

**DIE EKSPLISIETE VERSINTERNE POËTIKA VAN SHEILA CUSSONS:
'N ONDERSOEK NA HAAR METAPOËSIE**

CARINE JANSE VAN RENSBURG

**TESIS INGELEWER TER GEDEELTELIKE VOLDOENING
AAN DIE VEREISTES VIR DIE GRAAD VAN
MAGISTER IN DIE LETTERE EN WYSBEGEERTE
AAN DIE UNIVERSITEIT VAN STELLENBOSCH**

STUDIELEIER: PROF. LINA SPIES



MAART 1995

VERKLARING

Ek, die ondergetekende, verklaar hiermee dat die werk in hierdie tesis vervat, my eie oorspronklike werk is wat nog nie vantevore in die geheel of gedeeltelik by enige ander universiteit ter verkryging van 'n graad voorgelê is nie.

C. Janse van Rensburg

..22..Februaris. 1995.
Datum

DANKBETUIGING

Ek spreek graag my dank uit teenoor:

Prof. Lina Spies wie se bekwame leiding en inspirerende gesprekke hierdie studie so 'n verrykende ervaring gemaak het.

Dr. Louise Viljoen van die Universiteit van Stellenbosch en **dr. Danie Jordaan** van die Universiteit van Port Elizabeth vir die eksaminering van die tesis.

Dorette Germishuys vir haar hulp met die proefleeswerk.

Nico-Ben wat sy ma so geduldig met die rekenaar gedeel het.

My Skepper, sonder wie niks moontlik sou wees nie.

INHOUD**Hoofstuk 1****Metakuns: inleiding**

1.1	Benadering	1
1.2	Eksplisiete versinterne poëtika	1
1.3	Metapoësie	2
1.4	Poësie versus prosa	8
1.5	Metafiksie versus metapoësie	11
1.6	Metatekste en postmodernisme	17
1.7	Teoretiese benadering	19
1.8	Die spreker in die gedig	20

Hoofstuk 2**Digkuns as religieuse handeling**

1.	Die mistieke dimensie van die kreatiewe daad	
1.1	Mistisisme	23
1.2	Poësie en mistisisme	25
2.	Die kontemplatiewe aard van die kreatiewe daad	
2.1	Inleiding	48
2.2	Kontemplasie en digkuns	49

Hoofstuk 3**Kunstenaar en skepping**

1.	Die problematiek van die kunstenaar	
1.1	Die kunstenaar as nabootser: bemoeienis met taal	60
1.2	Die ontoereikendheid van die digterlike woord	66
1.3	Die toereikendheid van die digterlike woord	79
2.	Die digter en sy skeppingsbedryf	
2.1	Skepping as integrerende handeling	96
2.2	Die skeppingsproses	113

	Bronnelys	123
--	------------------	-----

HOOFSTUK 1

METAKUNS: INLEIDING

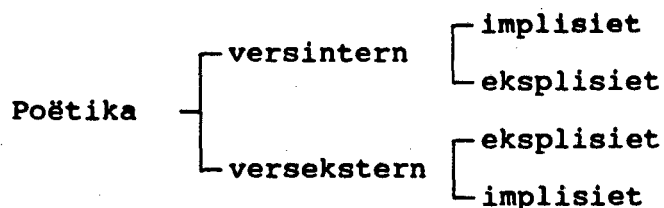
1.1 Benadering

In hierdie studie word 'n ondersoek na die metapoësie van Sheila Cussons onderneem. Die doel van sodanige ondersoek is 'n poging om haar eksplisiete versinterne poëtika te formuleer. Die metapoësie is naamlik primêr die terrein wat bestudeer moet word om uitsprake oor dusdanige poëtika daaruit te distilleer. Twee begrippe vra hier om beskrywing: "eksplisiete versinterne poëtika" en "metapoësie".

1.2 Eksplisiete versinterne poëtika

Die term "poëtika" het, sedert dit gemunt is deur Aristoteles, verskeie veranderinge ondergaan. Dit dui naamlik nie langer op die konkrete geskifte waarin die reëls van die digkuns opgeteken staan nie, maar op die geheel van opvattinge van 'n outeur soos dit, deur interpretasie, uit sy literêre werk gedistilleer kan word.

Die materiaal wat 'n ondersoeker tot sy beskikking het om die poëtika van 'n digter te formuleer, word deur Van den Akker (s.j. 9-26) beskryf. Hy stel die volgende globale skema voor:



'n Ondersoek na die implisiete versinterne poëtika rig sig in beginsel op alle aspekte wat die poësie van 'n digter kenmerk vir soverre dit te herlei is tot poëtikale kategorieë. Onder laasgenoemde verstaan Van den Akker eerstens inhoudelike elemente: uit die keuse van onderwerpe kan spesifieke poësie-

opvattings afgelei word. Tweedens verskaf die tegniese aspekte moontlike gegewens in verband met die versformele kenmerke, byvoorbeeld die wyse waarop gebruik gemaak word van klank, rym, metrum, ritme, semantiese kenmerke en sintaktiese of stilistiese "eienaardighede".

Aangesien Cussons haar nie krities of reflekerend oor haar poësie uitlaat in manifeste, kritieke, essays, korrespondensie of ander dokumente (wat oorwegend beskou kan word as die bronne van 'n verseksterne poëtika) nie, is daar in hierdie studie feitlik geen verwysing na haar verseksterne poëtika nie. Waar dit wel betrek word, dien dit slegs om 'n gedagte te ondersteun wat reeds deur die gedig gesuggereer is. Die enigste beskikbare bron vir sodanige uitsprake is enkele onderhoude wat met haar gevoer is.

In sommige gedigte vorm die poësiekonsepsie (of vormaspekte daarvan) die onderwerp van die gedig self: die ontstaan, die inherente moeilikhede of moontlikhede van die kreatiewe proses, die verhouding tussen taal en werklikheid, ensovoorts, word op poëtiese wyse getematiseer. Hierdie gedigte is wesenlik dié waarna verwys word met die term "metapoësie". Die poëtika wat uit hierdie soort gedigte herleibaar is, is wat Van den Akker (s.j. 15) noem die "eksplisiete versinterne poëtika".

1.3 Metapoësie

Die gebruik van die term "metapoësie" het probleme tot gevolg, eerstens omdat dit afgelei is van "metafiksie", 'n term wat konvensioneel gefokus is op narratiewe tekste. "Fiksie", soos wat dit voorkom in "metafiksie", word naamlik in al die geraadpleegde bronne gebruik in sy verengde betekenis, soos ook in die literêre omgangstaal.

"Fiksie", in die gewone omgangstaal, verwys volgens die WAT na 'n "voorstelling of beskouing, as uitgangspunt geneem, wat nie op die werklikheid berus of daaraan beantwoord nie; denkbeeldige

voorstelling; verdigting, verdigsel, versinsel." Iets is dus "fiktief" as dit ten diepste beteken "onwaar". In die literêre omgangstaal verwys "fiksie" na die "romanliteratuur; romankuns; lektuur wat op die verbeelding berus, veral romans, nouvelles en kortverhale."

Dat metafiksie hoofsaaklik konsentreer op narratiewe tekste, is volgens Viljoen (1988: 28) toe te skryf aan die feit dat die metabedrywigheid homself vanaf die sestigerjare die duidelikste in die roman manifesteer, maar ook om die rede wat Federman noem: "All great fiction, to a large extent, is a reflection on itself rather than a reflection on reality" (Hutcheon 1984: v). Selfrefleksie is dus 'n wesenstrek van die roman.

Tweedens bestaan daar geen omvattende teorie oor metakuns nie. Die rede wat Hutcheon (1984: 6) hiervoor aanvoer, is dat "... any such theory would be reductive ... because the point of metafiction is that it constitutes its own first critical commentary, and by doing so, it will be argued, sets up the theoretical frame of reference in which it must be considered."

Om metapoësie te definieer sal as vertrekpunt nieteenstaande geneem word uitsprake oor die breër term "metafiksie". Ek gee dus hiermee te kenne dat, naas "metafiksie", ook gepraat kan word van "metapoësie". In sy wydste sin dui die term "fiksie" immers nie slegs op 'n bepaalde produk van die kreatiewe aktiwiteit nie, maar wel op die soort kreatiewe aktiwiteit. Die woord kom naamlik van die Latynse woord "fingo", wat beteken "om te vorm, te orden, te versin". In die literatuur sou die werkwoord, "fingeer", dus betrekking hê op die totstandkoming van 'n geordende geheel uit ongevormde "loog" as produk van 'n bewuste verbeeldingsaktiwiteit (Cloete 1992: 129-130). As sodanig kan die term dus alle literêre tekste, dit wil sê poësie-, drama- en prosatekste insluit. Viljoen (1988: 30) kom tot dieselfde gevolgtrekking in haar proefskrif oor Breyten Breytenbach se bundel ('yk'). Maar die bestaan van metapoësie kan ook onderskryf word deur die volgende aanhaling van René Wellek

(Hutcheon 1984: 17) in perspektief te plaas: "'Art is 'illusion', 'fiction', the world changed into language, paint or sound.'" Hutcheon beweer dat kuns nog altyd "illusie" was, dat dit na alle waarskynlikheid van die vroegste tye af (self-)bewus was van daardie ontologiese status. Sy noem hierdie formele "narsissisme" 'n breë kulturele verskynsel wat nie beperk is tot 'n bepaalde kunsvorm of periode nie. Christensen (1981: 9) gebruik die term "metakuns" (my kursivering) en beskryf dit as kuns "which turns its attention upon the work of art itself". Ook hy wys op die voorkoms daarvan in 'n verskeidenheid media en kunsvorme. As voorbeelde kan genoem word die spieëlstudies van Velasquez en Picasso, Escher se self-verwysende "Drawing hands", Cimarosa se "Il maestro di musica", Richard Strauss se opera *Capriccio*, en Ralph Vaughan Williams se "Serenade to music".

Hieruit vloei dat enige kunswerk waarin daar sprake is van sodanige metabedrywigheid "geklassifiseer" kan word as metakuns. Dit is 'n term analoog aan die term "metataal": 'n taal wat nie verwys na nie-talige voorwerpe of gebeurtenisse in die werklike wêreld nie, maar wat verwys na 'n ander taal, 'n "taal waarmee oor taal gepraat word" (HAT).

Die voorvoegsel "meta" het sy oorsprong in die Grieks en beteken onder andere "along with, beyond" (*Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*). Dit is verhelderend om die term weer te gee soos dit ook in ander dissiplines gebruik word, byvoorbeeld "metamathematics" ("the logical analysis of the fundamental concepts of mathematics, as number, function, etc.") of "metapsychology" ("speculative thought dealing systematically with concepts extending beyond the limits of psychology as an empirical science") (*Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*).

"Metapoësie", net soos "metafiksie", is dan 'n verfyning van die term "metakuns" en verwys na "'n gedig waarmee (sic) oor 'n gedig gepraat word". Dit is die gedig waarin die digter as 't ware

blyke gee van sy digterlike werksaamheid of waarin die digter hom bespiegeland besig hou met sy "digterlike funksie", aldus Vestdijk (1956: 225).

Indien daar na die metaroman verwys word as "the novel about the novel", sou die bondigste definisie van metapoësie seker wees dat dit "poems about poems" is. Die belangrikste uitspraak wat Grové (1966: 200) maak aangaande die metagedig (sonder dat die term deur hom gebruik word) is dat dit die gedig is waarin die digter en sy skeppingsbedryf nie alleen onderwerp van die gedig is nie, maar ook voorwerp. Hy haal Van Wyk Louw aan om sy uitspraak te verhelder: "Aan jou word gewerk hier waar jy sit en aan 't werk is" ("Miskien moet jy liever klaarmaak vir sterwe", *Tristia*). Van Wyk Louw verwys hier spesifiek na die digter se verootmoedigende ervaring: dat hy al skrywende die ontoereikendheid van sy woorde beleef, dat hy eintlik "ná skryf in stof" ("Ex Unguine Leonem", *Tristia*). Wat ook al die digter se ondervinding al skrywend is, Grové verwys na die gedig waarin sodanige belewenis verwoord word, as die "selfbewussyn van die kunst in die kwadraat", 'n uitspraak wat aansluit by dié van Waugh. Dit is dan vir my die raakste definiëring van metapoësie: poësie wat in die proses objek sowel as subjek word.

Alhoewel die term, "metapoësie", betreklik nuut is, manifesteer die metapoëtiese bedrywigheid hom vanaf die vroegste vorme van die digkuns. Die bedrywigheid is deur die loop van die geskiedenis van die poësie van verskillende tale al op verskeie maniere benoem: die "kunsteoretiese vers", Rodenko se "volkome woordsentriese vers", Vestdijk se "funksionele poësie".

Ook binne die Afrikaanse poësietradisie kan metapoësie nie beskou word as "nuut" nie. In 'n referaat gelewer by geleentheid van die sestiende tweejaarlikse kongres van die FAK, 11 tot 13 Julie 1962 in Durban (opgeneem in *Naaldekoker* 1974: 102-117), onderskei Opperman kortliks as een van die "moderne tendensies in ons poësie" die vers waar die woord hom met homself bemoei, waar die digkuns oor die digkuns self dig: die aard, wese, funksie,

probleme van die digkuns en die strewe, insigte en vraagstukke van die digter.

Opperman verwys eers na ons ouer digkuns waar veral Leipoldt "soos die windswael sing"; later kry 'n mens by Ernst van Heerden 'n reeks verse oor die digter en digterskap. By Elisabeth Eybers kom dit, volgens Opperman, oorwegend voor vanaf haar bundel, *Neerslag*. Uiteindelik word die belangstelling in die wese en funksie van die digkuns, die strewe van die kunstenaar, tot 'n spits gedryf deur Van Wyk Louw, veral in sy laaste twee bundels, *Nuwe Verse* en *Tristia*. Opperman haal as voorbeeld sy gedig "Ars poetica", uit laasgenoemde bundel aan. Dit is 'n gedig waarin die digter-spreker tot die slotsom kom dat "ons (alle digters) in woorde, wat / maar klank en teken is, / in ná-geskepe skeppinge / die skepping van die god / déúr-dink, déúr-praat."

Opperman se siening aangaande die "kunsteoretiese"¹ vers is nie enkelvoudig positief nie. Volgens hom wil die woord slegs homself dien, suiwer poësie wees, is dit soms amper te bewus poësie. Hy vra die pertinente vraag of ons nie te veel van dié soort vers kry nie en stel nadruklik dat daar vir hom iets ongesonds, iets *narcisties* (mv kursivering) in party van hierdie soort kunsbelydenisse is (1974: 115).

Opperman lewer sy referaat in 1962, teen die agtergrond van die tydperk waarin die sogenaamde "kunsteoretiese vers" 'n "modeverskynsel" was. In *Digtters van Dertig* (s.j. 50) dui hy reeds aan dat die twintigerjare in werklikheid die beginpunt merk van 'n tydperk waarin Afrikaanse skrywers toenemend bewus raak van hul kunstenaarskap. Die beweging bereik sy bloei met die Dertigers wat "feitlik met hulle volle vermoëns en hele menswees op(gaan) in hul kunstenaarskap."

Maar selfs in die twintigerjare was die belangstelling in die

¹ Ek plaas die term tussen aanhalingstekens aangesien Opperman dit nie so in sy referaat gebruik nie.

wese en funksie van die digkuns, die strewe van die kunstenaar, die bemoeienis met die woord, nie nuut in Afrikaans nie. Op 11 November 1898 verskyn daar in *Ons Klyntji* (Van Tonder 1969: 12) die volgende gedig, wesenlik metapoësie, van P.D. Roux met die titel "Colesbergse Liidjii":

Eens sit ek op die hoge top
 Van die Colesbergse kop
 En ek word vervul geheel
 Van die skone pragtoneel
 'K Dink toe, dit is nou myn plig
 Om oek eens 'n lied te dig
 Ek kyk na alle kant,
 Vat myn potlood in myne hand.

Opperman se gebruik van die begrip "narcisties" (sic), as bystelling by "iets ongesonds", gee daaraan duidelik 'n negatiewe betekeniswaarde. Die woord kwalifiseer vir hom naamlik die kunsbelydenis en verwys as sodanig na die selfbewondering van die kunstenaar. Die gedagte word vergestalt in sy gedig "Echo en Narcissus" (*Heilige Beeste*). Daarin verbeeld hy die verhouding tussen 'n vrou - volkome afhanklik van die liefde van 'n man - en 'n man, só verdiep in sy lewenstaak dat hy haar liefde nie merk nie. Die man vind sy mitiese ekwivalent in Narcissus wat, nadat hy Echo verwerp het, verlief raak op sy eie waterbeeld en wegwyn langs die poel water. Deur die verwysings na "lamp en boek" en "hoof gebuig oor eie beeld", is daar subtiel die suggestie dat Narcissus hier die digter versinnebeeld wat, geslote in sy gedagtewêreld, wegwyn.

Volgens Hutcheon (1984: 1) word die figuurlike adjektief, "narsissisties", gebruik om die self-bewussyn van die teks en nie dié van die skrywer nie, aan te dui. Die term word nie neerhalend gebruik nie, maar juis beskrywend en suggestief. Ander adjektiewe wat in die literatuurteorie afwisselend vir die metateks gebruik word en wat volgens haar ook pejoratiewe waarde het, maar krities neutraal bedoel word, is woorde soos

"introspektief", "introvers", "self-bewus", "selfrefleksief".

In "Kolporteur en kunstenaar" (1974: 67) praat Opperman ook van die kunswerk "waar die kunstenaar sy eie *skepping* (my kursivering) betrag, soos 'n wilger sy weerspieëling in die water". Vir die doel van hierdie studie sal die term "narsissisties" dus verwys na die self-bewussyn van sowel teks as skrywer.

1.4 Poësie versus prosa

'n Netelige "kwessie" waaroor uitspraak gegee moet word, is hoedanig poësie in sigself verskil van narratiewe tekste soos dié waarop die "teorie" van metafiksie tot dusver gebaseer is. Eers dán kan die sprong van metafiksie na metapoësie gemaak word. Vir my lê die verskil daarin dat poësie in die algemeen, in teenstelling met prosa, nie soveel weergawe van werklikheid as reaksie op werklikheid is nie. Grové (1982: 87) sê "(d)ie prosa wil 'n gebeure laat ontrol, terwyl baie digters daarna streef om 'n ganse ervaring op een punt te konsentreer." Bernard (Todorov 1990: 61) se definisie van poësie is 'n uitbreiding van dit wat Grové beweer:

(W)e have a 'definition of the poem as a whole whose essential features are unity and concentration; ... everything 'works aesthetically', everything contributes to the overall impression, everything is indissolubly tied together in this poetic universe that is at once tightly unified and very complex'.

Ook Todorov se uitspraak (1990: 4) is hier van kardinale belang:

Is it a coincidence that we readily apply the word *fiction* to one component of literature (novels, short stories, plays), but that we use this label much less often, if at all, for another of its components, namely, poetry? We might be tempted to say that just as the novelistic

sentence is neither true nor false even though it may describe an event, the poetic sentence is neither fictitious nor nonfictitious: the question does not arise, precisely inasmuch as poetry recounts nothing, designates no event, but confines itself, quite often, to formulating meditations or impressions. The specific term *fiction* does not apply to poetry because the generic term *imitation* has to lose all specific meaning if it is to remain pertinent. Poetry frequently evokes no external representation; it suffices in and of itself.

Uit bogaande moet dit duidelik wees dat die gedig, vanweë sy hoogs gekonsentreerde aard, tradisioneel meer woordbewus is as die roman en juis dáárin lê die wesensverskil tussen poësie en prosa. Poësie is essensieel *woordkuns* - die roman nie in dieselfde mate nie. Die gekonsentreerdheid van die gedig het tot gevolg dat elke woord "op sy plek moet wees", dat die digter se strewe grootliks na die "onvervangbare woord" is. In die gedig word die verskillende betekenisnuanses van 'n woord "uitgebuit" - in die positiewe sin van die woord. Daarom is ook die metafoor vir die digter 'n veel belangriker woordverskynsel as byvoorbeeld vir die prosaïs.

'n Ander belangrike opsig waarin die poësie van die prosa verskil, is dat 'n mens in die prosa meestal te doen het met 'n leefwêreld van *handelende* personasies, terwyl die liriese gedig (en die poësie is, met die uitsondering van die ballade, epos en dramatiese alleenspraak, hoofsaaklik "liriek") die bewustheid lewend hou van 'n "spreekende ek" of liriese subjek.

Verskeie definisies van poësie is al gegee: "Poetry is imaginative passion" (Hunt); "Poetry is the expression of imagination" (Shelley); "Poetry means the best words in the best order" (Coleridge); "Een gedicht is een schip, het drijft op het gedeelte dat zich onder de waterlijn bevindt" (Greshoff); Poëzie is woorden met de stilte ertusschen" (Nijhoff) (Grové 1982: 87).



Geen allesomvattende en aldus presiese en volkome bevredigende definisie is seker moontlik nie. Daarvoor is daar te veel verborge misterie in die skeppingsproses. Tog gee die volgende uitspraak van Wordsworth iets weer van die ontstaanspoëtika: "Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquillity" (Grové 1982: 87). Daar is dus dikwels in die skep van poësie 'n volgorde van: intense werklikheidsbelewing, wat volgens Lina Spies (1992: 13) "'n emosie, 'n gedagte, 'n ervaring - wat ook al" kan wees; "emotion recollected in tranquillity"; gevolg deur die weergawe van die "werklikheidsbelewing" in die gedig. Sheila Cussons sê self (Van Aardt 1990: 177) dat die prikkel "ondergronds" gaan, "dit gaan af in jou persoonlike onbewuste ... en kom sommer skielik op 'n dag te voorskyn. Jy sien of hoor iets en skielik skiet iets jou te binne."

Ek haal ook die Amerikaanse digter, Robert Frost, (Spies 1992: 14) aan in die verband:

A poem begins with a lump in the throat, a homesickness or a lovesickness. It is a reaching out toward expression; an effort to find fulfilment. A complete poem is one where an emotion has found its thought and the thought has found the words.

It begins in delight, it inclines to the impulse, it assumes direction with the first line laid down, it runs a course of lucky events, and ends in a clarification of life - not necessarily a great clarification, such as sects and cults are founded on, but a momentary stay against confusion.

En omdat dit "momentary" is, is dit nooit afgehandel, voltooi, nie. Die chaos oorwin telkens en moet telkens weer deur die vorm "beheer" word. Die skeppingsproses, soos dit sig in die gedig voltrek, is die "vormgewende" proses wat ad infinitum herhaal word. Volgens Grové (1966: 84) bly die skeppingsproses 'n

"beweging weg van die aardse onrus af, in die rigting van die klare woord, die gestalte."

In die metapoësie in die besonder het die liriese subjek se werklikheidsbeleving te make met kwessies soos die volgende: die problematiek van die digter / kunstenaar en sy "geroepenheid", sy problematiek as nabootser; sy skeppings-"bedryf" en die skeppingsdaad as louterende daad, as konfrontasie met die chaotiese; die ontoereikendheid van digterlike inspirasie asook die digterlike woord; die verwoording van die spanning tussen sy twee syne: dié van kunstenaarwees en dié van menswees.

Ten slotte is daar vir die kunstenaar-digter ook nog die spanning wat Vivas (1949: 397) as volg verwoord: "Between interest in form and interest in content there is always a tension which for the artist, I take it, defines itself as a problem of sincerity or of integrity." Die digter staan naamlik voor die ingewikkelde verhouding tussen die oorspronklike impuls vir sy gedig en die eise wat die vormgewing daaraan, hom mee konfronteer: "... how outrageously do the demands of form violate it, how deeply do they transmute it" (1949: 397). Uiteindelik, sê Grové (1966: 80), is kuns "nie die uitdrukking van hartstog nie; dis die beheersing daarvan, die oorwinning daarvan deur die vorm."

1.5 Metafiksie versus metapoësie

Patricia Waugh, net soos Hutcheon, beweer dat alle fiksionele tekste onderliggend metafiksioneel is (1984: 5). Dit wat 'n metafiksionele teks van 'n gewoon fiksionele teks onderskei, is bloot die hoër graad van self-bewustheid by eersgenoemde. Met die gebruik van die term "self-bewustheid", word die essensie van metafiksie aangeraak. Waugh noem dit 'n "fiction that self-consciously reflects upon its own structure as a language" (1984: 14). Dié metafiksionele modus² van skryf is al deur verskeie

² Spires (1984: 130) onderskei tussen metafiksie as genre en metafiksie as modus. Volgens hom neig die metafiksionele modus om terug te wys na die werk self en word fiksie self die

terme benoem: die introverte roman, antiroman, irrealisme, surfiksie, fabulasie, die selfverwekte roman, die self-refleksiewe roman, narsissistiese roman en "mise en abyme" (spieëlteks).

