

Kunstenaar en skepping: Sheila Cussons en die problematiek van die kunstenaar

Carine Janse van Rensburg

Carine Janse van Rensburg, onafhanklike navorsers

Opsomming

Die metateks is by uitstek die teks waarin die digter-spreker as kunstenaar hom met sy worsteling met sy kunstenaarskap, die kreatiewe proses en sy skepping bemoei. In dié bemoeienis is die digter-spreker baie bewus daarvan dat sy skepping nooit die werklikheid kan weerspieël nie. Die leser is ook van meet af aan daarvan bewus dat hy besig is met kuns en nie met die werklikheid nie. Grové (1966:200) maak 'n belangrike uitspraak aangaande die *metagedig* (sonder dat hy dié term gebruik), naamlik dat dit die gedig is waarin die digter en sy skeppingsbedryf nie alleen onderwerp van die gedig is nie, maar ook voorwerp.

Die poësie van Cussons gee meermale uiting aan haar intense begeerte om die wonder van die skepping, die Goddelike, die mistieke ervaring vas te vang. Trouens, 'n mens kom nooit heeltemal weg van die mistieke of die kontemplatiewe by Cussons se metapoësie nie. Só word haar bemoeienis met die woord enersyds 'n intense klag oor die ontoereikendheid van en 'n diepe bedroefdheid oor haar eie onvolkomenheid en gebrekkige verwoordingsvermoë. Soms openbaar sy 'n vaste vertrouwe in die vermoë van taal, gegrond op die besef dat sy maar net sal moet klaarkom met die beperkte en beperkende woordeskat, want taal is die menslikste van wat ons menslik het (*Die Somerjood*, 1980:8). Andersyds is daar in haar poësie die heerlike oomblikke wanneer sy soms die “regte woord” vind en tóg die “heuning” in die “menssweeet” (*Die Somerjood*, 1980:8) ontdek. Dan weet sy God laat Hom wel nog in klein oomblikke ken, al is taal nóg so menslik.

Trefwoorde: metapoësie; metateks; postmodernisme; toereikendheid versus ontoereikendheid van die woord

Abstract

Artist and creation: Sheila Cussons and the struggles of the artist

This article explores the difficulties that Sheila Cussons, in her role as artist, encounters in artistic creation. These problems belong to the field of the metatext; for the purpose of this article, specifically the metapoem.

The metapoem is eminently the poem in which the poet-speaker, as artist, engages with his artistry, the creative process and his artistic creation – the poem.

Cussons' poetry, more often than not, expresses her intense desire to capture the wonder of artistic creation, the Divine and the mystical experience. However, art as a reproduction of reality is problematic, and the poet-speaker is very conscious of the fact that her artistic creation can never satisfactorily reflect reality.

This view is also fundamental to postmodernism, which is characterised by a growing doubt or distrust in the abilities of language – as a vehicle of human thought – to fathom or explain reality. Cussons' endeavour with the poetic word, however, results in an intense lamentation on the inadequacy of her words, and a feeling of deep sorrow about her lacking abilities of expression. Yet, unlike postmodernism, Cussons' poems do not flaunt their status as artefacts. They rather give expression to her experience of general *human* inadequacy. Therefore, the inadequacy of language as a vehicle of her thoughts is essentially a reflection of her own *human inadequacies and shortcomings*. Furthermore, she lacks the cynicism and scepticism towards the abilities of language that is intrinsic to postmodernism. From her perspective, her distress about her own incomplete insight and abilities of expression is a result of the Fall and man's subsequent state of being "plundered" (*Die Somerjood*, 1980:12).

In "Little Ode on White" (*Die Somerjood*, 1980:22), the poet-speaker knows that her insight and portrayal are incomplete and will remain incomplete. Her characters are "redundant" and therefore senseless because everything has indeed been realised, grasped, and is fully known to God. However, she finds consolation in the fact that Christ's body is "legion" and "subtle". He is boundless unboundedness and in his immeasurability too comprehensive for words (*Die sagte sprong*, 1979:53). Even so, she knows that finding the right word will suddenly make sense of all things puzzling and intricate. Therefore, she has an intense desire for words, as suggested in "Aquatic" (*Die Somerjood*, 1980:26). She confirms that there is a sort of comprehension that precedes words and language, and her search is for the word that can give expression to this insight. In this endeavour, the poet-speaker contemplates whether it is man's destiny to know Beauty at all. To violate the Secret, to taste the fruit of the Tree of Knowledge of Good and Evil, might even be dangerous. It might awaken the beautiful snake, Kundalini, which could be catastrophic to the poet: "[...] no one should experiment with or try to rouse it without explicit instructions from a guru, as the dangers connected with its awakening are very real and very terrible" (Scholtz 1991:170). Therefore, it is safer to look with the eyes of the ape, in other words devoid of human reason (*Die woedende brood*, 1981:31).

On the other hand, and despite the continuous struggle with the inadequacy of the human cognition, Cussons' poet-speaker sometimes experiences those joyful moments when she finds the "right word" and discovers the "honey" in the "human sweat" (*Die Somerjood*, 1980:8). The delight that the poet-speaker experiences at the wonder of the poetic word is equated to

the ecstasy she felt when, as a toddler, she experienced a storm (*Die swart kombuis*, 1978:26). In closing, the poet-speaker describes her words as “shiny”, as if to say, on looking at her artistic creation, she felt “it was good”. At times like these, the poet-speaker experiences the world as a carnival and her words work in her like wine (*Die woedende brood*; 1981:6). This is the “Dionysian world of ‘intoxication’, of ‘excitement’ and ecstasy, in which there is no calm and no clarity, but a strange sense of power and a narcotic influence which makes a man forget himself and identify himself with nature or the human crowd in its less rational and more instinctive moods” (Bowra 1949:5).

Occasionally, the poet-speaker also experiences the “right word” as coming from “nowhere” as if supernaturally falling into place, but in conclusion, she recognises the source of the “right word” as the Spirit. It is, in fact, God writing through her.

At times, Cussons’ poet-speaker realises the potential of words. She experiences that “[t]hose small articulated sounds, that seem so simple and so definite, turn out, the more one examines them, to be the receptacles of subtle mystery and the dispensers of unanticipated power” (Rylands 1928:xii). This realisation gives birth to conceit in the poem with the title “A conceit” (*Die knetterende woord*, 1990:20). She grasps the dynamic, disseminating power of the poetic word, and knows “[a] great artist can invest a common word with a miraculous significance – can suddenly turn a halfpenny into a five-pound note” (Rylands 1928:xv).

Her awe of words culminates in “Loose” (*Verwikkelde lyn*, 1978:29) and she applauds the glorious “inebriation of twirling words”, bringing about the sensation of a free fall, the epitome of complete freedom – not being bound to the confining influence of the earth or the earthly.

The absolute separation of language and reality or the reduction of language to an arbitrary sign system is not emblematic of Cussons’ poetry. Her struggle with the inadequacy of language as a vehicle of her thoughts is essentially a reflection of her own *human inadequacy*. Her mourning is not for the lacking abilities of language but for her own incomplete insight and inadequate ability to express the wonder of artistic creation, the Divine and the mystical experience.

Keywords: adequacy versus inadequacy of the word; metapoetry; metatext; postmodernism

1. Die kunstenaar as nabootser: bemoeienis met taal

Die problematiek van kuns as reproduksie is ’n gesteldheid waarmee veral die metakuns hom bemoei. Die uitgangspunt van die metafiksionele teks is dat kuns nooit die werklikheid kán weerspieël nie. Die metafiksionele skrywer probeer dit daarom nooit voorgee nie. Hy poog nie doelbewus om ’n “suspension of disbelief” te skep nie. Die leser word stelselmatig deeglik bewus van die fiksionaliteit van dít waarmee hy in die leeshandeling gekonfronteer word. Trouens, volgens Alter (1975:10) “flaunt” die kunswerk sy status as artefak. Hy vestig dus doelbewus die aandag daarop.

Metapoësie verskil wat hierdie kwessie betref in verskeie opsigte van metafiksie. Wilson (1970:50–1) sê:

The basic difference between poetry and prose is not so much a matter of form as of the content. Prose is always in a hurry to get somewhere; it is either telling a story or pursuing an argument. When you read a poem [...] you automatically slow your mind down to a walk knowing that it can only produce its effect if the mind is relaxed.

Eerstens is daar in metapoësie nie 'n *stelselmatige* blootlegging van fiksionaliteit nie, bloot omdat poësie wesenlik nie fiksie is, soos die term konvensioneel gebruik word nie, maar ook omdat poësie (met die uitsondering van gedigte wat oor meer as een bladsy strek) tipografies so aangebied word dat die leser dit in sy geheel kan sien. Daar is dus nie die geleentheid om enigiets stelselmatig, dit wil sê oor die verloop van baie bladsye, bloot te lê soos in die prosa gebeur nie. Die leser is van meet af aan daarvan bewus dat die “werklikheid” waarmee hy in die gedig gekonfronteer word 'n werklikheid ontdaan van sy bekendheid is, 'n “vervreemde” werklikheid, soos die Russiese Formaliste dit beskryf het. Die “vreemdheid” van die werklikheid, soos dit in die gedig weergegee word, het te doen met die feit dat

[...] poets try to express experience not as the mind orders and arranges it in retrospect but as it is really felt with all its contradictions and ambiguities [...] it is concerned not with the reasoning powers of man but with something else, with the whole range of human consciousness when it is at work at a certain intensity (Bowra 1949:24–5).

Tweedens vestig die digter-spreker in Cussons se metapoësie nie die aandag op die fiksionaliteit van die teks nie. Intendeel, daar is by die digter-spreker enersyds 'n intense klag oor die ontoereikendheid van die digterlike woord. Daar is geen illusies oor die eie gebrekkige perspektief nie. Die digter-spreker wéét sy is “[v]an onwis meer omgeef as wis” (*Die knetterende woord*, 1980:18). Ook is die doel van die erkenning van eie onmag nie om die enigszins verwickelde verhouding tussen kunswerk en werklikheid te ondersoek nie. Veel eerder is dit die dilemma wat Waugh (1984:3) noem: die intense begeerte om die wonder van die skepping in die woord vas te vang en telkens die besef dat dié skepping, die immer-dinamiese, “verbreidende” skepping, hom nie laat vasvat in woord, of selfs beeld, nie. Sy weet dat die digter-spreker se woord van 'n laer rang is as dié van God. Wanneer God praat, weet sy “hoe sonder nate is sy woord” (*Die swart kombuis*, 1978:82). Hy is immers die “Onveranderlike, Oneindigende, / Onbeginnende Woord deur Wie” sy, “'n klein / verrukke vuilerige kommatjie flits” (*Die Somerjood*, 1980:1). Die digter-spreker is telkens bewus van die “gebrokeheid en naaktheid” (Grové 1966:192) van woorde.

Dit is op hierdie stadium nodig om baie kortliks by die postmodernisme stil te staan aangesien 'n tiperende kenmerk van 'n postmodernistiese kunswerk juis is om die aandag te vestig op sy eie fiktiewe aard en daardeur die kyker/leser/hoorder bewus te maak van die fiktiewe aard van dít wat die werklikheid genoem word. Postmodernistiese metatekste roep trouens pertinent vrae op oor die wese van literêre tekste in hulle verhouding tot die werklikheid en suggereer dat ons die werklikheid met behulp van taal konstrueer.

Omdat *postmodernisme* so 'n omvattende begrip is met so 'n versplinterde karakter, is dit moeilik om binne die bestek van enkele paragrawe regtig tot die kern daarvan deur te dring. Die “veiligste” benadering sou wees om te wys op 'n uitspraak wat Ihab Hassan (Bertens en D'haen 1988:28) in 1988 gemaak het, naamlik dat die postmodernisme as 'n allesomvattende nuwe houding in die kunste gesien moet word. Dít is onder andere 'n houding van self-bewustheid wat verband hou met die manier waarop die menslike ervaring in die kunswerk gekonstrueer word.

