

Begrens én onbegrens: Intertekstualiteit in die oeuvre van H.J. Pieterse

Ihette Jacobs

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

Studieleier: Prof. H.J.G. du Plooy

November 2010

Finansiële bystand van die Nasionale Navorsingstigting word hiermee erken. Alle menings wat in hierdie verhandeling uitgespreek of gevolgtrekkings waartoe gekom is, is uitsluitlik dié van die navorser en moet nie aan bogenoemde instansie toegeskryf word nie.

VOORWOORD

Die doel van hierdie voorwoord is om my dank uit te spreek aan diegene wat my bygestaan en ondersteun het en waarsonder hierdie studie nie sou kon realiseer nie. 'n Besondere woord van dank aan my studieleier, prof. Heilna du Plooy: Baie dankie vir u professionele, stimulerende en uiters bekwame leiding. Dankie vir die aanmoediging, u geloof in my, die interessante gesprekke en u geduld. Baie dankie aan my ouers; julle finansiële en emosionele steun, julle moed inpraat en liefde het 'n groot rol gespeel in die voltooiing van hierdie verhandeling. Aan my vriende, dankie vir julle bemoediging, belangstelling en afleiding. Laastens kom die grootste dank Hom toe wat nog altyd my bron van krag is. Alle eer kom Hom toe.

OPSOMMING

In hierdie verhandeling word ondersoek ingestel na die intertekstuele werking in die oeuvre van H.J. Pieterse, met spesifieke fokus op sy twee digbundels *Alruin* (1989) en *Die burg van hertog Bloubaard* (2000). Die uiteindelijke doel van die studie is om te bewys dat Pieterse nie slegs intertekstualiteit gebruik in die sin van een teks (literêre teks) wat *verwys* na 'n ander teks (literêr en nie-literêr), of een teks wat deur 'n ander teks *beïnvloed* is nie. Hy tree met sy gedigte in *gesprek* met ander tekste en *herskryf* ander tekste deur dit in 'n ander konteks te plaas en bykomende metaforiese betekenis daaraan toe te ken. Hy laat die tekste ook toe om met mekaar in gesprek te tree, om mekaar wedersyds te beïnvloed en dit het tot gevolg dat metaforiese lyne in sy gedigte, die bundels en ook sy oeuvre ontstaan wat die interpretasie van sy poësie verryk en lae van betekenis daaraan verleen. 'n Spel van meervoudige betekenis ontstaan gevolglik wat beweeg tussen tekste – geskrewe tekste, literêre tekste, nie-literêre tekste, die outeur, die leser en die konteks(te). Die gevolgtrekking waartoe in die studie gekom word, is dat bogenoemde betekenismanifestasies wat bestaan en ontstaan binne die fisies begrensde teks, dié teks in terme van betekenis meer onbegrens maak as wat die fisies begrensde aard van die geskrewe teks dit noodwendig toelaat. Die vraag is dan hoe die begrensde teks die verskillende buitetekste, die tekste wat buite sy fisiese grense lê, betrek en intrek tot binne sy grense om betekenis te produseer, en hoe hierdie spanning rakende die grense van die teks in die literêre werk funksioneel gebruik word. Die logiese verdere vraag is hoe dit gebeur in die oeuvre van H.J. Pieterse en hoe dié digter sy poëtiese tegniek aanwend om oor hierdie grense heen te beweeg.

Sleutelwoorde: H.J. Pieterse. *Alruin*. *Die burg van hertog Bloubaard*. Intertekstualiteit. Intratekstualiteit. Metatekstualiteit. Hipertekstualiteit. Mikhail Bakhtin. Julia Kristeva. Roland Barthes. Gérard Genette. Michael Riffaterre. Harold Bloom. Postmodernisme en intertekstualiteit. Dekonstruksie en intertekstualiteit. Invloed en intertekstualiteit. Dialogisme. Polifonie. Heterologie. Begrensde teks. Onbegrensde teks. Grense rondom die teks.

ABSTRACT

This dissertation attempts to investigate the intertextual *modus operandi* in the oeuvre of H.J. Pieterse, with specific focus on his volumes, *Alruin* (1989) and *Die burg van hertog Bloubaard* (2000). The overarching purpose of the investigation is to prove that the author not only uses intertextuality in the sense that one text (literary text) *refers* to another text (literary and non-literary), or that one text *influences* another. Pieterse *engages in conversation* with other texts and *re-writes* these texts by repositioning them in another context and by adding additional metaphoric meaning to them. The author allows these texts to exchange conversation, to mutually influence one another, and this has as a result that, in his poems, his poetry and his oeuvre, metaphoric lines come into being, which lend a layered meaning to these texts and enrich the possibilities of their interpretation. Thus, a play on multiple meaning develops, which moves between texts: written texts, literary texts, non-literary texts, the author, the reader and the context(s). The conclusion to which this dissertation comes, is that the above mentioned manifestations of meanings, which exist and come into existence within the physically confines of the text, expand this text to a less confined existence in terms of meaning, more unlimited and unbound than what is necessarily allowed by the physically confined nature of the written text. The question thus arises of how the physically limited text take possession of and draws into the texts what lies beyond its physical confines to produce meaning, and how this tension around the limits of the literary text is functionally used. Consequentially, the question that follows is how this happens in the oeuvre of H.J. Pieterse and how the author uses his poetic technique to go beyond the confines of the written text.

Key words: H.J. Pieterse. *Alruin*. *Die burg van hertog Bloubaard*. Intertextuality. Intratextuality. Metatextuality. Hypertextuality. Mikhail Bakhtin. Julia Kristeva. Roland Barthes. Gérard Genette. Michael Riffaterre. Harold Bloom. Postmodernism and intertextuality. Deconstruction and intertextuality. Influence and intertextuality. Dialogism. Polyphony. *Heteroglossia*. Bounded text. Unbounded text. Limits of the text.

DATABASISSE EN SLEUTELWOORDE

1. Databasisse

Die volgende inligtingsdatabasisse is geraadpleeg: RSAT/SABINET, EBSCO HOST, LITEROM, die Internet en katalogi van alle akademiese biblioteke in Suid-Afrika, wat insluit die katalogi van koerante.

2. Sleutelwoorde

Afrikaans:

H.J. Pieterse. *Alruin. Die burg van hertog Bloubaard*. Intertekstualiteit. Intratekstualiteit. Metatekstualiteit. Hipertekstualiteit. Mikhail Bakhtin. Julia Kristeva. Roland Barthes. Gérard Genette. Michael Riffaterre. Harold Bloom. Postmodernisme en intertekstualiteit. Dekonstruksie en intertekstualiteit. Invloed en intertekstualiteit. Dialogisme. Polifonie. Heterologie. Begrensde teks. Onbegrensde teks. Grense rondom die teks.

Engels:

H.J. Pieterse. *Alruin. Die burg van hertog Bloubaard*. Intertextuality. Intratextuality. Metatextuality. Hypertextuality. Mikhail Bakhtin. Julia Kristeva. Roland Barthes. Gérard Genette. Michael Riffaterre. Harold Bloom. Postmodernism and intertextuality. Deconstruction and intertextuality. Influence and intertextuality. Dialogism. Polyphony. Heteroglossia. Bounded text. Unbounded text. Limits of the text.

3. Translation of title

Bounded and unbounded: Intertextuality in the oeuvre of H.J. Pieterse

INHOUDSOPGAWE

VOORWOORD	iii
OPSOMMING	iv
ABSTRACT	v
DATABASISSE EN SLEUTELWOORDE	vi
INDEKS VAN AFBEELDINGS	xii
HOOFSTUK 1	
INLEIDING EN KONTEKSTUALISERING	
1.1 Inleiding	1
1.2 Intertekstualiteit: 'n Oorsigtelike teoretiese beskouing	2
1.3 'n Intertekstuele blik op <i>Alruin</i> en <i>Die burg van hertog Bloubaard</i>	5
1.4. Probleemstelling	7
1.4.1 Navorsingsvrae	9
1.4.2 Doelstellings	10
1.5 Sentrale teoretiese argument	11
1.6 Metode van ondersoek	11
HOOFSTUK 2	
INTERTEKSTUALITEIT – 'N TEORETIESE OORSIG	
2.1 Inleiding	13
2.2 Metodologie	14
2.3 Die differensiële teken: Ferdinand de Saussure	14
2.4 T.S. Eliot – die perspektief van 'n digter	17
2.5 Die dialogiese beginsel: Mikhail Bakhtin	18
2.5.1 Inleiding	18
2.5.2 Kritiek op De Saussure se linguistiek	18
2.5.3 Die taaluiting	19
2.5.4 Die dialogiese taaluiting	20
2.5.5 Die teks as taaluiting	22
2.5.6 Die taaluiting en intertekstualiteit	22
2.6 Julia Kristeva – om intertekstualiteit te benoem	23
2.6.1 Van die dialogiese beginsel tot intertekstualiteit	23

2.6.1.1 “The Bounded Text”	23
2.6.1.1.1 Die taaluiting as <i>ideologeme</i>	23
2.6.1.2 “Word, Dialogue, Novel”	24
2.6.1.2.1 Die woord binne die ruimte van tekste	24
2.6.1.2.2 Ambivalensie	25
2.6.2 Seemanalise – die teks as produktiwiteit	27
2.6.3 Transposisie	27
2.7 Roland Barthes – die doodsvonnis van die outeur?	28
2.7.1 Die teks	28
2.7.2 Die dood van die outeur	29
2.8 Michael Riffaterre en Gérard Genette	30
2.8.1 ’n Strukturalistiese benadering	30
2.8.1.1 Strukturalistiese hermeneutiek: Riffaterre	30
2.8.1.2 Poëtiese strukturalisme: Genette	32
2.9 Invloed en intertekstualiteit: Harold Bloom	34
2.10 Postmodernisme en intertekstualiteit	37
2.11 Slotbeskouing	42
HOOFSTUK 3	
’N INTERTEKSTUELE ANALISE VAN <i>ALRUIN</i> (1989)	
3.1 Inleiding	44
3.2 Teoretiese begronding	44
3.2.1 Teks en konteks	44
3.2.2 Lotman – die problematiek rondom die begrensing van die artistieke teks	47
3.2.3 Tekstualiteit	49
3.3 Metodologie	53
3.4 Bundeloorsig van <i>Alruin</i> (1989)	54
3.5 Kategorieë vir die intertekstuele ondersoek van <i>Alruin</i>	59
3.6 ’n Analise van eksemplariese gedigte uit <i>Alruin</i>	60
3.6.1 “Stillewe”	60
3.6.2 “Van Gogh te Auvers”	64
3.6.3 “Franciskus mymer tot die voëls”	68
3.6.4 “Kaartjie vir Venesië”	72
3.6.5 “Requiem vir ’n reëndag”	74
3.6.6 “Windsbruid”	76

3.6.7 “Alruin”	81
3.6.8 “Liefde op ys”	86
3.6.9 “Till human voices wake us, and we drown”	88
3.6.10 “Tollundman”	93
3.6.11 “Die versoeking van Antonius”	95
3.6.12 “Mahler, 1911”	98
3.6.13 “Ek maak nog deure oop”	101
3.6.14 “Poliptiek”	106
3.6.14.1 Inleiding en agtergrond	106
3.6.14.2 “I Mathis die skilder, 1514”	108
3.6.14.3 “II Engelkonsert”	111
3.6.14.4 “III Kruisiging”	112
3.6.14.5 “IV Opstanding”	114
3.6.15 “Suid”	116
3.7 ’n Interpretasie volgens Barthes se sewe beginsels van tekstualiteit	117
3.7.1 Die beginsel van metodiek	117
3.7.2 Die beginsel van genres	118
3.7.3 Die beginsel van tekens	119
3.7.4 Die beginsel van meervoudigheid	120
3.7.5 Die beginsel van verwantskappe	121
3.7.6 Die beginsel van lees	122
3.7.7 Die beginsel van plesier	122
3.8 Slotbeskouing	123

HOOFSTUK 4

’N INTERTEKSTUELE ANALISE VAN *DIE BURG VAN HERTOOG BLOUBAARD* (2000)

4.1 Inleiding	126
4.2 Metodologie	126
4.3 Bundeloorsig van <i>Die burg van hertog Bloubaard</i> (2000)	127
4.4 ’n Teoretiese inleiding vir die analise van <i>Die burg van hertog Bloubaard</i>	133
4.5 Kategorieë vir die intertekstuele ondersoek van <i>Die burg van hertog Bloubaard</i>	135
4.6 ’n Analise van eksemplariese gedigte uit <i>Die burg van hertog Bloubaard</i>	136
4.6.1 Die ontstaan van betekenis uit die intertekstuele gesprek met ander digters	136
4.6.2 Die Bloubaardlegende/-opera as narratiewe interteks	139

4.6.2.1 Die intertekstuele verband tussen die bundel en die Bloubaardlegende	139
4.6.2.2. 'n Analise van gedigte wat sentreer om die Bloubaardnarratief as interteks	143
4.6.2.2.1 "Welkom in my kasteel"	143
4.6.2.2.2 "Bloubaard verwelkom sy vrou"	146
4.6.2.2.3 "Droom van Bloubaard se vrou"	150
4.6.2.2.4 "Kwatrijn vir die einde van die tyd"	154
"I Oorloë en gerugte van oorlog"	154
"II In noordelike lande het ek kastele gesien"	156
"III Ek het deur talle nagte"	158
"IV Liturgie van kristal"	160
4.6.2.2.5 "Vliergrond"	164
4.6.2.2.6 "Stertrap"	167
4.6.2.2.7 "Die ring"	168
4.6.2.2.8 "Râga"	170
4.6.2.2.9 "Watervrees"	173
4.6.2.2.10 "Rei van my vrouens"	174
4.6.2.2.11 "Wat van ons oorbly"	178
4.6.3 Intertekstuele kontekste vir die verdere analise van <i>Die burg van hertog Bloubaard</i>	180
4.6.3.1 Die Oosterse (religieuse) intertekstuele konteks	181
4.6.3.1.1 "Die honderdduisend liederes van Milarepa"	181
4.6.3.1.2 "Atisja en Dharmakirti"	191
4.6.3.2 Die Westerse (religieuse) intertekstuele konteks	193
4.6.3.2.1 "Sinfonia"	194
4.6.3.2.2 "Piëta"	212
4.6.3.3 'n Tuiskoms in die Afrika-milieu as intertekstuele konteks	215
4.6.3.3.1 "Padlangs"	215
4.6.3.3.2 "Mapungubwe"	218
4.7 Slotbeskouing	223
HOOFSTUK 5	
SLOTBESKOUING	
5.1 Samevatting	227
5.2 Gevolgtrekkings	228
5.3 Slot	234

BIBLIOGRAFIE	236
LYS VAN FIGURE	250

INDEKS VAN AFBEELDINGS

FIGUUR 1:

VINCENT VAN GOGH, *Pink peach tree in blossom*, 1888. Oil on canvas, 73 X 59.5 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo (De la Faille, 1970:188-189).

FIGUUR 2:

VINCENT VAN GOGH, *Self-Portrait, with yellow straw hat (shoulder length, three-quarter profile)*, 1887. Oil on canvas mounted on wood, 14" X 10¾". Institute of Arts, Detroit (Erpel, 1963:56).

FIGUUR 3:

VINCENT VAN GOGH, *Crows over the Wheat Fields*, 1890. Oil on canvas, 19" X 39½". Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam (De la Faille, 1970:299).

FIGUUR 4:

OSCAR KOKOSCHKA, *The Bride of the Wind (The Tempest)*, 1914. Oil on canvas. 71" X 83". Coll.: Otto Winter, Gross-Flottbeck; Kunsthalle, Hamburg (Plaut, 1948:81).

FIGUUR 5:

Mandrake (*Mandragora officinarum*). Sibthorpe: *Flora Graeca* (1808) (Carter, 2003).

FIGUUR 6:

The Curse of the Mandrake (Carter, 2003).

FIGUUR 7:

SALVADOR DALÍ, *The Persistence of Memory*, 1931. Oil on canvas, 9½" X 11". Museum of Modern Art, New York (Kleiner & Mamiya, 2005:999).

FIGUUR 8:

The Tollund Man, before preservation (Fisher, 2004).

FIGUUR 9:

The Tollund Man, as he appears today (Fisher, 2004).

FIGUUR 10:

SALVADOR DALÍ, *The Temptation of Saint Anthony*, 1946, Oil on canvas, 89.7 X 119.5 cm. Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Brussels (Weyers, 2005:53).

FIGUUR 11:

MATTHIAS GRÜNEWALD, *Isenheim Altarpiece* (closed), *Crucifixion* (center panel), from the chapel of the Hospital of Saint Anthony, Isenheim, Germany, ca. 1510-1515. Oil on panel, 9'9½" X 10'9" (center panel), 8'2½" X 3'½" (each wing), 2'5½" X 11'2" (predella). Musée d'Unterlinden, Colmar (Kleiner & Mamiya, 2005:668).

FIGUUR 12:

MATTHIAS GRÜNEWALD, *Isenheim Altarpiece* (open), second view, first phase, Colmar (Anon., 2005b)

FIGUUR 13:

MATTHIAS GRÜNEWALD, *The Isenheimer Altarpiece* (detail of celebrating angels), lefthand portion of central panel 1510-15 (60 Kb); Musée d'Unterlinden, Colmar (Pioch, 2002).

FIGUUR 14:

MATTHIAS GRÜNEWALD, *Isenheim Altarpiece* (open), center shrine carved by NICOLAUS HAGENAUER in 1490, from the chapel of the Hospital of Saint Anthony, Germany, ca. 1510-1515. Shrine, painted and gilt limewood, 9'9½" X 10'9" (center), 2'5½" X 11'2" (predella). Each wing, oil on panel, 8'2½" X 3'½". Musée d'Unterlinden, Colmar (Kleiner & Mamiya, 2005:669).

FIGUUR 15:

MICHELANGELO, *Pietà*, marble. Rome, St. Peter's (Liebert, 1983:69).

Hoofstuk 1

Inleiding en kontekstualisering

Immature poets imitate; mature poets steal.

- T.S. Eliot

1.1 Inleiding

H.J. Pieterse debuteer in 1989 met die digbundel *Alruin*. Hierop volg sy bundel kortverhale *Omdat ons alles* in 1998 en sy tweede poësiebundel *Die burg van hertog Bloubaard* in 2000. Hy het sy plek as belangrike digter in die kontemporêre poëtiese sfeer verwerf en het verskeie pryse ontvang. *Alruin* word bekroon met beide die Ingrid Jonker-prys (1991) en die Eugène Marais-prys (1990) en in 2002 ontvang *Die burg van hertog Bloubaard* die gesogte Hertzogprys.

Oor *Die burg van hertog Bloubaard* sê Du Plooy (2006:422) dat dit 'n ryk bundel is, intertekstueel gelade, maar tog is die verse relatief eenvoudig in styl en formulering. Dit is asof die kompleksiteit opgebou word deur verbande tussen verse en die intertekstuele suggesties eerder as wat dit in digte versreëls ingepak word. By nadere beskouing blyk dit dat betekenis agter betekenis skuil.

Dieselfde verskynsel kan in *Alruin* aangetref word. Dit is die verwysings in die gedigte in Pieterse se oeuvre – die net van intertekstuele en intratekstuele verwysings, wat die gebruik van interessante metafore insluit – wat aan sy bundels hul verwikkelde aard verleen en dit 'n avontuurvlug maak vir die leser.

Pieterse doen egter meer met intertekstualiteit as om slegs te verwys. Du Plooy (2006:413) noem die voorbeeld uit *Alruin* dat die kunste, hetsy musiek, skilderkuns of poësie deurgaans 'n gespreksgenoot en verwysingsveld is. *Die burg van hertog Bloubaard* het onder meer die legende van Bloubaard en meer spesifiek die opera van Béla Bartók, *Herzog Blaubarts Burg*, as gespreksgenoot. Dit is dus belangrik om daarop te let dat Pieterse in gesprek tree met ander tekste, hetsy literêr of nie-literêr, maar hy tree ook in gesprek met sy leser en laat die tekste toe om self met mekaar, met hom as skrywer en met die leser te praat. Nuwe verbande word telkens raakgesien en dit verleen nóg 'n betekenislaag aan die bundels, nóg 'n gesprek wat telkens begin kan word en wat nog 'n tema, metaforiese lyn en/of motief in sy werk belig en/of beklemtoon.

Intertekstualiteit speel dus 'n onmiskenbare rol in die interpretasie van Pieterse se twee poësiebundels. Ook sy kortverhaalbundel kan hier genoem word, aangesien dit intratekstueel skakel met temas uit die

digbundels, veral die doodstema. Dit is daarom noodsaaklik om die begrip intertekstualiteit teoreties te beskou en in hierdie beskouing ook na verdere voorbeelde uit *Alruin* en *Die burg van hertog Bloubaard* te kyk.

1.2 Intertekstualiteit: 'n Oorsigtelike teoretiese beskouing

Die Franse strukturalis Julia Kristeva het die term *intertekstualiteit* onder die literêre aandag gebring deurdat sy die werk van die Russiese post-formalis, Mikhail Bakhtin, aan die Weste bekend gestel het. Die term word vandag algemeen gebruik en toegepas in die ontleding van literêre werke volgens die beginsel van 'n wisselwerking tussen verskillende tekste (Malan, 1992:187).

Van der Merwe en Viljoen (1998:121) noem dat die term *intertekstualiteit* deur Kristeva deel van die algemene woordeskat van literêre kritiek gemaak is, en in dié studie sal Kristeva se siening van intertekstualiteit uitvoerig bespreek word. 'n Ontwikkelingsgeskiedenis bestaan egter wat begin lank voor sy haar teorieë hieroor bekend gemaak het. Hierdie geskiedenis hou onder meer verband met *invloed*. Max Black noem die konsep *invloed* 'n heuristiese metafoor (aangehaal deur Morgan, 1985:2), en Van Vuuren (1992:189) beklemtoon dat in die sewentiger- en tagtigerjare van die twintigste eeu, *invloed* al hoe meer op die agtergrond geskuif is en dat daar toenemend sprake van intertekstualiteit is om die literêre verbande tussen werke aan te dui.

By Pieterse se werk gaan dit meer oor die bestaan van 'n teks tussen ander tekste en nie soseer (primêr) oor die *invloed* en *inspirasie* van ander skrywers of skrywersgenerasies nie. Die intertekstuele aard van H.J. Pieterse se werk staan voorop. Waar dit duidelik is dat hy beïnvloed word deur tekste van die verlede, byvoorbeeld die groot invloed van die Bloubaardlegende en die Bloubaard-opera in *Die burg van hertog Bloubaard*, is dit ook duidelik dat hy die gegewens van die intertekste wat hy gebruik, transformeer om, soos in sy vorige werk, aan te sluit by sy tematiek en metaforiek (soos in *Alruin*) en by sy eie biografiese gegewens (soos in *Omdat ons alles is*).

Die rol van Mikhail Bakhtin in Kristeva se formulering van intertekstualiteit is reeds genoem. Volgens Van Wyk (1994:123) het die begrip intertekstualiteit, sedert Julia Kristeva dit bekendgestel het, tot verwarring gelei. Die verwarring ontstaan wanneer dit slegs gebruik word om ooreenkomste tussen tekste aan te dui, wanneer dit 'n gerieflike plaasvervanger van die psigologistiese begrip van *invloed* word. Hy benadruk verder dat intertekstualiteit teruggevoer moet word na die literatuurwetenskaplike werk van die Bakhtin-groep in Leningrad in die jare 1924-1929.

Not only the meaning of the utterance but also the very fact of its performance is of historical and social significance, as, in general, is the fact of its realization in the here and now, in given circumstances, at a certain historical moment, under the conditions of the given social situation. The very presence of the utterance is historically and socially significant.

(Bakhtin/Medvedev, soos aangehaal deur Allen, 2000:17)

Bakhtin/Voloshinov (1994:29) sluit hierby aan: "Language always occurs in situations, so the force of an utterance can never be decided by a mere account of its formal meaning." Bakhtin (1984:60) beklemtoon die feit dat alle taaluitinge in verhouding staan tot ander uitinge: "There is no utterance without relation to other utterances, and that is essential." Bakhtin gebruik die term *dialogies* om hierdie verhoudinge tussen uitinge te beskryf: "Two verbal works, two utterances [...] enter into a particular kind of semantic relation, which we call dialogical."

Die uiting word verder gesien as 'n manifestasie van 'n siening of konsepsie van die wêreld. Alle taaluitinge vertoon volgens Bakhtin hierdie dialogiese dimensie en gevolglik is alle taaluitinge gekontamineer of bevrug deur voorafgaande en sinchroniese uitinge. Die woorde is nie net draers of "spore van vorige gebruike van die woorde nie, maar die 'dinge' waarvan gepraat word, word deur herhaaldelike gesprekke (en kontekste) aangetas en ideologies gemerk" (Du Plooy, 1990:4-5).

Dit is op hierdie basis dat Kristeva voortbou. Beide Roland Barthes en Julia Kristeva sluit by hierdie siening van Bakhtin aan en verklaar dat intertekstualiteit 'n revolusionêre gebaar van die moderne teks is teen die afsluit ("closure") van die *signifiant* in bourgeois of representatiewe diskoers (Du Plooy, 1990:5). Dit is ook Bakhtin wat die term *polifonie* bekendgestel het. Dit is die tipe narratief wat aandring op die saambestaan en interaksie van verskillende maniere om taal te gebruik en daarvolgens ook verskillende wyses om realiteit te evalueer (Morgan, 1985:11).

Van Wyk (1994:124) sluit weer hierby aan en noem dat vir die Bakhtin-groep die teks in sy struktuur grootliks bepaal word deur translinguistiese faktore: in die wyse waarop die teks van die skrywer die teen-teks van die leser en die konteks antisipeer. Vanuit hierdie standpunt veronderstel die teks 'n gesprek wat produktief aanleiding gee tot die lesers se generering van nuwe tekste en betekenis.

Die antisipasie van die leser en die konteks wat 'n rol speel in betekenisgewing en die skep van nuwe tekste maak deel uit van die teoretiese konsep *intertekstualiteit*. Ook die konsep *polifonie* vind aansluiting by intertekstualiteit: die interaksie en saambestaan van verskillende taaluitinge, van verskillende tekste, staan sentraal binne die teorie van intertekstualiteit. Kristeva sien die teks as 'n permutasie van tekste:

Each word (text) is an intersection of words (texts) where at least one other word (text) can be read. [...] Any text is the absorption and transformation of another. The notion of intertextuality replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as at least double.

(Kristeva, 1986:37)

Kristeva se werk sluit dus aan by dié van Bakhtin deurdat sy ook die teks beskou as 'n "produktiwiteit":

The text is therefore a *productivity*, and this means: first that its relationship to the language in which it is situated is redistributive (destructive-constructive); [...] and second that it is a permutation of texts, an intertextuality: in the space of a given text, several utterances, taken from other texts, intersect and neutralize one another.

(Kristeva, 1980:36)

Kristeva (Malan, 1992:187) voer aan dat die buitetekst sowel nie-literêr (histories, sosiaal, kultureel) as literêr kan wees. Die literêre buitetekst hoef nie noodwendig tematies in 'n nuwe teks herkenbaar te wees nie. Kristeva plaas die fokus op die funksieverandering wat uitinge (vergelyk Bakhtin) uit 'n bepaalde teks in 'n nuwe teks ondergaan – 'n opvatting wat die individuele teks binne die literêre sisteem plaas. Hieruit blyk haar beskouing dat die verbondenheid met ander tekste die sosiaal-kulturele konteks van die literêre teks bewerkstellig.

Die teks word deur Kristeva beskou as 'n mosaïek, "a 'mosaic' of half-revealed, half-concealed 'citations' from the discourse of others" (Kristeva in Morgan, 1985:22). Maar volgens Morgan is die waardevolste bydrae, om praktiese redes, wat Kristeva gemaak het tot die debat oor intertekstualiteit, die idee dat 'n intertekstuele aanhaling nooit onskuldig of direk is nie, maar altyd getransformeer, gekondenseer, vervorm, omvorm, verplaas of geredigeer is op die een of ander wyse, met die doel om aan te pas by die sprekende subjek se waardesisteem.

Bogenoemde siening van intertekstualiteit figureer duidelik in Pieterse se oeuvre. In *Die burg van hertog Bloubaard* word die oorspronklike gegewens van die Bloubaard-legende en die Bloubaard-opera in die verse omvorm, verplaas, getransformeer om aan te pas by die deurlopende tematiek en metaforiek van die bundel. Meer nog, die intertekste word aangewend om deurgaans tematiese en metaforiese lyne te beklemtoon en vanuit 'n ander oogpunt te belig.

Dié tematiese en metaforiese lyne bewerkstellig poëtiese binding en dra terselfdertyd die inhoud – selfs (outo)biografiese inhoud. 'n Voorbeeld hiervan is die kasteel van Bloubaard in *Die burg van hertog Bloubaard*, wat Pieterse transformeer tot 'n metafoor vir die bundel self, waarin hy as digter dan skuil (sien "Welkom in my kasteel", "Kwartet vir die einde van die tyd", en so meer).

In die bespreking van intertekstualiteit kan verder ook verwys word na die werk van onder andere Van Boheemen, Roland Barthes, Gérard Genette, Michael Riffaterre, Harold Bloom en Jacques Derrida. Vanuit 'n bepaalde hoek beskou, gaan dit om die ondermyning van die opvatting dat die teks outonoom is. In die modernisme is die siening gehuldig dat die kunswerk 'n geslote, selfgenoegsame, outonome objek is (Foster, 2001:17). Wanneer die verband tussen die begrip *différance*, gemunt deur Jacques Derrida, en die intertekstualiteit egter beskou word, is dit onmoontlik om die outonomie van die teks steeds te huldig.

'n Intertekstuele beskouing impliseer dat 'n teks tussen ander tekste bestaan, waar van een (geskrewe) teks na ander tekste beweeg word, hetsy literêre tekste, nie-literêre tekste, die outeur of die leser as teks. Die leser kan altyd nuwe verbande in die teks sien en dit opvolg, mits die leser in staat is om in die eerste plek hierdie verbande raak te sien. Elke leser is ook self 'n interteks wat nuwe intertekste bring na die teks wat geanaliseer word. So is die outeur ook 'n interteks, 'n versameling tekste wat uiting gee aan 'n geskrewe teks, wat self tussen tekste bestaan en so geïnterpreteer moet word.

Dit is dus onmoontlik om die teks as outonoom te sien, want nêrens kan 'n vaste grens om 'n teks getrek word nie, die grense verval tussen (geskrewe) teks en teks, tussen teks en samelewing, tussen teks en leser (Van der Merwe & Viljoen, 1998:122). Intertekstualiteit hou dus in dat grense oorskry word. Dit is wel so dat elke literêre teks binne 'n konteks staan, maar selfs binne hierdie konteks word grense voortdurend oorskry wanneer wedyds beweeg word van een (geskrewe) teks na ander tekste (geskrewe of nie-geskrewe), van een betekenaar na 'n ander. Die konteks self word egter ook 'n interteks wat betrek word by die spel van betekenis tussen verskillende tekste.

Melding is reeds gemaak daarvan dat die idee van die intertekstuele *gesprek* by Pieterse se werk voorop staan. Hierdie gesprek is voortdurend aan die gang en genereer lae van betekenis in die bundels en verryk ook interpretasiemoontlikhede. Dit is ook belangrik om daarop te let dat, binne hierdie intertekstuele gesprek, geen hiërargie bestaan nie. Hiermee word bedoel dat alle deelnemers (betekenaars) 'n ewe belangrike rol vervul. Die tekste (literêr en nie-literêr) wat met mekaar in gesprek tree, sowel as die outeur wat vorige tekste transformeer, herskryf en orden, sowel as die leser wat verbande tussen tekste trek en self ook 'n interteks is en op hierdie wyse nuwe tekste skep, sowel as die konteks waarbinne die tekste bestaan en wat self betrek word by die intertekstuele gesprek, is elk 'n onweglaatbare deel van die interpretasieproses en betekenisgenerering van Pieterse se gedigte.

1.3 'n Intertekstuele blik op *Alruin* en *Die burg van hertog Bloubaard*

Die twee digbundels word op verskeie maniere met mekaar verbind en tree ook in gesprek met die kortverhaalbundel, *Omdat ons alles is*. Du Plooy (2006:424) noem dat daar aspekte van Pieterse se oeuvre

is wat kumulatief duidelik word. Sy maak melding van tematiese en poëtikale samehang wat verhale en verse oor bundelgrense heen by mekaar laat aansluit. 'n Voorbeeld hiervan is die verwysing na die gehangde man van die Tarotkaarte in die gedig "Alruin" (uit *Alruin*), wat in *Omdat ons alles is* sterker figureer. Die afbeelding van die gehangde man dien daarby ook as buitebladontwerp van die kortverhaalbundel, terwyl die bewustheid van die tweeledigheid en paradoksale aard van die lewe tot 'n uiterste gevoer word in die verhale self. Die Tarotkaarte dui op die onontkombare paradoksale aard van menslike ervaring, sowel as op die losmaking van die aardse en konkrete werklikheid en 'n gerigtheid op 'n meer mistieke ervaringsveld. 'n Behoefte aan ontsnapping of ontvlugting lê hierin opgesluit. Ook *Die burg van hertog Bloubaard* kan hier bygehaal word, want dit is veral die begeerte na ontsnapping en die paradoksale aard van menswees wat in dié bundel weerklink (vergelyk byvoorbeeld "Kwartet vir die einde van die tyd").

Bogenoemde intratekstuele verbintenis is slegs een van vele voorbeelde wat genoem kan word. Tematies val die klem op die sikliese saambestaan van die lewe en die dood, die tema van verganklikheid en verwerping wat in sowel die digbundels as die kortverhaalbundel gevind kan word. Ander voorbeelde van tematiese samehang wat oor bundelgrense heen by mekaar aansluit, veral dan in die geval van die twee digbundels, is die verbintenis tussen die mens en die natuur-/plantmetaforiek, die verwysingsveld van kuns en musiek, die tema van religie en die intertekstuele gebruik van verhale, legendes en ware verhale in die skryf van die gedigte self.

Pieterse se intertekstuele verwysings staan nie in isolasie nie. In albei bundels word verskillende intertekstuele verwysings heel dikwels by dieselfde tema(s) betrek en word daardie verwysings, of dan die intertekstuele gesprek wat ontstaan, gereedskap in die hand van die digter, en ook die leser, om die interpretasiemoontlikhede van die gedigte te verryk. Die tematiese verband tussen verskillende gedigte word dan versterk of uitgelig deur middel van die intertekstuele gesprek. Die Bloubaard-legende/-opera as interteks van *Die burg van hertog Bloubaard* maak die verskillende variasies van die kasteel-metafoor in die bundel moontlik. Die kasteel word 'n plek van ontvlugting, eensaamheid, bedreiging, verganklikheid, leegte, afwagting, liefde, asook toevlug. Dit word ook die bundel self en verder word die gedigte self, asook die spreker se onbewuste, die innerlike wêreld, die musiek, skuld, die donker, vrees, dood en verlies met die kasteel verbind. Verskeie ander voorbeelde kan genoem word. So word dié metafoor dan met verskillende temas verbind, maar hierdie temas word deur die metafoor, deur die interteks, met mekaar in verband gebring en as temas beklemtoon.

Nog 'n voorbeeld wat by bogenoemde argument aansluit, kan uit *Alruin* geneem word. Die motto van Dylan Thomas wat voor in die bundel voorkom en die lewe in terme van plantmetaforiek beskryf, word 'n deurlopende tema in die bundel. Die motto: "The force that through the green fuse drives the flower / Drives

my green age; that blasts the roots of trees / Is my destroyer.” dui ook op die verhouding tussen lewe, dood en die natuur (of dan plantmetaforiek)¹. Du Plooy (2006:411) noem hoe die motto ’n brug slaan na die buiteblad van die bundel, maar ook na die eerste aantal gedigte in die bundel, wat met plantmetaforiek werk. Hierdie gedigte bring egter hulle eie intertekstuele verwysings na die gesprek, soos die gedig “Windsbruid” wat aansluit by die gesprek van natuur/plant, mens, lewe en dood deur talle verwysings hierna, maar wat op sigself verwys na ’n skildery van Kokoschka (“Bride of the Wind”). Die skildery beeld die skilder se liefde uit vir die weduwee van die komponis Gustav Mahler, wat later in die bundel ter sprake is (vergelyk “Mahler, 1911”). Deur die intertekstuele gesprek te interpreteer word die temas van liefde, musiek en begeerte verbind met die temas van lewe en dood, van natuur-/plantmetaforiek en die mens. Boekkooi (1990b:6) noem ook hoedat die verband met die komponis Mahler die tema religie betrek: God in die mens en God in die natuur.

Pieterse herskryf die gegewens van ’n teks deur dit in ’n eie konteks te plaas, die konteks van sy bundels, sy oeuvre, met sy eie bepaalde tematiek. Malan (2000:14) voeg hierby dat Pieterse onder meer ook die stof van sprokies en mites meevoerend in persoonlike verse vol intense ingehoue emosie inweef. Die sprekende ek pas hierdie gegewens aan by ’n persoonlike geskiedenis van hartstog en verlies.

Du Plooy (2006:412) plaas weer die klem daarop dat metaforiese lyne in Pieterse se werk bespeur kan word. Neem maar die voorbeeld van die kasteel-metafoor in *Die burg van hertog Bloubaard* (vergelyk 4.6.2.2). Hierdie metaforiese lyne word heel dikwels deur intertekstuele verwysing versterk en/of beklemtoon en soms selfs bepaal deur die intertekstuele gesprek. ’n Spel van betekenis ontstaan dus in die bundels, waaraan intertekste, temas, metaforiese lyne, motiewe en metafore deel het.

1.4. Probleemstelling

Oscar Wilde (aangehaal deur Cowart, 1993:1) het eens opgemerk: “It is only the unimaginative who ever invents. The true artist is known by the use he makes of what he annexes and he annexes everything”. Hierby het T.S Eliot ook die bekende stelling gemaak: “Immature poets imitate; mature poets steal.” Pieterse is só ’n digter, ’n digter wat neem, maar dan ook ’n digter wat transformeer en orden om aan ’n geskrewe teks oorsprong te gee wat ryk is aan interpretasiemoontlikhede en betekenis.

Die intertekstuele teks kan teoreties onbegrens genoem word. Dit is teoreties moontlik dat so ’n teks opgeneem kan word in ’n uitwaaiende betekenisspel, waarin betekenis uitgestel en verplaas word. Daar is egter nie veel nut in om die geskrewe literêre teks, wat gelees word deur die literêre leser, ook as geheel en

¹ Vir ’n verdere bespreking van die Thomas-motto, verwys na 3.4.

al onbegrens te beskou nie. Die literêre leser het tog ten doel om die literêre teks in 'n mate te probeer interpreteer, al sluit hierdie interpretasie ook die erkenning van meer as een betekenismoontlikheid in.

Die geskrewe teks self kan verder ook beskou word as fisies begrens. 'n Gedig bevat 'n beperkte aantal gedrukte woorde, reëls en strofes, 'n beperkte aantal gedigte word in 'n bundel opgeneem. In *Die Struktur literarischer Texte* skryf Jurij Lotman (1972:300) uitvoerig oor die kunswerk wat self begrens is, maar wat 'n model van 'n onbegrensde wêreld tot stand bring en hoe die kunswerk as “ein endliches Modell der unendlichen Welt” geen afbeelding of kopie van die werklikheid is nie, maar 'n ver-taling en verdigting. Die vraag is dan hoe hierdie begrensde teks die verskillende buitetekste, die tekste wat buite sy fisiese grense lê, betrek en intrek tot binne sy fisiese grense. Die logiese verdere vraag is hoe dit gebeur in die oeuvre van 'n bepaalde digter en hoe dié digter sy poëtiese tegniek aanwend om oor hierdie grense heen te beweeg.

Deur intertekstuele interaksie spoel die begrensde teks oor sy grense en word dan in terme van betekenis meer onbegrens as wat sy fisiese grense toelaat, omdat die geskrewe teks ander tekste beïnvloed, maar ook betekenis van buite in homself inkorporeer en nuwe betekenisvariasies tot gevolg het. Onderzoek kan dan verder ingestel word na die begrensde teks en na hoe dié teks dit regkry om in sy fisies beperkte aard soveel betekenis in homself te kan dra. Hoe kry die outeur dit reg om al die betekenis van buite die geskrewe teks tot in die begrensde teks te bring – hoe orden, selekteer, transformeer, skep, kombineer en inkorporeer hy?

Intertekstuele interaksie, oftewel die intertekstuele gesprek in Pieterse se oeuvre word dan gekenmerk deur die uiteenlopende en uitwaaiende aard daarvan. Alhoewel bundelstruktuur en -samehang ook 'n kenmerk is van Pieterse se oeuvre, word 'n groot verskeidenheid intertekste, soms uiteenlopend, gebruik om hierdie samehang te ondersteun. Dit is dus onmoontlik om *elke* verwysing wat Pieterse maak, *elke* verband wat getrek word, *elke* gesprek wat tot stand kom, op te volg en te interpreteer. Daarom sal sekere kategorieë geskep word wat 'n aanduiding sal gee van watter intertekstuele verwysings bespreek gaan word en watter gedigte heuristies geanaliseer gaan word. Hierdie kategorieë in *Alruin* en *Die burg van hertog Bloubaard*, onderskeidelik, sal vervolgens genoem word en daarmee saam kortliks enkele voorbeelde van relevante gedigte.

Die volgende kategorieë kan onderskei word vir 'n intertekstuele bestudering van *Alruin*:

- Kuns (ekfrastiese gedigte) en kunstenaarsfigure, bv. “Windsbruid (7), “Stillewe” (1), “Van Gogh te Auvers” (2).
- Heiliges, bv. “Franciskus mymer tot die voëls” (3) en “Die versoeking van Antonius” (26).
- Legendes, bv. “Kaartjie vir Venesië” (5) en “Alruin” (10).
- Musikale intertekste en komponiste, bv. “Requiem vir 'n reëndag” (6) en “Mahler, 1911” (30).

- Ware verhale, bv. “Liefde op ys” (12) en “Tollundman” (21).
- Ander digters, bv. “Till human voices wake us, and we drown” (wat verwys na T.S. Eliot, 15), “Suid” (wat verwys na ’n gedig van Seamus Heaney, 48), die motto (wat verwys na ’n gedig van Dylan Thomas), asook “Ek maak nog deure oop” (wat verwys na ’n gedig van Pablo Neruda, 32).
- Religie, bv. “Ek maak nog deure oop” (32) en “Poliptiek” (41-44).

Die volgende kategorieë word gebruik vir die intertekstuele bestudering van *Die burg van hertog Bloubaard*:

- Die lewens en werk van ander digters, soos Rilke, Ted Hughes (vergelyk die bundel se motto’s en afdeling vyf), T.S. Eliot (“Watervrees”, 40), Seamus Heaney (“Gideon Scheepers”, 58).
- Legendes en verhale, bv. die Bloubaard-legende: “Welkom in my kasteel” (11), “Bloubaard verwelkom sy vrou” (14), “Droom van Bloubaard se vrou” (15) “Kwartet vir die einde van die tyd, I-IV” (16-19), “Vliergrond” (25), “Stertrap” (27), “Râga” (32), “Watervrees” (40), “Vir Zach” (57), “Epigraaf” (85), “Rei van my vrouens” (89), “Wat van ons oorbly” (89) en ander verhale en legendes soos in “Die Ring” (30) en “Die Bye en die hart” (31), asook “Leviathan” (24).
- Musikale intertekste, bv. “Droom van Bloubaard se vrou” (15), “Râga” (32), “Swanesang” (41), “Canto, I-III” (47-49), “M. Butterfly” (55), “Bestiarium” (69).
- Die lewens en werk van geskiedkundige en religieuse figure, bv. “Gideon Scheepers” (58), “Die honderdduisend liedere van Milarepa” (60), “Atisja en Dharmakirti” (66), “San Juan de la Cruz” (68), “Sinfonia” (70-84) en “Antonius van Padua” (59).
- Visuele kunswerke, bv. “Die Rog” (23), “Vanitas” (43), “Piëta” (54), “Wat van ons oorbly” (89).
- Gegewens rondom geografiese gebiede, bv. “Krakau” (26), “Stonehenge” (97), “Mapungubwe, I-III” (100-102).

Die moontlikheid van die skep van hierdie kategorieë is reeds ’n aanduiding dat die intertekstuele aard van Pieterse se werk vra om ’n intertekstuele studie daarvan. Die vraag ontstaan dan hoe intertekstualiteit in die twee bundels tot uiting kom en watter funksie die gebruik van intertekstualiteit in die bundels verrig. Verryk dit interpretasiemoontlikhede, het dit betekenislae tot gevolg, versterk dit die tematiek, hoe beïnvloed dit die interpretasie van metafore, neem dit die leser op in die intertekstuele gesprek? Hieruit spruit die volgende probleemvrae:

1.4.1 Navorsingsvrae

- Wat is die teoretiese verbintenis tussen grense en intertekstualiteit? Wat is die teoretiese agtergrond van intertekstualiteit en hoe word dit vandag gesien? Watter aspekte van intertekstualiteit is van toepassing by die analise en interpretasie van *Alruin* en *Die burg van hertog Bloubaard*?

- ii. Op watter wyse manifesteer intertekstualiteit in *Alruin* en hoe skakel dit in by belangrike temas van die bundel? Hoe word die intertekstuele gegewens poëties getransformeer en geïnterpreteer om betekenis te genereer binne die fisies begrensde literêre teks, naamlik die bundel, die gedig, die strofe en so meer?
- iii. Wat is die verband tussen deurlopende metafore, tematiek en intertekstuele verwysings in *Alruin* en watter rol speel intertekstualiteit dan in die vorm van metaforiese lyne, die versterking van tematiek en die verkry van bundel-samehang en die konstruksie van betekenislae?
- iv. Op watter wyse manifesteer intertekstualiteit in *Die burg van hertog Bloubaard* en hoe skakel dit in by belangrike temas van die bundel? Hoe word die intertekstuele gegewens poëties getransformeer en geïnterpreteer om betekenis te genereer binne die fisies begrensde literêre teks, naamlik binne die bundel, die gedig, die strofe en so meer?
- v. Wat is die verband tussen deurlopende metafore, tematiek en intertekstuele verwysings in *Die burg van hertog Bloubaard* en watter rol speel intertekstualiteit dan in die vorm van metaforiese lyne, die versterking van tematiek en die verkryging van bundelsamehang en die konstruksie van betekenislae?
- vi. Watter rol speel intertekstualiteit in die totstandkoming van intratekstuele verbande in die twee bundels onderskeidelik, maar ook van verbande tussen die twee bundels?

1.4.2 Doelstellings

Die sentrale doelstellings van die studie is om te probeer aantoon dat

- i. daar 'n teoretiese verband tussen die konsep grense en die teorie rondom intertekstualiteit bestaan en dat intertekstualiteit, as teoretiese onderbou van die studie, bestudeer en gebruik moet word;
- ii. intertekstualiteit manifesteer in *Alruin*, inskakel by die tematiek van die bundel en ook so 'n belangrike funksie verrig;
- iii. intertekstuele gegewens (onbegrensde buitetekste) poëties getransformeer en geïnterpreteer word om betekenislae te genereer binne die fisies begrensde literêre teks;
- iv. daar 'n verband bestaan tussen deurlopende metafore, tematiek en intertekstuele verwysings in *Alruin* en dat intertekstualiteit 'n rol speel in die vorming van metaforiese lyne, die versterking van tematiek, die verkryging van bundelsamehang en die konstruksie van meervoudige betekenis;
- v. intertekstualiteit manifesteer in *Die burg van hertog Bloubaard*, inskakel by die tematiek van die bundel en ook so 'n belangrike funksie verrig;
- vi. intertekstuele gegewens (onbegrensde buitetekste) poëties getransformeer en geïnterpreteer word om betekenislae te genereer binne die fisies begrensde literêre teks;

- vii. daar 'n verband bestaan tussen deurlopende metafore, tematiek en intertekstuele verwysings in *Die burg van hertog Bloubaard* en dat intertekstualiteit 'n rol speel in die vorming van metaforiese lyne, die versterking van tematiek, die verkryging van bundelsamehang en die konstruksie van meervoudige betekenis;
- viii. intertekstualiteit ook 'n rol speel in die totstandkoming van intratekstuele verbande in Pieterse se twee digbundels onderskeidelik, maar ook tussen die twee digbundels en sy kortverhaalbundel.

1.5 Sentrale teoretiese argument

Die uiteindelijke doel van die studie is om te bewys dat Pieterse nie slegs intertekstualiteit gebruik in die sin van een teks (literêre teks) wat verwys na 'n ander teks (literêr en nie-literêr), of een teks wat deur 'n ander teks beïnvloed is nie. Hy tree met sy gedigte in gesprek met ander tekste en herskryf ander tekste deur dit in 'n ander konteks te plaas en bykomende metaforiese betekenis daaraan toe te ken. Hy laat die tekste ook toe om met mekaar in gesprek te tree, om mekaar wedersyds te beïnvloed en dit het tot gevolg dat, in sy gedigte, in die bundels en ook in sy oeuvre, metaforiese lyne ontstaan wat die interpretasie van sy poësie verryk en lae van betekenis daaraan verleen. 'n Spel van meervoudige betekenis ontstaan wat beweeg tussen tekste, geskrewe tekste, literêre tekste, nie-literêre tekste, die outeur, die leser en die konteks(te). Die gevolgtrekking waartoe in die studie gekom word, is dat bogenoemde betekenismanifestasies wat bestaan en ontstaan binne die fisies begrensde teks, dié teks in terme van betekenis meer onbegrens maak as wat die fisies begrensde aard van die geskrewe teks noodwendig toelaat. Die vraag is dan hoe die begrensde teks die verskillende buitetekste, die tekste wat buite sy fisiese grense lê, betrek en intrek tot binne sy grense om betekenis te produseer, en hoe hierdie spanning rondom die grense van die teks in die literêre werk funksioneel gebruik word. Die logiese verdere vraag is hoe dit gebeur in die oeuvre van H.J. Pieterse en hoe dié digter sy poëtiese tegniek aanwend om oor hierdie grense heen te beweeg.

1.6 Metode van ondersoek

Die hermeneutiese ondersoekmetode sal hoofsaaklik toegepas word, waarin die analise en intertekstuele lees van onderskeie gedigte sentraal sal staan. 'n Tekserigte metode sal dus gevolg word, wat beteken dat die tekste deur stiplees verken sal word en nie dat die teks sentraal staan of dat sy betekenis vas of onaantasbaar is nie.

In die eerste plek sal 'n volledige ondersoek en bestudering van die teoretiese agtergrond van intertekstualiteit onderneem word. Daar sal gepoog word om 'n teoretiese oorsig van intertekstualiteit te verwoord met die doel om 'n teoretiese agtergrond van die begrip te probeer bepaal, die verband tussen intertekstualiteit en grense te bedink, en ook te besin oor hoe die begrip vandag literêr-teoreties gesien

word. 'n Oorsig van intertekstualiteit is belangrik as die grondslag vir die verdere aanwend van hierdie begrip by die analise van spesifieke literêre tekste, genaamd *Alruin* (verwys na Hoofstuk 3) en *Die burg van hertog Bloubaard* (verwys na Hoofstuk 4). Slegs deur die begrip van die totstandkoming en teoretisering van intertekstualiteit kan bepaal word watter aspekte van dié term van toepassing gemaak kan word by die analise en interpretasie van die vermelde literêre tekste.

Melding is reeds gemaak van die kategorieë wat gebruik gaan word as riglyn vir die intertekstuele bestudering van gedigte uit *Alruin* en *Die burg van hertog Bloubaard* (vergelyk 1.4). Daar sal dus in die studie eksemplaries te werk gegaan word. Vervolgens sal die relevante gedigte uit *Alruin* eerste geanaliseer word aan die hand van 'n intertekstuele lesing daarvan. Die relevante intertekstuele verwysings sal nagevolg en bestudeer word en die funksionele neerslag daarvan in die gedigte sal verwoord word. Ook die tematiek, die metaforiese lyne en gevolglike bundelsamehang in *Alruin* sal ondersoek word en die funksie van intertekstualiteit in die totstandkoming hiervan sal geanaliseer word. Hierna sal dieselfde gedoen word met die eksemplariese gedigte in *Die burg van hertog Bloubaard*. Verder sal deurgaans, in die analise en bespreking van die gedigte, verwys word na die intratekstuele verbande wat tussen gedigte en bundels in die Pieterse-oeuvre bestaan.

Die studie sal afsluit met gevolgtrekkings aangaande die vorme en funksionering van intertekstualiteit in Pieterse se poësie-oeuvre. Daar sal ook gepoog word om in die studie 'n bydrae te lewer ten opsigte van die omskrywing en die moontlikhede en manifestasies van intertekstualiteit, met die spesifieke fokus op die wyse waarop intertekstualiteit dit moontlik maak dat die begrensde teks die verskillende buitetekste, die tekste wat buite sy fisiese grense lê, kan betrek en intrek tot binne sy grense om betekenis te produseer, en hoe hierdie spanning rondom die grense van die teks in die literêre werk funksioneel gebruik word.

Hoofstuk 2

Intertekstualiteit – 'n teoretiese oorsig

[...] the whole world is an (inter-)text and [...] there is no “reality” outside textuality, no “*hors texte*”.

(Derrida, 1976:158)

2.1 Inleiding

Intertekstualiteit word gewoonlik gedefinieer as die strukturele en inhoudelike verhouding tussen twee of meer tekste. Morgan (1985:2-4) omskryf die begrip *intertekstualiteit* in terme van drie heuristiese metafore, naamlik invloed, inspirasie en intratekstualiteit, waar laasgenoemde die verhouding tussen tekste van dieselfde outeur aandui.

Volgens Van Wyk (1994:123) is die begrip *intertekstualiteit*, sedert Julia Kristeva dit bekendgestel het, op verwarrende en uiteenlopende maniere gebruik. Die verwarring ontstaan wanneer dit slegs gebruik word om ooreenkomste tussen tekste aan te dui, wanneer dit dus 'n gerieflike plaasvervanger vir die psigologistiese begrip *invloed* word.

Allen (2000:2) meen dat intertekstualiteit die mees gebruikte en misbruikte term in die kontemporêre kritiese woordeskat is. Intertekstualiteit is nie 'n eendimensionele of deursigtige term nie en kan nie op ongekompliseerde wyse benader word en gemanipuleer word om niks meer te beteken as wat 'n spesifieke kritikus wil hê dit moet beteken nie.

Om 'n komplekse en meervlakkige term soos *intertekstualiteit* te definieer, as so iets ooit werklik moontlik is, blyk dan 'n taak te wees om nie ligtelik aan te pak nie. 'n Hele aantal definisies bestaan, asook soms uiteenlopende omskrywings, van intertekstualiteit en die (inter-)teks, soos verwoord deur verskillende en diverse teoretici, onder meer Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Harold Bloom, Roland Barthes, Jacques Derrida, Michael Riffaterre en Gérard Genette. Om 'n greep te probeer kry op die spektrum van gebruike en betekenisse wat die term verteenwoordig, is dit noodsaaklik om die ontwikkeling van intertekstualiteit na te gaan tot waar dit tans beskou kan word as verbind met die postmodernisme. In hierdie hoofstuk sal dus slegs gepoog word om 'n oorsig van die ontwikkelingsgeskiedenis te beskryf van die term *intertekstualiteit*.

2.2 Metodologie

Die ontwikkelingsgang van die term *intertekstualiteit* sal in hierdie hoofstuk bespreek word aan die hand van die raamwerk wat Allen (2000) gebruik in sy bespreking van intertekstualiteit in *Intertextuality: The New Critical Idiom*. Dié raamwerk sal dus aangewend word om 'n teoretiese oorsig te gee van intertekstualiteit, om so te dien as 'n inleiding tot die gebruik van intertekstualiteit as 'n metode van die analise van spesifieke literêre tekste.

Die ontwikkelingsgang van die term *intertekstualiteit* sal vervolgens in die eerste plek bespreek word in terme van die spore daarvan in Ferdinand De Saussure se uiteensetting van die differensiële teken. Hierna sal gekyk word na De Saussure se tydgenoot T.S. Eliot se beskouing vanuit die perspektief van die digter. Mikhail Bakhtin se teorieë oor die taaluiting sal beskou word as 'n verdere oorsprong van teoretisering van intertekstualiteit. Aandag sal ook geskenk word aan die werk van Julia Kristeva, veral in terme daarvan dat sy die term *intertekstualiteit* gemunt het en die teoretisering van Bakhtin aan die Weste bekendgestel, en verder daarop voortgewerk het. Die Strukturalisties-hermeneutiese benadering van Michael Riffaterre sal dan kortliks bespreek word, gevolg deur Gérard Genette se Strukturalisties-poëtiese siening van intertekstualiteit. Hierna sal die aandag gevestig word op Harold Bloom en die verhouding tussen invloed en intertekstualiteit. Ten laaste sal die bespreking van die ontwikkelingsgeskiedenis van die begrip *intertekstualiteit* in terme van die postmodernisme bespreek word, gevolg deur 'n slotbeskouing.

Die doel van die bespreking van die begrip *intertekstualiteit*, is om 'n teoretiese agtergrond daarvan te probeer bepaal, die verband tussen intertekstualiteit en grense te bedink, en ook te besin oor hoe die begrip vandag literêr-teoreties gesien word. Soos reeds vermeld, is 'n oorsig van intertekstualiteit belangrik as die grondslag vir die verdere aanwend van hierdie begrip by die analise van spesifieke literêre tekste, genaamd *Alruin* (Hoofstuk 3) en *Die burg van hertog Bloubaard* (Hoofstuk 4). Slegs deur begrip van die totstandkoming van en teoretisering rondom intertekstualiteit kan bepaal word watter aspekte van dié term van toepassing gemaak kan word by die analise en interpretasie van die vermelde literêre tekste.

2.3 Die differensiële teken: Ferdinand de Saussure

Ferdinand de Saussure is een van die voorlopers van die Franse Strukturalisme. Van der Merwe en Viljoen (1998:103) beskou De Saussure se werk, *Cours de linguistique generale* ("Kursus in algemene linguistiek" – 1915), as die beginpunt van die Franse Strukturalisme. In terme van die historiese ontwikkeling van intertekstualiteit kan De Saussure se strukturalistiese beginsels as oorsprong van intertekstualiteit beskou word. Vervolgens word dus slegs enkele Saussuriaanse beginsels bespreek, wat op die ontwikkeling van intertekstualiteit van toepassing is.

De Saussure onderskei tussen sinchroniese en diachroniese taalstudie, waar sinchronies daarna verwys dat taal op 'n bepaalde historiese tydstip bestudeer moet word, en diachroniese taalstudie die aandag op taal in sy historiese konteks vestig. Die taalkunde van De Saussure is sinchronies gerig. Dit gaan dus nie vir hom om die ontwikkeling van taal nie, maar die bestudering van taal op 'n bepaalde tydstip (Van der Merwe & Viljoen, 1998: 103).

Dit is dan ook in bogenoemde werk van De Saussure, dat hy kyk na die fundamentele vraag: Wat is 'n linguistiese teken? Hy definieer 'n teken as iets waaraan gedink kan word as 'n muntstuk: een entiteit, met twee kante. De Saussure huldig met ander woorde 'n tweeledige opvatting van tekens: vir hom bestaan die teken uit 'n *signifiant* (betekenaar) en *signifié* (betekende). Die betekenaar is die taalteken wat by taalkommunikasie gesien of gehoor kan word; die betekende is dan die betekenis wat aan die taalteken geheg word, dus die konsep of idee wat deur die betekenaar opgeroep word (Van der Merwe & Viljoen, 1998:115).

Volgens Du Plooy (1992b:476) is die teken dus nie 'n ding of 'n saak op sigself nie; dit is 'n kompleks, 'n element met 'n tweeledige aard wat die verband tussen twee terme aandui. De Saussure (1966:44) sê dat die taalteken nie 'n ding en 'n naam verenig nie, maar 'n begrip (betekende) en 'n akoestiese beeld (betekenaar). Laasgenoemde is nie die materiële klank, 'n suiwer natuurkundige ding nie, maar die psigiese indruk van hierdie klank, die voorstelling wat die getuie van ons sintuie ons daarvan gee. Die verband tussen die betekenaar en die betekende word beskou as abstrak en psigies.

Allen (2000:8) plaas klem daarop dat die betekenis van De Saussure se linguistiese teken nie-referensieel is. Hiervolgens is 'n teken nie 'n woord se verwysing na 'n objek in die wêreld nie, maar 'n kombinasie tussen die betekenaar en die betekende. Ons gebruik die woord “boom”, nie omdat dit verwys na sekere boomagtige objekte in die wêreld nie, maar omdat die betekenaar “boom” gekoppel is aan 'n bepaalde konsep. In Latyn sal die betekenaar “*arbor*” aan dieselfde konsep gekoppel word en dieselfde sal gebeur in Frans, met die betekenaar “*arbre*”. Linguistiese tekens (die band tussen die betekenaar en die betekende) is dan ook *arbitrêr* en hou dus nie betekenis in as gevolg van 'n referensiële funksie nie, maar as gevolg van die teken se funksie binne 'n linguistiese sisteem, soos dit op 'n bepaalde tydstip daar uitsien (sinchroniese taalsisteem).

Een belangrike kenmerk van die taalteken is dan dat dit *arbitrêr* is. De Saussure (1966:47) bespreek ook 'n tweede kenmerk, naamlik die lineêre aard van die betekenaar. Die betekenaar is van nature ouditief en ontvou net in die tyd en het die kenmerke wat dit aan die tyd ontleen: (a) dit stel 'n lengte voor; en (b) hierdie lengte is meetbaar in een dimensie: dit is 'n lyn. Die akoestiese betekenaars beskik net oor die lyn van tyd en hulle elemente verskyn die een na die ander, hulle volg mekaar dus op.

Van der Merwe en Viljoen (1998:103) beklemtoon De Saussure se onderskeid tussen *langue* en *parole*. Waar *parole* dui op taalgebruik, of linguistiese kommunikasie, is *langue* die onderliggende sinchroniese sisteem of struktuur van taalgebruik. Van der Merwe en Viljoen (1998:115) noem dan ook dat elke taalteken deel uitmaak van 'n taalsisteem, van 'n netwerk van tekens, en elke teken se betekenis word ten dele bepaal deur die verhouding met ander tekens. Allen (2000:9) voeg hierby dat om te kommunikeer (verbaal of skriftelik) dan inhou om sekere aksies van linguistiese kommunikasie te produseer (*parole*) uit die beskikbare sinchroniese taalsisteem (*langue*).

Vir De Saussure is die linguistiese teken nie alleen arbitrêr nie, maar ook differensieel. Die teken beklee sy plek in die sisteem van taal as gevolg van sy posisie met betrekking tot stelle van klanke en woorde wat met die teken verband hou. Alle taaluitinge (*parole*) word volgens De Saussure geproduseer deur 'n proses van seleksie en kombinasie. Seleksie dui op die selekteer van sekere woorde uit moontlike stelle woorde en betrek die paradigmatische as van taal. Kombinasie dui weer op die saamplaas van woorde in sinne, dit gaan hier om die sintagmatiese as van taal (Allen, 2000:9).

Die betekenis wat gevind en geproduseer word in taal bestaan en ontstaan dus omdat taaltekens onontkombaar en onvermydelik verwant is. Dit kom slegs tot uiting deur die proses van seleksie en kombinasie binne die differensiële sisteem van taal self. De Saussure skryf die volgende in *Cours de linguistique generale* (*Course in General Linguistics*):

in language there are only differences. Even more important: a difference generally implies positive terms between which the difference is set up; but in language there are only differences *without positive terms*. Whether we take the signified or the signifier, language has neither ideas nor sounds that existed before the linguistic system, but only conceptual and phonic differences that have issued from the system.

(De Saussure, 1959:120)

De Saussure beklemtoon dat tekens nie “positiewe terme” is nie, hulle kan slegs betekenis inhou wanneer hulle in verhouding staan tot ander tekens binne die taalsisteem. Volgens Allen (2000:10) het hierdie idee van die teken, en so ook van taal oor die algemeen, alle areas van menslike wetenskap in die twintigste eeu beïnvloed. Dié manier van dink, hoofsaaklik dan die idee dat die teken in verhouding tot ander tekens móét staan om betekenis te kan inhou, kan beskou word as een van oorspronge van die teorie van intertekstualiteit.

'n Intertekstuele beskouing impliseer dat 'n teks tussen ander tekste bestaan en in hierdie verband kan De Saussure se opvatting oor die linguistiese teken wel as 'n oorsprong van intertekstualiteit gesien word. Die teks staan in verhouding tot ander tekste binne die wisselwerkende sisteem van tekste (*littérê* en *nie-littérê*), soos die teken in verhouding staan tot ander tekens binne 'n tekensisteem.

Christel Van Boheemen, ook 'n strukturalis, stel dit só: “De teks is namelijk niet betekenisvol omdat zij een bepaalde structuur bezit, maar...omdat de tekst zich verhoudt tot andere teksten en hun betekenissen binnen een systeem. De betekenis van de tekst is het resultaat van verschil én overeenkomst met andere teksten” (soos aangehaal deur Malan, 1992:187-188).

2.4 T.S. Eliot – die perspektief van 'n digter

As tydgenoot van Ferdinand de Saussure het T.S. Eliot ook 'n bydrae gelewer tot die gesprek oor intertekstualiteit. Eliot is wel nie 'n strukturalis nie, maar het as New Critic en essayis intertekstualiteit beskou vanuit die digter se perspektief. In sy essay “Tradition and the Individual Talent” (1919/1920), opgeneem in *Selected Essays* (1951), stel Eliot voor dat die konsep *letterkunde* as 'n sisteem van *co-equal, co-present* tekste, voortvloei uit die heuristiese metafore van invloed en inspirasie (vergelyk ook 2.9). Morgan (1985:4-5) bespreek dié stelling en ander opvattinge wat Eliot in bogenoemde essay beredeneer:

Eliot beskou literêre verhoudings as 'n netwerk of struktuur en hieruit spruit 'n aantal konklusies voort wat ook weer in die teorie van intertekstualiteit in Barthes se *S/Z* (1970) en Kristeva se *Séméiotiké: Recherches pour une sémanalyse* (1969) voorkom (vergelyk 2.6 en 2.7):

In die eerste plek definieer Eliot (1951) “the historical sense”, die historiese sin of begrip wat nodig is vir die totstandkoming van 'n digterskap soos volg: dat die diachronie en sinchronie, en dan ook letterkunde as geskiedenis en letterkunde as sisteem, in balans moet wees. Dit gaan daarom dat die digter die letterkunde van sy nasionale tradisie, en ook die werk van kontemporêre skrywers, moet lees om te begryp dat al hierdie tekste “a simultaneous existence” besit wat beteken hulle “compose a simultaneous order”.

Tweedens impliseer die sistematiese aard van letterkunde dat “what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it”. Hiermee stel Eliot (1951) die moontlikheid voor dat letterkunde geen oorsprong het nie, maar slegs oop stelle transformasies is binne 'n geslote sisteem – 'n paradoks wat 'n groot invloed het op die semiose van die intertekstualiteit.

Vir Morgan (1984:4-5) sal “Tradition and the Individual Talent” veral onthou word as gevolg van Eliot (1951:18) se teorie van die digter as katalisator. As 'n New Critical humanis is dit vir Eliot belangrik om steeds waarde te heg aan die teenwoordigheid van “the mind of the poet”, wat dan as 'n unieke katalisator dien om ondervindinge en letterkunde om te sit in “a new compound”. Dit kom dan egter voor dat, alhoewel Eliot (1951) klem lê op “the mind of the poet”, die digterlike intellek sowel as die digter se werk oplos in die veelvoudige chemiese reaksie van intertekstualiteit. Die digter se verstand en intellek is noodsaaklik om as

katalisator die interaksie tussen tekste aan die gang te sit, maar verdwyn dan in die literêre verhoudings of “new compound” wat tot stand kom.

Eliot se digter as katalisator, wat terselfdertyd oral en nêrens is, en die teorie dat alle letterkunde saambestaan in tyd en plek, is nie ver van Jacques Derrida se teorie van skryf (“*écriture*”) nie. In Derrida se teorie word die outeur se stem, sowel as die voorafgaande letterkunde waarmee die digter omgaan, uitgegee. Hiervan word slegs dubbelsinnige spore agtergelaat in die essensieel intertekstuele teks.

2.5 Die dialogiese beginsel: Mikhail Bakhtin

2.5.1 Inleiding

Die term *intertekstualiteit* is vir die eerste keer deur Julia Kristeva in haar vroeë werk, in die middel- tot laat-1960s, deel van die Franse taal gemaak. In werke soos *The Bounded Text* en *Word, Dialogue, Novel* stel Kristeva die werk van die Russiese literêre teoretikus M.M. Bakhtin² aan die Weste bekend. Kristeva se aanvanklike besprekings van Bakhtin se werk vind op ’n spesifieke historiese moment plaas: In die middel- tot laat-1960s bars hewige debatte rondom Franse strukturalisme los. Hierdie periode van verskuiwing lei tot die ontstaan van poststrukturalisme³ en in hierdie tydperk het Kristeva die konsep *intertekstualiteit* vorm laat aanneem (Allen, 2000: 14-15).

Volgens Van Wyk (1994:123) moet die begrip *intertekstualiteit* teruggevoer word na die literatuurwetenskaplike werk van die Bakhtin-groep in Leningrad in die jare 1924-1929. Die groep het bestaan uit ’n aantal literatuurwetenskaplikes, waarvan veral die beskouings van Bakhtin, Medvedev en Volosinov bekendheid verwerf in vertaalde tekste soos, *Problems of Dostoevsky's poetics* (1984), *The dialogic imagination* (1981), *Rabelais and his world*, *Freudianism: a Marxist critique*, *Marxism and the philosophy of language* en *The formal method in literary scholarship*.

2.5.2 Kritiek op De Saussure se linguistiek

Bakhtin/Volosinov (1994:30) wys op die onderskeid wat Ferdinand de Saussure tref tussen die drie aspekte van taal: taal-spraak (*langage*), taal as ’n sisteem van tekens (*langue*) en die individuele spraakuiting (*parole*). *Langue* en *parole* is elemente van *langage* en laasgenoemde veronderstel die somtotaal van alle aspekte – fisies, psigologies en fisiologies – wat betrokke is by die realisasie van die verbale aksie.

² Vir ’n verdere bespreking van die werk van Bakhtin, kyk na Dentith (1995), Holquist (2002), Morris (1994) en White (1984).

³ Vergelyk Hambidge (1992c).

De Saussure is egter van mening dat die linguistiek nie die taaluiting (*utterance*) as bestuderingsobjek kan neem nie. Hy handhaaf dié siening: taal staan teenoor die taaluiting op dieselfde wyse as wat dit wat sosiaal is, staan teenoor dit wat individueel is. Die taaluiting word dus deur De Saussure gesien as 'n geheel en al individuele entiteit en hierin lê dan die beskouing van sy linguistiek as abstrakte objektivisme (Bakhtin/Volosinov, 1994:31).

Volgens Allen (2000:16-17) hou so 'n abstrakte beskouing van taal in dat daar vergeet word dat taal deur individue in spesifieke sosiale kontekste gebruik word. In die woord "taaluiting" lê die mensgesentreerde en sosiaal spesifieke aspekte van taal. Soos Bakhtin/Medvedev skryf:

Not only the meaning of the utterance but also the very fact of its performance is of historical and social significance, as, in general, is the fact of its realization in the here and now, in given circumstances, at a certain historical moment, under the conditions of the given social situation. The very presence of the utterance is historically and socially significant.

(Bakhtin/Medvedev, soos aangehaal deur Allen, 2000:17)

Waar Ferdinand de Saussure die klem laat val op die *langue* of die taalsisteem, fokus die Bakhtin-groep op die taaluiting, die *parole* en die taalgebruikssituasie. Die taaluiting word deur dié groep nie gesien as 'n individuele entiteit nie, maar as 'n histories en sosiaal gelade konsep.

2.5.3 Die taaluiting

Bakhtin beklemtoon die feit dat geen woord of taaluiting ooit neutraal kan wees nie. Volosinov (1995:113) stel dit so: "Words are always filled with content and meaning drawn from behaviour or ideology." Alhoewel die betekenis van die taaluiting uniek mag wees, word die betekenis steeds afgelei van vasgestelde betekenispatrone, herkenbaar deur die aangesprokene en aanvaar deur die een wat die taaluiting gebruik (Allen, 2000:18).

Allen (2000:19) meen dat, vir die Bakhtin-groep, die belangrikste aspek van taal, vanuit hierdie perspektief, is dat alle taal op vorige taaluitinge reageer en op bestaande betekenispatrone en evaluasie, maar dat taal (taaluitinge) ook verdere reaksies en beantwoording uitlok en wil uitlok.

Geen taaluiting bestaan dus alleen nie, dit is sosiaal en histories gekontamineer en kan nie in isolasie tot volle betekenis kom nie. Volgens Bakhtin/Volosinov (1994:35) is die proses van die waarlike verstaan van 'n taaluiting dialogies van aard. Hiervolgens is alle uitinge dialogies, met ander woorde hulle betekenis en logika is afhanklik van wat vooraf gesê is en van hoe hulle deur ander ontvang word (Allen, 2000:19).

De Saussure se abstrakte linguistiek stroop taal van hierdie dialogiese aard, wat inhou die sosiale, ideologiese, subjek-gesentreerde en subjek-aangesproke aard. Bakhtin/Volosinov stel dit so:

Language acquires life and historically evolves [...] in concrete verbal communication, and not in the abstract linguistic system of language, nor in the individual psyche of speakers.
(Bakhtin/Volosinov, soos aangehaal deur Allen, 2000:19.)

2.5.4 Die dialogiese taaluiting

Viljoen (1998:140) beklemtoon dat Bakhtin se siening van diskoers dialogies van aard is. Een van die sentrale gedagtes by Bakhtin is immers dat betekenis – en estetiese ervaring daarby – ontwikkel binne die konkrete sosiale konteks waarin 'n ek en 'n ander, en dus ook 'n teks en 'n leser, met mekaar in dialoog tree. Alle diskoers stam vir Bakhtin uit die konkrete sosiale omstandighede waarin dit gebruik word, die waardegelade uiting waarby 'n ek (wat die taaluiting gebruik) en 'n ander (wat die taaluiting aanhoor) betrokke is. Diskoers is daarom pluraal, dialogies, vol konflik, polifonies, ambivalent en in verzet teen magstrukture.

Bakhtin/Voloshinov (1994:29) sluit hierby aan: “Language always occurs in situations, so the force of an utterance can never be decided by a mere account of its formal meaning.” Bakhtin (in Todorov, 1984:60) beklemtoon die feit dat alle taaluitinge in verhouding staan tot ander uitinge: “There is no utterance without relation to other utterances, and that is essential.” Die term wat Bakhtin gebruik om hierdie verhoudinge tussen uitinge te beskryf, is *dialogies*: “Two verbal works, two utterances [...] enter into a particular kind of semantic relation, which we call dialogical.”

Die uiting word verder gesien as 'n manifestasie van 'n siening of begrip van die wêreld. Alle taaluitinge vertoon volgens Bakhtin hierdie dialogiese dimensie en gevolglik is alle taaluitinge gekontamineer of bevrug deur voorafgaande en sinchroniese uitinge. Die woorde is nie net draers of “spore van vorige gebruike van die woorde nie, maar die ‘dinge’ waarvan gepraat word, word deur herhaaldelike gesprekke (en kontekste) aangetas en ideologies gemerk” (Du Plooy, 1990:4-5).

Allen (2000:22) noem onder meer die volgende Bakhtiniaanse konsepte wat dialogisme komplementeer: polifonie, heterologie (*heteroglossia* en *heterofonie*) en dubbelstemmige diskoers. Van hierdie terme is reeds genoem en word slegs kortliks verder bespreek.

Polifonie is die tipe narratief wat aandring op die saambestaan en interaksie van verskillende maniere om taal te gebruik en daarvolgens ook verskillende wyses om realiteit te evalueer (Morgan, 1985:11).

Bakhtin gebruik hoofsaaklik die term *polifonie* in sy analise van romans, veral dan die romans van Dostoevsky. Polifonie, wat letterlik die gelyktydige kombinasie van dele of elemente – of in Bakhtin se geval: stemme – beteken, hang ten nouste saam met die konsep meerstemmigheid/veelstemmigheid (Allen, 2000:22). Morgan (1985:11) beskryf polifonie soos volg: Dit is die soort narratief wat aandring op die saambestaan en interaksie van verskillende maniere om taal te gebruik en daarvolgens ook verskillende wyses om realiteit te evalueer.

Allen (2000:23) beskryf die polifoniese roman só: In die polifoniese roman word geen objektiewe outeurstem, wat die verbande en dialoë tussen karakters aan die leser voorstel, aangetref nie, maar 'n wêreld waarin alle karakters, en ook die verteller, begeester word deur hulle eie diskursiewe bewussyn. Die polifoniese roman stel 'n wêreld voor waarin geen individuele diskoers objektief bo 'n ander individuele diskoers kan staan nie: alle diskoerse is interpretasies van die wêreld, reaksies op en die oproep van ander diskoerse. Alle diskoerse (stemme) reageer op mekaar en veroorsaak mekaar en staan in gelyktydige verband met mekaar – veelstemmigheid.

Todorov (1984:56) stel die term *heterologie* voor. Dié term verteenwoordig twee parallelle terme: heteroglossia (die diversiteit van taal) en heterofonie (die diversiteit van stemme). Bakhtin het die volgende in verband met die term *heterologie* te sê:

In language, there is no word or form left that would be neutral or would belong to no one: all of language turns out to be scattered, permeated with intentions, accented. For the consciousness that lives in it, language is not an abstract system of normative forms but a concrete heterological opinion on the world. Every word gives off the scent of a profession, a genre, a current, a party, a particular word, a particular man, a generation, an era, a day, and an hour. Every word smells of the context and contexts in which it has lived its intense social life; all words and all forms are inhabited by intentions. In a word, contextual harmonies (of the genre, of the current, the individual) are unavoidable.

(Soos aangehaal deur Todorov, 1984:56-57.)

Heterologie is 'n konsep wat Bakhtin hoofsaaklik betrek tot die teoretiese bespreking van die roman. Dit kan egter, soos polifonie, ook op die poësie van toepassing gemaak word (sien in hierdie verband veral Hoofstuk 4). Heterologie hang ook saam met dubbelstemmigheid. Dubbelstemmige diskoers dien twee sprekers gelyktydig. Volgens Bakhtin (1995:218) druk hierdie diskoers terselfdertyd twee verskillende intensies uit: die direkte intensie van die karakter wat praat en die verbreekte intensie van die outeur. Die twee stemme, betekenis, uitinge hou dialogies verband met mekaar en tree teksintern in gesprek.

2.5.5 Die teks as taaluiting

Van Wyk (1994:126) beskou die geskrewe teks in sy geheel as die taaluiting van die skrywer, gerig aan die leser. Die teks self bestaan dan uit verdere verskillende taaluitinge deur vertellers en karakters wat in wisselwerking met mekaar verkeer. Die taaluiting het volgens hom die volgende eienskappe.

1. Dit is as spreekbeurt begrens. Die subjek het alles gesê wat hy/sy in die omstandighede wou sê. Na die voltooiing van die subjek se spreekbeurt, kan die ontvanger daarop reageer.
2. Elke taaluiting verwys nie net na 'n onderwerp nie, maar is ook 'n uitdrukking van 'n subjek. Dit het nie net 'n beduidenis nie, maar ook 'n betekenis. Beduidenis verwys na die onderwerp, betekenis na die waarde wat aan die taaluiting geheg word deur die verskillende deelnemers aan die taalgebruikssituasie.
3. Die taaluiting bestaan in verhouding tot voorafgaande taaluitinge en tot taaluitinge wat later as vrae en antwoorde geantisipeer word.
4. Die taaluiting word altyd tot iemand gerig.

As mens telkens in bogenoemde beskrywing “taaluiting” met die woord “teks” vervang – die taaluiting kan ook 'n teks wees (Bakhtin, 1981:264) – word dit reeds duidelik waarom Bakhtin se teorieë oor die taaluiting gesien word as een van die oorspronge van teoretisering rondom intertekstualiteit.

2.5.6 Die taaluiting en intertekstualiteit

Wanneer die term *taaluiting* verwisselbaar gebruik of gesien word met die term *teks*, hetsy roman/digbundel/gedig, kan gesê word dat, soos die taaluiting altyd in verhouding tot ander taaluitinge staan en altyd binne 'n sosiale en historiese konteks betekenis aanneem, die teks eweneens so 'n plek inneem. Die wisselwerking tussen verskillende tekste – een van die eienskappe van intertekstualiteit (Malan, 1992:187) – is dus gegrond op die beginsel van die wisselwerking tussen taaluitinge.

'n Ander belangrike konsep wat sy oorsprong in die werk van Bakhtin het, is die idee van 'n produksiegerigte teksbegrip (Malan, 1992:187). Kristeva brei later hierdie konsep uit tot die teks as produktiwiteit (vergelyk 2.6.1.1), maar dit is Bakhtin se opvatting oor die taaluiting wat in die eerste instansie hierop dui. Die taaluiting reageer op ander taaluitinge, maar lok ook verdere uitinge uit; dus word 'n produktiewe proses aan die gang gesit.

Van Wyk (1994:124) sluit hierby aan en noem dat vir die Bakhtin-groep die teks in sy struktuur grootliks bepaal word deur translinguistiese faktore (die wetenskap van taaluitinge): in die wyse waarop die teks van die skrywer die teen-teks van die leser en die konteks antisipeer. Vanuit hierdie standpunt veronderstel die

teks 'n gesprek wat produktief aanleiding gee tot die lesers se generering van nuwe tekste en betekenisse. Die antisipasie van die leser en die konteks wat 'n rol speel in betekenisgewing en die skep van nuwe tekste maak deel uit van die teoretiese konsep *intertekstualiteit*.

2.6 Julia Kristeva – om intertekstualiteit te benoem

2.6.1 Van die dialogiese beginsel tot intertekstualiteit

Julia Kristeva staan bekend as dié teoretikus wat die term *intertekstualiteit* gemunt en vanaf die 1960s onder die literêre aandag begin bring het. Allen (2000:35) voer aan dat twee tekste in Kristeva se vroeë werk *Desire in language* (1980) bestaan wat mekaar komplementeer en die invloed van Bakhtin op Kristeva demonstreer, sowel as die manier waarop sy Bakhtin se werk transformeer, hersien en in 'n nuwe rigting stuur⁴. Hierdie twee tekste is “The Bounded Text” en “Word, Dialogue, Novel”. Gevolglik sal dié tekste bespreek word (verwys na 2.6.1.1 en 2.6.1.2) met verwysing na Kristeva (1980:36-91), behalwe waar anders vermeld.

2.6.1.1 “The Bounded Text”

2.6.1.1.1 Die taaluiting as *ideologeme*

Bakhtin se beskouing van die translinguistiese (trans-linguistiese) aard van die teks dui vir Kristeva op die produktiwiteit daarvan. Soos Bakhtin, sien Kristeva dan ook die teks as produksiegerig:

The text is therefore a *productivity*, and this means: first that its relationship to the language in which it is situated is redistributive (destructive-constructive); [...] and second that it is a permutation of texts, an intertextuality: in the space of a given text, several utterances, taken from other texts, intersect and neutralize one another.

(Kristeva, 1980:36)

Allen (2000:36) voeg hierby dat die verdere implikasies van Kristeva se siening van die teks as produktiwiteit die volgende inhoud: Vir Kristeva kan die teks nie 'n helder of stabiele betekenis verteenwoordig nie; tekste beliggaam die samelewing se dialogiese konflik bó die blote betekenis van woorde. Intertekstualiteit behels dus hier dat die teks tot stand kom uit die “sosiale teks” sowel as uit sy voortgesette bestaan binne die samelewing en die geskiedenis. Volgens Allen (2000:36-37) word die teks se strukture en betekenisse as nie-spesifiek tot die teks self beskou en word die teks, en die dele waaruit die teks bestaan, gevolglik deur Kristeva gesien as 'n *ideologeme*. Kristeva stel dit so:

⁴ Verwys ook na Kristeva (1998a), Kristeva (1998b), Moi (1986), Payne (1993), Pentony (1996) en Smith (1998).

The ideologeme is that intertextual function read as “materialized” at the different structural levels of each text, and which stretches along the entire length of its trajectory, giving it its historical and social coordinates.

(Kristeva, 1980:36)

Die konsep *teks* as *ideologeme* hou dan noodwendig in dat wanneer die teks as intertekstualiteit bestudeer word, die teks as deel van (die teks van) die samelewing en die geskiedenis beskou moet word:

The ideologeme of a text is the focus where knowing rationality grasps the transformation of *utterances* (to which the text is irreducible) into a totality (the text) as well as the insertions of this totality into the historical and social text.

(Kristeva, 1980:37)

Kristeva (in Malan, 1992:187) voer aan dat die “buiteteks”, die permutasies waaruit die teks bestaan, van sowel nie-literêre (historiese, sosiale, kulturele) as literêre oorsprong kan wees. Die literêre buiteteks hoef nie noodwendig in ’n nuwe teks tematies herkenbaar te wees nie. Kristeva plaas die fokus op die funksieverandering wat uitinge (vergelyk Bakhtin se teoretisering oor die taaluiting, 2.5.3, 2.5.4, 2.5.5) uit ’n bepaalde teks in ’n nuwe teks ondergaan – ’n opvatting wat die individuele teks binne die literêre sisteem plaas. Hieruit blyk haar beskouing dat die verbondenheid met ander tekste die sosiaal-kulturele konteks van die literêre teks bewerkstellig.

2.6.1.2 “Word, Dialogue, Novel”

2.6.1.2.1 Die woord binne die ruimte van tekste

Dit is dan duidelik dat ’n teks, en so ook ’n woord, altyd ’n konteks het. Hierdie konteks is reeds die sosiale teks genoem, maar is dan ook verder definieerbaar. Hier word tekstuele ruimtes betrek en word die funksie van poëtiese taal in dié ruimtes ondersoek. Kristeva plaas poëtiese analise op die kruising van taal en ruimte. Sy definieer dan verder drie dimensies van tekstuele ruimte, waarin die ruimtelike begrip van taal se poëtiese werking geanaliseer kan word: “The three dimensions or coordinates of dialogue are writing subject, addressee, and exterior texts.”

Kristeva beskou die status van die woord as gedefinieer op beide ’n horisontale en vertikale as: Horisontaal, waar die woord in die teks behoort aan beide die skrywer/subjek en die aangesprokene, en vertikaal, waar die woord in die teks gerig word tot ’n voorafgaande of sinchroniese literêre korpus.

Hierdie twee asse, horisontaal (subjek-aangesprokene) en vertikaal (teks-konteks), bring ’n belangrike idee van Kristeva na vore: “Each word (text) is an intersection of word (texts) where at least one other word (text) can be read.” Allen (2000:37) sien Kristeva se beskouing van die teks as iets waarvan die betekenis

verstaan moet word as 'n tydelike herrangskikking van elemente met voorafbestaande sosiale betekenis. Van betekenis kan dus gesê word dat dit altyd gelyktydig “binne” en “buite” die teks bestaan.

Kristeva meen dat in die sienings van Bakhtin, die horisontale en vertikale asse wat hy dialoog en ambivalensie noem, nie duidelik onderskei is nie. Hy het egter steeds 'n belangrike insig hieruit geformuleer en dit vir die eerste maal aan literêre teorie in die breë voorgestel: enige teks kan gesien word as 'n mosaïek van aanhalings; enige teks is die opneem en transformasie van minstens een ander teks. Kristeva se opvatting van intertekstualiteit vervang dié van intersubjektiviteit:

Each word (text) is an intersection of word (texts) where at least one other word (text) can be read. [...] Any text is the absorption and transformation of another. The notion of intertextuality replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as at least double.

(Kristeva, 1986:37)

Wanneer na intersubjektiviteit en intertekstualiteit verwys word, word die rol van die leser ook betrek. Kristeva se beskouing van die teks as intertekstualiteit hou verband met bepaalde leesverwagtings wat by die leser geskep word deur sy kennis van ander tekste. Op die wyse word intersubjektiviteit – die gemeenskaplike kennis van lesers wat in die leesaktiwiteit toegepas word – 'n funksie van intertekstualiteit. Die begrip *intertekstualiteit* veronderstel dus 'n groot mate van literêr-historiese kennis by die leser. Die geslaagdheid van die intertekstuele verwysing hang grootliks af van die leser se vermoë om die interteks raak te sien en die benutting daarvan te begryp (Malan, 1992:187-188).

Die antisipasie van die leser en die konteks wat 'n rol speel in betekenisgewing en die skep van nuwe tekste, maak deel uit van die teoretiese konsep *intertekstualiteit*. Ook Bakhtin se begrip *polifonie* vind aansluiting by intertekstualiteit; die interaksie en saambestaan van verskillende taaluitinge, van verskillende tekste, staan sentraal binne die teorie van intertekstualiteit.

2.6.1.2.2 Ambivalensie

Die term *ambivalensie* dui op die opneem van geskiedenis en samelewing (die sosiale teks) in die teks en vice versa. *Ambivalensie* en *dialoog* (wat verband hou met dialogisme) is twee konsepte wat deur Bakhtin uiteengesit is en wat Kristeva daartoe bring om poëtiese taalgebruik te sien as dubbel, met ander woorde as verdubbeld én as meer as een.

Kristeva beklemtoon die feit dat 'n teks nie begryp kan word deur alleen 'n linguistiese beskouing daarvan nie. In hierdie verband het Bakhtin sy translinguistiese benadering voorgestel, wat dit moontlik maak om

intertekstuele verhoudings te begin verstaan. Kristeva neem die translinguistiese benadering nog verder deur die teks as poëtiese taalenteit te beskou en die poëtiese funksie van 'n teks te analiseer.

Die linguistiese opvatting van die teken, bestaande uit die betekenaar en die betekende, kan volgens Kristeva nie betrek word tot poëtiese taal nie. Soos reeds genoem, word poëtiese taal gesien as ten minste dubbel. Hierdie begrip van 'n dubbele beskouing dui egter nie op die betekenaar/betekende-binariteit nie, maar kan gesien word in terme van 'n tweeledige verhouding: 'n een en 'n ander; "*one and other*".

Elke eenheid waaruit poëtiese taal bestaan, moet dan gesien word as ten minste dubbel:

Poetic language functions as a *tabular model*, where each "unit" (this word can no longer be used without quotation marks, since every unit is double) acts as a multidetermined *peak*.

(Kristeva, 1980:69)

Kristeva se bogenoemde beskouing van poëtiese taal lei tot haar uitspraak dat enige logiese sisteem gebaseer op 'n zero-een-reeks (waar-vals, notasie-nietigheid) onbevoeg is en nie kan geld vir die werking van poëtiese taal nie. In terme van 'n zero-een wetenskaplike logika kan 'n enteit altyd een van twee teenstellende dinge wees, byvoorbeeld waar of vals. Müller (1992:397) noem die zero-een-logika die tradisioneel-dialektiese logika wat uit duidelik teenoormekaarstaande dualiteite bestaan, waarvan die een komplement dié waarheid of dié essensie bevat. Kommunikatiewe of rasonale taal fungeer volgens dié 0-1-logika (Carusi, 1992:469). Lechte verduidelik hoe poëtiese taalgebruik hiervan verskil:

Poetic language will be a set in which a single utterance has the power of the whole. It does not accumulate statements that provide knowledge about the world; it rather functions as an event – which means that it has value *in* its being uttered. It can thus be simultaneously true *and* false.

(Lechte, 2004:139-140)

In hierdie verband formuleer Kristeva 'n poëtiese logika, wat die ontwikkeling van 'n 0-2-interval inhou. Poëtiese logika bring mee dat "the *power of the continuum* would embody the 0-2- interval, a continuity where 0 denotes and 1 is implicitly transgressed." Kristeva se zero-2-logika bevat dus nie 'n vaste wet wat die logika rig nie; dit is 'n transgressie van die wette, definisie en monologisme van die zero-1-sisteem. Die outoritêre element is hier uit die weg geruim, die basiese wet van opposisies en klassifikasies is versteur. Daar bestaan gevolglik veel meer moontlikhede as sisteme wat óf waar óf vals is (Müller, 1992:397). Dié 0-2-logika hou verder verband met Bakhtin se teorie van die karnaval (waarin gevestigde wette opgehef word deur die karnaval se wette) en oortree met ander woorde die reëls van die linguistieke kode en sosiale moraliteit. Die oortreding word moontlik gemaak deur die aanneem van 'n ander "kode": dié van dialogisme. Volgens Müller (1992:397) vorm hierdie zero-2-logika later die grondliggende logika van postmodernistiese fiksie.

2.6.2 Seemanalise – die teks as produktiwiteit

Die klassieke semiotiek (linguistiese benadering) kan nie rekenskap gee van die produktiwiteit van poëtiese taal nie, aangesien dit slegs op die teks as (linguistiese) produk fokus. Dit stel op hierdie wyse 'n beperking aan die teks omdat die semiotiek van die standpunt uitgaan dat elke sosiale praktyk grotendeels op dieselfde manier beteken as 'n taal. Wat dus benodig word, is 'n betekenisteorie wat nie beperk sal wees tot 'n beskrywing van die semiotiek van sisteme nie, maar wat hom sal uitdruk as 'n kritiek van sisteme (Carusi, 1992:468).