Wat William H. Gass (in Waugh 1984: 14-15) sien as die dilemma van alle kunsvorme, is volgens Waugh in metafiksie dominant:

In every art two contradictory impulses are in a state of Manichean war: the impulse to communicate and so to treat the medium of communication as a means and the impulse to make an artefact out of the materials and so to treat the medium as an end.

Hierdie uitspraak van Gass sluit aan by wat Valéry beweer die twee moontlike maniere is waarop taal geïmplementeer kan word (De Klerk 1975: 6). In kommunikasie, soos wat dit mondeling geskied en ook soos wat dit tradisioneel in narratiewe kuns voorkom, word die woorde verstaan, maar dit verdwyn uit die gedagtes en word verplaas deur impulse, idees, verhoudinge. Dit is die soort kommunikasie waar taal beskou word as 'n "means".

In die poësie egter, word die leser genoop, nie om deur die taal te kyk nie, maar na die taal, aldus Valéry. Die taal self word dus, net soos in die uitspraak van Gass, 'n doel ("end") in sigself. Dit is wat by uitstek in metapoësie gebeur. Spiers beskou juis dít as een van die onderskeidende kenmerke van die metafiksionele modus van skryf: "... while the language of metafiction tends to be more opaque in that the reader does not look through it so much as at it" (1984: 9). Indien dié soort meta-aktiwiteit moontlik is in narratiewe kuns, is dit des te meer moontlik in poësie waar die gekonsentreerde, (self)bewuste taalgebruik die spel met betekenaar en betekende veel verder kan

primêre referent. Ook is die taalgebruik in die metafiksionele modus meer opaak sodat die leser nie as 't ware daardeur kyk na 'n buitetekstuele werklikheid nie, maar genoop word om na die taal self te kyk.

voer as wat die geval sou kon wees in byvoorbeeld die roman. In die poësie staan woorde "op 'n vlak / wat 'n ruimte gaan word en nie gaan stil / leef nie maar kwellend" ("Stillewe", *Die swart kombuis*).

Waugh noem vervolgens (1984: 2) vier kenmerke van die metafiksionele beweging, waarvan die eerste drie pertinent voorkom in Cussons se digkuns:

'n verheerliking van die mag van die kreatiewe verbeelding wat gepaard gaan met 'n onsekerheid oor die geldigheid van die representasie of voorstellings van die verbeelding;

'n uiterste self-bewustheid oor die taal, die literêre vorm en die handeling om fiksie te skryf;

'n deurlopende onsekerheid oor die verhouding tussen fiksie en realiteit;

'n parodiërende, uitspattige of bedrieglik nuwe skryfstyl.

Die mag van die kreatiewe verbeelding word nie net verheerlik deur die inhoud van 'n gedig soos "Kennismaking" (*Die swart kombuis*) byvoorbeeld nie, maar word ook gedemonstreer deur skeppende taalaktiwiteite soos woordspel, patroonvorming, herhaling, sintaktiese manoeuvres, taaldwang selfs, kortom, met elke moontlike vorm van taalmanipulasie. 'n Demonstrasie van dié soort taalaktiwiteit kom voor in "Kaartloos Kelties", 'n gedig wat eers gepubliseer is in *Die swart kombuis* en later weer in *Die knetterende woord* waar die digter in 'n onderskrif meld dat die gedig in die nuwe bundelkonteks "vollediger tot sy reg" kom.

- 1 Tale ooreis jy om taal te omvat
- 2 wat klink in klank van tong en voet
- 3 voet ingedagte gedagte begeleidend
- 4 op gedroomde plaveisel van ou stede
- 5 agter herinnering herinnering vooruit

6 tong ingedagte gedagte begeleidend
 7 tot spits skrik se altyd-gewees
 8 - betrapte bedrog van was en sal wees! -
 9 in springende talende talende springende
 10 eie omhelsende Is-heid ontmoet.

Die vermoë van die skeppende verbeelding laat hom ook geld in die "skep van nuwe woorde, die revitalisering van geykte uitdrukkings" en "die aanwending van verrassende metafore" (Viljoen 1988: 30). So skep Cussons talle woorde om die ontdekkende vermoëns van die taal te ontgin, duidelik geïllustreer onder andere deur bogaande gedig en 'n gedig soos "Akwaties" (*Die Somerjood*). Ander kere vul sy argaïese woorde ("desibel", "kontinente" in "Desibel", *Die swart kombuis*) met nuwe betekenis. Daardeur bewys sy dat die woord nie bloot die houer is wat 'n reeds bestaande betekenis moet ontvang en bewaar nie, maar die dinamiese ontdekker of skepper daarvan ("Jag", *Die heilige modder*), soos Grové verklaar in *Beeld*, 10 September 1990. So 'n uiters verrassende metafoor is "(d)ie woord is 'n ontsluitspier" ("n Conceit", *Die knetterende woord*).

Met bogaande is dan ook reeds geraak aan die metapoëet se "uiterste self-bewustheid oor die taal". Die taal moet "alles aankeer" sê sy in "Selfs" (*Die knetterende woord*). In talle gedigte is taal nie slegs medium nie, maar "tema". Vergelyk hier byvoorbeeld 'n bundel soos *Die Somerjood*, waarvan Johann Johl (*Die Volksblad*, 3 September 1980) sê dat sy "begin en einde so letterlik in die taal en die woord" is. Die bundel open immers met die gedig "Komma" en sluit met "Pronomen". Tussen die twee pole kom die taal voor as vingertaal ("Kers en hout"), borreltaal ("Akwaties") en stameling ("Aankondiging").

Ook die skryfdaad is in verskeie gedigte "tema": "Daad en beskouing" en "Teesuiker" in *Verwikkelde Lyn*, "Id" in *Die swart kombuis*, "Gesegde" en "Vers" in *Die knetterende woord*, om enkele te noem. Hutcheon (1984: 6) sê immers: "Narcissistic narrative ... is process made visible." Nie net die skryfproses kom onder

die loop nie, maar ook indirek die wyse waarop die beeldende kunswerk, dit wil sê die "skildery" of "akwarel" tot stand kom in 'n gedig soos "Verwikkelde lyn" byvoorbeeld, in die bundel met dieselfde naam. En die weergawe van die ontstaan van die akwarel en skildery van moment tot moment in taal is voor die oë van die leser dan ook die proses waardeur die gedig hom tot in die slotwoord voltrek.

Die aksent val in hierdie metatekste op die proses van skryf (of teken, of skilder), eerder as op die produk. En deur die bestudering van die proses, bestudeer 'n mens in werklikheid dít wat aan die kunsvorm sy besondere identiteit gee (Waugh 1984: 5). In die woorde van Christensen (1981: 13): "... metafiction sheds light on fundamental issues in connection with fictional creation in general."

John Gardner beweer (Hutcheon 1984: 20): "... it suits ... a nobler quality of contemporary life: our delight in discovering how things work ...". Dié belangstelling in hoe dinge werk, hang saam met die postmoderne tydsgees: die fokus van ons aandag is nie soseer meer op wát geskep word, as hóé geskep word nie.

Die derde onderskeidende kenmerk van die metafiksionele beweging, die onsekerheid oor die verhouding tussen fiksie en realiteit, manifesteer sigself in Cussons se digkuns in haar klag oor die ontoereikendheid van haar digterlike woord om die omvangryke werklikheid van God en sy skepping weer te gee. Die dilemma waarin sy haar bevind, is tiperend van die metafiksionele skrywer se dilemma in die algemeen: "... if he or she sets out to 'represent' the world, he or she realizes fairly soon that the world, as such, cannot be 'represented'" (Waugh 1984: 3).

Die digotomie wat Waugh hierbo uitwys, is kenmerkend ook van Cussons se metapoësie: die konstruksie van 'n "fiksionele" illusie en, terselfdertyd, die blootlegging van daardie illusie. Die metateks bied hom dus aan as teks en lê op daardie manier die kunsmatigheid van sy bestaan bloot (Viljoen 1988: 38). Alter

stel dit baie sterk. Volgens hom loop die self-bewuste teks te koop met sy status as artefak: "... *flaunts* (my kursivering) its own condition of artifice and ... by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality" (1975: 10). Ook Waugh (1984: 2) en Bertens en D'haen (1988: 102) beklemtoon die problematisering van die gekompliseerde verhouding tussen fiksie en werklikheid in die metateks.

John Barth, metafiksionele skrywer, verklaar openlik dat die enigste manier waarop die algemeen-veronderstelde diskrepansie tussen kuns en werklikheid "opgelos" kan word, is deur 'n aanvaarding van die kunsmatige element in alle kuns. "'(Y)ou can't get rid of it anyhow' - (so) make it part of the point of the work" (Hutcheon 1984: 48). Hierdie erkenning van eie fiksionaliteit laat die leser ten slotte met 'n indruk van outentisiteit en eerlikheid: die fiksie probeer nie voorgee dat dit werklikheid is nie, trouens, die metakommentaar wat voorsien word deur self-bewuste fiksie dra min of meer die eksplisiete boodskap: "... this is make-believe" (Waugh 1984: 35). Daar is geen "suspension of disbelief" nie. Dit is juis volgens Spires (1984: 9) kenmerkend van die metafiksionele modus - dat dit nie die front voorhou van werklikheid te wees nie.

Dit is ironies dat in 'n tydvak gekenmerk deur 'n kennisontploffing, die allesoorheersende mentaliteit van die mens 'n bewussyn is van "ken-ten-dele", van "deur-'n-spieël-in-'n-raaisel-sien". Cussons sê alles wat die mens "kan meen is verwring soos / in 'n kermis-spieël" ("Hek-ode", *Die skitterende wond*). Die mens het geen illusies meer oor sy stefflikheid, oor sy gebrekkige perspektief nie. Wat oorbly, is die verootmoedigende, maar ook vertroostende wete: "For real 'authenticity' there can be no absolute truths" (Hutcheon 1984: 19).

1.6 Metatekste en postmodernisme

Op hierdie punt is dit noodsaaklik om ook kortliks te verwys na die postmodernisme 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 dit wat die realiteit genoem word. Postmodernistiese metatekste roep trouens pertinent vrae op na die wese van literêre tekste en hul 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 fragmentariese 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 van Ihab Hassan (Betrens en D'haen (1988: 28), naamlik dat die postmodernisme gesien moet word as 'n allesomvattende nuwe houding in die kunste. Dit 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, 'n bespreking van postmodernisme word steeds meer beheers 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 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 studie 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 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. Ook Van der Merwe, tydens 'n seminar aangebied deur die Departement Filosofie, Universiteit Stellenbosch op 12 Maart 1994, sê dat die term retrospektief van toepassing gemaak kan word op die werk van kunstenaars wat lank voor die kultuursituasie van "postmoderniteit" met soortgelyke probleme geworstel het of soortgelyke benaderings gevolg het as dié wat kenmerkend geword het van ons tyd. Die "post" van "postmoderniteit" is dus volgens hom nie beperk tot 'n histories-chronologiese aanduiding nie. Dit is natuurlik vanselfsprekend dat die gebruik van 'n so 'n postmodernistiese kader slegs relevant is as dit aansluit by 'n aanvaarbare interpretasie van die literêre werk wat binne die kader geplaas word.

My doel met hierdie postmodernistiese omweg is dan 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 "seems to ... be a very limiting label for such a broad contemporary phenomenon as metafiction" (1984: 2).

Ook Bertens en D'haen stel dit duidelik dat dit nie so is dat alle metafiksie noodsaaklikerwys postmodernisties hoef te wees nie (1988: 105). Hulle motivering vir hierdie uitspraak is insiggewend en verdien aandag. Uit hulle argumentasie (1988: 102-105) 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 eietydse 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 wanneer sy soms die "regte woord" vind ("Woord", *Die swart kombuis*). So 'n metateks sou uiteraard nie postmodernisties wees nie en sou waarskynlik nie só benader kon word nie.

1.7 Teoretiese benadering

Ten slotte nog enkele opmerkings oor die terminologie wat algemeen gebruik word in die studie van metafiksie. Hutcheon (1984: 6) merk op dat "self-conscious narrative by definition includes within itself its own first contextual reading, (therefore) no single theory will be able to deal with it without considerable distortion." Sy beweer verder dat Saussure se strukturalisme en Iser se hermeneutiek tog die twee dissiplines is wat die meeste gebruik word in 'n bespreking van metafiksie.

Die rede hiervoor is vanselfsprekend as 'n mens die volgende

uitspraak van Jefferson, soos aangehaal deur Gräbe (*Tydskrif vir Letterkunde*, Mei 1989), in gedagte hou: dat dit "nie meer soseer gaan om die storie van 'n avontuur nie, maar om die *avontuur van 'n storie*" (my kursivering). Hier word bedoel die gesamentlike avontuur van skrywer en leser: die skrywer deel met die leser iets van sy skeppende werksaamheid en die leser rekonstrueer hierdie "skeppingsverhaal" in die leeshandeling. Dit impliseer uiteraard dat die leser aktief betrokke is by die leesaksie. Hutcheon (1984: xii) noem lesers die "distanced, yet involved, co-producers of the novel". Sowel skryfproses (*écriture*) as leesproses (*lecture*) is by die metateks van groot belang. Die strategie van die metateks is nie om te fokusseer op skrywer en leser as individuele historiese figure nie, maar op die proses van produksie en resepsie van taal.

Ten spyte van bogaande is die meeste teoretici eklekties in hul bespreking van metakuns en daarom sal die bespreking in hierdie studie ook nie aan 'n spesifieke literêre teorie gekoppel wees nie.

1.8 Die spreker in die gedig

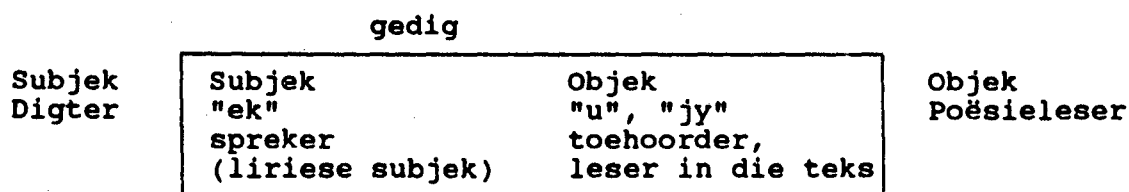
Ernst Lindenberg (1965: 80) beweer dat "een van die belangrikste opdragte van die letterkundige kritiek (mag) wees om die betekenis van die 'ek' in die gedig te omskryf. Kannemeyer (1965: 20) sluit hierby aan:

Die identiteit van die persoon wat die woord voer in die gedig, is die eerste saak wat die aandag van die ondersoeker vra. Die struktuuranalise berus in 'n groot mate op die identiteit van die dramatiese spreker, en dit vorm 'n deel van die betekenis van die gedig, en 'n raamwerk vir die verdere betekenis waarvoor dit 'n onmisbare kontrole is.

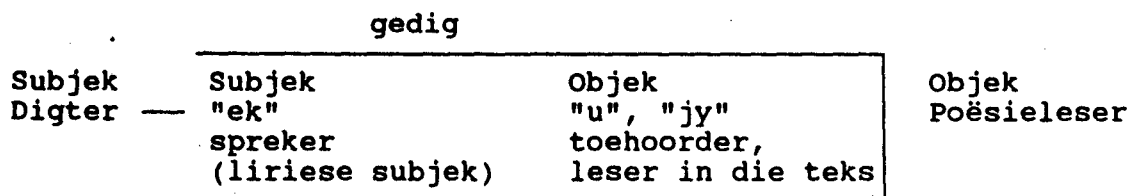
Indien bogaande twee uitsprake waar is, is dit des te meer waar wanneer 'n mens te doen het met metapoësie. Dit is immers so dat

in die metapoësie die digter nie maar "af en toe" na homself verwys soos Lindenberg dit stel nie, maar juis by uitstek. Soos reeds gemeld, is die metagedig die een waar digter, gedig en dig subjek sowel as objek is. Die digter is dus inderdaad 'n "saak", of hy nou deur middel van die "ek" na homself verwys en of hy daarmee na die universele digter verwys.

Dit kan verhelderend wees om hier die mees tradisionele kommunikasievorm in die gedig, wat wesenlik 'n monoloë vorm is, skematies voor te stel:



Bostaande skema kan dan as volg gewysig word om die kommunikasievorm in die metagedig voor te stel:



Uit die wysiging sal dit duidelik wees dat in die metagedig, die digter (as digter, as skeppende woordkunstenaar) die wêreld van die gedig betree as "ek", spreker, liriese subjek. Wat Christensen (1981: 13) dus beweer van die metaroman, is hier van toepassing: "... the author places himself inside the fictional world and figures as a structural element in the novel." Spiers (1984: 15) se volgende uitspraak sluit nou hierby aan: "... a metafictional mode results when the member of one world violates the world of another." Wat in die metagedig eintlik gebeur, is dat die digter "inbreuk maak" op ("violate") die "wêreld" van die "fiktiewe" spreker.

Christensen (1981: 13) vervolg: "The historical author will of

course always exist outside and apart from the work itself, so that metafiction only operates with an additional factor: fictional author." Laasgenoemde geld nie die metapoëtiese teks nie. Die digter wat die wêreld van die gedig betree en homself aanbied as digter binne die gedig, is nie besig met die een of ander outobiografiese illusie nie. In "Aan julle, 'n brief" (*Die knetterende woord*) sluit die digter selfs haar gedig af met haar naam: "Goeie nag! - Sheila". Die "fiktiewe" karakter van die spreker word in so 'n aanbod beslis in hoë mate tot niet gemaak. Outeur is hier gelyk aan digter is gelyk aan spreker-in-die-gedig. Sterker gestel: daar is geen verskil tussen outeur en "fiktiewe" spreker binne die gedig nie. Lina Spies (Scholtz 1991: 13) tipeer hierdie spreker met die persoonlike inslag as 'n "outobiografiese ek". Dit impliseer egter nie dat die digter-spreker hier gelykgestel word aan die "mens agter die gedig", met ander woorde dat die biografiese en psigologiese konteks in ag geneem word nie.

Vir die doel van hierdie studie sal terme soos "digter", "spreker", "ek", en "liriese subjek" afwisselend, maar sinoniem gebruik word.

Alhoewel die manlike en vroulike in die poësie nie altyd streng aan die geslag van die biografiese outeur gekoppel is nie, en in Cussons se sterk visuele verse daar meestal geen spesifiek vroulike moment is nie (Spies 1982: 144), sal ek die spreker in die verse, waar dit van toepassing mag wees, as vroulik beskou. Dit sal noodwendig so wees aangesien die spreker in die metagedig, soos reeds gesê, in die eerste instansie as die digter self gesien word.

HOOFSTUK 2

DIGKUNS AS RELIGIEUSE HANDELING

1. Die mistieke dimensie van die kreatiewe daad

"... there is no fundamental difference between the aesthetic experience and the mystical experience" (Wilson 1970: 16).

"... mistiek (is) het hart van de religieuse ervaring (Weima 1981: 150).

1.1 Mistisisme

X Om te dig is vir Cussons 'n goddelike opdrag, 'n religieuse
 X nooddruif (Scholtz 1991: 160). Haar worsteling om helderheid te
 X kry oor die wese van God is die sentrale dryfkrag in haar
 digterskap. Sy word genoem die eerste Afrikaanse digter wat haar
 kunstenaarskap koppel aan die "vind van God" (Van Aardt 1990:
 179). As sodanig is haar gedigte merendeels 'n uitdrukking van
 haar soeke, haar begeerte na God: "Waar is begeerte na enigiets
 / wat begeerte na U oortref!" ("Die sewentiende", *Membraan*).
 Sy word genoem 'n "religieuse digter" (in 'n onderhoud met André
 le Roux in *Die Burger* van 11 Junie 1988). Hoe dit ook al sy,
 digkuns is en bly vir haar 'n religieuse handeling. Haar
 "klanke" wil "al hoe klinkender" Sy "diepgaande dinge" "bewoord"
 ("Leestekens", *Die heilige modder*). Hy is vir haar die "nooit
 genoeg op besinde, Here Heilige Gees" ("'n Soort wat leviteer",
Verwikkelde lyn).

Gesien in die lig hiervan is dit dan nie vreemd dat die mistieke
 ervaring skering en inslag vorm van so 'n groot aantal van
 Cussons se gedigte nie; trouens dat die mistieke ervaring juis
 die impuls is agter soveel gedigte. Volgens Clark (Weima 1981:
 134) is die mistieke bewussyn die essensiële, onderliggende
 dryfveer van die religieuse bewussyn. Die mistieke ervaring sal
 daarom feitlik sonder uitsondering 'n religieuse ervaring wees.

Dit is ook hoe dit in hierdie studie bedoel word. William James maak die uitspraak (Weima 1981: 134): "Personal religious experience has its roots and centre in mystical states of consciousness."

X Die mistisisme het as vertrekpunt die veronderstelling dat God bestaan en dat Hy Hom op 'n besondere manier aan die mens openbaar. Daar is dus in die mistisisme 'n bewussyn van wat in Engels 'n "beyond" genoem word, 'n werklikheid wat agter die alledaagse werklikheid lê, buitekant die grense van dit wat ons alledaags waarneem, 'n onsienlike kwaliteit bo en behalwe die sienlike, maar wat op 'n manier tog verweef is met die "sienlike" werklikheid. Hierdie bewussyn is die grondstof van alle godsdiens(te) en ook die inspirasie agter veel filosofie, digkuns, kuns en musiek.

X In die ware mistikus is daar 'n uitbreiding van die normale bewussyn, 'n loslaat van latente magte en 'n verbreding van visie sodat aspekte van die waarheid, wat onpeilbaar is vir die rasionele intellek, aan hom openbaar gemaak word. Sowel in gevoel as in denke, begryp hy tydens so 'n ervaring iets van die immanensie, die inwoning van die tydelike in die ewige en die ewige in die tydelike. Vir die mistikus is dit 'n direkte ervaring van die teenwoordigheid van God. Die ervaring open dus aspekte van 'n realiteit wat ontoeganklik is vir die normale bewussyn (Happold 1963: 17-35).

Voet III
Voet X

Vanuit 'n teologiese oogpunt gesien, is die innerlike drang na die mistieke ervaring 'n dors van die siel na God, gebore uit die liefde vir en tot God. Die mistisisme van liefde en eenwording met God word gebore uit die menslike drang om te ontsnap uit sy gevoel van afgesonderd wees, verwyderd wees van God; om te ontsnap uit die eensaamheid van selfsyn in die rigting van groter deelname aan en hereniging met die Syn van God. Laasgenoemde is moontlik omdat die mens in wese 'n "sharer in the divine life" is. "He therefore longs to return to that from which he feels he has come, to be more closely and consciously linked with it.

He feels himself to be a pilgrim of eternity, a creature in time but a citizen of a timeless world." Verder: "Mysticism of love and union can be described not only in terms of man's search for God but also in terms of God's search for man" (Happold 1963: 41).

'n Ander "tipe" mistieke ervaring is wat Happold (1963: 40) noem die "mysticism of knowledge and understanding", wat sy oorsprong vind in die mens se inherente drang "to find the secret of the universe, to grasp it not in parts but in its wholeness."

Hoewel die mistieke ervaring dan ook 'n eksperimentele kennis van God behels, is dié drang volgens Van Aardt (1990: 345) nie in die eerste plek begripmatig van aard nie, maar esteties-sensitief, gaan dit daarom om voeling te kry met die innerlike syn van dinge. Dit blyk dat die mistieke ervaring aanleiding gee tot 'n bepaalde benadering van die werklikheid.

Evelyn Underhill (Happold 1963: 38) noem die mistieke ervaring "the art of union with Reality, or God."

1.2 Poësie en mistisisme

Soos reeds gemeld, is daar vir Wilson (1970: 16) weinig verskil tussen die poëtiese en die mistieke ervaring - 'n gedagte wat sy weerklank vind in "Bergpaadjie" (*Die swart kombuis*):

- X
- 1 Jy sê: lees jou gedig vir my
 - 2 mae' hoe kan ek wat skrywende
 - 3 in klippe opgebreek het
 - 4 en 'n antieke geheue en 'n gebreekte pot
 - 5 hoe kan ek wat skrywende
 - 6 die wilde tiemie geword het
 - 7 wat geur in die wind
 - 8 en ongeletterd soos God.

Die gedig open met die spreker-digter wat die versoek van 'n "jy"

herhaal: om haar gedig te lees. Die implikasie is dat die "jy" die verwagting koester dat die digter met redelike gemak, moeiteloos, haar gedig - produk van haar skeppende verbeelding, simbool van samehang en voltooidheid, verstaanbaarheid - aan hom sal voorhou. Die gedig bevat immers die verwoording van haar ervaring van die werklikheid. "(M)aar" impliseer egter dat sy probleme het met die versoek. Die eerste probleem wat sy noem, is dat sy "al skrywende", met ander woorde terwyl sy geskryf het, terwyl sy kreatief-poëties besig was, "in klippe opgebreek (my kursivering) het" en "'n antieke geheue en 'n gebreekte pot". Die tweede probleem wat sy noem, is dat sy die "wilde tiemie geword (my kursivering) het / wat geur in die wind / en ongeletterd soos God."

