonder: “is dit verby?” (reël 35). Die “dit” kan verwys na die verwoesting wat die brand gesaai het, met ander woorde die uitwerking wat die verlies van die geliefde op die spreker se lewe en

selfnarratief gehad het. Hy is moontlik onseker (reël 36) en herinner hom aan die bewyse van die verwoesting deur beide ys (reël 37) en brand (reël 38); hy baklei teen die vergeet, teen verganklikheid (reël 39) en – soos ’n hedendaagse Euridike – is dit sy geliefde wat “in die donker roep: bly, bly by my!” (reël 39). Die spreker se woorde toon ’n dubbele klemverskuiwing van die oorspronklike mite: in die oorspronklike mite roep Euridike ’n skamele “Vaarwel!” uit wanneer Orfeus na haar terugkyk en sodoende die voorwaarde verbreek, en dit is ironies dat die geliefde (“jy”, reël 39) die spreker smee om by haar te bly. In die mite wou Orfeus juis nie by haar bly nie, maar sy geliefde Euridike saam met hom terugneem en sodoende wegneem uit Hades.

In hierdie gedig is brand ’n vorm van suiwering wat ’n belangrike fase in die selfnarratief verteenwoordig – die oue moet eers vernietig word, daar moet as’t ware ’n aftakeling van die self (en in die geval van die bundel kan dit ook die aftakeling van die geliefde wees) ten einde ’n wederopbou van die self moontlik te maak.

Die vlam van ’n kers is ook ’n vorm van vuur. Op bladsy 30, wanneer die spreker na woorde soek om sy liefde vir die aangesprokene te verwoord, vergelyk hy die verwoording van sy liefde as ’n praktiese gebaar en stel dit metafories gelyk aan ’n kers: “ten minste weer ’n vers / wat jy kan aansteek soos ’n kers.” Die aansteek van ’n kers is ’n simboliese handeling en geskied tradisioneel met die herdenking van ’n noemenswaardige dag in iemand se lewe, soos ’n verjaarsdag of ’n doodsherdenking. Volgens Katolieke gebruik, steek ’n mens ’n kers aan as jy aan iemand dink of vir iemand bid. Die vlam dien as ’n beswering van die donker (die dood) en verganklikheid, asook as ’n middel waarmee jy op ’n apostrofiese wyse met die aangesprokene kan kommunikeer in ’n poging om aan die bestaande selfnarratief vas te klou.

In “krematorium” (45) konstateer die spreker:

op sy beste, so weet ons, reduceer  
’n vers baie dinge, iets of iemand  
tot essensie: wat word, was vroeër was

Die spreker toon die beperktheid (“reduceer”) van poësie (“vers”) aan, maar glo dat dit die “essensie” kan saamvat. Vir Hambidge (2010:6) “is net dit wat agterbly op papier eindelik ter sake: ‘Op sy beste, so weet ons, reduceer / ’n vers baie dinge, iets of iemand / tot essensie: wat word, wat vroeër was.’” Dit is debatteerbaar of die “was vroeër was” ’n tikfout is en “wat vroeër was” moes wees, maar dit is hoogs onwaarskynlik omdat Fanie Olivier, die digter, pynlik van die gebruik van taal in hierdie bundel bewus is. Die “was” dui op die verlede, ’n gedeelte verlede met die geliefde en by implikasie die aanvanklike selfnarratief. Deur poësie word ’n verband tussen die toekoms (“wat word”) vanuit die verlede (“was vroeër was”) getrek; die “ek” bly

konstant in die selfnarratief, alhoewel die toekoms en die manier wat daar oor die toekoms gedink is, aangepas moet word aangesien 'n toekoms met die geliefde nie meer moontlik is nie.

Die spreker sinspeel op die bekende gesegde, “as is verbrande hout”, om die magteloosheid aan te toon; die dood kan nie ongedaan gemaak word nie. Vuur het egter die krag om iets tot as te reduceer, en die spreker noem 'n hele lys op van liggaamsdele wat bes moontlik die spreker help in die verwerking van die trauma van die verassing van sy geliefde. Vir Cochrane (2010:13) illustreer dit “'n noue verband tussen die spreker se subjektiewe ervaring van die affakelings- en sterwensproses van sy geliefde en sy taalbelewenis”. Veral die brutaliteit in die herhaling van die woord “verbrande” toon aan hoe die spreker afskeid neem – letterlik stuk vir stuk (of liggaamsdeel vir liggaamsdeel) van sy geliefde, tot hy later metafisies verwys na die “klein gebare, / [...]; verbrande pyn / en hartstog en verlange en plesier.” Hierdie dinge kan nie met vuur verbrand word nie; die spreker toon hiermee aan dat dit dinge is wat die geliefde nie weer hoef te beleef nie, dat sy met ander woorde dood is. Hy verduidelik eksplisiet in die slotstrofe:

die liggaam en die ander dinge disintegreer:  
ovum tot embryo tot jy en tot as  
van stof is daar alleen ter sprake op papier  
as neerslag, oorskot en as raster vir die smart.

Dit is ironies dat die geliefde slegs “op papier” neerslag vind, want woorde het vir haar hul semantiese waarde verloor. Dit verwys ook na die Bybelse vloek in Genesis 3:19 (Bybel, 1983): “Stof is jy, en jy sal weer stof word”, maar in teenstelling met die verganklikheid van stof verleen die geskrewe woord 'n soort onsterflikheid aan die geliefde wat in die geskrewe selfnarratief verewig word.

'n Raster word gedefinieer as 'n “raam met latwerk” of “(plaat met) uiters fyn netwerk van lyne wat mekaar kruis, gebruik by televisie, radar en fotografiese drukwerk” (HAT, 2015:1035).

Volgens hierdie definisie kan ons aflei dat “oorskot en as” die “raster vir die smart” vorm en as metaforiese skanderingslyne of latte funksioneer. Dit is hierdeur wat die spreker 'n byna fotografiese beeld van die geliefde wil produseer. Die “stof [...] op papier” vorm op 'n figuurlike wyse deel van die “oorskot en as”, want die opskryf van die herinneringe en die woorde wat op papier staan vorm 'n matriks van hoe die spreker sy geliefde kan en wil onthou. Orfeus dien ook as 'n raster waaraan die smart geheg kan word, 'n raamwerk (“analogie”) waarin die selfnarratief geskep kan word. Die verassing van die geliefde dui op die oorgaan na die Doderyk wat op 'n analogiese wyse sinspeel op Hades; die geliefde in hierdie gedig verrys egter “fladderend” uit die vlamme deur die woorde van die spreker in die bladsye van die gedig.

Poësie bied sodoende aan die spreker die geleentheid om deur sy woorde uit “niets” (al wat hy het, is haar as en sy herinneringe aan haar) te skep of te herskep (rekonstruksie). Soos Cochrane (2010:13) aantoon: “Al wat op die uiteinde oorbly as teenvoeter vir verlies is die geskrewe woord.”

### 3.4.3 Die herskeppende vermoë van poësie

Die spreker is deeglik bewus van die krag van die geskrewe woord en van poësie. Die eerste verwysing na die skeppende vermoë van poësie tref ons reeds in die tweede motto aan wat uit WEG Louw se “Die woord” geneem is: “alles wat genoem word, lééf”. Skepping is, aldus WEG Louw, deur middel van *verwoording* moontlik.

Woorde en gesprekke dra vir die spreker waarde: die gestorwe geliefde leef voort in onder andere die gesprekke wat hy met haar voer en in die bundel tree die spreker voortdurend op apostrofiese wyse met die gestorwe geliefde in gesprek. In “naskrifte” (9) skryf hy: “daar is geen nood en geen behoefte om te laat wys / om te laat hoor die gesprek is immers tussen / ons en ek en jy is met mekaar verwoord vertrou” (groter spasie deur Olivier). Die spreker tree deur middel van poësie met sy geliefde in gesprek; vir hom gaan dit oor wat hy vir sy geliefde sê en nie oor wat ander mense (soos akademici, kritici, ander digters en selfs lesers) daarvan dink of sê nie. Dit is deur woorde (met ander woorde *verwoording*) dat die spreker ’n intieme band tussen hulle bevestig (“met mekaar verwoord vertrou”, reël 4).

Poësie neem die spreker op ’n reis waar hy sy geliefde weer ontdek (“so ontdek ek jou skielik weer”, reël 9) en die geliefde tree daarin na vore (“toevallig verrys / jy fladderend tussen almal van ons in ligte blaaië”, reël 12-13). Dit is parallel aan wat Orfeus doen wanneer hy na Hades gaan om Euridike te gaan red: hy gaan op ’n reis om haar te ontdek en oortuig die gode deur sy pragtige sang om haar aan hom terug te besorg.

Tog is die spreker bewus van taal se tekortkominge: alhoewel hy voel dat sy woorde met verloop van tyd “meer vernuftig en eklekties” word, gebeur dit dat “die woorde telkens minder demonstreer” (12), dat hy nie alles kan vermag wat hy graag sou wou nie, maar dat taal in ’n ander vorm kan manifesteer as waarop aanvanklik gehoop is. Dus, ten spyte van die gebreke van taal bly die spreker bewus van die skeppende vermoë van poësie in “oggend – hanglip, soutpansberg” (19):

dit neem lank voor “weet van” omgetower  
word tot iets om te besit, te “ken”,  
tot die vere die voël uit die boek maak,  
tot die boom vertelbaar word in sy takkie lower.

Die “uit die boek” en “vertelbaar” is direkte verwysings na die mag waaroor taal beskik om iets tot lewe te roep, hoe iets begin lewe op papier: die geheel kan (gedeeltelik) herskep word, want daar is progressie van “vere” na “voël” deur middel van taal (“boek”, “vertelbaar”, met ander woorde in die vorm van ’n narratief). Omdat poësie skeppend is, kan dit ook as ’n middel tot herskepping, oftewel rekonstruksie, aangewend word; alhoewel dit ’n proses is wat met verloop van tyd (“dit neem lank”) geskied.

Daar is tekens van die neerslag van ’n selfnarratief, ’n verhaal met ’n verlede en ’n toekoms, wat onafhanklik van die geliefde bestaan, maar wat beïnvloed word deur die bestaan van die geliefde. Die spreker is vergenoegd met sy huidige omstandighede in “membraan” (21):

hoekom wil ons dan weet “waartoe ... vanwaar”?  
dit reën dit skyn dit waai – ons het mekaar.

Die beelde wat in “membraan” (21) aangewend word, is tekens van byna wonderbaarlike natuurverskynsels, naamlik ’n naaldekokker wat “met sulke sydun vlerke in die lug” bly, hoe “rotse reeds dekades teer / op ’n handbreed vlak [...] balanseer”, swaeltjies wat sonder ’n kompas jaarliks vertrek (en weer na dieselfde plek terugkeer), hoe die aarde aanhou bly draai. Die spreker verklaar hoe wonderbaarlik dit is: “ons het mekaar.” Die selfnarratief is steeds verstrengel aan die gestorwe geliefde alhoewel sy nie meer leef nie.

Die begeerte om te skryf duur voort in die ongetitelde gedig op bladsy 23:

- 1 daar was die nagte, onthou ek goed,
- 2 dat mens gedryf deur drifte in die bloed
  
- 3 tot lank verby die laaste uil se roep
- 4 jou besig hou met rym, met beelde soek
  
- 5 wat iets in vers sou vas kon vang
- 6 om sin te maak van die verlang
  
- 7 so sou jy woorde bymekaar kon skraap
- 8 om te vertel hoe soet sy slaap
  
- 9 ’n uitgewerkte knap sonnet
- 10 oor daardie ongemerkte afstand tussen bed
  
- 11 en tafel waar jy sit en werk. en lig-
- 12 dag sou jy haar verras met ’n gedig.

13 nou, ouer, en die sy is jy, die jou

14 is ek. en slaap kom gou.

In hierdie gedig probeer die skrywer iets van die skryfproses met die leser deel: hoe hy tot laat in die nag skryf en na geskikte “beelde soek” (reël 4), hoe hy skryf omdat hy móét (“gedryf deur drifte in die bloed”, reël 2) – hy skryf “om sin te maak van die verlang” (reël 6) en om die verlange na die onbekende (ongekende?) in hom stil te maak, om die trauma (van haar siekte en lyding) te probeer verwerk, om sin te probeer maak uit al die verwarrende indrukke wat die verbrokkelde uitwerking van die trauma op hom het.

Daar is progressie in die gedig: die “slaap” in reël 8 verwys na die geliefde wat letterlik slaap terwyl hy werk, terwyl die “slaap” in reël 14 as eufemisme aangewend word vir die dood. Die skryfproses is vir die spreker ’n manier om sy werklikheid te beskryf, al handel dit oor daaglikse dinge soos “hoe soet sy slaap” (reël 8) en “daardie ongemerkte afstand tussen bed // en tafel” (reëls 10-11). Die oorgang tussen die primêre en sekondêre werklikheid vind plaas in hierdie twee reëls (10-11) as ’n metaforiese oorgang tussen “bed” (waar die geliefde slaap) en “tafel” (die plek waar die skryfwerk plaasvind). Op hierdie manier word onsterflikheid deur die skryfproses bewerkstellig.

Hierdie gedig demonstreer hoe die twee geliefdes se identiteite ál meer verstrengel raak (reëls 13-14); die spreker is bewus van hul “saamwees”: “die web / van ons saamwees déúr die lewe” (29) en hoe dit uiteindelik – in die “slaap” (reël 14) – verewig word. Al sou die twee geliefdes (hetsy deur afstand, tyd of die dood) geskei word, skryf die digter (31):

al is ons pole uitmekaar vandag;  
ek is tog ingebed by jou; en die ene alfabet;  
jy het my nog steeds by die knaters beet;  
en ons twee sal uitbundig lig die laaste lag.

Nie net is die geliefdes se identiteite verstrengel (“ingebed”) nie, maar dit word deur middel van woorde (“die ene alfabet”) vasgelê en verewig, word hulle liefde onsterflik en verklaar hy indirek dat sy nie van sy selfnarratief geskei kan word.

Verder in die bundel, in “gedagte” (28), spel die spreker uit hoe hy ervaar dat die neerskryf van gedagtes help om nie net die oomblik, herinnering of idee vas te vang nie, maar ook om betekenis te help genereer uit lewenservarings, dit wat vroeër in hierdie studie as een van die hoofdoelwitte van narratiewe en skriptoterapie gestel is:

’n teks bring altyd iets in berekening.

die lewe, eweneens in sy verrekening  
van soveel sonne, soveel mane, soveel,  
rym dit op dat, spel uit in sy betekening.

Dieselfde rymskema as in vorige kwatryne (aaba) – soos in “by ’n weerbegin (13) en “gedagte” (28) – word in hierdie gedig gehandhaaf. Die rymwoorde toon progressie in die gedig: “berekening”, “verrekening”, “betekening”: deur ’n teks is dit volgens die spreker moontlik om na te dink oor die lewe, om rekenskap te gee daarvan en ook om betekenis daaruit te genereer – dit alles deur die nie-spesifieke “soveel” van reël 3. Die “soveel” dui heel moontlik op tyd (daar word eers na sonne en dan mane verwys). In ’n kruisverwysing na bladsy 27 (“kan jy die jare almal op mekaar laat rym”) “rym dit” met hierdie gedig. Daar word nie gespesifiseer wát gesê word nie, wat ’n universele toon verleen; dit kan op enige persoon van toepassing wees. Dit is onbetwisbaar dat betekenis genereer word, want dit word uitgespel (“spel uit”) in die betekenis, maar ook in die “tekens” wat die vorm van woorde (met ander woorde die selfnarratief) aanneem.

In die ongetitelde gedig op bladsy 29 is daar duidelike inspelings op die Suid-Afrikaanse volksliedjie, “Al lê die berge nog so blou”. Die spreker gebruik die volksliedjie as ’n raamwerk om woorde in sy eie mond te lê om uitdrukking aan sy pyn en smart te gee. Hoe verder die bundel vorder, hoe meer word die leser bewus van die anekdoties-biografiese perspektief – na Rike se siekte en die uitwerking daarvan op haar asook op die spreker. Gelees vanuit die agtergrond van haar siekte is die tradisionele Suid-Afrikaanse volksliedjie (soos verwerk deur Bosman de Kock en opgeneem in De Villiers *et al.*, 1961:497-498) se woorde van pas: “Al lê die berge nog so blou [x3], haar woorde sal ek steeds onthou. / Maar die moet julle darem weet [x3], haar woorde sal ek nooit vergeet. / Nou gaan sy weg met ’n lekker hart [x3], hier sit ek nou in pyn en smart. / Al woon my bokkie nog so ver [x3], dan troos ek my aan die môrester.” Die spreker sal sy geliefde se woorde onthou, al het sy teen die einde van haar lewe weens haar siekte geen woorde meer gehad nie. Hy sit in pyn en smart, maar troos hom aan die môrester – ’n teken van ’n nuwe begin, dat die dagbreek naby is en dat die nag amper verby is. Die selfnarratief kan dus ’n nuwe rigting inslaan en daar kan rekonstruksie plaasvind deur nuwe toekomsmoontlikhede te omhels. Die tradisionele volksliedjie eindig met ’n goeie vooruitsig: die spreker troos hom aan die môrester. Die môrester kondig die koms van die dagbreek aan, dat die donker nag binnekort tot ’n einde gaan kom en, soos in die poësie, sien die spreker die geliefde in die natuur om hom.

In Olivier se gedig fokus die spreker op herinneringe (“herinner, o herinner jy jou / iewers diep gebêre”) in ’n gedeelde geskiedenis met die aangesprokene, alhoewel hy nie seker is of sy nog die herinnering(e) onthou nie. Hy wil die opgestapelde herinneringe preserveer en dis

waarskynlik die rede hoekom hy die gedig skryf: “al lê die dae ook so blou / die jare bygelê soos ingedagte / soos berge opgestapel die onthou”.

Die spreker bly soek na woorde, vanweë die gebrekkigheid van die aangesprokene se woordeskat, maar dit is asof die regte woorde hom bly ontbreek: “op soek na woorde bly mens soek” (30) en “hoe sê mens dat ek / jou liefhet in ’n vreemde tong, by gebrek // aan woordeskat?” (30).

Vir Odendaal (2010) dien “[p]oësie as teenwoordigstelling van die verlorene; die gedig as apostroof.” Hy staaf dit uit “ewening” (49): “ek loop nou verder, soos in die poësie, met trae / tred, maar hou jou immers dig by my, onder my vel: / herken jou in ryme [...]”. Daar is vernuwing deur poësie; daar is neerslag van ’n rekonstruksie van die selfnarratief in die bundel te bespeur.

Selfs in die beelde van aftakeling is daar sprake van vernuwing, veral deur die skryfproses: “jy: uitgeteer. / ek: stomgeslaan. poësie: sonder betekenis. // nogtans doen ek ’n vers” (38). Die spreker veg teen die onmag van woorde, beur voort in ’n poging om betekenis te genereer uit sy geliefde se aftakelende siekte en die latere verlies, want hy skryf voort deur die verlies totdat hy ’n deurbraak maak in terme van ’n rekonstruksie soos in latere gedigte gesien kan word.

Die spreker vervang woorde in volksrympies (byvoorbeeld in “vroegaand – die ritueel”, 39) op ’n humoristiese wyse en kry selfs ’n reaksie van die geliefde: “jou oë fladder oop; jy loer so effens skalks [bly my by!] / – daai sagte skewe trekkie om jou mond” (39); vir hom dui dit daarop dat daar nog hoop is, dat die geliefde nog sekere dinge herken en nie heeltemal van die wêreld en enige vorm van betekenis gestroop is nie. Die volksrympies is ’n teruggryp na die bekende – dit wat reeds bestaan – en die verwerking daarvan dui ook op vernuwing en ’n herskepping, hoe dit wat bekend is ’n persoonlike inslag verkry om individuele omstandighede te verwoord en ’n analogiese raamwerk te bied waarin die spreker sy eie selfnarratief kan verwoord (en verwerk).

Na sy geliefde se dood is dit in woorde dat die spreker troos vind. In “soveel gedigte gaan verlore” (46) dink die spreker terug aan ’n vorige reis wat hy en sy geliefde deur Vlaandere onderneem het – hoe hy toe reeds hartseer was oor die vooruitsig van haar verlies (“het ek reeds vol / trane omdat ek die eindbestemming wis”) en ’n gedig begin skryf het. Nou is hy op soek na daardie gedig (“nou is dit soek. dolend krap ek orals, rol / rond in my slaap oor daardie stuk gemis”), want ’n stuk geskryf oor ’n herinnering neem mens terug na daardie spesifieke plek en tydstip, as ’t ware ’n herlewing van die oomblik. Die spreker wonder self hoekom dit vir hom so belangrik is om hierdie “eerste flardes / van ’n gedig” op te spoor, want “dis immers net nog ’n handvol woorde / wat jy in ieder geval nou niks aan het / nie”. Hy beantwoord egter sy eie vraag:

maar net deur dit te noem, nóú,  
deur oor dit wat weg is, te lees, te hoor  
daarvan, word jy betrek: hoop jy dat ek  
dit vind, voel ek hoe jy my aanpor: “bly soek:  
iewers in die [...]”  
[...] duisend  
en een nagte vorentoe sal jy die reste vind.  
of dalk die eerste reël, die slotrym onthou”

toe ons twee laas, vir oulaas – jou oë nog blou,  
jou lippe rosig, jou hande danig en doenig, jou  
lyf nog vol – deur jou hartland reis, soos nou...

Die inkeping van “maar net deur dit te noem, nóú” beklemtoon die waarde van die skryfproses: wanneer die spreker lees oor “dit wat weg is”, word die geliefde nie net in herinnering nie, maar tot lewe geroep. Dit is ironies as die spreker skryf: “hoop jy dat ek / dit vind”; hy projekteer sý begeerte om dit te vind op haar. Die aangesprokene bly die spreker se muse; sy bly, ten spyte van die feit dat sy nie meer leef nie, hom “aanpor” om aan te hou soek na nie net die verlore woorde nie (“onthou”), maar veral na die res van die woorde (“sal jy die reste vind”), want woorde praat téén die dood om die dood vry te spring.

Woorde roep sodoende nie slegs die verlede op nie, maar skep ook ’n werklikheid in die oomblik vir die persoon wat dit skryf of lees soos hulle “deur jou hartland reis, soos nou...” Daar is meervoudige betekenismoonlikhede in “reste”, naamlik “oorskot”, “die ander” of “wat verder (moet) volg” (HAT, 2015:1055). Deur die vertel van die selfnarratief kan dit wat oorgebly het, ook ander (mense?), maar veral ook dit wat moet volg gevind word – alles waarna die spreker smag.

Die spreker verwys intertekstueel na ’n *Duisend-en-een nagte*: die meisie oorleef deur elke aand ’n verhaal te vertel, maar vertel nie die slot nie en word sodoende nie die volgende oggend onthoof nie omdat die koning die aand die res van die storie wil hoor. Dit is ironies in hierdie konteks omdat die geliefde se woorde al hoe minder word en sy nie in staat is om stories te onthou of oor te vertel nie. Die “duisend / en een nagte vorentoe” verwys na dié verhaal. Deur die geliefde in die rekonstruksie van die selfnarratief te akkommodeer, verkry sy onsterflikheid ten spyte van die feit dat sy reeds gesterf het.

Die ellips dui aan dat die proses nie voltooi is nie en dat dit ook die toekoms betrek (soos die “reste”), naamlik dit wat nog moet volg.

Uit al die betekenismoontlikhede is dit duidelik dat die spreker oor byna enige iets kan skryf en tegelykertyd verskeie betekenisse deur woorde kan aktiveer. Die spreker kan deur middel van skryf die verlede vier en onthou terwyl hy ook die toekoms tegemoet gaan. Die geliefde bly metafories agter deur middel van (neergeskrewe) woorde wat verganklikheid bevestig (stoflike oorskot) én bestry (“reis soos nou”), maar word ook in die selfnarratief ingebed omdat sy deel vorm van die verlede.

#### **3.4.4 Verganklikheid**

Poësie (en die skryf daarvan) is ’n beswering van vergetelheid, en, soos met skriptoterapie die geval is, help die skryfproses om traumatiese gebeure te verwerk. ’n Selfnarratief word neergeskryf en outobiografiese gegewens word kreatief verwerk. In die geval van die verlies van ’n geliefde kom veral verganklikheid (en die teenpool: onsterflikheid) aan bod. Dit is die verganklikheid van die mens wat deur die verloop van tyd in die derde gedig (ongetiteld, 12) onderstreep word:

lig word mos dowwer, ’n mens ook ouer:

sak die bors weg, word die arms dun;  
om die enkels word die hare min.

oor alles word mens daaglik steeds meer skepties  
net die woorde meer vernuftig en eklekties

terwyl die woorde telkens minder demonstreer.

Aanvanklik is die spreker huiwerig in die bundel: hy dui aan dat hy die nut van woorde bevraagteken (“terwyl die woorde telkens minder demonstreer”). Alhoewel die woorde “meer vernuftig en eklekties” met verloop van tyd raak, waarskynlik soos wat die vaardigheid van die spreker (skrywer?) verbeter, verloor hulle trefkrag. Waar die spreker moontlik vroeër onder ’n wanindruk van die mag van taal verkeer het, besef hy nou – ná sy verlies, of die besef van die onvermydelikheid daarvan – dat taal nie almagtig is nie en dat taal ’n instrument is wat ’n poging tot verwerking van trauma bemiddel. Op hierdie stadium blyk die rekonstruksie onsuksesvol te wees. Die spreker raak gefrustreerd met die onvermoë van taal (of sy eie onvermoë) om sy smart te verwerk en weer betekenis te genereer.

Daar is egter ’n wending in die gedig wanneer die spreker sy gewaarwording van ’n ander “spreker” uitspreek en – juis deur middel van taal – die broosheid van haar menslikheid en ook haar vroulikheid vasvang (“hare vat-vat aan haar vel, die bra se bandjie / kantfyn kop-uitsteek onder die trui se randjie // alles trillend saamtrek in en om haar skouer”).

Anekdoties-biografies kan die reël, “terwyl die woorde telkens minder demonstree”, vooruitskouend as profeties beskou word met betrekking tot Rike se siekte. Die datum onderaan die gedig (“september 1987”) dien as bewys dat Rike nog nie op hierdie stadium al gediagnoseer was nie en dat hierdie gedig waarskynlik dui op hul eerste ontmoeting.

Die spreker wend sy eie poging aan in sy verweer teen verganklikheid in die ongetitelde gedig (14-15):

[...] is dit verby?

begin ek wonder

– dáár was die ys,

dáár het die vuur seer goed sy slag gewys –

wanneer jy in die donker roep: bly, bly by my!

Die brand is ’n teken van suiwering en funksioneer as ’n belangrike fase in die selfnarratief: die oue word vernietig en verteenwoordig die aftakeling van die self asook die dood van die geliefde. Daar is dus sprake van ’n dubbele verhaal: dié van die self asook die van die geliefde.

In die laaste reël gebeur die teenoorgestelde as wat in die Orfeus-mite gebeur: in hierdie gedig is dit die geliefde (met ander woorde Euridike) wat die spreker versoek om saam met haar in die donker te bly. In die mite probeer Orfeus sy geliefde terug by hom in die “lig” kry sodat hy sy bestaande selfnarratief kan voortleef en nie nodig sal hê om dit te rekonstrueer nie, want daar sal nie ’n verlies van Euridike wees nie.

In die gedig “beminde” (17) verkry die gestorwe geliefde taal en die natuur ook teenwoordigheid: die spreker beleef die gestorwe geliefde voortdurend as naby hom. So bly sy deel van sy selfnarratief. Cochrane (2010:13) trek ’n duidelike verband tussen “die aantreklikheid van haar oë en topografiese kenmerke van verskillende landstreke” en staaf dit met die volgende reël: “soms is jou oë ’n bleekgewaste strand / by zeebrugge se lae mistige blou lug”.

*Apostroof* is deurspek met liefdesverse – verse oor en vir die geliefde – waarin “die liefdesverhouding teenoor groter natuurritmes gestel [word] wat soms ver bo menslike begrip verhewe is” (Cochrane, 2010:13). ’n Goeie voorbeeld is “membraan” (21), waarin die feit ook beklemtoon word dat die mens deel vorm van ’n groter geheel.

Die spreker is bewus van die kortstondigheid van die lewe en versoek die geliefde om nie haarself daarvoor te verknie nie (25): “maak jou daarom nie so hartseer / oor die lewe nie,

onvredig nie”, want sy moet “onthou: vir ewig is maar net ’n rukkie / die heelal self is onbenullig, broos.” Hy onderspeel hierdeur die duur van “vir ewig” in ’n poging om die pyn te demp.

Verganklikheid word teenoor onsterflikheid gestel (22):

vir die jarige dié wens vir ’n verjaardagfees:  
besweer ellende en vermoedheid van die gees  
deur soos in ’n soet droom ver te reis  
verby die vaal grens van beton en krot en vlees

op stuk van sake stáán die piramides daar,  
lééf shakespeare, spéél narciso yepes sy kitaar,  
ís rose, swééf chagall, word haikoes rég bewys  
en is óns onbetwisbaar wáár

In bogenoemde twee strofes word kuns en kultuurprodukte, met ander woorde onsterflikheid (tweede strofe) teenoor sterflikheid, onverganklikheid (eerste strofe) gestel. Deur middel van die “soet droom” bevestig hy die self se bestaan, maar wens haar onsterflikheid toe deur hom by die “groties” te skaar waaraan hy onsterflikheid toedig – ook aan hulle as ’n paartjie: “en is óns onbetwisbaar wáár” waarin die selfnarratief ewigheidswaarde en onsterflikheid verkry.

Die gedig eindig oop, sonder ’n punt, ’n bevestiging van onsterflikheid – soos die onderwerpe wat die spreker in die gedig noem, voortleef, so glo hy sal hulle liefde voortbestaan. Die onderwerpe sluit talle intertekste in en dien hoofsaaklik as verwysing na historiese figure en voorwerpe, met ander woorde dinge wat die toets van tyd deurstaan het; dinge wat “verby die vaal grens van beton en krot en vlees” (met ander woorde die verganklike) strek. Dit sluit die piramides, William Shakespeare, Narciso Yepes, rose as die blom van die liefde, Marc Chagall wat deur middel van sy “fantasie”-kuns voortleef en in haikoes. Nie net noem die spreker hierdie figure en voorwerpe nie, maar deur die gebruik van die akuut beklemtoon hy hoe wáár elkeen van hierdie dinge (vir hom) is en dat dit simbolies in die menslike heugenis sal bly voortbestaan.

Die gebruik van die slotwoord “wáár” is ’n interessante woordkeuse omdat hy daarmee hul (“óns”) liefde en saamwees bevestig: hy bevestig nie slegs hul liefde nie, maar maak ’n meer universele toepassing deur die woordkeuse “ons”. Die “wáár” is ’n waarheid wat hy deur middel van taal skep, ’n selfnarratief wat uitgeleef kan word.

Verderaan in die bundel, in “verjaardag” (27), stel die spreker eksplisiet hoe hy gedagtes en herinneringe verewig deur hulle neer te pen:

1 eers met die eerste letters op ’n stuk papier

- 2 met vetkryt iewers teen 'n mooi stuk muur
- 3 begin mens horterig sukkel aan die bedryf  
4 van dinge stuk-stuk ewig maak deur dit te skryf
- 5 (deesdae sien ek word vingers blykbaar vroeg reeds swak,  
6 kry kleintjies letters om teen yskasdeure vas te plak
- 7 – dis nog te sê as hulle wis dat letters sê,  
8 want kassiekoors het lees eenkant gegooi en daar laat lê)
- 9 maklik is die kringetjie van o, die streep van l;  
10 die s van slangetjie op sy manier nog spel.
- 11 maar wanneer jy die moeilikes bemeester het,  
12 word alles woordvas, kom sin sit in die alfabet
- 13 dan pas kan jy, as jy gelukkig is, begin  
14 om ook oor mense ordelik, geboekstaaf te besin:
- 15 soos vriend en vyand in die mis verdwyn,  
16 kan jy die jare almal op mekaar laat rym.
- 17 \* \* \*
- 18 dink jy. nooit word mens meester van die skryf,  
19 voel keer op keer hoe vat die seer se strop die lyf,
- 20 vlek die lei, klad die skoon papier van sweet,  
21 bly weet steeds uit, en jy analfabeet.

Hierdie gedig kan ook anekdoties-biografies gelees word teen die agtergrond van Rike Olivier se progressiewe siekte waardeur sy stelselmatig haar vermoë verloor om taal te beheers. Dit is moontlik die rede waarom die spreker verwys na die aanleer van die alfabet (reëls 5-8) en hoe eenvoudig letters (waaruit woorde bestaan) is om te skryf – indien jy weet hoe (reëls 9-10). In reëls 13-16 besin die spreker oor die waarde van woorde, oor hoe permanensie verleen kan word aan die herinneringe en indrukke van “vriend en vyand” deur hulle neer te skryf.

Daar is weer 'n verwysing na die neerslag van 'n selfnarratief deurdat die alfabet die spreker help om “die jare almal op mekaar [te] laat rym” (reël 16).

Vanuit 'n anekdoties-biografiese perspektief moet die spreker in reël 17 (wat ooglopend nie vir die spreker duidelik is nie) raai wat die aangesprokene dink (“dink jy”, reël 18) aangesien sy letterlik nie woorde het om haar gedagtes te verwoord nie.

Die laaste deel van die gedig dui daarop dat, alhoewel skryf 'n tegniek is wat aangewend word om te help om pyn en verlies te verwerk (“vat die seer se strop die lyf”), dit nie die pyn kan wegneem nie: die kuns van skryf word nooit ten volle bemeester nie (“nooit word mens meester van die skryf”) en alhoewel woorde op papier verskyn deur harde werk en vaardigheid (“sweet”), bring dit nie noodwendig die antwoorde mee waarna die spreker smag nie (“bly weet steeds uit”). Hoe meer woorde die spreker gebruik, hoe minder betekenis het dit vir die geliefde (“en jy analfabeet”). Die slot is ook selfrelativerend en kan aan die spreker self gerig wees, want die spreker besef al hoe meer dat woorde tekortsiet (vergelyk ook Cochrane, 2010:13).

Gevolgtlik leen die digter intertekste in sy magteloosheid en desperaatheid. Odendaal (2010) reken dat die talle intertekste in die bundel, die “aanhalings uit, eggo’s van en toespelings op allerlei ander tekste (literêre werke, liedjies, die Bybel, kerklike psalms en gesange, spreekwoorde en gesegdes)”, 'n tweeledige funksie vervul: “Dit herinner aan wat verlore raak of geraak het, én dit verteenwoordig 'n inskryf teen sodanige vergetelheid – teen wat dreig om ook die herinneringe aan 'n woordmens soos sy oorlede vrou te vernietig. Ter illustrasie 'n passasie uit ‘soveel gedigte gaan verlore’” (46):

[...] net deur [die flardes van 'n verlore gedig] te noem, nóú,  
deur oor dit wat weg is, te lees, te hoor  
daarvan, word jy betrek: hoop jy dat ek  
dit vind, voel ek hoe jy my aanpor [...]

Viljoen (2010:9) sluit hierby aan: “Die bundel is trouens vol verwysings na ander digters wat aangeroep word (nogeens die apostroof) om sêkrag en outoriteit aan die digter se ervaring te verleen”. Die spreker tree in die bundel nie net met die gestorwe geliefde in gesprek nie, maar ook met ander digters wat 'n meervlakkigheid aan die bundel verleen en ook die herskeppende vermoë van poësie onderstreep. Die vernuf waarmee dit geskied, getuig van die digter se vaardigheid en kennis. Vir die spreker verskaf dit 'n raamwerk wat woorde bied in die (re)konstruksie van 'n verbrokkelde selfnarratief – veral omdat hy al hoe meer besef dat woorde tekortsiet. Hy wend 'n doelbewuste poging aan om sin en betekenis in sy lewe te herstel tydens sy geliefde se lyding en na haar dood.

Die gedig, “wat die kop van stom is” (32-33), skakel met talle intertekste. Die titel is 'n direkte verwysing na die spreekwoord: “Waar die hart van vol is, loop die mond van oor” (Prinsloo, 2013:164; Matteus 12:34 in die Bybel, 1983) wat beteken: “'n [m]ens praat maklik oor iets wat

jou baie interesseer.” Die spreker kan homself dus nie daarvan weerhou om oor sy geliefde te skryf nie, maar hul gedeelde liefde vir taal word versterk deur die sterk intertekstuele ondertoon. Volgens Viljoen (2010:9) word die weemoedige ondertoon van dié gedig bewerkstellig deur die intertekstuele verwysings na Uys Krige (“Tram-ode” en “Die soldaat”), Breyten Breytenbach, Totius en NP van Wyk Louw.

Daar is duidelike tekens van die agteruitgang van die geliefde, veral haar denk- en taalvermoë (vergelyk die titel), alhoewel dit lyk asof die spreker nie seker is of die geliefde haar vermoë om te dink verloor en of sy net nie meer oor die vermoë beskik om haar gedagtes te verwoord nie. Wanneer die geliefde wel sinvol kommunikeer, is die spreker verheug: “[as jy ’n sin maak, skreeu ek dit van die dakke af; wanneer jy / sin maak, word die golwe stil, hou die winde op met raas.]”

Die gedig doen hom voor as ’n reisgedig; die verhaal handel oor die spreker en sy geliefde wat per boot uit Vlaandere (vergelyk “vlaamse stip”, “westerschelde”, “zeebrugge”) vertrek wanneer hulle “poznań” verlaat (wat met die digter se biografiese gegewens strook). Soos wat hulle op hul eie “aldarin” (’n verwysing na Uys Krige) vertrek na “kaapstad”, beweeg hulle in ’n liminale ruimte – op ’n skip op die see. Alhoewel hulle nie meer met hulle voete in Pole is nie, is hulle steeds deur Poolse mense omring (“voorlopig groet ons dan die land, maar nie / sy mense nie”). Net so kan hulle ook nie deur hul vertrek van haar siekte skei nie, want op die skip beskryf die spreker hoe sekere klanke verval (“kleiner onderdeel [...] verskuif” en hoe taal tot ’n basiese vlak gereduseer word (na “ek wil” en “nee” en “daardie” moet beduie wat alles daarmee saam agterstallig / word”). Die digter gebruik in hierdie deel van die gedig fragmente in plaas van volsinne om hierdie verskynsels te illustreer; ook hoe dit betekenisoordrag bemoeilik.

Dit is egter nie net die geliefde wat verward is nie; “‘i’m all at sea,’ moet u begryp”, skryf die spreker aan die leser. “Be all at sea” (Oxford English Dictionary, 2017) is ’n Engelse uitdrukking wat beteken om heeltemal deurmekaar of verward te wees. Die spreker – alhoewel hy semanties daartoe in staat is om betekenis te genereer – sukkel om sin te maak van die lewe en die rede waarom die geliefde aan so ’n aftakelende siekte moet ly, want hy kan dit nie – al beskik hy oor talle woorde en woordvaardighede – begryp en verwoord nie.

Hy wys op die wrang ironie dat “iedere jan rap” suksesvol kan wees en lewer sosiale kommentaar: “elke rapper skryf mos in elke geval ook ’n gedig. / nie min nie, nie suiwer nie, maar ’n vers wel, toegegee.” Die rappers besef nie noodwendig hoe belangrik die gebruik van taal is nie, veral nie teen die agtergrond van die betekenis wat die spreker daaraan heg omdat die geliefde haar taalvermoë verloor nie. Die spreker lewer sosiale kommentaar op gebruik van taal wat betekenis kan hê sonder dat dit “suiwer” in literêre vorm hoef te verskyn. ’n Selfnarratief

hoef ook nie in 'n formele hoedanigheid gepubliseer te word (deur byvoorbeeld 'n uitgewer nie), maar “iedere jan rap” het toegang tot taal, tot poësie (“n gedig”, “n vers”).

In die titel is “stom” 'n gepaste woordkeuse; dit word bevestig deur 'n kruisverwysing in die volgende gedig (34): “daar is reeds / genoeg wat die hart van oorloop, want die tong is swaar en stil”. Dié reëls verwys na die titel van die vorige gedig (“wat die kop van stom is”, 32), maar word in kontras met die “oorloop” van die hart gebruik, want die “tong is [...] stil”; die gebrek aan woorde beteken nie 'n gebrek aan emosies nie.

Die spreker wissel in sy apostrofiese gebaar: waar die geliefde aanvanklik die aangesprokene is (“jou woorde”, 34), wend die spreker hom in dieselfde strofe tot die derde persoon (“wat sy kry”); die spreker begin afstand kry van die aanvanklike “verhaal” wat nou verander in “n sot se storie”:

ligvoet, ligvoet huppelkind, span jou woorde na die wind:  
skaars minder verhaal, meer 'n sot se storie, vol rumoer en drif,  
maar sonder sinne, sonder sin. die sillabes wat sy kry, is skif.

Dié narratief is besig om uit te rafel as “n sot se storie” wat tot skif sillabes gereduseer word; dit sinspeel op Shakespeare se bekende aanhaling uit Macbeth: “Life ... is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing.” Deur die banaliteit van hierdie uitdrukking bewerkstellig die spreker afstand tussen hom en die onregverdigheid van die geliefde se verval deur 'n proses van ontkenning. Al die rumoer en drif in die wêreld gaan nie die siekte en uiteindelijke dood ongedaan maak nie; hy sal steeds die “sot” bly, maar hy skryf in 'n (hoopvolle!) poging dat daar uitkoms sal wees, dat die geliefde vryheid sal beleef (en hy dus ook) soos aangedui deur “ligvoet”, “huppelkind”, “span jou woorde na die wind” wat haar in 'n nuwe rigting sal neem – 'n aanduiding van 'n rekonstruksie.

Alhoewel die geliefde se storie (ook vir haarself?) begin uitrafel, sál die spreker nie haar verhaal (en die gedeelte wat hulle gedeel het) vergeet nie. Hy sal haar deur sý verhaal en deur sý woorde onthou en dit in sy selfnarratief integreer. So vermeng die spreker twee spreekwoorde wanneer hy dit (op sy eiesoortige manier) in skuinsdruk beaam: “*sal ek onthou: oorstuur van bakoord tot brouwoord*” (34). Volgens Prinsloo (2013:24) beteken die spreekwoord “iemand van bakboord na stuurboord stuur” dat jy “iemand doelloos rondstuur”. Hy beskryf dit verder: “Letterlik dus heen en weer van die linker- na die regtersy van die skip stuur sonder dat iets daardeur vermag word”. Die spreker vermeng dit ook met “bak en brou” (Prinsloo, 2013:24) wat “knoei” beteken. Die “bakoord” kan ook 'n oond impliseer wat dui op 'n vuur of oond. Die spreker is dus bewus van die gebrekkigheid van taal: hoe hy van bakoord (nie “bakboord” nie) tot brouwoord vorder; sy pogings lewer dus nie die gewenste resultate nie en/of hy vermag nie met

woorde wat hy graag sou wou nie. Die “bakoord” demonstreer die verval van klanke, maar in die geval van die geliefde is dit negatief terwyl die spreker die spel met taal aanwend om addisionele betekenis – dus méér as wat op papier staan – te genereer soos vroeër genoem.

Die “stuur” spring ook van die tradisionele “stuurboord” na die begin van die uitdrukking om “oorstuur” te vorm; dit roep addisionele betekenis op. Oorstuur kan as ’n gesegde (“van een plek na ’n ander stuur”), of byvoeglike naamwoord of bywoord (“in die war; van stryk; deurmekaar en gespanne”) aangewend word (HAT, 2015:918). Die spreker is ontsteld oor die geliefde se verlies van woordeskat (“die sillabes wat sy kry, is skif”) en die reis is ook simbolies van ’n verskuiwing en dui op liminaliteit: tussen die geliefde se lewe as woordmens en “’n sot se storie”, die verhuising van een land na ’n ander, die oorbrugging tussen hede en verlede. Nie net verkeer die geliefde en spreker letterlik in ’n tussentoestand tussen twee kontinente nie, maar is daar ook ’n tussentoestand tussen hulle soos wat die selfnarratief begin verander: die verhouding kan nie voortbestaan soos vroeër nie, haar siekte het hul lewens ingrypend kom verander.

Verganklikheid word deur die kwesbaarheid van die menslike natuur onderstreep. Viljoen (2010:9) skryf: “Van die sterkste gedigte in die bundel is dié wat fokus op die konkrete besonderhede van die siekte, soos die rituele van versorging (‘vroegaand – die ritueel’) en die toedien van pynmiddels (‘hoeveel engele wag op die naald se punt’)”.

In teenstelling met die verganklikheid van die liggaam van die geliefde word die herskepping van die geliefde na haar dood bepeins (42): die spreker stel hom voor hoe die geliefde se lyf weer gesond sal wees (“soepel spiere wat strek / waar jou lyf weer vol is”) en waar die lewe na die dood ’n beter plek vir die geliefde behels: “droom”, “strome // waar rus is” (verwysing na Psalm 23). Hy impliseer dat engele die geliefde sal kom haal om haar te verwyder van die wrede werklikheid (“waarheid”, “woestyn”) na die “droom” en “strome” en dat sy weer woorde sal hê: “waar die ganse landskap bot en bloei / van woorde sinne pioniersgras groei”. In ’n ekologiese konteks definieer die *Elektroniese WAT* (2013) *pionier* as “[u]iters geharde organisme, gew. ’n plant, wat homself op ’n barre of versteurde gebied vestig en sodoende die ontwikkeling van ’n pioniergemeenskap”. Dit is dus ’n beeld vir woorde wat tot sinne kan groei en sodoende die geliefde se woordeskat sal herstel. Die spreker is pynlik bewus van die verligting van pyn wat die dood vir sy geliefde sal inhou: “o koel koel sagte waters van die spuit / fluit-fluit, hou asem op, jou storie is uit”. Terwyl hy sy geliefde bystaan tydens haar mediese behandeling, vergelyk hy haar lewe met ’n storie en eindig dit soos die tradisionele gesegde aan die einde van ’n sprokie: “fluit-fluit, my storie is uit”. Dit is egter nie sy lewe nie, maar háár lewe wat eindig en nog ’n aanpassing in die rekonstruksie van sy selfnarratief noodsaak. Woorde lei tot sinne

wat in die (her)skep van betekenis in die selfnarratief bystaan op 'n soortgelyke wyse as pioniersgras in 'n ongekarteerde landskap.

### 3.4.5 Die rekonstruksie van die selfnarratief

'n Gedig waarin tekens van rekonstruksie duidelik sigbaar is, is “by 'n weerbegin” (13):

- 1 toe, destyds, was mens dapperdwaas en dom,
- 2 het liefde orals in kosmosplate uitgeblom.
- 3 nou trap jy dubbeltjie versigtig, aalwyn
- 4 krap en die bitter van pyn laat jou stom.

Die titel van die gedig impliseer dat iets tot 'n einde moes gekom het en iets nuuts op die punt is om te gebeur; dit impliseer verandering (oftewel rekonstruksie), 'n sogenaamde tweede begin. Die spreker sien kans om – gegewe die konteks van die bundel – weer liefde in sy lewe toe te laat (en dus nie “die selibaat volledig hou” soos in “inheems” (11) beweer is nie).

Die “toe” verwys na 'n bedeling vóór die nuwe begin, 'n verwysing na die verlede toe die selfnarratief nog nie aangetas is nie. Die “mens” kan verwys na die spreker self of kan universeel verwys na enige mens wat bereid is om liefde weer 'n kans te gun. Vroeër is liefde makliker gegee – soos kosmosplate – wat gratis en onwillekeurig in die veld begin blom; *kosmos* is 'n “blomsoort wat in sommige streke vervuil” en wat beteken: “die herfs is hier” (HAT, 2015:680).

In teenstelling met die liefde wat vroeër volop en vry was, is die spreker in reël 3 bewus van 'n versigtigheid; “nou trap jy dubbeltjie versigtig” is dubbelsinnig. Dit kan op 'n soort doring dui, maar ook op “dubbel versigtig”. Die gebruik van die verkleining in dubbeltjie verhoog ook die atmosfeer van versigtigheid. In aansluiting by die pyn wat 'n dubbeltjiedoring kan toedien, krap die getande blare van 'n aalwyn (reëls 3-4). Daar vind tydsverloop in die gedig plaas tussen “toe” (reël 1) tot “nou” (reël 3) wat letterlik en figuurlik die groei in die spreker verteenwoordig en 'n aanduiding is van 'n selfnarratief wat verander het en nie staties gebly het nie – traumatiese gebeure kan met tyd genees (of daar word nader aan “genesing” beweeg).. .

Die “stom” van reël 4 rym met “dom” in reël 1 en “uitgeblom” (reël 2). Hierdie kwatryn se rymskema is aaba, 'n gebroke rympatroon wat aansluit by die rekonstruksie-motief: alhoewel die patroon in reël 3 verbreek word, keer dit weer terug in reël 4. Daar is 'n afwyking van die patroon, maar daar word so gou moontlik weer na “herstel” gesoek. “[S]tom” verwys na 'n gebrek aan woorde, woorde wat ontbreek; daarom rym “uitgeblom” en “stom” semanties ook,

want woorde is uitgedien en die spreker vind dit op daardie stadium moeilik om verbaal uitdrukking aan sy verlies te gee.

Alhoewel daar 'n poging tot rekonstruksie in hierdie gedig is, is dit nie noodwendig positiewe rekonstruksie nie. Dit is ironies dat die spreker sê: “die bitter van pyn laat jou stom”; hy hou die gedagte aan die leser deur middel van woorde voor, want hy is nie werklik stom nie. Dit suggereer eerder die gebrek aan die korrekte verwoording. Woorde skiet te kort en daar is 'n onvoltooidheid en/of gebrokenheid wat ook met die verbrokkeling van die selfnarratief strook.

Dit is waar skriptoterapie ter sprake kom: die digter gebruik kreatiwiteit (skryf, met ander woorde sy vakmanskap om pyn en verlies te verwerk). Pyn (soos die verlies van die geliefde) kan soms as 'n vriend en metgesel voorkom. Bietjie verder in die bundel, op bladsy 16, dui die spreker aan:

die diepgang, die spoel is alles soos dit hoort.  
en iewers, ongesê, dobber daar dié woord.

“[D]ié woord” word deur die metafoor van 'n dobbertjie beskryf. 'n *Dobbertjie* is 'n “toestel wat op die water dryf om iets onder die water aan te dui” of die “op en neer wieg op water; ronddryf” (HAT, 2015:208). Dus is 'n dobbertjie 'n teken op die oppervlak wat aandui dat iets (soos lokaas, of figuurlik-gesproke byvoorbeeld herinneringe) onder die dobbertjie gevind kan word. Op 'n soortgelyke wyse kan ander die “dobbertjie” (die woord) waarneem en redelik verstaan, maar dit behels nie dieselfde betekenis as vir die spreker nie. Die “woord” is 'n generiese verteenwoordiger en sodoende oop vir interpretasie; alhoewel die woord “ongesê” bly, word die betekenis daarvan opgeroep deur die geskrewe verwysing daarna in die gedig. Ook, in die lig van die tweede betekenis, “wieg” die woord en is daar nie 'n vaste betekenis nie.

Woorde is vloeibaar en daarmee gepaard ook die betekenis; dit verteenwoordig nie noodwendig iets konkreets nie en bly “dobber” – dit ontwyk die spreker. Hy bly na woorde soek en hoop op herstel vir sy selfnarratief, want “iewers, ongesê” (in sy toekoms?) is daar moontlik woorde (“dié woord”?) te vind wat sal verwoord waaraan die spreker uitdrukking wil gee. Die aanvanklike selfnarratief is dus ook rekonstrueerbaar aangesien dit aanvanklik deur middel van woorde gekonstrueer is.

Gevolgtlik sal die rekonstruksie van die selfnarratief ook deur middel van woorde geskied. Met die verloop van die bundel raak die spreker ál meer bewus van die tekortkominge van woorde. In “god, maak vir haar woorde / soos met wense” (35) word die verganklikheid van woorde weer eens voorop gestel. Die titel van die gedig roep onmiddellik intertekstualiteit op: eerstens met 'n

gedig van Adam Small, “Kô, lat ons sing” (Brink, 2001: 413), en tweedens met ’n saamgestelde, vertaalde werk deur Antjie Krog, “Met woorde soos met kerse” (2002).

Die interteks met Krog verwys na meertaligheid en is ’n ironiese sinspeling op alles wat met taal gedoen kan word: die oorbrugging van kulture, dit “wat ons nog al die tyd omring, maar wat ons ore nie uit ander tale kan hoor nie” (De Wet, 2002), maar “[d]ie boek is ’n getuienis van hoe die mense van hierdie land en landskap, deur hul beeldende waarnemingsvermoë en in die klankryke sang van hulle tale, hul digters die lewe en die gang van die geskiedenis laat opteken het” (De Wet, 2002). Dit word in kontras met verganklikheid gestel, want die “opteken” van geskiedenis verleen aan die inhoud ’n tipe onsterflikheid; iets wat deur latere generasies nog onthou kan word vanweë die geskrewe bewyse of getuienis van die persoon se lewe. Op soortgelyke wyse verskaf die neerpen van die selfnarratief aan beide die spreker en sy gestorwe geliefde onsterflikheid.

Hieronder volg ’n bespreking van “god, maak vir haar woorde / soos met wense” (35-36):

- 1 ek dink aan al die afgelope oujaarsdae
- 2 aan die nuwejaar se uitgediende verse
- 3 ek dink aan reise, spyse, soek en vra
- 4 bedink, bedag. [woorde, woorde] saam na
- 5 die noorde, die ooste, die weste te wa.
  
- 6 so is ons [ons en julle] weer uitgespaar.
  
- 7 maar dié keer is dit spreekwoordelik vinkel
- 8 en koljander, die een dag is nes die ander
- 9 en elke week is skeepsreg en elke maand
- 10 is sonder sy einde en sonder ’n begin.
  
- 11 vroeër [toe], nog onlangs, laasjaar hang ons mure
- 12 vol almanakke –
- 13 van kastele: ’n vaste brug
- 14 berge: ek slaan my oë op om iets te gewaar
- 15 valleie: en ek vrees die p.p.a. –
- 16 een in elke kamer: so was ons gesteld op die ure
- 17 se verloop, die tik soos die aarde, groot en swaar,
- 18 roekeloos om homself draai. die tyd altyd te min
- 19 vir dit vir dat vir dié vir daai.
- 20 vanaand vou

21 ek die kalenders toe; die gordyne lankal  
 22 dig [sy slaap, woordeloos, vol woede (woedevol?)]  
 23 sonder woorde maak mens maar weinig sin.  
 24 en dis nie sommer sonder woorde nie, maar geheel en al  
 25 daarsonder, 'n heelal uitsigloos en sonder knal  
 26 [en die niks het vlees geword en onnaspeurlik woord:  
 27 sonder sin, sinloos, volsin, sindelik, sinvol]  
  
 28 dis amper twaalf. klopdisselboom. alles oorboord.  
 29 ek maak bestek op: het ons genoeg gedoen my skat vir jou  
 30 [my here, ek kan jou nog hoor sê: "skattebol"]  
 31 om iewers waar ek nie kan nie, te herkou?  
 32 of is dit alles reeds witter as sneeu, soos dou  
 33 op die gras, soos pêrels voor die swyne  
 34 by wyse van spreke, as spreke inderdaad  
 35 'n wyse was.  
 36       die dag van môre, die hele  
 37 fokken nuwe jaar vou ek toe, soos 'n ou  
 38 kalender waarvan net die prente nog kan praat.

Die verwysing na "god" in die titel dui eerder op die gebruik van 'n uitroep en funksioneer sodoende eerder as 'n plaasvervanger van 'n kragwoord as wat dit die aanroep van "god" in 'n religieuse sin van die woord is. Op 'n dubbelsinnige wyse dui dit op die hulpelose kreet van 'n gefrustreerde persoon wat wél om hulp roep (vergelyk reël 14). Die gebruik van "maak" in plaas van gee, dui weer op die krag van woorde wat kan rekonstrueer: woorde het krag om te kan skep – of te herskep. Dit het veral betrekking op die krag van God se woorde in Genesis 1 waardeur die heelal tot stand gekom het. In hierdie gedig vra die spreker "god" om vir die geliefde woorde te "maak", te konstrueer. Die "soos met wense" word in 'n aparte reël aangedui, wat die leser se aandag spesifiek hierop fokus; dit kan wees dat die spreker onbeholpe en oorweldig voel, want hy voel dat "god" – alhoewel hy daarop hoop! – nie vir die geliefde woorde kan maak nie, want dit is wensdenkery, 'n meestal onuitvoerbare taak soos wat die verwesenliking van die meeste wense is.

Die spreker betrek die verlede ("afgelope oujaarsdae", reël 1) en toekoms ("nuwejaar", reël 2), want die aanbreek van die nuwe jaar is tradisioneel 'n tyd van bestekopname rakende die gebeure van die voorafgaande jaar en nuwe voornemens vir die daaropvolgende jaar. Hy onthou gewilde en gereelde aktiwiteite (reël 3-4), wat alles op die een of ander manier woorde betrek; die spreker dui dit in blokhakies aan ("[woorde, woorde]", reël 4). Hy betwyfel enige iets

as dit nie in woorde omgeskakel kan word nie, want woorde sal tot aan die einde toe in diens van die spreker bly (HAT, 2015:1386) in sy soeke na koherensie tydens die geliefde se siekte en dit wat die toekoms vir hulle, vir hóm, inhou (vergeelyk reëls 36-38).

Die spreker skep afstand tussen hom en sy geliefde (“ons”, reël 6) en ander mense (“[ons en julle]”, reël 6) wat nog ’n jaar “uitgespaar” is. Die wending in reël 7 (deur die “maar” gesinjaleer) dui daarop dat die nuwe jaar anders gaan wees. Hy sal nou meer bedag op die verganklikheid en kortstondigheid van die tyd wees, want elke dag tél, elke dag is so belangrik soos die volgende (reëls 7-8), elke week saam met die geliefde is “skeepsreg” (reël 9) (wat inspeel op die uitdrukking “Drie maal is skeepsreg”) en elke maand is ’n mylpaal.

Hy dink weer terug (reëls 11-19) aan hoe hy tyd vroeër beskou het: die hang van almanakke met mooi prente (vir estetiese maar nie ewigheidswaarde nie) teen mure, sonder om werklik te besin oor die betekenis en waardering van elke dag op daardie kalender. Hy gebruik Bybelse verwysings uit die 1953-vertaling deur die verwysing na die opslaan van sy oë na die berge (Psalm 121:1) in reël 14 en die gaan deur die vallei van doodskaduwee (Psalm 23:4) in reël 15: hy is op soek na antwoorde en vertroosting. Dit is ironies hoe sy siening van tyd (“roekeloos”, reël 18) verander het – hy gedink dat “die tyd altyd te min” (reël 18) is.

