

"WAAR EEUE WEGTIK MET ELKE OOGKNIP".
***Fin de siècle*-intertekste in die poësie van Johann de Lange**

Dawn Fritz (gebore Retief)



**Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die graad van
Magister in die Lettere en Wysbegeerte aan die Universiteit van Stellenbosch**

Studieleier: Me. P.H. Foster

Februarie 1998

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.

Handtekening: *D. Fritz*

Datum: *11 Feb. 1998*

**Zou die zogenaamde gnosis van de
20ste eeuw dan toch niet een paar
belangrijke kenmerken van de mentaliteits-
geschiedenis in het fin-de-siècle van
het Westen weerspiegelen?**

Marcel Janssens

OPSOMMING

Hierdie studie stel hom ten doel om die 19de-eeuse kulturele *fin de siècle*-intertekste in Johann de Lange se poësie, wat grotendeels postmodernisties van aard is, na te gaan ten einde die hipotese te toets dat sy werk sterk ooreenkomste met die kunsuitinge van die vorige eeuwending openbaar. Hieruit blyk duidelik 'n korrespondensie of ekwivalensie tussen die tydsgees en diskoers van die huidige *fin de millennium* en dié van die 19de-eeuse *fin de siècle*. Die titel van die tesis is ontleen aan die gedig "Greenwichtyd" uit *Snel grys fantoom* (1986:29):

Dit als terwyl ek stil slaap anderkant
die horison, klein doen in 'n wêreld
waar eeue wegtik met elke oogknip,
'n dag gebeur tussen een asemteug
en die volgende [...]

Omdat al sewe bundels van die digter ondersoek is, kon slegs drie gedigte in diepte geanaliseer word, naamlik "Correspondences" uit *Wordende naak* (1990:22), "Studie van 'n portret van 'n man" uit *Snel grys fantoom* (1986:56) en "Vlees van die berg" uit *Vleiswond* (1993:51-52). Die gedig "Correspondences", wat seminaal is vir die hipotese wat in hierdie studie gestel word, kom in 'n eie hoofstuk aan bod; "Studie van 'n portret van 'n man" is aanvullend tot die hipotese dat De Lange hom met die kunstenaars van die *fin de siècle* vereenselwig; terwyl "Vlees van die berg" op vele wyses De Lange se digterlike preokkupasies weerspieël.

Enkele aspekte van die kunsstrominge van die Dekadentisme, Estetisme en Simbolisme, wat in die eeuwending voorkom en ook in De Lange se verse neerslag vind, word in afsonderlike hoofstukke bespreek. Die digter se sosio-politieke betrokkenheid wat deur die meeste kritici in die verlede misken is, word bevestig. As gevolg daarvan dat mistisisme en metapoësie by De Lange

dikwels in 'n enkele gedig saamsmelt, word hierdie aspekte ten slotte in 'n afsonderlike hoofstuk onder die loep geneem.

Daar word deurgaans gebruik gemaak van verwysings na geselekteerde gedigte uit De Lange se oeuvre, telkens gesitueer binne die konteks van die postmoderniteit. Ten einde die dinamika van intertekstuele en interdiskursiewe prosesse te demonstreer, word intertekstuele ekskursies of intertekstuele *cruising* dikwels onderneem.

SUMMARY

This study investigates the 19th century cultural *fin de siècle* intertexts in Johann de Lange's predominantly postmodernistic poetry in order to test the hypothesis that his work reveals strong correspondences to art forms of the previous turn of the century. As a result a correspondence or an equivalence between the cultural climates and discourses of the relevant ages, viz. the present *fin de millennium* and the *fin de siècle* of the 19th century, is indicated. The origin of the title of the thesis is the poem "Greenwichtyd" from *Snel grys fantoom* (1986:29):

Dit als terwyl ek stil slaap anderkant
die horison, klein doen in 'n wêreld
waar eeue wegtik met elke oogknip,
'n dag gebeur tussen een asemteug
en die volgende [...]

The volume of work involved in the examination of the poet's entire oeuvre of seven volumes precluded the exhaustive analysis of vast numbers of poems. For this reason only three poems have been analysed in any depth. These are "Correspondences" from *Wordende naak* (1990:22), "Studie van 'n portret van 'n man" from *Snel grys fantoom* (1986:56) and "Vlees van die berg" from *Vleiswond* (1993:51-52). The poem "Correspondences" which is seminal to the hypothesis posed in this study is discussed in a separate chapter; "Studie van 'n portret van 'n man" is supplementary to the hypothesis that De Lange identifies with the artists of the *fin de siècle*; while "Vlees van die berg" reflects many of De Lange's poetic preoccupations.

A few aspects of decadence (in the cultural sense), aestheticism and symbolism, schools of art prevalent at the turn of the century which all find expression in De Lange's poems, are examined in separate chapters. The socio-political commitment of the poet, unrecognised by most critics in the

past, is confirmed. Because De Lange often merges mysticism and metapoetry in a single poem, these aspects are finally investigated together in one chapter.

Reference is made throughout to selected poems from De Lange's oeuvre as situated within the context of postmodernity. In order to demonstrate the dynamics of intertextual and interdiscursive processes, intertextual excursions or "cruises" are often undertaken.

My dank aan

Me. P.H. (Ronel) Foster vir die entoesiastiese en besielende wyse waarop sy my met kundigheid, noulettendheid en deeglikheid gelei het, asook haar geesdrif vir die poësie wat 'n heilsame uitwerking op haar studente het.

Dr. Louise Viljoen, die interne eksaminator vir haar waardevolle kritiese kommentaar, haar inspirerende lesings oor die literêre teorie, haar geduld en haar vermoë om die gekompliseerdste teorie verstaanbaar te maak.

Dr. S.E. Smuts, die eksterne eksaminator, vir haar sorgvuldige eksaminering.

Riette en Marié vir voortdurende aanmoediging en liefde.

My klasmaats en vriende Saartjie, Gerda, Margarethé, Chris, Winnie en Malan van wie ek só veel geleer het.

Hierdie tesis word opgedra aan my kleindogters Zahn Rust, Cara Rust en Mieke Erasmus in die hoop dat hulle ook eendag die *jouissance* van die literatuur sal ervaar.

INHOUD

	Bladsy
1. Inleiding	1
2. <i>Correspondances</i> /"Correspondences"	8
3. Dekadentisme	27
3.1 Inleidend	27
3.2 Die dood	27
3.3 Kleur	38
4. Estetisisme	47
4.1 Inleidend	47
4.2 Die androgien	51
4.3 Die blom	55
5. Simbolisme	64
5.1 Inleidend	64
5.2 Die femme fatale	65
5.3 Die afgekapte kop	66
5.4 Droom en werklikheid	69
5.5 Desillusie	72
6. Sosio-politieke betrokkenheid	74
7. Mistisisme en metapoësie	85
8. Slot	102
Bronnelys	105

1. INLEIDING

Die opvallende ooreenkomste en die dinamiese wisselwerking tussen Johann de Lange se hoofsaaklik postmodernistiese poësie en die kunsmanifestasies van die 19de-eeuse *fin de siècle* sal in hierdie tesis nagegaan word. Waar De Lange se werk aansluiting vind by die verlede, wil hy in sy terugblik, glo ek, iets van die verwardheid van die wêreld aan die einde van die millennium suggereer. Postmoderniteit¹ weerspieël 'n wêreldwye tydsges van ontredering wat in Suid-Afrika as gevolg van onlangse politieke omwentelinge, in hoop en wanhoop, optimisme en pessimisme, geïntensiveer word. Moontlik pas De Lange deur sy teruggryp na die verlede ook die postmodernistiese kunsgreep van pastiche-skep toe. Goedegebuure (1987:157) noem dit “de *camp*-achtige, dan wel postmodernistiese lust in het pasticheren en parafrasieren van allerlei stijlen en modes uit het verleden.” Juis die feit dat die kuns van die negentiende eeu 'n smeltkroes van -ismes was, maak dit gewild vir hedendaagse hersirkulering.

Relevante verwantskappe tussen kunsuitinge wat deur tyd en ruimte geskei word, sal in hierdie studie uitgelig en bespreek word. Voorts sal verskeie verse uit die oeuvre van De Lange ondersoek word vir kunsbeskouings wat ooreenkom met dié van die vorige eeuwending. Laasgenoemde kunsstrominge, naamlik die Dekadentisme, Estetisisme en Simbolisme, oorvleuel met mekaar en word deur verskillende outeurs op uiteenlopende wyses gehanteer. Daar sal dus gerieflikheidshalwe tussen hierdie terme onderskei word op grond van die manier waarop hulle in De Lange se poësie uitdrukking vind. Intertekste wat afstam van die betrokke periode en die aanwending van temas en isotope uit die vroeër tydsgewrig sal ook van naderby beskou word.

¹ Truett Anderson (1995:6-7) onderskei tussen postmoderniteit [“postmodernity”] en postmodernisme [“postmodernism”]: “the first being the time (or condition) in which we find ourselves, the second being the various schools and movements it has produced.”

In sy inleidende bespreking van Abraham H. de Vries se kortverhaalbundel *Soms op reis* (1987) lê André Brink (De Vries 1987:12) 'n verband tussen die eietydse Afrikaanse literatuur en die literatuur van die vorige eeuwending. Daar beweer Brink dat De Vries se verhaal "Die jokkie" op nabootsing berus, hoofsaaklik van 'n "oerteks" [Brink se term], naamlik die Fransman Joris-Karl Huysmans se roman *A rebours* (1884) [Teen die grein]. Hierdie soort verbandlegging aktiveer uitgebreide reekse intertekste, waardeur die leser bewus word van die interbetreklikheid van tekste en die supplementêre waarde daarvan by teksinterpretasie. So dien die Franse digter Charles Baudelaire se *Les fleurs du mal* (1857) [Blomme van die bose]¹ as 'n interteks by Huysmans se werk (Brink 1988:15). Baudelaire maak self van vele intertekste gebruik, byvoorbeeld van Thomas Gray se "Elegy". Op sy beurt sê Eliot (1953:425) van hom: "Baudelaire gave to French poets as generously as he borrowed from English and American poets." Hiermee word dit duidelik dat intertekstualiteit nie slegs tot die postmoderniteit beperk is nie. Van Wyk Louw beweer wel in sy veelaangehaalde "Ars poetica" uit *Tristia* (1987:34) dat daar uit die gevormde literatuur nooit weer poësie te maak is nie, maar uit die ongevormde wel. Paradoksaal praat hy egter veel vroeër van "al die interessante 'kruisbestuivings' en die bewuste teruggryp van digters soos Leopold, Gorter en Milton [...] na klassieke 'oorspronge' [...]. *Wáár 'n mens ook trek, die hele web roer*" (Louw 1945:71) [my kursivering - D.F.]. Ofskoon die begrip "oorsprong" juis deur die postmodernisme geproblematiseer word, is die beeld van die web wat hier deur die hoëpriester van die modernisme in die Afrikaanse literatuur gebruik word, 'n bekende metafoer in die "postmodernistiese" gesprek oor intertekstualiteit.

Brink (1988:14-24) voer sy argument verder in 'n later artikel oor ooreenkomste tussen Huysmans en De Vries. Hy lewer onteenseglik bewys dat De Vries *A rebours* as interteks in sy verhaal gebruik met die uitgesproke

¹ Tensy anders aangedui is alle vertalings deur my - D.F.

oogmerk om die implikasies van sy bewering vir die lees van sekere postmodernistiese tekste te illustreer. Daar konstateer Brink dat die postmodernisme hom, óf onwillekeurig, óf willens en wetens, aansluit by die dekadensie, die *fin de siècle*-malaise van die vorige eeu: 'n byna onvermydelike nuwe-produk, volgens hom, van 'n laat-eeuse bestekopname.

Die woord "dekadensie" word in hierdie tesis met die woord "Dekadentisme" vervang weens die ontglippende aard van eersgenoemde term wat, soos Johnson (1969:47) dit stel, onvermydelik persoonlike waarde-oordele impliseer. Brink se woord "malaise" konnoteer myns insiens eweneens 'n negatiewe houding. Die volgende passasie van Seymour-Smith (1985:xiii-xiv) is sprekend van die vooroordele met betrekking tot die meeste skrywers oor die Dekadentisme: "Decadent writers [...] were nearly all 'religious' (if only in the sense that they embraced 'Satanism' or aspects of it, and died incense-sniffing Catholics). But they viewed civilization as a decay rather than growth: they worshipped entropy, degeneration, disorder; they transformed the romantic cult of the individual into the romantic-decadent cult of the self (narcissism) - hence their interest in or cultivation of homosexuality.¹ They made a cult of the erotic and hurled themselves into hopeless loves. They worshipped the urban and the ugliness it offered - but in a deliberately perverse spirit [...]. They were neurasthenic and deliberately hysterical, and even liked to be blind, syphilitic, consumptive or maimed (though not too much if possible). The mood and the depressive stance persist." Seymour-Smith deel duidelik die modernistiese siening dat "vooruitgang" van die mensdom moontlik is (vergeelyk byvoorbeeld die woord "growth" in die aanhaling). Die perspektief van die Duitse filosoof Friedrich Nietzsche (1844-1900) is ewe modernisties, hoewel meer positief as dié van Seymour-Smith: "For Nietzsche decadence is both an ending and a beginning [...] associated with a cultural process and what he regarded as the evolution of Western man" (Nalbantian 1983:4). In

¹ Die skrywer se uitspraak is verbasend onkundig, aangesien sy mening dat homoseksualiteit gekultiveer kan word, vir die eerste keer in 1973 uitgespreek word en weer in 1985 herhaal word.

teenstelling hiermee, sluit Baudelaire aan by die gees van postmoderniteit in die sin dat dit nié die progressie van die beskawing veronderstel nie: “[the] attitudes [of Baudelaire] were unlikely to find favour with the Positivist generation which preferred to shift its gaze from the bleakness of today to the brightness of tomorrow, when material progress would inevitably ensure the reign of human happiness”, sê Charvet in sy voorwoord tot ‘n bundel geselekteerde Baudelaire-tekste (Baudelaire 1972:8).

Daar is reeds hierbo gesê dat begrippe soos Dekadentisme, Estetisme en Simbolisme nie eenvormig gehanteer word nie en dat ‘n netjiese begrippe-omskrywing haas onmoontlik is. Ten einde die gesprek te vergemaklik, gee ek in die res van hierdie hoofstuk kortliks my werkdefinisies van die konsepte Dekadentisme, *fin de siècle* en postmodernisme. Estetisme en Simbolisme kom respektiewelik in hoofstukke 4 en 5 aan bod.

Die Fransman Du Cange (1610-1688) teken vir die eerste keer die woord “dekadensie” aan. Hy gebruik dit egter in verband met die agteruitgang van plase en meulens. In die agtiende eeu word die begrip onder die invloed van Montesquieu se werk *Grandeur et décadence des Romains* [Grootshid en dekadensie van die Romeine] en Gibbons se *History of the decline and fall of the Roman empire* in verband gebring met die verval en die ondergang van die Romeinse Ryk (Van Buuren 1982a:82). Op hierdie wyse ontstaan die historiese onjuiste voorstelling van ‘n magtige koninkryk wat deur liederlike uitspattighede ondermyn en uiteindelik aan die barbare prysgegee word. Kritici het gevolglik die woord “dekadensie” gebruik vir enige werk wat hulle afgekeur het. Die feit dat hulle teen die bloeityd van die Romantiek nog meer afkeurend was, het Baudelaire genoop om die stelling te maak dat die dekadente styl in essensie modern was, meer kleurvol en verdienstelik vir navolging as ‘n klassieke styl, aangesien dit meer geskik was om die kontemporêre lewe mee te representeer (Carter 1958:144-145). Die talle mitologiese verwysings in die poësie van Baudelaire sowel as De Lange is moontlik die gevolg van die klassieke herkoms

van die woord "dekadensie" - as 't ware 'n intertekstuele teruggryp na die sogenaamde dekadensie van die Romeine.

Die term *fin de siècle* verwys na die "einde van die eeu"-bewussyn en slaan op die kulturele sfeer spesifiek eie aan die laat-negentiende-eeuse Europa en Engeland. Die jare tussen ongeveer 1860 en 1914 was 'n periode van groot sosio-kulturele veranderinge wat sigbaar geword het in die onderskeie kunststrominge van die tyd (Roos 1992:42). Fletcher en Bradbury konstateer in hul voorwoord tot *Decadence and the 1890's* (1979:8): "Transitions [...] mattered profoundly to the 1890's: evanescence, instability, failure, the enterprise of internalizing history and manifesting it as a style, an historical and personal sense of decline and fall, are [...] primary motifs." Hierdie uitspraak toon in vele opsigte ooreenstemming met die postmodernisme. Hambidge (1995:34) erken dat die postmodernisme moeilik definieerbaar is, maar tipeer dit desnieteenstaande breedweg as 'n kunsbeweging wat die grense van die kunsmiddele ondersoek, (her)definieer en verironiseer (Hambidge 1995:9).

Brink se standpunt oor die ekwivalensie tussen die kultuurprodukte van die postmodernisme en dié van die Dekadentisme word bevestig deur die gebruik van die woord "dekadent" in twee onlangse mode-artikels: "Die tema [by die Smirnoff Internasionale Modetoeënnings was] vanjaar [...] '*Decadence*'" (Lourens 1997:8) en "John Galliano [...] het skokgolwe deur die modestad [Parys] gestuur met sy ongewone, *dekadente* ontwerpe vir Dior. Na die vertoning was daar geen applous nie ..." (Parys pronk met aasvoëls, vere en pels 1997:10) [my kursivering - D.F.]. In 'n resensie van M.C. Botha se *Belydenis van 'n bedrieër* skryf "Medikus" eweneens: "hierdie bundel wil dalk te bewustelik die huidige tendens van *fin de siècle* dekadentisme bedryf" (Ferreira 1997:60).

Wat die literatuur betref, gebruik Jean-Paul den Haerynck (Den Haerynck 1994:28) in sy artikel oor "postmoderne" poësie in Vlaandere ook die woord

dekadent. Hy beweer dat postmodernistiese poësie “resoluut maar tegelyk erg bewust kiest voor mogelijkheden in plaats van werkelykheidsprojekties, voor kompleksiteit in plaats van eenvoud, voor elegant-*decadente* onzuiverheid en ironie die eenduidige betekenis opschoort”. Peter Verhelst verwissel, volgens hom, in sy werk gedurig van gedaante, van kadans, van perspektief, van taal - “[t]riviaal en plechtig, modieus en *decadent* [...]” (Den Haerynck 1994:34) [my kursivering - D.F.].

Sedert Brink die aandag op die Dekadentisme en sy verband met die postmodernisme gevestig het, ontgin Mardelene Grobbelaar die verskynsel op die gebied van die Afrikaanse prosa in ‘n doktorsale proefskrif getitel *Die “bose” skoonheid. Verskyningsvorme van estetisisme en dekadensie in die Afrikaanse prosa met toespitsing op die werk van Hennie Aucamp* (1991) en in die studie *Hennie Aucamp as dekadent* (1994). Aucamp (1994:12) bevestig homself trouens ook as Dekadent: “‘n Lewensgevoel laat hom nie sonder meer omskryf nie, want daarvoor is dit te vol teenstrydighede. Maar bepaalde strominge en rigtinge in die kunste kan jou tog help om nader aan jou wesensaard te kom. Ek weet nou, op laat leeftyd, dat ek eintlik ‘n verloopte Romantikus is, of meer presies gestel: ‘n Dekadent”. In ‘n gedig wat De Lange juis aan Hennie Aucamp opdra, naamlik “Robert Mapplethorpe” (*Vleiswond* 1993:53), word die woord “dekadente” op ‘n positiewe wyse gebruik [my kursivering - D.F.]:

die dekor van ‘n skaduwêreld laastelik
as *dekadente* glans opgedis [...]

Boeiende artikels verskyn ook uit die pen van Henriette Roos (1990 en 1992) waarin sy die Dekadentisme met veral die ouer Afrikaanse literatuur verbind. Ek beoog egter om die poësie van De Lange in verband te bring met die algehele *fin de siècle*-tydsgees en nie slegs met die Dekadentisme nie. Die intertekstuele ekskursies wat in hierdie tesis onderneem word, het nie net ten doel om die tekste wedersyds interpreteerbaar te maak nie, maar ook om die aandag te vestig op die opwindende interaksie tussen hulle. In hoofstuk 2 word korrespondensies tussen die *fin de siècle* en die postmodernisme

aangedui na aanleiding van De Lange se gedig "Correspondences". Daar sal hierna in hoofstuk 3 gewys word op die manier waarop die Dekadentisme in die poësie van Johann de Lange weerspieël word. Daar is reeds hierbo aangedui dat ander kunsstrominge van die *fin de siècle* wat in die digter se werk gemanifesteer word, die Estetisisme en die Simbolisme is, en dat hulle in hoofstukke 4 en 5 bespreek sal word. Homoseksualiteit as attribuut van die kunstenaars van die Dekadentisme en as tema in die werk van De Lange sal afsonderlik onder die hofie "Sosio-politieke betrokkenheid" in hoofstuk 6 ondersoek word. Metapoësie wat kenmerkend is van die literatuur van die *fin de siècle* sowel as die postmodernisme sal ten slotte in hoofstuk 7 te berde gebring word.

2. *CORRESPONDANCES*/"CORRESPONDENCES"

In sy voorwoord tot die 1868-uitgawe van Baudelaire se bundel *Les fleurs du mal* bestempel Théophile Gautier hierdie bundel goedkeurend as "dekadent" (Gilman 1979:89). Algemeen word aanvaar dat Baudelaire se werk dan ook as inspirasie vir die Dekadentisme gedien het (*Encyclopaedia Britannica Micropaedia* 1988:947). Die relevansie van Baudelaire vir hierdie studie van die poësie van Johann de Lange is egter nie slegs geleë in die begrip Dekadentisme nie. Baudelaire se konsep *correspondances* is eweneens betekenisvol - vergelyk in hierdie verband die gelyknamige sonnet in *Les fleurs du mal*. In sy keuse van die gedigtitel "Correspondences" in *Wordende naak* (1990:22) sluit De Lange myns insiens doelbewus by Baudelaire aan. Omdat die kritici se hantering van *correspondances* so diffuus is, word die konsep ook in die loop van hierdie tesis as term vir 'n verskeidenheid sake benut: sinestesia, simbolisme, dialoog, intertekstualiteit, ritmes en ooreenkomste.

In hierdie hoofstuk word die konsep *correspondances* eerstens aan die orde gestel, met verwysing na veral Baudelaire, maar ook na Huysmans en Rilke. Ter demonstrasie word enkele geselekteerde voorbeelde van sensoriese korrespondensies (sinestesia) en sensoriese manifestasies kursories uitgewys in die poësie van Johann de Lange. Laastens word sy gedig "Correspondences" in ietwat meer diepte bespreek. Die Franse spelling van Baudelaire se teorie oor *correspondances* word behou, terwyl die Engelse spelling van De Lange se gedigtitel gebruik word wanneer daar na sy teks verwys word.

Vir Baudelaire is daar besliste ooreenkomste, *correspondances*, of korrespondensies tussen klanke, reuke en kleure - vandaar dan sy voorliefde vir sinestesia. Hierdie tegniek kom ook meermale by De Lange voor. In "Swanesang van 'n stedeling" uit *Snel gryps fantoom* (1986:31) aanvaar die laaste swaan sy lot - "sy wit geluid borrel nie meer / oor die rimpelende buurt".

Twee ander interessante voorbeelde van sinestesia in *Wordende naak* (1990:25 en 39) is die volgende:

[...] tot die lig polifoon
 luid die moer instroom,

en

vind elke blaar verras
 'n binneglans wat uit-
 (stralend luid) vertel [...]

In navolging van Baudelaire gebruik Joris-Karl Huysmans ook sinestesia in sy roman *A rebours* (die hierbo genoemde teks wat André Brink sien as interteks van "Die jokkie" deur Abraham H. de Vries): "From Baudelaire he [Huysmans - D.F.] picks up and makes much use of the idea of synaesthesia, the correspondence and interpretation of the senses" (Scharf 1975:73). Laasgenoemde soort *correspondance* noem Chadwick (1990:298) *correspondances horisontales*. Daar bestaan egter ook 'n ander tipe, naamlik *correspondances verticales*, wat menslike simbolisme en transendentale simbolisme insluit. Menslike simbolisme is volgens Chadwick (1990:295) die skepping van 'n emosie by die leser, deur middel van die simboliese representasie van daardie emosie. Transendentale simbolisme gebruik weer beelde as simbole van 'n ideale wêreld waarna die mens streef, 'n wêreld wat deur die medium van poësie bereik kan word. Albei soorte simbolisme behels dus beweging "from the surface of reality, either inwardly to the poet's emotions or outwardly to the ideal world, from sights and sounds and smells to the emotions or notions they inspire" (Chadwick 1990:298). Thornton (in Fletcher 1979:26) verbind die verskynsel van *correspondances* met die Dekadentisme. Hy beweer: "The Decadent is a man caught between two opposite and apparently incompatible pulls; on the one hand he is drawn by the world, its necessities, and the attractive impressions he receives from it, while on the other hand he yearns towards the eternal, the ideal, and the unworldly." Die postmodernisme problematiseer egter die bestaan van 'n transendentale betekende. Sedert Nietzsche het die mens leer lewe met die dood van God -

nou moet hy na die gevleuelde woord van Foucault in *Les mots et les choses* [Woorde en dinge] leer lewe met sy eie prekêre posisie as koorddanser wat geen vaste grond meer onder sy voete het nie. Die metafisiese verlange na sin en ewigheid is daar wel, maar die bevrediging van daardie verlange is 'n illusie, beweer Cruysberghs (1995:323). Daarom skakel De Lange se beoefening van *correspondances verticales* hom in hierdie spesifieke opsig eerder met die modernisme as met die postmodernisme. Daar sal weer na laasgenoemde aspek van die verskynsel *correspondances* verwys word wanneer "Mistisisme en metapoëtika" in hoofstuk 7 bespreek word.

In teenstelling met laasgenoemde modernistiese *correspondances verticales*, word andersoortige *correspondances* na my mening gemanifesteer in die werk van die postmodernistiese "performance"-kunstenaar Laurie Anderson met haar stemme, fotoskyfies, video's, films, musiekinstrumente, elektroniese middele, orale sowel as visuele tekste. Prinz (in Perloff 1988:152-153) maak die stelling: "Anderson's hybridism sometimes erases [...] transitions between sounds and words, or the blurring which occurs between text and music, and sometimes preserves (in an active "*frisson*") the boundaries between the varied artistic media which it incorporates. An unresolved 'dialogue' occurs between various sign systems within her work, a sustained switching between different genres, media and disciplinary tactics". Hierdie dialoog (*correspondance*) tussen verskillende tekensisteme lei tot 'n "thrill of pleasure", soos wat *Harrap's new shorter French and English dictionary* die woord *frisson* vertaal.

Die beginsel van *correspondances* stem ook ooreen met wat die Duitse digter Rainer Maria Rilke "ritmes" noem. Die tema van sy bundel *Sonnette an Orpheus* (1923) is dat alle bestaan uit ritmes saamgestel is. Syn [Being] ontstaan uit die jukstaposisie en afwisseling van hierdie ritmes. Rilke se krag is juis geleë in sy vermoë om die hele skepping as 'n goddelik geordende harmonieuse en ritmiese geheel te sien (Richardson 1969:524), dus 'n sterk modernistiese opvatting. Tien jaar nadat Cloete self in *Angelliera* 'n gedig

gepubliseer het met die titel "Correspondances" (1980:41), waarin die sintuie vooropgestel word, sluit hy in hierdie verband aan by Rilke. Cloete (1990:8) sê in sy resensie van *Wordende naak*, die bundel waarin De Lange se "Correspondences" verskyn, dat *correspondance* ook harmonie beteken - in *Wordende naak* is die harmonie volgens hom harmonie-in-opposisie, "the equilibrium of opposites". Todorov (1990:63) maak 'n soortgelyke stelling wanneer hy suggereer dat Baudelaire moontlik aangetrokke was tot die poësie omdat hy 'n geskikte vorm gesoek het, 'n "correspondence" sê Todorov, vir sy tema van dualiteit, kontras, opposisie. Altyd is daar egter by Baudelaire onderliggende eenheid. Laasgenoemde aspek word volgens Burnshaw (1964:8) in sy bespreking van Baudelaire se gedig "Correspondences", soos volg gedemonstreer: "Mysterious voices respond to each other in nature; they announce a correspondence between the visible and the invisible, between matter and spirit. The title [...] suggests the multiplicity of those correspondences, philosophical or sensuous, that conceal an underlying unity."