Die verwysing na die skryfproses ("al skrywende") maak hierdie gedig metapoëties par excellence. Die digter stel dit duidelik dat daar twee "newe-effekte" aan die digaktiwiteit verbonde is. Die eerste is dan 'n disintegrasieproses ("opgebreek") wat plaasvind, 'n innerlike stukkend-raak. Sy het "in klippe" opgebreek. Volgens Cirlot (1981: 313) is klip 'n "symbol of being, of cohesion and harmonious reconciliation with self." Dit is opvallend dat die digter hier in klippe opgebreek het. Die implikasie is dus duidelik dat sy wat eers klip was, nie meer gesien kan word as daardie simbool van samehangende syn en innerlike harmonie nie. Trouens, die versplintering in klippe is juis 'n aspek van disintegrasie en 'n direkte gevolg van die kreatiewe proses. "The stone when whole symbolized unity and strength; when shattered it signified dismemberment, psychic disintegration, infirmity ..." (Cirlot 1981: 313).

Maar nie net is hierdie brokkelingsproses 'n gevolg van die poëtiese proses nie; dit is ook ~~voorwaarde~~ vir die mistieke ervaring: "The highest state of the mystic life can only be reached when there has been a complete death of the selfhood ..." (Happold 1963: 52): Dionisius, die Areopagiet, beroemde Christelike mistikus uit die vyfde eeu, praat van 'n "oslaten van de wereld en het eigen ik" (Weima 1981: 144).

Die opbreek in klip is dan paradoksaal ook 'n eenwoord met die heelal - iets wat eie is aan die mistieke ervaring. Dieselfde geld die ervaring van 'n sekere tydloosheid: "... the mystic feels himself to be in a dimension where time is not, where 'all is always now'" (Happold 1963: 48). Daarom die opbreek in 'n "antieke geheue": die Jungiaanse kollektiewe onbewuste (Gilfillan (1984: 40), bevolk met primordiale argetipes wat haar in kontak bring, nie net met haarself, in die hede nie, maar ook met die vroegste verlede van die mens. Dieselfde ervaring word beskryf in "Antieke wandeling" (*Die swart kombuis*) waar die mistieke transfigurasieproses 'n "aanvang neem met 'n speelse ophaal van assosiasies aan goed en kwaad uit die ondergrond van die geheue" (Gilfillan 1984: 59). Tydens die spreker se wandeling in die gees "dink" sy die "(o)u kruike" "terug / soos hulle moes gewees het eenmaal / glad en nuut gevorm nog nat op die potgooi-wiel". In albei hierdie gedigte beleef die spreker ook 'n wêreld waarin die tyd gaan stilstaan het. In die toestand van tydloosheid vervaag grense tussen hede, verlede en toekoms; trouens hede, verlede en toekoms word opgelos in 'n oomblik wat 'n ewigheid dūr.

Die paradoksale eenwoord met die heelal sluit verder in die "opbreek" in 'n "gebreekte pot", volgens Gilfillan (1984: 40) tekenend van die "kosbare, skynbare, onsamehangende dinge ... - in bundelverband: rymplies, sprokies, mitologiese flardes." Die pot is verder die bewaarplek van die magte van transmutasie (Cirlot 1981: 39). Aangesien die pot gebreek is, is die magte vrygelaat, kan die transmutasie plaasvind soos wat dit inderdaad gebeur wanneer die digter die "wilde tiemie" word.

X Dit is duidelik dat die digter in die digaktiwiteit in die woorde van Opperman (1959: 149) "wesenloos" is, "soos mis of water vloei ... van holte tot holte" en in die proses in aanraking kom met die hele skepping.

Dit blyk dus dat die disintegrasieproses waarvan in die eerste vier reëls vertel word en wat wesenlik déél van die

skeppingsproses is, uiteraard nie negatief bejeën word nie: "opbreek" is voorwaarde vir "word" en as sodanig is die woorde nie teenoorgesteldes nie, maar twee stappe in dieselfde proses. In die kreatiewe proses word die digter vervolgens getransformeer tot die "wilde tiemie / wat geur in die wind".

Wat hier oppervlakkig bloot mag lyk na 'n suiwer sintuiglike sensasie, is veel meer. Eerstens is daar in die titel die suggestie dat die toestand nie maklik bereikbaar is nie. Die "pad" na die "berg" is moeilik bewandelbaar en word slegs bereik deur die enkele geseëndes: "... the mountain, the hill and the mountain-top are all associated with the idea of meditation, spiritual elevation and the communion of the blessed" (Cirlot 1981: 221).

Dit is ook wat Wilson (1970: 28) noem 'n "intensiteitservaring". Daarmee beskryf hy sowel die poëtiese as die mistieke belewenis - wat inderdaad primêr hier verwoord word: die hoogtepunt van die mistieke eenwording wat "al skrywende" bereik is. Die implikasie is duidelik: die digaktiwiteit is 'n mistieke ervaring waar die digter haar buite die beperkinge van haarself bevind ("wild"), ekstasies in die onmiddellike teenwoordigheid van God ("wind"). Volgens Cirlot (1981: 373) is die wind simbool van gees; in die Christelike simboliek direk geassosieer met die werking van die Heilige Gees (Joh. 3:8 en Hand. 2:2).

"In theistic mysticism God is felt to be in everything and everything to exist in God" (Happold 1963: 46). Hier word die tiemie met sy helende krag as kruid dus God met Sy vermoë om te heel deur Christus, die Woord wat vlees geword het. Die digter word die tiemie, eweneens "heler" deur die woord (want die dighandeling is inderdaad ook self-integrerende handeling soos in die laaste hoofstuk verduidelik sal word). Digteres en God word één: "God verlore in God" ("6 Augustus: Transfigurasië", *Die woedende brood*).

Hiermee is dan die eerste faset van Cussons se metapoësie

aangeraak: digkuns as religieuse ervaring. Maar daar eindig dit nie. Sy sê immers in die slotreël van die gedig dat sy in die ervaring ook "ongeletterd" word, "soos God". Haar ervaring kan, soos God, nie aan letters, taal, gebind word nie. Dit is te groot en groots daarvoor. 'n Tweede faset wat dus duidelik blyk, is die onvermoë om die mistieke ervaring te verwoord. Die ontoereikendheid van die digterlike woord per se is 'n belangrike metapoëtiese kwessie en sal later meer uitvoerig bespreek word. Hier gaan dit egter eerstens om die onverwoordbaarheid van die mistieke ervaring, 'n gevoel wat Holmes (1928: 36) as volg formuleer: "His (die mistikus se) conviction of the transcendent reality of his experience is only equalled by his feeling of impotence when he tries to describe it." Dit is noodwendig so omdat taal gewoonlik die algemeen-menslike ervaring moet verwoord. Die mistikus se ervaring is sonderling, feitlik eksklusief. "His total experience transcends mere feeling just as it transcends mere intellect. It is a complete act of perception, inexpressible by those departmental words ..." (Holmes 1928: 36).

Hoe intenser die ervaring, hoe moeiliker die verwoording daarvan: "The more subject and object, the observer and that which is observed, merge into each other, that is, are 'united' with each other, the more profound and illuminating the knowledge becomes; and the less it becomes capable of description (my kursivering) (Happold 1963: 62). Trouens, die onsegbaarheid, onuitspreeklikheid van die ervaring is juis 'n kenmerkende eienskap daarvan. Dit gaan alle beskrywing te bowe - veral in terme wat ten volle verstaanbaar is vir diegene wat nie 'n soortgelyke ervaring deurgemaak het nie. "It thus resembles a state of feeling rather than a state of intellect" (Happold 1963: 45).

Dieselfde gedagte word verwoord in "Bedekte naak" (Die swart kombuis):

1 'n Gloed dra ek
 2 tussen die wêreld en my bloed
 3 meer myne, meer eie aan my as enigiets
 4 'n *sonder-naam* (my kursivering)
 5 wat, om te vernietig
 6 sou wees vernietiging van my:
 7 o ondraaglike, tere, weerlose hemp van vlam.

Hier word die mistieke ervaring weereens verwoord. Die titel is oënskynlik paradoksaal: "bedekte onbedekte". "(N)aak" dui hier op die toestand van geestelike gestrooptheid, die toestand wat Happold (1963: 52) beskryf as "when all images and intermediaries have been abandoned, and when a man has entered the Dark Silence, that Nothingness, that Wayless Way, where the hidden sons of God lose, and at the same time, find themselves."

Die naaktheid is weer voorwaarde vir die mistieke vereniging - in die besonder 'n bekleding met Christus volgens Romeine 13:14: "Maar beklee julle met die Here Jesus Christus ..." (Gilfillan 1984: 42). Dit is inderdaad wat hier gebeur - sy "dra" 'n "Gloed", 'n "hemp van vlam". De Villiers (1982 : 14) bevestig dat die woord "gloed" en "vuur" onder andere, binne Cussons se oeuvre dieselfde grondbetekenis het, naamlik "God". Maar "vuur" verwys nie slegs na die Goddelike nie. Die betekenis kan veel wyer gesien word. Herakleitos (Störig 1977: 125) beskou vuur as die oersubstansie - dit is die Goddelike waarvan die menslike siel deel is; dit is die basis van alle materie en die dinamiek agter elke mutasie. Cirlot (1971: 108) se uitspraak vind hierby aansluiting: "... flame symbolizes transcendence itself." As draer van die "weerlose hemp van vlam" is die digter in die mistieke ervaring 'n getransformeerde wese. Dit is God self wat tussen haar ("bloed") en die wêreld staan.

Die belangrike ooreenkoms wat hierdie gedig egter met "Bergpaadjie" toon, is geleë in die onverwoordbaarheid van die Goddelike. Daarmee word ook gegee die metapoëtiese: sy verwys na die "Gloed" as 'n "sonder-naam".

Dit is belangrik om daarop te let dat hier nie 'n suggestie van naamloosheid is nie. God word wel genoem 'n "Gloed", maar deur die uitbreiding "sonder-naam" word geïmpliseer dat die naam nie allesomvattend is nie, nie toereikend genoeg om die Goddelike volledig te benoem nie. God is "ongeletterd": Hy kan "letterlik" (sic) nie met letters aangedui en vasgevat word nie.

In wese bly die religieuse ervaring 'n paradoksale ervaring. Diegene wat dit beleef, diegene van diepere geestelike insig, bely dat hulle in die diepte van hulle siel bewus word van 'n Teenwoordigheid wat hulle God noem. Hierdie Teenwoordigheid is vir hulle meer werklik as enigiets anders wat hulle ken, maar hulle kan dit nie beskryf soos hulle ander voorwerpe en ervarings kan beskryf nie. Ook kan hulle dit nie op dieselfde manier ken nie. Hulle is verplig om te bely dat in terme van die menslike intellek, God onbekend en onkenbaar is.

In die mens se poging om die misterie van God se wese te deurgrond, is in die geskiedenis dikwels gebruik gemaak van 'n modus van uitdrukking wat "via negativa" genoem word:

Who says that Spirit is not known, knows; who claims that he knows, knows nothing.

He is not knowable by perception, turned inwards or outwards, or both combined. He is neither that which is known, nor that which is not known, nor is he the sum of all that might be known. He cannot be seen, grasped, bargained with. He is undefinable, unthinkable, indescribable.

There is in the mind no knowledge of God except the knowledge that it does not know Him.

Every statement about the transcendental ought to be avoided because it is a laughable presumption on the part of the human mind, unconscious of its limitations.

(Happold 1963: 63-64)

Maar a) is God vir die mens onbekend en onkenbaar deur wat Dionisius, die Areopagiet, die "higher faculty" noem, is dit tog moontlik om verenig te word met "Him Who is wholly unknowable" en "thus by knowing nothing he knows That Which is beyond his knowledge" (Happold 1963: 193). Hy is in die mistieke ervaring "meer myne, meer eie aan my as enigiets", soos die ek-spreker in die derde reël van "Bedekte naak" sê. Hy is so déél van die digter dat, as Hy vernietig sou word, dit sou lei tot haar vernietiging. God-in-die-mens is die vuur van selfbehoud.

Gilfillan (1984: 42) beskou dit as 'n ommekeer van die mitologiese geskiedenis. Dianeira, vrou van Herakles, word volgens oorlewering deur die Kentaur, Nessus, oor 'n rivier gedra. Wanneer hy probeer om haar aan te val, word hy noodlottig gewond deur 'n vergiftigde pyl van Herakles. Die sterwende Kentaur gee aan Dianeira sy hemp, gedoop in sy bloed, en sê dat dié hemp haar man se liefde vir haar sal herwin. Dit lei egter tot die dood van Herakles wanneer die hemp soos vuur in hom inbrand (Evans 1989: 317).

Maar dit hoef nie noodwendig as 'n ommekeer van dié geskiedenis gelees te word nie, want die vernietiging van die self is, soos reeds gesien. voorwaarde vir die mistieke eenwording. Dit is selfs reeds voorwaarde vir die gewóón religieuse lewe: die "ek" meet steff sodat Christus kan lewe = "... ek is saam met Christus gekruisig, en nou is dit nie meer ek wat lewe nie, maar Christus wat in my lewe" (Galasiërs 2:19,20). Die "hemp van vlam", die bekleding met Christus, is verantwoordelik vir die afsterwe van die vleeslike mens, die ou, sondige natuur. En juis daardeur word die "hemp van vlam" paradoksaal die vuur van selfbehoud.

Die mees onverbloemde vereenselwiging van kreatiewe daad en mistieke ervaring kom seker voor in "Daad en beskouing" (*Verwikkelde lyn*):

1 Dit begin vraend, is eers 'n kennis neem,
 2 'n versigtige tas, beskroomd, begerig na die Idee
 3 skemerend in die materie, vlees, fyn-greinige huid.
 4 En dan - iets bal in die lende saam - die snelle
 5 opwinding, vervoering, vaart: die eeue-oue daad,
 6 en by elke herhaling 'n verrassende eerste keer.
 7 Aggressief, maar ook: 'n oorgee, 'n verlore raak
 8 in die ander, die nie meer weet van self of grens -
 9 Teken, skilder, musiseer of min, dis alles een,
 10 verloop langs een en dieselfde lyn, styg tot dieselfde
 11 uiterste: lîg, lîg, en dan die ontploffende sterreswerm -
 12 Daarna, die wentel terug en neer, al traer neer, tot stil,
 13 gewoon, die wêreld weer om ons staan -
 14 Nog iets is daar hieraan verwant, maar van benadering
 15 so anders as die vrug daarvan: die wag op en begeer en
 16 vind van God - Want so sonder haas of gretigheid, bo alles
 17 sonder opdringing, word Hy die hof gemaak.
 18 Nou jaag, nou aarsel die kwas, die pen; nou huiwer,
 19 nou breek die driftige kryt: verwar hy, versoen hy,
 20 ambivalente Eros, kloot en skoot in die skeppingsdaad.
 21 Maar o, die siel moet die vrou in haar ken om God
 22 te ondervind. Hom buit ons nie, hoe vlug, hoe waardig ons
 23 ook al. Twee weë wat sensitief mekaar vermoed, en in een
 24 selfde Onsegbare een oomblik trillend ontmoet.

Brink (*Rapport*, 5 Junie 1983) noem "daad" en "beskouing" "twee sleutelbegrippe in Cussons se werk" en "komplementêrend". Dit is inderdaad so. Amanda Scholtz (1991) wys in haar studie, *Skepper en skepping: die visuele as essensiële element in die poësie van Sheila Cussons*, daarop dat sien een van die vernaamste aanvuurders van die skeppingsdrif by Cussons is. Maar dit bly nooit bloot die oppervlakkige kyk nie. Die visuele word telkens die visioenêre, die metafisiese sien: "om te kyk is om te beleef; om te sien is om te deurgrond." Haar "blik verswerm" telkens "tot 'n binnesien" ("Sonkol op 'n wingerdstam", *Verwikkelde lyn*), 'n sien "wat van / die hart is, eenvoudiger as oë / omvattend en ineens" ("Op 'n velletjie vergeelde papier in 'n antikwariese

boek", *Die sagte sprong*).

"Beskouing" is dus bewuste daad wat uitloop op skeppingsdaad. Tereg dan dat Brink in bogenoemde resensie hierdie gedig sien as "kontemplasie van die kontemplasie". Happold (1963: 69) beskryf kontemplasie as 'n term wat verwys na 'n~~X~~ staat van mistieke bewussyn". Kontemplasie is dus wesenlik 'n mistieke handeling. Dit is volgens hom "an extreme form of the withdrawal of attention from the sensible world and a total dedication of action and mind towards a particular interior object. It is essentially a creative activity, similar to the highest activity of poet, painter and musician." Die kontemplatiewe aard van die kreatiewe daad sal later in hierdie hoofstuk bespreek word.

Van belang hier is die mistieke dimensie van die kreatiewe daad. Sowel mistieke ervaring as kreatiewe handeling word beskryf in terme van die orgasmiese ervaring. Die kreatiewe daad, "(t)eken, skilder, musiseer", styg tot 'n "ontploffende sterreswerm". Die ontmoeting met God is "trillend". Die gemene deler hier is "min". In beide ervarings is daar 'n "oorgee, 'n verlore raak / in die ander". God word immers "die hof gemaak" tot die orgasmiese "trillend(e)" ontmoeting. Peck praat in hierdie verband van die "collapse of the ego boundaries" ¹ (1978: 89-103).

Die volgende aanhaling wat Peck gebruik (1978: 101) gee iets weer van die digter se "trillend(e)" ontmoeting met God:

¹ Dit is belangrik om net kortliks te verduidelik wat Peck presies bedoel met "ego boundaries". Dit is vir hom naamlik die grense van die mens se individualiteit, dit wat hom skei van ander mense, wat aan hom sy identiteit gee.

Wanneer die "ego boundaries" verdwyn (soos wat gebeur in die ervaring van "verliefdheid" wanneer die verliefde hom één voel met die geliefde) of wanneer dit verskuif, vergroot (soos wat dit gebeur wanneer 'n mens liefhet en die geliefde ingesluit word binne die grense van jou menswees), bring dit die ekstatis-mistieke ervaring van eenwees met die wêreld en met die objek van liefde. In die liefdeservaring, net soos in die mistieke ervaring, is die neiging dus hierdie ophef van grense.

... the collapse of ego boundaries occurring in conjunction with orgasm may be total; for a second we may totally forget who we are, lose track of self, be lost in time and space, be outside of ourself, be transported. We may become one with the universe. But only for a second.

Wilson (1970: 74) praat van die "'orgasm' of sudden delight". Dieselfde orgastiese ekstase word beleef in "Tuin" (*Plektrum*) "wanneer die trillende poustert met sy springende oë" (my kursivering) die spreker voer "tot die bewustheid van 'n swymelende bedwelming van eie geluk" (Gilfillan 1984: 19).

Wilson sê ook (1970: 22): "Now the peculiarity of poetry - as of great music and painting - is that it has the same power as the sexual orgasm ...". As 'n mens sy vroeëre uitspraak, dat die poëtiese ervaring en die mistieke ervaring weinig verskil, in gedagte hou, is dit veilig om by "poetry", "great music and painting" te voeg die mistieke ervaring, soos wat Cussons te kenne gee, maar met dié voorbehoud: die benadering verskil.

In die kreatiewe daad, soos wat dit uitgebeeld word in "Daad en beskouing", is daar die bewuste handeling wat van die subjek uitgaan. Die eerste stap is 'n vraagstellende kennisname, waarneming, "beskouing". In 'n mate word daar dus 'n aanslag gemaak op die objek, sy dit "materie, vlees (of) fyn-greinige huid" (reël 3). Die waarneming word "versigtig" gedoen, behoedsaam. Maar ten spyte van 'n sekere terughoudendheid, is daar 'n hunkering, 'n sielsverlange na die Idee - die wesenlike, die essensie wat verborge lê agter die uiterlike verskynsel. In "Die dooie bome" (*Die somerfood*) stel sy dit sterker: "Ek wil (my kursivering) ... 'n wete / aan hulle ontru".

Die vind van die "Idee" bring die "intensiteitservaring" teweeg - hier beskryf in erotiese terme: "iets bal in die lende saam (my kursivering). 'n Orgastiese ervaring dus en nie vreemd aan die mistisisme nie. Volgens Clark (Weima 1981: 150) word die mistikus gedwing om, as gevolg van die onverwoordbaarheid van sy

ervaring, dikwels gebruik te maak van metafore en paradokse, en is sy taalgebruik dus primêr poëties. Een van die vernaamste metafore in mistieke taalgebruik is dié van die liefde en die huwelik. Daarom word ook dikwels gepraat van die "bruidamistiek".

Maslow (Weima 1981: 129) noem die sogenaamde "intensiteitservarings" "peak-experiences". Daaronder vermeld hy, saam met die mistieke ervaring, die estetiese ervaring, die natuurervaring, die kreatiewe moment, die intellektuele insig, en ook die liefdeservaring.

Enige sodanige intensiteitservaring is binne die menslike ervaringswêreld 'n ervaring van volkommenheid, die mees volmaakte ervaring moontlik. Dit is egter altyd van korte duur. Dié gedagte is nie Cussons s'n alleen nie. Dit word, behalwe deur mistici, ook deur verskeie ander digters beskryf (Melchiori 1960: 283-286). Vir Eliot is dit "the point of intersection of the temporal with the timeless". Yeats noem dit "the point where the gyre (the movement of human life) becomes a sphere". In sy hersiene uitgawe van *A Vision*, laat Yeats vir Ellman die volgende veelseggende, relevante uitspraak maak:

At first we are subject to Destiny ... but the point in the Zodiac where the whirl becomes a sphere once reached, we may escape from the constraint of our nature and from that of external things, entering upon a state where all fuel has become flame, where there is nothing but the state itself, nothing to constrain it or end it. We attain it always *in the creation or enjoyment of a work of art*, but that moment though eternal in the Daimon (man's projection in the Eternity) passes from us because it is not an attainment of our whole being. Philosophy has always explained its moment of moments in much the same way; nothing can be added to it, nothing taken away; that all progressions are full of illusion, that everything is born there like a ship in full sail (MY REVERSIVE FLAG):

Dit is 'n uitspraak wat in sy wese ook Cussons se poëtika karakteriseer: dat in só 'n oomblik der oomblikke die "ship in full sail" gebore word, Opperman se "klein skip / geslote agter glas" ("Digter", *Negester oor Ninevé*).

In "Daad en beskouing" word die krag van die ervaring verwoord deur "opwinding, vervoering, vaart", woorde wat deur hule inherente ooreenkomste ook iets van die digter se poging suggereer om die toereikende woord te vind; die woord wat die ervaring die raakste sal beskryf. Die woorde suggereer naamlik almal iets van die ekstatische, euforiese toestand van die digter; 'n gevoel van 'n "loslaten van de wereld en het eigen ik (Weima 1981: 144). Daarmee saam die uitdrukking van die kortstondigheid van die ervaring ("vaart"). Dit is asof die dimensies van tyd en ruimte tydens daardie moment getransendeer word. Blake (Malchiori 1960: 284) verwoord dit as volg:

Every Time less than a pulsation of the artery
 Is equal in its period and value to Six Thousand Years,
 For in this Period the Poet's Work is Done, and all the
 Great /
 Events of Time start forth and are conceiv'd in such a
 Period, /
 Within a Moment, a Pulsation of the Artery.

Wilson (1970: 39) sê "(t)he sense of freedom, of being vitally alive, tends to occur when you are doing something for the first time." Vir die digter is die intensiteitservaring "by elke herhaling 'n verrassende eerste keer" ("Daad en beskouing", *Verwikkelde lyn*).

Wat die ervaring verder kenmerk, is die aggressie, weereens komende van die handelende subjek, maar die aggressie word gebalanseer, gesublimeer deur die oorgawe aan die ander: in die geval van die kreatiewe daad aan die "materie, vlees, fyn-greinige huid"; in die mistieke belewing aan God. Opvallend in die eenwordingsproses is die verlies van selfsyn: die opgaan in

die ander (Ander) bring, soos reeds vermeld, die "death of selfhood". In Yeats se "The Double Vision of Michael Robartes" (Malchiori 1960: 283) word dit as volg beskryf: "In contemplation had those three so wrought / Upon a moment, and so stretched it out / That they, time overthrown, / *Were dead yet flesh and bone*" (my kursivering).

Ook is daar geen bewussyn meer van grense nie. Die twee partye word in daardie "een oomblik" van ontmoeting één. Die grense tussen hulle verdwyn en in die ontmoeting bevind hulle hulle ook by wyse van spreke buite die grense van hierdie wêreld. "In the intuition of this supreme moment of fulfilment all experience is unified and rolled into one - the artist, the mystic and the sensualist share the same feeling of fullness of life and achievement, beyond the temporal and spacial boundaries, reaching the condition that Yeats called Unity of Being (Malchiori 1960: 284). Skepper en materie word "lig", leviteer, tot waar die kosmiese ontploffing van 'n "sterreswerm" ervaar word. Die einde van die ervaring bring hulle "wentel(end)" - nog dronk van die oorrompelende aard van die belewenis - na die wêreld terug: "tot stil, / gewoon die wêreld weer om ons staan".