In sy teenwoordige tyd (“vanaand”, reël 20) pak die spreker kalenders weg (reël 21), ’n teken dat hy afgesien het van sy vroeëre siening oor tyd. Hy is nou meer bewus van tyd omdat hy weet dat die tyd wat hy saam met sy geliefde oor het, min is. Waar hy vroeër in sy selfnarratief op toekomsplanne gestel was, geniet die hede voorrang. Daarom kyk hy hoe sy geliefde slaap (reël 22) en probeer – deur ’n spel met woorde – sin maak uit haar omstandighede en gebrek aan woorde deur neologismes (“woedevol”, reël 22) te skep. Reël 23 onderstreep die ironie dat woorde nie alles kan sê nie, maar dat die mens daarsonder nie werklik betekenis kan hê nie: vir die spreker is “woordeloos” (reël 22) gelyk aan “uitsigloos” (reël 25), want die geliefde is gestroop van woorde en by implikasie ook betekenis.

Die spreker trek ’n verband met die oerknal (reëls 23-24), die ontstaansteorie aangaande die kosmos wat stel dat die aarde uit niks ontstaan het nie, en voer dit tot die metafisiese vlak wanneer hy in reël 25 as ’n bygedagte na Johannes 1:1 verwys. Waar die Woord in dié teksvers vlees geword het, is die spreker se siening van die mens dat “niks vlees geword en onnaspeurlik woord”, maar dat woorde op sigself nie outomaties betekenis genereer nie.

Woorde moet gespreek (of geskryf) word. Die selfnarratief verkry sy betekenis in die neerskryf daarvan en dit is hoekom die spreker sterk steun op die herskryf van intertekste van veral Bybelse, want vir hom is die Woord ewig en onverganklik (vergeelyk 1 Petrus 1:25). Dit is deur die beheersing en verstaan van woorde dat betekenis bewerkstellig word, soos die spreker

in die woordspel in reël 27 illustreer: “sonder sin, sinloos, volsin, sindelik, sinvol”. Die woordspel (alles woorde wat “sin” bevat) toon progressie en is ’n poging om betekenis te genereer, ’n poging wat misluk, ook in die selfnarratief: in reël 37 kom die spreker tot die slotsom dat “net die prente nog kan praat”. Die geliefde het alle woorde en betekenis – op verskillende vlakke as mens – verloor, en gevolglik ook die sin van haar eie selfnarratief: “sonder sin” beteken sonder betekenis, maar dalk ook “sonder sintaktiese struktuur”. Die “sin” is egter meersinnig, want volgens die HAT (2015:1135) roep dit ook die volgende verskillende betekenisse op: “sintuig”; “redelike vermoëns”; “vermoë tot waardering”; “begeerte, lus, wil”; “mening, oordeel, insig”; en “betekenis, opvatting, bedoeling”. Dit lei tot “sinloosheid”, ook sonder betekenis of die stapel van woorde op ’n ry om sin te probeer genereer, selfs onsinnigheid (HAT, 2015:1137). Daarna word dit gevolg deur *volsin*, iets wat ’n “afgeronde sin [is] wat ’n werkwoord bevat” (HAT, 2015:1520); *sindelik* volg hierop: “[s]koon, netjies, rein” (HAT, 2015:1136) wat uiteindelik lei tot *sinvol* – “vol betekenis; sinryk” (HAT, 2015:1139).

Reël 28 verwys na die aanbreek van middernag: die skeiding tussen gister en vandag, of vandag en more; die hede en verlede. In die konteks van hierdie gedig kan dit ook verwys na die aanbreek van die nuwe jaar; daarom dat die spreker nabetraging doen en wonder of hy genoeg vir sy geliefde gedoen het (reël 29). Dan weer die uitroep van die Here se naam (reël 30), soos in die titel wat die gevoel van die spreker se magteloosheid toon.

Die spreker trek die waarde van woorde (“spreke”, reël 34) in twyfel: “as spreke inderdaad / ’n wyse was” (reëls 34-35). Is daar ’n alternatief vir betekenisgenerering as woorde? Hy verkeer nou byna “uitsigloos” en sien op na “die dag van môre, die hele / fokken nuwe jaar” (reëls 36-37); hy dink nou anders oor kalenders, oor die verbygaan en voorlê van tyd: waar kalenders vroeër met hul prente ’n addisionele estetiese funksie verrig het, doen die spreker juis afstand hiervan as hy die “ou / kalender waarvan net die prente nog kan praat” (reël 38) toevou. Daar skyn ’n krisis in die selfnarratief te wees wat ’n uitsiglose toestand van die spreker sinjaleer: dit word op ’n ironiese wyse uitgebeeld omdat soveel klem vroeër op die prente van die kalender geplaas is, want dit is eintlik die woorde (maande) en syfers (dae) wat die funksie van die kalender verrig. Op ’n letterlike vlak het die klem verskuif na nie-verbale visuele gewaarwording teenoor die gebruik van letters en syfers om betekenisoordrag te bewerkstellig.

In Adam Small se “Kô, laat ons sing” (Brink, 2001:413) rig die spreker ’n versoek aan God: “maak vi’ ons lig moet hierie woorde soes met kerse!” Dit is die spreker se wens dat God aan sy geliefde weer woorde moet gee, al is dit net om woorde te kan begryp sodat sy weer begrip kan toon en dinge kan verstaan, want vir hom is dit woorde wat lig verskaf, wat sin en sinvolheid aan die mens se bestaan verleen.

Die anekdoties-biografiese staan weer sterk op die voorgrond in die titellose gedig op bladsy 37. Die spreker gebruik as interteks 1 Korintiërs 13 wat handel oor die liefde. Hierdie gedig toon sekere daaglikse worstelinge van die spreker met die werklikheid van sy geliefde se siekte en hoe die “spieëls en raaisels” hom herinner dat ons tans net “ten dele” ken. Hy verwys na die vuurperdewa waarin Elia – sonder om sterf – in 2 Konings 2:1-18 na die hemel opgeneem is. Tog is hy realisties in sy uitkyk en verwag nie – alhoewel hy graag sou wou – dat sy geliefde pynloos en eenvoudig sal sterf nie. Haar lyding tref hom ook swaar en hy bid om “n snars genade [...] sodat jy ten minste nog kan sluk.” Olivier beskryf hoe moeilik Rike teen die einde gesluk het (Brümmer, 2010:20). Die tydsaanduiding onderaan die gedig, “oujaarsaand 2006”, dui aan dat die gedig geskryf is toe Rike se siekte in ’n baie gevorderde stadium was.

Die gebruik van woorde – die skryfproses – is die spreker se behoud en vervul ’n terapeutiese funksie: “hoe ek die strepe orden, hoe seer / ek dit bedoel” (38), al het die woorde hul semantiese betekenis vir sy geliefde verloor (“óók sonder sin, hierdie reëls ten spyt. alles / geweeg, en alles te lig bevind” (38). Aan die hand van ’n intertekstuele verwysing na Daniël 5:27 (Bybel, 1983) word die gebrek aan woorde sterk gestel: “Geweeg: u is geweeg en te lig bevind.” Op ’n ironiese wyse word daar vir die gebrek aan woorde deur die spreker gekompenseer: “noggans doen ek ’n vers”. In ’n poging tot sinvolheid bly hy teruggryp na woorde.

Volgens Viljoen (2010:9) bereik die narratief ’n hoogtepunt in “en god as hy bestaan...” (43) wat volg op die gedig wat heel waarskynlik die sterwensmoment van die geliefde beskryf (42). Die ellips in die titel suggereer ’n sweempie twyfel. Soos in ander gedigte in die bundel, word “god” ook met ’n kleinletter geskryf. Die spreker vra “god”, die aangesprokene, dat die geliefde na “die soet soel dal / van warm skaduwees” geneem sal word, toespelend op Psalm 23:4 (Bybel, 1953). Tradisioneel dien Psalm 23 as ’n troos vir mense wat deur beproewing (soos die verlies van ’n geliefde) gaan. In teenstelling met Hades, waarvandaan Orfeus Euridike wou gaan haal, lyk dit of die spreker vra dat sy gelukkig en versorg moet wees; hy neem nie die verantwoordelikheid (soos Orfeus) om haar self te probeer versorg na haar vertrek na die hiernamaals nie.

Die ander interteks is Spreuke 3:24 (Bybel, 1953): “As jy gaan lê, sal jy nie skrik nie, en lê jy, dan sal jou slaap soet wees.” Anekdoties-biografies het Rike in haar slaap gesterf: “slaap” kan letterlik en figuurlik (as metafoor vir dood) geïnterpreteer word.

Die spreker wil nie net in hierdie gedig sy eie selfnarratief rekonstrueer nie, maar ook die narratief van sy geliefde. Hy probeer dit bewerkstellig deur God te versoek om haar verskeie dinge toe te laat noudat sy nie meer leef nie; hy versoek (of bid) dat God haar plaas in ’n

hemelse, geluksalige toestand – wat aan sy eie selfnarratief gekoppel is. Hierdie toestand herinner egter aan 'n herinnering (“laat haar weer lag” – my kursivering) aan die geliefde in haar fleur; met ander woorde, dit is 'n teruggryp na die aanvanklike selfnarratief.

Hy versoek dat “sy kan sluk van verbasing”, 'n dubbelsinnigheid wat die letterlike sluk ook impliseer, veral aangesien – soos ons uit die anekdoties-biografiese gegewens af kan lei – die geliefde voor haar dood gesukkel het om te sluk (Brümmer, 2010:20). Hy versoek vertroosting (“druk haar vas soos 'n ma haar nuwe kind”), asook “rus”, rustigheid (soos om byvoorbeeld “in u son / te lê), “'n huis om te bedryf” waar sy kan “bak en brou” en tafel dek, en dat die wyn “sommerso vanself / sal afloop in haar keel” – dat sy nie eens sal nodig hê om te sluk nie omdat haar siekte haar dié funksie ontnem het, 'n moontlike interteks met Psalm 23:5 (Bybel, 1983). Dan versoek hy ook vreugde (“laat haar onbesonne / lag”); die spreker herhaal die versoek dat sy weer moet lag en ook moet kan huil – as Hy dit toelaat. By hierdie versoek word “Here” met 'n hoofletter geskryf en roep die spreker God as Almagtige aan. Hy glo net die Almagtige kan aan sy versoek voldoen: om haar te laat lag en huil, want dit sal impliseer dat sy tot emosies in staat is en dat daar weer betekenis in haar lewe is, dat sy weer gesond is.

Die spreker sluit af met 'n noodkreet wanneer hy bid en smee (“op my knieë veral”): “o God, veral: laat woorde vir haar sin maak, overal”. Herhaling (“veral” twee maal en dan “overal”) lig die belangrikheid van hierdie versoek uit. Hierdie laaste versoek onderstreep die hoofgedagte van die bundel en waarskynlik een van die grootste begeertes van die spreker: “laat woorde vir haar sin maak”.

Daar is progressie in die gedig. In die titel word “god” met 'n kleinletter geskryf – die twyfel van iemand wat pas 'n geliefde aan die dood afgestaan het: bestaan God regtig? Is daar lewe na die dood? Teen die einde van die gedig word “Here” en “God” – beide kere waar die spreker God direk, op apostrofiese wyse, aanspreek – met hoofletters geskryf. Die toon van die gedig is eerder dié van 'n gebed en die spreker soek troos in die wete dat die geliefde op 'n beter plek is en nie meer pyn en lyding verduur nie.

Volgens die anekdoties-biografiese gegewens stem Rike Olivier se dood ooreen met die parateks van “en god as hy bestaan...” (43): “vir jou, my vrou / 28/29 junie 2007”. Nie net rig die spreker 'n versoek aan God rakende die geliefde nie, maar hy dra ook die gedig aan haar op. Dit is die waarskynlike datum waarop Rike in haar slaap gesterf het, want op 4 Julie berig *Beeld* (2007:13) dat Rike Olivier die vorige week “onder kwaai verdowing in haar slaap” gesterf het.

Waar die spreker aanvanklik die siekte en lyding van die geliefde by sy selfnarratief moes inwerk, asook die antisipering van die geliefde se dood, het die finale skeiding (die dood) plaasgevind en word die spreker nou gekonfronteer met die werklikheid sonder die geliefde.

Haar herinnering bly in sy gerekonstrueerde selfnarratief voortbestaan, alhoewel daar nie ruimte gelaat kan word vir 'n toekoms saam met haar in die vlees nie omdat dit nie moontlik is nie. Die nuwe (of gerekonstrueerde) selfnarratief moet gevolglik die rouproses akkommodeer.

In die roerende gedig, "jou dogter pak jou kaste leeg" (44), lyk dit of die spreker nog die geliefde se dood ontken of dat hy na haar soek in die tasbare dinge om hom, want hy sien die ooreenkoms tussen sy geliefde en haar dogter se voorkoms. Hy is bewus daarvan dat hy dit doen: "sal ek dit later dadelik / eien of het die grens reeds begin vervaag?" Hy is bang die herinnering vervaag, maar wonder presies wat die funksie van herinnering is: "is onthou / om weg te hou, te weier, of te vier?" Wanneer hy die swart sakke "oulaas / in die isuzu" laai, hoor hy in sy gedagtes hoe die geliefde sê: "soos altyd, te veel". Waarskynlik is die klere in die swart sakke gepak (reël 9-10) om weg te ry of weg te gooi, selfs weg te gaan gee. Sekere items met sentimentele waarde sal dalk na haar dogter gaan; dié wat die "weeg" (reël 1) geslaag het. Die swart sakke is nou "koffers" (reël 10), want in die selfnarratief het 'n oorgang plaasgevind: hy probeer meer permanensie verleen aan wat voorheen as tydelik en weggoibaar beskou is in 'n poging om vergetelheid te beveg ("staal mens jou teen herinnering se wei", reëls 4-5). Hy mis sy geliefde reeds en die besef is 'n werklikheid dat sy nie weer 'n reis saam met hom sal onderneem nie (daarom die vergelyking tussen die swart sakke en die koffers). Nie net is die geliefde nie meer fisiek teenwoordig nie, maar haar besittings "vertrek" ook uit sy lewe. Hy moet nou alleen verder reis en dít is 'n pynlike gedagte: "ek snak na jou asem, jy gryp aan my hart". Die spreker speel met woorde – alhoewel hy na sy eie asem sou snak van pyn, is dit na háár asem wat hy snak. Hy mis haar asem, die teken dat sy lewe.

In "bliksem!" (48) is die motief van lig weer op die voorgrond. Dit word bevestig deur die gebruik van die uitroepteken. Soos wat 'n weerligstraal onverwags verskyn ("skiet", reël 2), is pyn ook soms onverwags (veral die felheid daarvan) – selfs al was die dood van die terminaal-siek geliefde te wagte. Die gedagte wat die spreker in die gedig wil oordra, tref hom onverwags ("skiet dit my te binne", reël 2). Die "brand" verwys na vuur, maar ook 'n gevoel wat deur die spreker ervaar word: 'n brandende gevoel wat óf uit wil kom óf 'n pyngoel wat seermaak. Hy dink terug aan die verlede (reël 1), maar besef ook hoe "alle ou geykte dinge verdig". Die *HAT 6* (2015:1444) definieer *verdig* as "digter maak"; asook "wat versin is; denkbeeldig; vals". Die spreker word deur herinneringe oorrompel, maar besef terselfdertyd dat dit versin kan wees en sy eie weergawe van die gebeure – anders as die waarheid en/of werklikheid – kan verteenwoordig.

Die digter gebruik die woorde van die eerste reël ("laas toe ons hier was") om telkens die eerste woord van elke nuwe reël van strofe 2 te vorm. Die spreker is besig om die betekenis van elke woord te probeer vasstel ("to glos" in Engels). Joan Hambidge (2010:6) beskryf dit as 'n "soort

blokkiesraaisel”; die plasing van die sin se woorde aan die begin van die reëls is ’n duidelike teken van die versplintering van die selfnarratief. Hy gebruik die res van die reëls in strofe 2 om twee kontraste, telkens deur ’n komma geskei, aan te dui, behalwe in die laaste reël van die strofe waar hy – op ’n byna argelose, banale wyse, verwys na die geliefde se verassing (“was: voor jy verander het in as”). Hierdie tegniek van kontraste dui moontlik op die spreker se besef dat die teenwoordige die verlede kan transendeer.

In die derde strofe word bundeleenheid deur kruisverwysings versterk, byvoorbeeld die verwysing na “buiteland” soos daar telkens na reise in die bundel verwys is; “buiteland” is ’n duidelike indeks van vervreemding en andersheid. Voorbeelde hiervan is onder andere “soveel gedigte gaan verlore” (46) en “wat die kop van stom is” (32-33). Die geliefde het egter nou op haar laaste reis – uit die lewe – vertrek en betree ’n onbekende (teenoor die “vertroude”), ook vir die spreker wat agterbly. Tog verskaf haar “laaste asemteug ’n oomblik lig”; daar is tydelike verligting teen die donker, maar terselfdertyd die risiko van gevaar wat deur ’n bliksemstraal aangerig kan word. Hy skryf teen die vergetelheid in, om die herinneringe te bewaar.

Die poging tot die rekonstruksie van ’n selfnarratief is veral duidelik in die laaste gedigte in *Apostroof*. In “ewening” (49) is die liriese spreker op soek na balans tussen lig en donker, asook lewe en dood, want ’n *ewening* is die “[v]erkorte benaming vir dag-en-nagewening” (WAT, 2014). Die spreker poog om balans te verkry tussen die lewe saam met die geliefde (sy selfnarratief waarin haar siekte gereflekteer word) en die een sonder haar – nadat sy gesterf het. In die gedig se eerste twee reëls word “somer” ook teenoor “winter” gestel; seisoene wat metafories ’n sekere fase in ’n mens se lewe kan simboliseer; later word “lood” (loodswaar) teenoor “lig” geplaas om die kontrasterende elemente verder uit te beeld.

Die spreker loop simbolies terug op die “spore” van die geliefde asof hy op hierdie wyse moontlik balans in sy lewe kan herstel na haar dood deur terug te gryp na die verlede.

In die lig van ’n anekdoties-biografiese perspektief dui die plek- en tydsaanduiding aan die einde van die gedig, naamlik “leuven / 21-22 september 2007”, aan dat die gedig geskryf is na die dood van die digter se vrou.

Die spreker kom tot die gevolgtrekking dat hy sy geliefde moet groet; hy groet haar in Zoeloe: “hamba / hamba kahle” waar “hamba” (met herhaling) op mooi dui en “kahle” op loop. Hy moet haar in vrede laat gaan na waar sy “altyd aan die anderkant” sal wees. Hy laat vaar die poging om haar vas te hou: “hiér laat glij ek jou ten slotte deur my hand” en besluit om aan te beweeg (“ek loop nou verder”), alhoewel dit met “trae tred” geskied. In teenstelling met die mite van Orfeus en Euridike is dit vir die spreker ’n kognitiewe besluit en kom dus nie ooreen met Orfeus se poging om Hades ’n tweede keer binne te dring (wat misluk het) nie.

Poësie bied aan hom die weg om die geliefde te laat vaar sonder om afstand van haar te doen: hy “herken [haar] in ryme”. Sy geliefde bly hom by – “onder [sy] vel” – ’n aanduiding dat sy geliefd is en dat hy haar nie sal vergeet nie wanneer hy stel: “ek loop nou verder, soos in die poësie, met trae / tred, maar hou jou immers dig by my, onder my vel: / herken jou in ryme”. Die slim aanwending van “dig” verwys indirek na die skryfproses en die dubbelpunt bevestig dat die geliefde deur poësie sal voortleef, ’n versinnebeelding van Odendaal (2010) se stelling dat “[p]oësie as teenwoordigstelling van die verlorene; die gedig as apostroof” dien. In hierdie gedig raak die geliefde opgeneem in haar hartland: sy roer in die vlae, klop in die klok se slae en in die carillon se spel. Sy word klank en sodoende verteenwoordigend van wat sy verloor het. Op ’n ironiese wyse probeer die spreker die geliefde in sy selfnarratief bewaar deur dit wat sy verloor het: taal en klank.

“[A]fwagting” (51) funksioneer as slotgedig binne-in die bundel, veral aangesien ’n blanko bladsy dit voorafgaan, asook ’n oop reël in die inhoudsopgawe:

en toe dit donker word die aand gee jy die gees:  
jy hou, eenvoudig, asem op; dis klaar met kees.  
en gegewe dié gegewe waarom sou jy  
daarbuite later iets van jou, nou ’n hiaat, wou lees?

Anekdoties-biografies gesien, verwys hierdie gedig direk na hoe Rike dood is (*Beeld*, 2007:13). Die stelwyse in reël 2 (“dis klaar met kees”) kan banaal en onsensitief voorkom; in ’n poging tot “objektiwiteit in andersins intens emosionele omstandighede” (Cochrane, 2010:13), vorm “oënskynlike (selfs oneerbiedige) spreektaal [...] deel [...] van ’n taalspel om emosionele afstand te skep en kontrasteer met voorafgaande verse waarin emosionele geladenheid domineer”. Die spreker onderspeel die gewichtigheid van haar dood verder deur die woord “eenvoudig” te gebruik, asof daar geen komplikasies en gevolge by betrokke is nie.

Die realiteit van die situasie – die feit dat sy geliefde dood is en nooit weer terug sal keer nie (sy is “daarbuite”) – het tot die spreker deurgedring (“gegewe dié gegewe”). Hy beskou haar as ’n *hiaat* wat gedefinieer word as ’n “ruimte waar iets ontbreek; gaping; leemte” (HAT, 2015:449). Die bundel self funksioneer ook as ’n soort hiaat, ’n liminale ruimte wat geleentheid bied vir ’n poging tot ’n rekonstruksie van die selfnarratief.

Die spreker erken die afwesigheid van die geliefde in die chronologiese volgorde van sy eie selfnarratief, ’n verhaal wat nog nie tot ’n einde gekom het nie. Daarom moet hy sy geliefde se afwesigheid inkorporeer in sy selfnarratief en spreek hy haar op apostrofiese wyse aan. Hy verwys na haar as die onderwerp van sy poësie (“later iets van jou”). Die gedig sluit af met ’n

oop einde waar die spreker 'n oop vraag (“waarom”) apostrofies aan die gestorwe geliefde rig; sy is vir hom in die gees teenwoordig.

Die titel dui op die verwagte afsterwe van die geliefde voor haar dood, maar nou dat sy gesterf het, verwys dit na die afwagting om weer verenig te word (“later”), al is dit tydelik, in 'n ander dimensie (“daarbuite”) of na 'n ontmoeting wat geskied deur die skryf van sy poësie en sy wat dit lees.

Hierdie gedig rond die bundeltema van “apostroof”-wees af, wat dui op beide 'n weglatingsteken en verlies: “Nie alleen die pynlike verlies wat Olivier ervaar en verwoord is ter sprake nie, maar ook die woordvergetelheid waarin sy geliefde moes verval: in lewe én in sterwe – 'n situasie met bykomend tragiese dimensies waar dit mense raak wat deurentyd met woorde gewerk en geleef het” (Odendaal, 2010).

Die spel met taal dui op 'n poging tot 'n rekonstruksie van die selfnarratief, maar dit is 'n poging wat nie ten volle suksesvol is nie. Soos Orfeus van ouds gebruik die spreker taal om sy verlies te probeer verwerk en sy gestorwe geliefde uit die dood terug te wen. Gevolglik is daar orfiese elemente te bespeur in die gerekonstrueerde (of die proses van rekonstruksie van die nuwe) selfnarratief.

Die rekonstruksie is nie opgesluit in taal – in poësie – self nie, maar eerder die skep daarvan, veral met die gestorwe geliefde as onderwerp of waar sy as die aangesprokene funksioneer.

### **3.5 Die neerslag van die mite van Orfeus en Euridike in die rekonstruksie van die selfnarratief in *Apostroof***

Die mite van Orfeus en Euridike kan as 'n analogiemetafoor of leesraamwerk, hetsy nommerpas of in kontras of beide, dien in die lees van tekste wat handel oor die verlies van 'n eggenoot. In hierdie afdeling word eers aandag geskenk aan die neerslag van die mite van Orfeus en Euridike in die bundel alvorens “geding” bespreek word waarin dié mite prominent figureer.

Die eerste gedig wat aan bod kom, is “tussenteks” (47):

- 1 rosie van die velde, blom van saron, bokkie:
- 2 my hart is in jou Boland, jou vlakkeland
- 3 niks kan dit ontwy nie [nóg diepte nóg
- 4 hoogte] dis gebêre in 'n kisse gryswit as
- 5 gestrooi in die schelde verwaai in die wind:
  
- 6 een druppel wyn verkleur die sewe seë 'n vlokkie

7 steek vas op everest sink iewers in die diepste trog  
 8 maar nou, eers, seël ek die goedkoop avbob-kissie dig  
 9 prewel iets soos 'n gebed laat dit tussen die platboom-  
 10 skuite, die olietenkers, houerskepe te water  
 11 sien hoe dit soos 'n eietydse ark rustig  
 12 stroom-af dobber, gelaai met elke paar van ons drome  
 13 – veerlig, loodswaar, 'n holte vir my voete later.  
  
 14 my hartjie my liefie die son sak weg die see loop leeg  
 15 die aarde hou sy tol 'n oomblik onvoorstelbaar rillend op  
 16 en ek my hart die trane rol die aldarin raak weg, uit sig  
  
 17 [dalk vis 'n vlaamse seuntjie dit uit, bêre daarin iets wat pas]  
  
 18 ons liefde was beweeg, aanhou beweeg sonder om te stop  
 19 of om te draai om weer te kyk hoe jy verdwyn  
 20 stryk ek terug na waar die motor staan die vliegtuig wag  
 21 die leë huis anderkant die ewenaar duskant die pyn  
  
 22 [dalk glip die bootjie deur die sluis! – die bootman lag  
 23 uitgelate met die pennie in die hand] en eindelijk is jy vry  
 24 volkome volledig een met los van als. tuisgekome, spoel jy  
 25 in al my donker nagte uit en al die helder plekke waar ons was.

Dié gedig beskryf hoe die spreker die geliefde se as in die Schelderivier by Antwerpen gestrooi het (Odendaal, 2010). Olivier erken teenoor Brümmer (2012:20) dat hy dit voor Rike se dood geskryf het “waarin hy hom [...] probeer voorstel het hoe dit sou wees om die kissie met haar as te water te laat.” Hierdie bekentenis deur die digter dui op sy poging om deur middel van die skryfproses beheer oor sy toekomsnarratief uit te oefen – al is dit 'n mentale (poging tot) voorbereiding op verwagte gebeure.

Die spreker gebruik intertekstuele verwysings met troetelbenaming vir sy geliefde in reël 1, soortgelyk aan wat die skrywer van Hooglied 2:1 (Bybel, 1983) gebruik, maar eindig met 'n tradisionele, informele “bokkie”. In reël 2 verwys hy na “Boland” met 'n hoofletter; dit dien as 'n moontlike verwysing na die hemel, want die spreker maak selde van hoofletters gebruik in die bundel; daarom staan die gebruik van die hoofletter uit. In kontras met die “Boland” word “jou vlakkeland” genoem, verwysend na Nederland en Vlaandere waar – vanuit 'n anekdoties-biografiese perspektief – die geliefde gebore is.

Breyten Breytenbach se gedig “wy” uit *Die ysterkoei moet sweet* (Breytenbach, 2001:42) funksioneer as ’n sterk interteks: “my hart is in die boland en niks / kan dit ontwy nie dis gebêre in / ’n kissie in wit wellington”. Daar is ook ’n eggo van die Vlaamse gedeelte van Jacques Brel van die lied “Marieke” (1961), “Mijn platte land, mijn Vlaanderenland”, waarin die afwesigheid van die geliefde deur die natuur betreur word.

Die titel, “tussenteks”, dui op ’n teks wat tussen twee ander voorwerpe (hetsy ander tekste, lande en/of sferes) bestaan en skep sodoende ’n liminale ruimte. Die spreker wend dit meestal tussen verskillende pole en as oksimorons aan: “Boland” en “vlakland” (reël 2), “diepte” en “hoogte” (reëls 3-4), en “dis” (die geliefde se oorskot) is “gebêre in ’n kissie” (reël 4) teenoor “gestrooi in die schelde verwaai in die wind” (reël 5). Die “eietydse ark” (reël 11) dryf “veerlig, loodswaar” (reël 13) in die stroom – letterlik veerlig, maar figuurlik is dit loodswaar omdat “elke paar van ons drome” in die kissie vervat is wat die geliefde se as bevat en emosioneel uitmergelend is. Die spreker hoop alles is nie tevergeefs nie – ook nie die kissie nie, want in reël 17 spreek hy die moontlikheid uit dat ’n “vlaamse seuntjie” dit uit die stroom kan haal en nuttig aanwend. In reël 3 tref ons ’n interteks met Romeine 8:38 (Bybel, 1983) aan: “geen hoogte of diepte ... kan ons skei van die liefde van die Here nie”.

Met verwysing na die volksliedjie verwerk die spreker “my hartjie my liefie” (reël 14) en gebruik hiperbole om sy magteloosheid en die grootsheid van sy verlies uit te beeld – dit verwoord as’t ware ’n noodkreet: “die see loop leeg / die aarde hou sy tol ’n oomblik onvoorstelbaar rillend op” (reëls 14-15). Dit word versterk deur die verwysing na “die aldarin” (reël 16) uit Uys Krige se “Tram-ode” (Brink, 2001:164).

In “Tram-ode” reis Krige op ’n tram in Marseilles en ’n nostalgiese gedig oor sy geboorteland (insluitende die taal, Afrikaans) word gebore. Daar is dus baie raakvlakke met “tussenteks”: die verlange vanuit Europa na Suid-Afrika en sy taal, waar in “tussenteks” dit ’n verdieping in betekenis het siende dat die geliefde haar gebruik van taal verloor het. “Tram-ode” is vol heimwee en herinneringe: beide gedigte roep herinneringe op aan plekke waar die spreker was. Die nostalgiese toonaard in “Tram-ode” word bewerkstellig deur woorde soos “onvertrouste / gemoed, waar koud en eensaam in sy kerker wanhoop woon”, “verlange”, “die stil beskutte woud van die herinnering”, “verlange”, “melankoliek”, “troosteloos en eensaam ... O stem van verdriet!”, “die hart bewaar sy nostalgie”, “drome, o verlange / wat nou treur en sing / hul droewe sange / van herinnering...”, “[m]aar die hart ken sy verdriet / oral, in elk landgebied, / in Kaapstad sowel as in Madrid”. En die slot van “Tram-ode” som die gevoel van verlies en heimweë op:

Ek voel die Tyd soos ’n gewas wat aanhou vreet.

Waar is die dag? Waar die geluk? Wie weet?  
Die tram staan stil. Ek stap na huis. Ek moet gaan eet...

Maar die hart herkou steeds sy verdriet  
oral, in elk landgebied.  
Mens kan geen leeurik maak van 'n kiewiet.

Diep soos die vergetelheid lê die nag...

Wat kan ek van die daeraad verwag?

– Slegs Sondagmôre in plaas van Saterdag.

In “tussenteks” transformeer die “goedkoop avbob-kissie” (reël 8) tot 'n “aldarin”, die skip wat die spreker se verlange en herinnering dra. In reëls 20-21 moet die spreker van “tussenteks”, nes die spreker van “Tram-ode”, huiswaarts keer, alhoewel die “leë huis anderkant die ewenaar duskant die pyn” (nog 'n kontras, reël 21) steeds pyn en verlies bevat.

Die spreker se sterk steun op intertekste is moontlik 'n poging om – in die soeke na (die regte?) woorde – hom te help om sy gedagtes rigting te gee en as fondament te dien vir die aansprake wat hy maak. Dit illustreer sy eie gebrek aan woorde – die gebroke selfnarratief kan net gerekonstrueer word uit flardes tekste uit die Bybel en die poësie/letterkunde – wat ook 'n soort selfvervreemding is? Sodoende kry hy woorde deur daarvan by ander te leen, soms woord-vir-woord, soms varieer hy daarop.

In die laaste twee strofes sluit die spreker aan by die Griekse mitologie: reël 19 is 'n duidelike verwysing na die mite van Orfeus en Euridike waarin die spreker nie “om [...] draai om weer te kyk hoe jy verdwyn” nie. Die spreker staal hom teen die verlies en troos hom in die wete dat hulle “liefde beweeg [was], aanhou beweeg sonder om te stop” en dat die oomblik van afskeid nie die liefde sal verhinder om voort te bestaan nie.

Die gedig eindig op 'n hoopvolle, positiewe noot as die geliefde suksesvol die oorgang na die hiernamaals maak (reël 22) en die bootman in sy skik is (reël 22-23); die hoop (“dalk”) om die onmoontlike te vermag beskaam nie. Die geliefde is “eindelik [...] vry” (reël 23); die spreker jaag haar nie fisies na nie. In teenstelling met die mite van Orfeus en Euridike laat hy sy geliefde gaan om “vry” (reël 23) en “volkome volledig een met los van als” (reël 24) wees; sy is nie 'n skim soos Euridike nie, maar bevry van haar aardse bestaan. Sy is nou tuis (“tuisgekom”, reël 24). Alhoewel die geliefde “volkome volledig een met los van als” (reël 24) is, is die spreker nie in dieselfde bootjie nie. Die geliefde spoel in die spreker se drome uit – 'n sterk verwysing na Ingrid Jonker se “Ontvlugting” (Brink, 2001:406): “My lyk lê uitgespoel in wier en gras / op al die

plekke waar ons eenmaal was.” Orals waar die spreker en sy geliefde saam was, sal haar herinnering hom bybly. Sy is deel van die kosmos deurdat haar as in die Schelde gestrooi is – sy is dus nou oral om die spreker; vir hom deel van die natuur. Die spreker dui dit aan as “helder plekke” (reël 25), in teenstelling met “donker nagte” (reël 25); die motief van “ligtheid” is weer ter sprake. Die “nagte” (in plaas van drome) roep Breyten Breytenbach se “drome is ook wonde” (Brink, 2001:427) op: “so sal my nagte nooit genees of lees nie / want jy het gekom om my laaste bloed te laat / sou jy ook dan net ’n litteken op my wees? / [...] / só bly ek ’n bedmaarskalk / wat nagteliks leer vloei, / ek pars al die inks uit my hart // vir jou, gedroom, wat nie genees nie”. Die spreker ontmoet die geliefde in sy drome en skryf daaroor: sy bly sy muse al is sy nie fisiek teenwoordig nie.

Die gedig op die agterblad van die bundel funksioneer as die slot van die bundel. Dit verrig egter nie net die funksie van die slot van ’n bundel nie, want ’n leser kan moontlik eers die agterblad lees alvorens die boek oopgeslaan en die teks gelees word. Die sogenaamde slot kan dus op hierdie manier ook as ’n inleiding dien. Dit verrig sodoende ’n tweeledige funksie met die voordeel dat die orfiese tematiek duidelik en sterk in hierdie sleutelgedig voorop gestel word – dit verskaf ’n belangrike sleutel tot die lees van die bundel.

Hierdie gedig funksioneer waarskynlik as die belangrikste gedig en/of hoogtepunt in die bundel (vergelyk Viljoen, 2010:9). Nie net is die rekonstruksie van die selfnarratief duidelik sigbaar in dié gedig nie, maar daar is ook ’n ooglopende neerslag van die Orfeus-mite.

- 1 “vituperation,” fluister ’n getooide kollega agter sy hand aan my
- 2 verby. dis asof die regter bokant hoor, minagting oorweeg, dit van sy
- 3 regbank vee. ek sluk. so raak ’n mens teen wil en dank tog steeds meer woorde wys.
- 4 wat sou dit uitmaak, waar sal mens dit gebruik? dalk vir ’n rym? “i rest my case,”
- 5 sluit ’n ander, iewers voor en ver, vernaam, nog sy betoog; klap net te hard
- 6 en ingenome die dik boek toe. die man daarbo kyk vinnig op, sy oë swart
- 7 soos ek meen sy hart sou wees. hy sluk, bedwing homself: sal in sy uitspraak
- 8 later hom kan laat geld. amper laaste op vandag se rol verskyn my saak:
- 9 *Fanie Olivier N.O. en God* is die partye. ’n aansoek om tersydestelling van haar dood.
- 10 hy beweer hy is almagtig, kan daarvoor beskik. Dit dus herroep: uit die skoot
- 11 haal. Die aard van die kontrak was anders, sy besluit inderdaad in stryd
- 12 met wat mens redelikerwys sou kon verwag. die klerk roep: dis sulke tyd.

13 ek kom op die been in afrikaans [god is 'n poliglot] en noem my naam.  
14 “dis ongeopponeerd.” 'n duif koer skielik by die venster, lig stroom deur die raam.  
15 'n vrou staan uit die niets uit op: “ek is die respondent. ook ek verskyn vandag  
16 hier in persoon, as dit die hof behaag. ek het die afgelope ruk getrag  
17 om met my geleerde vriend daar kontak te maak. ek meen dat daar 'n moontlikheid  
18 bestaan dat ons kan skik. ek versoek dat hierdie saak voorlopig afstaan. mettertyd  
19 sal ons op kamers daarvoor berig.” die regter, bleek soos 'n lyk, draai na my t'rug  
20 [hy het 'n hele wavrag bitter woorde bytend teen my in sy arsenaal]. hy sug.  
21 ek knik verdwaas: só lyk die opponent. die hof verdaag en ek en sy bekyk  
22 mekaar: “ek ken jou goed.” ek knik. sy tik-tik op my stukke: “vir my lyk  
23 dit die ene *vituperation*” [sy glimlag asof sy weet] “jy kan tog beter, mos?  
24 dis immers lankal aan die muur geskryf. dié saak kan jou jou lewe kos.  
25 kyk!” die woord verskyn in skel graffiti op die houtpaneel; die ander, oud  
26 soos die profete, flits soos 'n powerpoint op en verby. dis skielik koud.  
27 “kom, los die aangeleentheid nou; trek t'rug die aansoek. leer om te aanvaar.  
28 kry ander woorde waarmee jy jou goed kan besig hou. op stuk van sake is daar  
29 'n hele woordeboek om mee te werk, en ander aansprake wat jy behoort te maak.  
30 ek hou jou daarvóór en hiérvóór uitgekies – jy wéét ons het gemene saak.”  
31 sy vat my hand, druk dit 'n oomblik styf soos sý dit destyds kon: “ek moet loop –  
32 ons sien mekaar weer later, glo my vas. hier is iets om jou hart mee vas te knoop.”  
33 buitenissig skop die lugreëling in, maar die muur is leeg, die bruin paneel weer skoon  
34 ek hoor die duif bo uit sy krop brom vir die wyfie op die lys. ek hark gewoon  
35 my papiere bymekaar, betoogshoofde en gesag. voor die deur skud ek  
36 my toga reg. “ons het in der minne tog geskik. die saak word teruggetrek.”  
37 die regter knik, hy wou iets anders: “just like that, after all your tribulations?  
38 are you familiar with that counsel? for a moment i took fright!” “*vituperation*.”  
39 “what's that?” “never mind, judge. good afternoon.” my aktetas word met die loop  
40 al ligter, die swerms duiwe in my hart al digter. al my kennis, opgehoop,  
41 verbeel, strooi ek in vullisdromme uit. ek hoor haar glimlag; my kop is oop.

Die titel van die gedig op die agterblad is “geding” en word met ’n kleinletter aangedui. ’n *Geding* word gedefinieer (HAT, 2015:312) as ’n “proses wat voor ’n geregshof gevoer word; hofsaak; regspraak; regsding”. Daar is duidelik sprake van ’n regsding op die agterblad met verwysings na onder andere “geding” (die titel van die agterblad), “regter” (reël 2, 19, 37), “regbank” (reël 3), “betoog” (reël 5), “uitspraak” (reël 7), “rol” (reël 8), “saak” (reël 8, 24, 30, 36), “partye” (reël 9), “aansoek” (reël 9, 27), “klerk” (reël 12), “ongeopponeerd” (reël 14), “respondent” (reël 15), “hof” (reël 16), “skik” (reël 18), “saak” (reël 18), “sal ons op kamers daarvoor berig” (reël 19), “opponent” (reël 21), “hof verdaag” (reël 21), “stukke” (reël 22), “betoogshoofde en gesag” (reël 35), “toga” (reël 36), “geskik” (reël 36), “die saak word teruggetrek” (reël 36), “counsel” (reël 38), “judge” (reël 39) en “aktetas” (reël 39). Hierdie woorde word nie as eksklusief juridiese terme beskou nie, maar saam maak hulle duidelik dat die gedig oor ’n hofding handel.

Die titel bevat egter ’n verskuilde woord wat weens die woordvernuf van die digter nie as toevallig gesien kan word nie, naamlik “gedig”. Met ander woorde, sou die “n” uit “geding” gelaat word, vorm dit “gedig”; dit is dus nog ’n voorstelling van ’n weglating wat die konteks van die tekstuele aspekte in die bundel versterk, maar ook aansluit by die anekdoties-biografiese aspek van die siekte waaraan die digter se vrou gely het. Die spreker knoop ’n “geding” aan deur ’n “gedig” – sý vorm van protes – te skryf.

Die eerste woord in “geding” (“vituperation”, reël 1) is ’n taamlik onbekende woord en die spreker erken self dat hy nie die woord ken nie (reëls 3-4). Moontlik spot die spreker met die hoogdrawende taalgebruik van regsgeleerdes wat soms agter sogenaamde “groot” woorde wegkruip om te laat skyn dat hulle ’n sterk saak het, maar dit as ’n front voorhou sodat die eintlike betekenis nie bevraagteken word nie, aangesien “normale” mense nie hulleself aan kritiek en oordeel wil blootstel deur te erken of te laat blyk dat hulle nie bekend is met die betekenis van ’n woord nie. Tog, in “geding”, weet selfs die regter nie wat “vituperation” beteken nie (kyk reël 39) en kan dus nie die volle implikasie van die spreker se woorde verstaan nie. Sodoende word die leser in “geding” saam met die spreker op ’n reis geneem waarin (’n) nuwe woord(e) aangeleer word en die onbenutte potensiaal van taal geïllustreer word; ’n raam word vir die gedig geskep waarin ’n sirkelmotief voltrek word (vergelyk reëls 1 en 23). In die selfnarratief van die spreker kompenseer dit op ’n anekdoties-biografiese vlak vir die verloor van woorde deur die geliefde vanweë haar siekte

Die woord *vituperation* word in die *Oxford English Dictionary* (2017) onder andere gedefinieer as “blame, censure, reproof” en “the expression of this, in abusive or violent language”, asook “cause of blame or censure”. Van Bork *et al.* (2012) verskaf die volgende definisie van *vituperatio*: “berispen, verwijten” en beskryf dit as ’n term vir redevoering wat onder retoriek

ressorteer waardeur iets of iemand gekritiseer kan word. Dit kan ook deel van 'n lofrede (*laudatio*) vorm waarin negatiewe aspekte op 'n positiewe wyse uitgebeeld word.

Die fluistering van “vituperation” (reël 1) dra nie die regter se goedkeuring nie; moontlik omdat hy óf die onderlangse geprewel nie kan verduur nie óf omdat die regter self ook nie weet wat die woord beteken nie; daarom – omdat die regter waarskynlik die gefluister as negatief ervaar – word “minagting” (reël 2) oorweeg. Tog kies die regter om nie op te tree nie – hy sal “in sy uitspraak / later hom kan laat geld” (reëls 7-8).

Uit reël 5, waar “n ander, iewers voor en ver, vernaam, nog sy betoog” sluit, wag die spreker en sy “getooide kollega” (reël 1) afsonderlik hul beurt af vir hul saak om voor te kom (kyk ook reël 8 waar die spreker stel dat sy saak laaste op die rol van die dag verskyn).

Wanneer die spreker kommentaar lewer op die aanhoor van die woord (“so raak mens teen wil en dank tog steeds meer woorde wys”, reël 4) is dit ironies, want die betekenis van die woord is nog nie duidelik aan die spreker nie; slegs deur die aanhoor van die woord kan hy dit tot sy woordeskat “byvoeg” en moet sy eie afleiding maak oor die betekenis van “vituperation”. (Anekdoties-biografies gesien is dit ironies: die digter is bedag op die aanleer van woorde vanweë die agteruitgang van sy vrou se woordeskat.) Die spreker kwalifiseer hierdie stelling in reël 4: “wat sou dit uitmaak, waar sal mens dit gebruik? dalk vir 'n rym?” Die woord “rym” word gebruik in die plek van “vers” of “gedig” waarmee die spreker as't ware die literêre waarde van die poësie ondermyn.

Die digter illustreer hierdie punt verder deur hierdie gedig – of poësie in die breë – “gedwonge” te laat rym: “[...] so raak 'n mens teen wil en dank tog steeds meer woorde wys. / wat sou dit uitmaak, waar sal mens dit gebruik? dalk vir 'n rym? 'i rest my case” (reëls 3-4). Die gedwonge rym is om “wys” met die Engelse woord “case” te laat rym; dit is 'n voorbereiding en kwalifisering van die gebruik (en misbruik) van die “rym” in die bundel. Die spreker stel “i rest my case” (reël 4). Dit is tong in die kies omdat hy juis nié sy saak laat vaar nie. Tog impliseer dit ook dat woorde (soos “vituperation”) op die oog af net nuttig is vir 'n rym. Die spreker lewer kommentaar op die ironiese gebruik van woorde wat soms slegs die funksie verrig om met 'n ander woord te rym ter wille van 'n gedwonge rympatroon; alhoewel die gedwonge patroon juis deur die vaardigheid van die digter op 'n vindingryke wyse aangebied word om 'n meer liriese aard aan die gedig te verleen. Dit lewer kommentaar op die gebruik van taal deurdat betekenis ook deur gedwonge rym gegenereer word; soms moet die mens – soos taal – aanpasbaar wees om buite die gewone stand van sake te kan beweeg. 'n Traumatische gebeurtenis veroorsaak egter 'n versteuring in die natuurlike stand van sake. Tog sal 'n leser wat bekend is met die betekenis van die woord (“vituperation”) meer waarde uit die gedig kan put, maar – soos die spreker – kan

woorde klakkeloos herhaal word sonder dat die volle betekenis daarvan begryp word (soos reël 38 waar die spreker “vituperation” gebruik en die regter nie die woord verstaan nie).

Wanneer die spreker in reëls 5-6 verwys na die saak wat aangehoor word, is die “ander” persoon baie seker van sy saak (is elke persoon nie oortuig hy is reg nie?) en oor ’n “dik boek” (reël 6) as hofstukke beskik en “ingenome” hierdie boek toeklap wanneer hy sy saak sluit. Die spreker in “geding” kom nie so seker soos die vorige party voor nie, want hy gebruik woorde “redelikerwys” (reël 12) wat dit laat voorkom dat die saak wat aan die regter voorgehou word, eerder ’n versoek as ’n aandrang is.

Die interpretasie is dat die dood (of by metaforiese implikasie die heersers van Hades, soos Pluto) as regter dien met verwysing na die volgende aanhalings: “sy oë swart / soos ek meen sy hart sou wees” (reël 6-7), “sal in sy uitspraak / later hom kan laat geld” (reël 7-8, wraak neem), “bleek soos ’n lyk” (reël 19), en “[hy het ’n hele wawrag bitter woorde bytend teen my in sy arsenaal]” (reël 20).

In reël 7-8 beroep die spreker hom op die regter se regsprekende gesag. Alhoewel God dus aangekla word (reël 9) omdat die spreker se geliefde deur middel van die dood van hom geskei is, beskik die regter oor die mag om ’n uitspraak te lewer rakende die “tersydestelling van haar dood” (reël 9). Olivier, soos Orfeus van ouds, probeer die onmoontlike vermag: hy raak betrokke in ’n geding met God om sy vrou se dood tersyde te stel. Buiten vir die slotreël van “geding”, is hierdie reël die enigste ander enkelreël in hierdie gedig. Dit beklemtoon die belangrikheid van hierdie reël, maar nie net word die twee betrokke partye in ’n enkelreël genoem nie, maar letters is kursief én beide partye se name word met hoofletters aangedui; die enigste gebruik van hoofletters in die hele gedig: “*Fanie Olivier N.O. en God* is die partye. ’n aansoek om tersydestelling van haar dood” (reël 9). Dit is gebruikelik in regstukke dat die saaknaam in kursief aangedui word.

Die gebruik van die hoofletters word telkens verontagsaam, behalwe in reël 9: “*Fanie Olivier N.O. en God*”, die aanduiding van die partye betrokke in die hofsaak. Die aandui van die “N.O.” is nie algemene praktyk nie; daarom is dit ’n belangrike sleutel wat die digter aan ons as lesers bied. Pharos (2017) identifiseer *N.O.* as ’n Latynse frase, naamlik “nomine officii” wat dui op: “ampshalwe, in amptelike hoedanigheid.” Fanie Olivier verskyn in amptelike hoedanigheid. Dit kan verskeie betekenismoontlikhede (of selfs ’n kombinasie van betekenis) hê: Fanie Olivier verskyn in sy amptelike hoedanigheid as *digter* in die bundel, Olivier kan as amptelike digter *’n spreker in die bundel aan die woord stel*; Olivier is aan die woord as *advokaat* in sy regspraak teen God (in amptelike regshoedanigheid) en/of Olivier dien as die geliefde, as eggenoot, van die gestorwene. Dit is moontlik dat Olivier al hierdie rolle vertolk. In hierdie gedig, gegewe die

talle regsterme en -verwysings, is dit duidelik dat Fanie Olivier in sy hoedanigheid as advokaat optree. Dit kan as 'n soort alter ego van die spreker beskou word – 'n karakter (of meer persoonlik 'n alter ego van Fanie Olivier) wat sy regspraak gaan behartig. Op hierdie wyse kan Olivier afstand skep sodat hy sy eie selfnarratief op 'n veilige manier op 'n spreker kan projekteer ten einde hom te help om sy persoonlike verlies te verwerk. Op hierdie manier distansieer hy hom van die selfnarratief en die gepaardgaande lyding en pyn van die self.

Aangesien die spreker in sy amptelike hoedanigheid optree, skep hy juis afstand tussen Fanie Olivier as digter/spreker en die saak sodat daar 'n duidelike breuk met die emosionele is. Die hoofletters beklemtoon hierdie saak verder – dit gaan nie noodwendig oor Fanie Olivier as persoon nie, maar oor die amp wat hy beklee, en God is ook met 'n hoofletter aangedui omdat God as Almagtige oor die mag beskik om die geliefde se dood tersyde te stel. Albei partye word dus met 'n hoofletter aangedui: die een is dus nie ondergeskik aan die ander (in die hof) nie. Wanneer Fanie Olivier N.O. dus vir God voor 'n regter aankla, is God nie verhewe bo die wet nie, maar daaraan onderworpe. Die regter (in hierdie geval die dood) sal dus die oordeel vel wat ironiese kommentaar is aangesien die dood tradisioneel aan God se besluit onderworpe is.

Tydens die spreker se aansoek om die gestorwe geliefde se dood tersyde te stel (reël 9) – dit moet met ander woorde ongedaan gemaak word – neem hy in ag dat die mosie moontlik nie toegestaan sal word nie – hy noem dat God “beweer hy is almagtig, kan daarvoor beskik” (reël 10). Die moontlikheid bestaan dus dat God die versoek sal kán toestaan, maar daar is 'n ondertoon van agterdogtigheid teenoor God se almag om dit wel uit te voer; “beweer” impliseer dat dit eerder 'n geval is dat God dit moontlik nie kán doen nie en nie dat Hy nie wíl nie.

Die spreker wys daarop dat God die besluit kan “herroep” (reël 10). Die betrokke sin loop oor twee reëls: “dit dus herroep: uit die skoot / haal” (reëls 10-11). Die uitdrukking “uit die skoot haal” is nie te vind in Prinsloo (2013:410) se *Spreekwoorde*-boek nie, maar dui moontlik daarop dat iets uit die (moeder)skoot gehaal word. Dit verwys met ander woorde na 'n proses van hergeboorte. Die volgende spreekwoorde (Prinsloo, 2013:410) kan tog met “skoot” verband hou – “in die skoot van die gode” of “in die skoot van tyd” wat albei beteken: “Die toekoms sal dit openbaar.” “In die skoot val” is “sonder inspanning verkry” en “iemand iets in die skoot werp” beteken dat jy “iemand iets gee sonder dat hy moeite daarvoor doen”. Die teenoorgestelde betekenis van die spreekwoord word beaam deur die daaropvolgende sin in die gedig: “die aard van die kontrak was anders, sy besluit inderdaad in stryd / met wat mens redelikerwys sou kon verwag” (reëls 11-12).

Die tweede betekenis soos deur Prinsloo (2013:410) aangedui, is: “iets/lemand onder skoot kry”, wat beteken dat jy iemand aanval of om “onder skoot [te] wees” wat beteken dat jy aangeval of berispe word.

In beide bogenoemde gevalle is die teenoorgestelde van die spreekwoord waar; die gebruik van “uit die skoot / haal” dui op ’n kontradiksie met die oorspronklike idiomatiese uitdrukkings. In die eersgenoemde geval impliseer dit dat daar daadwerklik ingegryp word en nie op tyd gewag word om te openbaar wat gaan gebeur nie; die noodlot word as’t ware in eie hande geneem. Verder moes daar ook moeite aangegaan word (“uit” is die teenoorgestelde van “in”). In die tweede geval kan daar na die sogenaamde “vituperation” (reël 1) verwys word waarin daar geblameer word en moontlik sterk taal gebruik word.

In reël 12 kom die spreker se saak voor: “dis sulke tyd.” In die gedig self word “dis sulke tyd” nie in aanhalingstekens geplaas nie – dit kan dus óf die klerk wees wat hul roep óf die spreker wat aan die woord is óf beide. Daar is weer eens dubbelsinnigheid te bespeur in “sulke tyd”. Prinsloo (2013:452) beskryf dit as: “Dieselfde ding het al weer gebeur” – soos wat ander mense ook sake (teen God) aanhangig maak. In hierdie geval dui dit aan dat dit die spreker se beurt is om voor die regter te verskyn, met ander woorde die tyd het aangebreek waarop hy gewag het.

Die spreker is ontnugter deur die afsterwe van sy geliefde. Hy kla: “die aard van die kontrak was anders, sy besluit inderdaad in stryd / met wat mens redelikerwys sou kon verwag” (reëls 11-12). Volgens die spreker is daar sprake van die een of ander implisiete kontrak met God en impliseer dat dit God se besluit was (of dat Hy toegelaat het?) dat die geliefde sterf. Gevolglik betwis die spreker die redelikheid van dié kontrak: sy geliefde het voor hom tot sterwe gekom en hy moet nou sonder haar voortleef. Op ’n indirekte wyse beeld dit ook die onderhandelingsfase uit wat met die rouproses gepaardgaan.

In reël 13 kom die spreker “op die been in afrikaans”; hy staan met ander woorde op. Die spreker verskyn in sy amptelike hoedanigheid as advokaat in die hof op om sy betoog te lewer. Die figuurlike betekenis van “op die been” word egter ook opgeroep. Veral twee definisies – soos deur Prinsloo (2013:29) aangedui – is van toepassing: “iets tot stand laat kom”, asook “iemand help om onafhanklik te word”. “Weer op die been wees” (Prinsloo, 2013:30) beteken “gesond wees ná siekte”. Hier is daar dus sprake van die skep van iets nuuts, iets positiefs soos die onafhanklikheid van die spreker na ’n slegte gebeurtenis (die afsterwe van sy geliefde). In reël 13 dui die spreker aan: “ek kom op die been in afrikaans” – hierdie nuwe begin word dus deur middel van taal bewerkstellig, naamlik Afrikaans. Die spreker kom op die been in “afrikaans”. Die spreker gebruik dus taal om aan te beweeg, om vordering te maak. Hy noem

daarna sy naam; 'n universele konstruk waarvan die uitspraak (en nie die spelling nie) deur die taal in gebruik beïnvloed word. Dit is praktyk in die hof dat die betrokke partye genoem word.

In reël 13 dui die spreker in vierkantige hakies aan: “[god is 'n poliglot]”. 'n *Poliglot* is volgens die *Elektroniese WAT* (2013) onder andere 'n “[p]ersoon wat baie tale beheers”. Daar word na “god” met 'n kleinletter verwys. *Poliglot* (reël 13) is ook dubbelsinnig deurdat die “l” weggelaat kan word om “poligot” te word, by implikasie dus 'n veelvoudige god – 'n god wat in verskillende gedaantes voorkom of verskillende gode wat deur mense aanbid word. Dit word dus 'n “universele” god, want “[god is 'n poliglot]”, wat bes moontlik ook op die Griekse gode kan sinspeel.

Die spreker maak van Afrikaans in die hof gebruik, alhoewel dit duidelik is dat die regter Engelssprekend is (reëls 1, 37-39). In die spreker se gedagtes het 'n beslissende moment aangebreek: “dis sulke tyd”. Die spreker dui in reël 14 aan dat die saak “ongeopponeer” is – dit beteken dat die ander party (in hierdie geval God) nie 'n teeneis ingedien het nie. Wanneer die spreker aankondig dat die saak “ongeopponeer” (reël 14) is, is die verwagting dat die spreker sy saak – sonder enige teenkating – voor die regter sal stel.

Die spreker raak in reël 14 bewus van die omgewing om hom: “'n duif koer skielik by die venster, lig stroom deur die raam.” Die venster is 'n teken van hoop. Hy hoor dus 'n duif en sien lig wat die vertrek inkom; albei tekens wat draers van hoop is en wat moontlik op die aanwesigheid van God dui (vergelyk Markus 1:10; Matteus 3:16; Lukas 3:22).

Daar is 'n skielike wending in reël 15 as 'n vrou onverwags verskyn, 'n handeling wat buite orde in die hof is – sy “staan uit die niets op” wat 'n aanduiding van 'n moontlike mitologiese ruimte is. Volgens die *Elektroniese WAT* (2013) dui die idiomatiese gebruik van *niets* op “[e]we skielik of onverwags, of asof van nêrens”. By implikasie staan sy dus uit die dood op, want deur die slim aanwending van taal “staan sy op” teenoor “verskyn” – 'n verdere implikasie dat sy uit die dood opstaan. Die vrou tree namens God op om 'n skikking aan te bied en lui sodoende 'n sekondêre werklikheid in.