Dit is in hierdie verband wat Kristeva die betekenisteorie genaamd *seemanalise* formuleer. Lechte (1990:98) voer aan dat hierdie projek van seemanalise (soos hy dit noem) die oriëntasie van die semiotiek wegstuur van die bestudering van betekenis as 'n statiese tekensisteem, en dit bring tot by die analise van betekenis as 'n “signifying process”. Carusi (1992:468) noem seemanalise die teorie van die sprekende subjek: die studie van die proses wat deur die subjek en taal in 'n sosiohistoriese konteks funksioneer. Die subjek word verder gedefinieer, in die betekenispraktyk van poëtiese taal, as iets wat nooit werklik gevestig word as 'n subjek nie: die subjek is 'n proses eerder as 'n entiteit. Die subjek (en terselfdertyd betekenis) word voortgebring deur die wisselwerking tussen die semiotiese en die simboliese (Carusi, 1992:470).

2.6.3 Transposisie

Daar is reeds bespreek hoedat Kristeva die teks beskou as 'n mosaïek, “a ‘mosaic’ of half-revealed, half-concealed ‘citations’ from the discourse of others” (Kristeva in Morgan, 1985:22). Maar volgens Morgan is die waardevolste bydrae, om praktiese redes, wat Kristeva gelewer het tot die debat oor intertekstualiteit, die idee dat 'n intertekstuele aanhaling nooit onskuldig of direk is nie, maar altyd getransformeer, gekondenseer, vervorm, omvorm, verplaas of geredigeer is op die een of ander wyse, met die doel om aan te pas by die sprekende subjek se waardesisteem.

Intertekstualiteit behels dus meer as 'n blote studie van verwysings, en om te verhoed dat die begrip *intertekstualiteit* daartoe gereduseer word, het Kristeva (1984:59-60) die term *transposisie* die lig laat sien. Intertekstualiteit dui volgens Kristeva op die omsetting van een of verskeie tekensisteme tot in 'n ander. Hierdie omsetting vereis dat die teks nooit enkelvoudig, kompleet of identies aan homself kan wees nie, maar altyd meervoudig, versplinterd en produktief.

Intertekstualiteit kan nie gesien word as afsonderlik van transposisie nie. Die omsetting, transformasie, omvorming en verplasing van tekensisteme staan sentraal binne die teorie van intertekstualiteit en verhoed dan ook dat intertekstualiteit as 'n een-dimensionele verwysingsteorie gesien word. Kristeva skryf:

Transposition plays an essential role here inasmuch as it implies the abandonment of a former sign system, the passage to a second via an instinctual intermediary common to the two systems, and the articulation of the new system with its new representability.
(Kristeva, 1984:60)

2.7 Roland Barthes – die doodsvonnis van die outeur?

Roland Barthes word deur sommige beskou as een van die mees geartikuleerde skrywers oor die konsep intertekstualiteit (Allen, 2000:61). Barthes se siening sluit ook in vele opsigte by die werk van Kristeva aan: Beide Roland Barthes en Julia Kristeva sluit by Bakhtin se siening van die dialogiese beginsel aan en verklaar dat intertekstualiteit 'n revolusionêre gebaar van die moderne teks is teen die afsluit ("closure") van die *signifiant* in bourgeois of representatiewe diskoers (Du Plooy, 1990:5).

Ander belangrike bydraes wat Barthes tot die gesprek oor intertekstualiteit gelewer het, is onder meer uiteengesit in sy artikels "The Theory of the Text" (1981) en "The Death of the Author" (opgeneem in *Image-Music-Text*, 1984).

2.7.1 Die teks

In "The Theory of the Text" (1981) word die teks en wat die teks is/verteenwoordig/ inhou/impliseer bespreek. Volgens Allen (2000:61) sien Barthes die teks as die materiële graving van 'n werk. Dit gee aan 'n werk 'n permanente status en maak dit herhaalbaar en leesbaar. Dit is egter nie al wat Barthes in terme van die teks bespreek nie. Soos Kristeva se werk Barthes beïnvloed, dra Jacques Derrida se teorieë ook by tot die vorming van Barthes se argumente. Allen (2000:67) meen dat Derrida se teorie van betekenis wat in die teks 'n "explosion, a dissemination" van reeds bestaande betekenis is, tesame met Bakhtin se dialogiese beginsel, aanleiding gee tot Barthes se siening dat geen woord binne die teks slegs een betekenis kan dra nie. Barthes skryf:

The plural of the Text depends [...] not on the ambiguity of its contents but on what might be called the *stereographic plurality* of its weave of signifiers (etymologically, the text is a tissue, a woven fabric). The reader of the Text may be compared to someone at a loose end.

(Barthes, 1984:159)

Die teorie van die teks betrek dus noodwendig die teorie van intertekstualiteit, aangesien die teks nie alleen aanleiding gee tot meervoudige betekenis nie, maar ook geweef is uit 'n hele aantal diskoerse en reeds bestaande betekenis (Allen, 2000:67). Die teks word verder gesien as 'n ruimte, en hierin sluit Barthes by Kristeva aan (vergelyk 2.6.1.2.1). Soos Barthes dit stel:

We know now that a text is not a line of words releasing a single 'theological' meaning [...] but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture.
(Barthes, 1984:146)

'n Verdere bespreking van Barthes se siening van die teks sal in Hoofstuk 3 volg, waar die term *teks* binne die teorie van intertekstualiteit vollediger uiteengesit sal word.

2.7.2 Die dood van die outeur

Onder die invloed van Kristeva (vergelyk 2.6) se werk (wat voortbou op Bakhtin se insigte) kom Barthes tot die besef dat die oorsprong van die teks nie 'n enkele outeur se bewussyn kan wees nie, maar 'n meervoudigheid van stemme, ander woorde, ander uitinge en ander tekste. Barthes is van mening dat die outeur nie gesien kan word as iemand wat oorspronklike betekenis, en selfs betekenis wat bedoel is om uniek te wees, produseer nie. Dit wat die outeur is, dink, skryf en voortbring in die teks noem Barthes die "already-read", die "already-written" (Allen, 2000:72). Hierdeur word Eliot se idee van die digter se psigiese werking as katalisator (vergelyk 2.4) teëgegaan. Barthes beskou die outeur nie as die *enkelvoudige* oorsprong of katalisator van die teks nie.

Morgan (1985:19) sluit hierby aan en noem dat Barthes dus die outeur, die teks en ook die leser as 'n versameling van (inter-) tekste beskou. Barthes bespreek ook die leser-teks-verhouding en noem dat in die proses van lees, die leser ook die teks (her-)skryf. Dit gebeur omdat die leser self bestaan uit 'n aantal (inter-)tekste wat hy/sy dan in die proses van lees by die teks betrek. Hieruit ontstaan dan egter die ongemaklike implikasie dat enige stel intertekste slegs dié intertekste sal wees wat die individuele analis raaksien (Morgan, 1985:19).

Dit is egter nie so dat die stel intertekste tot niet gaan as 'n betrokke leser dit nie raaksien nie. 'n Teks word tog nie net deur een analis gelees nie. Barthes (1974:5) sien die interpretasie van 'n teks nie as die toekenning van een betekenis daaraan nie, maar as die waardering van die teks as pluraliteit. Daarom is betekenis 'n proses en nie 'n eenmalige gebeurtenis nie en speel 'n aantal stemme 'n rol in die proses van betekenis – nie net een enkele stem nie. In *S/Z* (1974:18-21) bespreek Barthes die vyf kodes/stemme waardeur die teks tot stand kom:

The convergence of the voices (of the codes) becomes *writing*, a stereographic space where the five codes, the five voices, intersect: the Voice of Empirics (the proairetisms), the Voice of the Person (the semes), the Voice of Science (the cultural codes), the Voices of Truth (the hermeneutisms), the Voice of Symbol.

(Barthes, 1974:21)

Wanneer Barthes dan die outeur as dood verklaar, gaan dit nie soseer om die uitwissing van die outeur in die geheel nie, maar om die vernietiging van die idee van die outeur as die figuur van outoriteit in terme van betekenis. Die outeur het nie beheer oor betekenis nie, maar speel steeds 'n rol in die proses van totstandkoming van die teks (Allen, 2000:75).

Volgens Van der Merwe en Viljoen (1998:115-116) lê Barthes in sy latere werk toenemend klem op die rol van die leser en benadruk hy dan ook die subjektiwiteit van die leser. Hiermee breek Barthes op twee maniere weg van die teksinterne beskouings soos gehuldig deur onder meer die "New Critics": hy betrek naas die teks, ook die leser en hy ondermyn die gedagte dat 'n teks een vaste, "korrekte" interpretasie het. Barthes tref in *S/Z* (1974) ook verder onderskeid tussen leestekste en skryftekste. Leestekste (leesmatige tekste) het 'n konvensionele aard en vra slegs een gepaste interpretasie. In die geval van skryftekste (skryfmatige tekste) is die leser egter meer kreatief en word hy/sy opgeroep tot medeskrywer en medeskepper van betekenis. Dit is dan dié tipe beskouing van die teks, die teks as skryfteks, waarop Barthes sy aandag in sy teoretisering toespits.

2.8 Michael Riffaterre en Gérard Genette

2.8.1 'n Strukturalistiese benadering

Hoe Barthes en Kristeva intertekstualiteit beskou, is reeds bespreek, naamlik as 'n revolusionêre gebaar gelei deur die moderne teks, teen die afsluit van die betekenaar in bourgeois of representatiewe diskoers. In teenstelling hiermee, sien Riffaterre en Genette intertekstualiteit as die normale *modus operandi* van alle letterkunde, beide klassiek en kontemporêr. Gevolglik fokus Genette en Riffaterre op dit wat elke leser moet weet en doen om in staat te kan wees om die intertekstuele dimensies van letterkunde ten volle te kan verstaan (Morgan, 1985:24).

Volgens Morgan (1985:24) verskil Genette en Riffaterre ten opsigte van die sentrale vraagstuk of intertekstualiteit beskou moet word as 'n intuitiewe kulturele praktyk of as 'n formele klassifikasiesistiem. In hierdie verband ontwikkel Riffaterre 'n aantal metodes van in-diepte-lees (*stiplees*), wat dan aandui hoe elke literêre teks die leser lei na sy eie intertekste. Genette konstrueer weer 'n hoogs komplekse taksonomie van literêre verbande deur middel van 'n generiese kaart vir die lees van tekste.

2.8.1.1 Strukturalistiese hermeneutiek: Riffaterre

Allen (2000:115-125) bespreek hoe Riffaterre se werk gegrond is op die idee van 'n stabiele en akkurate weergee van tekstuele betekenis en intertekstuele verbande, wat hy dan 'n strukturalistiese benadering noem. Die kern van Riffaterre se semiotiese benadering tot die teks word uiteengesit as die beginsel dat

literêre tekste nie-referensieel (nie-mimeties) is, maar betekenis dra as gevolg van die semiotiese strukture wat hulle individuele woorde, frases, sinne, sleutelbeelde, temas en retoriese operandi aan mekaar bind.

Riffaterre plaas klem op die uniekheid van die teks en sien die woorde in die teks as betekenisgewend nie omdat hulle verwys na ander dinge nie, maar omdat hulle ander tekste veronderstel. Vir Riffaterre behoort die grootste analiseerbare korpus wat in letterkunde bestaan, nie 'n versameling tekste te wees nie, maar die teks self. Die teks self kan volgens Riffaterre sy eie dekodering beheer. Die voorwaarde is egter dat die teks se uniekheid in gedagte gehou moet word en dit behels 'n tekstuele analise:

The difference between poetics and textual analysis is that poetics generalizes and dissolves a work's uniqueness into poetic language, but analysis, as I see it, attempts to explain the unique.

(Riffaterre, 1983:2)

Riffaterre se semiotiese benadering tot die teks lei daartoe dat hy die idee formuleer dat die teks op ten minste twee vlakke gelees moet word. Dié twee vlakke wys daarop dat dit vir Riffaterre van die uiterste belang is dat intertekstualiteit gesien moet word as 'n belangrike vorm van leser-resepsie (Morgan, 1985:24). In Riffaterre se *Semiotics of Poetry* (1978) en ook in vele artikels daarna, vergelyk byvoorbeeld Riffaterre (1990), word die rol van die leser deurgaans vooropgestel in die proses van analise en betekenisgenerering.

Die leser moet dan die dinamiese proses van lees behartig, wat inhou dat hy/sy betrek word by ten minste twee vlakke van die begryp van die teks. Allen (2000:116) noem die eerste vlak die mimetiese vlak, waar gepoog word om op 'n liniêre wyse, die tekstuele tekens in verband te bring met eksterne referente. Morgan (1985:25) voeg by dat die leser van 'n gedig op hierdie eerste vlak begin by die aanname dat die gedig se taal 'n bekende referensiële “betekenis” besit. Die leser ontdek egter gou dat die teks 'n hele aantal ongrammatikale elemente inhou: afwykings in sintaksis en/of woordeskat wat nie sin maak in die raamwerk van gewone taalgebruik nie. In hierdie stadium word die leser daartoe gedwing om die teks oor te lees en om hierdie keer sy/haar literêre bevoegdheid na die teks te bring. Hier word kennis van deskriptiewe sisteme en “ander tekste” vereis, om uiteindelik die betekenis van die teks (gedig) vorm te laat aanneem deur die patrone van die teks se ongrammatikale elemente. Morgan skryf:

The significance of the poem is never located in the first “*heuristic*” phase of reading, but only appears during the “*retroactive*” or “*hermeneutic*” phase, where mimesis is bypassed in favor of semiosis.

(Morgan, 1985:25)

Morgan (1985:26-27) bespreek Riffaterre se siening dat die struktuur van die teks grense afdwing op sy eie intertekste. Intertekstualiteit is hiervolgens nie 'n vrye assosiasie van 'n gegewe gedig of narratief met enige

vooraf geleesde tekste wat die individuele leser kan oproep wanneer hy/sy die teks lees nie. Die teks en sy interteks(te) moet gesien word as variante van dieselfde strukturele matriks. Riffaterre stel dit só:

One text is not the intertext of another simply because their surface elements are the same or similar. For intertextuality to exist, an interpretant must be present to tie the two texts together. This interpretant can be a structure.

(Riffaterre, 1983:237)

Waar Barthes en Kristeva aanvoer dat die heelal van diskoers essensieel intertekstueel is, beweeg Riffaterre in 'n ander rigting en begrond alle intertekstuele verbande op die strukturalistiese matriks van elke teks.

Barthes, Kristeva en ander poststrukkturalistiese, tekstuele of semiotiese analiste beweeg na buite vanuit die teks, na wat genoem word die sosiale teks, en gaan so teen die tradisie van tekstuele eenheid in. Riffaterre analiseer egter in 'n agterstevoorbeweging, van teks na tekstuele invariant, van mimetiese ongrammatikale elemente na semiotiese (tekstuele) eenheid (Allen, 2000:124-125). Om die teks te kan verstaan vereis bepaalde kennis by die leser en daar word staatgemaak op die leser se vermoë om die verbande tussen tekste te kan waarneem (Riffaterre, 1978:124). Riffaterre bou dus sy teorieë op die idee dat die teks die bekwame leser tot sekere interpretasies lei. Vrye assosiasie kan hiervolgens nie gesien word as intertekstualiteit nie, want die teks dui self sy intertekste aan.

2.8.1.2 Poëtiese strukturalisme: Genette

'n Poëtiese benadering (*poetics*) behels volgens Allen (2000:97) die teorie van lees. Om dan 'n strukturalistiese benadering hierby te bring, soos Genette en Riffaterre dit doen, hou in dat die aandag weggelei word van individuele werke, en gefokus word op die sisteem waaruit die werke gekonstrueer is.

Dit is in terme van bogenoemde dat Genette sy transtekstualiteit ontwikkel. Morgan (1985:28) meen dat Genette die letterkunde sien as fundamenteel "transtekstueel" of as 'n tweedehandse konstruksie, saamgestel uit stukkies van ander tekste. Genette sien transtekstualiteit dan as dit wat die poëtiese benadering nog altyd poog om te beskryf. Dit hou in kwessies van nabootsing, transformasie, die klassifikasie van tipes diskoerse, tesame met tematiese, modale, generiese en formele kategorieë en die kategorisering van die tradisionele poëtiese benadering (Allen, 2000:100).

Morgan (1985:29-31) bespreek Genette se vyf taksonomiese tipes transtekstualiteit, waarvan intertekstualiteit, in teenstelling met die sienings van Barthes, Kristeva en Riffaterre, as slegs 'n onderafdeling van tekstuele praktyk gesien word. Genette beperk dan verder die konsep *intertekstualiteit* tot "a relation of co-presence between two or more texts, that is [...] the demonstrable presence of one text

within another” en verdeel ook intertekstualiteit in drie subkategorieë. Die eerste hiervan, aanhaling (“*citation*”), is die eksplisietste en duidelik gemerk; die tweede, om te sinspeel (“*allusion*”), is die implisietste en ongemerk; plagiaat (“*plagiat*”) val tussen die eerste twee as ’n ongemerkte maar eksplisiete tekstuele leenaksie.

Soos in die werk van Riffaterre, word die problematiek rakende die leser se literêre kennis en vaardigheid, sowel as die outeur se intensies, steeds by Genette se drie subkategorieë betrek. Dit is egter reeds genoem dat Genette en Riffaterre sekere teoretiese verskille het en hiervan kan veral twee, en die teoretiese gevolg van hierdie verskille, aan die hand van Morgan (1985:29-30) se uiteensetting bespreek word:

In die eerste plek meen Genette dat Riffaterre sy idee van intertekstualiteit so uitgebrei het, dat dit alle literêre aspekte dek; dus dat dit sinoniem word met Genette se transtekstualiteit. In die tweede plek verwerp Genette die idee dat alle tipes intertekstualiteit implisiet moet wees. Hy meen dat sommige tipes intertekstualiteit eksplisiet kan wees en argumenteer teen Riffaterre se opvatting dat intertekstualiteit weggesteek lê in die diep matriks van die teks en slegs na vore kom deur die ongrammatikale elemente op die oppervlak van die teks.

Om die problematiek van die leser se kennis en vaardigheid, wat benodig word om die betekenis van die teks te ontsluit, te omseil, formuleer Genette sy tipes transtekstualiteit. Die leser se verhouding tot die teks moet volgens Genette nie gesien word as ’n oor- gedetermineerde jagtog op die “spook-interteks” nie, maar as ’n redelike, bewuste en georganiseerde proses van eliminاسie en identifikاسie, gebaseer op generiese en diskursiewe reëls. Die “kontrak” wat die leser met die teks aangaan, impliseer dan dat die leser slegs bewus moet wees van die kategorieë en subkategorieë van die “argiteks” of van die hiërargie van genres wat die veld van letterkunde organiseer, en die vyfde tipe transtekstualiteit uitmaak, om die teks en sy intertekste ten volle te verstaan.

Die oorblywende drie kategorieë van transtekstualiteit is dan: paratekstualiteit (“*paratexte*”), metatekstualiteit (“*métatextualité*”) en hipertekstualiteit (“*hypertextualité*”):

Paratekstualiteit behels die pragmatiese dimensie van die kontrak tussen leser en teks. Dit gaan hier om die klassifikاسie-indekse wat normaalweg ’n literêre teks vergesel, byvoorbeeld die proloog, epiloog, titels, notas, vooroorde, nawoorde, illustrاسies en die buiteblad van die roman/bundel. Metatekstualiteit dui op “the relation of ‘commentary’ which unites one text to another text about which the former speaks, without necessarily citing it.” Dit gaan dus hier om een teks wat kommentaar lewer, kritiseer, parafraseer, aanhaal, selfs in gesprek tree met ’n ander teks wat nie direk genoem word nie. Die vyfde tipe transtekstualiteit, hipertekstualiteit, hou verbande in tussen wat Genette die hiperteks en die hipoteks noem, verbande wat dié

twee tekste vereenselwig. Hierdie twee tekste kan byna enige ooreenstemmende faktore inhou, maar moet onderskei kan word van metatekstualiteit, van kommentaar/kritiek. Dit gaan hier om byvoorbeeld ooreenstemmende generiese strukture.

Genette se kategorieë van transtekstualiteit kan as effens oppervlakkig beskou word, veral in die lig van die werk van Bakhtin, Barthes, Kristeva en Riffaterre, wat die klem plaas op die ideologiese en kulturele belegging van literêre strukture wat aan die lig gebring is spesifiek deur hulle intertekstualiteit. Genette slaag egter wel daarin om sommige wesenlike verskille tussen die tipes tekstuele verbande wat in die letterkunde moontlik is, uit te klaar.

2.9 Invloed en intertekstualiteit: Harold Bloom

Die teorieë wat reeds bespreek is, het 'n groot impak gehad op literêre kritici en teoretici wat in Noord-Amerika gewerk het. Uit hierdie groep teoretici staan Harold Bloom uit as die kritikus wat hom die meeste op 'n weergawe van intertekstuele teorie en praktyk toegespits het (Allen, 2000:133). Om 'n greep op dié weergawe te kry, moet die heuristiese metafoor *invloed*, asook die verbande tussen Bloom se teoretisering rondom intertekstualiteit en invloed, bespreek word.

Volgens Van Vuuren (1992:189) is (literêre) invloed 'n moeilik hanteerbare begrip as gevolg van die meerduidigheid daarvan. Dit kan enigiets van vae beïnvloeding tot duidelike wisselwerking insluit. Dít kom duidelik na vore as die beskouings van verskillende teoretici vergelyk word. Uit hierdie beskouings definieer Van Vuuren (1992:189) ruweg drie perspektiewe:

'n Groot groep teoretici sien invloed in die lig van die kreatiewe proses en die beïnvloeding van die skrywer. Invloed is vir dié teoretici eerder 'n proses van wisselwerking tussen die personas van die skrywers, as tussen literêre werke. Bloom is dan een van die teoretici wat hierdie standpunt in sy werk *The Anxiety of Influence* (1973) ondersteun: In sy teorie van invloed fokus hy op die interpersoonlike en verbeelde verhoudings tussen “sterk digters” (Worton & Still, 1990:27). Die verhoudings kan ook verder strek en beskou word in terme van die invloed van “sterk digters” op die opeenvolgende generasie. Dit gaan dus vir hierdie teoretici om 'n psigologiese gerigtheid, die fokus val op die psige van die skrywer en die psigiese proses.

By 'n tweede groep teoretici val die klem op 'n konkreet aantoonbare element in 'n literêre werk. Dit is dus empiries waarneembaar en maak deel uit van die estetiese geheel. Hier kan veral die beskouings van Hermerén genoem word, wat die drieledige aard van invloed beskryf: “X het Y beïnvloed m.b.t. a”, waar die

veranderlike a materiaal, tegniek, styl, struktuur, ekspressie en/of simboliese inhoud aandui. Hierdie tweede groep hang dan 'n empiries-estetiese benadering aan.

Die derde groep wat Van Vuuren bespreek is dié teoretici wie se beskouing histories gerig is. Hierdie groep beklemtoon die problematiese aspekte van 'n invloedsbegrip wat slegs op die relasie tussen enkele skrywers en/of werke konsentreer, ten gunste van die sinchroniese, en so die historiese perspektief verwaardeloos of verontagsaam.

Dit is vir Van Vuuren (1992:189) belangrik om voor oë te hou dat invloed in verskillende vorme op verskillende vlakke in die literêre lewe voorkom. Waar dit gaan om die kontak tussen skrywers, kunstenaars, filosowe en denkers kan invloed fungeer via die psige van die skrywer en op hierdie wyse sy kreatiwiteit prikkel of daaraan vorm gee. Op hierdie wyse kan invloed soms as konkreet aantoonbare onderdeel van die skrywer se werk gestalte vind, maar dit gebeur nie altyd nie. Vanuit 'n breër invalshoek gesien, fungeer invloed ook wanneer 'n skrywer bewus breek met 'n literêre tradisie, of teruggryp na 'n vroeëre tradisie en aansluiting vind daarby.

Van Vuuren (1992:189) bespreek verder hoe invloed na vore kom uit 'n positivistiese tradisie. Dit suggereer 'n literêre verhouding van lineariteit en kousaliteit wat 'n aantal probleemgevalle tot gevolg het. Dit is juis vanweë hierdie liniêre aard van invloed dat hierdie konsep al meer tersyde geskuif is en teoretici hulle toenemend tot intertekstualiteit gewend het. Intertekstualiteit dui op 'n netwerk van onderlinge relasies, asook wedersydse beïnvloeding tussen tekste en so word die liniêre voorwaarde omseil.

Die teorie oor intertekstualiteit sluit dus aan by die beskouings oor invloed, maar eersgenoemde is 'n ruimer benadering van die literêre korpus en terselfdertyd 'n minder omstrede uitgangspunt: Die evaluerende hiërargie, wat so dikwels gekoppel word aan die gebruik van die begrip invloed, waar gesê word A het B beïnvloed en dus is B minder oorspronklik, of B het die invloede van A en C en D in homself verwerk, en daarom is dit 'n voortreflike ryk werk, verval (Van Vuuren, 1992:190).

Ook Clayton en Rothstein (1991:9) meen dat intertekstualiteit voortbou en uitbou op die konsep *invloed*. Hulle verduidelik dat die verband tussen invloed en intertekstualiteit reeds gesien kan word in sekere uitsprake van Bloom as, soos reeds genoem, een van die belangrikste teoretici in verband met invloed. Bloom word gevolglik ook soms beskryf as 'n teoretikus van intertekstualiteit, ten spyte van sy talle uitsprake en werke oor invloed. Dit is dan wel so dat Bloom aansluit by die gesprek oor intertekstualiteit met uitsprake soos: "The meaning of a poem can only be another poem"; "Criticism is the art of knowing the hidden roads that go from poem to poem" en "Influence, as I conceive it, means that there are *no* texts, but only relationships *between* texts" (al drie soos aangehaal deur Clayton & Rothstein, 1991:9).

Bloom huldig egter drie standpunte in verband met invloed wat teen intertekstualiteit ingaan of met tye weer die problematiek rondom intertekstualiteit oproep. Hierdie standpunte word soos volg bespreek deur Clayton en Rothstein (1991:9-10):

In die eerste plek is Bloom se teorie nie-referensiële. As die betekenis van een gedig altyd net 'n ander gedig is, dan word poësie gereduseer tot die blote aksie van die skryf van poësie. Hierdie kwessie word ook by radikale sieninge van intertekstualiteit aangetref, maar net in 'n ander vorm. Tesame met Bloom se oordrewe belangstelling in die interaksie tussen digters, word die inhoud van die gedig deur die nie-referensiële aard daarvan as irrelevant afgemaak. In die tweede plek gebruik Bloom sy teorie van invloed om 'n drasties begrensde kanon te konstrueer, waarin “sterk” digters slegs kompeteer met en beïnvloed word deur ander net sulke “sterk” of belangrike digters.

Derdens gaan dit om Bloom se sentrale teoretiese punt: 'n subjekgesentreerde benadering. Hierin bestempel hy invloed as 'n persoon-tot-persoon-benadering wat nie gereduseer moet word tot die problematiek van taal nie. Die digter kan nie wegkom van die invloed van ander digters nie en Bloom sien dan ook invloed as die mislees (“*misreading*”) en kreatiewe korreksie (“*creative correction*”) van vorige outeurs (Morgan, 1985:6).

In verband met bogenoemde siening van die invloed van een skrywer op 'n ander, bespreek Morgan (1985:6) Bloom se ses stappe van psigologistiese ontwikkeling in sy/haar eie skryfproses. Bloom beweer dat die skrywer hierdie ses stappe bewus en onbewus moet toepas indien vermy wil word om vorige outeurs bloot na te boots. Die skrywer moet “distort”, “antithetically complete”, “repeat”, “convert”, “purge” en dan ook prioriteit (“priority”) eis of bevestig oor die werk van vorige outeurs.

Hierdie ses stappe en hulle gevolge hou verder verband met die verhouding tussen invloed en nog 'n heuristiese figuur, *inspirasie*, soos Morgan (1985:3) dit uiteensit. Waar die metafoor vir (of dan begrip van) invloed konserwatief is en literatuurgeskiedenis gesien is as die voortsetting van 'n vaste stel norme oor tyd heen, is die begrip *inspirasie* progressief en beskou latere tekste as positiewe tekste wat voordeel trek uit die letterkunde van die verlede. Gevolglik beklemtoon studies in verband met invloed verbande tussen letterkundige tekste en tradisies of die samelewing. Teorieë oor inspirasie benadruk weer die verband tussen letterkunde, sielkunde en die individu se ontwikkeling as kunstenaar.

Morgan (1985:3) voer aan dat die grys area tussen invloed en inspirasie bestaan uit tekste waarin die outeurs elemente of aspekte van vroeëre tekste naboots of leen, maar in die proses hierdie elemente of aspekte omvorm en transformeer om by die eienskappe van hulle eie werk, hulle eie poëtika, aan te pas. In

hierdie situasie word beide invloed en inspirasie gevind en ook die intratekstuele verhoudings binne die outeur se oeuvre.

In terme van die verband tussen invloed en intertekstualiteit, kom dit vir Bloom daarop neer dat intertekstualiteit die gevolg is van die angstige besef van invloed ("the anxiety of influence"). Die besef van die onvermydelike teenwoordigheid van 'n invloed op 'n skrywer en die werk wat die skrywer produseer, vorm die hoeksteen van Bloom se literêre skryf en kritiese lees. Dié besef betrek meer as die onvermydelike aard van die reeds geleesde en reeds geskryfde, soos Barthes dit ook noem; dit gaan ook om die skrywer en lesers se onvermoë om hierdie invloed raak te sien en te (h)erken.

2.10 Postmodernisme en intertekstualiteit

Intertekstualiteit of die gesprek tussen tekste is nie beperk tot die postmodernisme nie, maar is 'n verskynsel so oud soos die letterkunde self. In die postmodernisme word intertekstualiteit egter op die spits gedryf en op 'n andersoortige wyse aangewend en bestudeer. In 'n breër postmodernistiese raamwerk⁵ is die (post-)struktureelste opvattinge van tekstualiteit gaandeweg uitgebrei deur aandag te skenk aan historiese, ideologiese en politieke aspekte. Teenoor die formalistiese beginsel van afgerondheid, sluiting en volkomenheid wil dit voorkom of kontemporêre literêre tekste daarop uit is om terug te keer na die geskiedenis en hulle oop te stel vir die "wêreld", 'n wêreld van tekste en intertekste (Foster, 2001:17-18).

Broich (1997:249) sluit hierby aan en noem hoe intertekstualiteit vir sommige die kenmerk van postmodernisme geword het, in so 'n mate dat eersgenoemde as byna die sinoniem van postmodernisme gesien word. Broich beklemtoon egter dat daar wel iets nuuts is aan die postmodernistiese intertekstualiteit: dit verskil van die letterkunde van vorige eeue in terme van die omvang van intertekstualiteit wat nou in tekste voorkom. Dit verrig ook nuwe funksies en word vereenselwig met 'n ander siening van wat letterkunde is en hoe dit funksioneer.

Een van die belangrikste konsepte, wat grondliggend is aan beide intertekstualiteit en postmodernisme, is dié van die zero-2-logika. In 2.6.1.2.2 is bespreek hoe Kristeva 'n zero-2- logika formuleer om die poëtiese taal in 'n (inter-)teks te beskryf. Volgens Müller (1992:397) vorm Kristeva se zero-2-logika die grondliggende logika van postmodernistiese fiksie.

Die topologiese denkwysie van die postmodernisme is dus gegrond op zero-2 en dit hou onder meer in dat duidelike afbakening van grense verval en die postmodernisme sy posisie op die oorskryding van grense inneem. Vandaar die wêreld binne wêreld (tekste binne tekste) wat in postmodernistiese fiksie aangetref

⁵ Vergelyk ook Marshall (1992), McCorkle (1997), Nealon (1993) en Cornis-Pope (1997).

word, die oorskryding van grense tussen “binne” en “buite”, die betreding van die kunswerk deur die skrywer en die leser (Müller, 1992:397).

Die postmodernisme word aansluitend by bogenoemde breedweg gedefinieer as 'n kunsbeweging wat die grense van die kunsmiddeel ondersoek, (her)definieer en verironiseer. Dit gaan in die postmodernisme dus om die reeds gesêde wat nuut/anders voorgestel word en dit het vanselfsprekend 'n dubbele stem, oftewel “double-voicing”, tot gevolg (Hambidge, 1995:9-10).

Op Hambidge se bogenoemde definiering van die postmodernisme lewer Van Heerden (1997:41) die volgende kommentaar:

Met haar definisie lê Hambidge met die woordkeuse ‘beweging’ skynbaar klem op die dinamiese aard van die postmodernisme, en wanneer sy na ‘grense’ verwys, wil sy wys op die akonvensionele uitdaging van gevestigde grense – onder meer tussen genres of tussen belletrie en die kritiese teks – terwyl die herhaling van ‘kuns’ in ‘kunsbeweging’ en ‘kunsmiddeel’ dui op die selfbewuste aard van die postmodernisme, die hardnekkige inkyk op die eie. Die woord ‘ondersoek’ vestig die aandag op die gewoonte van die postmodernistiese kunswerk om in die proses van kunsskepping ook óór die skep van die kunswerk te teoretiseer, terwyl ‘verironiseer’ veral verwys na die speelse, parodiërende werkwyse wat tipies is van soveel postmodernistiese kunswerke.

(Van Heerden, 1997:41)

Hoewel Hambidge dan, soos vermeld, 'n breë definisie van die postmodernisme probeer verwoord, plaas Van Heerden (1997:12-13;52) egter juis die klem op die ontwykende ondefinieerbaarheid, die vloeibare toestand, maar daarby gereken ook die paradoksale aanwesigheid van die postmodernisme. Hy benoem die postmodernisme as 'n nomadiese diskoers wat sy beweeglikheid put uit die veelheid van perspektiewe wat daarin tot uiting kom. Daar kan met ander woorde gesê word dat, soos intertekstualiteit, postmodernisme ook tot stand kom uit 'n veelheid van stemme en perspektiewe. Van Heerden (1997:16) haal Umberto Eco aan wat sê “I believe that postmodernism is not a trend to be chronologically defined, but, rather [...] a way of operating”. Die postmodernisme word hierin dus nie gesien as 'n definiërende begrip nie, maar eerder as 'n heuristiese instrument, waarmee daar beweeg word, geïnterpreteer en gekyk word, in 'n ontologiese ondersoek wat nie 'n finale waarheid as eindpunt voorsien nie (Van Heerden, 1997:16-17;38).

Dit is dus reeds duidelik dat heelwat van die eienskappe van intertekstualiteit ook in die “definiëring” van die postmodernisme voorkom. Broich (1997:250-251) bespreek verder die postmoderne konsep deur na aanhalings van drie bekende, en reeds vermelde, teoretici van intertekstualiteit te verwys: Julia Kristeva noem die teks die mosaïek van tekste, Roland Barthes noem dit weer 'n eggokamer of 'n inter-gedig (inter-teks) en vir Gérard Genette is die teks 'n palimpses.

Wanneer die implikasies van bogenoemde beskouings in ag geneem word, spesifiek dié van Kristeva, Barthes, Genette en Harold Bloom, verskil hulle radikaal. Kristeva dink hier aan 'n verhouding tussen 'n teks en 'n voor-tekst, en die beeld van die mosaïek van aanhalings impliseer dat die verskillende fragmente van die tekste waaruit die “nuwe” teks bestaan duidelik onderskeibaar is, soos 'n mosaïek. Hierdie mate van onderskeibaarheid is nie meer moontlik as die teks gesien word as 'n eggokamer nie. In so 'n kamer vermeng die klank, die eggo's van tekste uit die geskiedenis van die letterkunde tot 'n “nuwe” teks. Tog impliseer die beeld van 'n eggokamer dat die teks afgesluit is van wat buite dit staan, soos 'n kamer afgesluit is van dit wat buite is. Genette se beskouing van die teks as palimpses dui weer daarop dat vorige tekste in die “nuwe” teks plek-plek nog sigbaar is, plek-plek nie heeltemal “oor”-geskryf of “toe”-geskryf is nie.

Wanneer egter gekyk word na Bloom se konsep dat daar geen tekste is nie, maar net een intertekst, word die skeiding tussen binne en buite afgebreek en van hier is dit net een stappie verder tot by die finale, mees radikale beskouing van die teks: die idee dat die hele wêreld 'n (inter-)tekst is en dat geen “realiteit” buite die teks kan bestaan nie. Soos Derrida (1976:158) dit stel: daar is niks buite die teks nie, geen “*hors texte*”.

Vir Broich (1997:251-254) staan die konsep *intertekstualiteit* sentraal in die poging om postmodernistiese letterkunde te kan verstaan. Dit blyk duidelik wanneer waargeneem word watter noue verband voorkom tussen intertekstualiteit en ander postmoderne konsepte, strategieë en metodes wat as tipies postmodernisties beskou word:

- *Die dood van die outeur*: Dit is duidelik dat 'n postmoderne literêre werk, wat 'n voorstelling is van 'n onnoembare aantal eggo's uit ander tekste, nie meer 'n outeur kan hê in die tradisionele betekenis daarvan nie (vergelyk Barthes se beskouing van die outeur, 2.7.2).
- *Die bevryding van die leser*: Die postmoderne teks dring nie aan op slegs een betekenis wat die leser moet opspoor nie. Dit gaan eerder om geen bevoorregte betekenis nie, maar oor 'n bevoorregte intertekstuele verhouding, wat die leser vrymaak om sy eie betekenis in of uit die teks te lees (vergelyk ook hier Barthes se teorieë oor die intertekstuele leser, 2.7.2).
- *Die einde van mimesis en die self-referensialiteit van literatuur*: Die postmoderne teks kan nie meer gesien word as 'n teks wat 'n spieël ophou na die natuur/werklikheid nie; dit is 'n spieëlbeeld van ander tekste en van sigself.
- *'n Literatuur van plagiaat en spel – “pla(y)giarism”*: Die postmoderne intertekstuele teks is nie oorspronklik in die tradisionele sin van die woord nie. Dit is 'n eggokamer, 'n saamflans van 'n aantal tekste en 'n kreatiewe spel tussen hierdie tekste wat aan die gang gesit word deur 'n outeur wat die rol van 'n outeur naboots.
- *Fragmentasie en sinkretisme*: Sluiting, homogeniteit en eenheid is nie meer voorwaardes van die postmoderne teks nie. Dit gaan eerder om die “skep” van oop, polifoniese, dissonante en

gefragmenteerde tekste. 'n Hoë graad van intertekstualiteit kan bydra tot die “skep” van so 'n “oop” teks.

- *'n Dekonstruktiewe funksie*: Postmoderne intertekstualiteit het meestal 'n dekonstruktiewe funksie (vergelyk ook Hambidge, 1992b). Die postmoderne teks poog altyd om iets te doen wat die leser nie verwag nie en bevraagteken dominante diskoerse soos literêre konvensies, genre-konvensies – wat alles beskou word as bourgeois, logosentries, en patriargaal – en poog om hulle te dekonstrueer. Wat egter ook gereeld deel uitmaak van 'n postmodernistiese teks, is die spel met genre, waar verskillende genre-konvensies gebruik word om mekaar te dekonstrueer, maar om ook 'n intertekstuele spel van betekenis te ontketen.
- *Karakters in 'n tekstuele wêreld*: Die karakters in 'n postmoderne teks leef nie in 'n ruimte wat die wêreld mimeties naboots nie, maar bevind hulle meestal in 'n tekstuele wêreld wat ander tekste naboots. Dit gebeur soms dat die karakters bewus word daarvan dat hulle van een tekstuele wêreld na 'n ander beweeg het, en soms is die karakter nie meer seker tot watter tekstuele wêreld hy/sy behoort nie.

Drie dominante temas, wat Wilhelm Liebenberg (soos aangehaal deur Müller, 1992:398) uit die teoretici van die postmodernisme geabstraheer het, kan gevolglik bestudeer word. Van hierdie aspekte is reeds in die voorafgaande bespreking van die verbintenis tussen intertekstualiteit en postmodernisme aangeraak en word net kortliks hier genoem, en ook aangevul uit Van Heerden (1997:11-64):

In die eerste plek noem Liebenberg die wantroue teenoor die meesterverhale, naamlik waar dit gaan om die skeptiese beskouing van die oplê van enige orde op die wêreld. Die postmodernisme gee voorkeur aan kontradiksie, onsamehangendheid, toeval, permutasie, enumerasie en 'n heterogeniteit van style wat uit verskillende genres en periodes geneem is.

Die funksie van die meesternarratief word deur Eagleton (soos aangehaal deur Van Heerden, 1997:44) omskryf as “to ground and legitimate the illusion of a universal human story”. Postmodernistiese tekste verskuif egter, soos vermeld, die fokus dikwels na die “kleiner” verhale, of kleingeskiedenis. Van Heerden (1997:44) noem hoe Lyotard onderskeid tref tussen groot en klein narratiewe, tussen *métarécits* en *petits récits*, nie soseer in terme van die grootte daarvan nie, maar eerder in terme van die geloofwaardigheid daarvan. Die postmodernistiese teks wil dus inskryf téén die wyse waarop politici of kultuurleiers meesterverhale aan die gewone mens wil opdring ten einde politieke of kulturele opposisie uit te wis.

Tweedens noem Liebenberg die fiksionalisering van die realiteit en beklemtoon dat die postmodernisme nie poog om die buitewêreld of die bewussynswêreld vas te vang nie. Die postmodernistiese teks staan

skepties teenoor die blote bestaan van so 'n realiteit en begin so sy eie wêreld skep. Die grense tussen werklikheid en illusie, realiteit en fiksie, droom en fantasie, tussen teks, skrywer en leser vervaag.

Van Heerden (1997:26) sluit hierby aan en bespreek hoe die postmodernisme dus die modernistiese idee van die moontlikheid om 'n borswering te bied teen die problematiese aard van kennis van die werklikheid/buitewêreld, afwys. Waar daar in die modernisme geglo word dat die ordenende aard van die kunswerk beswering kan bied teen die chaos van die werklikheid wat die mens in die gesig staar, en dat dit sekere waarhede oor die werklikhede kan ontsluit, handhaaf die postmodernisme die idee van 'n on(her)kenbare werklikheid wat buite die subjek geleë is. Die werklikheid, die buitewêreld, in al sy ondeurdringbaarheid word in die postmodernisme erken. Van Heerden (1997:27) haal Bertens aan wat die stelling maak dat, soos die poststrukturalisme, die postmodernisme dus ook die idee verwerp dat taal die werklikheid kan verteenwoordig, dat die buitewêreld van die werklikheid vir ons toeganklik is deur taal.

In die derde plek gaan dit om die omarming van massakultuur, waar die postmodernisme die hooghartige houding van die modernisme teenoor massakultuur radikaal uitdaag. 'n Skeppende verhouding met die populêre kultuur word gevorm uit die aanwend van *avant-garde*-strategieë vir populêre genres.

Die postmodernisme openbaar volgens Van Heerden (1997:25) dus 'n doelbewuste poging om ernstige kuns te ondermyn. In pogings wat herinner aan die Europese *avant-garde* aan die begin van die twintigste eeu, word die grense tussen "hoë kuns" en populêre kuns afgebreek. Irving Howe sien verder die postmodernisme as 'n anti-intellektuele beweging, "stuurloos, zonder geaccepteerde sociaal kader en zonder vaste normen" (soos aangehaal deur Van Heerden, 1997:23).

Ten laaste kan die idee aangaande oorspronklikheid, of dan die onmoontlikheid rakende oorspronklikheid in die postmoderne intertekstuele teks, weer aangeraak word. Volgens Hambidge (1995:15) blyk die postmodernisme trots te wees op die feit dat niks in die literatuur meer oorspronklik geag word nie. Die postmodernistiese era is 'n era van reproduksie, nie van oorspronklike produksie nie (Allen, 2000:182). Die postmodernistiese eis op die onoorspronklike is egter net teoreties waar. Met die verandering en uitbreiding van media en elektroniese moontlikhede in die postmoderne era word juis geweldig klem gelê op vernuwung en verandering. Oorspronklikheid word in hierdie opsig bo tradisie geplaas en tog word steeds teoreties verklaar dat alles herskikkings van bestaande materiaal is.

Bogenoemde teoretiese klem op die onoorspronklike moet egter nie noodwendig in 'n negatiewe lig gesien word nie. Die feit dat alle tekste ander tekste op die een of ander wyse verteenwoordig, bied interessante moontlikhede vir 'n spel van betekenis en 'n omarming van 'n kreatiewe proses waar voorafgaande tekste

teoreties gemanipuleer kan word om 'n teks voort te bring wat ryk is aan betekenismoontlikhede en -variasies.

2.11 Slotbeskouing

In hierdie hoofstuk is gepoog om 'n teoretiese oorsig van intertekstualiteit te verwoord, met die doel om 'n teoretiese agtergrond van die begrip te probeer bepaal, die verband tussen intertekstualiteit en begrensdeheid te bedink, en ook te besin oor hoe die begrip vandag literêr-teoreties gesien word. Soos reeds vermeld, is 'n oorsig van intertekstualiteit belangrik as die grondslag van die verdere aanwend van hierdie begrip by die analise van spesifieke literêre tekste, genaamd *Alruin* (verwys na Hoofstuk 3) en *Die burg van hertog Bloubaard* (verwys na Hoofstuk 4). Slegs deur insig in die totstandkoming van en teoretisering oor intertekstualiteit kan bepaal word watter aspekte van dié term van toepassing gemaak kan word by die analise en interpretasie van die vermelde literêre tekste.

Jefferson en Robey (1982) (soos aangehaal deur Du Plooy & Viljoen, 1992:27) stel vyf vrae voor waarvolgens literêre teorieë – in die geval van hierdie studie: intertekstualiteit – geklassifiseer kan word:

1. Hoe word die literêre kwaliteite van die werk self volgens die teorie gedefinieer?
2. Watter status gee die teorie aan die medium van die teks, nl. taal?
3. Watter verhouding veronderstel die teorie tussen die teks en die skrywer?
4. Watter rol ken die teorie aan die leser toe?
5. Hoe word die verhouding tussen die teks en die werklikheid beoordeel en hanteer?

'n Sesde belangrike vraag wat Du Plooy en Viljoen (1992:27) hierby voeg, is:

6. Waarop berus betekenis binne hierdie teorie? Wat is die basis van betekenis?

Hoewel al bogenoemde vrae in die verloop van hierdie hoofstuk aangeraak is, is dit veral die sesde vraag waarop die fokus in die hieropvolgende hoofstukke sal val. Die neerslag van die ander vyf vrae sal vanselfsprekend ook plek-plek ter sprake kom, maar die verband tussen betekenisontginning en intertekstualiteit sal die primêre fokus van die studie uitmaak.

Met Jacques Derrida se reeds vermelde uitspraak dat daar niks buite die teks (tekstualiteit) bestaan of geleë kan wees nie (1976:158), word die voorstel aan die hand gedoen dat die teoretiese (inter)tekstuele teks opgeneem is in 'n uitwaaiende betekenisweb/-ketting/-labirint, waar betekenis altyd oneindig is en altyd uitgestel word.

Daar kan wel teoreties toegegee word dat die (inter)tekstuele teks oneindig, grensloos en bestaande uit oneindige betekenismoontlikhede beskou kan word. Wat betref 'n artistieke (literêre) teks, kan 'n toestand

van absolute grensloosheid egter nooit bestaan nie. Daar word gewerk met 'n bepaalde teks; die teks word geskryf deur 'n bepaalde outeur en gelees deur 'n bepaalde leser. Intertekstualiteit maak wel meer as een betekenis moontlik, betekenis word uitgestel, maar nie tot infiniteit (in die oneindigheid) verklaar nie. Betekenis met betrekking tot 'n spesifieke artistieke teks is nie optimaal te ontgin nie, maar dit is ook nie grensloos nie.

Derrida se idee stel dus die teoreties onbegrensde aard van intertekstualiteit voor. Die teks word teoreties gesien as duidend op oneindige produktiwiteit (vergelyk Kristeva, 2.6.1.1.1). Wanneer egter met 'n fisies begrensde artistieke teks gewerk word, kan betekenis nie geheel en al onbegrens wees nie. Die teks self stel die struktuur vir die interpretasie daarvan op. Alhoewel vele moontlikhede binne die struktuur steeds moontlik is, en ook verder deur die betrek van intertekste “oopgemaak” word, is dit steeds nie 'n geval van “anything goes” nie. Soos genoem in 2.8.1.1, lê Riffaterre klem daarop dat vrye assosiasie nie gesien kan word as intertekstualiteit nie, want die teks dui self sy intertekste aan, 'n literêre teks bestaan altyd binne 'n konteks.

In sy boek *The Limits of Interpretation* (1990) skryf Umberto Eco ook oor die idee van die (on)moontlikheid van onbegrensde interpretasie van die literêre teks. Soos reeds genoem, kan die literêre teks teoreties gesproke as infinitief beskou word, maar dit is nie wesenlik vir die literêre leser nie. Die literêre leser wil deurgrond, stiplees, analiseer, interpreteer, wat nie noodwendig inhou om tot een finale betekenis of verklaring van die teks te kom nie, máár om steeds iets te bepaal van die aard van die teks en sy betekenisbestaan. Eco (1990:45) stel dat in die teorie oor die interpretasie van 'n literêre teks – selfs wanneer aanvaar kan word dat so 'n teks oop is vir meervoudige lesings daarvan – ook kan aanvaar word dat dit moontlik is om tot 'n betekenisoooreenstemming te kan kom, selfs al is dit nie 'n ooreenstemming oor 'n betekenis wat die teks aanmoedig nie, maar dan ten minste oor betekenismoontlikhede wat die teks ontmoedig.

Volgens Eco (1990:57) beteken die kritiese interpretasie van die literêre teks dat die teks gelees moet word ten einde iets van die teks se aard te ontdek. Interpretasie beteken nie dat een finale betekenis van die teks bepaal moet, of kan, word nie, maar dat die kritiese literêre leser deur die teks gelei kan word om tot sekere ontdekkings van die teks te kan kom.

In Hoofstukke 3 en 4 sal die fokus dan val op die interpretasie, soos Eco dit hierbo stel, van die literêre tekste *Alruin* en *Die burg van hertog Bloubaard*. Die doel van hierdie interpretasie sal dus wees om iets te probeer ontdek ten opsigte van die aard van die teks, soos dit tot uiting kom in die verband tussen die neerslag van intertekstualiteit in die literêre teks(te), en die moontlikheid van ontginning van betekenis wat daaruit na vore kom.

Hoofstuk 3

'n Intertekstuele analise van *Alruin* (1989)

poësie is die oorwinning van ruimte,
om sy elemente tot harmonie te bring.

(Pieterse, 1989:48)

3.1 Inleiding

In die voorafgaande hoofstukke is bepaalde begrippe wat in die loop van die studie aan die orde kom, omskryf en 'n uiteensetting gegee van die ontwikkeling van die begrip intertekstualiteit⁶.

Onder meer is gevind dat die term *intertekstualiteit* na 'n metode van lees verwys wat tekste jukstaponeer om ooreenkomste en verskille tussen die tekste te vind, asook die teoretiese beskouing dat alle tekste en idees deel uitmaak van verweefde historiese, sosiale, ideologiese en tekstuele relasies (Clippinger, 2001:190). Wanneer intertekstualiteit dan teoreties beskou word, is dit ook van die uiterste belang om te probeer bepaal wat teks is, aangesien die beskouing van teks 'n kardinale rol speel by die beskouing van intertekstualiteit. Tesame met 'n bestudering van die term *teks*, is dit ook vervolgens belangrik om na terme te kyk wat hiermee gepaard gaan, soos *konteks* en *tekstualiteit*.

Teen die vooraf gesketste agtergrond kan die intertekstuele, hermeneutiese bespreking van die bundel *Alruin* in hierdie hoofstuk onderneem word. Alhoewel reeds breedvoerig uitgebrei is oor wat die term *intertekstualiteit* behels, moet aandag eers geskenk word aan terme soos *teks*, *konteks* en *tekstualiteit*, voordat die analise van die gedigte in *Alruin* aangepak kan word en voordat dié gedigte volgens Barthes se sewe beginsels van tekstualiteit geïnterpreteer kan word.

3.2 Teoretiese begronding

3.2.1 Teks en konteks

Volgens Meyler (2001:391) het die term *teks* tradisioneel verwys na 'n geskrewe werk. Die post-strukturalistiese invloed op die verstaan van die term het egter tot gevolg gehad dat die beskouing van die teks nou veel wyer strek, nie alleen om die meeste vorme van diskoers in te sluit nie, maar ook om areas te beskryf wat tradisioneel as buite-tekstueel beskou is. Die feit dat die woord *teks* van die Griekse woord *tekto*

⁶ Vir verdere teoretisering oor intertekstualiteit, verwys na Bertens (2001), Cowart (1993), Du Plooy (1998), Holthuis (1994), Lack (1990), Liebenberg (1986) en Newman (1995).

(weefwerk), of die Latynse woord *textus* (weefsel), afgelei is, het onder die post-strukturalistiese invloed metafories en beskrywend geword, in plaas daarvan dat dit slegs 'n beskrywende funksie vervul. Du Plooy en Viljoen (1992:25) noem dat tekste tans in die breë sin verstaan word as feitlik al die produkte van menslike betekenisvorming.

Onder die invloed van die Peirceaanse Semiotiek word die geskrewe teks gesien as 'n stuk taalgebruik wat sintakties, semanties en pragmaties 'n samehangende eenheid vorm. In Van Gorp (1991:396) se *Lexicon van Literaire Termen* definieer hy die geskrewe teks as: 'n geordende opeenvolging van sinne wat as 'n samehangende eenheid geproduseer en/of geïnterpreteer word. Van Gorp (1991:396) noem ook verder dat, in die semiotiese konteks, verskillende soorte tekste kan bestaan, soos literêre tekste, reklametekste, joernalistieke tekste, wetenskaplike tekste, en so meer (Johl, 1992:530). Volgens Van Gorp (1991:396) kan die teks ook nie beperk word tot 'n geskrewe teks nie, maar dinge soos 'n oeuvre, 'n genre, 'n kulturele fenomeen (bv. 'n stad), 'n musiekuitvoering, 'n toneeluitvoering en so meer, kan ook 'n teks wees.

Ten opsigte van die status van die *literêre teks* (geskrewe, artistieke teks) bestaan twee groot denkrigtings dus. In die eerste plek word die literêre teks gesien as 'n funksie van 'n buitetekstuele konteks. Die ander denkrigting hou in dat die literêre teks beskou word as 'n selfstandige, outonome entiteit. Binne die raamwerk van laasgenoemde denkrigting word die konteks as teksintern voorgehou en is dit iets soos 'n woord, sin of fragment wat nodig is vir die verstaan van die betekenis van die woord, sin of fragment (Johl, 1992:530).

'n Opsommende, chronologiese blik op die vroeë ontwikkeling van die teks sal soos volg daar uitsien en sal aan die hand van Johl (1992:530-131) se uiteensetting bespreek word, behalwe waar anders vermeld:

Onder invloed van die Realisme en die Positivisme in die 19e en vroeg-20e eeu is die literêre teks gesien as 'n weergawe van die werklikheid (*mimesis*). Du Plooy en Viljoen (1992:26) noem die teorieë wat hierdie beskouing huldig, mimetiese teorieë. Die konteks van die teks was dan die sosiale opset waarbinne die literêre werk funksioneer.

Onder die invloed van die ekspressionisme van die Romantiek, word die teks egter beskou as 'n uitdrukking van die gewaarwordinge en emosies van die outeur. Hierdie verhouding tussen die kunswerk en die skrywer staan sentraal binne die ekspressiewe teorieë (Du Plooy & Viljoen, 1992:26). Die konteks is hier die visie en gevoelswaarde van die skrywer en dit is dan hierdie konteks wat die betekenis van sy/haar werk bepaal.

Benaderings wat die teks beskou as die funksie van 'n buitetekstuele konteks, wat die raamwerk en grense van die teks se betekenis stel, word in die 20e eeu steeds voortgesit. Verskeie ander kritiese metodes

bestaan wat in die 20e eeu nog aandag geniet, onder meer die mito-poëtiese en die tradisionele psigoanalitiese kritiek.

Hierteenoor ontwikkel die beskouing van 'n teksinterne konteks in reaksie op wat ervaar is as 'n reduksionistiese strewe van die Positivisme en Historisme gedurende die eerste helfte van die 20e eeu. Verskillende kritiese metodes ontstaan wat die literêre teks beskou as 'n selfstandige, selfregulerende, objektief-beskryfbare, outonome entiteit of objek.

In die metodes van die outonome literatuurbenadering van die Russiese Formalisme, New Criticism en die Stilistiek op linguistiese grondslag, staan die taligheid van die teks voorop en word die taalsituasie self as betekeniskonteks van die teks beskou.

Hierna volg die Franse strukturalisme en die post-strukturalisme waar die klem toenemend gelê word op teksproduksie of betekenisproduksie. Presies waar die skeidslyn tussen strukturalisme en post-strukturalisme lê, is baie moeilik om te bepaal. Volgens Venter (1992:511) lê die verskil nie soseer in die sg. outonome benaderings van die strukturaliste teenoor die kontekstuele benaderings van die post-strukturaliste nie. Die verskil lê veel eerder in die eenheid van die literêre teks en die literêre sisteem wat die strukturaliste voorhou, teenoor die veelheid wat die post-strukturaliste demonstreer. Vir die strukturalis bestaan iets soos verskeidenheid wel, maar dan binne die sisteem, die sisteem is begrens en eindig. Hy wil dit verantwoord. Vir die post-strukturalis genereer die sisteem oneindige moontlikhede, en dít wil hy ten minste verwoord.

Julia Kristeva gebruik die terme genoteks en fenoteks om 'n fyner onderskeid te tref tussen aspekte van die teks. Hierdie begrippe verwoord die gedagte van transformasies tussen 'n universeel onderliggende teks en 'n resulterende oppervlakteteks. Die proses waardeur die feitelike of oppervlakteteks tot stand kom, word gesien as 'n dinamiese betekenisproduserende proses en die resulterende teks as 'n diskursiewe moment in die voortdurende betekenisproduksie. Kristeva (1984:88-89) beskryf die genoteks as nie-linguisties (soos verstaan in terme van strukturele en generatiewe linguistiek). Dit is eerder 'n proses. Sy gebruik dan ook die begrip fenoteks om taal aan te dui wat die doel dien om te kommunikeer. Die genoteks (ook argiteks) kan derhalwe beskou word as die konteks waarvan die fenoteks dan 'n funksie is.

Wanneer die teks dan intertekstueel beskou word, moet bepaal word waar presies die interpretasie van so 'n teks by bogenoemde bespreking aansluiting vind. Die teoreties intertekstuele teks, wat onbegrens is in sy verwysings en interpretasiemoontlikhede, sal ten sterkste verband hou met die post-strukturalistiese siening van die teks. Hierteenoor sal die interpretasie van 'n begrensde literêre teks ook elemente van die strukturalistiese siening van die teks byroep, alhoewel so 'n interpretasie nie volkome as outonoom gesien

kan word nie. Die literêre teks verwys steeds semanties na tekste wat buite sy fisiese grense lê. Die teks en die definiëring van die teks kan vervolgens verder ooreenkomstig Jurij Lotman (1977) se beskouing van die (on)begrensde artistieke teks, asook Roland Barthes se teoretisering van tekstualiteit, ondersoek word.

3.2.2 Lotman – die problematiek rondom die begrensing van die artistieke teks

In sy boek, *The Structure of the Artistic Text* (1977), bespreek Lotman onder andere die verhouding tussen die artistieke ruimte binne die fisies begrensde artistieke teks en die ruimte buite die fisiese teks. Dit gaan dus hier om die problematiek rakende die begrensing van die artistieke teks, wat aansluit by veral die eerste beginsel van Barthes se bespreking van tekstualiteit (verwys na 3.2.3 hieronder).

Die artistieke kunswerk is fisies begrens deur wat Lotman (1977:212) 'n raam noem: "The frame of a literary work consists of two elements: the beginning and the end." Du Plooy (1986:137) noem in aansluiting hierby hoedat die literêre teks dus, sintagmaties gesien, begrens word deur 'n aanvang en 'n slot. Die begin is hier van groot belang – net dit wat 'n aanvang het, kan bestaan. 'n Teks (geskrewe teks) met 'n begin is ook reeds begrens. Die begin van die teks het dus 'n definiërende funksie; dit is die bewys vir die bestaan van die teks, maar veronderstel ook oorsaaklikheid wat later deur die teks self bevestig, ontken en verder uitgebrei word.

Literêre tekste het altyd 'n begin, 'n aanvangspunt. Soos Bakhtin dit stel, die teks is as "spreekbeurt" begrens (vergelyk 2.5.5). Wanneer 'n digbundel of gedig bestudeer word, begin die bundel of die gedig êrens en eindig dit ook meestal êrens. 'n Gedig bestaan uit 'n beperkte aantal gedrukte woorde, reëls en strofes, en 'n beperkte aantal gedigte word in 'n bundel opgeneem. Die literêre teks is met ander woorde wesenlik fisies begrens.

Lotman (1977:209-211) bespreek egter hier hoe hierdie begrensde teks (kunswerk) 'n model van 'n onbegrensde wêreld tot stand bring: "the frame is only the material boundary of the artistic space, which constitutes a whole universe." Die literêre teks het dus 'n beperkte hoeveelheid fisiese ruimte waaruit dit bestaan, en hierdie beperkte ruimte word dan 'n model van 'n onbeperkte ruimte buite die teks: "being spatially limited, a work of art is a model of an infinite universe" (Lotman, 1977:210).

Die klem val egter vir Lotman (1997:210) daarop dat die literêre teks, of kunswerk, altyd 'n vertaling (*translation*) is. Du Plooy (1986:137) brei hierop uit en verduidelik hoe die kunswerk wat 'n model van die onbegrensde wêreld tot stand bring, geen afbeelding of kopie van die werklikheid is nie. Dit is egter die essensie of 'n *fragment* van die werklikheid, wat deur 'n bepaalde medium (taal, beeld, of klank)

“oorgewerk” of “vertaal” word. Dit is met ander woorde ’n ver-taling of verdigting van die werklikheid, of dan ’n fragment daarvan.

Die teks roep dus ’n ganse werklikheid op, maar die besondere verhaal wat vertel word deur die teks self, wil iets unieks, iets ánders, iets nuuts aanbied. Lotman (1977:211) sien elke individuele teks as gelyktydig ’n model van ’n spesifieke en ook ’n universele objek. Die literêre teks wil sy eie storie vertel, maar bly ’n ver-taling of verdigting van die werklikheid op die een of ander vlak.

Bogenoemde sluit ook aan by Kristeva se siening van die teks as *ideologeem* (vergelyk 2.6.1.1 en 2.6.1.2). Die teks bestaan as deel van die samelewing en geskiedenis, dit is ’n afbeelding van hierdie “werklikheid – ’n verdigting en ver-taling daarvan, wat ook iets unieks en nuuts wil oordra. Wanneer Kristeva dan sê dat poëtiese taalgebruik as ten minste “dubbel” gelees moet word (verwys na 2.6.1.2.2), dui dit ook daarop dat dit wat in die literêre teks staan, gelees moet word as ’n “verhaal” wat iets nuuts na vore bring, maar ook ’n fragment is van die werklikheid; Lotman se onbegrensde wêreld buite die teks, of dan Barthes se tekstualiteit. Betekenis bestaan dus terselfdertyd binne en buite die ruimtelike grense van die teks, maar wanneer daar met ’n spesifieke, fisies begrensde literêre teks gewerk word, kan die betekenis wat “buite” die teks bestaan nooit heeltemal onbegrens wees nie. Die literêre teks bly ’n model van ’n sekere fragment of essensie van dit wat buite sy grense lê en so deur die outeur verwerk, en deur die leser geïnterpreteer word, om binne die grense van die teks tot uiting te kom.

Volgens Du Plooy (1986:139) ontstaan ’n ruimtelike spanning dus tussen die harmonie binne die grense van die artistieke teks en die neiging of begeerte om die grense te oorskry, met ander woorde spanning word opgebou rondom die strukturele beperkinge van die teks. Kristeva se formulering van ’n zero-2-logika (vergelyk 2.6.1.2.2 en 2.10) sluit ook hierby aan, waar hierdie logika tot gevolg het dat die grense tussen binne en buite die teks voortdurend oorskry word. Tydens hierdie oorskryding word dit wat buite die fisiese grense van die teks lê tot binne die teks getrek. Dit wat buite lê word getransformeer, omvorm, herskryf en so meer (vergelyk Kristeva se term *transposisie*, 2.6.3) en tot binne die ruimte van die begrensde literêre werk getrek.

Dit is dan belangrik dat Kristeva die geskrewe teks beskou as ’n teks wat opgebou is uit ’n seleksie en transformasie van fragmente van die teks van die samelewing en van die geskiedenis. Intertekstualiteit beteken onder andere dan dat ’n teks vanuit een sisteem van tekens getransponeer word na ’n ander. Die teks is ’n intertekstualiteit, ’n teks tussen ander tekste (Van der Merwe & Viljoen, 1998:121)

Daar is al baie genoem dat die teks gesien word as ’n produktiwiteit (vergelyk Kristeva, 2.6.1.1). Die vraag is dan hoe die begrensde teks die verskillende buitetekste, die tekste wat buite sy fisiese grense lê, betrek en

intrek tot binne sy grense om betekenis te produseer, en hoe hierdie spanning rondom die grense van die teks in die literêre werk funksioneel gebruik word. Die logiese verdere vraag is hoe dit gebeur in die oeuvre van 'n bepaalde digter en hoe dié digter sy poëtiese tegniek aanwend om oor hierdie grense heen te beweeg.

3.2.3 Tekstualiteit

Tekstualiteit is 'n konsep wat sentraal staan in die post-strukturalistiese literatuurbeskouing. Hiervolgens demonstreer, nie bewys nie, die post-strukturalistiese kritici dat die betekenis van die teks nie finaal vasgepen of bepaalbaar is nie. Die teks word nie meer beskou in die tradisionele lig van agterhaalbare betekenis(se) wat daaragter skuil nie; die teks word deel van 'n proses wat groter is en wyer strek as sy eie fisiese grense (Hambidge, 1992a:531).

Roland Barthes staan as kritikus sentraal binne die gesprek rondom tekstualiteit. 'n Teks waarin die opvatting van tekstualiteit gedemonstreer word, is sy *Le plaisir du texte* (*The Pleasure of the text*, 1975). Die plesier en ekstase (*jouissance*) wat die leesaksie verskaf, word in dié benadering vooropgestel. Barthes skryf:

Thus, what I enjoy in a narrative is not directly its content or even its structure, but rather the abrasions I impose upon the fine surface: I read on, I skip, I look up, I dip in again. Which has nothing to do with the deep laceration the text of bliss inflicts upon language itself, and not upon the simple temporality of its reading."

(Barthes, 1975:11-12)

Hambidge (1992a:531) bespreek hoedat Barthes in werke soos *S/Z* (1974) wegbeweeg van sy vroeë strukturalistiese siening van die teks en die idee verwerk van 'n metafisiese model wat bestaansreg gee aan alle tekste. Barthes beskou in *S/Z* (1974) elke teks as sy eie model, waarin die uitstel en verplaas van verskillende en verskeie betekenisneerslag vind op 'n dekonstruktiewe wyse.

Volgens Hambidge (1992a:531) word die grens tussen teks en wêreld geherdefinieer in die siening van elke teks in sy "difference" (*différance*). Jacques Derrida (1976:158) beskryf dit soos volg: "There is nothing outside the text (Il n'y pas de hors-texte)". Barthes (1975:36) sluit hierby aan en beskryf die inter-teks as "the impossibility of living outside the infinite text". In Barthes se *Elements of Semiology* merk hy, selfs so vroeg as in 1967, verder op: "We are much more than in former times [...] a civilization of the written word" (1967:10). Die wêreld word dus as 'n soort teks geïnterpreteer en hier word die teks nie meer gesien as slegs 'n begrensde, geskrewe teks nie.

Hambidge (1992a:531) noem twee maniere waarop die grense tussen wêreld/teks – teks/wêreld deur kritici soos Kristeva en Barthes omgedop word. In die eerste plek is die “ek” wat die teks benader reeds gevul met ander tekste: “This ‘I’ which approaches the text is already itself a plurality of other texts, of codes which are infinite, or more precisely, lost (whose origin is lost)” (Barthes, 1974:10). Julia Kristeva sien die teks as ’n mosaïek van aanhalings, soos reeds genoem in 2.6 en 2.10 (Kristeva in Morgan, 1985:22). Die teks (literêre teks) is hiervolgens altyd ’n absorbering en transformasie van ander tekste (literêr en nie-literêr).

Tweedens word die teks nie meer gesien as ’n outonome eenheid nie; dit sluit intertekstuele relasies met ander tekste in. In Hoofstuk 2 is reeds ’n breedvoerige teoretiese bespreking van intertekstualiteit gegee en ook geïllustreer hoe hierdie konsep verskillend deur verskeie kritici geïnterpreteer word. Wat egter belangrik is met betrekking tot tekstualiteit, is dat die teks as intertekstuele “organisme” die *teoretiese* oneindige moontlikhede van betekenis demonstreer. Dit gaan eerder oor die spel van betekenis as wat dit gaan om ’n afgeslote, finale of duidende betekenis. Hier kan ook weereens genoem word dat Kristeva se siening van intertekstualiteit ’n dinamiese, *produksie-gerigte* teksbegrip impliseer (vergelyk 2.6.1.1). Betekenis is nie staties nie, maar word voortdurend en teoreties oneindig, ge(re)produseer.

’n Belangrike bydrae tot die teoretisering oor tekstualiteit is Roland Barthes se essay *From Work to Text*, opgeneem in *Image – Music – Text* (1984). In hierdie argument verduidelik Barthes die verband en verskil tussen die werk en die teks. Hy sien die werk as die literêre teks, die fisiese, geskrewe en artistieke, begrensde teks. Teks dui dan in hierdie essay op tekstualiteit, met ander woorde die produktiewe *proses* van betekenisgenerering waarin die werk opgeneem word, waarin ’n finale, afgeslote betekenis nie langer vereis word nie, maar gefokus word op die spel van betekenis.

Barthes (1984:155-164) sit die verband tussen werk (geskrewe teks) en teks (produksiegerigte teks/tekstualiteit) uiteen deur gebruik te maak van sewe voorstelle of proposisies (of dan raakpunte) wat verband hou met metode, genres, tekens, meervoudigheid, verwantskappe, lees en plesier:

In die eerste plek moet daar nie aan die teks gedink word as ’n objek wat bereken, bepaal of beraam kan word nie. Dit is ook nie moontlik om materiële werke en tekste te skei nie. Die werk is nie slegs klassiek en die teks slegs avant-garde nie, maar “teks” kan teenwoordig wees in eeue-oue werke, terwyl vele produkte van kontemporêre literatuur op geen wyse tekste is nie. Die verskil lê hierin: Die werk is ’n fragment van substansie, dit neem ’n ruimtelike deel van boeke in, byvoorbeeld in biblioteke. Die teks is hierteenoor ’n metodologiese veld: die werk word geïllustreer, die teks gedemonstreer.

Die sigbare en tasbare eienskappe van die werk (in biblioteke, boekwinkels, katalogi, eksamen- sillabusse) kan teenoor die demonstratiewe eienskap van die teks geplaas word. Die teks is ’n proses van

demonstrasie wat slegs binne taal gehou kan word en slegs bestaan in die beweging van diskoers. Dit is dus slegs moontlik om die teks te beleef as 'n aktiwiteit van produksie wat geen teoretiese grense kan hê nie. Die werk is begrens tot byvoorbeeld die biblioteekrak, maar die teks se konstitutiewe beweging is die van 'n oorskryding van grense, met ander woorde dit kan oor die grense van verskeie werke heen beweeg.

Tweedens beklemtoon Barthes dat die teks nie beperk kan word tot "goeie" literatuur nie. Die teks kan nie gehou word binne 'n hiërargie of selfs 'n verdeling van genres nie. Die teks beweeg altyd na die grens en poog dan om dit voortdurend agter die grens te posisioneer, om dus die grens te oorskry. Genre word beskou as 'n kommunikatiewe raamwerk. Dit is egter nie beperkend vir kommunikasie nie, maar moet gesien word as 'n interpretatiewe hulpmiddel (vergelyk Du Plooy, 2010).

Ten derde kan die teks benader word as 'n reaksie op die teken. Die werk sluit rondom of word gekategoriseer in terme van die betekende, en daar is twee modusse van betekenis wat aan hierdie betekende toegeskryf kan word: óf dit word as voor die hand liggend gesien en die werk word dan 'n objek van 'n letterlike wetenskap of filologie, óf dit word beskou as iets waarna gesoek moet word, 'n geheim of 'n uiterste, wat die werk binne die ruimte van hermeneutiek, 'n *interpretasie*, laat val.

Die teks, hierteenoor, beoefen die infinitiewe uitstel of uitsaai van die betekenaar (wat aansluit by Derrida se konsep, *différance*). So sien Derrida die beweeg van een betekenaar na 'n ander betekenaar, die beweeg van een "teks" na 'n ander. Hierin lê die definiëring van die begrip *différance*, wat 'n woordspeling is op Ferdinand de Saussure se *différence*. Hierdie beweging van een betekenaar na 'n ander, van een teks na 'n ander, stel dan die bereik van een finale betekenis uit en dui op die onmoontlikheid om in 'n teksinterpretasie ooit by 'n uiteindelijke "vaste punt" uit te kom (Van der Merwe & Viljoen, 1998:122). Infinitief dui dus hier op 'n spel, 'n betekenisspel van uitgestelde of uitwaaiende aksie. Die logika wat die teks reguleer, kan met ander woorde nie ten volle begryp of uitgedruk word nie, maar is metonimies van aard. Die werk is slegs gedeeltelik simbolies, die werk se simboliek raak uitgewerk of bereik 'n grens, maar die teks is radikaal simbolies: 'n werk wat bedink, beskou en ontvang word in sy integrale simboliese aard, is 'n teks.

Vierdens is die teks meervoudig, wat nie alleen dui op die verskillende betekenis wat die teks mag hê nie, maar ook op die feit dat die teks die meervoud van betekenis bereik. Met ander woorde, die teks is nie 'n saambestaan van betekenis nie, maar 'n deurgang, 'n geleentheid tot oorkruising. Die teks reageer dus nie op interpretasie nie, selfs 'n liberale interpretasie, maar dit gee aanleiding tot 'n ontploffing, 'n disseminasie. Kristeva bespreek ook hierdie meervoudige aard van die teks en beklemtoon dat die teks nooit enkelvoudig, kompleet of identies aan sigself kan wees nie, maar altyd meervoudig, versplinterd en produktief (verwys na 2.6.3). Teoreties word elke teks dan in 'n oneindige intertekstuele proses gehou, die

teks is die tussen-teks tussen ander tekste. Wanneer die teks op hierdie wyse beskou word, is dit onmoontlik om sy oorsprong of invloed na te spoor of te vind, die “aanhalinge” waaruit die teks bestaan is anoniem, onopspoorbaar en tog ook reeds gelees.

In die vyfde plek sien Barthes die werk as vasgevang in 'n filiale proses. Dit gaan om die bepaling van die werk deur die wêreld (die geskiedenis), oor werke wat mekaar opvolg en oor die onderwerping van die werk aan die outeur. Wat die teks betref, word dit gelees sonder die inskripsie van die vader (die outeur, die oorsprong). Die metafoor vir die teks onderskei dit van dié van die werk: laasgenoemde verwys na die beeld van 'n organisme wat groei deur vitale uitbreiding, deur ontwikkeling. Hierteenoor is die metafoor vir die teks dié van 'n netwerk. Dus kom geen noodsaaklike “respek” vir die teks voor nie, die teks kan gebreek en verbreek en afgebreek word. Dit is egter ook nie so dat die outeur nie in die teks as magsfiguur mag terugkeer nie. Wanneer die outeur egter sy verskyning maak, doen hy/sy dit as 'n gas en word hy/sy opgeneem in die metaforiese netwerk van die teks. Die outeur is slegs 'n gas, want hy/sy kan geen beheer uitoefen oor die beweging van die teks nie (vergelyk ook hier Barthes se idees aangaande die “dood van die outeur”, in 2.7.2). Die outeur is nooit meer as 'n papier-outeur nie, bestaande uit tekste en opgeneem in die spel van betekenis, die netwerk waaruit die teks bestaan.

Ten sesde is die werk normaalweg 'n verbruiksartikel. Dit is die kwaliteit van die werk (hoe dit geskryf is), en nie die manier van lees nie, wat tussen verskillende werke onderskei. Die teks gooi egter die werk vanuit sy verbruikersbestaan oor na die deelname aan 'n spel, 'n aktiwiteit, 'n produksie en 'n praktyk. Dit hou in dat die teks vereis dat daar in die omgang met 'n teks gepoog moet word om die afstand tussen skryf en lees uit te wis, of dit dan ten minste te verklein. Die prosesse van lees en skryf moet verenig word in 'n enkele betekenisgewende *proses*.

'n Laaste aspek van Barthes se benadering tot tekstualiteit is sy idee van die plesier van die teks. Alhoewel die lees van 'n werk ook plesier kan verskaf, is hierdie plesier beperk. Die werk kan slegs gelees word en nie herskryf word nie. Die teks is egter ongebonde en hou plesier in, wat nie begrens kan word nie. Geen sosiale, talige of historiese grense bestaan wat die teks aan bande kan lê nie, maar die teks funksioneer in sy eie sosiale utopie. Die diskoers van die teks moet hiervolgens niks anders wees as teks self nie, as tekstuele aktiwiteit, wat aanleiding gee tot die siening van die teks as sosiale ruimte, wat geen taal veilig of buite rekening laat nie. Dit laat ook geen subjek toe om in die posisie van regter, meester, analis, belyer of kodeerder oor die teks op te tree nie, maar die teorie van die teks kan slegs saambestaan met 'n praktyk van skryf en herskryf. Hierdie praktyk vervang, volgens Sarup (1989:59), die kritiese (analitiese en koherente) skryf van die werk en word 'n speelse, gefragmenteerde manier van skryf wat aanleiding gee tot die oneindige spel van betekenis.

Lambert (2001:394) vat Barthes se *From Work to Text* saam en kom tot die gevolgtrekking dat die opvatting van tekstualiteit dan geassosieer kan word met die aktiewe produksie van die *teoretiese teks*, in teenstelling met die beperkte aktiwiteit geassosieer met die lees en interpretasie van die *artistieke werk*. Meyler (2001:392) voeg hierby dat die klem op die teks as betekenisproduserende sisteem of proses val, eerder as eksklusief op 'n entiteit wat bestaan as 'n moontlike referent.

Die teks is dus in wese intertekstueel; betekenis is daarom, teoreties beskou, oneindig. Die werk lê egter steeds “agter” die teks, word opgeneem in die netwerk van tekste en is tog interpreteerbaar. Du Plooy (1990:7) lê klem daarop dat die teks (wat Barthes die “werk” noem) ook een van sy eie intertekste is. Bepaalde interpretasies vernietig ook nie die teks sodat dit nie weer en weer geïnterpreteer kan word nie. Hierdie teks disintegreer nie in sy intertekste nie en kan daarom herhaaldelik ooreenkomstig homself en sy intertekste geïnterpreteer word. Dus, wanneer 'n spesifieke artistieke werk met intertekstuele verwysings bestudeer word, kan betekenis nie meer as oneindig of selfs onbereikbaar gesien word nie, dié werk is steeds meervoudig en meerduidig, maar wel op 'n sekere vlak interpreteerbaar.

Dit is dan duidelik dat wat Barthes die werk noem, fisies begrens is, en wat hy as die teks beskou, geheel en al onbegrens is. Die teks is dan dit wat buite die werk lê, buite die ruimtelike grense van die werk. Dit kan egter aangevoer word dat die werk prakties ook opgeneem word in die produktiewe proses van die teks, maar die werk los nie hierin op tot niks nie.

Wanneer Barthes dan onderskei tussen die werk en die teks, is dit belangrik om daarop te let dat die werk (byvoorbeeld die literêre teks) interpreteerbaar is en geanaliseer kan word. Hierdie werk staan teenoor die teoreties onbegrensde teks, waar betekenis nooit finaal bepaal kan word nie, maar 'n oneindige proses is. Die literêre teks produseer betekenis en is nie geheel en al begrens nie, aangesien dit oor sy grense heen verwys na ander literêr en nie-literêre tekste. Die literêre teks is egter fisies begrens en daarom is dit moontlik om te poog om hierdie teks te interpreteer. Natuurlik is meer as een interpretasie van so 'n teks moontlik, maar die klem val hierop dat die literêre teks wel, al is dit op verskeie vlakke, interpreteerbaar is.

3.3 Metodologie

In hierdie hoofstuk sal hoofsaaklik van die hermeneutiese ondersoekmetode gebruik gemaak word, waarin die analise van onderskeie gedigte en hul intertekste sentraal sal staan. Die bundel sal dus intertekstueel gelees word en die interpretasie van die onderskeie gedigte sal plaasvind met die spesifieke fokus op die intertekste wat elkeen aktiveer.

Die fokus van die studie is om te bepaal hoe intertekstualiteit in die gedigte manifesteer en hoe die vergestaltung van intertekstualiteit dit moontlik maak dat die gedig oor sy fisiese grense heen beweeg en buitetekste intrek om 'n fragment van die onbegrensde buitewêreld binne fisiese grense uit te beeld, te vertaal en te verdig.

Onderzoek sal ingestel word na hoe die intertekstuele gegewens poëties getransformeer en geïnterpreteer word om betekenis te genereer binne die fisies begrensde literêre teks (gedig en dan ook die bundel). Hierdie betekenis wat gegenereer word, hang ten nouste saam met die verband tussen intertekstuele en intratekstuele verwysings, tematiek en metaforiese lyne in die gedigte en in die bundel. Hoe die intertekstuele gegewens getransformeer en geïnterpreteer word om die tematiek van die bundel te versterk, om metaforiese lyne te skep, om betekenis te genereer en om bundelsamehang te verkry, sal dus bestudeer word.

Ná dié bespreking in terme van bogenoemde sal Barthes se sewe beginsels van tekstualiteit (verwys na 3.2.3) toegepas word om verdere aspekte van die (on)begrensdheid van die gedigte (as werke/tekste) aan te raak. Hierdie beginsels sal bespreek word deur terugwysend te werk met die reeds geanaliseerde gedigte in *Alruin* (vergelyk 3.6). Hierdie beginsels sal dus onder meer geraadpleeg word in die beantwoording van die vraag of die gebruik van intertekstuele verwysings/gegewens die literêre, fisies begrensde werk kan omskep tot 'n geheel en al onbegrensde, vrye teks (soos Barthes die terme “werk” en “teks” gebruik).

Vervolgens sal agtergrondinligting oor *Alruin* gegee word in die vorm van 'n bundeloorsig. Hierna sal die analise van sekere geselekteerde gedigte (vergelyk 3.5 en 3.6) in die bundel behartig word, asook die verdere bespreking van die sewe beginsels van Barthes se tekstualiteit in die lig van dié gedigte. Daarna sal 'n slotbeskouing volg oor die bespreking en interpretasie van die bundel *Alruin*.

3.4 Bundeloorsig van *Alruin* (1989)

H.J. Pieterse debuteer as digter in 1989 met die bundel *Alruin*. Hierdie debuut word dubbel bekroon, en ontvang sowel die Eugène Marais-prys (1990) as die Ingrid Jonker-prys (1991). Die bundel word deur vele as 'n sterk en belowende debuut bestempel (Cloete, 1989:22; Du Plooy, 2006:410; Hambidge, 1990:8).

Die tematiek wat in *Alruin* ontgin word, geneem uit 'n wye verwysingsveld (Kannemeyer, 2005:705), sluit volgens Du Plooy (2006:410) aan by die klassieke temas van die poësie oor die eeue. Dié temas sluit in die liefde (die vrou), die kunste (die musiek, die skilderkuns, die literatuur en die poësie self), asook die kunstenaarskap, vervreemding en verlies, die natuur en die totale ruimtelike belewenis van die mens, reis, die argetipiese, die mistiek en die religie.

Van Vuuren (1990:14) noem verder twee sentrale motiewe in die bundel, naamlik die elegiese – vergelyk in hierdie verband gedigte soos “Requiem vir ’n reëndag” (6)⁷, “Alruin” (10), “Vrystaatse elegie” (25) en “Elegie” (27) – en die liefde, meestal die afgeloopte liefde, kyk byvoorbeeld na “Windsbruid” (7), “Ou parfuum wat swaar” (11), “Om deur ’n land te gly” (17) en “Ek maak nog deure oop” (32). Pieterse se poësie kan hiervolgens getipeer word as romantiese, elegiese natuurverse met ’n sterk Europees-gesentreerde verwysingsveld waarin die fokus val op die literêre, die musiek en die kuns.

Twee sentrale tematies bindende faktore kan in die bundel uitgeken word: Dit is die beginsels van die sikliese aard van die natuur en die sikliese aard van die menslike bestaan. In die beginsel dat ontbinding die laboratorium van lewe is – dat dit wat verweer altyd ook voed – kry die bundel sy beslag (Gouws, 1989:49). Die natuur is met ander woorde betrokke by ’n voortdurende proses van sterf/vrot/rus en groei/blom/nuwe lewe. So is die mens ook van geboorte af reeds bewus daarvan dat hy/sy onvermydelik verganklik is. Soos daar altyd sterftes sal wees, sal daar altyd ook weer nuwe lewe wees.

Die bundel illustreer dan verder dié tematiese ooreenkoms tussen die natuur en die menslike bestaan deur die mens te definieer ooreenkomstig die natuur, die mens neem as ’t ware plek-plek die eienskappe van die natuur aan om hierdie ooreenkoms te beklemtoon. Boekkooi (1990a:6) sluit hierby aan en noem hoedat in die bundel klem gelê word op die sikliese aard van die natuur, van groei en verval – wat dui op die (menslike) siklus van lewe en dood en die nimmereindigende proses van verganklikheid. Vergelyk byvoorbeeld “Van Gogh te Auvers”, waarin, volgens Cloete (1989:22), hierdie aangetrokkenheid tot die natuur so sterk uitgebeeld word dat die mens in die natuurlike, wat tegelyk die Goddelike is, mistiek versmelt.

Met betrekking tot bogenoemde verbintenis tussen mens (veral die mens as kunstenaar) en natuur, is die eerste element van die bundel wat opval, die goed versorgde buiteblad. Voordat die bundel as ’t ware oopgemaak word, word ’n ekfrastiese interteks reeds op die omslag ingespan om die sterk verband tussen mens en natuur in die bundel te illustreer. Du Plooy (2006:411) meen in verband hiermee dat selfs voordat die gedigte in die bundel gelees word, verbande reeds aangedui is; daar is dus reeds sprake van intertekstualiteit. Hierdie verbande bestaan dan spesifiek tussen plante (aardse dinge wat groei uit die grond) en die mens (in die besonder die mens as kunstenaar).

Die buiteblad is ’n rekonstruksie van die vier skilderye van Guiseppe Arcimboldo, naamlik “Somer”, “Lente”, “Winter” en “Herfs”⁸. Hierdie rekonstruksie van die vier seisoene is opgeneem in *Arcimboldo the Marvelous* deur André Pieyre de Mandiargues. Dit is interessant om daarop te let dat die buiteblad nie ’n afbeelding is

⁷ ’n Bladsynommer tussen hakies (sonder outeursnaam en publikasiedatum) verwys telkens in hierdie hoofstuk na Pieterse (1989).

⁸ Dit wys ook intratekstueel vooruit na die “Seisoene”-siklus (35-39) wat later in die bundel volg.

van Arcimboldo se vier skilderye nie, maar 'n *rekonstruksie* daarvan, soos beskou deur De Mandiargues. Reeds hierin lê iets van die verwyderende aard van intertekstualiteit. Ook die voorblad as interteks besit sy eie interteks, sy eie rekonstruksie, selfs nog voordat dit in verband gebring word met die inhoud van die bundel.

Bogenoemde skilderye beeld die vier seisoene uit, maar wat opvallend is, is dat in elke skildery natuurelemente kenmerkend van 'n spesifieke seisoen gebruik word om 'n mens se nek en gesig uit te beeld. So byvoorbeeld gebruik die kunstenaar oorwegend bloeisels en blomme om die gesig van 'n mens te konstrueer in die skildery "Lente". Volgens De Lange (1990:7) word die mens se geworteldheid aan die aarde, sy plantaardigheid, deur die vier skilderye gesuggereer. Gouws wys ook op die poging in die bundel om die mens deur die aard van die natuur te wil deurgrond, 'n tema wat dan reeds teenwoordig is in die afbeelding van hierdie vier skilderye.

Selfs voordat die intertekstuele aard van die gedigte in *Alruin* in ag geneem word, dui ook die motto van die bundel op die intertekstuele skep van betekenis. Die motto lees soos volg:

The force that through the green fuse drives the flower
Drives my green age; that blasts the roots of trees
Is my destroyer.

(Thomas, 1952: 9)

Bogenoemde gedeelte, wat as die motto in *Alruin* gebruik word, kom uit Dylan Thomas se gedig "The force that through the green fuse drives the flower". Hierdie gedig is opgeneem in Thomas se *Collected Poems: 1934-1952* (1952) en die motto is gehaal uit die eerste drie versreëls van die eerste strofe van die gedig. "The force that through the green fuse drives the flower" dui die sentrale temas van die bundel, naamlik verganklikheid van die mens, sowel as die sikliese bestaan van lewe en dood, aan: "And I am dumb to tell the lover's tomb / How at my sheet goes the same crooked worm" (Thomas: 1952:9).

In die motto word die lewegewende krag ("force") wat aan die blom lewe skenk ("that through the green fuse drives the flower") gelyk gestel aan die krag wat die wortels van bome uitmekaarskiet ("that blasts the roots of trees"). Die sikliese teenstelling tussen en saambestaan van verweer/vernietig/dood en groei/blom/lewe in die natuur word dus reeds hier aan die begin van die bundel beklemtoon. Die motto is in hierdie opsig programmaties, omdat dit die belangrikste temas van die bundel bekendstel. Verder word die verbintenis tussen natuur en mens ook beklemtoon deur Thomas se woorde. Dieselfde krag wat in die natuur vernietigend en lewegewend werk, is ook die spreker in die gedig se vernietiger, dit veroorsaak die mens se dood: "Is my destroyer" (my kursivering – IJ).

Deur die motto word die sentrale bundeltemas, naamlik dood en lewe (van die natuur en die mens), die natuur, verganklikheid en vernietiging saam gegroepeer. Hierdie temas word deurgaans in die bundel aan mekaar verbind, maar telkens word ander intertekste gebruik om 'n ander perspektief op die temas te werp. Die gebruik van die motto is een van die eerste intertekstuele verwysings in die bundel. Hierdie interteks word aangewend om onder andere lewe te beskryf ooreenkomstig plantmetaforiek, iets wat deurgaans in die bundel plaasvind (Du Plooy, 2006:411). Die motto slaan dus'n brug tussen die buiteblad en die eerste groep gedigte in die bundel, wat ook sentreer om plantmetafore⁹.

Daar kan ook gesien word hoe die gebruik van die motto een van die eerste voorbeelde in die bundel is van poëtiese transformasie. Waar die woorde van Thomas oorspronklik versreëls ~~van~~ ander gedig was, gebruik Pieterse dit nou as 'n motto wat programmaties optree met betrekking tot die bundelinhoud.

Volgens De Lange (1990:7) praat die motto ook van die omsetting (transformasie) van die lewensdrif in gestaltes van dood én groei, met die kleur groen as kleur van beide die lewe en die dood. Kleur speel ook 'n belangrike rol as motief in die bundel en die feit dat groen hier in die motto tweeledig dui op lewe en dood, wys daarop dat die bundel suggereer dat teenstellings saam bestaan. Brink (1989:5) beklemtoon ook die spel van teenstellings in die bundel, die belangrikste teenstelling is seker dié van lewe teenoor dood, met ander woorde die saambestaan van lewe en dood.

Kreatiwiteit en kunstenaarskap, wat reeds bekendgestel is deur die Arcimboldo se skilderye op die voorblad, word in die motto herhaal. Hambidge (1990: 8) noem hoe die digterlike bewussyn van kreatiwiteit in destruksie deur die motto aangedui word. Cloete (1989:22) sluit hierby aan en noem die verbintenis tussen kreatiwiteit en die natuur wat in die bundel vergestaltung vind, maar reeds hier voorgestel word. Omsetting tussen lewe en dood en tussen verweer en voed dien, soos reeds genoem, as belangrike tema in die bundel; meer nog: dit kan ook as ars poëtikale werkswyse begrond word (Gouws, 1989:49). Die "force" waarvan gepraat word, kan ook geïnterpreteer word as 'n krag van kreatiwiteit én van destruksie van kreatiwiteit.