De Lange se werk toon sterk ooreenkomste met dié van Rilke, veral wat die konsep ritme betref - daardie essensiële en intieme verhouding tussen een proses en 'n ander, tussen een objek en 'n ander, soos wat Cirlot (1995:xxxii) dit definieer. In "Greenwichtyd" uit *Snel grys fantoom* (1986:29) wys De Lange op wat hy "die oer-betreklikheid van alle goed" noem. Moontlik wil hy hiermee in 'n gedig waarin die verganklikheid en nietigheid van die mens ter sprake is, die aandag vestig op die ritmes of korrespondensies tussen die verlede en die hede.

Meer regstreeks word daar by Rilke aangesluit in twee aanhalings wat dien as motto's vir *Wordende naak*:

Unser
Leben geht hin mit Verwandlung.

Mag auch die Spiegelung im Teich
oft uns verschwimmen:
Wisse das Bild.

Laasgenoemde motto van *Wordende naak* verwoord myns insiens De Lange se kunsbeskouing. Die motto kan ook só gestel word: "the image is the highest form that knowing can assume, for all knowledge tends towards visual synthesis" (Cirlot 1995:156). "Sonnet aan Orpheus" (1990:25) uit dieselfde bundel is daarby 'n verwerking van 'n gedig van Rilke - die subopskrif dui dit eksplisiet aan.

Daar is reeds hierbo genoem dat alle bestaan vir Rilke uit ritmes saamgestel is volgens die tema van sy *Sonnette an Orpheus*. "Siklus" in *Waterwoestyn* (1984:35) handel ook oor "ritmes". In De Lange se geval is dit die ritmes van menswees - in sy gedig 'n natuurlike proses, waar die punt na elke reël 'n aforistiese sfeer skep en ook die onveranderlikheid van menswees onderstreep:

SIKLUS¹

Die maan het nie 'n gewete nie.
 Sy waaier oor my klein voetspore.
 In hierdie landskap is ek sterflik.
 Die maan verander alles in klip.
 Ek gaan lê soos water. Soos water.

Die beeld van die maan wat alles in klip verander, aktiveer die leser om die ritmes of korrespondensies tussen die verskillende kunsvorme na te gaan en ook tussen die verskillende tekste in De Lange se oeuvre. In die literatuur sowel as die beeldende kunste dra die woord "klip" metapoëtiese konnotasies. "Pa" (1986:35-36) uit *Snel grys fantoom* eindig byvoorbeeld met die woorde:

jou naam bly leef in klip.

Ander miskien nie maar ek onthou.

¹ Gedigte wat in die geheel aangehaal word, is van hul titels voorsien en word voorafgegaan en opgevolg deur reëlwit.

Die woord "klip" het hier drie konnotasies: dit verwys na die oorlede vader se grafsteen, die geboue wat hy met stene opgerig het, en die gedig wat sy nagedagtenis verewig.

Om te onthou of te verewig, impliseer terselfdertyd ook die hersirkulering van tekste en beelde. Michelangelo en Opperman se veelvuldig herbruikte beeld van die kunstenaar wat die engel uit die klip verlos, word as interteks gebruik in die gedig "Vlees van die berg" uit *Vleiswond* (1993:51-52):

[...] Verberg
binne die harde sneeuwit
blok: 'n fors gestalte.
Engel in die klip
wat op verlossende
geseling wag.

Op soortgelyke wyse word 'n skildery van Gustave Courbet hersirkuleer - in "Klipbrekers" uit *Vleiswond* (1993:50) en vroeër ook meer eksplisiet in "Ruïnebesoek" uit *Wordende naak* (1990:75-78). Ek haal uit laasgenoemde aan:

wend ek my tot 'n koel kunsboek.
- Watter nut het woorde? -
Daar vind ek wat ek soek:

Die klipbrekers van Courbet: beperk,
te oud en te jonk vir sulke werk.

Die vraag van die spreker hierbo "- Watter nut het woorde? -" wil moontlik iets weergee van De Lange se siening van die onvermydelikheid van sy digterskap sowel as die "nutteloosheid" daarvan, waarskynlik daarby ook die gebrek inherent aan woorde om gedagtes presies te weergee. In laasgenoemde opsig sou die digter skakel met die postmodernisme wat dikwels op die onnoukeurigheid van woorde wys.¹ Daar word byvoorbeeld aanvaar dat "de taal slechts een gebrekkig en arbitrair tekensysteem is" (Vermeulen 1995:321). Wilma Stockenström (1970:51) sê reeds in die sewentigerjare:

¹ Hoewel metapoëtiese aspekte van De Lange se werk op verskeie plekke in die loop van hierdie tesis aan bod sal kom, sal daar later spesifiek op sy metapoësie gefokus word.

Ek wantrou woorde, hulle wat met die heraldiek
van die digkuns gruwel omborduur
tot heldedade [...]

Outeurs van die postmoderniteit is ewe "nutteloos" volgens Van Damme (1995:349): "Zo beweert het postmodernisme dat het humanistisch modernisties model van een kunstenaar die als subject op zijn omgeving inwerkt, ideologisch ongegrond is, en produkt van mystificatie en bourgeoisverbeelding." Hierdie siening word gedeel deur skrywers van die *fin de siècle*. Oscar Wilde (1973:6) sê byvoorbeeld in die voorwoord tot *The picture of Dorian Gray*: "All art is quite useless". In postmoderne tye antwoord Gerrit Komrij volgens Goedegebuure (1987:167) instemmend dat die kuns sosiaal ewe nutteloos as wetenskaplike navorsing is. Met hierdie siening, beweer Goedegebuure, soek die kunste nou aansluiting by 'n sosiaal meer aanvaarbare sektor. Waar die standpunt *l'art pour l'art*¹ [die kuns om die kuns] gedurende die laaste eeuwisseling ingeneem is, het dit nou weens die ongeërgdheid van die samelewing verander in "die kuns vir die kunstenaar". Ook in Suid-Afrika lyk dit asof kuns 'n luukse geword het. Ofskoon die kunsuitinge van die *fin de siècle* en die *fin de millennium* korrespondensies openbaar, moet 'n mens vir Goedegebuure (1987:168) gelyk gee dat waar eersgenoemde moontlik uit oorverfyning stam, laasgenoemde aan afstomping te wyte kan wees.

Soos reeds hierbo te kenne gegee, slaan Baudelaire se teorie van *correspondances* ook op ooreenkomste tussen al die kunste, 'n insig wat eers gedurende die negentiende eeu verkry is (Cuddon 1979:158). Vir Baudelaire is die waardering vir die eenheid van die kunste fundamenteel tot die skepping van groot kuns: "each art helping to develop the potential of the others, the feeling for the close connection of the visible and invisible worlds, the correspondence of the one to the other" (Baudelaire 1972:28) [vertaling deur P.E. Charvet]. Die doelstelling van die Simbolisme, wat die Europese kuns van die tagtiger- en negentigerjare van die vorige eeu oorheers het, was

¹ Meer hieroor in hoofstuk 4.

byvoorbeeld: "To assert in literature, painting and music, an incisive vision of the world" (Sproccati 1992:135). Hierdie intense kyk na die wêreld en die raaksien van korrespondensies tussen skynbaar disparate sake en tussen verskillende kunste blyk nie net uit die vooropstelling van die visuele en die gesigsintuig (en by uitbreiding selfrefleksie) in die kunsmanifestasies van die *fin de siècle* nie, maar ook in dié van die postmoderniteit.¹ Met verwysing na De Lange as uitgangspunt word vervolgens korrespondensies aangewys met 'n verskeidenheid kultuurprodukte van die eeuwending.

In 'n sensuele gedig met die misterieuse titel "-skap" uit die bundel *Snel grys fantoom* (1986:48) word die leser gekonfronteer met verskillende landskappe. Die spreker verwerp egter die romantiese landskap van weerkaatsings - hy verkies 'n poëtiese landskap wat visueel (maar ook klankmatig) "kras", "gloei" en "breek" van intertekste soos "Die swart luiperd" van N.P. van Wyk Louw:

[...] Maar ek kies
die krysende papegaai wat rooi kras,
die swart luiperd wat geel oë
in die water sit sodat dit gloei,
die skel visarend wat laag swiep
en duik, die waterspieël
klinkend breek, die ganse landskap
meteens 'n singende boomdiagram.

Cloete (1990:8) sê tereg in sy resensie van *Wordende naak*: "[Die] gedigte het die presisering van fotografiese opnames of die visuele nabyheid en waarneming van skilderye". In "Studie van 'n portret van 'n man" enkele bladsye verder in *Snel grys fantoom* (1986:56) stel De Lange dit self as volg:

[...] Die oog glip
uit soos 'n lens.

Hierdie aanhaling herinner enersyds aan die skildery *L'oeil, comme un ballon bizarre, se dirige vers l'infini* [Die oog beweeg soos 'n vreemde ballon na die oneindigheid] (1882) van Odilon Redon (1840-1916), en andersyds aan Agnes

¹ Etlke postmodernistiese bundels kan hierdie standpunt staaf - Ronel de Goede se *Skoop* (1993), *Oë in 'n kas* van Johan van Wyk (1996) en Joan Hambidge se *Ewebeeld* (1997) is enkele voorbeelde.

Hegedus se postmodernistiese werk van 1992. Hegedus maak in haar werk van "virtual reality" gebruik om vir die kyker 'n "oog" te gee, wat nie fisies met hom of haar verbind is nie, om vrylik te beweeg binne 'n bottel wat 120 jaar vantevore in haar geboorteland, Hongarye, gemaak is. Volgens Rosi Braidotti op Nederlandse televisie (VPRO 1993) oorskry die kunstenaar met hierdie werk genealogiese en geskiedkundige grense, sowel as ruimtegrense. En omdat grensoorskryding 'n wesentlike kenmerk van die postmodernisme is, kan die kuns van die *fin de millennium* weer eens met dié van die *fin de siècle* verbind word. Meer nog: Den Haerynck (1994:30) beweer grense word nie in postmodernistiese tye verlê nie, hulle word eenvoudig nie meer getrek nie. Waar 'n valk in "Digter" uit *Waterwoestyn* (1984:59) metafoor vir die digter is, laat hy "al sy *omgrensing*e [...] wegspiraal" om "sy sagte byna-mensoë" teen "die fél géselende lig van die son" te stel [my kursivering - D.F.]. Deur poëtiese introspeksie kan ook aan die beperkinge van die genre ontkom word - De Lange se invoeg van die prosastuk "Subliem" in *Nagsweet* (1991:73) kan byvoorbeeld beskou word as 'n vorm van grensoorskryding. Hambidge (in Cloete 1992b:150) wys ook daarop dat die poststrukturaliste soos Barthes die siening van genre as 'n rigiede sisteem afwys, en dat die Dekonstruksieskool van Derrida e.a. ook hulle bedenkinge daarvoor uitspreek. Daar word trouens beweer: "Critics and theorists who write about postmodern texts often refer to 'genres' as a term inappropriate for characterizing postmodernist writing. The process of suppression results from the claim that postmodern writing blurs genres, transgresses them, or unfixes boundaries that conceal domination or authority, and that 'genre' is an anachronistic term and concept" (Cohen in Perloff 1988:11).

As weerstand teen die geweld van die tagtigerjare in Suid-Afrika wend die spreker-digter De Lange hom "tot 'n koel kunsboek" in die reeds hierbo aangehaalde sitaat uit "Ruïnebesoek" uit *Wordende naak* (1990:78). Hy maak ook dikwels gebruik van visuele intertekste, byvoorbeeld skilderye van Edouard

Manet:¹ "Olympia"² in *Akwarelle van die dors*³ (1982:46); Francis Bacon: "Studie van 'n portret van 'n man" in *Snel gryf fantoom* (1986:56) en David Hockney: "Orpheus langs die swembad" in *Nagsweet* (1991:44). De Lange verwys ook na fotografie, byvoorbeeld in die twee programgedigte van *Wordende naak* (1990:1-3)⁴ en in "Robert Mapplethorpe", beeld van 'n spesifieke foto, in *Vleiswond* (1993:53). Ek vermoed ook dat "Fotograaf" uit *Nagsweet* (1991:15) gebaseer is op 'n karikatuur van Lord Snowdon deur Gerald Scarfe (afgebeeld in Lucie-Smith 1992:225); "Fotograaf" herinner andersyds aan die grafiese werk van die Engelse Dekadent Aubrey Beardsley. Hierdie intertekste uit "koel kunsboek[e]" verrai digterlike preokkupasies met verskillende kunsvorme.

Baudelaire is ewe visueel ingestel. As estetikus het hy baie geskryf oor die pikturale aspek van die natuur, (byvoorbeeld die landskap of die menslike gedaante) omdat hy ook belang gestel het in die skilderkuns - "die skilderkuns wat soos alle kunste [...] 'n teennatuurlike⁵ daad is" (Cloete 1976:3).

In sy "Ars poetica"-sonnet in *Wordende naak* (1990:29) wys De Lange self op die belangrike rol wat die oog in sy poësie speel:

ARS POETICA

Die voëlbak skrik
 hom uit sy wit
 oorwintering los,
 sy ysskots krimp tot iris.

¹ Afdeling IV van *Nagsweet* (1991), "The naked lunch", kan moontlik 'n verwysing na 'n skildery van Manet wees, te wete *Le déjeuner sur l'herbe* (1863).

² Hambidge (1984:5-6) interpreteer hierdie gedig op fassinerende wyse.

³ Die woord "Akwarelle" is reeds 'n visuele verwysing.

⁴ Na aanleiding van dié twee werklike foto's wat spruit uit die Amsterdam-verbintenis van Sheila Cussons en N.P. van Wyk Louw, en Johann de Lange se intertekstuele gebruik daarvan, skryf Hambidge (1994a:75-81) 'n boeiende artikel oor intertekstualiteit, wat sy poëties "digterlike vuursteel" noem.

⁵ Hierdie aspek van die kuns word later in hoofstuk 4 weer aangeroer.

Ysbreker-son dryf sy wig
 in die donker wak, die bloed-
 lemoen kleur diep
 onder mis van 'n katarak.

Gletsers elders kruip
 oor groen dekades,
 kontinente skuifel nader,
 'n rif kraak onder 'n woud:

feilbaar seismograaf 'n vers
 die hart se San Andreas-fout.

Opmerklik is die gebruik van die woorde "iris" en "katarak" in die eerste en tweede strofes. Die slotreël van die oktaaf skakel met die woord *verschwimmen* [verdoef] in die tweede motto van *Wordende naak*, en daarby met die *correspondance verticale*-gedagte wat in die motto sowel as die gedig uitgespreek word, naamlik dat die poëtiese beeld die emosies of idees verdoesel. Die woord "bloed-", prominent in die reëleindposisie, suggereer passie en intensiteit van gevoel. In kombinasie met "-lemoen", beeld van die "[y]sbreker-son" van kreatiwiteit, dra dit eweneens konnotasies van Dekadentisme. Om hierdie verband te beklemtoon, herhaal De Lange die beeld in "Wiel" in dieselfde bundel (1990:35), ook 'n metapoëtiese gedig:

Oor my kamervloer
 rol die son
 sy bloedlemoen,
 oor die wit papier [...]

Gautier gebruik soortgelyke beelde wanneer hy Baudelaire se gedigte beskryf as geskilder in "that gamut of intensified colours, correspondent to autumn, and the setting of the sun" (Gilman 1979:89). En in sy kritiek op die *Salon* [Uitstalling] van 1889 praat Huysmans oor die skilderye van Gustave Moreau (1826-1898) (wat 'n groot rol in sy roman *A rebours* speel) as "[t]he crushed globes of bleeding suns and hemorrhages of stars flowing in crimson cataracts" (Gilman 1979:99).

Die voëlbak-beeld wat met “gletsers” in die sestet gejuks taponeer word, wil miskien weer eens die onbenuiligheid van die digkuns verwoord. As die kosmiese verwysings (reëls 9 tot 10) in samehang met die woord “woud” in die twaalfde reël gelees word, vermoed die leser dat hier sprake is van die kollektiewe onbewuste, moontlik die bron van alle poësie. In aansluiting hierby verwys De Lange, soos reeds genoem in die inleiding, dikwels ook na mitologiese figure, veral vir argetipiese simboliese doeleindes. Tereg vra Charles Malan in ‘n onderhoud oor sy postmodernistiese kortverhaalbundel *Pan se pretboek* (1996) (Roodt en Malan 1997:13): “Wat het soveel intellektuele laat dink dat die mite na veel, veel meer as twintig eeue skielik dood is, dat ons worsteling met argetipiese beginsels, simbole en religieuse waarhede eenvoudig soos stukke uniforms op die slagveld van die postmodernisme gaan fladder?”

Dat die mite nie dood is nie, blyk ook uit die belangrike gedig “Correspondences” uit die bundel *Wordende naak* (De Lange 1990:22) wat ek vervolgens in meer diepte wil bespreek:

CORRESPONDENCES

Wat in wilder jare oop-oog
 kon storm en verniel, kon spring
 en buit, ene bal en tril,
 die silwer salm in sy lies
 voel vin het, snel en aarselloos,
 kon bulder deur diep ravyne
 en die smal bekken van ‘n poort
 kon breek, met wye horingkrul
 kon gaffel aan die sagte groen
 en snags die spiese van sterre
 soos water uit sy skof kon skud -

van sy welige krag is weinig oor:
 uitgekalf, flanke modderdik gestol,
 die blinkvet rug in dongas uitgehol,
 het tyd, langsaam in ‘n delta verstrik,
 die nylgroen oë moerassig toegeslik.

Met die titel van hierdie credo-gedig sluit De Lange enersyds aan by Baudelaire se teorie oor *correspondances*; andersyds verruim hy die begrip sodat dit binne 'n postmodernistiese raamwerk ook beskou kan word as metafoor vir intertekstualiteit in die wydste sin van die woord. Nie alleen is daar intratekstueel bepaalde korrespondensies tussen die beelde van die bul en die rivier nie, maar ook is daar korrespondensies met intertekste buite die De Lange-gedig: literêre, religieuse en ander intertekste. Deur enkele van hierdie intertekste te aktiveer, kan die leser bewus word van die proses van oneindige semiosis. Daar kan dus nie akkoord gegaan word met die siening dat die gedig bloot gaan om die afneem van seksuele energie nie.

Twee literêre tekste wat deur "Correspondences" opgeroep word, is afkomstig van D.J. Opperman, te wete "Digter" uit *Negester oor Ninevé* (Opperman 1947:28) en "Vuurbees" uit *Dolosse* (Opperman 1963:9). Hierdie gedigte het albei 'n sterk metapoëtiese inslag. In "Vuurbees", byvoorbeeld, word beweer dat dit alleen die mens is wat metafisies ingestel is en wat "beswerend teen 'n muur / van sy spelonk die buffel verf". Op sý beurt aktiveer "Vuurbees" 'n hele korpus tekste oor rotstekeninge. Al hierdie tekste skuif in so mate oor mekaar dat die term superponering (oormekaarplasing) as beeld van intertekstualiteit beskou kan word - Foster (1987:181) wys daarop dat die dier by Wilma Stockenström deur herhaling en superponering optree as bemiddelaar of tussenganger wat kohesie verleen aan sosiale, kulturele, politieke en ander werklikhede.

Die term superponering word veral ten opsigte van die rotskuns gebruik. Waar die primitiewe rotskuns voorheen gesien is as bloot dekoratief of as simpatieke towerkuns, kom Lewis-Williams (1988:93-102) na deeglike ondersoek tot die gevolgtrekking dat die kuns nie beskou kan word as 'n geïsoleerde fenomeen nie, maar as iets wat in 'n bepaalde verhouding staan met sosiale strukture, die

ekonomie, mitologie en religie - in der waarheid met alle aspekte van die betrokke kultuur. Wat superponering betref, is die patroon waarvolgens dit geskied het, nie die gevolg van veranderende konvensies nie, maar die doelbewuste keuse van die kunstenaar. Omdat die skilders nooit probeer het om vorige werk uit te wis voordat hulle bo-oor geskilder het nie, kan aanvaar word dat die bedoeling was dat die verhouding tussen twee of selfs drie vlakke van die skilderwerk deur die kyker waargeneem moes word. Die funksie van superponering was, volgens Lewis-Williams (1974:102), die beklemtoning van 'n spesifieke deel van die semantiese spektrum van die betrokke representasies. Superponering was een van die maniere waarop die kunstenaar met opset die aandag gevestig het op een van die betekenis van die simbole wat hy gebruik het. Laasgenoemde voorbedagtheid word in die gedig "Correspondences" beklemtoon deur De Lange se gebruik van die woord "oop-oog", (dit wil sê berekend, wetend), 'n woord wat tegelykertyd sy voorkeur vir die visuele onderstreep. Dat die gedig metapoëties gelees moet word, kan reeds van die titel afgelei word.

Die drie elemente wat De Lange herhaaldelik in sy poësie verbind, dikwels om metapoëtiese doeleindes, naamlik geweld, seks en religie, kom almal in die gedig voor. Die gewelddadigheid van die buffel is geleë in woorde soos "storm", "verniel" en "breek". Seksualiteit¹ word op verskeie maniere in die gedig gemanifesteer, byvoorbeeld in "spring / en buitel, ene bal en tril", terwyl "die silwer salm in sy lies" wat die fallus verbeeld, gevolg word deur vyf erotiese reëls vol dubbelsinnighede:

die silwer salm in sy lies
 voel vin het, snel en aarselloos,
 kon bulder deur diep ravyne
 en die smal bekken van 'n poort
 kon breek, met wye horingkrul
 kon gaffel aan die sagte groen[.]

¹ Die kleur groen wat in reël 9 voorkom en in die slotreël herhaal word, sinspeel daarop dat die seksualiteit homoëroties van aard is. Vergelyk in hierdie verband afdeling 3.3 "Kleur".

Die kollokasie van "spiese" en "sterre" suggereer moontlik die paradoksale kwaliteit van die skeppingsaksie - teenoor die pyn is daar ook die goddelike element. Die bul is in sy algeheel reële dierlikheid teenwoordig in veral die slotreël van hierdie strofe. Net soos in die geval van Opperman se "Digter" vind die kreatiewe handeling "snags" plaas: "soos water" word die spiese van sterre uitgeskud - 'n skeppende aktiwiteit wat sy oorsprong in die water van die onbewuste het. Die waterbeeld kan isotopies verbind word met "die silwer salm" en met die rivier wat in die slotstrofe vergestalt word in woorde soos "modderdik", "dongas", "delta", "nylgroen" en "moerassig toegeslik".

Die rivier is onder andere simbool van die verloop van tyd (Fontana 1993:112). Daar is dus 'n *correspondance* met die *oënskynlike* "betekenis" van die gedig. Die "oop-oog" en "sagte groen" van voorheen moes plek maak vir "nylgroen oë moerassig toegeslik". Die gang van die tyd is derhalwe die oorsaak daarvan dat daar "weinig" oorgebly het van die buffel se "welige krag" wat sy "wilder jare" gekenmerk het. Ter onderskraging van hierdie gedagte, word bogenoemde drie begrippe deur middel van alliterasie verbind.

Die gedig is egter nie, soos Kannemeyer (1990:5) beweer, slegs 'n beeld van 'n welige seksuele krag wat met die jare taan nie. Die vis ["salm"] het, soos die seksuele waarop dit sinspeel, ook 'n metapoëtiese en 'n geestelike aspek. In die Keltiese mitologie word die salm met profesie en inspirasie geassosieer (Fontana 1993:88). Dit is eweneens 'n primitiewe Christelike simbool van geestelike realiteit wat onder die skyn geleë is. 'n Uitspraak van Brink (1964:39) is hier van belang, naamlik dat "die problematiek van die meeste hedendaagse letterkunde essensieel religieus is - selfs wanneer en *juis* wanneer dit met seksuele motiewe of gegewens werk" [my kursivering - D.F.]. Hoewel Brink na die literatuur van die sestigerjare verwys, kan sy uitspraak myns insiens eweneens in die geheel toegepas word op die literatuur van die postmoderniteit.

Waar die vis ook kan dui op die verwantskap van hemel en aarde (Cirlot 1995:106-107), dra die rivierbeeld insgelyks konnotasies van die oorsprong van die lewe, kommunikasie en die grens tussen lewe en dood (Fontana 1993:112). Postmodernisties paradoksaal weerspreek en dekonstrueer die gedig "Correspondences" dus uiteindelik sy stelling dat tyd die bul van sy welige krag gestroop het. Die postmodernisme beklemtoon juis die kaleidoskopiese versplintering van die hedendaagse denke en van die kreatiewe skeppingsproses (Vermeulen 1995:321). Die bul as rivier word, in ooreenstemming met Baudelaire se teorie van *correspondances*, 'n lewende simbool van 'n modernistiese transendentale realiteit. De Lange se bul word soos Opperman se vuurbees deur "kunsskepping [...] tot metafisiese simbool verhef" (Kannemeyer 1983:145). Die betekenis van die simbool sal egter nooit finaal wees nie want die slot van "Correspondences" is oop. A la Derrida se konsep van *différance* kan die rivier wat "moerassig toegeslik" is, weer loop. Ander betekenis kan gedurende ander tye aan dieselfde teks toegeken word. Aangesien Cloete (1976:1 e.v.) wys op ooreenkomste tussen die werk van Baudelaire en dié van N.P. van Wyk Louw, is dit dalk relevant dat Louw (1945:70) lank voor Derrida gewaarsku het "teen die soort kunsbeskouing wat so maklik meen dat hy kunswerke 'afhandel'". De Lange se vers "breek" op postmodernistiese wyse deur "die smal bekken van 'n poort" in teenstelling met Opperman se siening van die digter wat 'n gawe, afgeronde, selfgenoegsame produk skep - vergelyk "Digter"¹ (1947:28):

snags deur die smal poort
van die wonder elke woord
laat skik tot klein stelleries vers.

Die superponering van die beelde van die bul en die rivier tot bul-as-rivier beteken dat daar nie 'n finale interpretasie van hierdie sake kan wees nie.

¹ De Lange parodieer dieselfde gedig in sy humoristiese "aars poetica" uit *Nagsweet* (1991:92), 'n verbeelding van homoseksuele geslagsomgang, wat hy opdra aan "DJO" sodat geen twyfel oor sy interteks kan bestaan nie.

Binne die interpretasieproses word die beweging van betekenaar na betekende onderbreek. Hierdie opheffing het tot gevolg dat die een betekenaar nou in die volgende oorgaan in 'n proses van oneindige semiosis. Die simboliese onderdompeling van die bul in die water (die rivier) suggereer in "Correspondences" eweneens wedergeboorte, herlewing, inkarnasie. By uitbreiding sou die idee van *correspondances* ook betrekking kon hê op die herlewing van die kuns van die vorige eeuwending.

Wat André Brink as slotsom tot sy ondersoek van *fin de siècle*-intertekstualiteit in "Die jokkie" oor fiksie beweert, kan eweseer op De Lange se poësie van toepassing gemaak word: "Maar juis dit is dan die merkwaardige: dat hierdie postmodernistiese tekste gewortel is in strategiese en tegniese narratiewe ontdekkings van die vorige eeu; en dat die *mal du siècle* wat soveel laat-negentiende-eeuse tekste karakteriseer, ook kenmerk word van die postmodernisme - en daarmee 'n normaalweg verskuilde dryfkrag van hierdie soort fiksie aan die lig bring" (Brink 1988:23).

Net soos wat die kunsmanifestasies van die postmodernistiese kultuurstrominge teruggryp na dié van die *fin de siècle*, net so was daar by laasgenoemde 'n belangstelling in die primitiewe en die Egiptiese kuns (Goldwater 1979:184). Die "nylgroen oë" in die slotreël van "Correspondences" verskaf in hierdie verband 'n verdere intertekstuele leidraad aan die leser: dié van die antieke Egiptiese religie. Van die veelvuldige bulgodhede is die mitologiese Nylgod Apis, beeld van die siel van Osiris, belangrik vir 'n supplementêre interpretasie van die gedig (*Encyclopaedia Britannica* 1967 v.1:112; v.8:41,53). Apis is voorgestel as 'n gesette figuur met in sy hande die vrugte van die aarde en hiërogliewe wat lewe en voorspoed versinnebeeld. Die boere het jaarliks met afgagting en angs uitgesien na sy koms, want 'n vlak Nyl het hongersnood beteken, terwyl 'n vol Nyl vloedskade beteken het. In die religieuse praktyk was dit die gebruik om 'n spesifieke bul te vereer as

inkarnasie van die godheid. Wanneer hierdie bul dan doodgaan, is dit as mummie begrawe in 'n steensarkofaag. Onmiddellik is daar gesoek na 'n geskikte kalf wat gebore is op dieselfde tyd as toe die voorganger gesterf het. Hierdie intertekstuele inligting het implikasies vir die interpretasie van De Lange se gedig "Correspondences". Die ritmes van oorstroming en droogte, van lewe en dood, suggereer 'n sikliese beginsel wat die leser forseer om die gedig ook siklies te benader, dit wil sê om ná die fase van toeslikking met behulp van die interteks tegelykertyd terug en vorentoe te beweeg na dit wat "in wilder jare oop-oog¹ / kon storm en verniel". Dit wil dus lyk of die gedig te kenne gee dat deur die benutting van intertekstuele korrespondensies die toegeslikte "nylgroen oë" geopen kan word vir kragtige, viriele interpretasies. Dat hierdie gedig 'n afrekening is met, maar terselfdertyd ook 'n verering van D.J. Opperman, die "heilige bees" van die Afrikaanse letterkunde, is sekerlik nie uitgesluit nie.