In die mistieke ervaring is die rol wat die mens in die hofmaakproses speel, die tradisionele rol van die vrou as die passiewe; ontvanger eerder as gewer. "(D)ie siel moet die vrou in haar ken om God / te ondervind". Die handeling ("tas") het plek gemaak vir afwagting ("wag op" en "begeer"). Daar is geen "haas of gretigheid" en "to alles (geen) opdringing" nie. Sy is die ondergeskikte, die diensmaagd wat wag op haar Bruidegom. Anders gestel: die vrou is nie jagter wat "buit" nie, nie die "driftige" wat "kloot en skoot" "in die skeppingsdaad" "versoen" nie. Sy is wagtende "skoot".

'n Fyn suggestie van die seksuele in die esteties-mistieke handeling kom ook voor in "Vir Juan" (*Die knetterende woord*):

1 Daar is nie digters of digteresse nie
 2 slegs een enkel poësie
 3 en die asem daarvan is een en Hy
 4 wat kom wanneer dit wil
 5 fyn fluisterend
 6 tussen die pen wat jaag
 7 en - gedwee en bleek - die papier.

M. van Wyk Smith skryf in sy artikel oor metapoësie, *Current Writing*, Oktober 1991: "Lacanian analogies between pen and penis readily come to mind." "(P)en wat jaag" is hier manlike "kloot" en papier, "gedwee en bleek", die wagtende, vroulike "skoot", wat orgasties ("kom") versoen word in die skeppingsdaad. Belangriker as die subtiele suggestie van die eretiese is egter nog die sinspeling op die religieuse - "die asem daarvan is een en Hy" (my kursivering). Kreatiewe handeling is by uitstek vir Cussons religieuse handeling en in so 'n mate só dat skeppers ("digters of digteresse") plek maak vir Skepper. Hulle is vir die kreatiewe daad afhanklik van sy Goddelike influistering. Poësie is naamlik Sý Asem, digters en digteresse bloot die agente deur wie Hy asemhaal. In die skeppingsproses word hulle gereduseer tot pen en papier. In die laaste instansie is elke lyn "ontspringend aan sy Hand" ("Verwikkelde lyn", *Verwikkelde lyn*).

Dit is ook belangrik om hier op te merk dat die asem "kom wanneer dit wil". Die digter, synde bloot die agent deur wie God werk, het daarvoor geen beheer nie. In 'n onderhoud met André le Roux vir *Die Burger* (11 Junie 1988) sê Cussons self die volgende: "Kyk, ek is 'n inspirasie-digter. Verse moet by my opkom, jy weet. Ek moet 'n paar reëls gegee word."

Daarom is dit dan nie vreemd dat sy die volgende "Verzoek" (*Plektrum*) aan God rig nie:

1 Nie op die nog lewende perkament
 2 die nog sagte, van my voorkop nie;
 3 nie om die oë waardeur bewussyn

4 moet waarneem nie, en verduur -
 5 maar hier, Here, hiér - skryf dit
 6 hier neer, op die smekende papier.

Die gepersonifiseerde, "smekende papier" maak dit meer as bloot versoek. Dit is 'n pleitrede, 'n afbid waarin sy haar identifiseer met Thomas Merton wat die Heilige Maria om die woordkunstenarskap gevra het, "om een gedig", met as resultaat 'n "detonasie wat oneindig / verder as die knerp van 'n klein gedig sou trek" ("Die dief en die digter", *Die woedende brood*).

Dit is telkens God self wat die pen moet hanteer - 'n insig wat weereens verwoord word in "6 Augustus: Transfigurasië" uit die bundel, *Die woedende brood*:

1 Midsomer nou en alles gloed. Lig oorstelp.
 2 Vlees is swaar, gees onwillig, stom, of seek.
 3 Niks, nie 'n vonk in staat tot hulle "Here,
 4 dis goed dat ons hier is, laat ons hutte bou!"
 5 Ek maak my oë toe, en sien al sien ek nie
 6 die fyn strepie sweet in die plooi van elke
 7 ooglid. Lomerig dink ek: geen hutte nie ...
 8 en skerper meteens: en natuurlik nie!
 9 : Wie bou as ons bou is God, sy dit hut of
 10 woord - Klein nattigheid van my vel, jy
 11 weet nie hoe besonder jy is nie: hier, en nou,
 12 in die Onverwoordelike: God verlore in God.

'n Gedig soos hierdie verg 'n sekere agtergrondskennis. Dit is byvoorbeeld waardevol om te weet dat die digter 'n toegewyde Rooms-Katoliek is. Dit is naamlik nie moontlik om die datum in die titel te plaas sonder 'n basiese kennis van die Rooms-Katolieke kalender nie. 6 Augustus is 'n feesdag in die Rooms-Katolieke kerk, opgedra aan die "transfigurasië van ons Heiland". Die dag word 'n jaarlikse toets aan die gelowige: is hy en God nog één? Vir die Rooms-Katolieke gelowige is dit 'n móét om te toets of die transformasië in Christus 'n werklikheid in sy lewe

is. Gebaseer op die teksgedeelte in Galasiërs 2:20, "Ek is met Christus gekruisig ..." is die uitdaging "to become 'other Christs', to put on Jesus Christ, the ideal" (Van Aardt 1990: 226-236).

Die interteks wat verder lig op hierdie gedig werp, is die Skrifgedeeltes wat handel oor die verheerliking van Christus op die berg, naamlik Lukas 9:28-36, Matteus 17:1-8 en Markus 9:2-8. Die vertelling in die drie onderskeie evangelies verskil weinig. Ek gee dus kortliks die geskiedenis weer soos dit voorkom in Lukas.

Agt dae nadat Jesus aan Sy dissipels gesê het dat party van hulle beslis nie sal sterf voordat hulle die koninkryk van God gesien het nie, het Hy vir Petrus, Johannes en Jakobus, na wie Hy onder andere verwys het, saam met Hom die berg op geneem om te gaan bid. Terwyl Hy gebid het, het die voorkoms van Sy gesig anders geword, sy klere skitterend wit en was daar skielik twee manne by Hom. Dit was Moses en Elia en hulle het met Hom gepraat oor die uittoeg uit Jerusalem. Petrus en die ander twee dissipels was aan die slaap en toe hulle wakker word, het hulle die hemelse glans gesien wat uit Jesus straal en ook die twee manne wat by Hom staan. Moses en Elia het op die punt gestaan om te vertrek en daarop het Petrus gesê: "Here, dit is goed dat ons hier is. Laat ons drie hutte bou: een vir U, een vir Moses en een vir Elia" (Lukas 9:33). Daar word in dieselfde vers verder vermeld dat Petrus nie geweet het wat hy sê nie. Terwyl hy nog gepraat het, het 'n wolk sy skaduwee oor hulle gegooi en 'n stem uit die wolk het gesê: "Dit is my Seun wat Ek uitverkies het. Luister na Hom" (Lukas 9:35). Toe het die dissipels gemerk dat Jesus alleen daar is.

Die transfigurasie het Jesus se Goddelike natuur aan die dissipels oopbaar. Hulle is gegun om te "gesien het hoe hierdie Jesus lyk vir God", "'n man gemaak van son" ("Verheerliking", *Die swart kombuis*), die "kosmiese Christus", soos dit verwoord word in "Christ of the burnt men" (*Die swart kombuis*). Deur die

transfigurasië kon hulle weet dat Jesus nie slegs nóg 'n profeet is nie, maar die Seun van God, soos die stem van God self aan hulle gesê het. Moses en Elia was die twee grootste profete in die Ou Testament. Moses verteenwoordig die Wet of die Ou Verbond. Hy was die skrywer van die Pentateug en het die koms van 'n groot profeet voorspel (Deuteronomium 18:15-19). Elia verteenwoordig die profete wat die koms van die Messias voorspel het (Maleagi 4:5,6).

Petrus se voorstel om drie hutte te bou is hier 'n verwysing na die huttefees: 'n fees wat die uittog uit Egipte in herinnering moes roep. Tydens dié sewedaagse fees is tydelike hutte opgerig van olyftakke, olientakke, mirtetakke en palmtakke (Nehemia 8:16). Die volk moes in die hutte bly om hulle te herinner aan die skuilings waarin hulle in die woestyn gebly het. Hulle moes God se beskerming en leiding gedurende die uittog gedenk.

Petrus se begeerte om drie hutte te bou het waarskynlik te make met die wonder van sy pas afgelope ervaring. Hy wou die inspirerende oomblik laat dúúr. Die "berg-ervaring" was een van nabyheid aan God. Dit was verwyder van die realiteit van die alledaagse "vallei-bestaan". Daarom was Petrus traag om die berg te verlaat.

Dit is waar die digter se ervaring in "6 Augustus: Transfigurasië" aansluiting vind. Dit is 6 Augustus. As Rooms-Katolieke gelowige is sy veronderstel om haarself aan die toets te onderwerp en vas stel of sy en God nog een is. Die omstandighede waarin sy haar bevind, is uiters geskik vir hierdie toets: dit is die Europese midsomer, alles is gloed en die lig is oorstelpend. Dit behoort dus vir haar moontlik te wees om God in sy transfigurerende glans te ervaar, om die Lig in die lig te sien. Maar, in kontras met Petrus, bevind sy haar geestelik midde-in haar vallei-bestaan - "(v)lees is swaar, gees onwillig, stom, of seek." Die verandering aan die idioom, "die gees is gewillig, maar die vlees is swak", beklemtoon die inersie. Die gees is meer as willoos, dit is "onwillig, stom, of seek".

Laasgenoemde suggereer amper 'n toestand van geestelike bankrotskap. Sy is haar siel op daardie moment kwyt. Sy ervaar nie die transfigurerende krag van God nie en faal dus die toets.

Die vlees is meer as "swak", dit is "swaar". Sy is nie daartoe in staat om te handel nie - impotent, onbeweeglik en blind vir die Lig. Petrus was traag om die berg te verlaat; sy is traag om die berg op te gaan. Die enigste handeling wat sy by magte is om te verrig, is die sluit van haar oë, die uitsluit van die wêreld met sy beperkinge. En dit bring, verrassend, uiteindelik die hemelse perspektief, want dan sien sy. Sien is die "vonk" wat die insig bring. Dit is 'n sien "al sien (sy) nie". 'n Soort binnesien, dus. Want wat sy "sien", is God. "God vindloos vir die teleskoop" ("Braille", *Die sagte sprong*), openbaar Homself aan haar in die tydelike: die transmissielyn tussen haar en God is die "fyn strepie sweet in die plooi van elke / ooglid".

Dieselfde gebeur in "Eucharistie" (*Verwikkelde lyn*): "... toe 'n druppel sweet / langs my slaap koel op my hand val, het ek sommer / gaan staan, en gekyk en gekyk daarna: omdat U nooit / net 'daar' is nie maar in die 'hier' van elke / handeling bewus van U". Dit is dus die immanensie van die Ewige in die tydelike, van die goddelike in die eenvoudige: God in die sweet is "God verlore in God."

In "6 Augustus: Transfigurasie" beleef sy as mistikus direk, intens die teenwoordigheid van God, méér as dit: 'n volkome identifikasie met God. Sy is "God verlore in God". "(I)s" tree in hierdie sin dan op as "mistieke copula" (Happold 1963: 72) met 'n ander betekenis as wat dit in die normale, logiese gebruik sou hê, byvoorbeeld in die sin "Ek is Sheila". In eersgenoemde sin het 'n mens immers te doen met 'n mistieke uitdrukking van identiteit: "God verlore in God."

Wat sy ervaar, is nie slegs God se teenwoordigheid in haar nie, maar ook verbasing oor die misterie van die gewone bestaan, en ten slotte, die verrukking by die wete dat sy die "toets" slaag -

sy is deur die "Lig oorstelp".

Van Dusen (Weima 1981: 214) skryf inderdaad dat die eerste vlak van die mistieke ervaring berus in "het vinden van enigerlei mate van ontzag bij de aanwezigheid van bestaan alleen al". Die mistieke ervaring wat die meeste voorkom, is volgens hom daarom "vreemd genoeg, eenvoudig zo maar iets ervaren - tanden poetsen, eten, op straat lopen. Elke gewone ervaring. Op een heel wezenlijke manier is dat de diepst mogelijke mystieke ervaring, hoewel het zelden als zodanig gewaardeerd wordt. Het is zo gewoon." Iets van die Russiese Formaliste se "ostranenie" wil hier in die bewussyn spring. Shklovsky (Jefferson 1986: 27) sê: "... art defamiliarizes things that have become habitual or automatic. ... A dance is a walk which is felt, ... even more accurately, it is a walk which is constructed to be felt."

Vir die digter-mistikus in "6 Augustus" Transfigurasie" is dit werklik 'n "besonder(e)" "klein nattigheid", "die fyn strepie sweet", wat die insig bring: "Wie bou as ons bou is God, sy dit hut / of woord". God is die voedingsbodem, die Agens vir ons energie.

Die eksplisiete verwysing na "woord" in reël 10 gee aan hierdie gedig sy metapoëtiese karakter. Dit is 'n verwysing wat erkenning gee aan God as Aanvuurder en Bron, ook van haar kreatiewe energie. Wie dig wanneer sy dig, is God. Terselfdertyd is hier ook weer 'n uitdrukking van die "onverwoordelikheid" van God. God moet en sal Homself verwoord, weliswaar deur haar, maar sy is nooit die oorspronklike bron nie. Die woord is en bly "ontspringend aan sy Hand", dit is Hy wat haar "gedagtes laat gis", soos wat sy dit stel in "Tot ..." (*Die knetterende woord*):

- 1 Hoe meer U my gedagtes laat gis
- 2 hoe dansender dig en bid ek,
- 3 tot die een in die ander oorloop:
- 4 dié vind in die soeke reeds gevonde,
- 5 dié warreling:

6 die Godspraak in tale uit een Ondergrond.

God is metafories-gesproke die Gisstof, die Een wat die gisting in haar gedagtes veroorsaak, die Katalisator, die Aanvuurder van die kreatiewe daad. Wat hy teweegbring, is die ontwikkeling van haar geestesvermoëns wat daartoe lei dat sy al "dansender" dig en bid totdat dig en bid vir haar ten slotte een handeling word, "die een in die ander oorloop".

Duideliker kon sy seer seker nie geformuleer het dat kreatiewe handeling by uitstek religieuse handeling is nie. Bid is immers die mees religieuse van alle religieuse handelinge. Bid is die direkte betreding van die teenwoordigheid van God. Dit is die praat met en luister na God, dialoog tussen bidder en God. In wese dus 'n mistieke handeling, want dit gaan in beide om die kontak met God. Volgens Van Aardt (1990: 345) is die verskil tussen bidder en mistikus dat die bidder as persoon, individu, geken wil word, terwyl die mistikus bereid is om sy eie identiteit prys te gee. Die mistikus verlang niks van God as God self nie.

Gemeet aan hierdie uitspraak is bid dan vir Cussons essensieel mistieke handeling. As 'n mens die sintaktiese struktuur van reëls 2, 3, en 4 bestudeer, is die patroon duidelik:

... dig	en	bid ...
... die een	in	die ander ...
... dié vind	in	die soeke ...

"Soeke" word hiervolgens sinoniem vir "bid". Dit is God na wie daar gesoek word en die suggestie is duidelik dat Hy in die kreatiewe daad ("dig") "reeds gevonde" is.

Daar is 'n verdere sinspeling op die sinonimiteit van die twee handelinge. Dit het naamlik "een Ondergrond". Die hooflettergebruik by "Ondergrond" identifiseer die gemeenskaplike bron duidelik as God. En "dig en bid" word die "Godspraak in

tale". Dit is dus God wat deur die digter praat en wát sy sê, is openbaring van God, die antwoord van God op haar soeke.

Nog een verwysing beklemtoon die mistieke aard van die dig-bid-handeling: dit word toenemend "dansender": in die verhouding wat God haar "gedagtes laat gis", "dig en bid" sy "dansender". Aangesien "dig en bid" reeds vereenselwig is, is die suggestie dat die dans 'n religieuse dans moet wees. Volgens die WAT dien die religieuse dans onder andere as "uitdrukking van godsdienstige emosies", maar ook "om tot eenheid met die godheid te geraak". Die "dansender dig en bid" is uiteindelik dit wat die mistieke eenwording bewerkstellig.

X Die saamval van taal en gebed word verder gekarakteriseer in "Triomf", 'n gedig uit Sheila Cussons se jongste bundel, *Die knetterende woord*. Merwe Scholtz sê in *Die Burger* van 16 Augustus 1990, oor hierdie bundel dat die ideaal vir Cussons is "dat dig en bid saamval, die een die ander word". "Triomf" noem hy "(e)en van die hoogtepunte van die drang om biddend te dig of digtend te bid". Cussons dra die gedig met 'n tikkie geestigheid op aan "... my biegvader miskien":

- 1 Slegs een obsessie ding met U mee
- 2 en dit deurdring van U: die poësie:
- 3 dié haastige ding - se haastige Wié?
- 4 en wat ongedurig nie langer as 'n dag of drie
- 5 geweier wil wees nie -
- 6 En waarmee U my al hoe meer, al hoe veelduidiger-dig Dig:
- 7 'n vang, en los in woorde, 'n speletjie van wegduikel
- 8 en vindmekaar in steeds my-verrassender getaalde Sin -
- 9 En Wie gee aan Wié die glorie
- 10 uit die duiselding se Heerlike Ironie -?
- 11 Die van nooit nee nêrens ooit
- 12 die Een die Ander kan uitoorlê, kán ontvlug nie!

Grové se uitspraak (1966: 200), "(s)oos die digter werk aan sy vers, so word daar aan hom gewerk", is uiters toepaslik op

hierdie gedig. Meer letterlik kan geen digter seer seker objek in die digkuns word as juis hier nie. Digkuns is naamlik hier Religieuse Handeling: dit is immers God wat in die laaste instansie haar dig: "waarmee U my al hoe meer, al hoe veelduidiger-dig Dig". Sy is dus objek in die hande van die Groot Skepper-Digter wat in sy Dig-handeling haar laai met betekenis, met "getaalde Sin". Dit word 'n soort dubbele digproses waarin sy enersyds gekonfronteer word met die God wat sy in die digkuns soek, maar andersyds ook deur die God wat haar deur haar digkuns soek, én vind ("vindmekaar"), én haar identiteit gee.

Die misterie van die skeppingsproses word hier "toegedig" aan die feit dat dit God is wat in beheer staan. Sy word steeds meer verras deur die inhoud, die betekenis-, die "Sin"-ge vulde nuanses wat God aan haar gee. Die "digspel" wat God met haar speel, se vernaamste kenmerk is inderdaad sy "Heerlike Ironie". God verras haar toenemend met die onverwagte.

✱ Poësie en religie is vir die digter so intiem verweef dat sy onseker is wie se triomf dit is, maar die glorie kom God duidelik toe. Dit is uiteindelik sy "Triomf". Bieg is dus oorbodig. Dit is Hy wat die digkuns vul, "deurdring", nie die digkuns Hom nie. God kan Cussons se poësie nie ontvlug nie. Nóg kan Cussons se poësie God ontvlug. Wanneer die digter dus hier met "geboë hoof bly sit", is dit nie gebuig oor haar eie beeld nie. Dit is die beeld van God wat terugstaar. Kuns is sy Self-bewussyn wat "narsissisties" na die digter teruggekaats word - moontlik slegs omdat die digter in die digervaring, mistieke ervaring, "God verlore in God" is ("6 Augustus: Transfigurasie", Die woedende brood).

Soos herhaaldelik in hierdie hoofstuk uitgewys, is dit nie vreemd aan die digkuns dat daar 'n mistieke dimensie aan toegeskryf word nie. As gelowige is al Cussons se handelingse religieuse

handelinge en die estetiese ervaring 'n mistieke ervaring by uitstek. Christus is die dief van haar kreatiewe energie. Haar doel is die "volste ontplooiing van ... (haar) vermoëns in / vereniging met God", soos wat sy dit stel in "Die dief en die digter" (*Die woedende brood*). Dit bring uiteindelik die goedkeurend glimlaggende oë van van Christus: "O, u oë, Christus, o hoe glimlag u oë op my!" ("Die dief en die digter", *Die woedende brood*). Saam met die "roosmaryn" ("Roosmaryn", *Verwikkelde lyn*) "behaag (sy) die goeie God, en wie of wat, mens of kruid, / kán op hierdie aarde hoër of beter as dit?".

2. Die kontemplatiewe aard van die kreatiewe daad

"Our problem is narrowness of vision. The poet is a man whose vision sometimes expands beyond the usual human limit, and is startled by how enormous and beautiful the universe is. It is the one thing that all poets have in common ..." (Wilson 1970: 32).

2.1 Inleiding

Dat die visuele een van die belangrikste stimuli is agter Cussons se kreatiewe drif, is geen oorspronklike uitspraak nie. Hoe die visuele as aanvuurder van die skeppingsdrif optree, is uitvoerig behandel deur Amanda Scholtz (1991). In "Die pruim" (*Die heilige modder*) verwoord Cussons die belang van die visuele as volg: "(V)an die vyf sintuie / is die oë die baas". Lina Spies (Grové 1982: 136,143) maak die volgende twee uitsprake: "Sheila Cussons raak nie uitgekryk nie; haar poësie bly steeds 'n spel van skerp kyk waardeur sy die *Onsienlike sien*" (my kursivering). En: "Geluk is vir Sheila Cussons sien en dan steeds verder en dieper en helderder sien totdat sien 'n religieuse ervaring word." En dít - die sien van die *Onsienlike* - is die essensie van haar kyk. Vir Cussons is "sien" "geen ledige sien nie" ("Die roos in die glas", *Die woedende brood*), maar sinoniem met "skerp sien" (my kursivering), sinoniem met 'n "wete ontruk", soos sy dit formuleer in "Die dooie bome" (*Die somerjood*). Grové sê in *Beeld*

(18 Augustus 1980) dat "Die dooie bome" een van daardie gedigte is "wat 'n mens wil laat glo dat die poësie sonder die visuele nie kan lewe nie. Kortom, ons kan Sheila Cussons 'n visuele digteres noem ..." Die visuele "voed ... haar denke en besinning."

Amanda Scholtz bevestig dat die visuele in Cussons se oeuvre nou verbind is met "die mees kenmerkende eienskap van haar poësie, nl. 'n sterk Christelik-religieuse ingesteldheid." En: "In haar omgang met God is daar voortdurend die begeerte om hierdie transendentale werklikheid te deurskou, sodat die visuele telkens oorgaan in die visioenêre" (1991: 112). As sodanig is die visuele handeling vir haar fundamenteel kontemplasie en die einddoel van kontemplasie sluit vir haar altyd transformasie in, eenwording met God.

2.2 Kontemplasie en digkuns

Soos reeds vermeld, verwys Happold (1963: 69) na kontemplasie as 'n "staat van *mistieke bewussyn*" (my kursivering), soos wat dit sig inderdaad dan in die poësie van Cussons manifesteer. Die WAT definieer kontemplasie as "(b)eskouing, aanskouing, betragting van 'n objek in 'n deur konsentrasie bereikte toestand van ontvanklikheid daarvoor, wat kan lei tot 'n gedeeltelike of algehele identifikasie van die beskouer met die beskoude (by mistici die transendente)".

Lichtman (1989: 170,173) verwys na kontemplasie as 'n "mode of response to nature", "a 'seeing' that is really grasping ... What this seeing yields is insight that the world is charged with God". Happold (1963: 68-93) onderskryf dit wanneer hy kontemplasie beskryf as 'n "metode om tot kennis te kom". Hiervolgens word die wêreld beskou as 'n misterie, die geheim waarvan slegs gedeeltelik deur bepeinsing ontrafel en begryp kan word. Om deur te dring tot die diepste geheime moet 'n mens nie apart staan van die aarde nie, maar probeer om dit as 't ware te voel, deel daarvan te word. Die een wat kontempleer (hierna die

"beskouer" genoem) sal sy aandag heeltemal aan die sintuiglike wêreld onttrek, dit rig op 'n spesifieke objek en aandagtig daarna staar in 'n poging om die betekenis daarvan na te vors. Die doel is om te ken en te verstaan. Daarom word ook n^o kontemplasie verwys as 'n "tool of knowledge".

Die visuele simboliseer weliswaar in Christelik-religieuse geskrifte, maar veral in die Bybel, die bewussyn en sy wete, spesifiek die kenvermoë of insig. De Vries gee onder andere die volgende simboolwaardes vir die oog: "kennis", "insig", "lewe" en "'n weg na die psige" (Scholtz 1991: 110,116).

Cirlot verbind die oog met die son: "Given that the sun is the source of light and that light is symbolic of the intelligence and of the spirit, then the process of seeing represents a spiritual act and symbolizes understanding." Hy grond dit op Plotinus se uitspraak: "... the eye would not be able to see the sun if, in a manner, it were not itself a sun (Cirlot 1981: 99).