Hoe dit dan ook sy, postmodernisme word wesenlik gekenmerk deur die radikale twyfel aan die vermoë van die mens om die werklikheid te ken en 'n ewe sterk twyfel aan die vermoë van taal om die werklikheid te beskryf. Hierdie twyfel word dan as kenmerkend van hierdie onvermoë gesien.

Bertens en D'haen (1988:11) wil dit hê dat die implisiete insig wat in elke postmodernistiese metateks verskuil is, die insig is dat die werklikheid altyd binne 'n deur-taal-bepaalde perspektief waargeneem word. Die belangrikste uitspraak wat Bertens en D'haen (1988:8–12) dan vir die doel van hierdie artikel oor die postmodernisme maak, is dat dit in die eerste plek nie 'n definiërende begrip is nie, maar 'n heuristiese instrument. Met ander woorde, die hantering van die begrip *postmodernisme* maak, met die inhoud wat bogenoemde twee skrywers daaraan gee, 'n bepaalde invalshoek moontlik. Dit verskaf 'n interpretatiewe kader wat die leser in staat stel om dinge oor 'n literêre teks te sê wat binne 'n ander interpretatiewe kader nie gesê sou kon word nie. Anders gestel: die postmodernistiese invalshoek stel as't ware vrae aan 'n literêre werk wat binne 'n ander kader nie gestel sou kon word nie. Dit is dus eerstens 'n interpretatiewe strategie wat buite rekening laat of die literêre werk wat bespreek word in 'n objektiewe sin postmodernisties is, al dan nie.

Indien hierdie standpunt tot 'n uiterste deurgevoer word, sal dit moontlik wees om alle tekste, vanaf die Bybel en die *Odusseia*, binne 'n postmodernistiese kader te benader. My doel met hierdie postmodernistiese omweg is om te bewys dat ek, wanneer ek my *nie* verbind tot 'n postmodernistiese strategie by die lees van Sheila Cussons se gedigte nie, my op veilige grond bevind. Hutcheon (1984:xi) praat van “‘poetics’ of what we seem determined to call postmodernism”, maar sy sê later uitdruklik dat sy met opset dié etiket vermy om verskeie redes, waarvan die belangrikste is dat die term [begrip] “seems to [...] be a very limiting label for such a broad contemporary phenomenon as metafiction” (1984:2).

Ook Bertens en D'haen (1988:105) stel dit duidelik dat dit nie so is dat alle metafiksie noodsaaklikerwys postmodernisties hoef te wees nie. Hulle motivering vir hierdie uitspraak is insiggewend en verdien aandag. Uit hulle redenasie (1988:102–5) word dit duidelik dat dit vir hulle vanself spreek dat die opkoms van metafiksie saamhang met die opkoms van postmodernisme in dié sin dat beide onlosmaaklik verbonde is aan die gevoel dat die verhouding tussen literatuur en werklikheid problematies is.

Die problematisering (of selfs ontkenning) van die verhouding tussen taal en werklikheid en dus ook tussen literatuur en werklikheid wat in die postmodernisme aangetref word, het gelei tot 'n groot aantal romans waarin die verhouding op metafiksionele wyse behandel word. Die problematiese aspek van die verhouding word in elk geval in so 'n metafiksionele roman, of ander metateks, duidelik getematiseer sodat die aard en funksie van die skryfproses self aan die orde kom. Dit is egter moontlik dat in 'n metateks tot die gevolgtrekking gekom kan word dat die “werklikheid” voldoende weergegee is, soos wat inderdaad gebeur by Cussons se digter-spreker wanneer sy soms die “regte woord” vind (*Die swart kombuis*, 1978:60). So 'n metateks sou uiteraard nie postmodernisties wees nie en sou waarskynlik nie só benader kon word nie.

Alhoewel 'n postmodernistiese strategie dan by die lees van Sheila Cussons se gedigte nie ter sake sou wees nie, betrek die uitspraak van Grové (1966:192) – dat haar gedigte telkens eindig met 'n besef van die “gebrokenheid en naaktheid” van haar eie woorde – dat Cussons se digter-spreker telkemale stuit voor die onmag van haar *woorde* om iets van die skepping weer te gee.

Dit is teen wil en dank die kwessie van taal versus werklikheid, wesenlik 'n postmodernistiese kwessie.

Allen Thiher, in sy *Words in reflection* (soos na verwys in Bertens en D'haen 1988:42–9), plaas die postmodernisme binne die kader van die 20ste-eeuse denke oor die verskynsel *taal*. Vir Thiher word denke gekenmerk deur steeds groter twyfel oor die effektiwiteit en moontlikhede van taal. Terwyl taal in die 19de eeu nog gesien is as deursigtige medium, 'n soort raam waardeur 'n mens na die werklikheid kon kyk, wat die werklike wêreld kon weergee, ontleed en verklaar, staan die 20ste-eeuse denke oor taal in die teken van steeds toenemende onsekerheid. Dit het sy oorsprong in die werk van Nietzsche, wat radikaal twyfel aan die vermoë van taal as voertuig van menslike denke om die werklikheid te deurgrond. Menslike denke kan die werklikheid nie verklaar nie en daarom taal ook nie. (Gelukkig is “the business of poetry [...] not to simplify or to explain, but to present” (Bowra 1949:24).)

Taal, sê Thiher, word dus steeds meer gesien as 'n arbitrêre tekensisteem wat los staan van die werklikheid tot in die dekonstruksionisme van Derrida waar die skeiding tussen taal en werklikheid absoluut word. In Thiher se postmodernisme kan taal die werklikheid nie bereik nie, of bestaan daar baie sterk twyfel oor die moontlikheid van taal om dit te doen. Elke moontlike verhouding tussen taal en werklikheid word as buitengewoon problematies gesien en, ten spyte van pogings daartoe, slaag taal volgens hom nooit daarin om die kloof na die werklikheid te oorbrug nie. Maar die pogings bly en “this desire for precision is all the greater in an age which knows what confusion is and hopes to master its troubles by translating them into ‘rigorously sincere art’” (Bowra 1949:23). Sulke pogings eindig egter dikwels in die wanhopige of frustrerende erkenning van mislukking. Dit is hierdie frustrasie wat keer op keer in metafiksie tot tema gemaak word. “Metafictional texts often take as a theme the frustration caused by attempting to relate their linguistic condition to the world outside” (Waugh 1984:53).

Thiher se opvatting hou in dat die werklikheid wat ons dink ons ken, niks meer is as 'n “talige” werklikheid nie, dit wil sê 'n werklikheid gekonseptualiseer deur die “talige” menslike bewussyn. Die werklikheid wat sogenaamd “buite die taal” aanwesig is, kan nie tot uitdrukking gebring word nie, kan nie geformuleer word nie. Wanneer dit wel in taal omskep word, is dit nie meer wat dit was nie: dit het taal geword. In die woorde van Wittgenstein, aangehaal deur Dokter Copernicus in John Banville se roman met dieselfde titel (soos na verwys in Hutcheon 1984:xiv): “We only think those thoughts that we have the words to express.” Die totale skeiding tussen taal en werklikheid soos wat Thiher dit propageer, lei binne die postmodernisme noodwendig tot tekste wat uitsluitlik na hulself verwys, metafiksioneel is.

In Cussons se gedigte bestaan sodanige skeiding tussen taal en werklikheid nie. Wanneer 'n gedig binne haar oeuvre na homself verwys, is dit meestal om die rede wat Vestdijk (1956:215) noem: die metagedig (wat hy die “funksionele” gedig noem) sien hy onder andere as 'n uitdrukking van algemeen *menslike* ontoereikendheid.

Dit is dan in die laaste instansie waarmee Cussons se digter-spreker worstel in die taal: die ontoereikendheid van taal as “voertuig van haar denke” is in wese 'n weerspieëling van eie *menslike ontoereikendheid*. As sodanig noodsaak Cussons se gedigte nie 'n postmodernistiese leesstrategie nie. Nooit is daar by haar, selfs maar in die geringste mate, 'n houding van sinisme of selfs skeptisisme oor die vermoëns van taal nie; slegs maar 'n diepe bedroefdheid oor haar eie onvolkome insig en verwoordingsvermoë, wat 'n gevolg is van die sondeval en die mens se gevolglike “verplunderdheid” (*Die Somerjood*, 1980:12). En dan weer, andersins, 'n vaste

vertroue in die vermoë van taal, gegrond op die besef dat sy maar net sal moet klaarkom met die beperkte en beperkende woordeskat, want taal is die menslikste van wat ons menslik het (*Die Somerjood*, 1980:8):

- 1 Taal: die menslikste van wat ons
- 2 menslik het, jy wat na menigte ruik:
- 3 in jou menssweet op my bolip
- 4 proe ek soms heuning:
- 5 Hy sal wil met ons wat Hy wil
- 6 en verligting lag soos 'n bruin spanjool.
- 7 Daar is geen keer aan die noësfêre.

Taal is die kollektiewe besit van die “menigte”, “sweterig” van baie gebruik. Tog is die digterspreker in staat om, paradoksaal, die Goddelike in die gewoon-menslike te ervaar: “heuning” in die “menssweet”. En die oorweldigende emosie by hierdie ontdekking is een van verligting, dat God Hom tog in en deur taal (of miskien ten spyte van taal) deur die “bruin spanjool”, die aardmens met sy beperkte vermoëns, laat ken. Want al is die mens noëties beperk, is die noësfêre onbeperk. Die *Supplement to the English Oxford Dictionary* verklaar *noësfêre* as die naam wat deur Teilhard de Chardin in sy teorie oor evolusie gegee is aan “the state or sphere characterized by the emergence of consciousness and mind which follows the stage of the establishment of human life”. Volgens De Chardin (Van der Leeuwen 2010) het die krag van evolusie drie geboortes tot gevolg gehad: die “kosmogense” wat verwys na die ontstaan van die heelal, die “biogense” wat die mutasie van lewlose tot lewende stof behels en die “noëgense” wat die mutasie na selfbewussyn is. Deur die drie geboortes het die mens uitgestyg bo die vlak van die dier. Die mens is 'n denkende wese wat kan reflekteer en só in staat is om bo die kosmos en homself uit te styg. Die “noë” (uit Grieks “nous”) verwys na die mens se ken- en denkvermoë. Aan die mens se bewus-syn word geen beperking gestel nie.

Cussons se bemoeienis met taal word voortgesit en bereik 'n hoogtepunt in haar laaste bundel, *Die knetterende woord* (1990). Die besef dat taal al is wat ons het, kom in die gedig “Selfs ...” tot uitdrukking. Enersyds is daar die angsvallige, en andersyds die amper stoutmoedige, opdrag aan taal:

- 1 Taal, jy moet alles kan aankeer,
- 2 die tergendste dinge van die gees,
- 3 tot deur sy lus die vangriem kan adder
- 4 om selfs die skof van die melkwy Bees.

Cussons se beskouing van die taal as instrument van haar digterskap word hier op pregnante wyse tot uitdrukking gebring. Taal moet “alles kan aankeer”.

Die digvorm hier is dié van die Persiese kwatryn, met 'n klein afwyking in die rympatroon – die eerste twee versreëls is naamlik in halfrym geskryf. Daardeur word die verband tussen reëls 2 en 4 duideliker gelê: “die melkwy Bees” is by uitstek dié “tergendste ding(e) van die gees”. Die simboliek van die bees word hier in sy totaliteit ontgin: “The basic dilemma lies between the interpretation of the bull as a symbol of the earth, of the mother [...]; and the view that it represents heaven and the father (Cirlot 1981:33).

Taal word metafories gelykgestel aan 'n persoon wat met 'n vangriem werk; die “tergendste dinge van die gees” by implikasie dan die baldadig-ontwykende bees (simbool van die aardse realiteit wat verwoord moet word) wat aangekeer moet word. In die derde reël is die suggestie sterk dat dié poging van taal nie mag ophou voordat ook die Groot “Bees”, God, verwoord is nie.