Die vrou – as respondent – begin praat en tree as advokaat vir die aanvanklike respondent (God) op; sy antwoord as (mede)respondent. 'n Respondent is “iemand wat in 'n hofsaak op 'n aanklag moet antwoord” (HAT, 2015:1056).

Die gedig is dubbelsinnig in die interpretasie van die vrou: vanuit 'n anekdoties-biografiese perspektief kan dit as Rike Olivier gesien word (na aanleiding van reël 9), maar aangesien 'n liriese spreker aan die woord is, kan “die vrou” ook 'n generiese verteenwoordiger wees van

gestorwe geliefdes. Dit kan ook Euridike wees. Die digter skep op hierdie manier 'n meervlakkigheid in die gedig.

“Die vrou” erken dat die saak as ongeopponeerde voorgestel is, maar sy het glo probeer (“getrag”, reël 16) kontak maak; sy reken dat daar 'n skikkingssooreenkoms buite die hof bereik kan word (reël 17-18) en dat die besluit met die regter gedeel sal word (“sal ons op kamers daarvoor berig”, reël 19) sodat hy die skikking kan bekragtig. Dit sal plaasvind sodra daar 'n skikking beding is, maar dit kan moontlik eers oor 'n ruk plaasvind (“mettertyd”, reël 18). Die “mettertyd” (reël 18) dui op 'n proses; die terugvoer sal eers oor 'n onbepaalde tyd aan die regter verskaf word.

Reël 19 is 'n teken dat die verskyning van die vrou (as God se verteenwoordiger) onverwags is, want die regter is so bleek soos 'n lyk (gewoonlik 'n teken dat iemand groot geskrik het) alhoewel hy elke dag talle sake aanhoor (soos af te lei is uit reëls 5-8); deur die gebruik van die woord “lyk” word daar oombliklik 'n assosiasie met die dood geskep. Hierdie reël eindig met die woord “'t rug” wat met 'n afkappingsteken aangedui word – heel moontlik ter wille van die ritme en om te rym met die reël 20 se slotwoord “sug”.

Wanneer die regter na die spreker omdraai, word daar in vierkantige hakies gesê: “[hy het 'n hele wavrag bitter woorde bytend teen my in sy arsenaal]. hy sug.” Die hakies impliseer dat dit die spreker se gedagtes is. Die regter het heel waarskynlik 'n “wavrag bitter woorde” teenoor die spreker vanweë die aard van die saak – die spreker kla God aan en indirek, aangesien die regter (as die dood) die saak moet besleg en vanweë die aard van die aanklag (die afsterwe van die geliefde) indirek ook geïmpliseer (kan) word na gelang van die uitspraak, is die regter moontlik vies vir Fanie Olivier wat die saak aanhangig gemaak en hom sodoende in 'n benarde situasie geplaas het. Die “sug” is óf van verligting óf van frustrasie dat daar moontlik nie vinnig uitsluitel oor die saak bereik gaan word nie.

Die spreker is stomgeslaan (“verdwaas”, reël 21) oor die onverwagse wending én omdat die respondent in lewende lywe verskyn het – hy weet wie sy is (of dalk was?), maar daar is afstandelikheid tussen hulle. Hy beskou haar aandagtig. Dit verskil van die Orfeus-mite deurdat Orfeus met die gode van Hades moes onderhandel om Euridike aan hom terug te gee na haar afsterwe. Odendaal (2010) openbaar nog 'n dimensie rakende die apostroof as retoriese gebaar aan die leser: “In dié bundel betref dit, op dikwels ontroerende wyse, die aanspreek van die gestorwe geliefde, plek-plek egter ook van God (in gebedstrant, maar ook as verbeelde vroulike respondent in ‘geding’, die gedig op die agterplat).”

Die spreker is verbaas, want hy het nie verwag dat die opponer sal verskyn nie, maar nog minder dat die opponer in die vorm van 'n vrou sal verskyn. Intussen word “die hof verdaag”

(reël 21). Hulle “bekyk” (reël 22) mekaar takserend aan, asof hulle die ander probeer eien en/of die ander persoon “meet” totdat die vrou uiteindelik sê: “ek ken jou goed” (reël 22). Hy beaam dit; daar is ’n afstand tussen hom en haar, maar terselfdertyd ook ’n bekendheid. Dan “tik-tik sy op my stukke” (reël 22). Hierdie frase is skerpsinnig dubbelsinnig, eerstens omdat “tik-tik” kan beteken dat sy daarna wys terwyl sy aan dit raak, of dit kan ook ’n verwysing wees na sy geskrewe, getikte stukke (al die bewysstukke in die saak, soos die dagvaardings, verklaring, getuienis, ensovoorts), maar dit kan ook verwys na die poësie wat vir haar geskryf is en waarvan sy (“tik-tik”) as muse dien.

Die respondent spot met die “stukke” – en selfs met die aansoek self – as sy sê dat dit vir haar “die ene *vituperation*” lyk (reëls 22-23); dit is ’n futiele poging op papier. Hierop volg ’n bygedagte in vierkantige hakies wat die spreker se gedagtes aandui: “[sy glimlag asof sy weet]” dat hy nie die betekenis van die woord ken nie (maar kon aflei), dat hy weet dat die aanklag eintlik ’n futiele poging is, asof sy weet dat (as gestorwe geliefde) die spreker die saak teen God aanhangig maak as gevolg van haar afsterwe en omdat hy – tevergeefs! – teen haar dood appelleer. Sy berispe hom sagkens deur hom daarop te wys dat hy tot beter in staat is (reël 23); dat hy nie sy tyd moet mors deur te bly staan by “vituperation” nie. Die plasing van die “mos” aan die einde van reël 23 is onnatuurlik omdat dit geforseerde rym is met “kos” (reël 24); die onnatuurlike, omgekeerde woordorde dui op die geforseerde poging deur die spreker om die onmoontlike te vermag; dit is die kritiek wat “sy” teen die spreker lewer omdat hy – teen sy eie beterwete in – ’n poging aanwend om sy geliefde se dood tersyde te laat stel.

Verder lig sy die futiliteit van die poging uit met die frase (reël 24): “dis immers lankal aan die muur geskryf” wat Prinsloo (2013:412) soos volg definieer: “Die uur van afrekening is daar.” Die einde het dus aangebreek en daar kan niks meer aan die saak gedoen word nie. Die respondent waarsku dus die spreker om nie ’n gek te wees wat hom besig hou met futiele skryfwerk nie. Intertekstueel verwys dit na Daniël 5 waar koning Belsasar ’n hand teen ’n muur sien skryf het – dit het die boodskap van sy einde gedra. Dit is ook een van die tekens dat die vrou se verskyning ’n bietjie bo-werklik of bo-natuurlik is – vergelyk die terugkeer na die werklikheid vanaf reël 33.

Op ’n soortgelyke wyse volg ’n waarskuwing in reël 24: “dié saak kan jou jou lewe kos.” Dit is ironies dat die uitkoms van die saak so dramaties kan wees – dat die aankla oor ’n kontrak die spreker se lewe kan kos: dit is immers ’n siviele eis. Die regter kan dus nie ’n doodsvonnis vel nie. In die Orfeus-mite kan die saak om Euridike terug te wen uit die dood (veral die tweede keer) Orfeus egter sy lewe kos.

Die respondent trek die spreker se aandag: “kyk!” (reël 25) waarop sy na die woord verwys wat “in skel graffiti op die houtpaneel” (reël 26) verskyn. Daar is geen aanduiding wat die woord is wat verskyn nie; dit word ook in enkelvoud genoem (“woord” en nie “woorde” nie). Die moontlikheid bestaan dat dit “vituperation” is wat op die muur verskyn. Die gebruik van die enkelvoud van “woord” skep die idee dat die vrou na die woord as ’n uitdrukkingsmiddel verwys en nie na een spesifieke woord nie. Dit is immers deur die gebruik van woorde wat die hofspraak plaasvind en wat as wapen ingespan word in die spreker se aanklag teen God. “Skel” is ’n slim woordkeuse; op ’n dubbelsinnige wyse sluit dit aan by “vituperation” omdat dit beteken: “woedend teen iemand uitvaar” (HAT: 2015:1150).

Die woord verskyn op ’n bonatuurlike wyse in “skel graffiti” op die houtpaneel; ’n poging tot “nuwe” woorde teenoor die ou woorde van die profete (vergelyk reëls 25-26). Dit is moontlik woorde wat vir die spreker vir ’n oomblik betekenis gehad het, dalk aanmoediging deur ’n omstander of religieuse verse (Bybelverse), woorde wat vir hom nou nie langdurige betekenis het nie (“flits”, reël 26). Sy “woord” (reël 25) verskyn op ’n medium (hout) wat ’n groter kans op langdurigheid het as die elektroniese medium waarmee PowerPoint-voorleggings getoon word.

Sodra die woorde “op en verby” (reël 26) flits, is dit koud; dit kan ’n teken wees dat ’n bo-aardse wese aanwesig was aangesien hierdie soort “koue” tradisioneel geassosieer word met die verskyning van spoke en versterk die gevoel van die bonatuurlike. Die verlaging in temperatuur bewerkstellig ’n tempoverandering in die gedig – die koue bring ’n gevoel van isolasie en alleenheid mee. In die volgende reëls lyk dit ook asof die spreker slegs van hom en die vrou bewus is, asof die res van die wêreld nie ter sake is nie. Die “koud” verwys terug na die eerste gedig in die bundel (“naskrifte”, 9) waarin die spreker aan die gestorwe geliefde sê: “laat jy my koud”. Die proses het verloop en dit is nie meer die geliefde wat die spreker koud laat nie, maar dit beskryf ’n algemene toestand waarin nie net die spreker verkeer nie – dit kan verwys na ander mense wat hulle in soortgelyke situasies bevind. Die spreker is dus nie meer slegs as individu betrokke nie, maar besef dat verlies ’n universele ervaring is.

Die vrou moedig hom aan – sy vrá hom nie – om die saak te laat vaar: “kom, los die aangeleentheid nou: trek t’rug die aansoek” (reël 27). Die vrou weet dat die spreker nie sy geliefde se dood wil aanvaar nie en spreek hom direk daarvoor aan: “leer om te aanvaar” (reël 27). Alhoewel dit nie noodwendig iets is wat maklik is om te aanvaar of van nature plaasvind nie, beveel sy hom om dit te *leer*.

Sy verskaf aan hom ’n oplossing oor hoe om die geliefde se dood te aanvaar: “kry ander woorde waarmee jy jou goed kan besig hou” (reël 28) – “goed” in die sin van konstruktief (dus as ’n attributief), maar ook as ’n handeling waarmee hy sy gereedskap (“goed”) – in hierdie geval

woorde – as 'n tydverdryf kan aanwend (veral aangesien die rouproses met verloop van tyd geskied) en wat hom sal begelei in die rekonstruksie van sy selfnarratief.

In reël 28 is daar woordspeling met “op stuk van sake” aangesien die geskrewe dokumente as hofstukke voorgehou word en dit is bewysstukke in die hofsaak. Prinsloo (2013:451) definieer dié spreekwoord soos volg: “Per slot van rekening. *After all (is said and done)*. Beskou, slotsom. Hier is weer die verband met *stuk* as 'n belangrike saak, 'n gewigtige oomblik” (beklemtoneing deur Prinsloo). Reël 28 loop oor na die volgende koeplet waarin die vrou die spreker daarop wys dat hy “ander woorde” (reël 28) moet vind; hy het “'n hele woordeboek om mee te werk, en ander aansprake wat jy behoort te maak” (reëls 28-29). Dit is 'n tong-in-die-kies-opmerking wat suggereer dat die spreker tans net besig is om 'n string woorde uit die woordeboek aanmekaar te las om homself “besig” te hou; sy voel hy kan soveel meer deur middel van woorde bereik – daar is “ander aansprake” (reël 29) waarop hy liefs moet fokus. Dit is haar aanbeveling: hy moet aanhou skryf, maar die fokus van sy skryfwerk moet nie meer op die gestorwe geliefde wees nie. Hy sal makliker “leer om te aanvaar” (reël 27) as hy “ander woorde [kry] waarmee jy jou goed kan besig hou” (reël 28). Dit kom dus voor asof die gebruik (veral skryf) van woorde die spreker in die aanvaardingsproses van sy verlies sal help. Sy voel sterk dat hy hom nie verder moet bemoei daarmee om woorde te mors op 'n saak teen God (“aangeleentheid”, reël 27) nie, want dit is byna 'n uitgemaakte saak dat die spreker nie die saak teen God sal (kan) wen nie (“dis immers lankal aan die muur geskryf”, reël 24).

Sy voer aan dat die spreker “wéét ons het gemene saak” (reël 30). Met die gebruik van die “ons” plaas die vrou haarself aan dieselfde kant van die saak. Prinsloo (2013:389) beskryf 'n “gemene saak maak met” soos volg: “'n Bondgenoot word van. [...] Saamwerk.” Dit kan selfs “saamsweer” impliseer. Indien hulle 'n “gemene saak” het, maak dit nie sin dat die spreker 'n saak aanhangig maak nie; dit is eintlik 'n sterk kontradiksie teenoor die aanspraak wat sy maak op 'n “gemene saak”, maar dui op die spreker se desperaatheid om sy geliefde terug te wen en haar in sy selfnarratief te behou.

Die vroulike respondent verskyn as 'n bo-aardse, reeds half-hemelse wese. Sy tree op as 'n tussenganger tussen Olivier en God alhoewel sy moontlik die spreker se oorlede vrou is of dat sy trekke van haar het: “sy vat my hand, druk dit 'n oomblik styf soos sý dit destyds kon” (reël 31). Dit herinner die spreker aan gedeelde ervarings met sy oorlede vrou wat hierdie handeling as 'n intieme gebaar voorstel. Dit kom voor asof dit 'n handeling is waarmee die spreker vertrouwd is; dat dit 'n handeling is waaraan hy die vrou sou kon uitken: “soos sý destyds kon”.

'n Ander interpretasie van “sy vat my hand” is dat die vrou die spreker gelukwens: “Vat my hand! Hartlik geluk!” (Prinsloo, 2013:159). Dit beeld dus 'n bladskud uit, veral aangesien die spreker

verder sê: “sy vat my hand, druk dit ’n oomblik styf (reël 31). Die skud van hande kan ook as ’n afskeidsgroet beskou word aangesien die vrou aankondig: “ek moet loop” (reël 31), maar dit kan ook dien as beklinking van die skikking wat bereik is.

Sy bied vertroosting én versekering aan die spreker: “ons sien mekaar weer later, glo my vas” (reël 32). Daar is dus die uitsien na ’n herontmoeting; sy los ook ’n “troosprys” aan die spreker: “hier is iets om jou hart mee vas te knoop” (reël 32). Die vrou probeer moontlik die spreker gerusstel wat “sy hart vashou” (Prinsloo, 2013:165), moontlik omdat hy “bang [is] dat iets sal gebeur” (ironies aangesien daar reeds iets slegs gebeur het – die spreker se geliefde het reeds gesterf). Die “iets” (reël 32) verwys na haar verskyning wat hom hoop gee om met sy lewe aan te kan beweeg, om die hofsak te laat vaar en om dit waarvoor sy hom uitgekies het (reëls 29-30), uit te voer.

Die HAT (2015:158) definieer “buitenissig” (reël 33) as “afwykend van die gewone”. Die spreker dui aan dat iets vreemds gebeur het en skep ’n atmosfeer van afwagting – iets soos die stilte voor die storm of die nadraai van een. Sy gedagtes word onderbreek, want vanaf reël 33 is daar slegs tekens van ’n primêre werklikheid.

Die toneel word geskets op ’n manier wat laat deurskemer dat die vrou nie meer teenwoordig is nie, dat sy “verdwyn” het – moontlik terug in die niet waaruit sy verskyn het (reël 15). Die spreker raak bewus van omgewingsgeluide wat redelik “stil” is, soos die lugreëling wat inskop (reël 33) en die duif wat “uit sy krop brom vir die wyfie op die lys” (reël 34). Hy neem waar dat die muur leeg is (geen teken van (figuurlike) skrif teen die muur nie, reël 24), dat die “bruin paneel” (die graffiti op die houtpaneel van reël 24) weg is en sodoende impliseer dat die saak ook nie meer aanhangig is nie.

Die sterk gebruik van gesegdes toon aan dat die spreker doelbewus aksie neem. Hy hark met mening sy papiere bymekaar – die “betoogshoofde en gesag” (reël 35) – met ander woorde al die hoofpunte in sy betoog. Tog dui “hark” daarop dat dit haastig en sonder orde of oorleg geskied. Waar dit voorkom asof die spreker nie volle beheer oor die situasie gehad het nie (sy toga het nie reg gehang nie, reëls 35-36), is die spreker nou “gereed”. Wanneer die spreker teenoor die regter aankondig: “ons het in der minne tog geskik. die saak word teruggetrek” (reël 36), is hy oortuigend en is daar nie huiwering in sy stem nie: hy is reg vir die toekoms en is tevrede met die uitkoms van die skikking met die respondent; alhoewel hy nie enige teenargumente in sy gesprek met die opponent geopper het nie.

“In der minne skik” beteken volgens Prinsloo (2013:299): “Op vriendskaplike wyse skik.” Die spreker kondig onomwonde aan: “die saak word teruggetrek” (reël 36). Die regter knik bevestigend (reël 37), maar hy is onseker van sy besluit. Daar ontbreek ’n woord in reël 37: “die

regter knik, hy wou iets anders:" waarna die regter direk aangehaal word. Die moontlike gesegde ontbreek: "hy wou iets anders *sê/vra/aandu*". Dan vra die regter – in Engels – aan die spreker of hy doodseker is dat hy by sy besluit om die saak terug te trek, staan. Die regter herinner die spreker aan al sy "tribulations" (reël 37), vra of hy "familiar with that counsel" (reël 38) is, want "for a moment i took fright!" Die "fright" is dubbelsinnig: dit kan indirek verwys na hom as die Dood verwys, wat by die klagte teen God betrek word en/of dat hy verbaas is dat die spreker die saak sonder veel moeite laat vaar.

Die spreker antwoord: "vituperation" (reël 38). Dit is op hierdie punt dat die gedig die sirkelmotief in die gedig voltrek: daar word terugverwys na die onbekende woord in reël 1. Dit is interessant om op te let dat – as "vituperation" dui op 'n vorm van sensuur en klagte – dit nie die spreker is wat hoofsaaklik deur direkte rede aan die woord is in "geding" nie, maar dat die vrou hoofsaaklik die argument voer en daar beslis word dat die spreker die saak moet terugtrek. Die spreker debatteer nie met die vrou nie, waarskynlik omdat die doel van die hele oefening was om sy gevoelens in die "oopte" te kry deur daarvoor te skryf; om uiting daaraan te gee (skriptoterapie) eerder as wat daar werklik verwag is dat die geliefde se dood (reël 9) tersyde gestel sou word.

Die regter het óf nie mooi gehoor nie óf hy is onbekend met "vituperation" in reël 39: "what's that?" Die spreker doen nie moeite om uit te brei nie: "never mind, judge. good afternoon." Daar is nie sekerheid waarom die spreker nie die regter reghelp nie: óf hy self weet nog nie heeltemal wat "vituperation" beteken nie óf hy voel daar is geen sin daarin om sy besluit aan die regter te probeer regverdig nie – die saak is immers teruggetrek; die spreker het tot 'n mate berusting gevind.

Die spreker (in amptelike hoedanigheid) se "aktetas" (reël 39) – waarin sy "betoogshoofde en gesag" (reël 35) waarskynlik gepak is – word "al ligter" (reël 40) soos wat hy uit die hof loop. Die "swerms duiwe in my hart al digter" (reël 40) – die duiwe 'n metafoor van vrede en vryheid. Hoe langer hy daarvoor dink, hoe meer vrede en vryheid het hy in sy hart oor sy besluit.

Die spreker maak 'n belangrike stelling: "al my kennis, opgehoop, // verbeel" (reëls 40-41) – 'n verwysing na sy werklike ampskennis en (persoonlike) ervaring ("opgehoop") en sy rol as mens en/of kunstenaar ("verbeel" soos in die geval van "vituperation") – "strooi ek in vullisdromme uit." Die gebaar van strooi is figuurlik: die spreker "verbeel" (reël 41) hom hoe hy afstand doen van sy laste. Die gebruik van die meervoud dui daarop dat die kennis in verskeie en/of meer as een vullisdrom gestrooi word. Kennis is egter nie iets tasbaars nie, wat dit as 'n simboliese handeling deur die spreker identifiseer; die besef dat kennis hom nie in hierdie situasie – 'n saak teen God en die terugwen van 'n geliefde – gaan help nie. Sy kennis word deur die papiere, die hofstukke, voorgestel; hy raak metafories daarvan ontslae. Dit sal slegs met verloop van tyd ("met die

loop”, reël 39) geskied, maar nadat hy ’n definitiewe besluit geneem het om dit te laat gaan; gevolglik kan hy vrede ervaar: “ek hoor haar glimlag”. Dit word deur die slot bevestig: “my kop is oop.” Ook om “oop” kop (HAT, 2015:907) te wees en sodoende nie geslote te wees vir nuwe idees nie; sy selfnarratief is gereed om ’n nuwe blaadjie om te slaan.

Die slotreël eindig met ’n gepaste woord: “oop” wat op ’n positiewe slot dui en die belofte van ’n nuwe begin inhou. Veral die sterk rympatroon onderstreep hierdie gedagte van afgerondheid en sluiting ten spyte van die oop einde: die proses is afgehandel – die geding verby. Nie net dui die spreker aan dat sy kop nou oop is nie, maar dit is ’n oop einde wat ook aan die interpretasie van die spreker én leser onderhewig is. Die afwyk van die patroon van twee verse (koeplet) wat nou tot ’n enkele reël gereduseer word, is ’n sterk sluitingsmeganisme – semanties oop maar tegnies afgesluit. Dit is dus nie die einde van die spreker se verhaal nie; hy het vryheid om aan sy storie te skryf met ’n skoon gemoed; sy “kop is oop” wat aandui dat hy ontvanklik is vir nuwe dinge en aanbeweeg; hy het nie in die verlede vasgehaak het nie. Dit is die enigste koeplet (teenoor kwatryne (?)) in die gedig wat op ’n direkte wyse vir ’n toekoms voorsiening maak.

Viljoen (2010:9) som die gedig op: “Die digter [bring] ’n hofaanzoek teen God waarin hy vra om ’n ‘tersydestelling’ van sy geliefde se dood. Hy word egter deur God oortuig om sy aansoek te laat vaar en aan te gaan met sy lewe sodat die bundel sluit met die suggestie dat die digter se opstand en verdriet verwerk is”. Dit lyk of die digter ’n “oop” toekoms tegemoet kan gaan. Fanie Olivier erken self rakende “geding” teenoor Brümmer (2010:20): “Die gedig was nie deel van die oorspronklike manuskrip nie. Tog is dit die slotsom daarvan. Dis letterlik die slot en die som en die slotsom.”

Daar is intertalige spel in “geding”; die hele agterblad is in Afrikaans (wat in reël 13 met ’n kleinletter aangedui word) geskryf, behalwe die dialoog met die regter waar Engels as vervreemdingsmiddel teenoor die regter aangewend word. Buiten die regter se woorde, word alle direkte rede in Afrikaans weergegee. Die afwisselende gebruik van tale is effektief, want die spreker dui God aan as ’n “poliglot” (reël 13) en aangesien die dood nie dieselfde taal as die spreker besig nie, skep dit afstand tussen die spreker en die regter. In reël 36 dui die spreker aan die regter dat die partye buite die hof geskik het en dat hulle dus nie voor die regter hoef te verskyn nie: “ons het in der minne tog geskik. Die saak word teruggetrek.” Dit is ’n besliste, finale antwoord wat nie ruimte laat vir ’n toekomstige wysiging nie. Die spreker kondig dit self aan die regter aan wat dui op die voortuitgang en aanvaarding van die verlies van die geliefde, die saak waaroor hy God aangekla het.

Wanneer die spreker en die regter teen die einde van die gedig met mekaar praat, geskied dit in Engels. Die oorskakeling van die spreker se aanvanklike Afrikaans (reël 14 en reël 36) na

Engels (reëls 37-39) dui aan dat die spreker nie net geskik het nie, maar dat hy bereid is om selfs in 'n vreemde taal die regter te antwoord en bereid is om nog 'n kompromie aan te gaan. Daar is dus sprake van 'n gesindheidsverandering en aanvaarding – dat hy nie net teen die stroom hoef te wees nie, maar dat hy kan berus en die dood (regter) aanvaar deur in sy taal met hom te kommunikeer. Hy kan sy selfnarratief met gemak op sy eie voorwaardes uitleef.

Die sentrerings van al die teks is opvallend. Dit is die enigste gedig in die hele bundel wat nie links geblok is nie. Dit wyk van die patroon af en bemoeilik die leesproses, aangesien die Westerse leser se oë geoefen is om telkens na dieselfde punt teen die linkerkantste kantlyn te gaan. Op 'n simboliese wyse dui dit ook aan hoe hierdie geding sentraal in die spreker se lewe staan; dat dit 'n reuse-invloed het op die spreker se verwerking van sy verlies en 'n sentrale rol speel in die oorgang tussen bundel en werklikheid, en spreker en digter. Sodoende dien dit as 'n tussenteks, 'n liminale ruimte, wat die rekonstruksie van die selfnarratief moontlik maak.

Die gedig beslaan 41 reëls: veertig is 'n simboliese getal in die Bybel, byvoorbeeld die veertig dae en nagte wat die gereën het toe Noag in die ark was, Jesus se veertig dae in die woestyn waar Hy teen die einde deur die duivel versoek is en die Israeliete wat vir veertig jaar saam met Moses in die woestyn moes swerf nadat hulle Egipte verlaat het. Die bundel bevat 39 gedigte, maar as die gedig op die agterblad ingereken word, is daar veertig. Daar is egter 41 reëls in “geding”. Die 39 gedigte dui daarop dat die gedigte nie volmaaktheid behaal nie, maar net-net tekortskiet. Veertig was simbolies vir die afhandeling van 'n proses van oorgang, net soos “geding” 'n oorgang in die selfnarratief is waarin die spreker vrede moet maak met die afsterwe van sy geliefde. Die 41 reëls kan dui op 'n onrealistiese, geforseerde poging om die onmoontlike te vermag, maar as die finale gedig saam met die voorafgaande gedigte gelees word, is daar 'n positiewe uitkoms, aangesien die selfnarratief oor die verloop van veertig gedigte vertel word, en “geding” as 'n finale slot, 'n “encore” dien.

Die gebruik van koeplette dui op die dualiteit wat aanwesig is in die gedig: sommige rympare bevat woorde wat semanties rym (soos “hard” en swart”, “oud” en “koud”) terwyl ander in kontras met mekaar staan (soos “my” en sy” (teenoor die “ons” van vroeër), “opgehoop” en “oop”). Dit sluit aan by die bestaande selfnarratief wat moet plek maak vir 'n gerekonstrueerde selfnarratief. Odendaal (2010) merk “iets liefderyk (sic) in die verstegniek” wat in kontras met die erns van die aanklag teen God gestel word.

Die koeplet patroon word slegs op twee plekke verbreek. Eerstens sien ons dit waar die saak op die rol verskyn (tussen reëls 9 en 10); die tweede reël van wat hier deel van die koeplet moes wees, skuif oor na die volgende strofe om sodoende 'n tersine te vorm, alhoewel die eerste reël van die tersine (reël 10) rym met die voorafgaande enkelreël (reël 9) wat die inskrywing op die

rol aandui. Die laaste twee reëls van die tersine bevat paarrym (reëls 11-12). Tweedens word die slotreël van “geding” as ’n enkelreël aangedui (reël 41). Hier word die patroon verbreek deurdat die strofe ’n enkelreël en nie ’n koeplet is nie. Tog rym die slotreël met die tweede laaste strofe se paarrym – reëls 39, 40 en 41) (“loop”, “hoop”, “oop”). Simbolies dui dit op onvoltooidheid; die spreker het die vryheid om ’n gerekonstrueerde selfnarratief uit te leef in die lig van die verlede maar sonder dat die verlede hom terug hoef te hou.

Die ooglopendste neerslag van die mite van Orfeus en Euridike is te bespeur in die verhalende elemente wat in “geding” na vore tree.

### **3.6 Verhalende elemente van die mite van Orfeus en Euridike in gesprek met “geding”**

Omdat die mite van Orfeus en Euridike as die generiese verhaal van die verlies en die poging tot die “terugwin” van die gestorwe geliefde beskou kan word, dien dié mite as mitologiese matriks wat as sjabloon funksioneer om te bepaal of die verwerking van die trauma die geleentheid tot ’n rekonstruksie van die selfnarratief bied.

Soos in punt 3.3.4.5, Die rekonstruksie van die selfnarratief, aangedui, is daar ’n duidelike narratief in “geding” te bespeur: dit beeld ’n hofsaak uit wat die spreker teen God aanhangig maak om die “tersydestelling” (reël 9) van sy geliefde se dood.

Vervolgens word raakpunte tussen “geding” en die Orfeus-en-Euridike-mite bespreek wat ’n intertekstuele gesprek tussen die twee tekste illustreer.

#### **3.6.1 Orfeus is ’n musikant met magiese kragte**

Fanie Olivier, as digter, is ’n gevestigde skrywer: sy oeuvre bestaan uit ses digbundels (waarvan die eerste in 1971 verskyn het) en verskeie samestellings, onder andere *Goudaar: gedigte oor Johannesburg* en *Die mooiste Afrikaanse liefdesgedigte*. (Kyk punt 3.2.1, Biografiese gegewens van Fanie Olivier.) Vergelyk hier reël 28; die spreker gebruik poësie in plaas van sang wat in die Orfeus-mite voorkom.

#### **3.6.2 Die liefdesverhaal van Orfeus en Euridike**

Die vrou wat “uit die niets” ontstaan (reël 15) word nie eksplisiet vir die leser geïdentifiseer nie, maar uit reël 23 (“jy kan tog beter, mos”) asook reël 31 (“sy vat my hand, druk dit ’n oomblik styf soos sý destyds kon”) kan die leser die afleiding maak dat daar ’n gedeelde, selfs intieme, geskiedenis tussen die spreker en die vrou in die gedig lê; by implikasie is dit sy vrou. Sy sê aan die spreker in reël 22: “ek ken jou goed” waarop die spreker bevestigend “knik”. Daar is gedeelde kenmerke tussen die digter se gestorwe vrou en die vrou in die gedig.

### 3.6.3 Euridike sterf

Die “geding” word eksplisiet saamgevat in reël 9: die “tersydestelling van haar dood”. In beide die gedig en die oorspronklike mite het die geliefde vrou gesterf. As daar onverwags “’n vrou uit die niets op[staan]” (reël 15), verteenwoordig dié opstaan, in plaas van ’n woordkeuse soos *verskyn*, ’n moontlike opstanding uit die dood.

### 3.6.4 Orfeus se smart

Soos Orfeus, weier die spreker om die dood van sy geliefde te aanvaar. Dit is duidelik uit die titel en die eerste woord van die gedig, “vituperation”; hy betwis haar dood.

Die manier waarop die spreker die saak (letterlik) aanpak, is in teenstelling met Orfeus se benadering. Orfeus het sy betowerende musiek gebruik om die gode te oortuig om Euridike aan hom terug te besorg. In “geding” praat die spreker minimaal: waar Euridike in die oorspronklike mite skaars ’n spreekbeurt kry, word die langste spreekbeurt (in direkte rede) in “geding” aan die vrou toegeken. Vir die digter, aan die ander kant, geskied die hele geding in die vorm van ’n gedig (“geding”) wat deur middel van taal tot stand kom. Taal is dus die digter – wat op sy beurt aan die spreker en die gebeure in die gedig lewe skenk – se verset teen die dood van sy geliefde. Dit is ook deur taal wat die selfnarratief tot stand kom én ook gerekonstrueer word.

Die argument kan gevoer word dat die digter deur middel van die selfnarratief van ’n spreker poog om sy geliefde aan die lewe en dat dit nie noodwendig beteken dat hy direk in die gedig *aan* die woord is nie, maar hy is *deur* die gedig aan die woord; ’n poging tot onsterflikheid.

### 3.6.5 Orfeus gaan na die onderwêreld

In reël 12 word die spreker se beurt in die hof deur die klerk aangekondig: “dis sulke tyd.” Die spreker se beurt voor die regter het aangebreek. Die klerk kan moontlik ’n rol soortgelyk aan ’n hekwagter vertolk, nes soos die veerman by die Styx-rivier wat Orfeus toegang gun tot die gode van Hades om sy saak aan hulle te stel.

Die spreker bring in die gedig ’n hofaansoek voor die regter “om tersydestelling van haar dood” (reël 9). Brümmer (2010:20) meen Olivier lewer persoonlike en sosiale kommentaar “waarin hy nie net as digter nie, maar ook as praktiserende advokaat met die dood leer skik”.

Die interpretasie is dat die dood as regter (in vergelyking met die gode van Hades) dien. Die spreker beskryf die regter soos volg: “sy oë swart / soos ek meen sy hart sou wees” (reël 6-7) en “bleek soos ’n lyk” (reël 19). Dit is interessant omdat God as die “hoër” gesag gedagvaar word; in reël 10 word daar “beweer hy is almagtig” (let egter op die gebruik van die kleinletter).

In die Orfeus-mite oortuig Orfeus Hades tydens hul eerste ontmoeting deur middel van sy mooi musiek om Euridike vry te laat. Soos Orfeus met Hades 'n "kontrak" gehad het dat hy nie na Euridike sal kyk alvorens hulle terug in die gewone "wêreld" is nie, so wys die spreker daarop dat God die besluit kan "herroep" (reël 10). Die tweede maal misluk ál sy pogings. Dit het dus nie met die "almag" van Hades te doen nie – Hades kon Euridike teruggee, maar daar was 'n voorwaarde wat verbreek is en die tweede keer het die wil om Orfeus tegemoet te kom, ontbreek.

Die spreker kry nie die geleentheid om sy betoog teenoor die "groter mag(te)" te lewer nie. Dit is ironies, want alhoewel hy aanvanklik hoop (dit is immers "ongeopponeer") om uit die staanspoor die hofsak te wen, verloor hy die saak nog voordat die regter dit kan aanhoor.

Die vrou verskyn en wend haar eers tot die regter (reëls 15-19). Dus, in teenstelling met die mite, is dit in "geding" die vrou (met ander woorde Euridike) wat praat. Sy reken dat daar 'n skikkingsooreenkoms buite die hof bereik kan word (reël 17-18) en dat die besluit met die regter gedeel sal word ("sal ons op kamers daaroor berig", reël 19). Dit sal plaasvind sodra daar 'n skikking beding is (tussen haar en die spreker), maar dit kan moontlik eers oor 'n ruk plaasvind ("mettertyd", reël 18). In die mite is die ooreenkoms tussen die gode van Hades en Orfeus; dit is ook onmiddellik van krag. Daar was nooit sprake van onderhandeling tussen Orfeus en Euridike nie.

In die mite is Euridike onmiddellik – voor die *gode* van plan kon verander – aan Orfeus gegee. "[M]ettertyd" (reël 18) sal die spreker en die vrou "op kamers [...] berig" (reël 19) beteken dat hulle 'n ooreenkoms sal bereik en die regter van die uitslag in kennis sal stel. Sodoende vind daar 'n verskuiwing van mag plaas: die saak is dus nou tussen die spreker en die vrou (as God se verteenwoordiger); dit maak dit vir die spreker moontlik om eienaarskap te neem van sy eie selfnarratief deur 'n keuse uit te oefen *hoe* hy die saak verder wil hanteer.

### **3.6.6 Die voorwaarde**

Die "voorwaarde" is as 'n waarskuwing verskuil (reël 24) waar die vrou meen: "dis immers lankal aan die muur geskryf. dié saak kan jou jou lewe kos." Dit is in teenstelling met die Orfeus-mite waar sy lewe nooit in gedrang was in terme van sy aanvanklike skikkingsooreenkoms met die gode van Hades nie.

Die vrou dring daarop aan dat die spreker die saak laat vaar (reël 27); sy stel voor dat hy "ander aansprake" (reëls 28-29) maak. Waar Orfeus na sy tweede verlies van Euridike slegs treursange gesing het, wil die vrou keer dat die spreker dieselfde pad volg en beveel hom om soveel meer deur middel van woorde te bereik – daar is 'n "hele woordeboek" en "ander

aansprake” (reël 29) waarop hy liefs (dalk as digter spesifiek?) kan en moet fokus. Sy selfnarratief moet dus nie net fokus op die gestorwe geliefde en sy verlies nie, maar hy moet aanbeweeg deur “ander aansprake” te maak in sy poësie.

Dit kom dus voor asof die gebruik (veral skryf) van woorde die spreker in die aanvaardingsproses van die geliefde se afsterwe help. Die vrou is ernstig wanneer sy die spreker aansê dat daar ’n “hele woordeboek” (reël 29) is om mee te werk, dat die spreker oor byna enige onderwerp kan skryf en dat hy nie verder woorde moet mors op ’n saak teen God nie, want dit is byna ’n uitgemaakte saak dat die spreker nie die saak teen God sal (kan) wen nie (“dis immers lankal aan die muur geskryf”, reël 24).

### **3.6.7 Euridike word toegelaat om saam met Orfeus terug te keer**

In reël 21 word die vrou, God se regsvertegenwoordiger, as die opponent aangedui. Die spreker is “verdwaas” (reël 21), want hy het nie verwag dat die opponent sal verskyn nie. In die mite verskyn Euridike nie “uit die niets” (reël 15) soos in “geding” nie: die gode van Hades ontbied haar uit die Doderyk nadat Orfeus hul oorreed het om haar aan hom terug te besorg, tensy die Doderyk as die “niets” geïnterpreteer word. Die vrou wat uit die niet verskyn, is ’n sinspeling op die skim van Euridike in Hades. .

Die vrou bevestig: “ek ken jou goed” (reël 22) in teenstelling met die Orfeus-mite waar geen gesprek in Hades tussen Orfeus en Euridike plaasvind nie.

Nog ’n parallel met die mite is dat die vrou in die gedig (soos Euridike van die Doderyk) nie presies dieselfde vrou is wat die spreker geken het nie, maar ’n “skim” van haar. Op ’n soortgelyke wyse is Rike voor haar dood nie dieselfde as die Rike waarop Olivier verlief geraak het nie vanweë die aftakelende siekte waaraan sy gely het.

### **3.6.8 Orfeus verbreek die voorwaarde**

Anders as in die mite, oortuig die vrou die spreker in reëls 31-32 om die saak te laat vaar, maar die keuse bly syne. Hierdie keuse word nie hardop uitgespreek nie, maar word duidelik deurdat die spreker besluit om die hof te verlaat. Hy kyk, voor hy by die deur uitgaan, terug (soos in die mite) en bevestig aan die regter (reël 36): “ons het in der minne tog geskik. die saak word teruggetrek.” Sodoende verlaat die spreker die figuurlike poorte van Hades – in teenstelling met Orfeus, maar hy besef (of eerder besluit?) dat hy nie weer daardie roete wil volg nie.

### 3.6.9 Tweede verlies van Euridike

Orfeus kon nie oor Euridike se tweede dood getroos word nie. Waar Euridike in die oorspronklike weergawe 'n skamele “Vaarwel” uitroep wanneer Orfeus terugkyk, bied die vrou in reël 32 vertroosting én versekering aan die spreker: “ons sien mekaar weer later, glo my vas”. Daar is dus die uitsien na 'n herontmoeting; sy los ook 'n “troosprys” aan die spreker: “hier is iets om jou hart mee vas te knoop” (reël 32).

Daar word nie in die gedig gestel dat die vrou die toneel verlaat nie, maar dat sy “verdwyn” het. In teenstelling met die mite is dit nie deur die spreker se verbreking van die voorwaarde dat Euridike terugsak in die skaduwees van Hades nie; sy “verdwyn eenvoudig self. Die “verdwyning” onderstreep die gedagte dat die vrou nie menslik is nie, maar karaktereienskappe van 'n bomenslike (en dus half-hemelse) wese vertoon. Die spreker raak bewus van omgewingsgeluide wat redelik “stil” is, soos die lugreëling wat inskop (reël 33) en die duif wat “uit sy krop brom vir die wyfie op die lys” (reël 34). Dit is vreedsaam; daar is geen teken oor van 'n hofsak nie en daar is 'n skielike oorgang van 'n sekondêre na 'n primêre werklikheid.

### 3.6.10 Orfeus probeer Hades weer binnegaan

Wanneer die spreker aankondig in reël 36: “ons het in der minne tog geskik. die saak word teruggetrek”, knik die regter bevestigend (reël 37), maar hy lyk onseker – ter wille van die spreker – of dit die regte besluit is. In Orfeus se geval was hy op sy eie aangewese; die gode van Hades was vyandig teenoor hom, veral met sy tweede besoek, en niemand het vir Orfeus in die bres getree nie.

Wanneer die spreker by die deur van die hof uitgaan, neem hy 'n daadwerklike besluit om 'n nuwe drempel te betree; hy kies om nie weer die dood die stryd aan te sê nie en by implikasie die dood van sy geliefde te aanvaar. Dit bied die moontlikheid van rekonstruksie van sy selfnarratief: veral die verandering in sy gesindheid is sigbaar: die spreker het tot die besef gekom dat – alhoewel die geliefde in die gees saam met hom kan reis – hy die verlede kan agterlaat en aanbeweeg soos die laaste reëls van die gedig aandui: “my aktetas word met die loop / al ligter [...] // [...] my kop is oop.” Daardeur het die aanvanklike verset plek gemaak vir hoop.

Dit kom voor of dit nie noodwendig oor die uitkoms van die “geding” gaan nie, maar dat die proses die spreker help om sy tragiese verlies te verwerk. Dit dien sodoende as 'n beginpunt – eerder as rekonstruksie self – van die selfnarratief, alhoewel tekens van rekonstruksie duidelik sigbaar is. Soos in die geval van die mite, poog die spreker om sy geliefde van die dood te red; 'n poging wat deur middel van woorde geskied. Ten slotte bied poësie 'n weg tot onsterflikheid

vir die gestorwe geliefde. In Olivier, die digter, se eie woorde: “Ek is bly dat sy op hierdie manier oorleef het” (Brümmer, 2010:20).

### 3.7 Samevatting van die hoofstuk

Brümmer (2010:20) beskou *Apostroof* as “een van die roerendste pogings in Afrikaans [...] om sin te maak uit die dood. En om woorde te skep waar hulle weggekwyn het”. Die voortdurende teruggryp na intertekste, woorde en gesegdes as tegniek is ’n bewys van die digter se eie gebrek aan woorde om die onsegbare te verwoord; hy leen woorde by ander skrywers. Viljoen (2014) dui aan dat dit ’n poging is – deur die skryf van poësie en die gepaardgaande skriptoterapeutiese waarde daarvan – om “die liefde, die lydingsproses, die dood, die afskeid [te] verwoord” en dat dit ’n poging tot ’n “verlossing” is, met ander woorde ’n verwerking van die verlies. Dit impliseer dat die rouproses nie voltooi word nie, maar dat daar vordering gemaak word.

Dit is in “alleen” reis dat daar ook ’n aanduiding van rekonstruksie van die selfnarratief opgeteken is, want die spreker het tot die besef gekom dat – alhoewel die geliefde in gees (deur sy herinneringe aan haar) saam met hom kan reis – hy die verlede kan agterlaat en aanbeweeg soos hy op die agterblad aandui: “my aktetas word met die loop / al ligter [...] // [...] my kop is oop.” Soos Hambidge (2010:6) aandui: “Daar word inderdaad nou alleen gereis.”

Die skryfproses fasiliteer die rekonstruksie van die selfnarratief. Die trauma van die verlies van die geliefde lei tot die verbrokkeling van die bestaande selfnarratief wat ’n rekonstruksie daarvan noodsaak. Die rekonstruksie van die selfnarratief bereik nie ’n slot nie en is nie staties nie, maar dit is ’n lewende, nie-statiëse verhaal van die spreker (moontlik ook as ’n alter ego van die digter self) wat voortdurend aan verandering onderworpe is. Die poging tot rekonstruksie beteken ook nie dat ’n nuwe selfnarratief genereer word nie, maar dat die bestaande narratief op so ’n wyse aangepas word dat dit die verlies van die gestorwe geliefde kan akkommodeer.

## HOOFSTUK 4 DIE NEERSLAG VAN DIE MITE VAN ORFEUS EN EURIDIKE IN DIE REKONSTRUKSIE VAN DIE SELFNARRATIEF IN *DOODSBLOEI* (PIETER BOSKMA)

### 4.1 Inleiding

Hierdie hoofstuk<sup>8</sup> ondersoek (die poging tot) die verwoording en die deurwerk van die verlies van die geliefde van die ek-spreker in die bundel *Doodsbloei* van Pieter Boskma (2010).

Eerstens word 'n anekdoties-biografiese perspektief op die teks gegee in die lig van die bundel se ontstaansgeskiedenis ten einde 'n verband tussen die *persona poetica* en *persona practica* vas te stel; dit word gedoen in 'n poging om meer lig te werp op die moontlike skriptoterapeutiese waarde van die bundel.

Daarna verskuif die fokus van die hoofstuk na die struktuur van die bundel ten einde vas te stel hoe die selfnarratief in die bundel ontplooi: hoe trauma die bestaande selfnarratief verbrokkel en hoe die helende krag van woorde na vore kom in die rekonstruksie van die selfnarratief. Daarna volg 'n bespreking van die neerslag van die mite van Orfeus en Euridike in die gerekonstrueerde selfnarratief as deel van die spreker se poging om deur die trauma te werk. Die hipotese is dat skryf (minstens deels) as terapie beskou kan word na 'n traumatiese gebeurtenis in die digter se lewe, in hierdie geval die verlies van sy geliefde, en dat (en op 'n spesifieke manier) die mite van Orfeus en Euridike as singewings- en leesraamwerk in die vertaling van verlies aangewend word.

### 4.2 Biografiese gegewens van Pieter Boskma

Pieter Boskma is op 9 Mei 1956 te Leeuwarden, Nederland gebore (Koninklijke Bibliotheek, 2013) en was sedert 1974 in 'n verhouding met Monique Orth. Hy studeer Antropologie, 'n vakrigting wat hom reise oor die hele wêreld laat onderneem. In 1987 debuteer hy met sy eerste bundel, *Quest*, waarvoor hy die Aanmoedigingsprijs van Stichting De Avonden ontvang. Kort voor dit reik hy 'n selfpublikasie, *Virus Virus* (1984), uit.

Voor *Doodsbloei* in 2010 by Prometheus verskyn het, het Boskma reeds talle gepubliseerde bundels op sy naam gehad, asook verskeie gepubliseerde prosastukke. Dit sluit in: *Quest*

---

<sup>8</sup> Tydens die USAN-kongres vir jong navorsers, wat van 21-23 Januarie 2014 deur die Departement Afrikaans en Nederlands van die Stellenbosch Universiteit aangebied is, het ek 'n referaat gelewer wat 'n eerste gedeeltelike weergawe van hierdie hoofstuk was. Dit het gelei tot die publikasie van *Gestorwe geliefdes: Die herkonstruksie van die selfnarratief in Doodsbloei (Pieter Boskma) met verwysing na die rol van die mite van Orfeus en Euridike daarin* (Hamman & Viljoen, 2015) in 'n spesiale uitgawe van *Stilet*.

(1987), *De Messiaanse kust* (1989), *Tiara* (1991), *Een foto van God* (1993, 'n novelle), *Simpel heelal* (1995), *In de naam* (1996), *Te midden van de tijden* (1998), *Het zingende doek en De geheime gedichten* (1999), *De aardse komedie* (2002, 'n romangedig), en *Puur* (2004). Prometheus gee in 2006 'n keur uit Boskma se gedigte, saamgestel deur Joost Zwagerman, uit met die titel *Altijd weer dit leven. Een keuze uit de gedichten*.

Odile Heynders (2006:79) skryf dat Boskma reeds in *Quest* tekens toon van 'n "bijna narratief-poëtische en soms mystieke toonzetting". Dante is deurlopend in Boskma se oeuvre teenwoordig, vergelyk spesifiek ook die titel *De aardse komedie* waarin daar 'n direkte ooreenkoms met Dante se *Divina Commedia* is. Byna al sy bundels is verhalende gedigte (*Doodsbloei* is geen uitsondering nie) en van meet af aan is die kus en liefde prominente temas, asook sy bewustheid van woorde in die skryfproses. Heynders (2006:81) konstateer dat liefde, tyd, outobiografie en herinnering veral in die bundels van tussen 1996 en 1999 prominensie geniet: onder andere skryf Boskma 'n gedig, "Altijd weer dit leven", van 2 000 reëls aan 'n gestorwe vriend wat in *Simpel heelal* (1995) verskyn het. In *Puur* (2004) gebruik die digter minder intertekstuele verwysings as in sy vorige bundels, maar die voortdurende poging om taal syne te maak, bly 'n prominente strydpunt vir die digter.

#### **4.2.1 Die ontstaan van *Doodsbloei***

Pieter Boskma se vrou, Monique Orth, is in 2008 na 'n siekbed van ongeveer twee jaar aan borskanker oorlede, kort voor haar vyftigste verjaarsdag (Boskma, 2010:agterblad). Hulle was meer as 34 jaar lank in 'n verhouding (Koninklijke Bibliotheek, 2013).

Inligting op die agterblad van die bundel dui daarop dat *Doodsbloei* handel oor liefde en die verlies daarvan deur die afsterwe van 'n geliefde. Hierdie bundel is "tegelijk een requiem voor en een ode aan de gestorven geliefde" (Boskma, 2010:agterblad), wat gevolglik impliseer dat die skryf van die bundel 'n poging is om hierdie verlies deur middel van taal – spesifiek poësie – te verwerk.

Vroeg in die bundel is dit duidelik dat die spreker, 'n man, sy geliefde aan die dood afgestaan het: "Of doet sinds jouw dood niet meer ter zake?" (13). Alhoewel die gestorwe geliefde 'n lang siekbed gehad het ("vergeet de twee jaar van mijn ziekte", 177), was haar dood steeds 'n traumatiese ervaring vir die spreker: "Harder kon niets mij treffen / dan jouw vroege sterven" (100).

*Doodsbloei* (2010) vertel die verhaal van 'n ek-spreker se poging tot die deurwerk van sy traumatiese verlies. Twee maande na sy vrou se afsterwe skryf Boskma die eerste gedig van 'n bundel wat binne die bestek van 'n paar maande ontwikkel tot 'n reeks gedigte van epiese

omvang, “een teder monument voor de grote, blijvende liefde” (Boskma, 2010:agterblad). Dit laat hierdie bundel gevolglik onder die vaandel van elegiese poësie ressorteer.

Hierdie bundel beeld die rouproses van ’n spreker uit, ’n proses waardeur hy gaan om weer sin in die lewe probeer vind, ’n reis in die soeke na antwoorde wat hy waarskynlik nooit sal vind nie (Gerbrandy, 2010). Boskma (2010:9) skryf: “Geen enkel antwoord was bevredigend, / het leidde slechts tot feller onbehagen.”

Indien die leser die biografiese inligting van die digter in ag neem en die teks aan die hand daarvan lees, ontdek hy addisionele betekenislae in die teks wat nie raakgelees sou kon word indien die digter se biografiese inligting buite rekening gelaat word nie. Ook is dit makliker om met ’n werklike mens se gevoelens en gedagtes simpatie en/of empatie te hê as om met ’n fiktiewe karakter te identifiseer. In die Hal van de Tranen (133), waar elkeen se grootste verlies aan hom getoon word, sien die spreker homself weer langs die siekbed van sy geliefde (134) kort voor haar dood. Dit is moontlik ’n fragment van die digter se verbeelding wat hy aan die spreker se geheue toedig, maar die assosiasie en empatie wat deur die leser ervaar word, is eg omdat die gebeurtenis realisties en geloofwaardig uitgebeeld word, wat die (moontlike) biblioterapeutiese waarde van die bundel verhoog.

*Doodsbloei* kwalifiseer as keuse van ’n primêre teks vir hierdie studie aangesien Boskma se biografiese gegewens aan die vereistes voldoen: hy is ’n reeds gepubliseerde digter en die bundel is relatief kort ná die afsterwe van sy vrou gepubliseer.

#### **4.2.2 Anekdoties-biografiese lesing van *Doodsbloei***

In ’n anekdoties-biografiese lesing kan baie ooreenkomste tussen die spreker en die digter se biografiese gegewens en raakpunte in hul lewensverhale uitgewys word: beide die spreker van die bundel en digter se gestorwe geliefde heet “Monique” (259) en albei se geliefde het waarskynlik aan kanker gesterf (“je uitgevallen haren”, 26). Monique Orth is aan borskanker oorlede. Ook die duur van die verhouding tussen die twee pare stem baie ooreen – albei pare was meer as dertig jaar saam: “precies waar wij dertig jaar jonger” (27). Die gestorwe geliefde verwys na “twaalfduizend dagen en nachten // dat men ons in één adem noemde” (215): as dit omgeskakel word in jare, dui dit op ongeveer 32 jaar, nóg ’n sterk ooreenkoms met die duur van Boskma en Monique Orth se verhouding. Nog ’n verwysing na die duur van hul verhouding is “ervaren om het leven dat wij leiden mochten, // meer dan drie decennia” (240). Kort daarna verklaar die spreker: “Hier sta ik dan, met ons vierendertigjarig leven / in mijn handen” (244), die duur van die narratief van hul verhouding. Vir die spreker verteenwoordig die gedigte wat hy geskryf het die tyd wat hy en sy geliefde ’n paartjie was, want “ik zie iets en ik zeg het, zeg het en het bestaat” (244): dit is deur die poësie dat hy nadink oor hul verhouding en hom weer

“terugdink” in die verlede toe die geliefde nog geleef het. Dit is in poësie dat sy geliefde vir hom weer ’n werklikheid word. Die spreker en die digter se ouderdom (asook dié van die gestorwe geliefde s’n) stem ook ooreen: “Wij ... / waren beiden nu zo ’n vijftig jaar” (42): Monique is kort voor haar vyftigste verjaarsdag oorlede.

Van die digter se outobiografiese gegewens dien as materiaal om – bewus of onbewus – op ’n kreatiewe manier ’n nuwe samehang na die verbrokkelende effek van verlies te vind. Die digter bied die inhoud van die bundel op ’n interessante wyse aan om die aandag van die leser te boei.

#### 4.2.2.1 Die digter versus die spreker

In hierdie bundel is dit egter moeilik om die spreker (oftewel die liriese ek of *persona poetica*) van die *persona pratica* (die digter) te skei. In ’n onderhoud met Monna (2010) erken Boskma die outobiografiese aard van die bundel, sowel as sy behoefte aan skryf na sy vrou se afsterwe:

Na twee gedichten wist ik: ik ga er honderd maken. Het wordt een monument voor Monique, dan kan ik niet met tien gedichten aankomen. Een enorme kreet, wilde ik, geen sereen ding. Mijn favoriete plek, het duinlandschap, verbinden met de grootste tragedie uit mijn leven. Ik schrijf 'Want je bent dood, je bent dood, je bent dood'. Ik wilde het er goed inpeperen.

Die digter erken dus indirek dat skryf vir hom ’n manier was om deur sy verlies te werk en van die digter se outobiografiese gegewens dien as materiaal om – bewus of onbewus – op ’n kreatiewe manier ’n nuwe samehang te vind.

Dit sal onregverdig teenoor Boskma wees om hom, as individu, as die *persona poetica* (die spreker) in die bundel te etiketteer. Boskma is as digter bewus van hierdie problematiese onderskeid tussen hom en die spreker, want in die bundel terg die spreker die leser: “Maar wie het is, die deze woorden zegt, // krom van de pijn, met bloedend hart, / die u nu werkelijk gelezen hebt?” (202). Dit is asof hy die leser uitdaag om te besluit of die *persona pratica* en die *persona poetica* dieselfde entiteit is, of daar slegs toevallig enkele ooreenkomste tussen hulle is.

In *Doodsbloei* skep die digter ’n fiktiewe verhaal waarin hy deur middel van die spreker beheer oor die gebeure (kan) uitoefen. In hierdie verhaal werk die mite van Orfeus en Euridike en Dante se *Divina Commedia* saam om ’n bundel ryk aan intertekstuele betekenislae te skep, aangesien albei dié tekste handel oor ’n reis na die hiernamaals. Groenewegen (2011) skryf: “Boskma speelt met de poëzietraditie van de gestorven geliefde, van Dante tot Achterberg. Hij is zich hyperbewust van dat spel en trekt provocerend en met zelfspot bordkartonnen

onderwerelddecors op.” Daar is subtiele verwysings na A. Roland Holst se *Een winteravondval* in die bundel te bespeur vanweë die metaforiese gebruik van onder andere die see, die weste, verlange, die dood, en die droom.

Wat die onderskeid tussen die *persona poetica* en die *persona practica* in *Doodsbloei* verder kompliseer, is die gebruik van ’n eerstepersoonsverteller. ’n Oningeligte leser kan die spreker maklik as die digter self aansien.

Boskma erken in ’n onderhoud dat die skryf van gedigte hom gehelp het om vinniger deur sy verlies te werk: “De allergrootste heftigheid is eraf. [...] Ik ben die poëzie eeuwig dankbaar. Geen idee hoe ik anders de afgelopen twee jaar van mijn leven door had moeten komen” (Monna, 2010).

Die belangrikste argument vir die onderskeid tussen digter en spreker is dat die spreker in die gedig ’n poëties-gekodeerde en talig-totstandgekome, semiotiese gemedieerde teenhanger van die digter is; hy is dus ’n beeld van die digter in taal.

#### **4.2.2.2 Ander stemme in die bundel**

Die spreker tree per geleentheid met ander karakters in die bundel in gesprek. Telkens wanneer ’n ander karakter in die bundel aan die woord gestel word, word die dialoog van die ander karakter tussen enkelaanhalingstekens aangedui. Die betrokke karakters is die gestorwe geliefde (sy vrou), ’n “drieëndertig-koppig koor” (49), die Dood (daar vind ’n totaal van vyf gesprekke met die Dood plaas, waarvan die eerste op bladsy 109 begin en die laaste gesprek op bladsye 276-277 geskied), die hemelwag in die Grot van God (156-157, 256-257), die leser (153, 233, 245, 263) en ook die leseres (263, 267, 270, 272, 277, 279 (“u”), 283).