Om saam te vat dus: die rivierbeeld in "Correspondences" kan ook metafoor vir transformasie wees. Hoewel ek nie te kenne wil gee dat die gedig noodwendig gaan om 'n voorbeeld van rotskuns nie, is dié kunsvorm via die konsep van korrespondensie en die "Vuurbees"-interteks tog ter sake. Interessant in hierdie verband is die San se siening van 'n onderwaterse ervaring: "Being under water is a San metaphor for trans experience [...] and that plunge was his [primitive man's - D.F.] entry into non-reality" (Lewis-Williams 1988:11). Dit blyk dus dat die onderwaterbeeld vir die San 'n metafisiese ervaring, 'n vorm van transformasie, moontlik 'n beswyming of skyndood, kon simboliseer.

Transformasie word ook in die eerste Rilke-motto van *Wordende naak* gesuggereer: "Ons / lewens gaan heen met transformasie" [my vertaling - D.F.], 'n gedaanteverwisseling wat die dood impliseer. Die titel van die bundel

¹ In die konteks van hierdie gedig en De Lange se homoërotiese poësie in die algemeen, kan die woord "oog" ook 'n metafoor vir die anus wees.

sinspeel reeds op die metafoor wat De Lange later in die bundel vir die dood gebruik: "naaktheid die finale uniform" (1990:77). In 'n resensie van die bundel stel Huisamen dit so: "Wat is 'wording' anders as 'n transformasie en is ontkleding nie óók 'n transformasie nie?" (Huisamen 1990:19). In die volgende hoofstuk word onder meer aandag bestee aan die dood as sentrale motief in die oeuvre van Johann de Lange.

3. DEKADENTISME

3.1 Inleidend

Omdat die begrip Dekadentisme reeds hierbo in die inleiding bespreek is, sal daar in hierdie hoofstuk slegs gefokus word op enkele motiewe daarvan, naamlik die dood en die gebruik van kleur. Die voorkoms van laasgenoemde isotope, sal ondersoek word en die korrespondensies sal nagegaan word tussen hul gebruik deur die Dekadentiste van die vorige eeuwisseling en Johann de Lange in sy oorwegend postmodernistiese poësie.

3.2 Die dood

Johann de Lange se oeuvre bevat talle verwysings na die dood. Die voorlaaste afdeling van *Wordende naak* en die laaste afdeling van *Wat sag is vergaan*, naamlik "Panasee", handel byvoorbeeld uitsluitlik daaroor. Reeds in sy eerste bundel, *Akwarelle van die dors*, het 'n hele aantal gedigte die dood as tema. Die laaste strofe van die villanelle "Nag bloei uit die oë van diere" (1982:14), waar miere die nietigheid van alle lewende dinge simboliseer (Cirlot 1995:14), lui as volg:

Dood leef nou in al my kliere
en my hulpelose hande
word opgevreet deur swart miere.
Nag bloei uit die oë van diere.

Op soortgelyke trant as "Nag bloei uit die oë van diere" heet 'n "postmoderne" webruimte "The creeping eye morgue" (Du Plessis 1997:48) en skryf Baudelaire in "The fountain of blood" (1987:131) [vertaal deur Richard Howard]:

Sometimes I feel my blood is spilling out
in sobs, the way a fountain overflows.

Ek glo "Nag bloei uit die oë van diere" is 'n intrateks van "Oor blomme en bomme" uit *Snel gryns fantoom* (1986:46). In laasgenoemde gedig beweer die spreker in die slotreëls dat [sy] poësie in der waarheid betrokke is omdat dit aan pyn uitdrukking gee en dat poësie 'n "bloeiwyse" is [my kursivering - D.F.], dat die skryf van poësie vir die digter 'n manier is om te bloei (dit wil sê enersyds om van pyn ontslae te raak en andersyds om tot nuwe lewe te kom).

Die spreker vra in "Gebed" uit *Akwarelle van die dors* (1982:33) vir die moed om selfmoord te pleeg. In "Selfmoord in 5 reëls" uit dieselfde bundel (1982:36) waar die selfmoordenaar vergelyk word met 'n mot wat te na aan die vlam beweeg, lees ons:

mense gaan dood
maklik soos ander
asemhaal.

"Aardlief", ook uit *Akwarelle van die dors* (1982:56), is 'n liefdesgedig gerig aan die dood:

AARDLIEF

Eendag word ek wel weer joune, oerbeminde:
word my hande en my oë jónu hande en jónu oë,
gee ek die handvol geleende stof aan jou terug,
ou selfsugtig, word ek joune van kop tot tone.

Kannemeyer (1988:463) is van mening dat die "terugkeer na die grond in liefdesterme en as 'n eenwording soos in die huwelik [...] gesien word". Hierdie soort konvensionele siening van die huwelik en van huweliksverhoudings word egter juis in heelwat gedigte in die oeuvre van De Lange geproblematiseer. Miskien moet daar by die interpretasie van hierdie gedig eerder gedink word aan 'n omkeer van die tradisionele korrespondensie wat daar bestaan tussen seksuele vervulling en die dood. Die beeld van die seksdaad as klein dood word paradoksaal genoeg hier ontyk: die groot dood word beeldend as seksdaad voorgestel.

Ook in die daaropvolgende bundels word daar dikwels na die dood verwys. In "Seepunt" uit *Waterwoestyn* (1984:33) skryf De Lange soos volg oor die see:

hoe mooi sy broodnodige vernielsug vir my
wat strandlangs hoog en droog treiter-stap
en die vlerk van dood in my dra soos 'n ebgety.

In *Snel grys fantoom* maak die motto's die leser reeds bewus van die belangrikheid van die dood in hierdie bundel. Die eerste motto, naamlik die een deur Donald Hall, lui as volg:

I take into my arms the death
Maturity exacts,
And name with my imperfect breath
The mortal paradox.

Afdeling V, wat eweneens die dood as tema het, word ingelui met 'n motto deur Walt Whitman:

All goes onward and outward, nothing collapses,
And to die is different from what anyone supposed, and luckier.

Anders as by "Aardlief", is daar in die sonnet "Swart weduwee", ook uit *Snel grys fantoom* (1986:13), 'n voorstelling van 'n heteroseksuele verhouding: die oorlede man word gewek tot metafoor vir die dood wat die weduwee kom opeis. In die gedig "Dageinde" (1986:14) uit dieselfde bundel is die dag wat "uitmekaar gespat" het eweneens metafoor vir die dood.

Hierdie en ander voorbeelde uit sy oeuvre beklemtoon De Lange se besinning oor en bemoeienis met die dood. Ook in hierdie opsig vind De Lange aansluiting by sowel die *fin de siècle* as die postmodernisme. Ter staving en demonstrasie van hierdie stelling wys ek in die volgende paragraaf oorsigtelik op enkele voorbeelde van kunswerke uit die vorige eeuwending. Daarna sal ek Du Plessis se *De Kat*-artikel (1997:46-50) benut oor die dood as tema in kontemporêre kultuurvorme, 'n artikel wat besonder bruikbaar is vir 'n bestudering van postmodernistiese aspekte in die poësie van Johann de Lange.

Die obsessiewe belangstelling in die dood blyk reeds uit die manifes van die Dekadentisme soos wat Cuddon (1979:178) dit noem, naamlik Baudelaire se *Les fleurs du mal*. 'n Afdeling daarvan heet "Dood" en 'n afsonderlike gedig dra die titel "Dance of death" (Baudelaire 1987:148-157, 101). Odilon Redon maak in 1889 'n litografie getitel "Die dood: my ouderwetse ironie". Felix Timmermans, "daardie woordbouer van 'n Vlaamse utopia" wat Roos (1992:48-49) as dekadent tipeer, publiseer *Schemeringen van de dood* (1910), 'n bundel doodsverhale. Die skildery "Gees van die dood wat waak" is in 1892 deur Gauguin voltooi (Goldwater 1979:13), terwyl James Ensor (1860-1949) 'n ets maak wat heet "Dood agtervolg die mense" (Goldwater 1979:12) en "Maskers en dood" (1897), 'n skildery wat 'n kopbeen tussen maskers verbeeld (Sproccati 1992:153). Met laasgenoemde kombinasie wou die skilder 'n metafoor skep vir die alledaagse lewe binne 'n gemeenskap wat geestelik dood is en deur leuens gedomineer word. Vir Auguste Rodin¹ (1840-1917), beeldhouer van die onvoltooide "Poorte van die hel", was die poësie van Baudelaire 'n stimulus (Goldwater 1979:126). Ons kan trouens, volgens Rodenko in sy voorwoord tot *Gedoemde dichters* (1957:14), die veronderstelling maak dat *Les fleurs du mal* op Rodin 'n plastiese, ruimtelike, argitektoniese indruk moes gemaak het. Die figure en groepe in "Poorte van die hel" is fisiek en geestelik geïsoleer: "[t]his isolation is not fortuitous. It expresses the thought of this great lonely artist who knew the full significance of human solitude" (Jianou 1970:54). Omdat eensaamheid en dood verwante begrippe is, word eersgenoemde ook in hierdie afdeling betrek. Miskien het De Lange die soort eensaamheid waarna Jianou verwys, naamlik 'n eensaamheid wat 'n vereiste vir skepping is, in gedagte wanneer hy in "Leipoldt 1" uit *Akwarelle van die dors* (1982:47) die aalwyn by Leipoldt se graf in terme van die digter se eie isolasie beskryf:

In die Pakhuisberge by Clanwilliam
 groei 'n aalwyn, deurdrenk
 met die bitter sap van eensaamheid.

¹ Rilke was 'n tyd lank sy sekretaris (Seymour-Smith 1985:555).

Rodin se hel is na my mening een “zoals die antieken zich voorstelden” (Rodenko 1957:19). Hulle hel, die onderwêreld, het weinig gemeen gehad met die Christelike hel; dit was die ryk van die dood - maar ook van die skeppingskrag, volgens Rodenko. De Lange se “Blaarmaan” uit *Akwarelle van die dors* (1982:25) verwys eweneens na kreatiewe eensaamheid, en suggereer daarby ‘n voyeuristiese digterlike rol. Moontlik is “Blaarmaan” ook ‘n sinspeling op die leser wat hom, by die lees van De Lange se poësie, dikwels voyeur voel:

BLAARMAAN

Hulle het in die luiperdnag ontmoet:
 twee beblaarde visioene.
 Die gesnaarde omhelsing
 het vibreer soos oë vrees,
 en ek, getuie van dié donkerspel,
 was ‘n oomblik saam alleen gewees.

In ‘n insiggewende artikel oor ‘n (postmodernistiese) belangstelling in die dood, naamlik “Op reis met skoppensboer”, skryf Wilhelm du Plessis (1997:46-50) dat die dood nog nooit so in die mode was soos nou nie. Dit is hoogmode in rolprente en popvideo’s. In die *New Yorker* byvoorbeeld, sê Du Plessis, verskyn ‘n hele mode-artikel deur Richard Avedon met ‘n model wat telkens suggestief saam met ‘n geraamte poseer. Swart, tradisioneel die kleur van rou, is weer die modewêreld se staatmaker. In die populêre kultuur is die dood ‘n onmisbare bestanddeel van feitlik alle musiek, literatuur en rolprente. Ikone soos Jim Morrison, leier van die popgroep “The doors”, en Kurt Cobain, van die groep Nirvana, het ‘n groot invloed op hul tydgenote (Du Plessis 1997:47), myns insiens weens hul boeiende openbare persoonlikhede en die feit dat hulle vermoedelik selfmoord gepleeg het.

Die leser van De Lange se poësie raak algaande bewus van eensaamheid as

onlosmaaklike deel van die digterlike persoonlikheid. In "Inprent" uit *Wat sag is vergaan* (1995:23) beweer die spreker:

[...] Ek is 'n wêreld
op my eie, 'n seisoen binne 'n seisoen.

Gedurende die *fin de siècle* ly Baudelaire eweneens aan eensaamheid. Hy skryf aan sy moeder: "Do you see now [...] why, in the hideous solitude that surrounds me, I have been able to understand so well the genius of Edgar Poe?" (Baudelaire 1972:16). Baudelaire het naamlik van die werk van die Amerikaner Edgar Allan Poe vertaal, en ook 'n miniatuur-biografie oor hom die lig laat sien (Sproccati 1992:138). Volgens Charvet (Baudelaire 1972:16) was Baudelaire in 1845 na aan selfmoord. Hy skryf dan ook 'n verweerskrif oor die onderwerp, wat hy as 'n vergete mensereg beskou.

Oor die hierbo genoemde Kurt Cobain skryf De Lange in *Wat sag is vergaan* (1992:62-63) 'n gedig, nl. "Kurt Cobain [1967-1994]". De Lange verbeeld die self-toegediende doodskoot op Cobain as 'n verbreking van die stilte van eensaamheid. Die aanvang van die gedig is gewyd:

Laastelik bly die stilte:
eensaam soos 'n swemmer
oorgehaal [...]

Die woord "oorgehaal", wat later in die gedig herhaal word, verwys na die beeld van die swemmer sowel as na die "Remington" waarmee die skoot gevuur sal word. Die gedig eindig met die woorde:

En die slag
het die vlies
van stilte gekloof
soos 'n swemmer
wat boontoe kom vir

asem.

'n Verband kan gelê word tussen isolasie en stilte. Die kunstenaars van die Simbolisme het stilte aangehang "as a means of shutting out appearances in order to concentrate upon essence, and so isolation became the condition through which the artist could ignore the material and thus be able to penetrate

the spiritual" (Goldwater 1979:29). Op hierdie gebied kan daar verwys word na Lucien Lévy-Dhurmer se skildery "Stilte" (1895) en na Redon se gelyknamige skildery (1911). Ook by De Lange is daar 'n beweging weg van die materiële na die spirituele (vergelyk hoofstuk 7, "Mistisisme en metapoësie").

Die beeld van stilte wat in "Kurt Cobain 1967-1994" verbreek word, sluit derhalwe ook aan by die werk van die Simboliste. Redon se skildery "Stilte" (1911) word dikwels aangehaal as 'n sterk voorbeeld van simbolistiese styl. Die figuur met geslote oë en twee vingers op die lippe, wat slegs gedeeltelik uit die omringende donkerte te voorskyn kom, "contains that suggestion of the mysterious reality beyond appearance that is proper to symbolism" (Goldwater 1979:26). Laasgenoemde "reality beyond appearance", wat onder andere geleë is in woorde soos "verklik" en "vermom", word in De Lange se gedig verwoord.

Om die huidige obsessie met die dood te beklemtoon, verwys Du Plessis (1997:48) verder in sy artikel na musikante wat telkens liedjies met dood as tema skryf. Daar is byvoorbeeld Queen, Michael Jackson (veral sy "thriller"-video), Shakespeare's Sister met hulle "Stay"-video, en Elton John, wie se "Last song" vir 'n vigs-lyer geskryf is. Hierdie kunstenaars voed volgens hom die doodskultuur op 'n direkte, ongenuanseerde manier. Elton John se "Candle in the wind", huldeblyk aan Prinses Diana ('n heraanbieding van 'n liedjie oor Marilyn Monroe), kan na my mening ook by Du Plessis se lysie gevoeg word.

'n Menigte films, byvoorbeeld *Scream*, *The shining*, *Pulp fiction*, *Reservoir dogs* en *Shallow grave* stroop die dood op talle vlakke van die mites wat daarvoor opgebou is (Du Plessis 1997:48). Na my mening doen De Lange dit self in sy aangrypende gedig vir Koos Prinsloo in *Wat sag is vergaan* (1995:59-61). Daarvoor gebruik hy in die eerste plek die volgende woorde van Didier Semin as motto: "Death is the passing ... of a living being into what Christian

Boltanski calls 'an absolutely disgusting pile of shit.'" Die siklus sluit met 'n versoek aan Moeder Afrika waarin spore van Opperman en Breyten Breytenbach duidelik aanwesig is:

ontvang jou blonde seun
gekoppel aan 'n plasmasak en herinnerings
die bang kind in maer pajamas en verwarring.

Van Vuuren (1996:6) koppel die laaste reëls met Breytenbach se eerste poëtiese selfbeelding - "die maer man met die groen trui" wat "onskadelik" is [*sic* - eintlik is "die maer man met die groen trui" "skadeloos" (vergelyk Breytenbach 1995:25)]. Sy beweer tereg dat die De Lange-reëls iets suggereer van die vooropstelling van die self en die selfontmaskerende aard van Prinsloo se werk, asook sy sentrale posisie as een van ons belangrikste jong, te vroeg gestorwe skrywers. Sy sê daarby dat De Lange dit regkry om in enkele reëls iets van die essensie van Prinsloo se persoonlikheid en die aard van sy oeuvre vas te vat.

Die Opperman-interteks is "Wildernis" uit *Negester oor Ninevé* (Opperman 1947:9) wat Marais se eensaamheid en sy selfmoord verbeeld:

buite agter 'n miershoop lê
die maer lyk van Eugène Marais.

In dieselfde afdeling waarin "Koos Prinsloo [1957-1994]" verskyn, word Eugène Marais deur De Lange in *Wat sag is vergaan* (1995:67-68) vergestalt. In dié gedig word Marais beskryf as "Maer man met die spierwit pak en skoene". Marais word deur sowel Aucamp (1994:10) as Roos (1992:50) getipeer as Dekadentis. Die romantiese sinisme van Marais se gedig "Skoppensboer" sluit volgens Aucamp ten nouste aan by die Dekadentisme. Van Vuuren gee te kenne dat Breytenbach se "bedreiging van die siekes" ook in "Eugène Marais [1871-1936]" saampraat. Dit is nie onmoontlik nie dat De Lange se Opperman-interteks via Breytenbach by die gedig insluip. Marais se verslawing aan morfien gee hom daarby iets gemeen met Poe wat aan alkohol verslaaf was en by wie Baudelaire in sy eensaamheid aanklank gevind het.

Wat rolprente betref, beweer Du Plessis (1997:48): "Dood, pyn en seks raak met mekaar verstrengel." Aan die slot van "Graaff se poel" I in *Vleiswond* (1993:77) sê De Lange se spreker instemmend:

Ek dink meteens aan mooi Sebastiaan:
miskien is seks naas pyn
en dood nóg die grootste avontuur.

"Dood is op 'n obsene manier sexy" beweer Du Plessis (1997:49) verder. "Gelykenis", erotiese slotgedig van *Vleiswond* (1993:92) wat tipografies die kruisiging van Christus verbeeld, ondersteun myns insiens hierdie stelling. In "Bruin" uit dieselfde bundel (1993:79) word dood en seks ook verbind: begeerte wat "roer en stu / tussen die bruin vingers" word in die slotreël "'n lokbeeld van ons dood". Eweneens beweer De Lange van die dramaturg Joe Orton in *Wordende naak* (1990:61-62):

Dood word porno: moord
op die verhoog wek guns
en stimuleer: die oer-akkoord.

In *Vreemder as fiksie* (1996:157), De Lange se prosawerk, lees ons van "die skrywer" in die lykhuis: "Hy het 'n bakhand oor die lewelose geslag gedruk. As hy kon, sou hy op die laai langs die seun gaan lê en hom warm gemaak het met sy lyf. Hy't gefantaseer oor hoe hy die lyk vir 'n aand huis toe sou vat en in die nag sou vashou en die afgeslote mond sou soen." In 'n voetnota verwys De Lange na sy gedig "Aan 'n onbekende seun" in *Wordende naak* (1990:68). Baudelaire bewerkstellig 'n soortgelyke verband in "The two kinds of sisters" (1987:131) [deur Richard Howard vertaal] wanneer hy in die slotstrofe sê:

When will you bury me, Debauch? O Death,
whose pleasures rival hers, when will you come
to graft your cypress on her gruesome rose?

'n Ander gedig van Baudelaire [ook deur Howard vertaal] oor dieselfde onderwerp dra die titel "Eros and the skull" (Baudelaire 1987:136).

Die postmodernisme openbaar eweneens 'n obsessiewe bemoeienis met die dood. Die botsings waarin James Dean en Jayne Mansfield dood is, word

byvoorbeeld in die film *Crash* voor 'n gehoor herkonstrueer (Du Plessis 1997:48). Die titelgedig van *Snel grys fantoom* gaan oor die dood van James Dean (1986:60). Dean neem in die gedig die eienskappe aan van die "Silver Falcon"-motor waarin hy gereis het:

In die silwerende skemer
was hy 'n snel grys fantoom,
die eggo van 'n klank.

Volgens Hambidge (1986:13) was die motor 'n "snel grys fantoom" omdat mense hulle verbeel het dat hulle nog jare daarna die spookmotor van James Dean sien ry het op dieselfde plek as waar die ongeluk gebeur het. Maar ook James Dean, beweer Hambidge, is 'n "snel grys fantoom", 'n mite wat aanhangers op die "flikkerende silwerdoek" bly vasvang (Hambidge 1986:13). 'n Ander gedig oor James Dean, naamlik "James Byron Dean" uit *Nagsweet* (1991:19), stem ooreen met die bewustheid van die dood in "Seepunt", waarna reeds verwys is. Die slotreëls van "James Byron Dean" lui:

Om só (na hom) te kyk, is om vinnig te leef,
bewus van die skedel wat in jou kreun.

Met ooreenstemmende bewustheid skilder Ensor in 1889, in die *fin de siècle*, "My portret as geraamte" (Goldwater 1979:13).

Du Plessis (1997:50) beweer ten slotte in sy artikel dat skrywers nog altyd die onderhouers van 'n bepaalde soort doodskultuur was. As voorbeeld wil ek daarop wys dat Rilke glo die kunstenaar se ware opvoeding is in die dood geleë. Hy skryf in *circa* 1904: "everyone carries within him his own death" (Seymour-Smith 1985:557). Soos kultusrolprente, sê Du Plessis (1997:50) voorts, is gruwel vandag die genre wat verkoop. Hy dink onder andere ook aan Stephen King, Dean Koontz en Robin Cook, wat reeds in eie reg kultusfigure is.

Gestorwe (afwykende) Afrikaanse outeurs soos C. Louis Leipoldt (waarskynlik homoseksueel), Eugène Marais (dwelmverslaafde en selfmoordenaar) en Ingrid

Jonker (omstrede politiese figuur en selfmoordenaar) oor wie De Lange ook dig, het na my mening in die Afrikaanse literatuur reeds kultusstatus bereik, miskien vanweë hul misterieuse persoonlikhede en 'n magiese kwaliteit in hul gedigte.

Uiteindelik word 'n lewende digter (ook homoseksueel en liggaamlik gestrem) in "Ernst van Heerden (1916-)",¹ deur De Lange (*Snel grys fantoom* 1986:63) in doodsterme beskryf:

Die boom van Pearston is stadigaan
kishout aan 't worde. Die dikkedensie
het Pearston toe ook getref [...]

Die woord "dikkedensie" hierbo, wat in dieselfde klankparadigma as "dekadensie" val, is 'n toespeling op die liggaamlike agteruitgang van die betrokke digter.² Dié woordspel suggereer myns insiens moontlik ook die aantrekkingskrag wat die Dekadentisme vir De Lange inhou. Grobbelaar (1994:12) wys by Aucamp 'n soortgelyke hanteringswyse uit in "Die prys", 'n bundel wat aan Van Heerden opgedra is: "Die vertrek raak al hoe voller; ruik al hoe meer na bier en sweet en skerp parfuum. En die sfeer word voos, wat ook 'n soort mildheid is. En wat is sofistikasie anders as elegante dekadensie? En dekadensie is ook dikkedensie: ellende, probleme" (Aucamp 1973:84).

In "Soldaat" uit *Wordende naak* (1995:5) waar die woorde "taai vlegsels van die torso" Van Heerden se "Gewigopteller" eggo (Van Heerden 1951:9), vra die digter waarom die soldaat (die kunstenaar/fotograaf met die "bibberlens") hom so bemoei met die dood:

En waarom wil hy pal
'n nekropolis binneval?

Die gedagte dat dit hier ook om 'n foto of die neem van 'n foto gaan, is deels geaktiveer deur die woord "bibberlens" en intratekstueel ook beïnvloed deur "Skerpskutters", 'n gedig met fotografie as tema, wat net voor "Soldaat" in die

¹ Op ensiklopediese wyse word 'n spasie in die titel vir Van Heerden se sterfdatum gelaat. Hy is intussen op 30 September 1997 oorlede.

² Die woord "fantoombeluwings" (reël 9) is 'n vonds wat gevoel in ontbrekende ledemate konnoteer.

bundel geplaas is. Die woord "bibberlens" verwys moontlik eweneens na die bibberende blik van die soldaat se oë wat breek, miskien met die suggestie dat die dood deel van die lewe is. Soos elders by De Lange, verwoord die gedig ook die beskouing van die kunstenaar as geweldenaar.

3.3 Kleur

Fletcher en Bradbury (1979:10) maak in hulle voorwoord tot *Decadence and the 1890's* die stelling dat die stilistiese kenmerke van die Dekadentisme nie tot rede gerig is nie, maar tot die oog, "conveying colour and nuance". In hierdie afdeling sal ek die gebruik van kleur nagaan in die poësie van De Lange, spesifiek in die gedig "Studie van 'n portret van 'n man" uit *Snel grys fantoom* (1986:56).

Feitlik al die kleure wat met die Dekadentisme geassosieer word, kom in die gedig voor. Geel, wat by uitstek Dekadentisme suggereer, is eksplisiet afwesig in die gedig maar implisiet in "die inkarnaatkleur van bederfde vlees" (reël 18). Aucamp praat in *Dooierus* van "gekneusde kleure" waarmee hy geweld suggereer. Die tydskrif *The yellow book* is in 1894 gestig (Nalbantian 1983:10) om skrywers van die Dekadentisme te akkommodeer. Richard Le Gallienne, 'n minder bekende skrywer, publiseer in hierdie blad 'n essay getitel "The boom in yellow" oor die modekleur van die tyd (Johnson 1969:84). Huysmans se roman *A rebours*, kwintessens van die Dekadentisme, is in geel gebind, en in *The picture of Dorian Gray* (1891) lees Dorian die sogenaamde Franse geel boek, dit wil sê *A rebours* (Nalbantian 1983:6). Paul Gauguin skilder in 1889 'n geel Christus (Goldwater 1979:6) en in 1890 "Selfportret met geel Christus" (Goldwater 1979:90). Ofskoon De Lange nie regstreeks in "Studie van 'n portret van 'n man" na die kleur geel verwys nie, is dit waarskynlik 'n gunsteling by hom want dit kom herhaaldelik voor in sy oeuvre.

Vergelyk byvoorbeeld "Geel dag" in *Snel gryns fantoom* (1986:27); in dieselfde bundel word daar in die gedig "Variasie" (1986:51) verwys na "God se geel Begrip".

Oranje is eweneens in "Studie van 'n portret van 'n man" afwesig, ofskoon Huysmans dit in *A rebours* die mees sensuele kleur noem (Nalbantian 1983:10-11). In die oeuvre van De Lange word die kleur deur die woord "bloedlemoen" verteenwoordig (vergeelyk hoofstuk 2, p. 18). Dit kom voor in "Ars poetica" en in "Wiel", albei gedigte uit *Wordende naak* (1990:29 en 35).

"Studie van 'n portret van 'n man" (*Snel gryns fantoom* 1986:56) is De Lange se weergawe van 'n bepaalde skildery deur die Brit Francis Bacon (1909-1992). Die eerste ses reëls van die gedig word die motto vir De Lange se prosawerk *Vreemder as fiksie* (1996). Sy bewustheid van kleur, sowel as sy vereenselwiging met Hennie Aucamp, blyk duidelik uit 'n voetnota in laasgenoemde werk (1996:159) na aanleiding van 'n verhaal met die titel "Die bruin lêer". Dit handel oor 'n gay skrywer wat selfmoord gepleeg het en onder andere 'n skildery van Marjorie Wallace "vervals"¹ het deur verandering daarop aan te bring. Hy het byvoorbeeld 'n tentpaal daarin pers geverf. De Lange se voetnota lui: "Ek het jare gelede 'n boek besit. *The Lüscher Colour Test* (as ek reg onthou), wat sielkundige vertolking gegee het aan jou kleurvoorkeure. Die kleur pers was geassosieer met homoseksualiteit en versteurdheid. Hennie Aucamp se verhaal 'Met pers en groen geteken' opgeneem in *Dooierus* (Tafelberg, 1976) met sy kombinasie van erotiek en sadisme ontgin kleur op 'n soortgelyke wyse". "Studie van 'n portret van 'n man", 'n gedig waarvan die tema weer eens die gewelddadigheid van die kunstenaar is, gebruik amper al die kleure wat kenmerkend is van die Dekadentisme:

¹ Daar is in hierdie verhaal sprake van die postmodernistiese verwarring tussen waarheid en fiksie. Vergelyk ook afdeling 5.4 hierna.