Die voorafgaande herinner aan Van Wyk Louw se woorde in “Miskien moet jy liever klaarmaak” (*Tristia*). Die digter-spreker, as verwoorder van die werklikheid, spreek naamlik die hoop uit:

dat die laaste, die slot-nosie
'n *vangriem* gaan gooi om 'n stuk van die wêreld
en teminste dít, dié, saam met die ander
tot een moeg-gewurgde stuk *beestelikheid*
gaan dwing om te lê.
(my kursivering)

'n Mens kan ook nie verhelp om die parallel te wil trek met Koki se siening van taal nie, wanneer hy in sy toespraak sy volk waarsku teen Raka se vernietigende invloed op hulle kosbare kultuurbesit. Hy beskryf taal as hulle “fyn, fyn net / van die woord, waarmee (hulle) blink en vet / visse uit baie waters haal” (Van Wyk Louw 1942:16). Die “net” wat die “vis” uit die water haal, word in Cussons se gedig die “vangriem” met “lus” wat om die skof van die “melkweit Bees” “adder”. “[N]et” en “vangriem” is in beide gevalle die woord wat die Goddelike verwoord. Die vis is immers tradisioneel simbool van Christus, en die “Bees”, onder andere simbool van mag (Cirlot 1981:34), word deur die hooflettergebruik hier ook God – die mees ontwykende “ding” wat om verwoording roep.

Die gebruik van “adder” is interessant. Daardeer word die woord met sy betekenisveld (die “vangriem” met sy “lus”) nie slegs iets lewends nie, maar in sy simboliese waarde ook uitdrukking van wysheid en subtiliteit (Evans 1990:1000), in staat om die fyn nuanses van die Goddelike te verwoord. Meer nog: die beeld van die “lus” roep in herinnering die slang wat sy stert byt, Kundalini, “die pragtige slang van die skeppende energie” (Gilfillan 1984:143). Walker beweer dat dié mitologiese figuur die naam is van “a potent occult energy symbolized by a serpent having three and a half coils, and sleeping with its tail in its mouth [...]” (Scholtz 1991:170).

In haar bemoeienis met taal word Cussons, as digter, dan telkens gekonfronteer met dié twee uiterstes: enersyds die “vangriem” wat kan “adder / om selfs die skof van die melkweit Bees”; andersyds die “lus” wat sy prooi mis. Soms proe sy met verligting die “heuning”, ander kere slegs die “menssweet”.

2. Die ontoereikendheid van die digterlike woord

Cussons se bedroefdheid oor haar eie onvolkome insig en verwoordingsvermoë soos onder 1 bespreek, hang saam met die insig dat die digterlike woord ontoereikend is.

Die digter-spreker se metapoëtiese klag in haar besef dat die digkuns die innerlike nooit volkome kan vasvang nie, is intens in “Klein ode op wit” (*Die Somerjood*, 1980:22):

- 1 Ervare wit soos meel,
2 vermoedende wit soos maagdom,
3 en waarom nie?
4 Ellende is gryns want hopeloos
5 en vreugde is paroksisme,
6 'n vlaag te vinnig vir kleur.
- 7 Wit dan, of die bleek
8 van wees gesyfer deur
9 die aarde en dit is mis en
10 minerale en vag en been en bloed.
11 O te veel bloed, die aarde
12 is te vol bloed, daar is bloed
13 in al ons wit, ou gelerige bloed.
- 14 Oorbodig die lettertjies
15 op dié papier se afgedempte
16 wit waar alles reeds besef is
17 en – armoedige
18 mildheid – vergewe is
19 tot die been.
- 20 Dit kom so sag asof dit
21 vir ons bang is, maar eindelik
22 sal dit ontsaglik kom, 'n laaste
23 ruisende bevrydingsleër,
24 en al die dodes sal swerm en roep
25 en alles sal eindig en begin
26 en juiging wees en sneeu.

Die titel van die gedig kan op meer as een wyse vertolk word. Die voorsetsel “op” in die titel kan eerstens as “bo-op” gelees word. Dan verwys “wit” na die wit papier waarop die digterspreker haar “klein ode” skryf, soos bevestig in strofe 3 waar na die “afgedempte / wit” van die papier verwys word.

Maar “op” kan ook vertolk word as “oor” of “wat handel oor”. “Wit” is hiervolgens dan die onderwerp van die “klein ode” – ’n verhewe onderwerp, want ’n ode is immers ’n lofuiting. Die titel skep dus die verwagting dat die goeie hoedanighede van “wit” besing sal word (weliswaar op die wit van die papier). Dit bereik ’n hoogtepunt in die slotreël waar “wit” vervang word met “sneeu”, by implikasie die intensiewe vorm van “wit”, en simbolies van suiwerheid en begrip wat volledig is.

In strofe 1 word “ervare wit” vergelyk met (wit) meel. Die “wit” is dus ’n seker, beproefde, betroubare wit. In teenstelling hiermee is “wit” in reël 2 “vermoedend” en word vergelyk met “maagdom”. Maagdelikheid kan vermoed, maar nie seker bepaal word nie. ’n Vermoede is nie noodwendig ’n waarheid nie. Reël 1 en reël 2 is dus kontrasterend: sekerheid teenoor onsekerheid.

“Wit” betrek meer as gewoon die “wit” van die papier. Die digter-spreker gebruik immers beskrywende woorde wat met die mens of menslikheid geassosieer word: “ervare”, “vermoedend”, “bleek”. In strofe 2 word “wit dan” gelykgestel aan “die bleek van wees”, wat suggereer dat “wit” na die menslike bestaan verwys. Die mensheid in sy “bleek” bestaan word “gesyfer deur die aarde” totdat “wit” vir die digter-spreker ’n onbevredigende skakering van wit aanneem – “wit” waardeur “ou, gelerige bloed” vloei, tekenend van die onvolmaakte menslike bestaan.

Die “afgedempte wit” van die papier in strofe 3 sou kon dui op ’n besef dat ook die geskrif waarin die “besef” van hierdie toestand weergegee word, sy beperktheid het. Terwyl die digter-spreker skryf, wéét sy sy “skryf ná in stof” (1962:12). Haar begrip en weergawe is onvolmaak en sal onvolmaak bly. Haar “lettertjies” is “oorbodig” en daarom sinloos. Alles is immers “reeds besef”, volledig bekend aan God.

Vir die mens kom hierdie volledige begrip egter eers aan die einde van tyd. Dit is die “eendag” (“eindelik”) wanneer die mens in bevryding alles sal sien “soos dit werklik is” en “ten volle” sal ken soos hy ten volle geken is (1 Korintiërs 13). Hierdie begrip bring die bevryding – ’n volgende stap in die transformasie van menslike “wees”.

Die metapoëtiese implikasie is dat geen wit nog dié finale woord ontvang het nie. Maar gelukkig is wit, anders as grys, uitdrukking van hoop (Evans 1990:256) en ook van tydloosheid (Cirlot 1981:58). Daarom kán die “eendag” dié volmaakte woord wat uitdrukking is van volmaakte begrip, ontvang. Tot dan kan dit die waarheid slegs “vermoed”. Wat Cirlot (1981:58) sê oor die simboliek van wit, onderstreep dié gedagte: “[...] when it is regarded as purified yellow, [...] comes to signify *intuition* in general, and, in its affirmative and spiritual aspect, intuition of the Beyond” (my kursivering).

Die metapoëtiese gekweldheid van die digter-spreker in “’n Sny brood” (*Die sagte sprong*, 1979:53) is nogmaals die versugting om die vind van die doeltreffende woord. Wat Bowra (1949:23) amper vyf dekades gelede beweer het, geld vandag nog, en veral ten opsigte van dié betrokke gedig: “The desire to express exactly is extremely important to modern poets, and they see what it demands of them. So far from being careless or reckless in their art, they have an ideal of exactness and precision.”

- 1 Hóé om die soet wanneer
- 2 brood en spoeg mekaar herken
- 3 presies te definieer:
- 4 U liggaam is legio en subtiel –
- 5 maar al my denkende
- 6 smaaktepels weet: as net die woord
- 7 gevind kan word, maak elke
- 8 duister en verwikkelde
- 9 ding meteens verbasend sin.

In hierdie gedig word die soet smaak van brood reeds deur die gebruik van “herken” op ’n ander vlak geplaas. “[H]erken” is naamlik ’n menslike handeling wat beteken “om weer te ken”, “te eien” of “te identifiseer” (HAT). Dit is dus reeds in die tweede reël duidelik dat ’n mens hier nie te make het met die gewone handeling van proe nie – “soet” verwys na ’n sensasie wat nie bloot betrekking het op die smaak van brood nie, maar op die kwaliteit van die

“ontmoeting” tussen “brood en spoeg”. Dié feit word bevestig deur die dubbelpunt aan die einde van die derde versreël, gevolg deur die verwysing na die liggaam van Christus.

“[B]rood” en “spoeg” word dus retrospektief getransformeer tot onderskeidelik die liggaam van Christus en die mens. Dit gaan wesenlik om die digter-spreker se her-kenning van Christus. Die eenwording van “brood” met “spoeg” is ’n mistieke ervaring.

Die probleem wat die digter-spreker in die eerste drie reëls stel, en waarop daar geen antwoord in die res van die gedig verstrekkend word nie, is om die herkenning te “definieer”; dit noukeurig te omskryf. Die gebrek aan die toereikende woord, dié woord wat die onsegbare kan sê, is wesenlik ’n metapoëtiese kwessie. Ook Eliot beklemtoon die behoefte aan die presiese woord: “The common word exact without vulgarity, / The formal word precise but not pedantic, / The complete consort dancing together” (Bowra 1949:23).

In essensie spreek “’n Sny brood” (1979:53) oor die onverwoordbaarheid van die mistieke ervaring. Dit sal toenemend duidelik word dat ’n mens by Cussons se metapoësie nooit heeltemal wegkom van die mistieke of die kontemplatiewe nie.

Die probleem in “’n Sny brood” (1979:53) bly onoplosbaar omrede daarvan dat Christus se liggaam “legio” is en “subtiel”. Die gebruik van “legio” verwys na die grenslose onbegrensdeheid van God. Hy is in sy onmeetlikheid te omvangryk vir woorde. Dit is sy ruimheid van gees en alwetendheid wat aangedui word deur die gebruik van “subtiel”. God is nie enkelvoudig nie en daarom ook nie eenvoudig of ongekompliseerd nie. Daarom is woorde nie subtiel genoeg om sy geskakeerdheid te omskryf nie. Hy is van karakter uit ondefinieerbaar. Tog skryf sy in “Woord” (*Die swart kombuis*) dat Hy “geen dele” het nie, “ondeelbaar en eenvoud” is. Sy onverwoordbaarheid is waarskynlik geleë in die digter-spreker se paradoksale ervaring van sy Syn.

Desnieteenstaande “weet” die digter-spreker dat die vind van die regte woord “sin” kan maak van “elke / duister en tergende en verwikkelde / ding”. Sy weet dit met haar “denkende smaaktepels”. Die gebruik van “denkende” as beskrywende woord wys duidelik dat sy God nie slegs sintuiglik met haar “smaaktepels” beleef nie, maar ook met haar intellek: kontemplatief en mediterend.

Die noëtiese aard van haar ervaring openbaar aan haar die metapoëtiese insig: die woord is ’n voorvereiste vir volle begrip. Die woord gaan hier nie die ervaring vooraf nie, maar die ervaring die woord. Dit is ’n ontkenning van die Wittgenstein-standpunt dat die mens slegs dié gedagtes dink waarvoor hy die woorde het. Die digter-spreker dui ontenseglik aan dat daar by haar blyke is van ’n begrip wat wag om in woorde gestel te word sodat dit volledigheid kan kry. Die regte woord, die toereikende woord beskik amper oor ’n magiese krag. Dit kan “meteens”, onmiddellik, die “sin” maak waarna die digter-spreker soek. Ook Eliot verwoord iets van hierdie gedagte in sy essay “The three voices of poetry” (1998:143):

He [the poet] has something germinating in him for which he must find words; but he cannot know what words he wants until he has found the words; he cannot identify this embryo until it has been transformed into an arrangement of the right words in the right order.