Die ander karakters word sinvol aangewend: hulle help die digter om deur middel van dialoog antwoorde te probeer vind deur teenargumente aan die spreker voor te hou (byvoorbeeld die gesprekke met die Dood waarin vraag met vraag beantwoord word) en hulle verhoog die kans dat die leser die spreker as geloofwaardig sal ervaar omdat dit nie net “sy woord” is wat aan die leser voorgehou word nie. Dit is ’n slim tegniek wat deur die digter aangewend word, want dit is wat hy wil hê die leser moet glo, alhoewel hy die enigste persoon is wat aan die woord kan wees.

Alhoewel daar onderskeid tussen die *persona practica* en die *persona poetica* getref is, is dit steeds sinvol om die ooreenkomste in die bundel met die biografiese gegewens van die digter uit te wys. Dit kan moontlik tot ’n dieper insig lei in die proses van en redes vir skryf ná die

afsterwe van 'n geliefde – die hipotese is dat skryf, met ander woorde skriptoterapie, moontlik (of ten minste deels) 'n rol speel in die deurwerk van die trauma vir die digter.

Daar is talle ooreenkomste tussen die spreker in die bundel en die biografiese gegewens van die outeur, Pieter Boskma. Hierdie ooreenkomste verhoog die moontlike terapeutiese waarde wat die skryf van die bundel vir die digter impliseer, soos wat die “woordenboemerang” (273) voorstel:

Dan moet dat zijn met iemand die dit las  
en daardoor van een eigen smart genas  
en daardoor die van mij genezen kan,  
want zo werkt de woordenboemerang.

Boskma stel 'n spreker (ook genoem liriese ek of *persona poetica*) in die vorm van 'n eerstepersoonsverteller in die bundel aan die woord.

Die gebruik van 'n eerstepersoonverteller is een van die tegnieke wat die digter aanwend as 'n sleutel tot die betekenis van die bundel. Hy wend ook die struktuur van die bundel aan om die leser in hierdie proses by te staan.

### **4.3 Struktuur van die bundel**

Die strukturele eenheid van die bundel gee leidrade aan die leser oor hoe die bundel gelees moet word. Omdat *Doodsbloei* 'n verhalende gedig is (dit kan uit die gegewens op die agterblad afgelei word), moet die bundel in chronologiese volgorde gelees word om maksimum betekenis te genereer, al funksioneer elke gedig as 'n aparte entiteit (sonnet). So gee die opskrifte van die afdelings ook baie belangrike intertekstuele leidrade wat die leser van meet af aan in ag moet neem. Die doel van hierdie afdeling is om die struktuur van die bundel te ondersoek om die addisionele betekenislae wat die digter daaruit wil genereer, te aktiveer.

#### **4.3.1 Titel**

Die eerste aanduiding van dood is reeds in die titel van die bundel opgesluit, naamlik *Doodsbloei*, dit bevat letterlik die woord “dood”. Boskma skep 'n neologisme en verduidelik dit aan die leser in die bundel, maar die leser kan uit die leidrade in die woord sekere afleidings maak.

Daar is woordspeling met “bloei”. Volgens die HAT (2015:127) kan *bloei* onder andere enige van die volgende betekenisse genereer (dit kan as beide 'n werkwoord of selfstandige

naamwoord funksioneer): “bloed laat uitvloeï”, “treur”, “bloeisels dra”, “kragtig ontwikkel”, “fleur”. In die konteks van die bundel betrek Boskma byna al bogenoemde opsies.

Wanneer die spreker terugdink aan die eerste keer dat hy sy geliefde gesoen het (84), tref die gedagte hom (85): “en ik begreep / dat een eenmaal echt begonnen liefde // pas in de dood haar hoogste bloei beleeff”. Hy skryf die meeste oor haar nadat sy gesterf het. Die geliefde beleef ’n ongekende vryheid (“geen eind aan schein te komen”, 85) en kom gelukkig voor aangesien sy met lig omhul is (“zo stralend helder was verlicht”, 85); daar is ook ’n vonkel in haar oog (85). Ook gewaar hy sy geliefde oral in die natuur (veral in die lente, wanneer die plante bot): “zie ik voortaan in al wat bloeit jouw dood” (201) en daarom vorm soveel natuurbeelde deel van sy poësie.

*Doodsbloei* as titel is wrang-ironies aangesien die samelewing die dood nie as ’n hoogtepunt beskou nie, maar eerder as die einde van die lewe en dus ook aan die liefde. Nog ’n negatiewe konnotasie met die titel is dié van ’n gewonde of beseerde persoon wat die risiko loop om homself dood te bloei: op ’n letterlike, liggaamlike vlak kan dit dui op die verlies van menslike bloed wat tot die persoon se dood kan lei, maar in hierdie geval is dit ’n treurende ek-spreker wat die verlies van sy geliefde betreur. In dié proses ontwikkel ’n kragtige verhaal. Hierdie kragtige verhaal verskyn nie net as *Doodsbloei* nie, maar daarin word ook die selfnarratief gerekonstrueer wat die spreker (en indirek ook die digter) bystaan in die rouproseses.

’n Implisiete metafoer is in die titel versteek wat verband hou met die digter van én die spreker in die bundel – die beeld van ’n digter wat met die ink in sy pen sy poësie op papier uitbloei (“letter voor bloedende letter”, 169), met ander woorde aan die skryf raak.. Hierdie proses is ook nuttig vir die spreker in die deurwerk van sy verlies deur middel van skriptoterapie; hy wens ook “opdat ek bloeden, zal mijn lieveling, / tot de hele mensheid van je zingt” (14). Die “bloeden” verwys in hierdie geval na die pyn wat die spreker weens die verlies beleef. Dit is juis weens die verlies van sy geliefde dat hy poësie skryf terwyl hy deur die rouproses werk. “Precies doordat hij zich zo heftig mogelijk van woorden bedient, transformeert hij dit in winst. Getuige de paradoxale titel van zijn bundel” (Gruwez, 2010); die poësie bloei uit die dood van die geliefde, sy vrou, en die (poging tot die) verwerking van die verlies.

#### **4.3.2 Bundelopdrag**

Boskma dra die bundel op “voor mijn liefste / Monique Orth / (1958-2008)”. Monique Orth, soos reeds onder punt 4.2, Biografiese gegewens van Pieter Boskma, bespreek, was ongeveer 34 jaar lank sy vrou gewees.

### 4.3.3 Agterblad

Die agterblad van die bundel verskaf belangrike gegewens rakende die ontstaan van die bundel: twee maande na die afsterwe van Pieter Boskma se vrou “diende zich bij hem ineens een gedicht over deze tragedie aan [...] dat tegelijk een requiem voor en een ode aan de gestorven geliefde is, en zich laat lezen als een ‘rouwdagboek in verzen’.” Dit dui daarop dat die bundel ’n “rouwdagboek” (272), met ander woorde ’n tipe egodokument, is wat die argument vir die anekdoties-biografiese lesing versterk.

### 4.3.4 Gedigtegroep(e)

As bundel het *Doodsbloei* ’n sterk strukturalistiese raamwerk volgens die raamwerke geïdentifiseer deur Claude Lévi-Strauss en Roman Jakobson, want dit is ’n kombinasie van ’n siklus (tematiese ontwikkeling met kontinuïteit in ruimte en tyd) en serie (tematiese ontwikkeling met diskontinuïteit in ruimte en tyd) (Spies, 2013). Die drie afdelings kan geklassifiseer word as ’n siklus en die drie epiloë kan as addisionele reekse gesien word. Die agterblad bied sekere leidrade dat die bundel as ’n eenheid gelees behoort te word aangesien dit uit ’n gedigtegroep(e) bestaan: “een serie van epische omvang”, “rouwdagboek in verzen”, “een spannende reis”, “[t]egelijk vormt de bundel een teder monument”, “[o]ndanks het verdriet waarvan de gedichten verhalen”.

Die digter dui die gedigtegroepe duidelik aan. Die bundel is in drie afdelings verdeel, naamlik Einde, Terug en Opnieuw, wat gevolg word deur drie epiloë. Daarbenewens word daar in elke afdeling ook gedigtereeke onderskei wat genommer is. Die gedigte self is nie genommer of getiteld nie, wat die lees van die teks as verhalende gedig vergemaklik.

Die drie bundelafdelings word duidelik van mekaar onderskei met ’n grys skutblad, alhoewel dit telkens by die drie epiloë ontbreek, moontlik omdat die epiloë nie by die chronologiese gerekonstrueerde narratief ingebed is nie. Die titel van elke afdeling is onderskeidelik op die skutblaaie gedruk met ’n voorafgaande Romeinse syfer wat dui op die belangrikheid van die chronologie van die bundel en die verhalende aspek van die gedigte en die afdelings. Die bundel is ’n narratief-poëtiese verhaal en die leser sal van die betekenislae tydens die gediginterpretasie mis indien ’n gedig nie in die bepaalde konteks van die bundel geplaas word nie. Kruisverwysings en tematiese herhalings speel ’n rol in *Doodsbloei*, asook die plasing van die gedig in die bundel. Alhoewel elke gedig in eie reg gelees kan word, sal die leser meer baat daarby vind om die gedig as deel van ’n groter geheel te lees. Die volgorde van die gedigte verhoog die betekenisontginning omdat die strukturele samehang ’n rol speel en daar ’n bepaalde wisselwerking tussen gedigte moet wees (Spies, 2013). In die geval van *Doodsbloei*, as deel van ’n chronologiese verhaal, verskaf die konteks verhelderende leidrade tot sekere

tematiese herhalings wat in gedigte voorkom. Die kruisverwysings versterk die bundeleenheid en die leser kan vanweë die plasing van die gedig in die bundel – as deel van die narratief-poëtiese verhaal – die gedig in konteks lees wat andersins by tradisionele poësie nie noodwendig die geval is nie.

Die makrostruktuur van *Doodsbloei* (die afdelings inaggenome) pas binne die Orfeus-mite se raamwerk: Einde, Terug en Opnieuw. Na Euridike se dood (Einde) poog Orfeus om haar uit die doderyk *terug* (Terug) te gaan haal. Hy onderneem twee togte na die hiernamaals en albei togte faal; gevolglik moet hy sy selfnarratief aanpas om 'n *nuwe* (Opnieuw) toekoms – sonder haar – te visualiseer.

Die drie epiloë vervul elkeen 'n afsonderlike funksie. Dit word elk as 'n afsonderlike gedigreeks aangebied en is die enigste drie gedigreeks in die hele bundel wat titels dra, al is dit niebeskrywende titels, naamlik Eerste epiloog, Tweede epiloog en Derde epiloog.

*Literêre terme en teorieë* (2013) beskryf die funksie van 'n epiloog as dié van 'n “samevatting” of “overweging”. Dit konstateer ook dat epiloë tradisioneel – as deel van die afsluiting van 'n toneelstuk – die bedoeling en bedankings van die skrywer aan die gehoor bevat het; dit het 'n vriendelike versoek gerig om “gunstig te reageren” en ook om weer 'n toneelstuk te besigtig. Elkeen van die drie epiloë bied 'n alternatiewe einde of toekomsmoontlikheid aan die spreker en ook die leser. Dit kan in chronologiese volgorde geles word as deel van die oorhoofse plot van die bundel alhoewel daar nie 'n chronologiese lyn is wat in die epiloë op mekaar volg nie. Alternatiewelik kan elke epiloog op sy eie na die 34ste gedigreeks (die laaste reeks voor die eerste epiloog) geles word. Soos wat die leser verskeie opsies het in terme van die benadering van die lees van die bundel, het die spreker vir homself verskeie opsies in terme van toekomsmoontlikhede geskep. Omdat hierdie moontlikhede nie bots nie, kan hy tussen die epiloë wissel: tussen die verleiding van die leseres (eerste epiloog), die herhaaldelike oorwinning van (vrees vir) die Dood (tweede epiloog) en die voortdurende terugkeer na die duin (letterlik en in die poësie) op soek na 'n nuwe begin. Die inhoud en funksie van elkeen van die epiloë sal by punt 4.3.6, Die verhaal in die bundel, bespreek word.

#### **4.3.5 Sonnetvorm**

*Doodsbloei* is 'n reeks van 252 sonnette (of pseudo-sonnette) wat as 'n poging dien om die verbrokkelde selfnarratief te rekonstrueer. Die keuse van die sonnet as 'n klassieke digvorm in hierdie bundel sluit aan by die idee dat klassieke vorms selfs in die moderne poësie as singewingsraamwerke kan dien. Nie net gebruik Boskma klassieke tekste as intertekste nie, maar hy gebruik ook veral die klassieke sonnet as digvorm in *Doodsbloei* (Gruwez, 2010).

Die meeste van die sonnette in *Doodsbloei* wyk van die tradisionele vorm af – dit is nóg Italiaanse nóg Engelse sonnette. Die uiterlike bou van die gedigte lyk meer na Petrarkaanse (ook genoem Italiaanse) sonnette: die gedigte bestaan telkens uit 'n oktaaf (bestaande uit twee kwatryne) gevolg deur 'n sestet (bestaande uit twee tersines). Dit staan in teenstelling met die Shakespeariaanse sonnet wat uit drie kwatryne bestaan gevolg deur 'n koeplet met die volgende (tradisionele) rymskema: abab bcbc cdcd ee.

Volgens Grové (2013) word daar tradisioneel in die oktaaf 'n situasie gestel waarnaas 'n wending in die sestet volg (genoem die volta). Die wending kan die “vorm van 'n toepassing, 'n teenstelling, 'n samevatting, 'n bepeinsing, in elk geval die een of ander verdieping in perspektief” aanneem. Die klankbinding in die gedig word deur 'n “innerlike beweging van spanning en ontspanning, eb en vloed” gekenmerk wat deur die uiterlike bou (soos die strofobou en rymskema) ondersteun word.

Die bundel volg nie die tradisionele Italiaanse rymskema (abba abba cdc cdc of cde cde) streng nie (vergelyk Grové, 1992). Boskma maak byna deurgaans van twee pare rymwoorde in die oktaaf en ook die sestet gebruik, alhoewel hy dit afwissel (byvoorbeeld met paarrym, kruisrym en omarmde rym). Sodoende word klankrykheid en -digtheid in die bundel bewerkstellig sonder dat eentonigheid intree. Een van die opvallendste verskille van die tradisionele sonnet is dat die verse dikwels (of meestal) korter as vyf voete is en nie altyd jambies is nie. Sommige sonnette in die bundel bevat 'n ekstra reël of twee wat Boskma telkens aan die einde byvoeg en dit kan dus as stertsonnette, oftewel “staartsonnetten” (Van Elburg, s.a.) beskou word. Van Elburg beskryf die stertsonnet as “een sonnet waarin aan het vaste getal van veertien regels nog een strofe (van twee regels) is toegevoegd.” Boskma voeg nie by elke sonnet twee ekstra reëls by nie – soms is daar geen en andersins tot drie ekstra reëls (220, 234, 277). Die moontlike ekstra reëls kan dui op 'n improvisasie vir die gebrekkigheid van taal in die res van die gedig, asook 'n aanduiding dat die spreker by implikasie nie uitgeskryf is aan sy verhaal nie (daar is nog toekoms moontlikhede). Vir praktiese doeleindes sal die sonnette wat enige ekstra reël(s) aan die einde het, ook as stertsonnette beskryf word.

Alhoewel Boskma dwarsdeur *Doodsbloei* van die sonnetvorm gebruik maak, is daar kritiek teen die manier waarop hy dit skryf. Groenewegen (2011) is van mening dat die sonnette slordig in beide vorm en rym vertoon. Tog beskryf hy die bundel as “een aangrijpend resultaat”; die spreker se wandeling deur die duin waarop hy sy geliefde se as uitgestrooi het, is op 'n skitterende wyse gekombineer met sy rou wat as 'n “afgedwongen gedichtenovervloed” gemanifesteer het. Om hierdie klassieke digvorm te handhaaf in byna driehonderd gedigte getuig van Boskma se vernuf as digter.

#### 4.3.6 Die verhaal in die bundel

Na aanleiding van die bespreking rakende die struktuur, word die hoofgebeure in elke reeks kortliks uitgewys om vir die leser 'n aanduiding te gee van hoe die plot in *Doodsbloei* ontvou – dit word op 'n liniêre wyse, soos dit in die bundel verskyn, aan die leser voorgelê. Telkens word die bladsynommer waarop die betrokke versreël(s) en/of gedig verskyn in hakies aangedui.

In die oorkoepelende struktuur van *Doodsbloei* dui die titels van die drie afdelings op 'n nielineêre volgorde: dit versterk die idee dat die verwerking van trauma juis op 'n niechronologiese wyse geskied. Daar word telkens teruggegryp na die verlede (deur byvoorbeeld herinneringe) in 'n poging om voort te gaan met 'n sinvolle lewe. Die verhaalvolgorde suggereer dat 'n traumatiese gebeurtenis 'n mens tot stilstand (kan) ruk, waarna die betrokke persoon eers sy eie selfnarratief in oënskou moet neem alvorens dit hersien kan word met nuwe toekomsmoontlikhede.

Hierdie bundel beeld die rouproses van 'n spreker uit (Gerbrandy, 2010), 'n reis op soek na antwoorde wat hy waarskynlik nooit sal vind nie: “Geen enkel antwoord was bevredigend, / het leidde slechts tot feller onbehagen” (9). Die oorkoepelende struktuur van die bundel dien as 'n riglyn tydens die rekonstruksie van die selfnarratief waarin die ek-spreker in 'n droomsfeer op reis gaan in die soeke na sin, terwyl dit ook as 'n leesraamwerk, 'n padkaart vir die leser se reis, kan dien.

Die plot van die bundel word vervolgens weergegee sodat die bespreking van gedigte in die res van die hoofstuk in konteks geplaas kan word.

In Einde, as eerste afdeling, is die treurende ek-spreker aan die woord wat gereeld na die duin gaan waarop hy sy geliefde se as gestrooi het; hy ervaar haar as deel van die natuur soos wat haar as osmoties opgelos het in die kosmos (kyk 9, 14, 19). Daar is herinneringe aan die geliefde, wat sy gesê het (11) en wat hulle saam beleef het (“van horizon tot horizon trok een stoet herinneringen / aan wat we hadden meegemaakt”, 84; “jij die ik blijf zien waar ik met je was”, 221; die 29ste gedigreeks, 221-226), maar die spreker probeer ook indink wat sy geliefde nou sou doen as sy by hom was (“Helemaal mijn weer' zou je nu lachen”, 11). Hy spreek sy verlange na die geliefde uit: “Dit blyk dat hy deurmekaar droom, dagdroom en wakker is, maar dit is nie duidelik waar die onderskeid presies lê nie (11). Hy wend hom tot veral drank om die pyn van sy verlies te verdoof (10). Die duin tree as die primêre ruimte op die voorgrond (12); “[b]ruine duinen, lage lucht en het geluid van de zee versterken het gevoel van eenzaamheid” (Koninklijke Bibliotheek, 2012?). Hierdie afdeling word gekenmerk deur vroeë en onsekerheid oor hoe die toekoms tegemoet gegaan moet word: die soeke na die geliefde (9), “[w]aar moet ik

heen, wat wil ik nog zien?” (13). Daar is onder andere herinneringe aan die geliefde se siekte en lyding (22):

En weer hoor ik je kreunen als een  
aangeschoten dier, en zie je blik  
breken en je mond versmalle  
en je magere hand die zo stil ligt.

En (26):

de bloedsuitstorting van die verdomde  
infusen op je gelig bleke armen,  
je uitgevallen haren, de verlamming  
van je benen, de gehate voedingssonde.

Volgens Koninklijke Bibliotheek (2012?) vind hy na sy verlies weer woorde (poësie), maar is onseker of dit vir hom tot hulp sal wees in sy rouproses. Die son dien ook as 'n metafoor vir geluk wat die moontlikheid aan die gedig bied om later weer opnuut op te kom (77):

Ik vreesde dat het schraal geluk dat ons nog restte  
- om even bij elkaar te kunnen zijn in een gedicht -,  
nu ook ten einde liep, net als de laatste strepen licht  
die donkerrood en vuilgeel doofden in het westen.

Of onderschatte ik nog steeds de almacht van de taal?

In Terug, die tweede afdeling, beweeg die spreker nie in “die werklikheid” nie: hy beweeg in 'n droomsfeer wat later as die hiernamaals geïdentifiseer word. Dit is veral in dié afdeling dat daar op interessante wyse met klassieke tekste, spesifiek die mite van Orfeus en Euridike en Dante se *Divina Commedia* in gesprek getree word: albei dié tekste handel oor 'n reis na die hiernamaals. (Dit word meer breedvoerig bespreek onder punt 4.5.3.5, Reis na die hiernamaals.)

In hierdie afdeling lei die geliefde die spreker (123) terwyl hulle van vertrek na vertrek deur 'n paleis beweeg: die spreker glo dat hy aan die einde van die reis sy geliefde saam met hom terug sal kan neem. In die laaste kamer van die paleis moet die spreker tussen twee deure kies – hy word gewaarsku dat elkeen tot 'n groot verlies sal lei. Op dié oomblik stoot sy geliefde hom deur een van die deure: hy bly lewe en sy bly in die doderyk agter. Later erken hy dat sy die regte keuse uitgeoefen het, want hy het die reis aangepak met 'n onmoontlike doel voor oë (160).

Na sy tog na die hiernamaals, dink die spreker na oor sy reis (172):

Wat overstijgt het gedroomde gedicht?

Zingt dat niet de diepste van alle tonen,  
dwaalt dat niet het verst in ieder rijk,  
bevat dat niet alles wat was, is en zal

en wat mogelijk is, en onmogelijk?

Die res van die afdeling bevat gedigte oor verlies; die spreker hou aan skryf en dink ook na oor die skryfproses (“Een slavernij en een bevrijding. / Lichtzang van zware tijding”, 186). Sy vrou verskyn in ’n droom aan hom en maan (174): “Wordt het onderhand geen tijd / dat jij je aan iets anders wijdt?”

Daar is ’n leidraad in die teks oor die funksie van die “epiloog” (187) waarin die spreker en sy geliefde van mekaar “bevry” word:

Maar als jij overal bent, dan ben ik dat ook.  
En wat ik zeg zijn tevens jouw woorden,  
die jij op jouw beurt weer van mij hoorde.

Laat ons het hoofd nu maar buigen  
en zwijgen, en straks de epiloog  
ons van elkaar bevrijden.

In ’n poging tot hierdie bevryding, eksperimenteer die spreker deur ’n flirtasie met E. (al blyk dit later denkbeeldig te wees). Nadat die spreker E. ontmoet en oor sy geliefde se dood praat (190), lyk sy vir hom baie na sy geliefde. Dit bring vir hom hoop, al bly hy skepties: “Een blanco dag van nieuw begin, / hoopte ik tegen beter weten in” (191). Die verwagting is daar dat hy liefde by ’n ander vrou kan vind: “Hoe zou dit aflopen?’ heb ik nog gedacht” (192). Hy gaan saam met haar huis toe, na “dit huis aan deze kade” (191). Hy wag dat sy hom na haar slaapkamer toe moet roep. Dit is ironies dat hy – soos die spreker in “Norwegian Wood” (192) van die Beatles – nie met die vrou intiem verkeer nie maar slegs in haar woonstel oornag. Miskien hoop en glo die spreker dat hy in die arms van ’n ander vrou troos oor sy vrou se dood kan vind en dit vir hom die deurbraak kan wees om van sy gestorwe geliefde afskeid te neem, maar voordat daar enigiets tussen die spreker en E. gebeur: “de zon kwam weer op” (190). Dit is nie duidelik of die spreker verlig is dat hy nie nodig gehad het om sy geliefde te “verneuk” nie en of hy teleurgesteld is dat ’n geleentheid verspil is om moontlik ’n stap verder te kan beweeg in die rouproses.

Hy is steeds by E. en droom van haar, 'n eerste keer dat sy geliefde nie ook in die droom verskyn nie (192) alhoewel hy steeds droom dat hulle in die duingebied is – die gestorwe geliefde bly dus deur haar afwesigheid aanwesig. In die volgende paar gedigte beweeg die spreker steeds in 'n droomsfeer – hy sukkel om te onderskei tussen bewussyn en droom. Dit is asof hy weet dat hy sy lojaliteit en ook die vordering van sy rouproses kan toets deur 'n ander vrou. As E. tuis kom en hy na haar kyk, wonder hy: “Hoe lang was het in vredesnaam geleden / dat ik, mijn liefste, afscheid nam van jou?” (194). Die vrou gaan werk toe en kom terug, “en voor zij om welke reden ook de deur uit ging, // kwam zij alweer terug” (195).

Hier besef die spreker, in die laaste gedig van die tweede afdeling (196), dat hy sy geluk op 'n ander manier sal moet vind as in die arms van 'n ander vrou: hy sal sy geliefde se opdrag (“Liefste, word weer gelukkig”, 26) op 'n gewysigde manier moet uitvoer. Hy neem finaal afskeid van die hoop dat sy geliefde weer na hom sal kan terugkeer en ook van die idee om geluk in die arms van 'n ander vrou te vind (196). Die spreker begin afskeid neem van sy gestorwe geliefde; alhoewel hy inwendig sy geliefde se naam kreun wanneer hy met E. gemeenskap het, is daar 'n klop aan die deur. Hy maak oop, sien die see en 'n gewonde “ree” op die strand. Die spreker draai om en gaan weer die woonstel binne, want “daarop ben ik de drempel maar over gegaan, / hoorde de deur achter mij in het slot slaan, / en wat ik al dacht: hij was weg toen ik omkeer” (196). Die gewonde ree verteenwoordig die geliefde op 'n metaforiese en simboliese wyse en alhoewel hy weet dat hy besig is om haar opdrag uit te voer (“Liefste, word weer gelukkig”, 26) is sy steeds gewond. Dit is egter nie vir die geliefde moontlik om in die doderyk weer eens verwond te word nie; die spreker projekteer dus sy eie skuldgevoelens op die geliefde.

Daar is dus 'n sterk wending wat aan die einde van die tweede afdeling plaasvind wat die grond voorberei vir die spreker se nuwe begin – die derde afdeling heet immers Opnieuw. Vroeg in hierdie afdeling daag die geliefde die spreker se openingsvraag van die bundel (“Ben jij het, liefste, ben je alles nu?”, 9) uit: “Wat als ik er niet meer ben?” (201). Dit dien as voorbereiding op die mentale afskeid wat geneem moet word ten einde 'n sinvolle rouproses te voltooi; sekere van die ervarings van die spreker word in die gedig op bladsy 202 gedeel wat kortliks opgesom kan word in die volgende woorde: “Roes, droom, gedicht, keer op keer op keer” (204).

Opnieuw, die derde afdeling, begin met verse oor rou (“de rouwtijd is nog niet voorbij”, 206), maar in hierdie afdeling poog die spreker om voort te gaan met sy lewe sonder sy geliefde. Hy probeer liefde met 'n ander vrou vind, dink na oor die skryfproses en skenk aandag aan die leser(es) (onder andere 228, 233, 245, 244). Die Dood maak weer sy verskyning, maar kondig aan dat hy staak (250). Hy stem in om die spreker terug te neem om sy geliefde te gaan haal (253). Wanneer hulle die geliefde bereik, besef die spreker dat die Dood hom bedrieg het deur hom nie te waarsku dat dieselfde voorwaarde as tydens die eerste reis na die hiernamaals

(“Nou, een van jullie / mag terug, de ander moet hier blijven”, 260) geld nie. Die geliefde kies weer eens namens die spreker dat hy moet bly leef (261).

Die drie epiloë vorm die slot van die derde afdeling van die bundel. Elkeen dui op 'n nuwe proses wat begin word, en alhoewel hulle – soos in die volgorde in die bundel aangebied – deel uitmaak van 'n groter verhaal, bied elkeen óf 'n alternatiewe slot vir die spreker se toekomstige selfnarratief óf 'n alternatiewe vertrekpunt waaruit die spreker sy toekoms kan benader en sodoende 'n mate van beheer oor sy selfnarratief uitoefen. Dit is asof die spreker met verskillende uitkomst eksperimenteer om sodoende 'n keuse te bied wat die beste opsie sal wees vir hom om uit te oefen. Die epiloë word onder punt 4.6.3, Die drie epiloë, meer breedvoerig bespreek.

Die struktuur van die bundel bied aan die leser sekere leidrade oor hoe die bundel gelees behoort te word om addisionele betekenislae te aktiveer. In hierdie afdeling is die titel, bundelopdrag, agterblad, gedigtegroep(e), die sonnetvorm en die plot van die bundel van *Doodsbloei* bespreek om die leser by te staan in die ontsluit van die bundel sodat die selfnarratief in die oorkoepelende narratief ondersoek kan word.

#### **4.4 Die selfnarratief in *Doodsbloei***

Die digter in *Doodsbloei* gaan op verskillende maniere te werk om 'n oorkoepelende selfnarratief in die bundel vas te lê. Dit is belangrik om in ag te neem dat die skepping van die selfnarratief in die bundel nie die herskep van die outobiografiese outeur se lewensverhaal is nie, maar dat dit eerder 'n hulpmiddel is as deel van 'n groter proses, naamlik skriptoterapie, wat funksioneer as “the process of writing out and writing through traumatic experience in the mode of therapeutic reenactment” (Henke, 1998:xii). Die skriptoterapie word aangewend in 'n poging om die selfnarratief te herstel wat verbrokkel is weens die trauma na die verlies van die geliefde en dus die rekonstruksie van die selfnarratief noodsaak indien die spreker deur die verlies wil werk.

##### **4.4.1 Trauma verbrokkel die bestaande selfnarratief**

In die eerste reeks gedigte word die leser bekendgestel aan 'n soekende, onseker ek-spreker wat baie vrae het met 'n sombere, byna hooplose uitkyk op die lewe wat pas sy geliefde aan die dood afgestaan het: “[ben jij het, liefste, ben je alles nu?” (9); “[geen enkel antwoord was bevredigend, / het leidde slechts tot feller onbehagen” (9); “[w]at is er zeker, en wat doet ertoe?” (10). Sy lewe soos hy dit geken het, sal nie kan voortduur nie (“Er gloort verandering”, 12). Daar is innerlike konflik: “[w]aar moet ik heen, wat wil ik nog zien? / Blijft er iets over wat ik mee wil maken? / Of doet sinds jouw dood niets meer ter zake? / Of maakt dat juist alles belangrijk

misschien?” (13). Tog beseft die spreker dat hy van sy geliefde sal moet afskeid neem: “en je breek nog wat verder van mij los / en weer wat minder vloeiën wij samen” (15).

Intussen probeer die spreker (tydelik) troos in ander “middele”, soos drank en sigarette, vind (“flink gedronken en gerookt”, 10; “weet ik niet wat het ergste is: / hem tot de bodem uit te drinken / of te sterven van de dorst”, 24) in ’n poging om die pyn van die verlies te verdoof.

In die openingsgedig (9) is daar reeds sprake van die verbroekeling van die selfnarratief. Die gedig word vervolgens bespreek en – soos in hoofstuk 3 – word die reëls van die gedig genummer om die bespreking daarvan te vergemaklik.

- 1 Ben jij het, liefste, ben je alles nu?
- 2 Stem die de diepste tonen zingen kan?
- 3 Gras dat koorddanst op een duinrug,
- 4 zon die opvlamt uit een vennetje?
  
- 5 Is het de zee waarmee je aanruist nu,
- 6 het nauw hoorbaar vallen van een blad?
- 7 Knipoog je vliegtuigstrepen aan de lucht
- 8 en plaag je me gewoon maar wat?
  
- 9 Naar het waarom zal ik niet langer vragen.
- 10 Geen enkel antwoord was bevredigend,
- 11 het leidde slechts to feller onbehagen.
  
- 12 Vlieg dus maar rond en wees het lied
- 13 dat wij elkaar nog altijd kunnen geven,
- 14 allebei de tekst en allebei de melodie.

In reël 1 spreek die spreker sy geliefde (“liefste”) aan (hy verwag nie dat sy gaan antwoord nie) deur haar te vra of sy deel van die kosmos (“alles”) is. Hy benadruk hierdie vraag deur eerstens “[b]en jij het” te vra en, nadat hy haar direk aanspreek, die vraag te herhaal, maar dan die “het” as “alles” te kwalifiseer. Die “nu” dui daarop dat daar waarskynlik ’n belangrike gebeurtenis is wat die gedig voorafgegaan het, in hierdie geval haar dood. In reëls 2-8 bied die spreker moontlikhede – hy stel elkeen in die vorm van ’n vraag – wat die geliefde (na haar afsterwe) kan wees. Elkeen dien op hul beurt as temas wat regdeur die bundel loop: die liefde (“liefste”, reël 1), musiek (voorgestel deur die stem wat sing, reël 2), ’n duin (reël 3), die son (reël 4) en see (reël 5), die verandering van seisoene (reël 6), liminale ruimtes (hier voorgestel deur die vliegtuig tussen hemel en aarde, reël 7) asook humor (die gebruik van die woord “knipoog” in

reël 7 en hy vra of sy hom terg, reël 8). Die spreker neem sy geliefde waar in natuurbeelde (soos byvoorbeeld die son en see) in sy omgewing, maar die duin, son en see skep 'n gevoel van eensaamheid.

Met die wending in die sonnet stel die spreker in reël 9 dat hy nie meer “waarom” sal vra nie; hy wil nie in selfbejammering verval nie en hy het alle moontlike antwoorde op dié vraag oorweeg. Na aanleiding van die inligting op die agterblad kan die leser aflei dat die “waarom” betrekking het tot die afsterwe van sy geliefde. Die toepassing van die vrae wat in die oktaaf gestel word, word in die sestet gebied: die spreker kon nie antwoorde en berusting vind nie (reëls 10-11). Reëls 10-11 toon duidelik die spreker se ongelukkigheid aan. In teenstelling met die voorafgaande oktaaf, word daar in die sestet nie een vraag gestel nie, maar die spreker maak nugter stellings.

Hy spreek die geliefde spreekwoordelik vry (reël 12) sodat hulle metafores versoen kan word (reël 13), maar stel dat dit 'n band is wat vir ewig sal duur (“altijd”, reël 13). Ook sal hulle, soos in 'n lied, onafskeidbaar in die uitvoering wees as hulle albei die teks én die melodie is (reël 14), selfs al lewe die geliefde nie meer en is dit nie fisies moontlik nie.

Die verbrokkeling van die selfnarratief is nie net in die eerste gedig of die eerste reeks gedigte te sien nie, maar is dit veral die hooftema wat die eerste afdeling van die bundel as gedigtegroep en eenheid bind. Dit geskied onder die titel Einde wat ook 'n aanduiding is van die verbrokkeling.

Die verbrokkelde selfnarratief moet óf heeltemal verander óf dit moet aangepas word om aan die hand van die nuwe “werklikheid” 'n nuwe toekomsmoontlikheid te bied. “Ik was bij de bureu, sprak er van je dood / en hoe het verder moet, of niet misschien” (10) – 'n kort tyd het sedert die geliefde se dood verstryk en die spreker is nog nie heeltemal seker wat hom te doen staan nie. Die spreker is onseker: “Waar moet ik heen, wat wil ik nog zien? / Blijft er iets over wat ik mee wil maken? / Of doet sinds jouw dood niet meer ter zake? / Of maakt dat juist alles belangrijk misschien?” (13). Die spreker is nie seker of hy sy geliefde se nagedagtenis sal verrai indien hy met sy lewe voortgaan nie: na haar dood het die lewe nie meer vir hom werklik sin nie, maar dan wonder hy of hy nie juis as gevolg van haar dood die sin in die lewe moet najaag nie. Hy besef dat sy bestaande selfnarratief verbrokkel het, want die spreker en die gestorwe geliefde is deur die dood geskei: “je breekt nog wat verder van mij los / en weer wat minder vloeien wij samen” (15). Tog wil hy sy geliefde se opdrag uitvoer wat sy aan hom gegee het kort voor sy gesterf het: “Liefste, word weer gelukkig” (26). Die bundel is 'n reis waarin die spreker hierdie opdrag najaag: hy skryf in 'n poging om deur sy verlies te werk, hy soek antwoorde op die talle onbeantwoorde vrae, maar bowenal is hy opsoek na dié sogenaamde “geluk”.

In die bundel geniet sekere temas en metafore prominensie wat as sleutels dien in die verstaan en ontsluiting van die bundel, maar wat ook help in die tematiese versterking van die bundeleenheid deur kruisverwysings. Alhoewel daar gepoog word om die temas en metafore sover moontlik onder verskillende subopskrifte te rangskik, word hulle dig in die bundel verweef en oorvleuel die besprekings in sommige gevalle. Die herhaling van temas bewerkstellig tematiese digtheid en kruisverwysings en versterk sodoende die bundeleenheid.

#### **4.4.1.1 Musiek**

Musiek is vanaf die eerste gedig reeds prominent: die spreker stel die geliefde gelyk aan 'n (moontlike) “[s]tem die diepste tonen zingen kan” (9), maar hy verbind ook hulle liefde as 'n eenheid in 'n “lied” deurdat hulle “allebei de tekst en allebei de melodie” (9) is. Hulle (liefde) sal ook deur die musiek bly voortleef (“altijd”, 9) en sodoende ontsterflikheid bereik.

Wanneer die spreker die geliefde se as op die duin uitstrooi, sê hy aan sy geliefde dat hy sal “bloeden [...] tot de hele mensheid van je zingt” (14); hy sal uit sy pyn oor haar skryf (“bloeden”) en sodoende verseker dat ander haar onthou. Selfs wanneer hy haar stem onthou, hoor hy haar “verre stem zacht zingen” (22).

Die spreker stel ook by verskeie geleenthede (meestal op 'n metaforiese wyse) die skryfproses (sy woorde) en die maak van musiek aan mekaar gelyk: “onze liefde te bezingen” (19), “voor jij terugzwenkte in mijn lied” (180), “[z]olang God toestaat dat ik zing, / is het voor jou voor jou voor jou” (181). Soms geskied dit deur die woorde van die gestorwe geliefde: “Nog één keer dan, maar lieveling, / al weet ik dat je nu het liefste zingt, / beseft dat je niet door kunt gaan / mij in je zingen op te slaan” (72), “[j]e kunt geweldig scheppend zingen, / maar kijk uit, ga daarin niet te ver” (78).

Daar is ook talle intertekstuele verwysings na liedjies soos “My funny Valentine” (31), “Hello Goodbye” (192) en “Norwegian Wood” (192) wat die betekenislae vermeerder en – waar van toepassing – later in die hoofstuk in meer detail bespreek word. Die parallel tussen die spreker en Orfeus as sanger word later onder punt 4.5.3.3, Die spreker as sanger, uitgewys.

#### **4.4.1.2 Duin**

Die leser lees die eerste keer van die duin in die openingsgedig as die spreker die geliefde vra of sy “[g]ras dat koorddanst op een duinrug” is. Op bladsy 12 word die duin geplaas as een van die primêre ruimtes in die bundel: “In het duin is het vandaag / ineens weer lentewarm” en kort daarna word die duin weer in die gedig op bladsy 13 genoem waar die spreker die verandering in seisoene waarneem. Tog is die duin 'n plek waar die spreker eensaam en op sy eie saam met

die natuur – en nie ander mense – is nie (38). Uit die frekwensie van die noem van die duin word dit gou duidelik dat die duin as primêre ruimte in die bundel funksioneer.

Die rede vir die belangrikheid van die duin word op bladsy 14 geopenbaar: die spreker het die geliefde se as op die duin uitgestrooi: “Je as danste een moment op de zuidenwind / en loste op boven het duin, als een traan in zee. / Ik had het niet verwacht, maar het viel me mee: / als ik hier voortaan kom, adem ik je immers in.” Die duin word ’n intieme ruimte waarin die spreker één met sy geliefde (kan) verkeer en so kort na die verbrokkeling van sy bestaande selfnarratief, is dit vir die spreker belangrik om saam met sy geliefde te wees: “[d]aarom maak ik nu elke dag voor jou / een plek waar wij weer kunnen samen zijn, / midden in de duinen, en van musiek gebouwd” en “veegt het stof van zijn bestaan bijeen / en werpt het van een duintop in de wind / en danst weer met degeen die men bemint” (15). Die “stof” verwys moontlik intertekstueel na Genesis 3:19 (Bybel, 1983): “Stof is jy, en jy sal weer stof word.” Die spreker wil sy “stof” met die geliefde se as verenig deur dit vanaf die duintop in die wind te gooi. Dit is egter ook die ruimte waarin die spreker en sy geliefde die eerste keer seksueel verkeer het (71).

Hy bring sy tyd op die duin deur (“dwalen”, 17) op soek na vertroosting en antwoorde. Hy is elke dag op die duin (165). Die duin is die primêre ruimte in die bundel: die spreker bevind hom op die “duintop” (20) en kyk uit op die “duinvalleien” (24). Hier word die verandering van seisoene beleef, wat ’n aanduiding is van die (letterlike) verloop van tyd in die bundel en dus ook van die vordering met die deurwerking van die rouproses van die spreker: “lentewarm” (12), “[b]oven het duin danst dichte sneeuw” (37), “een winterbui” (40),

Die uitbeelding van die duin is ook ’n weerspieëling van die spreker se gemoedstoestand; die spreker het die twee geliefdes versoen (“bijeengebracht”), maar die geluk en vrolikheid ontbreek (87). Die duin word as “vaalbruin” beskryf op hierdie dag. Wanneer die spreker hoopvol is en saam met die natuur in afwagting op die toekoms verkeer, is die duin vir hom “in het nevelige goudlicht nimmer mooier” (91).

Die duin word met ander gedeeltes wat sporadies verskyn: daar is twee kraaie wat op ’n paartjie dui (“hun silhouet leek op een hart”, 23), ’n wilde perd (21), “een schichtig beest / dat met drie sprongen ... verdwijnt” (35), ’n “edelhert” wat deur jagters gewond word en die spreker aan sy siek geliefde herinner (79).

Die duin is die spreker se “eigen habitat” (99) – hy eien hierdie gebied vir homself toe; dit is vir hom psigies baie belangrik en word die ruimte waarop hy sy skepping(s) projekteer. Hy kan nie hier, soos in die openingsreël van die gedig sy wens is, in die bos op die duin verdwaal nie, want hy ken die duin te goed: “Dan weet ik altijd waar ik ben, en welke kant / ik op moet, ik kan hier niet verdwalen, ik kan / hier *alle* kanten op, dit mijn eigen habitat.” Die kursivering word in

die bundel aangetoon: die spreker kan die duin vanuit enige (“*alle*”) kant benader en steeds presies weet waar hy hom bevind. In die primêre werklikheid ken die spreker die duin goed en in die sekondêre werklikheid is die duin ’n fragment van sy verbeelding; hier is hy ten volle beheer oor die uiterlike vertoning daarvan en die gebeure daarin, met ander woorde ook die selfnarratief wat hy daarrondom verwoord.

Die duin grens aan die see en dien as ’n fisiese, liminale ruimte tussen die see en die land – met ander woorde ’n tipe strand (29): simbolies dien dit as ’n oorgangsruimte tussen twee domeine, soos lewe en die dood, maar ook tussen die spreker en die natuur – die natuur wat hy met die geliefde identifiseer. Die spreker beskryf op bladsy 32-33 hoe hy deur deure beweeg, maar dit is ’n liminale, niefisiese ruimte (“Wat is hier aan de hand, / ben ik soms ook al aan de overkant?”, 31) wat op die duin gestalte kry. Wanneer die spreker later die hiernamaals nader, is dit ’n stad wat aan die voet van die duin lê met ’n stroom wat na die paleise lei (119). Wanneer die geliefde die spreker deur die deur van die Dakloze kamer (157-159) stoot, bevind die spreker homself weer bo-op die duin waarna hy na die duin as “jouw duin” (160) verwys. Dit is waarskynlik nie net omdat haar as op die duin uitgestrooi is nie, maar ook omdat sy die keuse uitgeoefen het dat hy moet bly lewe (aldus die twee “verliezen” op bladsy 159, ook 175).

In die derde afdeling, Opnieuw, is die spreker weer op die duin en soek weer na sy geliefde; hy herken haar as die “havik” wat bo die duin sweef (199), maar die duin word ook gepersonifiseer omdat dit so ’n sentrale rol speel: “En de duinen? Ze lagen er nog, / keken naar mij en zagen me nog, / en ook de havik cirkelde nog” (203). Dit is nie net die duin self wat ’n verteenwoordiger van die natuur is nie, maar ander natuurelemente, soos fauna, flora en ander natuurelemente is dit ook.

Die duin bly die spreker se ontvlugtingsoord (“Ik loop het zonbeschenen duin in, terwijl ik in bed lig”, 227) waar hy sy bron van inspirasie vir sy poësie vind (“loop ik in het duin nog altijd met mezelf te praten”, 209); dit word gelees in konteks van die vorige gedig waar hy sy “eigen stem [...] in een steeds eenzamer gedicht” (208) hoor. Dit word bevestig (233): “Vandaag in het duin niets bijzonder gezien, / [...] // Zolang het woord komt, is het niet te laat.”

In oorgawe aan die poësie word die spreker verswelg deur die woorde en “vloeiden wij rondom jou naadloos in elkaar” (241) sodat hy metafories self in die natuur opgelos word – onder andere, maar dalk die belangrikste aangesien dit eerste genoem word, word hy ’n duin (242). Wanneer hy uit sy droom wakker skrik, bevind hy homself bo-op die duin (243) as ’n man wat die verlies van sy geliefde betreur; hierdie laaste gegewens is anekdoties-biografies sinvol.

Die spreker projekteer selfs sy geliefde se uiterlike voorkoms op die duin: “nu je billen als twee vollemanen uit het duin opkomen” (213), wat die intimiteit van die ruimte versterk.

Wanneer die Dood die spreker 'n kans gun om vir 'n tweede maal na die hiernamaals terug te keer, verrys die Grot van God uit die duinvallei (254) en die geliefde, wanneer sy die tweede keer terugkeer, verskyn dus ook op die “zonbeschene duinen” (260). Dus, wanneer die poging om haar terug te wen weer eens onsuksesvol is, is dit byna vanselfsprekend dat die spreker bly terugkeer na die duin (263) op soek na sy geliefde, “maar het was voorbij, o en voorgoed voorbij, / ik zag en hoorde niets wat op elkaar rijmt” (263). Hiermee word bevestig dat die fisieke en metaforiese ruimte van die duin vervleg het om die ruimte te word wat as inspirasie vir die spreker se poësie gedien het. Gevolglik, alhoewel die geliefde 'n geruime tyd gelede oorlede is, bly hy oor haar skryf: “klimt vanzelf een deuntje in mijn stem // en hoor ik hoe ik op je duintop zing: / Voorgoed voor jou, voor jou alleen” (269).

Die laaste keer dat die duin direk in die bundel genoem word, is op bladsy 279 met die aanvang van die derde epiloog:

En ik was weer alleen, en het was goed,  
ik had de duinen en de taal, en een roes  
als ik dat wilde, en dat wilde ik de hele dag,  
en als ik niet slapen kon ook de hele nacht.

Die spreker het dus die taal en sy ontvlugtingsruimte (die duin), asook drank, waarmee hy sy verlies probeer besweer. Hy wend dit aan in die rekonstruksie van sy selfnarratief om 'n nuwe, oop einde te bewerkstellig waaraan hy kan bly verander soos die behoefte daaraan ontstaan.

#### **4.4.1.3 Die spreker se verlies**

Vroeg in die bundel word die rede vir die spreker se ongelukkigheid aangedui: sy geliefde het gesterf (“sprak er van je dood / en hoe het verder moet, of niet misschien”, 10) en “[o]f doet sinds jouw dood niets meer ter zake” (13). Hy skryf oor haar lyding (26): haar gewig- en haarverlies, die behandeling in die hospitaal voordat sy huis toe geneem is en daar gesterf het. Daar is deurlopend in die bundel terugflitse na soortgelyke pynlike herinneringe tydens haar siekte (22, 79, 177); selfs wanneer die geliefde weer – kort voor sy sterf – haar versoek aan die spreker rig om weer geluk te vind (134).

Dit is duidelik dat die spreker 'n verlies gely het en na sy geliefde verlang: “toenemend gemis” (24), “[i]k mis je feller met de dag” (26) en “ik je steeds sterker mis” (182); daar is ook deurlopend verwysings na die tyd wat verloop het sedert haar afsterwe (54, 101, 164, 165, 171), wat die narratiewe plot aandui en 'n duidelike uitbeelding van die spreker se beleving van sy rouproses aan die leser bied.

Na haar dood is die geliefde veras: “Je as danste een moment op de zuidenwind” (14) en “verbrand” (17). Gevolglik gewaar die spreker haar in die natuur om hom (soos in die openingsgedig, 9) en voel hy dat hy weer met haar “een” kan wees deur haar in te asem (14) en saam met haar in die wind te dans (15). Gevolglik speel die natuur ’n prominente rol in die bundel. (Dit word onder punt 4.4.1.4, Vasvang van die geliefde, bespreek.)

Na sy vrou se dood kan die spreker weer ’n verhouding met ’n ander vrou aanknoop, maar net die gedagte daaraan maak hom benoud. Hy is nog nie reg vir ’n nuwe verhouding nie (“[s]oms denk ik even aan een andere vrouw maar zie dan weer snel alleen maar jou”, 17). Die spreker hou sy geliefde in sy gedagtes en bewaar haar nagedagtenis, maar wanneer hy stel, “jy blijft voorgoed geborgen in mijn hand” (17), is dit dubbelsinnig: hy bewaar sy geliefde, maar dit is deur hóm en sý skryfwerk (“mijn hand”) dat sy voortleef. Gevolglik leef hy ook voort.

Wanneer hy terugdink aan haar lyding en dood, asook die eerste keer dat hy haar gesoen het (84), tref die gedagte hom (85): “en ik begreep / dat een eenmaal echt begonnen liefde // pas in de dood haar hoogste bloei beleeft”. (Vergelyk ook punt 4.3.1, Titel.) Daar lê ’n groot stuk ironie in hierdie stelling opgesluit: die liefde kan volgens die spreker eers in die dood haar “hoogste bloei beleeft”, moontlik omdat daar nie langer foute gemaak kan word nie en die geliefde “verhewe” en onsterflike status kan bereik (en sodoende by implikasie ook die liefde). Op hierdie manier, terwyl die spreker die geliefde en die verhouding se beste en mooiste herinneringe oproep, beleef hy die verhouding as ’n hoogtepunt en kan daar vir die spreker ’n groot stuk vertroosting lê.

Met sy skryfwerk skep hy nie net “een teder monument voor de grote, blijvende liefde” (Boskma, 2010: agterblad) nie, maar die spreker reken “we werden / als Grote Liefde bekend” (109). Hy neem voor om – solank God dit behaag – hy sal aanhou “zing” (181), met ander woorde skryf, solank elke woord “van je houdt”.

Alhoewel die spreker voel dat hy deur sy skryfwerk weer toegang tot sy geliefde kan verkry, is die skryfproses nie ’n waarborg van herstel nie, maar help dit wel om uitdrukking aan sy emosies te gee en sin in die proses van verlies te probeer vind (soos gesien kan word in die gedig op bladsy 206). Hierdie (soms kontrasterende) emosies sluit in “een vuig venijn”, “krijg ik zin in ruzie en geweld” en “euforie, / ook dat is van verdriet een onderdeel”. Soms raak die spreker moedeloos en skyn sy pogings nutteloos. “Maar de wonde die ik heb lijkt niet te stelpen: / bij elke hechting neemt zijn omvang toe en // ieder verband doet hem heviger bloeden.” Die wonde en verwonding dien hier as beelde van die trauma van die spreker se verlies.

#### 4.4.1.4 Vasvang van die geliefde

Die spreker skep 'n nuwe wêreld waarin hy sy geliefde laat voortleef in die veilige ruimte van die bundel, die liminale area waarin die rekonstruksie van die selfnarratief geskied. Dit vind hoofsaaklik op die duin plaas (soos in die vorige afdeling bespreek). Die spreker behou sodoende sy geliefde deur haar nie net in die natuur te gewaar nie, maar haar daar *in* te skryf. Dit is 'n belangrike motief in die bundel: in die openingsreël in die bundel soek die spreker na die geliefde: “Ben jij het, liefste, ben je alles nu?” (9) waarin hy haar in byna elke reël in 'n beeld in die natuur soek. (Hierdie gedig is meer breedvoerig onder punt 4.4.1, Trauma verbreek die bestaande selfnarratief, bespreek.) Dit geskied omdat die geliefde se as op die duin uitgestrooi is en hy haar as deel van die heelal beskou (14):

- 1 Je as danste een moment op de zuidenwind
- 2 en loste op boven het duin, als een traan in zee.
- 3 Ik had het niet verwacht, maar het viel me mee
- 4 als ik hier voortaan kom, adem ik je immers in.
  
- 5 Zal ik dan ook de geuren weer opsnuiven
- 6 van je haren, je parfum en je warme schoot?
- 7 Je mond zo lang nadat ik naar je toe boog
- 8 voor een laatste kus, en wat was hij zuiver.
  
- 9 Nu kus ik lucht en zon en wind en wolk,
- 10 een sprietje gras, een veertje aan een tak,
- 11 maar ook de langste en de scherpste doorns,
  
- 12 en prikkeldraad en een gebroken glas,
- 13 opdat ik bloeden zal, mijn lieveling,
- 14 tot de hele mensheid van je zingt.

In reël 1 personifieer die spreker sy geliefde se as en verleen daaraan 'n speelse kwaliteit. Hy verleen daaraan 'n positiewe konnotasie alhoewel dit in kontras staan met die hartseer “traan” van reël 2. Die spreker kan ook 'n positiewe beeld skep uit die negatiewe ervaring van die verlies van die geliefde. Die spreker beleef sy geliefde as deel van die natuur (“loste op”, reël 2) en dit verklaar sodoende waarom die spreker in reëls 9-12 elemente uit die natuur soen. Hierdie beelde verteenwoordig waarskynlik 'n herinnering aan 'n soen met sy geliefde wat in reëls 7-8 uitgebeeld word, en 'n soen is 'n intieme gebaar tussen twee geliefdes. Gevolglik word 'n intieme band tussen die spreker en die natuur geskep. Wanneer die spreker op die duin is, voel hy die

teenwoordigheid van die geliefde aan: “Je bent het met me een, ik hoor het, zie het, ruik het” (19). Dit bevestig die intimiteit wat die spreker in die natuur ervaar.

Die wending vind plaas in reël 9: in teenstelling met die verlede, die vorige selfnarratief wat die spreker se waarheid gereflekteer en sy herinneringe dra, is hy beperk tot die beleving van die geliefde in die natuur. Die herhaling van die “en” in reël 9 versterk die stelling dat die spreker die geliefde oral in die natuur beleef. Daar is nog ’n kontras in die gedig: die spreker soen nie net positiewe natuurdinge wat troos bied nie (reëls 9-10), maar ook negatiewe dinge (reëls 11-12) wat pyn en verwonding toedien. Die positiewe beelde is alles suiwer natuurbeelde, maar die negatiewe beelde beweeg van natuurbeelde (“langste en scherpste doorns”, reël 11) na skerp mensgemaakte objekte (“en prikkeldraad en een gebroken glas”, reël 12). Dit is moontlik die gebroke glas wat die spreker se lippe sny en laat bloei (reël 13), ’n metaforiese uitbeelding van die beker van lyding waaruit die spreker moet drink. Die verwonding (“opdat ik bloeden”, reël 13), die trauma van die verlies, word deur die spreker aangewend om vir sy geliefde (“mijn lieveling”, reël 13) ’n nalatenskap te skep, want hy wil daardeur verseker dat “de hele mensheid van je zingt” (reël 14). Die woord “bloeden” (reël 13) verwys terug na die titel van die bundel: die spreker is bereid om sy eie lewe te gee sodat die geliefde se nagedagtenis kan voortleef.

In hierdie gedig word die “ik” en “je” duidelik van mekaar geskei. Die spreker is in die proses om te beseef dat, alhoewel hulle voor haar dood aparte individue en entiteite was, hulle deur sy skryfwerk een word totdat die spreker ten einde laaste beseef dat dit eintlik slegs hý is en dat die geliefde sy skepping deur middel van taal is. (Dit word later onder punt 4.4.2.3, Die geliefde leef voort in taal, bespreek.)

In die gedig word daar, ten spyte van die gebrek aan ’n vaste, gestruktureerde rympatroon soos in die tradisionele sonnet, klankrykheid en -digtheid bewerkstellig. Daar is paarrym in reëls 2 en 3 (“zee” en “mee”). Daar is “omarmende” rym by reëls 1 en 4, maar die -d ontbreek by “in” teenoor “zuidenwind”. Die alliterasie van die d-klank in reël 1 (en selfs die t-klank wat hulp verleen as ’n mede-eksplosiewe klank) vertolk die funksionele rol om ritme aan die versreël te verleen om die semantiese betekenis van die metaforiese dans uit te lig: “Je as danste een moment op de zuidenwind”. Op ’n soortgelyke manier verskil slegs die laaste letter van reëls 5 en 8 (“opsnuiven” en “zuiver”), asook reëls 6 en 7 se “schoot” en “boog”; dit is dus assonansie in plaas van volrym. By reëls 13 en 14 ontbreek die -t van “zingt” by “lieveling” en oor strofes heen reëls 10 en 12 se “tak” en “glas”. Alhoewel die spreker deur taal sy geliefde probeer terugwin, is taal steeds ontoereikend, want die woorde strook nooit honderd persent met mekaar nie (volrym) nie; daar ontbreek altyd ’n klank of twee soos die bogenoemde reëls illustreer. Op ’n soortgelyke wyse kan die spreker die geliefde in die natuur ervaar – dit bied troos alhoewel dit nie die werklikheid reflekteer nie, maar daar is nie totale verwydering en/of vervreemding nie.

Die spreker illustreer dit deur die gebruik van die talle alliterasies en assonansies, waarvan enkele voorbeelde insluit: “loste op”, “het niet verwacht, maar het viel me mee”, en die woordherhaling in reëls 6 en 7: “van je haren, je parfum en je warme schoot? / Je mond zo lang nadat ik naar je toe boog”. Die woordherhaling plaas die klem op die geliefde.

Die verandering van seisoene is ’n metaforiese voorstelling van die emosionele en innerlike verandering wat die spreker ondergaan: “Wat is het helder, het lijkt haast winter, / de bladeren werden in één nacht roestbruin” (13). Wanneer die spreker die besluit neem om weer gelukkig te probeer word (163), is daar ook sprake van ’n seisoensverandering: “Voel je het, liefste, voel je het komen van lentelichtdromen, / zie je het warmgoudenzachtoudebloemkleure stromen?” (164). Alhoewel die lente aanbreek, wonder die spreker: “Misschien houdt elk seizoen een winterkern, / zie ik voortaan in al wat bloeit jouw dood” (201). Die geliefde sluit aan by hierdie gedagte; sy wil die spreker voorberei om afskeid van haar te neem: “Wat als ik er niet meer ben?” Die winter funksioneer hier as teken van sy verlies.