STUDIE VAN 'N PORTRET VAN 'N MAN
optelgedig oor die skildery van Francis Bacon

Die streepsuikerkleure van die man
 slaan teen die oog:
 'n pimpel en pers en groen
 en blou kadawer!
 Kyk hy deur 'n ruit: dié raam
 waardeur óns kyk?
 Sy gesig, sy hems kraag: wit
 wat breuk in baie kleure,
 wit wenkbroue en donker hare.
 Die vuis teen sy kop ontketen
 'n donkerte. Die oog glip
 uit soos 'n lens.
 'n Swart das is om sy nek geknoop.
 Die verf is weefseldik.
 Sy nerf word afgestroop:
 plek-plek dun,
 en plek-plek dik opgestoot.
 Die inkarnaatkleur van bederfde vlees,
 die sfumato-afdruk van 'n vuis
 op die vol lippe: sagte lyne
 voor 'n harde geweld.

Die ontginning van bepaalde kleure soos pers, groen en blou in die ruimtebeelding van Hennie Aucamp skakel volgens Grobbelaar (1994:67) met die tradisie van die laat-negentiende eeu. Dieselfde kan gesê word van De Lange se gebruik van dié kleure in "Studie van 'n portret van 'n man". In aansluiting by die herkoms van die woord "Dekadentisme" (vergelyk die inleiding hierbo) is die kleur pers simptomaties van die sterwende Romeinse Ryk (Nalbantian 1983:10). Groen is in die tradisionele simboliek eerstens die kleur van nuwe lewe, maar dit is ook die kleur van verwording en die dood. Eweneens word dit dikwels met homoseksualiteit geassosieer (Grobbelaar 1994:66-67). Nalbantian (1983:10) beweer byvoorbeeld "the green carnation designated the aesthetes of homosexuality". Een van De Lange se liefdesgedigte in *Wordende* naak (1990:40) dra interessant genoeg die titel "Groen" en die digter Leipoldt se vermoede "aard" as homoseksueel ("daagliks nog word hy *ontaard*" [my kursivering - D.F.]) word in "Leipoldt 1" (*Akwarelle*

van die dors 1982:47) versinnebeeld in die verwysing na "sy groen hare". Daar is reeds verwys na die feit dat Hennie Aucamp deur Grobbelaar as dekadent getipeer is. Wat die kleur blou betref, sê een van Aucamp se karakters, Loulou in sy verhaal "Die sosiopaat" (Aucamp 1987:72-73): "alles het porno geword, oorspoel deur blou en geel". In "Studie van 'n portret van 'n man" waar blou een van die kleure is wat met "kadawer"¹ gekoppel word, en met inagneming van die teerheid van die voorlaaste reël ["op die vol lippe: sagte lyne"], het die kleur seksuele konnotasies.

Ten einde die betekeniswaardes van wit en swart na te gaan in hierdie gedig, kan daar ook gekonsentreer word op die manier waarop dié kleure in De Lange se oeuvre neerslag vind. Wit versinnebeeld soms afsydigheid en steriliteit (Nalbantian 1983:10). De Lange koppel dit, meesal positief, aan homoseksualiteit, byvoorbeeld in "Piromaan" in *Snel grys fantoom* (1986:9), wat net soos sy gelykgetitelde voorganger in N.P. van Wyk Louw se *Tristia* oor masturbasie gaan. In "Almanak" uit *Wordende naak* (1990:44-45) word verwys na "jou blonde afvallige saad" en in "Stoombad" in dieselfde bundel (1990:57) verklaar die spreker:

Van waar ek in die newel sit,
kon ek sien sy vel is stralend wit.

Ook die volgende reëls uit "Bitterlinge" in *Nagsweet* (1991:58) verwoord toegeneentheid:

en jou reuk tussen my vingerpunte
is sag en wit
soos sampioen en see.

In "Kroegvaart", ook uit *Nagsweet* (1991:55), belowe "*beefcakes* / met gulpe oopgerits / [...] witvuur teen / eindelose nagte", dit wil sê die gloed van ekstase om eensaamheid en verveling teen te werk. Die manier waarop wit byvoorbeeld in "Androgien" in *Snel grys fantoom* (1986:11) gebruik word, illustreer die steriliteit van 'n "sekslose, sensuele nonne-courtisane". Steriliteit

¹ Vergelyk Du Plessis (1997:49) se stelling in afdeling 3.2 hierbo: "Dood is op 'n obsene manier sexy".

word eweneens verwoord in "Aan 'n onbekende seun" uit *Wordende naak* (1990:68), waar die seun "staar in die spieël van sy sterwende saad",

onbewus van hoe vrugte dié seisoen
ontydig vroeg gekis word in hul sap,
botsels blind aan lote ongebore bly.
Deur 'n lenige honger aangedryf.

'n Mens kan derhalwe tot die slotsom kom dat die kleur wit vir De Lange gunstige konnotasies het, veral omdat die kleur wit die onvrugbaarheid suggereer wat vir homofiele verkieslik is. In "Studie van 'n portret van 'n man" dien wit egter as kontras vir en reflektor van al die ander kleure. Dit kan moontlik die tradisionele onskuld en reinheid simboliseer. Die skildery/gedig is geen realistiese voorstelling van 'n man nie, maar 'n beeld van verwording - as 't ware 'n ontploffing van kleur:

Sy gesig, sy hems kraag: wit
wat breuk in baie kleure
wit wenkbroue [...]

Die woord "breuk" skakel met die geweld wat in die gedig verbeeld word. Laasgenoemde aspek sal mettertyd in hierdie hoofstuk bespreek word.

Daar is reeds hierbo in afdeling 3.2 na swart as die kleur van die dood verwys en in "Joe Orton 1933-1967" uit *Wordende naak* (1990:61-62) is dood "die finale swart koerasie". In *Snel gryns fantoom* word swart ook met die dood verbind in die gedig "Swart weduwee" (1986:13) en met eensaamheid in "Swart lente" (1986:24).

Swart suggereer insgelyks 'n sterk gevoel van negatiwiteit in "Studie van 'n portret van 'n man" waar die vuis wat teen die man se kop "'n donkerte" ontketen en die "[s]wart das om sy nek" albei 'n gewelddadigheid konnoteer waarop daar in die slot van hierdie hoofstuk uitgebrei sal word.

'n Kort intertekstuele ekskursie na die gedig "Die krieke", in dieselfde bundel (1986:17) kan bevestig dat die kleur swart negatief is [my kursivering - D.F.].

DIE KRIEKE

Vanoggend kerk die krieke saam
 met groot gebaar en *swart* lawaai
 om te vreet aan die karnale roos.
 Die knewels knyp aan haar sagte waaie,
 die *swart* kake skarnier oop
 en toe soos gesangeboekies.
 Hulle skril stringe silwer
 inkantasies in haar oor.
 Die roos verduur totdat sy *uitswart*
 en die *nag* oor haar *vlermuisswiep*¹
 en sy deur die skuiwergat
 van vergetelheid kan glip:
 'n *donker* dwarrelwind,
 'n *negatief* rasendstil.

Intertekstueel word die leser aan Baudelaire se “gruesome rose” herinner (vergelyk p. 35 hierbo). “Die krieke” roep ook 'n gedig met soortgelyke seksuele beeldspraak van William Blake (1966:213) op, 'n mistieke digter van die agtiende-eeuse *fin de siècle*:

THE SICK ROSE

O Rose, thou art sick!
 The invisible worm
 That flies in the night,
 In the howling storm,

Has found out thy bed
 Of crimson joy:
 And his dark secret love
 Does thy life destroy.

De Lange se krieke met hul “swart kake” wat oop en toe skarnier soos gesangeboekies verteenwoordig waarskynlik die kerk. Die roos dra in De Lange se gedig sowel as dié van Blake die tradisionele religieuse konnotasies waarna Fontana (1993:104) verwys. Dit is egter ook in albei gedigte simbool van

¹ “In many cultures the bat embodied the powers of darkness” (Fontana 1993:94).

liggaamlike seksualiteit. Blake se wurm, met sy falliese konnotasies, word egter deur De Lange met krieke vervang.

Die "swartheid" van die krieke wat deur die gekursiveerde woorde verbeeld word, is na my mening moontlik 'n toespeling op die negatiewe houding van die kerk teenoor seksualiteit, spesifiek homoseksualiteit. Die slotwoord van die gedig som die reaksies van beide die spreker en die kerk op: "rasendstil". Die stilte van die kerk oor die onderwerp maak die spreker "rasend", waarskynlik van woede.

Die gedig "Studie van 'n portret van 'n man" word moontlik 'n "optelgedig" genoem omdat dit deur 'n skildery ingegee is. Andersyds suggereer die woord aantasting aan die kant van die skilder/digter teenoor die persoon wat verbeeld word. Soos 'n mens klippe sou optel om iemand mee te bestook, word daar deur middel van die skildery/gedig geweld gepleeg. Hierdie korrespondensie word op verskeie maniere in die gedig bevestig. "[S]treepsuiker-" konnoteer 'n pak slae. Die woord het sy herkoms te danke aan die Nederlandse "strepen", wat "slaan" beteken. Die woord "suiker" word skertsend bygevoeg, miskien om die bitter pil te versoet. In die konteks van die gedig en die res van die digterlike oeuvre suggereer die kombinasie van "strepen" en die soetheid van suiker myns insiens masochisme. Die woord "streepsuikerkleure" aktiveer eweneens die Engelse woord "sugar-stick" wat die idee van veelkleurigheid sowel as die "soetheid" van masochisme onderstreep.

Implikasies van geweld is ook teenwoordig in ander woorde en frases in die gedig, byvoorbeeld "pimpel en pers", "[d]ie vuis teen sy kop", "[die] oog glip / uit", "[s]y nerf word afgestroop", "[d]ie inkarnaatkleur¹ van bederfde vlees" en "die [...] afdruk van 'n vuis" wat ten slotte met "'n harde geweld" beklemtoon

¹ 'n Diep rooskleurige gelerigheid. Aucamp as Dekadentis bemoei hom eweneens met die sogenaamde "gekneusde kleure" (Grobelaar 1994:67).

word. In aansluiting hiermee impliseer die swart das wat om die man se nek geknoop is, die strop van 'n galgtou.

Selfs die wyse waarop Bacon sy verf aanwend, plek-plek "*weefse/dik*" [my kursivering - D.F.], elders "afgestroop", is 'n verwoording van gepynigde liggaamlikheid. Dit beklemtoon ook, saam met die kunsterm "sfumato-afdruk", weer eens De Lange se voorkeur vir visuele effekte. "Sfumato" is skilderwerk wat met vervagende, vervloeiende omtreкке gedoen word. Laasgenoemde kan miskien in die konteks van die gedig die gevolg van geweld wees. Vir De Lange pleeg die kunstenaar derhalwe deur middel van sy kunswerk (in hierdie geval - skildery of gedig) 'n vorm van geweld.

Elders word die kunstenaar insgelyks metapoëties as geweldenaar verbeeld. In "Wiel" uit *Wordende naak* (1990:35), byvoorbeeld, gebruik De Lange 'n vark as metafoor vir die gewelddadigheid van poësie:

[...] op 'n plaas
raak 'n vark onder
die hamer stil swoerd.

Die digter voer die geweld verder in "Jeffrey Dahmer" in die bundel *Wat sag is vergaan* (1995:32). Die paradoksale waansin van Dahmer om dit wat jy nie wil verloor nie, dood te maak, word in die gedig grillig verwoord - "dit word ook 'n indirekte ars poetica van die digter wat die geliefde deur die poësie móét doodmaak ten einde die verhouding te verewig", sê Hambidge (1996:114) tereg. Metapoëtika en geweld word eweneens in die navrante gedig "Ingrid Jonker (1933-1965)" uit *Wordende naak* (1990:64-65) verbind, en die droewigheid van die gedig word deur De Lange se gebruik van die ligte ballade "Who killed Cock Robin" as interteks geïntensiveer:

Wie sal haar bloed trek?
Ek, sê die skrywer,
uit hebsug en naywer
sal ek haar bloed trek.

Die vyfde en sesde reëls van "Studie van 'n portret van 'n man" verdien ten slotte aandag:

Kyk hy deur 'n ruit: dié raam
waardeur óns kyk?

In hierdie reëls is daar moontlik 'n verhulde verwysing na wat Janssens (1994:26) "[f]rame breaking, een devies van de postmoderne artiest" noem. In ieder geval bemoei Bacon hom volgens Jansen (1997:27) in 'n groot mate met perspektief. Wat wel met sekerheid gestel kan word, is dat De Lange as digter van die postmoderniteit hom met sy kleurkeuses en sy bemoeienis met die dood doelbewus met die Dekadentisme van die laaste eeuwending vereenselwig.

In Engeland was die belangrikste beoefenaars van die Dekadentisme Arthur Symonds, Max Beerbohm, Oscar Wilde en die grafiese kunstenaar Aubrey Beardsley. Die beweging het egter in Engeland min diepte gehad en het tot 'n einde geloop toe Oscar Wilde tot twee jaar tronkstraf gevonnis is weens homoseksuele praktyke (Van Buuren 1982a:84).

Behalwe die Dekadentisme, wat 'n fase in die ontwikkeling van die Romantiek was (Praz 1933:xiii) en nooit algeheel van die res van die kuns en denkrigtings van die tweede helfte van die negentiende en vroeg-twintigste eeu onderskei kon word nie (Gilman 1979:99), is die belangrikste bewegings in die *fin de siècle*-kuns die Estetisisme en die Simbolisme wat gedeeltelik saamgeval het (Van Buuren 1982a:81). Die Dekadentisme word trouens in die Franse literatuurgeskiedenis slegs genoem as 'n stroming binne die Simbolisme (Van Buuren 1982a:93). Die Estetisisme en die Simbolisme soos hulle in die oeuvre van De Lange gemanifesteer word, sal in die volgende twee hoofstukke bespreek word.

4. ESTETISISME

4.1 Inleidend

In die algemeen was die Estetisisme 'n lewensbeskouing waarin die estetiese, die mooie, 'n oorheersende plek ingeneem het. In 'n meer konkrete sin het die term betrekking op die verhouding tussen die kunswerk en die werklikheid. Die Estetisisme beklemtoon, in reaksie op die realisme en die naturalisme, die outonomie van die kunswerk: die kunswerk skep sy eie volwaardige realiteit los van 'n min of meer toevallige verhouding met 'n werklikheid buite die kunswerk (Van Gorp 1991:130).

Die Estetisisme was, volgens Johnson (1969:2), 'n Wes-Europese en, as die werk van Edgar Allan Poe ingesluit word, 'n Amerikaanse fenomeen. Skrywers is beïnvloed deur veral Baudelaire en Théophile Gautier in Frankryk, en die Duitse filosoof Hegel. Baudelaire was volgens Rodenko (1957:23) in sy voorwoord tot *Gedoemde dichters* as 't ware die katalisator wat 'n aantal strominge van die negentiende eeu byeengebring het, en so 'n nuwe tipe poësie tot stand gebring het. Die Engelse Estetisisme was 'n natuurlike uitvloeiing van die literatuur van die Engelse Romantiek en van idees oor die skeppende verbeelding (Johnson 1969:2). In die breë het die Estetisisme, wat volgens Stemmet (in Cloete 1992:108) hiperbewus was van verfyning en suiwerheid van uitdrukking, berus op die *l'art pour l'art*-teorie, dit wil sê die siening dat die skoonheid van 'n kunswerk sy bestaan regverdig. Gautier het reeds in 1835 verwys na die *l'art pour l'art*-beginsel in die voorwoord tot sy roman *Mademoiselle de Maupin* (Brereton 1961:288). Désiré Nisard was die eerste skrywer wat die term "art for art's sake" in Engels gebruik het. Hy het reeds in 1837 in die *Westminster Review* die leer uiteengesit wat skrywers van die Dekadentisme hul eie gemaak het. Volgens Fletcher en Bradbury in hul

voorwoord tot *Decadence and the 1890's* (1979:9) is Nisard se kritiese werk van 1834 gerig op die klassieke digters soos Persius, Juvenal, Statius en Martial, terwyl sy eintlike teiken die geslag van 1830 was.

Die aanhangers van *l'art pour l'art* wou so gekunsteld moontlik wees (Stemmet in Cloete 1992:108). Johnson (1969:84) beweer: "The tendency of aestheticism in the nineties was increasingly histrionic - towards a cult of dandyism, of deliberate mannerism in life and art." Laasgenoemde "aesthetic dandyism"¹ het veral in die werk van Max Beerbohm neerslag gevind, byvoorbeeld in sy essay "A defense of cosmetics" wat in *The yellow book* gepubliseer is. Soos die maskers waarna hierbo in die afdeling oor die dood verwys is, hou grimering² verband met die voorkeur vir die kunsmatige in die *fin de siècle*. Volgens Carter (1958:85) is die pertinente kenmerk van die Dekadentisme die kultus van die kunsmatige, die verheffing van die artifisiële bo die natuurlike. Ter demonstrasie van bogenoemde sal daar vervolgens verwys word na enkele voorbeelde in *Akwarelle van die dors*.

In "Die flaminke" en "Ceres" vereenselwig De Lange hom met hierdie tendensie van die *fin de siècle*. Teen die einde van die gedig "Die flaminke" (1982:11) word die flaminke byvoorbeeld nie meer as reële voëls gesien nie. Slegs hulle nuttigheid as materiaal vir die skep van poësie is vir die spreker van belang:

Hulle loop enkel
in beelde.

In die gedig "Ceres" (1982:13) word heuwels en vlakke veld in terme van die kunsmatige beskryf, naamlik "die natuur se geblomde moeseliën". Dandyisme vind soms in De Lange se oeuvre neerslag, byvoorbeeld in "Sloping"

¹ Bisschoff (in Cloete 1992:63) gee die betekenis van die woord "dandy" aan as "fat", met ander woorde 'n man wat oordrewe sorg aan sy uiterlike bestee.

² In postmoderne tye is die sanger Nataniël en die popsterre Boy George en Michael Jackson moontlike voorbeelde van "dandies" wat grimering gebruik. Dit het 'n androgiene voorkoms [d.w.s. met vroulike sowel as manlike trekke] tot gevolg. Hierdie aspek van die Estetisme sal hierna in afdeling 4.2 bespreek word.

(1982:51), waar hy die woord "fat" gebruik as metafoor vir 'n herehuis wat gesloop word. Die eerste twee strofes lui:

Herehuis, fat
 uit 'n vorige eeu,
 prul en pruil preuts
 in rococo-rykdom.
 Spore van die vergane
 skoonheid van tuine.

Hy staan gestrikdas
 en stywenek, verdruk
 tussen hemelbesems
 wat deur silwer sonbrille
 op hom neersien.

Die kuns van die Estetisisme kon geen ander doel as sigself dien nie en mog ook nie met morele, politieke of didaktiese kriteria beoordeel word nie (Van Gorp 1991:29). Die Estetisisme is kennelik gebaseer op die filosofie van die Duitser Immanuel Kant wat die kuns van die *fin de siècle* vooruitgeloop het toe hy kuns van alle logiese, praktiese en morele doelstellings losgemaak het (Van Buuren 1982a:86). Miskien is dit die rede vir die skynbaar politieke onbetrokkenheid by De Lange, wat byvoorbeeld blyk uit die gedig "Oor blomme en bomme" in die bundel *Snel Gryns fantoom* (1986:46).

Ofskoon estetisistiese idees veral deur letterkundiges gepropageer is en die implikasies daarvan vir die literatuur groter was as vir die ander kunste, was die Estetisisme nie uitsluitlik 'n literêre fenomeen nie. Dit het ook 'n invloed uitgeoefen op die grafiese kunste. Dat dit vir musiek van enige konsekwensie was, is egter onwaarskynlik, hoewel die musiek van Wagner 'n gunsteling was. Een komponent van die Estetisisme was die begeerte om literatuur tot 'n toestand van "suiwer kuns" te bring, soos wat die geval is in musiek. Die eksponente van die Estetisisme, byvoorbeeld Gautier in Frankryk en Oscar Wilde in Engeland, het belanggestel in ander kunste en daar is gewoonlik gepraat van "kuns" en "die kunstenaar" eerder as spesifiek die literatuur.

In sy essay oor Van Wyk Louw, Baudelaire en die teennatuurlike wys Cloete op verwantskappe tussen Louw se werk en dié van Baudelaire. Cloete beweer dat Louw hom vereenselwig met 'n grondbegrip van die Estetisisme, naamlik dat kuns onnatuurlik is: "[I]n [... Louw se] grootste en belangrikste gedigte kom gestaltes en houdings voor wat ons met die woord teennatuurlik¹ kan beskryf. Die drie groot leidsterre van die Skoonheid, Waarheid en Geregtigheid word alleen deur die teennatuurlike mens gevolg. Die skeppende bewussyn, die irrasionele drif, die blink wil of die taai dink is almal teennatuurlike magte of instrumente" (Cloete 1976:1). Vir Baudelaire voorsien die natuur slegs die rou materiaal vir deug en skoonheid wat hy as rasonale, kunsmatige konstruksies beskou (Baudelaire 1972:25). Omdat De Lange dikwels gedigte van N.P. van Wyk Louw as intertekste gebruik, is die kuns moontlik vir hom ook teennatuurlik. "Piromaan" uit *Snel gryns fantoom* (1986:9), "Aprilis" (1990:21) en die titel van die bundel waarin "Aprilis" verskyn, naamlik *Wordende naak*, verwys byvoorbeeld aldrie na gelyknamige gedigte uit *Tristia* (Louw 1987:73, 27, 138).

Die opvatting van die Estetiste dat die kunswerk sy eie realiteit los van die werklikheid skep (Van Gorp 1991:130), lei tot 'n verabsoluttering daarvan wat verband hou met die modernistiese siening dat die kunswerk outonoom en selfgenoegsaam is. Wat Zima (1997:100) beweer, is egter onteenseglik waar: "modernist philosophy and literature inaugurated a radical critique of what might be called 'the representational fallacy' long before postmodernism was *en vogue*". Op sy skerpste lei die Estetisisme tot die tipiese *fin de siècle*-formulering van Oscar Wilde dat die lewe die kuns naboots en nie andersom nie (Van Gorp 1991:130). In die postmoderne wêreld van simulاسie is dit onvermydelik dat 'n verband gelê word tussen Baudrillard se begrip

¹ Teennatuurlikheid het soms in die negentiende eeu ongunstige kritiek ontlok. In sy voorafgaande opmerkings tot sy bibliografie van pornografie, *Index Librorum Prohibitorum* (1877), maak Pisanus Fraxi (skuilnaam van H.S. Ashbee) die volgende stelling: "The writers of the present day have allowed themselves to be influenced by the pernicious, bloodthirsty, anti-natural doctrines of the Marquis de Sade [...] Thus the nature of English erotic fiction has been changed, and its wholesome tone [...] entirely lost [...]" (aangehaal deur Palmer in Fletcher 1979:91).

hiperrealiteit en die Estetisisme. Volgens Baudrillard word die verbeelde verhouding tussen realiteit en representasie opgehef. In die plek daarvan verskyn 'n wêreld van hiperrealiteit wat 'n realiteit skep meer reël as die werklikheid self (Easthope and McGowan 1994:255).

Waar N.P. van Wyk Louw en Baudelaire in die modernistiese tradisie van binêre opposisies die vrou as "natuurlike" mens beskou (Cloete 1976:19-20), beweer Rosi Braidotti as feminis en ter ondersteuning van Roland Barthes, wat die mites van "natuurlikheid" in sy *Mythologies* dekonstrueer, in 'n onderhoud op Nederlandse televisie (VPRO 1993) dat ons in 'n postnatuurlike tyd leef. Sy skakel hierdie verskynsel met androgynie, wat sy goedkeur, omdat die bevraagtekening van stereotiepe geslagsrolle die feminisme kan baat.

4.2 Die androgien

Androgynie vind neerslag in die werk van verskeie postmoderniste, byvoorbeeld die fotograaf Cindy Sherman, "one of the chief exponents of what it means to be a postmodern visual artist" (Garber in Perloff 1988:126). Garber beweer voorts: "Sherman's seeing is oxymoronic, the play of inner and outer that informs so much postmodernism taken as a play of contraries that can never quite reconcile and cannot cancel each other out. But it is also, as elsewhere, a play of representations, imagings [*sic* - D.F.] now not only of women (some of the figures are clearly androgynous) but of ourselves at levels and conditions which are always unshakeably active, always available through the archetypal" (Garber in Perloff 1988:130).

Die "performance" kunstenaar Laurie Anderson sê van haar eie werk: "[...] I strive for a sort of stereo effect, a pairing of things up against each other and see myself as a sort of moderator between things. Sexuality is one of those things that I'm between" (Prinz in Perloff 1988:155). Hier is dus moontlik

sprake van postmodernistiese *correspondances*. Anderson is gedurig gemoeid met die daarstelling van die binêre opposisie manlikheid/vroulikheid, maar sonder resoluie of prioriteit. Alle diskoerse (manlik en vroulik, verbaal en visueel) word by Anderson teenoor mekaar gestel op 'n wyse wat weerstand bied teen enige hegemonie. In die situering van haarself tussen geslagte en tussen verskillende vorms van kuns, oorskry Anderson die wette van genre, sowel as die wette van *gender* (Prinz in Perloff 1988:155).

In die kuns van die *fin de siècle* is androgynie ook 'n belangrike verskynsel. Gautier was reeds in 1835 met sy *Mademoiselle de Maupin* verantwoordelik vir die mode van androgynie (Praz 1933:175). In ooreenstemming met sy rol as voorloper van die Dekadentisme, verbeeld Baudelaire in 1857 die Griekse digteres Sappho (*circa* 600 v.C.) as androgiene persoon. Hy praat in "Lesbos" van "de la mâle Sappho" wat Howard as "virile Sappho" vertaal (Baudelaire 1987:113 en 23). Madeleine de Scudéry (1607-1701), 'n gewilde Franse romansier en digter, was egter ook onder haar vriende as *Sappho* [*sic* - D.F.] bekend (*Brewer* 1993:910). Moontlik sluit Baudelaire vir haar by sy verwysing in.

Joséphin Péladan, eksentrieke Franse romanskrywer van die *fin de siècle*, sit sy teorie van androgynie uiteen onder die titel *Erotologie de Platon* waar hy die androgien definieer as 'n kombinasie van [die Bybelse] Martha en Maria - die aktiewe wat met die kontemplatiewe saamsmelt, volgens hom 'n perfekte samesmelting van intelligensie en wellus (Praz 1933:320). Hierna haal Praz vir Péladan aan, steeds sonder 'n sweem van ironie aan die kant van albei outeurs: "The number of women who feel themselves to be men grows daily, and the masculine instinct leads them to violent actions, in the same proportion as that in which the number of men who feel themselves to be women abdicate their sex and, becoming passive, pass virtually on to a negative plane." Péladan skryf ook 'n roman met die titel *L'Androgyne* (1891) (Praz 1933:325). Die ideaal van androgynie was trouens 'n obsessie by die ganse beweging van die

Dekadentisme (Praz 1933:332) en moontlik 'n verdere ontwikkeling van die dandyisme.

De Lange bemoei hom ook met androginie. Daar is reeds hierbo in afdeling 3.3, p. 41 verwys na sy gedig "Androgien" uit *Snel grys fantoom* (1986:11). In "Teiresias praat met homself" uit *Wordende naak* (1990:56) verwoord De Lange die verskynsel op filosofiese wyse. Teiresias is in die Griekse mitologie die blinde profeet wat as straf tydelik in 'n vrou verander. Ek haal die gedig in sy geheel aan:

TEIRESIAS PRAAT MET HOMSELF

Hy 't ons geman
 en -vrou, maar
 elkeen iets
 van die verlore
 ánder laat behou,
 want niks is heel
 of was gebroke:
 ons is ewig
 teen onself
 verdeel
 en van mekaar verstoek.

Drie gedigte in *Vleiswond* verwys ook na androginie. In die eerste geval, "Etienne Leroux (1922-1989)" (1993:30), word Leroux as androgien voorgestel:

jy het man én vrou
 in jou gebrokenheid behou,
 'n punk-Teiresias
 in die shopping centre
 (ons kollektiewe onbewuste).

Die verwysing later in die gedig na Leroux as "sagsinnige Colet" sinspeel op sy moontlik outobiografiese romans *Die eerste lewe van Colet* (1955) en *Hilaria* (1957). Eersgenoemde handel veral oor die seksuele ontwikkeling van die protagonis van albei, Colet van Velden. Colet raak onder andere betrokke in 'n

homoseksuele verhouding. Hierdie verwysing versterk derhalwe die digterlike beeld van Leroux as androgien.