Volgens Gilfillan (1984:109) kan die woord waarna die digter-spreker soek, soos die “brood en spoeg”, ook op ’n ander vlak gelees word. God is immers die Woord wat, indien Hy gevind

word, “sin” gee aan die bestaan, voed met die “brood van die lewe”. Hy is dan die digter-spreker se daaglikse “sny brood”.

Op metapoëtiese vlak bly die digterlike woord waarna hier gesoek word, egter dié een wat die “soet” van Christus se liggaam in die mistieke belewenis presies kan definieer. Maar sy word genoep om uiteindelik te volstaan met die beskrywing van die ervaring as “soet”. Tog weet sy met al haar “denkende smaaktepels”, omdat sy dit reeds ervaar het, dat dit moontlik is om die ryke geskakeerdheid daarvan só te verwoord dat “elke / duister en verwikkelde / ding” “meteens verbasend sin” maak.

Daarom ervaar sy die akute behoefte aan woorde in “Akwaties” (*Die Somerjood*, 1980:26), ’n behoefte wat sy ontstaan het in haar onvergenoegdheid met haar bestaande woorde:

- 1 Ek wil woorde hê, subtieler
- 2 as woorde, subtiel soos
- 3 ’n blik of fyn gebaar,
- 4 iets vinnigs en onverwags
- 5 soos ’n nat paddatjie
- 6 op ’n boek. Hoe geniaal kan
- 7 ’n oog nie kyk, ’n hand bedui,
- 8 hoe dadelik spring begrip.
- 9 O borrels, blink borrels, ondertaals.

Die digter-spreker bevestig in hierdie gedig ook dat daar ’n soort begrip is wat woorde, taal, voorafgaan en haar soeke is die soeke na die woord wat dié begrip kan verwoord.

Die titel van die gedig het as stam die Latynse woord *aqua* wat “water” beteken. “Akwaties” sou ’n mens dus kon vertaal as “dít wat betrekking het op water”. En dít wat in die gedig betrekking het op water, is die begripwêreld, die “denkwêreld van die voortaal” (Gilfillan 1984:126). Die volgende uitspraak van Cirlot (1981:366) aangaande die simboliek van water is besonder toepaslik hier:

Whether we take water as a symbol of the collective or of the personal unconscious [...] it is obvious that this symbolism is an expression of the vital potential of the psyche, of the struggles of the psychic depths to find a way of formulating a clear message comprehensible to the consciousness.

Die versoeking is sterk om ook hier die parallel te trek met Koki se “blink en vet visse / uit baie waters”. Sheila Cussons vervang die vis met ’n “nat paddatjie” en bly daarmee binne die simboliek van die water. Die padda met sy kenmerkende eienskap van amfibies-wees, verteenwoordig volgens Cirlot (1981:114) “the transition from the Element of earth to that of water, and vice versa” en verder word hy geassosieer met “the idea of creation”. Die gesogte woord, die kreatiewe woord, die woord wat die “clear message” omvat, wat die vervulling van die potensiaal van die psige is, is hier metafoeries gesproke die “paddatjie” – “nat”, blink van die begrip wat hy met hom saamdra. Hy dra nog die “sprankeling van die onderwaterwêreld aan sy lyf” (Gilfillan 1984:126).

Die “paddatjie”, as woord wat “subtieler [is] / as woorde”, word vergelyk met “’n blik of ’n fyn gebaar”. Die digter-spreker stel haar bewondering vir die genialiteit van so ’n blik of gebaar

onomwonde. Dit is naamlik die blik of gebaar wat “begrip” laat “spring”, juis omdat dit weens die subtiliteit daarvan in staat is om fyner nuanses as woorde weer te gee.

Die versugting na woorde in die eerste versreëls word in die laaste versreël ’n sug van tevredenheid: die subtile woorde, blikke, gebare bestáán. Is elke “blink borrel” dan nie ’n potensiële paddatjie wat “vinnig”, “onverwags”, kan “spring” om “sin” te maak van elke “tergende en verwickelende ding” nie? Die padda, as amfibiese dier, beweeg immers gemaklik tussen water en land: begripwêreld en taalwêreld.

Dit is asof die digter-spreker in die slotreël vrede maak met die ontoereikendheid van haar kenvermoë, asof sy haar eie beperkte vermoëns aanvaar. Dit lyk na ’n berusting in die wete dat daardie begripwêreld bestáán, onafhanklik van taal. Sy is vir die oomblik bereid om daarmee te volstaan. Die gevaar bly immers dat die kunstenaar in sy kompulsiewe gedreweheid na die altyd beter woord, die risiko loop dat hy te ver kan gaan. Die vraag is of die kunstenaar hoegenaamd mág eet van die “vrugte van die boom van kennis”. Mag hy die Groot Geheim ken, of selfs verwag dat God dit aan hom sal openbaar? Of bestaan die moontlikheid dat Hy die mens “beveilig [...] met damwalle teen / sy see van kennis”? (*Die skitterende wond*, 1980:41).

Bostaande is ’n kwessie wat Cussons in die volgende gedigte onder die loop neem. Die eerste is “Count-off” (*Plektrum*, 1970:23):

- 1 My oubaas Dedalus wys met sy vinger óp:
- 2 in Lucifer se sonbril sien ek ’n silwer pop.
- 3 yours truly, facto Dedali, ’n bloedvat-labirint;
- 4 sy stophorlosie tik, my speelgoedhartjie klop.

In hierdie tradisioneel Persiese kwatryn met sy aaba-rymskema, is daar die mitologiese verwysing na die verhaal van Dedalus en sy seun, Icarus. Dedalus, wie se naam letterlik beteken “cunning craftsman” (Warrington 1970:179), was ’n legendariese Athener wat veral in die kuns van argitektuur en beeldhouwerk uitblink het. Sy kundigheid het hy oorgedra aan sy neef, Perdix, wat hom vinnig oortref het in vaardigheid en vindingrykheid. Uit jaloesie vermoor Dedalus vir Perdix en hy word die doodstraf opgelê. Hy slaag daarin om na Kreta te ontsnap, waar sy bekwaamheid hom die vriendskap van koning Minos besorg. Toe die koningin kort daarna geboorte skenk aan die minotaurus, bou Dedalus die labirint waarin die monster gevange gehou sou word. Wanneer Dedalus ook vir koning Minos aanstoot gee, word hy gevangenisstraf opgelê. Alhoewel die koningin hom bevry, is dit vir hom onmoontlik om te ontsnap, aangesien Minos wagte by elke hawe geplaas het. Dedalus bou dus vir hom en sy seun vlerke wat hy met was heg. Hy waarsku Icarus om nie te naby aan die son te vlieg nie, aangesien die was dan sou smelt en tot sy dood sou lei. Dedalus vlieg veilig oor die Egeïese See, maar Icarus verontagsaam sy vader se waarskuwing en kom om.

Op suiwer mimetiese vlak is die spreker in die gedig Icarus self wat sy vrees vir die vlug wat voorlê, verwoord. Sy vader Dedalus hou naamlik vir hom ’n waarskuwende vinger op. Wat hy sien wanneer hy opkyk, is Lucifer. Cussons ontgin hier die mitiese wêreld van die Bybel en die Griekse mitologie. Die twee wêrelde speel op mekaar in. Volgens Jesaja 14:12 is die koning van Babel ’n Lucifer (*Smith’s Bible Dictionary*). Jesaja voorspel sy lot in die betrokke teksgedeelte soos volg: “Jy wat die helder môrester was, het uit die hemel geval [...]” Sedert die tyd van St. Jerome (340–420 A.D.) verwys die naam Lucifer na die duivel, gevalle engel wat dit te na aan die Son gewaag het.

Drie baie subtiele verwysings maak egter 'n tweede lesing van hierdie gedig noodsaaklik. Die eerste is die voorkoms van die twee anachronismes, “sonbril” en “stophorlosie”. Hierdeur word Dedalus uit sy mitologiese tydvak verplaas. Die tweede verwysing is die klem wat in verskeie bronne op die kunstigheid van Dedalus gelê word. Dedalus word hiervolgens simbool van die “kreatiewe instink” (Gilfillan 1984:28). Dat hiermee bedoel word spesifiek die spreker-digter se kreatiewe instink, word gesuggereer deur die feit dat dit 'n “moderne” Dedalus is, nie die vader van die mitologiese figuur, Icarus, nie. Dié feit word verder bevestig deur die derde versreël. Die uitdrukking “yours truly” word naamlik gebruik om in 'n informele gespreksituasie na die spreker self te verwys, hier die digter-spreker.

Wat ter sprake gebring word in die derde versreël, is die verhouding tussen “yours truly”, die digter-spreker, en Dedalus, haar kreatiewe instink. Die uitdrukking “yours truly” word konvensioneel as slot van 'n brief gebruik, gevolg deur die skrywer se naam. In die gedig self word die spreker se naam nie vermeld nie. Haar identiteit word ondergeskik gestel aan dié van Dedalus. Sy is Dedalus se maagsel, “facto Dedali”. Die Latynse werkwoord “factum” beteken “om te maak”. Hier word die werkwoord in die vorm van die verlede deelwoord gebruik, “facto”. Sy, die digter-spreker, is deur Dedalus “gemaak” en as sy maagsel is sy “yours to command”. Sy is die kunstige “bloedvat-labirint”, deur hom ontwerp en gebou om sy bevele te gehoorsaam. In haar gehoorsaamheid aan hom, teen wil en dank, ervaar sy haarself as leweloos – 'n “pop” met 'n “speelgoedhartjie”. En weliswaar sinspeel die simboliek van die labirint, volgens Cirlot (1981:173), op “the loss of the spirit in the process of creation”.

Die metapoëtiese uitspraak wat dus enersyds deur die gedig verwoord word, is dat die digter-spreker, wanneer haar kreatiewe instink “praat”, nie anders kan as om te gehoorsaam nie, ten spyte van haar vrees om te misluk – “my speelgoedhartjie klop”. Wanneer Dedalus se “stophorlosie” die sekondes afgetel het, sal haar kreatiewe energie haar lanseer, weg van die aarde en die aardse af. Sy kan die aandrang van sy “stophorlosie” nie weier nie. Hy is van meet af aan daarvan die baas – “my oubaas” (ou baas).

Maar haar gedwongenheid tot skepping is ook 'n keuse. Sy kies om die bevel nie te verontagsaam nie. Dit word duidelik uit die simboliek verbonde aan die “speelgoedhartjie”. Volgens Cirlot (1981:345) is speelgoed simbole van versoeking. Die digter-spreker kies om aan die versoeking toe te gee, vandaar die vrees. Haar kreatiewe instink waarsku haar immers: “Dedalus wys met sy vinger op”. Sy sien twee gevallenes: Lucifer, wat gedink het hy kan die Son aanskou (en nou 'n sonbril dra vir beskerming!) en Icarus, die “lewelose gevallene”. Maar die sien van die “silwer pop” is ook 'n visioen, want die “silwer pop” is “yours truly”, sy self. Die implikasie is duidelik: indien sy dit te na aan die Son sou waag, sou dieselfde lot haar tref. As “silwer pop” met “speelgoedhartjie” is sy immers uiters klein, kwesbaar. Hiermee verwoord sy 'n ander dimensie van die skeppende drang: die gevaar daaraan verbonde.