X In 'n ontwikkelde vorm is kontemplasie die binnekeer na die diepste spil van die siel - daar waar God uiteindelik gevind kan word. Die beskouer se intense konsentrasie laat emosie, wil en denke versmelt. En geleidelik, in 'n al diepergaande proses van in-die-self-opgaan, vind die gemeenskap plaas tussen die beskouer en dit wat beskou word, tussen hom wat voel en dit wát gevoel word.

Soos wat kontemplasie vorder, vervaag alle polêre teenoorgesteldes van die konvensionele denke en waarneming. Konsepte soos "persoonlik" en "onpersoonlik", "transendensie" en "immanensie", "begin" en "einde", "eenheid" en "veelheid" verloor hul betekenis. Die ervaring van die donker onpeilbaarheid van die Goddelike enersyds, en die intiem persoonlike eenwording van die siel met die Hemelse Bruidegom andersyds, word gesien as één. Dualisme verdwyn. Daar is 'n gewaarwording van Eenheid en Tydloosheid. Alles word gesien as die Een en die Een as alles. Tyd en tydloosheid kruis, vervloei. Die bewussyn van eie ek-heid

en van die wêreld verdwyn.

Kontemplasie het verder 'n noëtiese kwaliteit. Wát geken word, word gekommunikeer in evokatiewe beelde wat lyk na 'n poging om te vertel wat die beskouer gevoel het, maar wat tog nuwe kennis en insig bring. Hierdie kennis word verkry, nie deur observasie nie, maar deur deelneming. Die subjek staan nie teenoor die objek nie - die twee versmelt, word een. Die beskouer is 'n deelnemer aan die Goddelike. Hy het die bewussyn dat hy dít is wat hy ken, en dít ken wat hy is.

Dit is duidelik dat kontemplasie 'n handeling van volkome waarneming is wat die hele mens betrek. Scms van korte duur, maar wat wél duur, is die "joyous radiance" (Happold 1963: 85), terwyl die noëtiese en transformerende kwaliteite voortdurend toeneem. Saam met die vreugdevolle begrip van die Absolute, is daar ook 'n nuwe insig in die wêreld van verskynsels; 'n insig wat dit verhelder en anders laat voorkom, asof daar 'n abnormale opskerping van die sintuie was. Elke sigbare en onsigbare skepsel word gesien as 'n openbaring van God.

Wat die visie van die Transendensie domineer, is die beskouer se gevoel van sy eie geringheid, sy volslae onwaardigheid, sy volstrekte onkunde aangaande Iets wat sy eie, oneindig geringe selfheid so ver oortref. Hy word vervul met ontsag en selfverlaging en sy enigste begeerte is om homself te verloor in die "mysterium tremendum et fascinans", met ander woorde in die Iets-heeltemal-anders-as-die-mens, ontsaglik oorweldigend, wat hom nadertrek ten spyte van homself. Die worsteling van die beskouer van Transendensie, is met die vraag "hoe kan Dit geken word?". "Om daaraan 'n naam te gee, is aanmatiging, waanwysheid" (Happold 1963: 86).

Kontemplasie van Immanensie moet onderskei word van kontemplasie van Transendensie, alhoewel die twee vorme komplementêr is. Waar God in Immanensie gesien word as "the naked Godhead", "the higher than highest", is Hy in Transendensie baie naby, "closer to us

than our most inward part" (Happold 1963: 88).

Die nuwe insig in die wêreld van verskynsels wat gepaard gaan met die begrip van die Absolute, is wesenlik 'n visie van Immanensie, "of the One ... present in and permeating the All" (Happold 1963: 90). Hierna word verwys as die "pan-en-henic"-ervaring. Die kenmerkende eienskappe van dié ervaring is volgens Happold (1963: 91) "the perception of the fusion of the One in the All, and the All in the One, of a hidden meaning and significance lying behind external phenomena, of the underlying love upholding and permeating everything, of the unity of the knower and known; and, through it all, a feeling of intense joy, sureness, and serenity".

Soos reeds aan die begin gesê, is kontemplasie wesenlik 'n kreatiewe handeling. Dit is dan nie sonderling dat die intensiteit van die kontemplatiewe ervaring Sheila Cussons dryf tot kreatiwiteit nie. Sy kan nie anders as weergee nie. Sien, beskou, deurskou, kontempleer staan in 'n simbiotiese verhouding tot skep, kreatief-wees.

Beter kan sy hierdie noodgedwongenheid, haar credo (skep is immers vir haar geloofsdaad!), nie weergee as in "Die blaar" (*Verwikkelde lyn*) nie. Brink (in *Rapport*, 5 Junie 1983) noem dit 'n "argetipiese Cussons-vers" en sê die gedig bied die "skerpste formulering ... van Cussons se ars poetica":

- 1 Kuns en beskouing is êrens één aktiwiteit.
- 2 Kirilof het hom aan sy blaar:
- 3 "ek praat van 'n blaar, 'n groen blaar, effens bruin
- 4 aan die randjies", skoon uit die tyd uit verkyk;
- 5 Stawrogin het gedink hy is gek -
- 6 Monet het dieselfde mure, dieselfde hooimied,
- 7 altyd die sogenaamde dieselfde, deur
- 8 duisende verskuiwings van lig en seisoene met alles
- 9 in sy vorsende vermoë deursoek op soek na die kern,
- 10 die virginale essens wat lob binne lob binne lob

- 11 die verkenning bly ontwyk -
 12 Vlughtige aandag glip, verwylende aandag wórd;
 13 die een bly kliphuids heel, die ander brokkel, week,
 14 syg weg, en stoot 'n oerwoud oë uit eie kompos op.
 15 Niks is geskep en klaar, maar verbrei oneindig
 16 genuanseerd die eie aard om eie aard; daar is geen
 17 grens aan 'n blaar effens bruin om die randjies;
 18 nóg blaar nóg bruin is ooit finaal -
 19 Lob binne lob binne lob: die verste ruim is die ui nog nie:
 20 die woord, die sin begin in die wegsterf van die vokaal.

Die metapoëtiese standpunt wat deur die gedig geformuleer word, is dat kuns wesenlik weergawe van beskouing is, en dáárom een aktiwiteit. Die een kan sonder die ander nie bestaan nie. Dié siening word gedemonstreer aan die hand van Kirilof se benadering tot die lewe en Monet se benadering van sy kuns.

Kirilof is 'n karakter uit die Russiese skrywer, Dostojevski, se roman, vertaal as *The demons* (Wilson 1970: 35). Hy staan reëlreg teenoor Stawrogin - ryk, bedorwe, aantreklik en begaafd, maar verveeld. Sy verveling is die resultaat van sy passiewe houding teenoor sy eie bestaan. Hy verwag veel meer van die lewe as wat die lewe normaalweg bied, en wanneer hy nie uit die lewe kry wat hy verlang nie, verloor hy alle belangstelling, raak afsydig en onverskillig. In 'n poging om sy vitaliteit te herwin, gee hy hom oor aan onsedelikheid en misdad. Uiteindelik pleeg hy selfmoord, maar erken voor sy dood dat dit 'n sinnelose daad is, aangesien hy ewe min rede het om te sterf as om te leef.

Kirilof pleeg ook selfmoord, maar om 'n heeltemal ander rede. Kirilof beleef naamlik 'n mistieke ervaring wat hom tot die besef laat kom dat "alles goed is". Selfs die lyding van kinders is "goed", gesien vanuit die perspektief wat hy gekry het - die sogenaamde "bird's eye view". Hy verwerp daarom al sy menslike waardes - die "worm's eye view". Sy selfmoord is 'n onomkeerbare toets van die sekerheid wat aan hom openbaar is. As die lewe goed is, moet die dood ook goed wees.

Wat belangrik is in bogaande vertelling, is die kontras tussen die twee karakters: een die gevangene van sy eie verveling, iemand wat voel dat hy die wêreld van alle sin gedreineer het. Die ander een iemand wat bewus is daarvan dat die lewe eindeloos interessant is, eindeloos goed. Dit is met laasgenoemde karakter wat Cussons identifiseer. Wilson (1970: 36) sê: "The poet is the man in whom the Kirilov element is, for some reason, naturally stronger than the Stavrogin."

Die Kirilov-element is die kontemplerende element. Vergelyk die betrokke gesprek tussen Kirilov en Stawrogin (Wilson 1970: 54) wat geld as interteks vir reëls 2 tot 5 van Cussons se gedig:

"Ever seen a leaf - a leaf from a tree?"

"Yes."

"I saw one recently - a yellow one, a little green, wilted at the edges. Blown by the wind. When I was a little boy, I used to shut my eyes in winter and imagine a green leaf, with veins on it, and the sun shining ..."

"What's this - an allegory?"

"No; why? Not an allegory - a leaf, just a leaf. A leaf is good. Everything's good."

"Everything?"

"Everything. Man's unhappy because he doesn't know he's happy ... he who finds out will be happy at once, instantly ..."

Kirilov negeer nie die lewe soos Stawrogin nie. Sy lewensinstelling is 'n bereidheid tot "undergoing the world's otherness and accepting it with a 'yes'" (Lichtman 1989: 130). Geluk is vir hom, soos vir Sheila Cussons, om te sien - die soort sien wat meer is as bloot visuele handeling, "ledige sien" ("Die roos in die glas", *Die woedende brood*), "vlugtige aandag". Sien is kontempler, 'n verlore-raak in die "myterium et fascinans". 'n Ervaring waarin tyd en tydloosheid vervloei. Bewussyn van eie ek-heid verdwyn. Aan die blaar "verkyk" hy hom "skoon uit die tyd".

Ook Monet se sien is nie "vlugtig" nie. Dit is 'n poging om tot die essensie deur te dring, die "virginale essens" weer te gee in beeld: 'n kontemplerende kyk, dus. Die kunstenaarsbesef van die ontoereikendheid van sy medium om die immer-dinamiese krag van die skepping ("Niks is geskep en klaar") vas te vang, noop hom om "dieselfde" tonele oor en oor te skilder.

Claude Monet (1840 - 1926) het die Impressionisme sy naam gegee. Hy het probeer om in sy skilderye die natuur weer te gee, soos dit uit veranderende ligreflekse saamgestel is en altyd in 'n nuwe betrekking tot die oog van die kunstenaar staan. Hoe ouer Monet geword het, hoe meer het lig en kleur sy enigste temas geword. Hy was 'n soeker na die essensie van lig. Die hooimiedens te Giverny in Noord-Frankryk het hy in alle weersomstandighede geskilder ("dieselfde hooimied"). Die hooffassade van die katedraal in Rouen in Normandië het hy "deur duisende verskuiwings van lig en seisoene" geskilder ("dieselfde mure"), dus die "sogenaamde dieselfde" (my kursivering) onderwerp herhaaldelik van dieselfde aansig op verskillende tye van die dag (Hattingh 1977: 246).

Herhaling is as gevolg van hierdie eindelose "verbrei(ding)" van die skepping, die handelsmerk van die kunstenaar. As alles "geskep en klaar" kón wees, as die "virginale essens" nie die "verkenning bly ontwyk het" nie, sou herhaling nutteloos wees. Trouens, die soektog na die "virginale essens" sou 'n dwaling wees - onmoontlik, juis omdat die "essens" dan reeds aangetas sou wees, sy "virginaliteit" verlore, die misterie ontrafel. Roos stel dit as volg: "... indien dit wel moontlik was om die finale woorde te vind, sou daar geen motivering meer vir poësie bestaan nie" (1988: 102).

In reël 12 word "vlugtige aandag" gestel teenoor "verwylende aandag". Eersgenoemde is by implikasie reeds paradoksaal; aandag synde juis die "handeling van oplettend, opmerkzaam te wees" (HAT). Aandag wat "vlugtig" is, met ander woorde oppervlakkig is, haastig bestee word, kan nie oorsprong gee aan iets nie, kan

nooit kreatief wees nie. Dit bly onbeweeglik en onbewoë - "kliphuids heel". Daarom "glíp" dit, raak dit weg. Dit het nie die karakter van "self-forgetful attentiveness" (Lichtman 1989: 130) wat kenmerkend is van "verwylende aandag" nie. Want "verwylende aandag" is aandag wat vertoef, wat stilstaan, en uiteindelik die beskouer laat ervaar wat "being grasped by the heart of Reality" (Lichtman 1989: 173) beteken. Dit is die kontemplatiewe aandag met sy kreatiewe mag, wat "wórd", wat oorsprong gee aan die kreatiewe daad.

Die "wórd"-ende optrede van die "verwylende aandag" roep hier om verheldering. Dit wil immers voorkom asof hier sprake is van 'n kontradiksie. "(W)órd" omvat naamlik in sy betekenis die suggestie van iets konstruktiefs, maar dieselfde aandag wat hier "wórd", is die aandag wat ook "brokkel, week (en weg) syg". Al drie uitdrukkings is 'n toespeling op iets afbrekends, 'n proses van ont-wording as 't ware. Dit is egter bloot oënskynlik so, want net soos in "Bergpaadjie", is die disintegrasieproses hier ook voorwaarde vir die insig ("oerwoud oë") wat weer voorloper is van die kreatiewe handeling.

Wat plaasvind in die ontwikkelde vorm van kontemplasie, is 'n soort binneproses, die binnekeer na die diepste spil van die siel, waar die aandag wat "brokkel, week" (en weg) "syg", self die vrugbare "kompos" word vir die "oerwoud oë". Dit is die noëtiese kwaliteit - nie slegs die beperkte insig van een oog nie, maar die oordaad van insig van 'n "oerwoud oë".

Of is dit? Want selfs die "oerwoud oë" kan die omvangryke, geskakeerde aard van dit wat deur die blik blootgelê word, nie raakvat in taal nie. Miskien is dit juis die "oerwoud oë" wat die volmaakte visie verhinder. As mitologiese simbool is die één oog juis simbool van die volmaakte visie, soos wat dit voorgekom het by die reusagtige siklope met die een oog in die middel van die voorhoof en bekend onder andere vir hul buitengewone sigvermoë (Scholtz 1991: 153).

Hoe dit ook al sy, wat die kunstenaar benodig, is grenslose insig, want "daar is geen / grens" aan die Skepping waaraan hy hom verkyk nie. Niks is finaal nie, ook nie die poëtiese skeppingsdaad nie. Elke gedig is, soos Monet se skilderye, 'n nuwe poging om die juiste woord te vind, dié woord wat die "virginale essens" kan raaksê. Maar helaas is elke digpoging nog maar die buitenste lob van die ui, en daarom "die ui nog nie". Die "sin", wat die gedig gepoog het om weer te gee, begin eers daar waar die gedig geëindig het. Die "Idee" bly ten slotte "skemerend in die materie" ("Daad en beskouing", *Verwikkelde lyn*), nooit volkome toeganklik nie, selfs nie vir die kontemplatiewe kyk nie. Alles wat die digter wil raaksê, bly "té / nérens meer hier nie" ("Die dooie bome", *Die somerjood*).

'n Gedig waarin dieselfde motiewe ontgin word, is "Kleur van amandel" (*Verwikkelde lyn*):

- 1 Dit groei, en kwyn, groei ... O láát dit, stérker, nóg -
- 2 bankvas wolk daar buite - a! nou: dis deur! Sê dit
- 3 dan gou: 'n amandelbloeiselkleurige lig het binnegekóm,
- 4 glans en aarde ineen; lig is selde so. Lig is wit of
- 5 te blink vir kleur, kom van 'n ster, maar dat daar bruin
- 6 in kan meng, soos in die wit van amandelbloeisels, soos nou
- 7 wanneer amandelbome weer skuim in die wind, eerste van
- 8 die bloeiers na die winter, en die haastige wit nog
- 9 kluitbeklam streef na witheid deur terracotta heen.
- 10 O Amandel, aardeslaap-beneweld nog, te vinnig verskrik tot
- 11 blom, had ooit gehoorsaamheid 'n liefliker resultaat!
- 12 Werk heiligheid so?: die opraap wanneer die roep kom van
- 13 'n self meer kluit as lig, en die stu in 'n blinde bloei
- op -
- 14 O God, die blinde hoop - en dan die hoor hoe engele elke
- 15 tint toejuig?

- 16 Die wonderlike glans het gegaan, en al hoe donkerder sink
- 17 die dag. Onsigbaar bly ek sit, geraak tot die lewe,
- roerloos blink.

Die gedig is uitvoerig behandel deur Amanda Scholtz in haar studie *Skepper en skepping*. Ek wys dus baie kortliks op die herhalende motiewe: kontemplasie -> kuns -> transfigurasie.

Wat Cussons se "sien" in hierdie gedig kontemplasie maak, is haar reaksie op dit wat sy sien. Die modus waarin sy reageer, is drieërlei van aard. Sy raak kreatief (kontemplasie is wesenlik 'n kreatiewe handeling soos reeds vermeld); haar sien lewer die insig "that the world is charged with God" (die amandelbome se groei is 'n handeling van gehoorsaamheid op die "roep" van God); en sy transfigureer (aan die slot sit sy "geraak tot die lewe" en "blink").

Dit is die immerveranderende kleurkwaliteit van die lig buite wat deur die digter gekontempleer word. Twee waarnemings in die lig dryf haar tot skeppende optrede. Die eerste is die buitengewoonheid van die lig - "lig is selde so". Die tweede is die begeerte om die kleur van die lig vas te vang in woorde, voordat dit weer van kleur verander - "(s)ê dit / dan gou".

Ek kan nie anders as om hierdie hoofstuk af te sluit met die onderstaande aanhaling nie. Dit is 'n uitspraak gemaak deur Lichtman (1989: 129) aangaande die kontemplatiewe poësie van Gerard Manley Hopkins, maar so onteenseglik waar ook vir Cussons se kontemplatiewe verse:

His attentiveness to the most minute aspects of nature, its lucent green wheat, moonlight dropping on treetops like blue cobwebs, the sea's "walking wavelets edged with fine eyebrow crispings," is contemplation. And the awe and astonishment that accompany this contemplative act of vision are his "instress". Through its instress upon him, the world yielded up its inner beauty in a revelation of what he called its "inscape". Hopkins's inscape was in effect a *religious experience* (my kursivering) in which things surrendered their deepest secret - God. In this sense, inscape can be compared to the *splendor formae* of

medieval aesthetics, the mystics' "God shining out of every creature".

Niks is vir Cussons te eenvoudig, nietig of niksbeduidend vir "instress" nie, sy dit 'n koekie seep, 'n tandeborsel, haar trane, ys in 'n glas of 'n kakkerlak. As beskouer is sy "capable of being surprised out of the complacency of ordinary seeing" en waardeer sy die "splendor of the simple and the hallowing of the everyday" (Lichtman 1989: 134). Elke ding, saak, skepsel, kreatuur is moontlike graan vir omstoking tot die jener van haar poësie.

Opperman (1959: 150) skryf dat die bese in sy verwickeldheid en spannings 'n groter bekoring vir die kunstenaar het as die enkelvoudig goeie. Wanneer die kunstenaar voor engele te staan kom, voel hy, by al sy bewondering vir die engele, dat hulle hom nie dieselfde moontlikhede bied nie, dat hulle sy kunstenaarskap beperk. Oor engele skryf hy dus in "fettters". 'n Ander "fetter" wat hy noem, is die lidmaatskap van, onder andere, 'n bepaalde kerk. Cussons bewys haar meesterskap hierin: niks boei, lê haar aan bande nie - nie haar lidmaatskap van die Rooms-Katolieke kerk nie, en nie God, die engele en die heerlikheid van die skepping as objek van haar digkuns nie. Miskien is haar geheim juis dié ontdekking: dat die goeie, net soos die bese, nie enkelvoudig is nie. Miskien is dit 'n kwessie van perspektief. Soos vir Kirilov, is alles vir haar "goed", want sy is in staat om die goddelike daarin te ontdek. Kontemplasie is ten slotte die "ability to perceive the divine in the natural, both 'in what is harsh and fearful as well as in what is kind'" (Lichtman 1989: 139).

HOOFSTUK 3

KUNSTENAAR EN SKEPPING

"Kunstenaars werk met die groot, tydlose dinge wat agter die klein tydelike verborge is" (Schoeman, *Op 'n eiland*, 1975: 44).

1. Die problematiek van die kunstenaar

1.1 Die kunstenaar as nabootser: bemoeienis met taal

Die problematiek van kuns as reproduksie is kortliks behandel in die eerste hoofstuk, as synde 'n gesteldheid waarmee veral die metakuns hom bemoei. Die uitgangspunt van die metafiksionele teks is dat kuns nooit realiteit kán weerspieël nie. Die metafiksionele skrywer probeer dit daarom nooit voorgee nie. Hy poog nie om 'n "suspension of disbelief" te skep nie. Die leser word stelselmatig deeglik bewus van die fiksionaliteit van dit waarmee hy in die leeshandeling gekonfronteer word. Trouens, volgens Alter (1975: 10) "flaunt" die kunswerk sy status as artefak, soos reeds gesê. Hy "pronk" dus, wil 'n mens amper sê, daarmee.

Metapoësie verskil ook wat hierdie kwessie betref, in verskeie opsigte van metafiksie. Wilson 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" (1970: 50,51).

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 tipografies so aangebied word dat die leser dit letterlik 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. Met die uitsondering van waarskynlik die epos, is daar in die poësie geen "suspension of disbelief" nie. Die leser is van meet af aan daarvan bewus dat hy besig is met kuns en nie met werklikheid nie. Die "werklikheid" waarmee hy in die gedig gekonfronteer word, is immers 'n werklikheid wat ontdoen is van sy bekendheid, 'n "gedefamiliariseerde" 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: 24,25).

Tweedens is daar, veral in die metapoësie van Sheila Cussons, nooit sprake van sodanige "pronkery" nie. Inteendeel, daar is by haar enersyds 'n intense klag oor die ontoereikendheid van haar digterlike woord. Sy het geen illusies oor haar eie gebrekkige perspektief nie. Sy wéét sy is "(v)an onwis meer omgeef as wis" ("Of hoe of nie", *Die knetterende woord*). Ook is die doel van haar erkenning van eie onmag nie om die enigszins verwikkelde verhouding tussen kunswerk en werklikheid te ondersoek nie. Veel eerder is dit by haar die dilemma wat Waugh (1984: 3) noem: die intense begeerte om die wonder van die skepping in 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 se woord van 'n laer rang is as dié van God. Wanneer God praat, weet sy "hoe sonder nate is sy woord" ("Verheerliking", *Die swart kombuis*). Hy is immers die "Onveranderlike, Oneindigende, / Onbeginnende Woord deur Wie" sy, "'n klein / verrukte vuilerige kommatjie flits" ("Komma", *Die somerjood*). En telkens eindig haar gedigte met 'n besef van die "gebrokenheid en naaktheid" van haar eie woorde (Grové 1966: 192).

Dit is op hierdie stadium noodsaaklik om weer 'n "postmodernistiese draai" te loop. Daar is vroeër gemotiveer waarom 'n postmodernistiese strategie by die lees van Sheila Cussons se gedigte nie relevant sou wees nie. Nietemin betrek die uitspraak hierbo - dat Cussons telkens stuit voor die onmag van haar woorde om iets van die skepping weer te gee - teen wil en dank die kwessie van taal versus werklikheid, wesenlik 'n postmodernistiese kwessie.

Allen Thiher, in sy *Words in reflection* (Bertens en D'haen 1988: 42-49), plaas die postmodernisme binne die kader van die twintigste-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 neëntiende eeu nog gesien is as transparante medium, 'n soort raam waardeur 'n mens na die werklikheid kon kyk, wat die werklike wêreld kon weergee, analiseer en verklaar, staan die twintigste-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).)

Die taal, sê Thiher dus, word 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 dikwels tot tema gemaak word in metafiksie. "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 sig sogenaamd "buite die taal bevind", kan nie tot uitdrukking gebring word nie, kan nie geformuleer word nie. En 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 (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.

By Cussons 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 worstel in die taal: die ontoereikendheid van taal as "voertuig van haar denke" is essensieel 'n weerspieëling van haar eie *menslike ontoereikendheid*. As sodanig noodsaak haar 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, soos reeds gesê, 'n diepe bedroefdheid oor haar eie onvolkome insig en verwoordingsvermoë, wat 'n gevolg is van die sondeval en die mens

se gevolglike "verplunderdheid" ("Sien", *Die somerjood*). En dan weer, andersins, 'n vaste vertrouwe in die vermoë van taal, gefundeer 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" (Grobler, in *Hoofstad*, November 1980):

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 'n 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 noësfere.
 ("Taal", *Die somerjood*)

Taal is die kollektiewe besit van die "menigte", "sweterig" van baie gebruik. Tog is die digter 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 die taal (of miskien ten spyte van die taal) deur die "bruin spanjool", die aardmens met sy beperkte vermoëns, laat ken. Want, al is die mens noëties beperk, is die noësfere onbeperk. Die *Supplement to the English Oxford Dictionary* verklaar "noësfere" 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". Aan die mens se bewus-syn word geen beperking gestel nie.