In "Tweeluid" uit *Vleiswond* (1993:75), volgens die subopskrif 'n gedig "na Edmund White", praat die spreker-digter van die lyf van 'n man as "twee helftes / wat stry". Die bolyf is vroulik:

[...] soms in syhemp
of met goue ketting
oorring, lenig glad,
byna vroulik [...]

terwyl die onderlyf 'n stereotiepe gewelddadige manlikheid openbaar, met woorde soos "barbaarse", "wreed" en "-pantser" bydraend tot 'n gewelddadige sfeer:

[...] die bloedige
barbaarse troon
van die onderlyf:
onpersoonlik, verwisselbaar
wreed, omsluit
deur 'n denimpantser.

In die derde voorbeeldgedig, naamlik "Robert Mapplethorpe" in *Vleiswond* (1993:53-54), "verstil": die foto's van dié fotograaf:

die androgiene trekke
stralend wit soos vergeestelike
vlees: die perfekte dooies
só gelaai met lewe.

Mapplethorpe (1946-1989) was 'n Amerikaanse fotograaf wie se aansien vir sommige persone berus het op kontroversie. Hy het hoofsaaklik roem verwerf vir selfportrette en studies van geslagsdele. Veral die manlike liggaam het hy sonder skaamte verbeeld. Die fotograaf was nie slegs voyeur nie, maar het aktief deelgeneem aan die "donker" wêreld wat hy gefotografeer het. Mapplethorpe het ook ryk en suksesvolle mense afgeneem, en sy blomstudies openbaar 'n seksualiteit en sensualiteit wat dié van sy naakstudies ewenaar. Hy het 'n sterk belangstelling in androginie getoon, maar was veral geïnteresseerd in 'n kombinasie van *gender*-tekens. Sy vyandige kritici vind die

kasuele manier waarop hy die uitheemsste gedrag met sy foto's mak maak, vreesaanjaend (Park 1991:278-279). Moontlik is daar dus in hierdie gedig ook sprake van die "gewelddadigheid" van die kunstenaar [vergelyk in hierdie verband afdeling 3.3 hierbo].

Die personifikasie van die calla-lelie in strofe 1 van "Robert Mapplethorpe" is 'n voorbeeld van die konsep van teennatuurlikheid, kenmerkend van die Estetisisme:

Jou laaste selfportret
is een wat striem:
'n *last sitting* as 't ware,
boeiend soos die wit
calla-lelie, honger na kennis,
wat besorgd buig oor sy skaduwee,
bewus van sy dood,
sy einde intiem.

4.3 Die blom

Hoewel Van Buuren (1982b:97) erken dat diverse invloede soos die Estetisisme, Dekadentisme en Simbolisme in die *fin de siècle* gegeld het, en dat dit dikwels moeilik is om die tendense van mekaar te onderskei, maak hy die volgende stelling: "Er is echter één literair motief waarin vrijwel alle aspecten van de eind-negentiende eeuwse literatuur tot uiting komen, en dat is het motief van de bloem". Een van die funksies wat die blom binne die Estetisisme vervul, is "het aspect van de decadentie: de vergankelijkheid van de bloem geeft uitdrukking aan het algemeen ervaren gevoel dat de beschaving op zijn eind loopt ... [E]r [is] het aspect van het estheticisme dat begrepen moet worden in een specifiek zintuiglijke zin: de bloem verbeeldt een schoonheidscultus, die eerst en vooral tot doel heeft de zintuigen te strelen" (Van Buuren 1982b:109).

Baudelaire, Huysmans en selfs Hennie Aucamp gebruik dikwels die blommotief. Aucamp (1997:231) beweer byvoorbeeld in sy *Allersiele* dat Johann de Lange se kollega, "camp" in naam en kleredrag, geen kransies en ook geen krisante wil hê nie. "Cran wil 'n Art Nouveau-dekor hê: Sint Joseflelies en pers flappe in slank, vermoeide vase ...". Die "vermoeide" vase is moontlik 'n tikkie Dekadentisme aan die kant van Aucamp. Max Nordau, joernalis van die *fin de siècle*, assosieer naamlik die Dekadentisme met vermoeidheid: "[h]e associates the label of 'degeneracy' with a universal fatigue which he perceives as haunting the humanity of his day and pervading late-nineteenth-century writings" (Nalbantian 1983:13). Vermoeidheid is eweneens kenmerkend van die postmoderniteit - Kvale (in Truett Anderson 1995:25) praat van "a liberating nihilism, [...] a weariness and a playful irony."

Interessant is dat daar 'n pers iris verskyn op die voorblad van *Allersiele*, Aucamp se dagboek. Die 1987 uitgawe van Baudelaire se *Les fleurs du mal* bevat illustrasies van lelies en 'n iris, terwyl 'n kraanvoëlblom op die voorblad pryk. In De Lange se "Aprilis" uit *Wordende naak* (1990:21) verskyn daar eweneens 'n kraanvoëlblom:

Die langbeen kraanvoël-
blom open 'n flambojante oog [...].

In "Aprilis" sowel as "Ent" uit dieselfde bundel (1990:41) word die lelie met die seksuele in verband gebring:

ENT

Uit die haarblom van jou lyf
kom die stamper stu-orent:
tot barstens toe gereed gevryf
om my teen winter in te ent.

Oscar Wilde kombineer kleur en blommotiewe in *The picture of Dorian Gray* (Dorian Gray, die protagonis van die roman, is die verpersoonliking van die

Engelse Dekadentisme). Die karakter Lord Henry wei uit oor die ritmes of siklisiteit van die natuur teenoor die mens wat moet oud word en doodgaan: "In a month there will be purple stars on the clematis, and year after year the green night of its leaves will hold its purple stars. But we never get back our youth" (Wilde 1973:30).

In ooreenstemming met Wilde wat nooit sonder 'n groot blom, 'n lelie of 'n sonneblom in die openbaar verskyn het nie (Van Buuren 1982b:97), maak die androgien van *Snel grys fantoom* (1986:11) sy/haar opwagting met "'n wit lelie teen halfoop lippe aangedruk". Die lelie figureer egter nie slegs in die literatuur van die *fin de siècle* nie, dit kom ook voor in die skilderkuns - Carlos Schwabe skilder byvoorbeeld in 1899 "Maagd van die lelies" (Goldwater 1979:42).

Victor (1992:59) wys daarop dat ook die anemoon die homoërotiese kodeer. Laasgenoemde blom figureer in die bundel *Akwarelle van die dors* in die gedig "Beeld-kyk" (1982:53), wat metapoëtika en homoseksualiteit saamsnoer. In twee metapoëtiese gedigte uit *Wordende naak*, naamlik "Aprilis" (1990:21) en "Sonnet aan Orpheus" (1990:25), is dit eweneens veral die anemoon wat homoseksualiteit representeer. Die slotstrofe van "Sonnet aan Orpheus", 'n gedig waarin die kunstenaar en die homoseksueel verstrengel word, bevestig De Lange se siening van die kunstenaar as geweldenaar:

Ons geweldenaars, ons hou langer.
Maar wannéér, in watter soort bestaan,
is elk oplaas oop, en ontvanger?

'n Ander blomsoort wat by sowel De Lange as Aucamp voorkom, is die sonneblom. Aucamp koop in *Allersiele* twee bosse sonneblomme (1997:246) en vertel hoe hy jare gelede 'n afdruk van een van Van Gogh se sonneblomstillewes bestudeer het. Dit het tot hom deurgedring dat "daar nie één heel, één gesonde sonneblom in Van Gogh se erdekruik is nie. Sy studie is

'n memento mori, en as sodanig vele meer subtiel as stillewes met die ewige kopbeen-en-kers-motief" (Aucamp 1997:253-254). Op hierdie wyse verenig Aucamp die doodsmotief van die Dekadentisme met die blommotief. Hy beklemtoon die verbinding wanneer hy 'n paar bladsye later vertel hoe hy sy sonneblomme moet uitgooi: "Eers moes ek hulle knak en sny dat ek hulle in 'n drasak ingepas kan kry." Dan volg 'n paragraaf wat die leser se volle aandag eis omdat dit uit slegs een sin bestaan: "Altyd die grootste probleem van 'n moordenaar: wat om met die lyk te maak" (Aucamp 1997:257).

"Saaiman met son wat sak", 'n gedig uit *Vleiswond* (1993:55), is 'n verdigting van 'n skildery van Van Gogh waarin eweneens die beeld van die sonneblom ontgin word:

die sonneblom-son blom groot
 en geil op die horison
 hy klim nog val maar hang
 talmend 'n wyle langer [...]

Die digter benut sinestesia op treffende wyse om hitte en skoonheid te suggereer in 'n verbeelding van die herhalende ritmes van die natuur:

die land 'n kole-bed wat sinder
 die vaal dorsland kokend mooi
 voor die nog-staande koring
 'n stralende geel koor
 rei op rei [...]

Huysmans se karakter in die reeds genoemde *fin de siècle*-roman *A rebours* het 'n voorkeur vir orgideë en ander kweekhuisblomme (Van Buuren 1982b:101). In 'n ander beroemde roman van die eeuwending, Wilde se *The picture of Dorian Gray* (1973:54), sê Lady Henry dat sy nie orgideë kan bekostig nie. De Lange benut in "Oujongnoui" uit *Akwarelle van die dors* (1982:19) orgideë en tierlelies wat 'n gevlekte voorkoms het. Die merke op die blomme herinner aan bloedkolle en sluit op hierdie wyse aan by die beeld van menstruasie in die eerste strofe waar die natuurtooneel metafoor is vir die vrou:

OUJONGNOOI

Nóg 'n maan word ontslaan uit
die dubbeldoor-skaamboompies
om te hang in

die skimmellug.
Die bome se omhelsing verstok
om nóg 'n slapelose nag.

Die wolke is gesiglose drome.
Tierlelies en orgideë drup-
pel! Die maan sak blouig

agter die ooglid
van die horison in.
Kankerrose bloei.

Die maan is in 'n patriargale bestel die simbool vir vroulikheid (Cirlot 1995:215). In die gedig dra die woord "maan" egter ook ander konnotasies. Daar is sprake van 'n korrespondensie tussen die siklus van die maan en die maandstonde. Die maandstonde-beeld, wat onder andere afkomstig is van die "dubbeldoor-skaamboompies", kan biologies gesproke gekoppel word aan 'n maanmaand, die tyd wat die maan nodig het om tot dieselfde skyngestalte terug te keer. Maansiekte is ook 'n moontlike afleiding - dit is 'n volksnaam vir 'n soort senukwaal wat veronderstel is om saam te hang met die fases van die maan. Die suggestie dat oujongnootiens daaraan ly, kan nie uitgesluit word nie. Hierdie gedagte sou aansluiting kon vind by die ander "siekte" in die gedig, naamlik kanker.

Net die kankerrose bloei aan die einde van "Oujongnoot". Die laaste woord van die gedig, naamlik "bloei", konnoteer enersyds die bloed van die maandstondes en moontlik ook die bloed wat as gevolg van kanker vloei, en andersyds "bot" in die sin van nuwe lewe.

Die feit dat "kankerros" die volksnaam is vir verskillende skadelike stekelrige onkruid soos die stekelklits, die egte boetebossie en veral *Xanthium Strumarium*, 'n ingevoerde onkruid na verwant aan die boetebossie, ondermyn egter die romantiese maanskyn-en-rose atmosfeer van die gedig en dra by tot die ironiese kleur daarvan. Die woord "bloei" in die sin van "bot" sou dan hierby aansluit, want dié onkruid word as onuitroeibaar (kanker) bejeën.

Die gedagte van nuwe lewe wat bot of bloei is miskien eweneens, saam met pyn, implisiet aanwesig in die reël "poësie is 'n bloeiwyse" in "Oor blomme en bomme" uit *Snel grys fantoom* (1986:46). Joan Hambidge (1994b:42) maak in haar gedig "Tussen-in" gebruik van dieselfde metafoer:

[...] dié bedryf (poësie
'n uitbloeiende spel) [...]

Daar word gesuggereer dat die verhouding waaroor daar in "Tussen-in" gedig word, doodbloei as gevolg van die toe-eiening van die geliefde vir plasing in die gedig - 'n soort geweld wat vir die spreker-digter net so belangrik is as die verhouding.

Derhalwe sluit sowel De Lange as Hambidge aan by die Estetisisme van Baudelaire: "Die pyn en die smart is vir [...] Baudelaire [...] suiweringsmiddels [...] Dat die smart en pyn skoonheid word, vloei voort uit die alchemistiese vermoë van die digter om die skone uit sy teendeel te laat ontstaan" (Cloete 1976:8).

Die woord "bloei" in "Oujongnooi" suggereer nie net pyn weens gebrek aan bevrugting nie (die noodgedwonge kinderloosheid van die oujongnooi), maar miskien ook pyn as resultaat van die kanker wat in die vrou se liggaam uitloop. Woorde soos "gesiglose drome" wat semanties aansluiting vind by "agter die ooglid" suggereer 'n vrugtelose uitsig op die toekoms, terwyl die maan wat "blouig" sak, die oujongnooi se moedeloosheid beklemtoon.

In die gedig "Requiem", nog 'n voorbeeld uit *Akwarelle van die dors* (1982:57), word tierlelies en orgideë ook as beeldmateriaal aangewend. 'n Requiem is 'n mis met musiek én sang vir die siel van 'n gestorwene of musiek vir 'n dodemis. Die titel met sy musiekkonnotasies vind dus aansluiting by die tema van die dood van 'n klarinetspeler:

REQUIEM

Uiteindelik is hy ook vervolmaak.
Die laaste ronde
was nie syne nie.

Weg is die bidsnoer van lang nagte
waarin hy sy siekte
vasgedruk het soos 'n minnaar.

Sy klarinet lê stil. En die nag
is nóg vol tierlelies en orgideë
- die ewige bevlektes!

Die aarde tol soos 'n roulettetafel.
Teen die ruite blom
die dou sespuntig.

Benewens musikale verwysings gebruik die digter 'n dobbel-metafoor - vergelyk byvoorbeeld "laaste ronde" in die eerste strofe en "Die aarde tol soos 'n roulettetafel" in die laaste. Die wisselwerking tussen die idee van die lewe as dobbelspel, die reël "vasgedruk [...] soos 'n minnaar" (strofe 2) en tierlelies en orgideë wat soos homoseksuele persone gesien word "as die ewige bevlektes" (strofe 3) suggereer dat die klarinetspeler homoseksueel was en gesterf het aan vigs, die siekte wat alle gays vrees. Die klarinet is daarby moontlik 'n falliese simbool.

Die gebruik van die woord "dou" in die slotstrofe van die gedig, wat volgens Cirlot (1995:81) geestelike illuminasie simboliseer, sluit aan by "vervolmaak" in die eerste strofe. Daarbenewens is die dou wat "*sespuntig*" "[t]een die ruite blom" 'n musikale verwysing wat skakel met "Requiem" en "klarinetspeler"

[my kursivering - D.F.]. 'n Punt is naamlik onder andere 'n kort musikale frase. Derhalwe is hier moontlik ook sprake van die kort lewensbestek van die klarinetspeler. Eweneens herinner "sespuntig" aan die mantel van Dorian Gray in Wilde (1973:155) se roman: "a gorgeous cope [...] with a repeating pattern of golden pomegranates set in six-petalled formal blossoms".

Die vers "Tierblom" uit *Wordende naak* (1990:24) is metapoëties van aard:

TIERBLOM

Sinlik en sonwys
 swel sy oop vou op
 bruin vlesige vou
 binneste buitentoe om-
 gedop behaard
 ruik na soet wild
 bederfde vlees

een vir een kom werp
 die minnaars hulle
 in haar sterlyf vas-
 gegom deur haar vog
 befluister in haar
 groot duister in-
 gelyf vir die grom.

Die naam "tierblom" is 'n variasie van "tierlelie" en impliseer miskien prostituut, "tierwyfie" en *femme fatale*. De Lange wil myns insiens met die "-blom" agtervoegsel 'n metapoëtiese aspek aktiveer, deurdat die woord in verband gebring kan word met die hierbo genoemde stelling dat poësie 'n bloeiwyse is. Die tier/minnaar/geïmpliseerde by en digter "grom" (slotreël), laasgenoemde woord moontlik 'n metafoer vir dig en/of orgasme en die gedig blom/bloei/bot. Die beeld van die "bederfde vlees" eggo die skakeling met die dood wat Aucamp (1997:257) in verband met sy sonneblomme maak [vergelyk p. 57-58 hierbo]. Die woorde "bederfde vlees", wat ook in "Studie van 'n portret van 'n man" voorkom, verwys soos die bundeltitel *Vleiswond* eweneens na die

“dekadente” sfeer inherent aan die Estetisisme en De Lange se aangetrokkenheid daartoe. Die “groot duister” van die tweede strofe is relevant. Wat André Gide van Oscar Wilde se Estetisisme sê, kan insgelyks op Johann de Lange se metapoëtika van toepassing gemaak word: “Here, as almost always, and often without the artist’s even knowing it, it is the secret of the depths of the flesh that prompts, inspires and decides” (Gilman 1979:130). Die vroulike voornaamwoorde wat in die gedig gebruik word, verwys na die tierblom wat ook metafoor vir die digterlike muse kan wees.

Behalwe die vlees, het die kunstenaars van die *fin de siècle* egter ook belanggestel in die gees. Hierdie belangstelling het neerslag gevind in die werk van die Simboliste. Die Simbolisme as kunsmanifestasie van die vorige eeuwending sal in die volgende hoofstuk bespreek word.

5. SIMBOLISME

5.1 Inleidend

Gedurende die tagtigerjare van die vorige eeu het die Simbolisme in Frankryk 'n aanvang geneem nadat skrywers soos Baudelaire weerstand gebied het teen die Impressionisme en die Realisme. Een van die hoofkenmerke van die Simbolisme was om die kunswerk te bevry van die onmoontlike taak van nabootsing van die natuur sodat dit sy regmatige rol kon speel as 'n ekwivalente maar onafhanklike representasie (Goldwater 1979:18). Volgens Hurst (in Cloete 1992:487) reik die Simbolisme uit na 'n hoër wêreld, geleë anderkant die terrein van die sinuïglieke waarneming.

Die Simboliste glo verder, steeds volgens Hurst, dat die genieting van 'n gedig bederf word as 'n objek by die naam genoem word: dit moet eerder gesuggereer word, soos in 'n droom. Die objek word nie alleen opgeroep op 'n "elliptiese wyse" nie, deur 'n soort "uitgerekte omskrywing soos in mistieke geskrifte", maar dit kan selfs verhul wees, omdat dit verstrik is in 'n netwerk van vreemde simbole. Nogtans kan die proses van verdoeseling van die empiriese werklikheid aanleiding gee tot 'n katarsis van die leser se gevoeligheid en die ontwaking van nuwe wyses van waarneming, omdat daar 'n beroep gedoen word op die droomwerklikheid, op die onbewuste of "die half-vergete herinneringe aan 'n kindertyd wat nog nie besmet is deur die rede nie." Vervolgens parafraseer Hurst (in Cloete 1992:487) Baudelaire se sonnet "*Correspondances*" soos volg: "[D]ie mens beweeg deur die natuur soos 'n reisiger deur 'n bos met talryke eggo's wat hy maar net half verstaan: die simbole neem hóm waar en nie andersom nie." Verskeie skilders, byvoorbeeld die reeds genoemde Moreau en Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898),

gebruik gedurende die eeuwending die treffende beeldspraak van die Simbolisme, onder andere die *femme fatale* en die afgekapte kop.

5.2 Die *femme fatale*

In die verskeie weergawes van die vrou as vergestaltung van aardse versoeking wat Moreau in die *fin de siècle* gemaak het, naamlik die sfinks, Salome en Delila, gee hy uitdrukking aan een van die preokkupasies van die periode. Dit was 'n tradisie wat by Baudelaire en Verlaine begin het en verder gevoer is deur uiteenlopende kunstenaars soos Aubrey Beardsley en Fernand Khnopff (Goldwater 1979:153). Die uitbeelding van die fatale vrou is 'n interessante verskynsel in die eeuwending. Aucamp noem dit "een van die bestendigste temas in die letterkunde [...], maar by name in die kunsskeppings van die eeuwending" (Aucamp 1994:15). Paul Gauguin (1848-1903) sowel as Edvard Munch (1863-1944), 'n Noorweër wat die belangrikste *fin de siècle*-skilder buite Frankryk was, was aangetrokke tot die beeld van die *femme fatale* (Goldwater 1979:11).

In die oeuvre van De Lange is daar 'n prominente verwysing na die fatale vrou. Hy benut eksplisiet in "Al gaande" uit *Snel grys fantoom* (1986:25-26) die gegewe van *La Belle Dame Sans Merci*, die mooi vrou wat sonder genade is, waar sy op treffende wyse haar "stoerige" wandeltog uitvoer:

Wat beteken jou stoerige wandeltog
 teen die helling uit
 oor polgras en besoetjies
 en 'n bontspul fyn botsels wat wiel
 teen die bulte af
 in die wind se speke,
 jou wandeltog agter die kerkhorlosie
 se ontoegeeflike wysters aan?

Die hoofletters en kursivering in die derde strofe gee aan dié *femme fatale* 'n metafisiese aspek, terwyl die implikasie van krag, onvermoeidheid en onversetlikheid deur die woord "ontoegeeflike" in die slotreël van die eerste strofe onderstreep word. Die ongewone woord "besoetjies" suggereer klankmatig "soetjies": die tyd gaan met ander woorde "soetjies", ongemerk verby. Semanties roep dit egter ook die volksnaam "bisseuxtjie" vir die jakopregop (*Zinnia*) op. (Die sendelingpaar Bisseux van Wamakersvlei by Wellington het dié tuinblom in die Boland bekend gemaak.) Die woord kan dus moontlik sinspeel op die fiere houding, kleurvolheid en fleurigheid van die *femme fatale*, sowel as haar broosheid (vergelyk byvoorbeeld "jy is so broos" - reël 1, strofe 2). Dit gaan derhalwe in hierdie gedig nie net om die genadeloosheid van die *femme fatale* nie, maar ook om haar onderhewigheid aan die vlietende tyd. Sy is ten slotte ook vir haarself die "fatale vrou".

5.3 Die afgekapte kop

Die afgekapte kop is 'n ander gunstelingmotief van die Simboliste. Baudelaire gebruik dit ook. Hy verbind lelies met 'n afgekapte kop in die gedig "A martyr" (1987:121) [vertaal deur Richard Howard]:

[...] where lilies sorrowing in crystal urns
 exhale their final sigh
 and where, as if the room were under glass,
 the air is pestilent,

a headless corpse emits a stream of blood
 the sopping pillows shed
 onto thirsty sheets which drink it up
 as greedily as sand [...]

Redon, 'n kunstenaar na wie daar reeds hierbo verwys is en wat deur die werk van Moreau geïnspireer is, verdien myns insiens om verskeie redes weer eens

melding. Die verhale van Edgar Allan Poe en Huysmans se *A rebours* is naamlik deur Redon geïllustreer (Sproccati 1992:138). Volgens Scharf (1975:75) toon Redon ook besondere waardering vir Baudelaire se verwysings na sinestetiese korrespondensies. Daar is in *A rebours* verwysings na skilderye van Moreau (Brink 1988:16) sowel as Redon (*Encyclopedia of literature and criticism* 1990:295). Hierdie kunstenaars is die gunstelingskilders van Des Esseintes, hoofkarakter van *A rebours* (Goldwater 1979:151). Daarbenewens gebruik Redon dikwels Moreau se geliefkoosde beeld, die afgekapte kop, wat hy met Salome sowel as Orpheus in verband bring. In 'n variant van die Orpheus-mite dryf die slagoffer se kop steeds singend op die waters. Hierdie makabere beeld vir die onsterflikheid van die kuns was vir die Simboliste besonder aantreklik (*Great artists of the Western world* 1988a:10). Dit dra geen religieuse konnotasies nie. Meer algemeen suggereer dit die siel of die intellek wat worstel om sigself te bevry van sy liggaamlike erfenis en te reik na vereniging met 'n panteïstiese gees (Goldwater 1979:120).

De Lange verwys ook dikwels na Orpheus, volgens Hambidge (1991:7) vader van die gays. Vergelyk byvoorbeeld "Sonnet aan Orpheus" uit *Wordende naak* (1990:25); "Orpheus langs die swembad", "Orpheus dismembered" en "Orpheus in die middestad" uit *Nagsweet* (1991:44-45, 54 en 72), en weer eens "Orpheus langs die swembad", dié keer in *Vleiswond* (1993:76). Orpheus is vir De Lange beeld/simbool van die digter wat telkens met verlies moet worstel en alleen uit hierdie werklikheid kan skep, meen Hambidge (1991:7). Die opbreek van sy liggaam is voorts beeld van die digter se opbreek van woorde en die versplintering daarvan. Verlies en verbrokkeling is dus vir Hambidge twee belangrike leitmotiewe in die oeuvre van De Lange.

Die beeld van die afgekapte kop maak ook sy verskyning as "Fantoomkop" in *Snel grys fantoom* (1986:49):

FANTOOMKOP

Hoe meer ek kyk hoe minder is jy
 klip, en hoe feller die blik
 van jou rots-ooggate op my
 sagte sterflikheid: 'n Medusa-staar
 wat my wil laat versteen, verstar.

Ek probeer dit weer omkeer:

klip weer net klip, en rots-
 ooggate net gate in rots,
 en lank nadat jy weer net klip
 is in my oë, bly die beeld
 nog ontstellend in my spook.

Medusa kon in die mitologie 'n man tot klip omskep (Brewer 1993:663). Die omgekeerde metapoëtiese konnotasies is nie in "Fantoomkop" irrelevant nie. In die gedig belig die "Medusa-staar" van die fantoomkop die korrespondensie tussen die werk van De Lange en die kuns van die eeuwending: "This glassy-eyed, severed female head, this horrible, fascinating Medusa, was to be the object of the dark loves of the Romantics and the Decadents throughout the whole of the century" (Praz 1933:43).

Die *Art nouveau*, 'n dekoratiewe stroming wat vanaf 1890-1914 binne die Symbolisme hoogty gevier het (*Great artists of the Western world* 1988b:75), is gekenmerk deur 'n vloeiende, ononderbroke lyn (Goldwater 1979:18) wat veral in die hare van die verbeelde vrou vergestalt is. Laasgenoemde hare word na my mening deur die *Art nouveau*-kunstenaars tot slange omvorm óm die kop van 'n mitiese Medusa wat die man se vrees vir vinnige vroulike wisselinge van bui sou simboliseer (Fontana 1993:82). Op soortgelyke wyse word boosheid in Beardsley se illustrasies van Oscar Wilde se weergawe van Salome beliggaam. In sy illustrasie "Die danser se vergoeding" (1894) (Wilson 1976:15) word die geanimeerde hare van die liggaamlose kop omskep tot

stringe vol bedreiging wat drup van hul eie bouse swart bloed (Goldwater 1979:65). Die metapoëtika van De Lange se “Fantomkop” sinspeel derhalwe myns insiens ook op die sogenaamde boosheid van die kuns.

5.4 Droom en werklikheid

Suggestie, misterie en droom is sleutelkonsepte van die estetika van die Simbolisme (Goldwater 1979:116). Die gebruik van ‘n droom as tekstuele strategie is in *A rebours* ‘n manier om die aandag pertinent te vestig op die rol van die irreële, die teennatuurlike, of die kunsmatige, die gekunstelde. Die droom van ‘n werklikheid neem in Huysmans se roman die plek in van die werklikheid self (Brink 1988:19-20).

De Lange sluit hierby aan. Hy gebruik byvoorbeeld herhaaldelik die woord “fantom”, ook wat ‘n bundeltitel betref. In “Droom met oop oë”, die openingsgedig van *Wat sag is vergaan* (1995:11), verwoord hy een van Henri Rousseau (1844-1910) se bekendste skilderye, “Die droom van Yadviga” (1910):

DROOM MET OOP OË

Rousseau sou só
 ‘n plek kon verf, waar mistiek
 die idioom is: die gekko
 met sy reënboog-
 rug, die luiperd wat amber-
 ogig deur breë wasblink blare

gluur, blomme wimper-
 wyd oop, tropiese krete
 van voëls uit die swetende
 woud. ‘n Toekan
 patroleer kordaat
 sy turf, skel bevele links

en regs, koggel
 skor *we-trek we-trek* en méér
 in dieselfde trant. See-
 groen die rivierarm
 wat uitreik met 'n delta
 ampers soos 'n groot oop hand.

Wat nog skeel
 is die mens wat soetoog en wulps
 en naak dit alles uit hom droom,
 hom neervly
 langs die leeu wat koekeloer -

wat skyn en syn slaaploos palindroom.