Dit is die digter-spreker nie beskore om die “onsegbare Geheim” te ken nie. So word dit verwoord in “Ape sug nie” (*Die woedende brood*, 1981:31), 'n behoefte wat sy ontstaan het in haar onvergenoegdheid met haar bestaande woorde:

- 1 'n Sug is meer as hoorbare asem, is die hele
- 2 lang geheue van die mens: ou gevegte, antieke
- 3 kennis, vergete nooit-vergete volvoerings
- 4 van lê in arms, sterf, werk. Die krygerdigter
- 5 ná die oorwinning, deklameer resonant

6 sy lofrede aan sy koning, en die hele hof,
7 ook dié wat agter die deure nie 'n woord
8 kan hoor nie, sug ontroer. In somergras
9 of bed van strooi sug minnaars middeleus,
10 en op die plaas ná sy vir Krismis klaar
11 gebak het, Calvinisties diep voldaan, sug-vind
12 mev. Van As dit goed, soos God in Genesis.
13 Wat weet die tempelape van Nepal, met hulle
14 aapoë blinker as oë van mens want sonder was
15 van gedagte; die ronde uil, die otter, van dié so
16 ingewikkelde fenomeen?
17 Én die digter wat speel met vuur, want dig
18 is speel met vuur – soos daardie vervloë poëet
19 wat nie kon ophou nie, uitgevind het toe
20 die Skoonheid self hom bebliksem het, en hy
21 daarna, kranksinnig, nooit weer 'n reël kon
22 dink nie – dié digter wat sy sit nóg rus
23 kan kry, wrewelig van worstel, sug. Tot oplaas
24 die rustelose ongeneeslike sug na meer en
25 altyd beter taal, die slang, die pragtige slang
26 wat die verbode, onsegbare Geheim omkring,
27 ópjaag uit haar kronkels, sissend na die brein –
28 Minder vermetel lyk dit my om liever tussen
29 die dooie stene van tempels wat te laat te veel
30 geweet het, met blink, veilige ogies aap-ongeërg te speel.

Scholtz (1991:166–71) bespreek hierdie gedig uitvoerig; daarom volstaan ek met enkele opmerkings. Die interteks by die lees van die gedig is die verhaal “The mirror and the mask” (’n Engelse vertaling), deur Jorge Luis Borges, Argentynse skrywer van wie Cussons etlike kortverhale vertaal en aan wie sy ook die gedig opdra. Sonder om die verhaal in detail oor te vertel, moet genoem word dat dit handel oor ’n digter wat in opdrag van ’n koning ’n gedig oor ’n sekere veldslag moet skryf. Hy kry dieselfde opdrag drie jaar agtereenvolgens, met die boodskap dat hy moet verbeter op sy voorafgaande poging. Die derde gedig wat hy aan die koning kom voordra, bestaan uit ’n enkele reël wat die koning en die digter diep ontroer vanweë die skoonheid daarvan. Die digter bely dat dit wat hy geskryf het, waarskynlik ’n onvergeeflike sonde is, waarop die koning antwoord: “The sin of having known Beauty, which is a gift forbidden to men. Now it behoves us to expiate it” (Borges 1977:33). Daarna pleeg die digter selfmoord en die koning word ’n bedelaar.

Die gedig het dit oor die menslike verskynsel van “sug”. “Sug” is naamlik “meer as hoorbare asem”. Dit is ’n uitdrukking van “volvoering”, van genoegdoening, ontroering, vermoënis, soos dit in reëls 1 tot 12 weergegee word. Dít is egter die “sug” van die “gewone” mensdom. Uitgesluit van hierdie soort “sug”, is enersyds die aap, net soos die otter en die uil, en andersyds die digter. Wat die ape uitsonder, is die feit dat hulle nie oor die menslike rede beskik nie. Hulle kan nie dink nie, en ken daarom nie die soort sug wat uitdrukking is van ’n rasonale reaksie op ’n prikkel nie.

Die digter-spreker weer, sug nie van volvoering nie, bloot omdat hy die volvoering nie smaak nie. Sy “sug” is ’n versugting, ’n “rustelose ongeneeslike sug na meer en / altyd beter as taal”.

Dit is die sug na die volmaakte woord, die woord wat die onsegbare kan sê. Dit is die woord wat die “adder” om die “skof van die melkwit Bees” [is]. Maar die digter-spreker besef dat dié onderneming riskant is. Die “Skoonheid” wat hy mag ontdek, kan hom dalk “bebliksem”. Erger nog – die uiteinde van die ontdekking mag wees dat die “pragtige slang”, Kundalini, gewek word, en dit kan vir die digter-spreker katastrofaal wees: “[...] no one should experiment with or try to rouse it without explicit instructions from a guru, as the dangers connected with its awakening are very real and very terrible” (Scholtz 1991:170).

Om die “Geheim” te skend, om van die vrug van die “boom van kennis” te eet, is om te oortree op ’n terrein waar die digter-spreker nie tuishoort nie. Dig kan ’n fatale bedryf wees en daarom besluit die digter-spreker dat dit beter is, veiliger, om te kyk met die ogies van ’n aap, dit is sonder die verkenning van die denke.

3. Die toereikendheid van die digterlike woord

Ten spyte van die voortdurende worsteling met die ontoereikendheid van die menslike kenvermoë en die digterlike woord, is daar nog in heerlike oomblikke vir die digter die ontdekking van die “heuning” in die “menssweet” (*Die Somerjood*, 1980:8). Dit is ’n ontdekking wat dig tóg die moeite werd maak. God laat Hom wel nog in klein oomblikke ken deur die “bruin spanjool”, al is taal nóg so menslik.

Soms beskryf die digter-spreker slegs haar vreugde by die ervaring van die wonder van die digterlike woord. In “Kennismaking” (*Die swart kombuis*, 1978:26) verwoord sy hierdie soort ekstase:

- 1 Blinker wewe deur die brein
- 2 gloeidrade: daar kom stormweer!
- 3 Toe ek baie klein en bles
- 4 skaars nog ’n voetganger was
- 5 tóé al was dié te kere gaan
- 6 van die elemente die groot aardwonder:
- 7 die ruik van reent en die wit haelsteentjies
- 8 wat bont rondgespring het
- 9 en “wip, baba, wip” vir my gesing het
- 10 onder die raas met die blitse
- 11 die’t ek oopmond geëien
- 12 en op die punt van my tong tóé
- 13 die verrassing van druppels geproe
- 14 wat van ’n water
- 15 uit die lug is, soos later
- 16 van woorde, blink uit die brein.

Die digter-spreker trek ’n parallel tussen twee soorte stormweer wat sy in haar lewe leer ken het. As peuter het sy kennis gemaak met die natuurstorm, die “te kere gaan / van die elemente”. En dié “groot aardwonder” was vir haar ’n verruklike ervaring. As volwassene maak sy kennis met ’n andersoortige storm. Die produk van die natuurstorm was reën en “haelsteentjies”, dié van die latere storm, woorde.

Cirlot (1984:315) se uitspraak oor die simboliek van 'n storm belig die verbintenis tussen hael (of reën) en woorde. Albei is produkte van 'n storm: “[t]he myth of the creative storm (or creative intercourse between the Elements) is universal [...]”. Die “stormweer” is dus 'n verwysing na die kreatiewe werking van die brein.

Die woordgebruik in die eerste twee versreëls versterk die suggestie van kreatiewe energie wat losgelaat word. “Blink(er)” bevat onder andere die betekenisnuanse van vernuftigheid, skerpsinnigheid, wat 'n voorvereiste vir kreatiwiteit is. “[W]ewe” is wesenlik 'n kreatiewe handeling. Dit dui immers op die vervaardiging van materiaal wat in baie kulture 'n fyn kuns is. Dit is opvallend dat die HAT in albei die voorbeeldsinne by die lemma “weef” in sy figuurlike betekenis, 'n kreatiewe dimensie betrek: “'n [s]torie weef uit 'n aantal losstaande gegewens.” En: “[h]ulle weef 'n *legende* rondom die held se dood.”

Die proses wat hier beskryf word, is dus wesenlik 'n kreatiewe proses, uiteraard bevestig deur die feit dat dit in die “brein” afspeel. Die “gloeidrade”, dendriete van die brein en tekenend van insig, word deur die brein “geweef”, met ander woorde “losstaande gegewens” word kreatief saamgesnoer om die insig te verwoord. In strokiesprente is die gebruik van 'n gloeilampie om 'n blink idee of 'n skielike insig voor te stel, universeel.

Dit is inderdaad wat in die denkproses gebeur. Boodskappe beweeg deur die dendriete in die brein soos elektriese impulse, met kontak as die resultaat. Losstaande impulse kan dus wel gebind word om samehangende gedagtes te vorm.

In die reëls wat volg (3–5), beskryf die digter-spreker die uitbundigheid waarmee sy as peuter (“skaars nog 'n voetganger”) 'n storm beleef het. Opvallend is die sintuiglikheid van die beleving wat haar bybly. Sy het die blitse nie slegs gesien nie, sy het hulle “geëien”, asof hulle haar geboortereg was. Sy het die reën geruik, die sang van die “haelsteentjies” gehoor. Die water geproe en met haar hele wese gereageer: “wip, baba, wip”.

Die implikasie hiervan is dat sy as volwassene, maar in die eerste plek as digter, steeds 'n storm met dieselfde intense verrukking beleef, met dié verskil: in die “breinstorm” het die “water” “woorde” geword. Dit is nie vreemd dat die digterlike woord hier in verband gebring word met water nie. Sy doen dit ook later in “Akwaties”, waarop reeds gewys is.

Dit is noemenswaardig dat Cirlot (1981:315) verder ook die heilige kwaliteit van 'n storm pertinent vermeld: “[t]he storm, like everything else that occurs in heaven or descends therefrom, has a sacred quality about it.” Sy uitspraak vind aansluiting by die heiligheid wat die skeppende handeling vir Cussons kenmerk, as synde in die eerste instansie 'n religieuse handeling.

Die gedig sluit besonder heg met die herhaling in die laaste versreël, weliswaar met 'n wysiging, wat daarop dui dat die storm wat in die eerste twee reëls aan die broei was, tot uitbarsting gekom het. En die storm het “woorde” voortgebring, “blink uit die brein”. In die slotreël kry “blink” 'n bykomende betekenisverhoging. Die woorde is nie slegs vernuftig nie; dit is ook glansend, en reflekteer as sodanig die volvoering van die kunstenaar wat sy skepping kan betrag en weet “dat dit goed was”.

Dit is op sulke dae “van woorde blink uit die brein”, dat Cussons se digter-spreker die wêreld as 'n “kermis” ervaar (*Die woedende brood*, 1981:6):

- 1 Soms is verbeelding 'n Dionysus
- 2 en soms 'n Sisyphus.
- 3 Die wêreld kan 'n kermis wees
- 4 of eindeloos opdraand asfalt.
- 5 Soms is alles oorstelpend gekleur
- 6 en soms het dit die waterkleur van niks.
- 7 Of als in die oog is of buite die oog
- 8 laat ek aan Husserl en Berkeley:
- 9 die dag wanneer woorde soos wyn in my werk
- 10 maak dit hoegenaamd nie saak nie.

Die titel van die gedig, “Op ligte fantastiese toon”, suggereer reeds dat dít wat gaan volg ’n positiewe belewenis sal wees. Die toon sal “lig” wees, met ander woorde, getuig van opgetoënheid, en dit sal “fantasties” wees. Laasgenoemde word deur die WAT gedefinieer as “[...] wat ontstaan het uit die wilde en onbeteuelde fantasie”.

’n Bevestiging van die metapoëtiese aard van die gedig word in reël 9 met die verwysing na “woorde” gevind. Dat hiermee bedoel word die kreatiewe woord, is in retrospek duidelik uit die titel se suggestiewe verwysing na “fantasie”, synde “skeppende, produktiewe verbeelding” (WAT) en uit die gewysigde herhaling van “verbeelding” (reël 1), as sinoniem vir “fantasie”.

Die eerste twee versreëls bestaan uit ’n teenstellende waarneming, wat in die derde tot sesde reëls uitgebrei word. Die ses reëls bestaan uit drie sinne wat elk oor twee reëls loop. Die eerste reël van elkeen van dié drie sinne bevat ’n uitspraak wat beskrywend is van die “ligte fantastiese toon”. Die woorde uit dié reëls wat ’n paradigma vorm met die titel, is “Dionysus”, “kermis” en “oorstelpend gekleur”.

Die verbeelding word metafories “[s]oms [...] ’n Dionysus”. Dionisos is ook bekend as Bacchus, die vrolike, luidrugtige god van wyn. Die implikasie is dat die digter-spreker se verbeelding soms, soos dié god s’n, luidrugtig in haar werk. Dit is die dae waarop sy die wêreld as ’n “kermis” ervaar, kleurvol en uitbundig vrolik. Op sulke dae werk haar “woorde soos wyn” in haar.