Laastens kan die wedersydse tematiese verbintenis tussen die mens en die natuur en ook die lewe en die dood inleidend bespreek word met betrekking tot die titel van die bundel, *Alruin*. Volgens Gouws (1989:49) dui *Alruin* as titel op die verbintenis tussen plant en mens: Oorlewering wil dit hê dat die plant alruin opkom waar 'n gehangde man sy saad gestort het, dikwels in sy hangende skaduwee. Daar word ook vertel dat as die plant uit die grond getrek word, dit skree soos 'n mens, en bloed aan die hande agterlaat; ook dat die een wat dit doen, die dood oor homself uitspreek. Hambidge (1990:8) noem in verband hiermee dat die titel *Alruin* simbolies gelaai is en nie alleen dui op die verbintenis tussen plant en mens nie, maar ook tussen die

⁹ Vergelyk onder meer "Van Gogh te Auvers" (2), "Alruin" (10) en "Tollundman" (21).

natuurlike en bo-natuurlike en die magiese en reële dimensies. De Lange (1990:7) verwys daarna dat die plant alruin gebruik word as transformasiemiddel. Die metaforiese alruinplant word dus in die bundel aangewend om te transformeer tussen mens en natuur (plant) en ook tussen magiese en reële dimensies.

Die Woordeboek van die Afrikaanse Taal definieer die woord “Alruin” soos volg: 1. 'n stamlose, baie giftige, narkotiese kruidgewas [...] met gevurkte wortel, wat volgens volksgeloof skree wanneer dit uit die grond getrek word. Ook genoem *doodkruid*; 2. die wortel van die plant as towermiddel en amulet – om aan die besitter rykdom, gesondheid, vrugbaarheid, ensovoorts te besorg: ook as liefdesamulet gebruik (*Atropa bella-donna*); 3. *alrune* – wyse vrou, waarsegster, townares, wiggelares, priesteres. In Pieterse se debuutbundel word veral op die eerste twee betekenisse ingespeel: die skreeuende doodkruid en die liefdesamulet (Van Vuuren, 1990:14).

Dit is egter nie al betekenisse wat die gebruik van so 'n titel, wat ook dien as die titel van een van die sleutelgedigte in die bundel, kan inhou nie. Brink (1989:5) sluit aan by die reeds genoemde verbintenis tussen mens en plant wat verder deur die gebruik van die alruinplant as metafoor beklemtoon word: Die alruinplant is immers wortel én mens; dit verteenwoordig natuur én bo-natuur; dit is dodelike gif én ook geneesmiddel én duidend op vrugbaarheid. Wat daarvan 'n veelvuldige kode maak in die ontginning van die mens se inwortel in die aarde in. Gouws (1989:49) gaan egter verder en noem hoe die alruinplant as gelade simbool soveel verskillende betekenisemoontlikhede in die bundel ontgin en op mekaar inbuig. Du Plooy (2006:411) sluit hierby aan in haar mening van hoe verskillende verse in die bundel *Alruin* op verskeie maniere inspeel op die assosiasies van die alruinplant.

Soos hierbo genoem, heet een van die sleutelgedigte in die bundel dan ook “Alruin”, dus sal daar by die analise van hierdie gedig (verwys na 3.6.7) meer indringend gekyk word na die verskillende assosiasies wat met die plant gemaak word en die intrinsieke interteks wat tot stand kom met die poëtiese verwysing na hierdie plant.

Die buiteblad van die bundel, sowel as die motto in die woorde van Dylan Thomas en ook die titel van die bundel, *Alruin*, is alles reeds aanduidings dat daar in hierdie bundel met intertekste en assosiasies gewerk word. Volgens Du Plooy (2006:410) getuig Pieterse se werk van 'n groot verwysingsraamwerk van intertekste, assosiasies en verwysings wat metafories in sy poësie ontgin word (Du Plooy, 2006:410).

Daar is 'n planmatigheid in die opset en ontwikkeling in die bundel wat, hoewel dit baie subtiel is, die lees van die gedigte 'n samehangende ervaring maak. Dit is asof eggo's opgeroep word wat die gedigte aan mekaar skakel, sodat elke gedig verryk word deur die betekenisse van ander gedigte en van die bundel as geheel (Du Plooy: 2006:411).

Bogenoemde eggo's waarna Du Plooy verwys, kan ook omskryf word as intertekstuele en intratekstuele verwysings. Dit is deur die poëtiese transformasie en interpretasie van die intertekstuele gegewens, dat die metaforiese lyne beklemtoon word. Du Plooy (2006:411) noem dat in baie van die gedigte die temas gelyktydig ontgin word, hoewel vanuit verskillende vertrekpunte. 'n Voorbeeld hiervan kan gesien word in die eerste groep gedigte in die bundel, waarin kunstenaarswerkzaamheid en natuurdinge saam as onderwerpe gebruik word om bepaalde temas te ontgin. In dié ontginning staan die intertekstuele verwysings sentraal. Dit is veral deur die gebruik van hierdie verwysings dat die temas en betekenis van die gedigte beklemtoon word, en ook waardeur bundelsamehang versterk word.

Dit is dus nie slegs los verwysings wat in die bundel gebruik word nie: intertekste word planmatig deel van metaforiese lyne, waaruit 'n spel van betekenis ontstaan waarvan intertekste, temas, metaforiese lyne en motiewe alles deel uitmaak. Sommige gedigte se onderlinge verband sou verlore gegaan het sonder die transformasie van 'n interteks om sy plek in die gedig te vind. 'n Voorbeeld hiervan kan gesien word in die trek van die intratekstuele verband – intertekstueel moontlik gemaak – tussen die gedigte “Windsbruid” en “Mahler, 1911”, waarvan die bespreking in 3.6.6 en 3.6.12 sal volg.

3.5 Kategorieë vir die intertekstuele ondersoek van *Alruin*

Die bestek van hierdie studie bepaal dat dit onmoontlik is om elke moontlike intertekstuele verwysing in die bundel te ondersoek en te bespreek. Om hierdie rede word kategorieë onderskei wat as 'n aanduiding dien vir watter eksemplariese gedigte in diepte geanaliseer gaan word. Die kategorieë word bepaal volgens die vernaamste soorte intertekste wat in *Alruin* aangetref word.

Die kategorieë vir die intertekstuele bestudering van *Alruin* sal soos volg daar uitsien:

- Kuns (ekfrastiese gedigte) en kunstenaarsfigure, bv. “Windsbruid (7), “Stillewe” (1), “Van Gogh te Auvers” (2).
- Heiliges, bv. “Franciskus mymer tot die voëls” (3) en “Die versoeking van Antonius” (26)
- Legendes, bv. “Kaartjie vir Venesië” (5) en “Alruin” (10).
- Musikale intertekste en komponiste, bv. “Requiem vir 'n reëndag” (6) en “Mahler, 1911” (30).
- Ware verhale, bv. “Liefde op ys” (12) en “Tollundman” (21).
- Ander digters, bv. “Till human voices wake us, and we drown” (wat verwys na T.S. Eliot) (15), “Suid” (wat verwys na 'n gedig van Seamus Heaney) (48), die motto (wat verwys na 'n gedig van Dylan Thomas), asook “Ek maak nog deure oop” (wat verwys na 'n gedig van Pablo Neruda).
- Religie, bv. “Ek maak nog deure oop” (32) en “Poliptiek” (41-44).

Dit is egter so dat meer as een kategorie vir intertekstuele ondersoek in dieselfde gedig teenwoordig mag wees. Die bespreking van *Alruin* behels ook verder dat die tematiese ontwikkeling en die bou van metaforiese lyne in die bundel ondersoek moet word. Daarom sal die gedig-analises nie volgens die genoemde kategorieë aangepak word nie; dit sal chronologies verloop.

3.6 'n Analise van eksemplariese gedigte uit *Alruin*

3.6.1 “Stillewe”

“Stillewe” (1) is die openingsgedig van *Alruin* waarin, volgens Cloete (1989:22), die fluisterende geheime lentelewe stil en sag sy verskyning maak. Die gedig wys intratekstueel terug na die buiteblad (Arcimboldo se Vier Seisoene-skilderye), omdat daar in “Stillewe” ook na seisoene verwys word (sien reëls 8 en 13)¹⁰. Die gedig is dus tematies terugwerkend, maar ook programmaties, omdat van die belangrikste deurlopende bundeltemas, wat reeds deur die buiteblad en motto aangeraak is, in hierdie sonnet verdere bekendstelling verkry.

Stillewe

Hy maak rustig 'n deur oop –
herken
in swart en roos
stilte.

Stil –

swart sooie fluister tog woordeloos
van nuwe lewe.

Ná 'n winter sonder naam
is die heining nie Hollands groen
die perskeboom 'n kersieboom nie.

Maak toe die deur –
weet steeds ademloos:
die motief van geheime lentelewe
bly Van Gogh

(Pieterse, 1989:1)

Die titel van die gedig, “Stillewe”, dui uit die staanspoor op die skilderkuns as interteks. Die HAT (1091) definieer “stillewe” soos volg: “'n Skildery wat 'n groepering voorstel van lewelose [stil] voorwerpe, wat deur rangskikking, kleur, verligting 'n effek maak.” Die stillewe stel met ander woorde 'n enkele blik van die kunstenaar op die voorwerpe wat hy skilder voor. Volgens Du Plooy (2006:412-3) vorm die kunste (waarvan

¹⁰ Hierdeur word ook vooruitgewys na die “Seisoene”-siklus (35-39) in die tweedelaaste afdeling van die bundel.

die visuele, beeldende kuns 'n deel uitmaak) 'n gespreksgenoot in die bundel, wat verder ontwikkel word tot 'n metaforiese lyn. Die titel van die openingsgedig is dus, die buiteblad uitgesonder, een van die eerste aanduidings dat daar in die bundel met die kunste as interteks gewerk word. Verdere verwysings hierna sal in die loop van die onderskeie gedig-analises bespreek word.

Die gedig begin met die woord “Hy”. Die klem word dus geplaas op 'n manlike karakter deur die woord “Hy” te plaas in die bevoorregte beginposisie. Die leser weet in hierdie stadium nog nie na wie hiermee verwys word nie, maar weet wel dat hierdie karakter 'n belangrike rol gaan speel in die gedig. Eers wanneer die laaste twee versreëls gelees word: “die motief van geheime lentelewe / bly Van Gogh”, kan die verband getrek word dat die “Hy”-karakter van die eerste reël die skilder Vincent van Gogh (die kunstenaar) mag wees. Die “Hy” kan ook moontlik die leser wees wat die deur na die gedig (en die bundel) oopmaak, deur die lees van hierdie (eerste) gedig, maar omdat spesifiek die manlike voornaamwoord gebruik word, is die moontlikheid sterk dat dit hier Van Gogh is na wie verwys word.

Die eerste strofe bestaan sintakties uit een sin, met die aandagstreep wat beklemtonend werk aan die einde van die eerste reël: “Hy maak rustig 'n deur oop –”. In die openingsreël word die naamlose karakter (wat later as Van Gogh geïdentifiseer word) dus bekendgestel. Hy maak dan ook 'n deur oop, 'n aksie wat beklemtoon word deur die aandagstreep wat daarop volg. Die aandagstreep vereis 'n langer ruspose voordat verder gelees kan word, en beklemtoon so wat dit voorafgaan en vestig ook die aandag op die versreël wat volg.

Die volgende drie versreëls van die eerste strofe word verder beklemtoon vanweë hulle lengte. Elke reël bevat of 'n enkele woord (reëls 2 en 4) of drie woorde (r.3). Die woorde “herken” en “stilte” wat albei alleen in hulle onderskeie versreëls staan, dui daarop dat die karakter 'n ruimte betree wat vir hom bekend is, en dat hy ook goed bekend is met die stilte wat hy agter die deur aantref (klem op woorde “rustig”, r.1, en “herken”, r.2).

'n Verdere verband wat in die eerste strofe herken kan word, is tussen kleur (“in swart en roos”, r.3) en klank (“stilte”, r.4). Cloete noem hoedat die digter klank en kleur in die bundel saamdink, omdat klank en kleur vir hom by mekaar hoort. Klank word ook as kleur beleef, of gelyktydig beleef. Die sintuiglike belewing van sinestesia, waarvan die belewing van kleur en klank vanselfsprekend deel uitmaak, speel deurgaans 'n rol in die bundel, en word reeds hier in die openingstrofe van die eerste gedig geïllustreer.

Die tweede strofe bestaan slegs uit een woord, gevolg deur 'n aandagstreep: “Stil –”. Dié enkele woord word so ten sterkste beklemtoon en herinner die leser vir 'n tweede keer daaraan dat die karakter in die gedig 'n deur oopgemaak het en toe voor 'n kleurvolle, *bekende* stilte te staan gekom het.

Die eerste moontlike aanduiding van 'n *spesifieke* literêre interteks kan gesien word in die woorde “swart sooie” (r.6). De Lange (1990:7) dui aan hoe dit 'n verwysing na Breytenbach se poësie kan inhou. In Breytenbach se gedig “bedreiging van die siekes” uit die bundel *Die ysterkoei moet sweet* (1964) lees die tweede strofe soos volg:

my oë is gestysel
hulle/julle sal my op so 'n dag begrawe
as die sooie rou swart vleis is
en die blare en oorryp blomme gekleur en geknak is van nat
voordat die lig hulle kan knaag, die lug sweet wit bloed
maar ek sal weier om my oë in te hok

(Breytenbach, 1964:3)

Hierdie aanhaling, en die konteks van die Breytenbach-gedig, bring dan bepaalde temas na vore. In die eerste plek is daar sprake van die dood (“hulle/julle sal my op so 'n dag begrawe”). Net hierna volg die noem van die “swart sooie”, maar Breytenbach se sooie word vergelyk met “rou swart vleis”. Dit wat aards is (“sooie”) word dus verbind met dit wat menslik is (“vleis”). Hierdie verbintenis word herhaal met die woorde “die lug sweet bloed”. Die res van die strofe maak meestal gebruik van plantmetaforiek om ontbinding, vergaan en verganklikheid uit te beeld. En dan eindig die strofe met die woorde: “maar ek sal weier om my oë in te hok”. Hierdie versreël wys daarop dat, alhoewel ontbinding, dood en verrotting deel uitmaak van wat die spreker sien, hy steeds sal weier om sy siening te beperk/begrens/in te hok.

In Pieterse se versreëls 6 en 7 word die swart sooie interessant genoeg verbind met nuwe lewe: “swart sooie fluister tog woordeloos / van nuwe lewe”. 'n Sooi is tog iets waarin daar weer geplant kan word, iets wat 'n plek van bestaan kan bied vir nuwe lewe. Maar tog steek daar meer in hierdie reëls as slegs dit. Die “sooie” word opsetlik swart genoem, swart wat 'n verbintenis inhou met onheil en dood en wat dan ook Breytenbach se klem op verweer, verval en dood betrek. 'n Teenstrydigheid lê verder in die sooie wat “woordeloos” kan “fluister”. Om te fluister hou tog in om woorde te sê. Dus, alhoewel die sooie fluister van nuwe lewe, is daar 'n onmoontlikheid hierin opgesluit, die fluistering is woordeloos. Hierdeur word klem gelê op die saambestaan van lewe en dood – 'n tema wat onderstreep word deur die bybring van die Breytenbach-interteks.

Wat ook opval in die derde strofe is die verbintenis tussen mens en natuur. Die “swart sooie” is aards, deel van die aarde, die natuur. Maar die sooie word gepersonifiseer deur te sê dat hulle “fluister”, 'n menslike eienskap. Subtiel word hierdie verband dan aangedui, en ook verder gestaaf deur die bestudering van die Breytenbach-interteks. Soos hierbo genoem, word die mens-natuur-verbintenis in “bedreiging van die siekes” gesien in die versreël “as die sooie rou swart vleis is”.

Die Breytenbach-interteks word dus so getransformeer om die tematiek van "Stillewe" te versterk. Deur slegs te kyk na "bedreiging van die siekes" kom die teenstellende saambestaan van lewe en dood nie so duidelik na vore nie. Wanneer Pieterse egter die Breytenbach woorde "swart sooie" gebruik in die reëls "swart sooie fluister tog woordeloos / van nuwe lewe.", word die lewe-dood-verbintenis duidelik en dan ook sterker deur die bytrek van 'n interteks.

Dit begin dan lyk of die temas van dood en lewe, asook mens en natuur deurlopend in die bundel mag wees, aangesien dit reeds deur die buiteblad en die motto aan die leser bekendgestel is en nou in die openingsgedig verder vooropgestel word.

In strofe drie word die saambestaan van klank en kleur, wat in strofe een aangetref is, herhaal en bevestig. Die woord "woordeloos" (klank) rym met die woord "roos" (kleur) uit die eerste strofe. "roos" (r.3), "woordeloos" (r.6) en "ademloos" (r.12) is die enigste voorbeeld van eindrym in die gedig en vereis daarom om genoem te word. Eindrym bind nie slegs klank nie, maar ook betekenis, en daarom is die "roos"- "woordeloos"-verbinding 'n voorsetting van die tematiese saambestaan van klank en kleur.

Strofe vier bied 'n verdere uiteensetting van wat die manlike karakter in die gedig sien wanneer hy die deur oopmaak. Hier dui die noem van "winter" (r.8) weereens op die tema van dood en rus, maar dit word nie daargelaat nie. Teenoor "winter" staan "lentelewe" (r.13) in die laaste strofe, 'n seisoen gekenmerk deur nuwe lewe. Die buiteblad van die bundel word intratekstueel bygebring, omdat hier sprake van seisoene is, en daarmee saam die mens-plant-verbintenis wat deur die buiteblad voorgestel word. Hierdeur begin 'n metaforiese lyn ontstaan, dat wanneer daar van dood en lewe as tema gepraat word, dit onvermydelik is dat hierdie sikliese aard van bestaan en vergaan op beide die mens en die natuur van toepassing is.

Die tweede en derde versreëls van die vierde strofe kan moontlik dien as 'n aanduiding dat die "Hy" van strofe een wel Van Gogh is. Die verwysing na "Holland" (r.9) kan verband hou daarmee dat Van Gogh van Nederlandse herkoms is, en die noem van perskebome en kersiebome (r.10) kan dui op die feit dat Van Gogh graag bome, veral bome met bloeisels geskilder het¹¹ (vergelyk Figuur 1).

In die laaste strofe van "Stillewe" word terugverwys na die eerste strofe met die versreël "Maak toe die deur –". Die deur wat in die eerste strofe oopgemaak is, word hier toegemaak en die gedig verkry hierdeur 'n sikliese struktuur, wat weer verband hou met die idee van die onvermydelike saambestaan van lewe en dood. Die oopmaak van die deur bied 'n geleentheid om die gedig te kan lees, om die inhoud daarvan te

¹¹ McQuillan (1989:168) bevestig die teenwoordigheid hiervan en noem blommende boorde/bome 'n terugkerende motief in Van Gogh se oeuvre, byvoorbeeld *Pink Peach Trees* (1888), *Peach Blossom in the Crau* (1889), *Orchard in blossom* (1889).

kan verken en ook 'n blik op die inhoud van die bundel te kry. Volgens Gouws (1989:49) word gesuggereer dat elke teks 'n stillewe is, wat 'n oomblik vasvang en waarna daar gekyk kan word soos na 'n stillewe. Tog is elke gedig ook soos groei: dit verander, maar bly dieselfde: "swart sooie fluister tog woordeloos / van nuwe lewe.". Die "hy" kan dus ook die kunstenaar wees wat 'n blik bied op iets, ook dat die kunstenaarsaktiwiteit in die algemeen iets nuuts ("nuwe lewe") teweegbring.

Die deur word egter weer in die laaste strofe toegemaak, maar De Lange (1990:7) noem dat, hoewel die vers met die toemaak van 'n deur afsluit, die slot oopgelaat word deur die afwesigheid van 'n punt, sodat die volgende gedig, "Van Gogh te Auvers", gelees kan word as 'n voltooiing van die "geheim" (r.13) waarvan daar in die laaste strofe van "Stillewe" gepraat word. Dié "geheim" hou die proses van transformasie in en word vervolgens bespreek.

3.6.2 "Van Gogh te Auvers"

In bogenoemde bespreking van "Stillewe" is genoem hoe "Van Gogh te Auvers" (2) gelees kan word as 'n voltooiing van die voorafgaande gedig. In "Stillewe" word daar gesê dat die motief van "geheime lentelewe" Van Gogh self is, en dié geheim word dan verder geïdentifiseer as transformasie. Die lenteseisoen word tog gekenmerk deur 'n proses van transformasie, waar bloeiers nuwe lewe aandui na die wintermaande van rus. In "Van Gogh te Auvers" speel transformasie dan 'n belangrike rol. Nie alleen word die "man met die geel strooihoed" (r.1) gaandeweg self getransformeer tot gewas, tot die "ontkiemende kwas" nie (De Lange, 1990:7), maar transformasie vind ook plaas in die natuur, op die vlak van die aardse/ruimtelike.

Van Gogh te Auvers

Die man met die geel strooihoed
luister na die wind
van die son deur die land.
Uit die groen koring styg
'n raaf met die wind.
Die man met die strooigeel hare
sien die sonneblomson
na die aarde hang,
sien die son uit die aarde gis
in laatsomerlanderye.
Die man met die halmbaard
voel moeg die aarde trek
in stoppels ná die oes.
Uit die laatmiddagwolke
broei rawe bo die lande.
Word doof en blind
en sien in hom
in koringkorrelhale
uit die ontkiemende kwas

spruit God se geel graanlande.

(Pieterse, 1989:2)

Sintakties beslaan die eerste sin van die gedig die eerste drie versreëls en hierin word Vincent van Gogh as intertekstuele karakter bekendgestel. Dit kan afgelei word deur die noem van sy naam in die titel, maar ook met die woorde: “man met die geel strooihoed” (r.1). Hiermee kan moontlik toegespeel word op ’n selfportret deur Van Gogh waarin hy ’n geel strooihoed dra: *Selfportret met geel strooihoed* (1887)¹² (vergelyk Figuur 2). Versreëls twee en drie plaas die klem op natuurelemente (“wind”, “son”, “land”) en die noue samehang wat bestaan tussen die waarnemer, Van Gogh, en dit wat waargeneem word, die natuur. Van Gogh meen self (soos aangehaal deur McQuillan, 1989:117) dat dit die plig is van die skilder om homself ten volle te laat absorbeer deur die natuur. In hierdie eerste sin van die gedig word dus reeds die oorfloei van die kunswêreld na die natuurwêreld geïllustreer (Brink, 1989:5), iets wat deurgaans in die gedig (en bundel) gebeur.

Dit is belangrik om te let op hoe bogenoemde waarnemer die natuur in die gedig waarneem: Hy wend sy sintuie aan, maar op ’n intense wyse: “luister” (r.2), “sien” (r.7, r.9), “doof en blind” (r.16) en “sien” (r.17). Volgens Cloete (1989:22) is die gedigte in *Alruin* kleurvol, geurvol, vol klank, met ’n natuurlike sintese van die musikale, die visuele en olfaktoriese, die sintuiglike belewing. Hierdie sintuie-kode word dan veral deur “Van Gogh te Auvers” geaktiveer.

Die tweede sin in die gedig (reëls 4 en 5) hou twee belangrike faktore in: dit is die noem van koring(lande) en ’n raaf. Volgens Gouws (1989:49) verwys “Van Gogh te Auvers” heel moontlik na Van Gogh se skildery *Kraaie in ’n land* (*Crows in wheatfields/Wheatfields with crows/Crows over the Wheat Fields*) (1890) (vergelyk Figuur 3, ook Anon., 2005a). Hierdie stelling kan gestaaf word deur te wys op die belangrike rol wat koring(lande) in die gedig speel (r.4, r.10, r.15, r.18, r.20) en ook deurdadige rawe (kraaie) meer as een keer hiermee in verband gebring word (r.4-5, r.15). Nog ’n aanduiding van die intertekstuele verbintenis tussen die gedig en die skildery is die verwysing na Auvers in die titel van die gedig. Van Gogh vertrek op 19 Mei 1890 na Auvers-sur-Oise en dit is dan daar waar hy die laaste twee maande van sy lewe deurbring en ook waar hy in Julie 1890 *Kraaie in ’n land* skilder (McQuillan, 1989:79), dieselfde maand waarin hy oorlede is, op 29 Julie 1890.

McQuillan (1989:82) bespreek hoe Van Gogh in Auvers dikwels horisontale landskappe skilder. Drie hiervan, met ’n motief van koringlande, beskryf Van Gogh (1980:578) in ’n brief aan sy broer Theo, as ’n uitdrukking van hartseer en ekstreme eensaamheid: “Het zijn eindelose uitgestrektheden van koren onder bewolkte hemel en ik heb mij niet geschaamd om de ergste droefgeestigheid en eenzaamheid uit te

¹² Die geel strooihoed kom ook as deurlopende motief in Van Gogh se oeuvre voor. Vergelyk byvoorbeeld *Peasant girl with yellow straw hat* (1890), *Selfportret met pyp en geel strooihoed* (1888) en *Stillewe met geel strooihoed* (1885).

drukken.” Aan die ander kant, hou hierdie skilderye ook ’n positiewe kant in, dit dui ook op die gesondheid en herstellende kragte wat Van Gogh in die platteland sien: “...omdat ek bijna zeker ben dat deze doeken jullie zullen zeggen wat ik niet in woorden kan uitdrukken, [namelijk] wat ik voor gezonds en versterkends zie in het leven op het land.” (Van Gogh, 1980:578). Een van die drie skilderye met dié dualistiese motief van koringlande is natuurlik *Kraaie in ’n land* (1890).

Laasgenoemde skildery is met ander woorde een van die laaste skilderye wat Van Gogh voor sy dood geskilder het, en hou daarom onvermydelik verband met die doodstema. Ook die verwysing na die raaf/kraai, wat tradisioneel met onheil en dood verbind word, versterk verder hierdie tema. In die skildery self kan daar ook iets onheilspellends gesien word, alhoewel meer as een interpretasie van ’n skildery (kunswerk) altyd moontlik is. Wallace (1990:176-177) meen dat dié onstuimige emosionele werk veel verrai van Van Gogh se verdriet en eensaamheid in die laaste paar weke van sy lewe. Die lug is in ’n diep dreigende blou geskilder, ’n blou wat die twee wolke in die skildery geheel en al oorheers. Die voorgrond word onseker gemaak deur die paaie wat lyk asof hulle nie ’n oorsprong het nie en ook nêrens heen lei nie, of doodloop. Kraaie kom op die toeskouer afgevlieg, dit lyk asof die horison meedoënloos voorwaarts rol.

Die skildery *Kraaie in ’n land* as interteks bring dan sekere temas by in die interpretasie van “Van Gogh te Auvers”. Die tema van dood word hierdeur beklemtoon, maar ook dan van die teenstelling wat daar lê tussen die negatiewe (die hartseer en eensaamheid in die skildery) en die positiewe (die positiewe beleving van die landerye). Die transformasie tussen die negatiewe en die positiewe word ook deur die interpretasie van die skildery na vore gebring. Dit sluit aan by die transformasieproses wat daar in die gedig self plaasvind.

Kraaie in ’n land vertoon geel koringlande waarbo die rawe (kraaie) aangetref word. In reël 4 van die gedig word hierdie gegewens egter getransformeer tot “groen koring” (r.4), waaruit ’n raaf styg (r.5). Die ryp geel koring van die skildery word nou die groen koring in die gedig wat nog nie ryp is nie. Daar word dus gesuggereer dat die koring die rypwordingsproses nog moet ondergaan, dit moet nog transformeer. Verder kan die kleur “groen” ook terugverwys na die motto van die bundel (“green fuse”). In hierdie kleur lê, soos reeds in 3.4 genoem, die lewe en die dood metafories opgesluit. Die doodstema en die teenstellende aard van die intertekstuele skildery word dus deur die gebruik van die “groen” in die gedig bevestig.

Tesame met bogenoemde transformasie van die koring(lande), ondergaan die “man met die geel strooihoed” (Van Gogh) dan ook ’n transformasie. Hy dra eers die geel strooihoed (r.1), maar dan in versreël 6 word sy “strooigeel hare” genoem. Daar vind dus progressie in kleur plaas wat die verandering wat die man ondergaan, begin voorstel. Sy hare, en nie meer sy hoed nie, is nou strooigeel, hy is besig om deel te word van die aardse/die natuur/die koringlande (wat baie soos strooi lyk).

In die tiende versreël wil dit lyk of die ryppwordingsproses tot voltooiing gekom het. Dié proses het begin met die “lentelewe” in “Stillewe” en die “groen koring” (r.4), maar nou word daar gepraat van “laatsomerlanderye” (r.10), somer wat ’n vrugbare en ryp tydperk voorstel. Reël 13 bevestig dat hierdie ryppwordingsproses voltooi is, met die woorde “ná die oes”.

Saam met die ryppwording van die koring, kan die transformasie steeds gesien word in Van Gogh. Nie alleen het hy “strooigeel hare” (r.6) nie, maar in reël 11 word daar gepraat van sy halmbaard. Verdere progressie het dus plaasgevind en hy (sy baard) word nou beskryf in terme van plantmetaforiek (halm). Die man (Van Gogh) is besig om deel te word van die aardse/die natuur/die landerye. Hy wat in die eerste reëls die natuur slegs waargeneem het, verkry nou self eienskappe wat verband hou met natuurelemente.

Soos hierbo genoem, het die “man met die geel strooihoed” net geluister na die natuurelemente (r.1-3). Dieselfde man, maar nou met “die halmbaard” (r.11), staan nie meer afsonderlik van die aardse nie, maar word deel daarvan: hy “*voel* moeg die *aarde* trek / in *stoppels* ná die oes.” (r.12-13) (my kursivering – IJ).

Die ryppwordingsproses wat getuig van lewe, word bevestig deur die woorde “broei rawe bo die lande” in reël 15. Ook ten opsigte van die kraaie het daar progressie plaasgevind. Die kraai wat slegs gestyg het met die wind in reëls 4 en 5, word nou verbind met die vrugbare proses van “broei”. Vir ’n voël bring die proses van broei nuwe lewe voort en hierdie idee staan dan in kontras met die gevoel van onheil en dood wat die rawe in die intertekstuele *Kraaie in ’n land* na vore gebring het. Daar moet egter onthou word dat die skildery, soos vroeër genoem, ’n kontras inhou tussen die negatiewe (eensaamheid, hartseer, dood) en die positiewe (gesondheid, herskepping, lewe). Die interteks word dus verder poëties getransformeer deur te sê dat die rawe “broei”. Die kraaie verteenwoordig dus metafories die saambestaan van die tematiese lewe en dood.

Die laaste sin van die gedig begin soos volg: “Word doof en blind / en sien in hom” (r. 16 en 17). Dit wil voorkom of die leser hier aangespreek word en dat daar aan die leser ’n opdrag gegee word (die opdrag kan ook aan Van Gogh self gerig wees): dat hy/sy moet doof en blind word vir die dinge wat die aandag mag aftrek van die groot bevinding wat volg: dat daar in “hom” (r. 17), in Van Gogh, se “koringkorrelhale / uit die ontkiemende kwas” (r. 18 en 19) iets gesien kan word van God se “geel graanlande”.

In die “ontkiemende kwas” word die konsepte van die kunswêreld en die natuurwêreld weer verbind. Die kwas, Van Gogh se kunstenaarskwas, ontkiem (plantmetaforiek) en beklemtoon so die tema van ryppwording, transformasie en vrugbaarheid wat deurgaans in die gedig aangetref word. Die vrugbare kwas het “geel graanlande” tot gevolg, geel wat hier terugverwys na die “geel strooihoed” en die “strooigeel hare”, maar wat ook wys op die vrugbaarheid en rypheid van die landerye (teenoor die “groen koring” in reël 4).

Van Gogh se “koringkorrelhale” wil dus in die konteks van die gedig iets sê van nuwe lewe, lewe wat ontkiem en “spruit” (r. 20). Op hierdie wyse word *Kraaie in 'n land* weer poëties aangepas en wanneer daar nou na die skildery gekyk word, hou die landerye metafories nie slegs die dood in nie (soos vroeër bespreek), maar ook die (nuwe) lewe waarop daar veral teen die einde van die gedig klem gelê word, die nuwe lewe van “geel graanlande”.

Bogenoemde metaforiek van die “ontkiemende kwas” dui ook op die kunswêreld in terme van die voortbestaan van 'n kunswerk (skildery, gedig) ná die dood van die kunstenaar. Van Gogh is lankal reeds dood, maar die skildery bestaan en die gedig oor die skildery ook. Dit dui dan ook op die nuwe lewe (betekenis) wat uitbroei/ontkiem, al sterf die mens (kunstenaar) – die ontkiemende kwas ná die dood van die skilder, waar die herhalende lewe in die ervaring van die kunswerke lê.

Ten laaste moet die verwysing na God in die laaste versreël van die gedig nie misgekyk word nie. Tot dusver in die bundel, is dit die eerste keer wat daar spesifiek na religie verwys word. Dit is spesifiek “God se geel graanlande” (r.20) waarvan die gedig getuig en daarmee wil te kenne gegee word dat Van Gogh en sy “kwas” die instrument is waardeur God se natuur en die lewegewende eienskappe daarvan gesien moet word. Die gedig as geheel getuig van die verband tussen lewe en dood in die natuur, die voortdurende transformasie wat plaasvind van dood/rus na nuwe lewe en ontkieming. In die laaste versreël van die gedig word hierdie proses van transformasie as behorende tot God toegeken, omdat die eindproduk, die “geel graanlande”, ook aan Hom behoort en vanaf Hom kom.

3.6.3 “Franciskus mymer tot die voëls”

In die voorafgaande gedig is genoem hoe religie vir die eerste maal in die bundel sy tematiese verskyning maak. In “Franciskus mymer tot die voëls” (3) word die tema van religie voorgesit en word die interteks van die outobiografiese verhaal van Franciskus van Assisi poëties getransformeer om hierdie tema te beklemtoon. Ook ander temas, soos die verhouding tussen die mens en die natuur, word aan religie as tema verbind.

Franciskus mymer tot die voëls

God het na my gekyk
deur die oë van voëls
toe ek onder doeke gesweet het
en skaars die dakke kon sien
van rooi en bruin Assisi.

Nou is my kleed grys;
ons ruik saam die son
pluk korrels van die land.

Grys is julle soos olyfgroewe,
soos ek.

Julle begelei my, geveerdes,
ná ek ongepluim die stad verlaat het.
God is die stem van voëls
wat om my trek.

Soms sien julle nog Assisi.
My oë sien alle kleure
in alle dinge,
sien deur julle grys.

Ongeveer
is julle soos ek
voor God.

(Pieterse, 1989:3)

Franciskus van Assisi se vader was 'n handelaar en winkelier, veral van materiaal en klere, en van kleins af wou Franciskus in sy pa se voetspore volg en help hy ook so sy pa met sy werk. As jongman voel hy hom egter geroepe tot die diens van God, nadat God hom direk aangespreek het by meer as een geleentheid. Teen die wil van sy vader wend Franciskus hom dan tot diens aan sy nuwe Vader en laat sy lewe en besittings agter in Assisi om vir God 'n dienskneg in die wêreld te wees (Ratzinger¹³, 2000).

Volgens Schoeman (1965:34) was die belangrikste element van Franciskus se navolging van Christus, vir hom, sy armoede. Hy het sy volgelinge verbied om afsonderlik of gesamentlik enige besittings te hê. Hy het hom eerder besig gehou met die blymoedige verkondiging van God se Boodskap. Sy liefde vir en verheuging in mense en die natuur, vir en in God se ganse skepping, was alombekend. Ratzinger (2000) noem dat Franciskus vandag vereer word deur die Rooms-Katolieke Kerk as die beskermheilige van diere en ekologie.

Ten opsigte van die gedig “Franciskus mymer tot die voëls” is dit interessant om die verhaal wat Feister (1996) vertel ook hier te noem. Franciskus en sy volgelinge in Christus was op pad na die Spoleto-Vallei naby Bevagna, toe Franciskus 'n groot swerm voëls van verskillende spesies (duiwe, kraaie, en so meer) langs die pad sien sit. Franciskus het na hulle gestap, hulle gevra om 'n oomblik na die Woord van God te luister en toe begin om vir hulle te preek. Een van sy volgelinge het die preek neergeskryf en dit het ingehou dat Franciskus die voëls gemaan het om God te loof en te prys vir die voorregte wat hulle op aarde kan geniet. Daar word vertel hoe die voëls stilgesit het terwyl Franciskus praat en hoe hy tussen hulle deurbeweeg het en hulle kon seën, sonder dat hulle weggevlieg het.

¹³ J.A. Ratzinger is die huidige pous, Pous Benedict XVI.

Wanneer daar na die titel van die gedig, “Franciskus mymer tot die voëls”, gekyk word, word die verhaal en geskiedenis van Franciskus, en veral dan van Franciskus wat preek vir die voëls, uit die staanspoor intertekstueel opgeroep. Die eerste aanduiding dat die intertekstuele verhaal poëties in die gedig getransformeer word, is die gebruik van die werkwoord “mymmer”. Die woord “mymmer” word gedefinieer as “in min of meer weemoedige gedagtes versonge wees; peins” (HAT:723). Die idee dat Franciskus tot die voëls mymer, weemoedig met hulle praat of teenoor hulle peins, staan in kontras met die blymoedige Franciskus wat die voëls in sy preek vermaan om God net altyd te loof en te prys. Of die klem daarop lê dat “mymmer” hier eerder op weemoed dui, of eerder bepeinsing inhou, kan slegs deur ’n analise van die gedig probeer bepaal word.

Die eerste twee versreëls van die gedig, “God het na my gekyk / deur die oë van voëls”, word deur Gouws gesien (1989:49) as ’n bevestiging van die bundel se religiekode en van die voëlkode wat in “Van Gogh te Auvers” geaktiveer is.¹⁴ Hierdie reëls suggereer ook dat God nou gebruik maak van voëls as ’n instrument (in “Van Gogh te Auvers” was dit Van Gogh, die kunstenaar, wat as instrument gedien het). Hy kyk deur die oë van voëls. Hierin kan ook iets gesien word van ’n eenwording tussen die natuur (voëls) en religie (God). God se oë word die oë van voëls waarmee Hy na Franciskus kyk.

Die res van strofe een vertel heel moontlik van die dae voor Franciskus se toewyding aan God, toe hy vir sy vader gewerk het (“onder doeke gesweet het”) en nie die lewe buite Assisi geken het nie (“skaars die dakke kon sien / van rooi en bruin Assisi”). In die laaste reël van die strofe moet opgelet word na die gebruik van kleur, wat reeds vroeg in die gedig die kleurkode¹⁵ aktiveer. Alhoewel ander kleure in voorafgaande gedigte gebruik is, word die belangrikheid van kleur beklemtoon deur die herhaling daarvan. Kleur hou verband met sinuïglike belewing en soos reeds gevind, hou dit ook dikwels verband, of versmelt, met klank. In ’n gedig waarin voëls een van die hoofmotiewe is, word klank (voëls word geassosieer met die geluide wat hulle maak en is dikwels raserige diere) dan ook implisiet tesame met kleur gesuggereer.

Strofe twee plaas verder die klem op sinuïglike waarneming, wanneer weer verwys word na kleur (“grys”, r.6 en 9) en ook na die sinuïg “ruik” (r.7). Uit hierdie strofe kan afgelei word dat Franciskus nou as ’n dienskneg van God optree, want hy dra ’n eenvoudige grys kleed (r.6), wat dui op die klem wat hy geplaas het op armoede en eenvoud in sy diens aan Christus.

Franciskus, wat as spreker in die gedig optree, gebruik in die tweede strofe die voornaamwoord “ons” (r.7) in plaas van die “my”, wat in die eerste strofe aangetref word. Hy voel Hom nou nader aan God en daardeur ook nader aan die natuur. Hy skaar hom by die voëls en praat van “ons”: “onsruik saam die son / pluk

¹⁴ Die voëlkode word verder gevoer in die gedig “Die swaels keer vanjaar laat terug” (8).

¹⁵ Die kleurkode is ook reeds aangetref in “Stillewe” en “Van Gogh te Auvers”.

korrels van die land” (r.7 en 8). Franciskus en die voëls beleef dus saam die natuur en oorleef ook saam op dit wat die natuur hulle bied.

’n Verdere vergelyking tussen Franciskus en die voëls word deur hom (die spreker) gemaak in reëls 9 en 10: Hier noem Franciskus die voëls grys, soos ook hy grys is. Daar word dus sterk daarop gedui dat Franciskus hom hier sien as betrokke by ’n mistieke eenwordingsproses met die voëls en by implikasie met die natuur. Franciskus, met sy grys, eenvoudige kled (r.6), sien in die voëls dieselfde eenvoud waarna hy strewe in sy bediening van Christus. Soos God vir die voëls sorg en hulle niks meer nodig het as die natuur wat God hulle bied om van te leef nie, so wil Franciskus ook sy lewe lei (sien r.8). Hier kan ook ’n Bybelse interteks ter bevestiging bygebring word, ’n verwysing wat deurgaans in die gedig relevant bly. Vergelyk in hierdie verband Matteus 6:26: “Kyk na die wilde voëls: hulle saai nie en hulle oes nie en hulle maak nie in skure bymekeer nie; julle Hemelse Vader sorg vir hulle.” (Bybel, 1983).

Interessant is die sintaktiese inversie in versreëls 9 en 10. Dit bring mee dat die “ek” in die bevoorregte eindposisie staan en die kleur “Grys” aan die begin van reël 9. Alhoewel die “ek” hierdeur beklemtoon word, wil die sintaktiese organisasie miskien ook iets sê van nederig wees – om die self laaste te plaas. Daarmee saam word die klem ook op “Grys” geplaas. Dié woord word twee maal in die strofe genoem en ook in reël 9 sintakties gemanipuleer om in die bevoorregte beginposisie te staan. Grys hou hier verband met eenvoud en armoede, soos reeds genoem, iets waarna Franciskus streef op ’n religieuse vlak.

Bogenoemde eenvoud, die armoede en die gebrek aan besittings, word weer na vore gebring in strofe drie: “ná ek ongepluim die stad verlaat het”. Hiermee wil Franciskus sê dat hy sy vader en Assisi en al sy besittings agtergelaat het om God te dien. Dit word egter uitgedruk deur metaforiek te gebruik wat verband hou met voëls en hulle vere (“ongepluim”), wat weer dui op die vereenselwiging van Franciskus (mens) met die voëls (natuur).

Soos reeds vermeld, bestaan daar ook ’n verband tussen God en die natuur in die gedig (sien r.1 en 2). Hierdie verbintenis word onderstreep deur reëls 13 en 14: “God is die stem van voëls / wat om my trek.” Franciskus sien God in die natuur, God word die stem van voëls en in die konteks hiervan kan reël 11 verstaan word. As die spreker sê: “Julle begelei my, geveerdes”, is dit dan as ’t ware God wat hom begelei, God wat die stem en die oë (r.1 en 2) van voëls (“geveerdes”) is.

In die voorlaaste strofe val die klem weer op die sintuiglike en so ook op kleur. “My oë sien alle *kleure* / in alle dinge” (r.16 en 17) (my kursivering – IJ). Hiermee wil te kenne gegee word dat Franciskus die mooi en prysenswaardigheid in alle dinge sien. Hy “sien deur julle grys” (r.18), hy kyk dus by die eenvoud van die

voëls verby; hy sien hulle as deel van die Skepping en daarom sien hy verder as wat net met die blote oog waargeneem kan word.

Die laaste strofe van die gedig is opvallend weens die kort aard van sy versreëls. Die woord “Ongeveer” staan alleen in ’n versreël en word daardeur beklemtoon (r.19). Hierdie versreël is baie belangrik, omdat dit ’n woordspeling inhou. Franciskus sê: “Ongeveer / is julle soos ek/ voor God.” (r.19-21). Hieruit kan dus twee betekenisse afgelei word. In die eerste plek dat Franciskus om en by, naastenby, min of meer dieselfde is as die voëls voor God. Met ander woorde, in God se oë is die mens (Franciskus) en die natuur (die voëls) ’n eenheid. Die tweede betekenis kan inhou dat die woord “Ongeveer” daarop dui dat Franciskus en die voëls sonder vere voor God staan. Voor God is die mens en die natuur dus kaal, gestroop tot hulle eenvoudigste. God sien alles, weet alles en kyk na die innerlike, nie na hoe die mens/dier ge-“veer” is nie.

In “Van Gogh te Auvers” is gesien hoe die mens een kan word met die natuur deur die bybring van die kuns-tema en ook die tema van religie. In “Franciskus mymer tot die voëls” is die eenwording van die mens en die natuur ook ’n belangrike tema en speel religie hierin weer ’n deurslaggewende rol.

Vertellings oor Franciskus van Assisi word as intertekstuele gegewe gebruik om veral die tema van religie by die interpretasie van die gedig te betrek. Franciskus word egter ook gesien as een van die wêreld se bekendste natuurmistici (Willeumier-Schali, 1971:13). Die mistieke proses van eenwording met God gebeur dus vir Franciskus in hierdie gedig deur die mistieke eenwording (vergelyk Olivier, 1992) met die natuur. Daar bestaan ’n sikliese verband tussen God en die natuur, Franciskus (mens) en die natuur, en God en Franciskus (mens).

3.6.4 “Kaartjie vir Venesië”

In “Kaartjie vir Venesië” (5) word ’n beskouing van Venesië aan die leser voorgehou. Dit is asof die leser ’n “kaartjie” aangeskaf het wat hom/haar toegang bied om deur die oë van die spreker Venesië as verbeeldingsreisiger te besigtig – die spreker wat volgens Cloete (1989:22) Venesië in kleur (“groen”, r.2; “bruin”, r.4) en klank (verwysings na musiek) beleef.

Kaartjie vir Venesië

Klokslag op die plein
bring groen vrou see
haar daaglikse stondes voort.

Buite dryf die bruin vloed weer
die trappe op,
riffelend soos die vloer

van die sinkende katedraal,
om tydelik terug te val
in kleiner klanke van die groter meer.

Gabrieli Gabrieli
kan jy my hoor kon jul my hoor
deur die stereokore
van jul vergulde kerk?
In brugskadu's sien ek Atlantis sug
in sinkende tone deur eeue se slyk
terwyl die see haar hare golf
om verrottende tuine.

(Pieterse, 1989: 5)

Du Plooy (2006:414) noem dat die motief van reis ook prominent in die bundel voorkom. Hierdie motief wat deur “Kaartjie vir Venesië” ingelei word, verbind die gedig aan ander gedigte soos “Om deur ’n land te gly” (17) en “Deur ’n land wat geel en swart smeul” (23). Die reismotief tree dus ook op as bindende faktor in die bundel en word in “Kaartjie vir Venesië” intertekstueel aangevul, aangesien die gedig nie heeltemal ’n realistiese nabootsing van die werklikheid is wanneer dit kom by die beeld wat dit weergee van Venesië nie: Intertekste soos die legende van Atlantis, asook biografiese gegewens oor die Venesiese komponiste en orreliste Giovanni en Andrea Gabrieli, word gebruik om die temas en metaforiek in die gedig te laat aansluit by voorafgaande en opvolgende gedigte.

Die noue verbintenis tussen mens en natuur, wat tot dusver geïllustreer is in gedigte soos “Van Gogh te Auvers” en “Franciskus mymer tot die voëls”, asook deur die buiteblad en motto van die bundel, word in “Kaartjie vir Venesië” voortgesit. Neem byvoorbeeld die eerste strofe van die gedig waarin metafores uitgebeeld word hoe die see (natuur) “daaglikse stondes” (r.3) voortbring. Die see as die “groen vrou” word dus gepersonifieer in die eerste strofe en dan ook weer in die laaste strofe: “terwyl die see *haar hare golf / om verrottende tuine.*” (r.16-17) (my kursivering – IJ).

Uit bogenoemde kan die belangrikheid van die watermotief in hierdie gedig reeds gesien word. Venesië word sinoniem met water gedink, selfs die strate in Venesië is kanale. Water word, soos vermeld, in die gedig gepersonifieer. Dit wil ook voorkom of die spreker Venesië beleef as sinkend, en daarom die vergelyking met die legende van Atlantis. Atlantis is hiervolgens die verlore stad wat gesink het, die see in, en nooit weer gevind is nie. Die Atlantis-verhaal as interteks bring op hierdie wyse die tema van die legende/verhaal/storie in verband met die tema van die saambestaan van mens en natuur. Een van die sentrale temas van die bundel (mens-natuur-verbintenis) kom dus steeds voor, maar nuwe intertekste word gebruik om die tema te belig.

Nog 'n voorbeeld van 'n interteks wat só aangewend word, is die twee verwysings na Gabrieli (r.10). Volgens Bryant (2001a:384) is Andrea Gabrieli in Venesië gebore (1532/3) en oorlede (1585). Hy was 'n komponis en orrelis en die oom van die meer bekende Giovanni Gabrieli, ook 'n komponis en orrelis en gebore (1554-7) en oorlede (1612) in Venesië (Bryant (2001b:390). Albei hierdie mans het in hulle leeftyd opgetree as die orrelis in een van die kerke in Venesië (St./San Marco) (Bryant, 2001b:390). Wanneer daar dus in die gedig verwys word na “kerk” (r.13), “katedraal” (r.7) en “stereokore” (r.12), is dit die poëtiese transformasie van hierdie interteks (Andrea en Giovanni Gabrieli se biografiese gegewens) wat ingetrek word by die interpretasie van “Kaartjie vir Venesië”.

Genoemde intertekste word getransformeer omdat dit in “Kaartjie vir Venesië” hoofsaaklik die doel dien om die musiekwêreld (musiek as kunsvorm) te betrek by die deurlopende bundeltema, die mens-natuur-verbondenheid. 'n Tema wat voorgesit en verder uitgebou word in “Requiem vir 'n reëndag”, die volgende gedig wat in *Alruin* verskyn.

3.6.5 “Requiem vir 'n reëndag”

In “Requiem vir 'n reëndag” (6) word 'n fiksionele vertelling van Wolfgang Amadeus Mozart se dood/begrafnis weergegee. Die kunswêreld (musiekwêreld) vloei oor na die natuurwêreld (Brink 1989:5), want op hierdie dag van die groot komponis se begrafnis, word alles deel van die reën en deel van die aarde. Selfs Mozart se vrou, Constanze (Angermüller & Oldman, 2001), se “trane [is] gebreek / deur die reën.” (r.8-9) en Mozart self word in die aarde begrawe (r.12-13).

Requiem vir 'n reëndag

Hoe breek die druppels
vandag teen die ruit.
Voorspel skuif tot elegie uit.
Grafte sal nou modderig wees.

Op só 'n dag, glo,
is Wolfgang onvoltooid
na sy graf gedra,
Constanze se trane gebreek
deur die reën.

'n Stoet sukkel af,
skuifel in die reën,
die priester laat val 'n seën
haastig in die graf.
Tog: dié dag was eintlik mooiweer
spel weerkundiges nou terug,
en verbreek
met fyn noukeurigheid

die grys romantiek van 'n reëndag.

(Pieterse, 1989:6)

Volgens Cloete (1989:22) openbaar die digter 'n opmerklieke belangstelling in die musiek en skilderkuns. In 'n gedig soos “Van Gogh te Auvers” is die noue verbintenis tussen mens en natuur uitgebeeld deur middel van die metaforiek van die skilderkuns en in “Kaartjie vir Venesië” en “Requiem vir 'n reëndag” word hierdie selfde verbintenis na vore gebring deur te verwys na musiek as kunsvorm en intertekstuele modus. Pieterse se belangstelling in beide die skilder- en musiekkuns verduidelik ook sy ingesteldheid op die sintuiglike, en daarmee saam sy reeds genoemde idee dat klank en kleur by mekaar hoort.

Behoudens die inhoud van die gedig, word daar reeds in die titel gedui op die doodstema. Die woord “requiem” kan soos volg verklaar word: “1. Mis met musiek en sang vir die siel van 'n gestorwene. 2. Musiek vir 'n dodemis.” (HAT: 911). Hiermee word die temas van musiek en die dood met mekaar verbind en deur die intertekstueel-biografiese verwysings na Mozart, sy vrou en 'n soort musiek, ontstaan daar weer verder 'n sikliese verband tussen die dood, die musiekwêreld en die natuurwêreld (in die lig van reeds genoemde verbande).

Soos hierbo genoem, asook in 3.6.4, word die mens/natuur-tema in “Requiem vir 'n reëndag” voortgesit en uitgebrei. Die tema word nie alleen hier met die musiekwêreld verbind nie, maar ook, soos vroeër vermeld, met die doodstema en so ook met die tema van lewe: 'n Metaforiese lyn het reeds ontstaan uit die interpretasie van die motto van die bundel en die eerste twee gedigte, wat dood siklies met lewe verbind. In hierdie gedig vind mens dan die bevestiging van 'n hele aantal temas en metaforiese lyne wat op mekaar dui en inbuig.

Die doodstema sluit verder aan by die elegiese toonaard van die gedig. 'n Elegiese toonaard word bestempel as een van die sentrale motiewe in die bundel (Van Vuuren, 1989:14), en kon reeds subtiel in al die voorafgaande gedigte aangevoel word, maar word hier vir die eerste keer benoem: “Voorspel skuif tot *elegie* uit” (r.3) (my kursivering – IJ). Die tema van die dood hou ook verband met die elegiese toon, aangesien 'n elegie beskryf word as 'n “klaaglied, lykdig; treursang, -lied oor die dood van 'n beminde: *'n Elegie oor die verganklikheid van die lewe.*” (HAT:201).

Laastens kan die sintuiglike beleving van kleur genoem word. Die laaste strofe van die gedig plaas klem op die kleur “grys”. Hiermee word “Franciskus mymer tot die voëls” opgeroep, 'n gedig waarin grys ook 'n belangrike rol gespeel het. In “Requiem vir 'n reëndag” word grys beskou in die romantiese sin (“die grys romantiek van 'n reëndag”, r.18), daar is vir die spreker iets romanties daarin om te dink dat Mozart op 'n grys reëndag begrawe is. Noudat die teenstellende moontlikheid bestaan dat dit daardie dag dalk mooiweer kon gewees het, voel die spreker dat iets “verbreek” (r.16) is. Die reëndag en die romantiek rakende die dag

is verbreek, het gesterf, en daarom kan die gedig ook gesien word as 'n requiem, 'n dodemis vir die reëndag en die romantiese.

Volgens Eisen en Sadie (2001:295) is daar in werklikheid voorheen verhale vertel van die dag van stormweer, reën en sneeu waarop Mozart begrawe is¹⁶, maar dat hierdie dag in werklikheid 'n rustige, stil en mooiweer dag was. Die biografiese gegewens aangaande Mozart se begrafnis word dus oorgedra na die gedig, maar ook poëties getransformeer. Contanze¹⁷ word bygebring in die gedig, asook die belangrikheid van kleur en dit wat kleur hier impliseer.

Die spreker se voorkeur vir die “grys romantiek” kan ook iets inhou van die figuurlike verband wat daar bestaan met die kleur grys. 'n Grys area is 'n tussen-in-area, waar vele moontlikhede bestaan en waar nie een finale en vaste antwoord geldig is nie. Die spreker kan dus ook metafores die “grys” verkies, omdat dit vryheid ('n grys area) verskaf vir elkeen se eie interpretasie van hoe Mozart se begrafnis daar moes uitsien.

Kleur hou dus in “Requiem vir 'n reëndag” 'n emosionele verbintenis in, iets wat ook in die volgende gedig gesien word, 'n gedig wat volg op “Requiem vir 'n reëndag”, maar waarin kleur slegs deur die intertekstuele verwysing na die skilderkuns gesuggereer word.

3.6.6 “Windsbruid”

Die titel, “Windsbruid” (7), roep op 'n direkte wyse 'n skildery van Oskar Kokoschka op. Die gedig se titel is sinoniem met die titel van die skildery deur Kokoschka, naamlik *Windsbruid* (1914) of *The Bride of the Wind* (*The Tempest*), verwys na Figuur 4. Ook die gedig se subtitel bevestig hierdie verband: “*na die skildery van Kokoschka*”. Dit is daarom van belang vir hierdie bespreking dat die intertekstuele konteks van die skildery vervolgens eers bespreek moet word.

Windsbruid

na die skildery van Kokoschka

Dae is leeg gewaai
met die aand knip hy sy oë
en skud die laaste sonstof uit
die wind se baard
wat wolke gevleg het
gaan lê nou soos 'n ou man
verwaaid kyk ek uit
en knip my oë
teen die sagte aand

¹⁶ Hierdie oorgedraagde gegewens is ook in die biografiese film *Amadeus* (1984) gebruik.

¹⁷ Constanze beeld, soos vermeld, die verbintenis tussen mens en natuur uit.

toe kom jy soos 'n windsbruid ingewaai
en vly jou hare
vol teen my aan

(Pieterse, 1989:7)

Oskar Kokoschka¹⁸ ontmoet vir Alma Mahler¹⁹ ongeveer 'n jaar na haar eggenoot Gustav Mahler, komponis en opera-direkteur, se dood²⁰. Kort na die ontmoeting begin 'n liefdesverhouding tussen Alma en Kokoschka, wat oor ongeveer drie jaar strek (Kokoschka, 1974:72-73). Vir Kokoschka (1974:77) kom die liefdesverhouding tot 'n einde wanneer Alma kort voor die Eerste Wêreldoorlog die besluit neem om die kind wat sy verwag te aborteer. Kokoschka was die vader van die baba en kon haar nooit hiervoor vergewe nie.

Kokoschka (1974:78-79) vertel hoe die laaste skildery wat hy van Alma geskilder het, *The Bride of the Wind* (1914), klaar gestaan het in sy ateljee op 'n aand toe hy besoek ontvang het van die Duitse digter Georg Trakl. Die skildery vertoon, volgens Kokoschka (1974:79), homself saam met die vrou wat hy eens liefgehad het, Alma, in 'n skeepswrak in die middel van die oseaan (my kursivering – IJ). Toe Georg Trakl hierdie skildery sien, het hy op die plek 'n gedig uitgedink en begin opsê. Die gedig is getitel “Die Nacht”:

[...] über schwärzliche Klippen
stürzt todestrunken
die erglühende Windsbraut [...]

(Trakl, soos aangehaal deur Kokoschka, 1974:79)

In Kokoschka (1974:79) se vertelling is dit dan ook Trakl wat daardie aand aan die skildery sy titel gegee het, naamlik “Windsbraut”, wat dan vertaal kan word as *Windsbruid* of *The Bride of the Wind* (*The Tempest*).

Die gedig “Windsbruid” verwys dus intertekstueel na die skildery *Windsbruid/The Bride of the Wind*, maar die skildery self hou 'n verdere interteks in, naamlik met die gedig van Georg Trakl, “Die Nacht²¹. Die digkuns en die skilderkuns vervloei hierdeur, omdat daar 'n sikliese beweging ontstaan tussen poësie en skilderkuns, en skilderkuns en poësie. 'n Interpretasie van “Windsbruid” sal dan vanselfsprekend ook 'n bespreking van Kokoschka se skildery moet inhou, en daarom word vervolgens eers aandag geskenk aan laasgenoemde.

Volgens Hoffman (1947:118-119) vertoon die skildery 'n man en vrou wat agteroor lê/rus in 'n boot. Die vrou rus vredevol teen die man se skouer, terwyl die man wakker en waaksaam die uitdrukking van bewustheid en magteloosheid op sy gesig dra. Die kleure waarin die man en vrou geskilder is, dra by tot die atmosfeer van die skildery. Dit simboliseer verlatenheid, maar ook 'n kombinasie van vrese en vreugdes.

¹⁸ Vergelyk Schmalenbach (1968).

¹⁹ Vergelyk Franklin (2001a).

²⁰ Verwys na die analise van “Mahler, 1911” (3.6.12).

²¹ Daar bestaan ook 'n film, *Bride of the Wind* (2001), wat as 'n verdere film-interteks vir die gedig kan dien.

Waar Hoffman hierbo die man en vrou in 'n boot sien, beskryf Kokoschka (1974:79) die twee figure as in 'n skeepswrak in die middel van die oseaan. Kokoschka self ken ook die tema van afgelope liefde aan die skildery toe, wanneer hy noem dat die vroulike figuur die vrou is wat hy, die manlike figuur in die skildery, "eens liefgehad het" (1974:79). Daar is dus iets van 'n vernietigingstema teenwoordig, maar dan ook soos Hoffman hierbo illustreer, 'n gevoel van teenstelling. Mens kan nie anders nie as om die vredevolle uitdrukking op die vroulike figuur se gesig te sien nie – en dit in die middel van die oseaan in 'n skeepswrak.

Hoffman (1947:118-119) noem voorts ook die teenstellende gesigsuitdrukkinge van die manlike en vroulike figure in die skildery. Maar ook ten opsigte van kleur is die figure kontrasterend. Waar die man hoofsaaklik in ligte rooi met 'n bietjie blou geskilder is, vertoon die vrou in groen, blou en wit. Hiermee word 'n warmer gevoel aan die man gekoppel as aan die vroulike figuur, wat in "kouer" kleure geskilder is. Dit is ook interessant om te sien dat, ten spyte daarvan dat die vrou haar in oorgawe teen die man aanvly, die man sy hande gevou hou. Hy omhels haar dus nie, maar sy hande word gedetailleerd uitgebeeld en ook in die middel van die skildery geplaas. So word sy moontlike afsydigheid, of die suggestie van die verlore liefde tussen die figure, beklemtoon.

Dit titel van die gedig en die intertekste wat dit oproep is reeds bespreek. In die gedig self kom vele interpretasiemoontlikhede voor. Daar word van geen leestekens gebruik gemaak nie, maar steeds kan die gedig nie as een vloeiende sin beskou word nie. Die gedig kan moontlik soos volg inhoudelik opgedeel word in sintaktiese eenhede: r.1; r.2-3; r.4-6, r.7-9, r.10-12. Hierdie saamgroepeer van versreëls vergemaklik die moontlikheid van die interpretasie van die gedig, waar betekenis oormekaar vloei en op mekaar inbuig en waarin vele semantiese moontlikhede voorkom.

Die eerste sintaktiese groep bestaan uit die eerste versreël. Daar kan moontlik 'n punt ingedink word na hierdie reël en daarom funksioneer dit as 'n eenheid. Die klem word hierin geplaas op die woord "Dae", waarmee die gedig begin en dan ook op "(ge)waai" wat in die bevoorregte eindposisie staan. "Dae" staan teenoor "aand(e)" (r.2,6,9), waarop daar verder in die gedig gefokus word, en "gewaai" lui die natuurelement wind in, dié element waarom die gedig sentreer.

In die daaropvolgende vier sintaktiese eenhede word daar telkens 'n ander karakter aan die leser voorgestel. In reëls 2 en 3 word daar van 'n "hy" gepraat. Daarna is dit die karakter "die wind (se baard)" (r.4-6), gevolg deur die spreker wat homself nou as "ek" in die gedig inbring (r.7-9). Ten laaste is dit die "jy"-karakter, die "windsbruid", wat genoem word in reëls 10 tot 12.

Bogenoemde karakters is moeilik definieerbaar, omdat die metaforiek in die gedig oorvleuel en die wind-metafoor by elke karakter betrek word. Dit is dus moeilik bepaalbaar of van die karakters eintlik dieselfde

persoon is en watter rol elkeen van die karakters speel. Hierin bestaan daar dus vele moontlikhede en daarom sal daar vervolgens slegs gepoog word om een van hierdie interpretasiemoontlikhede weer te gee.

In die interpretasie van die gedig moet die skildery en die bespreking daarvan in gedagte gehou word. Die skildery word op so 'n direkte wyse by die gedig betrek, dat dit nie 'n invloed kan hê op hoe die gedig uiteengesit word nie. Die skildery is benoem as *Windsbraut* (*Windsbruid*) – die bruid van die wind. Die titel “Windsbruid” dra dus hierdie metaforiek verder en bring dit binne die fisiese grense van die gedig. Die bruid behoort nie aan 'n mens nie, sy is nie 'n man se bruid nie, maar die wind se bruid. Die metafoor kan ook verder geïnterpreteer word in terme daarvan dat die wind eintlik “leeg” is – 'n gejaag na wind is 'n gejaag na niks. Daarom is die bruid as 't ware die bruid van iets ontvluggend en vervlietend, iets wat nooit vasgevang kan word nie.

In die gedig word die wind, soos in vorige gedigte waar natuurelemente menslike eienskappe verkry, weereens gepersonifiseer. Die wind is hier nie net 'n vervlietende natuurelement nie, maar word ook menslik gemaak. Een van die voorbeelde hiervan kan gesien word in reëls 4-6: “die wind se *baard* / wat wolke gevleg het / gaan lê nou soos 'n ou *man*” (my kursivering – IJ).

Soos vroeër genoem, word elke karakter in die gedig op die een of ander wyse by die wind betrek en word die wind hierdeur ook subtiel gepersonifiseer. Daar is ten eerste die “hy”-karakter wat sy oë knip en die “laaste sonstof” (r.3) daaruit skud. Met die noem van stof, wat wind impliseer omdat stof opgewaai word deur die wind, word die “hy” dus betrek by die wind. Om te bepaal wie hierdie karakter voorstel, is egter 'n moeilike taak. Die “hy” skud die “sonstof” uit sy oë, hy skud die dag (son) dus van hom af en maak hiermee gereed vir die aand, waarop daar verder in die gedig gefokus word. Daar bestaan dus die moontlikheid dat die “hy”-karakter die metafoor kan wees vir die dag, wat nou aand word, die “hy” kan ook moontlik gesien word as die vergestaltung van die wind wat in die dag gewaai het. Later in die gedig kan die verband ook getrek word tussen die “hy” wat sy oë knip en die “ek” wat ook sy oë knip (r.8) en word 'n verdere moontlikheid geskep dat die “hy” en die “ek” dieselfde karakter mag wees.

In versreël 4 word die wind as manlik beskryf; daar word gepraat van die “wind se baard”. Die wind word verder vergelyk met 'n ou man wat gaan lê (r.6) na 'n lang dag se werk (waai). Tussen die noem van die “hy”-karakter (r.2-3) en die “ek”-karakter (r.7-8) staan dus hierdie manlike beskrywing van die wind, wat die manlike “hy” en die geïmpliseerde manlike “ek” met mekaar verbind. Daar kan afgelei word dat die “ek”-karakter manlik is, omdat die “windsbruid” haar teen hom aanvly (r.10-12). Die skildery as interteks maak hierdie aanname moontlik, omdat daar gesien kan word hoe die vroulike figuur haar in die skildery teen die manlike figuur aanvly.

Die “ek” word verder beskryf as “verwaaid” in versreël 7. Hiermee word die verband tussen die wind, die “hy” (wat die “sonstof” deur middel van die wind se waai in sy oë gekry het) en die “ek” weer bevestig. Die verwaaide “ek” knip egter ook sy oë “teen die sagte aand” (r.9) (my kursivering – IJ) en hierin word die dag-aand-verhouding wat deurlopend in die gedig voorkom, weer opgeroep. Met die woord “teen” wil gesuggereer word dat die “ek” dalk nog nie gereed is vir die windlose aand nie; soos gesien kan word in reël 6, het die wind na die dag se waai gaan lê.

Die daaropvolgende versreël word egter ingelei met die woord “toe” (r.10). Hiermee word 'n wending in die gedig gesuggereer en word dit wat hierop volg, beklemtoon: Die “windsbruid” kom “ingewaai” (r.10) en vly haar hare vol teen die “ek”-karakter (spreker) aan (r.11-12). Haar metaforiese benaming stel haar voor as die bruid van die wind, maar sy kom ook “ingewaai” en het daarom reeds deel geword van die gepersonifieerde wind. Wanneer sy haar (waaiende?) hare²² teen die spreker aanvly, kan die afleiding dus gemaak word dat sy sy ongereedheid vir die windlose nag wegneem. Sy bring weer die wind, wat gaan lê het, na hom toe. Hierin lê daar die tema van vervulling, maar soos die skildery steun op teenstellings, moet daar ook gekyk word hoe hierdie teenstellings in die gedig tot uiting kom.

Met betrekking tot die skildery is die rustige, vredevolle uitdrukking van die vroulike figuur (verteenwoordigend van Alma Mahler) reeds genoem. Hierdie siening van haar word na die gedig oorgedra met die woord “vly”, wat haar beweging beskryf. Om 'n mens teen iemand te vly hou in om jou “saggies, gerieflik neer te lê” (HAT:1304), soos sy ook in die skildery maak. Die manlike figuur in die skildery (verteenwoordigend van Oskar Kokoschka) word egter as afsydig, bewus en magteloos uitgebeeld. Sy gevoude hande word weg van haar af gehou. Wanneer hierdie intertekstuele gegewens in terme van die gedig geïnterpreteer word, kan die implikasie bestaan dat die man (spreker/Kokoschka) voel dat die vrou (“windsbruid”/Alma Mahler) steeds nie werklik aan hom behoort nie, maar aan die wind. Die tema van afgeloopte liefde en afstandelikheid word dus so poëties in die gedig getransformeer.

Hiermee word bedoel dat daar in die gedig 'n teenstelling bestaan. Die manlike karakter (“hy”/“ek”/Kokoschka) het wel sterk verbande met die wind, maar is nog nie een met die wind nie. Die wind verwaai die “ek” en waai “sonstof” in die “hy” se oë. Die vroulike karakter (Alma) is egter die bruid van die wind, wat *self* ingewaai kom. Hierin bestaan daar 'n aanduiding van haar eenheid met die wind. Die vrou wat haar aan die einde van die gedig teen die man aanvly, kan dus gesien word as verteenwoordigend van 'n tema van momentele vervulling, maar ook terselfdertyd die tema van verganklikheid, omdat sy nie werklik aan die man behoort nie, maar één is met die vervlietende wind.

²² Hare hou ook verband met herinnering en 'n spoor (geur) wat van 'n geliefde agterbly, sien byvoorbeeld gedigte soos “Om deur 'n land te gly” (17) en “Ou parfuim wat swaar” (11).

Die tema van die onbereikbare, ontvluggende geliefde wat in “Windsbruid” aangetref word, verbind hierdie gedig intratekstueel met “Interieur” (14), waarin dieselfde tema hom voordoet. Volgens Du Plooy (2006:413) is die geliefde in laasgenoemde gedig onbereikbaar, so onbereikbaar soos ’n geskilderde figuur vir die aanskouer van ’n skildery. ’n Verdere tematiese verband kan ook in “Arabesk” (16) gevind word, waarin die ontwykendheid van die geliefde uitgebeeld word.

In “Windsbruid” word die deurlopende tema van die verbondenheid tussen mens en natuur weer sentraal geplaas. Die mens moet egter ook hier gesien word ooreenkomstig kunstenaarskap, weens die interteks soos dit in die skilderkuns aangetref word. In die geval van “Windsbruid” word die tematiese saambestaan van die mens (kunstenaar) en natuur aangevul deur die interteks van die skildery *Windsbruid/The Bride of the Wind*. Hierdeur word interessante variasies in die interpretasie van die gedig moontlik gemaak en word temas soos verganklikheid, afgelope liefde, vernietiging en afwesigheid met die mens-natuur-tema verbind.

3.6.7 “Alruin”

“Alruin” (10) kan beskou word as een van die sleutelgedigte van die bundel. Nie alleen dra die gedig dieselfde titel as die bundel nie, maar die gedig en sy tematiese inhoud, sowel as die intertekstuele verwysingsveld van die alruinplant, wat as gelade simbool dien, trek soveel verskillende betekenismoontlikhede in die bundel saam en laat hulle hier op mekaar inbuig (Gouws, 1989:49). Du Plooy (2006:411) sluit hierby aan in haar mening van hoe verskillende verse in *Alruin* op verskeie maniere inspeel op die assosiasies van die alruinplant²³. Die interpretasie van hierdie gedig is van sentrale belang vir die interpretasie van die bundel.

Alruin

“I haue . . . drunke Lethe²⁴ and Mandragora²⁵ to forget thee”

Hy skree met die trek
uit sy moeder, sy graf.
Gemerk in rooi sweet
word hy teen spieëls gehou.
Voor ’n spieël gevurk
sien hy kloppende bloed,
die gehangde man
se laaste beur.
Hy drink van homself
om tyd te verwy

²³ Vergelyk ook die artikel van Hudson (1993).

²⁴ Die rivier Lethe, die rivier van vergetelheid, is een van die vyf riviere van Hades. Volgens die Griekse mitologie moes diegene wat sterf en Hades betree, eers van die rivier se water drink, om sodoende alle herinneringe van hulle vorige lewe te vergeet. Daar bestaan ook ’n Griekse mitologiese godin van die onderwêreld, Lethe, die godin van vergetelheid. (Harry, 2002; Slayford-Wei, 2008).

²⁵ *Mandragora officinarum* is die wetenskaplike naam vir die alruinplant (Hudson, 1993:48).

in die groot koel ruimtes
 van die slaap.
 Skenk appels in drome
 en hoor haar kreun
 in die vrugbare nag
 se klein doodsweet.
 Teen haar kerf hy hom
 in 'n amulet van pyn,
 'n verweer teen verlange,
 liefde en lewe.
 Met die laaste skree groei
 in die bedekte spieël
 die skaduwee
 van 'n wit blom.

(Pieterse, 1989:10)

In afdeling 3.4 is daar reeds inleidend verwys na die alruinplant en sy verwysingsveld en betekenismoontlikhede. Die vernaamste interteks wat “Alruin” het, is die talle legendes en volkverhale (folklore) wat rondom die alruinplant ontstaan en oorvertel is. Hieruit spruit die mens-plant-verhouding voort wat deur die plant gesimboliseer word, iets waarvan die talle resensente van die bundel getuig (vergelyk 3.4).

“Alruin” sal vervolgens aan die hand van Du Plooy (2006:413-414) se uiteensetting bespreek word, behalwe waar anders vermeld:

In die gedig word metafore van geboorte, lewe, dood en liefde vervleg. Die subtitel van die gedig, “*I have...drunk Lethe and mandragora to forget thee*”, dien as interteks, aangesien die aanhaling kom uit George Chapman se drama “Eastward hoe” uit 1605 (*Oxford English Dictionary*, Vol. VI: 13). Dié aanhaling is egter poëties getransformeer in terme van die woord “thee” (in plaas van “you”, soos dit in die oorspronklike teks voorkom), 'n aanpassing deur Pieterse self. Hiermee word 'n ouwêreldse, verhewe sfeer opgeroep, wat vooruitwys na die universele en argetipiese aspekte van die lewe, na liefde en dood, asook na die onvermydelikheid van smart as lewenskondisie, wat in die gedig ter sprake kom.

Aansluitend by bogenoemde kan die subtitel ook verder beskou word in terme van die belangrike verwysings na Lethe en Mandragora. Die verband tussen Lethe, die dood en die vergetelheid is reeds genoem (vergelyk voetnoot 24). Mandragora, wat na die alruinplant verwys, word dikwels verbind met slaap-induksie, en soos Hudson (1993:52) dit stel, word dié verband tussen “mandragora”, en die neem daarvan om te kan slaap, dikwels in Shakespeare se tekste aangetref. Hy noem die voorbeelde van *Othello* en ook *Anthony and Cleopatra* – laasgenoemde waar die slaap deur Cleopatra begeer word, sodat sy die gedagte dat Anthony weg is, kan ontvlug. Die aanspreek van 'n geliefde in die gedig “Alruin” se subtitel, bevestig verder die begeerte om die geliefde en herinneringe aan die geliefde te vergeet deur die slaap, wat

deur die mitologiese idees rondom Lethe se water en die alruinplant se kragte geïnduseer moet word. Die verband tussen lewe, dood, liefde, smart en mitologiese gegewens word dus weer bevestig.

In die aanvangsreëls van die gedig word die interteks van die legende rondom die alruinplant opgeroep: die gevurkte wortel van die plant wat soos 'n mens lyk (vergelyk Figuur 5) en volgens oorlewering skree as dit uit die grond getrek word. In hierdie reëls word dié interteks getransformeer omdat dit nou in verband gebring word met geboorte. Die skreeuende wortel word metafories die skreeuende kind wat uit sy moeder getrek word (r.1-2).

Die alruinplant word egter nie net in verband gebring met geboorte nie, maar ook met die dood. Die tweeledige moeder in versreël 2 is nie alleen die een wat lewe skenk nie, maar sy verteenwoordig ook die “graf”. Volgens van die legendes wat aangaande die alruinplant vertel word, sal die persoon wat die plant uit die grond trek, kort daarna sterf²⁶ (Gouws, 1989:49). Die plant hou egter ook verband met vrugbaarheid en gesondheid (Van Vuuren, 1990:14). Uit hierdie tweeledige aard van die plant, en ook uit ander teenstellings wat die alruinplant voorstel (verwys na die bundeloorsig, 3.4), kan gesien word hoe die noue saambestaan tussen lewe en dood verteenwoordig word deur die interteks van die legende van die alruinplant. Die saambestaan van lewe en dood in die aanvangreëls van die gedig word dus verder beklemtoon deur dié verwysingsveld wat deur die gedig opgeroep word.

Soos hierbo genoem, hou die moederskoot in die eerste reëls van die gedig 'n tweeledige betekenis in. In aansluiting hierby kan die “rooi sweet” in versreël 3 beskou word. Dit kan moontlik dui op die geboortebloed en die moeisame lewe wat voorlê. Intertekstueel werk hierdie versreël ook met Bybelse verwysings. “Sweet” verwys na die paradysverhaal, waarin die mens na die sondeval uit die paradys verjaag word en, ná God se oordeel, vir ewig sy brood moet verdien in die sweet van sy aangesig (verwys na Genesis 3:17-19 in Bybel, 1983). Daar word ook aangedui dat sweet in die gedig sinoniem met bloed is; die sweet is rooi. Hiermee word die vrees vir die dood gesuggereer en word daar weer 'n Bybelse interteks opgeroep: Jesus het bloed gesweet in sy doodsangs voor die kruisiging (vergelyk Lukas 22:44, in Bybel, 1983).

Die kind word dus gebore met die wete dat die lewe verganklik is. Meer nog, hy word gebore met 'n intense vrees vir die dood en die wete dat 'n moeisame lewe voorlê. Hierdie kind word na sy geboorte “teen spieëls gehou” (r.4), hy word onderstebo gehou, soos tradisioneel gedoen is na 'n geboorte. Die manier waarop die kind onderstebo gehou word, roep egter weer die alruinplant op, want op dieselfde wyse sal die wortel van die plant hang in die hande van die persoon wat dit uit die grond getrek het. Die kind is gevurk soos die

²⁶ As verweer teen die dood wat sal wag op die een wat die alruinplant uit die grond trek, so wil oorlewering dit hê, moet 'n hond aan die plant vasgemaak word. Die hond word dan skrikgemaak, geroep of met kos gelok, en trek sodoende die skreeuende plant uit die grond, waarna die hond sal sterf en die mens die plant kan gebruik (Hudson, 1993:51) (verwys ook na Figuur 6).

alruinplant (die kind se twee bene lyk soos die gevurkte wortel van die plant), maar ook soos die mens wat as gevurkte wese moet lewe.

Aan die een kant is daar by die kind (mens) die bewuste doodsangs reeds van geboorte af, 'n doodsangs wat die mens bloed laat sweet. Deurlopend in die gedig word daar egter ook 'n soort bedwelmdede versuffing gesuggereer, vanaf die "groot koel ruimtes van die slaap" (r.11-12) tot die angswekkende intensiteit van die visionêre belewenisse in koorsdrome en dwelmreise (r.14-16). Hierdeur word aansluiting by die alruinsimbool gevind; die plant is narkoties (De Lange, 1990:7) van aard en verteenwoordig ook volgens Hambidge (1990:8) die teenstellende gevurkte dimensies van die natuurlike en bo-natuurlike, die magiese en reële. Daar kan dus ook gesê word dat die interteks só aangewend word om oor te bring dat die hele menslike lewensverloop 'n onwerklike, droomagtige, byna nagmerrie-agtige kwaliteit vertoon.

"Alruin" beskryf as 't ware 'n hele lewensiklus in een gedig, vanaf geboorte, deur die fase van selfherkenning (die spieël-verwysing in reël 5), deur die ontdekking en ervaring van liefde en seksualiteit (r.13-20)²⁷, tot by die dood (r.21-24) – die dood wat vooruit aangedui is deur "kloppende bloed" (r.6) en "gehangde man" (r.7).

Een van die bogenoemde fases is dié van 'n ontdekking en ervaring van seksualiteit. Dit word aan die een kant as ryk en intens uitgebeeld, maar aan die ander kant as pynlik en angswekkend: "Teen haar kerf hy hom / in 'n amulet van pyn," (r.17-18). Die seksdaad word as 'n amulet beskryf, met ander woorde as iets wat "gedra word om skadelike invloed van geeste af te wend of as voorbehoedmiddel teen siektes, teenspoed, ens." (HAT:45). Dit dui op die ontvlugtingsaspek van die seksdaad, sowel as op die noodsaak van ontvlugting. Laasgenoemde sluit weer aan by die geloof in die bedwelmdede uitwerking van alruin, wat ook met ontvlugting²⁸ te make het – hetsy as ontvlugting van pyn, of om te ontsnap na 'n droomwêreld as die werklikheid ondraaglik is.

In die ontdekking en ervaring van seksualiteit lê daar dus ook 'n tweeledigheid. Aan die een kant is daar die noodsaak van ontvlugting as die werklikheid ondraaglik word. Andersyds kan die vergelyking van die seksdaad met die amulet ook op vrugbaarheid, gesondheid en nuwe lewe dui. Volgens Harris (1916:8) het vroue in antieke tye die alruinplant aan hulle middel of gordel gedra sodat hulle vrugbaar kon wees en baie kinders kon hê. In die konteks van die gedig weet die leser egter ook dat vrugbaarheid en die skenk van nuwe lewe onafwendbaar die wete van die dood inhou. Op hierdie wyse buig teenstellings in die gedig deurgaans op mekaar in. Daar ontstaan 'n spel van kontraste waarby die intertekste betrek word, en wat aangevul en aangevuur word deur die intertekste.

²⁷ Die liefdestema word ook deur die intertekstuele subtitel beklemtoon.

²⁸ Die tema van ontvlugting word ook intertekstueel deur die subtitel vooropgestel.

'n Ander interteks wat subtiel in verband gebring word met seksualiteit, word aangedui deur die woorde “Skenk appels in drome” (r.13). Die gebruik van “appels” is uit die staanspoor interessant, aangesien Harris (1916:7) die alruinplant (“mandrake”) ook die liefdesappels van die antieke Grieke noem. Hudson (1993:49) roep in verband hiermee die Bybelse interteks op van Genesis 30:14-16, waar Ragel vir Lea smeek om aan haar liefdesappels te gee. In hierdie intertekstuele konteks hou liefdesappels veral verband met vrugbaarheid. In Joan Hambidge se gedig “Tuin van aardse luste” (1989:57) word die uitnodiging (aan die leser/geliefde) gerig: “Kom pluk *die appels van my drome* / ingegee deur wrewel, nogmaals wrewel” (r.8-9) (my kursivering – IJ). Dit titel van dié interteks toon ook 'n onderlinge verband met die Bybelse interteks wat vroeër genoem is, dat na die sondeval die mens die Tuin van Eden verbied is, omdat hulle nie die “aardse luste”²⁹ kon weerstaan nie. Die Hambidge-gedig as interteks, sowel as die noem van die liefdes-appels, bevestig verder die tweeledigheid wat daar in “Alruin” rondom seksualiteit, en rondom die dood en die lewe in die geheel, bestaan. Die liefdesappels kan gepluk word, maar hulle is “ingegee deur wrewel, nogmaals wrewel”.

Die slot van die gedig (r.21-24) roep die finale fase (slot) van die lewe op. Soos by die geboortedeel van die gedig, is daar 'n spieël ter sprake, maar nou is die spieël bedek (r.22). Hiermee word verskeie assosiasies opgeroep, een daarvan die Bybelse interteks dat die mens in sy aardse lewe slegs deur 'n spieël in 'n raaisel kan sien (vergelyk 1 Kor. 13:12, in Bybel, 1983). Ook verwys dit na die dood wat voorgestel word as die absolute onbekende, die absolute verborge, 'n terugkaatsing van 'n skaduwee in 'n “bedekte spieël”. Die gedig handel dus oor die onvermoë om te weet, om te begryp, maar ook oor die bewustheid van verborge domeine. Sulke domeine is onkenbaar, maar aanloklik, soos blyk uit die suggestie van skoonheid in die verwysing na 'n “wit blom” (r.24).

Die gebruik van sekere woorde roep dus bepaalde verwysingsvelde op. Belangrik is byvoorbeeld die frase van die “gehangde man”. In die eerste plek word hiermee sterk intertekstueel verwys na die alruinplant: daar word beweer dat die plant opkom waar die gehangde man sy saad gestort het, dikwels in sy hangende skaduwee (sien ook in hierdie verband die ooreenkoms met r.23) (Gouws, 1989:49). Hierin word dan die verbintenis tussen die temas van mens en natuur en dood en lewe gevind. Tweedens word die “gehangde man” onvermydelik intertekstueel in verband gebring met die Tarotkaart met dieselfde naam. Die betrokke kaart word beskou as een van die mees misterieuse kaarte in die Tarotpak; dit is 'n kaart wat sowel eenvoudig as kompleks is. In die kaart self lê daar dus op verskillende vlakke teenstellings opgesluit. Dit verwys primêr na die paradoksale aard van die lewe, na die gedagte dat betekenis en waarhede in teenoorgesteldes verborge lê. Daarom is lewe afhanklik van dood en dood van lewe; daarom is die begin en die einde in mekaar aanwesig; daarom bevat die lewensbevestigende en ekstatische van seksualiteit ook pyn én is dit 'n vorm van sterwe.

²⁹ Vergelyk die titel van Hambidge se gedig: “Tuin van aardse luste”.

“Alruin” is ’n gedig ryk aan betekenissuggesties, waarin uiteenlopende assosiasies op subtiële wyse byeengebring word. Dit is belangrik om daarop te let dat die intertekstuele verwysings uiteenlopend verwys na onder meer die Bybel en die religie, die Tarot, na seksualiteit en die domeine van folklore, legendes, mitologie en die kontemporêre werklikheid. Hierdie verwysings word egter getransformeer en tot ’n eenheid versmelt en ’n eie toonaard word daaruit opgebou, wat aansluiting vind by die metaforiese lyne en tematiek van die bundel.

3.6.8 “Liefde op ys”

In “Liefde op ys” (12) se aanvangsreëls word die interteks van die ware lewensverhaal van “Dokter Martinot” en sy vrou³⁰ by die gedig betrek: “Dokter Martinot het sy vrou / ná haar dood bevries”.

Liefde op ys

Dokter Martinot het sy vrou
ná haar dood bevries:
’n silwer mummie slaap
op ys.

Hy het aan die liggaam geraak
en hom deel gevoel van die krag
wat gletsers oor vlaktes laat beur,
deel van die krag
wat rotse slyt
en sap in lote op-
stoot.
Hy het deel geword van die krag
wat die sneeuvlok vorm.

In haar
was energie wat atome draai
soos planete om asse,
die krag wat kristalle slyp
en seestrome buig,
wat in vulkane klippe maal
en gasse in die ruimte meng,
tydelik gestol.

Dokter Martinot het aan sy vrou geraak
en die genetika van liefhê,
ná die siel gaan lê het,
op ys bewaar.

(Pieterse, 1989:12)

³⁰ Vergelyk Anon. (2002).

Raymond Martinot was 'n dokter in Frankryk. Vanaf die jaar 1970 het dr. Martinot 'n vrieskas voorberei waarin sy liggaam na sy dood gehou moes word. Dit was egter sy vrou, Monique, wat eerste oorlede is in 1984. Dié dokter het besluit om haar liggaam nie te begrawe nie, maar in die vrieskas te bewaar omdat hy vas oortuig was dat mediese vooruitgang dit moontlik sal maak om haar teen die jaar 2050 weer na die lewe te bring. Hy het ook die opdrag aan sy seun gegee dat as hy sterf, wat dan ook in 2002 gebeur het, hy saam met sy vrou gevries moet word, totdat hulle albei se liggame weer lewend gemaak kan word (Chrisafis, 2006:15; Anon., 2002).

Die klem val egter in die gedig op die bevriesing van slegs Martinot se vrou. Sy word gevries in 'n poging om die dood uit te stel, selfs te oorwin, omdat Martinot die hoop koester dat mediese vooruitgang teen die jaar 2050 in staat sal wees om dooies weer op te wek. Die feit dat die oorlede Monique Martinot 'n "silwer mummie" genoem word, wat slegs "slaap" (r.4), dui op 'n ironiese wyse op dokter Martinot se begeerte na onsterflikheid. Hy word geskets as iemand wat die dood wil sien as slegs 'n diepe slaap, een waaruit 'n mens weer kan wakker word.

Die daaropvolgende strofes (2, 3 en 4) illustreer egter hoe bogenoemde interteks poëties in die gedig getransformeer word. Strofe twee begin met: "Hy het aan die liggaam geraak / en hom deel gevoel van die krag" (r.5-6). Hierdie krag is die krag van die natuur, volgens Cloete (1989:22) die kragtige belewenis van die natuur, wat in "Liefde op ys" 'n fisieke belewenis op 'n paradoksale wyse word: déúr die dood word die krag van die natuurlike lewe ervaar.

In strofes twee en drie word hierdie ervaring van die krag van die natuur ten toon gestel. "Krag" word drie maal herhaal in hierdie strofe en beklemtoon dus die belangrikheid van natuurlike krag in die gedig. Martinot raak aan die dood (r.5-6) en voel hom dan deel van hierdie groot krag. Versreël 21 dui ook daarop dat dié natuurlike krag in sy vrou "tydelik gestol" is. Martinot voel hom dus deel hiervan, omdat hy glo dat hy die groot krag van die natuur in sy vrou gestol het en dat hierdie krag gebruik kan word om haar weer lewend te maak.

Uit bogenoemde bespreking kan gesien word hoe die interteks (die Martinot-verhaal) in die gedig aangewend word om metafore van dood, lewe en natuur saam te trek. Die reeds bekende tema van mens-natuur-verbondenheid kom weer hierin na vore, sowel as die verband tussen dié tema en dié van dood en lewe. In "Liefde op ys" is die daadwerklike poging egter aanwesig om die dood te oorwin, tien teen een in die geval van Martinot se lewensverhaal met die primêre doel om mediese vooruitgang te bewerkstellig, maar in die gedig word die motivering tot liefde getransformeer.

In die laaste strofe blyk duidelik hierdie klem op die liefde en daarmee saam ook op die herinnering wat Martinot aan sy vrou het. Waar hy vroeër in die gedig haar liggaam op ys bewaar (r.1-4), bewaar hy nou die genetika van liefhê op ys (r.23, 25). Hy wou dus vroeër die dood uitstel, maar in die laaste strofe val die klem daarop dat hy haar herinnering wil behou, dat hy die verlies van haar en sy liefde vir haar wil uitstel. Du Plooy (2006:415) noem dat 'n aantal verse in die bundel uit die tema van herinnering (verwys ook na voetnoot 22) voortspruit en in “Liefde op ys” groei die liggaam van die verysde vrou tot simbool van onvernietigbare herinnering.

Die titel van die gedig dui ook op die belangrike rol wat liefde daarin speel. Liefde word uit die staanspoor op ys geplaas, en nie in die eerste plek die lyk van Martinot se vrou nie. “Liefde op ys” as frase hou egter ook teenstellings in. In die konteks van die gedig weet die leser dat bewaring hiermee geïmpliseer word, maar om iets op ys te plaas, hou ook in om dit vir 'n ruk opsy te skuif of te wag voordat daar verder aandag daaraan gegee word. Teenstellings vervul 'n bindende rol in die bundel omdat dit in bykans elke gedig voorkom, en op hierdie wyse sluit die titel van die gedig aan by ander teenstellings wat in die gedig gevind word, dinge wat eintlik in die bundelkonteks deel van mekaar of aanwesig op mekaar gedink moet word, soos lewe en dood en mens en natuur.

Die spanning tussen lewe en dood en die teenwoordigheid van natuurlike krag kan ten laaste genoem word in terme van die verwysing na die “siel” wat gaan lê (r. 24) met die mens se dood. Martinot bewaar “die genetika van liefhê, / ná die siel gaan lê het”. Hiermee kan moontlik gedui word op die idee dat Martinot glo dat sy vrou se liggaam weer opgewek kan word deur menslike (mediese) middele, maar wat gebeur dan met haar siel? Die vraag ontstaan of die siel ook weer teruggevind, of saam met die liggaam opgewek kan word. Die gedig laat die leser dus met die vraag of die enigste ding wat regtig moontlik na die dood van die geliefde bewaar kan word, 'n liefde vir (“genetika van liefhê”) en herinnering aan daardie persoon is.

3.6.9 “Till human voices wake us, and we drown”

Die slotstrofe van T.S. Eliot se “The Love Song of J Alfred Prufrock” (1961:3-7) lees soos volg:

We have lingered in the chambers of the sea
By sea-girls wreathed with seaweed red and brown
Till human voices wake us, and we drown.