Rousseau se skilderstyl het veel gemeen met die gees van die Simbolisme (Sproccati 1992:141). Steyn (1996:2) sê van De Lange se gedig dat hierdie woordskildery en die interteks (waarop die titel sinspeel) die leser bewus maak van 'n bepaalde kunstradisie waarby aangesluit word, en van die spanning tussen droom en werklikheid onderliggend aan die re-presentasie van die natuur in kuns. Steyn beweer verder dat die afwesigheid van die mens in so 'n idilliese en paradyslike ruimte egter 'n leemte laat vir die skepper(s) van dié droombeeld, soos eens vir God in die skeppingsverhaal (strofe 4). Die mens word gevolglik in die landskap ingeteken en ingeskryf. De Lange se inbring van die mens in sy natuurgedigte in *Wat sag is vergaan* dien onder meer om die verhouding tussen mens en natuur voorop te stel. In "Droom met oop oë" het die inbring van die mens in dié landskap spesifiek die doel om, soos in Rousseau se kunswerk, die leser/kyker bewus te maak van die subjek deur wie se "soetoog" (strofe 4) die natuur waargeneem/gerepresenteer/"gedroom" word. "Deur hierdie bewusmaking van die subjek wat 'alles uit hom droom', word die spanning tussen werklikheid en droom, of 'skyn en syn' (strofe 5) bevoorgrond", meen Steyn (1996:3).

Soos die paragraaf hierbo, steun die res van die bespreking van "Droom met oop oë" sterk op Steyn se interpretasie daarvan. Die slotwoord van die gedig

aktiveer 'n taalspel wat vrugbaar inwerk op die gedig in die geheel en vermeerder die interpretasiemoontlikhede. "[P]alindroom" sinspeel op beide die "[d]room" van die gedigtitel en die titel van Rousseau se bekende kunswerk. Die woord kan egter verder opgebreek word tot "pal-in-['n]-droom", wat dan as toegevoegde beskrywing van "die mens" [onder meer] slaan op die representeerder se onvermoë om van sy "droom" te ontsnap en 'n onaangetaste "werklikheid" weer te gee. "[S]kyn en syn", fiksie en waarheid, word amper letterlik in die gedig ge-problematiseer.

Die woordeboek-betekenis van die woord "palindroom" word aangegee as: "'n woord wat, van agter na voor gelees, dieselfde of 'n bestaande woord oplewer"; of 'n "kreefdig", m.a.w. 'n gedig wat van voor na agter en van agter na voor gelees kan word. Beide hierdie betekenis wys uit na die moontlikheid om die leesproses om te keer en nog steeds sinvol om te gaan met wat gelees word. Die teks nooi hiermee ook die leser uit om verskillende lees- en interpretasiemoontlikhede op die proef te stel. Verder bevestig die slotwoord van die gedig die taalbewustheid wat hierin opgesluit is, en spoor dit myns insiens die leser aan om nou, aan die einde van die teksruimte, in sy/haar spore om te draai en à la Riffaterre retroaktief te lees.

Die eerste twee woorde van die titel is palindrome en kan as "verhulde kodes" in die teks gelees word: "droom" word "moord" en "met" word "tem". Die mens se re-presentasies van die werklikheid, en hier spesifiek die natuur, blyk uiteindelik altyd 'n gewelddadige aantasting daarvan te wees. Rousseau se skildery, en De Lange se gedig, "tem" die oerwoud tot 'n paradys, 'n gedroomde stukkie gemoedelike eksotika, waarin die natuur vermenslik word. As gevolg van hierdie aantasting van die werklikheid, die vervloei van "skyn en syn" in die mens se re-presentasies van die werklikheid, word die werklikheid "vermoor" (Steyn 1996:4). Myns insiens herhaal De Lange dus in "Droom met oop oë" sy mening dat die kunstenaar 'n geweldenaar is.

In postmodernistiese terme kan die spanning tussen "skyn en syn" dui op die problematisering van die grens tussen waarheid en fiksie. Vergelyk in hierdie verband De Lange se *Vreemder as fiksie* (1996), waarin die verhouding tussen die twee ondersoek word ten einde bekende grense te verskuif. Dieselfde spanning het in die *fin-de-siècle* bestaan: "Wilde lied and practised deception as almost all artists do, most obviously since art became cut off from public values and was frequently their adversity. If [...] this sort of scheming strikes some as less than defensible, impairing as it seems, the 'authenticity', the closeness to life [...] [I]n Wilde's time there would have been few to quarrel with [...] his deception] except for philistines" (Gilman 1979:133). Die spanning tussen "skyn en syn" is egter nie die enigste *correspondance* tussen die Simbolisme van die *fin de siècle* en die kuns van vandag nie. Emosionele druk speel in albei tydsgewrigte 'n belangrike rol.

5.5 Desillusie

Munch, 'n gerekende simbolis, se werk weerspieël hoofsaaklik die *fin de siècle*-gees van pessimisme (Duncan 1994:84), alhoewel hy aanvanklik in sy skilderye sosio-politieke kommentaar gelewer het (Sproccati 1992:137). Die tema van sy siklus "Fries van die lewe" waaraan hy etlike jare lank gewerk het, is ook 'n deurlopende motief in die poësie van Johann de Lange. Dit verbeeld lyding as die gevolg van liefde - bekoring, vereniging, ontgogeling, jaloesie en wanhoop vind alles uitdrukking in die werk. Die siklus is nooit voltooi nie en is die sterkste versinnebeelding deur enige kunstenaar van *fin de siècle*-desillusie. Dit kulmineer in Munch se beroemste werk, "Die skreeu" (1893) (Honour 1985:535). Laasgenoemde skildery is na my mening 'n hoogtepunt in sinestesia - in hierdie geval klank wat deur middel van kleur weergegee word. 'n Sin uit De Lange se "Swart lente": "Die sterre draai weg / in koue spirale", uit *Snel grys fantoom* (1986:24), herinner sterk aan Munch se sinestetiese

weergawe van klankgolwe in "Die skreeu". Die reëls kan egter eweneens van toepassing gemaak word op die werk "Sterrenag" (1889) van 'n kunstenaar na wie De Lange dikwels verwys, naamlik Vincent van Gogh. Daarbenewens is laasgenoemde reëls van De Lange by uitstek 'n refleksie van die *art nouveau*-styl wat gekenmerk is deur spiraalagtige kurwes. Vergelyk in hierdie verband die verwysing na die hare van Medusa hierbo in afdeling 5.3.

Waar die Estetisisme en die Dekadentisme (wat moeilik onderskei kan word), op konkrete voorwerpe konsentreer en ongevoelig is vir mistieke tendense, rig die Simbolisme die aandag op 'n ewige skoonheid (Carter 1958:94). Mistisisme soos dit neerslag vind in die kuns van die laaste eeuwending en die poësie van Johann de Lange sal in hoofstuk 7 te berde gebring word.

Vir Peschel (1981) is Baudelaire 'n Simbolis. Sy (1981:5) praat onder andere van sy "anatomical and pathological vocabulary, [used] in order to shock the reader [...] but also and above all in order to depict fully, in all its grotesqueness and its beauty, the human condition". Laasgenoemde woorde kan insgelyks op De Lange van toepassing wees. Vir my verwoord hulle sy betrokkenheid by die sosio-politiek, wat in die volgende hoofstuk ondersoek sal word.

6. SOSIO-POLITIEKE BETROKKENHEID

In die vierde hoofstuk hierbo is reeds aangedui dat die skrywers van die *fin de siècle* alle verbande met die aktualiteite van die lewe afgewys het. Hiermee het hulle egter geensins moraliteit afgesweer nie. Inteendeel. Goedegebuure (1987:7-8) wys byvoorbeeld daarop dat die Dekadentiste in hul werk 'n besef van die einde van die Westerse kultuur verwoord. Hierdie besef is moontlik die hoofrede vir hul desillusie wat hierbo in afdeling 5.5 bespreek is. Deur hulle te spieël in die nabloei van die Romeinse Keiserryk, het hulle egter hul lot met blymoedigheid aanvaar, in teenstelling met die doemprofesieë wat om en by die jaar 1000 gemaak is, en weer in die huidige *fin de millennium* gemaak word. Dit is miskien geen toeval nie, sê Goedegebuure (1987:8), dat Huysmans na die skryf van *A rebours* ontwikkel het tot 'n rigiede, intolerante Katoliek wat vanuit die skoot van die Moederkerk met sy "gekanker teen die sameleving" voortgegaan het. "Werkelike decadenten", beweer Goedegebuure, "zijn tevens de grootste moralisten, en wie gelooft in het kwaad als levensbeginsel erkent daarmee tevens het bestaan van het goede".

Ten spyte van De Lange se sogenaamde politieke onbetrokkenheid (Crous 1992:94), blyk dit dat hy hom tog met die lot van die arbeider vereenselwig. Hy voel hom aangetrokke tot die sosiale realisme van Franse skilders soos Jean-Francois Millet (1814-1875) en Gustave Courbet (1819-1917). Vergelyk byvoorbeeld "Die wanner" (na 'n skildery van Millet) in *Snel grys fantoom* (1986:55), die verwysing na "Die klipbrekers" van Courbet in "Ruïnebesoek" uit *Wordende naak* (1990:75-78) en die gedig "Die klipbrekers" in *Vleiswond* (1993:50). Seymour-Smith (1985:xiii) wys daarop dat die Neo-Romantiek en die Dekadentisme van die laat-negentiende en vroeg-twintigste eeu nie ver verwyder was van die Realisme nie. Courbet se realisme grens volgens Scharf (1975:29) aan "lelikheid". Wat die korresponderende negentiende-eeuse literatuur betref, beweer Fletcher en Bradbury in hul inleiding tot *Decadence*

and the 1890's (1979:10): "Poets now seek the ugly rather than the beautiful", [en verrassend postmodernisties] "the peripheral rather than the central, an art void of moral clarity". Peschel (1981:6) beweer eweneens dat Baudelaire en Rimbaud ('n Franse digter 33 jaar jonger as Baudelaire) 'n estetika van lelikheid geskep het - enersyds weens 'n voorliefde vir perversiteit, 'n wegkeer van konvensioneel aanvaarde norme; andersyds as gevolg van die begeerte om te skok, en belangriker na my mening, na aanleiding van hulle waarneming van skoonheid in dinge wat tradisioneel as weersinwekkend beskou is.

Ofskoon Courbet in 1849 'n portret van Baudelaire geskilder het (Scharf 1975:40) en Baudelaire as deel van 'n groep afgebeelde karakters in twee van sy skilderye verskyn, het die style van die twee kunstenaars min gemeen. Edgar Wind lê egter in 'n lesing 'n interessante en veelseggende verband tussen hulle. Volgens hom is die hoofdoel van kuns om die toeskouer weg te keer van sy gekondisioneerde responsies: "Art's principle triumph from the mid-nineteenth century has been that of disruption", 'n disrupsie wat in die postmodernisme voortgesit word. Courbet se werk besit die mag om gevestigde denkpatrone in alternatiewe rigtings te stuur. Hierdie mag is eweneens gesetel in 'n ander, ewe aggressiewe kuns, een ingekeer op homself (ooreenstemmende beelde, *correspondances* van postmodernistiese self-refleksiwiteit word opgeroep), 'n kuns wat in die middel van die negentiende eeu rigting verkry het deur middel van die werk van Baudelaire, wat na my mening onder andere 'n voorloper van die Modernisme¹ was. Wind, aangehaal deur Scharf (1975:36), beweer: "In Modern Art dissonance, disassociation, derangement, destruction came to have a value in themselves". Die Modernisme het dus momentum verleen aan wat in die Postmodernisme 'n hoogtepunt bereik.

¹ Twee van die gedigte in *Les fleurs du mal* is verban. Baudelaire en sy uitgewer is albei beboet en onverkoopte uitgawes van die bundel is gekonfiskeer. Peschel (1981:14) se kommentaar lui: "Thus was the reception accorded to the birth of modern poetry."

Die woorde wat Wind gebruik om die Modernisme mee te omskryf: "dissonance, disassociation, derangement, destruction", sou die hewige en hoofsaaklik negatiewe oordeel kon beskryf van die resepsie van De Lange se postmodernistiese grensoorskrydende oopskryf van manlike homoseksualiteit in sy poësie en veral sy prosawerk *Vreemder as fiksie* (1996). Vergelyk byvoorbeeld in hierdie verband "Word knolle vir sitroene aan die Afrikaanse leser verkoop?" (Van Zyl 1996:9)¹ en die daaropvolgende polemieë in die pers (*Die Burger* van 18 Des. 1996 tot 31 Jan. 1997). Hierdie ongunstige ontvangs is in 'n mate verstaanbaar as in ag geneem word dat "[...] human kind / [c]annot bear very much reality" (Eliot 1963:190). De Lange is ook die eerste manlike Afrikaanse digter wat openlik oor homoseksuele liefde skryf (Hambidge 1993:55 en Beukes 1997:35) om daarmee, glo ek, doelbewus subversief² uitdrukking te gee aan die sosio-politieke omwentelinge van die laat-twintigste eeu in Suid-Afrika.

Claassen (1997:45-46) skryf die gebrek aan gay-literatuur in "die (Suid-) Afrikaanse kanon" toe aan die aard van die vorige sosiale sisteme in Suid-Afrika. Die idee van gay-letterkunde staan in kontras met die doelstellings wat vantevore in die Afrikaanse tradisie van Nasionalistiese, Calvinistiese en landelike ideale gegeld het. Wanneer die manlike stereotipe bevraagteken word, word 'n nuwe verhouding uitgebeeld tussen die gay-gemeenskap en die groter samelewing (Claassen 1997:45-46). Laasgenoemde verhouding berus gewoonlik op groter eerlikheid insake seksuele aangeleenthede. Aucamp (1997:114) is gekant teen "totale openhartigheid" aan die kant van skrywers. Hy noem dit net nóg 'n masker, of sterker gestel, 'n sluwe vorm van emosionele afpersing. Hy beweer dat die skrywer wat hom hiervan bedien, en op die koop toe 'n soort sosiale lomphed speel, in werklikheid besig is om die

¹ Amper ewe afkeurend is die resensie van Phil du Plessis (1997:12): "was boek tog bredie om van die bord te krap". Du Plessis wys egter op 'n positiewe noot na die "kil dekadensie" wat met teerheid in die verhaal oor Leipoldt verbeeld word.

² In dieselfde trant skryf Baudelaire aan sy moeder oor *Les fleurs du mal*: "[...] the proof of its positive value lies in all the abuse it has aroused" (Baudelaire 1972:7).

publiek "*tot verdraagsaamheid te verplig*" [kursivering deur Aucamp]. Talle gays is meester-eksponente van dié strategie, beweer hy. Dié soort openhartigheid is terselfdertyd 'n vorm van skadeloosstelling. Ook Breytenbach - natuurlik vanuit die heterokamp - speel dié spel, maar uiters gesofistikeerd. Hy sein volgens Aucamp deur na sy leser dat hy 'n spel speel wanneer hy sê: *Kyk hy is skadeloos, wees hom tog genadig*. Aucamp vervolg: "Maar weet die 'openhartiges' hoe broos hulle 'sekuriteit' is? Pasolini, 'n uitermate vervolgte kunstenaar, het geweet dat *toleransie* 'n politieke begrip is. Dis gekamoefleerde *mag*". "Mag" kan myns insiens egter ook betrekking hê op vrees wat eie is aan onkunde. Indien "toleransie" tot begrip transformeer, kan dit daardie vrees besweer en aan die woord "mag" gunstiger konnotasies gee. Begrip kan moontlik gesien word as 'n faset van die solidariteit waarvan Bauman (1992:xxiii) praat. Hy beweer in hierdie verband: "[I]ndifference and solidarity [are] two sharply opposed versions of postmodern tolerance."

Aucamp se bewering dat toleransie 'n politieke begrip is, kan eweneens op *cruising* toegepas word. Kortliks is *cruising* die soeke van homoseksuele mans, gewoonlik in onkonvensionele of aanstootlike plekke, na 'n ewebeeld om lief te hê [hierdie onderwerp word in groter detail in die volgende hoofstuk bespreek]. *Cruising* is volgens Claassen (1997:98) 'n politieke daad¹ wat in gay-literatuur uitgebeeld word as die eerste maatskaplik-revolusionêre aksie van die gay-subkultuur. Op hierdie wyse dien dit as simbool van teenkating teen maatskaplike norme en sluit dit aan by die Dekadentisme. Wilson (1976:6) beweer byvoorbeeld dat die primêre doelstelling van die Dekadentisme was "to depict those aspects of human nature, human behaviour or of society that convention repressed or ignored". Soos die Dekadentisme deur uiteenlopende outeurs in verskillende tale en tydperke ontgin is, neem dit ook volgens Roos

¹ Claassen (1997:87) gee ook uitgebreide aandag aan die manier waarop *cruising* die psigiese behoeftes van die homofiel vervul.

(1992:53) die funksie aan van 'n asof noodwendige subversie van die heersende en dikwels benouende vorm.

De Lange se uitdagend subversiewe houding blyk onder andere uit die feit dat hy kritiek op sy werk aan die kant van *Die Kerkbode* in Bybelse idioom beantwoord: "Ek het lank gewag om Die Kerkbode te haal. [...] Nou het die beker nie by my verby gegaan nie" (Jackson 1994:3). Dit blyk dat De Lange se "noodwendige subversie" onversoenbaar is met sy siening dat die poësie "nutteloos" is (vergelyk in hierdie verband hoofstuk 2, p. 13-14 hierbo). Politieke "double-talk" is egter kenmerkend van die postmodernisme, betoog Hambidge (1992a:68).

Gay-letterkunde lewer volgens Claassen (1997:45-46) grotendeels kommentaar op die individuele ervaring van die gay-lewenstyl in alle fasette, die gemeenskap se normatiewe verwagtinge en sosiale veroordelings wat die gay-individu deurgemaak het. Hierdie problematiek kom juis aan bod in De Lange se poësie. Hy beweer in sy "Ars poetica" uit *Wordende naak* (1990:29): "feilbaar seismograaf 'n vers / die hart se San Andreas fout". Dieselfde metapoëtiese standpunt word verwoord in die gedig "Glos", ook uit *Wordende naak* (1990:36).

GLOS

Waar die water rank en gles
en die son sy vangnet sprei
vol vinnige vinne lig,
kon ek die klip

van my tong skaars oplik,
die glipsinjaal
van 'n klank
skaars inwig in die bres:

die volmaan skubberig
van elke flank,
die kurwe van 'n rug

wat eenvoudig geniaal
my klinkerstilte breek,
'n helder sonvisblink vokaal.

Hierdie gedig met sy sinestesia aan die einde versinnebeeld vir my De Lange se hele oeuvre. Die slotreël is 'n musikale verwoording van die metafisiese aspek van die digter se poësie. Vergelyk byvoorbeeld "helder" en "-blink"; "son-" en "-vis-" met hulle religieuse konnotasies. Die son is volgens Cirlot (1995:320) verwant aan "purification and tribulation, the sole purpose of which is to render transparent the opaque crust of the senses so that they may perceive the higher truths." Dié reël is derhalwe 'n vorm van *correspondance verticale*.

Behalwe die *correspondance verticale*-aspek van die poësie van De Lange, toon hy as gay en as digter van die postmoderniteit ook 'n onvermydelike "horisontale" belangstelling in die periferie, in persone wat deur die gemeenskap gemarginaliseer is. Hennie Aucamp se werk openbaar 'n soortgelyke belangstelling in subkulture (Grobbelaar 1994:9), 'n feit wat De Lange in die kwatryn "Kortkuns" in die bundel *Wat sag is vergaan* (1995:24) as volg verwoord:

KORTKUNS
vir Hennie Aucamp

Wat lê langs die wraklyn
gebied dat jy kyk
en neerskryf, opteken,
voor die bene verbleik.

In die enumerasiegedig "Met hulle is ek", ook uit *Wat sag is vergaan* (1995:55-56), betuig De Lange sý solidariteit met die gemarginaliseerdes. Reeds in sy eerste bundel, *Akwarelle van die dors*, impliseer hy in "Gebed" (1982:33) dat hy een van "hulle" is. As homofiel word hy deur die oorheersende heteroseksuele samelewing gemarginaliseer:

alreeds verminder
 deur my behoeftes:
 'n papawer weggevreet
 deur die vlinder Nag.

Die papawer simboliseer vrugbaarheid (Cirlot 1995:104) - uit die aard van die saak sal die toegewyde homoseksueel "onvrugbaar" wees. Terwyl "nag" die dood simboliseer (Fontana 1993:117), word dit in die konteks van die gedig nie om dowe neutte met 'n hoofletter geskryf nie. Daar is duidelik 'n toespeling op die Bo-natuurlike. Die spreker se seksualiteit is deur metafisiese ingryping bewerkstellig en nie deur eie voorkeur nie, word te kenne gegee. "Gebet" is 'n subtiële prolepsis van die meer uitgesproke seksuele verwysings in die skrynende "Met hulle is ek" waarin die digter dit uitspel dat

[...] geweld en pyn en dood
 opnuut bevestig hoe hard
 die liefde tussen mans moet wees.

De Lange se simpatie omsluit ook die vrou wat binne die patriargale sisteem gemarginaliseer word. In "Jong getroude vrou", ook uit die debuutbundel (1982:41), word papawers weer met die seksuele gekoppel en 'n alledaagse vroulike handeling word gekenmerk deur 'n woede van ontstellende dimensies:

JONG GETROUDE VROU

Sy breek
 uit vier mure:

psigodelikate papawers
 se lewens word kort-
 geknip met 'n snoeiskêr.
 Silhoeëtte en skaduwees
 hou haar bewegings dop.

Binne dwing
 sy hulle deur die bottelnek
 van 'n smal vaas
 in.

In dié vers word die huislike taak van die rangskik van die papawers metafoor vir die beëindiging van die jong vrou se maagdelikheid. Die bedreigende milieu lei ingeslyks daartoe dat 'n eenvoudige estetiese handeling een word van 'n poging tot paradoksale uitbreek en indwing (vergelyk "breek / uit" in die eerste strofe en "dwing / [...] in" in die slotstrofe). Die digter verbeeld geweld, moontlik psigologies van aard (vergelyk die woorde "psigodelikate" en "Silhoeëtte en skaduwees") met woordkeuses soos "breek", "kort- / geknip", "dwing", "bottelnek" (wat onder andere 'n knelpunt konnoteer) en "smal". Die woord "in", wat geïsoleerd staan in die slotreël, weergee 'n onomkeerbare finaliteit.

De Lange bemoei hom egter nie slegs met die problematiek van vroue en homofiele nie. Werkers verg ook sy aandag. Ten spyte van die feit dat die naam Van Gogh weens die uiteenlopende aard van sy werk, gekoppel kan word aan verskeie kunststrominge: die Symbolisme, Impressionisme en Ekspressionisme, is De Lange se verwysings na sy skilderkuns almal van sosiopolitieke aard. Sy aansluiting by Van Gogh is byvoorbeeld geleë binne die skilder se sosiaal-realistiese periode. Net soos "Saaiman met son wat sak" uit *Vleiswond* (1993:55) is "Die aartappeleters" uit *Waterwoestyn* (1984:29) 'n poëtiese re-presentasie van 'n werk van Van Gogh:

DIE AARTAPPELETERS

Bruin hande skoffel in die skaars olielig
na aartappels in die geel erdeskottel,
warm en bruinskimmel, om skoon te krap,
ontbering gekerf op elke knoetsige gesig,
werkers verwring deur die landskap;
hande wat die wit helftes sagvat,
die koperketeltjie in die lampkring kantel
en die greep van skoffelpik en graaf ken,
skurf van die grond en koue water.

Só ken hy die skunnige aartappelmense
- selfverminkte een deur God vermink -
en klee in warm kleure elke kurwe

en verf met deernis dié bruin kring
om die geelhouttafel byeengebring.

Die gedig, gebaseer op 'n gelyknamige skildery (1885), is miskien 'n postmodernistiese weergawe van 'n sonnet met 'n "oktaaf" van nege reëls en 'n "sestet" van vyf. In die skildery wat nageboots word, word die deur werk verweerde arbeiders amper grotesk voorgestel. De Lange noem hulle "werkers *verwring* deur die landskap", en omdat alles in "Saaiman met son wat sak" ook "deur die son *verwring* [word]" (reël 19) [eie kursivering - D.F.], is daar in die woordkeuse "verwring" suggesties van Van Gogh se skildertegniek sowel as sy geestelike en fisieke verminking.¹ Van Gogh se skildery is "a painted sermon on manual labour and honestly earned food" (Harris 1979:292).

In die "oktaaf" van "Die aartappeleters" verbeeld die deurlopende s-alliterasie in woorde soos "skoffel", "skaars", "skoffelpik" en "skurf" die grofheid van die mense en moontlik die tekstuur van die skildery, terwyl "skunnige" en "selfverminkte" in die "sestet" sprekend is van deernis. K-alliterasie vervul 'n soortgelyke funksie. Vergelyk byvoorbeeld "gekerf", "knoetsige" en "koue" teenoor:

en klee in warm kleure elke kurwe
en verf met deernis dié bruin kring.

Dat De Lange hom vereenselwig met Van Gogh, die verminkte, blyk moontlik ook uit "Digter" in *Vleiswond* (1993:47) [my kursivering - D.F.]:

DIGTER

Deur die blare
sien hy hóm
na wie hy jare
al verlang:
die stil gelaat
in 'n kwik-

¹ In 'n vlaag van frustrasie en waansin het hy 'n stuk van sy eie oor afgesny. Hy het ook waarskynlik as gevolg van die kerk se weiering om hom permanent as evangelis in diens te neem, geestelik versteurd geraak (Jonckheere 1994:35).

weerkaatsing
 opgevang,
 in kabbeling
 van woorde
 - 'n taalspieël -
 volmaak *verwring*.

Van Gogh word in "Die aartappeleters" beskryf as "- selfverminkte een deur God vermink -", 'n deernisvolle prolepsis van 'n stelling in verband met die skep van 'n ander kunswerk, Michelangelo se skildery op die plafon van die Sistine kapel in die Vatikaanstad. In "Dakskildery" uit *Wat sag is vergaan* (1995:27) sê die spreker:

lewers glo ek vas
 dat God verminktes
 goed begryp [...]

Die woorde "vermink" en "verminktes" verkry in die twee gedigte albei prominensie aan die einde van reëls. Kannemeyer (1994:14) beweer tereg in sy resensie van *Vleiswond* dat verwonding of verminking by De Lange 'n kernbegrip is, iets wat reeds uitgewys is deur Hambidge (1991:7; sien afdeling 5.3 hierbo). Miskien wil De Lange met sy gebruik van die woord eweneens solidariteit met Hennie Aucamp verwoord. Vergelyk byvoorbeeld die uitbeelding van verminktes in *Volmink* (1981). De Lange dra ook die bundel *Nagsweet* en die gedig "Robert Mapplethorpe" in *Vleiswond* (1993:53) aan hom op. Daarby word Aucamp in 'n groot mate in *Vreemder as fiksie* (1996) betrek.

Ander gevalle van verminking en verwonding kom dikwels by De Lange voor, soms in motto's. Hy haal byvoorbeeld vir Sheila Cussons aan as motto vir deel VII van *Vleiswond* (1993):

en die sagte hartstogtelike son
 sing uit sy vingers ...
 ... sing oor alles - veroordeelde Eros
 van vyfuur middag -
 'n desperate glorie soos 'n wond.

In "Die oues" uit *Waterwoestyn* (1984:16) is "[...] oumense vermink / in losieshuiskamers", terwyl by die jong vroeggestorwe seun in "Aan 'n onbekende seun" uit *Wordende naak* (1990:68-70) "alle lewe nog onverwond" is. By Graaff se poel in *Vleiswond* (1993:84) lê "die kwesbares agter die wit muur [...] / elk met sy eie visie van die hel". De Lange se religieuse gedig "Tweeling" uit *Wat sag is vergaan* (1995:50-51), wat intertekstueel *Hooglied* oproep, noem eweneens homoseksuele "verwonding":

Jy is my opstaan en gaan lê
 alles wat ek verloor en vind
 jy is my minnaar en minnares
 jy is die worstellyf tussen my dye
 die jillende wond, die weifellose mes.

Hambidge (1996:114) wys verder daarop dat geskondenheid onder meer af te lees is uit die gedig "Miskruier" in *Wat sag is vergaan* (1995:22), wat 'n ontroerende beeld gee van 'n nouliks simpatiewekkende diertjie. Ek haal slegs die eerste reëls aan:

Die geskende swart harnas
 roer nouliks. 'n Bivak
 miere trek flink laer
 om die ou kolos.

Wie of wat
 het hom so geknou?

Opsommend is De Lange se sosio-politieke betrokkenheid geleë in 'n sterk eties-sensitiewe bewussyn van persone wat weens die sogenaamde "moraliteit" van die samelewing uitgeskuif word tot die buitenste maatskaplike ruimtes. Sy meegevoel reik uit na alle uitgeworpenes - homofiele, werkers en ook vroue.