Hierdie uitspraak sluit aan by wat Nietzsche oor poësie gesê het (Bowra 1949:5). Hy het naamlik onderskei tussen die Apolliniese en die Dionisiese elemente in poësie. Van toepassing hier is wat hy noem

[...] the Dionysian world of “intoxication”, of “excitement” and ecstasy, in which there is no calm and no clarity, but a strange sense of power and a narcotic influence which makes a man forget himself and identify himself with nature or the human crowd in its less rational and more instinctive moods.

In teenstelling met hierdie dae is daar die dae waarop die verbeelding ’n “Sisyphus” is. In die Griekse legende is Sisyphus die straf opgelê om in die onderwêreld ’n groot klip teen ’n steil berg op te stoot. Omdat die klip elke keer wat dit die kruin bereik het, weer teruggerol het, was Sisyphus se taak nimmereindigend; het dit tot niks gelei nie omdat dit telkens ongedaan gemaak is (Evans 1990:1024). Die vierde versreël sluit mimeties by die legende aan, maar ook semiologies word die “eindeloos opdraand asfalt” die Sisyphus-arbeid wat die digter-spreker so dikwels frustreer.

Reël 5 en 6 is, behalwe 'n voortsetting van die teenstelling, ook 'n voorloper tot die volgende twee reëls, waarin daar na die visuele verwys word. Dit kan nie anders nie wanneer 'n mens met Cussons te make het. Die visuele is by uitstek die aanvuurder van haar skeppingsdrif. Die interessante hier is dat sy erken dat, op dae wanneer “woorde soos wyn in (haar) werk”, sy die visuele nie nodig het nie. Op sulke dae maak waarneming nie saak nie, en by implikasie kleur ook nie, want sy kan skeep, “of als in die oog is of buite die oog”, met ander woorde, of sy kan waarneem of nie. Kreatiwiteit kan woorde so primêr maak dat die visuele as bron van kreatiwiteit nie meer as noodsaak ervaar word nie. Die bedwelmende werking van woorde is dan genoeg en die visuele is 'n kwessie wat sy geredelik aan Berkeley en Husserl oorlaat.

Berkeley, 'n Britse empiris, se filosofie aangaande waarneming kan saamgevat word in sy bekende uitspraak “esse est percipi”: om te bestaan is om waargeneem te word. Objekte se bestaan gaan dus op in hulle waargenomenheid (Lacey 1976:20). Husserl is bekend vir sy filosofiese fenomenologie, 'n filosofie wat ook waarneming betrek. Hiervolgens val die klem nie op die beskrywing van waarnemings nie, maar op die voorwerpe van die ervaring in die wêreld van verskynsels (Lacey 1976:83).

Die finale metapoëtiese uitspraak wat hierdie gedig wil maak, is dat die digterlike skeppingsproses soms moontlik gemaak word deur die bedwelmende effek van woorde. Dán steun die digter nie op waarneming nie. “[V]erbeelding” het nie altyd die visuele nodig nie.

Nog 'n gedig waarin die “regte woord” wel gevind word, is “Woord” (*Die swart kombuis*, 1978:60). Ook hier geskied dit sonder die aanvuring deur die visuele:

- 1 Dan uit nêrens spring die regte woord
- 2 en kom sommer op sy plek tussen
- 3 die woorde staan, ontstaan gestalte, kolskoot
- 4 uit 'n êrens deur die neurone op die papier.
- 5 Gees: die buite, buite die ruim selfs,
- 6 wat minder as 'n speld 'n ruimte nodig het
- 7 hebbende geen dele, ondeelbaar en eenvoudig
- 8 (hoeveel engele kan op 'n speldekop dans)
- 9 inwonend maar nie omvat nie: operatief,
- 10 ook nie woon nie, is
- 11 therefore exceeds any concepts of vastness,
- 12 en wat op die klein punt van my bewustheid
- 13 in die tyd kom dans.

Twee verwante aspekte van die digproses word in die gedig aangeraak: die misterie daarvan en die feit dat die “regte woord” soms vanself kom. Dit spring van “nêrens” en “kom sommer”, amper bonatuurlik, “op sy plek staan”.

“Dan” suggereer dat daar 'n soeke is wat die vind van die toereikende woord voorafgaan. Dit is 'n woord wat “op sy plek” kom “spring”, soos wat die “begrip” ook “spring” in “Akwaties”. “[O]p sy plek” impliseer dat die “regte woord” nie alleen die woord is wat semanties akkuraat is nie, maar ook die woord wat sintakties doelmatig is. Semanties gesproke is dit die woord waardeur “gestalte” “ontstaan”, die woord wat die beliggaming is van alles wat die digterspreker begryp het, maar gesukkel het om onder woorde te bring. Die assosiasie met die

Bybelse “gestalte van God” (Fil. 2:6) gee aan die woord ook ’n geestelike dimensie. Die “regte woord” is dus ten slotte ook die woord wat iets van die Goddelike kan weergee.

Aanvanklik identifiseer die digter-spreker die plek waarvandaan die “regte woord” kom as “nêrens”. Die implikasie is dat sy nie weet waarvandaan dit kom nie. Trouens, dit wil voorkom asof dit nie eintlik iewers vandaan kom nie. Die “nêrens” word egter drie reëls verder “’n êrens”. Die progressie suggereer dat sy wel erkenning gee aan die bron van die oorsprong van die “regte woord”. Sy identifiseer dit naamlik in die volgende reël as “Gees”. Die werksaamheid van die “Gees” word eers in die laaste twee versreëls omskryf. Die “Gees” “kom dans” “op die klein punt van [haar] bewustheid” “in die tyd”. Daarmee sluit sy aan by die vorige gedigte waarin sy te kenne gegee het dat dit uiteindelik God is wat deur haar dig, soos, onder andere, in “Triomf” (*Die knetterende woord*, 1990:59), “Vir Juan” (*Die knetterende woord*, 1990:71), “Tot ...” (*Die knetterende woord*, 1990:36) en “6 Augustus: Transfigurasië” (*Die woedende brood*, 1981:21).

Om die teenstrydighede wat vir die mens die begrip *Gees* kenmerk te omskryf, maak sy gebruik van ’n reeks paradokse wat volg op die dubbelpunt na “Gees”. Die paradoksale kenmerk van die “Gees” is dan sy uitgebreidheid in die ruimte, die feit dat Hy “buite die ruim selfs” is, maar “minder as ’n speld ’n ruimte nodig het”. Die “Gees” woon in die mens en tog kan die mens met sy liggaamlike en geestelike beperktheid Hom nie “omvat” nie. Hy kan werk (“operatief” wees) in die mens se bewussyn. Met ander woorde, ten spyte van sy ongebondenheid aan tyd en ruimte, kan Hy in tyd en ruimte werk. Hy kan op die “klein punt”, die “speldekop”-“punt” van haar “bewustheid” kom dans, soos die spreekwoordelike engele. God se werking in haar word vir die digter-spreker werklikheid in die vind van die regte woord. Dít is hoe Hy Hom in heerlike oomblikke aan haar openbaar. Dit is ook insiggewend dat die “Gees” “operatief” is deur te “dans”. Volgens Cirlot (1981:76) is die dans simbolies van die skeppingsdaad.

Dit is juis omdat God “dansend” déúr haar dig dat sy soms bewus raak daarvan dat “woorde staan op ’n vlak / wat ’n ruimte gaan word”, soos in “Stillewe” (*Die swart kombuis*, 1978:59):

- 1 Vierkant, wat ons altyd gou teken
- 2 óm die ontwykende en om die sfeer
- 3 te beredeneer, toon kleure en volumes
- 4 in verhouding tot mekaar, komposisie
- 5 op ’n vlak wat gaan lyk na ’n ruimte.
- 6 En woorde staan op ’n vlak
- 7 wat ’n ruimte gaan word en nie gaan stil
- 8 leef nie maar kwellend.

In die beeldende kunste word die term *ruimte* gebruik om te verwys na “a. the designed and structured surface of a picture” en “b. the illusion of depth on a two-dimensional surface” (*Webster’s Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*).

Wat uitgebeeld word in die gedig, is die kontras tussen visuele kunswerk (“stillewe”) en woorde. Die “stillewe” sal, ten spyte van sy twee-dimensionaliteit, “lyk na ’n ruimte” (my kursivering), met ander woorde, die indruk van drie-dimensionaliteit skep. Die digter-spreker gebruik die woord *ruimte* hier juis nie soos dit in die beeldende kunste gebruik word nie, maar as verwysend na “the unlimited or indefinitely great three-dimensional expanse in which all material objects are located and all events occur” (*Webster’s Encyclopedic Unabridged*

Dictionary of the English Language). Deur die gebruik van “lyk” suggereer die digter-spreker dat die indruk van “ruimte”-te-wees ’n illusie is. Die “stillewe” is en bly “komposisie / op ’n vlak”, twee-dimensioneel en staties, soos sy naam reeds laat vermoed. Die wordende voorwerpe is reeds vasgevang, die “ontwykende” geraam deur die “[v]ierkant” wat alles gevange hou, gestol in die oomblik wat ewig, maar stil d ur.

Die kontras met “woorde” is daarin gele  dat “woorde”, wat ook “op ’n vlak” “staan”, met ander woorde twee-dimensioneel voorkom, dit nie is nie. Woorde “gaan” “’n ruimte” “word” (my kursivering). Die digter-spreker, omdat sy met woorde werk, w et woorde is onbegrens, nie vasgevang binne ’n “[v]ierkant” nie. Ook hier is sprake van ’n illusie wat geskep word. Woorde, wat ni  so lyk nie, is meer-dimensioneel en dinamies. Hulle leef nie “stil” nie, maar “kwellend”. In die woord wat “ruimte” geword het, gebeur dinge. Die implikasie is ook dat hulle die digter-spreker nie met rus laat nie, dat sy kognitief, piekerend die “ruimte” verken.

’n Aanhaling van Rylands (1928:xii) oor die potensiaal van woorde, taal, om die mens telkens te verstom, is uiters toepaslik hier:

Those small articulated sounds, that seem so simple and so definite, turn out, the more one examines them, to be the receptacles of subtle mystery and the dispensers of unanticipated power. Each one of them, as we look, shoots up into
 “A palm with winged imagination in it
 And roots that stretch even beneath the grave”.

Dieselfde woord-waarheid, en in ’n mate dieselfde kontras, word uitgebeeld in “’n Conceit” (*Die knetterende woord*, 1990:20):

- 1 ’n Woord dy uit tot ’n ruimte
- 2 waarin daar dinge gebeur
- 3 Vermeer wat memoriseer
- 4 wat hy sien op doek beskryf
- 5 om met lig, venster, geel,
- 6 terug te glip in ’n woord in –
- 7 Die woord is ’n ontsluitspier.

In albei bostaande gedigte, “Stillewe” (*Die swart kombuis*, 1978:59) en “’n Conceit” (*Die knetterende woord*, 1990:20), val die klem op die dinamiese aard van die woord. Die woord wat “word” in “Stillewe”, “dy” hier “uit tot ’n ruimte”. Die digter-spreker kwalifiseer in die tweede versre  duidelik wat sy met “ruimte” bedoel: dit is ’n plek “waarin daar dinge gebeur”.

In essensie vind ’n mens in sowel “Stillewe” as in “’n Conceit”, ’n verwoording van die digter-spreker se onwrikbare geloof, nie net in die potensiaal van die digterlike woord nie, maar ook in die dinamiese, verbreidende mag daarvan. As sodanig dui die titel semanties eerstens op die selfingenomenheid, die “verwaandheid” van die digter-spreker oor die potensiaal van haar woorde. Sy weet “[a] great artist can invest a common word with a miraculous significance – can suddenly turn a halfpenny into a five-pound note” (Rylands 1928:xv).