(Eliot, 1961:7)

Volgens Malan (1990:102) kan Pieterse se “Till human voices wake us, and we drown” (15) 'n kreatiewe voorsetting van die grootse slot van “The love song of J. Alfred Prufrock” genoem word. Pieterse neem die slotreël van “The Love Song of J Alfred Prufrock” en transformeer dit poëties tot sy gedig se titel. Hierdeur

word die voorsetting van Eliot se gedig gesuggereer en moet die interpretasie van laasgenoemde in gedagte gehou word in die bespreking van Pieterse se “Till human voices wake us, and we drown”.

“Till human voices wake us, and we drown”

drome dobber agter jou oë
in die see van slaap
die golwe bly geduldig hang
en perlemoene gaap

slap horlosies vou die tyd
sekondes teen die muur
die stoel sug, laat sy leuning terug
ontspan sy arms en tuur

in dié impasse tussen droom en slaap
ken ons mekaar, word werklikheid water
ons moet sinkende stemme vergeet
totdat ons wakker word, later

(Pieterse, 1989:15)

In “The love song of J. Alfred Prufrock” tree J. Alfred Prufrock as die spreker op, maar volgens Margolis (1955:183) verteenwoordig Prufrock die universele, moderne mens. Soos teenstellings 'n belangrike rol in *Alruin* speel, is dit ook interessant om daarop te let dat die temas in Eliot se gedig dikwels in kontrasterende pare voorkom: jeug en ouderdom, werk en ledigheid, spirituele lewe en dood, verbintenis (toewyding) en besluiteloosheid, drome en werklikheid, aksie neem en analiseer, dapperheid en vrees, persoonlike behoeftes en sosiale verpligtinge, samesyn en eensaamheid, trots en afkeer van die self, opregtheid en skynheiligheid, geïnteresseerd wees en verveeld wees, die beskikbaarheid van tyd en die beperktheid van tyd.

Cloete (1989:22) bespreek die idee dat net so prominent as wat die sintuiglike beleving in *Alruin* is, ook die beleving van die surreële vooropstaan. Hierdie surrealistiese beleving word nie alleen geïllustreer deur Pieterse se “Till human voices wake us, and we drown” nie³¹, maar word ook beklemtoon deur die interteks (Eliot se bronteks). Margolis (1955:184) voeg hierby dat Prufrock se taalgebruik gekenmerk word deur die konstruksie van uitspattige (surrealistiese) vergelykings. Prufrock sê self: “It is impossible to say just what I mean!” (r.105).

Die surrealistiese is ook teenwoordig in “The love song of J. Alfred Prufrock” met betrekking tot die droomwêreld, die onrealistiese surreële wêreld waarnatoe daar gevlug word. Die aanvangstrofes van die gedig word as 'n uitnodiging aangebied (aan die Muse?) en word beskryf deur Margolis (1955:185) as die verwoording van 'n momentele droom. Teen die einde van die gedig het Prufrock 'n volledige kringloop

³¹ Verwys ook in terme hiervan na 'n gedig soos “Die versoeking van Antonius”(26).

voltooi en teruggekeer na sy fantasieë soos gesien in die aanvangstrofe(s) (Margolis, 1955:192). Die oseaan-metaforiek van die laaste vier strofes van die gedig is deel van hierdie fantasieë (droomwêreld) en dra die idee oor dat Prufrock afstand van die wêreld (werklikheid) geneem het. Hy betree hiermee 'n wêreld van ontvlugting:

I have heard the mermaids singing, each to each.

I do not think that they will sing to me.

I have seen them riding seaward on the waves blown back
When the wind blows the water white and black.

We have lingered in the chambers of the sea
By sea-girls wreathed with seaweed red and brown
Till human voices wake us and we drown

(Eliot, 1961:7)

Bogenoemde reëls is dan Prufrock se lied. 'n Lied wat daarvan getuig dat die droom hom ontvlugting bied van die onbevredigende aard van die lewe³². Hierdie ontvlugting is egter net tydelik, aangesien “human voices” gou weer vir Prufrock terugroep na die werklikheid, en hy hierin verdrink (r.131). Dit is ook interessant om te sien dat die “I” wat Prufrock meestal in die gedig gebruik om na homself te verwys, in die twee slotreëls 'n “we” word. Hiermee wil daar klem geplaas word op die universele aard van die menslike behoefte om aan die ondraaglike werklikheid te ontsnap, maar nooit werklik kan nie.

Die ondraaglike werklikheid waaraan ontsnap wil word in “The love song of J. Alfred Prufrock”, hou onder andere verband met die behoefte aan die ontsnapping aan tyd wat elke sekonde wat dit aftik, die mens nader aan sy dood bring. Tyd is dan ook 'n belangrike tema in Eliot se gedig en word veral gebruik om strofes 4 en 6 in te lei, met die herhaling van die frase “And indeed there will be time” (r.23, 37). In die geval van strofe 4, word tyd op 'n dromerige wyse beskryf as iets wat tot die mens se beskikking is. Tyd word egter ook in teenstelling hiermee gesien as van verbygaande aard; tyd maak die mens ouer en die mens se tyd op aarde is in werklikheid altyd beperk (strofe 6).

In Pieterse se “Till human voices wake us, and we drown” word vele ooreenkomste met Eliot se gedig gemanifesteer. Die moontlikheid dat Pieterse se gedig as 'n voorsetting van Eliot se gedig bedoel is of beskou kan word, is reeds genoem en sal vervolgens verder bespreek word. Dit is egter opvallend hoe die twee gedigte tematies en metafories ooreenstem en mekaar aanvul.

Die oseaan-metaforiek wat in “The love song of J. Alfred Prufrock” gesien is, word veral in die eerste strofe van “Till human voices wake us, and we drown” voortgesit. In eersgenoemde geval is daar reeds opgemerk

³² Soos daar ook gevlug word in “Alruin” (10), verwys na 3.6.7.

hoe dié metaforiek verteenwoordigend is van die afstand wat Prufrock (die mens) van die wêreld (werklikheid) neem in die poging om te ontsnap aan die onvermydelike aard van verbygaande tyd wat die mens nader aan die dood bring. Die mens ontsnap dan eerder na 'n surrealistiese droomwêreld, hoewel dit altyd slegs 'n tydelike ontsnapping inhou.

In die eerste strofe van Pieterse se gedig word die see (Eliot se oseaan) getransformeer tot die metafoor vir slaap: “see van slaap” (r.2). Maar dit is nie 'n “see van slaap” wat sonder verdere surrealistiese beelde voorkom nie. In die “see van slaap” is daar drome wat “dobber agter jou oë” (r.1), daar is golwe wat “geduldig hang” (r.3) en perlemoene wat gaap (r.4). Surrealisme dien dus as bindende faktor tussen Eliot en Pieterse se gedigte. Veral die eerste en laaste gedeeltes van Eliot se gedig kan, soos reeds genoem, gesien word as surrealisties in die taalgebruik en beelding. Surrealisme, ontvlugting, die see (oseaan), die droomwêreld en die onbewuste word dus saamgetrek deur die einde van “The love song of J. Alfred Prufrock” en die aanvangstrofe van “Till human voices wake us, and we drown”.

Daar bestaan egter ook 'n verband tussen die begin van Pieterse se gedig en dié van Eliot. In eersgenoemde vind die leser die gepersonifieerde beeld van perlemoene wat gaap (r.4) en in laasgenoemde gedig word gepraat van “oyster-shells” (r.7) – dalk 'n baie implisiete verband, maar tog relevant rakende die bevestiging van die surrealistiese verband tussen die twee gedigte.

In die konteks van *Alruin* moet daar egter verdere aandag aan die konsep “slaap” in “Till human voices wake us, and we drown” bestee word. As slaap dan metafories beeldend is van ontvlugting van die werklikheid, roep dit intratekstueel gedigte soos “Alruin” en “Liefde op ys” op. In “Alruin” word daar gevind dat ontvlugting (dikwels deur die slaap) ook nagestreef word wanneer die werklikheid ondraaglik is, maar in “Liefde op ys” word die slaap as eufemisme gebruik vir die dood (12: r.3). Hierdie intratekste is relevant omdat dit die tema van die begeerte na ontvlugting bevestig, maar verder nog, dat dit die verband tussen slaap en die dood (“Alruin”), en tussen slaap en die poging tot die oorwinning van verganklikheid (“Liefde op ys”), na “Till human voices wake us, and we drown” oordra en so nuwe betekenismoontlikhede moontlik maak, veral in die laaste strofe van Pieterse se gedig.

Eers 'n verdere bestudering van wat gesien word in die droomwêreld van strofe 1, soos in strofe 2 verder daarop voortgebou word. Versreëls 5 en 6 lui soos volg: “slap horlosies vou die tyd / sekondes teen die muur”. Hieruit ontstaan 'n wye verwysingsveld, wat in die eerste plek verband hou met die tema *tyd* soos dit ook sentraal staan in “The love song of J. Alfred Prufrock”³³. Daar is reeds verwys na dié tema van laasgenoemde gedig. In Pieterse se gedig is hierdie tema en die metaforiese implikasies daarvan ook

³³ Intratekstueel, soos in “Liefde op ys”, word die klem geplaas op die verganklikheid wat die verbygaande aard van tyd meebring en op die poging om hierdie verganklikheid te oorwin.

relevant. Dit is ook tyd en die beperkte aard daarvan waarvan daar hier ontvlug wil word. Hierdie stellings word bewys wanneer die interteks wat die reël “slap horlosies vou die tyd” (r.5) oproep van nader beskou word: dit is Salvador Dalí se skildery *The Persistence of Memory* (1931) (verwys na Figuur 7), waarin die vernaamste beeld die slap horlosies is (Harris, 2004:20-21).

Volgens Harris (2004:20) spreek die beelding in dié skildery tot die onbewuste en roep dit die universele menslike preokkupasie met tyd en herinnering op. Die “slap” horlosie tree verder op as ’n metafoor vir die kortstondige en verbygaande aard van menslike bestaan, hoe die mens onvermydelik besig is om te verweer en ’n obsessie het met tyd wat teen hom gestel is (Bradbury, 2000:70). Néret (2000:11) sluit hierby aan en merk op dat die skildery wys op die idee van tyd wat sigself verorber, en ook alles anders, insluitend die mens en die mens se herinneringe.³⁴

Die surrealistiese aard van bogenoemde skildery dra ook by tot die surrealistiese droomwêreld wat opgeroep word as ’n domein van ontvlugting in Pieterse en Eliot se gedigte. Die vernaamste element waarvan ontvlug wil word, is verganklikheid, wat deur die verbygaande aard van tyd verteenwoordig word. Laasgenoemde stelling word dan verder bevestig deur die toepassing van die betekenisnuanses van *The Persistence of Memory* op “Till human voices wake us, and we drown”.

In die laaste strofe word die droomwêreld van ontvlugting “dié impasse tussen droom en slaap” (r.9) genoem. Die woord “impasse” word beskryf as ’n doodloopstraat of ’n moeilike situasie waaruit ’n mens nie weet hoe om te kom nie (HAT:430). Die “droom” maak dus die ontvlugting van die wete van die verganklikheid van die mens moontlik, maar die mens droom ook van “slap horlosies” (r.5) wat die idee van beperkte tyd selfs in die droomwêreld inbring. Die “slaap” maak die droom moontlik, maar hou ook verband met die dood binne die konteks van *Alruin*. Die doodloopstraat tussen “droom” en “slaap” bestaan dus omdat dit duidelik word dat daar nie iets bestaan soos permanente, werklike ontvlugting van die werklikheid en van die dood nie. Die dood is in alles aanwesig, vanaf geboorte, in tyd en in die lewe, soos ook gesien is in die gedig “Alruin”.

Hierdie universele wete van die onvermydelikheid van verganklikheid en die onmoontlikheid om daaraan te ontsnap is die wyse waarop ons mekaar ken (r.10) en herken, ons almal deel hierdie wete. Daar kan dus ontvlug word na die momentele droomwêreld waar “werklikheid water”(r.10) word, dus vervloei; ’n beeld wat weer aansluit by die oseaan-metaforiek in “The love song of J. Alfred Prufrock” en die metafoor vir die slaap as see in “Till human voices wake us, and we drown”.

³⁴ Daar is ook reeds na herinneringe as tema verwys in 3.6.6 en 3.6.8.

Soos in die slotreëls van “The love song of J. Alfred Prufrock” is dit egter die stemme van mense wat die tydelikheid van hierdie ontvlugting beklemtoon. In Pieterse se gedig word hierdie gegewens poëties geïnterpreteer as “sinkende stemme” (15); stemme wat dus verband hou met die dood, maar wat ook vooruitwys na die “wakker word” in reël 12, ’n proses wat metafories inhou dat die “ons” gaan “verdrink” (sien die gedig se titel). Wanneer die mens dan later wakker word (r.12) uit sy droomwêreld van ontvlugting, bestaan die besef dat die mens “sinkend” is en besig is om te vergaan saam met die ander “sinkende”, verganklike “stemme”.

Ten laaste kan die mens-natuur-verbintenis, wat kenmerkend is van die bundel, ook genoem word met betrekking tot “Till human voices wake us, and we drown”. Die noue verbintenis tussen die mens en die see, die mens se onbewuste en drome wat soos die see word, dui op hierdie verbintenis. Die intertekste wat in die gedig gebruik word, transformeer egter hierdie idee tot ’n verbinding met tyd, verganklik, dood en lewe en bied ’n nuwe blik op ’n sentrale tema/metafoer.

3.6.10 “Tollundman”

Die gedig, “Tollundman” (21), werk veral met twee intertekstuele kontekste. In die eerste plek noem Brink (1989:5) die deurlopende tema van die mens se ingeworteldheid in die aarde. Hiervan word kragtig gespreek in “Tollundman”, ’n gedig geïnspireer deur die ware verhaal van die betreklik onlangse vonds van ’n wonderbaarlik behoue menslike liggaam in “die vrugbare turf van Tollund” (vergelyk Figure 8 en 9). Tweedens noem Boekkooi (1990b:4) dat “Tollundman” geïnspireer is deur Igor Strawinski se klassieke ballet *Lenterites* (*Le sacre du printemps*). Volgens Walsh (2001:535) handel die ballet *The Rite of spring* (*Lenterites* / *Le sacre du printemps*) oor die hoofkarakter wat haar lewe as uitverkorene moet opoffer om die vrugbaarheid van die grond/aarde te hernu.

Tollundman

Uit die vrugbare turf van Tollund
haal hulle toe ’n slapende man.
Slaap, swart van aansien,
met ’n slaapmus van leer en grond.

Die blare word gou mos en grond,
blare van jou oë.
Wat sê jou somber mond nou
wat die aarde so lank gesoen het?

Maak oop sy oë en sien daardeur
die vreugdeverdriet van die uitverkorene
oor sý dans van die dood,
lank tevore.

Geheimsinnige sirkels uit die grond
roep die antieke vaders.
Seisoene wankel, kantel oor
en breek uit in groen vrugbaarheid.

Hier het die dans om hom gesirkel,
stemme uit die aarde roep en wink
en ná die wyding is hy geplant
met groen koringsaad in hom verberg.

En hy het deur seisoene geslaap
in die vogtige bog in Tollund,
eers in die nuwe lig gesterf
toe die swart grond hom gelos het.

Die blare word gou mos en grond,
blare van jou oë.
Wat sê jou somber mond nou
wat die aarde so lank gesoen het?

(Pieterse, 1989:21)

Intratekstueel werk "Tollundman", soos blyk uit die intertekstuele poëtiese transformasie van die ware verhaal oor die man wat in die "turf van Tollund" gevind is, met die deurlopende bundeltema van die verbondenheid tussen mens en natuur (plant), maar meer spesifiek kom die gedig "Van Gogh te Auvers" weer aan die woord. Hambidge (1990:8) meen dat kreatiwiteit (kunstenaarskap), wat saambestaan met die doodstema, met ander woorde met destruksie, aangeraak word in "Van Gogh te Auvers" (asook in die motto van die bundel). Hierdie opposisiepaar word dan verder geïllustreer aan die hand van "Tollundman", laasgenoemde wat volgens De Lange (1990:7) voorberei word deur die "ontkiemende kwas" van "Van Gogh te Auvers". Ook die feit dat "groen koringsaad" in die "Tollundman" verberg is (r.20) verwys terug na die "groen koring" wat ter sprake is in "Van Gogh te Auvers", én na die metaforiese implikasie van hierdie verbindende frase.

Die verhaal van die vonds van die behoue menslike liggaam en die bogenoemde tematiek van Strawinsky se *Lenterites* word in die gedig verwerk tot 'n bepeinsing oor en tot die "Tollundman" oor die verband wat tussen die mens en die aard(s)e (plant/natuur) bestaan. Gouws (1989:49) plaas ten opsigte hiervan die klem op die mens in sy verworping tot plant wat in die gedig geïllustreer word: "Die blare word gou mos en grond, / blare van jou oë" (r.5-6).

Die Strawinsky-interteks kom veral na vore in die dans-verwysings in die gedig (r.11, r.17), en staan ook voorop in strofe drie, waar die Tollundman nou die uitverkorene (r.10) genoem word. So word die interteks van die *Lenterites*-ballet poëties omskep en word die Tollundman die een wat in sy dood die vrugbaarheid aan die aarde kon skenk en wat self ook daarby kon baat.

In die eerste strofe word die klem veral geplaas op slaap. Die menslike liggaam van die man wat eeue gelede dood is, word drie maal in verband gebring met die woord slaap: “slapende man” (r.2), “Slaap” (r.3) en “slaapmus” (r.4). Hiermee word die verbintenis tussen slaap en die dood, wat reeds in gedigte soos “Alruin”, “Liefde op ys” en “Till human voices wake us, and we drown” bespreek is, tematies en metafories voortgesit. Daar word ook met dié metaforiek gesuggereer dat die beskerming van die aarde, vir die man wat eeue lank reeds daarin kon “voortbestaan” en behoue kon bly, slegs ’n toestand van slaap moontlik gemaak het. Deur die man se eenwording met die aarde (“blare van jou oë”), het hy behoue gebly.

Die vraag word dan as herhalende frase (die tweede strofe word herhaal as laaste strofe) aan die “Tollundman” gerig: “Wat sê jou somber mond nou / wat die aarde so lank gesoen het (r.7-8, 27-28). Hierin word daar ’n liefde vir die aarde, of soos Cloete (1989:22) dit stel, ’n empatie vir die aarde, gesuggereer. Die mond van die opgegrawe man is egter nou “somer” en hiermee begin die metaforiek wat deurgaans in die gedig voorkom en wat die hartseer, die “vreugdeverdriet” (r.10) van die “Tollundman” voorstel as gevolg van sy losmaking van die aarde.

Daar word in strofe ses gesê dat die man deur seisoene geslaap het “in die vogtige bog in Tollund” (r.21-22). Hiermee weer die bevestiging dat die aarde gedien het as sy beskerming³⁵, as sy ontvlugting. Eers toe hy weer opgegrawe is, toe die “swart grond hom gelos het” (r.24), het hy in die “nuwe lig gesterf” (r.23).³⁶

“Tollundman” verteenwoordig die tweede afdeling van die bundel. Waar die eerste afdeling uit ’n groep gedigte bestaan het, bestaan die tweede afdeling uit slegs dié een gedig. Dit is dus vanselfsprekend dat daar klem geplaas word op die tematiek van “Tollundman”, en dat die gedig hiervolgens as een van die sleutelgedigte beskou moet word. Die tema van die mens se ingeworteldheid in die aarde, en die feit dat dié ingeworteldheid ’n moontlike ontvlugting, skuiling en beskerming kan bied, maar ook aan die ander kant sorg vir die mens se stadige destruksie, is dan ook een van die bundel se sentrale en deurlopende temas. Dié tema word dus beklemtoon deur die alleenplasing van “Tollundman” in afdeling twee.

3.6.11 “Die versoeking van Antonius”

Die titel en die subtitel van die gedig “Die versoeking van Antonius” (26) verwys gesamentlik na Salvador Dalí se skildery, naamlik *The Temptation of Saint Anthony* (1946) (vergelyk Figuur 10). Die bepaalde lidwoord “die” in die onderskrif is ’n aanduiding dat die gedig met ’n spesifieke skildery van Dalí werk, die skildery waarvan die titel ooreenstem met dié van die gedig. Hierdie onderskeid is belangrik, aangesien een

³⁵ Dit wys vooruit na die reël; “en dieper onder pols die aarde sag” in “Outshoorn” (47), waarin die natuur gepersonifieer word, maar ook uitgebeeld word as lewegewend en bewarend (“sag”).

³⁶ Let op na die tematiese ooreenkoms met “Till human voices wake us, and we drown”.

van die belangrikste beelde in die gedig, dié van olifante met lang, maer bene, in meer as een van Dalí se skilderye gesien kan word.

Die versoeking van Antonius

na die skildery van Dali

Die reën loop
op stelte deur die land.
Langsaam
soos maer olifante.

Hul slurpe krul soos blitse
hang in slierte van die horison,
hul lywe bo
'n wolkewêreld.

En onder
bruin mensies reën beswerend
soos Antonius.

(Pieterse, 1989:26)

In Dalí se skildery, *The Temptation of Saint Anthony*, verskyn versoeking aan die heilige Antonius³⁷ in die vorm van 'n reeks opeenvolgende figure: Die perd op die voorgrond stel krag voor, maar kan ook verteenwoordigend wees van sensualiteit. Die perd word gevolg deur 'n aantal olifante wat objekte en figure op hulle rûe dra. Die eerste een dra die koppie van erotika en lus op sy rug, binne die koppie staan 'n naakte vrou. Die ander olifante dra geboue op hulle rûe, elke gebou ook met 'n spesifieke simboliese verwysing (Descharnes, 1985:108).

Die belangrikste beelde in die skildery wat na die gedig oorgedra word en tot metafore getransformeer word, is dié van die olifante op hulle lang, maer bene. In die redelik kort gedig "Die versoeking van Antonius", speel die olifante 'n prominente rol; twee van die drie strofes handel op direkte wyse oor hulle, en dus moet die simboliek agter die intertekstuele olifante ook by die interpretasie van die gedig in ag geneem word.

Néret (2000:79) verduidelik met betrekking tot bogenoemde dat *The Temptation of Saint Anthony* dien as 'n inleiding tot Dalí se tot stand bring van 'n dimensie van mediasie tussen hemel en aarde, 'n dimensie beliggaam deur die olifante. Die uitbeelding van die olifante antisipeer die tema van levitasie en die neutralisering van gravitasie in Dalí se oeuvre. Bradbury (2000:242) sluit hierby aan en beweer dat Dalí self die olifante sien as mistieke kreature, halfpad na die hemel, maar steeds ook vas aan die aarde.

Die olifante as mistieke tussengangers, mediators tussen hemel en aarde, is dus die metafoor wat na die gedig oorgedra word. Die gedig wend egter die olifant-metaforiek verder aan en stel die olifante voor as

³⁷ Hy word ook genoem Antonius van die Woestyn en/of Antonius van Egipte.

verteenwoordigend van die reën: “Die reën loop [...] soos maer olifante (r.1,4) en die olifante se “slurpe krul soos blitse” (r.5). By implikasie word die reën in die gedig dan die tussenganger tussen hemel en aarde.

Die reën word egter ook in verband gebring met 'n onrealistiese (surrealistiese) beeld in strofe twee. Soos die olifante se slurpe, hang die reën “in slierte van die horison” (r.6). Mens sal egter verwag dat iets van die hemel of wolke af hang en eerder van die horison af sal uitstyg of opstyg. Die persepsie van horison (aarde) en hemel word dus hierdeur omgekeer. Die reën as tussenganger van hemel en aarde bring mee dat hierdie teenstellende entiteite anders beskou word as normaalweg.

Teenoor die verhewenheid van die olifante, en daarmee saam metafories die reën, staan die “bruin mensies” (r.10) wat “onder” (r.9) is. Die mensies – die verkleinwoord word moontlik gebruik om die mens se nietigheid en nederigheid te beklemtoon – staan “beswerend” (r.10), “soos Antonius” (r.11). Die feit dat die mensies as bruin beskryf word, kan herlei word na die skildery as interteks, waarin mense klein en bruin geskilder word. Een van die figure hou selfs 'n kruis na die olifante op, onder die voete van die groot en hoë olifante. Verder kan die kleur “bruin” ook verwys na die aardsheid van die mense, en hulle gebondenheid aan die aarde. Die metaforiek van reën en die gebruik van die woord “bruin” om die “mensies” in die gedig te beskryf, kan moontlik 'n verdere intertekstuele verband oproep met Eugène Marais se gedig “Die dans van die reën”.

Du Plooy (2006:415) herinner daaraan dat “Die versoeking van Antonius”, sowel as 'n gedig soos “Franciskus mymer tot die voëls”, getuig van 'n bemoeienis met die geskiedenis van religieuse figure en heiliges. Daar moet dus nie vergeet word dat Antonius die olifante (simbolies van versoeking wat aan hom verskyn) besweer vanuit 'n religieuse oogpunt nie. Op dieselfde wyse besweer die “bruin mensies” in die gedig die reën, hulle besweer “soos Antonius”. Die reën is dus ook vir hulle van 'n versoekende aard en dit kan moontlik wees omdat die reën simbolies is van 'n eenwording tussen aarde en hemel. 'n Ander moontlikheid is dat die mensies by die aanneem van sulke gedagtes hulle nederigheid kan verloor en versoek kan word om hulle reeds deel van groter dinge, van die hemel, te dink, en van hul aardsgebondenheid te vergeet.

Die vele betekenisverbande van reën in die gedig stel verskillende interpretasiemoontlikhede daar. Ander gedigte in die bundel verwys ook na reën en kan ook metafories binne die bundelkonteks bydra tot wat presies in “Die versoeking van Antonius” besweer word, naamlik dit wat verskyn in die vorm van reën. Neem byvoorbeeld “Huis” (31), waar reën die metafoor word van dit wat uitvee, wegneem en verwyder. 'n Ander gedig is “Requiem vir 'n reëndag” (6), waar reën verband hou met die begrafnis van Mozart en so ook met sy dood. In laasgenoemde bevorder die reën ook die romantisering rondom die begrafnis, die dag waarop

die menslike liggaam in die aarde neergelê word. Op hierdie wyse word die mens-natuur-verband op besonder subtiële wyse ook in verband gebring met “Die versoeking van Antonius”.

3.6.12 “Mahler, 1911”

Die titel van die gedig “Mahler, 1911” (30) bring twee belangrike konsepte na vore. In die eerste plek wys dit daarop dat die gedig handel oor Gustav Mahler, ’n komponis en opera-regisseur (Vestdijk, 1994). In die tweede plek word die spesifieke jaartal 1911 hier met ’n doel aangedui. Die outeur wil hiermee die leser se aandag daarop vestig dat die interteks van Mahler se dood, asook die konteks van sy dood³⁸, in ag geneem moet word by die interpretasie van die gedig.

Mahler, 1911

Ek het vanoggend oor die veld uitgestap
onder die geel trompet van die son
en klokke gehoor van ’n afgeleë kerk.
Jong vroue het nog hier blomme gepluk;
ek wou hoor wat die blomme vir my sê.
Hoe koel waai dit vir die eensame
in die skaduwee van denne;
ek onthou ’n mandolien wat iemand snags pluk.
Die pad is leeg. Geen engel wag hier nie;
U is besig om my te verlaat.
Hoe lank nog voor ’n ou viool
my ook weglok in die nag?

(Pieterse, 1989:30)

Pieterse sê self dat die tema van die dood in *Alruin* veral die verganklikheid uitbeeld. Dit gaan in die bundel om die illustrasie van hoe die verskillende verskynings daarvan manifesteer en hoe dit ook in siklusse voorkom. Wat dié fenomeen betref, vind die outeur sterk aanklank by die werk van die komponis Mahler. Weer gaan dit om die mens, sy psigologiese wese en musiek. Boekkooi, (1990a:6) haal Pieterse in hierdie verband aan: “Mahler vergestalt vir my die God in die mens en God in die natuur”.

H.J. Pieterse (soos aangehaal deur Boekkooi, 1990b:4) noem verder dat ook die psigotiese sy van Mahler in die gedig teenwoordig is, maar minder prominensie geniet as bogenoemde. Hierdie aspek van psigose, asook die verganklikheidsbesef en die manifestasie daarvan, kan veral gesien word in die intertekste van Mahler se *Negende* en *Tiende Simfonieë* asook sy *Das Lied von der Erde*.

Bogenoemde simfonieë word deur Floros (1993: 241-313) gesien as onlosmaaklik van hulle outobiografiese konteks. Gebeure wat afgespeel het in Mahler se lewe tydens die komponeer van hierdie simfonieë, speel

³⁸ Mahler is op 18 Mei 1911 oorlede, maar is reeds in 1907 met ’n ernstige hartkwaal gediagnoseer.

by implikasie 'n belangrike rol in hoe die bestudering van die simfonieë aangewend kan word om 'n bydrae te lewer tot die interpretasie van “Mahler, 1911”.

As agtergrond van *Das Lied von der Erde* staan die dood van Mahler se vierjarige dogter in 1907, sowel as die diagnosering van Mahler as lydend aan 'n ernstige hartkwaal. Hierdie gebeure het hom diep getref en oorspronklik wou hy hierdie simfonie *Das Lied vom Jammer der Erde* (“The Song of the Misery on Earth”) getitel het. Veral dié Mahler-simfonie illustreer die komponis se vermoë om al sy hartseer, wroeging en vrees (vir veral die dood) in sy werk tot uiting te bring (Floros, 1993:243-244). Franklin (2001b:623) sluit hierby aan en bespreek *Das Lied von der Erde* as bestaande uit 'n siklus van ses bewegings wat in drie pare verdeel word. Die middelste paar roep die jeug en skoonheid op, terwyl die begin en die einde 'n spannende balans tussen energieke verlatenheid en eksistensiële verdriet verteenwoordig.

Die *Negende Simfonie* verwys volgens Floros (1993:272-273) tematies na die dood, afskeid en na transfiguratie. Afskeid hou hier 'n afskeid van geliefdes in, sowel as van die lewe. Op hierdie tema word voortgebou in sy *Tiende Simfonie*, waar hy ook, volgens Floros (1993:300), tydens die komponering van dié simfonie geteister is met gedagtes van afskeid en dood. Sy werk het met ander woorde van sy psigologiese wroeging getuig, soos die transkripte van die *Tiende Simfonie* illustreer. Mahler skryf daarop: “Farewell, my music! Farewell. Farewell. Farewell”; en later: “To live for you! To die for you! Almschi!”

Afskeid word dus geneem van die musiek, die kuns om musiek te kan komponeer, maar ook van sy vrou Alma.³⁹ Floros (1993:299) toon aan hoe die krisis in Mahler se huwelik die sterkste tot uiting kom in die *Tiende Simfonie*. Die buite-egtelike verhouding van sy vrou, Alma, het hom vervul met waansin en die vrees om haar te verloor. Dit is outobiografies van belang, omdat dit tydens hierdie gebeure is dat hy die *Tiende Simfonie* gekomponeer het, in die somer van 1910.

Al drie die laaste simfonieë van Mahler het 'n sterk elegiese toon en hou verband met die temas afskeid, dood, hartseer, vrees, maar ook met die sikliese aard van alle dinge, soos die strukturering van die simfonieë suggereer.

Uit bostaande bespreking van die intertekste van “Mahler, 1911”, waarvan die outeur se uitsprake oor Mahler en die gedig ook 'n interteks is, kan die volgende inligting in ag geneem word by die interpretasie van die gedig: In die eerste plek val die fokus op dood en die verganklikheid wat dit voorstel, maar ook daarop dat hierdie verganklikheid in 'n sikliese proses bestaan. Dit gaan om die mens (as kunstenaar, ook

³⁹ Dié tematiek van afskeid van 'n geliefde (spesifiek die geliefde Alma Mahler) dien ook as 'n intratekstuele terugverwysing na “Windsbruid” (7), waarin Alma Mahler ook ter sprake is (vergelyk 3.6.6). Die tema van afgeloopte liefde en die onbereikbaarheid van die geliefde wat in “Windsbruid” voorkom, versterk die tema van verlore/afgeloopte liefde en verlies in “Mahler, 1911”.

as universele mens, voorgestel deur Mahler), sy psigologiese wese en sy musiek, asook om die mens wat onvermydelik deel uitmaak van die siklus van dood en lewe. Mahler self vergestalt ook verder (die) God/goddelikheid in die mens en God/goddelikheid in die natuur.

Tweedens is die psigotiese sy van Mahler relevant, omdat dit die intertekste van sy laaste drie simfonieë betrek en daarmee saam temas soos afskeid, verlies, dood, hartseer, vrees en weer die sikliese aard van alle dinge.

'n Derde intertekstuele veld word in die gedig geaktiveer deur die reël: "U is besig om my te verlaat" (r.10). Volgens Franklin (2001b:623) skryf Mahler op die transkripte van die *Tiende Simfonie* die woorde "O Gott! O Gott! warum hast du mich verlassen?" Daar staan ook op die bladsy die woord "Erbarmen!" (Hê genade/ontferming), geskryf bo-oor 'n figuur wat lyk of dit opstyg. Dié gegewens dien as verwysing na versreël 10 en ook na die Bybelse interteks van Jesus se soortgelyke uitroep aan die kruis (vergelyk Matteus 27:46, in Bybel, 1983)⁴⁰. Die stygende figuur kan metafories beskou word as 'n sterwende Mahler, wat om God se genade vra. Deur die transformasie van dié interteks tot die bepaalde onderdeel van die gedig, word die religieuse ondertoon van die gedig na vore gebring.

"Mahler, 1911" maak egter nie op die leser die indruk van die verwoording van vrees of geteisterdheid nie, en gaan dus die intertekstuele uitbeelding van Mahler en sy simfonieë op hierdie wyse teë. Die eerste vyf reëls spreek van 'n sintuiglike beleving van die aarde, die mens wat op 'n mistieke wyse wil eenword met die aard(s)e. Cloete (1990:22) verwys na die sinestetiese saambestaan van klank en kleur en ook geur in hierdie reëls, soos in "die geel trompet van die son" (r.2) en "ek wou hoor wat die blomme vir my sê" (r.5), wat weer die klem plaas op sintuiglike beleving in die bundel.

In terme van die reeds genoemde interteks wat dui op die verband tussen God en natuur⁴¹, is dit ook moontlik om die interpretasie te maak dat die spreker (Mahler) se verlange daarna om te "hoor wat die blomme vir my sê" eintlik inhou dat hy op soek is na die woorde van God; dit gaan om wat God vir hom wil sê. God is in die natuur aanwesig⁴².

In versreëls 6-10 getuig die spreker (Mahler) van sy eensaamheid en gevoel van verlatenheid. Dit sluit dus aan by die tematiek van Mahler se simfonieë; 'n versreël soos "Die pad is leeg. Geen engel wag hier nie" (r.9) dien as duidend op beide die temas eensaamheid en die dood. Die engel wat vir hom moet wag, is die

⁴⁰ Matteus 27:46: "Teen drie-uur die middag het Jesus hard uitgeroep: 'Eli, Eli, lemá sabagtani?' Dit is: My God, My God, waarom het U my verlaat?". Dieselfde woorde kom ook voor in Psalm 22:1.

⁴¹ Die outeur se bespreking van die gedig, die outeur self, kan ook dien as 'n interteks.

⁴² Die verband tussen God en natuur word ook intratekstueel gestaaf deur die tematiek van 'n gedig soos "Franciskus mymer tot die voëls" (3).

engel van die dood, maar die engel is nêrens teenwoordig nie. Dit kan moontlik dui daarop dat dit nog nie tyd is vir Mahler om te sterf nie, dat hy in afwagting op die dood sy laaste dae beleef, maar ook dat hy tot in sy dood eensaam is en niemand het om hom te vergesel na die ander lewe nie.⁴³

Op hierdie wyse word die gedig ook tematies voorberei op die tema van die dood wat prominent en poëties getransformeer voorkom in reël 11. Die dood is hier nie vreesaanjaend of teisterend nie. Gouws (1989:49) verwys daarna dat die doodsgedagte Mahler gedurende sy lewe geteister het, soos gesien kan word in sy laaste drie simfonieë, maar in teenstelling hiermee het die dood in hierdie gedig bloot 'n "ou viool" geword wat Mahler sal "weglok in die nag" (r.11-12). Die metafoor van die dood as 'n "ou viool" hou verskeie implikasies in. Dit dui op musiek, iets wat aan Mahler bekend is en by hom geliefd is.⁴⁴ Die "ou" kan dui op iets bekends, Mahler is lank reeds bekend met musiek as kunsvorm. Die dood is dus soos 'n ou bekende vriend, 'n ou geliefde kunsvorm of lied, en volgens Gouws (1989:49) bestaan daar hierin ook die idee dat die teenwoordigheid van die dood, sowel as dié van die lewe, 'n element van skoonheid kan inhou.

Bogenoemde getuig van 'n beleving van die dood (en die mag van die dood oor Mahler as kunstenaar/komponis). Hierin lê 'n terugwerkende troos vir die komponis wat aan die einde van sy lewe deur sy musiek die dood tot geliefde en bekende vriend kan maak – as slegs 'n "ou viool".

In die slotreël van die gedig word gebruik gemaak van die werkwoord "weglok". Hierdie woord suggereer nie primêr vrese of bedreiging nie, want om gelok te word beteken tog om iets te kan volg wat vir die mens aanloklik is. In Mahler se eensaamheid en soeke na God (vgl. r.10; r.4-5) is die "ou viool" van die dood dalk sy enigste metgesel en stel die dood die moontlikheid daar van 'n vereniging tussen mens, God, natuur, musiek (kuns) en die lewe. Die sikliese aard van lewe en dood, wat as deurlopende tema in die bundel voorkom, word weer deur hierdie vereniging beklemtoon.

3.6.13 "Ek maak nog deure oop"

Die gedig "Ek maak nog deure oop" (32), die laaste gedig in die derde afdeling van *Alruin*, kan op drie moontlike vlakke geïnterpreteer word, naamlik die poëtikale, die religieuse en ooreenkomstig die tema van (afgeloopte) liefde. Die twee laasgenoemde vlakke word beide moontlik gemaak deur die transformasie en poëtiese interpretasie van intertekste soos die Bybel en Pablo Neruda se gedig "Tonight I can write the saddest lines", opgeneem in die vertaalde bundel *Twenty Love Poems and a Song of Despair* (1969:51).

⁴³ Op 'n subtiële wyse word die intertekstuele temas van afskeid, verlies (ook die verlies van die geliefde), dood, hartseer en vrees hierdeur bygebring, omdat daar sprake is van die dood, maar ook van Mahler se hartseer en eensaamheid (selfs in die dood).

⁴⁴ Dit bring ook weer die reeds genoemde intertekstuele temas by van die afskeid wat Mahler neem van sy musiek en die hartseer wat daarmee gepaard gaan.

Laasgenoemde interteks is die Engelse vertaling van Neruda se Spaanse liefdesgedigte, vertaal deur W.S. Merwin.

Ek maak nog deure oop

Ek maak nog deure oop
op kloppe in die nag.

Dit is net die wind
wat drome deur die vensters jaag.

Ek kon skryf: die bome sny die maan
soos 'n skulp uit die nag los,

maar om oor bome te skryf in dié laat seisoen,
met winterhande, help nie.

Die wind raak verstrik in die takke,
wriemel haar los en word stil.

Nou kan ek die laaste reëls
met en oor jou skryf

en met 'n ander sê: Vannag
kan ek die treurigste verse skryf.

Hoe het jy in- en uitgewaai
en tyd nie versteur nie.

Ek kan nie erken
dat jy nie meer hier is nie,

en luister nog vir 'n klop
met een oor waar ek skryf.

Niemand sing hier in die agtergrond nie.
Ek luister en hoor niks.

Hoor in 'n droom net die eerste klanke
van herfs, ver op pad tussen bome.

(Pieterse, 1989:32)

Volgens Hambidge (1990:8) getuig die gedig van die digter se bewustheid van sy poëtiese beginpunt, soos blyk uit “die eerste klanke / van herfs,” (r.23-24). Die gedig kan dus gesien word as 'n poëtikale besinning, alhoewel dit nie die enigste betekenismoontlikheid is nie. In die lig hiervan kan strofe vier, “maar om te skryf in dié laat seisoen, / met winterhande, help nie” (r.7-8), en die wind wat “verstrik raak in die takke” (r.9), gesien word as metafore van die onvermoë om aan die skryf te kom. Met behulp van gedagtes aan 'n geliefde (strofes 6 en 7), kan daar egter nuwe inspirasie gevind word, nuwe “kloppe in die nag” (r.2). Die skrywer is altyd op soek na nuwe inspirasie (na “kloppe in die nag” waarvoor hy luister “met een oor waar ek

skryf", r.20), dit wat hom kan bring daartoe om te skryf, om weer "die eerste klanke / van herfs" (r.23-24) te kan verken.

Ook op 'n poëtikale vlak kan verwys word na 'n intratekstuele verband met die openingsgedig "Stillewe". Laasgenoemde gedig sentreer om die oop- en toemaak van 'n deur, 'n deur wat 'n blik bied op die gedig en op alle gedigte, 'n gedig dus as 'n "stillewe". In die aanvangsreël en titel van "Ek maak nog deure oop" word die klem geplaas op die oopmaak van 'n deur. Dit hou metafories in dat 'n simboliese deur oopgemaak word na die gedig en na die poësie en die skryf van poësie.

Die aanvangsreëls van die gedig, "Ek maak nog deure oop / op kloppe in die nag (r.1-2), asook reël 19, "ek luister nog vir 'n klop", hou op 'n tweede betekenisvlak 'n religieuse konnotasie in. Met hierdie versreëls word 'n aantal Bybelse intertekste opgeroep⁴⁵. Die intertekstuele verband tussen die genoemde versreëls en die Bybelse intertekste, bring dan die tema van religie in die gedig na vore. Hierdie tema kom ook voor in ander gedigte in die bundel, soos "Franciskus mymer tot die voëls", "Die versoeking van Antonius" en die "Poliptiek"-siklus.

Die interteks waarop die fokus egter in hierdie bespreking val, is die intertekstuele verwysingsveld tussen "Ek maak nog deure oop" en Pablo Neruda se gedig "Tonight I can write the saddest lines". Alhoewel Pieterse se gedig op 'n semantiese en strukturele/komposisionele vlak – albei gedigte is byvoorbeeld geskryf in koeplette – deurgaans Neruda se gedig as verwysingsvlak oproep, is dit veral strofes ses en sewe wat Neruda se gedig as interteks duidelik uitwys:

Nou kan ek die laaste reëls
met en oor jou skryf

en met 'n *ander* sê: Vannag
kan ek die treurigste verse skryf.

(Pieterse, 1989:32, my kursivering – IJ)

Bogenoemde reëls verwys na die titel van Neruda se gedig, maar ook spesifiek na laasgenoemde se slotstrofe: "Though this be the last pain that she makes me suffer / and these the last verses that I write for her." Dit is dan duidelik dat Neruda se gedig 'n intertekstuele konteks vorm vir "Ek maak nog deure oop". Die vraag is egter hoe hierdie interteks in Pieterse se gedig manifesteer en hoe dit poëties geïnterpreteer word om betekenis te skep.

⁴⁵ Lukas 11:9: "Ek sê vir julle: Vra, en vir julle sal gegee word. Soek, en julle sal kry. Klop, en vir julle sal oopgemaak word."; Matteus 7:7: "Vra, en vir julle sal gegee word; soek, en julle sal kry; klop, en vir julle sal oopgemaak word."; Openbaring 3:20: "Kyk, Ek staan by die deur en Ek klop. As iemand my stem hoor en die deur oopmaak, sal Ek by hom ingaan en saam met hom die feesmaal hou, en hy saam met My."

Neruda se gedig handel oor afgeloopde liefde, 'n verlange na en ode aan die afwesige en verlore geliefde. Dit het 'n sterk elegiese toon, waarin natuurmetaforiek die verlange na 'n gewese liefde uitbeeld. Die tema van afgeloopde liefde word deur die interteks beklemtoon as 'n belangrike tema in “Ek maak nog deure oop”, en die metaforiek wat in “Tonight I can write the saddest lines” gebruik word, dien as meganismes wat betekenis skep en verhelder in Pieterse se gedig.

“Ek maak nog deure oop” se aanvangsreëls stel die metafoor “kloppe in die nag” op die voorgrond, kloppe waarvoor die spreker deure wil oopmaak. Dié kloppe verteenwoordig die begeerte na die teenwoordigheid van die geliefde in die hede, die teenwoordigheid waarna die spreker verlang en waarop hy in afwagting leef: hy “luister nog vir 'n klop” (r.19) en “kan nie erken / dat jy nie meer hier is nie,” (r.17-18). Die eerste strofe, saam met strofes nege en tien en die konteks van die gedig, suggereer dat die spreker 'n bereidheid toon om steeds vir die teenwoordigheid van sy geliefde deure oop te maak.

Terwyl die spreker egter wag op die “kloppe in die nag”, is dit “net die wind / wat drome deur die vensters jaag” (r.3-4). Die *tenor* (strekking) van die natuurmetafoor wat verband hou met wat “wind” hier voorstel, word dus in Pieterse se gedig aangetref. Die *vehicle* (medium) van dié metafoor kan egter bepaal word deur die konteks van die Neruda-interteks. In laasgenoemde gedig word die wind in die eerste plek verbind met die nag (“night wind”, r.4). In die voorafgaande strofe is die nag egter die metafoor vir die afgeloopde liefde, die nag is “shattered” (r.2), soos die liefdesverhouding.

Belangriker rakende Neruda se windmetafoor is dat die wind sing: “The night wind revolves in the sky and sings” (r.4). Die daaropvolgende versreëls beeld uit hoe die twee geliefdes op aande (nagte) soos hierdie mekaar kon vashou en liefhê: “Through nights like this one I held her in my arms / I kissed her again and again under the endless sky” (r.7-8). Alhoewel die situasie nou verander het, hou die wind dus verband met drome en fantasieë, wat soos liedere kan wees in die herinnering, oor dit wat was in die verlede. Dit kan ook dien as 'n medium om in kontak te kom met herinneringe aan die verlore geliefde en so aan haar te bly vashou en na haar uit te reik – vergelyk die versreël: “My voice tried to find the wind to touch her hearing” (r.14).

Pieterse se metaforiek rondom die “wind wat drome deur die vensters jaag” (r.3-4), word dan metafores van die spreker se verlange na 'n verlore geliefde en drome van die geliefde in gelukkiger dae, asook 'n poging tot die oproep van die geliefde in die hede. Die “wind”-metafoor word in strofes drie en vier onderbreek deur hoofsaaklik 'n “bome”-metafoor, waarvan die *vehicle* weer in Neruda se gedig geleë is. In laasgenoemde lees strofe twaalf soos volg: “The same night whitening the same trees / We, of that time, are no longer the same” (r.21-22).

Bome vergestalt dus in bogenoemde die feit dat die geliefdes van die verlede, wat mekaar kon vashou op aande toe die wind gesing het, nie meer dieselfde geliefdes is nie. Die bome beeld metafories uit dat dinge in die hede anders is, dat die liefde verbrokkel het en die geliefde afwesig is. Die derde en vierde strofe van “Ek maak nog deure oop” dra hierdie metaforiese veld oor na die konteks van Pieterse se gedig:

Ek kon skryf: die bome sny die maan
soos 'n skulp uit die nag los

Maar om oor bome te skryf in dié laat seisoen,
met winterhande, help nie.

(Pieterse, 1989:32)

Daar word met hierdie reëls gesê dat die digter kón skryf van sy geliefde en hoe sy en hulle verhouding was in die verlede, maar ook dat om nou te skryf oor die dinge van die verlede, met “winterhande”, nie help nie. Pieterse se gebruik van “winterhande” (r.8) is 'n verdere transformasie van die “bome”-metaforiek. Winterhande impliseer kaal bome, wat moontlik daarop kan dui dat die herinneringe aan die verlore geliefde vervaag, of dat die verhouding selfs in die verlede reeds verbrokkel was.

Strofe vyf hervat die “wind”-metafoor. “Die wind raak verstrengel in die takke” impliseer dan dat die spreker se herinneringe en gedagtes (“wind”) verstrengel raak in die dinge van die verlede en in die herinnering aan 'n tyd toe sy geliefde nog naby was (“takke” wat “bome” veronderstel). Die wind wriemel haar egter los in die volgende reël en word stil. Die spreker kan nou sy gedagtes en herinneringe laat stilword en dít stel hom in staat om “die laaste reëls / met en oor jou te skryf” (r.13-14).

Alhoewel die spreker probeer om die “wind” te laat stilword, kan hy sy geliefde steeds nie vergeet nie, hy kan nie “erken / dat jy nie meer hier is nie” (r.17-18). Hy wag steeds vir 'n klop in die nag, hy “luister en hoor niks” (r.22). Die versreël “Niemand sing in die agtergrond nie” (r.21) kan gesien word as 'n transformasie van Neruda se reël: “In the distance someone is singing. In the distance” (r.17). Die spreker in “Ek maak nog deure oop” hoor met ander woorde nie meer iemand sing nie, selfs nie in die agtergrond nie. Hier kan ook weer verwys word na die verband tussen wind en sing wat uit die Neruda-interteks na vore gekom het. Hier kan dus twee afleidings gemaak word: eerstens dat die spreker besig is om sy herinneringe van, en verlange na, die geliefde opsy te stoot, alhoewel hy steeds luister of sy dalk sal klop; en tweedens dat die gebrek aan iemand/iets wat sing kan dui op die spreker se hartseer oor sy verlore liefde en sy verlange na haar.

Bogenoemde tweeledigheid wys vooruit na die laaste strofe: “Hoor in 'n droom net die eerste klanke / van herfs, ver op pad tussen bome.” (r.23-24). Die spreker in ““Tonight I can write the saddest lines” weifel

tussen sy liefde vir die verlore geliefde en die idee dat hy haar nie meer liefhet nie: “I no longer love her, that’s certain, but maybe I love her. / Love is so short, forgetting is so long.” (r.27-28).

Dit is hierdie teenstellende idee wat neerslag vind in die laaste strofe van Pieterse se gedig. Die spreker “[h]oor in ’n droom”. Tot dusver het die spreker geluister en nou vir die eerste maal hoor hy. Maar hy hoor in ’n droom, wat ’n verwydering en ontvlugting van die werklikheid voorstel en ook verband hou met sy fantasiewêreld oor die geliefde (sien strofe 2). Wat die spreker hoor is die klanke ver op pad tussen bome. Dit kan dui daarop dat die geliefde op pad terug is; “bome” vergestalt immers die gelukkige verlede van die geliefdes. Maar “bome” dui ook in die gedig op die hede waarin dinge anders is, waarin die geliefde afwesig is en die liefde afgeloop. In terme hiervan kan die slotreëls ook gesien word as aanduidend van die begin van die spreker se aanvaarding van die verlore aard van die liefde.

’n Verdere interpretasiemoontlikheid van die gedig hou weer verband met die betekenisvlak van die poëtikale. Die geliefde in bogenoemde bespreking kan hiervolgens ook gesien word as verteenwoordigend van die poësie self. Hoe die geliefde beskou word in die gedig, is as ’t ware ook hoe die spreker oor die poësie dink.

Tematies, en weens die gebruik van die natuurmetaforiek wat verband hou met wind, word “Ek maak nog deure oop” intratekstueel verbind met “Windsbruid” (7). Hierdie gedigte, saam met gedigte soos “Die swaels keer vanjaar laat terug” (8), “Ou parfuim wat swaar” (11), “Interieur” (14), “Om deur ’n land te gly” (17), “Mahler, 1911” (30), “Huis” (31) en andere, hou almal die tema van afgeloopte liefde in. Dit sluit aan by Van Vuuren (1990:14) se uitspraak dat twee sentrale motiewe/temas in die bundel uitgewys kan word, naamlik die elegiese en die liefde – meestal die afgeloopte liefde.

3.6.14 “Poliptiek”

3.6.14.1 Inleiding en agtergrond

“Poliptiek” is ’n reeks wat bestaan uit vier gedigte: “I Mathis die skilder, 1514”, “II Engelkonsert”, “III Kruisiging” en “IV Opstanding”. Dié reeks hou ’n sterk religieuse tematiek in, en is besonder ryk aan intertekstuele en intratekstuele verwysingsvelde. Die gedigte is kompleks saamgestel en neem die meeste van die belangrike temas van die bundel in hulself op, hetsy deur die subtile bybring van ander gedigte in die bundel, van intertekste buite die bundel of van die konteks vir betekenisontginning wat geskep word binne die reeks self.

Gouws (1989:49) bespreek hoe “Poliptiek” gegrond is op die Isenheimer-kruisigingstafel/ altaarstuk van die sewentiende-eeuse Duitse skilder Mathias Grünewald (vergelyk Figure 11-14). Die neerslag hiervan, en ook

van Paul Hindemith se opera-simfonie, *Mathis der Mahler* (wat gegrond is op Mathias se lewe), is intertekstueel relevant en bring ook weer kuns en kunstenaarskap as tema na vore. Du Plooy (2006:415) sluit hierby aan en noem hoe die deurlopende bundelverband tussen religieuse denke en kuns, veral die poësie, maar ook kuns in alle vorme, verder in “Poliptiek” uitgewerk word.

Die titel van die eerste gedig in die reeks dui dan spesifiek op die opera *Mathis der Mahler* en daarmee saam op die Isenheimer-altaarstuk wat die opera geïnspireer het. Die daaropvolgende drie gedigte in die reeks word elk ingelei deur ’n titel wat verwys na ’n gedeelte van die Isenheimer-altaarstuk (sien die bespreking van die altaarstuk hieronder) en beklemtoon ’n verdere verband tussen kuns (poësie en visuele kuns) en religie.

Die reeks “Poliptiek”⁴⁶ werk dus met hoofsaaklik twee intertekste: Grünewald se Isenheimer-altaarstuk en Hindemith se opera-simfonie *Mathis der Mahler*. Vervolgens word hierdie intertekste bespreek omdat agtergrondkennis van die kunswerke die interpretasie van die gedigte verryk, asook betekenisvelde aandui, skep en ontbloot.

Die Isenheimer-altaarstuk (1512-1516) is volgens Krén en Marx (2010b) geskep deur Mathias Grünewald vir die hospitaalkapel van die St. Antonius-kloosterhospitaal in Isenheim, Elzas. Dié hospitaal het gespesialiseer in die behandeling van persone met ernstige velkondisies (Pioch, 2002, vergelyk ook Anon., 1951). Krén en Marx (2010a) noem dat Grünewald die opdrag van die leermeester van die St. Antoniusklooster, Guido Guersi, ontvang het om hierdie veeldimensionele altaarstuk te skep.

Krén en Marx (2010b) beskryf die altaarstuk as ’n komplekse struktuur bestaande uit vier lae geskilderde oppervlakke – dit is twee stalle vleuels wat oopvou, en wat dan die finale uitgekerfde altaarstuk blootlê, wat bestaan uit drie afbeeldings van heiliges, gekerf uit hout. Daar is ook twee sy-paneel en ’n predella. Daar is dus drie aansigte van die altaarstuk. Die eerste punt van besigtiging is volgens Pioch (2002) wanneer die vleuels toe is (vergelyk Figuur 11). Daar word dan ’n geskilderde afbeelding van die kruisiging in die middel gesien, met aan die linkerkant van Christus aan die kruis die treurende Madonna wat getroos word deur die dissipel Johannes, tesame met ’n biddende Maria Magdalena op haar knieë na die kruis gedraai. Regs van Christus is Johannes die Doper, wat na Christus aan die kruis wys. Aan die voete van Johannes die Doper staan ’n lam wat ’n kruis vashou en so simbolies is van die Lam van God wat gesterf het vir die sonde van die mensdom. Die toneel simboliseer verder die kontrasterende goddelike en menslike natuur van Christus, iets wat beklemtoon word deur die kontras tussen die beligte voorgrond en donker agtergrond.

⁴⁶ Poliptiek word verklaar as ’n “Altaarstuk wat uit meer as drie dele bestaan; veelluik” (HAT, 859). Reeds voordat die titel “Mathis die skilder, 1514” genoem word, verwys die titel van die reeks reeds na ’n altaarstuk, meer spesifiek na ’n altaarstuk wat uit meer as drie dele bestaan. Die gedigte in die reeks word hierdeur as ’t ware elkeen ’n metaforiese deel van hierdie kunswerk (altaarstuk/reeks gedigte).

Pioch (2002) bespreek die tweede aansig (vergelyk Figuur 12) van die altaarstuk wanneer die vleuels oopgemaak word en drie tonele van feesviering sigbaar word: Dit is die aankondiging van Jesus se geboorte aan sy moeder, Maria; die engelkonsert vir Madonna (Figuur 13) en die Kind en die Opstanding van Christus. Volgens Krén en Marx (2010b) hou die derde aansig van die altaarstuk steeds in dat die vleuels oopgevou moet wees, maar dat die gedeelte van die altaarstuk aan beide kante van die uitgekerfde binneste deel nou beskou moet word. Hierdie panele illustreer die tonele van St. Paulus en St. Antonius in die woestyn en die Versoeking van St. Antonius (vergelyk Figuur 14), onderskeidelik. St. Antonius word ook weer op een van die sy-panele aangetref.

Die ander sentrale interteks waarmee die reeks werk, is, soos reeds genoem, die opera *Mathis der Mahler* (Paul Hindemith, geskryf 1932-1938). In die eerste toneel van die musiekstuk word die volgende woorde geuit: “Whatever the deeds blossoming in you, they will flourish only with God’s sunlight and only if your roots grow deep into the soil of your people” (soos aangehaal deur Schubert, 1980:581). Hiermee word in die eerste plek aangesluit by die tematiek van *Alruin*, naamlik die verbintenis tussen mens, natuur en God en die gebruik van plantmetaforiek om dié verband uit te beeld. Maar meer nog, dit dui op wat Schubert (1980:581) noem die onderliggende tema van die opera-simfonie; dat die mens (in hierdie geval die *kunstenaar*, Grünewald) nie teen sy eie natuur moet stry nie. Die konteks van dié tema word daargestel deur die verhaallyn van die opera, wat dan gegrond is op die lewe van Grünewald: “*Mathis der Mahler* is [...] a dramatic allegory about the artist’s dilemma in a turbulent society, about Grünewald’s decision to renounce his art and commit himself, during the period of the Peasant’s Revolt in Germany, to a life of political action, and of his discovery that such action is futile and he must return to his art” (Schubert, 1980:581.)

3.6.14.2 “I Mathis die skilder, 1514”

In die eerste gedig van die reeks “I Mathis die skilder, 1514” tree Mathias Grünewald op as die spreker. Dit blyk dat die gedig afspeel in die tyd waarin hy die Isenheimer-altaarstuk in die hospitaal geskep het (waarvan die datum in die gedig se titel ook ’n moontlike aanduiding kan wees). Die eerste woord van die gedig, naamlik “Deesdae”, plaas dan die leser binne die konteks van hierdie historiese verhaal. Dit is egter ook so dat, alhoewel die gegewens in die gedig op feite gebaseer is, dit steeds ’n fiksionele toepassing van die digter inhou; ’n poëtiese transformasie van outobiografiese feite om betekenis te skep.

I Mathis die skilder, 1514

Deesdae stap ek deur nou strate
 en let op gesigte, boertig, bruin,
 of agter rame soms gelate
 die sogende vrouens, melk en roos.

Vanoggend in Antonius se hospitaal
 weer die maer lyke, kaal
 en verteer deur sy heilige vuur,
 die huid geskend en geel soos loog,
 die wonde blou omkring in suur.
 Daarna, soos elke nag, die kapel.
 Guido se plan vir die poliptiek
 is hemels, myne meer aards.
 Ek wil die hout demonies oopkleur,
 alledaagse gesigte heilig skilder,
 vir die armes, siekes, dié wat treur,
 vir sy lydendes, in my nagmusiek.

(Pieterse, 1989:41)

In versreëls 1-4 vertel Grünewald (as spreker) hoe hy deur die strate stap en “gesigte, boertig, bruin,” sien, hy sien vrouens “agter rame” besig om “gelate” hulle kinders te soog, “melk en roos”. Hierin word die tema van die mens se gebondenheid aan die aard(s)e beklemtoon (“gesigte, boertig, bruin”), maar die klem word ook geplaas op lewe en die sikliese voortbestaan daarvan wat gelatenheid bring, soos die gelate, sogende vrouens simboliseer. Die frase “melk en roos” dui dan ook op lewe (“melk” as voedingstof), terwyl “roos” kan wys op die fisiese kleur van ’n sogende vrou. Die verwysing na “roos” word egter ook aangetref in “Stillewe” (1), wat reeds in hierdie stadium van die gedig, die tematiek van die verband tussen lewe en dood intratekstueel tot teenwoordigheid roep.

Die volgende sin in die gedig beslaan reëls 5-9. Hierin vertel Grünewald van die siekes wat lydend lê binne Antonius se hospitaal en is daar ook aanduidings van die reeds genoemde velkondisies wat hier behandel word: “verteer deur sy heilige vuur”, “die huid geskend en geel soos loog”, “die wonde blou omkring in suur”. Hierdeur word dus weer implisiet verwys na die dood, wat reeds subtiel bygebring is in versreël 4. Dit is egter nie net die aardse lyding en dood wat in reëls 5-9 uitgebeeld word nie. Die ware verhaal van die lydendes in Antonius se hospitaal word poëties getransformeer deur een woord in reël 7: “*heilige* vuur” (my kursivering – IJ). Hiermee word te kenne gegee dat die lydendes nie net fisies ly nie, maar ook psigologies geteister word deur sonde, versoeking en die dood en daarom ook metafories “verteer word deur sy (St. Antonius se)⁴⁷ heilige vuur” (r.7).

Wat verder interessant is in terme van die gebruik van St. Antonius in die gedig, is dat dit nie alleen dui op die feit dat die altaarstuk gemaak is vir die hospitaal met dieselfde naam nie, maar dat dit ook ander konnotasies binne die gedig en die bundel oproep. In die eerste plek kan die frase uit “I Mathis die skilder, 1514”, naamlik “Antonius se hospitaal”, ook op ’n metaforiese vlak geïnterpreteer word. Omdat daar ook in

⁴⁷ Die St. Antonius wat hier ter sprake is, is dieselfde St. Antonius waaroor die gedig “Die versoeking van Antonius handel (3.6.11). Dit is dus St. Antonius van die Woestyn, ook genoem St. Antonius van Egipte of St. Antonius die Grote. Dit is ook dieselfde St. Antonius wat verbind word met die velkondisie, bekend as St. Antonius se vuur (St. Anthony’s fire) – vergelyk Anon. (1951).

die gedig verwys word na St. Antonius se *heilige* vuur, en dat diegene in die “hospitaal” daarvolgens ook psigologies ly, kan “hospitaal” metafories geïnterpreteer word as Antonius, en breedweg ook gelowiges, se kerk/geloof/plek van geestelike genesing.

’n Verband kan vervolgens ook getrek word tussen Antonius in die gedig, St. Antonius op die Isenheimer-altaarstuk en die gedig “Die versoeking van Antonius” (26)⁴⁸. In laasgenoemde is die aardsheid van die mense beklemtoon en is die temas van die menslike (aardse) teenoor die hemelse ook aangeraak. Dit sluit aan by reëls 11 en 12 van “I Mathis die skilder, 1514”. Gouws (1989:49) noem hoedat, wanneer in hierdie reëls gesê word, “Guido (Guido Guersi) se plan vir die poliptiek / is hemels, myne meer aards,” dit die grondtoonaard van die bundel aandui. Hier word die mens in sy aardse gewortelheid geteken, “tydelik gestol” (“Liefde op ys”, 12) soos in ’n stillewe. Dit verwys ook weer terug na versreël 2: “gesigte, boertig, bruin”.

In die lig van bogenoemde kan die afleiding gemaak word dat die mens se aardse gebondenheid (die deurlopende tema van die verbintenis tussen mens en natuur) weereens in die “Poliptiek”-reeks verbind word met kunstenaarskap en kuns⁴⁹ (sien verwysings na die altaarstuk hierbo). Meer nog, die tema van religie word by hierdie tematiese netwerk betrek⁵⁰ en só word betekenislae geskep.

In die laaste sin van die gedig (reëls 13-16) word die digter se poëtiese interpretasie gegee van wat Grünewald se intensies was met die skep van die altaarstuk. Hiervolgens wou Grünewald “alledaagse gesigte heilig skilder” (r.14). Hy wil met ander woorde deur sy kuns ’n eenwording bewerkstellig tussen die aardse mens en dit wat heilig is, die G(g)oddelike. Die doel hiervan is om “vir die armes, siekes, dié wat treur, / vir sy lydendes” troos te kan bied deur “sy (Grünewald se) nagmusiek (sy kuns).

Die feit dat “nagmusiek” (my kursivering – IJ) as die slotwoord gebruik word, kan moontlik dui op ’n verband met versreël 10: “Daarna, soos elke nag, die kapel”. In dié reël word die kapel waarin Grünewald waarskynlik sy werk verrig het, verbind met die nag. Na alles wat hy beskou het in die strate en die hospitaal, die fisiese en psigiese lyding van die aardse mens, is daar die kapel, “elke nag”. Dit kan daarop dui dat hy in die nag aan die altaarstuk gewerk het, maar ook moontlik op die idee dat dit die plek sal word waar diegene wat in die metaforiese donker is, sal kan gaan vir hulp, inspirasie en leiding. En wat déúr die

⁴⁸ Dit is ook interessant om te let daarop dat een van die skilderye op die Isenheimer-altaarstuk ook *Die versoeking van St. Antonius* heet (Figuur 14).

⁴⁹ Dié verbintenis word ook gevind in onder meer “Stillewe” (1), “Van Gogh te Auvers” (2), “Kaartjie vir Venesië” (5), “Requiem vir ’n reëndag” (6), “Windsbruid” (7), “Die versoeking van Antonius” (26), “Mahler, 1911” (30), “Ek maak nog deure oop” (32) en “Suid” (48) en word binne die “Poliptiek”-siklus intertekstueel ondersteun deur die verwysingsveld van die tematiek in die opera *Mathis der Mahler*.

⁵⁰ Die tematiese verband word ook gevind in onder andere “Van Gogh te Auvers” (2), “Franciskus mymer tot die voëls” (3), “Die versoeking van Antonius” (26).

kuns dáár 'n moontlike mistieke eenwording met God kan beleef. Grünewald se beoefening van sy kuns is gevolglik vir hom 'n soort musiek waarmee hy lydendes nader aan God, aan hoop en inspirasie, kan bring.

3.6.14.3 “II Engelkonsert”

II Engelkonsert

Uit die donker gloei 'n kapel
in Gotiese krulle. Die nag
vibreer in vlerke en gesigte
wat tussen vreemde plante,
in geel en blou, sag
op luite en angelots speel.
My geveerde pagters, kyk, en kweel:
“Ons stryk ons musiek
uit die nag tot U
en meng die sferse harmonie
in ons eenvoudige sang.”
Tussen huisraad sit Sy met my Kind,
haar rug na die roos, onbewus
van die koor of die ander feë
wat die berg opswerm in 'n goue wind.
Want oral kan daar nog engele wag,
lig en vlugtig, soos fluite in die nag.

(Pieterse, 1989:42)

Dié gedig werk intertekstueel met die gedeelte van die Isenheimer-altaarstuk waarop daar 'n engelkonsert vir die Madonna en Kind uitgebeeld word. Dit bou ook voort op die eerste gedig in die reeks, wanneer daar in die openingsreël gesê word “Uit die donker gloei 'n kapel”. Hiermee word die metaforiek van die voorafgaande gedig, naamlik dat die kapel dien as 'n metaforiese veilige hawe waar die vereniging tussen God en mens 'n moontlikheid gemaak kan word, oorgedra na “II Engelkonsert”.

In “I Mathis die skilder, 1514” is daar in die slotreël gesien hoe Grünewald se nagmusiek, sy kuns, 'n poging is tot die vereniging tussen die aardse mens en dit wat heilig is. In reëls 2-6 van “II Engelkonsert” word hierdie kuns verder metafories ontgin deur die interteks van die naamgenootlike skildery op die altaarstuk (vergelyk byvoorbeeld Figuur 13). Die engele, wat deel uitmaak van die engelkonserttoneel, se sang (musiekkuns) word nou die nuwe “nagmusiek” (musiekkuns): “Die nag / vibreer in vlerke en gesigte” (r.2-3) en die engele speel op “luite en angelots” (r.6).

Dan spreek Grünewald (steeds die spreker) die engele aan as syne (“My geveerdes”, r.7), en herinner hiermee dat hy deur sy visuele kuns hierdie toneel geskep het. Reël 7 bied egter interessante interpretasiemoontlikhede. Eerstens kan die “geveerdes” vanselfsprekend dui op die vlerke van die engele, wat in die skilderye as geveer uitgebeeld word, maar dit herinner ook sterk aan die gedig “Franciskus

mymer tot die voëls” (3), waarin die voëls “geveerdes” genoem word. Voëls wat in laasgenoemde gedig die eenwording tussen God en die natuur en tussen God en die mens simboliseer. Hierdie eenwording is ook, soos reeds al genoem, ’n tema in die “Poliptiek”-reeks en word deur dié intrateks verder uitgelig.

Die engele verteenwoordig dan die poging tot vereniging tussen die aardse mens en die (G)goddelike, en word ook in reël 7 “pagters”⁵¹ genoem. Dit hou in dat die engele (verbind aan metaforiese voëls⁵²) in tydelike besit van iets is. Dit kan die leser lei tot die interpretasie dat die engele gesien kan word as ’n tussenganger tussen die aardse en die heilige. Engele kan op aarde verskyn, maar kom van die hemel af en kan daarom tydelik deel wees van albei die sfere. Daarom kan die engele sing⁵³ sodat “die sfere se harmonie” (r.10) vermeng.

In die daaropvolgende reëls (r.12-15) word die interteks beskryf, waar die Madonna en Kind sit en besing word deur ’n koor⁵⁴. Die interteks is egter steeds poëties getransformeer en nie slegs ’n beskrywing van die skildery nie. Daar word gepraat van “my Kind” (r. 12, my kursivering – IJ). Hiermee eien die spreker (kunstenaar, Grünewald) die Christuskind as syne, moontlik omdat hy die Kind geskilder het, maar ook moontlik om progressie in die mistieke proses af te dwing.

Die slotreëls van die tweede gedig in die reeks roep weereens ’n intrateks op, naamlik “Mahler, 1911” (30). Dit lui “Want oral kan daar nog engele wag, / lig en vlugtig, soos fluite in die nag.” (r.16-17). In “Mahler, 1911” is daar ook sprake van ’n engel wat wag, maar dan is dit die engel van die dood en die spreker in laasgenoemde gedig (Mahler) praat daarvan dat hy weggelok sal word in die nag deur ’n “ou viool”, wat dan metafories is van die dood (verwys na 3.6.12). Die tema van die dood word weer deur intratekste (en intertekste) verbind met die tema van die lewe (die lewegewende mistieke proses waarvan die gedig getuig). Die tweeledige lewe en dood kom deurgaans in die bundel voor, maar word telkens belig deur middel van ander intertekstuele en intratekstuele gegewens.

3.6.14.4 “III Kruisiging”

III Kruisiging

Agter buig die nagstroom hom
om jou verslakte spiere
wat, met doodskrag, krom

⁵¹ In die HAT (827) word ’n pagter beskryf as “’n persoon wat iets pag; huurder”.

⁵² Die verband tussen die engel en die voël word verder intratekstueel versterk deur “Alban Berg-vioolkonsert” (28), met die reëls “’n Silwer voël styg / soos ’n ruimte-engel” en “’n Silwer voël hang / soos ’n silwer engel”.

⁵³ Daar word in die gedig gesê dat die engele “kweel”, r.7, wat weereens verband hou met voëls.

⁵⁴ Die noem van ’n (engel)koor roep intratekstueel ’n gedig soos “Kaartjie vir Venesië” (5) en indirek ’n gedigte soos “Requiem vir ’n reëndag” (6) en “Mahler, 1911” (30) op – die tema van kuns (musiekkuns) word hierdeur beklemtoon.

die kruis 'n bruin boog span.
 My geel, stekelrige, turksvy-Christus!
 Ek verf jou mond idioties, slap
 en knoop jou tone om die hout.
 Jou doringvingers moet die dik nag krap,
 geen seën vir 'n swymelende moeder.
 Johannes, die mooi student, is hoeder
 en kyk na die bleek gesig,
 haar rok se sagte wit pastel.
 Jou geblêr is stil, jou kop neig tot
 klein Magdalena wat knielend smeek
 met die bloeiende lam en ou profeet
 wat sien hoe vrugbaar jy verrot
 hier voor, in my fel kleure van die hel.

(Pieterse, 1989:43)

Op die “nag”-metaforiek wat reeds in die eerste twee gedigte van die reeks gekodeer is, word verder voortgebou in “III Kruisiging”. Die spreker (Grünewald) spreek Christus aan die kruis aan wanneer hy in die openingsreëls sê:

Agter buig die nagstroom hom
 om jou verslapte spiere
 wat, met doodskrag, krom
 die kruis 'n bruin boog span.

(Pieterse, 1989:43)

Die “nag”-metafoor wat tot nou toe bestaan het uit 'n betekenisveld van die eenwording tussen mens en God, word hier met die kruisigingstoneel verbind. Die kruisiging van Christus, wat in die verwysingsveld van die Christelike geloof, die uiterste vorm van eenwording tussen God en mens bewerkstellig.

Die verwysing na die “doodskrag” hierbo bring weer die tematiese verband van dood en lewe in die gedig na vore, 'n verband wat bestaan binne die bundel én binne die reeks. Volgens Cloete (1989:22) word die krag van die natuurlike lewe juis deur die dood ervaar, soos ook gesien in “Liefde op ys” (12). Hierdie metaforiek word verder uitgebrei deur te verwys na die sterwende Christus aan die kruis as “My geel, stekelrige, turksvy-Christus” (r.5) en dat Hy “vrugbaar [...] verrot” (r.16).

In reëls 6 tot 16 word die skildery wat op die altaarstuk voorkom, en wat die kruisiging uitbeeld, deur die digter weergegee (vergelyk Figuur 11). In hierdie weergawe word daar op plekke beskryf wat in die skildery gesien kan word, maar die interteks word ook poëties getransformeer en tot metaforiek binne die gedig omskep. Wanneer daar byvoorbeeld in die gedig gesê word “Ek verf jou mond idioties, slap / en knoop jou tone om die hout.” (r.6-7) kan dit wees dat die beelde van die skildery weergegee word, maar meer nog, dit hou 'n verdere interpretasie in, in konteks van die gedigreeks. Die kunstenaar (skilder) is steeds besig om

Christus te eien, soos geïnterpreteer deur die outeur, maar ook om hiermee die G(g)oddelike en die menslike te verbind. Christus word uitgebeeld aan die kruis as terselfdertyd God én mens.

Nog 'n voorbeeld van die poëtiese transformasie van die altaarstuk-interteks kan gesien word in reël 13, waar gesê word “Jou geblêr is stil”. Hiermee word die lam in die gedig, wat soos reeds genoem die simbool is van die Lam van God, dan in die gedig een met Christus. Christus se “geblêr is stil” en in sy dood is hy dan die Een wat die uiterste vereniging tussen die G(g)oddelike en die menslike, God en mens, hemel en aardse bewerkstellig.

In die slotreëls van die gedig word aangedui dat Christus “vrugbaar [...] verrot [...] in my fel kleure van die hel.” (r.16-17). Hiermee word die tematiese verband tussen lewe en dood en kunstenaarskap weer getrek, maar ontstaan daar ook 'n ander intratekstuele verband tussen “III Kruisiging” en die eerste gedig in die reeks. In laasgenoemde word daar gesê hoe die spreker/kunstenaar in die gedig die hout van die altaarstuk “demonies (wil) oopkleur” (r.13) en in die konteks van die gedigreeks, kan hierdie reël nou beter verstaan word. Die “kleure van die hel” in “III Kruisiging” is metafories van die teenwoordigheid van lewe ín die dood. Daarom, wanneer daar in die eerste gedig verwys word na “demonies”, word moontlik bedoel dat die kuns aangewend moet word om die lewe en die dood te verenig, tesame met die mistiese proses ten opsigte van die mens (aardse) en God (religie/hemelse). Die sikliese bestaan van die lewe in die dood én die dood in die lewe, word hierdeur weereens op die voorgrond geplaas en as deurlopende tematiek deurgevoer.

3.6.14.5 “IV Opstanding”

IV Opstanding

Ek het uit drome, geteister
deur demone van siekte en slaap
wat broei uit die nes van donker,
opgestaan en Hom uit die hout verlos.
Uit die grot van die nag spring Hy op,
'n blom wat in die son ontvlam,
en laat die aarde en dronk wagte val.
Sy wonde glim, sy hare straal
om bruin oë en 'n sagte mond,
om sy blou vlerkkleed
wat lig na die bruin aarde dryf.
Kyk hoe breek Hy deur my rame,
hoe spoel Hy deur ons klipstrate,
waar ek lig met kleure bly staan
en kyk hoe ander, in lywe vas-
gevang, moeisaam
met alledaagse take voortgaan.

(Pieterse, 1989:44)

Die openingsreëls van die laaste gedig in die reeks is reeds illustrerend van wat Du Plooy (2006:415) noem die intuïtiewe psigologiese proses wat deur die gedig voorgestel word:

Ek het uit drome, geteister
deur demone van siekte en slaap
wat broei uit die nes van donker,
opgestaan en Hom uit die hout verlos.

(Pieterse, 1989:44)

Hiermee word 'n hele aantal intratekstuele verbande geaktiveer. Daar is weereens die gebruik van die “demone”-metafoor, wat reeds gesien is in “III Kruisiging” en “I Mathis die skilder, 1514”. Dan is daar die verwysing na die psigologiese, die onderbewuste met die metaforiek van “drome” en “slaap” wat die kunstenaar teister, iets wat sterk herinner aan “Till human voices wake us, and we drown” (15). Die woord “siekte” roep weer die eerste gedig in die reeks op en so word die metaforiek van fisiese en psigiese siekte weer opgeroep. Die gedig “Van Gogh te Auvers” (2) word bykomend intratekstueel betrek deur die frase “broei uit die nes van donker” (kraaie broei in “Van Gogh te Auvers”).

Dan volg die reëls waar die kunstenaar/spreker homself weereens as die handelende party eien en sê hoe hy opgestaan het en “Hom uit die hout verlos” (r.4) het. Hierdie proses is metafores van die proses waar Grünewald “opgestaan” het en die toneel van die Opstanding gaan skilder het. In reëls 5 tot 11 word die feestelike opstanding beskryf, soos dit in die skildery daar uitsien (vergelyk Figuur 12, die paneel heel regs).

Daar word egter vir die eerste maal in die reeks werklik afstand gedoen van Grünewald as die handelende party, wat beheer het oor sy kunswerke, in reël 12: “Kyk hoe breek Hy deur my rame”. Christus is nou die handelende party wat “breek deur rame” en “spoel deur klipstrate” (r.13). Dié twee reëls verwys ook terug na die eerste gedig in die reeks, waar die kunstenaar deur strate stap en mense sien “agter rame”. Die reeks het dus 'n sikliese aard, waar daar in die laaste gedig beskryf word hoe Christus breek deur rame en hoe die saambestaan tussen lewe en dood, wat die Kruisiging en die Opstanding vergestalt, die eenwording van God/(G)goddelike/hemelse en die mens/menslike/aardse moontlik maak.

Diegene wat egter steeds agter hulle rame vasgevang sit, wat hulle nie deel laat word van die mistieke eenwording nie, word dan in die laaste vier reëls (r.14-17) van die gedig deur die spreker beskryf as “moeisaam” vasgevang in hulle eie lywe. Hulle gaan voort met hulle “alledaagse take”, soos die mense in die eerste gedig. Hulle word egter ook deur die spreker die “ander” genoem en daarmee neem hy nou afstand van dié mense en sien homself nou eerder as iemand wat die handeling afgestaan het aan Christus, hy “bly staan” nou slegs, “lig met kleure”. Hiermee word die mistiese progressiewe proses wat deurgaans in die reeks daargestel word, tot voleinding gebring.

3.6.15 “Suid”

Die bundel sluit af met twee gedigte waarin die aardsheid van die vroeëre gedigte ’n spesifieke stempel kry, aangesien kunstenaarskap hier duidelik in die Afrikakonteks geplaas word (Du Plooy, 2006:412). Een van dié twee is die slotgedig “Suid”⁵⁵, wat reeds met die titel verwys na die Afrikakonteks. “Suid” kan gesien word as ’n antwoord op Seamus Heaney se gedig “North” (Heaney, 1990:56-57). Waar “North” verwys na Heaney se geboorteland (Ierland) in die noorde, is “Suid” dan ’n poëtiese transformasie van die Heaney-interteks om op die Afrikakonteks in die suide te dui.

Suid

vir Seamus Heaney

Hier hoor ons ook die kragte
van donderende Atlantiese golwe
en vermoed soms ’n Antarktika
vanaf geslypte strande.
Ons sien die vermenging van seë
wat oor ’n bar land stry
en af en toe die bene
van skip of mens blootlê.

Ek het oor ’n strand gestap,
ver van jou mistige land
en met die aand oor die water
stemme uit die land hoor praat:
gee ’n tong aan die duisternis,
laat die grond ook sing,
poësie is die oorwinning van ’n ruimte,
om sy elemente tot harmonie te bring.

(Pieterse, 1989:48)

Die eerste strofe van “Suid” betrek steeds die Afrikakonteks. Die outeur, wat ook as spreker in die gedig optree, gebruik in die eerste strofe die voornaamwoord “ons” om homself by die Afrikagemeenskap te skaar, diegene wat die “vermenging van seë” (r.5) en “donderende Atlantiese golwe” (r.2) ook aan die suide kan waarneem. Hiermee word inhoudelik antwoord gegee op Heaney se “North”. In laasgenoemde se openingstrofe word gesê: “I [...] found only the secular / powers of the Atlantic thundering”. In “Suid” word hierby aangesluit met die openingsreëls: “Hier hoor ons ook die kragte / van die donderende Atlantiese golwe” (r.1-2). Op hierdie wyse word die natuur- en omgewingsmetaforiek van die see, strand, baai, skepe voortgedra en poëties geïnterpreteer van “North” na “Suid”.

In die tweede strofe word die voornaamwoord “ek” egter gebruik en word Seamus Heaney ook aangespreek deur die outeur (die “ek”) wanneer verwys word na “jou land” (r.10). In dié strofe staan die kunstenaarskap

⁵⁵ Die ander gedig is “Oudtshoorn” (47), die voorlaaste gedig in die bundel.

van die digter voorop. Daar word volgens Du Plooy (2006:412) gestel dat die digter moet luister na die verborge dinge en stemme; hy moet die kleure en patrone onder die oppervlak vermoed sonder dat dit gesien kan word, en daaruit kom die poësie. Hierdie poëtikale siening word dan uitgebeeld in die gedig “Suid” deur die spreker wat in gesprek tree met Heaney.

Die twee slotreëls van “Suid” is nie alleen die afsluiting van die gedig nie, maar ook van die bundel en dwing daarom aandag af. Brink (1989:5) meld hoe dié reëls iets bied van ’n sleutel tot waaroor dit in die bundel gaan: “poësie is oorwinning van ’n ruimte, / om sy elemente tot harmonie te bring” en in weerwil van dié stelligheid lê die wins van talle gedigte in die bundel inderdaad in die ontginning van ruimtelike verhoudinge, veral die plasing van die mens in ’n landskap van tyd en ruimte. Vandaar die belangrikheid van ’n reiskode wat dwarsdeur gehandhaaf word; die bewussyn van seisoene; en ook die intrinsieke verhouding tussen “natuur” en “kuns” (ook kunstenaar) in vele vorme (literatuur, musiek, skilderkuns).

Die slotreëls is met ander woorde van poëtikale betekenis met betrekking tot die bundel as geheel. Die digter, wat optree as die spreker in die laaste strofe, beklemtoon dat dit hier gaan om kunstenaarskap en die digkuns, en die outeur se siening ten opsigte hiervan. Dié poëtikale siening kom ook na vore in ’n intrateks, “Tagelied” (4), waar die outeur weer as spreker optree en sê: “Ek tap die grond en die gras se krag / om elemente te meng tot gedig vir jou” (r.9-10). Hierdie intratekstuele verband bevestig verder die verbintenis tussen kunstenaarskap, kreatiwiteit en die krag van die natuur wat in die bundel van die uiterste belang is.

3.7 ’n Interpretasie volgens Barthes se sewe beginsels van tekstualiteit

In bogenoemde bespreking is die interpretasie/analise van eksemplariese gedigte uit *Alruin* onderneem. Vervolgens word Roland Barthes se sewe beginsels van tekstualiteit (verwys na 3.2.3) aangewend om verder na die gedigte te kyk. Hierdie beginsels sal dus bespreek word deur terugwysend met die reeds geanaliseerde gedigte in *Alruin* te werk. Daar sal met ander woorde onder meer gebruik gemaak word van Barthes se teorieë oor tekstualiteit in die beantwoording van die vraag of die gebruik van intertekstuele verwysings/gegewens die literêre, fisies begrensde werk kan omskep tot ’n geheel en al onbegrensde, vrye teks (ooreenstemmend met hoe Barthes die terme “werk” en “teks” gebruik).

3.7.1 Die beginsel van metodiek

Volgens die begrensde, sigbare en tasbare aard van wat Barthes beskou as “werk”, kan *Alruin* in die primêre sin geklassifiseer word as ’n “werk”. Die bundel is beperk tot 48 bladsye en is sigbaar en tasbaar. Elke gedig binne die bundel kan ook gesien word as ’n individuele werk, omdat elke gedig uit ’n beperkte aantal versreëls bestaan en fisies sigbaar begrens is.

Alruin is egter 'n *artistieke* werk, wat inhou dat onder meer vele intertekste betrek word binne die fisies begrensde werke (gedigte en bundel). Barthes se mening dat die werk geïllustreer word, en die teks gedemonstreer, plaas *Alruin* tussen die twee Barthes-konsepte. Die bundel word sigbaar wel geïllustreer, maar deur die betekenisprosesse wat ontstaan as gevolg van intertekstuele en intratekstuele verwysings, begin die werk (die bundel, die gedigte) ook te demonstreer. Dié demonstrasie is egter nie geheel en al oneindig en onbegrens, soos Barthes meen van die teks vereis word nie.

Alruin is in wese 'n werk, wat elemente van tekstualiteit gebruik om, binne die grense van die werk, die werking van teks moontlik te maak. Hiermee word die betekenisveld wat buite die begrensde werk lê, op 'n tekstuele wyse tot binne die werk getrek en ontstaan daar groter betekenismoontlikhede. Dié moontlikhede kan steeds nie totaal onbegrens wees nie, aangesien daar steeds met 'n *spesifieke* artistieke werk gewerk word. Neem byvoorbeeld “Van Gogh te Auvers” (2): waar dié gedig fisies uit slegs 20 reëls bestaan, spoel die betekenis van die gedig oor na vele ander gedigte in die bundel, soos “Stillewe” (1), om maar een voorbeeld te noem. Dit betrek ook die intertekste van Vincent van Gogh, sy lewe en sy skilderye, en die tematiese konteks (kunstenaarskap/religie/natuur/lewe en dood) wat deur die bundel geskep word. Dit is dan wel so dat die gedig as werk neig na die gedig as teks, veral wanneer daar vele intratekstuele en intertekstuele moontlikhede geskep word, maar betekenis is steeds in 'n mate beperk. Vir die literêre leser moet intertekste en intratekste, wat met die gedig saamgelees word, steeds relevant wees vir die bespreking en interpretasie van die gedig. In hierdie opsig beperk die bindende inwerking van intratekste en intertekste op mekaar die toeken van oneindige betekenis aan die gedig, met ander woorde die gedig dui self sy moontlike betekenisvelde aan.

3.7.2 Die beginsel van genres

Barthes plaas die klem daarop dat die teks nie gehou kan word binne die verdeling van genres nie. Die teks wil altyd die grens oorskry en die afskortings tussen genres by implikasie verbreek. In *Alruin* word 'n veelheid van genres betrek. Dit word weereens na vore gebring deur intertekstuele verwysings, wat bestaande metaforiese lyne uitlig. So kan byvoorbeeld die genre van skilderkuns geneem word, die kunste wat 'n metaforiese lyn vorm in *Alruin*, en belig word deur verskeie intertekste, soos byvoorbeeld in “Van Gogh te Auvers” (2), “Windsbruid” (7), “Die versoeking van Antonius” (26) en “Poliptiek” (41-44). *Alruin* illustreer mediums wat nog sterker onderskeidings inhou as genres. So word verskillende media, dus woordteks of skilderteks, taal of beeld, verhaal of film – wat mediale verskille behels, wat transgeneries verwys na byvoorbeeld roman en gedig, of transmediaal na verhaal en film – deel gemaak van die verwysingsveld van *Alruin*.

Alruin bevat verwysings na en verteenwoordig 'n veelheid van genres en media, soos skilderkuns, musiekkuns, digkuns, kuns met 'n religieuse opdrag, wat toon dat die bundel neig na wat Barthes 'n teks noem. Die doel van die gebruik van die veelheid van tekssoorte in verskillende media in *Alruin* is egter nie noodwendig, soos by die teks, om grense te oorskry of om tot agter die grens te kom nie. Dit gaan eerder in die bundel om die gebruik van 'n veelheid van genres om tematiese samehang in die bundel te verkry en bestaande metaforiese lyne te ondersteun, soos dié van lewe en dood, mens en natuur, mens en God, die aardse en die hemelse, wat alles verband hou met kuns, kunstenaarskap en kreatiwiteit.

3.7.3 Die beginsel van tekens

In hierdie studie word 'n hermeneutiese ondersoek van die digbundel in die Pieterse-oeuvre onderneem. Dit hou in dat daar gepoog word om die gedigte te interpreteer, en volgens Barthes is die werk interpreteerbaar en sluit dit rondom die betekende. Teenoor dié beskouing van die werk, staan die begrip van die teks wat betekenis voordurend uitstel en oneindig beweeg vanaf betekenaar na betekenaar. Die teks is hiervolgens radikaal simbolies en die werk slegs gedeeltelik simbolies – dit bereik in 'n stadium 'n grens.

Hier kan die voorbeeld van “Die versoeking van Antonius” genoem word. Dié gedig verwys na Salvador Dalí se skildery en bring so 'n hele aantal betekenismoontlikhede tot stand (vergelyk 3.6.11). Dalí se skildery (betekenaar) as interteks (betekende) lei sy “universe of a mediating dimension between heaven and earth” in (Néret, 2000:79). Die skildery se olifante op lang dun bene is simbolies hiervan en Descharnes (1985) noem hoe hierdie olifant-motief verskeie kere in Dalí se oeuvre voorkom, soos in *Dream caused by the Flight of a Bee*, *Atomica Melancholica* en *Triumph of Dionysus*.

So kan interteks na interteks opgevolg word, aanhoudend beweeg word van betekenaar na betekenaar: die gedig kán die “interpreteerder” lei na 'n oneindige netwerk van intertekste, die gedig kán die poort wees tot hierdie netwerk. Die vraag ontstaan egter wanneer beweeg dié proses weg van die interpretasie van die gedig, wég van dit wat die betekenismoontlikhede van die gedig ten toon stel. Wanneer die fokus geplaas word op slegs die proses, die netwerk van intertekste, gaan dit nie meer om die interpretasie van die gedig nie, en disintegreer die teks as literêr-artistieke werk.

In aansluiting hierby beklemtoon Du Plooy (1990:7) die feit dat die teks (die artistieke, literêre teks) ook een van sy eie intertekste is, dat dit nie vir die literêre leser kan oplos of verdwyn in sy intertekste nie. Daarom kan die literêre teks nie ten volle as 'n teks (Barthes se teks) beskou word nie. Die literêre werk kan meer of minder simbolies van aard wees as ander werke, dit kan meer neig na die tekstuele as ander en meer betekenismoontlikhede hê, maar die interpretasie daarvan kan nooit ten volle oneindig wees nie, want daarin lê die disintegrasie van die literêre werk in sy eie intertekste.

In 2.11 is reeds genoem hoe Umberto Eco in sy boek, *The Limits of Interpretation* (1990), skryf oor die idee van die (on)moontlikheid van onbegrensde interpretasie van die literêre teks. Daar is gestel hoe Eco (1990:45) in die teorie van interpretasie van 'n literêre teks stel dat selfs wanneer aanvaar kan word dat so 'n teks oop is vir meervoudige lesings daarvan, daar ook aanvaar kan word dat dit moontlik is om tot 'n betekenisoreenstemming te kan kom, selfs al is dit nie 'n ooreenstemming oor 'n betekenis wat die teks aanmoedig nie, maar dan ten minste oor betekenismoontlikhede wat die teks ontmoedig.

Interpretasie sentreer nie om al die betekenis wat die leser moontlik aan 'n gedig/bundel kan toeskryf nie. Die leser moet volgens Eco (1990:57) poog om iets te probeer bepaal oor die aard van die artistieke werk (gedig); dit gaan nie om die bepaal van 'n finale betekenis van die gedig nie. Eco (1990:59) brei verder hierop uit en noem hoedat, in die interpretasie van byvoorbeeld 'n gedig, enige betekenisafleiding wat van die gedig of 'n gedeelte van die gedig aanvaar kan word, as dit deur dieselfde gedig bevestig word. Wanneer 'n interpretasie van die gedig egter teëgegaan word deur dieselfde teks, kan daardie interpretasie nie as geldig beskou word nie. Op hierdie wyse kontroleer die interne tekstuele koherensie van die gedig die onbegrensde betekenismoontlikhede wat die leser aan die artistieke werk wil toeken.