Cussons se bemoeienis met taal woord voortgesit en bereik 'n hoogtepunt in haar jongste bundel, *Die knetterende woord*. Die besef dat taal al is wat ons het, word in "Selfs ..." die enersyds angsvallige, en andersyds 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 melkwit Bees.

Cussons se lewenshouding teenoor die taal word hier in taal 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 melkwit 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 daar sterk die suggestie dat dié poging van taal nie mag ophou voordat ook die Groot "Bees", God, verwoord is nie.

Dieselfde metafore word deur Van Wyk Louw gebruik 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 hul 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 1941: 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 "melkwit 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 ver-woording roep.

Die gebruik van "adder" is interessant. Daardeur 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 ..." (Schultz 1991: 170).

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

1.2 Die ontoereikendheid van die digterlike woord

In *Die Oosterlig* van 6 November 1979, skryf die resensent oor Cussons dat "die digter as steenslyper-van-ervaring soms moet ontdek dat dit aan woorde kan ontbreek." In "Die ab praat" (*Die*

sagte sprong) kom sy tot die gevolgtrekking: "... daar is vir sy verlanse / na ons, om óns ontwil, geen woorde / in enige taal" (my kursivering). 'n Pynlose ontdekking is dit nie. Cussons se metapoëtiese klag in haar besef dat die digkuns die innerlike nooit volkome kan vasvang nie, is baie intens in "Klein ode op wit" (*Die somerjood*):

- 1 Ervare wit soos meel,
 - 2 vermoedende wit soos maagdom,
 - 3 en waarom nie?
 - 4 Ellende is grys want hopeloos
 - 5 en vreugde is paroksisme,
 - 6 'n vlag 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 is op meer as een wyse interpreteerbaar. In die eerste plek kan die "wit" letterlik verwys na die wit papier waarop die digter haar "klein ode" skryf. Maar gemeet aan die inhoud van die gedig, wat duidelik ook 'n spel word met die kleur "wit" (weliswaar op die wit van die papier), kan die voorsetsel "op" in die titel ook gelees word as "oor" of "wat handel oor". "Wit" is hiervolgens dan die onderwerp van die "klein ode" - 'n verhewe onderwerp, want die gedig word immers 'n "ode" genoem.

Die verwagting word dus geskep dat die kwaliteite van wit besing sal word. Aan dié verwagting word voldoen - tot in die laaste reël, waar wit vervang word met "sneeu", by implikasie die intensiewe vorm van "wit", en simbolies van suiwerheid en begrip wat volledig is. (Dit is indien die redelik problematiese onbepaalde voornaamwoord "(d)it" gelees sou word as "begrip" - 'n interpretasie wat gesteun word deur 'n gedig soos "Die sagte sprong" (*Die sagte sprong*), waar "(d)it" omskryf word as "'n aanraking van die verstand".)

Hierdie volledige begrip kom 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, volgens 1 Korinthiërs 13. Dan eers kan die digter se woord volmaak wees. Soos Daniël Hugo dit verwoord in "Vir die kritici" (in Cloete 1985: 57): "die digter sal onvolmaak bly skryf / tot daardie dag van die leeu en die lam / die kat en die duif".

Intussen, tot daardie dag "eindelik" aanbreek, stel die digter haar voorkeur vir wit kategorieë, selfs al is dit dan die minder-as-suiwer wit, die "afgedempte" wit van die papier waarop sy skryf. En terwyl sy skryf, wéét sy dat sy "naskryf in stof", dat haar begrip en weergawe onvolmaak is en onvolmaak sal bly. Sy weet dat haar "lettertjies" "oorbodig" is. Alles is "reeds besef", volledig bekend aan God: Die papier is "vermoedend(e)" wit soos maagdom", ongerep in afwagting op die Groot, Finale

Waarheid.

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, ... it 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 in "'n Sny brood" (*Die sagte sprong*) 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 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". Die 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 se her-kenning van Christus. Die eenwording van "brood" met "spoeg" is 'n mistieke ervaring.

Die probleem wat die digter in die eerste drie reëls stel, en waarop daar geen antwoord verstrek word in die res van die gedig 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).

Essensieel spreek "'n Sny brood" weereens 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" bly onoplosbaar omrede 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 alwetenheid 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 se

paradoksale ervaring van Sy Syn.

Desnieteenstaande "weet" die digter 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 dui onteenseglik 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 soek. Ook Eliot verwoord iets van hierdie gedagte in sy essay "The three voices of poetry" (vertaal deur Hans Edinga):

Er ontkiemt iets in hem, waarvoor hij de woorden moet vinden; maar hij kan niet weten welke woorden hij nodig heeft, voor hij ze heeft gevonden; hij kan dit embryo niet identificeren voor het zich heeft getransformeerd in een combinatie van de juiste woorden in de juiste volgorde.

Volgens Gilfillan (1984: 109) kan die woord waarna die digter 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 se daaglikse "sny brood".

Op metapoëtiese vlak bly die digterlike woord waarna hierna gesoek word, egter dié een wat die "soet" van Christus se liggaam

Akwaties

72

presies kan definieer. Maar sy is genoop om uiteindelik te volstaan met die beskrywing van die ervaring as "soet", welwetende dat dit die ryke geskakeerdheid daarvan nooit kan beskryf nie. Daarom ervaar sy die akute behoefte aan woorde in "Akwaties" (*Die somerjood*), '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 sees '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 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 voor-taal" (Gilfillan 1984: 126). Die volgende uitspraak van Cirlot aangaande die simboliek van water, is uiters 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 (1981: 366).

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 "the transition from the Element of earth to that of water, and vice versa" en verder word hy geassosieer met "the idea of creation" (1981: 114). 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 metafories 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 die woord wat "subtieler (is) / as woorde", word vergelyk met "'n blik of 'n fyn gebaar". Die digter 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 versreël word in die laaste versreël 'n sug van tevredenheid: die subtiële woorde, blikke, gebare bestaan. Is elke "blink borrel" dan nie 'n potensiele paddatjie wat "vinnig", "onverwags", kan "spring" om "sin" te maak van elke "tergende en verwickelde ding" nie? Die padda, as amfibiese dier, beweeg immers gemaklik tussen water en land: begripwêreld en taalwêreld.

Dit is asof die digter 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 bestaan, onafhanklik van taal. Sy is vir die oomblik bereid om daarmee te volstaan. Daar bly immers die gevaar dat die kunstenaar in sy kompulsiewe gedrewenheid na die altyd beter woord, die gevaar loop dat hy te ver kan gaan. Die vraag is of die kunstenaar hoegenaamd mag 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"? ("Advent", *Die skitterende wond*).

Bogaande is 'n kwessie wat Cussons aanspreek in die volgende gedigte. Die eerste is "Count-off" (*Plektrum*):

- 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 uitblink het veral in die kuns van argitektuur en beeldhouwerk. 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. Uiteindelik slaag Dedalus daarin om ook vir koning Minos aanstoot te gee en hy word 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 wêreld

speel hier op mekaar in. Lucifer word volgens Jesaja 14:12 simbool van die koning van Babel (*Smith's Bible Dictionary*). Jesaja voorspel sy lot in die betrokke teksgedeelte as 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 duiwel, 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 gelê word op die kunstigheid van Dedalus. 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.

Wat ter sprake gebring word in die derde versreël, is die verhouding tussen "yours truly", die digter, 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 maaksel, "facto Dedali". Die Latynse werkwoord "factum" beteken "om te maak". Hier word die werkwoord in die verlede deelwoordvorm gebruik, "facto". Sy, die digter, is deur Dedalus "gemaak" en as sy maaksel 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, 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 haar baas van meet af aan - "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 kies om aan die versoeking toe te gee, vandaar die vrees. Haar kreatiewe instink waarsku haar immers: "Dedalus wys met sy vinger óp". 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 nie beskore om die "onsegbare Geheim" te ken nie. So word dit verwoord in "Ape sug nie" (*Die woedende brood*), 'n gedig waarin dieselfde tema ontgin word.

- 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 middelees,
 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 waas
 15 van gedagte; die ronde uil, die otter, van dié so
 16 ingewikkelde fenomeen?
 17 En 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 beblisksem het, en hy
 21 daarna, kranksinig, 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 as 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.

Aangesien Amanda Scholtz (1991: 166-171) hierdie gedig uitvoerig bespreek het, 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 sy 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." 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. Dit is egter die "sug" van die "gewone" mensdom. Uigesluit 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 daarom nie die soort sug sug wat uitdrukking is van 'n rasionele reaksie op 'n prikkel nie.

Die digter 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 kan "adder" om die "skof van die melkwit Bees". Maar die digter 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 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 nie tuishoort nie. Dig kan 'n fatale bedryf wees en daarom besluit die digter dat dit beter is, veiliger, om te kyk met die ogies van 'n aap; dit is sonder die verkenning van die denke.

1.3 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" ("Taal", *Die somerjood*). 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 Cussons slegs haar vreugde by die ervaring van die wonder van die digterlike woord. In "Kennismaking" (*Die swart kombuis*) 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 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 volwasse digter maak sy kennis met 'n andersoortige storm. Die

produk van die natuurstorm was reën en "haelsteentjies", dié van die latere storm, woorde.

Cirlot 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, skerpinnigheid, 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 strookprente is die gebruik van 'n gloeilampie om 'n blink idee of 'n skielike insig voor te stel, universeel.

Fisiologies is bogaande 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 - 15), beskryf die digter die uitbundigheid waarmee sy as peuter ("skaars nog 'n voetganger")

'n storm beleef het. Opvallend is die intense sintuiglikheid van die belewing 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", soos reeds betoog 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 betekenis-skakering. 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 die wêreld ervaar as 'n "kermis":

- 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.
 ("Op ligte fantastiese toon", *Die woedende brood*)

Die titel van die gedig suggereer reeds dat dit 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 gevind in reël 9 met die verwysing na "woorde". 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 haar verbeelding soms, soos dié god s'n, luidrugtig in haar werk. Dit is die dae waarop sy die wêreld ervaar as 'n "kermis", 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 onderakei tussen die Appolliniese en die Dionisiiese 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 staan 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 Sisyphusarbeid wat die digter 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, soos reeds gesê, 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 waarnem of nie. Kreatiwiteit kan woorde so primêr maak dat die visuele as bror 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 oorlaat aan Berkeley en Husserl.

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 hul 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:

X Nog 'n gedig waarin die "regte woord" wel gevind word, is "Woord" (Die swart kombuis). 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 aangeraak in die gedig: die misterie daarvan en die feit dat die "regte woord" genade is. Dit is "ontspringend aan sy Hand" ("Verwikkelde lyn, Verwikkelde lyn):

"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 digter 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 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", "Vir Juan", "Tot ..." en "6 Augustus: Transfigurasie".

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 oorskry alle perke van die menslike begrip van oneindigheid. 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 werklikheid in die vind van die regte woord. Dit 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 kan raak van die "ruimte" van woorde, soos in "Stillewe" (*Die swart kombuis*):

- 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 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 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 dūr.

Die kontras met "woorde" is daarin geleë 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, omdat sy met woorde werk, wéét woorde is onbegrens, nie vasgevang binne 'n "(v)ierkant" nie. Ook hier is sprake van 'n illusie wat geskep word. Woorde, wat nié 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 leser nie met rus laat nie, dat hy 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, sheets 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):

- 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 bogaande gedigte, "Stillewe" en "'n Conceit", val die klem op die dinamiese aard van die woord. Die woord wat "word" in "Stillewe", "dy" hier "uit tot 'n ruimte". Die digter kwalifiseer in die tweede versreël duidelik wat sy met "ruimte" bedoel: dit is 'n plek "waarin daar dinge gebeur". Dit is dus die onbegrensde drie-dimensionele uitspansel waarin alle voorwerpe sig bevind en alle gebeure sig afspeel, soos hierbo gedefinieer. Essensieel vind 'n mens in sowel "Stillewe" as in "'n Conceit", 'n verwoording van die digter se onwrikbare geloof, nie net in die potensiaal van die digterlike woord nie, maar ook in die dinamiese, verbreedende mag daarvan. As sodanig dui die titel semanties eerstens op die selfingenomenheid, die "verwaandheid" van die digter met 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 se geloof in die moontlikhede van haar woorde kulmineer in die slotreël 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 somer 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 (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 wêreld toeganklik maak. Wat Eliot oor Andrewes beweer (Lucy 1960: 114), suggereer iets van die "spierkrag" van Cussons se "woord": "Andrewes takes a word and derives the world from it; squeezing and squeezing the 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*), "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 stel in "'n Conceit" haar voorkeur vir die woord bo die skilder se "taal" kategorieë. Die verwysing na Vermeer is 'n verwysing na die Nederlandse skilder Jan Vermeer van Delft, so genoem om hom te onderskei van twee ander skilders met dieselfde naam. 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 "binnenshuisjies" 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 glip in 'n woord in". Dit skyn of die digter die uitspraak maak dat ook die skilder hom ten slotte op die "woord" moet 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 noodig 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 se onwrikbare vertroue in die omvattende potensiaal van die woord - alles wat Vermeer op doek "beskryf", pas volgens dié lesing dan in die "woord". Die "woord" is in staat, beter in staat, om alles weer te gee wat Vermeer op doek kan vaslê.

'n Laaste gedig waarin Cussons die heerlike "roes van / dwarrelende woorde" besing, is "Los" (*Verwikkelde lyn*):

- 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 in, 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 gememoriseer 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 hakkell het in ontsenude sinne: sýne, en mag
 21 hy wurg aan hulle nou dat 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 ontvredenheid oor die "ontsenude sinne" van die mens en ten slotte ook die vreugde oor die "roes van dwarrelende woorde". Dit word hieruit volstrekt duidelik dat dit nie moontlik is om Sheila Cussons se gedigte te etiketteer en daarmee af te handel nie. Die verskillende aspekte vorm, hoewel ek dit so ver moontlik afsonderlik behandel het, eintlik die spreekwoordelike web. Waar 'n mens ook al trek, die hele web roer. "Sien" word kontemplasie; kontemplasie 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 bogaande gedig verwys na die digter 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 naghemel beskryf as 'n "omhoogte vir die vrye val in" (my kursivering). Daaruit blyk dat sy op hierdie stadium net nog oor die moontlikheid van "los"-raak besin. Die opkyk in die naghemel bring die gevoel dat sy sou kon los-raak van die aarde, asof daar 'n soort teenswaartekrag werkzaam sou kon raak, of die swaartekrag sou kon verskuif vanaf die aarde na die naghemel.

As gevolg daarvan sou die digter 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 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 in te trek. Die digter 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 verwysings 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".

Dit is betekenisvol dat die digter beleef dat juis die "sipres" agter haar aan sou kon trek, "soos 'n spies". 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 se ervaring kon beklemtoon. Die allitererende s-klanke in reël 7 suggereer pragtig die feitlik geluidlose voortstuwings van die "sipres" die "nagdiepte" in: "die swaar sipres saam soos 'n spies sy spits agterna."

In reël 8 voltooi die digter 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 beheer deur haar wakker rede 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 sametstaal 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 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 realiteit. En wat sy ervaar, kompenseer vir haar voorafgaande gebrek aan woorde. Die vryheid wat sy in die "val" ervaar, word weerspieël in haar "losser" woorde. 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 woordreekse: "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 woordreekse 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 nie sy wat praat nie, maar God wat déúr haar praat. Self is sy slegs in staat om te "hakkel". Daar is geen "vaart" in haar self-beheersde woorde nie.

"(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 laat 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 herhaal word in reël 15, klink paradoksaal. "(K)lip" is immers by uitstek iets wat geassosieer word met swaartekrag en daarom oënskynlik 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 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 "hakkal"-ende woorde, die "knellende knoopwerk" waarin die digter verstrik geraak het, is die duiwel se skuld. Dit is hy wat die mens se praat be-duiwe! het; die digter 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 gesuggereer deur die laaste drie versreëls. 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.

2. Die digter en sy skeppingsbedryf

2.1 Skepping as integrerende handeling

Die vraag oor wat die kunstenaar dryf om met sy skepping voort te gaan, kan verskeie bevredigende antwoorde hê, hoofsaaklik omdat die dryfveer van digter tot digter sal verskil. Maar wat ook al die dryfkrag vir elke afsonderlike digter mag wees, sal die sentrale impetus feitlik sonder uitsondering wees dat die digter dig omdat hy móét, omdat hy nie anders kan nie. Omdat hy ly aan 'n "unquiet heart and brain", soos Tennyson dit formuleer (Opperman 1959: 146). En die enigste manier waarop die digter sy "unquiet heart and brain" vir die oomblik kan stil, is deur sy digkuns.

Die impuls wat Sheila Cussons dryf tot skepping, is sterker as haar gevoel van troueloosheid jeens haar gesin ter wille van die

X digterskap, soos wat dit blyk uit "Die verwaarloosde" (*Die swart kombuis*). Dit is ook sterker as haar ervaring van enkelingskap en eensaamheid. Sy weet sy as digter, is "going it alone", maar sy weet, met ewe veel sekerheid, dat die "doel van die mens / ... die volste ontplooiing van sy vermoëns in / vereniging met God" is. En slegs wanneer sy aan die digtersroeping gehoorsaam is, ervaar sy Christus se goedkeurende glimlag. Christus is die dief van haar kreatiewe energie ("Die dief en die digter", *Die woedende brood*). Dit is Hy wat haar in die eerste plek dryf tot skepping, want dit is Hy wat haar digterskap-syn "gefatsoeneer" het:

1 My gedagtes sit nou hier en dan daar
 2 soos 'n ondersoekende vlieg
 3 wat aan alles suier wat enigsins
 4 iets voedends mag bevat.
 5 Word weggewaai, kom steeds terug,
 6 het nou eenmaal die hongerte,
 7 die besetenheid van digterskap.
 8 U kon my flouer gefatsoeneer het,
 9 'n dowwer syn,
 10 maar U het nie, nee, U het nie
 11 maar jaag my deur u hewigheid
 12 van pyn na pyn wat blink van U.
 ("Syn", *Die heilige modder*)

Die titel van die gedig verwys na die "wese, bestaan, lewe" (HAT) van dinge. Die woord ("being") dra egter ook die suggestie van "absolute existence in a complete or perfect state, lacking no essential characteristic" (*Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*). Die implikasie is dat, vir Cussons, die "besetenheid van digterskap", haar "syn" is, die essensiële in haar bestaan. Daarsonder sou haar "syn" nie volkome wees nie.

Die spanning tussen menswees en kunstenaarwees, waaroor Opperman skryf in sy essay, "Kuns is boos", word by Cussons tot 'n

uiterste gevoer: dit word 'n spanning tussen "syn" en nie-"syn". Die gebrek aan iets voedends vir haar digterskap sou uiteindelik, vir haar, lei tot geestelike "ontwording". God is immers, soos reeds herhaaldelik beweer, die vernaamste "voedingsbron" vir haar digkuns. Sy bestaan nie in die eerste plek as méns nie, maar as kunstenaar, as digter. En slegs deur haar digterskap kan sy uiteindelik óók volkome mens wees, want die digterlike skeppingsdaad is wesenlik 'n metode van selfrealisering.

Amanda Scholtz (1991: 39) beweer dat die vergelyking wat die digter tref tussen haar gedagtes en die bewegings van 'n vlieg dui "op haar nood as kunstenaar". Dit wil voorkom asof hierdie "nood" iets bevat van die digter se vrees vir die "Kalahari wit papier" (Opperman 1959: 147), sy wanhoop oor die gebrek aan digterlike inspirasie.

Wat Dilthey (1985: 65) oor digters beweer, is by uitstek waar vir Sheila Cussons, soos dit uit bogaande gedig blyk: "poets are driven by an irresistible impulse to undergo every kind of powerful experience ... and gather it in themselves." Die belangrikste verskil tussen Cussons en die meeste ander digters, is dat God haar Impuls is. En watter onweerstaanbare Impuls is God nie - 'n Impuls wat haar "gedagtes" "beset met digterskap". Die implikasie is baie sterk dat haar "syn" volledig in beslag geneem word deur haar digterskap, kragtig, asof deur 'n demon. Sy leef onder die dwang daarvan. Só verwoord sy dit in "Desibel" (*Die swart kombuis*):

- 1 Alles leef gekramp in 'n eie noodsaak:
- 2 die adolessent klap met die boude van sy hande
- 3 teen die stomp tafel en jou luidrugtig
- 4 op die maat van 'n popmusiekplaat.
- 5 Die ouma peul byna blind
- 6 na 'n beeldradioprent
- 7 en ek skreeu geluidloos al my kontinente
- 8 se agonie uit 'n penpunt.

Die titel van die gedig verwys na die eenheid wat gebruik word om die intensiteit van 'n klankgolf uit te druk. Normaalweg druk dit die verskil tussen twee geluidsterktes uit (WAT). Die woorde wat semanties met die titel verband hou, het betrekking op die adollesent, die ouma en die digter, onderskeidelik: die adollesent "klap" sy hande en "jou luidrugtig" "op die maat van 'n popmusiekplaat" (my kursivering). In reël 5 en 6 "peul" die ouma "byna blind / na 'n beeldradioprent" (my kursivering). Die digter-spreker, op haar beurt, "skreeu geluidloos" (my kursivering).

Die titel verwys egter nie slegs na die verskil in geluidsterktes nie, maar word ook van toepassing gemaak op die intensiteit van die adollesent, die ouma en die digter se "noodsaak" onderskeidelik. Elkeen "leef" naamlik op sy eie manier "gekramp in 'n eie noodsaak". Die implikasie is dat elkeen van die personasies leef onder die "dwang van (hul) omstandighede" (HAT). Elkeen het 'n dringende behoefte waarin, na gelang van sy omstandighede, voorsien moet word. Die suggestie is dat die nalaat om in dié behoefte te voorsien, pynlik is, krampe veroorsaak. Die gebruik van "gekramp" suggereer verder dat dit 'n knaende, wederkerende pyn (WAT) is. Die behoefte is "not by choice but by necessity"; dit is "noodsaak" en daarom kan dit nie negeer word nie. Daar sal 'n immer kompulsiewe neiging wees om in die behoefte te voorsien.

Van belang vir die betoog is hier spesifiek die beskrywing van die wyse waarop die digter haar "noodsaak" vervul. Sy "skreeu geluidloos al (haar) kontinente / se agonie uit 'n penpunt." Hiermee word dan 'n verdere antwoord verskaf op die vraag na die dryfkrag agter die digterlike skeppingsdaad. Dit is die uitlaatklep vir "kontinente / se agonie". Die "penpunt" word metafories gesproke die mond waardeur die digter "skreeu", die "skreeu" die kreet van die digterlike woord. Dit verklaar ook die oksimoron, "skreeu geluidloos".

"(K)ontinente" sou vertaal kon word as "binnewêrelde", die

innerlike gevoels- en ervaringswêreld van die digter, die plek waar sy elke intense belewenis internaliseer. Dit is interessant dat die woord in sy argaïese gebruik verwys na iets wat dien as 'n houer (*Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*). Die digter word daardeur "houer" vir haar eie "agonie": "doodstryd, sieltoging, doodsangs. sielsangs, benoudheid" (WAT). Dit is wat deur haar "penpunt" vloei - die "pyn na pyn wat blink van" God waarheen haar gedagtes soos 'n vlieg met 'n onstilbare honger telkens terugkeer ("Syn", *Die heilige modder*).

Die kwatryn van Tennyson (Opperman 1959: 146) is hier in sy totaliteit van toepassing:

But for the unquiet heart and brain,
A use in measured language lies;
The sad mechanic exercise,
Like dull narcotics, numbing pain.

Digkuns is 'n helingsproses en as sodanig, 'n metode van selfrealisering, soos reeds gesê. Paglia (1990: 29) beweer: "The artist makes art ... to save himself."

'n Ander belangrike kwatryn wat lig werp op die dryfkrag agter die kreatiewe daad, is "Digter I" (*Die swart kombuis*):

- 1 Ek praat nie veel, verkies die dink
- 2 en skrywe soms iets neer met ink:
- 3 van ek my ken knaag dit in my:
- 4 die eelt wat in die oester blink.

Verskeie motiewe uit die voorafgaande gedigte word hier herhaal. Die "gedagtes" "soos 'n ondersoekende vlieg" ("Syn", *Die heilige modder*) keer terug in die digter se voorkeur vir "dink". Die "skreeu ... uit 'n penpunt" ("Desibel" *Die swart kombuis*) word "skrywe ... neer met ink". Die "hongerte", die "besetenheid", die "noodsaak" wat digkuns is, word 'n "knaging", soortgelyk aan

dié van die pèrel in die oester. Dit herinner aan 'n uitspraak van Housman waarna Eliot verwys in sy essay "The use of poetry and the use of criticism" (Kermode 1975: 89):

In short I think that the production of poetry, in its first stage, is less an active than a passive and involuntary process; and if I were obliged, not to define poetry, but to name the class of things to which it belongs, I should call it a secretion, like turpentine in the fir, or a morbid secretion, like the pearl in the oyster.