Die digter-spreker se geloof in die moontlikhede van haar woorde kulmineer in die slotre  waar sy die “woord” metafories gelykstel aan “’n ontsluitspier”. Semanties vind die titel dan ook by hierdie beeld aansluiting. “’n Conceit” verwys inderdaad onder andere na ’n

“vergesogte vergelyking”, ’n metafoor – “an elaborate, fanciful metaphor, esp. of a strained or far-fetched nature” asook “the use of such metaphors as a literary characteristic, esp. in poetry” (*Webster’s Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*). Die metafoor berus dus op ’n vergesogte vergelyking en illustreer daarmee ook sommer die veelsydigheid van die “woord”. In “a conceit”, sê Eliot, “two things very different are brought together, and the spark of ecstasy generated in us is perception of the power in bringing them together” (in Lu 1966:63).

Die “two things very different” is hier die “woord” en ’n “ontsluitspier”. Gegewe die definisie van ’n spier as “[w]eefselbundel in die liggaam van die mens of dier wat kan saamtrek en rek en waardeur die beweging van die dele moontlik gemaak word” (HAT), is dit duidelik dat ’n spier eerstens geassosieer word met die moontlikheid van beweging en tweedens met krag. Die beweging wat moontlik gemaak word deur die woordspier is “ontsluit”-ing. Om iets te “ontsluit”, is om dit bloot te lê, dit toeganklik te maak. Die implikasie is dat, deur die “woord”, die “ruimte” toeganklik gemaak word. Die “woord” is immers die spier wat die “ruimte” oopsluit; ’n nuwe ervaring toeganklik maak. Wat Eliot oor Andrewes beweer (Lucy 1960:114), suggereer iets van die “spierkrag” van Cussons se “woord”: “Andrewes takes a word until it yields a full juice of meaning which we should never have supposed any word to possess.” Cussons se woord is in die skeppingsproses, in die woorde van Van Wyk Louw (“Ars poetica”, *Tristia*, 1962:34), “fluit” “wat, terwyl [sy] blaas: trompet word; / en ná trompet: ’n stad; / én, waar die stad verwilder: / dat dit bloeiende maankraters / word wat uitblom in / bloed en vuurpyl”.

Die digter-spreker stel in “’n Conceit” die digterlike woord parallel aan die skilder se “taal”. Die verwysing na Vermeer is ’n verwysing na die Nederlandse skilder Johannes Vermeer. De Vries (1939:71) sê dat Vermeer “zag en dacht in kleur en licht [...]”. Hy het die kuns verstaan om die meeste effek uit sy kleur te haal en met lig te modelleer. Selfs sy skaduwees is met lig deurdrenk en vol deurskynende kleur. Sy meesterskap lê veral in sy “binnenshuisjes” met een of twee figure besig om musiek te maak, ’n vrou of meisie by ’n venster, besig om te lees of by ’n tafel te sit en ’n brief te skryf. Dít is die dinge wat Vermeer waarneem (“sien”) en op doek weergee (“beskryf”).

Die problematiese in die gedig is reël 6. Sintakties sou die voorafgaande reëls saam met hierdie reël kon lees dat Vermeer die dinge wat hy sien op doek beskryf “om”, met ander woorde “met die doel om”, met lig, venster en geel “terug te glij in ’n woord in”. Dit skyn of die digter-spreker die uitspraak maak dat ook die skilder hom ten slotte op die “woord” verlaat. So ’n interpretasie klop nie met die volgende uitspraak van De Vries (1939:46) oor Vermeer nie: “evenal een schrijver niet steeds bijvoeglijke naamwoorden behoeft of gezochte zinswendingen, zoo ook heeft Vermeer niets anders nodig gehad dan zijn schilderstaal, wars van opsmuk, eenvoudig en zeldzaam zuiver.”

As reël 6 egter saam met die eerste reël gelees word, dui “woord” op die “woord” wat “ruimte” geword het, die “woord” “waarin daar dinge gebeur”. As sodanig word die reël dan ’n uitdrukking van die digter-spreker se onwrikbare vertroue in die omvattende potensiaal van die woord – alles wat Vermeer op doek “beskryf”, pas volgens dié lesing dan ín die “woord”. Die “woord” is in staat om weer te gee wat Vermeer op doek vaslê.

In “Los” (*Verwikkelde lyn*, 1978:29) besing Cussons se digter-spreker die heerlike “roes van / dwarrelende woorde”:

1 En noudat ek lê – maar wag, voordat ek gaan lê het,
2 het ek opgekyk in u nag en skoon in die rondte
3 gedraai van soveel ontsaglike sien: ’n hele rond
4 vol wilde wolke, kringende kolk, ’n bodemlose
5 omhoogte vir die vrye val is, weg uit my voete uit,
6 los soos ’n gelukkige klip oneindige nagdiepte in,
7 en die swaar sipres saam soos ’n spies sy spits agterna.
8 En noudat ek lê, met ’n reeks dankies netnou nog
9 gereed, vind ek my stom: U weet dit immers alles,
10 alles wat ek memoriseer het vir die oomblik –
11 Vaak nou, slier my gedagtes in eiewyse patrone,
12 gestaltes, oerdinge wat dagdink sou betig en snoei,
13 maar U oorweldig my, vul my lede met sagtheid, totdat
14 ek los en losgeryg uit al die knellende knoopwerk
15 waarmee ek my ordelik hou, vry soos ’n klip en net so
16 kaalgat en nie eens bewus van waar ons gaan nie,
17 vaar aan u arm, onbevange babbelend in tuimelende vaart
18 van woorde, paal, perk en fatsoen verby, soos U gewil het
19 van die begin af, voor die Duiwel besorg oor my boosheid
20 my leer hikkel het in ontsenude sinne: sýne, en mag
21 hy wurg aan hulle noudat ek, ontvoer, vervoer, straal uit
22 my boeie ’n juig van wilde wolke in, in prag, roes van
23 dwarrelende woorde een ontvangende grenslose Aandag in.

Eintlik kry ’n mens in hierdie gedig ’n kulminasie van feitlik alle voorafgaande aspekte van Cussons se digkuns: digkuns as mistieke belewenis, as die resultaat van “ontsaglike sien”, die knaende ontevredenheid oor die “ontsenude sinne” van die mens en ten slotte ook die vreugde oor die “roes van dwarrelende woorde”. Dit word hieruit duidelik dat dit nie moontlik is om Sheila Cussons se gedigte te etiketteer en daarmee af te handel nie. Die verskillende aspekte vorm die spreekwoordelike web. Waar ’n mens ook al trek, roer die hele web. “Sien” word nadenke; nadenke word mistieke belewenis en mistieke belewenis loop uit op óf die hartseer oor die onvermoë om die wonderervaring te verwoord, óf die vreugde oor die gawe van woorde.

Die titel van bostaande gedig verwys na die digter-spreker se ervaring van intense vryheid – ’n toestand waarin sy nie gebind is aan die aarde of die aardse se beperkende en inperkende invloed nie. Sy val ’n “vrye val”. Die “vrye val” dui hipoteties op die val van ’n liggaam op so ’n wyse dat die enigste krag wat op die liggaam inwerk, swaartekrag is. Die handeling wat hierdie toestand teweegbring, is “sien”. Dit is belangrik om daarop te let dat sy die nagemel beskryf as ’n “omhoogte *vir* die vrye val” (my kursivering). Daaruit blyk dat sy op hierdie stadium net nog oor die moontlikheid van “los”-raak besin. Die opkyk in die nagemel bring die gevoel dat sy sou kon los-raak van die aarde, asof daar ’n soort teenswaartekrag werksaam sou kon raak, of die swaartekrag sou kon verskuif vanaf die aarde na die nagemel. As gevolg daarvan sou die digter-spreker kon ervaar dat sy “val” “uit [haar] voete uit” die “oneindige nagdiepte in”.

Die simboliek van die voet is betekenisvol as dit saam met reël 5 gelees word. Die voet is naamlik volgens Jung (Cirlot 1981:111) “what confirms Man’s direct relationship with the reality of the earth”, “signifying [...] the relationship as well as the point of contact between

the body and the earth". Dit is duidelik dat die belewenis van "uit [die] voete uit" "val" een is van 'n totale "loslaten van de wereld" (Weima 1981:144).

"Sien" is hier, soos telkemale, die impetus agter die mistieke belewenis. Die bedwelmende effek wat die "sien" op die digter-spreker het, word gesuggereer deur die feit dat sy die gevoel kry dat sy "in die rondte gedraai" word. Alles wat sy vervolgens waarneem, dra subtiel die kwaliteit van rondheid. Die wolke is "rond", word metafories 'n "kringende kolk" met die potensiaal om die digter-spreker in te trek. Sy ervaar haarself, by wyse van vergelyking met 'n "klip", as rond. En ten slotte het ook die sipres 'n geronde vorm wat spits na bo loop.

Die subtiel verwysing na rondheid, met die suggestie van sirkelvormigheid, is belangrik. Volgens Cirlot (1981:47) is die sirkel simbool van "perfection" en van die Jungiaanse "inner unity", die "ultimate state of Oneness". Die verwysings na rondheid suggereer dus sowel die volmaaktheid, as die integrerende aard van haar belewenis.

Die vergelyking met "klip" is gepas omdat "klip" simbool is van "being, [...] cohesion and harmonious reconciliation with self" (Cirlot 1981:313). Die gebruik van die byvoeglike naamwoord "gelukkige" dui in ooreenstemming hiermee op haar toestand van euforie. Ook word "klip" assosiatief verbind met "val", na aanleiding van die uitdrukking "soos 'n klip val".

Die verwysing na die "sipres" wat "soos 'n spies" agter sy "spits" aan trek, is betekenisvol. Cirlot (1981:75) sê van die sipres dat dit 'n boom is "dedicated by the Greeks to their infernal deity. The Romans confirmed this emblem in their cult of Pluto, adding the name 'funeral' to it, a significance which still clings to it today". Die sipres is weliswaar met hierdie simboliek "swaar" van die aarde. Die "los"-raak van die sipres sou daarom die krag en intensiteit van die digter-spreker se ervaring kon beklemtoon. Die allitererende s-klanke in reël 7 suggereer pragtig die feitlik geluidlose voortstuwing van die "sipres" die "nagdiepte" in: "die swaar sipres saam soos 'n spies sy spits agterna."

In reël 8 voltooi die digter-spreker die uitspraak waarmee sy in die eerste reël begin het, en wat sy onderbreek het om die ervaring van die "ontsaglike sien" te beskryf: "[e]n noudat ek lê". Dit waarvan sy bewus raak "noudat [sy] lê", is dat sy "stom" is. En haar "stom"-heid is 'n gevolg van die "ontsaglike sien". Dit word in retrospek duidelik dat haar "stom"-heid betrekking het op die "reeks dankies" wat sy "gememoriseer" het. Die implikasie is dat sy by die aanskoue van soveel skoonheid in God se naghemel, nie in staat is om selfs die voorbereide "dankies" te uiter nie. "Vaak" gee sy haar dus oor aan haar gedagtes. Die wegsink in die toestand tussen slaap en wakker weer bring die ontsnapping uit die rigiede dissipline van "dagdink" wat "betig en snoei". Haar gedagtes word nie deur haar wakker rede beheer nie, maar "slier [...] in eiewyse patrone, gestaltes, oerdinge": 'n assosiatiewe spel wat deur "dagdink" belemmer sou word.

Met die byhaal van "gestaltes" en "oerdinge" betrek sy die Jungiaanse wêreld van die persoonlike en die kollektiewe onbewuste. Retrospektief is dit dan duidelik dat "dagdink" Jungiaans verwys na die bewuste: Die somtotaal van voorstellings, idees, emosies, waarnemings en ander intellektuele inhoude wat deur die ego erken word (Jung 1941:3). Dié bewuste word deur die digter, op soek na die toereikende woord, verwerp as synde die bron van "ontsenude sinne". Maar ook nie die wegsink in die Jungiaanse onbewuste bring in hierdie geval die gesogte woord nie.