3.7.4 Die beginsel van meervoudigheid

Die afleiding kan dus uit bogenoemde bespreking gemaak word dat dit gaan om hoe die literêre werk ontvang word. Wanneer die werk in sy radikale simboliese aard ontvang word en dit as metonimies van aard beskou word, sal dit neig tot 'n teks. As die interpretasie van 'n literêre werk aangepak word, sal dit na 'n werk neig⁵⁶, aangesien die teks nie reageer op interpretasie nie, maar slegs aanleiding gee tot disseminasie. Die literêre teks hoef egter nie die een of die ander te wees nie, maar beweeg op 'n glyskaal, omdat sekere aspekte een kant toe beweeg en ander weer vashou en na die ander kant toe trek.

In dié studie word 'n *interpretasie* van *Alruin* en *Die burg van hertog Bloubaard* onderneem. 'n Interpretasie hou in dat die bundel nie beskou kan word as 'n ten volle dekonstruktueerbare/dekonstruktiewe teks nie, alhoewel sekere tekstuele eienskappe wat in die bundel teenwoordig is, nie geïgnoreer kan word nie. Die teks is meervoudig en produktief, iets wat gesien kan word in *Alruin* wanneer die intertekste en intratekste, sowel as tematiese en metaforiese lyne, begin saampraat en 'n spel van betekenis ontstaan. Dié spel staan egter steeds binne 'n konteks, binne bundelsamehang, en word daardeur begrens.

Neem byvoorbeeld die gedig "Till human voices wake us and we drown". In dié gedig ontstaan daar 'n spel van betekenis tussen die gedig self, die Eliot-intertekste en enkele Dali-skilderye. As die gedig egter nie ontvang word in sy gedeeltelik simboliese aard en gepoog word om dit te interpreteer nie, kan die Dali-

⁵⁶ Die werk kan egter steeds vlakke van Barthes se tekstuele eienskappe inhou.

skilderye, soos *The Persistence of Memory*, eenvoudig wys op 'n oeuvre van surrealistiese droomwêrelde waarin die gedig dan opgeneem sal word en sal disintegreer as oorsprong. Daar sal met ander woorde nie na die gedig teruggekeer kan word nie.

Wanneer die literêre werk dan benader word vanuit 'n interpretatiewe oogpunt, sal daar vanselfsprekend altyd meer as een interpretasiemoontlikheid wees (wat neig na die tekstuele), maar die interpretasiemoontlikhede kan nooit geheel en al onbegrens en onvoltooid wees nie (wat by implikasie neig na die werk). Vir die literêre leser sal so 'n radikaal onbegrensde en onvoltooide teks nie funksioneel wees nie, maar steeds kan dié leser nie één finale betekenis op die teks afdwing sonder om erkenning te gee daaraan dat ander betekenisemoontlikhede ook bestaan nie. Daarom kan 'n bundel soos *Alruin* weereens beskou word as bestaande op 'n glyskaal tussen die uiterste pole van Barthes se onderskeiding tussen werk en teks.

3.7.5 Die beginsel van verwantskappe

Die “werk” word gesien as iets wat vasgevang is binne die proses van filiasie. Dit hou in dat die werk onderwerp is aan 'n konteks (geskiedenis/literêr/outeur). Die teks daarteenoor moet gelees word sonder enige inskripsie van die outeur/oorsprong. Ten opsigte van *Alruin* kan die invloed van die outeur by 'n interpretasie van die bundel nie geïgnoreer word nie. Dit is tog die outeur wat intertekstuele gegewens in die gedigte poëties transformeer en struktureer en wat hierdeur die bundelsamehang bevorder.

Die voorbeeld kan genoem word dat dit die outeur is wat op subtile wyse die verbintenis tussen gedigte soos “Windsbruid” (7) en “Mahler, 1911” (30) plaas. Dié verband berus op intertekstuele biografiese gegewens oor die persone waaroor die gedigte handel. Dit is daarom van die uiterste belang dat die leser hierdie intertekstuele verband sal opmerk in die lees van die bundel, anders sal die verbintenis tussen die twee gedigte verlore gaan. Uit hierdie enkele voorbeeld kan reeds gesien word dat *Alruin* nie slegs onderwerp is aan die outeur/oorsprong nie, maar dat ander elemente ook 'n ewe belangrike rol speel, soos die leser, die literêre konteks en so meer.

In die lig van bogenoemde word *Alruin* (en die gedigte in die bundel) weer beskou as neigend tot én weg van die werk én die teks. Die bundel steun nie alleen op die outeur nie en beweeg so weg van die werk, maar die outeur kan steeds nie ontsê word nie, want dit is hy wat in die eerste plek die intertekste daar plaas (beweeg na die werk). Die vele intertekstuele verbintenisse in *Alruin* het egter 'n netwerk tot gevolg, die netwerk wat die metafoor is van Barthes se teks (beweeg na die teks). Die bundel/gedigte kan steeds nie geheel en al gelees word sonder die inskripsie van die outeur nie, alhoewel ander deelnemende faktore, soos die leser, ewe belangrik is (beweeg weg van die teks).

3.7.6 Die beginsel van lees

Die gehalte van die werk lê in hoe dit geskryf word en nie in hoe dit gelees word nie. Daar word met ander woorde onderskei tussen vlakke van gehalte in werke op grond van die outeur. Soos onder die voorafgaande punt gesê is, kan *Alruin* nie los van die outeur gelees word nie, en lê 'n groot deel van die gehalte van die werk in hoe die outeur die intertekste interpreteer en transformeer om byvoorbeeld die tematiek van lewe en dood te beklemtoon en 'n metaforiese lyn daarvan te maak.

Dit is egter ook so dat wanneer die leser nie intertekste raaksien of die metaforiese lyne kan trek nie, daar iets in die interpretasie van die bundel verlore sal gaan. Die bundel sal nie gelees kan word sonder dat van sy betekenismoontlikhede verlore gaan nie. Om hierdie rede kan die gehalte van die bundel nie alleen gesien word in hoe dit geskryf word nie, en neig die bundel weer weg van die kategorie van werk, na die kategorie van teks. Steeds: het die outeur in die eerste plek nie die intertekste daargestel of die bundel so gestruktureer dat metaforiese lyne ontstaan nie, was daar niks vir die leser om te ontgin nie. Die bundel beweeg dus in hierdie verband weer op die glyskaal tussen werk en teks.

3.7.7 Die beginsel van plesier

Die lees van die werk kan plesier inhou, maar anders as die teks, kan die werk slegs deur die leser *gelees* word, en nie *herskryf* word nie. Die diskoers van die teks is die teks self, ongebonde, onbegrens en ingebed in vrye assosiasie.

Hierdie verhandeling illustreer 'n herskrywing van Pieterse se gedigte. Die gedigte is dus tekste wat aanleiding gee tot ander tekste – soos dié verhandeling 'n teks is wat daaruit voortspruit. Die herskrywing wat hier plaasvind, hou egter nie in dat daar nie teruggekeer kan word na die gedigtekste nie, hulle disintegreer nie in die herskrywing nie.

Alruin besit verder ook 'n konteks, 'n betekeniskonteks wat geskep word deur die bundel self en die deurlopende tematiek en metaforiek wat daarin voorkom. Dié konteks begrens die moontlikheid van betekenis, alhoewel daar steeds 'n oorvloed betekenismoontlikhede binne die konteks moontlik is.

Ter verduideliking kan die voorbeeld van die reën-metafoor in “Die versoeking van Antonius” (26) en die wind-metafoor in “Ek maak nog deure oop” (32) gebruik word. Daar word 'n betekeniskorpus gestig deur die gebruik van dié metafore in ander gedigte binne die konteks van die bundel, of binne die konteks wat deur die intertekste van die bundel daargestel word (vergelyk 3.6.11 en 3.6.13). Dit beteken met ander woorde nie dat, as daar 'n interteks teenwoordig is, enige iets nou verbind kan word aan 'n metafoor (reën/wind) en

betekenis daaruit geskep kan word nie. Vrye assosiasie is sinvol wanneer 'n bundel geïnterpreteer word met die doel om iets van die aard van die betekenisbestaan van die bundel te kan aflei. Meer en verskeie betekenismoontlikhede is daar altyd, maar dan steeds binne 'n sekere konteks.

Ten slotte kan 'n moontlike antwoord gebied word op die vraag of die gebruik van intertekstuele verwysings/gegewens die literêre, fisies begrensde werk kan omskep tot 'n geheel en al onbegrensde, vrye teks (soos Barthes die terme “werk” en “teks” gebruik). Die bundel lê op 'n glykskaal tussen die werk en die teks. Soms neig dit na die werk of teks en soms weg van die werk of teks. Die gebruik van 'n veelheid van intertekstuele verwysings in die bundel skep wel 'n netwerk van betekenis, wat die bundel laat neig na Barthes se definisie van 'n teks, maar dié netwerk bestaan steeds binne die grense van 'n betekenskonskoks. Die artistieke, literêre teks, wat deur die literêre, interpretatiewe leser bestudeer word, kan nooit werklik as onbegrens ontvang word nie, soos die intertekstuele teks in teorie onbegrens is nie. Dit sluit weer aan by Lambert (2001:394) se samevatting van Barthes se *From Work to Text*, waar hy tot die gevolgtrekking kom dat die opvatting van tekstualiteit geassosieer kan word met die aktiewe produksie van die *teoretiese teks*, in teenstelling met die beperkte aktiwiteit geassosieer met die lees en interpretasie van die *artistieke werk*.

3.8 Slotbeskouing

In hierdie hoofstuk het die soeklig geval op die eksemplariese analise van sekere gedigte in die bundel *Alruin*. Daar is ondersoek ingestel na hoe intertekstualiteit in die gedigte manifesteer en hoe hierdie manifestasie betekenis genereer, asook die versterking van tematiek en metaforiese lyne tot gevolg het, en bundelsamehang bewerkstellig.

Die fokus het daarop geval om te bepaal hoe intertekstualiteit in die gedigte manifesteer en hoe die vergestaltung van intertekstualiteit dit moontlik maak dat die gedig oor sy fisiese grense heen beweeg en buitetekste intrek om 'n fragment van die onbegrensde buitewêreld binne fisiese grense uit te beeld.

Die fragmente van die onbegrensde buitewêreld hou onder meer in dat daar in die gedigte sekere deurlopende temas opgestel word, wat deur die intertekstuele verwysing binne die konteks van die bundel versterk word, maar ook fragmente van universele buite-temas verteenwoordig. Dié buite-temas, soos byvoorbeeld die verganklikheid van die mens, is dus ver-taal en verdig en word in die gedigte opgeneem as fragmente van die onbegrensde buitewêreld.

Tematies keer die bundel voordurend terug na 'n aantal hooftemas: die tweeledigheid van lewe en dood ten opsigte van die mens én die natuur; die verband/eenheid tussen mens en natuur (plant); die mens se

geworteldheid aan die aarde; die mens en religie (God); kunstenaarskap en kreatiwiteit. Boekkooi (1990a:6) noem die oorkoepelende tema van die bundel die geestelike bindweefsel wat lê in die religie, die Goddelike en die mistisisme. Die kunste en die mens as kunstenaar en die tweeledige verband tussen lewe en dood is egter net so belangrik wanneer daar gepraat word oor temas wat die bundel tot 'n eenheid bind.

Telkens staan die sikliese aard van lewe en dood, asook die verbondenheid tussen mens en natuur tematies voorop in die bundel. Dit is egter nie so dat dié sentrale temas eentonig of kragteloos word in die herhaling daarvan nie. Dié temas word vervleg met 'n variasie van ander temas, wat tuisgebring word binne die fisiese grense van die gedigte, deur die aanwend van intertekstualiteit; om maar enkele voorbeelde te noem: Die tema *kunstenaarskap* word met die sentrale temas verbind deurdat die skrywer gebruik maak van byvoorbeeld Van Gogh se biografiese gegewens, asook sy skilderye as interteks in “Van Gogh te Auvers” (2). Die temas van die afgeloopte liefde en kunstenaarskap word saam met die sentrale temas van die bundel tot uiting gebring in 'n gedig soos “Windsbruid” (7). Laasgenoemde verband ontstaan weereens deur die betrek van intertekste soos die skilder (Kokoschka) se relevante (outo)biografiese gegewens en sy skildery met dieselfde titel as die gedig.

Metaforiese lyne hou ook verder verband met die deurlopende tematiek in *Alruin*, en ten opsigte hiervan beklemtoon Du Plooy (2006:412-413) die voorbeeld van die metaforiese lyn van die kunste. Die kunste as gespreksgenoot vorm 'n metaforiese lyn in die bundel, maar word telkens toegelig deur verskillende intertekstuele verwysings. Daar kom verskeie gedigte voor oor kunstenaars en hulle lewens, onder meer “Requiem vir 'n reëndag” (6, Mozart die komponis), “Mahler, 1911” (30, komponis), “Mathis die skilder, 1514” (41); en dan is daar ook verskeie gedigte wat oor spesifieke kunswerke handel, oor skilderye soos in “Windsbruid” (7) en “Die versoeking van Antonius” (26), en oor musiekwerke (vergelyk “Alban Berg-vioolkonsert”, 28 en “Mahler, 1911”, 30). So word die kunste, hetsy musiek, skilderkuns of poësie, deurgaans in die bundel 'n gespreksgenoot en verwysingsveld, en kunstenaars en hulle werke word in talle gedigte metafores ontgin sodat kuns en die verwysingsveld daarvan 'n prominente metaforiese lyn in die bundel vorm. Die kunste word nie slegs as onderwerp of tema gebruik nie, maar die soortlikheid en eienskappe van bepaalde kunsvorme as sodanig word metafores ontgin (Du Plooy, 2006:412-413).

Daar is in die metodologie van hierdie hoofstuk onderneem om sekere kategorieë van intertekste te ondersoek (vergelyk 3.3 en 3.5). Dit is egter interessant om te sien dat 'n gedig wat byvoorbeeld in een kategorie geplaas is, soos “Die versoeking van Antonius” (wat saam met ander gedigte wat oor heiliges handel, gegroepeer is) ook sou inpas by 'n ander kategorie (soos by dié wat handel oor kuns/kunstenaarskap en kunswerke); of, as 'n verdere voorbeeld, 'n gedig soos “Ek maak nog deure oop”, wat ewe tuis sal hoort by beide die kategorieë *ander digters* en *religie*. Die kategorieë oorvleuel dus omdat

die metaforiek en die tematiek deurlopend word in die bundel. Elke gedig bestaan nie uit los tematiek nie, maar sluit aan by ander gedigte en vorm so 'n netwerk van verwysings en versterk die bundelsamehang.

Daar word met ander woorde nie slegs van los verwysings in die bundel gebruik gemaak nie. Die begrensde literêre teks betrek die verskillende buitetekste, die tekste wat buite sy fisiese grense lê, en trek hulle in tot binne sy grense om betekenis te produseer. Hierdie betekenisproduksie werk met die spanning rondom die grense van die literêre werk en is onder meer gebaseer op intertekste wat planmatig deel word van metaforiese lyne, ondersteun deur deurlopende tematiek, waaruit 'n spel van betekenisse ontstaan waarvan intertekste, temas, metaforiese lyne en motiewe alles deel uitmaak en alles 'n betekenis konteks vir hierdie spel vorm.

Hoofstuk 4

'n Intertekstuele analise van *Die burg van hertog Bloubaard* (2000)

Jy was reg: daar bly min oor vir ons hier.
Ek trek my terug in my burg van papier.

(Pieterse, 2000:18)

4.1 Inleiding

Die burg van hertog Bloubaard (2000) is Henning Pieterse se tweede bundel. Dit word voorafgegaan deur sy debuutbundel, *Alruin* (1989) en die bundel kortverhale, *Omdat ons alles is* (1998). *Alruin* as debuut is reeds hoog aangeskryf, maar dit is *Die burg van hertog Bloubaard* wat in 2002 die gesogte Hertzogprys ontvang.

Die poësie in *Die burg van hertog Bloubaard* is op die oog af nie besonder ingewikkeld of hoogdrawend nie. Dit is egter in die verwysings wat die gedigte inhou, die net van intertekstuele en intratekstuele verwysings, wat die gebruik van interessante tematiek, metafore en metaforiese lyne inhou, wat aan die bundel sy verwikkelde aard verleen en dit 'n avontuurvlug vir die leser maak. Viljoen (2001:7) sluit by hierdie waardering aan: Skilderye, literatuur, geskiedenis, folklore, musiek, die mistiek en veel meer is verweef in die verse sonder dat 'n mens ooit die indruk kry dat jy met serebrale bedinkings te make het.

T.T. Cloete (2000:13) beskryf die bundel as “deel van die beste poësie in die huidige Afrikaanse digkuns”, terwyl Lucas Malan (2000:14) dit 'n “indrukwekkende bundel” noem. Hierdie indrukwekkende bundel kan vanuit talle invalshoeke bespreek en bestudeer word. In hierdie hoofstuk gaan dit egter om 'n bespreking van die intertekstuele eienskappe van die bundel en hoe die intertekste in die bundel manifesteer en getransformeer en omgedig word. Die besprekingsfokus val verder ook op die ondersoek na die ontginning van betekenis wat deur die aanwend van intertekstualiteit moontlik gemaak en uitgebrei word.

4.2 Metodologie

In hierdie hoofstuk sal hoofsaaklik van die hermeneutiese ondersoekmetode gebruik gemaak word, waarin die analise van onderskeie gedigte en hul intertekste sentraal sal staan. Die bundel sal dus intertekstueel

gelees word en die analise van die onderskeie gedigte sal plaasvind met die spesifieke fokus op elk se intertekste.

Die fokus van die studie is om te bepaal hoe intertekstualiteit in die gedigte manifesteer en hoe die vergestaltung van intertekstualiteit dit moontlik maak dat die gedig oor sy fisiese grense beweeg en buitetekste intrek om 'n fragment van die onbegrensde buitewêreld binne fisiese grense uit te beeld.

Daar sal ondersoek ingestel word na hoe die intertekstuele gegewens poëties getransformeer en geïnterpreteer word om betekenis binne die fisies begrensde literêre teks (die gedig en ook dan die bundel) te genereer. Hierdie betekenis wat gegenereer word, hang ten nouste saam met die verband tussen intertekstuele en intratekstuele verwysings, tematiek en metaforiese lyne in die gedigte en in die bundel. Hoe die intertekstuele gegewens getransformeer en geïnterpreteer word om die tematiek van die bundel te versterk, om metaforiese lyne te skep, om betekenis te genereer en om bundelsamehang binne die fisies beperkte gedig en bundel te verkry, sal dus bestudeer word.

Vervolgens word 'n blik op *Die burg van hertog Bloubaard* gegee in die vorm van 'n bundeloorsig. Hierna sal 'n bykomende teoretiese inleiding gegee word vir die analise van die spesifieke bundel, gevolg deur die kategorieë wat onderskei kan word in die bespreking van die intertekste wat die gedigte inhou. Die analise van sekere eksemplariese gedigte in die bundel sal dan gedoen word aan die hand van die vermelde intertekstuele kategorieë (vergelyk 4.6). Ten laaste sal 'n slotbeskouing gegee word, waarin die klem sal val op die samevatting van hoe intertekstualiteit in die bundel manifesteer, asook hoe die aanwending van intertekste die moontlikheid skep vir die gedig om oor sy fisiese grense heen te beweeg en buitetekste in te trek om 'n geselekteerde fragment van die onbegrensde buitewêreld binne fisiese grense betekenisvol uit te beeld.

4.3 Bundeloorsig van *Die burg van hertog Bloubaard* (2000)

Stander (2009) beskryf *Die burg van Hertog Bloubaard* as 'n lywige bundel bestaande uit sestig lang gedigte. Erotiese verse, die reismotief (innerlike en uiterlike reis) en doodstematiek oorheers deurgaans. Pieterse rig hom tot 'n breë verwysingsnetwerk met talle intertekstuele verwysings na figure en domeine van historiese, legendariese, mitologiese en artistieke aard. Van Coller en Odendaal (2004:43) noem hoe Pieterse gebruik maak van hierdie kollektiewe verhale en ook die ervarings van en gesprekke met ander (kunstenaars, digters, denkers, geestelikes, legendariese, mitologiese en historiese figure) as *vehicles* om vir hom as individu te spreek. Hy weef die stof van onder meer mites en sprokies meevoerend in, in persoonlike verse vol intense en ingehoue emosie (Malan, 2000:14).

Die voorblad van *Die burg van hertog Bloubaard* dien reeds as een van die eerste verwysings na die Bloubaardlegende as belangrike interteks van die bundel. Op die voorblad is daar 'n afdruk gemaak van die ruïne van Gilles de Rais – die “oorspronklike” Bloubaard se kasteel – dit dien as voorspel tot Pieterse se gesprek met dié legendariese karakter (Stander, 2009). Verder word daar deur die bundeltitel ook vanselfsprekend verwys na die belangrike rol wat die legende van hertog Bloubaard en sy burg in die bundel speel.

Volgens Hermansson (2009:IX-X) kan die Bloubaardlegende teruggevoer word na Charles Perrault se Franse sprokie, “La Barbe bleue” (“Bloubaard”), geskryf in 1695 en opgeneem in sy versameling uit 1697. Dié weergawe van die Bloubaardverhaal is oor die jare oorvertel en aangepas, en so het verskillende vorme van die verhaal ontstaan. Cloete (2000:13) noem hoe dié sprokie onder meer verwantskappe met ander sprokies en verhale toon: die Duisend-en-een-nagte, Lohengrin en “verbode” dinge soos die Bybelse Boom van Kennis.

Verdere verwantskappe sluit onder meer in variasies op die sprokie soos deur die Grimm- broers vertel: “Fichters Vogel” (“Fitcher’s Bird”), “Der Räuberbräutigam” (“The Robber Bridegroom”) en “Marienkind” (Mary’s Child). Met betrekking tot die tematiese klem op die gevare van nuuskierigheid, roep die Bloubaardverhaal ook konnotasies op wat verband hou met die Griekse mitologie, soos in die verhale van Pandora, Orfeus en Euridike (Hyde, 1927), en ook met die Bybelse Eva en met Lot se vrou (Hermansson, 2009). Volgens Du Plooy (2006:420) kan die Bloubaardverhaal se basiese motiewe ook in sprokies soos “Skoonlief en die ondier” gesien word, asook in 'n klassieke roman soos Charlotte Brontë se *Jane Eyre* en twintigste-eeuse tekste soos *The Garden of Eden* van Ernest Hemingway. Films soos *Look back in anger* (1959), *Gaslight* (1944) en *Sleeping with the enemy* (1991) hou ook verdere verbande met die Bloubaardmotiewe in. In die Engelse literêre tradisie is daar ook verbande op te spoor: soos onder meer met die inhoud van die gedig “My Last Duchess” van Robert Browning.

Omdat daar soveel weergawes en interpretasies van die Bloubaardlegende bestaan, is dit nodig om te bepaal watter aspekte van die Bloubaardlegende die sterkste toepassing vind in Pieterse se bundel. Hiervan is die eerste en die laaste bladsye van die partituur van Béla Bartók se opera *Herzog Blaubarts Burg*, wat op die teenblad van die eerste en laaste gedigte van die bundel afgedruk is, 'n indikasie. Die verhaal van dié opera het dan besondere betrekking op die bundel. Die opera vorm byna 'n raam waarin die bundel ingeskuif word⁵⁷ (Du Plooy, 2006:420).

Struktureel dien Béla Bartók se opera as grondmotief en losweg as inspirasiebron vir die indeling van die bundel. Die sewe afdelings van die bundel word geskei deur die twaalfde-eeuse abdis, Hildegard van

⁵⁷ Vir 'n verdere, uitgebreide bespreking hieroor, verwys na 4.6.2.

Bingen, se voorstelling van die “eier van die heelaal”. Daar is verder ’n verband tussen die sewe afdelings van die bundel en die sewe simboliese “kamers” van Bloubaard se kasteel, soos weergegee in die opera van Bartók. In ’n onderhoud met Francois Smith (2001:9) beklemtoon Pieterse self hierdie verband: “In die opera is daar sewe deure op die verhoog – simboliese deure na Bloubaard se psige. Daarom ook die sewe afdelings in die bundel.”

Die strukturele ooreenkoms tussen die sewe afdelings en die sewe kamers in die opera word soos volg deur Van Coller en Odendaal (2004:40-41) beskryf: Die liefdesverhouding tussen Bloubaard en sy vrou (Judith) en die tragiese afloop daarvan vorm die sentrale gegewe van die eerste afdeling (die martelkamer in Bartók se opera). Vergelyk byvoorbeeld “Bloubaard verwelkom sy vrou” (14)⁵⁸, “Droom van Bloubaard se vrou” (15), “Kwartet vir die einde van die tyd” (16-20). In die tweede afdeling word hallusionêre verskynsels of beelde van boosaardige, vernietigende of wrekende kragte aangetref (die kamer van bloedbevleete wapens in die opera), asook die “versugting” by Bloubaard om hieraan te ontsnap, “na die sterre, trap vir trap”. Sien hier voorbeelde soos “Leviatan” (24), “Vliergrond” (25) en “Stertrap” (27). Afdeling drie bestaan uit vyf gedigte oor die strewe om iets van die gestorwe liefde te behou of te bewaar, byvoorbeeld in die poësie (ekwivalent van die kamer met die bloedbevleete juwele). Hier kan ’n voorbeeld soos “Die ring” (30) uitgesonder word. Die vierde afdeling gedigte (die ligbestraalde tuin, maar met die grond wat die kleur van bloed is, volgens die Bartók-opera) fokus op motiewe soos verganklikheid, verydeling en gevreesde onverskilligheid deur die geliefde. Vergelyk in hierdie verband byvoorbeeld “Watervrees” (40) en “Artisjok” (45-46).

Dan volg die langste afdeling, en ook die enigste afdeling in die bundel met ’n titel: “Die boek van ure van hertog Bloubaard” (dit is Bloubaard se koninkryk in die opera). Volgens Van Coller en Odendaal (2004:39) word die smartlike (outobiografiese) verlies van ’n geliefde vrou weens selfmoord, en die intense skuldgevoelens en boosheidsvrees soos ervaar deur die man, deur middel van die poëtiese skeppingsproses verwerk, sien byvoorbeeld gedigte soos “Piëta”, “Vir Zach” (57) en “Epigraaf” (85). Algaande neem die psigologiese wortelstryd religieuse dimensies aan. In die afdeling, “Die boek van ure van hertog Bloubaard”, word dan op impressionistiese wyse die religieuse wortelstryd uitgebeeld na aanleiding van voorafgaande traumatiese gebeure (vergelyk “Piëta”, 54, “Vir Zach”, 57 en “Sinfonia”, 71). Die uitbeelding kom tot stand deur die gebruik van ’n ryke verskeidenheid figure en bereik ’n hoogtepunt in ’n reeks oor die genoemde Hildegard van Bingen (“Sinfonia”, 71-84). As moontlike ideaal word die intieme, mistieke beleving van die goddelike én kosmiese binne die “eng verblyf” van die innerlike gerigte lewe en die kunsbeoefening geskets.

⁵⁸ ’n Bladsynommer tussen hakies (sonder outeursnaam en publikasiedatum) verwys telkens in hierdie hoofstuk na Pieterse (2000).

Die twee slotafdelings (ekwivalent van die skaduryk, of die meer van trane en die ryk van vergetelheid waaragter Bloubaard se vroue verdwyn, die sesde en sewende “kamers” in die Bartók-opera) verwoord onderskeidelik die steeds teisterende “gemis en teenwoordigheid van verlies” aan die geliefde en die wyse waarop die onvermydelike verganklikheid sy donker skadu laat val oor alle menslikheid. Vergelyk hier gedigte soos onder meer “Voorlaaste dag” (88), “Rei van my vrouens” (89), “Séance” (91), “Wat van ons oorbly” (96) en “Padlangs” (99). Ten slotte word die eie heengaan voorsien, soos geïllustreer word in die “Mapungubwe”-siklus (100-102).

Die herhaalde afbeelding van die “eier van die heela” wat, soos reeds vermeld, die sewe afdelings skei, stel Hildegard van Bingen se visioen van die kosmos voor. Die Eier-aarde is ’n antieke simbool wat dui op die oerbegin, die oorsprong van lewe. Verder word dit verbind met vroulike vrugbaarheid en primordiale kragte sodat daar struktureel heengewys word na die tematiese siklus van lewe en dood wat in die bundel vooropstaan (Stander, 2009).

Stander (2009) meen in aansluiting by bogenoemde dat die sikliese konsep *viriliteit* ná die dood aan die hart van die bundel lê en dat dit ook met die lewe en dood van kreatiwiteit gepaard gaan. Die lewe wat afhanklik is van die dood, en andersom, is ’n tema wat ook voorop staan in die bundel *Alruin*. In *Die burg van hertog Bloubaard* kan dié tema onder meer gesien word in die bundelmotto’s en in gedigte soos onder meer “Droom van Bloubaard se vrou” (15), “Kwartet vir die einde van die tyd” (16-20), “Vliergrond” (25), “Die ring” (30), “Die bye en die hart”⁵⁹ (31), “Gideon Scheepers” (58), “Die honderdduisend liederes van Milarepa” (60-65), “Sinfonia” (71-85) en “Mapungubwe” (100-102). Smith (2001:9) sluit aan by hierdie siening van lewe en dood se sikliese saambestaan, en bespreek hoe daar dikwels in Pieterse se werk die idee voorkom dat alle kreatiwiteit (alle nuwe lewe) intiem afhanklik is van die dood. Pieterse self bevestig hierdie sikliese saambestaan in ’n onderhoud met Smith (2001:9).

’n Belangrike deurlopende tema is dus die raaisel van lewe en kreatiwiteit in sikliese saambestaan met die dood, wat ook verband hou met verganklikheid, vervreemding en verlies, iets wat reeds aan die begin van die bundel kenbaar is aan die motto, ’n aanhaling uit ’n teks van Ted Hughes: “You were never more than a step from Paradise”. By implikasie erken Hughes hiermee dat die mens altyd naby is aan die dood en gevolglik ook aan ’n nuwe lewe en viriliteit (“Paradise”) ná die dood (Stander, 2009).

Dié aanhaling van Hughes (1998:69) kom uit die gedig “Child’s Park”, gepubliseer in die bundel *Birthday Letters*. Volgens Du Plooy (2006:421) sentreer dié Hughes-bundel om die digter Ted Hughes se verhouding met die Amerikaanse digteres, Sylvia Plath, en dan ook die ongelukkige verloop en afloop van hulle huwelik

⁵⁹ Vergelyk veral “Die bye en die hart” se slotstrofe: “Driehonderd jaar later word sy graf oopgemaak; / in die korf van sy bors vind werkers ’n nes / van soetheid”.

en Plath se uiteindelijke selfmoord. Laasgenoemde is die gebeurtenis waarna Pieterse se motto spesifiek verwys. Die motto sluit ook aan by Pieterse se outobiografiese gegewens: die selfmoord van sý vrou (vergelyk Viljoen, 2001:7) wat onderliggend outobiografies-intertekstueel op die bundel inwerk.

Stander (2009) bespreek hoe die eerste motto voorin die bundel (wat die Ted Hughes-motto voorafgaan), 'n aanhaling van Rainer Maria Rilke, dien as verdere voorspel vir die sikliese gang van die verse: “Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen. Unser Leben geht hin mit Verwandlung. Und immer geringer schwindet das Aussen.” Pieterse (soos aangehaal in Rilke, 2007:68-69) vertaal dit as: “Nêrens, geliefde, sal daar 'n wêreld wees, as binne nie. Ons lewe gaan heen met verandering. En steeds geringer kwyn wat buite ons is.” Die klem val dus op 'n binnewêreld, 'n innerlike lewe, wat geplaas word teenoor 'n geringer en kwynende buitewêreld. Dit is egter steeds so dat die een nie sonder die ander kan bestaan nie, dat die binne- en buitewêreld, dood en lewe, saambestaan in 'n nimmereindigende siklus waarin die een slegs meer prominent kan word as die ander kwyn.

Beide motto's het dus te make met gekompliseerde verhoudinge, onder andere tussen man en vrou, lewe en dood, 'n binne- en buitewêreld, maar volgens Du Plooy (2006:422-423) werk Rilke se metafisiese soeke en inkeer tot die binnewêreld as belangrike aanduiding van die onderliggende tematiek van Pieterse se gedigte. Die klem val op die gerigtheid na binne, ook van die verse self; daar bestaan dus 'n onderliggende metafisiese dimensie in die bundel.

Die dromerige, mistige, newelagtige of skaduryke in die bundel dien as suggestie vir die dinamiese oorgangsfase tussen lewe en dood. Wanneer teenoorgesteldes mekaar ontmoet – die oorgang van een seisoen in 'n ander, van dag na nag, die samekoms van man en vrou, binne en buite, land en see – vervaag die grens tussen droom en werklikheid op 'n surrealistiese wyse; sien byvoorbeeld “Mis” (93) en “Padlangs” (99). Die aanhaling uit Rilke as motto kom dan weer ter sprake: Die binnekamer of binnewêreld waarvan Rilke skryf, word ontsluit deur die metamorfose/verandering wat plaasvind tydens die skryfproses. Gevolglik verdwyn/vervaag die grens tussen die binnekant van die “woordkasteel”, waar kreatiewe lewe ontstaan, en die buitekant van die kasteel, wat lei tot kreatiewe dood (Stander, 2009).

Buiten die sikliese aard van die bundel, word die bundel, soos *Alruin*, saamgebind deur sowel deurlopende motiewe as die deurlopende benutting van tegnieke, temas, metafore, beelde en simbole. Daar is die teenoormekaarstelling van die konkrete en die abstrakte, soos gesien kan word in “Welkom in my kasteel” (11) en “Sinfonia” (71-85), laasgenoemde waarin die konkrete en abstrakte sáámbestaan. Daar is verder kleure, veral groen en blou; metafore van water en verwante dinge (wolke, reën, mis, wasem, hael, sneeu, ys, gletser, rivier, meer, moeras, oseaan, koraal, vis, grag, skip en boot), voëls (veral trekvoëls), die donker hier onder en die lig daarbo, die sikliese gang tussen lewe en dood, verlies en verganklikheid. Sterre is veral

belangrik, en Stander (2009) beskryf die ster as 'n simbool van die bo-aardse, prominent in die beskrywing van die kosmosblom, kosmosmens, komeet en planeet – vergelyk byvoorbeeld “Stertrap” (27) (Du Plooy, 2006:423-424).

Cloete (2000:13) merk op dat dood en skepping sluimerend teenwoordig is in die deurlopende beeld van die voël: “Die voël is 'n simbool van die psige of siel, van vroulikheid, dit simboliseer onsterflikheid, kreasie, heiligheid. Dikwels word die voëlsimbool verbind met die boom [...] Die boom is in die algemeen ook simbool van die godin van dood en lewe.”

Stander (2009) sluit hierby aan en bespreek hoe die talle verwysings na trekvoëls – swane, bleshoenders, wildeganse en kraanvoëls – die sikliese gang en tydelikheid en verganklikheid van elke seisoen beklemtoon. Die vlierboom as aansluitende metafoor vir dood (verganklikheid) of verlies, groei soos 'n refrein deur die bundel en word onder meer gevind in “Vliergrond” (31), “Watervrees” (40) en die openingsreëls van “Vanitas” (43), wat handel oor afskeid: “Die son brand korter, buig vliere lank/ en swart na mekaar.” Ook is die kelder, graftombe, skaapwagtersgrot en skag plekke van dood. Die grot dien as metafoor vir die psigologiese onbewuste en as die donker, geslote baarmoedersimbool, wat weer aansluit by die sikliese karakter van die Heelaleier. Ten laaste manifesteer die dood in 'n aantal duiwelrieë wat handel oor vampiere, sneeudemone, die leviatan, drake en gevalle engele – vergelyk onder meer “Vampier” (22), “Leviatan” (24) en “'n Monnik bieg” (52).

'n Ander vermelde en baie belangrike samebindende intertekstuele motief is die van musiek, in besonder die opera van Bartók. Ook ander vorme van musiek en musikale strukture word betrek, vergelyk onder meer “Kwartet vir die einde van die tyd” (16), “Liturgie van kristal” (19), “Raga” (32), “Aubade” (38), “Swanesang”⁶⁰ (41), “Canto”⁶¹ (47), “M. Butterfly”⁶² (55), “Antonius van Padua”⁶³ (59), asook “Die honderdduisend liedere van Milarepa” (60) en “Sinfonia” (71). Dié aktivering van hierdie musiek- en musikale (inter)tekste verleen aan die bundel 'n liriese toonaard.

Die liriese toonaard sluit deurgaans aan by die elegiese. Cloete (2000:13) noem hoe daar deurlopend in die bundel 'n treurtoon bestaan oor dit wat verlore gaan, wegraak of verdwyn. Daarvolgens is die liries-elegiese beleving van verlies 'n belangrike tema in die bundel en sluit dit ook by implikasie aan by die sikliese tematiek van die metaforiese dood (verlies) en lewe.

⁶⁰ 'n Gedig wat handel oor die Finse komponis Jean Sibelius en sy vrou, Aino (Hepokoski, 2001).

⁶¹ Wat die musiekstuk van Krzysztof Penderecki, naamlik *De natura sonoris* (*On the nature of sound*), as interteks betrek.

⁶² Waar die titel verwys na die opera *Madam Butterfly*, deur Giacomo Puccini (Ravenni, 2001).

⁶³ Du Plooy (2006:423) noem die musikale interteks van hierdie gedig 'n lied van Gustav Mahler, wat handel oor St. Antonius van Padua se vis-preek. Die lied kom uit *Des Knaben Wunderhorn* en is getitel “Des Antonius von Padua Fischpredigt”.

4.4 'n Teoretiese inleiding vir die analise van *Die burg van hertog Bloubaard*

Die vernaamste interteks waarmee *Die burg van hertog Bloubaard* in gesprek tree, is die reeds genoemde opera van Bartók. Die opera het egter ook sy eie intertekste, soos die oorspronklike sprokie van Perrault en in die breë, die Bloubaardlegende. Wat belangrik is in die teoretiese benadering van Pieterse se bundel, is die besef dat 'n legende/opera, asook die verhale van Milarepa, Hildegard van Bingen, en so meer, wat bestaan as 'n narratiewe oerteks (interteks), anders is as 'n enkelvoudige metafoor soos kleur of 'n artistieke beeld as 'n interteks. Daar ontstaan 'n komplekse labirint van intertekstuele moontlikhede waaruit die teks (bundel) kan put, omdat daar met 'n volle narratief as interteks gewerk word.

Bakhtin (1981:264) beskryf die poësie as 'n genre waarin poëtiese styl afhanklik is van die eenheid tussen die taalsisteem en die outeur se individuele taalgebruik en spraak. In die roman word egter nie alleen hierdie elemente vereis nie, maar daar word ook die interne taksonomie van taal aangetref. Hiervolgens speel elemente soos heterologie, bestaande uit heteroglossia (die diversiteit van taal) en heterofonie (die diversiteit en variëteit van individuele stemme/karakters), ook 'n belangrike rol in die vorming van die narratiewe styl⁶⁴.

Heterologie hang ook saam met dubbelstemmigheid. Dubbelstemmige diskoers dien twee sprekers gelyktydig. Volgens Bakhtin (1995:218) druk hierdie diskoers gelyktydig twee verskillende intensies uit: die direkte intensie van die karakter wat praat en die verbreekte intensie van die outeur. Die twee stemme, betekenisse, uitinge hou dialogies verband met mekaar en tree teksintern in gesprek (verwys na 2.5.4).

Wanneer 'n bundel poësie, soos *Die burg van hertog Bloubaard*, oor 'n narratiewe struktuur beskik, en ook werk met 'n hele narratief (soos die Bloubaardlegende/-opera ens.) as interteks, speel bogenoemde elemente, wat belangrik is vir die vorming van 'n narratiewe styl, ook in die poësie 'n belangrike rol. Nie slegs die taalsisteem en die outeur praat saam in die bundel nie, maar ook die bykomende interne taksonomie van karakters. Hieruit ontstaan 'n postmodernistiese veelstemmigheid⁶⁵. Poësie, wat beskik oor 'n narratiewe struktuur, werk met ander woorde met dubbele referensialiteit, wat inhou dat sowel die kerneienskappe van poësie (fonetiese, sintaktiese, metriese, metaforiese, strukturele) as die narratief ter sprake is in die moontlike analise daarvan.

Die interpretasie van 'n teks met 'n narratief as oerteks moet dus ook anders benader word. Uit die staanspoor veroorsaak so 'n intertekstuele interaksie 'n meervoudige korpus van betekenismoontlikhede, waarin die leser hom/haar kan verdiep. Dié tipe interaksie sluit ook verder aan by die postmodernistiese

⁶⁴ Vergelyk die bespreking van heterologie en veelstemmigheid in 2.5.4.

⁶⁵ Verwys ook in hierdie verband terug na die bespreking van die veelstemmige, polifoniese roman/narratief in 2.5.4.

idee van intertekstualiteit, veral met betrekking tot die ruimte van die karakters en ook die teks wat dien as spieëlbeeld van die teks self.

Ter illustrasie van bogenoemde kan Brioch (1997:251-254) se teoretiese oorsig van die begrip *intertekstualiteit* (soos bespreek in Hoofstuk 2) genoem word. Hierin is verwys na Brioch se idees oor postmoderne intertekstualiteit (vergelyk 2.10) en word die klem geplaas op karakters wat bestaan binne 'n tekstuele wêreld. Die karakters in *Die burg van hertog Bloubaard* bestaan ook in so 'n tekstuele wêreld omdat die ruimte van hul bestaan nie die werklikheid naboots nie. Hulle bestaan in 'n tekstuele wêreld wat ander tekste naboots. Wanneer daar dus met 'n narratief as interteks (oerteks) gewerk word, moet die karakters beskou word as bestaande in 'n tekstuele wêreld, waar die karakters kan beweeg van een narratief na 'n ander en tussen tekste verskeie rolle kan aanneem.

'n Ander idee wat Brioch formuleer (verwys na 2.10), is dat die postmoderne interteks nie langer 'n mimetiese funksie verrig nie. Die teks is nou die spieëlbeeld van ander tekste en ook van sigself. *Die burg van hertog Bloubaard* kan gesien word as 'n teks wat ander narratiewe/tekste weerspieël, al is die weerspieëling omvorm en getransformeer. Die bundel verwys ook na sigself; dit vervul 'n metatekstuele funksie, soos ook gesuggereer deur die Rilke-motto, veral wanneer die burg dan die metafoor word vir die bundel self (vergelyk byvoorbeeld "Kwartet vir die einde van die tyd", 16-20).

In die lig van bogenoemde blyk dat *Die burg van hertog Bloubaard* op 'n inhoudelike en tematiese wyse getuig van 'n postmodernistiese inslag. Dit is egter nie moontlik om die bundel slegs vanuit postmoderne intertekstualiteit te bekyk nie. Die postmoderne teks het meestal 'n dekonstruktiewe funksie (vergelyk 2.10) en alhoewel *Die burg van hertog Bloubaard* oertekste dekonstrueer, bestaan daar ook 'n proses van presiese herstrukturering. Die oerteks, hetsy 'n narratief, geskifte deur 'n religieuse figuur, 'n musiekstuk, en so meer, word in die bundel omvorm, gerekonstrueer, getransformeer en geherstruktureer tot 'n nuwe narratief waarin die styl op die klassieke steun en die bundel 'n sterk geordende struktuur toon, iets wat teen die postmodernisme spreek. Die Bloubaardlegende as narratief sorg dus vir die postmoderne eienskappe van die bundel, maar word ook deur Du Plooy (2006:421) die strukturende stramien of prinsipe van die bundel genoem.

Daar is in Hoofstuk 2 al redelik uitgebreid verwys na Kristeva se beskouing van die teks as 'n mosaïek, "a 'mosaic' of half-revealed, half-concealed 'citations' from the discourse of others" (Kristeva in Morgan, 1985:22). Maar volgens Morgan is die waardevolste bydrae, om praktiese redes, wat Kristeva gemaak het tot die debat oor intertekstualiteit, die idee dat 'n intertekstuele aanhaling nooit onskuldig of direk is nie, maar altyd getransformeer, gekondenseer, vervorm, omvorm, verplaas of geredigeer is op die een of ander wyse, met die doel om aan te pas by die sprekende subjek se waardesisteem. Intertekstualiteit dui volgens

Kristeva op die omsetting van een of verskeie tekensisteme tot in 'n ander. Hierdie omsetting vereis dat die teks nooit enkelvoudig, kompleet of identies aan homself kan wees nie, maar altyd meervoudig, versplinter en produktief (vergelyk 2.6.3). Kristeva sê dus hier dat die feit dat niks meer oorspronklik is nie, tot voordeel kan werk van die outeur wat voor-tekste neem, dit omvorm, hervorm en herskep en dit so tot 'n betekenisspel en -gesprek betrek.

Bogenoemde beskouing van Kristeva is dan uiters gepas vir die bespreking van die omvormde, getransformeerde intertekste wat funksioneel is in *Die burg van hertog Bloubaard*. Wanneer hierbo vermeld word dat die intertekstuele gegewens getransformeer word om by die sprekende subjek se waardesisteem aan te pas, word meestal in die poësie met “die sprekende subjek” na die outeur verwys. In die geval van Pieterse se bundel, waar die klem val op veelstemmigheid en 'n narratiewe struktuur, word die setels van so 'n “sprekende subjek” menigvuldig. Die postmoderne idee van outentisiteit kom ook hier ter sprake, die bundel verteenwoordig nie 'n enkele meesterverhaal nie, maar die verhale van die outeur, van Bloubaard, van Hildegard van Bingen, van Milarepa, van Therese Neumann (“Piëta”, p.54), en so kan hulle opgenoem word.

Die burg van hertog Bloubaard is dus 'n bundel waarin die “gesprek” met “bronne” of “voorgangers” of “gespreksgenote” 'n postmodernistiese proses is waarin onder meer van sowel gedeeltelike absorpsie as uitbreiding en herinterpretasie sprake is. Die verwerking en hantering van die vroeër tekste in 'n volgende skryfhandeling is op sigself 'n temporele uitstelling en 'n ruimtelike verplasing van betekenis binne 'n nuwe intertekstuele ruimte met ander kulturele, etiese en estetiese dimensies (Du Plooy, 1998:7). Die produk van dié skryfproses is 'n “nuwe” teks – in die geval van Pieterse se bundel: 'n teks wat 'n sterk en geordende struktuur toon, maar wat ook op sy beurt postmoderne “oop plekke” laat vir die leser se lees kreatiwiteit.

4.5 Kategorieë vir die intertekstuele ondersoek van *Die burg van hertog Bloubaard*

Die intertekstuele kategorieë wat in *Die burg van hertog Bloubaard* onderskei kan word, kan soos volg uiteengesit word:

- Die lewens en werk van ander digters, soos Rilke, Ted Hughes (vergelyk die bundel se motto's en afdeling vyf), T.S. Eliot (“Watervrees”, 40), Seamus Heaney (“Gideon Scheepers”, 58).
- Legendes en verhale, bv. die Bloubaard-legende: “Welkom in my kasteel” (11), “Bloubaard verwelkom sy vrou” (14), “Droom van Bloubaard se vrou” (15) “Kwartet vir die einde van die tyd, I-IV” (16-19), “Vliergrond” (25), “Stertrap” (27), “Rāga” (32), “Watervrees” (40), “Vir Zach” (57), “Epigraaf” (85), “Rei van my vrouens” (89), “Wat van ons oorbly” (89) en ander verhale en legendes soos in “Die Ring” (30) en “Die Bye en die hart” (31), asook “Leviathan” (24).

- Musikale intertekste, bv. in “Droom van Bloubaard se vrou” (15), “Râga” (32), “Swanesang” (41), “Canto, I-III” (47-49), “M. Butterfly” (55), “Bestiarium” (69).
- Die lewens en werk van geskiedkundige en religieuse figure, bv. in “Gideon Scheepers” (58), “Die honderdduisend lieder van Milarepa” (60), “Atisja en Dharmakirti” (66), “San Juan de la Cruz” (68), “Sinfonia” (70-84) en “Antonius van Padua” (59).
- Visuele kunswerke, bv. in “Die Rog” (23), “Vanitas” (43), “Piëta” (54), “Wat van ons oorbly” (89)
- Gegewens rondom geografiese gebiede, bv. in “Krakau” (26), “Stonehenge” (97), “Mapungubwe, I-III” (100-102).

In die bespreking van *Alruin* (Hoofstuk 3) is die analise van die gedigte chronologies hanteer. Die analise van die gedigte in *Die burg van hertog Bloubaard* sal egter kategorieë aangepak word. *Die burg van hertog Bloubaard* leen hom tot hierdie analise-metode weens die groter fisiese omvang van die bundel, en die sterk groepering van onder meer die Bloubaard-gedigte.

Die meeste van hierdie gedigte en die tipe intertekste waarmee elkeen verband hou, soos vermeld in bogenoemde kategorieë, sal deurgaans in die bespreking genoem word. Die spesifieke kategorieë vir bespreking, waaronder eksemplariese gedigte geanaliseer gaan word, sal egter soos volg daar uitsien:

- Die ontstaan van betekenis uit die intertekstuele gesprek met ander digters.
- Die Bloubaardlegende/-opera as narratiewe interteks, wat ’n analise van gedigte wat om die Bloubaardnarratief en Bloubaard-opera as interteks sentreer, insluit.
- Die Oosterse (religieuse) intertekstuele konteks.
- Die Westerse (religieuse) intertekstuele konteks.
- ’n Tuiskoms in die Afrika-milieu as intertekstuele konteks.

4.6 ’n Analise van eksemplariese gedigte uit *Die burg van hertog Bloubaard*

4.6.1 Die ontstaan van betekenis uit die intertekstuele gesprek met ander digters

Die burg van hertog Bloubaard word voorafgegaan deur twee motto’s wat as belangrike merkers in die bundel dien. Die eerste is van die Duitse digter Rainer Maria Rilke en dui, soos in 4.3 genoem, veral op die innerlike lewe, die spanning tussen die binne- en buitewêreld en die metafisiese. Die motto wys ook vooruit na afdeling vyf, “Die Boek van Ure van hertog Bloubaard”, waarin Rilke se *Das Stundenbuch* as interteks voorkom (Du Plooy, 2006:421-422).

Die tweede motto, uit ’n gedig van die Britse digter Ted Hughes, is ook reeds bespreek (verwys na 4.3) en saam dui hierdie twee motto’s programmaties op die belangrike en deurlopende bundeltemas van

komplekse verhoudinge, die metafisiere, die sikliese verloop van lewe en dood, die onvermydelikheid van verganklikheid en verlies, die spanning tussen die binne- en buitewêreld en die voorkeur wat daar telkens gegee word aan die innerlike lewe.

Benewens deur die twee motto's, ontstaan daar verdere intertekstuele gesprekke met ander digters in gedigte soos "Watervrees" (40) en "Gideon Scheepers" (58). In "Watervrees" tree *Die burg van hertog Bloubaard* in gesprek met T.S. Eliot, en dan veral sy gedig "IV Death by Water" (1961:53), opgeneem in *The Waste Land*. Verwys na die bespreking van "Watervrees" hieronder, 4.6.2.2.9.

In "Gideon Scheepers" word die digter Seamus Heaney by die intertekstuele gesprek betrek, 'n gesprek wat in die gedig ontwikkel tot 'n veelstemmige samespraak. Die titel verwys na die jong boerekryger wat in Januarie 1902 te Graaff-Reinet tereggestel is, enkele maande voor die Anglo-Boereoorlog in Mei 1902 tot 'n einde gekom het (Meintjes, 1969:15).

Gideon Scheepers

Na 'n gedig van Seamus Heaney

Die sakke van ons jasse was vol koring.
Geen kombuise in die hardloop, min kampe opgeslaan.
Vinnig en slu het ons in ons eie land beweeg;
die dominee het saam met die swerwer geskuil in die graan.
Ons was verkenners, skaars marsjerend, meer op 'n jagtog uit.
Elke dag het ons met nuwe taktieke geslaag.
Ons sou leisels en tome in die nagte opkerf
en paniekbevange beeste tot infanterie verjaag.
Dan die terugsluip deur velde waar ons ruiters afgooi,
tot op Graaff-Reinet, die koorsagtige konklawe.
Ná geweervuur teen kanonne het ek in 'n veld gesterf.
Die heuwel het gebloos, deur my gerwe gebloei.
Hulle het my sonder kis of lykkleed begrawe,
en in Maartmaand het die koring uit die graf uit gegroei.

(Pieterse, 2000:58)

Die onderskrif van die titel lees soos volg: "*Na 'n gedig van Seamus Heaney*". So word die poësie van dié Ierse digter intertekstueel tot die betekenisontginning van die gedig betrek. "Gideon Scheepers" is geskryf na die gedig "Requiem for the Croppies" (1990:12) van die digter uit die Noorde, maar die inhoud van Pieterse se gedig dui duidelik op die Suid, op die Suid-Afrikaanse oorlogkonteks. Dit herinner intratekstueel aan die gedig "Suid" uit *Alruin*, waar laasgenoemde gesien word as die Afrika-antwoord op Seamus Heaney se gedig "North" (vergelyk 3.6.15). Die vestiging van 'n Afrika-verwysingsraamwerk word ook verder in *Die burg van hertog Bloubaard* aangetref in byvoorbeeld "Padlangs" (99) en die reeks "Mapungubwe I-III" (100-102).

“Requiem for the Croppies” en “Gideon Scheepers” toon inhoudelike sowel as strukturele ooreenkomste. Struktureel is albei gedigte sonnette en toon die versreëls ook ooreenkomste ten opsigte van lengte. Dit wil voorkom asof “Gideon Scheepers” byna as ’n transponering van “Requiem for the Croppies” gesien kan word, aangesien die meeste van die versreëls oorwegend inhoudelik ooreenstem, en poëties getransformeer is na die Suid-Afrikaanse konteks.

In “Requiem for the Croppies” word ’n anonieme “croppy”-seun as spreker gebruik, om die historiese konteks van die gedig weer te gee (Macrae, 1995:57). Volgens Foster (1995:30) verwys die gedig na die Ierse oorlog/rebellie van 1798. Die anonieme spreker van Heaney se gedig word in Pieterse se gedig egter spesifiek die jong kryger Gideon Scheepers, wat self vertel van sy en sy medekrygers se omswerwinge tydens die oorlog.

Die eerste tien versreëls van “Gideon Scheepers” handel dan oor ’n aantal boerekrygers wat by die Anglo-Boereoorlog betrokke is, en behendig met “nuwe taktiek geslaag” (r.6) het. Gideon Scheepers tree as spreker in die gedig op om sy eie outentieke verhaal te vertel, en skaar hom by hierdie krygers, die vermelde “ons”. Dit is egter in versreëls 11 tot 14 dat Scheepers hom van die groep afsonder en na die “ek” verwys:

Ná geweervuur teen kanonne het ek in ’n veld gesterf.
Die heuwel het gebloos, deur my gerwe gebloei.
Hulle het my sonder kis of lykkleed begrawe,
en in Maartmaand het die koring uit die graf uit gegroei.

(Pieterse, 2000:58)

Alhoewel bogenoemde vier slotreëls vele ooreenkomste toon met Heaney se vier slotreëls, is “Gideon Scheepers” nie alleen na ’n ander konteks getransponeer nie, maar die spreker in “Requiem for the Croppies” verwys ook nie na homself as afgesonderde enkeling, soos Gideon Scheepers dit in die slotreëls van Pieterse se gedig doen nie. Heaney se vier laaste reëls lees soos volg:

Terraced thousands died, shaking scythes at cannon.
The hillside blushed, soaked in our broken wave.
They buried us without shroud or coffin
And in August the barley grew up out of the grave.

(Heaney, 1990:12)

Dit is veral die laaste vier versreëls van “Gideon Scheepers” wat tematies klem plaas op die idee van die verbintenis tussen mens en die natuur: “Die heuwel het gebloos, deur my gerwe gebloei”; en dan ook die onvermydelike verband tussen lewe en dood: “in die Maartmaand het die koring uit die graf gegroei”. Waar daar dus sterfte was (“graf”), spruit en groei daar nou nuwe lewe (“koring”). Hierdie sikliese verband tussen lewe en dood word ook intratekstueel gesien in onder meer “Die bye en die hart” (31), soos veral in die

slotstrofe geïllustreer word: “Driehonderd jaar later word sy graf oopgemaak; / in die korf van sy bors vind werkers ’n nes / van soetheid”.

Beide bogenoemde temas sluit intratekstueel aan by die tematiek van *Alruin*. Soos reeds vermeld, versterk die verwysing na Seamus Heaney verder hierdie intratekstuele verband, en verder nog, ontstaan daar ’n verband tussen “Gideon Scheepers” en die gedig “Tollundman” (vergelyk 3.6.10) uit *Alruin*. In laasgenoemde gedig, word die mens-en-natuur-verhouding op die voorgrond gebring deur die “Tollundman” wat deel word van die aarde en in sy dood ook metafoeries die aarde meer vrugbaar maak, dus lewe skenk (aan die aarde). In “Gideon Scheepers” word Scheepers se liggaam gesien as ’n vrugbare offer aan die aarde, soos ook in “Tollundman”⁶⁶. Verskeie intertekste, intratekste en indirekte karakters praat dus veelstemmig saam in hierdie gedig om een van die belangrikste oeuvre-temas te benadruk: die sikliese verloop en saamloop van lewe en dood. Die veelvuldige eggo-ing van derglike “mitiese” gegewens verleen dus iets universeels aan die voorkoms en betekenisimplikasies daarvan.

4.6.2 Die Bloubaardlegende/-opera as narratiewe interteks

4.6.2.1 Die intertekstuele verband tussen die bundel en die Bloubaardlegende

Die titel van die bundel, *Die burg van hertog Bloubaard*, stel reeds twee belangrike aspekte vir betekenisontginning aan die bod. In die eerste plek word die klem geplaas op die rol wat die burg (die kasteel) in die bundel speel. In die tweede plek word hertog Bloubaard ook voorop gestel. “Bloubaard” en “burg” word verder deur alliterasie verbind en beklemtoon. Daar is reeds gewys op die bundel se aanknoping by die legendes en sprokies oor die verhaal van hertog Bloubaard, veral die intertekstuele verband met die opera, *Herzog Blaubarts Burg* (waarin die klem op die kasteel as psigologiese ruimte val), is spesifiek uitgesonder as relevant vir die poging tot interpretasie van *Die burg van hertog Bloubaard*.

Die basiese verhaallyn van Charles Perrault se Franse sprokie, “La Barbe bleue” (“Bloubaard”), handel oor ’n onskuldige meisie wat verlief raak op ’n magtige man met ’n donker baard wat blou vertoon. Hulle trou dan en woon saam in die man se groot kasteel. Wanneer hy op reis gaan, vertrou hy die sleutels van die kasteel aan haar toe, maar verbied haar om by ’n bepaalde deur in te gaan, hoewel hy die sleutel van dié spesifieke deur ook aan haar toevertrou. Sy kan egter nie haar nuuskierigheid in toom hou nie en in die kamer, deurdrenk van bloed, vind sy dan die lyke van al Bloubaard se vorige vroue. Bloubaard keer terug van sy reis en omdat die sleutel waarmee sy die verbode kamer oopgesluit het, magies bloedbevlek (of

⁶⁶ Die gedig “Tollundman” het ’n verdere interteks: Igor Stawinski se klassieke ballet *Lenterites (Le sacre du printemps)*. Soos genoem in 3.6.10 handel dié ballet oor die hoofkarakter wat haar lewe as uitverkorene moet opoffer om die vrugbaarheid van die grond/aarde te hernu.

soms gebreek) is (Hermansson, 2009:7), moet sy erken dat sy die kamer gesien het. Bloubaard wil haar dan ook om die lewe bring, maar sy word op die laaste oomblik deur haar broers gered (Du Plooy, 2006:420).

Du Plooy (2006:420) bespreek hoe die klem in die verskillende weergawes van die verhaal soms op wreedheid, soms op die slegte gevolge van die vroulike nuuskierigheid, of soms op magsverhoudinge en die omruil van rolle tussen mans en vroue val. Hermansson (2009: X) sluit hierby aan en noem dat die simboliese funksie van die Bloubaardlegende ook gesien kan word as die uitbeelding van die gevaarlike eggenoot, die geheime van die eggenoot en die straf vir vroulike nuuskierigheid en ongehoorsaamheid. Die verskillende weergawes kan ook die uitbeelding van argetipes inhou: die huwelik met die dood, die dierlike bruidegom en weereens die fatale nuuskierigheid (Hermansson, 2009: XI).

Hermansson (2009: XVI) noem ook 'n ander interessante invalshoek op die Bloubaardverhaal: In 'n Jungiaanse analise van die Bloubaardgegewens gaan dit oor die konflik tussen die twee oorlogvoerende dele van die psige, die animus en die anima. Volgens Jung (1948:19) verteenwoordig die animus die manlike deel van die individu, en die anima die vroulike kant. Die versoening van hierdie twee dele is noodsaaklik vir individuasie, maar die Bloubaardverhaal simboliseer die animus se moord op die anima, met ander woorde die moord op die vroulike sfeer in Bloubaard self. Individuele word dus hierdeur onmoontlik gemaak. In dié interpretasie val die klem op die psige van Bloubaard en word Bloubaard se verbode kamer metafories van sy “verbode” psige.

In aansluiting by bogenoemde klem op die psige, kan die strekking van Béla Bartók se opera *Herzog Blaubarts Burg*⁶⁷ vermeld word. Die opera is veel meer op die innerlike gerig as byvoorbeeld Perrault se sprokiesverhaal. Dit is die *psige* van Bloubaard wat die vroulike karakter, Judith, wil belig in die opera. Wanneer sy die donker in die kasteel wil verjaag, wil sy daarmee saam ook poog om lig te werp op die “donker” in Bloubaard se psige.

Die teks van die opera (1912) is geskryf deur Béla Balázs en handel oor die pasgetroudes Bloubaard en Judith. Balázs se libretto (1907) is eers opgevoer as 'n toneelstuk, waarvoor Balázs sê: “Bluebeard's castle is not a realistic stone castle. The castle is his soul. It is lonely, dark, and secretive: the castle of locked doors [...] Into this castle, into his own soul, Bluebeard admits his beloved. And the castle (the stage) shudders, sighs, and bleeds. When the woman walks into it, she walks into a living being” (soos aangehaal deur Hermansson, 2009:141). Die kasteel, wat in die opera oorheers, word verder deur Balázs geklassifiseer as 'n *dramatis persona* en so word die simboliese karakter van die kasteel as Bloubaard se psige weer beklemtoon.

⁶⁷ Verwys ook na Gillies (2001).

Die intrige van die opera begin waar Judith en Bloubaard by Bloubaard se kasteel aankom.

Volgens Stevens (1993:288) is die bloedmotief, wat ook sterk in Perrault se sprokie figureer, reeds hier en ook deurgaans in die opera teenwoordig. Judith vra Bloubaard uit oor die donker kasteel, sy raak aan die mure en vind dat dit klam van die bloed is. Bloubaard wil egter nie hê dat die deure oopgemaak moet word nie, maar Judith dring daarop aan, omdat sy daardeur hoop om lig te laat deurskyn tot in sy kasteel en sy siel.

Bloubaard gee aan haar aandrang toe en wys haar dan sy eerste vyf kamers. Stevens (1993:288-290) beskryf dit soos volg: Die eerste kamer is 'n martelkamer, waar daar bloed uit die mure syfer. Die tweede hou Bloubaard se bloedbevleekte wapens in en die derde sy bloedbevleekte skatte. Die vierde kamer is 'n blommetuin, maar die blomme is rooi van die bloed en groei uit bloederige grond. Die vyfde deur open na Bloubaard se koninkryk, waar die wolke bo die landskap van die bloed deurdrenk is.

Hermansson (2009:142) beskou die oopmaak van die vyfde deur as 'n keerpunt in die opera. Nadat dié deur oopgemaak word, skyn daar lig in op die verhoog, hoewel gepaardgaande met bloederige rooi skadu's. Bloubaard sing aan Judith: "You deliver me from darkness./Your fair hand has done this, Judith./Come now, come now, let me hold you." Maar Judith antwoord hom herhaaldelik en sing: "I won't have a single door here / Shut against me. If you love me".

Judith vra vir die laaste twee sleutels, maar aanvanklik weier Bloubaard. Judith kan egter nie rus totdat sy elke laaste misterie onder lig gebring het nie en Bloubaard gee toe. Agter die sesde deur is 'n meer van trane en Bloubaard smee hier vir Judith om die sewende deur toe te los. Dit het egter te ver gegaan en sy kan nie meer omdraai nie, omdat sy reeds vermoed wat agter die laaste deur wag. Sy vra vir Bloubaard of hy ander voor haar liefgehad het, maar hy antwoord haar nie. Met die oopmaak van die sewende deur, slaan die vyfde en sesde deure toe en dowwe maanlig skyn tot op die verhoog. Bloubaard sê aan Judith: "See, there are all I loved before you". Judith sien⁶⁸ verbaas dat sy vorige drie vroue nog "lewe". Elkeen kom bleek, bedek met juwele en met krone op hulle koppe te voorskyn. Bloubaard erken aan Judith dat elke vrou bly voortlewe omdat hy hulle nie kan vergeet nie. Die drie vroue verteenwoordig oggend, middag en aand onderskeidelik. Bloubaard plaas dan ook juwele op Judith en kroon haar as die vrou van die nag. Hy sê: "You were the most beautiful of them all", en nadat Judith saam met die ander drie vroue agter die sewende deur verdwyn, sê Bloubaard treurig: "Now it is night forever". Die verhoog word donker, sodat die Bloubaardfiguur nie langer gesien kan word nie (Stevens, 1993:288-290).

⁶⁸ Volgens Hermansson (2009:6) sentreer die Bloubaardverhale almal om die kode van sien.

Volgens Stevens (1993:290) is die opera psigologies-simbolies. In die drie vroue wat oggend, middag en aand verteenwoordig, en ook nou Judith as vrou van die nag, word die allegorie van Bloubaard as die universele man gesien. Sy geluk is gesetel in die vroue wat hy liefhet, maar hy kan hulle nie by hom hou nie, behalwe in sy herinnering aan hulle. Die vervulling waarna hy op soek is, lê by hulle (in sy liefde vir hulle), maar dit bly hom altyd ontwyk. Judith se begeerte om sy innerlike met lig te vul, roep dan die herinnering van Bloubaard se vorige verlore geliefdes op en daarom moet sy by hulle gaan aansluit in 'n ewige nag. Die tragedie is dan veral Bloubaard s'n, waar hy nog 'n geliefde verloor het, volgens hom die mooiste een van almal, en vervulling en geluk bly hom ontwyk.

Die motief van lig en donker word siklies uitgebeeld in die opera en skakel met die spanning tussen vervulling en verlatenheid. Aan die begin is die verhoog donker, en namate die deure oopgemaak word, kom daar wel lig op die verhoog, alhoewel die lig soms rooi gevlek is. Nadat Judith agter die sewende deur verdwyn, is die verhoog weer donker, sodanig dat Bloubaard self nie meer in die donker gesien kan word nie. Die terugkeer na donker is dan simbolies van Bloubaard se terugkeer na tragiese eensaamheid en verlatenheid (Stevens, 1993:291).

Hermansson (2009:141) sluit in verband hiermee weer aan by Jung se idee van die animus en anima wat strydende partye in die Bloubaardfiguur verteenwoordig. In die opera is daar min handeling op die verhoog; dit gaan eerder oor 'n epiese stryd in die self, gesimboliseer deur die stryd tussen 'n manlike en 'n vroulike karakter. Bloubaard en Judith, as karakters in die opera, kan dus vanuit een invalshoek gesien word as simbolies van die animus en anima in die psige van Bloubaard, die psige wat simbolies voorgestel word deur die kasteel (burg).

Dit is dan duidelik dat die ruimte van die kasteel (die burg) sentraal staan tot die Bloubaardlegende, die opera en die bundel. Uit bostaande bespreking kan gesien word dat die ruimte van die kasteel in *Die burg van hertog Bloubaard* nie net 'n fisiese kasteelruimte bly nie; die kasteel word metafories gelaai met verskeie betekenisse. In die bundel word die kasteel 'n plek van ontvlugting, eensaamheid, bedreiging, verganklikheid, leegte, afwagting, liefde, asook toevlug. Dit word ook die bundel self en die gedigte self, asook die spreker se onbewuste. Ook die innerlike wêreld, die musiek, skuld, die donker, vrees, dood en verlies word alles met die kasteel verbind, om maar enkele voorbeelde te noem.

Volgens Cloete (2000:13) neem die bundel die Bloubaardmotief as slegs 'n vertrekpunt. Hy meen verder dat, soos die Bloubaardspokkie baie kamers en ook baie variante het, daar in die bundel ook baie ander submotiewe voorkom. Daar is selfs meer as een kasteel, en elke kasteel het baie kamers, deure, sleutels en gange. In die onderhoud met Smith (2001:9) sê Pieterse self: "Die burg as *vehicle* was vir my interessanter

en belangriker as die figuur van Bloubaard self.” In 4.6.2.2 val die fokus dan onder meer op die kasteel (burg) as metafoor, wat deel uitmaak van die Bloubaardnarratief in die bundel.

Die metafoor vir die kasteel kom duidelik nie net enkele male in die bundel voor nie en dit vorm dus ’n metaforiese lyn, ’n isotopie. Die Bloubaardlegende of -opera loop soos ’n goue intertekstuele draad, saam met dié metaforiese lyn, dwarsdeur die bundel. Daarom is die doel van die analise van eksemplariese gedigte, wat sentreer om Bloubaard en sy burg, om te bepaal hoe die narratiewe interteks getransformeer word om in die bundel ’n metaforiese lyn tot stand te bring en hoe gelaagde betekenis daaruit ontstaan. Die vele betekenismoontlikhede wat die kasteel as metafoor kan aanneem, steun dus op die idee dat die bundel met die Bloubaardnarratief werk, wat as interteks in meervoudige vorme ontgin word.

Weens die komplekse intratekstuele en intertekstuele aard van die intertekstuele metaforiese uitdrukkings van die kasteel as metaforiese lyn, is dit onmoontlik om elkeen van die gevolglike betekenisvergestaltings in isolasie te bespreek. Daarom word ’n reeks gedigte vervolgens om die beurt bespreek, wat een of meer van die metaforiese vergestaltings van die kasteel inhou en om die Bloubaardnarratief as interteks sentreer.

4.6.2.2. ’n Analise van gedigte wat sentreer om die Bloubaardnarratief as interteks

4.6.2.2.1 “Welkom in my kasteel”

Hierdie gedig staan buite die sewe afdelings van die bundel. Op die teenblad van “Welkom in my kasteel” is die partituur van Béla Bartók se opera gedruk. Die gedig kan beskou word as ’n proloog en dit word gevolg deur die inleiding van die vermelde afbeelding van die “eier van die heelal”, wat dan die eerste afdeling voorafgaan. Van Coller en Odendaal (2004:39) noem “Welkom in my kasteel” “’n alleenstaande verwelkomingsgedig”.

Welkom in my kasteel

Welkom in my kasteel. Jy lyk verbaas;
die mure brei uit, trek hulself weer in.
Jy raak aan klip, tas aan die begin
en einde van tyd wat déúr my vensters blaas.
Wat bly oor? Jy kyk terug.
Slegs die eggo van die eggo van ’n sug.

Trek die gordyne van jou oë oop
en sien my landgoed se grense in die lug.
Water ruis onder en deur my valbrug
na seë wat alle vastelande sloop.
Wat bly oor? Ek kyk terug.
Slegs die eggo van die eggo van ’n sug.

Jy voel vreemd; kom nader, kyk rond.
Uit jou drome ken jy reeds dié prent,
en waarop my kasteel se fondament
ook al gebou is, dit bly steeds grond.
Wat bly oor? Ons kyk terug.
Slegs die eggo van die eggo van 'n sug.

(Pieterse, 2000:11)

Die woorde “Welkom in my kasteel” bied die eerste metaforiese raamwerk⁶⁹ in die gedig. Waar “kasteel” as die fokus gesien word, hou dit in dat die leser sy/haar assosiasies en verbande met dié woord na die metaforiese uitdrukking bring. Word hierdie raamwerk slegs lokaal, in isolasie beskou, sal dit voorkom of daar geen metaforiese inligting gedekodeer kan word nie. Wanneer die fokus, “kasteel”, egter in die raamwerk van die gedig, die bundel, asook binne die globale intertekstuele raamwerk van die Bartók-opera geplaas word, sal die konkrete “prentjie” wat die leser oor die kasteel het, semanties inkongruent voorkom. Die metaforiese implikasie van die “kasteel” kan dan bepaal word:

In elk van die drie strofes vind daar progressie plaas. In die eerste strofe word daar beweeg van die mure van die kasteel, na die klip waaraan die “jy” raak, na die wind (“die begin / en einde van die tyd wat déúr my vensters blaas”, r.3-4). Daar word dus beweeg van die konkrete na die ontasbare. Elkeen van hierdie elemente is egter ook in eie reg 'n metafoor, byvoorbeeld in die raamwerk van “die mure brei uit, trek hulself weer in” (r.2), waarin die kasteel uitgebeeld word as iets wat asemhaal, duidelik nie net 'n konkrete kasteel nie, maar iets lewends of deel van 'n lewende wese.

In die tweede strofe word daar beweeg van die landgoed se grense na die valbrug, na die water. Met ander woorde daar word progressief beweeg van die konkrete na die ongrypbare. Elkeen van hierdie elemente is dan ook metafore, byvoorbeeld die landgoed se grense wat in die lug is, dus onbegrens is, en die water wat “alle vastelande sloop” (r.10), met ander woorde alles wat vas en begrens is, word gesloop. Hierdie afbreek van grense sluit ook aan by die verwelkoming van die geliefde wat Bloubaard se landgoed en kasteel betree. Uit die intertekstuele verband met die Bloubaardnarratief en die Bartók-opera is dit duidelik gemaak dat Bloubaard se kasteel 'n plek is wat verbode “kamers” inhou. In “Welkom in my kasteel” word hierdie narratiewe gegewens egter getransformeer, en nou is die kasteel 'n plek van verwelkoming. Die grense wat die Bloubaardkasteel intertekstueel inhou, die “verbod” op sekere kamers, hou verband met die verbod op die oorskryding van grense, grense wat in hierdie gedig, met Bloubaard se toestemming, wel oorskry word. Die geliefde/uitgenooide betree die kasteel. Wanneer 'n grens egter oorskry word, 'n drumpel betree word, is daar altyd (verskillende) nagevolge, soos gesien sal word in die verdere bespreking van die Bloubaardgedigte.

⁶⁹ Die metaforiese analise wat gebruik maak van 'n raamwerk en 'n fokus, word deur Gräbe (1986:13-21) uiteengesit (daar kan ook verwys word na Gräbe, 1984 en Gräbe, 1992). In die analise van “Welkom in my kasteel” word Gräbe se metode van metafoor-analise aangewend om die raam en die fokus van die kasteel-metafoor te konstrueer.

In aansluiting by bogenoemde kan die manlike en vroulike karakters se vereniging gesien word as verteenwoordigend van die metaforiek in die gedig. Dit wat die manlike en vroulike moontlik verteenwoordig, word in die gedig gesuggereer en met mekaar in verband gebring: die manlike is die konkrete, vaste pool; die vroulike is die vloeibare, soepele, buigsame.

In die laaste strofe word daar beweeg van die kasteel se fondament na grond en uiteindelik na die droom ("Uit jou drome", r.14), wat verband hou met die onbewuste en die herinnering. Die uiteinde van hierdie progressie hou die suggestie van die verlede en die ongrypbare aard van die verlede in, wat verbind word met herinnering, droom en die onbewuste: Hierdie suggestie word progressief tot stand gebring in die drie strofes met die woorde: "Jy kyk terug" (1ste strofe), "Ek kyk terug" (2de strofe) en "Ons kyk terug" (3de strofe).

Du Plooy (2006:421) voeg hierby dat die inhoud van die kasteel dus te make het met die verlede, maar dan slegs in die vorm van ego's, soos betekenis/waarheid/werklikheid ook slegs ego's is: "Jy[Ek][Ons] kyk terug. / Slegs die ego van 'n ego van 'n sug." Op die teenblad van die gedig, in die proloog van die partituur van die Bartók-opera, word die intertekstuele verband met betekenis as ego (met ander woorde in sy verwyderde aard) verwoord, wanneer daar gesê word dat die waarheid soos rook is, net 'n ego van 'n sagte sug.

In die lig van die bestaande progressiewe aard van die drie strofes is dit duidelik dat die kasteel nie slegs as 'n konkrete kasteel in die gedig gesien word nie, maar dat dit ook 'n metaforiese kasteel is. Die kasteel word dus nou in die raamwerk van die gedig metafores verbind met die ontasbare, die ongrypbare, die onbewuste, die droom en herinnering, die verwyderde; met ander woorde 'n kasteel wat in die openingsgedig reeds oor veelvoudige metaforiese dimensies beskik.

Dié beskouing van die kasteel in sy metaforiese aard hou heelwat implikasies in, maar in die geval van "Welkom in my kasteel" is die belangrikste dalk dat die kasteel ook as metafoor vir die bundel self gesien moet word, asook dat dit verbind word met die psige/onderbewuste. Die verwelkomingswoorde "Welkom in my kasteel" kan gekonstrueer word as die fokus binne die raamwerk van gedigte soos "Kwartet vir die einde van die tyd", waar reëls soos "Ek trek my terug in my burg van papier" (18) dit onmoontlik maak om slegs 'n fisiese verwelkoming van 'n persoon/geliefde tot 'n konkrete kasteel met die fokus te verbind. Die gedig nooi dus met die verwelkomingswoorde ook die leser na binne, na die "burg van verse", soos Viljoen (2001:7) dit noem. Du Plooy (2006:421) sluit hierby aan en meen dat die verwelkoming tot die kasteel gerig is op sowel die geliefde as die leser wat die kasteel van woorde ingenooi word.

In terme van die gegewens uit die Bloubaardnarratief word daar dan in hierdie gedig, in teenstelling met die tradisionele Bloubaardverhaal, verwelkomend opgetree teenoor die geliefde en, by implikasie, teenoor die leser. Die geliefde word binnegenooi en aangemoedig om rond te kyk, om “die gordyne van jou oë” (r.7) oop te trek en Bloubaard se landgoed en kasteel te sien⁷⁰.

Die geliefde word, soos reeds genoem, getransformeer uit die Bloubaardnarratief en in hierdie gedig gelykgestel aan die leser. Dit is egter belangrik om daarop te let dat, hoewel die leser in die burg van verse binnegenooi en verwelkom word, dit gedoen word met die leser as die geliefde *vrou*. Die kasteel wat dan reeds in hierdie eerste gedig as die burg van die psige bekendgestel word (die burg word verbind met die onderbewuste, die ongrypbare, die herinner en die droom), is dan die plek wat die “vroulike” leser mag betree.

Die leser word deur bogenoemde gegewens (die leser as *vroulike karakter* en die leser wat die burg as *psige* betree) metafores verbind met Jung se anima en daaruit volg interessante betekenismoontlikhede wat in die bundel ontgin kan word, moontlikhede wat reeds deur die eerste gedig oopgestel word. Die Bloubaardfiguur as animus nooi die leser binne en gee selfs vir die leser sleutels (op die laaste bladsye van die bundel); die leser as anima word dus bemagtig én aangemoedig. Dit kan moontlik daarop dui dat die Bloubaardfiguur/spreker in “Welkom in my kasteel”, die openingsgedig van die bundel, ’n poging tot individuasie begin aanwend. Dit behels dat hy hom met sy anima/die leser/die geliefde moet probeer versoen en daardeur tot moontlike vervulling kan kom. Of hierdie individuasieproses volbring word, kan egter net beantwoord word deur verdere bestudering van die gedigte wat volg op hierdie eerste programmatiese gedig. Die tema van verwydering en die verwyderde aard van die werklikheid, waarheid en betekenis (“die eggo van die eggo van die sug”) teenwoordig in “Welkom in my kasteel”, suggereer egter reeds ’n verdoemdheid in terme van die geluk en vervulling van Bloubaard.

4.6.2.2.2 “Bloubaard verwelkom sy vrou”

“Bloubaard verwelkom sy vrou” is die eerste gedig wat in afdeling een opgeneem is, waar hierdie afdeling struktureel-suggestief inspeel op die eerste “verbode” kamer in die Bartók-opera. Die eerste kamer in die opera is die martelkamer, en daar is reeds verwys na Van Coller en Odendaal (2004:40-41) wat die eerste afdeling beskryf as ’n uiteensetting van die liefdesverhouding tussen Bloubaard en sy vrou (Judith), en die tragiese afloop daarvan, asook die pyn (die marteling) wat dit meebring.

⁷⁰ Dit sluit aan by die kode van sien wat intertekstueel beklemtoon word in die Bloubaardverhale.

Bloubaard verwelkom sy vrou

Ek wag al soveel dae op jou;
kyk hoe maer het ek geword van verlange.
My lanings vul die wind groen in,
maar my gange is leeg, my gange is leeg.

Voëls volg jou healtyd op jou lang pad
waar jy rustig deur blou aande aankom.
Jy stap altyd lig, 'n naaldekokker bo
'n vloeiende reënboogspoei.

Om my hou klippe asem op.
Die son raak agter wasigheid weg.
Ek verbeel my ek sien jou reeds
newelrig oor my heuwels.

Jou topaasoë kyk van ver af
koel na jou nuwe woning.
Nou is jy eindelijk hier, stil een;
welkom in my kasteel.

Groet my aalwyne, vriendelike wagte
of fakkels, op aandag op my mure,
en laat my gange jou lok na binne
met 'n groen wind deur ons kamers.

(Pieterse, 2000:14)

Die titel van hierdie gedig sluit aan by die openingsgedig wat die geliefde/die leser in die kasteel verwelkom. Daar word met ander woorde wéér klem geplaas daarop dat die Bloubaardfiguur die geliefde/leser aanmoedig om na die kasteel toe te kom. “Bloubaard verwelkom sy vrou” spreek telkens van die intense afwagting wat Bloubaard voel wanneer Judith (die geliefde) nog na die kasteel op pad is (r.1-2, 9-12). Sonder haar teenwoordigheid in die kasteel, sê Bloubaard op 'n elegiese toon: “my gange is leeg, my gange is leeg” (r.4).

Die Bloubaardfiguur word in dié gedig getransponeer vanuit die Bloubaardlegende/-opera as narratief, na die gedig “Bloubaard verwelkom sy vrou”: Die Bloubaardfiguur wat as spreker in dié gedig optree, is dus nie meer sinoniem aan die Bloubaardfiguur van die legende of die Bartók-opera nie, maar dié figuur het beweeg van een tekstuele wêreld na 'n ander en word nou as gestalte aangewend om saam met die outeur te praat oor die afwagting en leegte wat gevoel word sonder die geliefde se teenwoordigheid.

Daar word dus intertekstueel geput uit die Bloubaardnarratief, waar laasgenoemde aangewend word om die elegiese toon van die gedig te versterk en ook die tematiek van die eensame Bloubaardfiguur (soos dit veral in die opera uitgebeeld word) te beklemtoon. Die narratief word egter verder omvorm in die gedig en die getransformeerde Bloubaardfiguur word aangewend as die spreker wat die nuwe narratief verwoord.

Weereens sluit “Bloubaard verwelkom sy vrou” aan by die getransformeerde metaforiek van die kasteel. Die eerste strofe kan in terme hiervan beskou word. Dit is in die eerste plek belangrik om te noem dat, wanneer daar in die bundel verwys word na gange, kamers, mure, torings en so meer, hierdie elemente gesien kan word as *vehicles* vir die versweë *tenor* van die kasteel. En soos in die bespreking van “Welkom in my kasteel” gesien is, is die kasteel ook meer as net ’n konkrete kasteel.

Die eerste strofe stel die kasteel bekend as ’n plek van afwagting op die geliefde (eerste twee versreëls), maar ook as ’n plek van leegte. Die leegte is in hierdie gedig vanweë die geliefde se afwesigheid, maar kom telkens in die bundel voor en hou verband met Bloubaard se onvermydelike eensaamheid (vergelyk byvoorbeeld “Vir Zach”, 57).

Word die kasteel gesien as metafores van Bloubaard se psige, kan ook die klem op die verwelkoming van die geliefde in die kasteel begryp word. Die “gange” (dus die kasteel, die bundel, die psige) van Bloubaard is leeg sonder die geliefde/die leser wat dit moet bewandel, en daarom wil Bloubaard so graag die geliefde/leser na binne nooi. Dit sluit weereens aan by die poging wat Bloubaard metafores aanwend om die individuasieproses te voltooi (vergelyk die bespreking van die vorige gedig, “Welkom in my kasteel”).

Soos reeds hierbo vermeld, is die Bloubaardfiguur in die gedig ook ’n gestalte deur wie die outeur spreek. Die outeur praat in die gedig as Bloubaard, en ’n veelstemmigheid ontstaan. Die afwagting op die ontwykende vrou en die leegte wat daar sonder haar bestaan, sluit op ’n outobiografiese vlak aan by wat die outeur wil verwoord in die aanwend van die Bloubaardnarratief as interteks. Hiermee word verwys na die selfmoord van die outeur se vrou, die outeur se verlies aan ’n geliefde vrou, iets wat outobiografies ook in die onderbewuste van die bundel lê.

In die tweede strofe val die klem op die vrou wat na die kasteel toe op pad is. Die motief van voëls word vir die eerste keer in hierdie gedig genoem: “Voëls volg jou heeldyd op jou pad” (r.5). Soos in die bundeloorsig vermeld, verbind Cloete (2000:13) dié motief metafores met die idee dat die dood en skepping sluimerend teenwoordig is in die deurlopende beeld van die voël: “Die voël is ’n simbool van die psige of siel, van vroulikheid, dit simboliseer onsterflikheid, kreasie, heiligheid”. In “Bloubaard verwelkom sy vrou” word die voël-motief verbind aan die geliefde vrou en by implikasie word sy dan ook verteenwoordigend van lewe, die lewe wat sy sal bring na Bloubaard se kasteel (sy psige) wanneer sy uiteindelik haar verskyning daar sal maak.

In strofe drie is die motief van wasigheid of mistigheid prominent. Die afwagting wat Bloubaard voel in die gedig, bereik ’n hoogtepunt in dié strofe. Hy sê: “Om my hou klippe asem op” (r.9). By implikasie hou sy kasteel (uit klip), en daarmee saam ook sy innerlike, sy psige, asem op van afwagting. In die bundeloorsig is

Stander (2009) se persepsie bespreek dat die dromerige, mistige, newelagtige of skaduryke deurgaans dien as suggestie vir die dinamiese oorgangsfase tussen lewe en dood. Wanneer teenoorgesteldes mekaar in die bundel ontmoet – die oorgang van een seisoen na 'n ander, van dag na nag, die samekoms van man en vrou, land en see – vervaag die grens tussen droom en werklikheid, tussen lewe en dood.

Namate die geliefde nader kom aan die kasteel, moet die reël “Die son raak agter wasigheid weg” in die lig van bogenoemde ook metafories ontgin word. Haar aankoms word volgens die “wasigheid” aangedui as 'n gebeurtenis wat verandering, 'n oorgangsfase, gaan meebring. Twee teenoorgesteldes (man en vrou) gaan ontmoet, dag gaan oorgaan na nag, maar, meer nog, metaforiese lewe en dood gaan bymekaargebring word. Die kasteel in al sy vorme is leeg en dood en wag die geliefde af. Die geliefde word egter gevolg deur voëls en bring so lewe met haar saam.

Die laaste twee strofes van “Bloubaard verwelkom sy vrou” sluit aan by “Welkom in my kasteel”, wanneer die woorde “welkom in my kasteel” (r.16) in strofe vier herhaal word, ná die geliefde se aankoms: “Nou is jy eindelijk hier” (r.15). Selfs die “vriendelike wagte” in strofe vyf verwelkom die geliefde en sy word aangeraai om hulle te groet⁷¹. Die versreël “en laat my gange jou lok na binne” is ook 'n metafoor wat verband hou met “Welkom in my kasteel”. Soos reeds vermeld, kan “gange” gesien word as 'n *vehicle* vir die versweë *tenor* van die kasteel. Gange impliseer dus in die laaste strofe dat die aangesprokene ingelok word in die kasteel van Bloubaard (soos in die opera), tot in die bundel self (die leser as aangesprokene), tot in die drome/onbewuste/herinneringe van Bloubaard/die spreker/outeur.

Soos genoem in die bespreking van “Welkom in my kasteel”, hou die betreding van 'n drumpel, die oortreding van 'n grens (die kasteel se grense), belangrike implikasies in. In dié gedig, wat die beginfase van die liefdesverhouding tussen Bloubaard en Judith verwoord (haar aankoms), is hierdie implikasies egter nog positief. Dit word beklemtoon deur die slotreël van die gedig, wat dui op die transformasie wat plaasgevind het ná die geliefde se aankoms in die kasteel. In die eerste strofe, waar die geliefde nog afwesig is, word die wind “groen” (r.3) genoem, met ander woorde die “groen” (metafories van lewe, groei, ontkieming) is hier *buite* die kasteel teenwoordig. In die slotreël het die geliefde se aankoms egter die oorgang veroorsaak van buite na binne, en nou waai die “groen wind deur ons kamers” (r.20). Sy het dus saam met haar die lewe na binne die kasteel gebring en so ook na Bloubaard se innerlike lewe. Daar word ook nou nie meer van die kasteel gepraat as behorende tot slegs Bloubaard nie, maar die versoening tussen die manlike en vroulike karakters blyk daaruit dat die kasteel in die slotreël beskryf word in terme van *ons*: “ons kamers”.

⁷¹ Hier kan daar ook gelet word op die verband tussen mens en natuur. Die “vriendelike wagte” is “aalwyne”. Natuurelemente word dus gepersonifiseer en daarmee word daar aangesluit by die deurlopende tema van die verhouding tussen die mens en natuur wat gevind word in *Alruin* en ook op 'n subtieler wyse in *Die burg van hertog Bloubaard*.

Bogenoemde klem op “groen”, ’n kleur wat ’n belangrike rol in “Bloubaard verwelkom sy vrou” speel, stel die deurlopende kleurmotief in die bundel bekend. Ook ander kleure word in die gedig gevind, soos “blou” (r.6) en “topaas” (r.13). Maar veral die gebruik van groen as ’n kleurmotief word deurgaans in die bundel aangetref – vergelyk “Vliergrond” (25), “Artisjok” (45), “Die honderdduisend liedere van Milarepa” (60) en “Sinfonia” (71-84). Dié kleur hou meestal verband met groei en nuwe lewe (r.20), maar ook met verlatenheid, soos reeds gesien kan word in versreëls 3 en 4 van “Bloubaard verwelkom sy vrou”.

4.6.2.2.3 “Droom van Bloubaard se vrou”

In hierdie gedig droom Bloubaard se vrou (Judith) van die sewe kamers in Bloubaard se kasteel. Die kamers waarvan sy droom korreleer intertekstueel met die kamers uit die opera van Bartók, wat die inhoud daarvan betref, maar die sewende kamer is omvorm tot iets anders in haar droom. Malan (2000:19) sê hier dat die sprekende ek die narratief van die opera aanpas by ’n outobiografiese geskiedenis van hartstog en verlies.

Droom van Bloubaard se vrou

Ek keer terug deur ’n hek van ivoor
na ’n burg. Daar is sewe deure.
Agter, êrens agter rol die see
klippe om in haar mond. Ek luister,
ruik klammigheid, ek bloei.
Die eerste kamer is een van pyn.
In die tweede sal sy wapens wees.
Die derde is ’n grot van bloedrobyn.
In die vierde rank ’n kruietuin.
Ek moet wakker word, het in my slaap gehuil;
ek droom wat agter die vyfde deur skuil.
Sy boeke en landgoed strek daaragter uit.
My sleutels is êrens; ek voel ingesluit.
My naam het ek jare lank reeds vergeet.
Is dit Judith, Ariane, Marlene, Mariane?
Ek probeer al hoe lank sy kamers verstaan.
In die sesde saal wieg ’n meer sonder bron.
Die sewende is agter sy oë; ek is bang
vir ou herinneringe wat daarin sal hang.
Ek wil terugkeer na my oseaan;
soveel stemme roep my daarvandaan.
Fonteine blom uit die donkerte van sy tuine.
Ek moet uit. Met weerlig in my hare
na die lig, my broers, ’n bekende skare
en hom wat net skaduwees ken,
met my sleutels en donkerte los.
’n Deur gaan oop op die drumpel van die nag.
Ek moet wakker word; ’n oseaan
het sout teen my mure en vensters geslaan.

Ek sit stadig regop, maak my hare los,
laat hang my kop. Ek sal wag.