Die geliefde is juis deur haar afwesigheid in die natuur teenwoordig. Wanneer hy die woorde skryf, word dit vir hom waar en deel van die selfnarratief wat hy kies. In die proses identifiseer die spreker nie net die geliefde in die natuur nie, maar sy word selfs as koningin gekroon en dus verheerlik “in ieder landschap” (168):

in ieder landschap dat ik betreed, in ieder woord  
daaraan gewijd, zelfs in het vliegtuigspoor  
boven het duin waar je verwaaide,  
  
zetel jij, gekroond en soverain.

Veral in die gedigte op bladsy 94 en 95 gee die spreker beelde waarin hy sy geliefde gewaar: sommige tasbaar, ander meer abstrak: onder andere die maanlig, die heide, ’n druppel, ’n voetafdruk, ’n golf, ’n halmpie gras, die wind, die uitroep van ’n kind. Op bladsy 95 kom hy tot die slotsom dat sy uiteindelik alles (elk heel ding”, 95) is: “want jij bent alles nu, / zelfs de graffiti op een blinde muur / vermeldt niets ander dan jouw naam”. In die proses het die spreker besef dat die geliefde deur hom verskyn, met ander woorde, hý sien haar en kom tot die gevolgtrekking (94):

Steeds meer ben je mijn steeds meer mijn,  
steeds meer zal ik je steeds meer zijn  
nu je in steeds meer mij verschijnt.

Dit is baie ironies: die spreker se poging om sy geliefde in taal te bewaar en onsterflikheid te bewerkstellig, word dus 'n verheerliking van die self. Hy skep 'n *self*narratief en sy verdwyn in die beeld wat hy van homself skep.

Weer eens, met die noem van die aanbreek van lente (’n simbool van vernuwing), gewaar die spreker sy geliefde in talle lentedatuurbeelde, en dan wonder hy of die geliefde haar kan losmaak van die dood (238):

Hadden zij zich weten los te maken van de dood?  
Openden zij zich in alle dingen waar mijn blik op viel?  
Zelfs als ik mijn alledaagse, werkelijke ogen sloot?

Dan was ik klaar, dan was mijn werk eindelijk voltooid!

Daar daal ’n gevoel van kalmte oor die spreker (239): “Het voelt steeds meer alsof je er gewoon nog bent, / het zoveelste bewijs dat mijn lange lied wel klaar is” – hy voel dat sy geliefde tevrede is en sodoende dus nie meer soos vroeër ly nie. Inteendeel, sy is bevry en – soos hy aandui – word verheerlik deur die natuur, ’n positiewe beeld.

Hy ervaar die liefde as onsterflik omdat hy sy geliefde in die natuur identifiseer – die son, die see, alles onsterflike elemente. Selfs in die bloeisels (wat kan verwelk) gewaar hy haar, met die ritme van die verandering van die seisoene oortuig hy homself dat sy – soos die natuur – bly voortleef. Gruwez (2010) stel: “Boskma’s voorwaarde voor een succesvol rouwproces zit vervat in deze belijdenis: ‘Ik geloof niet in feiten, maar waarschijnlijkheden’”. Die spreker besef dat dit hoogs onwaarskynlik is dat sy oral in die natuur is, maar hy skryf dit as deel van sy selfnarratief wat dit deel van sy werklikheid maak.

#### **4.4.1.5 Tyd, verganklikheid, onsterflikheid**

Die spreker is bewus van die verbygaan van tyd: “De geur van verse rotting in het bos / draait de moeren van de uren los / en toen en nu, geluk en ongeluk, // vloeien naadloos door elkaar / tot jij het vers tegelijk / binnekomt en weer verlaat” (11). Die hede en verlede is vir hom byna ononderskeibaar: hy stel die “toen en nu” gelyk aan “geluk en ongeluk”. Die hede (“verse rotting”) het vir hom ’n negatiewe konnotasie en gevolglik gryp hy terug na die verlede. Dit geskied deur middel van sy skryfwerk, want hy verklaar dat sy geliefde die vers binnetree (dus “geluk”) en verlaat (“ongeluk”) en hy die geliefde vir ’n vlietende oomblik in die liminale ruimte van die vers kan terugwin en haar sodoende as deel van die selfnarratief kan vasvang.

Tog glo die spreker dat hy mettertyd berusting sal vind en nie meer in opstand sal kom nie (“[n]aar het waarom zal ik niet langer vragen”, 9), want “alles valt na verloop van tijd wel mee – / men staakt de strijd en hijst de vlag in top” (15), die spreekwoordelike wit vlag.

Tyd is ’n belangrike faktor wat die spreker en sy geliefde van mekaar skei: “Drie maande na je dood / ... // nu het tussen ons in staat” (21) en “want elke maand zal ons weer zijn alsof / wij nooit in tijd uiteen waren geweest, // want wij zijn alleen in tijd uiteen” (28). Dit is nie slegs tyd nie, maar ook die grens tussen lewe en dood, byvoorbeeld liggaamlikheid, wat hulle skei. Daarom pak hy die reis na die hiernamaals aan (soos uitgebeeld in die tweede afdeling van die bundel). Teen die einde van die bundel het die spreker – deur middel van sy poësie – ’n manier gevind om hierdie probleem te oorbrug: “Ik denk mij tijd- en lichaamloos / en jij staat lachend voor me” (270). Op hierdie manier bereik hy sy geliefde.

Die spreker skryf teen verganklikheid, teen die vergeet, en daarom word baie herinneringe neergepen; poësie is vir hom ’n teenvoeter teen verganklikheid (36):

Onze geliefden moeten sterven  
voordat onze liefde is volgroeid  
en geen van onze vele werken  
laat het groot vergeten ongemoeid.

Dit word beaam deur die koor se lied (49) wat beweer dat God hul versoek toegestaan het: “Hij ging met ons verzoek akkoord / dat jullie verder mogen leven / in de regels hier geschreven.” Die einde aan die aardse bestaan is dus nie ’n finale einde vir die spreker (wat *deur* sy poësie voortleef) en sy geliefde (wat *in* die poësie voortleef) nie.

Die spreker in *Doodsbloei* poog om sy geliefde uit die dood terug te bring. Gruwez (2010) stel:

Eén besef is alles overheersend: aanwezigheid is in hoofdzaak een kwestie van verzen. En als het even kan: van verzen die door hun schoonheid voldoende macht afdwingen om het mirakel van de opwekking uit de dood te realiseren.

Die leser moet self oordeel oor die “schoonheid” van die verse, alhoewel die volgehoue sonnetvorm en deurgaanse gebruik van sterk ritme, assonansies en alliterasies, asook die talle intertekstuele verbande in die narratiewe poëtiese verhaal die bundel as merkwaardig kan klassifiseer. Die geliefde is vir die spreker deur taal en in die natuur aanwesig. Dit is ’n belangrike orfiese idee dat die digter hierdie “mirakel” deur middel van sy poësie (sy kuns en/of sang) kan afdwing – hy wil nie van sy gestorwe geliefde afstand doen nie, nie eens – of veral juis nie – aan die dood nie. Sonder dat die spreker dit kan keer, word die lof van sy geliefde

deur sy poësie besing: “Maar als ik denk aan jou, mijn lieveling, / [...] / klimt vanzelf een deuntje in mijn stem” (269).

Na die afsterwe van die geliefde is die spreker nie seker hoe sy selfnarratief moet verander nie; hy vra: “Waar is het pad dat we volgden gebleven” (37)? Die spreker het in sy aanvanklike selfnarratief ’n toekoms voorgestel waarin hy en sy geliefde saam oud word, maar hierdie verwagting (metafories voorgestel deur ’n spieël) is van korte duur: “barsten schoten in de spiegelruit / tot hij versplinterde en wij ons sneden” (41). Nie net word die selfnarratief en die gepaardgaande verwagtinge versplinter nie, maar dit bring ook pyn mee.

Dit is egter nie slegs die skryf van sy poësie nie, maar ook die herlees daarvan, wat deel uitmaak van die spreker se rouproses: “ik mis het zo, dat het niet te dragen was / als ik niet elke dag de verzen las / waarin je mij de ruimte geeft // om mij jou te herinneren” (56). Die “het” in hierdie gedig verwys na gedeelde herinneringe en die herlees is ’n teenvoeter teen vergeet. Dit is interessant hoe die spreker stel dat die geliefde hom die “ruimte geeft” om haar te onthou, want by verstek is dit die spreker se prerogatief hoe hy sy geliefde sal onthou en ook uitbeeld in sy nuwe selfnarratief. In hierdie gedig (65) is die geliefde aan die woord (aangedui deur die enkelaanhalingstekens in reëls 1 en 15). Sy spreek die geliefde direk aan.

- 1 ‘Dag, mijn grote, grote liefde,
- 2 zie hoe ik poog op te vliegen.
- 3 Ik wil wel ingaan tot het niets
- 4 maar niet als jij mij nog zo mist,
  
- 5 dat scherven schieten uit de lucht
- 6 en God al bijna wakker wordt.
- 7 Laat mij nu maar gaan, lief,
- 8 zie het in breder perspectief:
  
- 9 wij zijn alleen, zo schreef je zelf,
- 10 gescheiden door een beetje tijd;
- 11 je weet hoe gretig die verstrijkt.
  
- 12 Heb geduld, ga aan het werk,
- 13 ook veertig, vijftig jaar duurt kort,
  
- 14 voor mij niet langer dan een zucht,
- 15 al lijkt het jou een eeuwigheid.’

Dit word as ’n stertsonnet geklassifiseer aangesien dit ’n vyftiende reël bevat.

Die spreker ervaar hoe die geliefde hom in 'n visioen (aldus bladsy 63) nader. Reël 1 is 'n kruisverwysing na 'n latere reël in die bundel: “we werden / als Grote Liefde bekend” (109). Anders as in die mite, vervul die geliefde nie 'n passiewe rol nie (reël 2), maar neem aktief aan die proses deel. Sy “poog op te vliegen” (reël 2), en nie soos in die Orfeus-mite waar Euridike deur die gode aangesê is om Orfeus te volg nie. Sy spreek ook die begeerte uit om na die “niets” (reël 3), die doderyk, te gaan, maar dat sy dit nie gaan doen terwyl die spreker nog so na haar verlang nie (reël 4).

Die “scherven” (reël 5) is 'n terugverwysing na die vorige gedig waarin 'n “scherf” (64) uit die hemel die spreker bystaan om met helderheid die geliefde se stem op bladsy 65 te hoor. Sy hoop waarskynlik dat die spreker nog meer duidelikheid (antwoorde?) – deur die spreekwoordelike “scherven” – sal kry. In teenstelling met Orfeus wat doelbewus die gode met sy versoek genader het, hoop die geliefde dat God “al bijna wakker wordt” (reël 6).

Sy versoek die spreker om haar te laat gaan (reël 7), nog 'n teenstelling met die Orfeus-mite; die geliefde herhaal die versoek om haar eie gang te gaan (vergelyk reël 3) soos dit hoort, want dit is slegs (reël 9) deur tyd dat hulle geskei word (reël 10). Die geliefde dui aan: “zo schreef je zelf” (reël 9) om hom daaraan te herinner dat dit wat hy skryf sy eie oortuigings reflekteer en dat hy daardeur sy eie selfnarratief bepaal. Juis daarom moedig sy hom aan om verder te skryf (reël 12) al is tyd moontlik oor die domeine heen irrelevant.

Die gedig handhaaf deurgaans 'n sterk ritme: daar is merendeels viervoetige versreëls met talle dipodiese, spesifiek jambiese en trogeïese, versvoete. Dit word afwisselend in die gedig aangewend, wat dit baie meer spontaan laat voorkom, alhoewel nie elke versreël volledig viervoetig is nie. Dit impliseer die gebrokenheid van die liefde wat eens bestaan het en die afstand (in die vorm van tyd) wat daar nou tussen die spreker en sy geliefde bestaan.

Hierdie gebrokenheid is ook in die rympatroon te bespeur: daar is geen vaste rymskema nie, alhoewel assonansie en alliterasie die klankrykheid van die gedig verryk. Reëls 1 en 2 se “liefde” en “vliegen” word deur assonansie verbind, asook reëls 10 en 11 se “tijd” en “verstrikt”. Laasgenoemde twee reëls rym ook semanties met mekaar omdat die gedig gaan oor tyd wat verstryk; hulle liefde is dus nie gebonde aan tyd nie en is dus onsterflik. 'n Paar reëls verder kan reël 15 se “eewigheid” ook met reëls 10 en 11 deur middel van assonansie verbind word, en die “eewigheid”, die slotwoord, versterk dié gevoel van onsterflikheid.

Reëls 3 en 4 se “niets” en “mist” word op 'n subtiele wyse deur omgekeerde alliterasie verbind: dit verteenwoordig die oorsteek van grense, byvoorbeeld lewe en dood (reël 3). Verdere alliterasie is te vind in reëls 5 en 6 met “lucht” en “wordt”, reëls 12 en 13 se “werk” en “kort” (die r-klank), asook reëls 13 en 14 met “kort” en “zucht” (die t-klank). Alhoewel daar dus nie 'n vaste

rymskema is nie, is die gedig klankryk. Weer eens word die gebrek aan volrym aangewend om die idee van verganklikheid van die mens te toon. Die halfrym en semantiese herhaling bewerkstellig egter 'n mate van klankdigtheid om die onsterflikheid deur middel van klank en woord uit te beeld: die liefde en die nagedagtenis van die geliefde kan voortleef.

Dié gedig word as 'n stertsonnet geklassifiseer aangesien dit 'n vyftiende reël bevat. Die pynlike skeiding wat haar dood veroorsaak het, blyk 'n "eeuwigheid" te duur, maar die geliefde stel die spreker gerus dat dit nie die geval is nie. Die funksie van die addisionele stertreël is in hierdie gedig die bevestiging dat wat op die oppervlak skyn, nie noodwendig die waarheid is nie. Dit bevestig die vervlietende aard van die menslike natuur, ook van ons verwagtinge (byvoorbeeld die verskil in verwagting tussen die spreker en geliefde). Daar is 'n ironie in reël 13: veertig of vyftig jaar is nie kort nie. Dit onderstreep die beginsel van tyd. Die spreker bevind haar met ander woorde in 'n ruimte waar tyd nie van belang is nie.

Die spreker besef die belangrikheid daarvan om afskeid van sy geliefde te neem ten einde voort te gaan met sy nuwe selfnarratief, maar kry dit nie aanvanklik deur sy skryfwerk reg nie (93):

Hoe wen ik ooit aan je vergaan  
zolang elk nieuw gedicht je vangt?  
Hoe kan men van iets scheiden  
waaruit men zelf bestaat?

Alhoewel die spreker wil terugkeer na die bekende – soos sy vorige selfnarratief – besef hy dit is nie moontlik nie, ondanks sy pogings. Hy erken: "Er kwam een eind aan mijn oude bestaan" (103) – sy ou self kan nie meer voortbestaan nie en verg rekonstruksie; dit is deur middel van woorde dat die grense van tyd oorskry word en 'n rekonstruksie bewerkstellig kan word ("woord als tijdmaschine", 185).

Die spreker glo dat hy met sy geliefde oor domeine (212) heen kan kommunikeer, maar dat dit nie 'n geografiese of "misterieuse" grens is wat hulle van mekaar skei nie, maar tyd wat moet verloop alvorens hy tot sterwe kom en by sy geliefde in die hiernamaals kan aansluit.

Die spreker stel aan die engelagtige wese by die Grot van God dat daar twee partye saam met hom na die lewe sal terugkeer (257):

'O, wie bent u tweeën, en wie is nummer drie?'  
vroeg het wezen, of dat heel gewoon was nu.  
De sterfelijke dood, zei ik, en het woord dat eeuwig leeft,  
en zij is de geliefde die dat woord gezonden heeft.

Die spreker gebruik interessante beskrywings vir die drie partye wat die Grot van God moet verlaat. Die eerste is die Dood as karakter wat hom vergesel: “sterfelijke dood” is ’n paradoks, maar in konteks van die bundel maak dit sin, want dit is die Dood se wens om ook te kan sterf (252). By implikasie sal ’n sterflike Dood tog onsterflikheid beteken – dit waarna die spreker smag: vir homself en sy geliefde. Die spreker verwys na sy gedigte as “het woord dat eeuwig leeft” en bevestig daarmee dat hy reken dat hy deur taal en sy skryfwerk onsterflikheid bereik het; die derde party is die geliefde. Die geliefde word beskryf as die een “dat woord gezonden heeft” en dus aan die mag van taal onderworpe. Die spreker wil dus aan sy selfnarratief ’n onsterflikheid toeken.

In hierdie afdeling is die verbodskeling van die selfnarratief ondersoek aan die hand van die motief van musiek, die duin, die spreker se verlies van sy geliefde, die vasvang van sy geliefde in die natuur asook die spreker se poging om tyd, verganklikheid en onsterflikheid teë te werk deur middel van sy poësie.

#### **4.4.2 Die herskeppende vermoë van poësie**

In *Doodsbloei* glo die spreker dat die vermoë om oor sy geliefde te dig ’n manier is om deur die rouproses te werk: “de taal der dichters / die je wapenen zal tegen wanhoop” (49). Die volgende afdeling ondersoek die spreker se aanwending van die gebruik van woorde na die dood van sy geliefde in ’n poging om deur sy verlies te werk en om sy geliefde voort te laat leef deur sy poësie.

Die verlies van sy geliefde het die spreker se bestaande selfnarratief verbreek en dit noodsaak hom om na ’n sinvolle bestaan te soek: “Waar jij altijd was, bleef een gapende wond, / en ik maar voortleven – wat hield me gezond?” (124).

In die skryfproses is die geliefde vir ’n oomblik weer bereikbaar in die gedig, maar dit is vlietend van aard en die geliefde wil en kan nie as geheel daarin vasgevang word nie (11): “tot jij het vers tegelijk binnenkomt en weer verlaat, / binnenkomt en weer verlaat”.

Die spreker beleef sy geliefde as ’n werklikheid in die poësie wat hy skryf: “Het is net of jij me op die keer // van woorden even streelde” (100). Sodoende vind hy troos deur taal en woorde (“al doet het mij ook elke keer weer goed”, 169). Hy gee hom oor aan die terapie van skryf, amper hy verslaaf raak aan die skryf van die gedigte na sy geliefde se dood (“zo was ik eraan verslaafd geraakt”, 283). Die eerste twee reëls van die volgende gedig dui dit duidelik aan (169):

- 1 Ik voel mij klaar, maar kan niet stoppen,
- 2 al weet ik niet meer wat ik schrijven moet.

- 3 Elke woord is mij nu even schokkend,  
 4 al doet het mij ook elke keer weer goed
- 5 om ze in strak gelid aaneen te zetten,  
 6 en op de kalme golfslag van hul klanken  
 7 wat tot rust te komen, en jou te bedanken  
 8 dat je ze aanreikt, letter voor bloedende letter.
- 9 Ik wacht op het voorjaar, ik wacht op het uur  
 10 dat ik geen seconde aan jou heb gedacht  
 11 al maakt die gedachte mij ook overstuur.
- 12 O, dat moment van het eerste vergeten,  
 13 wat zal het pijn doen als ik op een nacht  
 14 wakker schiet, en jou op de donkere muur
- 15 nog wel zie, maar al bleker en bleker...

Bogenoemde twee strofes dui daarop dat die spreker nie ten volle in beheer van sy emosies is nie (reël 1) en dat die proses van skryf ("schrijven", reël 2) nog nie voltooi is nie. Die fokus val eerder op die *skryfproses* as op die inhoud daarvan, asof die spreker meer intuïtief werk (reël 2). Dit wat hy skryf skok hom selfs (reël 3), alhoewel dit terapeutiese waarde het (reël 4) om die woorde aaneen te ryg (reël 5). Die woorde het 'n kalmerende uitwerking op die spreker, die ritmiese aanslag van die klanke bied vertroosting (reël 6), dalk omdat dit iets is waarmee hy vertrouwd is en wat hy weet altyd daar sal wees. Die "kalme golfslag" (reël 6) kan metafories na 'n hartklop verwys: woorde is dus lewegewend. Deur klanke kan kalmte gebring word ("rust te komen", reël 7), want die ritme in die gedig het 'n eentonigheid wat 'n atmosfeer van rustigheid bewerkstellig. Hy voer aan dat die geliefde deur die klanke voortleef, dat sy na hom bly uitreik ("aanreikt", reël 8) deur elke letter. Die geliefde leef dus deur taal voort. Die beeld van die hart word bevestig en versterk deur "bloedende" (reël 8).

Reëls 1-6 het 'n sterk jambiese metrum wat die semantiese waarde van reël 5 ("strak gelid") en reël 6 ("kalme golfslag") illustreer. Dit versterk die innerlike eb en vloeï van die gedig wat metafories dui op die impuls om aan te hou skryf. Hierdie patroon word in reël 7 verbreek en beklemtoon die aanbreek van die "rust". Hy bedank die geliefde dat sy na hom uitreik: "letter voor bloedende letter" (reël 8) tot hy uiteindelik rus kan vind (soos hy sy begeerte in die sestet uitspreek). Reël 8 is ook 'n terugverwysing na die titel van die bundel, *Doodsbloei*, wat die bundeleenheid versterk.

Daar is 'n wending in die gedig soos tradisioneel die geval is met die aanvang van 'n sestet in die sonnet: die spreker fokus nie meer direk op woord en klank nie, maar op die vasvang van die geliefde in tyd en hoe hy van die geliefde probeer vergeet (sodat hy vir 'n oomblik van die pyn (reël 13) verlos kan wees), "al maakt die gedachte mij ook overstuur" (reël 11). Die hele poging van sy skryfwerk is om teen die vergeet te skryf. Daar is geen rympatroon in hierdie tersine nie; die gedagte is waarskynlik so ontstellend dat die spreker se skryfpatroon ook afwyk van die tradisionele patroon. In die stertreël – 'n ongewone ekstra toevoeging tot 'n sestet – verwys die spreker na "bleker en bleker" (reël 15), die ontbreek van kleur. Om te vergeet sal die kleur uit sy herinneringe neem en "pijn" (reël 13) veroorsaak. Die "muur" (reël 14) verwys waarskynlik terug na die muur in die Suite der Liefde (143-150) waar hy sy vorige "liefdes" gesien het; nou vrees hy dat sy liefde vir haar sal kwyn ("bleker en bleker", reël 15); 'n moontlikheid namate sy herinnering aan haar flouer en flouer word

Die skryf van gedigte is 'n pynlike proses vir die spreker ("bloedende letter", 169), en die neerskryf van woorde help met die deurwerk van die verlies ("puin te ruimen", 181). Die lente ("vleugjes lente", 181) is 'n simbool van 'n nuwe begin, 'n nuwe seisoen van groei, maar die lente breek nie oombliklik aan nie, maar behels 'n proses ("vleugjes", reël 1) wat oor 'n tydperk geskied.

- 1 De eerste vleugjes lente
- 2 zweven door de duinen.
- 3 Tijd om puin te ruimen,
- 4 tijd voor dolce far niente.
  
- 5 Licht loop ik in het licht,
- 6 kalm denk ik aan kalmte,
- 7 en lichte kalme warmte
- 8 stroomt door het gedicht.
  
- 9 O, mijn lieve lieveling...
- 10 Zolang God toestaat dat ik zing,
- 11 is het voor jou voor jou voor jou:
  
- 12 een lied immuun voor alle hoon
- 13 want zuiver is iedere toon
- 14 onder elke woord dat van je houdt.

Bogenoemde gedig (181) dui daarop dat tyd alle wonde genees. Met die aanstap van tyd na die afsterwe van die geliefde, het die spreker al minder 'n behoefte aan skryf en gun hy homself "tijd

voor *dolce far niente*”, ’n term wat beteken dat die spreker plesier in rus kan vind. Daar is ’n gevoel van ligtheid en vryheid (“zweven”, reël 2): die geliefde is vry (haar as wat dans op die suidewind, 14), maar die spreker ook, want deur sy skryfwerk beweeg hy al meer uit die diep, donker put van rou: hy het meer hoop (“licht”, reël 5; “kalmte”, reël 6) wat veral deur die gedig bewerkstellig word (reël 8). Hy laat selfs weer “gevoel” toe in sy poësie en daarmee waarskynlik ook in sy hart en lewe (reël 7); ’n teken dat die selfnarratief gerekonstrueer word. Die spreker wil nie ’n ander onderwerp hê om oor te skryf nie, maar is tevrede om oor sy geliefde te skryf (“voor jou voor jou voor jou”, 181). Tog, alhoewel die geliefde steeds die onderwerp van sy skryfwerk is, is dit tyd om “puin te ruimen” (reël 2). By implikasie help die skryf van poësie oor (of dan vir) sy geliefde met die oplos van sy pyn en die warboel emosies na haar dood, want sy gemoed is ligter (soos in strofe 2 uitgebeeld word).

Die spreker het ook selfvertroue in sy skryfwerk bereik, want vir hom is hy geoorloof om vir haar te skryf (“Zolang God toestaat dat ik zing”, reël 10) en daarom is die lied “immuun voor alle hoon” (reël 12) en is “iedere toon” (reël 13) suiwer; die eenvoud van die taalgebruik in die gedig bevestig hierdie stellings. (Die “hoon” word genoem, want beide die lente en die liefde het ’n teenkant, naamlik droefheid.) Die gevolgtrekking is dat dit oor die skep van poësie gaan – soos in reël 14 verduidelik (“onder elke woord dat van je houdt”) – en as die bedoeling van die skepper suiwer is, sal die poësie ook suiwer wees.

Dit word weerspieël in die verstegniese aspekte van die gedig: die rympatrone en metrum is sterker. Reëls 1 en 4 toon omarmende rym deur die woorde “lente en *dolce far niente*” wat semanties rym met ’n speelse atmosfeer en die aanbreek van ’n nuwe seisoen. Daar is ook tekens van die aanbreek van ’n nuwe seisoen in die selfnarratief van die spreker. Die “ruimen” (reël 3) is met paarrym gekoppel aan “duinen” (reël 2), die primêre ruimte van die bundel, die ideale plek waarin die nuwe seisoen van groei moet aanbreek.

Die “licht” en “gedicht” in die omarmende rym van reëls 5 en 8 bevestig die “kalmte en “warmte” wat daardeur in reëls 6 en 7 bewerkstellig word. Die spreker “zing” (reël 10) slegs vir sy “lieve lieveling” (reël 9) met ’n uitbundigheid (vergelyk die uitroep, “O”); woorde wat vir hom byna sinonieme betekenisdraers is en daarom die paarrym. Op ’n kontrasterende wyse word die “hoon” (reël 12) genoem aangesien dit nié in die suiwer “toon” (reël 13) van die spreker se lied gevind sal word nie; dit beklemtoon die lied se immuniteit (“immuun”, reël 12) teen hierdie sogenaamde “hoon” wat nie welkom in die nuwe selfnarratief is nie. Die spreker dui aan dat dit moontlik is dat “iedere toon” (reël 13) in hierdie lied suiwer kan wees, omdat elke woord vir die geliefde geskryf is (“voor jou”, reël 11) én “elke woord [...] van je houdt” (reël 14). Daardeur word die persoon aan wie lied opgedra is oor die strofes heen vooropgestel (reël 11 en reël 14).

Die afwisselende gebruik van jambiese (byvoorbeeld reël 1) en trogeïese (byvoorbeeld reëls 2-4) versvoete verleen 'n sangerige kwaliteit aan die sonnet wat die gedig se metaforiese uitbeelding as die spreker se “lied” (reël 12), sy poësie, versterk. Op hierdie manier haal sy gedigte as't ware “asem”. Lente en liefde kan aan mekaar gelykgestel word, want die spreker bring deur sy poësie dinge tot lewe en sodoende kan beide die lente en die liefde besing word, soos Herman Gorter in *Mei*.

Alhoewel die spreker bevestig dat hy nie weer 'n reis na die hiernamaals sal (kan) onderneem nie (200), keer dit hom nie om die geliefde op 'n ander manier, naamlik deur sy poësie, te bereik nie: “Honderdzeventig verzen voor jou... // waarin het vers jou aan mij schenkt.” Die geliefde leef sodoende voort in die gerekonstrueerde selfnarratief wat deur middel van die woorde van die spreker tot stand kom.

Die spreker bereik 'n keerpunt na dié woorde van sy geliefde (218):

Wat een onbevredigende laatste wederkeer!  
En niet eens een echte, alleen maar een van licht.  
De vermanende oproep die je tot mij had gericht,  
  
bracht tot mijn schrik dagenlang het verdriet terug  
waaronder ik de eerste maanden na je dood had gezocht.  
Ook ik moest ervan af, al deed dat nog zo zeer.

Na die verlies van 'n geliefde is dit belangrik dat die persoon wat steeds leef ten volle deur die rouproses moet gaan, al is dit pynlik (“zo zeer”). Daar is dus nie 'n ompad of 'n kortpad nie; die persoon moet eenvoudig déúr die proses gaan alvorens genesing kan plaasvind.

Tydens die herstel beleef die spreker sterk emosies (19): “Het word langzaam tijd om onze liefde te bezingen. / Ik moet mijn woede en mijn weerzin overwinnen, / [...] / en van voor af aan helemaal opnieuw beginnen.”

Die temas van woede (19, 137), smart (146, 139), verlange (175, 182), verlies (165), en hoop (12, 35) vergesel die spreker in die soeke na die verwerking van die traumatiese verlies en uiteindelijke berusting: “alles valt na verloop van tijd wel mee – / men staakt de strijd en hijst de vlag in top” (15). Hierdie emosies verloop nieliniêr, want soms beleef die spreker hoop, maar verval kort daarna weer in wanhoop (273, 280, 281).

Verder in die bundel dui die spreker aan dat die skryf van die gedigte hom help om baie van die emosie van die rouproses te ontlaai (210):

Ik raak uitgepraat en  
ik raak losgezongen.  
[...]

Ook ik ben woord geworden,  
om ongedaan te maken  
dat je bent gestorven –  
  
en hoor: het is gelukt,  
je keerde erin terug.

In bogenoemde gedig dui die spreker aan dat die skryf van poësie gehelp het om 'n greep op werklikheid te kry (“uitgepraat” en “losgezongen”) en om van opgekropte gevoelens ontslae te raak, want dit was sy “wapenen [...] tegen wanhoop” (49); die poging om die geliefde terug te win was suksesvol. Dit kan in teenstelling geplaas word met 'n aanvanklike stelling soos: “O mens die slechts de dood nog wil bezingen” (29). Die spreker het 'n skryftaak aangepak waarin hy hom nie aan tyd en die hoeveelheid gedigte gesteur het nie, maar erken dat dit eerder 'n poging was (is?) om die geliefde weer te vind (“je keerde erin terug”) deurdat hyself “woord” geword het – die middel waarmee hy sy doel probeer bereik. Dit is deur die skryf van woorde dat hy sy geliefde se dood “ongedaan” probeer maak, en sukses in sy poging behaal (“gelukt”). Hy is woord, sy is woord (“je keerde erin terug”) en in die poësie is die spreker en sy geliefde herenig.

Die skryfproses is terapeuties vir hom om deur die rou emosies van verlies te werk. In die bundel bely die spreker: “Elk woord is mij nu even schokkend, / al doet het mij ook elke keer weer goed” (223). Die spreker is bewus daarvan dat die gestorwe geliefde en haar dood die (hoof)rede is waarom hy op daardie tydstip skryf, en dat hy deur hierdie skryfproses heling kan vind: “en nog elke middag het helen van mijn vingers leidt” (223):

Jij die op eindeloos veel plekken nu begraven ligt,  
jij die een jonge lach draagt op een jong gezicht,  
jij die niet meer verandert nu je bent gedicht.

Die vasvang van die geliefde in die natuur (“eindeloos veel plekke”) transponeer na die poësie (“nu je bent gedicht”) van die digter; hy manipuleer die proses, soos gesien kan word in die verandering van die woordorde (“nu je bent gedicht”) sodat “ligt” en “gezicht” met “gedicht” rym. Die spreker bewerkstellig dit om die betekenisrykheid van die gedig te versterk; die geliefde “ligt” en is ook te “sien” (verskyning, “gezicht”) in die “gedicht” wat die woorde ook semanties laat rym. Die paradoks is dat sy steeds fisies dood is (“begraven ligt”) al het sy gedig geword.

Wanneer die geliefde 'n tweede keer die keuse uitoefen om in die hiernamaals agter te bly, besef die spreker dat sy woorde se krag beperk is, want dit is nou slegs sy "eigen stem" en hy is "alleen" (261):

Nu hoorde ik mijn eigen stem,  
en keek verwonderd om mij heen:  
ik zat aan mijn bureau, alleen,  
en alles was gezegd.

Die skryfproses bly meestal 'n persoonlike en individuele, byna intieme ervaring omdat die "zwerftochten" (280) wat die spreker onderneem "diep onderhuids" (280) geskied; skryf bring selfs op 'n onbewuste vlak emosies en denke na die oppervlak. Dit is deur hierdie proses dat die spreker antwoorde vind. In die slotgedig (283) van die bundel erken die spreker dat hy aan die skryf van gedigte "verslaafd geraakt" het, want "zodra ik stopte, kreeg ik spijt". Tog besef hy: "Het werk was klaar" – die taak wat hy homself opgelê het om vir Monique "een teder monument" (Boskma, 2010: agterblad) op te rig, is voltooi. Hy neem duidelik afskeid van die skryf van die verse oor die traumatiese verlies: "Dit is het allerlaatste vers / van wat een epos werd" (283).

Aangesien die skryfproses nuttig kan wees in die genesing van die rou(-)wond deur die rekonstruksie van die spreker se selfnarratief, word die wyse ondersoek waarop die spreker sy selfnarratief aan die leser (en selfs aan homself?) in die bundel voorhou.

#### **4.4.2.1 Die skryfproses as rekonstruksie van die selfnarratief**

In *Doodsbloei* geniet die skryfproses prominensie en sluit die rekonstruksie van die selfnarratief die traumatiese verlies van die spreker op 'n aangepaste wyse in. Die spreker in *Doodsbloei* is bewus van dié skryfproses (186):

Al maandenlang bestaat mijn leven  
uit niets dan hier staat beschreven.  
Een slavernij en een bevrijding.  
Lichtzang van zware tijding.

Hiervolgens is die skryfhandeling 'n proses waarin die spreker goed en sleg beleef: "slavernij" versus "bevrijding", en "lichtzang" versus "zware tijding". Tog rym die eerste twee en laaste twee reëls met mekaar (deur middel van paarrym) wat op harmonie en samehorigheid dui: die spreker se "leven" bestaan slegs uit wat "beschreven" is en dit is deur sy woorde dat hy lewe aan sy gestorwe geliefde gee. Daar is dubbelsinnigheid in "lichtzang van zware tijding": die

“licht” kan op kontrasterende wyse na beide lig teenoor donker (lewe versus dood, goed versus sleg) en lig teenoor swaar (verlies as ’n las) verwys. Die sang bring moontlik verligting in die moeilike tyd, en die jukstapenering van lig en swaar kan daarop dui dat die sang help om die las ligter te maak.

Van der Straeten (2011) glo Boskma skryf in ’n poging om sy vrou “aanwezig te maken” deur in sy verse ’n stem aan haar toe te dig, maar terselfdertyd wil hy sy verlies “verwerken en vergeten”. Hierdie stelling word uit die bundel gestaaf (233):

Ik wacht op zinnen die zich zo groeperen,  
dat in hun midden, desnoods van louter licht,  
een bruggenhoofd geslagen wordt in de ijle sferen,  
  
waar zij inmiddels even ijl en licht verblijven zal,  
zodat zij, als zij dat wil, over de mogelijkheid beschikt  
met de echo terug te keren in de stemmen van mijn zang.

Tog beaam die spreker dat die wonde van verlies nooit heeltemal genees nie: “Nu jeuken littekens op alle wonden” (186). ’n Wond wat besig is om te genees, vorm gewoonlik ’n roef wat jeuk tydens die herstelproses. Hier is dit egter die “littekens” (dui op genesing wat voltooi is) wat jeuk; by implikasie beteken dit dat die wond “genees” is (of veronderstel is om te wees), maar van volkome genesing is nog geen sprake nie. Die spreker werk dus moontlik *deur* die trauma (wond vorm litteken), maar die trauma is nog nie heeltemal *verwerk* nie (litteken jeuk); die omvang van die traumatiese gebeurtenis is by implikasie te oorweldigend vir die spreker.

Daarbenewens is die spreker uiters bewus van ’n toekoms sonder sy geliefde en die rol wat die skryfproses in die bewaring van sy herinneringe aan sy geliefde speel: hy probeer deur woorde uitpluis hoe hy voort moet gaan, want die gestorwe geliefde is steeds in haar afwesigheid aanwesig: “Soms denk ik even aan een andere vrouw / maar zie dan weer snel alleen maar jou” (17).

In ’n poging om beheer oor hierdie “denke” (17) uit te oefen, skep die spreker ’n talig-totstandgekome reis na die hiernamaals waardeur die selfnarratief gerekonstrueer en die geliefde poëties vasgelê word.

#### **4.4.2.2 Die geliefde as die spreker se skepping**

Die spreker herskep sy geliefde deur middel van taal in die selfnarratief wat hy in die bundel voorhou (25):

Ik zocht na soortgelijke woorden  
en vind ze als ik je beeltenis

in die bladerboog verschijnen zie,  
die als een halo om je haren staat  
en je het air geeft van een heilige,

waar je zelf het hardst om lachen moet  
al geef je toe dat het je wel wat doet  
dat ik de dingen zo gebeuren laat.

Hy sien die geliefde in beelde in die natuur om hom, maar hy skets haar as 'n "heilige"; alhoewel hy dink dat sy dit amusant sou vind, erken hy dat sy hom toelaat om haar so uit te beeld. Omdat die geliefde dood is, kan laasgenoemde erkenning nie waar wees nie en is sodoende 'n skepping van die spreker, want die geliefde kan nie met hom kommunikeer nie en hy erken dit: "dat ik de dingen zo gebeuren laat" (25). By implikasie het die spreker beheer oor die gebeure en die karakters in die geskape selfnarratief; selfs die geliefde spot: "wat doe je toch je best om mij weer lijf / en lede aan te meten" (60).

Dit is al duideliker dat die stem van die gestorwe geliefde nie werklik 'n stem is nie, maar dat dit 'n skepping van die spreker is: "Ik riep je naam ... toen hoorde ik mijn echo met jouw stemgeluid erin" (58). Sy leef nou deur die spreker: "of je in mij was gekropen" (61). Die lyn tussen die spreker en die geliefde vervaag in die verloop van die bundel – 'n proses waarvan die spreker bewus is: "leek op een wolkje sneeuw in de vorm van jouw gezicht / dat mij naderend steeds meer op mij begon te lijken" (67), en "[s]oms ben ik nog mij, maar steeds meer al jou" (103, 104, 105). Nog voorbeelde sluit die gedeelte in waar die Dood aan die spreker vra of sy geliefde werklik bestaan. Hierop antwoord hy: "O ja, ze is echt // zolang ik haar draag" (109). Daar is ook die toneel waar die spreker 'n roofvoël voor die ruit gewaar wanneer hy agter die rekenaar sit om te werk: hy tik die woord "Jij" (179) en wanneer dit weer begin sneeu, verskyn die beeld van 'n gesig teen die ruit, maar dit is sý gesig, nie die geliefde s'n nie (180). Die geliefde is dus 'n projeksie van die ek wat in die gerekonstrueerde selfnarratief geakkommodeer word ten einde die trauma van die verlies deur te werk. Op hierdie wyse hoef die spreker nooit werklik afskeid van die geliefde te neem nie. Dit is baie ironies: hy probeer haar in die woord bewaar en onsterflikheid maak, maar eintlik skep hy net sy eie beeld en 'n selfnarratief waarin hy net homself sien verskyn.

Na haar afsterwe voel die spreker byna op 'n intiemer manier herenig met die geliefde as toe sy geleef het: "Zo gaan / wij voortaan in één lichaam onze baan" (24). Soos wat die identiteit(e)

van die spreker en sy gestorwe geliefde al meer verstrengel raak, word dit met die verloop van die bundel al hoe moeiliker om dié twee entiteite van mekaar te onderskei.

#### 4.4.2.3 Die geliefde leef voort in taal

Alhoewel dit nie elke dag moontlik is vir die spreker om tyd op die duin deur te bring nie, doen hy dit steeds in sy woorde, die “musiek” wat hy skryf; dit is in en deur hierdie “musiek” dat hy sy geliefde bewaar: “Daarom maak ik nu elke dag voor jou / een plek waar wij weer kunnen samen zijn, / midden in de duinen, en van musiek gebouwd” (53). (Die rol van musiek is reeds onder punt 4.4.1.1, Musiek, bespreek.)

Deur die loop van die bundel maak die spreker ’n belangrike ontdekking (61):

je was niet in of naast, maar overal rondom mij,  
ik was het haast vergeten toen ik naar je zocht.  
Nu zag ik bewezen wat ik nog altijd niet vermocht:

geloven dat het echt is, en pas echt als ik het schrijf.

Teen die einde van die bundel beskou die geliefde (met ander woorde via die stem van die spreker) sy skryfwerk as ’n middel met mag “wat het alledaagse overstijgt” (282). In die verhaal wat die spreker in die bundel voorhou, is niks onmoontlik nie. Nadat hy Van Geluk Genoeg wegvaar sonder dat die spreker en sy geliefde aan boord gegaan het, skryf die spreker: “want alles kan in een gedicht” (76). Tog is die spreker bewus van die kortstondigheid van hierdie saamwees, al vind hy dit in “een gedicht” terug (77):

Ik vreesde dat het schraal geluk dat ons nog resste  
– om even bij elkaar te kunnen zijn in een gedicht – ,  
nu ook ten einde liep, net als de laatste strepen licht  
die donkerrood en vuilgeel doofden in het westen.

Of onderschatte ik nog steeds de almacht van de taal?

Die *HAT* (2015:49) beskryf *almag* (“almacht”) as die “mag om alles te kan doen; alvermoë”. Daar is dus veronderstel om geen beperking op taal te wees nie, alhoewel die spreker dit nog “onderschatte” en dus nog nie ten volle daarin glo nie. Omdat hy hierdie stelling as ’n vraag formuleer, dui dit op sy onsekerheid en laat dit die moontlikheid dat hy en sy geliefde wel in ’n gedig verenig sal kan word (“om even bij elkaar te kunnen zijn in een gedicht”).

Met verloop van tyd is dit vir die spreker ál moeiliker om die geliefde ten volle te onthou. Vroeër het dit hom vreugde en lig in sy lewe verskaf, maar nou lyk dit vir hom na ’n futiele poging en hy

vind dit 'n frustrasie: "Toch blijft het deze dagen nacht / en rijst de zon zelfs niet op het papier" (87). Die spreker moet aanhou glo in die krag van woorde en dit wat hy deur sy poësie kan vermag. Dit is egter moeilik vir die spreker moeilik om die rouproses af te handel (93):

Hoe wen ik ooit aan je vergaan  
zolang elk nieuw gedicht je vangt?  
Hoe kan men van iets scheiden  
waaruit men zelf bestaat?

Tog glo hy in die krag van woorde en die mag waaroor dit beskik: die spreker glo sy geliefde leef voort in taal: "Ik moet het wel geloven zolang jij daarin leeft" (93), waar die "daarin" terugverwys na "woord" in die konteks van die spesifieke gedig.

Die spreker (94) stel hoe onafskeidbaar hy en die geliefde geword het, hoe hulle al meer één word:

En steeds meer hart dat met het mijne slaat,  
steeds meer het bloed dat in het mijne stroomt –  
steeds meer de gedachte die door de mijne praat.

Steeds meer ben je mijn steeds meer mijn,  
steeds meer zal ik je steeds meer zijn  
nu je in steeds meer mij verschijnt.

In 'n aanloop oor verskeie gedigte (103-107) speel die spreker met woorde in die slotreëls: "Soms ben ik nog mij, maar steeds meer al jou" (103-106) en "[s]oms ben jij al mij, en ik helemaal jou" (107). Daar is progressie: waar die spreker aanvanklik die geliefde al meer deel van hom wil maak (94), is daar 'n proses van verandering (rekonstruksie) waarin hy verander totdat hulle uiteindelik – na 'n osmotiese proses – dieselfde entiteit blyk te wees.

Die sinskonstruksie is lomp om die eindwoorde van die verskeie reëls met mekaar te laat rym; op 'n soortgelyke wyse probeer die spreker sy geliefde op 'n geforseerde manier laat voortleef deur haar in taal vas te vang – sy lewe "onnatuurlik" deur hom, sy gedagtes en sy poësie – op 'n gerekonstrueerde wyse – voort.

Omdat hy sy geliefde oneindig baie mis, hou hy byna onophoudelik aan om te skryf: "de strijd om jouw leven met zijn eigen dood aangaat, / al weet hij heus wel dat de afloop daarvan vaststaat. // En nimmer in zijn voordeel. Toch geeft hij niet op" (166).

Tog is woorde nie genoeg nie: “dan hoor ik morgen weer mijn eigen stem / ... // in een steeds eenzamer gedicht” (208). Later in die bundel erken die digter dat hy alles het wat hy nodig het: “...ik was weer alleen, en het was goed / ik had de duinen en de taal, en een roes” (279).

Die geliefde word al meer as 'n hersenskim deur die spreker ervaar en beskryf (“hologram”, 214); sy bestaan nie uit vlees en bloed soos voor haar dood nie, maar uit woorde – woorde wat die spreker uitdink en neerskryf. Hy dink graag aan haar as 'n engel (216): “Maar nu je hand van licht zich om de mijne sluit, / kan het niet meer schelen of je engel bent of niet. / [...] / al ben je er alleen omdat ik dat met al mijn krachten wil, / zelfs als het die te boven gaat, ek mij aan jou vertil.” Die geliefde wil egter hê dat hy “een engel onder de levenden” moet gaan soek – “laat die jou kussen in een nieuw gedicht, // laat nu een einde komen aan de rouw” (217).

Die spreker se *belewing* van sy geliefde (en ook *hoe* hy haar beleef) tree sterk na vore in die volgende gedig. Hy dink na oor die werklike waarde van woorde, want dit is wrang ironies dat mense hom beny dat hy so produktief skryf nadat sy geliefde gesterf het. Hy sou tog immers eerder weer sy geliefde terug wou hê as al die woorde in die wêreld (220):

- 1 Toen was het woord nog jij
- 2 en ik de rijke bron ervan,
- 3 de niet te breken band,
- 4 van liefde het refrein,
  
- 5 en men benijdde mij,
- 6 al was jij pas dood,
- 7 en voor de helft ik ook,
- 8 om mijn productiviteit...
  
- 9 Nu kan het woord alles zijn
- 10 want ik heb het opgegeven,
- 11 nu later als ik terugkijk
  
- 12 op de tijden van verdriet en pijn
- 13 waarmee dit is geschreven
- 14 en waarom ik werd benijd,
  
- 15 benijd, hoewel jij dood was,
- 16 en ook ikzelf half dood was,
- 17 om een handje woorden, benijd...

Die rympatroon in hierdie sonnet is problematies, want die rympatroon wyk telkens van die tradisionele sonnetpatroon af en sluit halfrym in – dit versterk die gedagte dat die bestaan van sy geliefde in woorde 'n illusie is; al lyk dit moontlik en op die oog af werklik, is dit 'n drogbeeld en kan nie die waarheid verteenwoordig nie. Die rympatroon word in die loop van die gediganalise bespreek.

Reël 1 herhaal woordeliks die laaste reël van die vorige gedig wat die koherensie in die bundel versterk. Die “[t]oen” verwys na die vorige gedig, en spesifiek die laaste paar reëls daarvan (219):

Intussen werd het lente  
[...]  
als ik later, weer gelukkig, want zij houdt van mij,  
hoofdschuddend terugkijk op die lege tijd  
en denk: Toch was die mij het liefst,  
  
toen was het woord nog jij.

“Toch was die mij het liefst” dui moontlik aan dat die leë tyd na sy geliefde se dood die tyd is waaraan hy die meeste waarde heg. Hy (219), die spreker, kondig die begin van die lente aan, 'n metafoor van nuwe begin en die rekonstruksie van die selfnarratief – die oue het gesterf en die spreker is gereed vir nuwe groei.

Die spreker sien die aanwesigheid van die gestorwe geliefde in taal (“woord”, reël 1) as die aanbreek van sy lente (220). Hy weet dat hy die “rijke bron” (reël 2) van die woorde is, en sy is die woord self – dus sy skepping. Dit is in taal dat hy met die geliefde herenig word en dit is 'n onbreekbare band van liefde (reël 3). Dit versterk die gedagte “dat er geen einde aan de liefde komt” (34): hy gee dus onsterflike status aan die geliefde deur oor haar te skryf, want hy hou aan om oor die liefde te sing, aangesien die “liefde het refrein” (reël 4) is. Dit is 'n orfiese idee dat die spreker deur sy poësie sing in 'n poging om sy geliefde tot lewe terug te wek. 'n Refrein is “woorde/versreëls wat aan die einde van opeenvolgende strofes van 'n lied/gedig telkens herhaal word” en 'n “motief wat elke slag terugkeer” (HAT, 2015:1041). Die liefde is dus soos 'n refrein wat bly terugkeer, net soos sy woord[e] wat die geliefde verteenwoordig.

Die spreker stel dat “men” (reël 5) hom beny, 'n verwysing na kritici, lesers en ander digters: “Ik wachtte en werkte en het werk / was krachtig en opvallend mooi, / zo werd in alle kranten opgemerkt” (281). Daar is 'n soort wrang ironie opgesluit in “om mijn productiviteit” (reël 8); sy kuns beleef 'n bloeitydperk, maar sy geliefde het gesterf, en hy ook halfpad (reël 7). Dié “helft” is dubbelsinnig: hy sal vir die helfte van sy lewe (die res van sy lewe) sonder sy geliefde moet leef,

wat vir hom soos “dood” voel, maar dit suggereer ook dat die helfte van hom saam met haar gesterf het: sy was sy “wederhelfte”. Hierdie gedagte word deur herhaling in reël 16 beklemtoon. Daar is ook sprake van ’n verstrengelde en/of gedeelde identiteit in reëls 6 en 7, want die geliefde se dood lei tot die “helft” van die spreker se dood.

In reël 9 antwoord die spreker self die vraag wat hy in die openingsreël van die bundel stel: “Ben jij het, liefste, ben je alles nu?” (9). Aangesien hy die geliefde en die woord aan mekaar gelykstel, is sy dus nou alles, want “[n]u kan het woord alles zijn” (reël 9). Gevolglik is taal nou alles vir hom, ’n besef wat hom begelei in sy pad vorentoe en die terapeutiese funksie van die skryfhandeling bevestig. Dit bevestig die skeppingsmag van die woord, maar ook dat daar herskeppingsmag (met ander woorde ook oorlewing) in taal opgesluit is.

Die “terugkijk” (reël 11) is nog ’n belangrike orfiese idee, want soos Orfeus met sy terugkyk Euridike vir ’n tweede keer verloor het, kyk die spreker terug “op de tijden van verdriet en pijn” (reël 12), die tyd wat hom en sy geliefde van mekaar skei alvorens hulle weer herenig in die dood kan wees. Tog herhaal hy die proses byna onophoudelik; hy kan nie ophou skryf nie.

Die enjambement aan die einde van reël 11 sluit aan by die gedagte dat die proses van terugkyk ’n voortdurende proses is; daar is nie ’n definitiewe eindpunt nie. Die nieliniêre oorkoepelende struktuur van die bundel versterk hierdie idee van ’n sikliese patroonmatigheid wat vooruitgang en teruggang bevat en nie werklik ’n eindpunt bereik nie.

Deur “geschreven” (reël 13) te laat rym met “opgegeven” (reël 10) suggereer die spreker dat hy die woord laat vaar het. Tog hou hy aan skryf. Dit impliseer dat hy nie meer probeer om die geliefde weer tot lewe te wek nie, maar aanvaar dat dit slegs in taal (“woord”) is wat hy haar kan terugkry. Hy beweeg dus vorentoe in die besef dat sy dood is, maar hou nie op om haar deur sy skryfwerk “lewend” te (probeer) hou nie.

Die woord “benijd” wat vier keer herhaal word (twee keer as rymwoord) beklemtoon die wrang ironie dat hy om sy produktiwiteit beny word alhoewel hy ’n tragiese verlies gely het. “Benijd” rym op ’n ironiese wyse met “productiviteit”, maar bevat ook die “ij”-klank van “jij” en “mij” (en versterk dus die klankherhaling deur middel van assonansie). Die emotiewe lading van “benijd” verander met verloop van die gedig: waar dit aanvanklik in reël 5 op skok en ongeloof dui, verander dit na bitterheid en woede in die laaste reëls; ander is nie noodwendig simpatiek teenoor sy traumatiese verlies nie en dit is vir die spreker aanvanklik ’n skok – later verkwalik hy hulle daarvoor.

Die rykrym in reëls 15 en 16 – “hoewel jij dood was, / en ook ikzelf half dood was” – suggereer dat die geliefdes herenig is. Die geliefde, die spreker en hul liefdesverhouding leef nou in woorde (taal) voort en is dus nie dood nie; onsterflikheid is ’n belangrike orfiese tema.

Reël 17 verwys na “een handje woorden” – die spreker sien die gedigte wat hy skryf as klein en nietig in vergelyking met sy groot verlies. Dit is ’n eufemisme – al die woorde in die wêreld kan nie vir sy verlies vergoed nie; dit kan nie sy gestorwe geliefde vervang nie. Daarom is die terugvind van sy geliefde – op hierdie manier – ’n klein troos in vergelyking met hul lewe voor haar dood. Die “een handje woorden” is ook ’n terugverwysing na die “een ontvelde hand vol as” (53) wanneer hy sy geliefde se as op die duin strooi. Die eerste en laaste reëls van hierdie gedig hou met mekaar verband en ’n sirkelmotief word voltooi: aangesien sy geliefde nou woorde is (reël 1) en hy om ’n “handje woorden” (reël 17) beny word, bevestig dit weer dat hy haar in taal vasgevang het.

Die spreker kan nie verstaan waarom ander hom om sy verlies beny nie, want die verlies van sy geliefde het nie net haar dood gekos nie, maar hy erken dat “ook ikzelf half dood was” (220). Die spreker glo dat die poësie wat hy geskryf het later nuttig sal wees wanneer hy terugkyk op hierdie tydperk van “verdriet en pijn” (reël 22). Dus lees hy nie net later die aanvanklike gedigte wat hy geskryf het nie, maar dit alles vorm deel van die proses om vir die spreker ’n nuwe selfnarratief te bewerkstellig, al is hy nie noodwendig bewus daarvan dat dit is wat hy doen wanneer hy skryf nie.

Daar is ’n hele ekstra tersine bygevoeg wat dié gedig as ’n stertsonnet laat kwalifiseer. Die ekstra tersine kan in hierdie geval simbolies daarop dui dat die proses van skryf, herwin en verloor ’n herhalende proses is. Die proses kan egter nie voltooi word nie; die twee slotstrofes bevat nie ’n hoofsin nie. Die spreker beklemtoon die “benijd” baie sterk en ironies. “Jij die elke avond verdubbelt in afwezigheid, / maar ook elke ochtend weer zachtjes nader schrijdt” (223) bevestig die herhaling van die proses waarin hy die geliefde verloor en weer vind. Daar is ook ’n semantiese verband tussen “schrijdt” en “schrijft” – die spreker beleef dat die geliefde naby hom is wanneer hy skryf. Dit word benadruk deur die klankverband; die woorde rym. Dit is ook ironies omdat die spreker ekstra woorde toevoeg terwyl hy beweert dat dit slegs om “een handje woorde” (reël 17) is wat hy beny word. Dit illustreer op ’n pragmatiese wyse hoe woorde tekortsiet om uitdrukking aan die onsegbare (“verdriet en pijn”, reël 12) te gee.

In die slottersine is daar volrym in die eerste twee reëls (“dood was”) en die laaste reël bevat nie halfrym nie maar volrym met reël 14 (“benijd”) – die spreker beklemtoon die belangrikheid van die “benijd” deur dit te herhaal. Dit vestig die leser se aandag op die ironiese uitspraak van die spreker rakende sy verlies wat ander mens as wins sien en hom daarom “benijd”. Wat hierdie

indruk verder versterk, is dat die woord “benijdde” (reël 5) ook gebruik word om die belangrikheid en selfs wrang ironie daarvan beklemtoon.

Ná hierdie gedig volg ’n hele afdeling (221-226) waarin die “jij” in woorde teruggeroep en op tientalle plekke regoor die wêreld geplaas word – byna elke versreël begin met “jij”. Die afdeling wat daarop volg, handel hoofsaaklik oor die “ik” (227-234) wat homself ’n “ondode” (227) noem in teenstelling met dood en nie “lewend” nie, met ander woorde ’n liminale toestand. Die toekoms is nie soos wat die spreker verkies nie; hy haal steeds asem, maar dit voel nie vir hom of hy werklik lééf nie en ontvlug die realiteit deur byvoorbeeld die gebruik van drank (vergelyk 230).

Ook die geliefde se naam dui die beperkings van taal aan. By verskeie geleenthede in die bundel roep die bundel die geliefde aan (hy roep nie *na* haar nie, maar roep eerder haar naam uit). Telkens word haar naam herhaal, soos ’n eggo, of daar word slegs na haar verwys. Die belangrikheid van die geliefde se naam word op bladsy 95 bevestig:

[...] want jij bent alles nu,  
zelfs de graffiti op een blinde muur  
vermeldt niets anders dan jouw naam.

Hierdie strofe verwys terug na die openingsreël van die bundel: “Ben jij het, liefste, be je alles nu?” (9). Die spreker gewaar sy geliefde óral: alle woorde of name is verteenwoordigend van haar. Hy gewaar haar in beelde in die natuur, in beelde wat nie werklik bestaan nie, maar wat die spreker in sy gedagtes kan fabriseer, selfs in mensgemaakte elemente soos mure met graffiti.

In wat na ’n terugflits lyk, sien die spreker sy geliefde dans: “mijn naam! mijn naam! als een triomfkreet op je lippen” (88). Hier roep die geliefde self haar naam uit, maar dit is relatief vroeg in die bundel en die spreker het nog nie van die geliefde afskeid begin neem nie; sy funksioneer nog as ’n losstaande entiteit in die aanvanklike selfnarratief. Later skryf die spreker (92):

Daarbij schrok ik uit de woorden op, goddank, fantasie...  
Het werd voor mij gevaarlijk nu, en dus ook voor jou...  
En ook het beest kraste ‘voor jou, voor jou, voor jou’.