Nog twee subtiele verwysings verskaf 'n antwoord op die vraag na dit wat tot spoorslag dien vir skeppende handeling. Die eerste blyk duideliker wanneer bogaande gedig saam met "Glo ek ...", ook uit *Die swart kombuis*, gelees word.

1 ... dat dit in in ons sit
 2 (soos die pèrel)
 3 om op die waters te wil loop, die berge te gebied
 4 die brode te vermenigvuldig
 5 (omdat)
 6 met ander woorde, te wil transfigureer
 7 (Hy in ons knaag).

Die gemene deler in die twee gedigte is die verwysing na die "knaag" van die "pèrel", "eelt" in die "oester". In "Digter I" is die "eelt" (pèrel) metafories vir die digterskap wat "knaag". In "Glo ek ..." is die "pèrel" metafoor vir God. Die "knaging" van die digterskap lei tot skepping; die knaging van God tot die "wil om te transfigureer". Gesien in die lig van haar hele versinterne poëtika, is dit God wat haar oproep tot digterskap. Uit bogaande twee gedigte word dit duidelik dat die skeppende handeling 'n daad is waardeur sy transformeer, transfigureer en uiteindelik transendeer, soos reeds gesien in die religieuse aard van die digterlike skeppingsdaad.

Die volgende aanhaling van Neumann (1959: 150) oor "transformasie" sluit verhelderend hierby aan:

How infinitely vast is the realm evoked by the word transformation; it embraces every change, every strengthening and slackening, every broadening and narrowing, every development, every change of attitude, and every conversion. Every sickness and every recovery is related to the term transformation; the reorientation of consciousness and the mystical loss of consciousness in ecstasy are a transformation.

Die mistieke dimensie van die skeppende handeling kan weereens nie verontagsaam word nie. In die digkuns wat, vir Cussons, mistieke handeling is, transfigureer die digter, word sy bekleed met Christus. Die wil tot skeppende handeling is dus uiteindelik ook inherent 'n wil om te transfigureer na 'n goddelike gestalte. Vir die digter is dit moontlik om dieselfde wondere te bewerkstellig as Christus, maar "met ander woorde" (my kursivering). "Trouens die verwoording is reeds 'n transformasie" (Gilfillan 1984: 44). Dit word bevestig deur die volgende uitspraak van Spitzer (Brown 1983: 13):

(Poetry) consists of words, with their meaning preserved, which, through the magic of the poet who works with a 'prosodic' whole, arrive at a sense-beyond-sense; and ... it is the task of the philologist to point out the manner in which the transfiguration just mentioned (my kursivering) has been achieved.

Die transformasie in taal, in "ander woorde", is toe te skryf aan die "magic" van die metafoer, eie aan die taalgebruik van die poësie.

Digkuns, synde transfigurasië, skakel ten nouste met die Jungiaanse individuasieproses. As sodanig is dit, soos dit herhaaldelik geblyk het uit die voorafgaande vier gedigte, 'n

metode van selfrealisering. Hiermee word dan ook die laaste stimulus vir die kreatiewe daad by Cussons gegee: digkuns is uiteindelik ook integrerende handeling. Lu (1966: 74) bevestig dit: "... his (die digter se) productive activities are activities of self-integration and self-organization."

Die skryfproses word eksplisiet verbind met die vind van die argetipes van die self (Gilfillan 1984: 10). Volgens Jung is dit eweneens 'n religieuse proses. In "Digter II" (*Die swart kombuis*) word die vind van die self direk met die "woord" geskakel:

- 1 Eenoog-kind jy is toe
- 2 niks anders nie as ek
- 3 dit het ek na 'n blinde dwaal
- 4 toe deur jou oog ontdek

- 5 en om te kom uit Tartarus
- 6 het ek aan Zeus beloof
- 7 die dinge van die eenoog-sien
- 8 die donder in die voorhoof

- 9 wie dig en in 'n slaap dan
- 10 droom van die sikloopkind
- 11 aanskou die belofte van 'n self
- 12 wat hy in die woord sal vind.

'n Uitvoerige bespreking van hierdie gedig noodsaak 'n intergedigtelike bespreking en wel as die laaste gedig in die sogenaamde "kombuisreeks", wat bestaan uit "Boerderye I en II", "Die geel kombuis", "Sprokie", "Kombuis van Hera I en II", "Digter I", "Die swart kombuis" en "Digter II". Dit sou vereis dat getoon word hoe die verskillende kontekste uit die reeks, te wete die soektog, die visietema en die klassieke mitologie in hierdie gedig kulmineer. Die reeks gedigte is egter reeds uitvoerig bespreek deur sowel Linda Roos as Amanda Scholtz in hul onderskeie studies, *Sluitmaneuvers* by Sheila Cussons en Skepper

en skepping: die visuele as essensiële element in die poësie van Sheila Cussons.

Aangesien hierdie studie van Cussons se metapoësie ten doel het uitsprake oor haar eksplisiete versinterne poëtika, sal ek slegs kortliks aantoon hoe dit uit bostaande gedig duidelik word dat digkuns vir Sheila Cussons integrerende handeling is. Dit gaan in hierdie afdeling spesifiek om die dryfkrag agter die skeppende handeling en die voorafgaande gedigte het immers uitgewys dat 'n vername stimulus agter die kreatiewe daad die "vind van die self", aldus selfrealisering, individuasie is.

Daar is verskeie redes waarom die keuse uit die kombuisreeks juis op "Digter II" val. In die eerste plek kyk die betrokke gedig "vertolkend op die kombuis-transformasie" terug (Roos 1988: 161). Dit is ook die eerste gedig in die reeks waar die metapoëtiese onverbloemd bygehaal word. Die individuasieleer word direk in verband gebring met die geskrewe woord, oftewel digterskap. Om die "geboorte van die self" nie te bemerk nie, sou wees om 'n belangrike dimensie in hierdie gedig oor die hoof te sien. En laastens dui die gedig deur sy titel intertekstueel op "Digter I".

Dit is noodsaaklik om hier kortliks iets weer te gee van die Jungiaanse individuasieproses. Self definieer Jung (1941: 3) dit as die "psychological process that makes of a human being an 'individual' - a unique, indivisible unit or 'whole man'". Die "whole man" is die geïntegreerde self.

Om die proses presies te verstaan, moet Jung se terminologie aangaande die menslike psige verklaar word (Jung 1941: 96). Die mens se psige bestaan volgens hom uit twee dele: die bewuste en die onbewuste. Die bewuste bestaan uit die somtotaal van die mens se verbeelding, idees, emosies, persepsies en ander intellektuele inhoude wat deur die ego erken word. Die ego is die middelpunt van die bewuste, wat kumulatief en individueel ontwikkel uit die primordiale onbewuste. Die geskiedenis van die

bewuste strek oor minstens vyfduisend jaar, maar die individuele ego word saam met die mens gebore en sterf weer saam met hom. Die verskynsels wat in die onbewuste voorkom, hou geen verband met die ego nie. Trouens die ego verwerp die bestaan van hierdie verskynsels. Dit is verstaanbaar, as 'n mens in gedagte hou dat die onbewuste in terme van duisende jare dink en handel.

Die onbewuste verdeel Jung in die persoonlike en die kollektiewe onbewuste. Die persoonlike onbewuste se inhoud is volgens Jung "feeling-toned complexes", wat hul oorsprong het in die individu se ervarings uit die verlede. Die kollektiewe onbewuste is ingebore en universeel. Sy modus van optrede is dus min of meer dieselfde in alle individue. Die kollektiewe onbewuste word bevolk deur drie primordiale argetipes, die skaduwee van die self, die anima of animus en die wyse ou man. Die argetipes is beelde uit die verre verlede van die mensdom. Jung sê daarvan: "This psychic life is the mind of our ancient ancestors, the way in which they thought and felt, the way in which they conceived of life and the world, of gods and human beings. The body is a sort of museum of its phylogenetic history, so is the mind" (1941: 35). Kenmerkend van die individuasieproses is hierdie argetipiese simbole wat hoofsaaklik in drome voorkom en wat die "centralizing process", of die "production of a new centre" van die persoonlikheid uitbeeld (1941: 96).

Die bewuste en onbewuste vorm nie outomaties die "whole man" nie. Die twee dele van die psige is naamlik in voortdurende wisselwerking en konflik met mekaar. Solank as wat die konflik voortduur, kan heelheid, integrasie van die self, nie bereik word nie. "Consciousness and the unconscious do not make a whole when either is suppressed or damaged by the other. If they must contend, let it be a fair fight with equal right on both sides. Both are aspects of life. Let consciousness defend its reason and its self-protective ways, and let the chaotic life of the unconscious be given a fair chance to have its own way ..." (Jung 1941: 27).

Die individuasieproses is volgens Jung (in Pretorius 1981: 70) eers voltooi wanneer die teenoorgesteldes verenig is, "when (and only when) ... the conscious and unconscious have learned to live at peace and to complement one another." Die konflik wat die vereniging voorafgaan, is paradoksaal nodig. "(I)n human life there is no totality that is not based upon the conflicts of opposites" (1941: 27). Jung beskou die totstandkoming van die totaliteit as "the old play of the hammer and the anvil: the suffering iron between them will in the end be shaped into an unbreakable whole, the individual" (1941: 27).

Jung bring verder die individuasieproses in verband met die ou alchemiste se pogings om goud te maak uit die prima materie of aardmaterie. Die alchemistiese proses is later as suiwer simboliese proses gesien deur die alchemistiese filosowe: "they understood by it a spiritual transmutation or what we would today call a psychological transformation or readjustment" (1941: 49). Goud is daarvolgens, in die Christelik-mistieke tradisie, simbool van illuminasie en redding, en die aardmaterie van die siel in sy oorspronklike toestand.

Die proses waardeur gepoog word om goud te maak, verteenwoordig op simboliese vlak 'n soeke na 'n geestelike skat - 'n onbereikbare, verhewe, "goue", goddelike staat waartoe die mens in sy aardgebondenheid uitreik (Roos 1988: 97). Die vier stadiums in die proses word deur vier kleure verteenwoordig wat elk korrespondeer met 'n spesifieke vlak van geestelike ontwikkeling: "black (guilt, origin, latent forces) for 'prime matter' ... ; white (minor work, first transmutation, quicksilver); red (sulphur, passion); and, finally, gold" (Cirlot 1981: 6).

Reeds in die eerste strofe van "Digter II" is daar sprake van die individuasieproses wat voltrek is. Die spreker-digter herken in die "(e)enoog-kind" haar eie ek. Sy is die getransformeerde "neutvarskind" ("Kombuis van Hera II", *Die swart kombuis*). Vir Jung is die kind 'n bekende simbool van transfigurasie of

hergeboorte (Fordham 1979: 64). Die Christelike verwysing wat hierin voorkom, is die woorde van Christus in Matteus 18:2: die mens moet eers verander en soos 'n kind word, voordat " die koninkryk van die hemel kan beërwe.

Gilfillan (1984: 63-64) beweer dat die transfigurasie wat hier plaasgevind het, in Christelike sin, "'n heiliging van verwarde veelvoud tot reine eenvoud" is. Die kind in "Kombuis van Hera" het die opdrag gekry om "raak" te kyk totdat sy "raaksien" "hoe bak die gode koek". Haar soektog was 'n "blinde dwaal", totdat sy ontdek dat dit waarna sy soek, in haarself geleë is:

wat anders is die suiker en die meel
die eiers en die melk - vergeet nie die sout! -
as net jouself en jou menslikheid:
en is jy met vuur vertrou?
(my kursivering)

Dit is die helende insig van die "(e)enoog-kind", die "vurige, gelouterde, omvattende visie" (Scholtz 1991: 159). Die "sikloopkind" se naam beteken immers letterlik "kind met die ronde oog" (Van Reeth 1994: 225) en rondheid is, soos reeds gesê, simbool van volmaaktheid. Die sirkel is egter ook volgens Cirlot (1981: 46) "an emblem of the sun" en die son op sy beurt weer simbolies van die "ultimate wholeness of man" (Cirlot 1981: 319). Die is interessant dat Cirlot verder meld dat verskeie stamme die son en maan sien as die "eyes of heaven ... the Sun being the good eye" (1981: 319).

Die mitologiese verwysing wat in reël 1 geaktiveer is ('n voortsetting van die mitologiese kode wat die hele kombuisreeks kenmerk), word verder gevoer in die tweede strofe. "Tartarus" is 'n verwysing na die verste dieptes van die hel, deur Homerus beskou as "as far beneath Hades as Hades is beneath the earth" (Evans 1990: 1084). Die siklope, wat gevangenes was in Tartarus, is deur Zeus bevry op die voorwaarde dat hulle aan hom die "donder in die voorhoof" sou verskaf. Die "donder in die

voorhoof" verwys na die weerligstrale wat hulle kon genereer en wat Zeus wou gebruik om sy vyande, die Titane te verslaan (Warrington 1969: 512).

In reël 2 verwys die digter na haar eie ontkoming uit "Tartarus", hier sinnebeeld van die donker onbewuste, die "hel" waaruit sy by implikasie na die goddelike, heelheid, selfkennis kan styg. Haar bevryding geskied met die voorbehoud dat sy aan Zeus, simbool van die goddelike heelheid en totaliteit, "die dinge van die eenoog-sien / die donder in die voorhoof" belooft. Laasgenoemde is 'n subtiele sinspeling op die opdrag van haar digterskap aan God. Die "dinge van die eenoog-sien" is naamlik die insigte van die "omvattende visie", die visie gelouter van sy "verwarrende veelvoud" en gekanaliseer in een allesomvattende blik. Die "donder in die voorhoof" is simbool van "supreme, creative power" (Cirlot 1981: 342). Die helder visie wat tot uitdrukking sal kom in haar digterskap, skenk sy aan Zeus. As dié feit gelees word teen die agtergrond van die mitologiese verwysing na die goddelike kind waaraan Zeus geboorte skenk uit die voorkop, vertrou die digter hier inderdaad haar hele kunstenaar-syn aan haar Maker toe. Digkuns is immers in die eerste plek 'n goddelike opdrag.

Die simboliek van die weerligstraal word bevestig deur die verwysing na die digkuns in die laaste strofe. Die individuasiëleer word baie pertinent in hierdie strofe betrek, veral in die verwysing na die "belofte van 'n self". Ook gee die digter duidelik te kenne dat dié "self" in die "woord" gevind "sal" word. Die skeppingsdaad is van kardinale belang in die digter se "coming to selfhood" (Pretorius 1981: 73). Dáárom móét sy teen wil en dank dig. Die dighandeling is die "kombuis" waarin sy die ervarings van die chaotiese onbewuste "omtoor" tot sin, in die vorm van die gedig. Paglia (1990: 30) beweer: "Every artist who is compelled toward art, who needs art to make words or pictures as others need to breathe, is using the Apollonian to defeat cthonian nature" (my kursivering). Vir Cussons is "cthonian nature" die donker, psigiese onbewuste, of soos sy dit

formuleer in "Rots I" (*Membraan*), die mens se "gefragmenteerde syn, wat reik na heelheid".

Die gebruik van "sal" in die slotreël van die gedig - die "belofte van 'n self" (reël 11) "wat hy in die woord sal vind" (reël 12) - dui enersyds op haar sekuriteit. Die "vind van die self" is gewaarworg. As hulpwerkwoord wat tyd aandui, verwys dit egter ook na 'n belofte wat in die toekoms vervul sal word. As sodanig bevestig dit die kontinue aard van die dighandeling. Die skeppingsdaad, as selfrealiserende handeling, is nooit afgehandel nie. Dit bly 'n voortdurende "knaging" ("Digter I") in die digter en daarom sal die proses homself voortdurend herhaal. "(E)lke gedig (is) 'n nuwe begin" (Scholtz 1991: 160). Herhaling is, soos reeds gesien, 'n wesenseienskap van Cussons se poësie.

Die verwysing na "slaap" en "droom" wat die "vind van die self" voorafgaan, moet ook Jungiaans verklaar word. Wanneer die mens slaap, manifesteer die onbewuste homself in die vorm van drome. "Symbols of the process of individuation are images, usually of archetypal nature, that appear in dreams and portray the centralizing process, or the production of a new centre of the personality" (Jung 1941: 96).

In 'n mediterende brief wat sy aan haar lesers rig, bekragtig Sheila Cussons finaal die belang wat "slaap" en "drome" in die selfrealiseringsproses het ("Vir julle, 'n brief", *Die knetterende woord*):

- 1 Reeds het ek die omslag van my nuwe boek getitel
- 2 Die knetterende woord. Die aangesteekte woord, of
- 3 brandende - min of meer.

- 4 Min of meer - die wonder van menswees.
- 5 Die nié weet nie. Wat? Hoe? Waar? Wanneer?
- 6 Die onsekere, die risiko's.
- 7 Die antieke vraag van Hamlet: To be or not to be?
- 8 Vra 'n klip: Bestaan jy? Geval dit jou? -

9 En nou gaan ek my laat sink in die dieptes van die slaap-
 10 wat so interessant was vir Carl Gustav Jung -
 11 waar die bevoorregte siel
 12 kan ervaar in soveel verskillende gedaantes
 13 die altyd aanwesige rilling wat werklik is: Syn.

14 Deur die laaste woorde van die nagte,
 15 deur die laaste woorde van die nagte van vertederinge,
 16 die reeds half aan die slaaptes van die nagte,
 17 skiet soms 'n straal van daardie rilling
 18 wat God is

19 en die wonderlike van menswees. En soveel die moeite werd
 20 om te lewe, te werk, te ly, te bemin, te deel ...

21 En nou niks verder nie. Reeds is my brief geskrywe.
 22 Goeie nag! - Sheila.

Die boodskap wat in die "brief" aan die lesers vervat is, word in die eerste strofe gegee: sy het "die omslag van haar (nuwe) boek getitel / Die knetterende woord". Opvallend is die feit dat sy nie die boek nie, maar die "omslag" "getitel" het. Die implikasie is dat die boek nog nie voltooi is nie. Haar keuse van die titel gaan die skryf van die boek vooraf. Só 'n handeling suggereer 'n sekere verwagting: dat die "woorde" in die nuwe boek "knetterend" sál wees.

Sy verklaar vervolgens "knetterende" self as "aangesteekte" of "brandende" en lê daarmee 'n verband tussen haar "woorde" en vuur. "(K)netter" word naamlik assosiatief verbind met die geluid van vuur, bevestig deur "aangesteekte" - die "woord" wat aan die brand gemaak is, met ander woorde "brandend(e)" is. "Vuur" is binne Cussons se oeuvre sinoniem vir onder andere "suiweraar", dit wat louter (De Villiers 1981: 14). Dit is die "agent of transmutation" (Cirlot 1981: 105), dit wat transformasie bewerkstellig. Die implikasie is hier, soos in "Digter II", dat die digterlike handeling transfiguratief van

aard is, selfrealiserend.

Deur die kwalifisering "min of meer", beklemtoon deur die aandagstreep, dui die digter haar huiwering aan. Saam met die gee van die titel kom die twyfel oor die gepastheid, of liever die toereikendheid daarvan.

Die tweede strofe volg assosiatief op die slotwoorde van die eerste strofe. Die gedagtesprong is tegelykertyd 'n demonstrasie van die mediterende aard van die "brief", maar ook van die feit dat sy haar gaan "laat sink in die dieptes van slaap". Die twyfel wat sy in die vorige strofe verwoord het, word hier uitgedruk in dié woorde wat semanties 'n verband toon met haar onsekerheid. "(W)onder " dui op die menslike handeling van graag-wil-weet-maar-nie-weet-nie, soos dit inderdaad beskryf word in reël 5. Die mens se konfrontasie net die "Wat? Hoe? Waar? Wanneer?" - vrae wat sy beperkte kenvermoë uitdruk - versterk verder die suggestie van twyfel.

Dit is insiggewend dat die vraag na die "wie" en die "waarom" nie vermeld word nie. Die digter wil daarmee waarskynlik te kenne gee dat die Agent wat verantwoordelik is vir die lotgevalle van die mens, bekend is - God. Die weglaat van "waarom" daarenteen, getuig van dié een sekerheid: dit is nie die mens of die digter beskore om die antwoorde op hul "waaroms" in hierdie lewe te kry nie. Dit impliseer 'n sekere berusting in die wete dat sy eendag "ten volle sal ken". In hierdie lewe is dit immers riskant om volledig te ken, soos vroeër ook gesuggereer in "Ape sug nie" (*Die woedende brood*). Ook is haar "staat te delikaat om meer te kan duld / as sypelweet" ("Die druif", *Membraan*).

Die verwysing na Hamlet se "antieke vraag" suggereer dat die mens se vrae oor sy syn in die wêreld wesenlik 'n uitdrukking is van sy bestaansproblematiek; die vraag na die sin van sy bestaan. Deur die vraag te kwalifiseer as "antiek", impliseer sy dat dié vraag nog verder in die verlede terugreik as Hamlet. Dit is 'n vraag wat letterlik so oud is as die mensdom self.

In reël 8 wil die digter by implikasie te kenne gee dat bogaande nie 'n vraag is wat gewoonlik aan 'n klip gestel word nie. Daarvoor bestaan drie moontlike redes. Die eerste kan wees dat 'n klip, synde dooie materie, nie met sy syn gemoeid is soos die mens nie. Die tweede rede het te make met die simboliek van 'n "klip": "the Self is symbolized with special frequency in the form of a stone" (Jung 1964: 221). As simbool van die geïntegreerde Self, worstel die klip ook nie met die bestaansproblematiek wat die syn van die nie-geïntegreerde mens kenmerk nie. Verder simboliseer die "klip" ook die "mere existence at the farthest remove from the emotions, feelings, fantasies, and discursive thinking of ego-consciousness" (Jung 1964: 224).

'n Laaste rede is dat die "klip" in die Christelike simboliek staan vir God. Hy is die "klip wat deur die bouers afgekeur is" wat "die belangrikste klip in die gebou geword" het (Luk. 20:17). Daar word ook na Hom verwys as die Rots: "Die rots was Christus" (1 Kor. 10:4).

Die vraag oor die sinvolheid van die menslike bestaan lei weer assosiatief na die volgende strofe. Die digter meld pertinent dat sy haar gaan "laat sink in die dieptes van slaap", met ander woorde, in die donker onbewuste wat vir Jung "at least half of his total being" was (Fordham 1979: ix). Dit is waar die "Syn" "ervaar" kan word, by implikasie dit wat sinvolle eksistensie kenmerk, die "risiko's" uitkanselleer. Jung het immers beklemtoon dat "the only real adventure remaining for each individual is the exploration of his own unconscious. The ultimate goal of such a search is the forming of a harmonious and balanced relationship with the Self" (Jung 1964: 231). Dit is seker nie nodig om veel meer te sê nie. Cussons identifiseer haar immers verbatim met die uitsprake van Jung.

In die "dieptes van die slaap" ervaar die digter weliswaar die "rilling / wat God is". En Christus, as die Adam, verteenwoordig volgens Jung (Roos 1988: 155) "die geïntegreerde Self", die

"perfekte simbool van heelheid en totaliteit". Dit is dan die ervaring wat bestaan in sy totaliteit - "lewe", "werk", "ly" "bemin", "deel" - die "moeite werd" maak. Dit is die "wonderlike van menswees". "The only adventure that is still worthwhile for modern man lies in the inner realm of the unconscious psyche" (Jung 1964: 228).

Daarmee sluit sy dan haar brief af, maar nie voordat sy die leser 'n "(g)oeie nag" toegewens het nie. Die groet word in die lig van die brief se inhoud meer as blote afskeidswoord. Dit word 'n uitnodiging aan die leser om ook dit wat bestaan sinvol maak, te beproef.

2.2 Die skeppingsproses

"Where the mechanisms end, the mystery begins" (Wilson 1970: 17).

"Groot", universele uitsprake oor die skeppingsproses is uiteraard onmoontlik. Daarvoor is die proses te individueel, verskil dit te veel van digter tot digter. Lucy (1960: 107) sê: "The artistic process can and must vary, in apparent motive, in detail, in the proportion of conscious to unconscious work involved, and in the state of the working artist ...". Tog kan geen metapoëtiese studie aanspraak maak op 'n poging tot volledigheid, sonder verwysing na dié gedigte wat op die mees onverbloemde manier moontlik metapoëties is nie. Dit is naamlik die gedigte wat oor die skeppingsproses self handel.

Sonder om Cussons se verseksterne poëtika in besonderhede te wil betrek, kan tog genoem word dat sy in die onderhoud met Le Roux (*Die Burger*, 11 Junie 1988) iets probeer verklaar van die skeppingsproses, maar uiteindelik tot die gevolgtrekking kom: "... ek wil nie eens probeer om te ontleed hoe 'n gedig ontstaan nie ... daar is soveel misterie in die hele skeppingsproses."

Die eerste gedig waarna ek wil verwys, wat handel oor die skeppingsproses, is "Id" (*Die swart kombuis*). In aansluiting by "Vir julle, 'n brief" skryf die digter hier oor hoe die digproses hom as 't ware "afspeel" in die "dieptes" van "halwe slaap".