(Pieterse, 2000:15)

Daar moet weereens in gedagte gehou word dat binne die metaforiese bundelkonteks, ook kamer(s) 'n *vehicle* is vir die versweë *tenor* van die kasteel en dit wat die kasteel metafories verteenwoordig. Dit is ook *binne* die reeds bekende ruimte van die kasteel dat sy die droom het. Sy sê in die openingsreëls: "Ek keer terug deur 'n hek van ivoor / na 'n burg" (r.1-2, my kursivering – IJ). Die kasteel word in hierdie versreël metafories gekodeer deur die gebruik van die onbepaalde lidwoord: "'n burg" (r.2). Daar word nie spesifiek verwys na "die burg" of "sy burg" nie. Daarvolgens kan die moontlike afleiding gemaak word dat weens die nie-spesifieke aard van die verwysing na "'n burg", daar reeds aan die begin van die gedig verdere klem daarop geplaas word dat die burg, hoewel bekend aan die spreker, nie net 'n konkrete kasteel is nie, maar meervoudige betekenismoontlikhede inhou.

In die droom sien sy dan die sewe deure binne die kasteel (r.2), maar voordat sy die deure oopmaak, beleef sy reeds pyn en 'n suggestie van verdoemenis. Sy noem dat sy die see hoor, die see rol "klippe om in haar mond" (r.4). Hierin word die natuur weer, soos in "Bloubaard verwelkom sy vrou", gepersonifieer ("haar mond"). Intratekstueel is daar in die bespreking en ontleding van *Alruin* bevestig dat die sikliese verband tussen mens en natuur ook verband hou met die sikliese verband tussen lewe en dood. Deur die metaforiek van die see, word daar dus reeds voordat die spreker die inhoud van die kamers sien, op die dood/verdoemenis gedui. Ook die woorde "ek bloei" (r.5) dui reeds op 'n marteling en toestand van pyniging. 'n Intertekstuele verwysing wat skakel met die Barók-opera bevestig verder hierdie bloedmotief. Reëls 4 en 5 lees soos volg: "Ek luister / ek ruik klammigheid, ek bloei". Die "klammigheid" wat hier vermeld word, kan intertekstueel beskou word in terme van die mure in die Bartók-opera, wat klam is van die bloed en waaraan Judith in die opera raak. Die "klammigheid" wat die spreker ruik, kan verwys na die see wat sy hoor, maar kan ook impliseer dat die kasteel bloei (weer personifikasie) en word dan opgevolg deur die woorde "ek bloei". Die kasteel se pyn word dus die spreker/Judith/die geliefde se pyn, selfs nog voor sy die deure begin oopmaak. Die woorde "ek bloei" kan egter ook gesien word in die dubbelsinnige moontlikheid daarvan, waar dit kan dui op pyn, maar ook op vroulikheid en vrugbaarheid.

In die oopmaak van die deure, waar die spreker sien wat agter elke deur skuil, is veral dit wat agter die *sewende* deur is, opvallend. Dit is van intertekstuele belang dat die inhoud van die sewende "kamer" vanuit die Bloubaard-opera getransformeer word, en op 'n gewysigde manier in "Droom van Bloubaard se vrou" opgeneem is. In die opera is die sewende kamer die kamer waarin Bloubaard se vorige vroue vir ewig vasgevang is (ook vasgevang is in Bloubaard se herinnering), maar ook die plek waar hulle vir altyd vir hom verlore is. Die sewende kamer hou dan in die opera die tematiek van verlies, verdoemenis, verganklikheid, donkerte en eensaamheid in. Dié tematiese en inhoudelike gegewens word intertekstueel oorgedra na

“Droom van Bloubaard se vrou”, maar deur bykomende metaforiek word verdere betekenis uit die verband met die opera-narratief geput.

In aansluiting hierby kan die frase “*die sewende is agter sy oë*” (r.18) dien as metaforiese middelpunt van die gedig en hou dit in die lig van intratekstuele en intertekstuele verbintenisse verskeie betekenis in. Die verband tussen die kasteel en die onbewuste is reeds genoem in die bespreking van die vorige gedigte, dit blyk ook uit die titel van hierdie gedig (“droom”), en bereik in dié gedig een van sy hoogtepunte. Die frase “agter die oë” verwys tog na iets dieper, iets van die onbewuste, die innerlike, die psige. Volgens Du Plooy (2006:422) gaan dit dus hier om ’n binnewêreld, soos ook geïmpliseer deur die motto uit die gedig van Rilke, wat voor in die bundel verskyn: “Nirgends Geliebte, wird Welt sein, als innen” (Nêrens geliefde, bestaan die wêreld só soos binne jou nie). Die binnewêreld is ’n wêreld van herinnering, die inhoud van die digter se siel, die pyn en vreugde en skuld en magteloosheid, die liefde en eensaamheid en die onvermydelikheid van smart en pynlike gevolg. Du Plooy (2006:422) noem egter ook hier die belangrike punt dat agter die digter se oë ook sy verse lê, met ander woorde die bundel self. By implikasie is “agter sy oë” ook ’n metafoor vir die kasteel self. Die kasteel lê agter sy oë, want die kasteel is die onbewuste, die innerlike wêreld én die bundel self.

Die kasteel is dus duidelik ’n metafoor vir die onbewuste, en dan ook die onbewuste van Bloubaard/digter, die onbewuste wat agter sy oë lê. Die geliefde, en ook die leser, probeer deurdring tot in hierdie onbewuste, maar vrees dit ook. Bloubaard se vrou sê in die gedig “ek is bang / vir ou herinneringe wat daarin sal hang” (r.18-19) en daar word ook gepraat van “die donkerte van sy tuine” (r.22) en van “hom wat net skaduwees ken” (r.25). Sy sê egter ook, ten spyte van haar vrees: “Ek probeer al hoe lank sy kamers verstaan.” (r.16) In laasgenoemde aanhaling dien “kamers” weereens as ’n *vehicle* vir die versweë *tenor* van die kasteel. Sy probeer nie slegs Bloubaard se konkrete kamers verstaan nie, maar probeer deurdring tot sy innerlike wêreld, sy onbewuste, sy geheime, sy wil sy psige verstaan. Net so is die leser ook besig om die “burg van verse” te probeer verstaan en probeer die leser ook dit (die betekenis) wat agter die gedigte is, bereik. Die leser en die geliefde het egter “sleutels” nodig om die kamers van die bundel en Bloubaard se psige te kan ontsluit. Hier kan ook die intratekstuele verband vermeld word met die gedig “Rei van my vrouens” waarin Bloubaard sy “vrouens” aanspreek: “Deur droomgange soek julle elke nag / na sleutels van my gegrendelde kamers”.

Om weer terug te keer na die intertekstuele verband met die opera as narratief, ontstaan daar dan soveel betekenismoontlikhede in “Droom van Bloubaard se vrou”, omdat ’n narratief as interteks omskep word tot ’n gedig met ’n narratiewe struktuur en vele metaforiese dimensies, sowel as intratekstuele verbande. Agter die sewende deur verdwyn Bloubaard se vroue (in die opera), maar in die gedig is die sewende kamer “agter sy oë”. Die sewende deur is dus Bloubaard se oë. Daaragter skuil die innerlike, dié plek van

eensaamheid, omdat die geliefde vroue deur hulle poging om sy psige binne te dring, tot slegs sy herinneringe verdoem word. In die opera bly hulle vasgekeer in die sewende kamer (sy psige) omdat hy hulle nie kan vergeet nie, maar hulle is ook n   tot hierdie innerlike kamer beperk. Hulle bly dus fisies onbereikbaar en verwyderd van hom.

In “Droom van Bloubaard se vrou” het die sprekende subjek nog nie, soos Judith en die ander drie vroue in die opera, agter die sewende deur verdwyn nie. Omdat die gedig egter in ’n droomvorm is, kan dit ook gesien word as ’n voorspelling van dit wat nog mag volg in die verloop van die bundelnarratief: Dat die begeerte van die geliefde om die binnekamers van Bloubaard binne te dring, nog moontlik tot haar verdoemenis mag lei. Hierdie idee word verder beklemtoon deur die nadruk wat in die gedig geplaas word op donkerte, pyn, vrees en ’n begeerte om uit die droom te ontsnap: “Ek moet wakker word, het in my slaap gehuil” (r.10), “Ek wil terugkeer na my oseaan; / soveel stemme roep my daarvandaan” (r.20-21) en “Ek moet uit” (r.23).

’n Verdere tema wat op ’n interessante intertekstuele wyse uit die opera getransformeer word, hou verband met die omruil van manlike en vroulike rolle. Volgens Hermansson (2009:141-143) is die vernietiging wat Judith vir Bloubaard inhou, en vice versa, onvermydelik, reeds voor die opera begin. Die een moet die ander venietig⁷² en doen dit, interessant genoeg, deur tradisionele rolle om te ruil. Bloubaard neem in die opera tradisionele vroulike rolle aan: hy is passief, stil, die een wat toekyk en geheime en die innerlike bewaar. Judith neem dan weer tradisionele manlike rolle aan: sy praat (sing) meer as Bloubaard, sy is die enigste aktiewe karakter in die grootste gedeelte van die opera (maak deure oop), haar motivering is om sy innerlike ruimte binne te dring en bloot te stel.

In die gedig is daar ook sprake van die poging om die rolle om te ruil. Die sprekende subjek (Judith) s   dat sy vir Bloubaard wil agterlaat “met my sleutels en donkertes” (r.26). Sy wil met ander woorde vir hom die sleutels gee, sodat sy nie meer die een is wat ondersoekend en aktief staan teenoor Bloubaard se psige nie, maar sodat h   die nuuskierige ondersoeker moet word. Hy moet dus agtergelaat word met die donkertes van Judith, in plaas daarvan dat hy haar met sy donkertes agterlaat, by implikasie haar in die donkerte van die laaste kamer laat verdwyn. Uit die intertekstuele opera-narratief is die verband egter reeds gel   tussen die omruil van rolle en die metaforiese vergaan en heengaan van beide Judith (agter die sewende deur) en Bloubaard (in sy eensaamheid en verlatenheid). Versre   26 suggereer dan by implikasie wat die gevolg gaan wees (in die bundel) van die geliefde se teenwoordigheid in Bloubaard se kasteel. Daar word ook in die slotre   daarop gewys dat die besef van die verganklikheid en vergaan van die sprekende subjek onvermydelik is. Al vermoed sy dit alles, vlug sy nie, maar s  : “Ek sal wag” (r.15).

⁷² Die geliefde is die “donker suster van my dood”, soos gesien kan word uit die intratekstuele “Artisjok” (45).

Teoreties kan die veelstemmigheid van die postmoderne teks in hierdie gedig gesien word. Nie alleen die taalsisteem en die outeur praat saam in die gedig nie, maar ook die bykomende interne taksonomie van stemme (die outeur, Judith, Bloubaard). Dit is ook die enigste gedig waar die spreker een van Bloubaard se geliefdes (by veronderstelling: Judith) is. Judith as karakter in die opera word egter getransformeer om tuis te kom in die gedig en die bundelkonteks, sy beweeg van een tekstuele wêreld na 'n ander. Hiervolgens is dit die logiese gevolg dat ook die narratiewe gegewens van die opera getransformeer, gekondenseer, vervorm, omvorm, verplaas of geredigeer is op die een of ander wyse, met die doel om aan te pas by die getransformeerde sprekende subjek (Bloubaard se geliefde in die bundel) se waardesisteem en interne taksonomie.

4.6.2.2.4 “Kwartet vir die einde van die tyd”

“I Oorloë en gerugte van oorlog”

“I Oorloë en gerugte van oorlog” is die eerste gedig in 'n “kwartet” van vier gedigte. Dié vier gedigte sentreer om die Bloubaardnarratief en veral dié narratief wat betrekking het op die Bloubaard-opera. Die reeks gedigte word saamgegroepeer onder die titel “Kwartet vir die einde van die tyd” en buiten die intertekstuele verwysings na die Bartók-opera, wat tot dusver in die bundel aangetref is, is die woord “kwartet”⁷³ een van die eerste verwysings na die musiek as intertekstuele invloed in die bundel. Die titel “Kwartet vir die einde van die tyd” hou 'n verdere interteks in, naamlik die gelyknamige kamermusiekkomposisie deur die Franse komponis Olivier Messiaen – 'n musiekwerk met 'n sterk geestelike inslag en waarvan die openingsbeweging die titel “Liturgie de cristal” het.

I Oorloë en gerugte van oorlog

Oorloë en gerugte van oorlog;
onsekerheid, middelmatigheid, vrees.
Om soos Popiel deur muise en miere
gevrete te word wag ook op my vlees.
Jy verdwyn in mure en drome,
ek trek deure om my dig
en hoor net sirkels van slukkende gragte
hier buite. Geroeste skarniere
van tyd raak daaglik al meer wankelrig.
Dat aristokratiese koppe rol
in sulke tye, weet ons wel.
Tweede drome is die afsterf van herinnerings
aan my, aan jou, aan ons.
Te veel hande gryp, my valbrug is oor my keel.
Ek trek my terug in my kasteel.

(Pieterse, 2000:16)

⁷³ Die HAT (628) beskryf “kwartet” soos volg: “1. Sang- of musiekstuk vir vier persone. 2. Die vier persone wat dit uitvoer.”

“Kwartet vir die einde van die tyd” illustreer hoe kompleks die verhouding tussen die gedig en die bundel en die narratief as interteks daar uitsien. Die reeks gedigte is opgeneem in die eerste afdeling van die bundel, wat dit dan op die eerste intertekstuele vlak struktureel verbind aan die martelkamer uit die Bartók-opera (die eerste kamer). Die gedigte in die “kwartet” hou egter ook individueel verdere verbande in met ander kamers. So sluit “I Oorloë en gerugte van oorlog” byvoorbeeld tematies aan by die opera se tweede kamer, die kamer met bloedbevlekte wapens: Die openingsreël praat van “oorloë en gerugte van oorlog”, verder word genoem hoe “aristokratiese koppe rol” en dat dit alles metafories heenwys na “die afsterf van herinnerings/ aan my, aan jou, aan ons”. In aansluiting hierby kan genoem word dat die gedig ook politieke suggesties inhou.

Daar bestaan dus ’n meervoudige aantal betekenismoonlikhede wat uit die narratiewe interteks geneem kan word en in die gedig en die bundel verweef kan word. Dit dra by tot ’n gelaagde betekenis en tot komplekse metaforiese lyne, waarop daar voortgebou en uitgebrei kan word tot ’n hele betekenislabirint.

In die eerste gedig in die vierdelige reeks is die Bloubaardfiguur weer die spreker. Dit word veral in hierdie “kwartet” al hoe duideliker dat die Bloubaardfiguur aangewend word om ook die psigiese ruimte van die digter weer te gee. Intertekstualiteit word dus ook gebruik as funksie om die outobiografiese op ’n subtiële manier te verwoord. Temas wat reeds in voorafgaande gedigte aangeraak is, word hier weer deur die intertekstuele en outobiografiese Bloubaardfiguur betrek: Onsekerheid en vrees (r.3), asook die naderende verdoemenis en dood. Bloubaard sê: “Om soos Popiel⁷⁴ deur muise en miere / gevreet te word wag ook op my vlees” (r.3-4).

Die donker, onheilspellende toonaard van die gedig word onder meer voortgebring deur die tematiek van die gedig en die sterk verband wat dit inhou met wapens en oorloë (die intertekstuele wapenkamer), en daarmee saam die bloedmotief en die doodstema. In dié gedig is die geliefde reeds weg, iets wat aanleiding kon gee tot die toonaard van die gedig. Die geliefde is egter nie alleen weg nie, maar sy het “verdwyn in mure en drome” (r.5).

Wat egter nou in die lig van intratekstuele gegewens na vore kom (vergelyk veral “Droom van Bloubaard se vrou”), is dat beide “mure” en “drome” *vehicles* is vir die versweë *tenor* van die kasteel, wat op sy beurt weer metafories verbind word met onder andere die bundel self of die digter/Bloubaard se innerlike wêreld/onbewuste. Die drome sluit dan ook as *vehicle* aan by die digter se onbewuste. Die “jy” wat verdwyn,

⁷⁴ Die intertekstuele verwysing na die figuur van Popiel kan deur die leser ontsluit word deur gebruik te maak van die eerste “sleutel” wat tot die leser se beskikking gestel word op bl. 104 van die bundel: “*Popiel*: Legendariese koning uit die Poolse voorgeskiedenis. Blykbaar is hy deur muise opgevrete op sy eiland in die middel van ’n groot meer”.

soos Bloubaard se vroue verdwyn het, is dan beide die geliefde van Bloubaard/die digter, én die leser wat “verdwyn” in die verse (die kasteel van verse).

Die reël wat hierop volg: “ek trek deure om my dig” (r.6) vorm die kernpunt van die “kwartet”, die digter (Bloubaard) trek hom terug, soek na skuiling. By implikasie is deure dan ook verteenwoordigend van die kasteel, wat die spreker hier as skuiling rondom hom oprig. Hy trek sy kasteel om hom dig, wat na aanleiding van die metaforiese lyn wat ontstaan het in verband met die kasteel, ook gesien kan word as die spreker wat hom hier tot die innerlike rig. Die innerlike word teenoor die uiterlike/buitewêreld gestel: “ek trek my deure om my dig / en hoor net sirkels van slukkende gragte / hier buite” (r.6-8).

Die laaste versreël sluit hierby aan: “Ek trek my terug in my kasteel” (r.15). Binne die raamwerk van die bundel vind metaforiese interaksie deurgaans plaas. Soveel so dat, elke keer as die woord “kasteel” gebruik word, of enige ander element wat die simboliese kasteel verteenwoordig, byvoorbeeld kamers, deure, mure, en so meer, die metaforiese verbande wat in ander gedigte met “kasteel” getrek is, semanties betrek word. Wanneer ’n versreël soos “Ek trek my terug in my kasteel” dan voorkom, moet in gedagte gehou word dat “kasteel” reeds metafories gekodeer en gelaai is. Die “kasteel” in die slotreël hou dus in, as gevolg van ’n metaforiese lyn wat uit intratekstuele en intertekstuele verbande ontstaan, dat die spreker hom terugtrek na “agter sy oë”, na sy innerlike wêreld, na sy onbewuste en ook dan in die bundel self, die “burg van verse”.

Hierdie terugtrek van die spreker hou egter ook gevaar in, soos die tweede laaste reël aandui: “my valbrug is oor my keel” (r.14). Die woord “valbrug” dien as ’n metafoor vir dit wat die spreker kan afsluit van die buitewêreld. Die valbrug van ’n kasteel is tog die enigste manier waarop die kasteel (die metaforiese innerlike) bereik kan word. Dit blyk dan dat die afsluit van die buitewêreld vir die spreker noodlottig kan wees, want die valbrug is oor sy keel, bedreig derhalwe sy lewe.

“II In noordelike lande het ek kastele gesien”

Dié tweede gedig in die siklus spreek van ’n verdere verdieping in die innerlike wêreld en die begeerte van die spreker om in sy “kasteel” te skuil.

II In noordelike lande het ek kastele gesien

In noordelike lande het ek kastele gesien
van marmer, graniet en klip.
Hier is alles termietkastele,
na die boonste deel van die kontinent gerig.

Aasvoëls, valke, giere, rawe
word deur my afgrond ingesluk.

Ek hoor hul krete oor my skanse hang,
donker teen die stropende wind van die aand.

Laatmiddae trek hadidas nog kakelend
verlate na neste in afgeleë heuwels.
Hier het ek jou vel en jou skedel gesoen.
(Geen nagtegaal hier wat begeleiding kon doen.)

Ek kyk af in 'n grag met swane
en dink hoeveel dieper weerkaatsings
as water is. 'n Visswiep
of draaktand verbreek die illusie.

Breek oop die kasteel na lewe ondergronds.
Daar is veraf trompette van buite my mure.
Eggo's moet ver en verder gehou word
saam met miere, mos en vretende ure.

Terug na opgegaarde skatte in my kamers:
skilderye, boeke, vrouens, musiek.
Soveel afleidings om my 'n lewe te verbeel;
ek trek my terug in my burg van fluweel.

(Pieterse, 2000:17)

Die openingstrofe stel die kontras tussen die noordelike en die suidelike (die hier) in. Hierdie kontras is reeds aangeraak in die bespreking van die gedig "Gideon Scheepers" (vergelyk 4.6.1) en die intratekstuele verwysings wat laasgenoemde gedig inhou. Volgens Stander (2009) staan die noordelike kastele "van marmer, graniet en klip" teenoor die "termietkastele" van "hier" (r.1-3). Die metafoor, naamlik "termietkastele", dui verder ook op die vergaan en verganklikheid van die kasteel van "hier". Dít is Bloubaard se kasteel, en by implikasie ook die spreker/Bloubaard se psige, binnewêreld of onbewuste wat besig is om te vergaan (deur termiete en verbygaande tyd "gevreet" te word). Hierdie idee van die verbrokkelende kasteel word ook reeds aangeraak deur die voorafgaande gedig in die reeks, met die woorde "Geroeste skarniere / van tyd raak daagliks al meer wankelig" (16).

Die daaropvolgende drie strofes van "II In noordelike lande het ek kastele gesien" bou voort op die tematiek van verganklikheid, verweer en die dood. In reëls 5 en 6 word voëls "deur my afgrond ingesluk", die wind is stropend (r.8) en daar word verwys na die geliefde se "skedel" (r.11). Laasgenoemde word deur die spreker (Bloubaard/digter) gesoen (r.11) en dit dui metafories op 'n omarming van die dood en daarmee saam 'n begeerte vir en gerigtheid tot die innerlike ruimte van die verbrokkelende ("sterwende") kasteel.

In strofe vyf kan die reël "breek oop die kasteel na lewe ondergronds" (r.17) bespreek word. Die woorde "breek oop", wat hier nie dui op die fisiese oopbreek van (inbreek in) 'n konkrete kasteel nie, hou simboliese betekenis in. Die "kasteel" word verder metafories verbind met "lewe" en "ondergronds". Die spreker wil dus

die simboliese kasteel oopbreek om hom verder tot die binnewêreld te rig. Hy wil gaan na die “lewe ondergronds”, hom verdiep in die onbewuste en die psige.

Die innerlike wêreld word deur strofe vyf teenoor die buitewêreld (“buite my mure”, r.18) geplaas⁷⁵. Die spreker beleef hier die innerlike as ’n plek van “lewe ondergronds”, ’n plek waar daar geskuil kan word teen dit wat buite is, die “vretende ure”. Daar word dus skuiling en beskerming gesoek in die kasteel teen die verbygaande aard van tyd en by implikasie teen die verganklikheid en die dood, maar ironies genoeg word die kasteel self in die gedig uitgebeeld as besig om te vergaan, as ’n “termietkasteel”.

In die slotstrofe word die derde kamer van die Bartók-opera (die skatkamer) intertekstueel getransformeer. Dié kamer hou al Bloubaard se juwele en skatte in, maar dit is alles met bloed bevlek. In die gedig word die innerlike, die binneruimte van die kasteel, die plek genoem waar Bloubaard sy “opgegaarde skatte” bewaar (r.21-22). Dit is dan tot hierdie skatte dat hy hom wil rig, “Terug na opgegaarde skatte in my kamers: / skilderye, boeke, vrouens, musiek (r.21-22), maar soos die bloedmotief in die interteks reeds suggereer, bied hierdie “skatte” nie noodwendig blywende beskerming of troos nie.

In aansluiting by bogenoemde kan die slotreël “ek trek my terug in my burg van fluweel” (r.24) vermeld word, wat die slotreël van “I Oorloë en gerugte van oorlog” oproep. Waar die terugtrek in die “kasteel” in die vorige gedig bedreigend kon wees (“die valbrug is oor my keel”), trek die spreker hom nou terug na die “opgegaarde skatte in my kamers”. Sy “burg van fluweel” hou al hierdie skatte in, maar die terugtrek daarin bly ’n verbeelde lewe (r.23). In die tweede laaste versreël word die woord “verbeel” klankmatig verbind met die woord “fluweel” in die laaste reël. Dit beklemtoon dat die “burg van fluweel” slegs ’n verbeelde lewe kan bied, dus ’n lewe van slegs die innerlike, waarin daar *tydelike* troos en geborgenheid bestaan, maar tog ook gevaar en vernietiging skuil.

“III Ek het deur talle nagte”

Die laaste versreël van die derde gedig in die siklus roep die slotreëls van die vorige twee gedigte op. Die reël “Ek trek my terug in my burg van papier” hou ook intratekstueel verband met ander gedigte uit die bundel, soos “Welkom in my kasteel” (11) en “Mapungubwe” (100-102, waarin die kasteel as metafoor vir die bundel/gedig ook voorkom), asook “Bloubaard se muistoring” (92): “Ek skuifel aan na my afgeleë toring / op roetbevleete voete van papier.” Die spreker is steeds besig om skuiling te soek, maar nou in sy “burg van papier”. Die kasteel word hiermee bevestig as die metafoor vir die bundel self, waarin die spreker/digter hom terugtrek en ook self “kasteel” word.

⁷⁵ Die binne-buite-verhouding is reeds genoem in die bespreking van “I Oorloë en gerugte van oorlog”.

III Ek het deur talle nagte

Ek het deur talle nagte
waarin lig waterig terugkaats van agter
onbekende sterre, gekyk na 'n melkweg,
ruggraat van die nag, en geweet:
deur soveel lewens sal ek jou volg,
ek wat jou laaste liggaam geken het.

Hoe lank het dit jou geneem
om gewoon te raak aan my kasteel,
legendes oor vorige vrouens, asem
in mure wat uitreik en verwasem.
Jy is steeds hier, my vrou,
met warm, naderende donker in jou.

Hoe maklik breek die dinge, word alles breekbaar.
Deur kosmosblomme van die nag is al wat antwoord
gebuigde lig tussen planete en beperkte oë.
Jy het voluit geleef as jy die vermoë
het om altyd te kan onthou:
dít is die dag waarop jy gesterf het.

Die aarde breek uit sy baan, 'n vlieër
geswiep deur 'n dwarrelwind of komeet,
onbeheer deur water wat skepe verloor
bo en onder die grond.
Fondamente kraak en verdwyn, dakke
van ys skuif weer in oor ou vlakke.

Jy was reg: daar bly min oor vir ons hier.
Ek trek my terug in my burg van papier.

(Pieterse, 2000:18)

In hierdie gedig word die terugtrek in die bundel egter ook meegebring deur die spreker se begeerte om die (outeur se outobiografiese) hartseer rondom die dood van die geliefde te verwerk. Die skryf van gedigte word 'n proses van heling, want “daar bly min oor vir ons hier” (r.25) en die digter wat hom verdiep in sy “burg van papier” kan die geliefde in die gedig tot teenwoordigheid roep: “Jy is steeds hier, my vrou” (r.11), om dan uiteindelik die verlies van haar te kan probeer verwerk⁷⁶.

Du Plooy (2006:424) noem in hierdie verband dat al praat die verse van die onmoontlikheid daarvan om werklike trauma finaal te transendeer, daar in die skryf van die poësie 'n momentele verposing is, 'n plek van beskutting en geborgenheid in die burg van papier, woorde en poëtiese vorm – al is dit dan ook hoe tydelik, verganklik, 'n “termietkasteel” van verse. Dié verganklikheid van die kasteel (met al sy metaforiese implikasies) word steeds in “III Ek het deur talle nagte” uitgebeeld as iets wat besig is om 'n vernietigingsproses deur te maak. Hierdie tema wat reeds deur die eerste twee gedigte in die “kwartet”

⁷⁶ Die verwerking van verlies aan die geliefde vrou staan ook as tema voorop in veral “Padlangs”, vergelyk 4.6.3.3.1.

aangeraak is, word hier verder gevoer deur verwysings na onder andere die dood van die geliefde (r.6, 12, 18), die breekbaarheid van alles (r.13, 19) en “Fondamente [wat] kraak en verdwyn” (r.23), waarin “fondamente” gesien kan word as verteenwoordigend van die metaforiese kasteel.

Teoreties het dié gedig postmoderne kwaliteite. Nie alleen word die Bloubaardfiguur vanuit een tekstuele wêreld (die Bloubaardnarratief) na 'n ander tekstuele wêreld getransponeer nie, maar die Bloubaardfiguur in hierdie gedig is duidelik daarvan bewus dat hy in 'n tekstuele wêreld bestaan, hy trek hom terug in 'n “burg van papier”. Dit gebeur dus dat daar in die teks terugverwys word na die teks self. Beskutting, beskerming en ontvlugting word in die teks gesoek as ruimte waarin die spreker hom kan terugtrek. Die spreker self is verder ook 'n veelstemmige vermenging van die getransponeerde tekstuele Bloubaardfiguur en die outeurstem.

Die selfrefleksiwiteit van die teks word ook gesien in die eerste strofe van “III Ek het deur talle nagte” waar daar verwys word na “lig [wat] waterig terugkaats” (r.2). Dit sluit aan by die reëls uit die voorafgaande gedig: “Ek kyk af in 'n grag met swane / en dink hoeveel dieper weerkaatsings / as water is”. Du Plooy (2006:424) noem in verband hiermee dat die verse in die bundel ook so is: daar is weerkaatsing op weerkaatsing in die woorde gevang, maar die vers self is soos water, waarin die weerkaatsings onpeilbaar diep lê.

“ IV Liturgie van kristal”

Dié laaste gedig in die vierdelige siklus, wat ook as die slotgedig van die eerste afdeling dien, spreek die dood van die geliefde direk aan. Die onderskrif lui: “*Elegie vir Marlene*” en volgens die HAT (201) dui “elegie” op 'n: “Klaaglied, lykdig; treursang, -lied oor die dood van 'n beminde”. Stander (2009) noem ook dat Marlene die naam van die ontslape beminde van die outeur is, die geliefde aan wie hierdie elegiese gedig dan opgedra is.

IV Liturgie van kristal *Elegie vir Marlene*

As jy lank genoeg na mure kyk,
sien jy dalk 'n vonk, kristal of glas,
'n venster op dit wat is én dit wat was.

Voordat jy tussen sterre kan gaan lê,
is daar eers die mere van die slaap,
of dié van vrese, soos jy dit wil hê.

In jou langboot kyk jy nou na die noorde;
jou kop het altyd ooste toe gestaan.
Ek vou jou hande, sê die laaste woorde.

In Chinees kan mens op honderd en dertig
maniere sê: jy het gesterf.
Jy verander in 'n kraanvoël en swerf

eenvoudig tussen planete,
wyer uitgedein as die vorige nag.
Jy vergeet van siektes en skete,

bedrieglik strelende vingers van water,
chemiese drome, sagte glip van 'n lem,
vertroostende staal teen jou lippe, later.

Jy vaar op die rug van 'n walvis
na 'n ander, geheime, suidelike land,
of staan in 'n wit boot, sterrekaart in jou hand.

('n Ligte boot van asem dryf
te vinnig na 'n eiland in die lug,
gestuur deur die loodsman van jou lyf.)

Teen hierdie tyd is al wat ons weet:
liefhê is te kort, dit duur soveel langer
om besonderhede te kan vergeet.

Ek het 'n hadida rustig sien klim
na verskuilde sterre agter die blou
van wolke in 'n westelike glim.

Voordat die son wegraak, sak dit skielik vinnig.
Voorlopig dan, dié laaste reëls vir jou,
sagte een, met ons stigmata van liefhê, my vrou.

(Pieterse, 2000:19-20)

Die temas dood, verlies en die verwerking daarvan, staan voorop in die gedig. Die spreker sê: "In Chinees kan 'n mens op 'n honderd en dertig / maniere sê: jy het gesterf". Die spreker wil ook sy herinneringe aan die traumatiese verlies en die verlore geliefde verwerk, selfs daarvan wegkom, soos strofe nege getuig: "Teen hierdie tyd is al wat ons weet: liefhê is te kort, dit duur soveel langer om besonderhede te kan vergeet."⁷⁷ Du Plooy (2006:422) meen dat daar hier gedui word op die poging tot beswering van herinneringe deur 'n ontvlugting na 'n innerlike verswêreld.

Die idee dat die spreker sy herinneringe wil besweer, hang voorts saam met die geliefde se dood, wat volgens Stander (2009) fabelagtige kwaliteite aanneem: "Jy vaar op die rug van 'n walvis,/ na 'n ander, geheime, suidelike land" (r.19-20). Dié sprokiesagtige sfeer, wat geskep word deur die spreker/outeur, is 'n

⁷⁷ Hierdie reëls roep op 'n suggestiewe wyse Pablo Neruda se gedig "Tonight I can write the saddest lines" op, veral in die lig van die versreël: Love is so short, forgetting is so long." (r.28). Laasgenoemde is reeds bespreek as interteks van die gedig "Ek maak nog deure oop" uit *Alruin* (vergelyk 3.6.13).

versagting van 'n tragiese selfmoord ("sagte glip van 'n lem", r.17) en 'n poging om die traumatiese gebeurde deur die woord en 'n inkeer tot die verbeelding (die innerlike lewe) te verwerk.

'n Interessante metafoor wat in die gedig gebruik word, in verband met die dood, word in strofe 4 aangetref: "Jy verander in 'n kraanvoël en swerf" (r.12). Hierin word die geliefde se dood beskryf as 'n transformasie van 'n mens na 'n kraanvoël. Dit dui weer op die mens-natuur-verhouding, kennelik van veral *Alruin*, maar wat ook deurgaans voorkom in *Die burg van hertog Bloubaard*. Dan hou hierdie metafoor ook 'n verband in met die sikliese saambestaan van lewe en dood. Die geliefde sterf, maar as 'n voël kan sy nog voortlewe en "swerf" en voel sy nie meer "siektes en skete" (r.15) nie. In die bespreking van *Alruin* is daar veral gesien hoe die sikliese temas van lewe en dood, sowel as mens en natuur, meestal 'n sterk verband met mekaar inhou. Dié verband word dan weer hier aangetref en verder bevestig en uitgebrei deur die betekenismoontlikhede van die deurlopende voëlmotief⁷⁸ wat in *Die burg van hertog Bloubaard* aangetref word.

Die laaste strofe sorg vir die moontlikheid van verskeie betekenisontginnings. In die eerste plek dui die reël "Voor die son wegraak, sak dit skielik vinnig" (r.31) op 'n onvermydelike en vinnig naderende oorgangsfase tussen dag en nag. Hier kan Stander (2009) se idee oor die implikasie van die oorgangsfase in die bundel weer genoem word: Wanneer teenoorgesteldes mekaar ontmoet – die oorgang van een seisoen in 'n ander, van dag na nag, die samekoms van man en vrou, land en see – vervaag die grens tussen droom en werklikheid, tussen lewe en dood. Die geliefde is dood, maar lewe voort, buite die werklikheid, as 'n kraanvoël en die spreker probeer die herinneringe aan haar dood en aan haar besweer in die vers.

Du Plooy (2006:422) beaam bogenoemde; die vers is duidelik elegies, die geliefde is weg en nou moet daar versoening kom in en deur die verse. Desnieteenstaande leef die geliefde in die vers voort: "Voorlopig dan, dié laaste reëls vir jou, / sagte een, met ons stigmata van liefhê, my vrou" (r.32-33). Die gedig is 'n offer wat aan haar gebring word: "die laaste reëls vir jou."

Derdens kan die beeld van "stigmata van liefhê" in die slotreël beskou word. In 'n Christelike, Rooms-Katolieke, tradisie word die woord "stigmata" in verband gebring met littekens, merktekens, wondtekens, veral die wondtekens van Christus, waarvan ook gesê word dat dit op die liggame van sommige heiliges en andere verskyn, of selfs deur 'n individu self aangebring kan word, om as teken te dien van die persoon se toegewydheid aan God (HAT, 1090). Hierdie betekenis word dan oorgedra na die metafoor en verbind met die liefhê tussen die spreker en sy geliefde. Dit is 'n liefde wat merke en wonde laat, wat soms die pyniging en marteling van die self inhou, maar wat uiteindelik getuig van 'n diepgaande en toegewyde, hoewel pynigende, liefde vir mekaar.

⁷⁸ Vergelyk 4.3 en 4.6.2.2.2 vir die bespreking van die voëlmotief.

Ten laaste kan aangevoer word dat die metafoor in die laaste versreël, tesame met die verwysing na “liturgie” in die titel, die religieuse kode in die bundel oopsluit, en veral dan ook die klem plaas op religie wat verband hou met die Rooms-Katolieke tradisie. Hierdie religieuse tema word veral belig in Afdeling 5, naamlik “Die boek van ure van hertog Bloubaard”. Gedigte soos “’n Monnik bieg” (52), “Piëta” (54), “Antonius van Padua” (59), “San Juan de la Cruz” (68) en die reeks “Sinfonia” (71-84) kan uitgesonder word. Ook Oosterse religie kry in hierdie afdeling aandag, soos in “Die honderdduisende liedere van Milarepa” (60) en “Atisja en Dharmakirti” (66).

In “IV Liturgie van kristal” word die Bloubaardnarratief en -opera in ’n heel gevorderde stadium van transformasie aangetref. Die spreker hou steeds verband met die Bloubaardfiguur op ’n tematiese vlak; hy is ’n eensame en tragiese figuur wat, verlaat deur sy geliefde(s), alleen *in* sy kasteel agterbly. In die gedig was dit egter die geliefde se keuse om hom te verlaat, deur haarself aan die dood af te staan, en in daardie opsig is die Bloubaardnarratief hier omvorm om aan te pas by die sprekende subjek se situasie. Die fokus val in hierdie gedig dus meer op die outobiografiese gegewens en die interteks wat op ’n baie indirekte manier aangewend word, om die pynlikheid en beswering van hierdie gegewens te belig en te benadruk.

Die vier gedigte in die reeks tree deurgaans in metaforiese gesprek met mekaar. So weet mens dat die spreker ook in “IV Liturgie van kristal” probeer om die dood en die herinneringe van die geliefde te verwerk deur te skuil in sy “burg van papier” en sy “burg van fluweel”, deur hom ’n innerlike lewe te verbeel. Malan (2000:19) bevestig ook dat die kasteel waarin die hertog sy geliefde vrou eens verwelkom het, algaande ’n geestelike skuiling word, ’n “burg van papier” waarin die woord, die gedig self as tydelike beswering teen die dood en “ons stigmata van liefhê” moet dien.

Die tydelikheid van die beswering van herinnering, wat gevind word in die poësie, word beklemtoon deur die intratekstuele “Sonder wortels” (34). Hierin word die onmoontlikheid om pyn en herinnering finaal te besweer in die slotstrofe beklemtoon, die verlies is blywend:

Ek klem my kake ná jare nog
om pyn met pyn te besweer oor jou;
herinnerings lê toegegroeï maar skiet
deur onsigbare wortels na bo,
na verskuilde teenwoordigheid van ’n niet.

(Pieterse, 2000:34)

Die titel van die reeks is “Kwartet vir die einde van die tyd” en daar is reeds vermeld dat die woord “kwartet” dui op ’n musiekstuk vir vier stemme, of deur vier stemme gesing. Buiten die feit dat dit kan inhou dat die reeks uit *vier gedigte* bestaan, kan daar ook letterlik gedink word aan *vier stemme*. Wie is die vier “stemme” wat in die reeks saampraat? Al is dit soms net by implikasie, kan die vier stemme gesien word as

Bloubaard, Judith, die outeur en Marlene (die outeur se ontslape geliefde). Die “kwartet” illustreer dus die veelstemmigheid wat moontlik gemaak word in die poësie, deur die aanwend van ’n narratief as interteks.

4.6.2.2.5 “Vliergrond”

Die gedig “Vliergrond” is opgeneem in die tweede bundelafdeling, ’n afdeling wat Van Coller en Odendaal (2004:45) beskou as Pieterse se verwoording van sy eie vrese met betrekking tot boosheid in die manlike psige. Hierdie vrese beeld hy in die afdeling uit deur gebruik te maak van hallusionêre, boosaardige, wrekende of vernietigende verskynsels soos die vampier, die rog, die leviatan⁷⁹, en so meer. In “Vliergrond” manifesteer die motief van boosheid in die onderliggende doodstema, in die donker toonaard en in die bloedmotief van veral die laaste strofe.

Vliergrond

Almal op Bloubaard se landgoed weet
hoe vliergrond sy merk laat op die vel
van die jong boer, sy oë geknyp
in korrels groen are teen die ryp,

hoe dié grond sy merk kneus op die vel
van die jong vrou, wanneer sy swel
in ’n boom voor die eerste bot,

hoe dié grond sy merk sweet op die vel
van die ou boer wat wolke tel,
wat bygelowe oor hout probeer vergeet,

hoe dié grond sy merk brand op die vel
van die uitgewaste vrou, wat koud
nadink oor die gehangdes aan dié hout.

Almal op Bloubaard se eiendom weet goed:
uit hierdie grond, uit hierdie boom
syg eeue oue drakebloed.

(Pieterse, 2000:25)

Stander (2009) beskryf die vlierboom as aansluitend by die deurlopende tematiek van die dood, verganklikheid of verlies. Dié boom (hout) hou ook, in die religieuse konteks van die bundel, ’n verband met die kruisiging van Christus in – vergelyk ook die verwysing na “gehangdes aan dié hout” (r.13) – wat beide die doodstema én die kruisiging kan impliseer.

⁷⁹ Die gedig “Leviatan” hou ook ’n intertekstuele verwysing in. Volgens die HAT (650) is die leviatan ’n monsteragtige waterdier wat ook in die Bybel (Jesaja 27:1; Job 40) vermeld word.

In dié gedig word daar egter nie hoofsaaklik gefokus op die vlierboom as metafoor nie, maar op “vliergrond”, die grond waaruit die vlierboom groei, as metaforiese domein. In die lig hiervan kan die “vliergrond” dan geïnterpreteer word as die oorsprong van die dood. Dit is die grond waaruit die vlierboom, dus die doodstema, die besef van verganklikheid en die onvermydelikheid van verlies, groei.

Die openingsreël van “Vliergrond” is ’n alleenstaande reël, waarvan die inhoud tipografies beklemtoon word. Dit lees soos volg: “Almal op Bloubaard se landgoed weet”. Die daaropvolgende vyf strofes brei dan uit op presies wat dit is wat almal weet. In die openingsreël word die verband tussen “Bloubaard se landgoed” en “vliergrond” ook getrek. Die metaforiese implikasie hiervan is dat die oorsprong van die doodswete verbind is aan die landgoed van Bloubaard. Bloubaard se landgoed is die plek waar die “vliergrond” bestaan.

Die openingsreëls van strofes 2, 3, 4 en 5 toon aan hoe die frase “hoe (dié) (vlier)grond sy merk laat/kneus/sweet/brand” ’n progressiewe refrein word, wat die effek van die metaforiese “vliergrond” op die mens illustreer. In strofe 2 is dit die “vliergrond” wat die merk laat op die “vel / van die jong boer” (r.2-3) wat die “ryp” (die dood, verganklikheid, verlies) wil besweer, hy knyp sy oë “in korrels groen are teen die ryp” (r.4). Hierdie metafoor herinner intratekstueel aan “Van Gogh te Auvers” (2) uit *Alruin*, ’n gedig waarin die metaforiek van groen koring en die gepaardgaande saambestaan van lewe en dood, voorop staan (vergeelyk 3.6.2).

Strofe 3 getuig ook van die saambestaan van lewe en dood. Die jong vrou en haar swangerskap, wat uitgebeeld word in terme van natuurbeelde soos “swel” en “’n boom voor die eerste bot” (r.6-7), is ook reeds gemerk en gekneus deur die wete van die dood (“dié grond”, r.5). Die tematiese verband tussen mens en die natuur dien as ondersteuning van die sikliese saambestaan van lewe en dood. Soos die “jong boer” sy groen koring wil beskerm, sodat dit kan ryp word, so wil die “jong vrou” ook haar “rypwordende” kind beskerm. Die dood het egter reeds sy merk op hulle gelaat en gekneus.

Teenoor die “jong boer” (r.3) en “jong vrou” (r.6) van strofes 2 en 3, staan die “ou boer” (r.9) en “uitgewaste vrou” (r.12) van strofes 4 en 5. Daar is dus ook progressie in die ouderdomme van die figure of menstipes in die gedig, wat gepaard gaan met die effek van die grond se merk wat op hulle gelaat word. Ten spyte daarvan dat die “ou boer” bygelowe probeer vergeet (r.10), sweet die merk van die wete van die naderende dood op sy vel (r.8). Die “uitgewaste vrou” probeer koud staan teen die dood (r.12-13), maar by haar word die blywendste merk gelaat: dit word ingebrand op haar vel (r.11).

Die klem wat deurgaans geplaas word op ’n merk wat op die vel aangebring word, herinner verder aan die gedig “IV Liturgie van kristal” (19-20), uit die eerste afdeling van die bundel. In die slotreël van laasgenoemde is daar melding gemaak van stigmata: “ons stigmata van liefhê” (r.33). Soos die stigmata ’n

merk op die vel los, 'n merk wat getuig van pyniging, maar ook van toegewydheid, laat ook die “vliergrond” 'n merk op die vel. Dié merk getuig egter van die moontlikheid van dood en verlies wat oral en altyd bestaan. Deur die intratekstuele verband wat opgeroep word deur die motief van die merk, word die temas van religie, liefde en pyniging in “Vliergrond” betrek.

Die metaforiek van die “merk” wat die “vliergrond” laat, word dus hoofsaaklik aangewend om die onvermydelikheid van die verganklikheid en dood aan te dui, 'n doodswete wat altyd saam met die wete van lewe bestaan. Hierdie metaforiek word binne die ruimte van Bloubaard se landgoed moontlik gemaak en verder beklemtoon. Die Bloubaardnarratief het reeds in die bundel die konteks geskep van die vooropstaande temas van dood, verganklikheid en verlies. Die gegewens in “Vliergrond” word dan binne die Bloubaard-interteks as raamwerk ingeskuif.

In verband met bogenoemde, kan verder gesien word hoe die slotstrofe aansluit by die eerste strofe en so die raamwerk van die Bloubaard-ruimte voltooi. Die openingsreël word herhaal en dan gevolg deur twee metafores gelade slotreëls: “uit hierdie grond, uit hierdie boom / syg eeue oue drakebloed” (r.15-16). Uit die grond het dus nou die boom gegroei, en bestaan nie slegs die moontlikheid van die wete van die dood nie, maar die vlierboom as volgroeide wete van die teenwoordigheid van die dood, verganklikheid en verlies, is nou teenwoordig. Dit is hieruit waar “eeue oue drakebloed” syfer.

Bogenoemde “drakebloed” dien 'n veelvoudige doel. Dit ondersteun weereens die tema van die dood en verbind hierdie tema aan die vliergrond en vlierboom, waaruit die bloed syfer. Dit trek ook die bloedmotief⁸⁰, wat deurgaans in die bundel voorkom, deur. Die feit dat dit egter spesifiek “drakebloed” is, en bykomend eeue oud is, roep 'n sprokiesagtige milieu op. Dit is egter nie fabelagtig nie, maar moet eerder gesien word as behorende tot die donker aard van die sprokie, 'n sprokie van dieselfde aard as die donker Perrault-Bloubaardsprokie, waarin die bloedmotief ook voorop staan.

Die sprokiesmilieu, veral met die Bloubaardsprokie as interteks, herinner verder aan die tema van boosheid, 'n tema wat veral deurgaans in afdeling twee beklemtoon word. In die konteks hiervan kan die “vliergrond” in hierdie gedig bykomend metafores gekodeer wees as die (outeur/spreker se) bewuswees van 'n eie boosheid, of van die teenwoordigheid van die boosheid, waarvan daar ook nie ontsnap kan word nie.

⁸⁰ Die bloedmotief kom ook voor in onder meer “Vampier” (22), “Droom van Bloubaard se vrou” (15), “'n Monnik biegt” (52), “Piëta” (54) en “Rei van my vrouens” (89).

4.6.2.2.6 “Stertrap”

“Stertrap” is die slotgedig van die bundel se tweede afdeling. In die gedig word Bloubaard as dwalend “In die kelders van die slaap” (r.1) uitgebeeld. Die woord “slaap” hou verbande in met die droom en dus ook met die onbewuste. Die onbewuste is reeds metafores met die kasteel verbind en verkry voorts ook vergestaltung in dié gedig. Hierdie verband word verder beklemtoon wanneer Bloubaard in die gedig die geluid van ’n fluit volg na “balkonne en terrasse in sy kop” (r.2, 8)

Stertrap

In die kelders van die slaap
dwaal Bloubaard. Hy volg ’n fluit,
’n asemteug sonder einde of begin
lok hom deur die stil gange uit

verby gesigte, portrette teen ’n muur,
’n gefluister in die stof,
deur name, vrouens wat hy skaars onthou
na balkonne en terrasse in sy kop.

Die fluit word dun, ’n silwer slang
glip oor die vlakte na ’n berg
en rek hom teen die naglug uit
om tussen sterre te gaan hang.

Bloubaard voel dof. Sy oë krap.
Agter skermrys die eerste lig.
Hy strek hom uit, reik deur die dak,
seil dan na die sterre, trap vir trap.

(Pieterse, 2000:27)

In die eerste strofe dwaal Bloubaard slegs in die kelders van die slaap/onbewuste, maar in die tweede strofe word daar progressief meegebring dat hy na die “balkonne en terrasse in sy kop” beweeg. Die tweede strofe hou dus in dat die metafores gekodeerde kasteel betrek word. Die “balkonne en terrasse” wat as *vehicles* vir die versweë *tenor* van die simboliese kasteel gebruik word, bring dan die kasteel in metaforesie verband met Bloubaard/die digter se eie vrese met betrekking tot boosheid in die eie manlike psige, soos Van Coller en Odendaal (2004:45) dit noem. Die teenwoordigheid van die slang in die gedig versterk verder die idee van boosheid, maar wanneer Bloubaard een met die slang word, met ander woorde wanneer Bloubaard/die digter sy vrese oor sy eie boosheid in die oë kyk, kan hy “seil dan na die sterre, trap vir trap.”⁸¹

Hierbo is gewys daarop dat Bloubaard in sy eenwording met die slang, in die besef van sy eie boosheid, sy mistieke weg tot die ontslape/verlore geliefde kan vind. In die derde strofe word beskryf hoe die slang hom

⁸¹ Die slang is ook een van die konstellasies in die Diereriem.

uitrek en tussen die sterre gaan hang (r.9-12). In die slotstrofe neem die spreker/Bloubaard die slang se kwaliteite aan, hy *strek* hom uit en *seil* na die sterre, “trap vir trap” (r.15-16).

Uit die mistieke eenwording tussen mens en natuur – tussen mens en slang, by implikasie dan ook die eenwording tussen die mens en sy figuurlike, bese natuure – word die hereniging met die geliefde moontlik gemaak, omdat sy tussen die sterre bestaan. Dié gegewens word intratekstueel gekodeer, wanneer daar gekyk word na die verband met die gedig “IV Liturgie van kristal” (19-20). In laasgenoemde word daar na die geliefde se dood verwys as om “tussen sterre te gaan lê” (r.4) en ook dat die geliefde na haar dood ’n “sterrekaart” (r.21) in haar besit het, sy is met ander woorde bemagtig om tussen die sterre te kan beweeg.

Betekenisontginning in “Stertrap” hang vervolgens onder meer af van die tema van nuuskierigheid in die Bloubaardnarratief en -opera wat uitgroeï tot ’n soektog tot in die sterre en die kosmiese, na die onsterflikheid (Cloete, 2000:13). Intratekstuele verbande, wat onder andere deur middel van die deurlopende stermotief ’n betekenislyn deurtrek, speel ’n verdere belangrike rol in die skep van betekenis. Cloete (2000:13) voeg hierby dat Pieterse se sterresimbool intertekstueel herinner aan die Egiptiese astrologie waarvolgens die gestorwene ’n onsterflike ster word. Die ster as deurlopende motief sluit derhalwe aan by die tematiek van die sikliese bestaan van lewe en dood en word ook dikwels verbind met ’n eenwording tussen mens en natuur.

4.6.2.2.7 “Die ring”

“Die ring” is die openingsgedig van afdeling drie, ’n afdeling wat struktureel deur die Bloubaard-opera as interteks verbind word met Bloubaard se skatkamer. Van Coller en Odendaal (2004:40-41) beskryf afdeling drie as bestaande uit vyf gedigte oor die strewe om iets van die gestorwe (ge)liefde te behou of te bewaar, soos Bloubaard sy skatte in sy skatkamer bewaar.

Die ring

Op sy oudag (volgens Petrarca)
raak Karel die Grote weer verlief;
dié keer op ’n gebalsemde jongvrou
wat hy telkens in die openbaar omhels.
’n Wysneusige biskop vind ’n towerring
onder die lyk se rygeswelde tong,
en gooi Koning Karel se laaste kleinood
in ’n moeras naby sy kasteel.
Elke nag sluip die waansinnige koning
nou om sy gewyde, vervloekte moeras.
Hy bou koorsagtig ’n kasteel daarop
en woon daarin tot sy dood.

Jou eenvoudige trouwing bewaar ek steeds
saam met ander juwele onder my tong:
laaste, geheime grond
wat wag vir opvul met marmer en klip.
Soms proe ek sagte goud deur my lyf
en herinnerings aan jou papierdun vel,
terwyl ons koningsbed stadig wegsink
in 'n moeras van reeu wat snags opwel.

(Pieterse, 2000:30)

Die inhoud van dié gedig word in twee narratiewe intertekste ingeskuif. In die eerste plek is daar die kontekstuele Bloubaard-opera/-narratief as interteks, en dan ook die verhaal van Karel die Grote wat, soos die gedig dit stel, vertel is deur Francesco Petrarca, die veertiende-eeuse Italiaanse digter.

Laasgenoemde narratief het dan Petrarca as primêre outeur, en Pieterse wat die verhaal na die gedig transposeer, is die sekondêre outeur wat die verhaal omvorm om een van die komponente te word wat die tematiek van die beswering van die verlies aan die (ge)liefde weergee. Die eerste konteks vir betekenisontginning in die gedig word dus deur Petrarca se verhaal daargestel. Dié verhaal handel oor die agste-eeuse Frankiese keiser, Karel die Grote, wat in Petrarca se narratief, maar met Pieterse as spreker/outeur, op sy ou dag weer verlief raak (r.1-2). Die vrou op wie hy verlief raak, word egter met 'n doodsterm beskryf; sy word 'n "gebalsemde jongvrou" (r.3) genoem. Dit dui op die verlies wat Karel uit die staanspoor ly wanneer hy haar verloor en sy 'n "lyk" word (r.6). Daar word ook vertel dat 'n ring, onder haar "rypgeswelde tong" (r.6), al is wat Karel van haar oor het, sy enigste, "laaste kleinood" (r.7). Wanneer die biskop hierdie ring in 'n moeras gooi, veroorsaak dit dat Karel, tot die dag van sy dood, nooit tot rus kan kom nie. Hy soek elke nag na die ring rondom die moeras (r.9-10) en bou mettertyd "'n kasteel daarop / en woon daarin tot sy dood" (r.11-12). Dit kan ook wees dat die ring, wat 'n "towering" (r.5) genoem word, die geliefde moontlik weer na die lewe, en na Karel, kon terugbring. Daarom sy koorsagtige gesoek daarna en die groot verlies wat hy ly wanneer nie alleen die geliefde nie, maar ook enige hoop om haar te kan terugkry, van hom weggeneem word.

Struktureel wil die gedig byna herinner aan 'n Italiaanse/Petrarcaanse sonnet, waar die tweede strofe (tradisioneel 'n sestet) 'n verdieping op en toepassing van die eerste strofe (tradisioneel 'n oktaaf) is. In die tweede strofe van "Die ring" word die gegewens van Petrarca se narratief, soos dit in die eerste strofe uiteengesit is, herskep tot ondersteunend van die outeur se outobiografiese verhaal, die verlies aan sy ontslapte vrou, Marlene. Dit vorm 'n derde intertekstuele konteks vir die gedig.

Die eerste twee reëls van die tweede strofe lui soos volg: "Jou eenvoudige trouwing bewaar ek steeds / saam met ander juwele onder my tong" (r.13-14). Hierdie reëls hou vele metaforiese implikasies in. Die "towering" van die eerste strofe is nou omvorm tot "jou eenvoudige trouwing", wat die spreker/outeur onder

sy tong bewaar. Die bewaring van die ring is dan verteenwoordigend van die begeerte om die verlies te besweer en vas te hou aan die hoop dat die geliefde nie vir altyd weg is nie. Die feit dat die ring, saam met ander juwele, onder die tong bewaar word, verbind die tong van die spreker/outeur (gevolglik ook sy woorde, sy poësie) met die skatkamer uit die Bartók-opera. By implikasie is die tong dan die kasteel, omdat die skatkamer ook die kasteel aandui. Soos reeds vermeld – vergelyk byvoorbeeld die bespreking van “III Ek het deur talle nagte” (18) en “IV Liturgie van kristal” (19-20) – is die kasteel onder andere ’n “burg van verse” waarin die Bloubaardfiguur/outeur skuil teen verganklikheid, verlies, die dood en in ’n poging om herinnering te besweer.

Die bewaring van die ring onder die tong is dan ook ’n poging om te skuil en te besweer, maar die kasteel waarin geskuil kan word, is nog nie hier opgerig nie: “wat wag vir opvul met marmer en klip” (r.16). Gevolglik kan die outeur/spreker dus nog nie daarin skuiling vind, soos Karel in sy kasteel kon skuil en eensaamheid en verdriet besweer tot sy dood nie. Die outeur se enigste troos is die ring onder sy tong, en hiermee voel hy nog ’n verbintenis met die geliefde: “Soms proe ek sagte goud deur my lyf” (soos die goud van die ring metafories tot in sy lyf syfer) en dan onthou hy die geliefde se papierdun vel, wat weer dui op haar weerloosheid.

Die twee slotreëls impliseer dat, soos Karel die Grote se ring in ’n moeras gegooi word, die outeur/spreker se simboliese ring ook van hom weggeneem word. Dit kan afgelei word uit die feit dat die outeur/spreker noem dat “ons koningsbed” wegsink / in ’n moeras” (r.19-20). Karel se ring, en sy beswering van die verlies van die geliefde, het in die moeras verdwyn. Die outeur/spreker in die tweede strofe put ook sy hoop en beswering uit die ring wat hy bewaar, maar steeds sink hulle liefdesbed weg in ’n moeras; vandaar die afleiding dat ook by die spreker/outeur nie meer hoop is nie. Alhoewel die gedig getuig van ’n poging om iets van die gestorwe liefde en geliefde te behou en te bewaar, is die doodsbeseft te drukkend en veroorsaak dit ’n “reeu”⁸² wat snags opwel” (r.20).

4.6.2.2.8 “Râga”

In “Râga” kom die begeerte om iets van die geliefde te behou weereens na vore. Daar word deurgaans in die gedig ’n parallel getrek tussen die gedig en die klank (musiek). Hierdie parallel word in verband gebring met die geliefde se liggaam, liggaam wat hier gesien kan word as metafoor vir haar teenwoordigheid/bestaan en ook die bestaan van haar liefde. Viljoen (2001:7) beskryf hoe daar in “Râga” die omtrek van ’n vrou se liggaam getrek word deur ’n gedig en die klank van musiek. Dit word gedoen uit skreiende verlange na die vrou en die begeerte om die vrou se teenwoordigheid deur kunsvorme op te

⁸² Volgens die HAT (898) dui reeu op “doodsweet”.

roep⁸³. Hierin lê ook die teenstelling tussen die konkrete liggaam en die abstraksie van musiek en poësie. Onderliggend aan dié metaforiek kan die afleiding gemaak word dat die gedig wys dat soos die instrument aanleiding gee tot musiek, die musiek wórd, ook die liggaam woorde wórd. Du Plooy (2006:425) noem in aansluiting hierby die intratekstuele verband tussen “Arabesk” (16) uit *Alruin* en “Râga”: die geliefde word in albei gedigte in terme van lug en klank beskryf, dit wil sê die konkrete word in terme van efemere ongrypbaarheid verwoord.

Râga⁸⁴

*vir die fluit; vroegaand*⁸⁵

Voor die woord, voor die gedig begin,
voordat die omtrek van jou liggaam begin,
is daar reeds die grondtoon van 'n uitnodiging
tot 'n dans vanuit die agtergrond.
Uit die niet skimmer die tanpura se snare
en vind die vertrek in 'n silhoeët van 'n dans.
Jy vou jou stadig oop onder die maan,
'n papajaskyf in 'n boom van sterre.
Onder donkerblou lug stoei wolke en rotse;
'n blaar spits sy ore teen die klam aandlug.

Voor die woord, voor die gedig begin,
brei die tanpura die kamer uit,
stowwerige juwele op swart satyn,
klanke warm en soel van 'n vroeë monsoen.
Êrens weef 'n spinnekop sy net
wreed en silwer in 'n woud.
'n Boom van sterre vou verder oop.
Belle klank ontsnap van jou lippe,
word groter, breek lig en asemrig
deur die houtkeel van 'n fluit.

Wanneer die klank, wanneer die gedig begin,
gly jy in op my gespinde woordtapyt,
op die ritmes van asem, die smeltende maan,
pouere, katoë van 'n warm nagwind.
Kiewiete roep onsigbaar uit ruigtes, jy huiwer,
raak aan tintelende senupunte van klanke
wat ander laat roer in die dansende web.
Djins sluier en krioel oor verbeelde woestyne,
oor water sweef verdampende geeste;
jy laat jou skaduwee agter.

⁸³ Viljoen (2001:7) noem ook dat hierdie oproep van die geliefde d.m.v. 'n kunsvorm sterk herinner aan die werk van die Nederlandse digter Gerrit Achterberg.

⁸⁴ Die “sleutel” tot die ontsluit van sekere minder bekende musikale benamings, soos râga, tanpura, tablas, ghatam, word agter in die bundel (bl. 104) aan die leser gegee. Hiervolgens is râga 'n Indiese musiekvorm vir solo-instrument met begeleiding.

⁸⁵ Elke râga is gebaseer op 'n spesifieke toonleer, ritme en toonkleur en word geassosieer met 'n spesifieke seisoen, tyd van die dag of nag en gemoedstemming (Pieterse, 2000:104).

Wanneer die woord, wanneer die gedig sy gang gaan,
 versteur die fluitasem tydelik die lug.
 Die maan se baan word nektar van jou naam,
 'n stadige motfladder tussen jou dye.
 Vingers rol ligweg oor die trom van jou maag;
 ek proe in die klankspel 'n geheime amandel,
 geurend in jou ligbruin vel van neut.
 Al om die grense van die melodie
 sug die fluit sy eggo, word daarmee een.
 Dan die rinkelende ghatam van die reën.

Voor die gedig, voor die melodie eindig,
 is jou liggaam omlyn deur woord en klank.
 Die tablas laat hulle eggo's agter,
 spinnekophale oor leegtes water.
 Jy is toegespin in die web van my musiek.
 Wolke en rotse stoei veraf met mekaar.
 Jy gaan lê weer tydelik saam met die fluit
 wat die gedig se einde en begin uitasem,
 toegevou in 'n uitrafelende woordtapyt
 met die tanpura se skimmerende snaar.

(Pieterse, 2000:32-33)

Die beginreëls van die strofes dien telkens as inleidende fase wat die nadruk plaas op die eenwording tussen die musiek, die gedig en die liggaam van die geliefde. Vergelyk byvoorbeeld die verband tussen die woord, die gedig, en die “omtrek van jou liggaam” (r.1-2) en “Wanneer die klank, wanneer die gedig begin, / gly jy in op my gespinde woordtapyt” (r.21-22).

In die laaste strofe word duidelik gesien dat die geliefde se liggaam, dus haar teenwoordigheid, haar bestaan, haar liefde se bestaan, omlyn word deur woord en klank. Hierdie “woord en klank” wys vooruit na dié twee reëls: “Jy is toegespin in die web van my musiek” (r.45), en “toegevou in 'n uitgerafelde woordtapyt” (r.49). Met ander woorde die verhouding van die liggaam tot klank (musiek) en die woord (gedig), wat in al die strofes van die gedig opgebou is, kom in die laaste strofe tot uiting. Die spreker wil die geliefde behou/vasvang/tot teenwoordigheid roep deur “woord en klank” (r.42). Soos in die Bloubaardnarratief, waar hy sy vroue in sy geheime kamer vir ewig vasvang, wil die spreker deur sy gedigte en sy musiek sy geliefde vir ewig behou.

Daar is reeds gewys daarop dat, weens intertekstuele en intratekstuele verbande, die kasteel 'n metafoor is wat onder meer die bundel/gedigte verteenwoordig. Uit “Râga” blyk dan dat die kasteel ook in metaforiese verband met die musiek gebring kan word. Die kasteel word 'n metafoor vir die gedig én die klank (musiek) wat aangewend word om die geliefde te probeer behou en tot teenwoordigheid te roep.

4.6.2.2.9 “Watervrees”

Verganklikheid speel ’n belangrike rol in die vierde afdeling, waarin “Watervrees” opgeneem is.

Dié afdeling, wat struktureel ooreenkom met die vierde kamer uit die Bartók-opera – die ligbestraalde tuin, waar die blomme uit bloederige grond groei – fokus op motiewe soos verganklikheid, verydeling en gevreesde onverskilligheid deur die geliefde (Van Coller & Odendaal, 2004:40-41).

Watervrees

Soos Phlebas, vrees Bloubaard ’n waterdood
en dink: van waters onder die aarde
is ek; my reis sal dalk eendag strek
na blou mere tussen die sterre.

Hy plant vlierbome op sy nuwe dyke,
hoor elke nag sy drake snork
en spartel in beslikte gragte
wat nouer kring om sy kasteel.

My bene is nie van koraal nie,
geen pêrels groei agter my oë,
glo hy en stamp sy voete op die grond,
gerusgestel deur ’n dowwe klank.

Daagliks stap hy oor sy landgoed,
sien riviere en gragte blink,
sonder om te veel te dink
oor wat steeds in die donker skuil.

(Pieterse, 2000:40)

Die eerste strofe hou ’n intertekstuele verwysing, na die gedig “IV Death by Water” van T.S. Eliot (1961:53), in. Laasgenoemde maak deel uit van Eliot se “The Waste Land”, bestaande uit ’n reeks van vyf gedigte. In “Death by Water” kom die karakter “Phlebas the Phoenician” voor, ’n persoon wat onverskillig geleef het: “Forgot the cry of gulls, and the deep sea swell / And profit and loss”, en nou reeds ’n “fortnight dead” is en deur die see verteer word. Eliot se gedig plaas die klem op verganklikheid en sterflikheid as enigste werklikheid, die slotreëls hou ’n waarskuwing in: “O you who turn the wheel and look to windward, / consider Phlebas, who was once handsome and tall as you.”

In “Watervrees” tree Bloubaard in die grootste gedeelte van die gedig nie as die spreker op nie, maar is die spreker ekstern en kom Bloubaard as fokalisator voor. Die openingsreël hou reeds die emosie “vrees” van hierdie fokalisator in. In die lig van bogenoemde bespreking, kan die vrees verbind word aan die vrees vir verganklikheid. Die “waterdood” dien, in die konteks van die intertekstuele betekenisdimensie, as die besef van ’n eie onvermydelike verganklikheid en uiteindelik ook die dood.

Die vlierboom wat Bloubaard in strofe twee aanplant, word deur Stander (2009) beskryf as 'n aansluitende metafoor vir dood (verganklikheid) of verlies, 'n metafoor wat groei soos 'n refrein deur die bundel⁸⁶. Interessant genoeg “plant” Bloubaard hierdie bome aan en dít kan op drie vlakke geïnterpreteer word. Eerstens kan die aanplant van die bome dui op 'n verweer teen verganklikheid; hy plant tog, iets wat dui op lewe en die voortbestaan van lewe. In die tweede plek is wat hy plant egter ook belangrik, en die feit dat hy “vlierbome” plant kan wys daarop dat hy die verganklikheid van die mens besef (hy sal eendag reis “na blou mere tussen die sterre⁸⁷”, r.4), hoewel hy dit vrees, en dat hy ook verlies en tragedie as onvermydelike deel van sy bestaan erken. In die derde plek kan die aanplant van bome weer intertekstueel inspeel op die vierde kamer in die Bartók-opera. Die plante wat hierin uit bloederige grond groei, is simbolies van die gesamentlike bestaan van lewe (groei) en dood (bloed).

In die slotstrofe word die ruimte rondom die kasteel, die landgoed, riviere, gragte, uitgebeeld as 'n ruimte van vrees vir wat moontlik in die donker kan skuil. In die eerste strofe word daar gesê: “Soos Phlebas, vrees Bloubaard 'n waterdood” en hier word waterdood gesien as verteenwoordigend van vrees vir verganklikheid van die self en/of van die geliefde. Die metaforiese kasteel kan in “Waterdood” beskou word as 'n plek wat in verband gebring kan word met vrees, vrees vir dit wat in die donker skuil. Die “donker” kasteel is ook reeds gekodeer as Bloubaard se (“donker”) psige/onbewuste.

Die vrees vir verganklikheid en verlies, veral dan van die geliefde, word verder uitgebeeld in “Voorlaaste dag” (88), met die slotreëls: “Jy is agter my aan, jou oë reeds van slyk. / Ek vermoed jou skadustappe; ek is te bang om om te kyk.” In die eerste aangehaalde reël kan slyk beskou word as verbind aan die watermetafoor. Dit hou voorts verband met “Watervrees” in die sin dat die verganklikheid/dood met water uitgebeeld word, in albei gedigte.

4.6.2.2.10 “Rei van my vrouens”

“Rei van my vrouens” is opgeneem in die voorlaaste afdeling, 'n afdeling wat volgens Van Coller en Odendaal (2004:40-41) verteenwoordigend is van die “gemis en teenwoordigheid van verlies” aan die geliefde. Struktureel kom die sesde afdeling ooreen met die sesde kamer in die Bartók-opera, dit is die meer van trane. Metafores plaas hierdie verband verdere klem op die teenwoordigheid van verlies aan die geliefde, en die hartseer wat dit vir alle partye inhou.

⁸⁶ Die vliermetafoor word onder meer ook intratekstueel gevind in “Vliergrond” (31) en die openingsreëls van “Vanitas” (43) wat handel oor afskeid: “Die son brand korter, buig vliere lank/ en swart na mekaar” (Stander, 2009).

⁸⁷ Hou hier ook die deurlopende sterfmotief in gedagte en die verband wat daaruit ontstaan tussen sterflikheid en onsterflikheid.

Rei van my vrouens

Deur droomgange soek julle elke nag
na sleutels van my gegrendelde kamers.
My kasteel se mure sug sonder ophou
die lae bloedtoon van 'n eerste lied
mîn gheselle chumet niet

Dan verskyn julle die een na die ander,
statig in gelid, sonder om hande vas te hou,
al in die rondte om my hemelbed,
gesigte weggekeer, in julle eie ritme.
Die jare se dans het min verander.

Ek sien jou altyd eerste, vrou
van die oggend, wat vrolik dink
jy ken die sterrekodes van my fort
reeds vanaf die eerste dag. Jy vergeet
hoe stadig herinnerings hier wegsink.

My vrou van die middag, jou gloeiende hare
waai koper, staal en brons in die wind
deur my gange; ek onthou jou sweet
en swaelgeur in my bed. Ook jy
verdwyn met uitgeputte gebare.

Wanneer jy aan die slaap raak
soos die see, my vrou van die aand,
laat jy jou hare swart oor my val, trek dan terug
asof iets jou laat skrik in die stiltes van my ryk.
Jy stap verder, sonder om in jou slaap terug te kyk.

My allesoorheersende vrou van die nag,
jy gly heel laaste deur my klam vertrekke.
In my woordkasteel soek jy sleutels van bloed
deur donkertes van oggend, middag, aand.
Skaduwees stoot op tot oor jou tong
maar jy sing: *manda liet*.
Jy rimpel my slaap, vertrek dan onseker en bang.

(Pieterse, 2000:89)

In “Rei van my vrouens” figureer die opera-narratief as interteks weer baie sterk. Daar is egter 'n verdere musikale interteks wat deur twee aanhalings aangedui word: “*mîn gheselle chumet niet*” (r.5) en “*manda liet*” (r.31). In 'n onderhoud met Hambidge (2006) noem Pieterse dat die Middeleeuse *Carmina Burana* kom saamsing in “Rei van my vrouens”, en dit is dan hierna wat die twee aanhalings verwys.

Die *Carmina Burana*⁸⁸ is 'n groot volume Middeleeuse gedigte, met 'n baie sterk liriese kwaliteit. Die oorspronklike *Carmina Burana* is 'n dertiende-eeuse manuskrip, gevind in die negentiende eeu in Bavarië, en geskryf in Middeleeuse Latyn en Middel-Hoogduits. Die Duitse komponis, Carl Orff, het 'n versameling van hierdie gedigte/"liedere" getoonset en verwerk tot 'n opvoerstuk vir 'n koor en simfonieorkes (Parlett, 1986:9). Onder dié tel die stuk *Circa mea pectora*, waarin daar volgens Betts (2010) die refrein "manda liet, manda liet / min geselle / chumet niet" voorkom. Betts (2010) vertaal hierdie refrein as "send a message, send a message, my beloved does not come".

"Rei van my vrouens" word dus in twee musikale intertekstuele raamwerke ingeskuif. Die eerste is die van die Bartók-opera, waarvan die narratief oorgedra word na die gedig en bepaalde betekenislae daarin moontlik maak. Die tweede is die *Carmina Burana* (en meer spesifiek die lied, *Circa mea pectora*), wat aangewend word om die tematiek, wat ontstaan uit intertekstuele en intratekstuele verbande, verder te beklemtoon.

In "Rei van my vrouens" verskyn Bloubaard se vier verlore vroue aan hom in 'n droom, "deur droomgange" (r.1). Soos in die opera, is hierdie vroue onderskeidelik die vrou van die oggend, die vrou van die middag, die vrou van die aand en dan die vrou van die nag, oftewel Judith. Die feit dat daar reeds in die openingsreël van die gedig verwys word na die droom, rig die gedig dan tematies op die onderbewuste, die innerlike, die psige van Bloubaard. Dit veroorsaak ook dat die gedig "Droom van Bloubaard se vrou" (15) uit die staanspoor intratekstueel opgeroep word. Laasgenoemde gedig, waarin daar ook, soos in "Rei van my vrouens", 'n baie sterk intertekstuele verband met die Bartók-opera geïllustreer word.

Wanneer die openingsreëls getuig: "Deur droomgange soek julle elke nag / na sleutels van my gegrendelde kamers" (r.1-2), val die klem hier, soos ook in die opera, op Bloubaard se psige, sy innerlike, as die "gegrendelde kamers". Die vroue wil tot sy psige deurdring en daarom soek hulle na sleutels om dit mee oop te sluit. Hierdie soeke het tot gevolg dat "die kasteel se mure sug sonder ophou" (r.3), weereens 'n metafoor wat die kasteel personifieer. Die kasteel uiter/sug gevolglik "die lae bloedtoon van 'n eerste lied" (r.4) en hierdie lied is dan die intertekstuele *Circa mea pectora*. Reël 5 bestaan uit die aanhaling daaruit: "*mîn gheselle chumet niet*" (my geliefde kom nie). Die eerste strofe wys hierdeur op die gevolg van die begeerte om Bloubaard se psige binne te dring; daar is die bloedmotief as gevolg, sowel as die verwyderde aard van die geliefde (sy kom nie/sy bly nie).

Strofes 2, 3, 4 en 5 vertel hoe die vier vroue, wat aan die einde van die opera almal agter die sewende deur verdwyn, in die spreker se droom aan hom verskyn en 'n dans om sy bed uitvoer. In hierdie dans is hulle

⁸⁸ *Carmina* kan vertaal word as liederes of gedigte, terwyl *Burana* verwys na die plek waar hierdie manuskrip gevind is (Parlett, 1986:17-18).

“gesigte weggekeer” (r.9) wat weer dui op hulle onbereikbaarheid en die Bloubaardfiguur se onvermoë om hulle by hom te hou. Al is hulle vasgevang in sy “sewende kamer”, sy herinnering, psige, droom, behoort hulle steeds nie meer aan hom nie, is hulle steeds van hom verwyderd, “gesigte weggekeer”.

Die toonaard van die gedig is deurlopend elegies, maar ook baie donker en illustrerend van vrees en psigiese vermoënis; sien byvoorbeeld reëls soos “Jy vergeet / hoe stadig herinnerings hier wegsink”⁸⁹ (r.14-15), “Ook jy / verdwyn met uitgeputte gebare” (r.19-20) en “asof iets jou laat skrik in die stiltes van my ryk” (r.24). In laasgenoemde aanhaling kan “ryk” verteenwoordigend wees van Bloubaard se kasteel en dus sy psige; die vrou skrik dus vir die “stiltes” en donkerte van sy psige en stap weg.

Die laaste strofe sentreer om Judith, die “allesoorheersende vrou van die nag” (r.26). Dié strofe sluit ook siklies aan by die eerste strofe ten opsigte van die “klam vertrekke” (r.27), wat die bloedmotief weer oproep, en die versreël “In my woordkasteel soek jy sleutels van bloed” (r.28), wat terugwys na die openingsreëls. Die Bloubaardfiguur word luidens Stander (2009) deur veral versreël 28 getransformeer tot metafoor vir die psigiese ruimte van die digter, wat woon in ’n “woordkasteel”.

’n Ander interessante intertekstuele verwysing is die frase “sleutels van bloed”, wat dan veral Perrault se sprokie as interteks oproep. In die sprokie verrai die magiese bloedbevlekte sleutel die vrou se verraad, sy het die verbode kamer binnegegaan sonder Bloubaard se toestemming. Wanneer die laaste strofe dit dan so stel dat Judith soek na “sleutels van bloed”, kan daar by intertekstuele implikasie gesê word dat sy haar eie ondergang soek, haarself wil verrai. Volgens Viljoen (2001:7) word Bloubaard dus hier nie net voorgestel as die een wat vroue in sy kasteel gevange hou of hulle doodmaak nie, maar as die kwesbare en gepynigde figuur wat bewustelik deur geliefdes verlaat word (Viljoen, 2001:7).

Die drie slotreëls van die gedig getuig van die dualistiese aard van die geliefde se heengaan. Alhoewel daar “skaduwees stoot tot op jou tong” (r.30), sing sy steeds: “manda liet”, stuur die boodskap, die boodskap dat die geliefde nie kom nie. Dit hou in dat die geliefde van Bloubaard verwyderd is en verwyderd sal bly. Haar vertrek en vergaan is onvermydelik, al is sy “onseker en bang” (r.32).

Ten slotte word gesê “Jy rimpel my slaap” (r.32). Die woord “rimpel” is ’n waterbeeld waarvolgens die geliefde nie slegs die spreker se slaap steur nie, maar dit “rimpel”. Die steuring het gevolglik ’n voortgaande effek, soos ’n waterrimpeling wat uitkring. Die watermotief, wat deurgaans in die bundel voorkom, word deur dié woordkeuse ook inhoudelik tot die gedig betrek. In “Watervrees” (40) word die water verbind met ’n besef van verganklikheid en die gepaardgaande vrees daarvoor. Hierdie metaforiek word ook tuisgebring in

⁸⁹ Sien hier ook die intratekstuele verband met “IV Liturgie van kristal”, waarin die tema van herinnering en die beswering van herinnering voorkom.

“Rei van my vrouens”, waar die vroue se teenwoordigheid ook verganklik is en vrees ’n ondertoon van die gedig vorm.

Ter afsluiting kan die titel van die gedig beskou word. Stander (2009) beskryf die bundel as ’n versameling gedigte waarin skerpsinnige woordspelings deurgaans verras, onder meer in “Rei van my vrouens” wat assosiatief geles kan word as “Ry van my vrouens”. ’n Opeenvolging (ry) van vroue wat almal die tragiese Bloubaardfiguur verlaat, en onbereikbaar is in hulle aard. Op ’n tweede vlak van betekenis, definieer die HAT (903) die woord “rei” as ’n koor in ’n klassieke drama, meer bepaald in die sewentiende-eeuse Nederlandse toneelstukke, wat gewoonlik na elke bedryf die gevoelens van die toeskouers vertolk het. Die “rei van my vrouens” is dan ’n koor, bestaande uit Bloubaard se vroue, en by moontlike implikasie ook sprekend van hom as toeskouer oor sy eie smart, skuldgevoel en onvermydelike verlies.

Bogenoemde is ’n voorbeeld van die hersirkulering van metafore en motiewe wat deurgaans in die bundel plaasvind. Een metafoor of motief word telkens anders gebruik, daar is variasies en permutasies, asof ’n versameling metaforiese elemente of motiewe soos in ’n kaleidoskoop telkens anders gerangskik word.

4.6.2.2.11 “Wat van ons oorbly”

Dié gedig is opgeneem in die laaste afdeling van die bundel. In dié afdeling is daar die al prominenter besef van die verganklikheid van alles wat bestaan, en die begeerte om dit te besweer.

Wat van ons oorbly

Philip van Macedonië wou ’n stad
sonder weerga vir sy vrou,
vir die mooi Thalassa Thessaloniki bou.

Van die tombes staan nog, gemeng met stof,
hulsels wat herinnerings preserveer
in kaste van verganklikheid deur tyd verweer.

Hoe slyt ’n gedenknaald in blote lug.
Vra die vrou van Osimandias
hoe lank sý standbeeld behoue was.

Die Taj Mahal staan voorlopig nog
as herinnering aan Sjah Jahan se geliefde vrou.
Ek het jou nie vergeet nie vee die wind deur die gebou.

In soveel kerke lê hulle nou toegeslik,
man en vrou, ’n omhelsing in klip;
min sien *Gij waart mij zeer liefelijk*.

In Heraklion hang 'n freskofragment
uit Knossos, die "fyn Paryse dame",
fyn geskuur deur lae sediment.

Wat van ons oorbly, is fragmente van liefhê.
Dit lê aan die basis van hierdie gedig
vir jou, my vrou van die fresko, opgerig.

(Pieterse, 2000:96)

In "Wat van ons oorbly" word die narratief van ware verhale gevind. In dié verhale word vertel van mans wat met verloop van tyd geboue, stede, selfs kuns⁹⁰ gemaak en opgerig het tot die eer en herinnering van hul geliefdes: "Phillip van Macedonië wou 'n stad / sonder weerga vir sy vrou, / vir die mooi Thalassa Thessaloniki bou" (r.1-3); "Die Taj Mahal staan voorlopig nog / as herinnering aan Sjah Jahan se geliefde vrou" (r.10-11); en so meer. Dit kom egter voor of daar in elkeen van hierdie verwysings 'n duiding van die verganklikheid van konkrete dinge insluip. Slegs "van die tombes" van die stad staan nog, hoewel "gemeng met stof" en "in die kaste van verganklikheid deur tyd verweer"; en die Taj Mahal staan slegs "voorlopig" nog. Hierdie manlike karakters word dus getransponeer vanuit ware narratiewe na die gedig, om veelstemming, ook saam met die stem van die outeur, hierin te getuig van die liefdesoffers wat hulle aan hulle geliefdes gebring het.

Bogenoemde konkrete dinge word opgerig en gemaak om te getuig van die abstrakte (van die liefde), maar die konkrete is verganklik. Die vraag ontstaan dan of die liefde wat dit verteenwoordig, ook verganklik is. Dit bring die spreker dan uit by 'n verdere vraag: "wat van ons [sal] oorbly?" as al hierdie konstruksies wat om die eer van 'n geliefde gebou is, dan deur verganklikheid bedreig word. Die antwoord word gegee in die laaste strofe:

Wat van ons oorbly, is fragmente van liefhê.
Dit lê aan die basis van hierdie gedig
vir jou, my vrou van die fresko, opgerig.

(Pieterse, 2000:96)

Hiermee wil die spreker sê dat al wat kan oorbly, fragmente van die liefde is, en hierdie fragmente gebruik hy as basis van die gedig, die gedig wat hy oprig tot die eer van en in herinnering aan sy geliefde vrou. Hy rig dus vir haar 'n simboliese kasteel op (die metaforiese verband tussen die gedig en die kasteel tree weereens hier in), in die vorm van 'n gedig.

Dit wil dan voorkom of die woord, die gedig, die enigste verweer is teen die verganklikheid van die konkrete en abstrakte dinge. In die woord bestaan die spreker se liefde voort en word sy vrou tot teenwoordigheid

⁹⁰ Die beeldende kuns en argitektuur/boukuns word in hierdie gedig as interteks aangewend om die tematiek te versterk, veral in terme van die kunsterm "fresko".

geroep deur die “woordoffer”. Daar moet egter steeds in gedagte gehou word dat hierdie beswering slegs tydelik mag wees, want aan die basis van die gedig lê ’n *gefragmenteerde* liefde en ’n vrou van die *fresko*⁹¹. Die tydelike aard van die troos wat die woord (poësie) kan bied, word ook gesuggereer deur die intratekstuele verband met “Welkom in my kasteel” (11). Die woorde “wat van ons oorbly” word geëggo in laasgenoemde gedig, met die refrein: “Wat bly oor? Jy/Ek/Ons kyk terug. / Slegs die eggo van ’n eggo van ’n sug”.

4.6.3 Intertekstuele kontekste vir die verdere analise van *Die burg van hertog Bloubaard*

Die intertekstuele konteks van die Bloubaardnarratief/-opera is tot dusver hoofsaaklik bespreek en daar is ook spesifiek gelet op die tematiese en metaforiese manifestasies wat deur dié interteks (en ander verbandhoudende intertekste) beklemtoon word, moontlik gemaak word, saamgebind word en/of op die voorgrond gebring word. *Die burg van hertog Bloubaard* is egter ’n bundel met ’n variasierike en intrinsieke intertekstuele grondslag, iets waarvan die vele “sleutels”, aangebied deur die outeur (bl. 104-105), reeds getuig.

Daar sal dan voorts in hierdie bespreking gefokus word op drie verdere (hoof)kontekste vir intertekstuele betekenisontginning wat in die bundel onderskei kan word. Dit is die Oosterse religieuse konteks, die Westerse religieuse konteks en die konteks van die Afrika-milieu. Volgens Viljoen (2001:7) word die Europese (Westerse) verwysingsveld van ’n groot aantal van die gedigte in die bundel sinvol aangevul met gedigte wat sinspeel op Suid-Afrikaanse en Oosterse agtergronde. Al die gedigte wat bespreek gaan word met betrekking tot die eerste twee vermelde kontekste is opgeneem in die vyfde afdeling van die bundel, terwyl die gedigte wat spesifiek verwys na die Afrika-milieu veral in die laaste afdeling opgeneem is.

Die vyfde afdeling – die langste afdeling in die bundel en die enigste een met ’n titel, “*Die boek van Ure van hertog Bloubaard*” – word met mistieke inhoud gevul, en maak intertekstueel gebruik van heilige of mistieke figure (Oosters én Westers) in die meeste van die gedigte. “Die boek van Ure” is ’n Middeleeuse tekstipe wat sy ontstaan vind in die Rooms-Katolieke kerk waar rykes se gesangeboekies ryklik geïllustreer is. Die vyfde afdeling in die bundel is dus ’n boek binne ’n boek, waarin verdere intertekste, narratiewe, biografiese en legendariese gegewens ook nog bestaan, dus ’n boek binne ’n boek binne ’n boek, ensomeer. Pieterse praat in hierdie afdeling derhalwe by monde van mistici wat telkens neig na die visioenêre: Therese Neumann wat die stigmata ontvang het (“Piëta”, 54), Sint Antonius van Padua wat vir die visse preek (“Antonius van Padua”, 59), ’n herdigting van die liederes van die Tibetaanse heilige, Milarepa (“Die honderdduisend liederes van Milarepa”, 60-65) en ’n vers oor die negende-eeuse Boeddhistiese meesters, Atisja en Dharmakirti (“Atisja en Dharmakirti”, 66-67). Die geestelike landskap bereik ’n hoogtepunt in die

⁹¹ ’n Metode van skilder, waar die beeld in die eindproduk gekraak voorkom.

“Sinfonia”-reeks (71-84) oor die siener, digter, plantkundige en musikus Hildegard van Bingen wat van 1098-1179 geleef het (Stander, 2009).

Volgens Du Plooy (2006:423) sluit die vyfde afdeling verder, deur die metafisiese besinning, intertekstueel aan by Rilke se *Das Stundenbuch*. Die bundel getuig nie slegs van die sombere nie, maar daar is verskeie figure wat ’n ewilibrum bereik, soos Milarepa, Atisja, Antonius.

Die slotafdeling van die bundel bring die oorgrote meerderheid van ’n Westerse raamwerk in die bundel tuis in ’n Afrika-milieu, deur intertekstueel te verwys na die Afrika-konteks in gedigte soos “Padlangs” (99) en die reeks “Mapungubwe” (100-102).

4.6.3.1 Die Oosterse (religieuse) intertekstuele konteks

Soos reeds vermeld, is beide “Die honderdduisend liederes van Milarepa” (60-65) en “Atisja en Dharmakirti” (66-67) opgeneem in “*Die Boek van Ure* van hertog Bloubaard”. Die titel van die afdeling vestig reeds die aandag op die religieuse en daar word in hierdie gedigte gekonsentreer op die interteks van die Oosterse religie en op Oosterse heiliges as intertekstuele, mistieke figure/karakters in die gedigte.

Waar die Bloubaardgegewens as narratief saamgepraat het in die voorafgaande bespreekte gedigte, het mens hier te make met die narratief van ware verhale, wat deur die outeur weergegee word, omvorm word en/of herdig word. Milarepa, Atisja en Dharmakirti was werklike mense, met ware biografiese verhale, en hierdie ware narratiewe dien ook as ’n stem in die gedigte. Die stemme van die karakters spreek dus saam in die gedig en word so aangewend deur die outeur om betekenis tot stand te bring.

Die outeur en die karakters praat dus saam, en die veelstemmigheid van die postmoderne teks is steeds teenwoordig. Meer nog, die transformasie en herskryf van ’n oerteks word ook betrek ten opsigte van geskifte wat in die woorde van ware karakters geskryf is, soos Milarepa se liederes. Hierdie oerteks word ook as stem gevoeg by die veelstemmige betekenisontginning van die fenoteks.

4.6.3.1.1 “Die honderdduisend liederes van Milarepa”

Een van die sleutels wat Pieterse (2000:104) verskaf vir die ontsluiting van sommige van die onbekende terme in die bundel verwys na Milarepa (1052-1135) as ’n Tibettaanse heilige en digter. Die woorde en oortuigings van Milarepa is in twee geskifte opgeneem, naamlik *The Hundred Thousand Songs of Milarepa* (*Die honderdduisend liederes van Milarepa*) en *The Message of Milarepa* (*Die boodskap van Milarepa*). Dit is

aan hierdie twee geskifte wat Pieterse (2000:104) ruim erkenning gee in die skryf van sy gedig “Die honderdduisend liedere van Milarepa”.

Die honderdduisend liedere van Milarepa

Wanneer ek op die sneeupiek sit
van die kristalberg in die ooste
is ek 'n wit leeuwyfie,
heerser oor alles in die wêreld.

Hieroor is ek vrolik.

Wanneer ek teen die heuwel van die Rooi Rots bly
is ek 'n swewende arend,
oorwinnaar van die uitgestrekte see.

Hieroor is ek vrolik.

Wanneer ek van land tot land swerf
is ek 'n Persiese by,
gebind aan niemand, los van swerms.

Hieroor is ek vrolik.

Wanneer ek met mense in die straat meng
is ek 'n onbevleete lotus
bo die vullis en die modder.

Hieroor is ek bly en gelukkig
soos 'n verrottende lyk in sy graf.

Maar eers moes ek hael laat reën
op die huis van my familie.

Verlange na die dood
en rou het oor my gehang.

Ek het maer deur bergpaaie geseil,
verlange se velle deur jare afgegooi.

Vir Marpa, die Vertaler, het ek huise gebou,
een na die ander kliphuis geskuif
en later langs die pad gelê
soos 'n weggegooide klip.

Maar ek was altyd gelukkig
soos 'n klip gegooi in die see.

Later het ek melk van sterre gedrink
totdat ek vol en leeg was.

Deur die oë van die skaam sneeuluiperd
het ek mense sien dwaal, sneeu sien smelt,
gevoel hoe planete geketting is;
almal se val is nou en nooit.

Waar die rivier deur die vaas van die meer loop
en soos 'n goue divan sy kom vorm,
het ek later gaan sit op die nael van die wêreld
en nektar van geen gedagtes geëet.

Die gefluisterde stamboom was met my
in die oop vesting van die berge,
deur spelende ape, smeltende sneeu,
'n gejagte takbok, die spieël van 'n meer.
My staf kom uit die suide, uit Nepal.
Eers 'n metgesel van wilde bokke,

is dit nou skerp, sny pyn van passies uit.
Sy rotskristal is skoon, sny gedagtes af
wanneer my voete in rotse ínbrand.
Ek ry nou op die rug van die wit leeu,
en is geverf met rooi sinnaber,
my klere gespin van die son en die maan;
in my drome het ek meegevoel met lewe.
My huis is gebou op die vlakte van verlange,
my maag het teen my ruggraat gesteun.
My hare het saam met die bome gegroei
en my hare was die takke.