Die herhaling van “voor jou” in die twee slotreëls van die betrokke sonnet beklemtoon hoe gevaarlik die spreker se verbeelding (“Of ik het echt hoorde, of het zelf bedacht”, 92) en gevolglik uitbeelding van die gebeure raak vir – wat die spreker beskou as – die voortbestaan van die geliefde (vergelyk die openingsreëls van bladsy 93).

“Ik zei je naam en je naam en je naam” (163): hierdie intieme woorde kweek ’n gevoel van simpatie met die spreker as ’n uitbeelding van die magteloosheid van taal en hoe die spreker, ondanks sy pogings, steeds sy geliefde mis en na haar smag, alhoewel hy hier besef dat hy weer moet “proberen gelukkig te worden” (163).

Die “voor jou” (vergelyk 92) word herhaal op bladsy 181:

O, mijn lieve lieveling...  
Zolang God toestaat dat ik zing,  
is het voor jou voor jou voor jou:  
  
een lied immuun voor alle hoon  
want zuiver is iedere toon  
onder elke woord dat van je houdt

Die teer, intieme woorde dui die spreker se innige begeerte aan om ’n suiwer lied (met ander woorde gedig) vir die geliefde te produseer waarin nie ’n enkele verkeerde of “onsuiwer” woord (“elke woord”) voorkom nie. Sodoende is dit nie net ’n liefdesverklaring nie, maar kan die geliefde bly voortleef deur middel van die “lied”, met ander woorde sy selfnarratief.

Op hierdie wyse verwoord die spreker sy poging tot ’n gerekonstrueerde selfnarratief, ’n “nuwe verhaal” aan die hand van geleefde ervarings, in die hede en verlede, en ook die toekoms (220). Tog lyk dit of hierdie verhaal slegs uit suggesties en flardes van ’n narratief bestaan. Die veronderstelling is dat die (poging tot ’n) gerekonstrueerde selfnarratief uitgeleef moet word: al is dit nie ’n “ware” storie nie, het dit ’n “ware” uitwerking op die mens wat dit verwoord (White, 1998:13-14). Dié selfnarratief kan die gebeure van die hede, verlede en die toekoms in ’n koherente verhaal byeenbring. Wanneer die spreker op bladsy 220 skryf dat die geliefde “dood was” (reël 15, my kursivering – NH), skryf hy haar lewend deur sy woorde. Tog is hierdie gerekonstrueerde selfnarratief nie noodwendig ’n verhaal met ’n gelukkige einde nie.

#### **4.5 Die rol van die mite van Orfeus en Euridike in *Doodsbloei***

Mites dien as bronne vir analogie, maar so ook kan verhale uit die geskiedenis, sprokies, legendes en ander tekste met ’n spesifieke teks saampraat om op intertekstuele vlak ’n dieper betekenis aan die teks te verskaf (dit is in Hoofstuk 2 bespreek). Die analogie is meestal in implisiete metafore verskuil en indien die leser nie bewus is van die intertekstualiteit van die betrokke teks nie, kan ’n groot gedeelte van die dieper betekenis(lae) van die verhaal vir die leser verlore gaan. Dit is ook die geval in *Doodsbloei*.

Wat dié mite betref, loop die vertelling in die bundel hoofsaaklik parallel met die oorspronklike mite. Die Orfeus-mite dien as 'n singewingsraamwerk; die verhaallyn in die bundel tree op 'n herskepte wyse intertekstueel met die mitiese oerverhaal in gesprek. Die doel van hierdie afdeling is om die neerslag van dié mite in *Doodsbloei* aan te dui.

#### **4.5.1 Die mite van Orfeus en Euridike as analogiemetafoor**

Nêrens in die bundel word daar direk na óf Orfeus óf Euridike verwys nie, maar die leser wat met die mite vertrou is, sal die onmiskenbare ooreenkomste tussen die verhaallyn in *Doodsbloei* en die verhaallyn van die mite van Orfeus en Euridike identifiseer.

Die eerste tekens van die aanwesigheid van die Orfeus-mite in die bundel is te vind in die oorkoepelende struktuur van die bundel: die benaming van die drie afdelings naamlik Einde, Terug, en Opnieuw. Die volgorde van die drie afdelings dui daarop dat daar óf afgewyk word van die chronologiese tydsverloop van die oorspronklike verhaal óf dit dui op 'n ander verhaal wat sterk raakpunte toon met die verhaal in die bundel. Laasgenoemde is van pas: die verhaal in *Doodsbloei* stem ooreen met Orfeus s'n: Orfeus se verhaal begin hoofsaaklik wanneer Euridike sterf (Einde) en hy haar by die bewakers van die Doderyk gaan terugeis (Terug) om deur 'n reis na die hiernamaals ten einde laaste 'n toekoms sonder haar tegemoet te gaan (Opnieuw). In die geval van *Doodsbloei* het die digter en die spreker se vrou te sterwe gekom (inligting op die agterblad aan die leser verskaf) en dien as een van die eerste en belangrikste sleutels vir die ontsluiting van die teks.

Die bundel sluit met drie epiloë af: 'n simboliese, strukturele aanduiding van alternatiewe toekomsverwagtinge, soos Orfeus teen die natuurwette gegaan het om vir Euridike uit die doderyk te gaan haal en die nuwe moontlikhede wat dit gebied het. In *Doodsbloei* neem die liriese ek sy selfnarratief in sy eie hande en bewys (aan die leser en/of homself) dat daar verskillende toekoms moontlikhede is. (Dit word by punt 4.6.3, Die drie epiloë, aangetoon.)

Dit is belangrik om daarop te let dat die Orfeus-mite nie die enigste verhaal is wat as analogie saampraat in die bundel nie. *Divina Commedia* (Dante) vind deurgaans neerslag in *Doodsbloei*, en hierdie verhaal word selfs direk genoem (73) saam met twee ander "groot liefdesverhale", naamlik dié van Laura en Petrarca, asook Romeo en Juliet.

Verder tree die digter in *Doodsbloei* ook in gesprek met Gerrit Achterberg, A. Roland Holst en ander kunstenaars, asook populêre liedjies soos "My funny Valentine" (31), "Hello Goodbye" (192) en "Norwegian Wood" (192). Vir die doel van hierdie ondersoek word daar egter nie op hierdie interteks(te) gefokus nie, maar word die studie beperk tot die mite van Orfeus en Euridike.

Die mite van Orfeus en Euridike is 'n gepaste mite om te kies om as (on)bewuste oerverhaal in *Doodsbloei* te ondersoek. Die spreker identifiseer sterk met Orfeus as kunstenaar en meesterdigter: hy stel sy eie woorde gelyk aan musiek ("een deuntje") en probeer dit gebruik om sy geliefde uit die dood terug te wen (269):

Maar als ik denk aan jou, mijn lieveling,  
die bijna negen maanden dood bent,  
klimt vanzelf een deuntje in mijn stem

en hoor ik hoe ik op je duintop zing:  
Voorgoed voor jou, voor jou alleen,  
dwars door wat ons uiteenhoudt heen.

Volgens Schouten (2012) is Boskma as digter nie onbekend met die gebruik van mites nie. Dit is dus nie verrassend dat Boskma die mite van Orfeus en Euridike in *Doodsbloei* aanwend nie, 'n mite wat waarskynlik gereken kan word as dié mite wat handel oor die verlies van 'n geliefde. Die Terug-afdeling tree sterk in gesprek met Dante se *Divina Commedia* en die Orfeus-mite. "Als een moderne Orpheus bezingt de dichter zijn verdriet en leidt daarmee de lezer door heel zijn rouwproces" (Michaux, 2010). Orfeus en Euridike word nie 'n enkele keer direk genoem nie, maar die oorkoepelende struktuur van die bundel, asook talle ander intertekstuele verwysings na die mite, maak dit onmoontlik om die analogie te ignoreer, veral die tog na die hiernamaals in die Terug-afdeling.

Dit is in hierdie afdeling waar die spreker voor twee deure in die Dakloze Kamer (157) te staan kom, maar die geliefde stamp hom deur die een deur nog voor hy 'n keuse kan uitoefen. Ongeag watter keuse hy sou maak, elkeen sou lei tot 'n groot verlies (158): óf sy lewe óf sy geliefde se lewe. Heel moontlik simboliseer die twee deure die keuse wat die spreker het rakende sy houding teenoor die lewe na die afsterwe van sy geliefde: gaan hy kies om te lewe, of gaan hy slegs 'n "ondode" (227), met ander woorde lewende dood, wees?

Teen die einde van dié afdeling dink die spreker na oor sy tweede tog en skryf aan sy geliefde (172):

- 1 Een klein tingeltangelmuziekje van licht –
- 2 een halfjaar al blijven je ogen nu dicht.
- 3 Wat is het glashelder en gouden en blauw –
- 4 een halfjaar gedompeld in woede en rouw.
  
- 5 Ik zag je niet meer sinds ik jou achterliet

6 in dat vreemde paleis aan die rivier  
7 en kan het inmiddels maar moeilik geloven  
8 dat ik daar écht was, en weer ben ontkomen –

9 al is het slechts in gedichten en dromen.  
10 Maar zeg me: wat is er echter dan dat?  
11 Wat overstijgt het gedroomde gedicht?

11 Zingt dat niet de diepste van alle tonen,  
12 dwaalt dat niet het verst in ieder rijk,  
13 bevat dat niet alles wat was, is en zal

14 en wat mogelijk is, en onmogelijk?

In die eerste reël van die gedig tref ons dubbele verkleining aan deur die “klein” en “tingeltangelmuziekje” wat daarop kan dui die stem van die geliefde ál dowwer en dowwer word. Van Dale (2014) beskryf “tingelen” as “een reeks van korte, heldere geluiden voortbrengen”; die oomblikke wat hy sy geliefde beleef, voel werklik (helder), maar is van korte duur. Die geliefde word metafories aan beide musiek en lig voorgestel. Die musiek verwys na Orfeus as die groot kunstenaar. Die “licht” dien as teenhanger van die donker: dit kan as die dood geïnterpreteer word wat beteken dat die geliefde nie in duister gehul is nie en dus in die lig lewe – ’n positiewe beeld.

Reël 2 bevat ’n eufemisme vir dood (“blijven je ogen nu dicht”). Dit dui daarop dat die spreker besig is om die einde van sy ontkeningsfase van sy rouproses – soos deur Kübler-Ross geïdentifiseer – te nader en dat hy meer in voeling met die werklikheid kom.

Daar is paarrym in strofe 1: aabb. Reëls 1 en 2 staan in kontras met mekaar: die “licht” teenoor die donker van die gestorwe geliefde se geslote oë (“dicht”) in die skadu’s van die doderyk. Reëls 3 en 4 rym: “glashelder en gouden en blou” met “woede en rou”. Die drie “kleure” (reël 3) is positiewe beelde en verwys terug na die “licht” (reël 1): glashelder beteken dat die visie nie versper is nie en dus suiwer is, goud is ’n edelmetaal en word as duursaam en kosbaar beskou terwyl blou op rustigheid, koninklik of adellik, en moontlik ook ’n wolklose lug dui (geen versperring van die lig nie). Tog kan blou ook op neerslagtigheid dui: in hierdie geval sal die paarrym van reëls 3 en 4 (“blou” en “rou”) ook semanties rym. Reëls 2 en 4 herhaal die “halfjaar” (ses maande) wat hul met mekaar verbind; die spreker ervaar “woede en rou” omdat die geliefde se “ogen nu dicht” is. Die “gedompeld” word ook in kontras met “glashelder” gestel.

Die “achterliet” (reël 5) sinspeel op Orfeus se eerste tog na die doderyk om Euridike terug te wen, maar omdat hy in sy poging gefaal het, het hy sonder haar teruggekeer en haar in die doderyk agtergelaat. Dit is ironies dat die spreker in *Doodsbloei* homself verwyf dat hy haar agtergelaat het, alhoewel sý – anders as in die mite – die keuse gemaak het.

Die spreker sien nie meer sy geliefde oral in die natuur om hom soos voorheen nie (reël 5), want hy het haar by die paleis agtergelaat – ’n verwysing na Hades waar Euridike haar bevind. Die rivier (120) dui moontlik op die Styx.

Die spreker se “gedichten en dromen” (reël 9) verander in ’n “gedroomde gedig” (reël 11) waarin die gestorwe geliefde teenwoordig is. Met die woord “overstijgt” impliseer die spreker dat die gedig bo die werklikheid verhewe is. Reël 10 verwys na die suiwerheid van die spreker se poging, sy bedoelings om sy geliefde uit die dood terug te win en dat sy selfnarratief ’n verbeterde poging op die aanvanklike “werklikheid” is. By implikasie is sy kunstenaarskap verhewe bo die werklikheid. Die spreker vra of die gedroomde gedig nie die diepste van alle “tonen” kan sing nie (reël 12) – ’n verwysing na die tweede reël van die bundel (9): is jy “stem die de diepste tonen zingen kan?” Daarmee bevestig die spreker dat die geliefde in die gedroomde gedig leef; sy het die gedig self geword. In reëls 11-14 word daar in die oortreffende trap verwys na wat in die gedroomde gedig vermag kan word: “diepste tonen” (reël 11), “verst” (reël 12), “alles wat was, is en zal” (my kursivering – NH, reël 13) en “mogelijk is, en onmogelijk” (reël 14). Daar is dus niks wat onmoontlik is in die gedroomde gedig nie.

“[A]lles wat was, is en zal” (reël 14) verwys na Openbaring 1:8 (Bybel, 1983): “[...] sê die Here God, Hy wat is en wat was en wat kom”. Wat hy hier beskryf, is die gedroomde gedig wat alles oorstyg – ook die grens van tyd. Daarom sluit hy die sonnet af met ’n stertreël (reël 15) waarin die spreker vra of die gedroomde gedig nie alles wat moontlik én onmoontlik is, kan omvat nie – sy soeke na troos. Die laaste twee sinne is vrae en nie stellings nie; dit kan dui op die spreker se onsekerheid – hy wil glo dat enigiets in die gedroomde gedig moontlik is.

Die spreker in *Doodsbloei* slaag in die Opnieuw-afdeling daarin om ’n tweede maal na die doderyk te gaan (253-261) – in teenstelling met Orfeus wat die tweede keer nie weer deur die poorte van Hades kon gaan nie. Weer eens kies die spreker se geliefde sy lewe bo haar eie. Dit gee hom berusting en sluiting (“closure”), want in die tweedelaaste gedig voor die aanvang van die eerste epiloog skryf hy: “Zoals je je had laten zien, wat je daarmee wakker riep, / stelde me gerust: het werk was klaar, het boek kon dicht” (262).

Die spreker het steeds nie antwoorde op al sy vrae gekry nie: “En jij? En ik? Was er nog wel een onderscheid? / En tussen dit ondermaanse en jouw dodenrijk? / Excuseert u mij dat ik het antwoord schuldig blijft, // want bij die vragen stokte de maandenlange woordenvloed” (262). Dit

is juis deur sy woorde dat hy die grens tussen hom en sy geliefde (lewe en dood) verslaan. Alhoewel hy beweer dat die “woordenvloed” (262) stop, skryf hy steeds voort, want dit is deur die skryfproses dat hy beheer oor sy eie lewe probeer terugwen.

Die Dood beskuldig die spreker hiervan (274): “je probeert nog steeds je leven zelf te regisseren...” – verwysende na die skryfproses van die spreker. Die spreker beskryf teen die einde van die bundel hoe sy rouproses met verloop van tyd voortgaan, maar dit lyk nie of daar ooit ’n einde daaraan sal kom nie (281):

Het werd zomer, herfst, weer winter,  
de jaren gleden gelaten voorbij,  
en heel langzaam werd het minder:  
de waanhoop en de weemoedspijn.

Maar echt wennen deed het nooit.  
Ik wachtte en werkte en het werk  
was krachtig en opvallend mooi.

Die verhaallyn van die Orfeus-mite (of gedeeltes daarvan) dien as ’n singewingsraamwerk vir die rekonstruksie van die selfnarratief in *Doodsbloei*. Die doel van die rekonstruksie van die selfnarratief deur taal na ’n traumatiese verlies is om nuwe toekomsmoontlikhede moontlik te maak wat vroeër moontlik nooit eens oorweeg is of sou gewees het nie.

Die leser is dalk nie aanvanklik van dié analogie bewus nie, maar dit is veral in die tweede afdeling, Terug, waarin die orfiese interteks duidelik herkenbaar is. Die wyse waarop van dié mees ooglopende, onmiskenbare raakpunte tussen die mite van Orfeus en Euridike en die verhaal in *Doodsbloei* gerekonstrueer word, word vervolgens bespreek.

#### **4.5.2 Die rekonstruksie van die mite van Orfeus en Euridike in *Doodsbloei***

Wanneer die leser die mite van Orfeus en Euridike as leesraamwerk gebruik, is daar ooreenkomste en verskille wat toon dat daar sekere universele temas betrokke is by die verwerking van die afsterwe van ’n geliefde. Waar die verhaal afwyk van die mite, dui dit aan die leser dat die spreker tot ’n ander perspektief as die klassieke outeurs (Vergillius en Ovidius) gekom het. So kan dit byvoorbeeld impliseer dat die spreker meer medelye met sy geliefde in haar dood het (sy mis ook haar geliefde, 90) en empatie met haar situasie het, waar dit in die oorspronklike mites nie die geval is nie. By implikasie het daar ’n mate van ’n rekonstruksie – of selfinsig – ingetree. Dit is moeilik om te sê of die weglating van Euridike se gevoelens ’n chauvinistiese uitkyk vergestalt in die vroeë mites, of het dit net eenvoudig die outeur(s)

ontgaan dat sy ook moontlik in die dood kon ly (“[o]pdat ook jij het geluk weer mocht proeven / en aan al wat je mogelijk kwelde een eind kwam”, 163)? Dit kan gewoon ook gevra word of hulle dit sinvol geag het om ’n stem aan ’n gestorwene toe te ken.

In teenstelling met die mite plaas die bundel baie meer klem op die rol van die geliefde. Ten spyte van die feit dat die spreker dapper genoeg was om die tog na die hiernamaals aan te pak om sy gestorwe geliefde te gaan haal, is die spreker nie heldhaftig genoeg om sy eie lewe vir sy geliefde prys te gee nie. Hy is later spyt dat hy nie deur die ander deur gegaan het nie (162), dat hy nie soos ’n held sy lewe vir sy geliefde opgeoffer het nie (163). Tog is dit ’n ironiese uitspraak van die spreker, want dit was nie sy keuse nie. Die geliefde het die keuse namens hom uitgeoefen en hy is selfs verlig hieroor. Dit plaas die spreker in ’n menslike lig en nie in die bomenslike (goddelike) sfeer waarin Orfeus beweeg het nie. Dit is sodoende makliker vir ’n lesers om met hierdie spreker te identifiseer, en die spreker self kan ook op ’n gelyke vlak met die mite in gesprek tree sonder om te voel dat die verlies van die geliefde en die behoefte om haar uit die dood terug te wen slegs vir die gode beskore is.

In ’n mate bied die keuse wat die geliefde uitoefen (om hom deur die deur te stoot) aan die spreker ruimte vir verontskuldiging en hoef hy nie in sy nuwe selfnarratief verantwoordelikheid daarvoor te aanvaar nie. Dit hou egter ’n groot stuk ironie in, want daar moet in ag geneem word dat die spreker self dit so “gebeuren laat” (25). Die spreker wil dus in sy nuwe selfnarratief bly leef; hy het ’n oorlewingsinstink ten spyte van sy groot verlies, maar hy besef dat hy deur sy verlies sal moet werk om ’n sinvolle voortbestaan te kan voer. Die grype na intertekste staan die spreker by in hierdie poging. Die mite van Orfeus speel ’n groot rol daarin.

Die mite van Orfeus en Euridike is ’n generiese oerverhaal waarop die spreker in *Doodsbloei* sy selfnarratief projekteer om hom in staat te stel om sy eie selfnarratief na sy traumatiese verlies te (probeer) rekonstrueer. In die volgende afdeling word daar na orfiese elemente gekyk wat op ’n unieke wyse in *Doodsbloei* aangewend is, in ooreenstemming of in kontras met die oorspronklike mite.

#### **4.5.3 Gerekonstrueerde orfiese elemente in *Doodsbloei***

Die spreker in *Doodsbloei* gebruik sekere orfiese elemente prominent wat veral in die plot van die bundel op ’n aangepaste wyse neerslag vind.

##### **4.5.3.1 Die tragiese verlies van die geliefde**

Beide *Doodsbloei* en die Orfeus-mite het die dood van die spreker se geliefde as hooftema, en in albei gevalle wend die spreker ’n poging aan om die gestorwe geliefde uit die dood terug te

wen deur 'n reis na die hiernamaals te onderneem (soos in die tweede afdeling van die bundel, Terug, gesien kan word). Die spreker se selfnarratief is deur hierdie verlies verbrokkel en die skryf van die bundel dien as 'n poging om hierdie verbrokkeling ongedaan te maak. Dit is reeds in detail onder punt 4.4.1.3, Die spreker se verlies, bespreek.

Daar is ook in beide verhale sprake van 'n tweede verlies as die spreker se poging om sy geliefde uit die hiernamaals te red, faal.

#### **4.5.3.2 Die liefdesverhaal**

Soos in die mite, is *Doodsbloei* die verhaal oor die verlies van 'n spreker se *geliefde*; die bundel word reeds op die agterblad (Boskma, 2010:agterblad) aan die leser beskryf as 'n "rouwdagboek in verzen". Die tradisionele mites – soos geskryf deur Virgilius en Ovidius – is nie op anekdoties-biografiese gegewens geskoei nie en vertel slegs verhale, terwyl *Doodsbloei* poog om die geliefde en die herinneringe aan haar te laat voort leef deur middel van die teks. Die spreker se selfnarratief was dig verweef met sy geliefde s'n, veral aangesien hy haar beskryf as "jij, die met kop en schouders / boven die verliefdheden had uitgestoken" (147) en "Jij bent de enige aan wie ik werkelijk heb toebehoord" (148). Hy is oortuig dat nie eens die dood hulle liefde sal keer nie, want deur die woorde van die geliefde word daar gestel: "...dat er geen einde aan de liefde komt" (34). Die spreker is ook oortuig: "we werden / als Grote Liefde bekend" (109). Ten einde sy selfnarratief suksesvol te rekonstrueer, sal die spreker eers sy bestaande, nou-verweefte selfnarratief met die geliefde moet dekonstrueer.

#### **4.5.3.3 Die spreker as sanger**

Orfeus is in die Griekse mitologie as 'n – selfs dié – groot kunstenaar beskou. Reeds in die eerste reeks, in die eerste gedig, van die bundel sien ons tekens wat op die teenwoordigheid van musiek dui (vergeelyk punt 4.4.1.1, Musiek). Musiek, sang en die digter as sanger is temas wat regdeur die bundel loop, sowel as die stem van die geliefde wat soms deur musiek manifesteer. Die spreker word as 'n musikant beskryf wat deur sy woorde (musiek) sy gestorwe geliefde (probeer) bereik: "Stem die de diepste tonen zingen kan?" (9). In die openingsgedig word daar op die Orfeus-mite gesinspeel: "Vlieg dus maar rond en wees het lied / dat wij elkaar nog altijd kunnen geven, / allebei de tekst en allebei de melodie."

Orfeus kon volgens oorlewering die natuur deur sy musiek betower en in beweging bring. In die droomsfeer wat die spreker skep, het sy poësie 'n soortgelyke uitwerking op die natuur (43):

[...] en op duisend snaren  
werd één complex akkoord geslagen.

Waar vissen spatten met hun staarten  
was het of zij klankschalen raakten,  
die langgerekte zuchten slaakten  
om het leed dat zij bespraken.

Dit is egter nie net die natuur wat in beweging kom met die aanhoor van die spreker se poësie nie – hy wil dat “de hele mensheid van je zingt” (14); deur sy poësie wil hy sy geliefde laat voortleef sodat volgende geslagte van haar bestaan kennis sal neem en dat haar nagedagtenis sal voortleef. Die digter wend dit subtiel ook op intertekstuele vlak aan: “De melodie van alles wat bewoog” (45) sinspeel op die mite van Orfeus wat deur sy musiek die natuur in beweging kon bring.

Die spreker is bewus daarvan dat hy deur middel van sy woorde (soos Orfeus van ouds met sy musiek) nader aan die gestorwe geliefde kom – al is hulle deur die dood geskei – en hy kan haar sodoende probeer bewaar (81):

misschien omdat men binnendringt  
in andere domeinen, wanneer men zingt  
  
met juiste woorden op de juiste melodie,  
en bereid is neer te zinken op een knie  
om tegelijk met hoon genade te ontvangen.

Die spreker glo dat hy eendag sal terugkyk op dié tyd – hierdie tydperk waarin hy met behulp van sy poësie deur sy verlies probeer werk – as ’n tyd van rou asook ’n spesiale tyd wat hy “saam” met sy geliefde deurgebring het (240):

[...] de dichter slaagt waar iedereen moet falen.  
  
Hij alleen kan zo diep het dodenrijk in zingen,  
dat zijn lied hen bereikt die hem zijn ontvallen  
en wier blijde stemmen zijn echo binnendringen,  
  
om daarmee terug te keren naar degene die hen riep  
en een koele ochtend over het strand laat schallen:  
Het is gelukt! Vandaag begin ik een nieuw lied!

Woorde – die lied waarmee hy tot in die doderyk kan sing – is die spreker se wapen om sy geliefde terug te probeer wen, soos Orfeus van ouds; hy probeer die onmoontlike (“waar iedereen moet falen”) daardeur vermag, omdat hy nie wil aanvaar (die fase van ontkenning) dat

hy sonder sy geliefde met voortleef en dat sy nie meer aktief deel sal neem in die vorming van sy selfnarratief nie. Tot die besef op 'n dag tot die spreker deurdring: hy is gereed vir 'n nuwe begin ("een nieuw lied"). Deur middel van sy musiek het Orfeus die gode van Hades oortuig om Euridike aan hom terug te besorg. Vroeër (9) het die spreker die komponente van 'n lied geskei: hy verwys daarna as "tekst" (lirieke) en "melodie" (wysie). Hy gebruik dit as metafoor vir die verhouding tussen hom en sy vrou: albei is die teks en albei is die melodie – saam vorm hulle 'n eenheid en alhoewel hulle verskil in vorm en funksie, komplementeer hulle mekaar en vorm saam iets mooiers en groters. Dit wyk effens af van die oorspronklike mitiese verhaal en berei die leser daarop voor dat die geliefde moontlik 'n bepalende rol in die kreatiewe proses (deur self deel daarvan te wees?) in hierdie bundel gaan speel. Die verbeel hom hoe dit sal wees om die geluk te vind waarna hy soek en die opdrag te vervul wat sy geliefde op bladsy 26 aan hom gegee het: "Het is gelukt! Vandaag begin ik een nieuw lied!" (240). In hierdie nuwe lied is sy selfnarratief gerekonstrueer, want hy besef dat hy nie sy geliefde in 'n fisieke gedaante kon terugwen nie, maar dat hy toegang tot haar nagedagtenis en herinneringe het deur sy skryfwerk en dat hy haar op nuwe maniere kan onthou deur oor haar te skryf.

Op 'n soortgelyke wyse as Orfeus is dit deur sy musiek dat die spreker sy geliefde in die doderyk probeer bereik (256):

Wij zijn hier om de lijn weer vrij te maken,  
door iemand, die nog niet zo lang is overleden,  
en met een vlammend lied nog altijd is te raken,  
weer mee terug te nemen naar haar oude leven.

Deur sy sang (poësie, "een vlammend lied") probeer hy bevryding vir sy geliefde bewerkstellig.

#### **4.5.3.4 Die geliefde**

Alhoewel die geliefde in *Doodsbloei* gereeld direk aan die woord gestel word, gee die oorspronklike mites nie aan die geliefde 'n stem nie. In die mites, soos voorgehou deur Vergilius en Ovidius, word daar byna geen spreekbeurt aan Euridike toegeken nie.

Wanneer die geliefde aan die woord is (aangedui deur die enkelaanhalingstekens) is dit 'n verteenwoordiging van die spreker se siening dat die liefde onsterflik is en dat die dood nie die geliefdes skei nie: "... dat er geen einde aan de liefde komt / omdat de dood alleen daarbuiten leeft" (34). Dit is egter 'n ironiese siening omdat hierdie spreekbeurt van die geliefde by wyse van spreke deur die spreker in haar mond gelê word en omdat dit 'n fabrikasie van sy gedagtes is.

Die spreker sien 'n beeld van lig waarin sy geliefde na hom afdaal (89) en hy besef dat dit vir haar baie moeilik moes gewees het om 'n laaste keer aan hom te verskyn, “en dat het, als je dood bent, niet is te vermijden, // dat je sterker terugverlangt hoe meer je van iets houdt” (90). Dit is 'n omkering van die Orfeus-mite, want in die oorspronklike mite het Euridike nie 'n keuse gehad of sy saam met Orfeus wou terugkeer of nie. Die spreker het 'n ander (beter) waardering vir die vrou as in die mites.

In die mite word Euridike se lyding glad nie in ag geneem nie, maar in *Doodsbloei* is die spreker nie net begaan oor die terugwen van sy geliefde nie, maar veral ook oor die uitwerking wat sy optrede op haar het, al is sy reeds in die hiernamaals (83): “Daarom ben ik de grens voorbijgegaan [...]. Ik vond je – maar heeft het jou ook goed gedaan? // Ik hoop het zo, bewijs het, kijk me aan”. Die welstand van sy gestorwe geliefde is vir hom belangriker as sy eie.

#### **4.5.3.5 Reis na die hiernamaals**

Soms wonder die spreker: “ben ik soms ook al aan de overkant?” (31). Hierdie “overkant” is dubbelsinnig: dit dui op die anderkant van die lewe, met ander woorde die hiernamaals, maar dit verwys ook na die oorkant van die rivier (120-121) — 'n vergelyking met die Styx in die mite van Orfeus. Dit word bevestig (63): “aan welke kant ik mij bevond / van het water dat wij over moeten / als wij naar de doden zoeken”. Sou die spreker hom wel aan die oorkant bevind, sal hy met sy geliefde herenig wees. Die dood is dus nie vir hom 'n uitdaging of bedreiging nie, maar hou veel eerder die belofte van verlossing van pyn en hereniging met die geliefde in, alhoewel dit 'n moontlikheid is wat nie in die bundel realiseer nie omdat die geliefde telkens (twéé maal) die keuse namens die spreker uitoefen dat sy in die doderyk moet agterbly en hý moet aanhou lewe.

Die spreker is begaan oor die welstand van sy geliefde nog voor hy die tog na die hiernamaals aanpak. Sodra hy besef dat hy met die Dood in gesprek is, vra hy: “Hebt u over mijn vrouw nog nieuws?” (112). Die Dood laat hom vlugtig sy geliefde (in sy geestesoog) sien (114): haar een oog reflekteer euforie en geluk, maar die ander verdriet en smart. Dan besef die spreker dat die geliefde dalk “net als ik, dan misschien nog altijd leed” (116), 'n gedagte wat hom ontstel. In die mite word daar nie uitgebeeld dat Orfeus aggeslaan het op Euridike se welstand of gevoelens nie.

Die reis na die hiernamaals begin in die tweede afdeling van die bundel, Terug, wat in 'n droomsfeer op die duin afspeel. In die eerste strofe van hierdie afdeling word die rivier genoem (119) waarop die spreker met “een motorsloep” (120) na die stad vaar waarin die paleis is. Dit is in kontras met die mite waar die bootsman Orfeus oor die Styx-rivier moet neem; hy vaar nie self – en alleen – oor die rivier nie. Die spreker volg sy geliefde deur die kamers van die paleis

(122-160), terwyl Orfeus in die mite voor Euridike moes loop en moes vertrou het dat dit sy is wat hom volg. Sy geliefde het op sy koms gewag alhoewel sy gelukkig in die doderyk is (123); dit is moontlik 'n projeksie van die spreker se eie verlange en versugting na die geliefde.

Soos in die mite, word die spreker se reis na die hiernamaals weergegee. In *Doodsbloei* vaar hy alleen deur 'n boomryke woud op 'n "motorsloep" (120) en word nie deur 'n veerman oor die rivier vergesel nie. Terwyl hy oor die rivier vaar, verkleur die water rooi ("bloederig", 128), 'n onheilspellende teken, en verskyn 'n "meterslang serpent" (129) met drie koppe ("driekoppig", 130). Dié drie koppe is 'n intertekstuele verwysing na die driekoppige Cerberus in Hades in die oorspronklike mite. Sodra die slang hom aanval, breek hulle deur die boomtonnel en word die spreker deur die sonlig van die slang gered (130). Anders as in die mite, het dit nie veel oorreding of vaardigheid van die spreker geverg om die hiernamaals te betree nie ("zo heb ik de grens verslagen", 131). Die spreker probeer sy eie situasie so goed moontlik besleg deur daadwerklik 'n poging aan te wend deur fisies 'n reis na die geliefde te onderneem om haar terug te win. Hy kan nog nie van haar afstand doen in sy selfnarratief nie en is nie gereed om afskeid te neem nie.

Die gesprekke wat deurlopend tussen die spreker en sy geliefde gevoer word, is ook 'n afwyking van die mite, want in die mite kon Orfeus tydens die onderhandelings met die gode van Hades Euridike nie sien nie en nadat sy versoek toegestaan is, mag hy nie eens na Euridike gekyk het nie (aldus die voorwaarde); daar was geen kommunikasie tussen hulle nie.

Die verskillende vertrekke van die paleis is 'n herskrywing van die mite: die tog wat Orfeus en Euridike aangepak het, was om die Doderyk te verlaat en terug te keer na die lewe. Die reis deur die hiernamaals is nie 'n terugtog nie, maar die spreker en Orfeus het 'n gedeelde einddoel: om hul geliefde terug te wen uit die dood. Die spreker kan hom nie sy lewe – en dus 'n selfnarratief – sonder sy geliefde voorstel nie en poog gevolglik om haar terug te win – sodat hy ewewig in sy selfnarratief kan herwin. Dit is egter 'n onmoontlike strewe.

In die paleis word die spreker nie net met sy hede gekonfronteer nie, maar ook met sy verlede en toekoms; dit help hom om sy selfnarratief in perspektief te plaas. Orfeus was slegs op sy onmiddellike behoeftes ingestel en wou ook nie 'n toekoms sonder sy geliefde tegemoetgaan nie. Hy het egter nie nodig gehad om sy eie vrese in die gesig te staar wat sy verlede betref nie, en ook nie sy toekoms (byvoorbeeld sy toekomstige liefdes) nie. Die problematiek wat die toekomstige geliefdes inhou, is dat dit impliseer dat die spreker afstand moes doen van sy geliefde en omdat hy op hierdie tydstip nog baie pyn ervaar oor haar onlangse dood, is hy nie gereed om hierdie idee te aanvaar nie.

Die twee geliefdes kom ooreen om saam die eerste vertrek, die Hal van de Tranen (133), te betree – hy dra haar na binne – aangesien sy nie seker was of hy dit mag betree nie. Hier beleef hy weer die lyding van sy geliefde: “Wat ik nu zag, deed mij bijna bezwijken: / ik zat naast je ziekbed, kort voor je dood” (134). Hierna word hy deur sy eie menslikheid en gewete in die Zaal van alle Daden (136) gekonfronteer: “Door de dingen, goed en slecht, / die je ooit deed of hebt gezegd, / word je hier gadeslagelagen.” Dit is vir hom ’n intense belewenis en hy weet nie of hy kans sien vir die volgende vertreke, Hard Geweten en Diep Verdriet (139) nie; dus slaan hy hulle liefs oor.

Intussen hoor hy die geluid van ’n “zeis” (139) en staan skielik onder ’n koepel van glas waaragter groot, helderkleurige visse met vlymskerp tande swem; dit heet die Koepel van Angst voor de Angst (140). Hy is vreesbevange in hierdie vertrek en nadat hy hieruit ontvlug, beweeg hy na die Suite der Liefde (143). Op die een muur verskyn die gesigte van vroue vir wie hy lief of op verlief was (146), maar hy verklaar aan die geliefde: “Jij bent de enige aan wie ik werkelijk heb toebehoord” (148). Hy vra om nie sy “toekomstige liefdes” (150) te sien nie. Hulle beweeg na die Salon van de Tijd (151), maar die spreker kies om nie by die Salon van de Tijd in te gaan nie, want “wat had het voor zin om te dwalen door de jaren / die nog moesten komen of al voorbijgevlogen waren” (153). ’n Moontlike funksie van die blootstelling aan sy vorige geliefdes is om die spreker daarin te herinner – veral omdat dit sy geliefde is wat hulle aan hom toon – dat ’n gebroke hart weer nuwe liefde kan vind en dat hy sy selfnarratief nie hoef te verval in ’n groef van verlies, smart en eensaamheid nie.

Die reis deur die vertreke van die paleis is ’n rekonstruksie van die reis van Dante se *Divina Commedia* en word vir die doeleindes van volledigheid hier genoem. *Doodsbloei* is dus op hierdie spesifieke plek nie ’n direkte rekonstruksie van die mite van Orfeus nie, maar tree intertekstueel in gesprek met *Divina Commedia* as ’n reis na die hiernamaals.

Op hierdie tydstip in die reis na die hiernamaals is dit nie net die spreker se selfnarratief met betrekking tot sy verhouding met sy geliefde wat in oënskou geneem word nie, maar ook wie hy as mens is en waarop sy eie identiteit geskoei is. Hy moet immers besoek aflê aan die Zaal van alle Daden en daarna die Salon van de Tijd. Ander partye – soos vorige geliefdes – het ’n invloed op die vorming van ’n persoon se selfnarratief, maar die belangrikste is die geliefde aan wie die spreker sy trou beloof en met wie hy die grootste gedeelte van sy lewe gedeel het (“de enige aan wie ik werkelijk heb toebehoord”, 148).

Die volgende vertrek is die Grot van God (154): hy vind sy geliefde en vra of hy haar met hom kan saam kan neem (156):

Ik zocht mijn liefste en, dank U!, ik vond haar.

Mag zij mee terug? Ben ik eindelijk klaar?

'n Onbekende stem antwoord dat die spreker in die eerste instansie nie veronderstel is om daar te wees nie (156-157); die spreker verduidelik dat hy nie daar wil bly nie, maar dat hy slegs sy geliefde kom haal het (soos Orfeus van ouds). Die stem antwoord: "U weet best dat iedereen daarin moet falen" (157), ook soos Orfeus van ouds. Tussen twee deure is 'n bordjie: "Dakloze Kamer" (157). "Acter de ene deur verlies je haar, / achter de andere je eigen leven" (159), word die voorwaarde deur die stem aan die spreker verduidelik. Dit is soortgelyk aan die voorwaarde wat aan Orfeus deur die gode van Hades gestel is: hy mag nie na Euridike gekyk het alvorens hulle die poorte van die Doderyk verlaat het nie. Alvorens die spreker sy keuse kan uitoefen, word hy deur die een deur gestoot. Sy geliefde roep agterna: "Ach liefste, mijn liefste, je mag nog niet dood, // dank je voor alles, maar nu moet je gaan" (159).

Die hoogtepunt van die Orfeus-mite word hier gerekonstrueer: die rolle van Orfeus en Euridike word omgeruil: die geliefde se opoffering en onselfsugtigheid bied aan hom die geleentheid om te bly leef (160):

Jij had voor mij de knoop doorgehakt,  
en stond mij uit liefde liever weer af  
dan dat ik dood moest om bij je te blijven...  
Ik huilde niet eens, ik was te verbijsterd.

Die spreker worstel met skuldgevoelens dat hy nie deur die ander deur gegaan het nie, maar wanneer hy besef dat hierdie gevoelens sy geliefde ongelukkig maak, neem die spreker die besluit om haar opdrag (26) uit te voer: "Dan moest ik proberen gelukkig te worden! / Opdat ook jij het geluk weer mocht proeven" (163). Die spreker se reis na die hiernamaals is sodoende afgehandel en, soos Orfeus, het hy die Doderyk sonder sy geliefde verlaat. In hierdie reis na die hiernamaals het die spreker tot ander insigte gekom – anders as Orfeus: hy het besef dat sy geliefde ook moontlik ly en dat hy nie noodwendig die enigste slagoffer is nie, maar die belangrikste is dat hy besef dat hy nie kan ophou lewe omdat sy gesterf het nie. Meer nog – hy moet "proberen gelukkig [...] worden" (163) – en nie soos Orfeus op 'n ongesonde wyse oor Euridike bly treur nie.

Nadat die spreker deur die deur gestoot is, kan hy nie weer na die doderyk terugkeer nie, want "men komt geen tweede keer langs het serpent / met zijn drie gruwelijke, wijd gesperde kaken" (199). Tog, in 'n gesprek met die Dood, onderhandel hy met die Dood en dié stem in om die spreker te vergesel om sy geliefde uit die doderyk te gaan red (253). Sodoende word daar 'n tweede reis na die hiernamaals onderneem. Orfeus het ook 'n tweede keer na Hades

teruggekeer, maar het die tog op sy eie aangepak. In *Doodsbloei* bied die Dood aan die spreker 'n kortpad direk na die Grot van God waar hulle die geliefde ontmoet (259). Hier besef die spreker dat die Dood hom mislei het: die voorwaarde ("een van jullie / mag terug, de ander moet hier blijven", 250) geld steeds. Weer eens oefen die geliefde die keuse uit dat sy agterbly: "Tot later, neem nu rust", groet sy die spreker (261).

Ten spyte van sy dapper pogings sal die spreker berusting moet vind in die feit dat sy geliefde onherroeplik weg is – dat die dood hulle geskei het. Hulle kan eers herenig word wanneer die spreker self sterf. Hy kom dus tot die besef dat hy sy selfnarratief dienooreenkomstig moet aanpas indien hy enigsins 'n sinvolle – of gelukkige! – bestaan wil voer.

#### **4.5.3.6 Orfeus se "ontembare" stem**

Die oorspronklike mite(s) dui aan dat Orfeus gesterf het nadat die Trasiese vroue hom onthoof het omdat hy nie op hul attenties ag wou slaan nie. Volgens oorlewering het sy hoof in die Lesbos-rivier gedryf terwyl dit "Euridike! Euridike! Euridike!" uitgeroep het. Die spreker kan ook nie die geliefde se dood aanvaar en haar vergeet nie: "Ik zei je naam en je naam en je naam" (163); "O, mijn lieve lieveling... / Zolang God toestaat dat ik zing, / is het voor jou voor jou voor jou" (181) en "Zing ik een lied mee, dan is het jouw naam / waar elke geliefde mee word bezongen" (184). Die spreker vind dat hy in die toekoms elke geliefde met haar vergelyk, maar nog belangrijker: sy is vir hom die vergestaltung van ware liefde, en daarom sal elke toekomstige geliefde met haar naam besing word. Op hierdie stadium van sy rouproses verheerlik die spreker sy geliefde deur sy poësie en bly sy sodoende voortleef; sy is sodoende nog "aktief" deel van sy selfnarratief. Alhoewel sy nie meer 'n lewende wese is nie, vertolk sy nog 'n lewendige rol in sy selfnarratief.

#### **4.5.3.7 Die Dood as karakter**

In die bundel verskyn die Dood as 'n karakter – in teenstelling met die mite(s) – wat as 'n onafhanklike figuur uitgebeeld word. Hierdie personifikasie maak die voer van dialoog met die Dood moontlik. Net soos Orfeus, glo die spreker dat die Dood vir hom 'n uitsondering sal maak op grond van sy uitsonderlike kunstenaarskap. Op 'n filosofiese wyse word die Dood as 'n tragiese figuur uitgebeeld; hy is vasgevang in 'n ewige vloek – hy moet toekyk hoe mense gebore word net sodat hy hulle later moet gaan haal om hulle na die troonkamer te neem waar die oordeel gevel word. Die Dood erken dat hy nie die mag het om te besluit wie na die troonkamer geneem word en ook wat daarna met hulle gebeur nie; wanneer die spreker die Dood vra: "Wie bent u dan? / ... / Degene die haar weg kwam halen...?" waarop die Dood antwoord: "Maar niet Die haar heeft ontboden" (111). Daar is dus 'n Groter Wese wat die opdrag gee en die Dood moet dit uitvoer. Gevolglik is hy nêrens geliefd of welkom nie. "Ik wilde ook

eens iemand behagen” (115), verduidelik hy aan die spreker. In ’n latere gesprek met die spreker kondig die Dood aan: “ik staak, dat heb ik Hem net verteld” (250). In die mite is die dood op ’n abstrakte wyse teenwoordig en nie as ’n karakter nie; slegs die afwesigheid van die geliefde word ervaar.

Net soos Orfeus moet die spreker ook die spreekwoordelike dood in die oë kyk – na die dood van sy geliefde word sy eie sterflikheid vir hom ’n werklikheid. Orfeus gaan ’n tweede keer terug na Hades nie slegs om Euridike te gaan haal nie, maar eerder om sy eie sterflikheid te konfronteer. Die spreker word twee keer in die bundel voor die keuse gestel (159-160, 259-261): een moet bly leef, een moet in die doderyk agterbly. In albei gevalle is dit die geliefde wat die keuse namens die spreker uitoefen dat hy moet bly leef en sy in die doderyk moet agterbly. Die geliefde is dus twee maal betrokke by die poging waardeur die spreker haar na die lewe probeer terugwen, waar Orfeus net een keer sy geliefde in die doderyk te sien gekry het.

In *Doodsbloei* word die spreker deur die Dood uitgekies en kies die Dood om ’n spesifieke rol te vervul: “in jouw geval werd ik van haler waker” (275). In plaas daarvan dat hy die spreker gaan haal (“haler”) om na die Doderyk as ’n gestorwene te neem, vertolk hy die rol as ’n “bewaker” wat die spreker op sy tweede tog na die hiernamaals vergesel en “bewaak” deur toe te sien dat daar aan die reëls voldoen word, onder andere: “haar wil heeft voorrang op mijn plicht” (275). Dit is die spreker wat die rol as ’n “haler” vertolk wat sy geliefde – soos Orfeus – uit die Doderyk probeer terugwin.

Die Dood het nie die volle waarheid aan die spreker aangaande die steeds-geldende voorwaarde vertel nie. Die spreker “oorleef” die verraad en maak later selfs die Dood skrik (276). Die spreker is nie meer bang vir die Dood nie en “oorwin” sodoende sy sterflikheid (“[e]r was iets voorgoed veranderd aan de oude dood”, 277). Tog is dit nie vir Orfeus óf die spreker moontlik om weer na die hiernamaals terug te keer nie. Die spreker verskuif hierna die fokus van sy lewe: voor haar dood het sy vrou hom gevra om weer gelukkig te word (26), en hy neem homself voor om haar laaste wens na te kom. Aanvanklik dink hy dat dié geluk in liefde gevind moet word (134, 196)? Dié geluk is egter verrassend anders as wat beide die geliefde en die spreker verwag het: hy vind nie geluk in die arms van ’n ander vrou nie, maar in sy poësie gerig aan die gestorwe geliefde, asook die leser en leseres.

Die spreker vind dus ander maniere waarop hy sy selfnarratief tot ’n verhaal met ’n positiewe einde en verskeie toekomsmoontlikhede probeer rekonstrueer. Dit word in die volgende afdeling onder die loep geneem.

#### 4.6 Toekoms (funksie van die nuwe selfnarratief)

Die skryfproses is 'n singewingspoging vir die spreker waaruit hy sin probeer maak uit die verlies van sy geliefde en die gepaardgaande verbrokkeling van sy selfnarratief. Hy poog om maniere te vind om 'n sinvolle toekoms tegemoet te gaan na die afsterwe van sy geliefde.

In die Suite der Liefde (150) kies die spreker om nie na al sy toekomstige (ge)liefdes te kyk nie, 'n besluit waarmee sy gestorwe geliefde saamstem: "Men hangt soms te veel aan zijn dromen, // en probeert ze vergeefs in het echt te beleven" (150). Hierdie keuse red sy lewe omdat die plafon hom plat sou druk as hy langer daar vertoef het. Die spreker is dus nie te begaan oor die (ge)liefde(s) wat in die toekoms op hom wag nie; hy rou nog oor sy gestorwe geliefde en moet eers hierdie proses afhandel alvorens hy met sy lewe kan voortgaan en moontlik nuwe liefde vind. Dit is belangrik vir die selfnarratief omdat die rekonstruksie nie rondom 'n (verbeelde) toekoms gerekonstrueer moet word nie; die spreker moet eers 'n alternatief vind waarin hy sy selfnarratief kan rekonstrueer.

Wanneer die spreker na die duin gaan (97) en die wolke trek oop, sien hy 'n ster bo sy geliefde se duin, simbolies soos die ster wat die sterrekykers na Jesus as baba in Bethlehem gelei het. Daar is ooreenstemming in betekenis in die sin dat die sterrekykers 'n nuwe toekoms (nuwe koning) kom soek het, 'n nuwe begin, 'n verwagting wat op die lang termyn anders vir Israel uitgewerk het as wat hulle aanvanklik op gehoop het – Jesus se koninkryk is nie op aarde nie maar in die hemel. Die aanvanklike (verwagte) toekomsnarratief het verbrokkel met die afsterwe van sy geliefde, maar die verwagting wat sy by hom skep in die opdrag om weer geluk te vind (26), geskied anders as wat hy aanvanklik verwag het: in plaas daarvan dat die spreker geluk in die arms van 'n ander vrou vind, vind hy dit in sy poësie en die verleidelike aard daarvan vir die leser(es).

##### 4.6.1 Die gerekonstrueerde selfnarratief

Die spreker stel dat die lang ure en harde werk wat hy aan die skryf van poësie oor en vir sy geliefde wy nie om dowe neute is nie, want hy glo dat daar geen einde aan liefde is nie (34). Vroeg in die bundel reken die spreker reeds dat die liefde onsterflik is, selfs in die dood (36):

Onze geliefde moeten sterven  
voordat onze liefde is volgroeid  
en geen van onze vele werken  
laat het groot vergeten ongemoeid.

Dit is die spreker se wens om “als Grote Liefde” (109) bekend te staan, dat hul liefde in die geselskap van liefdesverhale soos dié van Laura en Petrarca, asook Romeo en Juliet gereken sal word (73). Teen die einde van die bundel, as hulle liefde die grens van die dood verslaan het (volgens die spreker), was sy werk nie “ongemoed” nie (238): “Hadden zij zich weten los te maken van de dood? / [...] / Dan was ik klaar, dan was mijn werk eindelijk voltooid!” Sy selfnarratief het gedeeltelik in sy doel geslaag deur ’n mate van onsterflikheid aan beide partye toe te ken.

Deurentyd word daar aan die toekoms gedink (“over een jaar of vijf”, 167) en die spreker wonder of hy ooit afstand van die geliefde sal kry. Hy weet dat hy sal aanhou skryf (“nog altijd aan het werk”, 167), maar alhoewel hy sogenaamde gesprekke met die geliefde voer, wanneer hy na al die jare na sy skryfwerk kyk, vermoed hy dat hy niks anders sal sien “dan mijn eigen naam” (167). Dus, ten spyte van al sy pogings, kan hy nie sy geliefde deur middel van sy poësie terugwin nie, want dit alles geskied deur sy eie stem.

Tog, sy ’n alleenspraak word omskep in ’n verbeelde gesprek met die gestorwe geliefde en word “een dubbele vlucht”, sy *selfnarratief* is ook haar narratief (187):

- 1 Waar zou je nou zijn, hoe zou het je gaan?
- 2 ‘Ik ben overal en het gaat hoe het gaat.’
- 3 Kom nog eens bij me, raak me nog eens aan.
- 4 ‘Je weet dat zo’n verzoek nergens op slaat.’
  
- 5 Zo wordt mijn alleenspraak steeds meer dialoog,
- 6 een dubbele vlucht uit wat niet valt te zeggen.
- 7 Want je bent dood, je bent dood, je bent dood.
- 8 Waarom heeft niemand echt uit kunnen leggen.
  
- 9 Maar als jij overal bent, dan ben ik dat ook.
- 10 En wat ik zeg zijn tevens jouw woorden,
- 11 die jij op jouw beurt weer van mij hoorde.
  
- 12 Laat ons het hoofd nu maar buigen
- 13 en zwijgen, en straks de epiloog
- 14 ons van elkaar bevrijden.

Daar is nie antwoorde op al die spreker se vrae nie. Tog “vind” hy sy geliefde in taal: woorde word toerusting waarmee hy deur sy verlies (probeer) werk. Hy besef dat dit geen doel dien om aan te hou met sy woede-uitbarstings en verwyf nie; hy sal hom by sy geliefde se dood berus

(“hoofd nu maar buigen / en zwijgen”, 187). Dit is egter ironies, want die spreker hou aan met skryf, alhoewel hy nie noodwendig woede-uitbarstings toon nie.

Die rympatroon beeld hierdie vryheid uit: abab cded fdg dcd. Waar daar aanvanklik in die eerste strofe kruisrym (abab) voorkom, word daar in die tweede strofe 'n minder streng rympatroon gevolg: cded, maar die c en e toon halfrym (assonansie). Daar is 'n soortgelyke patroon met die d-rym (die -en-klank) in strofe 2 en strofe 4, alhoewel hierdie klank oor die strofes heen as eindwoord klankdigtheid bewerkstellig aangesien dit ook in strofe 3 voorkom. Verder word dit ook in halfrym aangetref by die g-rym (reël 9, “hoorde”): die “n” ontbreek as deel van die -en-klank maar laat dit steeds sterk rym, veral met die voorafgaande reël se “woorden” (reël 10) wat sterk semanties rym. Op 'n slim wyse beeld die spreker die uitspraak van die wense na “bevrijden” (reël 14) uit, en hoe dit aanvanklik, op die oppervlak, moontlik lyk. Tog is die spreker en sy geliefde so diep in die poësie verweef dat hulle nie van mekaar geskei kan word nie. Hulle kan egter nie van mekaar geskei word nie, want die geliefde is 'n voortaan 'n projeksie van die spreker – 'n gefabriseerde weergawe van die geliefde. Dit is waarom hy die uitspraak lewer dat hy – wanneer hy sy eie woorde lees – niks ander lees “dan mijn eigen naam” (167). Die naam is 'n simboliese verwys na homself en sy eie selfnarratief. Sy word dus deel van hom; sy leef slegs voort deur wat hy oor hy versin in sy toekomsnarratief, sy *selfnarratief*. Daar is dus nie meer 'n werklike onderskeid tussen die geliefde as entiteit (met 'n individuele identiteit) en die spreker nie, alhoewel die spreker dit glo so wil laat voorkom en voorgee. Dit is asof hy homself wil oortuig dat sy sodoende bly voortleef.

Vir die spreker is daar geen menslike plaasvervanger vir sy gestorwe geliefde nie: “Er is geen sterveling die mij nog kan bekoren. / Er is alleen het nabeeld van je gebroken oog” (204). Die spreker vind nie geluk in die arms van 'n ander vrou nie, maar in sy poësie.

Sodoende verwoord die spreker die belangrike (self)insig wat hy ontdek (233):

Ik wacht op zinnen die zich groeperen,

[...]

zodat zij, als zij dat wil, over de mogelijkheid beschikt

met de echo terug te keren in de stemmen van mijn zang.

Hier word woorde (stem, taal) gebruik as 'n brug om oor die grens (rivier) tussen die lewe en die dood te beweeg. Die keuse word aan die geliefde gelaat óf en hoe sy wil terugkeer in die stem van haar geliefde, alhoewel reeds aangedui is dat die geliefde die spreker se skepping is en dat die spreker dus in beheer van die gebeure is. (Kyk punt 4.4.2.2, Die geliefde as die spreker se skepping.)

"[D]eur die vind van woorde om die trauma te kommunikeer, word daar in die rigting van verwerking en aanvaarding van verlies beweeg," is Bezuidenhout (2009:opsomming) se gevolgtrekking. Van der Merwe en Gobodo-Madikizela (2007:2) voer aan dat die mens betekenis vind deur sy lewe in 'n narratief te omskep. Waar die dood as 'n einde dien, gebruik die spreker sy verlies om deur middel van taal 'n nuwe begin aan te pak wat die moontlikheid van 'n aangepaste toekomsnarratief bied.

Die spreker se selfnarratief wat met die gestorwe geliefde se narratief verweef was, het verbrokkel en daar is gevolglik 'n behoefte aan die skep van 'n nuwe selfnarratief, oftewel die rekonstruksie van die bestaande selfnarratief. Die spreker moet van sy geliefde afskeid neem, 'n proses wat tyd neem (91):

Waar het eindigde, zal het wel opnieuw beginnen...  
Ik stond weer op het duin waar ik je as verstrooide.  
Het was er in het nevelige goudlicht nimmer mooier,  
als viel dat niet *op*, maar kwam het *uit* de dingen.

Deel van die selfnarratief is dat die spreker sy geliefde in die natuur inskryf en haar oral in die natuur herken.

Die spreker oefen – deur middel van woorde – beheer uit oor die gebeure in die selfnarratief wat hy in die bundel (her)skep (25):

Zo zijn de dingen tegenwoordig:  
licht, maar geladen met betekenis.  
Ik zoek naar soortgelijke woorden  
en vind ze als ik je beeltenis  
  
in die bladerboog verschijnen zie,  
[...]  
  
waar je zelf het hardst om lachen moet  
al geef je toe dat het je wel wat doet  
dat ik de dingen zo gebeuren laat.

Hy glo dat daar mag in die skeppende skryfproses is, alhoewel dit terselfdertyd as 'n soeke na 'n gerekonstrueerde selfnarratief dien (61):

je was niet in of naast, maar overal rondom mij,  
ik was het haast vergeten toen ik naar je zocht.

Nu zag ik bewezen wat ik nog altijd niet vermocht:

geloven dat het echt is, en pas echt als ik het schrijf.

Later vra die Dood aan die spreker of sy vrou nog elke dag aan hom verskyn waarop hy bevestigend antwoord. Die Dood wil dan weet of sy eg is (109): “O ja, ze is echt // zolang ik haar draag.” Na aanleiding van bogenoemde sonnet se slotreël (“pas echt als ik het schrijf”, 61) kan ons aanvaar dat die spreker glo dat hy sy geliefde aan die lewe kan hou deur sy poësie. Dit is egter ironies, want dit is nie meer ’n outentieke weergawe van die geliefde nie, maar eerder ’n *selfnarratief* geskep deur die spreker.