Daar word in die volgende hoofstuk vanaf hierdie "horisontale" bewussyn teruggekeer na sy "vertikale" belangstelling, naamlik die mistisisme, wat hy dikwels met metapoëtiese uitsprake verbind.

7. MISTISISME EN METAPOËSIE

Mistisisme kan as 'n vorm van *correspondance verticale* beskou word, in die sin dat dit 'n vorm van transendentale simbolisme is. Dit is op verskeie maniere in die *fin de siècle* gemanifesteer. In "L'Art philosophique", 'n onvoltooide essay, kom Baudelaire tot die gevolgtrekking dat die literatuur van 'n "dekadente" era gekenmerk word deur toegewyde kunstenaarskap, mistieke tendense en buitengewone, selfs morbiede onderwerpe (Carter 1958:125). In ooreenstemming met sy afkeer van die natuurlike, glo Baudelaire dat die teennatuurlike transendentiaal geïnspireer word en iets is wat deur die menslike gees bereken word as reaksie téén die natuurlike in hom (Cloete 1976:5).

Gedurende die middeljare van die negentiende eeu was mistisisme in onguns. Die amptelike leerstelling wat positivisties en progressief was, is deur die ontwikkeling van die wetenskap bevestig. Toe psigopataloë die menslike gees begin ondersoek, het hulle besluit dat mistisisme 'n vorm van ontaarding is (Carter 1958:127). Die manier waarop Baudelaire uitdrukking gegee het aan sy mistisisme was vir die meeste lesers in die *fin de siècle* totaal onaanvaarbaar. Die gedig "Aan 'n madonna" (Baudelaire 1982:62) begin byvoorbeeld met heiligs kennis (die madonna is die digter se bywyf) en eindig met sadisme en die sewe doodsondes (Carter 1958:62). Ten opsigte van Huysmans se werk *Là-Bas* (1891) beweer Carter (1958:91): "The work is an almost pure example of time-exoticism - an effort to escape from the contemporary world into the mysticism at once lusty, ascetic and depraved of the fifteenth century." Brink (1988:18) is nie so negatief oor die mistisisme nie. Volgens hom is dit in *A rebours* ('n ander, reeds genoemde werk van Huysmans), deur die voortdurende jukstaposisie van die dekadente en die religieuse dat die eintlike "psalm" van die teks voortgebring word: die hunkering na die onbereikbare, die essensieel religieuse. De Lange se

“Kommunie”-gedigte in *Vleiswond* (1993:14, 25) draai byvoorbeeld om ‘n soortgelyke vereenselwing van die fisiese en die metafisiese wêreld.

Soos die teenstand wat Baudelaire en Huysmans gedurende die *fin de siècle* ondervind het, kan De Lange se mistieke gedigte insgelyks vir sommige lesers lyk na profaniteit. Ek glo dat hierdie skok-effek ‘n faset van die digter se politieke bewussyn is. Die sogenaamde profaniteit is ook na my mening ‘n voorbeeld van wat Claassen (1997:98; vergelyk hoofstuk 6, p.77) ‘n “politieke daad” noem, met begrip as doelwit en solidariteit, in Bauman se sin van die woord, as finale doelstelling. “Profaniteit” dwing die leser om meer noulettend te lees.

Ofskoon in hierdie hoofstuk veral gedigte uit *Vleiswond* onder die loep geneem sal word, verwys De Lange reeds in sy eerste bundel, *Akwarelle van die dors* (1982:48-49), deur middel van metafisiese beeldspraak in “Leipoldt 2” na C. Louis Leipoldt as:

[...] hy
 wat woorde
 skep, en met
 die woorde skep:
 digter dus,
 en meer-as-mens,
 ook sy pyn
 bomenslik uitgepuur:
 die saadknop
 ‘n mond vol woorde.

Fanie Olivier (in Cloete 1992:311) wys daarop dat Leipoldt se Oosterse belangstelling aanleiding gee tot een van die boeiendste mistieke gedigte in Afrikaans, naamlik “Om Mane Padne Hum!” (Leipoldt 1943:53-54), waarvan die titel ‘n Zen-inkantasie is. Die aangehaalde fragment hierbo kan ook betrekking hê op De Lange self, want aspekte van sy eie poësie lê opgesluit in hierdie vers. Daar is die geestelike en fisiese pyn wat albei onlosmaaklik deel is van sy homoseksualiteit, sowel as ‘n uitreik na die metafisiese, wat in sy oeuvre neerslag vind in sterk metapoëtiese gedigte. De Lange se gebruiklike

verbinding van seks en religie vir veral metapoëtiese doeleindes (vergelyk byvoorbeeld hoofstuk 2 hierbo) is in die geval van die bundel *Vleiswond* reeds teenwoordig in die Walt Whitman-motto voorin. Die slotgedeelte lui:

The scent of these armpits is aroma finer than prayer,
This head is more than churches or bibles or creeds.

Afdeling I van die bundel word ingelei met 'n sitaat van Sheila Cussons, beoefenaar van 'n Rooms-Katolieke mistiek. Dit hou as gevolg van 'n liefdevolle seksualiteit myns insiens onder andere verband met "Gelykenis", die slotgedig van *Vleiswond* (1993) waarna daar reeds verwys is:

Hoe kan hy so tart en nogtans so glo,
met daardie Nasarener-kyk in sy oë?

Dit blyk derhalwe dat De Lange se aanknoping met beide Leipoldt en Cussons in die mistiek geleë is.

Die begrip mistiek kan wesenlik omskryf word as die herkenning van en die ontmoeting en vereniging met die goddelike (Olivier in Cloete 1992:311). In sy bespreking van die titel van *Vleiswond* (1993) verklaar Kannemeyer (1994:4) dat die onderliggende idee van die wond wat die titel uitlig en wat in albei motto's van die eerste afdeling met Christus in verband gebring word, reeds neerslag vind in die eerste gedig, naamlik "Kruisiging" (1993:13), waarin daar sprake is van 'n mistieke lyding deur bloedstorting. In gedigte soos "Portret van myself by 'n loergat" (1993:16) en "Park" (1993:17) word hierdie verbinding volledig voltrek. Die gedig "Portret van myself by 'n loergat" is in sy geheel 'n afwagting van Christus wat dan as 'n homoseksuele minnaar moet verskyn ('n "profanering" dus van die tradisionele mistisisme), terwyl "Park" weer ingeskakel word by die rituele beelding: God se kruiswonde as tekens van die seksuele ervaring. Grové (1993:16) praat van "Kwetsure van die liefdespel [wat] tot stigmata van die Kruisiging [...] verhef [word]."

Die bundel word as 't ware omraam deur twee kruisigingsgedigte, "Kruisiging" (1993:13) en "Gelykenis" (1993:92). Van Coller (1994:6) beweer dat "Gelykenis" 'n soort sleutelteks is, want daarin word die verskillende wyses

waarop die "ek" gekruisig is, saamgebind en selfs deur die tipografie uitgebeeld. Die kruisiging van die "ek" is meer as net 'n vergelyking met dié van Christus, want dit is ook 'n kruisiging ten opsigte van die vlees, meer bepaald die gekruisig wees aan seksuele begeertes wat deur die maatskappy verbied word - die eintlike vleiswond waaroor dit in hierdie bundel gaan:

GELYKENIS

Op die
 bed
 arms
 bruin
 u i t g e s p r e i
 jou
 lyf
 'n
 kaal
 balk
 lang
 bene
 teen-
 mekaar
 is jy
 my
 anker
 my
 kruis

As 'n mens die tweede motto van die eerste afdeling van *Vleiswond* in ag neem, kan die wond moontlik 'n derde [metapoëtiese] konnotasie verkry:

Children show scars like medals. Lovers
 use them as secrets to reveal. A scar is
 what happens when the word is made flesh.

(Leonard Cohen)

Wanneer die woord in die gedig gestalte kry - wesenlik "vlees" word - word die gedig self wond. Snyman (1993:4) beweer dat *Vleiswond* 'n verslag word van die "vlees" wat woordgestalte kry.

In haar bespreking van essays deur André Brink en Ivan Rabinowitz oor ou metafiksionele tekste maak Ina Gräbe (1988:362) die volgende stelling:

"[Metafictional] texts question critical observations regarding both the nature of language and the notion of representation in literature". In "Plakkaat" uit *Nagsweet* (1991:21), 'n gedig wat handel oor skoolseuns wat die plakkaat van 'n vrou skaad, gebruik De Lange hierdie metafoer om re-presentasie gelyk te stel aan verkragting. Hier is dus ook weer 'n verwysing na die gewelddadigheid van die kunstenaar. Die titel sinspeel daarby waarskynlik op die valse voorstelling van vroulikheid in die reklamewese. Postmodernisties gesien sou 'n plakkaat wel 'n literêre teks kon wees. Dit is in elk geval volgens Van Gorp (1991:196) se definisie ten minste 'n interteks: "De term intertekstualiteit word verder in de semiotiek in een ruimere betekenis gehanteerd. Men bedoelt er dan mee dat al wat ons omgeeft als 'tekst' kan worden beschouwd, b.v. de cultuur, de politiek, enz. [...] Literaire, muzikale, politieke, wetenschappelijke en picturale teksten vormen alzo het weefsel dat het 'Boek der Cultuur' is". Steyn (1996:6) wys op die samehang van die metafiksionele met die intertekstuele gesprek in De Lange se werk. Hy beweer dat De Lange deur middel van die intertekstuele gesprek wat in sy poësie gevoer word, homself binne die artistieke, en spesifiek dan die poëtikale, tradisie(s) situeer. Hierdie situering van sy eie werk werp onder meer lig op onderlinge ooreenkomste en verskille, asook op moontlike teoretiese raamwerke waarbinne sy werk gelees kan word.

Soos hierbo in die hoofstuk oor Estetisisme aangetoon is, het selfrefleksiwiteit gedurende die tweede helfte van die negentiende eeu in Europa in veral die Estetisisme neerslag gevind. Kunsteoretiese tekste is dus nie nuut nie. Die selfrefleksiewe word slegs in postmodernistiese werke op die spits gedryf.

Wat die metapoëtiese in *Vleiswond* betref, wys Kannemeyer daarop dat Afdeling IV in sy geheel gewy word aan wat hy noem "'n besinning oor die skryfaksie en die digarbeid". Daar is reeds in die gedig "Kruisiging" (1993:13)

sprake van herskryf (vergelyk in hierdie verband strofe 8). Dáárby sien Van Coller (1994:6) "herskryf" as 'n sleutelbegrip in die bundel. Omdat hy sê dat De Lange bykans alle gedrags- en sedekodes van die heterogene Christelike maatskappy herskryf, vind ek veral Cohen (in Perloff 1988:11) se uitspraak in verband met postmodernistiese literatuur van toepassing op *Vleiswond*: "the self-conscious foregrounding of literary artifice [...] undermines the generic assumption that [...] a text] is referential or that it is a construction that bears a real relation to society". Die postmodernistiese teks wil nie bloot op 'n mimetiese wyse die werklikheid presenteer of aanbied nie, maar deur herskrywing wil dit daardie werklikheid re-presenteer.

Die metapoëtiese word in die gedig "Joan Hambidge" uit *Vleiswond* (1993:48) onder andere gemanifesteer in De Lange se gebruik van woorde soos "vers(e)", "teks", "werk- / woord", "tong" en "woord":

JOAN HAMBIDGE

Haar verse hoer promisku
 van lyf tot lyf slu
 teks na teks ont-
 staan uit dié spek-
 skietende gesprek
 - fellatio as vuiltaal -
 alle verse kom
 voort uit die bed
 en in die bed
 maak 'n kont aaahhh
 wydsbeen
 oop vir die werk-
 woord van 'n tong
 elke vers beseks
 dubbelslagtige oesters
 se skuimende (t)ekstase.

Lesers vind dit kru
 dié splete wat so pie
 dis óf dood óf genie
 ruik in die dik knepe
 die geil feromoon

die druilende woord
 die een wat kaal
 bly draal: hormoon.

Die metapoëtiese en die erotiese ontmoet in hierdie gedig, wat duidelik betrekking het op die werk van die digter Joan Hambidge, eweneens uitgesproke homoseksueel soos De Lange self. Die werkwoord "hoer" in die eerste reël suggereer moontlik iets van die literêre bedryf as 'n vorm van prostitusie: die verkoop van 'n aantal bundels met verse wat merendeels handel oor 'n verskeidenheid van seksuele ervarings. Die gebruik van die woord "verskeidenheid" hier korreleer met die getal ervarings en nie met hulle aard nie. Die woord "promisku", die frases "van lyf tot lyf" en "teks na teks", en die parallelle plasing van hierdie frases onderstreep die herhalende "immoraliteit" implisiet in die woord "hoer". Voorts is daar sowel listige seksualiteit as 'n moontlike verwysing na intertekstualiteit, dit wil sê geslepe, versluierde literêre verwysings, geleë in De Lange se gebruik van die woord "slu".

Die eerste drie reëls van die gedig suggereer moontlik ook die sogenaamde "cruising" wat deur homoseksuele persone beoefen word. Hiermee word die bespreking van die gedig "Joan Hambidge" onderbreek vir 'n kort diskussie van *cruising*.

Hambidge illustreer bogenoemde gebruik in 'n artikel oor De Lange se poësie (1993:56-57) aan die hand van 'n onderhoud met Barthes in die tydskrif *Playboy* (September 1977) wat gevoer is deur Philippe Roger na aanleiding van sy essay "A lover's discourse". Die woord "discourse" sou volgens Hambidge 'n kamstige Freudiaanse glips wees: 'n samestelling van die woorde "cruise" en "discourse".

Volgens Barthes kan die "cruiser" binne homoseksuele milieu jare lank in ongelooflik ongure plekke "cruise" op soek na iemand, 'n spieëlbeeld van

homself, om lief te hê. In De Lange se eerste drie bundels word die spieëlmotief herhaaldelik aangewend - die soektog na die Ander, 'n narcissistiese selfbevestiging. Ten spyte daarvan dat *cruising* 'n ingekeerde reis is, sê Beukes (1997:39), word die skryfdaad 'n poging om interaksie en gemeenskap daar te stel. Só word die liggaam as seks [/teks - D.F.] gelees, wat óók 'n religieuse interaksie veronderstel - dus die ontmoeting tussen die Ek en die Ander: al is dit slegs as "geliefdes op papier". Die verwoording van hierdie vele ontmoetings beklemtoon die verwonding van die vlees.

De Lange draai daarteenoor soms die liefdesgedig op sy kop. Die Lacaniaanse spieëlbeeld waar die geliefde staan vir die self en al die oedipale/insestueuse konflikte moet oplos, word bely as 'n saak van onmoontlikheid (Hambidge 1993:59). Juis in die gedig "Digter" (1993:47) wat "Joan Hambidge" voorafgaan, is daar sprake van "'n kwik- / weerkaatsing",¹ beweeglik en onvolmaak, in "'n taalspieël", paradoksaal en metapoëties deur die gedig "volmaak verwring". Die gedig is hierbo in hoofstuk 6, op p.82 afgedruk. Die plesier van *cruise* lê dus vir De Lange, in Hambidge se woorde, in die (ontglippende) ideaal waarvan die enigste oplossing die verwoording daarvan in 'n gedig is. In dieselfde trant sê Aucamp van sy kabaret-chansons, 'n uitspraak wat ook op die grootste deel van De Lange se oeuvre van toepassing gemaak kan word: "[...] daar [is] 'n besef van die onvolkomenheid van ons aardse bestaan, wat telkens besweer word - maar hoogs tydelik! - deur liefde en kunsskeppings" (Aucamp 1994:13). Victor (1992:59) stel dit dat De Lange in 'n seksuele en gevolglik tekstuele *différance* vasgevang is: sy seksuele voorkeur en sy beoefening daarvan noop hom à la Jacques Derrida tot 'n eindelose "deferment of meaning": die skryf van eindelose (seksuele) gedigte. Laasgenoemde word moontlik aan die einde van die gedig "Joan Hambidge" op háár geprojekteer met

¹ Vergelyk in hierdie verband die tweede motto van *Wordende naak* (1990):

Mag auch die Spiegung im Teich
oft uns verschwimmen:
Wisse das Bild.

(Rainer Maria Rilke).

die druilende woord
 die een wat kaal
 bly draal: hormoon.

In reëls 4 tot 6 word lesers se mening dat fellatio vuiltaal is, as leuen bestempel met die woorde “spek- / skietende gesprek”. Die eerste drie reëls van die tweede strofe bevestig die implikasie dat die perspektief van lesers leuenagtig is. Soos reeds hierbo in afdeling 5.4 in “Droom en werklikheid” uitgewys is, is die problematisering van die konsepte van waarheid en leuen eie aan die postmodernistiese teks. Lyotard (1988:37) beweer dat geen “grand narratives” wat eens gedien het om ons te help om sin te maak uit die lewe, nou meer vertrou kan word nie. Die verlies aan ‘n eenheidsvisie van hierdie waarheid word by uitstek in postmodernistiese tekste weerspieël.

Die nie-verbale “aaahhh” word in die eerste reëls van die strofe ver-taal tot “skuimende (t)ekstase”. Waar die woord “(t)ekstase” (teks + ekstase) in verband gebring kan word met Barthes se siening van die teks wat erotiese plesier of *jouissance* moet verskaf, kan “skuimende” eweneens in die lig van Barthes gelees word. Barthes (1975:4-5) sê: “I am offered a text. The text bores me. It might be said to *prattle* [sy kursivering]. The prattle of the text is merely that *foam* of language which forms by the effect of a simple need of writing” [my kursivering - D.F.]. Die woord “-seks” sou in die konteks van die teks onder bespreking [vergeelyk strofe 1, reël 14] beide plaasvervangend en gelyktydig as die woord “writing” kon optree.

Die gedig suggereer dat Joan Hambidge se minnaars soos oesters, ook genoem “bivalves” [tweekleppiges] (*World book* 1988:899), alternatief geslagsverwisseling kan ondergaan. In haar gedig “Jong dogtertjie” verwys Lina Spies (1971:16) eweneens na die vroulike geslagsorgaan as “oester”: “die vlesige klein skulp”. In die De Lange-gedig skakel die tweekleppigheid van die oesters met die woord “splete” in strofe twee. “Splete” is moontlik ‘n skalkse verwysing na wat Barthes erotiese sones in die teks noem, “where the

garment gapes" (1975:9). Indien hierdie aanname aanvaar word, kan reël 3 van die tweede strofe ook meerduidig wees in die sin dat dit na die snykant van die taal verwys: "mobile, blank (ready to assume any contours), which is never anything but the site of its effect: the place where the death of language is glimpsed" (Barthes 1975:6).

Die woordeboekdefinisie van die woord "kneep" is kunsgreep, handigheid: *al die knepe ken* beteken die fynghede van iets ken, weet watter liste daarby te pas kom. Die woord "knepe" (strofe 2, reël 4) roep dus die woord "slu" van die eerste strofe (reël 2) op, en dit het bowendien kunsteoretiese konnotasies. Albei fasette wat in hierdie gedig ontmoet, naamlik die erotiese en die metapoëtiese, word in die parataksis van die slotstrofe (reëls 4-10) op die spits gedryf.

Reël 5 van die slotstrofe - "die geil feromoon" - tree as gevolg van klankmatige en semantiese ooreenkomste in gesprek met Sheila Cussons se gedig "Geel grammofoon" uit *Die woedende brood* (1981:16) - vergelyk ook "Gesprek" in *Waterwoestyn* (1984:10), waarin eksplisiet na hierdie beeld verwys word. In Cussons se vers is die "stil, koue, donker grond" waaruit die affodil spruit, metafoor (meen ek) vir die vroulike onbewuste. Deur middel van intertekstualiteit sou die vroulike onbewuste dan die bron wees van Joan Hambidge se digkuns en haar seksualiteit. "Feromoon" is in elk geval 'n sekslokstof wat skakel met "hormoon", 'n chemiese prikkelstof (slotreël van die gedig "Joan Hambidge"). Die woord "geil" soos dit in reël 5 "feromoon" kwalifiseer, het eweneens seksuele konnotasies van geslagsdriftig en wulps wees. Die woord kan ook onbevrug beteken, soos by implikasie die persoon verbonde tot homoseksualiteit sal wees.

Die res van hierdie hoofstuk word gewy aan "Vlees van die berg" uit *Vleiswond* (1993:51-52) met sy motto "Torture questions, pain answers". Hierdie gedig is een van dié tekste wat Barthes (1975:5-6) noem: "texts [...]"

written against neurosis, from the centre of madness [which] contain within themselves, *if they want to be read*, that bit of neurosis necessary to the seduction of their readers" [sy kursivering]. Die leser word deur die teks verlei om subjektief daarop te reageer.

Opperman se gedig "Carrara" uit *Dolosse* (1963:32) is 'n interteks van hierdie gedig. Die titel van "Vlees van die berg" is ook daaraan ontleen. Michelangelo, spreker in die Opperman-gedig, verlang na die marmer van Carrara (wat hy "'n berg van vlees" noem) sodat hy die engel daaruit kan verlos. Soos by Opperman, konnoteer die woord "vlees" in die De Lange-gedig metapoëtiese bedrywigheid. Dit verwys ook na die seksuele (vergelyk veral afdelings III en IV) en die religieuse wat vanaf die begin in die gedig teenwoordig is. (Die brood wat by die nagmaal Vlees word, is myns insiens ook relevant vir 'n interpretasie van hierdie gedig.)

Teenoor die kohesie en sterk epiese lyn van "Carrara" volg die vier gedigafdelings van "Vlees van die berg" mekaar nie chronologies netjies op nie. Hulle funksioneer eerder as teksfragmente wat verskillende aspekte van die metapoëtiese proses belig. Hierdie ondermyning van 'n sterk lineêre struktuur hang saam met die postmodernistiese subvertering van kontinuïteit en van die meesternarratief. Die vertelinstansie wissel ook tussen die eerste- en derdepersoonsvorm sodat die gedig nie 'n outonome, koherente geheel is nie, maar uit 'n pluraliteit van diskoerse bestaan. Dit lei ook daartoe dat die subjekte (Savonarola, Sebastiaan, die engel, die jong, "ek" en "jy") soms nie goed onderskeibaar is nie en hul rolle oor mekaar skuif. Dit geld ook by implikasie en by uitbreiding vir Opperman, Michelangelo, die skrywer en die leser.

Die afdelings van hierdie lang gedig word gerieflikheidshalwe afsonderlik afgedruk:

VLEES VAN DIE BERG
"Torture questions, pain answers"

I

Savonarola in sy martelure
 bid: My Getsemane het gekom.
 Hy skryf sy palinodes:
*Wanhoop het om my
 laer opgeslaan ...
 Hy beset my hart
 en voer oorlog dag en nag
 sonder ophou. My vriende
 staan verenig onder sy banier.*

Die figure Savonarola (oor wie die eerste strofe van die gedig gaan) en Sebastiaan (wat in die vierde strofe genoem word) was albei Christelike martelaars. Girolamo Savonarola (1452-1498)¹ was 'n Italiaanse monnik wat die mense van Florence wou hervorm. Hy het kritiek uitgespreek teenoor die immoraliteit van pous Alexander VI en is uiteindelik gehang. Die kursief-gedrukte reëls van deel een van "Vlees van die berg" is waarskynlik 'n voorbeeld van 'n palinode waarin Savonarola sy vroeëre bewerings oor Christus [of miskien die pous of albei] terugtrek. Savonarola voel hom in elk geval soos Christus ["My Getsemane"] deur God en mens verlaat. Die liefde wat hy voel, of gevoel het, word deur middel van oorlogsterminologie in wanhoop verander. Vergelyk byvoorbeeld die woorde "*laer*" (reël 5), "*beset*" (reël 6), "*oorlog*" (reël 7) en "*banier*" (reël 9). Ten slotte is dit ironies dat sy vriende wat veronderstel was om in Christus verenig te wees, nou onder die oorlogsbanner vergader. Veral geestelike pyn van 'n (die?) skrywer word in die eerste strofe van die gedig verbeeld.

In die tweede deel van die gedig, waaruit die titel afkomstig is en wat insgelyks metapoëties is, word die Christelike geloof, miskien onder meer geleë in die woord "verlossende", en die beoefening van kuns verenig:

¹ Verskeie skrywers voel tot hom aangetrokke. George Eliot skryf byvoorbeeld 'n biografiese roman, *Romola*, oor hom.

II

Uit die Serravezza-berge,
 die kwarries van Carrara
 kom wit marmer, vlees
 van die berg, *marmor lunense*,
 stralende vlees. Verberg
 binne die harde sneeuwit
 blok: 'n vors gestalte.
 Engel uit die klip
 wat op verlossende
 geseling wag.

Deur die verwysing na Carrara word die leser "gedwing" om die korrespondensies na te gaan tussen die gelyknamige Opperman-gedig en die De Lange-tekste. Eersgenoemde verhaal die geskiedenis van Michelangelo wat deur Pous Julius II *gedwing* is om die plafon van die Sixtynse kapel te beskilder, maar wat eerder verlang het na die kranse van Carrara waar hy meen hy 'n groter en grootser taak het om te verrig. Soos reeds hierbo gesê, verskil die Opperman- en De Lange-tekste in vele opsigte, byvoorbeeld wat struktuur en vertelinstantie betref (in Opperman se "Carrara" is daar 'n beweging van wanhoop tot aanvaarding en versoening; voorts het die gedig 'n dramaties-monologiese vorm). In albei gedigte is daar egter vanaf 'n wanhoopsituasie in strofe 1 of deel I 'n verbeeldingsvlug of verplasing na Carrara in strofe 2 of deel II.

Hoewel daar nie in De Lange se gedig 'n sterk epiese lyn is nie, is daar tog tussen die dele skakeling: ruimtelike ooreenkomste, assosiatiewe uitbreidings, ensovoort. Die suggestie van die vleeslike in deel II kom in die derde deel tot uitdrukking. Michelangelo en Opperman se beeld van die kunstenaar wat die engel uit die klip haal ["uitgelig" in deel III, reël 3] word in hierdie deel weer eens deur De Lange ontgin. In aansluiting by deel I en die lewe van Michelangelo is die agtergrond van deel II nogmaals Italië. Die marmer waaruit die engel verlos word, word beskryf as *marmor lunense* (reël 4) [marmer van

die maan?] en “vlees / van die berg” (reëls 3-4). Soos wat die woord “vlees” vooruit wys na deel III van die gedig, skakel die gekursiveerde woorde met die reël “[d]ie duiwel praat altoos latyn” in die derde deel. Die “verlossende / geseling” verwys nogmaals na De Lange se mening dat die skryfdaad geweld en selfs sado-masochisme impliseer. Dit is nie net die kunstuk/die teks wat om bevryding wag nie, maar die kunstenaar/digter as vasgevangene engel wat wag op die “verlossende / geseling” van die leser. Die implikasie is dus dat die kunstenaar/digter slegs bevry kan word deur die leesproses en die betekenisgewingsproses.

Postmodernisties paradoksaal bring De Lange dikwels positiewe woorde met pyn in verband. In hierdie tweede deel is dit “stralende” (reël 5) en “geseling” (reël 10); in deel III is dit “plesier en pyn” (reël 10); en in die vierde deel is dit “aanskoulik” (reël 5) en “ly” (reël 7); “verruk- / like skouspel vermoor” (reëls 7 en 8 van die 2de strofe van deel IV); en in die slotstrofe van die gedig “prikkel” en “pyn” (reëls 2 en 5). Ten spyte van gevoelens van uitgestotenheid en verwerping is daar tog ‘n helende potensiaal weggesteek (“[v]erberg”) in die grondstof. Om te ver-berg is immers deel van die aard van ‘n berg.

Die wit marmer word in die derde deel van die gedig, waar die seksuele ervaring met die “jonge” beskryf word, “koue klip”. Moontlik is hier ‘n uitnodiging aan die leser om deel te word van die wêreld van die gedig: “Kom lê op die koue klip jonge” [my kursivering - D.F.], om deel te word van die grondstof waaruit die teks gelig word (vergelyk “uitgelig” in reël 3). Anders as by Breyten Breytenbach word die leser aangespreek as homoseksuele geliefde:

III

Kom lê op die koue klip, jonge,
 dat my tong jou kan tug:
 private dele dikwels uitgelig
 vir prys en bewondering,
 die essens onder-
 vang: kreun

terwyl my tande
 jou rugvel kasty:
 jou lippe stemloos oop
 tussen plesier en pyn.
 Die duiwel praat altoos latyn.