1 En in halwe slaap het woorde
 2 steels na mekaar toe beweeg
 3 in verbasend nugter verbande
 4 en my uit my bloedswympe laat skrik
 5 om te sien hoe hulle vlug
 6 weg uit die wakker aandag
 7 wat weer eens vroom niks verklap
 8 van wat ek alles waag om te praat
 9 as ek dink ek beluister my nie.

Wat Carlyle (Dilthey 1985: 109) beweer oor Shakespeare, kan ook van toepassing gemaak word op Cussons, soos dit blyk uit bostaande gedig: "Shakespeare is an example of what I might call an unconscious intellect. The works of such a man grow unconsciously from unfamiliar depths in him, however much he may also achieve by the greatest effort and deliberate activity."

Die titel van die gedig plaas die spreker in die Freudiaanse wêreld van die "ware onbewuste", die "diepste deel van die psige" (WAT). Die "id" is die "reservoir" van alle impulse en setel van al die mens se instinktiewe, psigiese energie. "Its impulses, which seek satisfaction in accordance with the pleasure principle, are modified by the ego and the superego before they are given overt expression" (*Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*)

In reël 1 verwys die toestand van "halwe slaap" na die wegsink in die sfeer van die onbewaakte onbewuste. Die impulse in die digterlike onbewuste, is "woorde", wat bevrediging, plesier, put uit hul "steels(e) na mekaar toe beweeg". "Woorde" verkry 'n lewe van hul eie en handel instinktief - vorm "verbande", "vlug" - in 'n domein waar hulle baas is. Die skeppingsproses is 'n

proses wat sig spontaan voltrek in die digter se "unfamiliar depths", in die "id", soos deur die titel bevestig. Maar omdat die "id" beheer word deur die genotsbeginsel, "vlug" die "woorde" "weg uit die wakker aandag" van die "ego", want die ego regeer deur die realiteitsbeginsel. Goethe getuig van 'n soortgelyke ervaring: "I carried them (sy ballades) all in my head for many years. They occupied my mind as charming images, as beautiful dreams (my kursivering) that came and went" (Dilthey 1985: 109).

Die versinterne poëtika wat hier blyk, word bevestig deur Cussons se verseksterne poëtika in dieselfde onderhoud met André le Roux, waarna vroeër verwys is. Daarin beweer Cussons dat die "prikkel" vir 'n gedig "ondergronds" gaan. "(D)it gaan af in jou persoonlike onbewuste ... en kom sommer op 'n dag te voorskyn."

In haar jongste bundel, *Die knetterende woord*, bevestig sy dié uitlating weereens:

- 1 Die net van die slaap vang die vis -
- 2 antieke gesegde wonderlik waar
- 3 want wat in die onbewuste swerm
- 4 spoel more in die lig uit, blinkend, dáár.

Deur die gebruik van "spoel ... uit" word die "onbewuste" Jungiaans verbind met water. "Water is the commonest symbol for the unconscious. ... Psychologically water means spirit that has become unconscious" (Jung 1941: 67-68). Die verwysing na "vis" maak die waterwêreld van die onbewuste spesifiek see en "see" is volgens Cirlot (1981: 281) die bron van nuwe lewe. Maar Cussons verbind self ook die "onbewuste" met "see" wanneer sy in "Die ongedierte" (*Membraan*), verwys na haar "duister, onbewuste, *ondersese self*" (my kursivering). || *membraan*

Die "vis" is volgens Cirlot (1981: 107) simbolies van die "spiritual world that lies under the world of appearances". Ook Lina Spies, in haar bespreking van die gedig "Ichtus" (*Die skitterende wond*) (1982: 142), wys op die geestlik-simboliese

Ichtus

116

aard van die "vis": "Christus se koms het die konkrete vis herskep tot die religieus-Christelike simbool van die Vis; die monogram, Ichtus, wat staan vir Jesus Christus Verlosser Saligmaker." Die "vis" verteenwoordig in bogaande kwatryn, soos die "paddatjie" in "Akwaties" (*Die somerjood*), die digterlike woord, "blinkend" van die begrip wat hy met hom saandra.

Die skeppingsproses is dus, soos blyk uit die twee voorafgaande gedigte, 'n prosedure waarvolgens dit wat in die "onbewuste" van die digter "swerm", in die lig gestel word.

'n Volgende aspek van die skeppingsproses wat verwoord word, en wat ook in "Id" na vore gekom het, is die gedagte dat die woord nie "passiewe ontvanger van wysheid of insig" is nie, maar "dinamiese ontdekker of skepper daarvan" (Grové in *Beeld*, 10 September 1990). Die woord is 'n "jagvalk wat uitgestuur word op soek na buit van wysheid en kennis", verneem die leser in "Jag" (*Die heilige modder*):

- 1 Ek het nog altyd my woorde vertrou
- 2 hulle laat begaan
- 3 agter hulle eie instink aan -
- 4 Behalwe dat ek altyd meedoën,
- 5 gewiekte angs in vervoering,
- 6 valk in valkenier -
- 7 tót ek dit in my besit het:
- 8 die ontskuldde, begeerde, bonsende sin.

Die skeppingsproses word hier vanaf reël 3 by wyse van 'n lang uitgewerkte metafoor vergelyk met 'n "jag"-sending. Hiervolgens word die "jagvalk" met sy "instink" die digter se woorde; die digter word die "valkenier" en die "sin" waarna die digter soek, die prooi.

Die rol wat die digter in die digproses speel, is dié van "meedoener". Soos vroeër blyk dit ook hier dat die digter nie die primêre agent in die skeppingshandeling is nie. Sy is

ondergeskik aan haar woorde, laat haar deur hulle lei, vertrou op hulle "instink". Maar sy wil nie daarmee te kenne gee dat sy, as digter, passief is nie. Sy is immers as digter die "valkenier", die een wat valke afrig en gebruik om mee te jag. Daarom "vlieg" haar "angs" elke keer as 't ware saam. Sy is meelewende "valk in valkenier", "gewiekte angs in vervoering". Die paradoks gee iets weer van die vreugde, die verruklike ekstase wat skepping meebring. "(A)ngs" suggereer ook die digter se vrees vir mislukking. Sy vertrou haar woorde; het "nog altyd" haar woorde "vertrou"; desnieteenstaande is daar die onsekerheid: sal die "woord" ook hierdie keer daarin slaag om die "sin" aan te keer?

Die komplekse verhouding tussen die digter en sy woorde, tussen "valk" en "valkenier" word goed opgesom deur die volgende uitspraak van Strachey (Rylands 1928: xiii): "But neither can the poets themselves escape the thralldom of their own strange handiwork. They, too, are the slaves as well as the masters of words. Even the greatest of them all, perhaps!"

In "Daad en beskouing" (*Verwikkelde lyn*) is daar 'n demonstrasie van die skeppingsproses wat huiwerend begin en oloop tot trillende verlossing. Die verlossing in "Jag" kom as 'n oplos van die "angs" wanneer die "sin" in die digter se besit is. Dit blyk ook uit die feit dat die "sin" "begeer" is. Die vind daarvan bring 'n oplos van die spanning. "(S)in" verwys hier nie slegs na die sintaktiese samehang van woorde nie, maar bowenal na insig, betekenis. Die "sin" is die "ontskuld(e)" omdat dit nie meer verberg of bedek is nie, en "bonsende" omdat hierdeur gesuggereer word dat die "sin" nog warm gejaag is, uitasem en palpiterend van opwinding.

In "Vers" (*Die knetterende woord*) word die geboorte van 'n kalf beeld vir die ontstaan en afwerking van die gedig:

- 1 Hoe glad glip die vers
- 2 uit die moer!

3 En dan hoe sorgsaam word gelek:
 4 om elke vou van vliese te bevry:
 5 om die jong bloed te laat jaag:
 6 om haar aan die huppel te kry!

Die beeldspraak in die gedig berus op die homonimie van "vers". Op eerste vlak word die geboorte van die "vers", die vroulike kalf, beskryf. Op tweede vlak word die "vers" die gedig.

Wat gesuggereer word aangaande die skeppingsproses, is eerstens die "gladheid" daarvan. Die implikasie is dat die digter redelik moeiteloos geboorte skenk aan haar gedig. Wat daarop volg, is die "sorgsame lek" tekenend van die verfyningsproses waaraan die digter sy skepping onderwerp. Dit is die "effort and deliberate activity" waarna Carlyle verwys het (Dilthey 1985: 109).

Die uitvoerigste beskrywing van die kreatiewe proses kom voor in "Teesuiker" (*Verwikkelde lyn*). Die rekenskap wat die digter hier gee van die skeppingsprosedure omvat alle aspekte wat reeds in bogaande gedigte ook aangeraak is: die misterie daarvan, die feit dat die digter nie "dader" is nie, die gemak waarmee die digter skeep in teenstelling met die moeitevolle arbeid waarmee die dighandeling soms gepaard gaan.

1 'n Gedig kom nie altyd soos die wind op nie.
 2 Soms moet dit gehaal, gesoek word,
 3 oopgedink word uit 'n enkele suinige gegewe,
 4 soos die uitpluis, fyn en geduldig,
 5 van 'n digte sykokon of sommer 'n bolletjie wol.
 6 Óf daar is die aangroei-metode: as kinders,
 7 toe Ouma vertel het van hoe hulle teesuiker maak,
 8 het ons in flessies versuikerde water, pragtig pienk
 9 gekleur met cochénille, garingdrade laat hang
 10 en dan gewag - en o hoe moeilik wag 'n kind: dit
 11 sou glo dae duur! - tot eindelijk die bly resultaat:
 12 elke draad van bo tot onder en dikker as jou vinger
 13 'n pienk kolommetjie hoekige blink kristalle!

14 Dis nou die "haal"-gedig, die soort wat bereik word
 15 soos Eliot sê, deur "expansion and accretion".
 16 Heelpad-maak is dit nooit: êrens tydens die prosedure
 17 neem misterie oor, kry die ding asof hy beginne
 18 lewe onder jou hand, sy eie loop en arriveer hy
 19 dikwels glad nie waar jy gewil of verwag het nie -
 20 Uitpluis of wag op kristalle, die digter is
 21 die dader nie, hoogstens 'n gunstige omstandigheid,
 22 'n óm-stáán letterlik, 'n soort gerigte wag, 'n gunstige
 23 tot begunstigde aandag, of in die geval
 24 van die ander, die wind-plotselinge eersgenoemde,
 25 weinig meer as 'n anus verbaas deur 'n goddelike pœp.

Cussons gee in hierdie gedig te kenne dat daar verskeie maniere is waarop die digterlike proses sig voltrek. Aangesien sy self na Eliot verwys, is dit seker geregverdig om 'n uitspraak van Lucy (1960: 104-105) oor die kreatiewe proses aan te haal. Dit is naamlik 'n uitspraak wat hy maak na aanleiding van Eliot se essay "The three voices of poetry":

... the way in which the work is done may vary enormously, not only from poet to poet, but between work and work of the same poet. The process may be extraordinarily easy and swift, or it may be long and laborious. A great amount may be produced much of which is extraneous and should be afterwards destroyed; or a few living words and images may be accomplished which will later grow of their own life into the unity of a poem; or again the poem may 'come' almost complete and perfect.

In die eerste reël gee die digter by implikasie te kenne dat sekere gedigte "soos die wind" opkom. In reël 24 identifiseer sy die wyse waarop die wind opkom as "plotseling". Die klem val dus in hierdie geval op die moeiteloosheid van die digproses. Dit is die gedig wat die resultaat is van 'n "extraordinarily easy and swift" proses, die gedig wat feitlik "complete and perfect" "kom", soos die kalf in "Vers". Cussons se verseksterne

poëtika bevestig hierdie versinterne poëtika. In die genoemde onderhoud met Le Roux sê sy: "Sommige (gedigte) kom baie, baie maklik. Ek moet sê, veel van my gedigte is sommer byna in hul geheel aan my ingegee." Soos wat reeds herhaaldelik uit haar digkuns geblyk het, is die "Ingewer" God. Dáárom stel sy in die slotreël die digter metafories gelyk aan "weinig meer as 'n anus verbaas deur 'n goddelike poep" (my kursivering).

Maar wat die digter onomwonde beweer in die eerste versreël is dat die kreatiewe daad "nie altyd" so maklik geskied nie. Dikwels is die gedig die eindproduk van die "long and laborius" arbeidsaamheid van die digter. Die gedig moet "gehaal, gesoek word, / oopgedink word". Die digter vergelyk hierdie werksaamheid met die "uitpluis ... van 'n digte sykokon of ... bolletjie wol", 'n arbeid wat 'n "fyn" hand en "geduld" verg. Dit herinner aan Opperman se "Digter" (*Negester oor Ninevé*) wat met dieselfde "fyn" en "geduldige" hand die skippie in die bottel bou. Die totstandkoming van die "klein stelladies vers" geskied deur die "smal poort van die wonder".

Die derde proses waardeur 'n gedig tot stand kan kom, is dan wat Cussons noem die "aangroei-metode"; dit wat Eliot noem die proses van "expansion and accretion"; en wat Lucy beskryf as die "few living words and images ... which will later grow of their own life into the unity of the poem" (my kursivering).

Cussons "demonstreer" die "aangroei-metode" waardeur gedigte tot stand kom, deur dit te vergelyk met die maak van "teesuiker". Die proses van "teesuiker" maak, behels kortliks dat 'n mens, in 'n flessie, versuikerde water pienk kleur met cochenille, garingdrade daarin laat hang en dan wag totdat die suiker uit die water kristalliseer óm die garingdrade. Getransponeer na die vlak van die gedig, dui die versuikerde water op die digter se "Erlebnis", soos Dilthey (1985: 86) dit noem. Volgens hom is die "substratum of all true poetry ... a lived or living experience and whatever psychic constituent are related to it. Every image of the external world can indirectly become the material for the

creativity of the poet ..." (vertaling deur Agosta en Makkreel).

Eliot self, in sy essay "The social function of poetry" (Lucy 1960: 11), praat van die digter se "accumulation of experience ... to form a new whole and find its appropriate expression." Hy verwys verder in sy betoog op die digter se wag op "unpredictable crystallizations" (my kursivering). Wat dus deur sowel Dilthey, as Eliot en Cussons gesuggereer word, is dat die gedig die "kristal" is wat uit die die digter se "Erlebnis" gekristalliseer het. Dit is die konkrete gestalte wat die digter aan sy werklikheidsbelewenis gee.

Die vergelyking van die gedig met 'n "kristal" is inderdaad gepas. Nie net suggereer dit "simmetrie" wat die "manifestasie is van reëlmatige interne rangskikking" (WAT) nie, maar ook "helderheid, skittering of deursigtigheid" (WAT). Die geslaagde gedig is immers die gedig waar vorm en inhoud 'n gedissiplineerde geheel vorm, waarin alles met alles saamhang. Die antoniem vir "kristallyn" sou "amorf" wees. Indien 'n gedig nie kwalifiseer as "kristallyn" nie, is dit amorf, vormloos. Eliot verwys na hierdie soort gedig nie eers as die teenpool van "good poetry" nie. Hy noem dit "chaos", by implikasie dus nie poësie nie (Kermode 1975: 36).

Die klem val in die "'haal'-gedig", soos ook in die ander gedigte, op die feit dat die digter nooit alleen die dader is nie, dat sy die gedig nie "heelpad" maak" nie, maar dat "misterie" die proses iewers oorneem. Die een verantwoordelik vir die misterieuse werking, is reeds meermale geïdentifiseer as God. In *Beeld* (10 September 1990), sê Grové dat dié twee-eenheid, digter en God, vir die skeppingsproses by Cussons van die eerste belang is.

Oor die misterie in die skeppingsproses, en die eie loop wat die gedig dikwels neem ten spyte van die digter, sê Eliot die volgende in sy essay "The use of poetry and the use of criticism" (Kermode 1975: 89): "... it (die "materiaal" wat die digter

gebruik) gives me the impression ... of having undergone a long incubation, though we do not know until the shell breaks what kind of egg we have been sitting on." Cussons, in die onderhoud met Le Roux, eggo amper dié uitspraak van Eliot: "Ek word altyd 'n reël of twee ingegee, en dan broei ek daarop totdat die ding vanself verder oopgaan" (my kursivering). Daarmee spreek sy die laaste woord oor die kreatiewe proses: dit is misterieus, onbegryplik en daarom is die digter, net so veel as die leser, "verbaas" oor die eindproduk.

BRONNELYS

Alter, Robert. 1975. *Partial magic: the novel as self-conscious genre*. Berkeley: University of California Press.

Bertens, Hans & Theo D'haen. 1988. *Het postmodernisme in de literatuur*. Amsterdam: s.n.

Bowra, C.M. 1949. *The creative experiment*. London: Macmillan.

Brown, Frank B. 1983. *Transfiguration: poetic metaphor and the languages of religious belief*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Christensen, Inger. 1981. *The meaning of metafiction*. Bergen etc.: Universitetsforlaget.

× Cirlot, J.E. 1981⁴ (1962). *A dictionary of symbols*. London: Routledge & Kegan Paul.

Cloete, T.T. 1963. *Op die woord af. Opstelle oor die poësie van N.P. van Wyk Louw*. Kaapstad / Bloemfontein / Johannesburg: Nasionale Boekhandel.

Cloete, T.T. (red.). 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.

Cussons, Sheila. 1970. *Plektrum*. Kaapstad: Tafelberg.

Cussons, Sheila. 1978a. *Die swart kombuis*. Kaapstad: Tafelberg.

Cussons, Sheila. 1978b. *Verf en vlam*. Kaapstad: Tafelberg.

Cussons, Sheila. 1979a. *Die skitterende wond*. Kaapstad: Tafelberg.

Cussons, Sheila. 1979b. *Die sagte sprong*. Kaapstad: Tafelberg.

- Cussons, Sheila. 1980. *Die somerjood*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cussons, Sheila. 1981. *Die woedende brood*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cussons, Sheila. 1983. *Verwikkelde lyn*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cussons, Sheila. 1984. *Membraan*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cussons, Sheila. 1988. *Die heilige modder*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cussons, Sheila. 1990. *Die knetterende woord*. Kaapstad: Tafelberg.
- De Klerk, Lisbeau M. 1975. *Poësie, prosa en mengvorme met 'n aantekening oor Breyten Breytenbach*. M.A.-verhandeling. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- De Villiers, D.W. 1982. *Vuur by Sheila Cussons*. M.A.-verhandeling. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- De Vries, A.B. 1939. *Jan Vermeer van Delft*. Amsterdam: s.n.
- Die Bybel in Afrikaans*. 1983. Kaapstad: Bybelgenootskap van Suid-Afrika.
- Dilthey, Wilhelm. 1985. *Poetry and Experience*. Vol V. Princeton: Princeton University Press.
- Eliot, Thomas S. s.a. *Gedichten / toneel en essays*. Haarlem: De Toorts.
- x Evans, Ivor H. 1990¹⁴ (1870). *Brewer's dictionary of phrase and fable*. London: Cassell.
- Fordham, F. 1979. *An introduction to Jung's psychology*. Middlesex: Penguin.

- x Gilfillan, F.R. 1984. *Geel grammofoon. Perspektiewe op die werk van Sheila Cussons*. Kaapstad: Tafelberg.
- Grové, A.P. 1958. *Oordeel en vooroordeel*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Grové, A.P. 1966. *Smal swaard en blink*. Pretoria / Kaapstad: Academica.
- Grové, A.P. 1982³. *Letterkundige sakwoordeboek vir Afrikaans*. Kaapstad: Nasou.
- Happold, F.C. 1963. *Mysticism. A study and an anthology*. Middlesex: Harmondsworth.
- HAT. *Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. 1994 (1965). Doornfontein: Perskor.
- Hattingh, A.S. 1977² (1964). *Kunswaardering*. Johannesburg: Perskor.
- Holmes, Edmond. 1928. *Experience of reality*. London: s.n.
- Hutcheon, Linda. 1984 (1980). *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*. New York / London: Methuen.
- Jefferson, Ann & David Robey. 1992² (1982). *Modern literary theory. A comparative introduction*. London: B.T. Batsford.
- Jung, Carl G. 1941. *The integration of the personality*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner.
- Jung, Carl G. (red.). 1964. *Man and his symbols*. London: Picador.
- Kannemeyer, J.C. 1965. *Die stem in die literêre kunswerk. 'n Onderzoek na die aanbiedingswyse in die liriese en epiiese poësie, verhalende prosa en drama*. Kaapstad: Nasou.

Kermode, Frank. 1975. *Selected prose of T.S. Eliot*. London: Faber and Faber.

x Lacey, A.R. 1978. *A dictionary of philosophy*. London etc.: Routledge & Kegan Paul.

Lichtman, Maria R. 1989. *The contemplative poetry of Gerard Manley Hopkins*. Princeton: Princeton University Press.

Lindenberg, Ernst. 1965. *Onsydige toets*. Pretoria / Kaapstad: Academica.

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

Louw, N.P. van Wyk. 1962. *Tristia*. Kaapstad: Human en Rousseau.

Lu, Fei-Pai. 1966. *T.S. Eliot: the dialectical structure of his theory of poetry*. Chicago etc.: University of Chicago Press.

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

McCafferey, Larry. 1982. *The metafictional muse*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. New York / London: Methuen.

Melchiori, Giorgio. 1960. *The whole mystery of art: pattern into poetry in the work of W.B. Yeats*. London: Routledge & Kegan Paul.

Neumann, Erich. 1959. *Art and the creative unconscious*. *Bollingen Series LXI*. New York: Pantheon Books.

Opperman, D.J. s.j. *Digtters van dertig*. Kaapstad: Nasou.

Opperman, D.J. 1947. *Heilige beeste*. Kaapstad: Nasionale Pers.

Opperman, D.J. 1959. *Wiggelstok*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

Opperman, D.J. 1974. *Naaldekoker*. Kaapstad: Tafelberg.

Opperman, D.J. 1976⁶ (1947). *Negester oor Ninevé*. Kaapstad: Tafelberg.

Paglia, Camille. 1990. *Sexual personae. Art and decadence from Nefertiti tot Emily Dickinson*. London: Penguin Books.

Peck, Scott M. 1990. *The road less travelled. A new psychology of love, traditional values and spiritual growth*. London: Arrow Books.

Pretorius, J.E. 1981. *Enkele aspekte van Sheila Cussons se religieuse gedigte in "Plektrum", "Die swart kombuis" en "Verf en vlam"*. M.A.-verhandeling. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika.

Roos, Linda J. 1988. *Sluitmaneuvers by Sheila Cussons*. M.A.-verhandeling. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.

Rylands, George H.W. 1928. *Words and poetry*. London: Hogarth Press.

x Scholes, Robert. 1980. *Fabulation and metafiction. Urbana etc.:* University of Illinois Press.

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

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

- Spies, Lina. 1982. Helder kyk en die onsienlike sien. In A.P. Grové. (red.). 1982. *Beeld van waarheid*. Kaapstad: Human en Rousseau. 134-144.
- Spies, Lina. 1992. *Kolonnade*. Kaapstad / Johannesburg: Human en Rousseau.
- Spires, Robert C. 1984. *Beyond the metafictional mode. Directions in the modern Spanish novel*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Störrig, Hans J. 1977. *Geschiedenis van de filosofie*. Vol. 1 en 2. Utrecht: Het Spectrum.
- Supplement to the English Oxford Dictionary*. 1976. London: Birchfield.
- Todorov, Tzvetan. 1990. *Genres in discourse*. Cambridge: Cambridge University.
- Van Aardt, Charles P. 1990. *Die verwysing by Sheila Cussons*. D.Litt.-proefskrif. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika.
- Van den Akker, W.J. s.j. *Een dichter schreit niet. Aspecten van M. Nijhoffs versexterne poetica*. Utrecht: Veen.
- Van Reeth, Adelaïde. 1994. *Ensiklopedie van die mitologie*. Vlaeberg: Vlaeberg.
- Van Tonder, D.J. 1969. *Die digter as digter*. M.A.-verhandeling. Pietermaritzburg: Universiteit van Natal.
- Vestdijk, S. 1956² (1943). *De glanzende kiemcel. Beschouwingen over poësie*. Amsterdam: De Driehoek.

Viljoen, Louise. 1988. *Breyten Breytenbach se ('yk') : 'n semiotiese ondersoek*. D.Litt.-proefskrif. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.

Vivas, Eliseo. 1949. The objective correlative of T.S. Eliot. In R.W. Stallman (red.). *Critiques and essays in criticism*. New York: Ronald Press.

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

Waugh, Patricia. 1984. *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. London ; New York: Routledge.

Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language. 1989. New York etc.: Gramercy Books.

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

x Wilson, Colin. 1970. *Poetry and mysticism*. London: Hutchinson.

Woordeboek van die Afrikaanse Taal. 1970. Vol. 1 - 9. Pretoria: Die Staatsdrukker.