Die wending kom in reël 13 met die teenstellende voegwoord “maar”. Wat volg, is ’n beskrywing van die digter-spreker se “oorweldig”-ing deur God. Die moontlikheid vir ’n “vrye val” wat in die eerste sewe reëls slegs beskryf is, word in die laaste elf reëls werklikheid. En wat sy ervaar, kompenseer vir haar voorafgaande gebrek aan woorde. Die vryheid wat sy in die “val” ervaar, word in haar “losser” woorde weerspieël. Dit is ten slotte slegs die mistieke ervaring wat die werklik “onbevange” woorde kan voortbring. Want “onbevange” suggereer dat haar woorde vry is van oordele en vooroordele, vry van die “gestaltes” en “oerdinge” wat haar denke en woorde mag beïnvloed, vry van die “eiewys”-heid wat steeds in die onbewuste haar gedagtes rig. Sy “vaar” immers nou aan God se arm, “oorweldig” deur Hom. En Hy “vul [haar] lede met sagtheid”. Die suggestie is dat sy in die mistieke eenwording tussen haar en God geen weerstand bied nie, maar haarself ten volle oopstel vir die ervaring. Die gevolg is die intense vryheid wat sy beleef, gesuggereer deur die volgende woordreeks: “los en losgeryg uit al die knellende knoopwerk”, “vry soos ’n klip”, “kaalgat”, “onbevange babbelend”, “tuimelende vaart”, “paal, perk en fatsoen verby”, “ontvoer, vervoer, straal uit / my boeie”, “roes van / dwarrelende woorde”.

Wanneer ’n mens die woordreeks beskou, word dit duidelik dat haar vryheid direk verband hou met haar vermoë om die woord te beheer, nie as instrument van die rede nie, maar as instrument van God wat déúr haar werk.

Die gebruik van “tuimelende” suggereer haar verlies van beheer. Die suggestie is dat sy “onderstebo” val – sy val immers die lug in, maar “tuimelende” word hier spesifiek gebruik om haar “vaart van woorde” (my kursivering) te beskryf. Dit is God wat déúr haar praat, wat haar “onbevange” laat “babbel”, verby “paal, perk en fatsoen”. Niks betuel haar nie. Haar aframmeling is spontaan, vrymoedig, grens amper aan histerie in die ekstase van haar mistieke saamwees met God. En dit is hierdie “dwarrelende woorde” wat God “gewil” het voordat die Duiwel haar “leer hakkel” het.

“[R]oes” dui op die “[b]edwelming deur sterk drank” of die “bedwelming van die sinne deur opwinding, vreugde [...]” (HAT). Die “roes van / dwarrelende woorde” dui ook op God se invloed. Dit is Hy wat haar woorde láát dwarrel. Die suggestie van “verwarring”, wat opgesluit lê in “dwarrelende”, hou juis hiermee verband. In haar totale oorgawe aan Hom is sy “nie eens bewus” van waar hulle gaan nie. Sy is vervul van Hom. Die suggestie van “dronkenskap” herinner sterk aan die dissipels se spreek in tale nadat hulle met die Heilige Gees vervul is op die dag van die Pinksterfees (Hand. 2). Die skare wat die dissipels hoor praat het, het onder die indruk verkeer dat hulle dronk was.

Die vergelyking met “klip”, wat in gewysigde vorm in reël 15 herhaal word, klink paradoksaal. “[K]lip” is immers by uitstek iets wat met swaartekrag geassosieer word en daarom oënskyklik alles behalwe “vry” en hier is die “val” juis ’n “val” na vryheid. Die vergelyking word verder uitgebrei deur “net so / kaalgat”. Die verwysing na naaktheid kan volgens Cirlot (1981:230) op twee maniere geïnterpreteer word. Die eerste moontlikheid is hier van toepassing: “[...] it lifts one’s thoughts toward the pure peaks of mere physical beauty and [...] towards the understanding of, and identification with, moral and spiritual beauty [...]”. Die toestand van naaktheid is dus simbolies van die agterlaat van alles wat aards is, as voorvereiste vir die identifikasie met God, die Groot Rots met wie sy as “klip” kan identifiseer. Die heelheid wat haar ervaring kenmerk, skakel verder met Jung se siening van die simboliek van ’n klip: “[...] the stone symbolizes what is perhaps the simplest and deepest experience – the experience of

something eternal that man can have in those moments when he feels immortal and unalterable” (1964:224).

Maar méér as dit nog, is die digter-spreker se “val” ook terug in die paradyslike staat voor die sondeval, toe die mens nog nie nodig gehad het om sy naaktheid te bedek nie. Sy val “paal, perk en fatsoen verby”. Die implikasie is dat haar woorde die grense van algemeen aanvaarde norme oorskry, maar dié norme is die norme van die mens ná die sondeval.

Die “hakkellende”-ende woorde, die “knellende knoopwerk” waarin die digter-spreker verstrik geraak het, is die duiwel se skuld. Dit is hy wat die mens se praat be-duiwel het; die digter-spreker se woorde kragteloos gemaak het. Haar val is gelukkig ’n val terug na die “fatsoen” wat gegeld het in die onbevange toestand voor die sondeval. Daarom kan sy vloeiend praat, in die taal van die mens in sy paradyslike staat, voordat die perfekte kommunikasie met God versteur is, toe die mens nog die volmaakte beeld van God was met volmaakte woorde.

Die ekstase van die belewenis van die paradyslike staat word deur die laaste drie versreëls gesuggereer. Sy word deur God “ontvoer”, met geweld (“oorweldig”) uit die duiwel se “beskerming” weggeneem. Sy “straal” uit die “boeie”. Niks verhinder haar vryheid van beweging nie, niks aards neem haar gees in beslag nie. Sy “straal” “een ontvangende grenslose Aandag in”. God ontvang haar, bepaal Hom by haar woorde, want in die mistieke eenwording is die verbreekte kontak tussen God en mens nou herstel. Haar woorde is vir dié oomblik volmaak.

4. Ten slotte

Dit is duidelik dat die absolute skeiding tussen taal en werklikheid of die reduksie van taal tot ’n arbitrêre tekensisteem los van die werklikheid by Cussons nie bestaan nie. Haar worsteling met die ontoereikendheid van taal as “voertuig van haar denke” is essensieel ’n weerspieëling van haar eie *menslike ontoereikendheid*. Sy betreur nie die vermoëns van taal nie; sy is eerder diep bedroef oor haar eie onvolkome insig en verwoordingsvermoë, wat ’n gevolg is van die sondeval en die mens se gevolglike “verplunderdheid” (*Die Somerjood*, 1980:12).

Soms is daar by haar die vraag of die kunstenaar hoegenaamd die Groot Geheim mag ken of selfs verwag dat God dit aan hom sal openbaar. Bestaan die moontlikheid dat Hy die mens “met damwalle” “beveilig” teen sy “see van kennis”? (*Die skitterende wond*, 1979:41). Of is dit die digter-spreker gewoon nie beskore om die “onsegbare Geheim” te ken nie, soos verwoord in “Ape sug nie”? (*Die woedende brood*, 1981:31).

En dan weer, andersins, is daar by haar die vaste vertrouwe in die vermoë van taal wanneer die “regte woord” – semanties akkuraat en sintakties doeltreffend – “somer op sy plek tussen / die woorde kom staan” “Woord” (*Die swart kombuis*, 1978:60).

In haar bemoeienis met taal bevind Cussons, as digter, haar dus telkens tussen die twee uiterstes: die toereikendheid versus die ontoereikendheid van haar woorde. Soms proe sy met verligting die “heuning”, ander kere slegs die “menssweet” “Taal” (*Die Somerjood*, 1980:8).

Maar dit bly vir haar ’n ewige soeke na die woord wat soos ’n “vangriem” kan “adder / om selfs die skof van die melkwit Bees” (*Die knetterende woord*, 1990:14).

Bibliografie

- Alter, R. 1975. *Partial magic: The novel as self-conscious genre*. Berkeley: University of California Press.
- Bertens, H. en T. D'haen. 1988. *Het postmodernisme in de literatuur*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Borges, J.L. en N.T. di Giovanni. 1997. The mirror and the mask. *The New Yorker*, 3 Mei 1997, bl. 33.
- Bowra, C.M. 1949. *The creative experiment*. Londen: Macmillan.
- Cirlot, J.E. 1984 [1962]. 4de uitgawe. *A dictionary of symbols*. Londen: Routledge & Kegan Paul.
- Cussons, S. 1970. *Plektrum*. Kaapstad: Tafelberg.
- . 1978. *Die swart kombuis*. Kaapstad: Tafelberg.
- . 1979a. *Die skitterende wond*. Kaapstad: Tafelberg.
- . 1979b. *Die sagte sprong*. Kaapstad: Tafelberg.
- . 1980. *Die Somerjood*. Kaapstad: Tafelberg.
- . 1981. *Die woedende brood*. Kaapstad: Tafelberg.
- . 1983. *Verwikkelde lyn*. Kaapstad: Tafelberg.
- . 1990. *Die knetterende woord*. Kaapstad: Tafelberg.
- De Vries, A.B. 1939. *Jan Vermeer van Delft*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Die Bybel in Afrikaans. 1983. Kaapstad: Bybelgenootskap van Suid-Afrika.
- Eliot, T.S. 1962. *Gedichten / toneel en essays*. Haarlem: De Toorts.
- Evans, I.H. 1990 [1870]. 14de uitgawe. *Brewer's dictionary of phrase and fable*. Londen: Cassell.
- Gilfillan, F.R. 1984. *Geel grammofoon. Perspektiewe op die werk van Sheila Cussons*. Kaapstad: Tafelberg.
- Grové, A.P. 1966. *Smal swaard en blink*. Pretoria en Kaapstad: Academica.
- HAT (*Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal*). 1994 [1965]. Doornfontein: Perskor.
- Hutcheon, L. 1984 [1980]. *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*. New York en Londen: Methuen.
-

Jung, C.G. 1941. *The integration of the personality*. Londen: Kegan Paul, Trench, Trubner.

Jung, C.G. (red.). 1964. *Man and his symbols*. Londen: Picador.

Kannemeyer, J.C. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur 2*. Pretoria: Academica.

Lacey, A.R. 1976. *A dictionary of philosophy*. Londen: Routledge & Kegan Paul.

Louw, N.P. Van Wyk. 1941. *Raka*. Kaapstad: Tafelberg.

—. 1962. *Tristia*. Kaapstad: Human en Rousseau.

Lu, F-P. 1966. *T.S. Eliot: The dialectical structure of his theory of poetry*. Chicago: University of Chicago Press.

Lucy, S. 1960. *T.S. Eliot and the idea of tradition*. Londen: Cohen and West.

Rylands, G.H.W. 1928. *Words and poetry*. Londen: Hogarth Press.

Scholtz, A. 1991. Skepper en skepping: Die visuele as essensiële element in die poësie van Sheila Cussons. MA-verhandeling, Universiteit Stellenbosch.

Smith's Bible Dictionary. s.j. Nashville: Holman Bible.

Stead, C.K. 1998. *The New Poetic. Yeats to Eliot*. Londen: The Athlone Press.

Supplement to the English Oxford Dictionary. 1976. Londen: Birchfield.

Van Leeuwen, F. 2010. *Geestkunde*. Maastricht: Boekenplan.

Vestdijk, S. 1956 [1943]. 2de uitgawe. *De glanzende kiemcel. Beschouwingen over poësie*. Amsterdam: De Driehoek.

Warrington, J. 1970. *Everyman's classical dictionary*. Londen: J.M. Dent & Sons.

Waugh, P. 1984. *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. Londen, New York: Routledge.

Webster's encyclopedic unabridged dictionary of the English language. 1989. New York: Gramercy Books.

Weima, J. 1981. *Reiken naar oneindigheid. Inleiding tot de psychologie van de religieuze ervaring*. Baarn: Ambo.

WAT (*Woordeboek van die Afrikaanse Taal*). 1970. Vol. 1—9. Pretoria: Die Staatsdrukker.

Wilson, C. 1970. *Poetry and mysticism*. Londen: Hutchinson.