Behalwe dat die "jonge" 'n "werklike" jongman en beeld van die leser is, skuif sy posisie ook moontlik oor die "fors gestalte" van "stralende vlees", die engel wat uit die klip op verlossende geseling wag, want die reëls "private dele dikwels uitgelig / vir prys en bewondering" suggereer 'n besinning oor die gebruik van outobiografiese elemente in die digkuns, wat in De Lange se oeuvre gewelddadige aantasting te kenne gee. Laasgenoemde aanhaling sluit aan by die woord "geseling" in deel III. In die slotreël word die Christelike geloof nogmaals betrek, want "[d]ie duiwel praat altoos latyn" [die taal van die Roomse Kerk]. Daar is twee moontlike interpretasies - die duiwel doen hom soms as heilig voor of die kerk tree soms "duiwels" op. Die duiwel is miskien die spreker en die een wat die jongman "kasty". Beide fisieke en geestelike pyn word dus in hierdie deel versinnebeeld. Dalk word die pyn van sondebeseft in die woord "duiwel" gemanifesteer. Daar is ook ironie geleë in die intense erotiese plesier van dié pyniging. 'n Verhulde verwysing na Barthes kan nie uitgesluit word nie - saam met die pyn is homoseksuele *jouissance* alomteenwoordig in "Vlees van die berg". Die metapoëtiese, die religieuse en die seksuele raak in só 'n mate verstrengel in hierdie gedig dat dit 'n bevestiging is van die gebrek aan sentrale beheer in die postmodernistiese wêreld - dit gaan eerder om verskillende kontingente aspekte en die komplekse interaksie tussen hulle.

In die vierde deel wil dit voorkom asof die jongman (en by uitbreiding die leser) weer eens aangespreek word: "Vele ander / maar jy nié, kan onthou." 'n Ander moontlikheid is dat dit selfaanspreking kan wees. In hierdie verplasing rig die spreker hom tot homself en dáárby verskaf die woorde "jong

Sebastiaan" 'n skakel met die "jonge" van deel III. Die twee skuif as 't ware oormekaar:

IV

Vele ander
 maar jy nié
 kan onthou,
 hoe jong Sebastiaan
 aanskoulik
 aan sy kruis
 kon ly,
 sy jongvleis
 deur pyle
 opgeprik.

Die lyf
 word vergete al
 uitgestal: in arenas
 vir 'n Caesar se nuk
 is gladiators deur leeus
 verskeur; tot lof Gods
 is duisende in 'n verruk-
 like skouspel vermoor.

Die vlees
 is wat prikkel
 in sy uiterstes.
 In *Playboy*
 word 'n ander soort pyn
 opgeveil: dié van on-
 bereikbaarheid:
 maksimum swelling
 in 'n ontspanne toestand
 die platoniese ideaal,
 met of sonder jockstrap:
 so beskou was Christus
 ge-janfiskaal
 die ultimate pin-up.

Die toegesprokene (die "jonge", die leser, die spreker self) word daaraan herinner dat die toediening van pyn "vergete al" gebruiklik was in die Christendom. Die legendariese "jong Sebastiaan" is naamlik deur keiser

Diocletianus ter dood veroordeel en is aan 'n boom vasgemaak en deur soldate met pyle geskiet. Dat die woord "pyle" seksuele konnotasies dra, word bevestig in die gebruik van woorde soos "aanskoulik", "jongvleis" en "opgeprik". Dieselfde gebeur in die strofe daarna, waar "duisende in 'n verruk- / like skouspel vermoor" is.

Die slotstrofe begin met "vlees" en eindig met gees. Die noem van die tydskrif *Playboy* is die inleiding tot die skrynende slotreël van die gedig. Die eerste drie reëls van hierdie strofe is 'n samevatting van die res van die gedig, naamlik dat die "vlees" geprikkel word deur uiterste pyn. Die ergste pyn, sê die spreker, is egter geleë in die onbereikbare. Christus is so aggressief bemark ["opgeveil" en "ge-janfiskaal" (gekruisig vir latere konsumpsie)] in skilderye en ander afbeeldings wat sy liggaamlike skoonheid beklemtoon, dat hy begeerlik geword het: die "ultimate pin-up". Die leser beseft egter dat liggaamlike begeerte op een of ander manier [miskien deur die woorde "'n ander soort pyn"] verplaas is deur geestelike begeerte, 'n mistieke uitreik na iets wat vir die spreker onbereikbaar is. Ten slotte beseft die leser die tersaaklikheid van die motto. Die helende potensiaal waarna hierbo verwys is, is verwesenlik. Pyn antwoord in die vorm van 'n gedig, 'n versnit van pyn en plesier wat vir sowel die digter as die leser verlossend kan wees.

Om saam te vat: "Vlees van die berg" ondermyn nie net die konvensionele lineêre leesproses nie, maar ook die konvensionele laaggedigbenadering wat ten opsigte van Opperman se poësie deur A.P. Grové bedryf en deur vele kritici en lesers nagevolg is. In "Vlees van die berg" is daar nie duidelik onderskeibare strata wat hiërargies georden is nie. Metapoësie, religie en seksualiteit is supplementêr tot mekaar en verplaas mekaar. Die onderskeid tussen fiksie en feit, buite en binne, objek en subjek, gemartelde en martelaar, leser en skrywer verval.

8. SLOT

In die inleiding tot hierdie tesis is beweer dat Johann de Lange moontlik deur sy intertekstuele hersirkulering van kunsskeppinge uit die *fin de siècle* die postmodernistiese kunstgreep van pastiche-skep toepas. Pastiche en collage kan albei gedefinieer word as vorms van "artistic juxtaposition" (Grenz 1996:25). Omdat pastiche volgens Grenz jukstaponeering tot die uiterste dryf, wil ek die woord "pastiche" in my stelling hierbo met "collage" vervang en sonder die kwalifiserende woord "moontlik" beweer dat De Lange met sy aanwending van intertekste uit die verlede 'n ryk tekstuele collage skep.

Grenz noem voorts dat Derrida die collage as die primêre vorm van die postmodernistiese diskoers beskou. Sonder om die woord intertekstualiteit te gebruik, en deur die aanwending van Derrida se teorie van *différance*, wys Grenz na my mening ook op die ekwivalensie van die begrippe intertekstualiteit en collage. In sy bespreking van postmodernistiese (visuele) kuns konstateer hy dat 'n collage die kyker (die leser in 'n literêre gesprek) op natuurlike wyse betrek by die produksie van betekenis, en dat die inherente heterogeniteit van die collage [teks] verseker dat die interpretasie daarvan nóg eenstemmig nóg stabiel sal wees. Dit nooi gedurig die kyker (leser) om nuwe betekenis in die jukstaposisie van beelde te vind. In aansluiting by die collage-metafoor van Grenz kan ook gedink word aan die konsepte van Bakhtin, grondlegger van die intertekstualiteitsdenke, naamlik dialogisme, heteroglossie en hibriditeit.

Intertekstualiteit lewer derhalwe 'n groot bydrae tot wat Barthes die "skryfbaarheid" van die teks noem. Dit gee die leser die geleentheid om medeskepper daarvan te word en om bewus te wees van die netwerke van onderlinge relasies tussen tekste. Op hierdie wyse ontketen 'n intertekstuele ondersoek, soos hierdie een wat van die poësie van Johann de Lange onderneem is, 'n proses van oneindige semiosis. Die *fin de siècle*-intertekste

wat deur De Lange gebruik word, stel dinamiese interaksieprosesse in werking wat verleidelike avonture en ekskursies tot gevolg het. Die leser word as 't ware self *cruiser*. Degenaar (1990:7) lug 'n soortgelyke mening in 'n artikel oor intertekstualiteit en praat van 'n inspeel van tekstualiteit en seksualiteit op mekaar. Hy sê dat seks immers 'n teks is en dat daar ook gepraat kan word van intertekstuele *omgang*.

Die leser as intertekstuele en interdiskursiewe *cruiser* stem ooreen met die sogenaamde *flâneur*-karakter van Dekadentistiese romans. Vlasselaers (1993-94:46; vergelyk ook Vlasselaers 1998) noem die *flâneur* 'n "critical citizen-stroller". Volgens *Harrap's new shorter French and English dictionary* is *citoyen* die Frans vir "citizen", terwyl *flâneur* as "man about town" aangegee word; hier is dus sprake van 'n kunstige pierewaaier. Die *flâneur*-karakter is aanvanklik in die letterkunde 'n gedistansieerde, vrolike waarnemer van die stad se metamorfose. Hy vind 'n soort seksuele plesier in sy waarnemings ['n voyeur dus? - D.F.]. 'n Voorbeeld van hierdie soort teks is Balzac se *flâneur artistique* in *Physiologie du mariage* (1836). Later verander die posisie van die *flâneur* tot 'n kritiese ingesteldheid, soos in Flaubert se *L'Education sentimentale* (1869); hy word 'n "critical citizen-stroller".

In Flaubert se roman geskied die *flânerie* ["strolling"] van die karakter Frédéric volgens Vlasselaers as gevolg van 'n bewustheid van degradasie en 'n onmag om sosiaal te verkeer. Dit is 'n vorm van neerhalende kritiek op die burgerlike gebrek aan insig en die utilitarisme wat gedurende die rewolusie van 1848 hoogty gevier het. Frédéric se *flânerie* korrespondeer myns insiens met De Lange se sienswyses in die *fin de millennium*. Vergelyk in hierdie verband byvoorbeeld hoofstuk 6 hierbo, "Sosio-politieke betrokkenheid". Die *flâneur* en die *cruiser* is dus nie net in twee verwyderde literature van belang as literêre tipes nie, maar is metafories ook toepasbaar op die rolle van sowel die skrywer as die leser.

Soos in hierdie tesis, betrek Vlasselaers (1993-94:46) ook vir Baudelaire by sy bespreking. Hy sien die skrywer self as *flâneur-dandy* en beweer dat Baudelaire in *Les Foules* [Die menigtes] van 1861 homself as flâneur op kwasi-erotiese wyse met die massa vereenselwig terwyl hy as dandy homself van die burgerlike samelewing distansieer.¹ Ofskoon 'n stelling oor De Lange se "postmodernistiese dandyisme" oop is vir bespreking, kan met oortuiging beweer word dat hy dikwels 'n werkwyse soortgelyk aan dié van Baudelaire gebruik.

Laasgenoemde korrespondensie tussen 'n Franse voorloper van die Dekadentisme van die eeuwending en 'n Afrikaanse digter van die postmoderniteit teen die milleniumwending is nogmaals 'n verifikasie van die hipotese wat in hierdie studie gestel is. Met sy collage-agtige herverbruik van kulturele intertekste uit die *fin de siècle* verhoog Johann de Lange die interpretasie-moontlikhede van sy poësie en vereenselwig hy hom met die kunstenaars van die verlede. Gevolglik kan 'n ekwivalensie tussen die postmodernistiese kuns van die *fin de millennium* en die verskillende kunsvorme van die *fin de siècle*, ten minste in hierdie geval, onteenseglik aanvaar word.

¹ Dit is interessant dat ook Van Wyk Louw hom, binne die aristokratiese ideaal, van die massa distansieer. Cloete (1976:16) beweer byvoorbeeld dat Louw se aristokraat in 'n bepaalde sin die broer van Baudelaire se dandy is.

BRONNELYS

- AUCAMP, Hennie. 1973. *Wolwedans. 'n Soort revue*. Kaapstad: Tafelberg.
- AUCAMP, Hennie. 1987. *By Felix en madame en ander eenbydrywe*.
Kaapstad: Human en Rousseau.
- AUCAMP, Hennie. 1994. Die laaste wals of kabaret as lewensgevoel.
Tydskrif vir Letterkunde, XXXII(1):8-20.
- AUCAMP, Hennie. 1997. *Allersiele*. Kaapstad: Tafelberg.
- BARTHES, Roland. 1975 [1973]. *The pleasure of the text*; tr. by Richard
Miller. New York: Hill and Wang.
- BAUDELAIRE, Charles. 1972. *Baudelaire: selected writings on art and artists*;
tr. with an introd. by P.E. Charvet. London: Harmondsworth.
- BAUDELAIRE, Charles. 1987² [1857]. *Les fleurs du mal. The complete text
of the flowers of evil*; tr. by Richard Howard. London: Pan.
- BAUMAN, Zygmunt. 1992. *Intimations of postmodernity*. London:
Routledge.
- BEUKES, Marthinus. 1977^{9?}. Die gebruik en misbruik van Christelike simbole in
gay-literatuur met spesifieke verwysing na Johann de Lange. *Tydskrif
vir Letterkunde*, XXXV(1):35-43.
- BLAKE, William. 1966. *Complete writings*. London: Oxford Univ. Press.
- BREERETON, Geoffrey. 1961³ [1954]. *A short history of French literature*.
Harmondsworth: Penguin.
- BREWER'S concise dictionary of phrase and fable*. 1993. Oxford: Helicon.

- BREYTENBACH, Breyten. 1995. *Die hand vol vere. 'n Bloemlesing van die poësie van Breyten Breytenbach. Met twee briewe; gekeur deur Ampie Coetzee.* Kaapstad: Human en Rousseau.
- BRINK, André P. 1964. Oor religie en seks. *Standpunte* 56, XVIII(2):33-40.
- BRINK, André P. 1988. Die jokkie, die idioot en die edelman. *Tydskrif vir Letterkunde*, XXVI(3):14-24.
- BURNSHAW, Stanley. (red.). 1964. *The poem itself.* Harmondsworth: Penguin.
- CARTER, A.E. 1958. *The idea of decadence in French literature 1830-1900.* Toronto: Univ. of Toronto Press.
- CHADWICK, Charles. 1990. The French Symbolists. *Encyclopedia of literature and criticism.* London: Routledge.
- CIRLOT, J.E. 1995 [1971]. *A dictionary of symbols.* London: Routledge.
- CLAASSEN, Joel Arthur. 1997. *'n Ondersoek na die belangrikste aspekte van die gay-psige, met spesifieke verwysing na die Afrikaanse letterkunde.* Ongepubliseerde M.A.-verhandeling. Kaapstad: Univ. van Kaapstad.
- CLOETE, T.T. 1976 [1963]. Van Wyk Louw en Baudelaire oor die natuurlike en teennatuurlike. *Op die woord af. Opstelle oor die poësie van N.P. van Wyk Louw.* Kaapstad: Tafelberg.
- CLOETE, T.T. 1980. *Angelliera.* Kaapstad: Tafelberg.
- CLOETE, T.T. 1990. Een van die beste bundels in Afrikaans. *Beeld*, 6 Aug.
- COHEN, Ralph. 1988. Do postmodern genres exist? In: Perloff, Marjorie (red.). *Postmodern genres.* Norman: Univ. of Oklahoma Press, 11-7.
- CROUS, M.L. 1992. Tagtigers voor die spieël. *Tydskrif vir Letterkunde*, XXX(2):94-98.

- CRUYSSBERGHS, Paul. 1995. Postmoderne filosofie: een denken zonder substantie en zonder subject. *Vlaanderen*, 44(5):322-332.
- CUDDON, J.A. 1979 [1977]. *A dictionary of literary terms*. London: Deutsch.
- CUSSONS, Sheila. 1981. *Die woedende brood*. Kaapstad: Tafelberg.
- DEGENAAR, J.J. 1990. Intertekstualiteit. In: Malan, Charles en G.A. Jooste (reds.). *Onder andere. Die Afrikaanse letterkunde en kulturele kontekste*. Pretoria: Univ. van Suid-Afrika, 3-12.
- DE LANGE, Johann. 1982. *Akwarelle van die dors*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- DE LANGE, Johann. 1984. *Waterwoestyn*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- DE LANGE, Johann. 1986. *Snel grys fantoom*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- DE LANGE, Johann. 1990. *Wordende naak*. Pretoria: Haum-Literêr.
- DE LANGE, Johann. 1991. *Nagsweet*. Bramley: Taurus.
- DE LANGE, Johann. 1993. *Vleiswond*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- DE LANGE, Johann. 1995. *Wat sag is vergaan*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- DE LANGE, Johann. 1996. *Vreemder as fiksie*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- DEN HAERYNCK, Jean-Paul. 1994. Postmoderne poezie in Vlaanderen. *Van Twist met ons tot Plejade. Poezieland*, Sept./Okt.:27-36.
- DE VRIES, Abraham. 1987. *Soms op reis*. Kaapstad: Human en Rousseau.

- DUNCAN, Alastair. 1994. *Art nouveau*. London: Thomas and Hudson.
- DU PLESSIS, Wilhelm. 1997. Op reis met skoppensboer. *De Kat*, Okt.:46-50.
- EASTHOPE, Antony en Kate McGowan (reds.). 1994 [1992]. *A critical and cultural theory reader*. Buckingham: Open University Press.
- ELIOT, T.S. 1953 [1932]. *Selected essays*. London: Faber and Faber.
- ELIOT, T.S. 1963. *Collected poems 1909-1962*. London: Faber and Faber.
- ENCYCLOPAEDIA Britannica*. 1967. Chicago: Encyclopaedia Britannica.
- ENCYCLOPAEDIA Britannica. Micropaedia*. 1988. Chicago: Encyclopaedia Britannica.
- ENCYCLOPEDIA of literature and criticism*. 1990. London: Routledge.
- FERREIRA, Jeanette. 1997. Uit die volksmond. *Leeftyd*, Okt./Nov.:60.
- FLETCHER, I. (ed.) 1979. *Decadence and the 1890's*. London: Edward Arnold.
- FONTANA, David. 1993. *The secret language of symbols*. London: Pavilion.
- FOSTER, Petronella Hermina. 1987. Die dier as teken in Wilma Stockenström se *Monsterverse*. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- GARBER, Frederick. 1988. Generating the subject: the images of Cindy Sherman. In: Perloff, Marjorie (red.). *Postmodern genres*. Norman: Univ. of Oklahoma Press, 126-149.
- GILMAN, Richard. 1979. *Decadence. The strange life of an epithet*. London: Secker & Warburg.

- GOEDEGEBUURE, Jaap. 1987. *Decadentie en literatuur*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- GOLDWATER, Robert en Alan Lane. 1979. *Symbolism*. London: Penguin Books.
- GRÄBE, Ina. 1988. Introduction: Postmodernism and reading literature. *Journal of literary studies / Tydskrif vir literatuurwetenskap*, 4(3):359-377.
- GREAT artists of the Western world*. 1988a. Symbolism. London: Marshall Cavendish.
- GREAT artists of the Western world*. 1988b. Index. London: Marshall Cavendish.
- GRENZ, Stanley J. 1996. *A primer on postmodernism*. Grand rapids: William B. Eerdmans.
- GROBBELAAR, Mardelene. 1994. *Hennie Aucamp as dekadent*. Kaapstad: Tafelberg.
- GROVÉ, A.P. 1993. Werklikheid en homoërotiek. *Beeld*, 1 Nov.
- HAMBIDGE, Joan. 1984. Paradoks en pyn in die poësie van Johann de Lange. *Ensovoort*, 4(2):4-6.
- HAMBIDGE, Joan. 1986. 'n Kragtige, indrukwekkende bundel. *Die Burger*, 10 Des.
- HAMBIDGE, Joan. 1991. Agter die gedurfdheid lê 'n stuk weerloosheid. *Beeld*, 10 Okt.
- HAMBIDGE, Joan. 1992a. Post-modernisme (Deel 1). *Tydskrif vir Letterkunde*, XXX(2):62-68.

- HAMBIDGE, Joan. 1992b. Genre. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: Haum-Literêr, 148-150.
- HAMBIDGE, Joan. 1993. Die poësie van Johann de Lange. *Tydskrif vir Letterkunde*, XXXI(3):55-60.
- HAMBIDGE, Joan. 1994a. Digterlike vuursteel. Johann de Lange, N.P. van Wyk Louw en Sheila Cussons. *Random Roy. Studies opgedra aan Roy H. Pfeiffer*. Kaapstad: Univ. van Kaapstad.
- HAMBIDGE, Joan. 1994b. Verse. *Tydskrif vir Letterkunde*, XXXII(1):40-42.
- HAMBIDGE, Joan. 1995. *Postmodernisme*. Pretoria: Van der Walt.
- HAMBIDGE, Joan. 1996. Poësiekroniek: nommer 3. *Tydskrif vir Letterkunde*, XXXIV(1/2):109-118.
- HARRIS, Nathaniel. 1979. *A treasury of impressionism*. London: Optimum.
- HONOUR, Hugh and John Fleming. 1985 [1982]. *A world history of art*. London: Macmillan.
- HUISAMEN, Tim. 1990. Wordende naak 'n tour de force. *Vrye Weekblad*, 7 Sept.
- HURST, P.W. 1992. Symbolisme. In: Cloete, T.T. (red.) *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: Haum-Literêr, 485-489.
- JACKSON, Neels. 1994. De Lange is bly hy het die Kerkbode uiteindelik gehaal. *Beeld*, 2 Maart.
- JANSEN, Ena. 1997. Belemmering en transformasie by Lettie Viljoen en Francis Bacon. *Tydskrif vir Letterkunde*, XXXV(1):24-32.
- JANSSENS, Marcel. 1994. Een overweging bij het postmodernisme. *Random Roy. Studies opgedra aan Roy H. Pfeiffer*. Kaapstad: Univ. van Kaapstad.

- JIANOU, Ionel. 1970. *Rodin*. Paris: Arted.
- JOHNSON, R.V. 1969. *Aestheticism*. London: Methuen.
- JONCKHEERE, W.F. 1994. Caraveggio, Le Nain en Van Gogh deur die oog van die digter. *Tydskrif vir Letterkunde*, XXXII(1):25-35.
- KANNEMEYER, J.C. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur. Vol. 2*. Pretoria: Academica.
- KANNEMEYER, J.C. 1988. *Die Afrikaanse literatuur 1652-1987*. Pretoria: Academica.
- KANNEMEYER, J.C. 1990. Johann de Lange se jongste met sterk vorm en beeld. *Die Burger*, 2 Aug.
- KANNEMEYER, J.C. 1994. Die evangelie van seks volgens De Lange. *Insig*, Februarie:4.
- KVALE, Steinar. 1995. Themes of postmodernity. In: Truett Anderson, Walter (red.). *The truth about the truth*. New York: Putnam, 18-25.
- LEIPOLDT, C. Louis. 1943. *Skoonheidstroos*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- LEWIS-WILLIAMS, J.D. 1974. Superpositioning in a sample of rock-paintings from the Barkly East district. *The South African archaeological bulletin* XXIX:93-103.
- LEWIS-WILLIAMS, J.D. 1988. *Reality and non-reality in San rock art. Twenty-fifth Raymond D'art lecture delivered 6 October 1987*. Johannesburg: Witwatersrand Univ. Press.
- LOURENS, Vanessa. 1997. Kapenaar tweede in nasionale modestryd. *Die Burger*, 21 Aug.
- LOUW, N.P. van Wyk. 1945. Cahiers van 'n kritikus. *Standpunte*, 1(1):70-73.

- LOUW, N.P. van Wyk. 1987⁶ [1962]. *Tristia en ander verse, voorspele en vlugte 1950-1957*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- LUCIE-SMITH, Edward. 1992² [1972]. *Sexuality in Western art*. London: Thames and Hudson.
- LYOTARD, Jean François. 1988⁶ [1979]. *The postmodern condition. A report on knowledge*; tr. by Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.
- NALBANTIAN, Suzanne. 1983. *Seed of decadence in the late nineteenth-century novel*. London: Macmillan.
- OLIVIER, Fanie. 1992. Mistiek. In: Cloete, T.T. (red.) *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: Haum-Literêr, 311-312.
- OPPERMAN, D.J. 1947. *Negester oor Ninevé*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- OPPERMAN, D.J. 1963. *Dolosse*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- PALMER, Jerry. 1979. Fierce midnights: agolagniac fantasy and the literature of the Decadence. In Fletcher, I. (ed.). *Decadence and the 1890's*. London: Arnold, 89-106.
- PARK, James (ed.). 1991. *Cultural icons*. London: Bloomsbury.
- PARYS pronk met aasvoëls, vere en pels. 1997. *Die Burger*, 10 Julie.
- PERLOFF, Marjorie (red.). 1988. *Postmodern genres*. Norman and London: University of Oklahoma Press.
- PESCHEL, Enid Rhodes (ed.). 1981. *Four French symbolist poets, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*; tr. with an introd. by Enid Rhodes Peschel. Athens: Ohio.
- PRAZ, Mario. 1933. *The romantic agony*; tr. from the Italian by Angus Davidson. London: Oxford University Press.

- PRINZ, Jessica. 1988. "Always two things switching": Laurie Anderson's alterity. In: Perloff, Marjorie (ed.). *Postmodern genres*. Norman: University of Oklahoma Press, 150-174.
- RICHARDSON, Kenneth (red.). 1969. *Twentieth century writing*. London: Newnes.
- RODENKO, Paul (samest.). 1957. *Gedoemde dichters van Gérard de Nerval tot en met Antonin Artaud. Een bloemlezing uit de poètes mandits*. Daamen N.V.:Bert Bakker.
- ROODT, P.H. en Charles Malan. 1997. Om die paniese te konfronteer. *Tydskrif vir Letterkunde* XXXV(2):1-18.
- ROOS, Henriette. 1990. Verskyningsvorme van die Simbolisme in die ouer Afrikaanse vertelkuns. *Literator* 11(1):13-14.
- ROOS, Henriette. 1992. Volkskuns en *fin de siècle*. Perspektiewe op parallelle tendense in die Vlaamse en Afrikaanse prosa. *Literator* 13(2):41-54.
- SCHARF, Aaron (red.). 1975. *The roots of modern art. Charles Baudelaire; optimism and pessimism*. Rustington: Open University Press.
- SEYMOUR-SMITH, Martin (red.). 1985³ [1973]. *MacMillan guide to modern world literature*. London: MacMillan.
- SNYMAN, Henning. 1993. Digter bring nuwe dimensie. De Lange se buitengewone verkenning van gay liefde. *Die Burger*, 23 Nov.
- SPIES, Lina. 1971. *Digby vergenoeg*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- SPROCCATI, Sandro (red.). 1992. *A guide to art*. London: Little Brown and company.

- STEMMET, J.D. 1992. Estetisisme. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: Haum-Literêr, 108-109.
- STEYN, Malan. 1996. Enkele aspekte van metafiksie in Johann de Lange se *Wat sag is vergaan*. Ongepubliseerde Honneurs-werkstuk. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- STOCKENSTRÖM, Wilma. 1970. *Vir die bysiende leser*. Kaapstad: Reijger.
- THORNTON, R.K.K. 1979. "Decadence" in later nineteenth century England. In: Fletcher, I. (ed.). *Decadence and the 1890's*. London: Arnold, 15-29.
- TODOROV, Tzvetan. 1990. *Genres in discourse*; tr. by Catherine Porter. New York: Cambridge University Press.
- TRUETT ANDERSON, Walter (ed.). 1995. *The truth about the truth. De-confusing and re-constructing the postmodern world*. New York: Putnum.
- VAN BUUREN, Maarten. 1982a. Estheticisme. *Forum der Letteren*, 23:81-96.
- VAN BUUREN, Maarten. 1982b. Het bloemmotief in het Estheticisme. *Forum der Letteren*, 23:97-109.
- VAN COLLER, Hennie. 1994. Vleiswond vir ernstige leser. *Die Volksblad*, 7 Maart.
- VAN DAMME, Claire. 1995. Postmodernisme en Vlaamse beeldende kunst. *Vlaanderen* 44(5):347-353.
- VAN GORP, H. et al (red.). 1991. *Lexicon van literaire termen. Stromingen en genres. Theoretische begrippen. Retorische procédés en stijlfiguren*. Leuven: Wolters.

VAN HEERDEN, Ernst. 1951. *Die sewe vrese*. Johannesburg: Constantia.

VAN VUUREN, Helize. 1996. Bundel se hoogtepunt treffende dodelied aan Koos Prinsloo. *Die Burger*, 20 Maart.

2 VAN ZYL 1996

VERMEULEN, Julien. 1995. Het postmodernisme in de Vlaamse kunst: woord vooraf. *Vlaanderen* 44(5):321.

VICTOR, Geré. 1992. Onveranderlike veranderlikes. 'n Heuristiese oorsig van die poësie van Johann de Lange. *Tydskrif vir Letterkunde* XXX(2):53-61.

VLASSELAERS, Joris. 1993-94. Discursive migrations in the literary field. *Dedalus. Revista Portuguesa de literatura comparada* 3/4:39-49.

VLASSELAERS, Joris. 1998. Het discours van de Décadence in het *fin de siècle* en een postmoderne herskrijving van de zogenaamde generatie Nix. Referaat gelewer by die Universiteit Stellenbosch, 7 Januarie.

WILDE, Oscar. 1973¹⁷ [1891]. *The picture of Dorian Gray*. Harmondsworth: Penguin.

WILSON, Simon. 1976. *Beardsley*. Oxford: Phaidon.

WORLD book encyclopedia. 1988. Chicago: World Book.

ZIMA, Peter V. 1997. Contingency and construction. From mimesis to postmodernism. *Literator* 18(2):99-114.