Die proses van kreatief skryf is dus behulpsaam in die proses om deur traumatiese verlies te werk. Soos wat die spreker skryf, leef die geliefde deur taal in sy poësie voort en is sy vir hóm ’n werklikheid, al is dit deur sy eie woorde en dus sy eie skepping om ’n *selfnarratief* te vorm: “alleen in wat woorden adem ik echt / omdat ik jou daarmee nog altijd bereik” (13), “in ieder woord [...]: / Je bent hier, en hier pas echt” (20) en “hij staat overal waar ik wil” (168). Tog mag die “kompleksiteit van trauma [...] nie onderskat word deur te suggereer dat kitsgenesing gewaarborg word deur die gebruik van narratiewe nie. Inteendeel, die narratiewe benadering tot terapie is eerder ’n manier om *deur* die trauma te werk” (Bezuidenhout, 2009:2 – my kursivering, NH).

In ’n poging om sy geliefde se dood te verwerk en die sin daarvan te verstaan, onderstreep die spreker die rol wat die skep van ’n *selfnarratief* in sy rouproses speel. So verwoord hy ook sy verlies wanneer hy met die bure praat en wonder “hoe het verder moet, of niet misschien” (10); by implikasie oorweeg hy verskeie uitkomstes of toekomsmoontlikhede.

Taal speel ’n sentrale rol in die rekonstruksie van die *selfnarratief*. Van der Merwe (2008:12) glo:

In die deurwerk van trauma is dit nodig dat die stukkie en brokkies van die gebroke verhaal geherkonstrueer word tot ’n verhaal waarin die traumatiese ervaring opgeneem word in ’n nuwe verhaal wat, in die woorde van Paul Ricoeur, “more intelligible and more bearable” is.

Dit is wel gedeeltelik waar vir die spreker van *Doodsbloei*: ’n alternatiewe verhaal word in ’n droomsfeer geskep as ’n liminale ruimte waarin die spreker vrylik kan eksperimenteer met gebeure en verskeie uitkomstes van hierdie verhaal. Die rekonstruksie van die *selfnarratief* bied deur die gebruik van woorde ’n alternatief vir die lewensnarratief of die bestaande narratief wat deur die trauma verbrokkel is. In *Doodsbloei* se geval het die *selfnarratief* nog nie ’n einde bereik nie – die spreker leef voort en elke mens wat leef, pas sy narratief aan soos hy leef. Tog kom

daar 'n einde aan die aanvanklike selfnarratief na die traumatiese verlies van die spreker se geliefde omdat 'n (aanvanklik voorsiene) toekoms met die geliefde nie meer moontlik is nie; gevolglik moet aanpassings gemaak word in die manier waarop die spreker sy lewe beskou en moet hy nou sy denke oor sy toekoms "hersien". Na afloop van sy reis na die hiernamaals, erken die spreker: "Alles was hetzelfde, en totaal veranderd" (161); hy besef sy geliefde sal in die toekoms slegs "uit woorde" bestaan (161). Daarom beaam hy (91): "Waar het eindigde, zal het wel opnieuw beginnen..." en "wordt het vir mij ook tijd mijn boeltje op te breken / en nieuwe paden in te slaan, voor ik dat ben verleerd" (239). Dit is 'n erkenning dat die proses van rekonstruksie nie voltooi is nie, maar moontlik juis op die punt staan om te gebeur. Die (skryf van die) bundel het as katalisator gedien om deur die aanvanklike stadia van die rouproses te (probeer) werk ten einde 'n nuwe (oftewel gerekonstrueerde) selfnarratief daar te stel.

Dit is deur hierdie "nuwe paden" (239) dat die spreker weer geluk (sal) vind – sonder om skuldig te voel: dit was sy geliefde se keuse dat hy moes bly leef. Hy besef die onus rus op hom om haar versoek na te kom: "Dan moest ik proberen gelukkig te worden! / Opdat ook jij het geluk weer mocht proeven / en aan al wat je mogelijk kwelde een eind kwam" (163). Kort daarna vra hy (164): "Voel je het, liefste, voel je het komen van lentelichtdromen, / zie je het warmgoudenzachtoudebloemkleure stromen? // ... / wat God ons ontkende, zal ik voor je scheppen: / de dagen van liefde waar wij recht op hebben" (164). Die spreker probeer geluk vir sy geliefde skep deur dit te skryf (en deur self geluk te vind); hy dui dit simbolies aan deur hierdie wending van die metaforiese lente. Hierdie besef vind plaas pas nadat die geliefde die spreker die eerste keer deur die deur gestoot het sodat hy kon bly voortleef en sy in die doderyk agtergebly het. Hy moes dus haar keuse respekteer. Die "lente" is dus die begin van die lewe nadat sy aangedui het dat sy kies dat hy sonder haar moet voortleef én dat hy gelukkig moet wees.

Deur die skep van neologismes soos "warmgoudenzachtoudebloemkleure" (164) plaas die digter die taal onder hoogspanning: sy nuutskepping dui op lente en sodoende by implikasie ook hoop, maar ook die keuse wat hy uitoefen om positiewe beelde deur taal te skep. Ook roep die woord 'n helder, vrolike, kleurvolle beeld op wat deur die "lentelicht" (164) verhelder word. Die spreker bly daarvan bewus dat dit "dromen" is, al noem hy dit net vlugtig, asof hy nie wil hê dat dit slegs 'n droom moet wees nie.

Wanneer die spreker mistroostig of wanhopig voel, verhelder sy gemoed sodra hy aan sy geliefde dink (167):

moet ik vast plots aan je denken,

net als op dit moment,

en hoor ik weer je stem,  
maar hoe zacht, hoe zacht,

nog maar amper te verstaan,  
pas als ik je woorden opschrijf  
lees ik met een glimlach

niets dan mijn eigen naam.

Daar is duidelike progressie in hierdie gedig: wanneer die spreker aan die toekoms dink, voel hy mistroostig, maar die oomblik dat hy weer aan sy geliefde dink, is haar stem dadelik teenwoordig. Al is dit sag, is dit steeds teenwoordig, maar haar verlies is nie meer allesoorheersend in sy lewe nie. Die geliefde leef deur hóm voort; alhoewel dit “je woorden” is wat hy opskryf, weet hy dat dit wensdenkery is, want dit is sý naam wat hy – met ’n glimlag – neerskryf, ’n teken van (die begin van?) aanvaarding. Alhoewel dit voorkom asof die spreker se weersin nie meer so fel is nie, lê daar ook ’n stuk wrang ironie in die glimlag opgesluit: die spreker kan dit sarkasties bedoel omdat dit nie noodwendig ’n glimlag van geluk is nie.

Gevolgluk ervaar die spreker dat die geliefde hom nie verlaat nie; dat sy by hom is asof sy nooit weg was nie. Tog beseft hy dat hy sal moet afskeid neem van die bekende “en nuwe paden in ... slaan” (239). Hy sal ’n nuwe lied moet sing – dít is wat hom geluk sal bring (240). Vir wie sal hy egter sing? Hy beskryf dit in die volgende gedig (269):

- 1 En als ook jij vrouw, ten slotte ook jij vrouw
- 2 tragisch gestorven bent, droevig begraven
- 3 en reeds vergeten door wie van je houdt
- 4 omdat ook die naar zijn graf is gedragen,
  
- 5 voor wie zal ik dan nog blijven zingen?
- 6 Voor mijzelf? De vogels? Voor God?
- 7 Of draait dit lange lied dan in kringen
- 8 om zichzelf, ook als ik met zingen stop?
  
- 9 Maar als ik denk aan jou, mijn lieveling,
- 10 die bijna negen maanden dood bent,
- 11 klimt vanzelf een deuntje in mijn stem
  
- 12 en hoor ik hoe ik op je duintop zing:
- 13 Voorgoed voor jou, voor jou alleen,
- 14 dwars door wat ons uiteenhoudt heen.

Die spreker beleef as't ware 'n hergeboorte wat deur die frase "negen maanden" (reël 10) aangedui word – die tyd wat 'n baba in sy moederskoot deurbring alvorens hy gebore word. Die spreker erken dat hy nie net vir sy gestorwe geliefde sing nie, maar ook vir die leseres ("ook jij", reël 1), maar hy wonder wie háár sal onthou wanneer sy en almal wat haar geken het, dood is. Tog keer dit hom nie om aan te hou sing oor en vir sy geliefde nie, want selfs na sý dood (reël 8) sal die lied wat hy vir sy geliefde sing, steeds weerklink deur die stem van die lesers en leseresse wat dit jare ná die spreker se dood nog sal lees. Dit sal hom onsterflikheid bied asook vir sy geliefde, want albei van hulle sal deur sy lied kan voortleef selfs nadat hy by haar in die doderyk aangesluit het. Dit is tyd waarna daar in die laaste reël verwys word ("dwars door wat ons uiteenhoudt heen" – my kursivering, NH), want dit is slegs die tyd wat hy nog oor het om te leef wat tussen die spreker en sy geliefde staan. Dit is 'n kruisverwysing na "want wij zijn alleen in tijd uiteen" (28) en "wij zijn alleen, zo schreef je zelf, / gescheiden door een beetje tijd" (65). Die spreker voorsien dus dat hy nie oor sy geliefde sal ophou skryf tot die dag van sy dood nie.

In die bundel neem die spreker al hoe meer beheer oor sy lewe én sy selfnarratief, 'n teken dat hy nie meer op die Dood wag nie: die Dood beskuldig die spreker dat hy sy eie lewe wil "regisseren" (274). Die Dood stel dat hy gekom het om die gestorwe geliefde se laaste wens uit te voer: die spreker sien 'n deur oopgaan en "een nieuwe jij betrad het slot van het gedicht" (274). Die geliefde het dus 'n metamorfose ondergaan, en omdat die spreker nie geluk met 'n ander vrou kon vind nie, bly sy gestorwe geliefde steeds die objek van sy liefde – maar sy is getransformeerd in poësie. Sy is nou – in die vorm van woorde – sy *self*narratief.

Waar die spreker vroeër die Dood bly vra het wat hy voortaan moet doen, vra hy nou dié vraag aan homself (279): "Wat te doen? Welke richting in te slaan? / Ik wist het niet, voor het eerst wist ik het niet. / Elk doel vervaagde nu mijn leven stil bleef staan." Daar is wel sprake van 'n nuwe (of gerekonstrueerde) selfnarratief as die spreker verklaar dat – al is dit "soms" (280): "lijkt er een nieuw begin te gloren". Die rekonstruksie word voltrek in die slotgedig (283):

- 1 Je had gelijk natuurlijk, als altijd,
- 2 je had gelijk: dit werk was klaar.
- 3 Maar zodra ik stopte, kreeg ik spijt,
- 4 zo was ik eraan verslaafd geraakt.
  
- 5 Toch, lieve laatste lezeres,
- 6 heb ik ditmaal doorgezeten.
- 7 Dit is het allerlaatste vers
- 8 van wat een epos werd.
  
- 9 Doof het licht en ga maar slapen.

- 10 Nu ik niets meer te doen heb
- 11 zal ik over u waken.
  
- 12 Droom maar over haar en mij,
- 13 een Liefde die haast niemand kent
- 14 en die zelfs voor de dood niet wijkt.
  
- 15 Droom, voor ook u gestorven bent.

In die eerste strofe word die geliefde aangespreek, weer eens in teenstelling met die mite van Orfeus en Euridike waar Euridike nie direk aangespreek of krediet gegee is nie (soos in reël 1 die geval is nie). Reël 1 verwys terug na die uitspraak wat die geliefde in die vorige gedig (282) lewer: die spreker moet homself daarop voorberei dat hy nie slegs sy geliefde as muse of onderwerp moet gebruik vir sy poësie nie. Sy stel: “zing op eigen vleugels door / in eindelijk van mij bevrijde zinnen” (282). Weer eens word die verband tussen die spreker en Orfeus getrek. Die spreker erken dus in die eerste reël dat hy besef dat hy moet aanbeweeg en dus saam met die geliefde stem (reëls 1 en 2): dat hy sal moet afskeid neem (“van mij bevrijde zinnen”, 282) in die huidige werk waarin hy sy verlies verwoord, maar dit geskied in sy eie woorde en deur sy eie stem, wat sy obsessie met sy eie *self*narratief uitbeeld. Die verlies is tot 'n mate verwerk, of ten minste in die mate waarin hy dit kan of wil verwoord: “dit werk was klaar” (reël 2) en “dit is het allerlaatste vers” (reël 7).

Skriptoterapie bring vertroosting bring, want hy wil nie ophou skryf nie (reëls 3-4), ten spyte van sy stelling dat die werk voltooi is. Op 'n ironiese wyse sluit dit aan by die mite van Orfeus en Euridike, want nadat Orfeus onthoof is, het sy kop, terwyl dit in die stroom gedryf het, steeds “Euridike! Euridike!” bly uitroep. Hier probeer die spreker egter om die onderwerp van sy poësie te verander deur nie slegs op die gestorwe geliefde te fokus nie, alhoewel die geliefde die poësie self word en gevolglik meer as net die onderwerp is.

In reël 5 wend die spreker hom tot die leseres, die getuie van sy poging om om wel, soos Orfeus, sy geliefde uit die dood terug te win. Die wending vind dus reeds in reël 5 plaas en nie, soos tradisioneel die geval is, in reël 9 nie. Die simboliseer die spreker se besef dat die uiteinde van sy soektog na sy geliefde 'n ander uitkoms gehad het as wat hy voorsien het, maar dat hy in die proses sy *self*narratief gerekonstrueer het in 'n nuwe verhaal “wat een epos werd” (reël 8).

Die spreker stel die leseres gerus: sy kan gaan rus (“slapen”, reël 9), want hy sal nou “over u waken” (reël 11). Waar die Dood vroeër aankondig: “in jouw geval werd ik van halter waker” (275), vertolk die spreker nou die rol van die “waker” oor die leseres, waarskynlik om “van een eigen smart [te] genas” (273). In reël 12 stel hy dat die leseres “over haar en mij” kan droom,

wat die veronderstelling bied dat die leseres die droomweg kan volg wat die spreker geskep het. Met ander woorde, die leseres kan weer die “epos” (reël 8) lees en sodoende verseker die spreker dat die liefde wat hy en sy gestorwe geliefde gedeel het “selfs voor de dood niet wijkt” (reël 14), want hulle sal in die dood herenig wees. Hulle liefde sal ook onsterflikheid wees, want hulle sal “als Grote Liefde bekend” (109) staan – selfs meer as Petrarca en Laura of Romeo en Julia (73). Die spreker probeer hulle onderskei van die ander groot liefdes, want hy wil hulle eien as “een Liefde die haast niemand kent” (reël 13), vandaar die gebruik van die hoofletter “Liefde”.

In die stertreël, ’n nagedagtenis, herhaal hy die opdrag aan die leseres: “Droom, voor ook u gestorven bent” (reël 15). Dit kan moontlik terugverwys na die versekering en vertroosting wat die spreker vanaf reël 9 aan die leseres bied, want dit voltrek die “woordenboemerang” (273). Die spreker moedig die leseres aan om deur die grense van die werklikheid te breek en ook die “onmoontlike”, soortgelyk aan Orfeus, na te streef.

Omdat die uitkoms van die mite van Orfeus en Euridike aan die spreker bekend is, kan hy die selfnarratief manipuleer – selfs al impliseer dit die “onmoontlike” (172): “Wat overstijgt het gedroomde gedicht? / [...] / bevat dat niet alles wat was, is en zal // en wat mogelijk is, en onmogelijk?” óf in sy oë ’n toekoms wat hy nie wou gehad het nie (vergelyk “ondode”, 227). Die rekonstruksie van die selfnarratief bied aan die spreker – heel moontlik aan die hand van die Orfeus-mite – die moontlikheid van imaginêre rekonstruksie. Die skep van die nuwe selfnarratief (of ’n rekonstruksie van die ou een) geskied aan die hand van die spreker se poësie: “Ik ben mijn eigen poëzie geworden” (200). Die spreker skep ’n selfnarratief met nuwe toekomsmoontlikhede wat nie noodwendig – en/of dadelik? – ’n daadwerklike werklikheid bied nie, maar dit is nie onmoontlik nie, want “[i]k denk wat ik schrijf en schrijf wat ik denk” (200).

#### **4.6.2 Die rol van die leser(es)**

Die gestorwe geliefde word aanvanklik lewend gehou deur die poësie van die spreker wat net sinvol is as dit gelees word (20):

Alleen wij tweeën blijven wie we waren,  
in ieder woord, wat men er ook van zegt,  
en hoe men het ook wil verklaren:

Je bent hier, en hier pas echt.

Ironies genoeg beweer die spreker in die begin van die bundel dat slegs hy en sy geliefde bly wie hulle is, maar die gestorwe geliefde is ’n skepping van die spreker in sy poësie – dit is nie ’n

werklike weergawe van wie sy was nie, maar 'n interpretasie van wie hy dink sy was en hoe hy haar beleef het en nou onthou. (Vergelyk punt 4.4.2.2, Die geliefde as die spreker se skepping.) Vir hom is dit belangrik dat sy “eg” voorgestel word en met ander woorde voortleef deur sy woorde. Albei sal dus in die toekoms slegs lewend gehou word indien 'n leser by die proses betrokke is: “tot ook van mij niets is gebleven / dan deze regels en de droeve lach / van wie dit nog na jaren lezen” (17).

Die spreker wy in die loop van die bundel sy aandag al hoe meer aan die leser. In die gerekonstrueerde selfnarratief leef die geliefde deur sy poësie voort en dien dit later selfs as die geliefde (’n plaasvervanger); daar is ’n oproep en “lewendig-maak” (“dan deze regels [...] van wie dit nog na jaren lezen”, 17) van die poësie deurdat die leser dit lees: “Al blijf ik hopen, dat ik door u! u! u! word gered” (230).

Die spreker wil rekenskap eis van iemand rakende die dood van sy geliefde (229). Hy vra die leser – op ’n byna sarkastiese wyse – of sy lekker sal slaap of aan insomnia sal ly as sy die spreker se gestorwe geliefde vergeet (228). Dit is asof die spreker wil hê ander moet ook soos hy ly: “Doet het al pijn, ellendeling?” (228). Hy kom tot die gevolgtrekking dat dit erfsonde is wat tot sy geliefde se dood gelei het, verwysende na Adam en Eva (229), die mens(e) deur wie sonde – en die dood – die wêreld binnegekome het. Hy is verbitterd oor die menslike lot wat nie vrygespring kan word nie en dat hy weens dit ook nou pyn ervaar en dus ’n slagoffer is.

Die spreker verklaar later uitdagend, amper triomfantelik: “Hier sta ik dan, met ons vierendertigjarig leven / in mijn handen” (244). Dit verwys na die gedigte wat hy geskryf het, want “ik zie iets en ik zeg het, zeg het en het bestaat” (244); die gedigte verteenwoordig sy lewe en “werklikheid”. Hy neem op hierdie manier beheer oor sy selfnarratief. Hy vind troos in die wete dat hy iemand het wat hom getrou volg: sy leser(es). Hy vra die Dood of slegs hý die spreker agtervolg (245), maar hoor dan: “Niet de enige, je hebt nog een handvol lezers.” Die spreker skep sodoende nog ’n variasie op die orfiese tema: in die bundel volg die spreker die gestorwe geliefde deur die kamers van die paleis, en die leser volg die spreker deur die hele bundel. Daar is ook die Dood wat die spreker vyf keer besoek na die dood van die spreker se geliefde. In die Orfeus-mite moes Orfeus voor Euridike loop en vertrou dat dit sy is wat hom volg en dát sy hom wel volg.

Die fokus van die spreker verander dus van ’n interne rouproses na ’n proses wat deur taal moontlik kan help om ander mense in soortgelyke omstandighede te help as biblioterapie (273):

Dan moet dat zijn met iemand die dit las  
en daardoor van een eigen smart genas,  
en daardoor die van mij genezen kan,

want so werkt de woordenboemerang.

Die spreker besef die biblioterapeutiese waarde van sy poësie. Op 'n metaforiese wyse stel hy sy poësie – sy woorde – aan 'n boemerang gelyk: 'n leser kan genesing in sy poësie vind en gevolglik kan hy genesing vind. Dit is egter ironies, want dit is in die aanvanklike skryfproses waarin die genesing vir die spreker lê: die “woordenboemerang” is dus siklies van aard en kan vir die spreker dubbele genesing behels: deur die skryfproses, maar ook in die wete dat dit troos aan ander kan bied.

Teen die einde van die bundel kom die spreker tot die besef dat alles in die lewe nie so eenvoudig is soos wat dit noodwendig op die oppervlak lyk nie. Hy besef dat verandering onafwendbaar is: die selfnarratief kan nie stagnant bly nie, maar hy is optimisties en beleef dit positief (12): “Er gloort verandering. / [...] / Alles bij het oude dus, in evenwicht, sereen, / en toch alle dagen anders, als laatste sprankje hoop.” Hy kan nie sonder meer sy geliefde vergeet en 'n nuwe liefde (“onbesmet”, 273) met 'n ander vrou begin nie. Dus sê hy: “Maar ik kan niet zeggen dat ik in zoiets nog geloof. / Nog even, en het laatste sprankje hoop ontglipt mij al” (273). Hy besef dat – alhoewel hy liefde met 'n ander vrou probeer vind het (196) – dit nie vir hom 'n oplossing is nie, want sy poging was “vruchteloos” (274). Dan beleef hy 'n openbaring (274):

Een deur ging open, licht viel binnen, en in het licht  
een lichter licht, en daarin nog lichtere lichtkristallen,  
en een nieuwe jij betrad het slot van het gedicht.

Die geliefde, die “jij”, is gerekonstrueer (“een nieuwe jij”) deur middel van die poësie; dit bring nuwe hoop (“licht”) en sodoende 'n positiewe blik op die toekoms: die geliefde leef nie net voort *deur* die poësie nie, die geliefde *is* die poësie.

#### **4.6.3 Die drie epiloë**

Die drie epiloë aan die einde van die bundel bied bevrydingsmoontlikhede (“bevrijden”) waardeur die spreker keuses kan uitoefen; dit bied 'n gevoel van beheer en vryheid teenoor die magteloosheid van verlies. Dit verskaf ook 'n oop einde aan die bundel.

Op bladsy 187 sê die spreker aan sy geliefde: “Laat ons het hoofd nu maar buigen / en zwijgen, en straks de epiloog / ons van elkaar bevrijden.”

In die eerste epiloog herbeleef die spreker die liggaamlike omgang met die geliefde deur die woorde wat hy bedink (“Ik denk de woorde en ik proef je”, 266) – en waarmee hy ook sy leseresse wil (of kan) verlei (“met dezelfde vingers”, 267). Die spreker bewerkstellig sodoende 'n dubbelsinnige oop einde in hierdie epiloog. Tog is daar weer eens 'n bevestiging van die skryf

van sy eie *selfnarratief*: “Ik zie je ogen en kijk naar mezelf” (266). Dit is ’n illustrasie van die mag van denke en woorde (“Het zijn echte vingers, geschapen door het woord”, 267) – hy kan homself tyd- en liggaamloos dink asook die geliefde as sterk en gesond (270). Tyd- en liggaamloos kan ook dubbelsinnig geïnterpreteer word: as ’n spreker wat in ’n liminale ruimte verkeer in ’n bundel, maar ook as ’n persoon wat hunker in ’n liminale ruimte oor die grense van die dood na sy geliefde en byvoorbeeld ’n reis na die hiernamaals onderneem.

In hierdie epiloog is daar sprake van ’n hergeboorte, ’n nuwe begin (van sy *selfnarratief*), as die spreker aandui dat die geliefde al nege maande (simboliese getal wat dui op nuwe lewe) dood is (269) en – wanneer hy aan haar dink – “klimt vanzelf een deuntjie in mijn stem” (269) wat hy altyd bly sing “dwars door wat ons uiteenhoudt heen” (269, 270). Hy sing metafories deur middel van sy poësie om die grense van die dood te verslaan en sodoende in sy *selfnarratief* met sy geliefde herenig te wees.

In die tweede epiloog ontmoet die spreker die Dood vir ’n vyfde en laaste maal in die bundel. Dit kom voor asof die spreker die dood van sy geliefde begin aanvaar en nie in wanhoop verval nie: “zonder in weemoed om te zien” (272). Hy besef dat dit ’n voorreg was om ware liefde saam met sy geliefde te kon beleef (“Ik heb de echte liefde echt gekend”, 272), maar besef in hierdie epiloog dat hy, met die “toestemming” van sy geliefde (“Vind met een ander, liefste nieuw geluk”, 272) geregtig daarop is om weer ’n verhouding met ’n ander vrou te hê sonder om te voel dat hy sy geliefde of haar nagedagtenis verrai. Sy toekomsnarratief is dus nie beperk tot sy liefde vir die geliefde nie.

Tog is hy huiwerig en aanvanklik kieskeurig aan wie hy sy liefde wil toedig (273):

Dan moet dat zijn met iemand die dit las  
en daardoor van een eigen smart genas,  
en daardoor die van mij genezen kan,  
want zo werkt de woordenboemerang.

Die spreker is bewus van die moontlike terapeutiese gebruik van die bundel in die vorm van biblioterapie en sy gerekonstrueerde *selfnarratief* het sin deurdadig ander uit sy verlies (en die deurwerk daarvan) baat kan vind. Die leseres is gevolglik ’n veilige keuse om as ’n nuwe liefde te kies. Daar is dus ’n dualiteit in die terapeutiese aard van die bundel: vir die leser kan dit biblioterapeuties wees en vir die digter skriptoterapeuties.

Die Dood beskuldig die spreker daarvan dat “je probeert nog steeds je leven zelf te regisseren...”, 274), ’n bewys dat die spreker sover moontlik beheer oor sy *selfnarratief* probeer neem. Let ook op die “probeert” wat die Dood gebruik in sy beskuldiging, want dit is nie

noodwendig 'n geslaagde poging nie. Tog oortuig die spreker homself dat “een nieuwe jij [...] het slot van het gedicht”, 274) betree wat hy as positief beleef, want hy ervaar dit met beelde van lig en nie die metaforiese donker van weemoed, pyn en smart nie (“licht viel binnen, en in het licht / een lichter licht, en daarin nog lichtere lichtkristallen”, 274). Die spreker se gestorwe geliefde bly steeds sy enigste geliefde – selfs as “een nieuwe jij” in 'n gerekonstrueerde vorm, die vorm wat hy aan haar deur middel van sy woorde gee. Soos vroeër aangedui, is sy nou die poësie en vorm dus die *selfnarratief* op 'n ironiese wyse, want die woorde is by monde van die spreker self.

Die Dood vra ten einde laaste die spreker om die geliefde as “nieuwe jij” te beskryf voor hy haar “weer vergeten” (275) – 'n doelbewuste poging van die spreker om teen die vergetelheid te skryf en die onsterflikheid van die geliefde te onderstreep wat deur middel van sy poësie bewerkstellig word – juis omdat dit op versoek van die Dood geskied.

Die Dood het intussen 'n al meer menslike gedaante begin aanneem (276) en die spreker het sy vrees vir die Dood oorwin. Die spreker bekruipt die Dood en maak hom so groot skrik (276) dat die Dood begin gil en bewe. Dit laat op sy beurt die spreker so skrik dat hy gly en – in 'n poging om sy val te stuit – 'n winkelhaak in die Dood se swart kleed skeur.

Die spreker wend hom – in die middel van hierdie vertelling – tot die leseres. Dit is asof hy besef dat sy poësie 'n al groter rol in sy *selfnarratief* speel en hy dus van 'n leserspubliek afhanklik is (en hulle van hom vir biblioterapeutiese waarde?) alvorens hy voortgaan met die vertelling. 'n Verblindende lig skyn deur die winkelhaak – 'n noemenswaardige, onverwagse verskynsel. Die onverwagse lig wat onder die donker kleed van die Dood verskuil was, is simbolies van versteekte (goeie) ontdekkings wat soms uit hopelose situasies gemaak word. Die Dood is vies, want nou kan hy nie weer die spreker besoek nie en hy weet dat die spreker hom nie meer as 'n gevaar of bedreiging beskou nie. Die spreker beskryf egter: “Er was iets voorgoed veranderd aan de oude dood” (277). Tog is dit nie noodwendig die Dood wat verander het nie, maar die spreker se persepsie van die Dood aangesien hy sy vrees vir die dood oorwin het.

Hierdie epiloog het dus ook 'n oop einde, want die leser weet nie of die spreker en die Dood weer gaan ontmoet nie. Die spreker het egter die vryheid om sonder die Dood as sy metgesel sy *selfnarratief* voort te sit in die soeke na 'n toekoms sonder om terug te hunker na die verlede waarin hy probeer terugkeer na die kamers van die paleis om sy geliefde terug te win.

In die derde epiloog stel die spreker dat hy alles het wat hy benodig: “ik had de duinen en de taal, en een roes” (279), maar tog sien hy geen toekoms nie, maak die verlede nie sin nie en voel hy asof hy self ook dood is (“Ik zag geen toekomst, huiverde om het verleden / en soms leek het mij of ook ik was overleden”, 279). Hy wonder “[w]elke richting in te slaan? / Ik wist het

niet, voor het eerste wist ik het niet" (279). Weer eens betrek die spreker die leseres deur haar direk aan te spreek ("zult u aandringen", 279): hy antisipeer haar reaksie na die slot van sy "rouwdagboek in verzen" (272): "Hoe is dat afgelopen?" (279), miskien juis omdat dit die belangrikste vraag is waarmee hy worstel en waarop hy ook graag 'n antwoord wil hê, 'n antwoord wat hom bly ontwyk.

Gevolgtik antwoord hy eerlik dat die bundel oop sal eindig, want die verhaal is (nog) nie voltrek nie: "Het liep niet af" (280). Dit is ook van toepassing op sy selfnarratief wat nie 'n konstante, stagnante gegewe is nie, maar 'n dinamiese verhaal wat deur gebeure en ander mense beïnvloed word. Die spreker dui aan dat die "gemis / en de woede, wanhoop en droefenis, het eenzame, tandenknarsende verzet" (280) nooit verbygaan nie. Soms vlam daar kortstondige hoop op 'n nuwe begin op, maar dit verdwyn spoedig (280), alhoewel daar tog progressie in die rouproses plaasvind: "heel langzaam werd het minder: / de waanhoop en de weemoedspijn. // Maar echt wennen deed het nooit" (281). Gruwez (2010) skryf:

Alleen helemaal aan het eind vindt iets als een terugkeer plaats naar wat een doorsnee mens als de realiteit beschouwt. [...] Alleen de tijd doet de rouw allengs verzachten. Maar de oude overtuiging dat de schijn te verkiezen is boven de werkelijkheid, blijft tot in de laatste versregel zeer romantisch overeind: "Droom, voor ook u gestorven bent."

Daar word opvallend minder direk met en oor die geliefde in die derde epiloog gepraat, maar die dialoog is eerder met die leseres. Dit toon op progressie in die selfnarratief waar die fokus verskuif van 'n byna obsessiewe fokus op die geliefde na 'n meer beheerste uitkyk op die toekoms: tyd genees die wonde soos die seisoene en later selfs jare verbygaan (281).

'n Gevoel van weemoed en eensaamheid is in die spreker se stemtoon te bespeur wanneer hy skryf dat die kritici sy werk as "krachtig en opvallend mooi" (281) beskryf, want dit "deed me niets" (281): sy poging om sy geliefde deur sy poësie te vervang, skiet te kort.

Alhoewel die spreker se geliefde nie meer in die vlees by hom is nie, is dit deur taal en in sy poësie dat "iets ontstaan / wat het alledaagse overstijgt, / ook als je geen beloning krijgt" (282); hy skryf ter wille van homself as deel van sy eie proses om deur die traumatiese verlies van sy geliefde te werk, nie vir 'n gehoor of erkenning nie en wend taal in hierdie proses aan om die "alledaagse [te] overstijgt". Hy moet sy verbrokkelde selfnarratief aanpas om koherensie te herstel en die toekoms op 'n sinvolle wyse tegemoet te gaan, al is dit 'n poging wat meestal misluk.

Weer eens, in die laaste gedig, wend die spreker hom tot die leseres, want hy probeer in sy poësie troos vind en probeer skryf om die "eindelijk van mij u bevrijde zinnen" (282) te bereik

sodat hy sy eie selfnarratief sonder sy geliefde – selfs as ’n fragment van sy verbeelding – kan eien, maar hy is nog nie daartoe in staat nie (283). Veel eerder is sy poësie ’n obsessie wat sy eie *selfnarratief* in sy eie woorde (selfs die sogenaamde woorde van sy geliefde) uitbeeld, maar dit is dalk juis die doel – dat die selfnarratief deur die spreker gevorm word om hom by te staan in die deurwerk van sy trauma. In sy obsessie verromantiseer die spreker hul “Liefde die haast niemand kent / en die selfs voor de dood niet wijkt” (283) en bied aan om oor die leseres te waak terwyl sy oor hulle droom.

Die skryfproses is vir die spreker ’n poging wat nie honderd persent in sy doel slaag nie: daar skemer net flardes van ’n rekonstruksie van die selfnarratief deur. Die rekonstruksie is dus nie voltooi nie, maar is ’n proses wat nog nie afgehandel is nie, en moontlik nooit sal wees nie. Dit is moontlik die rede waarom die spreker meer as een toekomsmoontlikheid in die drie epiloë oorweeg en oop eindes bied.

#### **4.7 Samevatting van die hoofstuk**

Vanuit ’n anekdoties-biografiese perspektief skryf Boskma *Doodsbloei* (en erken dit openlik) in ’n poging om deur sy traumatiese verlies en rou te werk en betekenis daaruit te genereer. Die ver(-)taling deur skriptoterapie kan wel ’n terapeutiese funksie vervul, al is dit net gedeeltelik. Hy stel ’n *persona poetica* (spreker) aan die woord in hierdie narratief-poëtiese verhaal. Die skryfhandeling help die spreker om *deur* sy trauma te werk, maar aan die einde van die bundel lyk dit of die selfnarratief nie volledig gerekonstrueer kon word nie. Veel eerder is daar slegs vaerige suggesties in dié rigting – deur die mag van die woord. Die mite van Orfeus en Euridike – alhoewel dit gefragmenteerd in die bundel neerslag vind – bied as oerverhaal aan die spreker ’n singewingsraamwerk waarmee hy sy selfnarratief probeer rekonstrueer tot ’n koherente narratief.

*Doodsbloei* is ’n bundel wat die verlies van ’n geliefde uitbeeld aan die hand van ’n reis na die hiernamaals deur ’n spreker wat soms selfs in gesprek met die Dood tree. Die moontlikheid bestaan dat die spreker onsterflikheid kan bereik wanneer sy gedigte gelees word lank nadat hy gesterf het – en sy geliefde word deur sy woorde in die bundel weer tot lewe gewek. Die spreker kom tot die slotsom dat hy sy gestorwe geliefde nie kan vergeet nie, en ook nie ’n volmaakte ander maat kan vind om geluk mee te ervaar nie (273). Daarom verlei hy die leseres, want poësie is voortaan sy geliefde, en poësie word geskryf om gelees te word. Tog, as die spreker deur sy poësie suksesvol sy leseres kan bevredig, kan dit ’n mutualistiese, positiewe uitkoms inhou: hy sal deur sy poësie sy geliefde bewaar en vir die leser(es) is dit ’n wins. Nie net kan die lesers genot uit die bundel put nie, maar dit kan selfs (biblio)terapeutiese waarde hê.

Die verloop van hierdie proses word in klank en beeld in die gedigte saamgevat, maar die voortdurende afwyking van die tradisionele sonnetpatroon dui op die gebrekkigheid van taal, asook van literêre vormgewing, in die “vertaling” van verlies. Die sonnette is losstaande eenhede, maar oortuig meestal nie as ’n enkele eenheid nie. Die oortuigingskrag lê in die bundeleenheid met kruisverwysings en tematiese strekking oor die bundel heen. Die gebrek aan digtheid sluit aan by die idee dat verlies die spreker se kohesie en samehang van sy bestaande selfnarratief verbreek het en dat hy baie woorde (kyk maar die omvang van die bundel) nodig het in ’n poging om deur die trauma te werk. Die gedigte se rympatrone is oor die algemeen los gestruktureer, maar nie struktuurloos nie: daar is meestal halfrym in die vorm van alliterasie en assonansie, wat dui op ’n selfnarratief wat voortstu, maar meer struktuur tydens die rekonstruksie verg. Wanneer die spreker voel dat die werk voltooi is (“het werk was klaar, het boek kon dicht”, 262), wanneer die selfnarratief van verlies byna voltrek is, weier hy steeds om op te hou skryf (“Ik probeerde het nog wel”), maar die oervloed woorde (“want bij die vragen stakte de maandenlange woordenvloed”, 262) is nie so sterk soos vroeër nie (263):

Ik probeerde het nog wel, ging de duinen in,  
geheel gericht op jou, net als in het begin,  
maar het was voorbij, o en voorgoed voorbij,  
ik zag en hoorde niets wat op elkaar rijmt.

Die rekonstruksie van die selfnarratief is nie so eenvoudig nie. Die spreker maak in hierdie bundel sterk van analogie gebruik aan die hand van bekende verhale, hoofsaaklik die mite van Orfeus en Euridike en Dante se *Divina Commedia*.

Deur die skryf van poësie het Boskma funksioneel ’n denkbeeldige “droomweg” geneem en die spreker dien as ’n gefiksionaliseerde self om die werklikheid van sy trauma te trotseer. In die proses het Boskma ’n ryk erfenis geskep – ’n hele bundel gedigte wat die lof van sy geliefde besing en sodoende haar nagedagtenis bewaar waarin hy téén verganklikheid skryf, maar wat ook die digter se reis om die geliefde te ver-woord uitdruk.

Skriptoterapie het die digter (as ’n gefiksionaliseerde spreker) gehelp tydens sy rouproses; alhoewel dit nie kitsgenesing (die *verwerking* van trauma) of ’n positiewe toekomsblik waarborg nie. Hierdie skryfproses herhaal homself voortdurend en dus kom dit voor dat die trauma nie *verwerk* is én die selfnarratief nie (volledig?) gerekonstrueer is nie. Tydens die poging tot rekonstruksie het die digter en/of spreker sy trauma in ’n koherente selfnarratief in die bundel saamgevat. Dit is nuttig om die spreker en/of digter *deur* sy traumatiese verlies te help werk. Hierdie selfnarratief is egter nie ’n eindproduk nie, maar dien eerder as ’n liminale verhaal wat die spreker help met die proses van aanvaarding van die afsterwe van die geliefde. Die spreker

is dus nou gereed om die res van die selfnarratief – sonder die geliefde *in haar fisieke teenwoordigheid* – aan te pak.

## HOOFSTUK 5 VERGELYKING VAN RESULTATE EN GEVOLGTREKKING

### 5.1 Inleiding

As laaste hoofstuk van hierdie studie dien hierdie hoofstuk 'n tweeledige doel. Eerstens om 'n vergelyking te tref tussen die bevindinge van hoofstukke drie en vier van hierdie studie waarin die neerslag van die mite van Orfeus en Euridike in die rekonstruksie van die selfnarratief na die afsterwe van 'n geliefde in twee bundels ondersoek is, naamlik *Apostroof* (Fanie Olivier, 2010) en *Doodsbloei* (Pieter Boskma). In hierdie hoofstuk word daar hoofsaaklik gefokus op die ooreenkomste en verskille tussen die twee bundels, spesifiek ten opsigte van die neerslag van die mite van Orfeus en Euridike in elk. Daar sal dus nie 'n algehele vergelyking tussen die twee bundels getref word nie, maar die vergelyking sal spesifiek fokus op die neerslag van dié mite in die onderskeie bundels. Die ooreenkomste kom voor die verskille aan bod.

Tweedens word ook gevolgtrekkings van die studie, met ander woorde antwoorde op die aanvanklike navorsingsvrae, geformuleer.

### 5.2 Ooreenkomste tussen *Apostroof* (Fanie Olivier) en *Doodsbloei* (Pieter Boskma)

Die keuse van die tekste van hierdie studie het op drie kriteria berus, naamlik dat die outeur van die bundel 'n lewensmaat aan die dood moes afgestaan het, die bundel moes relatief kort na die dood van die geliefde verskyn het en die bundel moes ook uit die pen van 'n reeds gepubliseerde digter verskyn.

Die argument is gevoer dat die bundel 'n direkte resultaat van die afsterwe van die geliefde om skriptoterapeutiese doeleindes vir die digter is. Uit beide tekste se anekdotiese-biografiese lesings is 'n duidelike verband tussen die spreker en digter se biografiese gegewens getrek wat die moontlikheid van die skriptoterapeutiese waarde van die bundel verhoog. Soos in die hoofstukke telkens aangedui is, het beide Olivier en Boskma erken dat die skryfproses hulle in die rouproses bygestaan het om deur die trauma te werk. Die skryfproses het dus skriptoterapeutiese waarde ingehou vir die digter self.

Daar was ook nie sprake van 'n onverwagse dood (soos 'n ongeluk, moord of 'n selfdood) in een van die betrokke bundels nie: dit is 'n moontlikheid vir verdere ondersoek om te sien of die mite van Orfeus en Euridike ook neerslag in hierdie tekste vind. 'n Voorbeeld is *Die burg van Hertog Bloubaard* van Henning Pieterse (2000). By beide primêre bundels in hierdie ondersoek het die digter (en ook die spreker) se geliefde aan 'n ernstige, terminale siekte gely wat uiteindelik tot die geliefde se dood gely het. Daar was dus 'n tydperk waarin die digter (en ook die spreker) kon

“voorberei” op die geliefde se dood. Dit verskil van die Orfeus-mite aangesien Euridike se dood deur die slangbyt skielik en onvoorsien was.

Die digters en die sprekers van albei bundels is mans: die gestorwe geliefdes is vroue en die narratief-poëtiese verhale word vanuit ’n manlike perspektief vertel. Dit maak dit makliker om ’n vergelyking met die mite van Orfeus en Euridike te tref aangesien daar nie ’n omruiling van genderrolle is nie; die Orfeus-mite is vanuit Orfeus, met ander woorde ’n man, se perspektief beskryf. Dit bring ’n ander interessante moontlikheid vir verdere ondersoek na vore: is die neerslag van die mite ook van toepassing in bundels wat vanuit ’n vroulike perspektief geskryf word, byvoorbeeld *Die aandag van jou oë* (Petra Müller, 2002)? En bundels oor die dood van geliefde van dieselfde geslag?

Die dood word as manlik uitgebeeld in beide bundels: in *Apostroof* verskyn die Dood in die vorm van ’n regter (“sy oë”) in “geding” (agterblad) en in *Doodsbloei* is dit ook ’n manlike figuur. Hades en Pluto, die gode van die Doderyk, is ook manlike figure.

In teenstelling met die mite van Orfeus en Euridike, waarin Orfeus telkens alleen gereis het, word die Dood (op ’n metaforiese wyse) in beide bundels gepersonifiseer. In *Apostroof* geskied dit slegs in die laaste gedig op die agterblad van die bundel, “geding”, waar die Dood in die gestalte van ’n regter figureer. Die regter word as ’n ontoeganklike, onvriendelike figuur uitgebeeld (“sy oë swart // soos ek meen sy hart sou wees” en “[hy het ’n hele wavrag bitter woorde bytend teen my in sy arsenaal]”). In *Doodsbloei* word die Dood ’n medekarakter wat die spreker help in sy soeke na sin na die afsterwe van sy geliefde. In die bundel word die Dood selfs ’n gids en ’n medereisiger in die spreker se reis tydens sy tweede tog na die hiernamaals om sy geliefde terug te win uit die dood. In die proses besef die spreker – na verraad deur die Dood – dat sy geliefde onherroeplik in die doderyk moet agterbly – maar hy verloor sy eie vrees vir die Dood en kan – al is dit net in enkele oomblikke – hoop op ’n gelukkiger toekoms.

Beide bundels steun sterk op interteks. Intertekstuele verbande is aangetoon waar dit as van belang vir die verstaan en analise van ’n gedig geag is; dit is ’n ook verdere moontlikheid vir studie – die spesifieke keuse van tekste vir die gebruik van interteks asook ooreenkomste in die aard van die intertekste wat gebruik word.

Dit is egter nie net die intertekstuele verbande wat aandag in die analise van die gedigte geniet nie, maar veral ook die taalgebruik in die gedigte. In *Apostroof* is dit veral die oordrewe gebruik van clichés en spreekwoorde wat aan bod kom; dit onderstreep die gedagte aan die worsteling om verwoording van die verlies en hoe woorde tekortsiet in die vertolking van die trauma wat ervaar word en is.

Daar was nie bewyse dat trauma in een van die betrokke bundels in hierdie ondersoek onderdruk (“repress”) is nie, maar dat die skryf van die bundel ’n proses van “working through” die trauma was deurdat onder andere herinneringe aan die geliefde herbesoek is. Lofwaardige eienskappe van die geliefde is uitgelig en die geliefde is bewonder in gedigte in die bundel, maar die meeste gedigte het telkens die traumatiese ervaring van die siekte en die dood van die geliefde uitgebeeld wat skeiding tussen die spreker en die geliefde gebring het. Orfeus het ook die lof van Euridike besing.

In beide *Apostroof* en *Doodsbloei* is ’n stem aan die gestorwe geliefde toegeken. In ’n poging om teen die vergetelheid in te skryf het die spreker ’n teks aan die geliefde opgedra sodat haar stem onherroeplik in die letters op papier bewaar kan word.

In die bundels is beide sprekers se geliefdes na hul afsterwe veras. In *Doodsbloei* is die eerste noem van die as van die geliefde op bladsy 14 (al die gedigte in die bundel is ongetiteld):

Je as danste een moment op de zuidenwind  
en loste op boven het duin, als een traan in zee.  
Ik had het niet verwacht, maar het viel me mee:  
als ik hier voortaan kom, adem ik je immers in.

Die aanvanklike toon van hierdie gedig is lig en nie swaarmoedig nie tot die wending van die gedig in reël 11 waarna daar na negatiewe beelde verwys word wat pyn en besering kan toedien, naamlik dorings, draad en gebreekte glas. Die gedig sluit af met die spreker se opoffering en wens: “opdat ik bloeden zal, mijn lieveling, / tot de hele mensheid van je zingt.”

In “krematorium” (*Apostroof*, 45) word die verassing op ’n baie meer direkte en kru wyse uitgebeeld – dit is asof die spreker met die werklikheid van die situasie gekonfronteer wil word ten einde sluiting te kry, alhoewel hy eers woordspeling aanwend voordat hy die waarheid konfronteer:

en as is verbrande hou, verbrande hart,  
verbrande oë, verbrande niere,  
verbrande gorrelpyp, verbrande tong

Die gedig gaan voort deur talle ander verbrande liggaamsdele op te noem tot die spreker ten einde laaste by die gevolgtrekking kom: “van stof is daar alleen ter sprake op papier / as neerslag, oorskot en as raster vir die smart.”

Soos Orfeus van ouds, probeer beide sprekers in die bundels die onmoontlike vermag – om hul geliefde uit die dood terug te win. In *Doodsbloei* behels dit twee reise na die hiernamaals – ’n

baie meer direkte parallel met die mite van Orfeus en Euridike. In *Apostroof* geskied dit op 'n meer subtile wyse, behalwe in die gedig op die agterblad, “geding”, wat breedvoerig in hoofstuk 3 bespreek is. In albei gevalle is die onderhandeling en dialoog met die bewaker(s) van die Doderyk (hetsy die hemelwag of die Dood in *Doodsbloei* of God in *Apostroof*) 'n versinsel ('n metaforiese handeling) wat deel uitmaak van die skriptoterapeutiese proses.

In *Doodsbloei* hou die spreker noukeurig dagboek “voor later, wanneer God ook mij bij Zich ontbood, / en ik het voor mijn aanklacht mee kan nemen als bewijs” (234). Dit kom voor of persone wat 'n geliefde aan die dood afgestaan het, God (wil) aankla, soos die spreker in “geding” in *Apostroof* wel deurvoer.

Nog 'n ooreenkoms tussen die tekste is dat die geliefde die besluit neem – namens die spreker – dat hy moet aanhou leef en sy in die Doderyk moet agterbly. Die geliefde (of haar verteenwoordiger) in *Apostroof* is meer passief in haar benadering en stel eenvoudig aan die spreker:

“kom, los die aangeleentheid nou; trek t'rug die aansoek. leer om te aanvaar.  
kry ander woorde waarmee jy jou goed kan besig hou. op stuk van sake is daar  
  
'n hele woordeboek om mee te werk, en ander aansprake wat jy behoort te maak.  
ek het jou dáárvor en hiérvor uitgekies – jy wéét ons het gemene saak.”  
  
sy vat my hand, druk dit 'n oomblik styf soos sý destyds kon: “ek moet loop –  
ons sien mekaar weer later, glo my vas. hier is iets om jou hart mee vas te knoop.”

In teenstelling met die stilswye van Euridike, bied die geliefdes telkens in die bundels 'n verduideliking vir hul keuse. Tydens die eerste reis na die hiernamaals in *Doodsbloei* verduidelik die geliefde hoekom sy die spreker deur die deur gestoot het (159):

‘Ach liefste, mijn liefste, je mag nog niet dood,  
dank je voor alles, maar nu moet je gaan.’

Wanneer die spreker saam met die Dood reis om haar 'n tweede maal uit die hiernamaals te red, deel die Dood hulle mee dat dieselfde voorwaarde bly geld: slegs een mag terug na die lewe, die ander een moet in die Doderyk agterbly. Weer eens is dit die geliefde wat die keuse uitoefen en sê aan die spreker: “Tot later, neem nu rust” (251). Beide bundels verskil dus van die oorspronklike mite aangesien Euridike in die eerste plek nie seggenskap oor Orfeus of haar eie lot gehad het nie, en ook nie by magte was om te praat – en veral nie om te onderhandel! – nie.

In al drie verhale bied die geliefde sogenaamde “slotwoorde” aan die spreker. In die geval van *Apostroof* gee sy eers aan hom ’n opdrag: “trek t’rug die aansoek. leer om te aanvaar. / kry ander woorde waarmee jy jou goed kan besig hou. op stuk van sake is daar // ’n hele woordeboek om mee te werk, en ander aansprake wat jy behoort te maak.” Voor sy hom verlaat, druk sy sy hand en sê: “ons sien mekaar weer later, glo my vas. hier is iets om jou hart mee vas te knoop.” Dit kom voor asof die geliefde troos aan die spreker bied en hom aanmoedig om in sy skryfwerk (“hele woordeboek” en “ander aansprake”) sy troos moet vind; hy moet “leer om te aanvaar”. In *Doodsbloei* oefen die geliefde twee keer die keuse uit dat die spreker moet bly leef en dat sy in die doderyk bly (158-159, 260). Na die eerste reis sê sy aan die spreker: “Ach liefste, mijn liefste, je mag nog niet dood, // dank je voor alles, maar nu moet je gaan” (159). Met die tweede reis beskryf die spreker sy geliefde:

Jij maakte daar gebruik van,  
keek mij vol liefde aan,  
tuitte je lippen tot een kus  
en zei: ‘Tot later, neem nu rust.’

In beide *Apostroof* en *Doodsbloei* kom dit voor dat die geliefdes die sprekers troos en gerusstel. In die mite van Orfeus, wanneer Orfeus terugkyk en sodoende die voorwaarde verbreek, roep Euridike ’n skamele “Vaarwel!” By elke verhaal groet die geliefde dus die spreker, maar nie by een van die verhale is daar tekens van oordeel of verwyt van die gestorwe geliefde teenoor die spreker nie.

Albei die betrokke bundels bevat narratief-poëtiese verhale wat help om die rekonstruksie van die selfnarratief na te speur (in soverre die moontlik is) en bied nie slegs losstaande gedigte nie.

Waar die mite van Orfeus en Euridike op ’n somber noot eindig met die dood van Orfeus, sluit albei bundels met oop eindes, veral *Doodsbloei* wat drie epiloë (met oop eindes) voorhou. Die proses van rekonstruksie van die selfnarratief is nie voltooi nie; in die bundels kom daar telkens slegs flardes van rekonstruksie voor en die trauma is ook teen die einde van die bundels nie (volledig) verwerk nie. Telkens kan ’n nuwe proses begin word waarin die spreker ’n mate van beheer oor sy eie selfnarratief uitoefen. *Apostroof* sluit af met “geding” se slotreëls (agterblad):

“what’s that?” “never mind, judge. good afternoon.” my aktetas word met die loop  
al ligter, die swerms duiwe in my hart al digter. al my kennis, opgehoop,  
  
verbeel, strooi ek in vullisdromme uit. ek hoor haar glimlag, my kop is oop.

Die mite van Orfeus en Euridike word nie in een van die bundels pertinent genoem nie, maar daar is duidelike spore van dié mite te bespeur. Dit is duidelik in die verhaallyne van *Doodsbloei* en die verhalende gedig, “geding”, in *Apostroof*. Daar is ook duidelike verbande tussen die spreker en Orfeus as kunstenaar (sanger/digter) wat sy geliefde uit die dood terug wil win.

Dit blyk dus dat, alhoewel hierdie bundels in twee verskillende tale geskryf is (Afrikaans en Nederlands), daar talle ooreenkomste tussen die bundels bestaan. Daar is ook ’n duidelike neerslag van die mite van Orfeus en Euridike in albei bundels gevind. ’n Groter korpus met bundels wat in verskillende tale verskyn, sal ondersoek moet word voordat ’n finale afleiding hieroor gemaak kan word, maar dit blyk dat die mite van Orfeus en Euridike algemeen voorkom in tekste wat geskryf word na die afsterwe van ’n geliefde.

In albei bundels is die spreker bewus van die gebruik (en vergetelheid) van woorde en die skryf van poësie, asook sy eie poging om die geliefde daarin te verheerlik, te bewaar en bes moontlik terug te win uit die dood.

### **5.3 Verskille tussen die tekste**

Een van die opvallendste verskille tussen die verhale tussen Orfeus en Euridike en die verhale wat ons in *Apostroof* en *Doodsbloei* aantref, is die duur van die verhoudings. Beide paartjies in die bundels het lank as lewensmaats saamgewoon alvorens die dood hulle van mekaar geskei het, terwyl Euridike op hul troudag noodlottig gewond is. Dit beteken nie dat Orfeus en Euridike se liefde minder as die ander paartjies s’n werd was nie. Die argument word eerder gevoer dat die bekendheid met mekaar in die ander paartjies se gevalle dus baie sterk is, wat gevolglik ’n direkte invloed op mekaar se selfnarratiewe het aangesien die selfnarratiewe mettertyd verweef raak.

In *Apostroof* is die outobiografiese gegewens van die digter en sy vrou se siekte, progressiewe afasie (wat nêrens in die bundel direk genoem word nie), uiters belangrik vir die verstaan van die titel en die analise van meeste van die gedigte in die bundel aangesien die apostroof, in sy vele fasette, die grootste metafoor is wat deur die bundel loop en verantwoordelik is vir die meervlakkigheid van die bundel. *Doodsbloei*, ’n neologistiese woordspel, word eerder as ’n proses verstaan wat deurlopend met frases uit die bundel na die oppervlak beur. Dit het reeds in Hoofstuk 4 onder punt 4.3.1, Titel, aan bod gekom.

*Doodsbloei* word beskryf as ’n “rouwdagboek in verzen” (272) aangesien dit geskryf is in die twee maande na Pieter Boskma se vrou, Monique, se dood. Dit is dus baie gedigte wat in ’n kort bestek geskryf is. In *Apostroof* is daar gedigte oor die siekte en lyding van die geliefde (vergelyk “verjaardag”, “god, maak vir haar woorde soos met wense”, “vroegaand – die ritueel”) – ’n tipe

verwerking van die spreker om ook dié lyding, behandeling van die siekte en afwagting op die sterwe van die geliefde asook die sterwensmoment te verwerk. In *Doodsbloei* is die verwysings na die siekte retrospektief aangesien die hele bundel geskryf is na die geliefde se afsterwe (vergelyk bladsye 22, 26, 79, 177), maar dit beskryf deels ook die ontwikkeling van die verhouding tussen die twee geliefdes en die hoogtepunte daarvan.

*Doodsbloei* het ook 'n baie groter omvang (soos op die agterblad gestel word: “een serie van epische omvang”), naamlik 'n bundel met 283 bladsye teenoor *Apostroof* se 51 bladsye en die gedig op die agterblad. Kwantiteit is nie 'n waarborg om 'n sterker verhaallyn te bou nie. Vanuit 'n skriptoterapeutiese oogpunt het Boskma “meer woorde” benodig, veral as daar in ag geneem word dat die hele bundel na sy vrou se afsterwe geskryf is, terwyl *Apostroof* heelwat gedigte insluit waar die geliefde nog lewe (onder andere “verjaardag”, “24 maart 2007” en “vroegaand – die ritueel”).

In *Doodsbloei* word humor plek-plek gebruik om die tema van swaarmoedigheid en verlies te verlig en balanseer, byvoorbeeld die Dood wat besluit om te staak (252) en die spreker wat die Dood skrik maak (276).

Daar is getitelde gedigte in *Apostroof*, maar daar is ook ongetitelde gedigte; daar is geen patroon in die toeken van titels aan gedigte deur die digter nie. Daar is nie 'n strukturele samehang in die bundel nie, behalwe dat daar 'n chronologiese verhaallyn in die gedigte gevolg kan word, alhoewel elke gedig individueel in eie reg as 'n gedig funksioneer: in die bundeleenheid kan daar meer betekenislae en kruisverwysings ontgin word en die taal is digter verweef met gesegdes en clichés. In *Doodsbloei* is die gedigte ongetiteld, maar vaster in vorm en rym (hoofsaaklik 'n nabootsing van die Shakespeariaanse sonnet). Daar is ook strukturele samehang (drie afdelings gevolg deur drie epiloë) en 'n sterk narratief-poëtiese verhaallyn.

Al het die outeurs skynbaar nie eksplisiet met die bedoeling geskryf om die mite van Orfeus en Euridike as metafoer te gebruik nie, bly die mite wel as oerverhaal in albei bundels deurskemer. Dit veronderstel dus dat ander tekste gepubliseer deur 'n gevestigde digter na die afsterwe van 'n geliefde ook elemente van hierdie mite kan bevat. Mites kan sodoende as oerverhale beskou word wat (on)bewustelik in die psige van die mens bly voortleef en neerslag in tekste vind. Dit is dus vir ons nuttig om die mite van Orfeus en Euridike te gebruik as 'n instrument waarteen die narratiewe elemente in die bundel beoordeel kan word.