In die ooste is die melk van die wit leeu,
die bron van bomenslike krag.
In die suide spring die soepel tier
met al sy gestreepte mag.
In die weste het visse bitter gal,
niks op aarde smaak slegter as dit nie.
In die noorde blaas die bloujuweeldraak
sy asem rooi teen die ys.
Kraanvoëls buig hul nekke oor die land,
neem alles in, en is gelukkig.
Slegs ek ken die sintuie van diere
waar ek soos my broer, die berg, lê,
stil en rustig en naak.

Ek sing:

*Om perde, skape of juwele te vergaar
is soos vroeë dou op die gras
onder die warm asem van die wind.
Op die vlakte van ongeskepte ewigheid
bou ek 'n toring van ekstase.
Vir kleimure het ek nie tyd nie.
Op die noordelike vlakte van die leegheid van waarheid
tem ek wilde bokke van begeertes.
Vir lande ploeg het ek nie tyd nie.
Op die grens van eenheid en die leegte ná woorde
oorwin ek die ego-demoon.
Vir vyande het ek nie tyd nie.
In die paleis wat strek oor tweeledigheid
wag ek op my bruid van ervaring.
Vir huisopsit het ek nie tyd nie.
In die Boeddhasirkel van my liggaam
voer ek my kind van wysheid.
Om ander te voer het ek nie tyd nie.
In die raam van my lyf, die salige plek,
vergaar ek my skatte van meditasie
Vir geld het ek nie tyd nie.
Op die berg van onbegrensde waarheid
versorg ek die perde van kennis.
Om skape te versorg het ek nie tyd nie.
Op die driehoekige hartsentrum
steek ek die botterlamp van verligting aan.*

*Vir heilige vuur het ek nie tyd nie.
Op die papier van suiwer verstand
skryf ek woorde sonder begeertes.
Vir heilige skrifte het ek nie tyd nie.
In die skedelbeker van die ware leegte
meng ek die gifstof van passies.
Vir heilige botter het ek nie tyd nie.
In die eensaamheid van die berg se sel
vervolmaak ek die hart se verligting.
Vir slaap het ek nie tyd nie.
Uit my driehoekige mond van skulpe
sing ek die lied van Dharma.
Vir praatjies het ek nie tyd nie.*

Die wit leeu van die berg bly hoog,
die arend hang om sy rotse,
diep in die oerwoud skuil die tier,
die vis met goue oë bly ver van die strand.

Die besef het gekom; ek het verder gesing:

*Alhoewel ek nie spog oor my herkoms nie,
is ek die seun van die brullende leeu.
In my ma se baarmoeder is my krag vervolmaak,
in my kleintyd het ek in die kuil gebly,
in my jeug het ek die ingang bewaak,
as man gestap oor onbevolkte sneeu.
Die sneeudemoon skreeu, ek ken geen vrees.*

*Alhoewel ek nie spog oor my herkoms nie,
is ek die seun van die arend.
In die eier het my penvere gegroei,
in my kleintyd was ek die sterkste kuiken,
in my jeug het ek die ingang bewaak,
as man om deur kelders van die lug gevlieg.
Die lugtent is groot, ek ken geen vrees.*

*Alhoewel ek nie spog oor my herkoms nie,
is ek die seun van die dansende vis.
In my moeder se maag het ek my goue oë gerol,
in my kleintyd saam met die visse geswem,
in my jeug het ek die silwer skool gelei,
as man om die grense van mere gesirkel.
Die golwe rys dreigend, ek ken geen vrees.*

Nog later, in die Grot van die Maag,
het ek netels geëet en bier gedrink
uit my beker van ses versierings:
'n kroon van skedels, 'n koppehalssnoer,
armbene, enkeltjies, 'n geskuurde borsplaat
en salf van as uit die begraafplaas.

Twee sonne en mane het om my oë gespin,
vyf sydrade lig stroom uit my neus,

my tong gloei 'n rooi lotus
wat haarfyn woorde spel.
Ligdraende voëls vlieg uit my hart,
uit my reënbooglyf, die kasteel van gode.
Die son se kristalbal van vuur
was minder as die hitte in my lyf.
Toe vuur en water uit my kamers vloei,
verweer deur lekkende kos en drank,
het ek uit die huis van vlees ontsnap.

En ek sing:

*In die leegheid van die lug rol die son en die maan.
Hulle bane merk die verandering van tyd.
Blou lug, ek wens jou voorspoed toe,
want ek vertrek na vier kontinente.
Mag ons mekaar gou weer ontmoet.*

*Op die bergpiek is 'n groot rots
waarom die aasvoël sirkel.
Die ontmoeting en vertrek merk verandering van tyd.
Rots, wees voorspoedig en gesond,
want ek sal wegvlieg na onbekende ruimtes.
Mag ons mekaar gou weer ontmoet.*

*Onder in die Tsangrivier
swem visse met goue oë.
Die ontmoeting en vertrek merk verandering van tyd.
Stroom, wees voorspoedig en gesond,
want ek swem voort na die Ganges.
Mag ons mekaar gou weer ontmoet.*

*In die veelkleurige tuin bloei die goue blom,
daar rondom sirkel die Persiese by.
Die ontmoeting en vertrek merk verandering van tyd.
Blom, wees voorspoedig en gesond,
want ek sal die Gangesblomme sien.
Mag ons mekaar gou weer ontmoet.*

Toe my liggaam oplaas weer
deurtrek was van die groen,
het ek klaar gedoen wat ek moes doen.
Ek het sonder moeite opgestaan,
weer lig deur my deursigtige land gegaan,
die vlaktes van verlange soos 'n mantel afgegooi,
ek, Milarepa, die laggende heilige,
die waansinnige jogi in 'n kleed van katoen.
Ek, Milarepa, die lenige ou leeu
van Tibet,
van die Himalaja se ewige sneeu.

(Pieterse, 2000:60-65)

Soos reeds genoem, was Milarepa 'n Tibettaanse heilige en digter. Collinson en Wilkinson (1994:114) brei verder hierop uit en noem dat Milerapa geassosieer word met die bo-aardse magte, wat saambestaan met

die mees gevorderde beoefening van Tibettaanse Boeddhisme, wat insluit die vermoë om te vlieg, die verandering van vorm, meervoudige fisiese manifestering, en so meer. Sy ghoeroe was Marpa die Vertaler, en na jare se studie onder hom, het Milarepa hom onttrek na die ysberge van Tibet, waar hy die hoogste verligting ("enlightenment") bereik het. Milarepa het sy lewe daaraan gewy om in armoede te leef en te streef daarna om ander tot verligting te bring, deur sy eie voorbeeld en deur aan hulle die beginsels van die Boeddha (die *dharma*) oor te dra. Sy verduidelikings het dikwels die vorm van liedere aangeneem, liedere wat dan opgeneem is in die twee biografiese geskrifte *The Hundred Thousand Songs of Milarepa* en *The Message of Milarepa*.

Milarepa se biografiese agtergrond (Berghash & Jillsonn, 2001; Simmer-Brown, 1997; Collinson & Wilkinson, 1994:114-120) getuig uit die staanspoor nie van die lewe van 'n heilige nie. Milarepa se vader is nie lank na sy geboorte nie oorlede, en na sy dood is Milarepa en sy ma deur familie agtergelaat om 'n lewe van armoede te lei. Sy ma het hom oorreed om toorkuns ("black magic") aan te leer en daarmee wraak te neem; dit het gelei tot die dood van verskeie familielede. Ook is die oes vernietig in Milarepa se klein dorpie, nadat hy 'n haelstorm daaroor gebied het. Hierdie gebeure het gelei tot 'n keerpunt in Milarepa se lewe en hy het hom tot die vredevolle pad van die Boeddha gewend, onder die leiding en onderrig van Marpa, die Vertaler (Collinson & Wilkinson, 1994:114-115).

Marpa se tegniek was onder meer doellose fisiese arbeid om die selfsugtigheid van die ego die knie te laat buig. Volgens Collinson en Wilkinson (1994:115) moes Milarepa daarvolgens 'n hele aantal huise bou en weer afbreek op 'n verlate berg. Tydens sy opleiding het Milarepa egter 'n droom gehad dat sy moeder oorlede is, en toe hy by haar huis kom, gevind dat dit wel waar is. Hy het hierdeur tot die besef gekom van die verganklikheid en verbygaande aard van die lewe, en hy het hom verder verdiep in die begeerte om algehele verligting te bereik. Na twaalf jaar se afgesonderde meditasie in 'n grot, het Milarepa uiteindelik die hoogste verligting bereik. Hierdie verligting het ook onder meer ingehou dat hy die hitte/warmte-joga vervolmaak het. Hiervolgens kon hy as gevorderde jogi warm bly in Arktiese temperature, met net 'n katoenhemp aan – vandaar dat Milarepa in die gedig genoem word: "die waansinnige jogi in 'n kleed van katoen" (r.185).

Na Milarepa se twaalf jaar van meditasie het hy sy lewe daarop toegespits om die *dharma*⁹² aan ander oor te dra. Sy einddoel was die van die *bodhisattva*⁹³; in sy woorde:

May none of living creatures, none e'en
of insects,

⁹² Die beginsels van die Tantriese Boeddhisme (Collinson & Wilkinson, 1994:199).

⁹³ 'n Bodhisattva is 'n persoon wat verligting wil bereik om vir ander en vir die self tot leiding te wees. Hy stel ook die bereik van *nirvana* uit, om eers nog vir ander tot hulp te wees in hulle soektog na verligting (Collinson & Wilkinson, 1994:199).

Be bound unto *sangsaric* life; nay, not
one of them;
But may I be empowered to save them
all.

(Soos vertaal en aangehaal deur Collinson & Wilkinson, 1994:115)

'n Ander sentrale beginsel in die Tibettaanse Boeddhisme, soos aangehang en oorgedra deur Milarepa, is die idee van die leemte/leegheid van die innerlike, die intellek. Hiervolgens word realiteit nie gevind in die buitewêreld van ander individue en objekte waaruit die *samsara*⁹⁴ bestaan nie, maar deur 'n gerigtheid na binne, wat die afbreek van die oppervlakte van die ego inhou. Deur die afbreek van die selfsugtige en wêreldgerigte ego kan innerlike leegte bereik word, 'n belangrike stap op die pad van verligting. Die leegte, of die leemte van die intellek en innerlike, sluit dus aan by die leegheid van realiteit/waarheid. Hiermee word bedoel dat realiteit nie beskryf kan word nie, dit kan nie verdeel word in woorde nie, maar bestaan as 'n leegte (*sunyata*⁹⁵), omdat niks daaroor gesê kan word nie, en omdat dit uit niks bestaan (Collinson & Wilkinson, 1994: 115-116).

Bogenoemde gegewens vorm dan 'n biografiese agtergrond van Milarepa se lewe en religieuse bestaan. In Pieterse se “Die honderdduisend liedere van Milarepa” word hierdie biografiese gegewens, sowel as grepe uit Milarepa se liedere, vermeng tot 'n gedig – 'n gedig georden deur die outeur, en waarin die stem van die outeur en die stem van die biografiese karakter, Milarepa, uit die narratief van sy lewe en uit sy liedere, dus veelstemmig saampraat.

Hoewel die gedig dus ruim erkenning gee aan die liedere en biografiese narratief van Milarepa, word dit ook so saamgestel dat temas soos die verband tussen mens en natuur, lewe en dood, leegheid en volheid, voorop staan. Veral eersgenoemde twee tematiese verbindings is reeds gevestig as deurlopende temas in die bundel⁹⁶, en die intertekstuele biografiese narratief en liedere van Milarepa word in hierdie gedig aangewend om dié temas verder te beklemtoon en die tematiese lyn deur te trek. Dieselfde gebeur met die deurtrek van die kleurmotief, waarvan “Die honderdduisend liedere van Milarepa” ook 'n voorbeeld is.

In die eerste strofe van “Die honderdduisend liedere van Milarepa” word Milarepa uitgebeeld as sittende op 'n sneeupiek “van die kristalberge in die ooste” (r.1-2). Hy word waarskynlik hier bekendgestel as iemand wat besig is om te mediteer, tydens die twaalf jaar dat hy afgesonder geleef het, op soek na verligting, in 'n grot tussen die sneeuberge van Tibet. Milarepa, die spreker in die gedig, noem ook dat hy teen “'n Rooi Rots bly” (r.6), wat dan intertekstueel verwys na Milarepa se lied “The Tale of Red Rock Jewel Valley”, wat deel

⁹⁴ Die term *samsara* verwys in die Boeddhisme na die siklus van hergeboorte, of dan die “wiel van die lewe”, waarin 'n individu se aksies bepaal wat ook verder met hom gebeur (*karma*) (Collinson & Wilkinson, 1994:202-203).

⁹⁵ Volgens Collinson en Wilkinson (1994:203) wys die term *sunyata* op leegte, leegheid, leemte, niet.

⁹⁶ Vergelyk byvoorbeeld “Bloubaard verwelkom sy vrou” (14), “Droom van Bloubaard se vrou” (15), “IV Liturgie van kristal” (19) en “Stertrap” (27).

uitmaak van *The Hundred Thousand Songs of Milarepa*. Eersgenoemde sentreer dan spesifiek om Milarepa, wat tydens sy isolasie en meditasie deur “demone” geteister word en hulle beveg, om uiteindelik tot die besef te kom dat die demone nie uiterlik is nie, maar manifestasie is van innerlike struikelblokke van die selfsugtige en wêreldse ego.

Tydens die proses van meditasie wat in die eerste strofe geïllustreer word, word die prominente verband tussen mens en natuur reeds oopgestel. Milarepa noem homself hiervolgens “’n wit leeuwyfie / heerser oor alles in die wêreld” (r.4-5), “’n swewende arend / oorwinnaar van die uitgestrekte see” (r.7-8), “’n Persiese by / gebind aan niemand, los van swerms” (r.11-12) en “’n onbevleete lotus / bo die vullis en die modder” (r.15-16). Telkens word die verband tussen mens (Milarepa) en die natuur (leeu, arend, by, lotus) gevolg deur Milarepa se uitspraak dat hy vrolik is hieroor (r.5,9,13). Die twee slotreëls van die eerste strofe beklemtoon verder die blydskap wat die spreker beleef as gevolg van hierdie band tussen mens en natuur, wanneer hy sê “*Hieroor is ek bly en gelukkig / soos ’n verrottende lyk in sy graf*” (r. 17-18).

Die slotreël van strofe een (r.18), hierbo vermeld, is op die oog af onverwags, omdat dit blyk in teenspraak te wees met die harmonieuse blye verband tussen die mens en natuur. In werklikheid beklemtoon hierdie reël egter die onvermydelike eenheid tussen mens en natuur (aarde) en bring dit die tematiese sikliese verband tussen lewe en dood ook daarmee in verband. Die afleiding kan dus gemaak word dat “’n verrottende lyk in sy graf” wel verteenwoordigend is van die dood, maar ook van die lewe, aangesien die lyk (mens) weer deel word van die aarde (natuur) en so oorsprong gee aan nuwe lewe⁹⁷. Daar bestaan in die gedig dus nie net ’n verband tussen mens en natuur nie, maar ’n éénwording tussen mens en natuur, *Milarepa is die leeu, arend, by, lotus, is die lyk wat deel word van die aarde*.

Die tweede strofe van die gedig verteenwoordig ’n terugflits na Milarepa se vormingsjare, die tydperk voor sy twaalf jaar van afgesonderde meditasie. Die biografiese gegewens van die haelstorm op sy dorpie en die dood van familieleden word genoem, en ook die rou wat hierdie gebeure hom besorg het (r.19-22). Soos reeds bespreek in die opsomming van Milarepa se biografiese gegewens, het hy hom hierna tot die Boeddhisme gewend, onder leiding van Marpa, die Vertaler, wat hom laat huise bou en afbreek het (r.23-30). Na sy studie onder Marpa, kon Milarepa die melk van sterre drink, totdat “ek vol en leeg was”; hy kon deur die oë van ’n sneeuuijperd kyk en voel hoe planete geketting is (hy kon een wees met die uijperd en die planete) (r.33-35).

Die verband tussen mens en natuur bestaan dus in hierdie gedig daarin dat Milarepa sy selfsugtige ego afgelê het (deur onder andere die fisiese arbeid in die bou van huise) en nou hom as deel van die natuur en

⁹⁷ Vergelyk die intratekstuele verband met die gedig “Gideon Scheepers” (58) se twee slotreëls “Hulle het my sonder kis of lykkleed begrawe, / en in Maartmaand het die koring uit die graf gegroei”.

die kosmos kan voel. Omdat hy homself leeg gemaak het, “die nektar van geen gedagtes geëet” het (r. 40), kan hy nou ook vól word van die kosmos (“melk van sterre”) (r.31-32). Hieruit ontstaan dan die besef – wat weereens die verband lê tussen mens en natuur én lewe en dood – “almal se val is nou en nooit” (r.36). Omdat Milarepa hom nou een voel met die natuur (soos ook in strofes 3 en 4) en met die kosmos (selfs sy klerke is gespin van die son en die maan, r.52), weet hy dat almal se dood nou is, maar ook nooit is nie (r.36); omdat die lewe en die dood siklies en oneindig saambestaan.

Dan volg die eerste deel van een van Milarepa se liedere (r.72-110), waarin die verband, die eenwording, tussen mens en natuur (kosmos) weer vooropstaan. Die natuur (diere) word ook verder aangewend in die lied om verteenwoordigend te wees van Tibettaanse Boeddhistiese beginsels. Hiervolgens “tem ek wilde bokke van begeertes” (r.79) en “versorg ek die perde van kennis” (r.94). Die lied is dan ook ’n uiteensetting van die innerlike stappe op die pad na verligting, die aansteek van die “botterlamp van verligting” (r.97).

Daar word weereens in hierdie lied op die “leegte”-beginsel van die Boeddhisme gewys: vergelyk “die leegheid van waarheid” (r.78) en “Op die grens van eenheid en leegte ná woorde / oorwin ek die ego-demoon” (r.81-82). Die klem word nogmaals geplaas op die oorwinning van die ego as die oorwinning oor ’n innerlike demon, ’n demon waarvoor daar later geen vrees geken word nie (r.122). Met die verwysings na “die leegheid van waarheid” ontstaan daar verder ook ’n intertekstuele en intratekstuele verband met die Bartók-opera. In die bespreking van die intratekstuele “Welkom in my kasteel” (11), is vermeld dat die interteks van die partituur van die Bartók-opera, op die teenblad van “Welkom in my kasteel” afgedruk, die klem plaas op die verwyderde aard van die werklikheid/waarheid. Die waarheid is slegs “die ego van die ego van die sug”, wat ooreenkom met die waarheid as Boeddhistiese leegte, soos dit in “Die honderdduisend liedere van Milarepa” beskryf word.

Die tweede gedeelte van Milarepa se lied (r.116-136) verwoord weer die eenheid tussen Milarepa en die natuurdinge. Milarepa beskryf nou hoedat hy telkens gebore word as die seun van ’n “brullende leeu” (r.117), ’n “arend” (r.124) en ’n “dansende vis” (r.131). Nie alleen is daar ’n verband tussen hom en die natuur nie, maar hy beskou homself as gebore uit die natuur, as iemand wat in wese sy oorsprong het in die natuur. In die konteks van die gedig illustreer hierdie gegewens weer die sikliese saambestaan van mens en natuur, lewe en dood. Milarepa sien homself as gebore uit die natuur en ook as iemand wat sal terugkeer na die natuur, “soos ’n verrottende lyk in sy graf” (r.18).

Die strofe (r.143-153) wat die derde deel van Milarepa se lied voorafgaan, toon die intratekstuele verband met die Bloubaard-interteks. Milarepa benoem sy “reënbooglyf” as “die kasteel van gode” (r.148). Die Bloubaardkasteel, wat metafories in die bundelkonteks verbind is met onder meer die innerlike, die onbewuste, die plek van skuiling en die verse self, word in “Die honderdduisend liedere van Milarepa”

verbind met die liggaam van 'n heilige, iemand waarin die gode kom woon. Die liggaam van Milarepa (metafores die kasteel) word verder beskryf as warmer as die son se “kristalbal van vuur” (r.149-150), wat weer aansluit by die reeds genoemde Boeddhistiese beginsel dat die gevorderde jogi liggaamlike hitte kan produseer. Hy kan selfs in Arktiese temperature warm bly met net 'n “kleed van katoen” (r.185) aan. Milarepa sê egter verder dat “toe vuur en water uit my kamers vloei” (r.151), dus uit sy liggaam vloei, het hy “uit die huis van vlees ontsnap” (r.153). Hy het met ander woorde van die liggaamlike ontsnap; maar meer nog; hy het metafores uit die kasteel ontsnap. Waar die Bloubaardfiguur deurgaans in die bundel in die kasteel wil skuil, wil die Milarepa-figuur daaruit ontsnap, om ware vryheid, “leegheid” en verligting te kan bereik.

Die derde deel van Milarepa se lied (r.155-177), wat volg op bogenoemde, fokus die aandag op die verband tussen die natuur en tyd. Volgens Collinson en Wilkinson (1994:116) sluit ook die idee van tyd en die verandering wat tyd kan meebring, by die Boeddhistiese beginsels van die *samsara* (soos reeds vermeld, vergelyk voetnoot 93) aan. Hiervolgens word tyd en verandering gesien as illusies van die *samsara* en bestaan dit nie in realiteit nie; die *samsara* hou die mag oor die tyd, aangesien dit nie die tyd is wat veranderinge meebring nie, maar *karma*, soos bepaal deur die kosmos. In dié deel van die lied word beskryf hoe die son en die maan se bane die verandering van tyd merk (r.155-156), asook hoe die aasvoël, die goue visse en die Persiese by se ontmoeting en vertrek die verandering van tyd merk (r.161-162, 167-168, 173-174).

Ook by bogenoemde sluit die Bloubaard-interteks aan. Die Persiese by, waarvan die ontmoeting en vertrek die verandering van tyd merk, sirkel rondom 'n goue blom wat *bloei* in die veelkleurige tuin (r.172-173). Hiervolgens word die *bloed*motief in die bundel, wat veral verband hou met die Bloubaardnarratief, op 'n indirekte wyse deurgetrek. Ook Bloubaard se vierde kamer in die Bartók-opera (die tuin waaruit blomme uit bloederige grond groei) word deur hierdie reëls intertekstueel betrek. Die verandering van tyd, wat bepaal word deur onder meer die Persiese by, hou dan ook die dood (bloed, Bloubaardmotief) in, omdat die Persiese by om die goue blom sirkel, die blom wat uit die bloed gegroei het. Die onvermydelike verganklikheid vorm deel van die verandering van tyd, maar dit is nie die tyd wat verganklikheid meebring nie, maar die feit dat dit deel uitmaak van die kosmos.

In die slotstrofe van die gedig beskryf die karakter/spreker, Milarepa, homself as “deurtrek van die groen”. Dit trek die kleurmotief in die bundel deur, waar daar deurgaans metafores verwys word na die kleur “groen”⁹⁸ en sy betekenismoontlikhede. Milarepa word beskryf ooreenkomstig die kleurmotief, om die nuwe lewe in hom te beklemtoon. Na al sy jare van meditasie, het die nuwe lewe in hom ontkiem en bestaan hy nou in eenheid met die natuur (met die groen lewe). Die kleurmotief dui dus hier op die spirituele eenwees

⁹⁸ Vergelyk byvoorbeeld “Vliergrond” (25), “Artisjok” (45) en “Sinfonia” (71-84).

met die natuur, maar ook op die fisiese eenwees daarmee. Milarepa is as verligte heilige daartoe in staat om hom nie net een met die natuur te voel nie, maar ook te wees, omdat hy, soos reeds genoem, as gevorderde jogi in staat is om fisies van sy menslike liggaam, sy vlees (r.183), te ontsnap om die vorm van 'n natuurelement te kan aanneem.

By implikasie kan die liggaam, wat dan deurtrek is van die “groen”, ook binne die konteks gesien word as die metaforiese kasteel, wat deurtrek is van die nuwe lewe en potensiaal. In Milarepa se ontsnapping aan die vleeslike gebondenheid van die liggaam/kasteel, lê egter sy totale eenword met die natuur en met die beswering van die dood. Hierteenoor staan die Bloubaardfiguur, (vrywillig) vasgevang in die gebondenheid van die kasteel.

4.6.3.1.2 “Atisja en Dharmakirti”

Atisja was 'n negende-eeuse Boeddhistiese meester en een van sy ghoeroes was die negende-eeuse Boeddhistiese leermeester Dharmakirti, van Suvarnavipa, Indonesië (Pieterse, 2000:104). Hierdie gedig sluit dus tematies aan by “Die honderdduisend liederes van Milarepa”, aangesien albei sentreer om die beginsels van Tibettaanse/Indiese Boeddhisme en daar in albei melding gemaak word van 'n leerderfiguur en 'n leermeesterfiguur in die Oosterse religie as intertekstuele konteks.

Atisja en Dharmakirti

Van jongs af het Atisja geweet
daar is geen sin in rykdom nie.
In Indië en Tibet het hy hom gepuur,
op nege en twintig reeds ryk in sy saffraankleed.

Honderd sewe en vyftig onderwysers
het hom onderrig oor meegevoel, liefhê,
die helderste lig van selfaflê
en hoe om liggaam en verstand te isoleer.

Saam met die honderd vyf en twintig studente
het hy dertien maande lank na Indonesië gevaar,
na Dharmakirti van Suvarnavipa,
die meester in die leer van onselfsugtigheid.

Tydens die reis moes hulle die leviatan trotseer,
toe storms, wat hy ná drie weke kon stop
deur die kragte van meegevoel uit te spreek,
die skreeuende demone met liefde te besweer.

Toe hulle land in Suvarnavipa
het hulle studente op die strand sien mediteer.
Voordat hulle die meester sou ontmoet
het hulle veertien dae lank eers saam geleer.

Atisja het Dharmakirti 'n kristalvaas geskenk,
gevol met goud, silwer, pêrels, beril en koraal.
Hy het gesê: Vul nou my liggaam en verstand
met gedagtes en wysheid uit u bokaal.

Atisja het geleer dat die liggaamlike leeg is,
dat leegheid ook die liggaamlike is,
dat leegheid niks anders as die liggaamlike is nie,
en die liggaamlike niks anders as leegheid nie.

Twaalf jaar lank het hy die essensie van die saak,
die helder verstaan, bestudeer en geleer.
Hy en Dharmakirti het soos lote inmeekaargegroei;
twaalf jaar lank, elke nag, het hul kussings aan mekaar geraak.

(Pieterse, 2000:66-67)

Atisja is 'n besondere Boeddhistiese meester in die sin dat hy onderrig is deur drie Boeddhistiese, verligte leermeesters en nie slegs deur 'n enkele ghoeroe nie. Die eerste van die drie was Dharmakirti⁹⁹, die groot Boeddhistiese mistikus. Atisja het spesifiek by hom geleer hoe om die innerlike te laat leegloop, sodat die self geen gedagtes en geen inhoud langer kan inhou nie. Die tweede leermeester was Dharmaraksjita wat Atisja geleer het van liefde en meegevoel; en dan die derde, Jogin Maitreja, wat hom geleer het om ander se smart in homself te kan opneem. Atisja kon slegs die leringe van die tweede en derde leermeesters onderneem, nadat hy eers by Dharmakirti geleer het om die innerlike leeg te maak en inhoudloos te wees (Osho, 2005:4-5).

In hierdie gedig val die fokus op die verhouding tussen Atisja en sy leermeester Dharmakirti. Die eerste vyf strofes blyk 'n biografiese oorvertelling te wees van Atisja se vroeë lewe en hoe Atisja per boot gereis het na waar Dharmakirti in Suvarnavipa as leermeester opgetree het (vergelyk byvoorbeeld die biografiese blik oor Atisja se lewe, soos uiteengesit deur Dhargyey, 2003).

Die biografiese narratief as interteks beskryf Atisja as van adellike Indiese afkoms, iemand wat as kind in weelde geleef het. In die gedig word rykdom ook as tema ontgin. In die eerste strofe word genoem hoe Atisja van jongs af geweet het "daar is geen sin in rykdom nie" (r.1-2), alhoewel hy in rykdom geleef het. Hierin lê die eerste moontlike bewys van die omvorming van intertekstuele gegewens, omdat die outeur die moontlike afleiding maak dat Atisja van jongs af geen erg aan rykdom gehad het nie.

Ook in strofe ses word daar op die narratiewe biografiese interteks voortgebou – wanneer daar moontlik fiksioneel – bygevoeg word dat Atisja aan Dharmakirti by hulle ontmoeting 'n kristalvaas skenk, gevul met goud, silwer, pêrels, beril en koraal (r.21-22). Atisja sê dat Dharmakirti nou sy liggaam en verstand moet vul met gedagtes en wysheid uit Dharmakirti se bokaal (r.23-24). By veronderstelling kan gesê word dat, soos

⁹⁹ Verwys na Dunne (2004) se *Foundations of Dharmakirti's Philosophy*.

die vaas Atisja se fisiese rykdom inhou, hy dit wil ruil vir Dharmakirti se innerlike en religieuse rykdom. Hy wil soos 'n vaas kristalhelder, deurskynend en gevul wees met Dharmakirti se gedagtes en wysheid.

Dit is dan wat Dharmakirti hom leer van die beginsels van leegheid, soos ook tematies beklemtoon by die intratekstuele “Die honderdduisend liedere van Milarepa”. In teenstelling met sy gevulde vaas, moet die liggaamlike leeg wees, en die leegheid die liggaamlike (r.25-28).

Die ware verhaal van Atisja se leringe onder Dharmakirti, het wel ingehou dat eersgenoemde jare lank onder laasgenoemde gestudeer het. Maar in die laaste strofe van die gedig transformeer die outeur die band tussen meester en leermeester tot 'n meer intieme en liefdevolle verhouding. Die slotstrofe is dus die resultaat van die stemme van die oorteks, die karakters en die outeur wat saampraat en omvorm word tot nuwe betekenis. Daar word gesê: “Hy en Dharmakirti het soos lote inmeekaargegroei / twaalf jaar lank, elke nag, het hul kussings aan mekaar geraak” (r.31-32).

In bogenoemde aanhaling word nie alleen die verhouding tussen Atisja en Dharmakirti beklemtoon nie, maar die verhouding word in verband gebring met die deurlopende tematiese verband tussen mens en natuur; hulle het “soos lote inmeekaargegroei”. Die slotstrofe dui verder op die intimiteit tussen meester en leermeester en is dus illustrerend van die poëtiese transformasie van die narratief van Atisja se lewe, tot die gegewens binne die gedig.

4.6.3.2 Die Westerse (religieuse) intertekstuele konteks

Die gedigte wat staan binne die Westerse religieuse intertekstuele konteks, word veral in die afdeling “*Die boek van Ure van hertog Bloubaard*” aangetref. Die belangrikste interteks van die bundel, naamlik die Bloubaardnarratief, is ook 'n Westerse interteks, maar in hierdie afdeling van die bespreking val die fokus spesifiek op die Westerse *religieuse* konteks, wat veral verband hou met die Rooms-Katolieke geloof. Hier sal die reeks “Sinfonia” (71-84) bespreek word, waarin die Rooms-Katolieke abdis Hildegard van Bingen sentraal staan. Daar sal ook aandag gegee word aan die gedig “Piëta” (54), wat die tematiek van die Rooms-Katolieke stigmata impliseer. Verder kan gedigte wat na Rooms-Katolieke heiliges verwys ook genoem word, soos “Antonius van Padua” (59) en “San Juan de la Cruz (68).

Waar die Bloubaardgegewens as Westerse narratief saamgepraat het in die grootste gedeelte van die reeds bespreekte gedigte, word hier weereens, soos by die Oosterse gedigte, grotendeels gewerk met die intertekstuele transformasie van die narratief van ware verhale. Abdis Hildegard van Bingen (“Sinfonia”) en Therese Newman (“Piëta”) het werklik bestaan en hulle verhale word deur die outeur weergegee, omvorm

en/of herdig. Hierdie ware narratiewe bring ook ander stemme die gedigte in. Die stemme van die karakters spreek dus saam in die gedig en word so aangewend deur die outeur om betekenis tot stand te bring.

Historiese figure word dus omvorm tot karakters in die gedigte, en die outeur en die karakters praat saam. Soos ook vermeld by die Oosterse gedigte: die veelstemmigheid van die postmoderne teks is steeds teenwoordig. Meer nog, daar word ook 'n oerteks betrek in "Sinfonia", in die vorm van geskryfte wat geskryf en simfonieë wat gekomponeer is deur Hildegard van Bingen. Hierdie oerteks word ook as getransformeerde stem gevoeg tot die veelstemmige betekenisontginning van die fenoteks.

4.6.3.2.1 "Sinfonia"

Hildegard van Bingen (1098-1179) word deur Pieterse (2000:105) beskryf as 'n siener, profetes, teoloog, digter, plantkundige en musikus. Pieterse se "Sinfonia"-reeks, bestaande uit nege gedigte, elk met 'n titel, is gebaseer op Hildegard van Bingen se liedsiklus, die *Symphonia armonie celestium revelationum* (*Simfonie van die harmonie van hemelse openbaringe*). Pieterse (2006:122-123) noem hoedat hierdie musiek en tekste, tesame met episodes uit Hildegard se lewe en aspekte van haar teologie en visioenêre kosmologie, verweef word in sy gedigsiklus, "Sinfonia", en so die skeppende wisselwerking tussen woord, beeld en musiek illustreer.

Sinfonia

Abdis Hildegard van Bingen, 1098-1179

I Viriditas

Ek is 'n arm figuurtjie van 'n vrou,
gebreklik, skugter, eenvoudig, ongeleerd.
Ek leef in 'n verwyfde tydperk,
konstant geketting deur siektes.
Ek is siek totdat ek begin skryf,
maar die groen afspieëling van planete se lig
dra my verder op sy uitbreidende rug.
Alles was van jongs af groen
toe ek, die tiende kind,
as tiende aan Haar gegee is.
Ek onthou die groen tog, groen tog, groen tog,
langs die kolke van die Ryn,
die wingerdstokke en die bome,
op die pad na Disibodenberg.

Nou pluk ek woorde uit alle planete,
edelste groen, gewortel in die son.
Ek eet lug, drink die wind,
laat my met die wolke.
Ek skryf my naam in geheimskrif op water.
saam met joune, Volmar.

Ek ken die spel van die sappe
in die liggaam en die siel
en die vlam wat in my ingebrand het
toe ek die kleur van 'n kalf
in die baarmoeder kon sien.
Steeds sien ek hoe vlierboomspruite
die lug vaalblou stof,
hoe rook stadig wegtrek in die winter;
onder die sneeu is die aarde
warm en lyfsag.

Ek ken die vyftien waterkragte
wat alles saamhou in groen kettings,
beheer deur groen vingers van God.

Ek voel die klop van are in klippe,
klippe soos gevalle engele.
(As ek nie ek was nie,
sou ek 'n klip wou wees.)
Ek boots droë klanke van klippe na,
daarom sluit ek my verdrag
met verborge edelstene
en hou my lewenslank daarby.

Julle is altyd met my, my susters,
ons met ons versnipperde hare,
growwe sandale en ongevormde lywe.
Mense weet nie wat die wêreld is nie
en ek, gebreklige, weet nie
hoe om geheime mee te deel nie.

Hoe verklaar ek dan in dié vroulike tyd
die mars van mis tussen bome,
runeskrif van wurms in hout,
mospalette op boomstamme,
weerlig bo die meer,
geheimskrif van 'n slak oor klippe,
die groen krag in 'n vrou
voor sy swanger word,
die warm krag in 'n boom
net voor dit bot?

Soms wil ek skree soos 'n boom
wanneer dit gevel word;
onder die vel sing die bloed deurentyd.
Volmar, die groen, gebreekte figuurtjie van 'n vrou
skryf en stel hierdie vrae aan jou.

II Sel

Soms raak dit eensaam hier.
Selfs die herinnerings aan sneeu en grond
help nie waar ek siek lê
in my drie en dertigste jaar nie.

Die hele nag lank slaap ek in my maag,
toegevou in my swart beervel,
toegespin soos die wurm
in sy drywende windkokon.

Soms kam ek my hare voor 'n donker spieël,
melk en heuning onder my tong.
My kamers van die heelal
span hulle spiere vertroostend warm.

Dit is meestal donker hier,
maar ek is nie alleen nie
Ek en die warm duisternis
is sáám in hierdie sel.

Bedags blink die vloer
asof die hout met heuning gevoed is.
Wanneer ek snags my kers uitblaas,
hang rens vet lank in die lug.

Buite bring die wind ys in;
ys en verlange, sneeu en woede.
Die grond treur, my mure verval,
my skoene word swart van verlange.

Ek sweet U daaglik in my wyn uit,
swyg en bid, werk en swyg.
Wanneer ek heeltemal stilbly,
gaan ek op pelgrimstogte in my kop.

Al julle siekes in my poorte
met julle krom rûe, geskeurde velle,
ontsteekte oë en naels,
swerende nekke en gebreekte tande.
Soveel lywe, swaar gedra aan kinders
in hierdie verwyfde tyd.
Ek was die helende krag van my speeksel.

Ek sal nuwe mure wil bou,
maar die poorte nie vergeet nie;
poorte wat ek kan oopsluit
met sleutels van wind, lig en lug,

Ek word dan 'n engel in die sel se sneeu;
ek is tevrede met hierdie eng verblyf.
Hier is ek veilig, hier kan ek lewenslank swerf
in die vibrerende klokhulsel van my lyf.

III Visioen

Die aarde blaas rook uit sy neusgate
om 'n staalberg in die noorde.
Die dag breek uit 'n Man se bors;
Hy het voete van 'n leeu en ses vlerke.

Die woedende heelaleier
oordonder my patetiese woorde.
Hier staan ek ook, skree 'n wolk,
en bal sy vuiste teen die staal.

Ek sien die diere wat altyd met my bly,
die vurige hond, die geel leeu,
die vaal perd, die swart vark,
die grou wolf van die eindtyd.

Engele met blou vlerke bewaak siele,
vier winde blaas planete deurmekaar,
heiliges sing in die kosmiese simfonie
saam met reie engele en 'n blou figuur.

God se lyf baar miljoene siele
en versprei hulle soos vallende sterre
om torings en pilare van 'n nuwe stad
waarin almal bou aan silwer mure.

Uit 'n vrouelyf groei 'n swart dier
met 'n penisneus en skewe tande;
die bouse word tog dadelik weer gebind
deur geveerde wesens en mensehande.

Daar staan die mens in die kosmoswiel
en omarm die heelal se vreemde elemente.
Vuur, water, lug en grond
stroom deur water agter water in 'n reusesiel.

Toe ek weer bykom, dink ek dit was 'n droom
van die heelalboom wat goed en kwaad bot,
maar sterre skroei my steeds in hul baarmoeder van vuur
tot U, my vlamme skrywer, Moeder God.

IV Kosmosmens

Ná 'n siekbed van veertig dae
kom ek moeisaam regop en groei
trap vir trap deur eter; ek staan
voor U soos die aarde voor die son staan.

Op my voorkop groei sestien sterdele,
my hande en skouers roei deur windrigtings.
Die vuur in my skedel sien die heelalsirkels,
die son in my brein vreet die aarde weg.
My wenkbroue omraam die planete van my oë
wat die weg van die maan bekendmaak.
Wanneer my neus deur blou eter boor
dra ek 'n halssnoer van wolke.
Ek proe die vaste planete en sny
my tande deur kosmoswater.
Sterwinde blaas deur my keel en longe,
die dou van my hare is koud.

My hart damp soos 'n oond,
my lewer straal hitte uit,
my borste verlang na strelende vlerke.

Maar ek staan steeds in oseane,
enkeldiep in bekende riviere,
die meer van my maag,
ryk aarde van my geslag,
die vlaktes en hoogtes van my rug
trek my na die donker noorde
en na my wortels terug.

Ek vind my keel weer deur die water,
proe my lippe en tong,
het werklik niere en 'n maag.
My lange groei vlerke,
die son plaas 'n neus op my gesig
en ek voel weer my ore terug.
My oë herstel en sien
blou eilande in die lug.

Terug in my liggaam
hang my oogappels aan gewelwe,
my longe is teen my skouers gespyker,
my asem hink pynlik deur my kamer.

Maar snags sprei my ledemate ongesper,
en op my voorkop groei 'n krisolietster.

V Tuin

Wanneer die mol op grondpote
in 'n slagaar van die aarde
dieper agter sy hartklop aan skuifel,
word my dae 'n siek tuin
wat die winter elke jaar
vroeër vat en smoor.

My verstand is skoon, leë lug.
Raaiselknoppe wolke dryf verby,
ongevraag, gevraag.
Asemstote, voetstappe.
Dan skielik walm vliere
met hitte en koue in hul stamme.

Die wind dra stadig geure in
van nat grond deur miere aangedra.
Neute, gras, klam boomstamme;
my liggaam geur soos die grond.

Kruie bied mekaar hul geure aan,
elke steen straal sy glans teen 'n ander,
blare word woorde, ruis en fluister,
rol in en uit, rooi en bruin.

Alles wat nuttig is, benoem ek:
weermoed, hisop, longkruid,
mariadissel, netel, moederkruid,
mariabloed, madonnaelie, koningskers,
wurmvaring, asfodil, balsemrkuid.

Wanneer die aarde sy vel
al skurwer om hom span,
asem wit, die son blind knipper,
slaap die mol diep onder die treurende tuin.
Ek, die mol en wurm wag saam in hierdie plek;
die mol en die wurm veel gemakliker as ek.

VI Lied vir die Maagd

Geslypte juweel, onbewolkte helderheid,
jy weet dat die son 'n fontein is
wat uit die heelalhart deur jou stroom.

Bid vir ons altyd by jou kind,
Maria, juweel van die see.

Jy is deurdrenk met woorde en geure,
jou liggaam het geblom en geswel
met die oggendasem van ons God.

Bid vir ons altyd by jou kind,
Maria, balsem van die son.

Lig vloei uit jou soos uit 'n blom
van die verste kant van die dood,
uit jou groei balsem en koring.

Bid vir ons altyd by jou kind,
Maria, ster van die oseaan.

Harmonieë klink uit jou liggaam uit,
in jou is alle musiek gewortel,
soos die gras die vreugde van jou inhou.

Bid vir ons altyd by jou kind,
Maria, moeder van alle groen.

VII Jaargang

In die ys van Januarie
is ek nog 'n kind,
die snydende wind laat my verlang

na Februarie se water,
groei in my lyf
laat my skuldig voel tot

onrustige, nat Maart;
lopende oë en ore
wys my rou, maar

in April is die grond reeds vogtig
deur my neus; ek word
ryper vir lyding in

Mei se warm aarde
wat my mond aanskou;
moet versigtig dink oor

droë lig van Junie
teen my skouers,
besluit oor, beplan vir

Julie se skurwe vuur
wat my arms ruik.
Jonk en dapper tref ek voorsorg teen

dou en hitte in Augustus;
my hande proe vroeë ouderdom
in mag en vreugde, dan

voel ek bros September se ryp
in my maag
geduldig, matig voor

Oktober koel kom sit
soos 'n ou man, moeg
in verbeelde wysheid van

die koue grond van November
waarin ek kleiner kniel,
swaarmoedig, treurig oor

die sneeu van Desember,
my voete opgetrek in haat
teen 'n bitterkort jaar se toeverlaat.

VIII *Kantikel*

Die sange van my susters vul
die klipsaal, nog 'n vertrek en nog een
in die vele sale van die siel
wat deur die kloostermure bons.

Ek is nou swanger met die musiek
wat U in my versteek het,
byna versadig van blomtoonaarde,
gevoed deur harmonieë van die sfere.

Elke interval, kwint en oktaaf
gly op, gloei deur watersfere

en sprei hulself voor U uit
in pouvere van kristal.

Ek word weer 'n klok of tromboon,
geraak deur 'n snaar of asemteug uit die al;
my tong en longe is wel gestrem,
maar die hart van die mens is simfonies gestem.

IX Columbo aspexit

'n Koel duif kom uit die middagson
deur die skaduwees in die latwerk in.
Sy verdeel die deursigtige skaduwee,
'n groen sluier waarin juwele bloei.
Haar vlerke vee oor my voete wat,
selfs met vlamvlerke nou daaraan,
nog altyd na die stilte roei.

My vel is nou te groot vir my,
my tong is styf, my oë hard.
Daar is spykers deur my hande,
oor my kruis drup óú kersvet,
hier in my beervel van lood.
Sy verwyt my en sirkel verder;
ek ruik balsem om my bed.

Ek volg my duif, maar hernu
vir oulaas my verdrag met die stene.
Tussen soveel ander groenspaanlywe
styg ek na my susters, Volmar,
na die visse van die son en die maan.
Die hulsel van my lyf is slegs 'n krot;
ek is net 'n veer op die groen asem van God.

(Pieterse, 2000:71-84)

Die titel van Hildegard se Middeleeuse liedsiklus, *Symphonia armonie celestium revelationum*, dui op die gemeenskaplike semantiese stam van “symphonia”/“sinfonia” en “armonie/harmonia”, naamlik “saamklinkend”. “Harmonie” wys op die Griekse betekenis van “inmekaarpas”, maar ook op die sin van die “harmonie van die wêreld”, “harmonie van liggaam en siel” of die “harmonie van die sfere”. Dit gaan dus om die harmonie of eenheid tussen aardse en hemelse, tussen siel en liggaam, 'n basiskonsep van Middeleeuse denke. Uit Hildegard se tekste word dit dan duidelik dat die mens deel het aan die rykdom van die skepping deur 'n mikrokosmos te wees, 'n brandpunt waarin alle kragte van die makrokosmos saamkom; die harmonie van die kosmos moet bewustelik in die eie liggaam weerspieël word. Die hele skepping was vir Hildegard één harmoniese sameklank, één simfonie (Pieterse, 2006:127-128).

Pieterse (2006:128) voer voorts aan dat die mees algemene betekenis van *Symphonia armonie celestium revelationum* heel waarskynlik die bedoelde betekenis is: *Die harmoniese musiek van hemelse*

openbaringe/misterieë, of Die sameklank van die harmonie van hemelse openbaringe. Ter staving van hierdie stelling kan vermeld word dat in lied nommer 48 die volgende reël byvoorbeeld gevind word: “in celesti armonia” (“in hemelse harmonie”); en in nommer 17 die reëls: “cum omnis celestis / symphonia de te sonuit” (“toe al die hemelse / harmonie uit jou weerklink het”). Hildegard het dit beklemtoon dat die siel musikaal/harmonies van aard is en uit die hemelse harmonie afkomstig is; in ’n brief stel sy dit soos volg: “anima symphonialis est”, ’n aanhaling wat Pieterse verwerk het tot die slotreël van “VIII *Kantikel*” (83): “maar die hart van die mens is simfonies gestem” (r.16).

Die eerste gedig in die reeks is getiteld “I *Viriditas*”, wat die harmonie van die kosmos, wat in die eie liggaam weerspieël word, suggereer. Pieterse (2000:105) definieer dié Latynse term as die “groen krag” (vrugbaarheid) wat Hildegard in alles en almal waargeneem het. Die term word ook verder beskryf ooreenkomstig die kosmos en die Goddelike, as “die veerkragtigheid en lewenskragtigheid van die natuur en sy oorsprong, die Heilige Gees” (Pieterse, 2006:132).

Die titel “I *Viriditas*” (71-72) aktiveer ook die kleurmotief in die reeks, en meer spesifiek die prominente rol wat die metaforiese kleur “groen” speel in die betekenisontginning van die reeks (reeds in die eerste gedig word die kleur tien maal herhaal en aangewend om betekenis te skep). Dié kleurmotief word deurgaans in die bundel aangetref¹⁰⁰ en weens die prominente plek wat dit verkry in die “Sinfonia”-reeks, word die kleurmotief as lyn deurgetrek.

In die eerste gedig in die reeks word heelwat intertekstuele biografiese gegewens in die gedig betrek. Dit is egter steeds nie net ’n oorskryf van dié gegewens tot ’n gedig nie, maar die outeur transformeer die gegewens tot iets poëties, deur onder meer sy eie stem, die stem van Hildegard, haar biografiese gegewens en poëtiese middele, soos beelding en die gebruik van ’n metaforiese kleurmotief¹⁰¹, tot ’n gedig saam te weef. Hildegard word as spreker in die gedig gebruik, maar die woorde wat sy sê is nie slegs haar eie nie, dit is die woorde wat die outeur in haar mond kom lê, haar eie woorde, veelstemmig vermeng met sy eie interpretasie en poëtiese transformasie.

In die eerste strofe word verwys na Hildegard se lewe as “konstant geketting deur siektes / ek is siek tot ek begin skryf” (r.4-5). Pieterse (2006:124-125) verwys na die biografiese gegewens van Hildegard wat skryf as ’n helende aktiwiteit beskou het, ’n aktiwiteit om van siekte ontslae te raak – gedurende haar lewe is sy geteister deur verskeie siektes en pyne.

¹⁰⁰ Vergelyk byvoorbeeld “Vliergrond” (25), “Artisjok” (45), “Die honderdduisend liedere van Milarepa” (60) en “Bloubaard verwelkom sy vrou” (14).

¹⁰¹ Wat reeds deur die bundelkonteks gekodeer is.

Bogenoemde reëls word opgevolg deur die twee slotreëls van die eerste strofe: “maar die groen afspieëling van planete se lig / dra my verder op sy uitgebreide rug”. Die outeur struktureer die versreëls só dat Hildegard as spreker getuig dat nie alleen skryf haar verweer teen siekte is nie, maar ook die “groen krag”. Dit sluit aan by die titel van die gedig, soos vermeld, en ook by die bespreekte titel van Hildegard se *Symphonia*. Sy voel haar deel van die krag van die kosmos en put daaruit vir haarself “groen krag”.

Die tweede strofe verwys na die intertekstuele biografiese gegewens van Hildegard se jeug. Die kleurmotief word egter ook weer voorop gestel in die strofe, wat dui op die poëtiese transformasie van die biografiese gegewens. Reëls 8 tot 10 lees: “Alles was van jongs af *groen* / toe ek, die tiende kind, as tiende aan Haar gegee is” (my kursivering – IJ). Pieterse (2006:123) bevestig dat Hildegard as die tiende kind in haar gesin, as haar ouers se “tiende” aan God gewy is. Die kleurmotief word dus in hierdie strofe spesifiek verbind met die verband tussen Hildegard (mens) en God (die G(g)oddelike). Alles was van jongs af “groen”, omdat sy van jongs af aan God gewy is, en haar reis op pad na die plek (moontlik ’n klooster) waar sy haarself geheel en al aan God sou wy, word genoem die “groen tog, groen tog, groen tog” (r.11).

Dit is ook interessant om daarop te let dat die vroulike voornaamwoord “Haar” (r.10) gebruik word, in die aanhaling hierbo vermeld, om na God te verwys. Volgens Pieterse (2006:124) het Hildegard in haar geskifte ’n Godheid voorgestel wat sowel manlik as vroulik is. Pieterse haal uit ’n vertaling aan: “For when God created male and female in His image, Hildegard remarks, he extended this dual likeness to the soul as well as the body”. Die idee van ’n Godheid as manlike/vroulike-dualiteit word weer genoem in die slotreëls van “III *Visioen*”: “maar sterre skroei my steeds in hul baarmoeder van vuur / tot U, my vlamme skrywer, Moeder God” (r.31-32).

Die verband tussen die menslike liggaam en innerlike en die kosmos, word voorts beklemtoon in strofe drie, en weer deur die kleurmotief onderstreep. Hildegard, as spreker, noem dat sy lug eet, wind drink, haar laaf met die wolke (r.17-18); meer nog, sy sê: “Nou pluk ek woorde uit alle planete / edelste groen, gewortel in die son” (r.15-16). Nie alleen verwys die “groen krag” na die verband tussen mens en kosmos nie, maar die kreatiewe skryf-aksie word ook daarby betrek, die pluk van woorde uit planete, die put van “groen” inspirasie en kreatiwiteit uit die kosmos.

In strofe drie word Volmar vir die eerste maal aangespreek en besef die leser dat daar in die gedig ’n spreker is wat nie alleen die leser aanspreek nie, maar ook ’n spesifieke aangesprokene. Volmar was volgens Pieterse (2006:123) Hildegard se lewenslange vriend, vertroueling en sekretaris, aan wie sy vele briewe gerig het, en aan wie sy ook hierdie gedig as “brief” rig. Sien ook die slotreëls van die gedig: “Volmar, die groen, gebreekte figuurtjie van ’n vrou / skryf en stel hierdie vrae aan jou” (r.61-62).

Weer word daar intertekstueel na biografiese gegewens verwys in die vierde strofe, hierdie keer na die feit dat Hildegard van kleins af visioene kon sien. Volgens Newman (1998:2) kon sy verborge en onsienbare dinge sien, soos die kleur van 'n kalf in die baarmoeder (r.24-25), maar sy kon ook toekomsvisioene sien. In die gedig word die ontvangs van die gawe van die sien van visioene beskryf as “die vlam wat in my ingebrand het” (r.23). Hiermee saam kan sy dan die uitspraak maak dat sy “die spel van sappe / in die liggaam en siel” (r.21-22) ken, en dat dit verbind is met haar gawe om te kan sien, met ander woorde dat die harmonie (“spel van sappe”) in die liggaam en siel verbind is tot iets magies, iets hoërs, iets goddeliks.

Die daaropvolgende vyf versreëls (r.26-30) kan moontlik dui op 'n visioen wat Hildegard sien, want dit begin met die woorde: “Steeds sien ek” (r.26). Wat sy sien is “vlierboomspruite” wat “die lug vaalblou stof”, asook dat onder die sneeu wat bedek, die onsienbare aarde skuil, die aarde wat “warm en lyfsag” is. In hierdie “visioen” lê twee metaforiese dimensies opgesluit. In die eerste plek kan die motief van die vlierboom genoem word¹⁰², 'n motief wat deurgaans in die bundel voorkom en hier tot verdere metaforiese betekenisontginning aangewend word. Die vlier dien deurgaans as metafoor van die dood, en die besef van die onvermydelikheid van verganklikheid en verlies. Wanneer daar dan in die gedig verwys word na “vlierboomspruite”, is die metaforiese implikasie dat dit die doodsgedagte is wat “spruit” en “die lug vaalblou stof”, dus teenwoordig is in die harmonie van die kosmos, en die mens se verband met die kosmos.

In die tweede plek is daar die metaforiese verwysing na die aarde as “warm en lyfsag”, onder die sneeu wat dit bedek. Deur haar visioenêre, Godgegewe kragte kan Hildegard verder sien as die koue oppervlakte van die sneeu, wat metafories kan dui op die dood. Daaronder lê die aarde, wat gepersonifiseer word as “warm en lyfsag”, dus lewend. Hildegard, wat haar een voel met die kosmos en met die Goddelike, sien die verband wat bestaan tussen die lewe en die dood¹⁰³, 'n verband wat deel gemaak word van die kosmos, so deur God as harmoniese eenheid geskep. Soos sy dit in die daaropvolgende strofe stel: “Ek ken die vyftien waterkragte / wat alles saamhou in groen kettings, / beheer deur groen vingers van God” (r.31-33).

Die tematiek van die saambestaan van lewe en dood word voorts beskryf ooreenkomstig “die klop van are in klippe”. Die spreker, Hildegard, sê verder: “Ek boots droë klanke van klippe na” (r.38). Sy sien die “groen krag” derhalwe selfs in 'n “droë klip”, en wil die klip se harmonie met die kosmos tot uiting laat kom in haar musiek (haar nabootsing van die natuurlike “klanke” van alle dinge). Om hierdie rede, om hierdie taak waartoe sy haar geroepe voel, “sluit ek [Hildegard] my verdrag / met verborge edelstene / en hou my lewenslank daarby” (r.39-41). Die “verborge edelstene” kan geïnterpreteer word as haar vermoë om die verborgene te kan sien, deur onder andere haar Godgegewe visioenêre krag. Dit wat verborge is, is dinge soos die harmoniese saambestaan van die lewe en die dood binne die kosmos, die klanke van klippe en die

¹⁰² Vergelyk byvoorbeeld “Vliergrond” (31), “Watervrees” (40) en die openingsreëls van “Vanitas”.

¹⁰³ 'n Deurlopende bundeltema.

are wat deur klippe klop, en dat God beheer het oor dit alles, met sy “groen vingers”. Dit is dus die edelstene van kennis oor die self, die kosmos en die beheer daaroor deur Vader/Moeder God.

Hildegard, as die spreker, is egter steeds bewus van haar menslike tekortkominge in die verklaring van al die misterie in God se skepping. Sy sê: “ek, gebreklige, weet nie / hoe om geheime [die geheime van die heelal] mee te deel nie” (r.46-47). In strofe agt stel sy ’n aantal vrae in hierdie verband, onder meer:

“Hoe verklaar ek [...]
die groen krag in ’n vrou
voor sy swanger word,
die warm krag in ’n boom
net voor dit bot?

(Pieterse, 2000:72)

Bogenoemde aanhaling getuig van die onvermoë van die mens om ten volle te kan verklaar hoe die Goddelike werking, die “groen krag”, tot uiting kom. In hierdie verband word die “groen krag” ook verbind met vrugbaarheid in ’n vrou, net voor sy swanger word, asook vrugbaarheid in die natuur, in ’n boom voor dit bot. Die klem op vrugbaarheid verwys ook weer na Hildegard se Heelaleier, wat, soos reeds vermeld, onder meer verteenwoordigend is van vroulike vrugbaarheid en primordiale kragte.

In die slotstrofe van die gedig beskryf die spreker haar onvermoë, frustrasie en lyding in terme van die natuur, sy wil “skree soos ’n boom wanneer dit gevel word” (r.58-59). Hier is weer sprake van Hildegard se siekte en fisiese lyding, hoewel haar psigiese onvermoë om “geheime mee te deel” ook relevant is. Die lyding word verteenwoordig deur die bloedmotief in “onder die vel sing die bloed deurentyd” (r.60). Hier moet egter gelet word op die woord “sing”, wat weereens dui daarop dat die lyding van die mens ook saam sing met, deel uitmaak van, die harmoniese bestaan van die kosmies.

Die idee dat Hildegard, selfs in haar lyding, ook harmonies deel uitmaak van die kosmos, beheer deur die “groen vingers van God”, word metafories verteenwoordig in die voorlaaste reël, met die verwysing na Hildegard as die “groen, gebreekte figuurtjie van ’n vrou”. Sy mag “gebreek” wees deur siekte en so meer, maar sy is steeds “groen” en deel van die “groen krag”.

In “I *Viriditas*”, die openingsgedig van die reeks, speel die kleurmotief met die oog op hierdie bespreking ’n baie belangrike rol. Die kleur “groen” word telkens herhaal en metafories verbind met verskillende konsepte, wat uiteindelik die gedig bind tot ’n betekeniseenheid. In die eerste strofe beklemtoon die kleurmotief die verband tussen mens en kosmos, waar die fokus in die tweede strofe val op die verband tussen mens en God, vooropgestel deur die kleurmotief. In die derde strofe word die kleur “groen” verder aangewend om die konsepte *kreatiwiteit* en *skryf* met die kosmos en die Goddelike te verbind. Die tematiek van lewe en dood

word in strofe vyf deur die kleurmotief met die tematiek van die kosmos en die Goddelike verbind, terwyl daar in strofe agt op dieselfde wyse 'n verband gelê word tussen God, kosmos en vrugbaarheid. Ten laaste word die “groen krag” in die slotstrofe uitgebeeld as oorwinningskrag oor die lyding van die mens, aangesien ook die lyding deel uitmaak van die harmoniese bestaan van die kosmos, onder beheer van God se “groen vingers”.

In die tweede gedig in die reeks “*II Sel*” (73-74) word die idee van die onsienlike, wat skuil onder die sigbare, weer in die eerste strofe genoem. Die spreker, steeds die karakter Hildegard, noem hoe nie eers “herinnerings aan sneeu en grond” (r.2) haar help waar sy op 'n eensame siekbed lê nie. Die “grond en sneeu” verwys dan terug na wat staan in “*I Viriditas*”: “onder die sneeu is die aarde / warm en lyfsag”. Soos reeds bespreek, dui die reëls metafories op die saambestaan van lewe en dood binne die kosmos en dat God beheer hou oor dit alles. Maar selfs hierdie wete troos nie vir Hildegard in haar eensame siekbed, haar “sel”, nie.

In aansluiting by bogenoemde meld Stander (2009) hoe die metaforiek van die Heelaleier wat, soos reeds vermeld, op die siklus van lewe en dood wys, veral in die “Sinfonia”-reeks ontgin word. Aangaande die eerste gedig in die reeks is bespreek hoedat Hildegard van Bingen se mistieke “*Viriditas*” oftewel, “groen krag”, konstant in verhouding met intense lyding, selfs dood, staan. In “*II Sel*” word die lewe-en-dood-siklus beeldend verwoord:

Die hele nag lank slaap ek in my maag,
toegevou in my swart beervel,
toegespin soos die wurm
in sy drywende windkokon.

(Pieterse, 2000:73)

Die titel van die gedig, as die ruimte waarbinne die lewe-dood-siklus bedink en tot werklikheid geroep word, word in die vierde strofe herhaal: “Ek en die ware duisternis / is sáám in hierdie sel” (r.15-16). Hierin ontvou ook die meervoudige betekenis van die titel, buiten dat dit dui op die klein vertrekke waarin 'n non in 'n klooster woon, kan dit ook op 'n tronksel dui, 'n ruimte waarin Hildegard vasgevang is, die ruimte van haar kamer of bed, omdat sy sieklik is. Maar dan kan dit ook dui op 'n anatomiese sel, die selle van lewe, waaruit die menslike liggaam bestaan. In haar ingehokte ruimte, sowel as in haar liggaam self, bestaan sy (as lewende) saam met die ware duisternis (die dood).

In die slotstrofe word hierdie metaforiek weer aangehaal. Die eerste reël bring weer die sneeu-metafoor, soos gekodeer deur die voorafgaande gedig, ter sprake: “Ek word dan 'n engel in die sel van sneeu” (r.42). Sy is vasgevang (“sel”) in die onvermydelike sikliese bestaan van lewe en dood, maar sy is ook 'n engel in

hierdie verband, iemand wat in wese die saambestaan van lewe en dood, of lewe ná die dood, voorstel¹⁰⁴. Sy noem dat sy tevrede is in “hierdie eng verblyf” (r.43), wat dan terugverwys na die “eng verblyf” in die sel (fisiese ruimte en liggaamlike ruimte). In haar gebondenheid aan die sel, haar ingehoktheid daarin, voel sy veilig en “kan ek lewenslank swerf / in die vibrerende klokhulsel van my lyf” (r.44-45).

Die parallel tussen Hildegard en die Bloubaardfiguur in die bundel kan ook met betrekking tot bogenoemde uitgelig word. Soos Bloubaard, wend Hildegard haar tot die “eng verblyf” van die beperkte fisiese ruimte (die sel/die kasteel) en die innerlike ruimte van die liggaam (die sel/die kasteel). Soos Bloubaard is Hildegard hier tevrede, maar soos in die eerste strofe beklemtoon word, ook baie eensaam, soos die Bloubaardfiguur ook as ’n eensame figuur uitgebeeld word in sy terugtrekking in sy “kasteel”. Die kasteel as deurlopende metafoor vir ’n plek van terugtrekking, skuiling, beperktheid, word hier verder deurgetrek as metaforiese lyn. Meer nog, soos in die bespreking van “Die honderdduidend lieder van Milarepa” (4.6.3.1.1) aangetoon, word die kasteel ook verteenwoordigend van die liggaam (die sel) en word die metaforiese dimensie van die kasteel verbreed.

Hildegard se “eng verblyf”, wat dus ook “innerlike verblyf” suggereer, geskied binne die “vibrerende klokhulsel van my lyf”. Dus die liggaam waarin die “eng verblyf” gevoer word, is lewend en vibrerend. Ten spyte van die beperkte aard van die ruimte, kan sy ook “lewenslank swerf”, en daarom is sy daarmee tevrede.

“III *Visioen*” (75-76) is die derde gedig in die reeks en werp die lig op hoofsaaklik Hildegard se visioene, die “kosmiese simfonie” (r.15) en “die mens in die kosmoswiel”, wat “die heelal se vreemde elemente” omarm (r.25-26). Die visioen wat sy sien in die eerste strofe, naamlik ’n Man met “voete van ’n leeu en ses vlerke” (r.3-4), herinner sterk aan die visioen deur Johannes gesien in Openbaring 4:7-8.¹⁰⁵ Dít dui op Hildegard se Bybelse kennis en woordeskat, wat dikwels in haar lieder aangetref is, en ook in dié gedig neerslag vind. Volgens Pieterse (2006:131) is die vormlike kwaliteite van die tekste van Hildegard se lieder ’n Bybelse diskoers, en sluit dit deurentyd aan by Bybelse wysheidspoësie.

In die slotstrofe kom Hildegard “by” uit haar visioen en alhoewel sy vir ’n oomblik dink dit was slegs ’n droom, ’n droom “van die heelalboom wat goed en kwaad bot”¹⁰⁶, bly ’n sekere vaste wete by haar agter: “maar sterre skroei my steeds in hul baarmoeder van vuur / tot U, my vlammende skrywer, Moeder God” (r.31-32).

¹⁰⁴ Dié beskouing van engele word ook intratekstueel gevind in “II Engelkonsert”, vergelyk 3.6.14.3.

¹⁰⁵ Openbaring 4:7-8: “Die eerste lewende wese het soos ’n leeu gelyk [...] Elkeen van die vier lewende wesens het ses vlerke gehad, wat aan die bokant en onderkant vol oë was. Hulle het dag en nag sonder om te rus, gesê: ‘Heilig, heilig, heilig is die Here God, die Almagtige, Hy wat was en wat is en wat kom.’”

¹⁰⁶ Weereens ’n Bybelse verwysing.

Die twee aangehaalde slotreëls hou ryke en intrinsieke metaforiek in. Nie alleen word God weer as vroulik benoem nie, maar ook die kosmos verkry vroulike status: die sterre het 'n “baarmoeder van vuur”. Die kosmos wat die spreker (Hildegard as karakter) skroei, dwing haar tot God en die duidelike verband tussen God (“vlammende moeder”) en die kosmos (met 'n “baarmoeder van vuur”) word bevestig. Voorts word die “Moeder God” ook Hildegard se “vlammende skrywer” genoem, wat die aandag vestig op die skep van die mens as kreatiewe daad, as skryfdaad. Digterskap en skrywerskap word so betrek in die metaforiese kosmoswiel van mens, God, kosmos, lewe, dood en lewegewende kreatiwiteit. Die verband tussen God, mens en skrywerskap is reeds gesuggereer in “I *Viriditas*”, strofe drie, maar kom in “III *Visioen*” duidelik tot uiting.

Die vierde gedig in die reeks, “IV *Kosmosmens*” (77-78), voer die temas van die mens se afhanklikheid van God én verbintenis tot die kosmos weer aan. Hildegard se afhanklikheid beken sy in byvoorbeeld die eerste strofe: “ek staan / voor U soos die aarde voor die son staan” (r.3-4). Dit is interessant om te sien dat hierdie afhanklikheid in kosmiese terme beskryf word. Verder word ook genoem hoe sy die “heelalsirkels” (r.7) raaksien, en haar “wenkbroue omraam die planeete van my oë” (r.9).

Die titel van die gedig “V *Tuin*” (79) kan twee moontlike intertekstuele betekenisse oproep. Eerstens kan dit herinner aan die vierde kamer van hertog Bloubaard (in die Bartók-opera), waar daar 'n tuin bestaan, waarin die blomme uit bloedbevleekte grond groei. In die tweede plek kan dit ook die Tuin van Eden oproep, in die konteks van Hildegard se Bybelse verwysingsraamwerk en ook na gelang van Newman (1998:50): die Tuin van Eden en die sondeval is een van die temas wat in Hildegard se *Symphonia* ontgin word.

Met die sondeval het die dood ingetree en het die tuin van die lewe “siek” geword (r.4). Ook Bloubaard se tuin vertoon siek, omdat die bloedmotief, die doodsmotief, daarin teenwoordig is. In “V *Tuin*” word die teenwoordigheid van die dood steeds aangevoel, iets waarop alles op aarde onvermydelik besig is om te wag: “Ek, die mol en wurm wag saam in hierdie plek; / die mol en die wurm veel gelukkiger as ek” (r.30-31). Die mol en die wurm is self ook Middeleeuse simbole van die dood.

Volgens Pieterse (2000:105) is die gedig “VI *Lied vir die Maagd*” (80), gebaseer op liedere 8-23 van Hildegard se *Symphonia armonie celestium revelationum*. Een van dié liedere klink soos volg:

Song of the Virgin to Her Son

O¹⁰⁷ beloved son
whom I bore in my womb

¹⁰⁷ Volgens Pieterse (2006:136) maak Hildegard in haar geskrifte en tekste van liedere dikwels gebruik van die “O”-uitroep as grandiose gebaar, dikwels om die liedere mee te begin. In die “Sinfonia”-reeks word hierdie gebaar egter nie herhaal nie, en vind die leser nie die oordra van dié vormlike intertekstuele eienskap nie.

by the might of the circling
wheel of the holy
God who created me
and formed all my limbs
and laid in my womb
all manner of music
in all the flowers of sound:
now a flock
of virgins follows
me and you:
help and save them
dearest son.

(Soos vry vertaal uit die Latyn deur Newman, 1998:261)

In die lied hierbo aangehaal, val die klem op die Moeder Maria, wat 'n lied sing vir haar Seun. Pieterse se gedig word egter opgedra as 'n lied *aan* Maria, die “geslypte juweel”¹⁰⁸ (r.1), maar deurgaans word die frase herhaal “Bid vir ons altyd by jou kind”, wat die slotreëls van die intertekstuele lied hierbo eggo. Hierdie lied kan dus as voorbeeld voorgehou word vir die intertekstuele werking tussen die *Symphonia* en die gedig. Van die gegewens, soos dat Maria moet pleit vir die mensdom by haar Kind, en die verwysings na die blommotief en die tema van musiek, is uit die lied na die gedig oorgedra.

Soos God sy Seun in Maria se baarmoeder kom plaas het, het hy ook musiek daar kom plaas, en die blomme van klank: “God who created me [...] / and laid in my womb / all manner of music / in all the flowers of sound” (vergelyk die intertekstuele lied hierbo aangehaal). In die gedig word dié gegewens omvorm tot onder meer: “jou liggaam het geblom en geswel / met die oggendasem van ons God” (r.7-8) en “Harmonieë klink uit jou liggaam uit, in jou is alle musiek gewortel, / soos die gras die vreugde van jou inhou” (r.16-18).

Die geliefde Seun, “whom I bore in my womb”, word in “VI *Lied vir die Maagd*” in verband gebring met die musiek van die heelal wat in Maria gewortel is. Die musiek word beskryf as harmonies en hou so verband met die motief van die “groen krag”, die harmoniese saamklink van God, mens en kosmos. Verder word die oerteks (die *Symphonia*-liedere) getransformeer deur na Maria te verwys as “moeder van alle groen” (r.20). Deur spesifiek na die kleurmotief te verwys, vat die outeur die intertekstuele Maria-gegewens van die liedere en plaas dit in 'n nuwe konteks, met bykomende, dikwels reeds gevestigde, betekenisdimensies. Maria is by implikasie moeder van die “groen krag”, die “Viriditas”, en dit hou in dat die “groen krag” gelykgestel word aan Christus, van wie Maria ook die moeder is.

In “VII *Jaargang*” (81-82) word die onvermydelike verbygaande aard van tyd verwoord deur die metafoor van 'n jaar se verloop te gebruik. Soos die maande aanskuif, ontwikkel die spreker van kind tot uiteindelik 'n ouer vrou, wat die gevoel van die naderende dood moet erken: “die sneeu van Desember” (r.34).

¹⁰⁸ Pieterse (2006:135) noem hoedat Maria dikwels in die oerteks (liedere) konvensioneel benoem word as 'n “pragtige juweel”.

Hierteenoor trek sy egter haar voete op in haat, “teen ’n bitterkort jaar se toeverlaat” (r.35-36). Die lewe, soos ’n verbygaande jaar, is “bitterkort” en die dood altyd naderend en teenwoordig.

Die titel, “VIII *Kantike*” (83), is ’n woordspeling op die woord “kantiek”, wat beteken “Gewyde sang; kerksang” (HAT: 514). Dit hou ook verband met die Engelse woord “canticle”, wat ’n soortgelyke betekenis inhou. Tematies word daar dus in hierdie gedig teruggekeer na die musiek, maar word die eerste drie strofes van die gedig gewy daaraan om oor die musiek te skryf. Soos reeds genoem, sluit die slotreël van die gedig aan by die deurlopende tematiek van die reeks, naamlik dat die mens in harmonie geskep is met God en kosmos: “die hart van die mens is simfonies gestem” (r.16). Die gedeelte is ook geneem uit een van Hildegard se liedere, en weereens illustreer dit hoe die outeur sekere gegewens uit die oorteks neem en dit so in die gedig struktureer dat dit by bestaande metaforiek en tematiek aansluit om as ‘t ware hierdie intertekstuele gegewens in ’n nuwe konteks tot harmoniese simfonie te bring.

Die laaste gedig in die reeks heet “IX *Columba aspexit*” (84), ’n titel wat ooreenstem met een van die titels wat Hildegard in haar *Symphonia* gebruik. In die laaste gedig staan die motief van die duif, onder andere, voorop. Die woord “Columba” dui op ’n Suidelike sterrekonstellasie in die vorm van ’n duif en die duif se wetenskaplike familienaam is volgens die HAT (183) *Columbidae*. Die duif word veral in die eerste en laaste strofe van die gedig genoem. Dickey (2010) noem dat die duif simbolies is van die Heilige Gees in Hildegard se *Columba aspexit*. Die feit dat die tweede gedeelte van die titel, naamlik “aspexit”, vertaal word as alfa, bevestig verder hierdie verband, omrede die Heilige Gees simbolies as die eerste (alfa) duif gesien kan word en alfa ook verdere religieuse konnotasies inhou. Wanneer hierdie idee na die gedig oorgedra word, maak dit intertekstueel verdere betekenisontginning moontlik.

Die openingsreëls van die gedig klink soos volg: “Die duif kom uit die middagson / deur die skaduwees in die latwerk in”¹⁰⁹ (r.1-2) en as gevolg van die intertekstuele verband met Hildegard se liedere kan hierdie duif dan ook gesien word as sowel ’n voorstelling van ’n deel van die kosmos, as van die Heilige Gees self.

Hierdie slotgedig trek ’n aantal van die sentrale temas in die reeks saam. So word daar weer in strofe twee verwys na die menslike lyding en die naderende dood. Volgens Viljoen (2001:7) bereik die deurlopende bundeltema van die dood en die ontstying van die aarde hier ’n hoogtepunt in die Sinfonia-reeks. Die reëls “Daar is spykers in my hande, oor my kruis drup óu kersvet” (r.10-11), herinner aan die lydingstema, soos verwoord deur die motief van stigmata – vergelyk “IV Liturgie van kristal” (19) en “Piëta” (54). Hierin is die duif steeds teenwoordig, interessant weer as vroulik benoem, wat die idee dat die duif binne konteks die

¹⁰⁹ Newman (1998:302) bespreek hoe Hildegard se *Columba aspexit* open met ’n intertekstuele verwysing na Hooglied 2:9: Die man wat ek liefhet [...] hy kyk by die venster in, hy loer deur die latwerk” en Jesaja 60:8: “Wat kom hier aangesweef soos wolke, soos duiwe na hulle neste toe?”

Goddelike (Heilige Gees) verteenwoordig, versterk. Die duif “sirkel verder” (r.14) en die spreker “ruik die balsem om my bed”, sy ruik die nabyheid van die dood en volg dan haar duif (r.14-15). Net voor sy egter die aardse verlaat, hernu sy haar “verdrag met die stene” (r.16). Hiermee word terugverwys na “I *Viriditas*”, waarin genoem word dat die spreker (Hildegardfiguur) ’n verdrag gesluit het met die verborge edelstene. Soos reeds bespreek, verteenwoordig hierdie verdrag die beskikking oor die edelstene van kennis van die sikliese en harmoniese saambestaan van die self, die kosmos en die beheer daaroor deur Vader/Moeder God. Die edelstene belig ook die tema van die onsienlike dinge wat teenoor die sienlike gestel word.

Uiteindelik verlaat die spreker “die hulsel van my lyf”¹¹⁰ (r.20), en “styg” (r.18), waarmee die dood gesuggereer word. Cloete (2000:13) beaam ook die gedagte dat “Sinfonia” uitloop op ’n kosmologie, ’n opgaan van die enkele figuur in die “reusesiel”, ’n deelwording van die heelalboom (die boom onder die bome), die heelal-hart. Dit maak uiteindelik die digterskap tot iets visioenêrs, iets baie meer as die persoonlike.

Die spreker maak ten slotte die uitspraak dat sy slegs ’n veer is op die groen asem van God. Hierin word ’n aantal elemente saamgetrek en bevestig. Die mens as afhanklike van God, wat beweeg word deur God en onderwerp is aan Hom, soos die kosmos ook aan Hom onderwerp is. Die “groen krag” van God, wat alles in stand hou en onder beheer hou, word ook weer beklemtoon, deur aktivering van die deurlopende kleurmotief.

’n Laaste opmerking in verband met die slotstrofe kan aan die hand van ’n uitspraak deur Du Plooy (2006:423) gemaak word: Daar word deurgaans in die bundel gebruik gemaak van die teenoormekaarstelling van die konkrete en die ongrypbare dinge, waaruit die bemoeienis met die onsienlike blyk, soos reeds in die bespreking van die openingsgedig, “Welkom in my kasteel” (11), aangetoon is. In “Sinfonia” gaan dit uiteindelik ook om die saambestaan van die konkrete en die abstrakte, ’n tema wat deurlopend in die reeks belig word en in die slotgedig, in die spreker se losmaking van haar aardse bestaan, begryp die Hildegardfiguur iets van die onlosmaaklike verbondenheid van gees en materie:

Ek volg my duif, maar hernu
vir oulaas my verdrag met die stene [...]
Die hulsel van my lyf is slegs ’n krot;
ek is net ’n veer op die groen asem van God.

(Pieterse, 2000:81)

¹¹⁰ Vergelyk die “sel” van my lyf in die gedig “II Sel”.

4.6.3.2.2 “Piëta”

Die gedig “Piëta” is ’n interessante gedig om intertekstueel te lees, aangesien drie intertekstuele vlakke van betekenisontginning daarin saamgeweef word. Eerstens stel die titel die verband met Michelangelo se marmerbeeld, die *Piëta* (verwys na Figuur 15), voorop en kan die gedig geïnterpreteer word aan die hand van dié intertekstuele verband. Op die tweede intertekstuele vlak kan die onderskrif “*Vir Therese Neumann*” van nader beskou word en op ’n derde vlak word die Bloubaardnarratief ook hier deurgetrek, veral met die openingsreël: “Aan lae oggendwolke kleef ’n tint van bloed”.

Piëta

Vir Therese Neumann

Aan lae oggendwolke kleef ’n tint van bloed.
’n Nuwemaan hang blou in die arms van die oue.
Grond word stil voor die diepste koue;
ek lê in jou skoot; die nag was goed.

Nou word ons asems kleiner, mure verswam.
Ons is in mekaar, getye sal ons weer verspoel.
Jy kyk ook na buite, die wolke lyk koel;
ek voel nuwe koue in my lyf opdam.

Jy kan oor my buig, jou asem in my mond;
as jy my vashou, sal my lyf behoue bly,
nuwe geur daaruit walm, uit omgedolwe grond.

Ek sal regop sit, deur my oë vir jou bloei,
uit my hande, my voete, my sy;
maankrag uit jou oor my lykkleed voel vloei.

(Pieterse, 2000:54)

Michelangelo se *Piëta*-beeldhouwerk is aan die einde van die vyftiende-eeu, begin sestiende-eeu, gemaak. Dit beeld die Maagd Maria uit, gekleed, wat die ongeklede lyk van Christus in haar arms hou. In die beeldhouwerk word dinge soos Christus se bloedtrane van angs, die doringkroon, spykers, en ander objekte wat dui op die fisiese lydings van Christus, nie uitgebeeld nie. Selfs die wonde aan Christus se hande, voete en sy, is baie subtiel aangedui, sodat die beeld van die skoonheid van die Moeder Maria se opoffering van haar Seun nie versteur word nie. Die beeldhouwerk wys hoe Maria, met byna ’n vredevolle uitdrukking op haar gesig; nie huil en treur oor haar Seun se lyk nie, maar Hom aanbied vir die toeskouer se aanbidding. Die klem val dus nie op moederlike smart nie, maar die kunswerk illustreer as sentrale tema die moeder se dankbare eerbiedigheid in die teenwoordigheid van die misterie van Christus se lyding, dood en opstanding, waarvan Maria deel uitmaak (Hartt, 1962:78, 83-84). Liebert (1983:67) bevestig dit deur te verwys na Maria se gesigsuitdrukking as een van stille aanvaarding wat uitstyg bo aardse pyn.

Hartt (1962:84-85) beskryf verder hoe die beeldhouwerk Maria se mantel as bindende objek tussen haar en Christus uitbeeld. Michelangelo se Maria lê haar mantel oor haar skoot uit, om Christus se lyk daarin te ontvang, en sy onderlyf word daarin toegevou. In die uitbeelding van kunswerke waarin die Mariafiguur figureer, word Maria se mantel dikwels uitgebeeld as 'n blou mantel, simbolies van die hemel, 'n mantel wat sy dikwels aanwend ter beskerming van sterweling. Wanneer laasgenoemde simboliek oorgedra word na Michelangelo se beeld, verkry die mantel van Maria verdere betekenismoontlikhede. Nie alleen verbind dit haar met haar Seun nie, maar dien ook as 'n poging ter beskerming van haar Seun, en terselfdertyd illustreer die toevou van haar Seun in die *hemel* mantel die wete dat haar Seun binnekort tot die hemel gaan behoort en dus nie werklik dood is nie.

In die lig van bostaande beskrywing van die *Piëta*-beeldhouwerk, kan daar nou gekyk word hoe dié intertekstuele gegewens neerslag vind in Pieterse se “Piëta”. Dit gaan dus om die beskouing van hoe dit wat buite die gedigteks lê, soos die simboliek en pragmatiek van die beeldhouwerk, getransformeer word tot betekenis binne die grense van die gedigteks.

In die beeldhouwerk is daar twee figure, naamlik Maria en Christus. Alhoewel daar reeds simboliek en tematiek bestaan rondom die figure (soos hierbo bespreek), bied die gedig voorts 'n fiksionalisering van die beeldende kunswerk aan, met verdere metaforiese implikasies. Hiervolgens word die Christusfiguur die spreker in die gedig en die Moeder Maria die aangesprokene.

Die lydingstema wat in die beeldhouwerk verbloem word, word in die gedig vooropgestel deur die bloedmotief, soos genoem in strofes een en vier: “'n tint van bloed” (r.1), “deur my oë vir jou bloei” (r.12). Die teenwoordigheid van dood word ook beskryf en as koud uitgebeeld: “Grond word stil voor die diepste koue” (r.3); “ek voel nuwe koue in my lyf opdam” (r.8). Soos in die beeldhouwerk, waar Maria simbolies beskerming wil bied teen die dood en ook herinner aan die hemelse wat wag (deur die simboliek van haar mantel/kleed), kan die aangesproke Maria ook troos en beskerming bied in die gedig: “Jy kan oor my buig, jou asem in my mond; / as jy my vashou, sal my lyf behoue bly / nuwe geur daaruit walm, uit omgedolwe grond” (r.9-11).

Waar Maria in die beeldhouwerk slegs 'n dankbare en eerbiedige deel vorm van Christus se lyding en dood, spreek die Christusfiguur as spreker in die gedig sy afhanklikheid van haar uit. Haar asem en teenwoordigheid laat sy lyf behoue bly en gee aan Hom nuwe “geur” (r.9-10). Op 'n baie indirekte wyse, kan hierdie “afhanklikheid” egter ook metafories verwys na die feit dat Maria weet sy dood is nie ewig nie. Sy treur nie oor Hom nie, maar weet dat dit alles vooraf so bestem is en dat die doel van die lyding en die dood van Christus groter is as die fisiese pyn. Die “nuwe geur” wys dan vooruit na Christus se opstanding.

In die slotstrofe word moontlik verwys na Christus se opstanding met die woorde: “Ek sal regop sit”. Wanneer die Christusspreker sê: “Ek sal [...] deur my oë vir jou bloei, / uit my hande, my voete, my sy” (r.12-13), staan die lyding van Christus vir alle mense voorop en word Maria, die aangesprokene, momenteel die universele mens. Die lydingsmerke van Christus, wat nie so prominent in die beeldhouwerk is nie, word hierdeur vooropgestel en tesame met die vermelde bloedmotief beklemtoon dit die tema van fisiese lyding en pyn.

Die slotreël, “[Ek sal] maankrag uit jou oor my lykkleed voel vloei” (r.14), hou ten laaste ook ryk metaforiese implikasies in, sommige geaktiveer deur die intertekstuele verband met die beeldhouwerk en sommige deur die konteks van die gedig. Die krag wat van die Mariafiguur af oorvloei na die Christusfiguur, in ’n lykkleed, word “maankrag” genoem. In die konteks van die gedig roep dit die eerste strofe op: “’n Nuwemaan hang blou in die arms van die oue”, soos Christus in die beeldhouwerk in Maria se arms “hang”. Ook die kleur van die maan, blou, kan na die metaforiese “blou kleed/mantel” van Maria verwys wat, soos vermeld, in die beeldhouwerk simbolies gelaai is.

Op ’n tweede vlak van intertekstuele interpretasie kan die onderskrif van die titel in aanmerking geneem word. Therese Neumann (1898-1962) was volgens Pieterse (2000:104) ’n vrou wat vanaf 1926 die stigmata ontvang het; Vrydae het bloed dikwels uit haar oë gevloei. In die lig hiervan kan die twee karakters, die twee stemme in die gedig, nou gesien word as die sprekende Therese, wat moontlik vir Christus aanspreek.

Die tema van fisiese lyding en die pyn van die stigmata, wat dui op die absolute toewyding van ’n mens aan God/Christus, staan op die tweede intertekstuele vlak voorop as tema. Hiervolgens is dit Therese Neuman as spreker wat “deur my oë vir jou bloei”, is dit sy wat haar afhanklikheid van Christus uitspreek in strofe drie en haar “maankrag” uit Hom put, en ook sy wat die naderende dood aanvoel: aan “my lykkleed”, hoe “nuwe koue in my lyf opdam”.

In die intertekstuele konteks van die Michelangelo-beeld was dit Christus wat gely het vir die mens se redding, en in die konteks van Therese en haar stigmata, word daar ’n parallel getrek tussen haar en Christus se lyding: Stigmata is om deel te hê aan die lyding van Christus, om die merke van lyding aan die self te dra, as poging tot die suiwering van die self en die naderbeweeg aan Christus.

Die derde vlak van intertekstuele lees word veral geaktiveer deur die openingsreël van die gedig, wat die konteks van die Bloubaardnarratief, veral soos in die Bartók-opera, oproep. Die wolke waaraan ’n tint van bloed kleef (r.1) herinner sterk aan Bloubaard se vyfde kamer in die opera, die deur waaragter sy koninkryk eindeloos uitstrek, maar met wolke vol bloed wat bo die koninkryk hang. In dié konteks word Bloubaard dan die spreker in die gedig, wat sy verlore geliefde aanspreek. Dit sluit aan by die konteks van die

Bloubaardnarratief wat deurgaans in die bundel voorkom, die eensame Bloubaardfiguur wat sy geliefde afstaan aan dood en verlies, en alleen agterbly. Bloubaard se lyding as figuur wat aan verlies uitgelewer is, bereik in hierdie gedig een van sy hoogtepunte, waar die lyding fisies uitgebeeld word en ook indirek verbind word met Christus se lyding en die lyding wat stigmata¹¹¹ meebring. Die gedig kan in hierdie opsig beskou word as 'n offer aan die gestorwe geliefde, 'n toonbeeld van die toewyding aan die geliefde wat die spreker verloor het.

In die lig van die Bloubaardgegewens as interteks, wat ook die outobiografiese dood van die outeur se vrou oproep, sowel as die verlies van die universele geliefde, kan die spreker in die gedig ook gesien word as die gestorwe/verlore geliefde. Sy “voel nuwe koue in my lyf opdam” en dra 'n lykkleed, maar wil ook vanuit die dood aan die aangesprokene krag skenk.

4.6.3.3 'n Tuiskoms in die Afrika-milieu as intertekstuele konteks

Die Westerse en Oosterse intertekstuele kontekste van *Die burg van hertog Bloubaard* is breedvoerig in hierdie hoofstuk bespreek. Dit is egter baie belangrik om daarop te let dat die slotafdeling van hierdie bundel ook 'n baie spesifieke intertekstuele Afrika-konteks aan die leser voorhou.

Stander (2009) meld hoedat Pieterse in 'n onderhoud noem dat hy die laaste drie gedigte (“Mapungubwe I-III”) in die bundel eerste geskryf het en daarna “probeer het om sirkelgang te bewerkstellig van kastele/ burge/ forte in Europa tot terug in Afrika, Mapungubwe.”

Vervolgens word die gedig “Padlang”, wat die Suid-Afrikaanse landskap en die reismotief vertolk, geïnterpreteer. Daarna word die deurvoer van die belangrikste bundeltemas en -motiewe, asook van die Bloubaardnarratief, in die slotreeks, “Mapungubwe I-III”, bespreek.

4.6.3.3.1 “Padlang”

Die burg van hertog Bloubaard kan beskou word as 'n afrekening met talle herinneringe, soos verwoord in die slot van “Padlang”: “ek skryf jou af”. Die sprekende ek se hunkering na die geliefde word afgesluit met 'n reeks reisgedigte (soos “Reisgenoot”, 98, “Padlang”, 99), waarin hy oor plekke skryf wat hy met die vrouefiguur assosieer. Die leser kry egter nie die beeld van 'n rustelose ontdekker nie – die reisverse is eerder 'n besinnende staar na binne (Stander, 2009).

¹¹¹ Dit herinner ook aan die “stigmata van liefhê” uit die intratekstuele gedig “IV Liturgie van kristal” (19).

Padlangs

Tot by Colenso is dit mis. *Swak sig*
waarsku tekens teen nog 'n gedig

oor jou. Weenen verdwyn in wasem.
Herinnerings aan jou bloed slaan deur op my asem.

Duskant Ladysmith lê jy weer jou beleg
op my brein. Ek sien steeds sleg.

Deur Dundee en Talana, veldslae markeer
my oorwinnings oor jou. Verkeer

hoop op by Fort Mistake
in die reën; ek moet mooi kyk

voor my. Newcastle se steenkoolrook
laat jou verdwyn. My motor kook.

Majuba is verby. Ek het jou bestyg
en is deur die mis. My vensters hyg.

Net verby Volksrust, tussen waaiende kaf,
sukkel ek weer om te sien; ek skryf jou af.

(Pieterse, 2000:99)

Die spreker se reis word deurgaans gekenmerk deur hindernisse en struikelblokke, hy sukkel om te sien, daar is mis, wasem, reën en waaiende kaf, asook sy motor wat kook. Soos hierbo genoem, is die fisiese reis wat die spreker onderneem, grotendeels deur KwaZulu-Natal, verteenwoordigend van 'n innerlike, emosionele reis, waarin die herinnering aan die geliefde en die gevoel van verlies aan die geliefde, afgeskryf (r.16) word.

In die bundeloorsig (4.3) is die metaforiese implikasie van byvoorbeeld die mismotief, wat prominent in die gedig voorkom, uitgelê. Hiervolgens illustreer die dromerige, mistige, newelagtige of skaduryke in die bundel die suggestie van die dinamiese oorgangsfase tussen teenoorgesteldes soos lewe en dood, asook buite en binne. Die motto, aangehaal uit Rilke se gedig, kom dan weer ter sprake: Die binnekamer of binnewêreld waarvan Rilke skryf, word ontsluit deur die metamorfose/verandering wat plaasvind tydens die skryfproses (Stander, 2009). Gevolglik verdwyn/ vervaag die grens tussen die uiterlike en innerlike reis en deur die skryfproses kan die spreker die herinnering aan die geliefde “afskryf”.

Die reis word 'n reis van individuasie, waarin die spreker herinneringe van die geliefde oproep, byvoorbeeld: “Herinneringe aan jou bloed slaan deur op my asem” (r.4), en waar die geliefde haar ook in sy herinneringe aan hom kom opdring: “lê jy weer jou beleg / op my brein” (r.5-6). In eersgenoemde geval tree die spreker

as digterspreker weer na vore, waar die bloedmotief die selfmoord van die outeur se vrou oproep en ook die intense en innerlike effek wat dit op hom gehad het; *haar* bloed slaan deur op sy *asem*.

Soos reeds vermeld, kan die digterspreker uiteindelik, ná die uiterlike en innerlike reis van individuasie, in die slotstrofe die woorde uiter: “ek skryf jou af”. Hierin word oor ’n nuwe drumpel getree, waarin die heengaan van die geliefde aanvaar word en die teisterende herinneringe aan verlies afgeskryf word. Dié tree oor ’n nuwe innerlike drumpel word ook uiterlik voorgestel, aangesien die uiterlike reis deur KwaZulu-Natal gevolg word (Colenso, Weenen, Ladysmith, Dundee, Talana, Fort Mistake, Newcastle, Majuba) , maar in die laaste strofe word daar oor ’n provinsiale grens gereis, na Volksrust in Mpumalanga.