Een van die groot verskille tussen *Doodsbloei* en *Apostroof* is dat die *Divina Commedia* (Dante) verweef word met die mite van Orfeus en Euridike in *Doodsbloei* se narratief-poëtiese verhaallyn. In *Apostroof* ontbreek 'n soortgelyke verhaallyn waarin daar byvoorbeeld

karakterontwikkeling plaasvind, maar *Apostroof* leun sterk op woordspel en die gebruik van idiome en gesegdes om 'n digter teks te weef.

In *Doodsbloei* wend die spreker hom tot drank na die afsterwe van sy geliefde (10), waarskynlik om die pyn van haar verlies te verdoof. Later, al geskied dit in 'n droomsfeer, verbeel die spreker hom dat hy met E., 'n ander vrou, 'n verhouding aanknoop (190-196) in 'n poging om sy geliefde te vervang – waarskynlik sodat hy met sy lewe (sonder haar) kan aangaan. Die spreker van *Apostroof* volg 'n meer konserwatiewe rouproses, soos gesien kan word in die gedig, “jou dogter pak jou kaste leeg” (44). Daar is nie sprake van 'n ander geliefde in *Apostroof* nie, maar daar is ook nie baie gedigte wat geskryf is nadat die geliefde tot sterwe gekom het nie. Met verloop van tyd sou dit moontlik wel die geval kon wees.

Die openingsgedig van *Apostroof*, “naskrifte”, se struktuur dui op dié van 'n Engelse en/of Shakespeariaanse sonnet, maar waar daar in die geval van *Doodsbloei* 'n stertreël (of twee) by baie van die gedigte gevoeg word, ontbreek die slotreël in hierdie gedig. Gevolglik kan hierdie sonnet as 'n “apostrofiese” sonnet geïdentifiseer word. Dit is in hierdie apostrofiese veertiende reël dat die spreker aandui dat hy moet vasstel – en gevolglik die res van die bundel skryf? – hoe die geliefde by hom bly alhoewel sy nou die vryheid het om te “fladder”. Dit is in teenstelling met Euridike wat nie vryheid het nie en vasgevang is in Hades, tydens Orfeus se tog daarheen én daarna.

In “geding”, die gedig op die agterblad van *Apostroof*, net soos in die oorspronklike mites, dink die spreker dat hy 'n baie sterk saak teen God het in sy aansoek om tersydestelling van sy geliefde se dood, maar daar is meer kontak in die vorm van 'n gesprek tussen die spreker en die vrou wat uit die niets verskyn (as God se verteenwoordiger) as met God self. Dit is in teenstelling met die mite waar Orfeus direk met die gode van Hades onderhandel het, maar Orfeus het nie direkte kontak met Euridike gehad nie. Dit is ook die geval in *Doodsbloei* wanneer hy met sy eerste reis na die hiernamaals onderneem en aan die “toonloze maar strenge stem” (wat later as 'n engel geïdentifiseer word, 256) stel dat hy gekom het om sy geliefde te kom haal: “ik reisde / hier alleen naartoe om haar terug te halen” (157). Wanneer die spreker sy tweede reis – dié keer saam met die Dood – na die hiernamaals onderneem, konstateer hy weer eens aan die engel dat hy sy geliefde kom haal. Hierdie keer voer hy egter 'n sterker argument aan: hy het byvoorbeeld nie alleen gekom nie (die Dood het hom vergesel), hy glo hy het die verrassingselement aan sy kant (256) deur aan te voer dat hy die “ernstige storing in het zieltransport” kan oplos indien die engel sy geliefde aan hom besorg, hy beweer selfs dat God (“de Baas”, 256) daarvan weet. Boonop voer hy aan dat sy twee reisgenote die “sterfelijke dood” en “het woord dat eeuwig leeft, / en zij is de geliefde die dat woord gezonden heeft” (257) is. Die Dood por die spreker aan, maar op 'n humoristiese wyse fluister die Dood te

hard en veroorsaak die engel se dood (257). Dit is ook in kontras met die oorspronklike mites aangesien daar weer eens deur middel van 'n bemiddelaar (die engel en die geliefde self) gekommunikeer word en nie met God (soos Orfeus) nie. Orfeus het ook nie direkte kontak met Euridike gehad nie. Tog word daar in al drie verhale (*Apostroof*, *Doodsbloei* en die mite) 'n skikking bereik tussen die spreker (die Orfeus-figuur) en 'n party in die domein van die doderyk (hetsy die gode van Hades, die geliefde of 'n engel).

Uniek aan *Doodsbloei* is dat die spreker die leser(es) plek-plek spesifiek aanspreek. Dit dui op die digter se bewustheid van die biblioterapeutiese aard van literatuur. Hy dui dit eksplisiet aan in die bundel: wanneer hy weer aan die opdrag van sy geliefde dink (26) om weer geluk te vind, besluit hy dat dit nie in die letterlike arms van 'n ander vrou is nie, maar eerder by 'n leseres, 'n boekeminnares (273):

Dan moet dat zijn met iemand die dit las  
en daardoor van een eigen smart genas,  
en daardoor die van mij genezen kan,  
want zo werkt de woordenboemerang.

Die digter en die spreker is dus bewus van die moontlike terapeutiese waarde wat die bundel in die vorm van biblioterapie – die terapie wat dit vir beide die leser en die outeur daarvan inhou.

Alhoewel daar 'n verskil tussen 'n letterkundige en psigoterapeutiese lesing van 'n gegewe teks is, word dit duidelik in hierdie ondersoek dat daar interdissiplinêre ooreenkomste is waar die een nie die ander vervang nie, maar waar hulle 'n gesamentlike doel dien en mekaar komplementeer om die proses van skryf (en die teks as produk daarvan) na die afsterwe van 'n geliefde te ondersoek. Die “leen” van woorde in die vorm van spreekwoorde en clichés, asook die vernuftige spel met woorde in *Apostroof*, en die oormaat woorde (“epiese omvang”) pasgemaak in die byna gedwonge versvoete en rympatrone van die sonnette in *Doodsbloei* dui op die gebruik van hulpmiddele om die verlies in woorde te omskryf in 'n poging om daardeur te werk.

Baie van die gedigte in die tekste is ook 'n verheerliking van die gestorwe geliefde ten einde haar in taal te bewaar. Dit kom voor asof dit ook die aanvanklike beweegrede is vir die skryf van die bundels – om die geliefde deur middel van taal te laat voortleef, met ander woorde 'n metaforiese teenhanger van Orfeus se poging om Euridike uit Hades terug te win. Dit is egter ironies dat die poging om die geliefde in taal te bewaar later ontaard in 'n verheerliking van die self. Die ironie van die saak is dat die spreker die geliefde onsterflik wil maak, maar op die ou end 'n *selfnarratief* skep: sy word deel van hom; sy verdwyn in 'n sin in die beeld wat hy van homself skep. Dit is veral waar in die geval van *Doodsbloei*. Dit is een van die paradokse van

traumaverwerking. Daar is te min gedigte in *Apostroof* wat na die geliefde se dood geskryf is om verder iets hieroor te sê, maar dit is ook 'n moontlikheid vir verdere ondersoek in ander bundels. Die ver-woording van die geliefde kan, paradoksaal genoeg, 'n ver-woording (en dalk selfs 'n ver-heerliking) van die self kan word (94):

Steeds meer ben je mijn steeds meer mijn,  
steeds meer zal ik je steeds meer zijn  
nu je in steeds meer mij verschijnt.

Dit stem analogies ook ooreen met die mite, want uit Orfeus se tweede terugkeer na Hades kom dit voor dat hy nie primêr daarin belanggestel het om Euridike terug te wen nie, maar om se eie sterflikheid te oorwin.

Omdat daar met verskillende weergawes en vertalings van die oorspronklike mites gewerk is, is dit baie moeilik om op 'n verstegniiese vlak ooreenkomste en verskille tussen die mites aan te dui. Alhoewel die analise van die onderskeie bundels ook op verstegniiese vlak geskied het (omdat dit 'n poëtiese ondersoek is), val die fokus van die studie het egter meer op die narratiewe basis omdat die selfnarratief ondersoek is en die vergelyking dus meer op dié makrostrukturele elemente fokus.

Nes die oorspronklike mite, funksioneer die bundels en die gedigte daarin vevat, nie as dagboeke of getuigskrifte wat tot op die letter getrou is aan werklikheidsgebeure nie. Veel eerder vermeng dit fiksie en waarheid (soms selfs verbeelde waarheid in die vorm van 'n droomweg). Dit onderstreep die feit dat die digter wat deur die rouproses gaan, narratiewe elemente en tegnieke gebruik as deel van 'n skriptoterapeutiese proses om sy selfnarratief te rekonstrueer. Hierdie proses van die herskep van die selfnarratief kan selfs onbewustelik gebeur deurdat die digter sy kreatiewe en intellektuele energie aanwend om deur die emosionele trauma te werk.

Die gerekonstrueerde selfnarratief vind nie noodwendig direk in die bundel neerslag nie. Die bundel dien as 'n ruimte waarin die digter kreatief kan eksperimenteer en terselfdertyd probeer uitpluis hoe om die traumatiese gebeurtenis (die dood van die geliefde), die herinnering aan en die toekoms sonder die geliefde te hanteer en daaroor te dink. Daarom projekteer hy die selfnarratief op 'n alter ego in die vorm van 'n spreker en dié poog om sy selfnarratief te rekonstrueer.

Vanuit 'n anekdoties-biografiese perspektief is 'n interessante waarneming dat dit op die oog af lyk of, in die vergelyking tussen *Apostroof* en *Doodsbloei*, die mite van Orfeus en Euridike meer prominent figureer in 'n gedig soos "geding" wat geskryf na die afsterwe van Rike. Die hele

*Doodsbloei* is geskryf na Monique se dood en gevolglik figureer die mite sterker deur die hele bundel. Dit wil dus voorkom asof die mite meer prominent in poësie figureer wat geskryf is na die afsterwe van die geliefde as die poësie wat tydens die lyding en afwagting van die sterwe van die geliefde geskryf is. As 'n punt van verdere ondersoek sal dit dus, vanuit 'n psigoterapeutiese perspektief, interessant wees om te bepaal of die finaliteit van die dood, met ander woorde die werklike verlies, 'n invloed het op hoe – en of – die mite neerslag vind in die literêre werk.

#### **5.4 Gevolgtrekking**

Die hipotese van hierdie studie is dat die mite van Orfeus en Euridike neerslag vind in die rekonstruksie van die selfnarratief na die afsterwe van 'n geliefde. Dit is ondersoek en bewyse is daarvoor gevind in albei die bundels wat ondersoek is, naamlik *Apostroof* (Fanie Olivier) en *Doodsbloei* (Pieter Boskma).

Hoofstuk 1 het 'die studie gekontekstualiseer. Daarin is die aanname verduidelik dat outeurs (spesifiek digters) na die afsterwe van 'n geliefde, veral 'n lewensmaat, hulle tot skryf wend in 'n poging tot die deurwerk van die verlies. Dit is veral die skep van 'n selfnarratief, oftewel die rekonstruksie daarvan (Van der Merwe & Gobodo-Madikizela, 2000:5) wat sou kon help om weer struktuur, koherensie en betekenis te skep. Meijer (2005:188) stel dat poësie 'n waardevolle literêre hulpmiddel in hierdie proses kan wees. Daarom is bundels as primêre tekste vir die ondersoek gekies. Die kriteria vir die kies van die bundels is uiteengesit omdat die anekdoties-biografiese gegewens op 'n latere stadium in die ondersoek 'n rol speel.

Daar is ook aangedui dat mites as 'n analogiese raamwerk kan dien wat 'n verband lê tussen die hede en die verlede, omdat hulle tot 'n hoë mate onbewus aangewend kan word (Van Schalkwyk, 2003:18). Die mite van Orfeus en Euridike, wat verlies, liefde, trauma en die terugwin van die gestorwe liefde as temas het, is gekies as die mite van ondersoek vir hierdie studie om vas te stel of dit as metanarratief dien in die rekonstruksie van die selfnarratief. Met ander woorde: word hierdie mite (onbewustelik?) aangewend in die rekonstruksie van die selfnarratief wanneer digters na die afsterwe van 'n geliefde skryf?

Om hierdie vraag sinvol te kon beantwoord, is daar in Hoofstuk 2 eerstens ondersoek ingestel na elegiese poësie, die tradisie van poësie oor die gestorwe geliefde. Elegiese poësie se aanvanklike funksie was egter nie die aanspreek van die tema naamlik verlies nie, maar eerder die verstegniese aspekte daarvan, soos "metriese patroon en die reëlorganisasie" alvorens die klem verskuif het na die tema van die gestorwe geliefde (Grové, in Cloete, 1992:96-97). In beide die Afrikaanse en Nederlandse poësietradisie is daar verskeie elegiese verse wat handel

oor die dood van 'n geliefde, alhoewel daar ook wyd geskryf is oor die dood van kinders, ouers, vriende, kennisse en bekendes.

Alvorens die mite van Orfeus en Euridike as analogie vir 'n narratologiese-poëtiese verhaal ondersoek kon word, is die waarde van mites as singewende verhale gepostuleer deur *mite* as konsep te verduidelik, veral aangesien die mens van nature geneig is om sy lewe in die vorm van 'n narratief te rangskik. Die funksie en waarde van mites is spesifiek aan die hand van Paul Claes (2000) se interpretasies verduidelik, aangesien *mite* 'n uiteenlopende konsep met baie vertakings en verduidelikings is en die verband tussen literatuur en mites kompleks is.

Die mite van Orfeus en Euridike is vervolgens as 'n singewende raamwerk voorgehou met temas soos verlies, trauma en die terugwin van die gestorwe geliefde. Daar is aangevoer dat die weergawes van hoofsaaklik Ovidius en Vergilius as die generiese weergawes van die mite dien aangesien hulle die bekendste en gewildste weergawes is wat in literatuur weerspieël word. Dit is veral Vergilius se weergawe (wat nie 'n homoseksuele ondertoon bevat nie) wat in hierdie ondersoek as analogie dien, aangesien die primêre tekste fokus op die verhouding tussen heteroseksuele lewensmaats. Daar is talle tekste genoem met Orfeus en Euridike as tema wat as bewys dien dat die mite neerslag vind in tekste – op bewuste en onbewuste vlak. Outeurs maak deur die eeue – en tot vandag toe – gebruik van hierdie mite om op intertekstuele wyse in gesprek te tree met die mitiese verhaal en daardeur ekstra betekenislae in hul literêre werke te skep, veral ook wanneer daar trauma is wat deurgewerk moet word.

Verder in Hoofstuk 2 is die teoretiese sienings van die traumateorie bespreek. Die aanname is dat die traumatiese verlies van 'n geliefde die slagoffer woordeloos laat en die selfnarratief verbreek, wat die rekonstruksie van die selfnarratief verg. Hier is veral op die aansprake van Cathy Caruth (1995, 1996) en op Van der Merwe en Gobodo-Madikizela (2007) se sienings rakende trauma en die (poging tot) verwerking daarvan gesteun. Verwerking van trauma gaan nie oor *vergeet* nie, maar oor *verwoord*, aangesien die trauma die slagoffers se woorde ontnem om die onverwoordbare uit te spreek. Gevolglik word alternatiewe maniere, deur byvoorbeeld narratiewe terapie, ondersoek om die slagoffers by te staan om deur hierdie trauma te werk. Literatuur is een van die maniere wat as terapeutiese praktyk aangewend word. Suzette Henke se skriptoterapie, soos beskryf in *Shattered subjects* (1998), skyn die mees geskikte metode van narratiewe terapie te wees vir hierdie studie, aangesien dit “the process of writing out and writing through traumatic experience in the mode of therapeutic reenactment” (Henke, 1998:xii) behels.

'n Verdere aanname is dat die bundel as 'n liminale ruimte funksioneer waarin die digter sy gevoelens en herinneringe verhoud kan projekteer en neerpen – met ander woorde, 'n

selfnarratief kan konstrueer. Alhoewel daar meningsverskil oor die terapeutiese imperatief in die letterkunde bestaan, het beide outeurs van die gekose primêre tekste erken dat die skryf van die bundels vir hulle terapeutiese waarde ingehou het.

Die omskepping van lewe en persoonlike ervaring tot verhaal is derhalwe ondersoek. Hierdie konstruksie van 'n koherente en sinvolle weergawe van persoonlike lewe en ervaring is in hierdie studie as die selfnarratief geïdentifiseer (Van der Merwe & Gobodo-Madikizela, 2007:2; Freedman & Combs, 1996:28). Hierdie narratief is op outobiografiese gegewens van die outeur geskoei, maar hierdie gegewens word, na 'n traumatiese ervaring (op fiktiewe en kreatiewe wyse) verwerk en geïnterpreteer alvorens dit in 'n "nuwe" narratief ingewerk word. Dit fasiliteer sodoende die proses van rekonstruksie. Die doel van hierdie nuwe selfnarratief is om sin te probeer maak uit die trauma.

Gevolgtrek is daar onderskeid getref tussen die *persona practica* (werklike outeur) en die *persona poetica* (teksinterne outeur, die spreker), want daar kan nie met sekerheid gesê word dat die skryf van die bundel terapeutiese waarde vir die werklike outeur sal hê nie. Die gebruik van 'n teksinterne outeur waarop die outeur sy gevoelens en gedagtes kan projekteer, het verskeie voordele: onder andere bied dit aan die outeur die geleentheid vir depersonalisering (Heynders, 2005:167): hy kan in sy digterlike vryheid 'n alter ego skep wie se beeld hy na hartelus kan manipuleer, wat geleentheid skep vir die onbewuste om te manifesteer (Heynders, 2005:164).

Die rekonstruksie van die selfnarratief bied die geleentheid "to experiment with possible selves" (Hutcheon & Hutcheon, 2008:444) waardeur die outeur beheer oor sy eie verhaal kan neem in 'n poging om weer sin en betekenis te probeer genereer na die trauma van die verlies van die geliefde. Analogie is nuttig in hierdie eksperimentele weergawes van die self, wat nuwe toekomsmoontlikhede bied (White & Epston, 1990:5), en elke outeur kan self – hetsy bewus of onbewus – hierdie analogie kies. Mites kom hier as oerverhale ter sprake, veral op onbewuste vlak, soos reeds deur Freud uitgewys. Talle kunstenaars het al van analogie gebruik gemaak, soos Kaya Silverman (2009:1-3) in *Flesh of my flesh* aandui. Silverman hou veral die mite van Orfeus en Euridike voor as 'n gewilde analogie wat veral as 'n oorgangsrite in literatuur funksioneer (White & Epston, 1990:7): na die aanvanklike skeidingsfase van die gestorwe geliefde, moet 'n liminale fase volg alvorens die herinkorporeringsfase kan plaasvind. Daar is egter vasgestel dat die verskille tussen die verskeie weergawes van die mite nie vir die doel van hierdie ondersoek ter sake is nie, maar eerder die breë verhaallyn wat neerslag in die onbewuste van die menslike psige vind.

'n Verdere aanname is dat die skryf van die teks ook as 'n poging tot onsterflikheid is, soos te sien uit die voorbeeld van Ferdinand Hodler se skilderye van sy geliefde Valerie Godé Darel

(Meijer, 2005:188). Na die afsterwe van sy vrou het hy besef: “ik leef nog, ik heb dit overleefd” (Meijer, 2005:190). Die siening is gedeel dat die gestorwe geliefde in die teks verewig word deur die herinneringe wat neergepen word, asook die stem van die geliefde wat byvoorbeeld deur dialoog weer herroep word (Pieters, 2005:53). Die outeur bereik egter ook onsterflikheid in die proses aangesien die vertelling deur sy stem geskied; gevolglik vorm die dood nie meer ’n absolute finaliteit vir die outeur en sy gestorwe geliefde nie. Op ’n soortgelyke wyse word die outeur aan Orfeus gelyk gestel wat nie sy geliefde uit die kake van die dood probeer red nie, maar ook sy eie sterflikheid probeer oorwin deur die gebruik van woorde.

In Hoofstuk 3 is die neerslag van die mite van Orfeus en Euridike spesifiek ondersoek in die rekonstruksie van die selfnarratief in Fanie Olivier se *Apostroof*. Die biografiese gegewens van die outeur en die ontstaan van *Apostroof* is bespreek ten einde die outobiografiese inslag van die bundel vas te stel. Dit het gelei tot die suksesvolle identifisering van ’n anekdoties-biografiese inslag in *Apostroof*. Om *Apostroof* as bundel te verstaan, is sekere sleutels tot die verstaan van die bundel bespreek, naamlik die voorblad, titel, die Griekse teks op die voorblad, die bundelopdrag, die mottobladsy, intertekstualiteit asook die verhaal in die bundel. Die outeur gebruik bogenoemde sleutels in die ontsluiting van die teks om die selfnarratief te ontdek, maar dit is veral laasgenoemde twee, naamlik intertekstualiteit en die verhaal in die bundel, wat ’n raamwerk bied waarin die selfnarratief suksesvol gerekonstrueer (kan) word. Daar is vasgestel dat daar reeds vroeg in *Apostroof* tekens van ’n verbrokkelde selfnarratief voorkom wat ’n rekonstruksie noodsaak. Olivier slaag daarin om ’n web van fyn kruisverwysings deur *Apostroof* te weef wat as metafore en temas dien, maar ook die bundeleenheid versterk, naamlik lig(t)heid, vuur, die herskeppende vermoë van poësie, verganklikheid en die rekonstruksie van die selfnarratief.

Waar van toepassing, is gedigte volledig geanaliseer om die rekonstruksie van die selfnarratief aan te toon, ook hoe die verstegniese aspekte daartoe bydra. Daar is gevind dat dit veral Olivier se spel met woorde in *Apostroof* is wat die spreker se aanspraak op die herskeppende vermoë van poësie bevestig en die rekonstruksie van ’n selfnarratief moontlik maak: die gebruik van clichés, gesegdes en spreekwoorde, woordspel en ook die weglating van woorde (gegewe sy agtergrondinligting). Omdat Rike se siekte haar van taal gestroop het, en die trauma van die verlies van ’n geliefde dieselfde uitwerking het, “leen” Olivier as’t ware woorde by ’n aantal intertekste om sy eie gebrek aan woorde tydens die rouproses aan te vul. Alhoewel die spreker van taal se tekortkominge bewus is (“die woorde telkens minder demonstreer”, uit Olivier, 2010:12), ervaar hy hoe hy deur middel van die skryfproses betekenis kan genereer uit lewenservaringe (Olivier, 2010:28):

’n teks bring altyd iets in berekening

die lewe, eweneens in sy verrekening  
van soveel sonne, soveel mane, soveel,  
rym dit op dat, spel uit in sy betekening.

Die gedigte in die bundel bou op tot 'n hoogtepunt, naamlik die gedig op die agterblad, "geding". Hierdie gedig het duidelik getoon dat die spreker flardes van 'n selfnarratief rekonstrueer deur 'n narratief-poëtiese gedig wat analogies met die mite van Orfeus en Euridike rym. Die woordvernuf van die outeur is aangewend om verstegnies en in taal 'n narratief te (re)konstrueer waarin die spreker met God in 'n hofsaak gewikkel is. God word egter deur 'n vrou – 'n projeksie van die spreker se geliefde – verteenwoordig. Daar is gevind dat dit veral die oop einde is wat dui op die verskillende toekomsmoontlikhede wat die flardes van die nuwe gerekonstrueerde selfnarratief aan die spreker bied. In hierdie gedig is talle verhalende elemente gevind wat strook met die mite van Orfeus en Euridike en in gesprek met "geding" tree, onder meer die spreker wat funksioneer as 'n Orfeus met magiese kragte, die liefdesverhaal, Euridike se dood, Orfeus se ontroosbare smart, sy reis na die onderwêreld, die voorwaarde wat die gode van Hades aan Orfeus stel, Euridike se terugtog saam met Orfeus, die verbreking van die voorwaarde deur Orfeus en die tweede verlies van Euridike as 'n direkte gevolg, met Orfeus wat ten einde laaste weer die onderwêreld betree om te probeer om Euridike 'n tweede keer uit die dood terug te win.

Op 'n soortgelyke wyse is die neerslag van die mite in Hoofstuk 4 in die Nederlandse bundel, *Doodsbloei* (Pieter Boskma), ondersoek. Weer eens het die biografiese gegewens aan bod gekom, asook die ontstaan van die bundel, ten einde 'n anekdoties-biografiese lesing te kan lewer met 'n spesifieke fokus op die verskil tussen die digter en die spreker. Net soos in die geval van *Apostroof* is die struktuur (die paratekstuele gegewens) van die bundel bespreek, omdat dit as 'n liminale ruimte 'n raamwerk vir die rekonstruksie van die selfnarratief bied. Dit het die titel, die bundelopdrag, die agterblad en gedigtegroepe ingesluit. Boskma se besondere gebruik van die Shakespeariaanse sonnetvorm in 'n bundel van epiëse omvang is opmerklik. Waar die spreker in *Apostroof* na woorde gesoek het, bied die spreker in *Doodsbloei* 'n oormaat woorde aan. Tog het albei dieselfde probleem: woorde skiet te kort en kan nie die onverwoordbare verwoord nie, hetsy met min of baie woorde. Daar is aandag geskenk aan hoe die plot in *Doodsbloei* ontvou, omdat dit 'n sterk narratief-poëtiese inslag het. Die Orfeus-mite as analogie loop sterk deur die bundel, veral in die tweede afdeling, alhoewel dit nie een keer direk genoem word nie. Dit bied 'n intertekstuele raamwerk, saam met Dante se *Divina Commedia*, waarmee die spreker in 'n droomsfeer van sy werklikheid ontvlug en sy selfnarratief rekonstrueer in 'n alternatiewe sfeer ten einde die trauma te verwerk. Twee maal onderneem hy 'n reis na die hiernamaals om sy geliefde uit die dood terug te win, en twee maal kies sy geliefde – wanneer hy haar vind – dat sy in die doderyk agterbly en hy bly lewe. Daar is 'n definitiewe

besluit, 'n draaipunt, in *Doodsbloei* waar die spreker besluit dat hy moet kies om weer gelukkig te word, dat hy nie in sy verhaal van rou en verlies vasgevang kan bly nie, maar moet aanbeweeg: “Dan moest ik proberen gelukkig te worden!” (Boskma, 2010:163). Die spreker is ten einde laaste nie seker hoe om dit presies te doen nie, want die bundel eindig met drie epiloë: die bundel eindig met 'n oop einde. Die spreker se selfnarratief is dus nie volledig gerekonstrueer nie, want dit is 'n voortdurende proses. Die krag van taal is egter bevestig: die spreker is akuit bewus van sy skryfproses en die invloed daarvan op sy leser(es). Gevolglik sluit die bundel ook waar die spreker die leseres aanspreek: “Droom, voor ook u gestorven bent” (Boskma, 2010:283). Die spreker beweer dat hy deur sy skryfwerk selfs vir die leseres onsterflikheid kan bewerkstellig.

Daar is tekens van die neerslag van 'n selfnarratief in *Doodsbloei* gevind, asook bewyse van die verbrokkeling daarvan weens die dood van die geliefde. Metafore en temas wat die teenwoordigheid van die selfnarratief versterk, is musiek, die duin, die spreker se verlies, die vasvang van die geliefde in taal, tyd, verganklikheid, en onsterflikheid. Hiernaas is die terapeutiese waarde deur middel van die herskeppende vermoë van poësie beskryf, want die spreker beleef die goeie en die slegte deur sy skryfwerk, soos hy beskryf: “Elke woord is mij nu even schokkend, / al doet het mij ook elke keer weer goed” (Boskma, 2010:169). Die spreker is intens bewus van die skryfproses en die gebruik van taal. Dit het ook duideliker geword dat – alhoewel die skryfproses 'n poging is om die geliefde in taal te bewaar – dit later al hoe meer 'n poging geword het om die self te bewaar (weer eens die kwessie van onsterflikheid); vandaar juis die selfnarratief. Talle gediganalises het die spreker se woordvernuf uitgewys: alhoewel daar van baie woorde en talle gedigte in die bundel gebruik gemaak is (makrostruktuur), dui die spreker op 'n subtiele manier aan hoe taal gebrekkig is: daar is rymwoorde wat wegval en gedwonge woordorde. Dit is egter veral deur middel van klank, soos assonansie en alliterasie, asook die sterk gebruik van 'n verhaallyn (wat intertekstueel swaar leun op die mite van Orfeus en Euridike asook Dante se *Divina Commedia*) dat die digter kohesie en koherensie in die teks probeer bereik.

Nie net figureer die mite van Orfeus en Euridike sterk in *Doodsbloei* nie, maar dit word ook gerekonstrueer. Die gerekonstrueerde orfiese elemente wat in *Doodsbloei* geïdentifiseer is, sluit die tragiese verlies van die geliefde in, asook die liefdesverhaal, die spreker as sanger, die geliefde, die reis na die hiernamaals, Orfeus se “ontembare” stem, en die Dood as karakter. Die gerekonstrueerde selfnarratief is bespreek as deel van die toekomsmoontlikhede wat die spreker het. Daar is gevind dat die spreker besef dat sy geliefde in sy poësie kan voortleef, maar dat sy dan 'n weergawe van homself is, maar dit bied aan hom die geleentheid vir eksperimentele uitkomst (soos die droomsfeer in *Doodsbloei*). Daar vind ontwikkeling plaas tussen die begin en einde van die bundel en die slotsom is dat daar wel 'n mate van

rekonstruksie in die loop van die bundel plaasgevind het, alhoewel dit meestal gefragmenteerd en verhuld plaasgevind het. Die skryf van die bundel het egter die geleentheid vir die rekonstruksie van 'n selfnarratief gebied sodat daar nou nuwe toekomspektiewe gevind kan word en die persoon wat agtergebly het, het opsies en die geleentheid om deur die trauma van die verlies van die geliefde te werk.

In die bundel, *Doodsbloei*, word die aandag op die biblioterapeutiese aspek gefokus, want die spreker spreek die leser(es) direk aan en spreek sy besorgdheid oor haar uit. Hy deel sy siening dat iemand deur haar skryfwerk van haar pyn genees kan word, "want so werkt de woordenboemerang" (Boskma, 2010:273). Hoofstuk 4 is afgesluit met 'n bespreking van die drie epiloë wat op 'n gepaste wyse oop eindes, en dus onbeperkte toekomsmoontlikhede, bied: in die eerste epiloog is daar 'n afskeid van die liggaamlike aspek deurdat die spreker besef hy kan homself tyd- en liggaamloos dink (Boskma, 2010:270). In die tweede epiloog besef hy dat hy weer liefde kan (en mag!) vind, al kies hy om dit met die leser(es) te vind. In die derde epiloog fokus hy op sy skryfwerk en die leseres. Dit is taal wat die mag het om die "alledaagse [te] overstijgt" (Boskma, 2010:282).

Daar is myns insiens aan al die doelstellings van hierdie studie voldoen. Die studie het die mite van Orfeus en Euridike ondersoek en hoe dit neerslag vind in tekste met spesifieke verwysing na die rekonstruksie van die selfnarratief. Die tekste is geselekteer op grond van spesifieke kriteria. Daar is vasgestel dat baie digters hulle tot skryf wend na die traumatiese verlies van 'n geliefde. Gevolglik is die terapeutiese waarde van die skryf van tekste ondersoek, spesifiek in die poging om deur 'n traumatiese ervaring te werk. Die studie het aangedui dat trauma die selfnarratief van die spreker verbrokkel en dit word in die teks weerspieël; dit noodsaak 'n rekonstruksie van die selfnarratief. Skryf van tekste het dus terapeutiese waarde vir die verwerking van trauma.

In die tekste is daar veral op die herskeppende vermoë van taal, en spesifiek poësie, gefokus; die bundels het self daarop klem gelê. Deurlopende metafore speel 'n belangrike rol in die rekonstruksie van die selfnarratief, asook om bundeleenheid te bewerkstellig (wat die selfnarratief help bevestig). Trauma verbrokkel nie net die selfnarratief nie, maar ontnem ook die taal- en kategorieëstelsels van die slagoffer, met gevolg dat dit moeilik is om die onverwoordbare te verwoord. Taal is op verskeie kreatiewe wyses in die bundels aangewend hierdie probleem te oorbrug, hetsy deur woorde via intertekstualiteit of woordspel by ander outeurs te "leen", of deur verstegniese aspekte ekstra betekenislae aan 'n gedig toe te dig.

Die mite van Orfeus en Euridike dien intertekstueel as analogie en as singewings- en leesraamwerk in die rekonstruksie van die selfnarratief in die betrokke tekste. Die neerslag van

die mite is onmiskenbaar, en bevestig dat mites skynbaar steeds as oerverhale in die menslike psige funksioneer wat onder druk manifesteer sodat trauma verwerk kan word.

Ten slotte kan die spreker van “geding” se slotwoorde, waarmee *Apostroof* afsluit, as die uiteinde van ’n poging tot die rekonstruksie van ’n selfnarratief aangehaal word:

“what’s that?” “never mind, judge. good afternoon.” my aktetas word met die loop  
al ligter. die swerms duiwe in my hart al digter. al my kennis, opgehoop,  
verbeel, strooi ek in vullisdromme uit. ek hoor haar glimlag; my kop is oop.

## BRONNELYS

- A Dictionary of Psychology. 2009. Oxford University Press. 3de uitg.  
<http://www.oxfordreference.com.nwulib.nwu.ac.za/view/10.1093/acref/9780199534067.001.0001/acref-9780199534067-e-8554?rkey=In9xxb&result=2> Datum van gebruik: 16 Oktober 2014.
- Abraham, N. & Torok, M. 1994. The shell and the kernel: Renewals of Psychoanalysis. Volume 1. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Barthes, R. 1993. Mythologies. Uit Frans vertaal deur Annette Lavers. London: Vintage.
- Beeld. 2001. Antjie Krog wen RAU se prys vir digbundel. *Beeld*: 4, 20 Oktober.
- Beukes, M. 1997. Die gebruik en misbruik van Christelike simbole in die poësie van Johann de Lange. *Tydskrif vir Letterkunde*, 35(1):35-43.
- Bezuidenhout, S. 2009. Verwonding, verwoording en verwerking: 'n Beskouing van Henning J. Pieterse se kortverhaalbundel *Omdat ons alles is* vanuit 'n terapeutiese perspektief. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch. (Verhandeling – MA).
- Boskma, P. 2010. Doodsbloei: gedichten. Amsterdam: Prometheus.
- Botha, M. 2014. Traumaverwerking in Krog se *Kleur kom nooit alleen nie*. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 54(3):524-541.
- Breytenbach, B. 2001. Ysterkoei-blues: versamelde gedigte 1964-1975. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Brink, A.P. 2001. Groot Verseboek. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Brink, A.P. 2008. Groot Verseboek: Deel 1. Kaapstad: Tafelberg.
- Brümmer, W. 2010. 'In ligte blaaië.' *Volksblad*: 20, 6 Maart.
- Burger, W. 2001. The Past is Another Country: Narrative, Identity and the Achievement of Moral Consciousness in Afrikaans Historiographical Fiction. *Stilet*, 13(2):79-91.

- Burger, W. 2007. Romans lei nie maklik tot terapie. *Die Burger*, 29 Desember: 12.  
[www.samedia.uovs.ac.za.nwulib.nwu.ac.za/cgi-bin/getpdf?year=2007&refno=5439&topic=6](http://www.samedia.uovs.ac.za.nwulib.nwu.ac.za/cgi-bin/getpdf?year=2007&refno=5439&topic=6)  
 Datum van gebruik: 11 Oktober 2014.
- Bybel. 1953. Die Bybel: 1953-vertaling. Kaapstad: Bybelgenootskap van Suid-Afrika.
- Bybel. 1983. Die Bybel: nuwe vertaling. Kaapstad: Bybelgenootskap van Suid-Afrika.
- Caruth, C., ed. 1995. Trauma: Explorations in memory. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Caruth, C. 1996. Unclaimed experience: Trauma, narrative and history. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Claes, P. 2000. De gulden tak: antieke mythe en moderne literatuur. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Cloete, T.T., red. 1992. Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Cloete, T.T. 2010. Uit die wit lig van my land gesny. Plettenbergbaai: Pooka.
- Cochrane, N. 2010. 'n Roubundel waarin poësie die stryd wen: 'n tog in sterwensbegeleiding. *Beeld*, 28 Junie: 13.
- Coetzee, A. 1996. Harde woorde, sagte dinge. *Insig*: 36-37, Feb.
- Coupe, L. 2009. Myth. 2de uitg. London: Routledge.
- Crous, M. 2010. Die ontbrekende teenwoordigheid: Fanie Olivier in gesprek met Marius Crous oor sy nuwe bundel *apostroof*. <http://versindaba.co.za/tag/onderhoud-fanie-olivier/> Datum van gebruik: 17 Julie 2015.
- De Villiers, D., red. 1961. Nuwe F.A.K.-sangbundel. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- DeCreus, F., red. 1999. Orpheus en Eurydice: een hedendaags koppel? Gent: Didactica Classica Gandensia.

- DelBeque, E. 2007. "De schutspatroom aller skrywers": De Orpheusmythe in het werk van Harry Mulisch. Antwerpen: Universiteit Antwerpen. (Verhandeling – MA).
- Du Plooy, H.J.G. 2014. H.J. Pieterse (1960-). (In Van Coller, H.P., red. Perspektief en Profiel 3: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis. 2de uitg. Pretoria: Van Schaik. p. 409-427).
- Edwards, D., Edwards, A., Foster, D.H., Gilbert, A.J., Louw, A., Louw, D.A., Norton, G., Plug, C. & Spangenberg, J. 1997. Psychology: an introduction for students in Southern Africa. 2nd ed. Johannesburg: Heinemann.
- Elektroniese WAT*. 2013. <http://www.woordeboek.co.za>.
- Ester, H., Van der Merwe, C. & Mulder, E. 2012. Woordeloos tot verhaal: trauma en narratief in Nederlands en Afrikaans. Stellenbosch: SUN MeDIA.
- Feder, L. 1973. Ancient myth in modern poetry. Princeton: Princeton University Press.
- Fitzgerald, J.T. 2015. Nadine, John T Fitzgerald se blits-antwoord! [e-pos]. 28 Aug. 2015.
- Fludernik, M. 2008. Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present. (In Phelan, J. & Rabinowitz, P.J., eds. A companion to narrative theory. Malden: Blackwell Publishing. p. 36-59).
- Fourie, R. 2014. Die verhouding tussen trauma en magiese realisme in *Op soek na generaal Mannetjies Mentz* (1998) deur Christoffel Coetzee. *Litnet*, 11(2):469-503.
- Freedman, J. & Combs, G. 1996. Narrative therapy: the social construction of preferred realities. New York: Norton.
- Freud, S. 1917. Mourning and melancholia. (In Coyne, J.C. 1986. Essential papers on depression. New York: New York University Press. p. 48-63.)
- Friedman, J.B. 1970. Orpheus in the Middle Ages. London: Oxford University Press.
- Gerbrandy, P. 2010. Alleen maar jij. *De Groene Amsterdammer*.

- Gijsen, M. 1977. Klaaglied om Agnes: met aantekeninge deur W.F. Jonckheere. Pretoria: Academica.
- Gilmore, L. 2001. The limits of autobiography: trauma and testimony. New York: Cornell University Press.
- Goossens, S. 2013. Re: Navraag: gestorwe geliefdes [e-pos]. 8 Aug. 2013.
- Griffith, W. s.a. Ministry of Christian Writers. <http://www.womensministries.cc/mcw.htm> Datum van gebruik: 1 Junie 2007.
- Groenewegen, H. 2011. NBD – Biblion recensie: Doodsbloei. [http://www.bol.com/nl/p/nederlandse-boeken/doodsbloei/1001004008504307/index.html#product\\_description](http://www.bol.com/nl/p/nederlandse-boeken/doodsbloei/1001004008504307/index.html#product_description) Datum van gebruik: 3 Junie 2011.
- Grové, A.P. 1992. Elegie. (In: T.T. Cloete, red. Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 96-97)
- Grové, A.P. 2013. Sonnet. *Literêre terme en teorieë*. <http://www.literaryterminology.com/index.php/component/content/article/25-s/231-sonnet> Datum van gebruik: 3 Januarie 2017.
- Gruwez, L. 2010. De euforie van verdriet. *De Standaard*. <http://versindaba.co.za/2010/12/12/luuk-gruwez-de-euforie-van-verdriet/> Datum van gebruik: 28 Augustus 2014.
- Halsema, J.D.F. 1999. Dit eene brein: opstellen over werk en dichterschap van J.H. Leopold. Groningen: Historische Uitgeverij.
- Hambidge, J. 2010. Olivier eis regmatige plek weer op: 'Apostroof' uit die hart geskryf. *Volksblad*, 22 Maart: 6.
- Hamman, N. & Viljoen, H. 2015. Gestorwe geliefdes: Die herkonstruksie van die selfnarratief in *Doodsbloei* (Pieter Boskma) met verwysing na die rol van die mite van Orfeus en Euridike daarin. *Stilet*, 27(1):61-82.

HAT: Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal. 1997. 4de uitg. Midrand: Perskor.

Hendry, O. 2013. Glossary of Literary terms. Cape Town: Pharos.

Henke, S.A. 1998. Shattered subjects: trauma and testimony in women's life-writing. Hampshire: MacMillan.

Hermans, J.J.M. & Hermans-Jansen, E. 1995. Self-narratives: the construction of meaning in psychotherapy. New York: Guilford Press.

Heynders, O. 2005. Autobiografiesch skryf in reente dightbundels. Strategieën van ekspisiete zelfreferentie en ontkenning. *Tydskrif vir Nederlands & Afrikaans*, 12(2):159-169.

Heynders, O. 2006. 'Ik maak geen foto's van mijn woorden.' De poëzie van Pieter Boskma. *Ons Erfdeel*, 49(1):77-84.  
[http://www.dbnl.org/tekst/\\_ons003200601\\_01/\\_ons003200601\\_01\\_0011.php](http://www.dbnl.org/tekst/_ons003200601_01/_ons003200601_01_0011.php) Datum van gebruik: 3 Januarie 2017.

Holst, A.R. 1919. Een Winteravondval. *De Gids*, 83(3):40.  
[http://www.dbnl.org/tekst/\\_gid001191901\\_01/\\_gid001191901\\_01\\_0064.php](http://www.dbnl.org/tekst/_gid001191901_01/_gid001191901_01_0064.php) Datum van gebruik: 25 Augustus 2014.

Human, T. 2009. "Te hel met heling, Niggie!": wanneer traumanarratiewe tekort skiet. *LitNet Akademies*, 6(3). <http://www.litnet.co.za/Article/te-hel-met-heling-niggie-wanneer-traumanarratiewe-tekort-skiet> Datum van gebruik: 25 April 2011.

Human, T. 2012. "Te hel met heling, Niggie!" Wanneer trauma-narratiewe tekort skiet. (In Ester, H., Van der Merwe, C. & Mulder, E., eds. *Woordeloos tot verhaal: Trauma en narratief in Nederlands en Afrikaans*. Stellenbosch: SUN PRESS. p. 335-348).

Hutcheon, L. & Hutcheon, M. 2008. Narrativizing the end: Death and Opera. (In Phelan, J. & Rabinowitz, P.J., eds. *A companion to narrative theory*. Malden: Blackwell Publishing. p. 441-450).

John, P. 2000. Versoening, Aufarbeitung, Renaissance, Verligting: Wat eis die Suid-Afrikaanse verlede van ons? *Stilet*, 12(2):43-62.

John, P. 2006. Die terapeutiese imperatief, stories en letterkunde: 'n Repliek aan H.P. van Coller. *Tydskrif vir Letterkunde*, 43(1):155-167.

John, P. 2008. Die tyd van die triekster. Identiteit in enkele hedendaagse Afrikaanse prosatekste. *Literator*, 29(3):75-98.

John, P. 2010. Die "Terapeutiese imperatief" en die "Agtstekleurgekekkel" van 30 nagte in Amsterdam deur Etienne van Heerden (2009). *Stilet*, 21(1):187-203.

Jordaan, W. 2007. Sien my raak! Lees my BLOG! *Rapport*, Perspektief-bylae:1, April 8.

Kleyn, L. 2011. Poësieterapie: enkele tegnieke met voorbeeldtekste. *Stilet*, 23(1):130-154.

Kleyn, L. & Pieterse, H. 2009. Poësieterapie – 'n terreinverkenning en toepassingsmoontlikhede daarvan in die Suid-Afrikaanse konteks. *The Social Work Practitioner-Researcher*, 21(2):1-22.

Klopper, B. 2002. Wanneer woorde ontbreek: hoe om te troos in tye van groot verlies. Kaapstad: Bybelkor.

Koninklijke Bibliotheek: Nationale Bibliotheek voor Nederland. 2011? 2004-2010: De dichter is per definitie de verliezer. <http://kb.nl/dichter-op-het-scherf/moderne-nederlandse-dichters/pieter-boskma/2004-2010-de-dichter-is-per-definitie-de-verliezer> Datum van gebruik: 3 September 2013.

Koninklijke Bibliotheek. 2012? De gedichten van Pieter Boskma, na 2010. <https://www.kb.nl/themas/nederlandse-poezie/moderne-nederlandse-dichters/pieter-boskma/de-gedichten-van-pieter-boskma-vanaf-2010> Datum van gebruik: 5 Januarie 2017.

Koninklijke Bibliotheek: Nationale Bibliotheek voor Nederland. 2013. Pieter Boskma: Biografie. <http://kb.nl/dichter-op-het-scherf/moderne-nederlandse-dichters/pieter-boskma/pieter-boskma-biografie> Datum van gebruik: 25 September 2013.

Kouwenaar, G. 2002. Totaal witte kamer. Amsterdam: Querido.

- Kreulen, E. 2011. Weduwnaars vinden elkaar.  
[http://www.literom.knipselkranten.nl/IndexJs?#1\\_S\\_doodsbloei](http://www.literom.knipselkranten.nl/IndexJs?#1_S_doodsbloei) Datum van gebruik: 21 Januarie 2014.
- LaCapra, D. 1991. *Writing history, writing trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- LaCapra, D. 2004. *History in transit: experience, identity, critical theory*. New York: Cornell University Press.
- Lanser, S. 2008. The 'I' of the Beholder: Equivocal Attachments and the limits of Structuralist Narratology. (In Phelan, J. & Rabinowitz, P.J., eds. *A companion to narrative theory*. Malden: Blackwell Publishing. p. 206-219.)
- Lévi-Strauss, C. 1995. *Myth and meaning: cracking the code of culture*. New York: Schocken Books.
- Linde, J.L. 2013. Eudaimoniese perspektiewe op vriendskap in *Die sneeusalper* van Marlene van Niekerk. Potchefstroom: Noordwes-Universiteit. (Verhandeling – MA).
- Literêre terme en teorieë. 2013. Epiloog. <http://litterm.co.za/index.php/lemmas/12-e/1524-epiloog> Datum van gebruik: 24 Februarie 2017.
- Louw, J. 2014. Mythopoeia in Marina Tsvetaeva's *After Russia*. Kaapstad: Universiteit van Kaapstad. (Verhandeling – MA).
- Marais, R. 2008. "Zo helpt poëzie." Die funksie van taal in die verwerking van die verlies van 'n kind. *Tydskrif vir Nederlands & Afrikaans*, 15(2):88-115.
- McConnell, J.V. 1974. *Understanding human behavior*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Meijer, M. 2005. Achterbergs autobiografie. *Tydskrif vir Nederlands & Afrikaans*, 12(2):184-205.
- Michaux, S. 2010. Doodsbloei. *De Leeswolf*.  
[http://www.literom.knipselkranten.nl/IndexJs?#1\\_S\\_doodsbloei](http://www.literom.knipselkranten.nl/IndexJs?#1_S_doodsbloei) Datum van gebruik: 21 Januarie 2014.

Mieliestronk. 2015? Uittelrympies: Olke bolke, êrie tjêrie tjorts!  
[http://www.mieliestronk.com/uuu\\_uittelrympies.html](http://www.mieliestronk.com/uuu_uittelrympies.html) Datum van gebruik: 8 September 2015.

MONNA, J. 2010. Ik dicht, want je bent dood, dood, dood. *Trouw*. [http://www.literom.knipselkranten.nl/IndexJs?#1\\_S\\_Doodsbloei%20](http://www.literom.knipselkranten.nl/IndexJs?#1_S_Doodsbloei%20) Datum van gebruik: 21 Januarie 2014.

Morford, M.P.O. & Lenardon, R.J. 2007. *Classical mythology*. 8ste uitg. New York: Oxford University Press.

Mulisch, H. 1983. *Voer voor psychologen*. Amsterdam: Bezige Bij.

Naudé, C. 2010. *Apostroof'n heuglike bundel oor diepsnydende menslike ervarings*. <http://www.litnet.co.za/apostroof-n-heuglike-bundel-oor-diepsnydende-menslike/> Datum van gebruik: 17 Julie 2015.

Neimeyer, R.A., Torres, C. & Smith, D.C. 2011. The virtual dream: rewriting stories of loss and grief. *Death studies*, 35:646-672.

Nieuwoudt, S. 2002. Knyp my, knyp my. *Beeld*: 14, 25 April.

Odendaal, B. 2010. *Apostroof*. <http://versindaba.co.za/2010/04/23/apostroof/> Datum van gebruik: 20 Julie 2015.

Olivier, F. 2010. *Apostroof*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Ovidius. 9 nC. *Metamorphosen*. Uit Latyn vertaal deur M. d'Hane-Scheltema. 2011. Amsterdam: Athenaum – Polak & Van Gennepe.

Oxford Dictionaries. 2017. <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/>

Pederson, J. 2014. Speak, trauma: toward a revised understanding of a literary trauma theory. *Narrative*, 22(3):333-353.

Pharos. 2017. *Woordeboek van regs- en handelsterme*. [www.pharosonline.co.za/home](http://www.pharosonline.co.za/home)

Phelan, J. & Rabinowitz, P.J., eds. 2008. *A companion to narrative theory*. Malden: Blackwell Publishing.

Pieters, J. 2005. De tranen van de herinnering: het gesprek met de doden. Gent: Historische Uitgeverij.

Prinsloo, A.F. 2013. Spreekwoorde en waar hulle vandaan kom. 2de uitgawe. Kaapstad: Pharos.

Ricoeur, P. 1988. Time and narrative. Chicago: University of Chicago Press.

Ricoeur, P. 1991. Narrative identity. *Philosophy today*, 35(1-4):73-81.

Roberts, G. & Holmes, J., eds. 1999. Healing stories: narrative in psychiatry and psychotherapy. New York: Oxford University Press.

Roth, M.S. 2012. Memory, trauma, and history: essays on living with the past. New York: Columbia University Press.

Rowland, S. 2005. Jung as a writer. London: Routledge.

Schouten, R. 2012. Pieter Boskma (Netherlands, 1956). Uit Nederlands vertaal deur Paul Vincent. [http://www.poetryinternationalweb.net/pi/site/poet/item/22662/Pieter-Boskma\\_Datum](http://www.poetryinternationalweb.net/pi/site/poet/item/22662/Pieter-Boskma_Datum) van gebruik: 3 September 2013.

Silverman, K. 2009. *Flesh of my Flesh*. Stanford: Stanford Press.

Smith, F. 2001. Poësie kan vertroos. *Die Burger*, 26 Maart:9.

Spies, L. 2001. Die elegiese vers in Afrikaans: 'n voorlopige verkenning. *Stilet*, 13(3):166-191, Sept.

Spies, L. 2013. Siklus in die poësie. *Literêre terme en teorieë*. <http://www.literaryterminology.com/index.php/component/content/article/25-s/224-siklus-in-die-poesie> Datum van gebruik: 3 Januarie 2017.

Tal, K. 1996. Worlds of hurt: reading the literatures of trauma. Cambridge: Cambridge University Press.

Valdes, M.J., ed. 1991. *A Ricoeur reader: reflection and imagination*. New York: Harvester.

Van Adrichem, A. 2006. Interview met Pieter Boskma.

[http://www.decontrabas.com/dekleinezaal/2006/03/interview\\_met\\_p.html](http://www.decontrabas.com/dekleinezaal/2006/03/interview_met_p.html) Datum van gebruik: 28 Augustus 2014.

Van Bork, G.J., Delabastita, D., Van Gorp, H., Verkruijsse P.J. & Vis, G.J. 2012. DBNL: Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse letteren. <http://www.dbnl.org> Datum van gebruik: 18 November 2016.

Van Coller, H.P. 1997. Die waarheidskommissie in die Afrikaanse letterkunde: die Afrikaanse prosa in die jare negentig. *Stilet*, 9(2):9-21.

Van Coller, H.P. 2005. *Anderkant die stilte* (André P. Brink) en die verwerking van trauma. *Tydskrif vir letterkunde*, 42(1):117-133.

Van Coller, H.P. 2006. Het magisch realisme in enkele recente Afrikaanse romans. *Werkwinkel*, 1(1):101-115.

Van Coller, H.P., red. 2014. *Perspektief en Profiel 3: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. 2de uitg. Pretoria: Van Schaik.

Van Coller, H.P. & Strauss, D.F.M. 2006. "Die dissonansie van die dissidente diskoers": Oor metodologie en vakbeoefening in die Geesteswetenskappe. *Tydskrif vir Letterkunde*, 43(2):79-90.

Van Dale. 2014. [www.vandale.nl/opzoeken](http://www.vandale.nl/opzoeken) Datum van gebruik: 30 Julie 2014.

Van den Berg, C. 2011. Collective trauma in modern Afrikaans fiction. Referaat gelewer by die Trauma: Theory and Practice-kongres, 14-16 Maart, Praag, Tsjeggië.

<http://www.interdisciplinary.net/wp-content/uploads/2011/02/bergtpaper.pdf> Datum van gebruik: 5 September 2015.

Van der Merwe, C. 2007. 'n 'Terapeutiese perspektief' op Etienne van Heerden se *In stede van die liefde* (2005). *Stilet*, 19(1):103-114.

- Van der Merwe, C. 2008. Herskepping van gebroke verhale. *Beeld*, 5 Januarie: 12.  
[www.samedia.uovs.ac.za.nwulib.ac.za/cgi-bin/getpdf?year=2008&refno=840&topic=10](http://www.samedia.uovs.ac.za.nwulib.ac.za/cgi-bin/getpdf?year=2008&refno=840&topic=10) Datum van gebruik: 11 Oktober 2014.
- Van der Merwe, C. 2010. Repliek op Philip John se artikel “Die ‘Terapeutiese perspektief’ en die ‘Agtstekleurgekekkel’ van *30 nagte in Amsterdam* deur Etienne van Heerden (2009)”. *Stilet*, 22(1):204-209.
- Van der Merwe, C.N. & Gobodo-Madikizela, P. 2007. Narrating our healing: perspectives on trauma, narrative and forgiveness. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Van der Merwe, J. 2009. “n Dun nerf tussen lewe en dood”: dood en erotiek in die poësie van Johann de Lange. Potchefstroom: Noordwes-Universiteit. (Opdrag vir AFNL671 – ongepubliseer.)
- Van der Paardt, R. 1991. Mythe en metamorfose: klassieke thema's en motieven in de moderne literatuur. Amsterdam: Prometheus.
- Van der Paardt, R. 2003. Het lied van Orpheus: de antieke hellevaart in die moderne Nederlandse literatuur. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Van der Straeten, B. 2011. Weemoedspijn.  
[http://www.literom.knipsekranten.nl/IndexJs?#1\\_S\\_doodsbloei](http://www.literom.knipsekranten.nl/IndexJs?#1_S_doodsbloei) Datum van gebruik: 21 Januarie 2014.
- Van der Walt, C. 2015. Orfeus en Euridice. <http://versindaba.co.za/2015/08/03/carina-van-der-walt-orfeus-en-euridice/> Datum van gebruik: 2 Desember 2016.
- Van Elburg, M. s.a. Handboek filologie. [http://members.chello.nl/m.elburg4/Retorica/fil\\_s.htm](http://members.chello.nl/m.elburg4/Retorica/fil_s.htm)  
 Datum van gebruik: 14 Augustus 2014.
- Van Halsema, J.D.F. 1999. Dit eene brein: opstellen over werk en dichterschap van J.H. Leopold. Groningen: Historische Uitgeverij.
- Van Schalkwyk, P.L. 2003. Horisonne: mites oor die moontlike in kontemporêre verhalende tekste van Suid-Afrika en die Nederlandse taalgebied. Potchefstroom: Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys. (Proefskrif – PhD.)

- Van Wyk Louw, N.P. 1981. Versamelde gedigte. Kaapstad: Tafelberg/Human & Rousseau.
- Venter, C.A. 2000. Die stories waarbinne ons leef – implikasies vir psigoterapie, opleiding en navorsing. Wetenskaplike bydraes. Reeks H: inougurele rede nr. 161. Potchefstroom: Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys.
- Vergeer, K. 1995. Spelen, dat ze doodgaat: de poëzie van Esther Jansma. *Ons Erfdeel*, 38(1):228-233. [http://www.dbnl.org/tekst/\\_ons003199501\\_01/\\_ons003199501\\_01\\_0050.php](http://www.dbnl.org/tekst/_ons003199501_01/_ons003199501_01_0050.php)  
Datum van gebruik: 6 Desember 2016.
- Vergilius. 29 vC. Landelike poësie Bucolica Georgica: 'n versversameling. Uit Latyn vertaal deur N.A. Blanckenberg. 1975. Kaapstad: Hollandsch Afrikaansche Uitgevers Maatschappij.
- Viljoen, H. 2007. Voorlegging – Gestorwe geliefde (4-6-07) [e-pos]. 4 Jun.
- Viljoen, H. 2014. AFNP311, leereenheid 14. Onderwerp: *Apostroof* van Fanie Olivier. (Klasaantekening: Ongepubliseer.)
- Viljoen, L. 2010. Roerende huldeblyk word sterk poësie: Fanie Olivier se eerste bundel in 22 jaar is 'n liefdesverhaal. *Burger*. 9, 12 April.
- Weideman, G. 1998. Pieterse se prosadebuut is onthutsend eerlik, dapper. *Rapport*: 19, 6 Des.
- White, M. s.a. Narrative therapy. <http://www.massey.ac.nz/~alock/virtual/white.htm#top>  
Datum van gebruik: 26 April 2007.
- White, M. 1998. Re-authoring lives: interviews & essays. Adelaide: Dulwich Centre.
- White, M. & Epston, D. 1990. Narrative means to therapeutic ends. New York: Norton.
- Wittstein, S.F. 1969. Funeraire poëzie in de Nederlandse renaissance. Assen: Van Gorcum.