Ten laaste kan ten opsigte van “Padlangs” genoem word dat, alhoewel die Bloubaardnarratief as interteks nie eksplisiet in die gedig aangedui word nie, dit tematies steeds intratekstueel teenwoordig is. Die spreker wat deurgaans in die bundel gebruik word om die tematiese verlies van die geliefde te probeer verwerk, figureer meestal as die Bloubaardfiguur. In “Padlangs” word die Bloubaardfiguur as spreker op die agtergrond geskuif, en word die klem geplaas op die digterspreker. Die Bloubaardfiguur is egter steeds teenwoordig in die deurlopende tematiek van dood, verlies, hartseer en die poging tot die beswering van herinnering¹¹², wat na die gedig “Padlangs” deurgetrek word.

Die reismotief, waarin die reis deur ’n landskap onderneem word as ’n poging tot heling, stel verder die intratekstuele verband tussen “Padlangs” en die laaste verhaal in Pieterse se kortverhaalbundel *Omdat ons alles is* (1998) op. Laasgenoemde verhaal is getitel “Die gedig” en handel oor ’n reis van genesing deur die eie land, die konkrete en bekende werklikheid. Die verteller in “Die gedig” vertel van ’n digter, wat op reis gaan om “agter ’n paar versreëls aan te ry” (125). Dié digter het jare tevore, na die dood van sy vrou, ook so ’n reis onderneem, en daaruit het hy ’n paar versreëls van ’n gedig gekry, maar poog nou om die gedig te voltooi.

Op dieselfde wyse as in “Padlangs” sukkel die digter in die kortverhaal met die verwerking van die herinneringe aan sy ontslapte vrou, die digter in “Die gedig” waarsku homself “Moenie nou weer aan jou vrou begin dink nie” (125). Dit is egter deur die verkenning en inneem van die konkrete landskap, “om die landskap teen hom vas te druk” (128), dat die digter in die kortverhaal deur die proses van genesing gaan en ten einde kan dink: “Hy is alleen en hy is vol; hy is alles. Hy ry ontspanne deur die vers; die eerste sterre, die landskap, soos sy vrou, soos die gedig, ’n oomblik voltooi binne hom” (129).

Die woorde “hy is alles”, soos hierbo aangehaal, hou verdere intratekstuele verbande in. Dit herinner sterk aan die titel van die kortverhaalbundel, *Omdat ons alles is*. Hierdie frase word ook aangetref as die slotreël

¹¹² Sien byvoorbeeld ook “IV Liturgie van kristal”, waarin die beswering van herinneringe voorop staan.

in een van die gedigte in *Die burg van hertog Bloubaard*: In “Vir Zach” (57) lui die laaste reël soos volg: “*omdat ons alles is, is ons alleen*” (r.24). Laasgenoemde gedig bestaan ook binne die Afrika-konteks, omdat die Suid-Afrikaanse digter die gedig opdra aan ’n vriend wat in 1998 oorlede is. Die gedig wat dan sentreer om die vriend (Zach) se dood, sluit af met die idee van die eensaamheid van die mens wat “alles is” en van die eensaamheid wat die dood bestaan. Ook in die titelverhaal van *Omdat ons alles is* word die konteks van die frase “Omdat ons alles is, is ons alleen” (Pieterse, 1998:82) geskets as die dood (selfmoord) van ’n oom.

In die kortverhaal, “Die gedig”, lei genesing, wat die hoofkarakter vind in die landskap, in die vers en in die beswering van die herinneringe aan die geliefde, tot die hoofkarakter wat kan sê: “hy is alles”. Hy ís met ander woorde die landskap én die beswerende vers, maar hierin lê ook die besef dat die genesing en troos net tydelik is. In hierdie besef bestaan die wete van die onvermydelike eensaamheid en die nimmereindige nabyheid van die dood, wat veral intratekstueel beklemtoon word.

4.6.3.3.2 “Mapungubwe”

Die bundel eindig met ’n drieluik gedigte wat handel oor Mapungubwe, die 12de-eeuse koninkryk gesetel in die noorde van die huidige Suid-Afrika. Volgens Pieterse (2000:105) was die hoogbloei van dié kultuur in die dertiende eeu. In hierdie gedigsiklus word die artefakte van die verlede die “steierwerk” van die verse en kyk die spreker/digter ook vooruit na sy eie dood (Viljoen, 2001:7).

Mapungubwe

I Die troon waarop die stil koning sit

Die troon waarop die stil koning sit,
gepoleerde klip, kyk suid.
’n Lou wind onthou die stemme
van swermendes in die vallei.
Hy sien my, delwend tussen mure
na artefakte vir my vers,
blou glaskrale, ’n potskerf,
reste van ’n goue septer.
Ek rig sy hutte op uit die grond,
steierwerk vir my vers,
kamers met ivoor en gekleurde glas
wat sy dansende krygers versier het.
So hoog as hul roestende spere
hurk sy krygers in hul graf.
(Stof waai langsaam in
deur die vensters van my gedig.)
’n Vergulde renoster se horing stomp af.
(Maak toe die deure, maak die mure dig.)
Die grond word lank gebalsem
deur sy krygers se geurende lywe.

II Van sy heuwel kon die koning opstaan

Van sy heuwel kon die koning opstaan,
die horison omarm,
bome, diere, mense
in die kraal van sy arms versamel.
Hy kon, soos ek, noord droom
van 'n klipkoninkryk in die bloute
waar tyd 'n gladde suil van stilte
tussen ringmure sou laat groei.
In reeds ontginde slote kry ek
koper, krale, 'n ooglid porselein,
'n skulp wat met die oosrivier
op 'n plat boot aangekom het.
Krygers, geel van die herfs,
dans oor my papier na die noorde.
Min keer terug, wat oorbly
lê in klipgroewe van geheue.
Die koning sou kyk na 'n kremetart
wat hom op die vlakke uitbrand;
na 'n bootgravure langs die water,
geanker in 'n rots.

III As ek wakker word, sal ek wes kyk

As ek wakker word, sal ek wes kyk,
met my vers teen die loop van die water
sien hoe die wind die koper spiere
van die rivier gladder streel.
Verby klippe soos olifantgrafte
sal ek stap; dink aan 'n renoster
wat stadig opstaan
en lank die wind uit die suide snuif.
Stemme sal weer tussen grondmure sing
en hutte, swart teen vure,
sal kyk hoe die koning luister
na verdwynende dreuning van voete.
Hy sou 'n voël sien styg oor die rivierpoort,
'n voël wat in klip gaan sit
en steeds uit stof na my kyk,
uit skulpe, munt en porselein.
Eendag, in die droomtyd,
sal 'n langboot vir my aanland.
En die roeiers laat hulle spane sak
in die glasblou water.

(Pieterse, 2000:100-102)

Geografies word die leser reeds van die lees van die gedigsiklus se titel af binne 'n Afrika-ruimte geplaas. Die openingsreëls “Die troon waarop die stil koning sit, / gepoleerde klip, kyk suid”, aktiveer 'n aantal reeds opgestelde binnekodes van die bundel. Die koning wat op sy troon sit, herinner aan 'n koning in 'n kasteel. Die Bloubaardfiguur word dus opgeroep. Die koning “kyk [egter] *suid*” (my kursivering – IJ) en is ook die

koning van Mapungubwe. Op hierdie wyse word die Bloubaardkoning getransformeer tot 'n Afrika-koning wat hom bevind in 'n Afrika-milieu en wat sy aandag vestig op dit wat suid, wat Afrika is. Die verwerking en hantering van die vroeëre gebruik van die Bloubaardnarratief word dus temporeel en ruimtelik verplaas tot betekenis binne 'n nuwe Afrika-intertekstuele ruimte met ander kulturele, etiese en estetiese dimensies.

Die gedigsiklus word deurgaans gekenmerk deur doodsmetaforiek en suggesties van die dood. Die Mapungubwe-koninkryk is, soos vermeld, 'n 12-eeuse/13de-eeuse koninkryk en reeds daarin lê die suggestie dat die gedigte vertel van 'n koning en sy koninkryk wat reeds vergaan het. Die koning word die “*stil* koning” (my kursivering – IJ) genoem en die twee openingsreëls word opgevolg deur “'n Lou wind onthou die stemme / van swermendes in die vallei”, wat weereens dui op vervloë tye.

Tot dusver is daar by vele van die gedigte in die bundel 'n noue verband gelê tussen die Bloubaardkoning, die spreker en die outeur self. Sien byvoorbeeld gedigte soos “Welkom in my kasteel”, “Bloubaard verwelkom sy vrou”, “Kwartet vir die einde van die tyd” en “Stertrap”. In versreëls 5 en 6 van die eerste gedig in die Mapungubwe-siklus word die afstand tussen die koning en die digterspreker egter duidelik daargestel: “Hy sien my, delwend tussen mure / na artefakte vir my vers”. Die koning (in hierdie geval die getransformeerde Afrika-Bloubaard) en die digterspreker is dus nie meer dieselfde persoon nie, maar die koning sien hoe die digterspreker sy gedigte oprig uit artefakte wat eens aan die koning self behoort het: “blou glaskrale, 'n potskerf, / reste van 'n goue septer” (r. 7-8).

Die afstand tussen die koning en die digterspreker bestaan dus wel, maar daar bestaan ook steeds 'n duidelike verband tussen die twee figure. Die digterspreker skep vir die koning 'n ruimte in sy vers: “Ek rig sy hutte op uit die grond, / steierwerk vir my vers” (r.9-10). In hierdie ruimte word die gestorwe koning, en “sy krygers in hul graf” (r.14), weer opgeroep. Deur die gedig word hulle in herinnering geroep en verkry hulle 'n bestaansruimte.

Die slotreëls van die eerste gedig in die siklus herinner intratekstueel aan 'n gedig soos “Gideon Scheepers”, asook die gedig “Tollundman” uit die bundel *Alruin*, vergelyk 4.6.1. Dit lees soos volg: “Die grond word lank gebalsem / deur sy krygers se geurende lywe” (r.19-20). Dieselfde tematiek wat in die eersgenoemde twee gedigte vooropstaan, word hiermee deurgetrek na die slotsiklus van die bundel. Dit is dat die dood weer tot vernuwing en hernuwing kan lei, dat daar 'n onvermydelike en ewig dinamiese verband bestaan tussen die ontbindende dood en die nuwe lewe wat daaruit spruit. Die suggestie bestaan ook dat die effek van die “balsem” van die krygers se lywe, steeds bestaan, soos gesien kan word in die verwysing na “lank gebalsem”.

'n Laaste indirekte vergelyking wat genoem moet word in verband met "I Die troon waarop die stil koning sit", is die parallel wat gesuggereer word tussen die Afrika-Bloubaard en die renoster. Versreël 17 lees "'n Vergulde renoster se horing stomp af" en wanneer die verband getrek word met die verwysing na die "goue septer" (r.8) en ook dat die koning 'n *Afrika*-koning is, kan gesuggereer word dat die koning self die renoster is, met sy afgestompte horing, wat weer kan dui op die verganklike koning wat nou slegs in herinnering, "in die klipgroewe van geheue" (r.II.16), opgeroep kan word.

In die tweede gedig in die siklus word daar verder van die koning gepraat in terme van die verlede tyd, wat op die doodsdiskoers rondom die koning voortbou. Daar word gestel: "Van sy heuwel *kon* die koning opstaan" (r.1); "Hy *kon*, soos ek, noord droom" (r.5); "Die koning *sou* kyk na 'n kremetart" (r.17) (my kursivering – IJ).

Hoewel die koning en die digterspreker steeds nie dieselfde persoon is nie, word daar ook weer hier 'n prominente parallel getrek tussen die twee figure, sien in dié verband versreëls 5 tot 8:

Hy kon, soos ek, noord droom
van 'n klipkoninkryk in die bloute
waar tyd 'n gladde suil van stilte
tussen ringmure sou laat groei.

(Pieterse, 2000:101)

Met hierdie reëls word verwys na die digterspreker wat "noord [ge]droom" het in die bundel, by implikasie dui dit dan op die gebruik van "noordelike" of Europese intertekste in die bundel, waarvan die Bloubaard-interteks seker die prominentste is. In hierdie "droom" kon die digterspreker vir hom 'n "klipkoninkryk" oprig, met ander woorde 'n kasteel waarin hy kon skuil¹¹³. Hier kon hy beskerming vind en kon die stilte van tyd vir hom 'n steunpilaar word, tussen die ringmure wat hy om hom opgerig het. Soos die digterspreker dan skuil in sy woordkasteel, het die Mapungubwe-koning self ook skuilte en rus gevind in sy koninkryk, en in sy noordelike droom – laasgenoemde wat moontlik kan dui op die koning se droom van groter dinge en beter geleenthede vir sy mense.

Die gedig word afgesluit met die metaforiek van 'n "bootgravure langs die water, / geanker in 'n rots" (r.19-20) wat die koning sou kon sien. Die bootmotief aktiveer die gekodeerde "langboot", soos genoem in "IV Liturgie van kristal". Die "langboot" is die boot wat die oorledene wegvoer, maar interessant genoeg word die boot in "II Van sy horison kon die koning opstaan" dubbel gekodeer as verwyderd en staties. In terme van eersgenoemde word slegs 'n afdruk van die boot gesien, 'n gravure, en nie die werklike boot nie. In die geval van laasgenoemde kodering, is die afdruk van die boot boonop "geanker in 'n rots", wat dui daarop dat die vergane koning nie heeltemal vervloë is nie, maar steeds 'n mate van teenwoordigheid het.

¹¹³ Vergelyk die intratekstuele klem op hierdie tema, wat veral ook in "Kwartet vir die einde van die tyd" figureer.

In die laaste gedig van die siklus, en dus ook van die bundel, wil die digterspreker aanvanklik steeds *inskryf* teen die verganklikheid en verlies. Die loop van die water waarop die “langboot” moet vaar, word besweer deur die digterspreker wat staan “met my vers teen die loop van die water” (r.2). Ook die dood en verganklikheid van die Mapungubwe-koning of Afrika-Bloubaard self word besweer. Die digterspreker roep die koning tot lewe in sy gedagtes en daarin lê die ontstaan en die voortleef van die koning: “sal ek stap; dink aan ’n renoster / wat stadig ontstaan / en lank die winde uit die suide snuif” (r.6-8). Die gevolg van die ontstaan van die koning/renoster word in die versreëls (r.9-12) wat daarop volg uitgedruk:

Stemme sal weer tussen grondmure sing
en hutte, swart teen vure,
sal kyk hoe die koning luister
na verdwynende dreuning van voete.

(Pieterse, 2000:102)

In versreël 12, soos aangehaal hierbo, vind daar egter weer ’n wending in die gedig plaas. Die oplewing van die koning en sy mense word weer die “verdwynende dreuning van voete”. Dit dui daarop dat die verganklikheid van die koning en sy krygers, en by implikasie ook van die digterspreker en die universele mens, onvermydelik is, maar dat herinnering kan dien as ’n besweringsmeganisme teen hierdie verganklikheid. Solank iemand nog ’n vervloë tyd of vergane mens of koninkryk onthou, het dit nog nie werklik vergaan nie¹¹⁴.

In aansluiting by bogenoemde, kan genoem word hoe die “voël wat in klip gaan sit” (r.14), moontlik kan dui op die fossiel van ’n voël – ’n voël wat, toegegee, dan reeds dood is, maar nie vergete nie, aangesien die fossiel dien as bewys van die voël wat eens bestaan het en steeds onthou word. Op dieselfde wyse word die koning nou deur die digterspreker uitgebeeld as iemand wat “steeds uit die stof na my kyk / uit skulpe, munt en porselein” (r.15-16).

“III As ek wakker word sal ek wes kyk” het gevolglik ’n sikliese struktuur, waarin daar herhaaldelik beweeg word van die doodsbeseft en die wete van verganklikheid en verlies na die moontlikheid van die verweer hierteen en weer terug na die doodsbeseft. Soos genoem in die bundeloorsig (vergelyk 4.3) meen Van Coller en Odendaal (2004:40-41) dat die eie heengaan van die digterspreker voorsien word in hierdie slotgedig van *Die burg van hertog Bloubaard*. Beskou byvoorbeeld die vier slotreëls:

Eendag, in die droomtyd,
sal ’n langboot vir my aanland.
En die roeiers laat hulle spane sak
in die glasblou water.

(Pieterse, 2000:102)

¹¹⁴ Vergelyk ook die beswering van verganklikheid as tema in “Wat van ons oorbly (96).

Die digterspreker kom tot die besef dat die metafores gekodeerde “langboot” ook vir hom sal aanland en hierin versoen hy hom met sy eie onvermydelike heengaan en verganklikheid. Dit is egter steeds so dat die konteks van die gedigsiklus meebring dat hierdie verganklikheid siklies saambestaan met nuwe lewe en lewe deur herinnering.

’n Verdere intratekstuele konteks van hierdie slotreëls kan ook gelees word in onder meer die reeds genoemde “Liturgie van kristal” (bl.19). Hierin vaar die oorledene op ’n “langboot, wit boot” of “ligte boot”, terwyl die “langboot” ook aanland vir die koning wat uit die dood opstaan in “Mapungubwe III”. Dit dui op die sirkelgang tussen die Europese en Afrika-konteks en so word die metamorfose waarvan Rilke skryf, voortgesit en die siklus van die Heelaleier voltooi (Stander, 2009).

Ná ’n bundel vol gedigte wat worstel met die dood, verganklikheid, verlies en vrees, asook deurgaans subtiel verwys na ’n wortelstryd met skuld, die bese, eensaamheid, hartseer en die poging tot die beswering van dit alles, is die twee slotreëls van “Mapungubwe III” myns insiens van die mooiste slotreëls denkbaar. Die reëls “En die roeiers laat hulle spane sak / in die glasblou water” (r.19-20) skep ’n gevoel van oorgawe en gelatenheid, van rustigheid en stilte oor die eie heengaan. Die roeiers, wat die “langboot” deur die water stuur, is nimmereindigend besig met hulle taak en daarom is die heengaan van die digterspreker ook verseker. Dit is egter met ’n stille herkenning, asook ’n innerlike aanvaarding (“in die droomtyd”, r.17), en pragtige beelding waarmee daar tot versoening met die doodsbese, die verganklikheid en die verlies gekom word. Dié versoening en aanvaarding hou ook in dat die digter aanvaar dat hy van Afrika is en hier sal sterf. Die noorde mag soms die droom wees, maar die werklikheid, sý werklikheid, is hier. Die heengaan hou ook meer in as slegs die persoonlike heengaan en die heengaan van die kunstenaarsfiguur/skrywer/digter; die suggestie bestaan ook dat die digter se Afrika-kultuur hier kan verdwyn, maar hy poog om dit te besweer deur dit in die gedig te bewaar, deur daarvoor “hutte op [te rig]”, “steierwerk vir my vers”.

Die opvallende neologisme, “glasbou”, in “glasbou water” (r.20), hou self ook intratekstuele betekenissuggesties in. Die kleur “blou” roep Bloubaard op, asook die deurlopende betekenisvelde wat die Bloubaardfiguur omring. Die woord “glas” kan moontlik dui op koudheid, breekbaarheid, maar ook weerspieëling/weerkaatsing (soos ook van water), met ander woorde ’n weerspieëling van Bloubaard. Ook water is ’n deurlopende motief in die bundel en dien daarom as ’n funksionele afsluiting van die bundel.

4.7 Slotbeskouing

In hierdie hoofstuk is *Die burg van hertog Bloubaard* intertekstueel gelees. Dit het ’n ondersoek ingehou na hoe die intertekste in die gedigte manifesteer, asook hoe dit metaforiese lyne, deurlopende temas en die

gevolglike bundelsamehang tot gevolg het. Daar is gekyk na hoe die Bloubaardnarratief/-opera as vernaamste intertekstuele konteks in verskeie gedigte manifesteer, gevolg deur die analise van gedigte wat ook binne ander intertekstuele kontekste bestaan, soos die Oosterse religie, die Westerse religie en die Afrika-milieu.

Uit die analise van verskeie gedigte wat verband hou met die Bloubaard-interteks, is die werking van die deurlopende metafoor van die kasteel duidelik sigbaar gemaak. Hierdie metafoor en die aard daarvan sou egter nie kon bestaan sonder die deurlopende interteks van die Bloubaardnarratief en Bloubaard-opera nie.

Uit die voorafgaande bespreking blyk dus dat daar, deur middel van die verskillende metaforiese verbindings wat met die kasteel gemaak kan word, sisteme rondom hierdie metafore tot stand kom. 'n Teken (die metafoor in hierdie geval) wat herhaaldelik voorkom, vorm 'n kode¹¹⁵ of motief wat verdere interpretasie moontlik maak. Hierdie sisteme word dan die binnekodes van die bundel. Die kasteel word byvoorbeeld metafories verbind met die onbewuste/innerlike wêreld en die bundel self.

Sisteme wat rondom die metafoor tot stand kom, stel die leser in staat om bepaalde tekens binne die poësie te kan interpreteer op grond van 'n kode. So kan die voorbeeld geneem word van die kasteel wat metafories verbind word met die onbewuste/innerlike wêreld. Hierdie motief kom herhaaldelik in die bundel voor en vorm dus 'n kode van interpretasie. Wanneer die kasteel as teken dan in 'n gedig as teken aangetref word, moet die kode van die kasteel as die onbewuste/innerlike wêreld telkens bygereken word by die verdere interpretasie van die kasteel as metafoor én van die gedig én van die bundel. Dit geld ook vir die ander metaforiese verbindings met die kasteel. Die gevolg is dat daar 'n netwerk van binnekodes ontstaan wat lae van betekenis tot gevolg het. Daar is deurgaans in die vorige afdeling verwys daarna dat wanneer die metafoor vir die kasteel in 'n gedig aangetref word, die metafoor ook geïnterpreteer moet word in die lig van ander metaforiese verbindings met die kasteel, verbindings wat 'n kode gevorm het omdat hulle herhaaldelik voorkom (vergelyk byvoorbeeld die bespreking van “Droom van Bloubaard se vrou”, 4.6.2.2.3).

Daar ontstaan ook 'n kode rondom die kasteel as versweë *tenor*, wat herhaaldelik gerepresenteer word deur *vehicles* soos gange, kamers, mure, en so meer (vergelyk die bespreking van “Bloubaard verwelkom sy vrou”, 4.6.2.2.2). Hierdie kode moet dan gebruik word om by elke gedig waarin hierdie *vehicles* voorkom, die interpretasie van die versweë *tenor* te betrek en by implikasie hierby die kodes wat ontstaan as gevolg van die herhaaldelike metaforiese verbindings met die kasteel (sien bostaande paragraaf).

Die buitekodes (intertekste) bring verdere interpretasiemoontlikhede na die bundel. So byvoorbeeld speel die verhaal/sprokie van Bloubaard, asook die Bartók-opera oor die Bloubaardlegende 'n belangrike rol in die

¹¹⁵ Verwys ook na Du Plooy (1992a) se bespreking oor die funksionering van die kode binne die semiotiek.

generering van betekenis en, soos reeds vermeld, maak dit die genoemde binnekodes van die bundel moontlik, omdat dit die metafoor van die kasteel in die eerste plek daarstel.

Uit die bespreking kan dus saamgevat word dat die kasteelmetafoor in die eerste plek metafores in verband gebring word met skuiling, ontvlugting, toevlug en musiek (wat ook as 'n tipe ontvlugting van die werklikheid van verlies gesien kan word.) Voorbeelde hiervan kom voor in "Râga", "Bloubaard se muistoring" en "Kwartet vir die einde van die tyd".

Dan word die kasteel ook metafores gekodeer as die onbewuste of die innerlike wêreld/ binnewêreld. Voorbeelde hiervan kan gesien word in "Welkom in my kasteel", "Droom van Bloubaard se vrou", "Kwartet vir die einde van die tyd", "Stertrap" en "Rei van my vrouens". Wat hiermee verband hou, is die kasteel as ruimte van leegte en eensaamheid. Vergelyk byvoorbeeld "Vir Zach" en "Bloubaard verwelkom sy vrou". In laasgenoemde voorbeeld word die kasteel ook 'n ruimte van liefde en afwagting.

Intense emosies soos skuld en verlies, asook vrees vir en bedreiging deur wat in die donker skuil, deur verganklikheid en dood word verbind met die kasteel. Gedigte soos "Droom van Bloubaard se vrou", "Liturgie van kristal", "Watervrees" en "Voorlaaste dag" kan in hierdie verband genoem word. Die kasteel word ook 'n ruimte waarin die sikliese saambestaan van lewe en dood manifesteer; sien onder meer "Kwartet vir die einde van die tyd".

Die metaforiese verbinding tussen die kasteel en die bundel/gedig(te) self kom deurgaans in die bundel voor. Hierdie verhouding hou ook verband met die begeerte om te vlug of te skuil. Van die prominentste voorbeeldgedigte is "Welkom in my kasteel" en "Ek het deur talle nagte". In "Râga" word die kasteel as metafoor vir die bundel gebruik om die geliefde te behou en in "Wat van ons oorbly" word dit 'n huldeblyk, 'n offer, 'n gebaar, selfs 'n monument aan die geliefde.

Dieselfde temas wat op die voorgrond gebring word deur die kasteelmetaforiek, moontlik gemaak deur die Bloubaard-intertekste, word deurgetrek na die ander intertekstuele kontekste in die bundel. Hier kan die voorbeeld genoem word van die lewe-dood-siklus wat deurgaans in die bundel 'n belangrike rol speel en ook intratekstueel herinner aan *Alruin*, waarin dit ook sentraal staan as tema.

In 4.2 is genoem dat die fokus van die studie behels dat bepaal word hoe intertekstualiteit in die gedigte manifesteer, en hoe die vergestaltung van intertekstualiteit dit moontlik maak dat die gedig oor sy fisiese grense heen beweeg en buitetekste intrek om 'n (geselekteerde) fragment van die onbegrensde buitewêreld binne fisiese grense (betekenisvol) uit te beeld. Die tema van die verband wat bestaan tussen lewe en dood, verganklikheid of verlies, roep 'n universele kwessie op, die mees universele tema van menslikheid

wat die onbekende en die onbegrensde buitewêreld oproep. Deur die gebruik van spesifieke intertekste om hierdie tema telkens vanuit 'n ander hoek te belig, te beklemtoon en tot betekenis te bring, word 'n fragment van hierdie universele idee weergegee in die fisies begrensde bundel, soos veelstemmig uitgedruk en beleef deur die outeur en sy gekose karakters. Die lewe-dood-siklus word nie as meestersverhaal aan die leser voorgehou nie, maar 'n outentieke blik word daarop gegee, binne die fisies begrensde binnewêreld van die gedigte en die bundel.

Soos slegs 'n fragment van 'n universele idee wat buite die grense van die bundel lê, tot in die bundel betrek en omvorm word tot 'n deurlopende tema, kan dieselfde gesê word van die aanwend van die narratologiese struktuur in die bundel. Dit wat gesê word in die gedig, die verhale wat vertel word, is bloot 'n suggestie/fragment van die hele verhaal wat daaragter lê. Die gedeelte van die verhaal wat in die gedigte vertel word, is deur die outeur geselekteer en is weereens beeldend van die outentieke narratief en nie van 'n meestersverhaal nie.

Die bundel en gedigte waaruit dit bestaan, die fisies begrensde binneruimte wat, soos vermeld, 'n fragment van die onbegrensde buitewêreld aan die leser voorhou, herinner verder aan die Rilke-motto voorin die bundel. Die motto plaas die klem op die innerlike, maar erken steeds dat, sonder die buiteruimte, die innerlike ruimte nie sou kon bestaan nie.

Die programmatiese motto's is goeie voorbeelde van belangrike deurlopende temas wat in die bundel aangetref kan word: temas soos komplekse verhoudinge, die metafisiese, die sikliese verloop van lewe en dood, die onvermydelikheid van verganklikheid en verlies, die spanning tussen die binne- en buitewêreld en die voorkeur wat daar telkens gegee word aan die innerlike lewe.

Die burg van hertog Bloubaard is 'n ryk bundel, maar ook 'n ryp bundel, waarin gedagtegang en tegniek, vormgewing en emosionele deurleefdheid mekaar feilloos vind. Die gedigte mag dalk op die oog af eenvoudig en moeiteloos voorkom, maar telkens verbaas 'n vaste struktuur onder die oppervlak. Die vaardigheid in verstegniek maak die strukturele bindinge van strofebou, klankpatrone en ritme byna onsigbaar, terwyl die effek daarvan op die onbewuste vlak werk (Du Plooy, 2006:424). Viljoen (2001:10) skryf oor dié bundel: "Intellektuele inhoud staan deurgaans in balans met emosionele deurleefdheid en die helder taal waarin dit vers geword het."

Ten slotte kan Du Plooy (2006:424) se uiters gepaste uitspraak oor die bundel aangehaal word: "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 kan tuiskom.

Hoofstuk 5

Slotbeskouing

En die roeiers laat hulle spane sak
In die glasblou water.

(Pieterse, 2000:102)

5.1 Samevatting

In die voorafgaande hoofstukke van die verhandeling is gevind dat Pieterse nie slegs intertekstualiteit gebruik in die sin van een teks (literêre teks) wat *verwys na* 'n ander teks (literêr en nie-literêr), of een teks wat deur 'n ander teks *beïnvloed is* nie. Hy tree via sy gedigte in *gesprek* met ander tekste en *herskryf* hulle deur hulle in 'n ander konteks te plaas en bykomende metaforiese betekenis aan hulle toe te ken. In die intertekstuele lees van *Alruin* en *Die burg van hertog Bloubaard* is gesien hoe die outeur die tekste toelaat om met mekaar in gesprek te tree, om mekaar wedersyds te beïnvloed, en die afleiding kan gemaak word dat dit tot gevolg het dat daar in sy gedigte, die bundels en ook in sy oeuvre tematiese en metaforiese lyne ontstaan wat die interpretasie van sy poësie verryk en lae van betekenis daaraan verleen.

Daar is veral in Hoofstukke 3 en 4 bewys hoe intertekstualiteit meervoudige betekenis skep, betekenis wat beweeg tussen tekste; geskrewe tekste, literêre tekste, nie-literêre tekste, die outeur, die leser en die konteks(te). Hierdie meervoudige betekenis kan egter nie deur die literêre leser, wat ten doel het om die teks te analiseer of te interpreteer, as onbegrens beskou word nie, selfs nie in terme van die meervoudige aard van die intertekstuele teks nie. In die voorafgaande hoofstukke is die betekenismanifestasies wat binne die fisies begrensde teks bestaan en ontstaan, asook hoe en in watter mate hierdie manifestasies die begrensde teks in terme van betekenis meer onbegrens maak as wat die fisiese begrensde aard van die geskrewe teks dit noodwendig toelaat, bespreek. Uit die bespreking en intertekstuele lees van *Alruin* en *Die burg van hertog Bloubaard* is aangetoon hoedat die begrensde teks die verskillende buitetekste, die tekste wat buite sy fisiese grense lê, tot binne sy grense betrek en intrek om betekenis te produseer, en hoedat hierdie spanning rondom die grense van die teks in die literêre werk funksioneel gebruik word. Gevolgtrekkings kan nou gemaak word in verband met hoe dit in die oeuvre van H.J. Pieterse gebeur en hoe dié digter sy poëtiese tegniek aanwend om oor hierdie grense heen te beweeg.

5.2 Gevolgtrekkings

Die volgende gevolgtrekkings is na aanleiding van die navorsingsvrae gemaak. Die eerste vraag wat gestel is, sentreer om die teoretiese verbintenis tussen grense en intertekstualiteit, sowel as die teoretiese agtergrond van intertekstualiteit. Verder behels die vraag ook om te probeer bepaal watter aspekte van intertekstualiteit van toepassing is by die analise en interpretasie van die gekose literêre tekste. Hierdie eerste navorsingsvraag is in Hoofstuk 2 ondersoek. In dié hoofstuk is die ontwikkelingsgang van die term *intertekstualiteit* bespreek. Die doel van die bespreking was om 'n teoretiese agtergrond van intertekstualiteit te probeer bepaal, die verband tussen intertekstualiteit en grense te bedink, en ook te besin oor hoe die begrip vandag literêr-teoreties gesien word. So 'n oorsig is belangrik as die grondslag vir die verdere aanwend van intertekstualiteit as ondersoekende en analiserende modus van die spesifieke literêre tekste, genaamd *Alruin* (vergelyk Hoofstuk 3) en *Die burg van hertog Bloubaard* (vergelyk Hoofstuk 4).

Die oorsig wat in Hoofstuk 2 van intertekstualiteit gegee is, hou die relevante teoretisering oor die begrip in van onder meer Ferdinand de Saussure, T.S. Eliot, Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Michael Riffaterre, Gérard Genette, Harold Bloom, Jacques Derrida en Umberto Eco. Uit dié bespreking van die ontwikkelingsgang van intertekstualiteit en die nut daarvan vir die intertekstuele lees van literêre tekste, is die volgende gevind: Daar is bepaal dat die verband tussen betekenisontginning en intertekstualiteit die primêre fokus van die studie sal uitmaak.

Die vraag wat hieruit ontstaan het, was naamlik of betekenisontginning van die intertekstuele teks as onbegrens en geheel en al onbepaalbaar beskou moet/kan word. In reaksie op Jacques Derrida se uitspraak dat daar niks buite die teks (tekstualiteit) bestaan of geleë kan wees nie (1976:158), word die voorstel gemaak dat die teoretiese (inter)tekstuele teks gesien moet word as opgeneem in 'n uitwaaiende betekenisweb/-ketting/-labirint, waar betekenis altyd oneindig is en altyd uitgestel word.

Teoreties kan dus wel gestel word dat die (inter)tekstuele teks oneindig, grensloos en bestaande uit oneindige betekenismoontlikhede beskou kán word. Die teenargument van só 'n beskouing is gevoer in die lig daarvan dat 'n artistieke (literêre) teks nooit in 'n toestand van absolute grensloosheid bestaan nie, omdat die spesifieke literêre leser, met die *bepaalde* doel om betekenis te ontgin, met 'n *bepaalde* teks werk, wat deur 'n *bepaalde* outeur geskryf is. Intertekstualiteit maak wel meer as een betekenis moontlik, betekenis word wel in 'n mate uitgestel, maar nie tot infinitief verklaar nie. Die afleiding kan gemaak word dat betekenis in terme van 'n spesifieke artistieke teks, beskou deur die literêre leser, nie optimaal ontginbaar is nie, maar ook nie grensloos nie.

Daar is ook in Hoofstuk 2 aangevoer dat die teks self die struktuur vir die interpretasie daarvan opstel, en alhoewel vele moontlikhede binne die struktuur steeds moontlik is, en ook verder “oopgemaak” word deur die betrek van intertekste, is dit steeds nie ’n geval van “anything goes” nie. Michael Riffaterre (1978; 1983) se klem daarop dat vrye assosiasie nie gesien kan word as intertekstualiteit nie, want die teks dui self sy intertekste aan; ’n literêre teks bestaan altyd binne ’n konteks, is aangewend om bogenoemde te staaf.

Die idees van Umberto Eco oor die (on)moontlikheid van onbegrensde interpretasie van die literêre teks, soos uiteengesit in sy boek *The Limits of Interpretation* (1990), is ook tot hierdie bespreking gevoeg. Vir Eco (1990:57) beteken die kritiese interpretasie van die literêre teks dat die teks gelees moet word ten einde iets van die teks se aard te ontdek. Interpretasie beteken nie dat één finale betekenis van die teks bepaal moet, of kan, word nie, maar dat die kritiese literêre leser deur die teks gelei kan word om tot sekere ontdekkings van die teks te kan kom. Hierdie stelling van Eco is as sentraal beskou tot die beantwoording van die navorsingsvrae in hierdie hoofstuk. Die afleiding kan gemaak word dat die literêre leser wil deurgrond, stiplees, analiseer, interpreteer, wat nie noodwendig inhou om tot een finale betekenis of verklaring van die teks te kom nie, m  r om steeds iets te bepaal van die aard van die teks en sy (intertekstuele) betekenisbestaan.

Daar is dus in Hoofstuk 2 bepaal dat die fokus in Hoofstukke 3 en 4 op die interpretasie, soos Eco dit stel, van die literêre tekste *Alruin* en *Die burg van hertog Bloubaard* sal val. Die doel van hierdie interpretasie sal dus wees om iets te probeer ontdek van die aard van die teks, soos dit tot uiting kom in die verband tussen die neerslag van intertekstualiteit in die literêre teks(te), en die moontlikheid van ontginning van betekenis wat daaruit na vore kom.

Die navorsingsvrae wat rondom *Alruin* gekonstrueer is, is in Hoofstuk 3 ondersoek, en daar is gepoog om in di  hoofstuk tot gevolgtrekkings te kom wat die navorsingsvrae beantwoord: Die wyse waarop intertekstualiteit in *Alruin* manifesteer en hoe dit met belangrike temas van die bundel skakel, is bespreek, asook hoe die intertekstuele gegewens po ties getransformeer en ge interpreteer word om betekenis binne die fisies begrensde liter re teks te genereer, naamlik die bundel, die gedig, die strofe en so meer. Verder is ook die verbande tussen deurlopende metafore, tematiek en intertekstuele en intratekstuele verwysings in *Alruin* beskou en is daar gepoog om te bepaal watter rol intertekstualiteit dan speel in die vorm van metaforiese lyne, die versterking van tematiek en die verkry van bundel-samehang en die konstruksie van betekenislae.

Uit die intertekstuele lees van die bundel *Alruin* kan volstaan word met die volgende afleidings, as moontlike antwoorde op die relevante navorsingsvrae:

Die fokus het in Hoofstuk 3 daarop geval om te bepaal hoe intertekstualiteit in die gedigte manifesteer en hoe die vergestaltung van intertekstualiteit dit moontlik maak dat die gedig oor sy fisiese grense beweeg en buitetekste intrek om 'n fragment van die onbegrensde buitewêreld binne fisiese grense uit te beeld (na aanleiding van die teoretisering hieroor deur Jurij Lotman, 1977).

Die afleiding kon uit die analise van die gedigte gemaak word, naamlik dat fragmente van die onbegrensde buitewêreld onder meer geïllustreer word deur die deurlopende temas wat in die gedigte opgestel word, Dié temas word deur die intertekstuele verwysing binne die konteks van die bundel versterk en beklemtoon, maar verteenwoordig ook 'n gefragmenteerde vertaling of verdigting van universele buite-temas.

Daar is bepaal hoe die bundel tematies voortdurend terugkeer na 'n aantal hooftemas: die tweeledigheid van lewe en dood in terme van die mens én die natuur; die verband/eenheid tussen mens en natuur (plant); die mens se geworteldheid aan die aarde; die mens en religie (God); kunstenaarskap en kreatiwiteit.

Hieruit is spesifieke melding gemaak van die sikliese aard van lewe en dood, asook die verbondenheid tussen mens en natuur wat telkens en deurlopend tematies voorop in die bundel staan. Daar is gevind dat dié sentrale temas nie eentonig of kragteloos word in die herhaling daarvan nie, omdat die deurlopende temas vervleg word met 'n variasie van ander temas, metafore en motiewe wat tuisgebring word binne die fisiese grense van die gedigte, deur die aanwend van intertekstualiteit; om maar enkele voorbeelde te noem: Die temas van kunstenaarskap word verbind tot die sentrale temas, deur gebruik te maak van byvoorbeeld Van Gogh se biografiese gegewens, asook sy skilderye as interteks in "Van Gogh te Auvers" (2). Die temas van die afgeloopte liefde en kunstenaarskap word saam met die sentrale temas van die bundel tot uiting gebring in 'n gedig soos "Windsbruid" (7). Laasgenoemde verband ontstaan weereens deur die betrek van intertekste soos die skilder (Kokoschka) se relevante biografiese gegewens en sy skildery met dieselfde titel as die gedig.

Daar is gevind dat metaforiese lyne ook verder verband hou met die deurlopende tematiek in *Alruin*, waarin die metaforiese lyn van byvoorbeeld die kunste uitgesonder is. In die bespreking in Hoofstuk 3 is aangetoon hoe die kunste as gespreksgenoot 'n metaforiese lyn vorm, maar telkens ook toegelig word deur verskillende intertekstuele verwysings. Verskeie gedigte oor kunstenaars en hulle lewens kom voor, onder meer "Requiem vir 'n reëndag" (6, Mozart die komponis), "Mahler, 1911" (30, die komponis), "Mathis die skilder, 1514" (41); en dan is daar ook verskeie gedigte wat oor spesifieke kunswerke handel, oor skilderye soos in "Windsbruid" (7) en "Die versoeking van Antonius" (26), en oor musiekwerke (vergelyk "Alban Berg-vioolkonsert", 28 en "Mahler, 1911", 30). So word die kunste, hetsy musiek, skilderkuns of poësie, deurgaans in die bundel 'n gespreksgenoot en verwysingsveld, en kunstenaars en hulle werke word in talle gedigte metafores ontgin, sodat kuns en die verwysingsveld daarvan 'n metaforiese lyn in die bundel vorm.

Die kunste word nie slegs as onderwerp of tema gebruik nie, maar die eiesoortigheid en eienskappe van bepaalde kunsvorme as sodanig word metafores ontgin (Du Plooy, 2006:412-413).

Daar is verder bepaal dat een van die uitvloeisels van die deurlopende tematiek en metafores wat in die bundel aangetref word, verband hou met die intertekstuele kategorieë wat in terme van *Alruin* geformuleer is: Dit is interessant om te sien dat 'n gedig wat byvoorbeeld in een kategorie geplaas is, soos “Die versoeking van Antonius” wat gegroepeer is saam met ander gedigte wat handel oor heiliges, ook sou inpas by die kategorie wat handel oor kuns/kunstenaarskap en kunswerke. Neem byvoorbeeld 'n gedig soos “Ek maak nog deure oop” wat ewe tuis sal hoort by beide die kategorieë van ander digters en religie. Die afleiding kan dus gemaak word dat die kategorieë oorvleuel, omdat die metafores en die tematiek deurlopend word in die bundel. Elke afsonderlike gedig bestaan nie uit los tematiek nie, maar sluit aan by ander gedigte en vorm so 'n netwerk van verwysings en versterk die bundelsamehang.

Hier kan volstaan word met die vasstelling dat daar dus nie van slegs los verwysings in die bundel gebruik gemaak word nie. Die begrensde literêre teks betrek die verskillende buitetekste, dié wat buite die genoemde teks se fisiese grense lê, en trek hulle op 'n spesifieke en voorbedagte wyse in tot binne sy grense om betekenis te produseer. Hierdie betekenisproduksie werk met die spanning rondom die grense van die literêre werk en is onder meer gebaseer op intertekste wat planmatig deel word van metaforesiese lyne, ondersteun deur deurlopende tematiek, waaruit 'n spel van betekenis ontstaan waarvan intertekste, temas, metaforesiese lyne en motiewe alles deel uitmaak en alles 'n betekenis konteks vorm vir hierdie spel.

Die teoretiese onderbou van Hoofstuk 3 het voortgevloei uit die bevindings wat in Hoofstuk 2 gemaak is. Daarvolgens is in Hoofstuk 3 gefokus op die verband tussen betekenisontginning en intertekstualiteit en in watter mate so 'n betekenisontginning begrens en/of onbegrens is. Om hierdie vraagstuk teoreties te ondersoek is die sewe beginsels van tekstualiteit van Roland Barthes (1984:155-164) bykomend gebruik om sekere afleidings oor die betekenis aard rakende die literêre teks te maak. Die bespreking van die gedigte in *Alruin* is toegepas op Barthes se sewe beginsels en daaruit kon afgelei word dat die literêre teks (die bundel, die gedig) op 'n glyskaal tussen die *werk* en die *teks* (soos Barthes hierdie twee terme gebruik) bestaan. Soms neig die bundel/gedig na die werk/teks en soms weg van die werk/teks. Daar kan volstaan word met die idee dat weens die assosiatiewe werking van die gedigte, die aard van die bundels méér neig na die kategorie van *teks* op bogenoemde glyskaal, maar steeds nie los gedink kan word van die glyskaal en by implikasie die kategorie van *werk* nie. Die gebruik van 'n veelheid van intertekstuele verwysings in die bundel/gedigte skep wel 'n netwerk van betekenis, wat die bundel meer laat neig na Barthes se definisie van 'n teks, maar dié netwerk bestaan vir die literêre leser steeds binne die grense van 'n betekenis konteks. Die artistieke, literêre teks, wat deur die literêre, interpretatiewe leser bestudeer word met 'n spesifieke doel voor oë, kan nooit werklik onbegrens wees, soos die intertekstuele teks in teorie onbegrens is nie.

Die navorsingsvrae wat rondom *Die burg van hertog Bloubaard* gekonstrueer is, is in Hoofstuk 4 ondersoek en daar is gepoog om in dié hoofstuk tot gevolgtrekkings te kom wat die navorsingsvrae beantwoord: Die wyse waarop intertekstualiteit in *Die burg van hertog Bloubaard* manifesteer en hoedat dit met belangrike temas van die bundel skakel, is bespreek, asook hoedat die intertekstuele gegewens poëties getransformeer en geïnterpreteer word om betekenis te genereer binne die fisies begrensde literêre teks, naamlik die bundel, die gedig, die strofe en so meer. Verder is ook die verband tussen deurlopende metafore, tematiek en intertekstuele en intratekstuele verwysings in *Die burg van hertog Bloubaard* beskou en is daar gepoog om te bepaal watter rol intertekstualiteit dan speel in die vorming van metaforiese lyne, die versterking van tematiek en die verkryging van bundel-samehang en die konstruksie van betekenislae.

In Hoofstuk 4 is *Die burg van hertog Bloubaard* intertekstueel gelees. Daar is gekyk na hoedat die Bloubaardnarratief/-opera as vernaamste intertekstuele konteks in verskeie gedigte manifesteer, gevolg deur die analise van gedigte wat ook binne ander kontekste bestaan, soos die Oosterse religie as intertekstuele konteks, die Westerse religie as intertekstuele konteks en die Afrika-milieu as intertekstuele konteks.

Uit die analise van verskeie gedigte wat verband hou met die Bloubaard-interteks, het die deurlopende metafoor vir die kasteel duidelik sigbaar geword. Die belangrike afleiding is gemaak dat hierdie metafoor en die aard daarvan egter nie sou kon bestaan sonder die deurlopende interteks van die Bloubaardnarratief en Bloubaard-opera nie.

Deur middel van die verskillende metaforiese verbindings wat met die kasteel gemaak kan word, is bepaal hoe sisteme rondom hierdie metafore tot stand kom. Daar is gesien hoedat hierdie sisteme, wat rondom die metafoor tot stand kom, die leser in staat stel om bepaalde tekens binne die poësie te kan interpreteer op grond van 'n kode. So kan die voorbeeld geneem word van die kasteel wat metafories verbind word met die onbewuste/innerlike wêreld. Hierdie verbintenis kom herhaaldelik in die bundel voor en vorm dus 'n kode van interpretasie. Wanneer die kasteel as teken dan in 'n gedig as teken aangetref word, moet die kode van die kasteel as die onbewuste/innerlike wêreld telkens bygereken word in die verdere interpretasie van die kasteel as metafoor én van die gedig én van die bundel. Dit geld dan ook vir die ander metaforiese verbindings met die kasteel. Die gevolg is dat daar 'n netwerk van binnekodes ontstaan wat betekenislae tot gevolg het. Daar is ook hieruit bepaal dat wanneer die metafoor vir die kasteel in 'n gedig aangetref word, die metafoor ook geïnterpreteer moet word in die lig van ander metaforiese verbindings met die kasteel – verbindings wat 'n kode gevorm het omdat hulle herhaaldelik voorkom (vergelyk byvoorbeeld die bespreking van “Droom van Bloubaard se vrou”, 4.6.2.2.3).

Die afleiding is verder gemaak dat die buitekodes (intertekste) verdere interpretasiemoontlikhede na die bundel bring. So byvoorbeeld speel die verhaal/sprokie van Bloubaard, asook die Bartók-opera oor die Bloubaardlegende 'n belangrike rol in die generering van betekenis en, soos reeds vermeld, maak dit ook die genoemde binnekodes van die bundel moontlik, omdat dit die metafoor van die kasteel in die eerste plek daarstel.

Uit die bespreking van die gedigte wat sentreer om die Bloubaard-interteks, is die bevinding gemaak dat die kasteelmetafoor in die eerste plek metafores in verband gebring word met skuiling, ontvlugting, toevlug en musiek (wat ook as 'n tipe ontvlugting van die werklikheid van verlies gesien kan word.) Voorbeelde hiervan kan aangetref word in “Râga”, “Bloubaard se muistoring” en “Kwartet vir die einde van die tyd”. Verder word die kasteel ook metafores gekodeer as die onbewuste of die innerlike wêreld/ binnewêreld. Voorbeelde hiervan kan gesien word in “Welkom in my kasteel”, “Droom van Bloubaard se vrou”, “Kwartet vir die einde van die tyd”, “Stertrap” en “Rei van my vrouens”. Wat hiermee verband hou, is die kasteel as ruimte van leegte en eensaamheid, vergelyk byvoorbeeld “Vir Zach” en “Bloubaard verwelkom sy vrou”. In laasgenoemde voorbeeld word die kasteel ook 'n ruimte van liefde en afwagting.

Ook intense emosies soos skuld en verlies, asook vrees vir en die bedreiging van wat in die donker skuil, verganklikheid en dood staan in verhouding tot die kasteel. Gedigte soos “Droom van Bloubaard se vrou”, “Liturgie van kristal”, “Watervrees” en “Voorlaaste dag” kan in hierdie verband genoem word. Die kasteel word ook egter 'n ruimte waarin die sikliese saambestaan van lewe en dood manifesteer, sien onder meer “Kwartet vir die einde van die tyd”.

Daar kan volstaan word met die stelling dat die metaforesiese verhouding tussen die kasteel en die bundel/gedig(te) deurgaans in die bundel voorkom. Hierdie verhouding hou ook verband met die begeerte om te vlug of te skuil. Van die prominentste voorbeelde is “Welkom in my kasteel” en “Ek het deur talle nagte”. In “Râga” word die kasteel as metafoor vir die bundel egter gebruik om die geliefde te behou en in “Wat van ons oorbly” word dit 'n huldeblyk, 'n offer, gebaar, selfs 'n monument aan die geliefde.

In Hoofstuk 5 is bepaal dat dieselfde temas wat op die voorgrond gebring word deur die kasteelmetaforesiek, moontlik gemaak deur die Bloubaard-intertekste, deurgetrek word na die ander intertekstuele kontekste in die bundel. Hier kan die voorbeeld genoem word van die lewe-dood-siklus wat deurgaans in die bundel 'n belangrike rol speel en ook intratekstueel herinner aan *Alruin*, waarin dit ook as tema sentraal staan.

Die vraag ten opsigte van hoe die vergestaltung van intertekstualiteit dit moontlik maak dat die gedig oor sy fisiese grense heen beweeg en buitekoste intrek om 'n (geselekteerde) fragment van die onbegrensde buitewêreld binne fisiese grense (betekenisvol) uit te beeld, is in die bespreking van *Die burg van hertog*

Bloubaard onder meer soos volg beantwoord: Die tema van die verband wat bestaan tussen lewe en dood, verganklikheid of verlies, roep 'n universele kwessie op, die mees universele tema van menslikheid wat die onbekende en die onbegrensde buitewêreld oproep. Deur die gebruik van spesifieke intertekste om hierdie tema telkens vanuit 'n ander hoek te belig, te beklemtoon en tot betekenis te bring word 'n fragment van hierdie universele idee weergegee in die fisies begrensde bundel, soos veelstemmig beleef deur die outeur en sy gekose karakters. Die lewe-dood-siklus word nie as meestersverhaal aan die leser voorgehou nie; 'n outentieke blik word daarop gegee, binne die fisies begrensde binnewêreld van die gedigte en die bundel.

Die afleiding kan dus gemaak word dat, soos slegs 'n fragment van 'n universele idee wat buite die grense van die bundel lê tot in die bundel betrek en tot 'n deurlopende tema omvorm word, dieselfde gesê kan word van die aanwend van die narratologiese struktuur in die bundel. Dit wat gesê word in die gedig, die verhale wat vertel word (soos die verhaal van Bloubaard, Hildegard van Bingen, Milarepa, die koning van Mapungubwe, die outeur, en so meer), is bloot 'n suggestie/fragment van die hele verhaal wat daaragter lê. Die gedeelte van die verhaal wat in die gedigte vertel word, is so deur die outeur geselekteer en is beeldend van die outentieke narratief – nie 'n meestersverhaal nie.

Ander voorbeelde van deurlopende tematiek in die bundel is saamgevat as temas soos komplekse verhoudinge, die metafisiese, die sikliese verloop tussen lewe en dood, die onvermydelikheid van verganklikheid en verlies, die spanning tussen die binne- en buitewêreld en die voorkeur wat telkens gegee word aan die innerlike lewe. Daar is ook bepaal dat die motto's voor in die bundel in terme van deurlopende temas 'n programmatiese funksie verrig.

Ná die intertekstuele lees van *Die burg van hertog Bloubaard* is tot die gevolgtrekking geraak dat dit 'n ryk bundel is, maar ook 'n ryp bundel, waarin gedagtegang en tegniek, vormgewing en emosionele deurleefdheid mekaar feilloos vind. Die gedigte mag dalk op die oog af eenvoudig en moeiteeloos voorkom, maar telkens verbaas 'n vaste struktuur onder die oppervlak. Die vaardigheid in verstegtniek maak die strukturele bindinge van strofebou, klankpatrone en ritme byna onsigbaar, terwyl die effek daarvan op die vlak van die onbewuste werk (Du Plooy, 2006:424) Viljoen (2001:10) skryf oor dié bundel: "Intellectuele inhoud staan deurgaans in balans met emosionele deurleefdheid en die helder taal waarin dit vers geword het."

5.3 Slot

H.J. Pieterse se oeuvre bestaan uit literêre tekste wat aandring op die intertekstuele lees daarvan. Die ondersoek na en interpretasie van die vernaamste intertekste wat in *Alruin* en *Die burg van hertog*

Bloubaard opgeneem is, en na die intratekstuele verbande tussen die twee poësiebundels, sowel as die kortverhaalbundel *Omdat ons alles is*, bring vele betekenismoontlikhede en -lae na vore.

Du Plooy (2006:425) bestempel Pieterse as 'n digter met 'n sterker ingesteldheid op onderliggende verbande as op oppervlaktes of dit wat sigbaar is, as op die werklikheid self; dis asof die sin van sake dieper lê. Daar word gesuggereer dat dit wat belangrik is, juis agter die sluiers skuil. Soos die digter dit stel: "Ek kyk af in 'n grag van swane / en dink hoeveel dieper weerkaatsings / as water is" (17). Die boeiende hiervan is dat dit nie net tematies uit die verse blyk nie, maar dat die metaforiese verbindings en deurlopende kodes in Pieterse se oeuvre ook so 'n onderliggende en subtiële samehang bewerkstellig. Dit word veral teweeggebring deur die gebruik van verskeie intertekste om telkens 'n tema, 'n metaforiese lyn of 'n deurlopende kode in 'n gedig tuis te bring, op die voorgrond te plaas en vanuit 'n ander hoek te belig.

Die vernaamste deurlopende tema wat in die Pieterse-oeuvre voorkom, is die tema van die dood, oftewel van die bemoeienis met die dood en die doodsgedagte (vergelyk Du Plooy, 2006:425). Dié deurlopende tema word egter deurgaans siklies saamgedink met die tema van lewe en nuwe lewe/ontkieming/groei/geboorte, soos blyk uit bostaande analyses van gedigte uit *Alruin* en *Die burg van hertog Bloubaard*. Die sikliese bestaan van lewe en dood gaan ook dikwels gepaard met die verband tussen mens en natuur, en word verder ook verbind met 'n verskeidenheid ander temas, byvoorbeeld kunstenaarskap en kuns (alle vorme daarvan). Die aanbod van die deurlopende tematiek en metaforiek in die bundels bly egter in elke gedig verras, omdat nuwe intertekste telkens betrek word om bekende temas nuut vir die leser te maak.

Die subtiële werking van intertekstualiteit in die gedigte het verder tot gevolg dat dit moontlik gemaak word dat die teks (die gedig, die bundel) oor sy fisiese grense heen beweeg en buitetekste intrek om 'n fragment van die onbegrensde buitewêreld binne fisiese grense uit te beeld. Die moontlikheid van betekenisontginning word soveel groter gemaak en soveel ryker aangebied deur dié intertekstuele werking in die gedigte, en meervoudige betekenis spruit deurgaans voort uit 'n besonder afgeronde en heggestruktureerde poëtiese oeuvre.

BIBLIOGRAFIE

ALLEN, G. 2000. Intertextuality: the new critical idiom. London: Routledge. 238 p.

ANGERMÜLLER, R. & OLDMAN, C.B. 2001. Mozart: Constanze Mozart. (*In Sadie, S., red.* The new Grove dictionary of music and musicians. 2de uitg. London: Macmillan. 17:347-348.)

ANON. 1951. Medicine: St Anthony's fire. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,815355-1,00.html> Datum van gebruik: 1 Junie 2010.

ANON. 2002. BBC News World Edition: French court rules against frozen couple. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/1870301.stm> Datum van gebruik: 25 Mei 2010.

ANON. 2005a. Wheatfield with crows, 1890. <http://www.vangoghmuseum.nl/vgm/index.jsp?page=3343&subpage=3345&collection=627&lang=en#moretotell> Datum van gebruik: 21 Mei 2010.

ANON. 2005b. The Isenheim altar. <http://www.artbible.info/art/isenheim-altar.html> Datum van gebruik: 16 Oktober 2010.

BAKHTIN, M. 1981. Discourse in the novel. (*In Holquist, M., ed.* The dialogic imagination: four essays. Uit die Russies vertaal deur Caryl Emerson & Michael Holquist. Austin: University of Texas Press. p. 259-422.)

BAKHTIN, M. 1984. Problems of Dostoevsky's poetics. Uit die Russies vertaal deur Caryl Emerson. Manchester: Manchester University Press. 333 p.

BAKHTIN, M.M. 1995. Heteroglossia in the novel. (*In Dentith, S., red.* Bakhtinian thought: an introductory reader. London: Routledge. p. 195-224.)

BAKHTIN, M.M. & VOLOSINOV, V.N. 1994. Marxism and the philosophy of language, 1929. Uit die Russies vertaal deur L. Matejka en I.R. Titunik. (*In Morris, P., red.* The Bakhtin Reader: selected writings of Bakhtin, Medvedev, Voloshinov. London: Edward Arnold. p. 26-37.)

BARTHES, R. 1974. S/Z. Uit die Frans vertaal deur Richard Miller. New York: Hill & Wang. 271 p.

- BARTHES, R. 1975. The pleasure of the text. Uit die Frans vertaal deur Richard Miller. London: Jonathan Cape. 67 p.
- BARTHES, R. 1984. Image-music-text. Uit die Frans vertaal deur Stephen Heath. London: Flamingo. (Fontana Paperbacks.) 220 p.
- BERGHASH, R. & JILLSON, K. 2001. Milarepa and demons: aids to spiritual and psychological growth. *Journal of religion and health*, 40(3):371-382, Fall.
- BERTENS, H. 2001. Literary theory: the basics. London: Routledge. 256 p.
- BETTS, G. 2010 Carmina Burana. <http://www.tylatin.org/extras/index.html> Datum van gebruik: 5 September 2010.
- BLOOM, H. 1973. The anxiety of influence: a theory of poetry. Oxford: Oxford University Press.
- BOEKKOOI, P. 1990a. H.J. Pieterse - die vrou, natuur, dood en musiek. *Die Bruger*: 6, 28 Apr.
- BOEKKOOI, P. 1990b. Om wêreld in 'n sandkorrel te sien. *Beeld*: 4, 26 Apr.
- BRADBURY, K. 2000. Essential Dalí. Bath: Parragon. 256 p.
- BREYTENBACH, B. 1964. Die ysterkoei moet sweet. Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel. 86 p.
- BRINK, A.P. 1989. Van Kaap tot in Transvaal: die debute in die poësie. *Vrye Weekblad*: 5, 13 Okt.
- BROICH, U. 1997. Intertextuality. (In Bertens, H. & Fokkema, D., reds. International postmodernism: theory and literary practice. Amsterdam: Benjamins. p. 249-256.)
- BRONZWAER, W. 1993. Lessen in lyriek: nieuwe Nederlandse poëtica. Nijmegen: SUN. 239 p.
- BRYANT, D. 2001a. Gabrieli, Andrea. (In Sadie, S., red. The new Grove dictionary of music and musicians. 2de uitg. London: Macmillan. 9:384-390.)
- BRYANT, D. 2001b. Gabrieli, Giovanni. (In Sadie, S., red. The new Grove dictionary of music and musicians. 2de uitg. London: Macmillan. 9:390-396.)

- BYBEL. 1983. Die Bybel: nuwe vertaling. Kaapstad: Bybelgenootskap van Suid-Afrika.
- CARUSI, A. 1992. Semanalise. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 467-471.)
- CHRISAFIS, A. 2006. Freezer failure ends couple's hopes of life after death. *The Guardian*: 15, 17 Mar.
- CLAYTON, J. & ROTHSTEIN, E. 1991. Figures in the corpus: theories of influence and intertextuality. (*In* Clayton, J. & Rothstein, E., *reds.* Influence and intertextuality in literary history. Wisconsin: University of Wisconsin Press. p. 3-36.)
- CLIPPINGER, D. 2001. Intertextuality. (*In* Taylor, V.E. & Winkquist, C.E., *reds.* Encyclopedia of postmodernism. London: Routledge. p. 190-191.)
- CLOETE, T.T. 1989. Debuutbundel is vol beloftes: Pieterse staan uit onder baie. *Rapport*: 22, 17 Des.
- CLOETE, T.T. 2000. Dié gedigte ryk in alle opsigte. *Beeld*: 13, 23 Okt.
- COLLINSON, D. & WILKINSON, R. 1994. Thirty-five oriental philosophers. London: Routledge. 205 p.
- CORNIS-POPE, M. 1997. Self-referentiality. (*In* Bertens, H. & Fokkema, D., *reds.* International postmodernism: theory and literary practice. Amsterdam: Benjamins. p. 257-264.)
- CARTER, A.J. 2003. Myths and mandrake. <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC539425/> Datum van gebruik: 23 Oktober 2010.
- COWART, D. 1993. Literary symbiosis: the reconfigured text in twentieth-century writing. Georgia: University of Georgia Press. 232 p.
- DE LA FAILLE, J.B. 1970. The works of Vincent van Gogh: his paintings and drawings. Amsterdam: Meulenhoff International. 703 p.
- DE LANGE, J. 1990. Terug na menswees: 'n debuut met talent. *Die Transvaler*: 7, 22 Jan.
- DENTITH, S. 1995. Bakhtinian thought: an introductory reader. London: Routledge. 265 p.

- DERRIDA, J. 1976. *Of grammatology*. Uit die Frans vertaal deur G.C. Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 354 p.
- DESHARNES, R. 1985. *Salvador Dali*. Uit die Spaans vertaal deur Eleanor R. Morse. New York: Abrams. 127 p.
- DE SAUSSURE, F. 1959. *Course in general linguistics*. Uit die Frans vertaal deur Wade Baskin. London: Peter Owen. 240 p.
- DE SAUSSURE, F. 1966. *Kursus in algemene taalkunde*. Uit die Frans vertaal deur Alewyn Lee. Pretoria: Van Schaik. 156 p.
- DICKEY, T. 2010. *Columba aspexit, sequence for St Maximinus*. **Error! Hyperlink reference not valid.**
Datum van gebruik: 10 September 2010.
- DHARGYEY, G.N. 2003. *The life of Atisja*. http://www.berzinarchives.com/web/en/archives/approaching_buddhism/teachers/lineage_masters/life_atisha.html Datum van gebruik: 4 September 2010.
- DUNNE, J.D. 2004. *Foundations of Dharmakirti's philosophy*. Somerville: Wisdom Publications. 445 p.
- DU PLOOY, H. 1986. *Verhaalteorie in die twintigste eeu*. Durban: Butterworth. 392 p.
- DU PLOOY, H. 1990. Die polifoniese gesprek: intertekstualiteit as leesmodus. *Stilet*, 2(2):1-14, Sep.
- DU PLOOY, H. 1992a. Semiotiek. (*In* Cloete, T.T., red. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 473-476.)
- DU PLOOY, H. 1992b. Signifiant en signifié. (*In* Cloete, T.T., red. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 476-478.)
- DU PLOOY, H. 1998. Intertekstualiteit as simbiotiese saambestaan: twee naamgenote en 'n belese engel. *Literator*, 19(3):5-28, Nov.
- DU PLOOY, H. 2006. H.J. Pieterse (1960-). (*In* Van Coller, H.P., red. *Perspektief & profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis, deel 3*. Pretoria: Van Schaik Uitgewers. p. 409-427.)

- DU PLOOY, H. 2008. Die verhale in en om die verse, met spesifieke verwysing na “Het stuwmeer” van Willem van Toorn. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 15(2):4-25.
- DU PLOOY, H. 2010. Narratiwiteit in liriese vers: teoretiese aspekte van die bestudering van narratiewe inhoude, strukture en tegnieke in liriese poësie. *Stilet*, 22(3):1-40.
- DU PLOOY, H. & VILJOEN, H. 1992. Benaderingswyses in die literatuurwetenskap. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 25-36.)
- ECO, U. 1990. The limits of interpretation. Bloomington: Indiana University Press. 296 p.
- EISEN, C. & SADIE, S. 2001. Mozart: Wolfgang Amadeus Mozart. (*In* Sadie, S., *red.* The new Grove dictionary of music and musicians. 2de uitg. London: Macmillan. 17:276-347.)
- ELIOT, T.S. 1951. Selected essays. London: Faber & Faber. 536 p.
- ELIOT, T.S. 1961. Selected poems. London: Faber & Faber. 114 p.
- ERPEL, F. 1963. Van Gogh: the self-portraits. Greenwich: New York Graphic Society.
- FEISTER, J. 1996. Stories about St. Francis and the animals. **Error! Hyperlink reference not valid.** Datum van gebruik: 20 Mei 2010.
- FISHER, C. 2004. The Tollund man: a face from prehistoric. Denmark: Silkeborg Public Museum & Library. <http://www.tollundman.dk/> Datum van gebruik: 16 Maart 2010.
- FLOROS, C. 1993. Gustav Mahler: the symphonies. Vertaal uit die Duits deur Vernon Wicker. Portland: Amadeus Press. 363 p.
- FOSTER, J.W. 1995. The poetry of Seamus Heaney [*On Wintering Out*]. (*In* Garratt, R.F., *red.* Critical essays on Seamus Heaney. New York: Simon & Schuster Macmillan. p. 25-38.)
- FOSTER, P.H. 2001. Postmodernistiese intertekstualiteit as teiken. 'n Bespreking van die jagter-interteks in “Die eland” en *Die heengaanrefrein* van Wilma Stokenström. *Stilet*, 13(3):17-43, Sep.
- FRANKLIN, P. 2001a. Mahler, Alma Maria. (*In* Sadie, S., *red.* The new Grove dictionary of music and musicians. 2de uitg. London: Macmillan. 15:601-602.)

FRANKLIN, P. 2001b. Mahler, Gustav. (*In Sadie, S., red. The new Grove dictionary of music and musicians. 2de uitg. London: Macmillan. 15:602-631.*)

GILLIES, M. 2001. Bartók, Béla. (*In Sadie, S., red. The new Grove dictionary of music and musicians. 2de uitg. London: Macmillan. 2:787-818.*)

GOUWS, T. 1989. *Alruin*: poësie wat voed en verweer. *Insig*: 49, Des.

GRÄBE, I. 1984. Aspekte van poëtiese taalgebruik: teoretiese verkenning en toepassing. Potchefstroom: PU vir CHO, Dept. Sentrale Publikasies. (Wetenskaplike bydraes van die PU vir CHO. Reeks A: Geesteswetenskappe, no. 46.)

GRÄBE, I. 1986. "Droogte": aspekte van poëtiese taalgebruik: teoretiese uiteensetting en toepassing. (*In Senekal, J., red. Teks-leser-konteks: gedigte ontleed volgens eietydse metodes. Johannesburg: Perskor Uitgewers. p. 12-43.*)

GRÄBE, I. 1992. Metafoor. (*In Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 288-293.*)

HAMBIDGE, J. 1989. Gesteelde appels. Pretoria: HAUM-Literêr. 57 p.

HAMBIDGE, J. 1990. Pieterse se debuut belowend. *Beeld*: 8, Mar.

HAMBIDGE, J. 1992a. Tekstualiteit. (*In Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 531-532.*)

HAMBIDGE, J. 1992b. Dekonstruksie. (*In Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 67-69.*)

HAMBIDGE, J. 1992c. Post-strukturalisme. (*In Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 400-403.*)

HAMBIDGE, J. 1995. Postmodernisme. Pretoria: J.P. van der Walt. 86 p.

HAMBIDGE, J. 2006. ABSA-ketting: Joan Hambidge gesels met Henning Pieterse. *Litnet*: 28 Jul. <http://www.litnet.co.za> Datum van gebruik: 22 Junie 2010.

- HARRIS, J.R. 1916. The origin of the cult of Aphrodite. Manchester: Manchester University Press. 30 p.
- HARRIS, N. 2004. The life and works of Dalí. Bath: Parragon. 79 p.
- HARTT, F. 1962. Michelangelo: the complete sculpture. New York: Abrams. 310 p.
- HARRY, T. 2002. Greek mythology: Lethe. <http://www.helium.com/items/1491770-greek-mythology-lethe>
Datum van gebruik: 20 Oktober 2010.
- HAT (Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal.) 2000. Midrand: Perskor. 1387 p.
- HEANEY, S. 1990. New selected poems: 1966-1987. London: Faber & Faber. 245 p.
- HEPOKOSKI, J. 2001. Sibelius, Jean. (*In Sadie, S., red. The new Grove dictionary of music and musicians. 2de uitg. London: Macmillan. 23:319-347.*)
- HERMANSSON, C.E. 2009. Bluebeard: a reader's guide to the English tradition. Jackson: University Press of Mississippi. 289 p.
- HOFFMAN, E. 1947. Kokoschka: life and work. London: Faber & Faber. 367 p.
- HOLQUIST, M. 2002. Dialogism: Bakhtin and his world. London: Routledge. 228 p.
- HOLTHUIS, S. 1994. Intertextuality and meaning constitution: an approach to the comprehension of intertextual poetry. (*In Petöfi, J.S. & Olivi, T., reds. Approaches to poetry: some aspects of textuality, intertextuality and intermediality. Berlin: De Gruyter. p. 77-94.*)
- HUDSON, C.W. 1993. Alruin. *Tydskrif vir volkskunde en volkstaal*, 49(1):48-63, Apr.
- HUGHES, T. 1998. Birthday letters. London: Faber & Faber. 198 p.
- HYDE, L.S. 1927. Favourite Greek myths. London: Heath. 225 p.
- JOHL, R. 1992. Teks en konteks. (*In Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 530-531.*)

- JUNG, C.G. 1948. The integration of the personality. Uit die Frans vertaal deur Stanley Dell. London: Paul, Trench, Trubner. 313 p.
- KANNEMEYER, J.C. 2005. Die Afrikaanse literatuur 1652-2004. Kaapstad: Human & Rousseau. 799 p.
- KITCHING, G. 1991. Vars "Alruin" bekroon met Jonker-prys. *Beeld*: 2, 3 Jun.
- KLEINER, F.S. & MAMIYA, C.J. 2005. Gardner's art through the ages. 12th ed. Belmont, Calif.: Thomson/Wadsworth. 1150 p.
- KOKOSCHKA, O. 1974. My life. London: Thames & Hudson. 240 p.
- KRÉN, E. & MARX, D. 2010a. Grünewald, Matthias. <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/grunewal/5graphic/2early/09guersi.html> Datum van gebruik: 19 Junie 2010.
- KRÉN, E. & MARX, D. 2010b. The Isenheim altarpiece. <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/grunewal/2isenhei/> Datum van gebruik: 8 Mei 2010.
- KRISTEVA, J. 1980. Desire in language. New York: Columbia University Press. 305 p.
- KRISTEVA, J. 1984. Revolution in poetic language. New York: Columbia University Press. 271 p.
- KRISTEVA, J. 1986. Word, dialogue and novel. (*In* Moi, T., *red.* The Kristeva reader: Julia Kristeva. Oxford: Basil Blackwell Press. p. 35-61.)
- KRISTEVA, J. 1998a. Towards a semiology of paragrams. (*In* French, P. & Lack, R., *reds.* The Tel Quel reader. London: Routledge. p. 25-49.)
- KRISTEVA, J. 1998b. The subjects on process. (*In* French, P. & Lack, R., *reds.* The Tel Quel reader. London: Routledge. p. 133-178.)
- LACK, R.F. 1990. Intertextuality or influence: Kristeva, Bloom and the *Poésies* of Isidore Ducassa. (*In* Worton, M. & Still, J., *reds.* Intertextuality: theories and practices. Manchester: Manchester University Press. p. 130-142.)
- LAMBERT, G. 2001. Textuality. (*In* Taylor, V.E. & Winkquist, C.E., *reds.* Encyclopedia of postmodernism. London: Routledge. p. 393-394.)

LECHTE, J. 1990. Julia Kristeva. London: Routledge. 230 p.

LECHTE, J. & MARGARONI, M. 2004. Julia Kristeva: live theory. London: Continuum. 182 p.

LIEBENBERG, W. 1986. "Winternag": van ideologie tot intertekstualiteit. (*In Senekal, J., red. Teks leser konteks: gedigte ontleed volgens eietydse metodes.* p. 44-67.)

LIEBERT, R.S. 1983. Michelangelo: a psychoanalytic study of his life and images. New Haven: Yale University Press. 447 p.

LOTMAN, J. 1972. Die Struktur literarischer Texte. München: Wilhelm Fink Verlag.

LOTMAN, J. 1977. The structure of the Artistic text. Uit die Russies vertaal deur G. Lenhoff & R. Vroon. Michigan: University of Michigan. 300 p.

MACRAE, A. 1995. Seamus Heaney's new voice in *Station Island*. (*In Garratt, R.F., red. Critical essays on Seamus Heaney.* New York: Simon & Schuster Macmillan. p. 56-69.)

MALAN, L. 1990. 'n Opbeurende debuut. *De Kat*, 5(7):102, Jan.

MALAN, L. 2000. Pieterse imponeer met tweede bundel. *Rapport*: 14, 10 Des.

MALAN, R. 1992. Intertekstualiteit. (*In Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë.* Pretoria: HAUM-Literêr. p. 187-189.)

MARGOLIS, J. 1955. The Love Song of J. Alfred Prufrock. (*In Wain, J., red. Interpretations: essays on twelve English poems.* London: Routledge & Kegan Paul. p. 179-193.)

MARSHALL, B.K. 1992. Teaching the postmodern: fiction and theory. London: Routledge. 213 p.

McCORKLE, J. 1997. The inscription of postmodernism in poetry. (*In Bertens, H. & Fokkema, D., reds. International postmodernism: theory and literary practice.* Amsterdam: Benjamins. p. 43-50.)

McQUILLAN, M. 1989. Van Gogh. London: Thames & Hudson. 216 p.

MEINTJES, J. 1969. Sword in the sand. Kaapstad: Tafelberg. 242 p.

- MEYLER, B. 2001. Text. (*In* Taylor, V.E. & Winquist, C.E., *reds.* Encyclopedia of postmodernism. London: Routledge. p. 391-393.)
- MOI, T., *red.* 1986. The Kristeva reader: Julia Kristeva. Oxford: Basil Blackwell Press. 327 p.
- MORGAN, T.E. 1985. Is there an intertext in this text?: Literary and interdisciplinary approaches to intertextuality. *American journal of semiotics*, 3(4):1-40.
- MORRIS, P., *red.* 1994. The Bakhtin reader: selected writings of Bakhtin, Medvedev, Voloshinov. New York: Routledge, Chapman & Hall. 262 p.
- MÜLLER, M. 1992. Postmodernisme. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 397-400.)
- NEALON, J.T. 1993. Double reading: postmodernism after deconstruction. Ithaca: Cornell University Press. 200 p.
- NÉRET, G. 2000. Salvador Dalí, 1904-1989. Uit die Frans vertaal deur Catherine Plant. Köln: Benedikt Taschen. 96 p.
- NERUDA, P. 1969. Twenty love poems and a song of despair. Uit die Spaans vertaal deur W.S. Merwin. London: Penguin Books. 73 p.
- NEWMAN, B. 1998. Hildegard of Bingen: Symphonia. 2de uitg. New York: Cornell University Press. 329 p.
- NEWMAN, J. 1995. The Ballistic Bard: intertextuality and postcolonial fiction. Londen: Arnold.
- OLIVIER, F. 1992. Mistiek. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 311-312.)
- OSHO. 2005. The book of wisdom: discourses on Atisha's seven points of mind training. San Francisco, Calif.: Tao Publishing. 546 p.
- PARLETT, D. 1986. Selections from the Carmina Burana: a new verse translation. London: Penguin Books. 266 p.

- PAYNE, M. 1993. *Reading theory: an introduction to Lacan, Derrida and Kristeva*. Oxford: Basil Blackwell Press. 250 p.
- PENTONY, S. 1996. How Kristeva's theory of abjection works in relation to the fairy tale and post colonial novel: Angela Carter's *The Bloody Chamber*, and Keri Hulme's *The Bone People*. *Deep South*, 2(3), Spring. <http://www.otago.ac.nz/DeepSouth/vol2no3/pentony.html> Datum van gebruik: 27 Julie 2010.
- PIETERSE, H.J. 1989. *Alruin*. Pretoria: HAUM-Literêr. 48 p.
- PIETERSE, H.J. 1998. *Omdat ons alles is*. Kaapstad: Tafelberg. 129 p.
- PIETERSE, H.J. 2000. *Die burg van hertog Bloubaard*. Kaapstad: Tafelberg. 105 p.
- PIETERSE, H.J. 2006. "Anima symphonialis est": Hildegard van Bingen en haar liedsiklus *Symphonia armonie celestium revelationum*. *Stilet*, 18(1):122-144, Mrt.
- PIOCH, N. 2002. Grünewald, Matthias. <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/grunewald/> Datum van gebruik: 28 Mei 2010.
- PLAUT, J.S., *red.* 1948. Oskar Kokoschka. Boston: Institute of Contemporary Art. 87 p.
- RATZINGER, C.J. 2000. St. Francis of Assisi: "My brothers, birds, you should praise your Creator." http://conservation.catholic.org/st__francis_of_assisi.htm Datum van gebruik: 20 Mei 2010.
- RAVENNI, G.B. 2001. Giacomo Puccini. (*In Sadie, S., red.* The new Grove dictionary of music and musicians. 2de uitg. London: Macmillan. 20:567-580.)
- RICHERT, S.P. 2010. Saint Anthony of Padua, priest and doctor of the church. **Error! Hyperlink reference not valid.** Datum van gebruik: 1 Junie 2010.
- RIFATERRE, M. 1978. *Semiotics of poetry*. Bloomington: Indiana University Press. 213 p.
- RIFATERRE, M. 1983. *Text production*. Uit die Frans vertaal deur Terese Lyons. New York: Columbia University Press. 339 p.
- RIFFATERRE, M. 1990. Compulsory reader response: the intertextual drive. (*In Worton, M. & Still, J., reds.* Intertextuality: theories and practices. Manchester: Manchester University Press. p. 56-78.)

- RILKE, R.M. 2007. Duineser Elegien/Duino-elegieë. Uit die Duits vertaal deur H.J. Pieterse. Pretoria: Protea Boekhuis. 128 p.
- ROSKILL, M. 1969. Van Gogh, Gauguin and the impressionist circle. London: Thames & Hudson. 310 p.
- SARUP, M. 1989. An introductory guide to post-structuralism and postmodernism. Athens: University of Georgia Press. 171 p.
- SCHMALENBACH, F. 1968. Oskar Kokoschka. Uit die Duits vertaal deur Violet M. MacDonald. London: Allen & Unwin. 80 p.
- SCHOEMAN, K. 1965. Fransiskus van Assisi: 'n lewenskets. Pretoria: Salesian Pers. 44 p.
- SCHOLTZ, H. 2000. Rustelose Bloubaard. *Insig*, 34(22):84-85, Des.
- SCHUBERT, G. 1980. Hindemith, Paul. (*In* Sadie, S., *red.* The new Grove dictionary of music and musicians. London: Macmillan. 8:523-538.)
- SIMMER-BROWN, J. 1997. Inviting the demon: Milarepa, Tibetan Buddhism. *Parabola*, 22(2):12-18, Summer.
- SLAYFORD-WEI, L. 2008. Lethe in Greek mythology. <http://www.helium.com/items/1551198-lethe-in-greek-mythology> Datum van gebruik: 20 Oktober 2010.
- SMITH, A. 1998. Modern European thinkers: Julia Kristeva speaking the unspeakable. London: Pluto Press. 110 p.
- SMITH, F. 2001. Poësie kan vertroos. *Burger*: 9, 26 Mrt.
- STANDER, C. 2009. Die heelalburg van hertog Bloubaard. <http://versindaba.co.za/2009/06/06/die-burg-van-hertog-bloubaard/> Datum van gebruik: 2 Augustus 2010.
- STEVENS, H. 1993. The life and music of Béla Bartók. Oxford: Clarendon Press. 358 p.
- THOMAS, D. 1952. Collected poems: 1934-1952. London: Dent. 182 p.

- TODOROV, T. 1984. Michail Bakhtin: the dialogical principle. Uit die Russies vertaal deur Wlad Godzich. Minneapolis: University of Minnesota Press. 132 p.
- VAN COLLER, H. & ODENDAAL, B. 2004. Kleur kom nooit alleen nie (Antjie Krog) en Die burg van hertog Bloubaard (H.J. Pieterse): 'n poëtikale beskouing (Deel 2). *Stilet*, 15(1):36-64, Mrt.
- VAN DER MERWE, C.N. & VILJOEN, H. 1998. Alkant Olifant: 'n inleiding tot die literatuurwetenskap. Pretoria: Van Schaik.
- VAN GOGH, V. 1980. Auvers-sur-Oise, omstreeks 9 juli 1890, aan Theo en Jo (br. 649). (*In* Hulsker, J., red. Vincent van Gogh: een leven in brieven. Amsterdam: Meulenhoff. p. 577-578.)
- VAN GORP, H. 1991. Lexicon van literaire termen. Groningen: Wolters-Noordhoff. 463 p.
- VAN HEERDEN, E. 1997. Postmodernisme en prosa: vertelstrategieë in vyf verhale van Abraham H. de Vries. Kaapstad: Human & Rousseau. 287 p.
- VAN VUUREN, H. 1990. Ontvlugting uit die Afrika-milieu. *Die Bruger*: 14, 15 Mar.
- VAN VUUREN, H. 1992. Invloed. (*In* Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 189-190.)
- VAN WYK, J. 1994. Die Bakhtin-groep en intertekstualiteit. *Stilet*, 6(1):123-130, Mar.
- VENTER, L.S. 1992. Strukturalisme. (*In* Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 510-512.)
- VESTDIJK, S. 1994. Over Gustav Mahler. Amsterdam: Meulenhoff. 263 p.
- VILJOEN, H. 1992. Outonomie van die literêre werk. (*In* Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 363-367.)
- VILJOEN, H. 1998. Membraan, dialoog, lans - Bakhtin/Venter. *Literator*, 19(3):139-150, Nov.
- VILJOEN, L. 2001. Vers wek weer tot lewe. *Burger*: 7, 12 Feb.

- VOLOSINOV, V.N. 1995. Language, speech and utterance. (*In* Dentith, S., *red.* Bakhtinian thought: an introductory reader. London: Routledge. p. 107-126.)
- WALLACE, R. 1990. De wêreld van Van Gogh: 1853-1890. Uit die Engels vertaal deur Lize van Dam. Amsterdam: Time-Life Boeken. 190 p.
- WALSH, S. 2001. Stravinsky, Igor. (*In* Sadie, S., *red.* The new Grove dictionary of music and musicians. 2de uitg. London: Macmillan. 24:528-567.)
- WEINBERGER, M. 1967. Michelangelo the sculptor, vol. 1. London: Routledge & Kegan Paul. 404 p.
- WEYERS, F. 2005. Salvador Dalí: life and work. Uit die Duits vertaal deur Paul Aston. Cologne: Könemann. 95 p.
- WHITE, A. 1984. Bakhtin, sociolinguistics and deconstruction. (*In* Gloversmith, F. The theory of reading. Sussex: Harvester Press. p. 123-146.)
- WILLEUMIER-SCHALIJ, J.M. 1971. Magie en mystiek. Assen: Koninklijke Drukkerij Van Gorcum.
- WORTON, M. & STILL, J. 1990. Introduction. (*In* Worton, M. & Still, J., *reds.* Intertextuality: theories and practices. Manchester: Manchester University Press. p. 1-44.)

LYS VAN FIGURE



FIGUUR 1. VINCENT VAN GOGH, *Pink peach tree in blossom*, 1888. Oil on canvas, 73 X 59.5 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo (De la Faille, 1970:188-189).



FIGUUR 2. VINCENT VAN GOGH, *Self-Portrait, with yellow straw hat (shoulder length, three-quarter profile)*, 1887. Oil on canvas mounted on wood, 14" X 10¾". Institute of Arts, Detroit (Erpel, 1963:56).



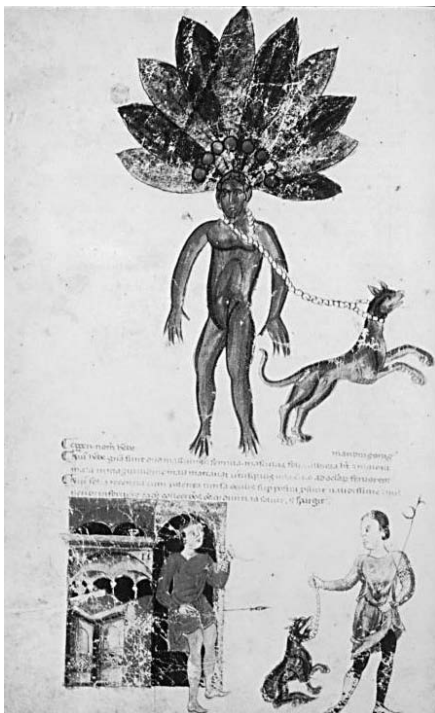
FIGUUR 3. VINCENT VAN GOGH, *Crows over the Wheat Fields*, 1890. Oil on canvas, 19" X 39½".
Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam (De la Faille, 1970:299).



FIGUUR 4. OSCAR KOKOSCHKA, *The Bride of the Wind (The Tempest)*, 1914. Oil on canvas. 71" X 83".
Coll.: Otto Winter, Gross-Flottbeck; Kunsthalle, Hamburg (Plaut, 1948:81).



FIGUUR 5. Mandrake (*Mandragora officinarum*). Sibthorpe: *Flora Graeca* (1808) (Carter, 2003).



FIGUUR 6. The Curse of the Mandrake (Carter, 2003).



FIGUUR 7. SALVADOR DALÍ, *The Persistence of Memory*, 1931. Oil on canvas, 9½" X1'1". Museum of Modern Art, New York (Kleiner & Mamiya, 2005:999).



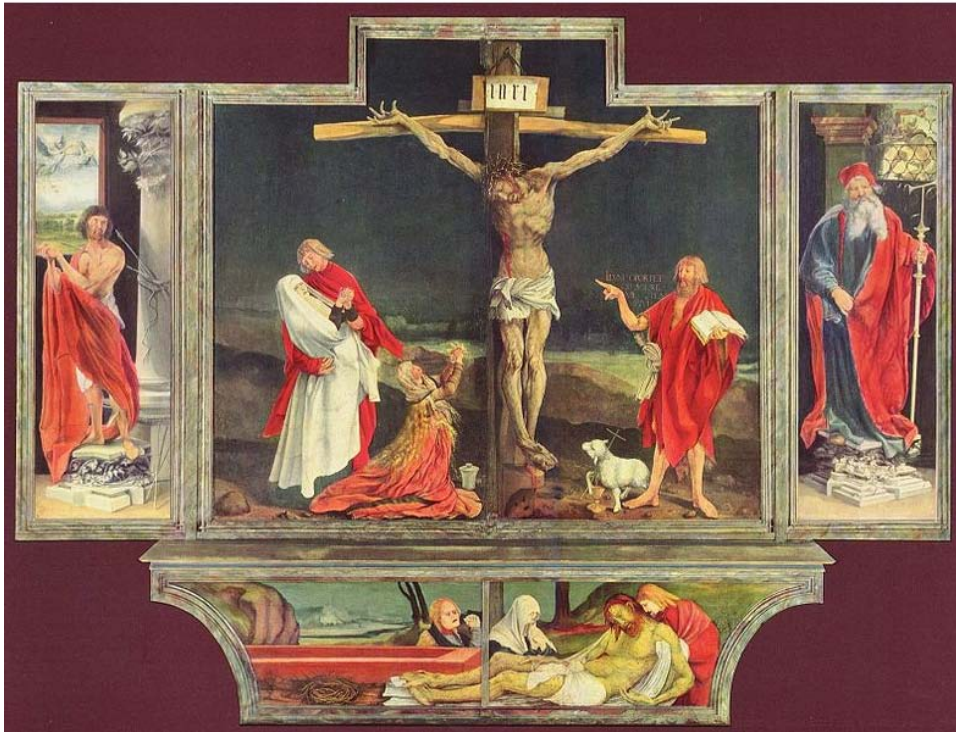
FIGUUR 8. The Tollund Man, before preservation (Fisher, 2004).



FIGUUR 9. The Tollund Man, as he appears today (Fisher, 2004).



FIGUUR 10. SALVADOR DALÍ, *The Temptation of Saint Anthony*, 1946, Oil on canvas, 89.7 X 119.5 cm. Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Brussels (Weyers, 2005:53).



FIGUUR 11. MATTHIAS GRÜNEWALD, *Isenheim Altarpiece* (closed), *Crucifixion* (center panel), from the chapel of the Hospital of Saint Anthony, Isenheim, Germany, ca. 1510-1515. Oil on panel, 9'9½" X 10'9" (center panel), 8'2½" X 3'½" (each wing), 2'5½" X 11'2" (predella). Musée d'Unterlinden, Colmar (Kleiner & Mamiya, 2005:668).



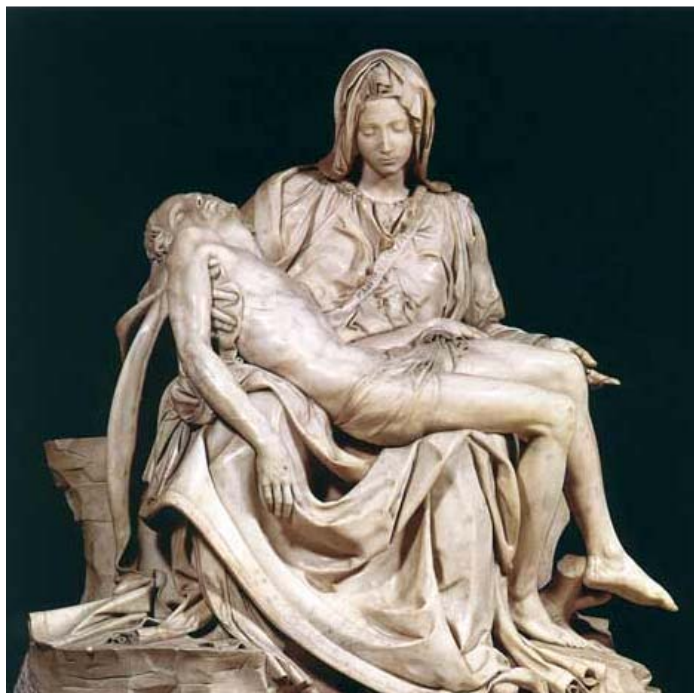
FIGUUR 12. MATTHIAS GRÜNEWALD, *Isenheim Altarpiece* (open), second view, first phase, Colmar (Anon., 2005b).



FIGUUR 13. MATTHIAS GRÜNEWALD, *The Isenheimer Altarpiece* (detail of celebrating angels), lefthand portion of central panel 1510-15 (60 Kb); Musee d'Unterlinded, Colmar (Pioch, 2002).



FIGUUR 14. MATTHIAS GRÜNEWALD, *Isenheim Altarpiece* (open), center shrine carved by NICOLAUS HAGENAUER in 1490, from the chapel of the Hospital of Saint Anthony, Germany, ca. 1510-1515. Shrine, painted and gilt limewood, 9'9½" X 10'9" (center), 2'5½" X 11'2" (predella). Each wing, oil on panel, 8'2½" X 3'½". Musée d'Unterlinden, Colmar (Kleiner & Mamiya, 2005:669).



FIGUUR 15. MICHELANGELO, *Pietà*, marble. Rome, St. Peter's (Liebert, 1983:69).