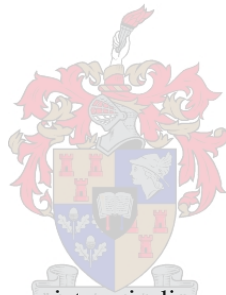


**'N DING WAT HOMSELF DRA: ANNE CARSON SE NOX AS VISUELE EN
POËTIESE ONDERSOEK NA HAAR BROER SE LEWE EN DOOD**

en

AFSKRIF

B.B. SLIPPERS



Tesis voorgelê ter vervulling van die vereistes vir die graad Magister (Kreatiewe Afrikaanse Skryfkunde) in die Fakulteit Lettere en Sosiale Wetenskappe aan die Universiteit van Stellenbosch.

STUDIELEIERS: Prof. Marlene Van Niekerk
Dr. Willem Anker

DESEMBER 2015

VERKLARING

Deur hierdie tesis elektronies in te lewer, verklaar ek dat die geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronklike werk is, dat ek die alleenouteur daarvan is (behalwe in die mate uitdruklik anders aangedui), dat reproduksie en publikasie daarvan deur die Universiteit van Stellenbosch nie derdepartyrechte sal skend nie en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, ter verkryging van enige kwalifikasie aangebied het nie.

Handtekening: _____

Datum: _____

Kopiereg © 2015 Universiteit van Stellenbosch

Alle regte voorbehou

OPSOMMING

Hierdie tesis is 'n studie van Anne Carson se boek *Nox* wat die vorm, voorkoms, prosesse en samestelling van die teks ondersoek en analiseer. Dit probeer tot 'n begrip kom van presies hoe Carson “a brilliantly curated heap of scraps” verwerk tot 'n outonome kunswerk, “a thing that carries itself.”

In die eerste gedeelte van die tesis word *Nox* as voorbeeld van 'n kunsboek (“artists’ book”) beskou. *Nox* se inhoud en voorkoms word gemeet aan die definisie en kenmerke van kunsboeke en binne die konteks van die geskiedenis van boekkuns as praktyk geplaas. Daar word veral gefokus op die visuele aard van *Nox*, die maniere waarop die boek verskil van meer konvensionele tekste, die selfbewustheid en selfrefleksie wat in die teks manifesteer en die eenheid van vorm en inhoud wat die outeur/kunstenaar bewerkstellig.

Die tweede gedeelte ondersoek hoe vertaling op verskillende vlakke as proses in die skep van *Nox* funksioneer. Die fragmente en brokstukke waaruit die teks bestaan word deur middel van vertaling tot 'n eenheid gebind. Die proses van lewensbeskrywing word op metaforiese vlak as 'n soort vertaling gesien, wat parallel staan teenoor die letterlike vertaling van Catullus se “Gedig 101” wat op die bladsye van *Nox* plaasvind. Terselfdertyd verteenwoordig die wyse waarop 'n private objek (Carson se notaboek waarin sy die oorspronklike brokke byeengebring het) verwerk word tot 'n publieke kunswerk (die kunsboek *Nox*) 'n volgende vlak van vertaling wat die ander twee vlakke omarm en bevat. Deur middel van 'n proses van intersemiotiese vertaling skep Carson in die kunsboek *Nox* 'n weergawe van “Gedig 101”. Die manier waarop die gedig betekenis skep word in ander tekensisteme in die kunsboek nageboots.

In die laaste afdeling word semiotiek aangewend as teoretiese raamwerk waarbinne 'n teks wat uit verskillende media saamgestel is, ondersoek kan word. In dié gedeelte word 'n stiplees van *Nox* onderneem om te demonstreer presies hoe Carson die fragmente en brokstukke verwerk om 'n samehangende eenheid te skep. Daar word aangedui dat die teks gelees kan word as 'n vertraagde, verskerpte en ontplofte vertaalhandeling wat uitdrukking en vorm gee aan menslike smart.

Die bundel *Afskrif* bestaan uit gedigte wat die moontlikheid van oorspronklikheid ondersoek en op verskillende maniere kyk na replikas, afskrifte, kopieë en herskrywings.

ABSTRACT

This thesis is a study of Anne Carson's book *Nox*. It investigates the form, aesthetic, process and composition of the text, and attempts to come to an understanding of the way in which Carson transforms a "brilliantly curated heap of scraps" into an autonomous artwork, "a thing that carries itself."

The first section of the thesis discusses *Nox* as an example of an artist's book. The content and appearance of the book are measured against the definition and characteristics of artist's books, before it is placed within the context of the history of bookwork as an artistic practice. The visual nature of the book, the ways in which it challenges conventions of bookmaking, its self-consciousness and self-reflexivity, as well as the author/artist's means of creating unity between form and content are emphasised.

The second section of the thesis investigates how translation is used at different levels in the process of creating the work. Translation is used as a way of drawing together the fragments and scraps from which *Nox* is essentially made. At a metaphoric level, the process of life writing is seen as a form of translation, which also runs parallel to the literal translation of Catullus' "Poem 101" contained in the pages of *Nox*. At the same time, the transformation of a private object (Carson's personal notebook in which she collected the original scraps) into an artwork for public consumption (the artist's book *Nox*) represents a third level of translation, which embraces and contains the other two. Through a process of intersemiotic translation, Carson creates a version of "Poem 101" in her artists' book that mimics the way in which the poem creates meaning.

In the last section of the thesis, semiotics is applied as a theoretical framework to facilitate the reading of a text in which various media is present. A close reading of *Nox* is undertaken to demonstrate exactly how Carson goes about processing the fragments and scraps into a coherent unity. The close reading reveals that *Nox* can be read as a slow, intensified and exploded exercise in translation that gives expression to grief.

The collection of poems entitled *Afskrif* consists of poems which question the possibility of originality and investigates replicas, photocopies, copies and rewritings in different ways.

ERKENNINGS

Die volgende persone se bydraes word met dankbaarheid en waardering erken:

- My studieleiers prof. Marlene van Niekerk en dr. Willem Anker vir hulle geduld, motivering, insig en harde werk.
- My klasgenote in die MA in Kreatiewe Afrikaanse Skryfkunde-kursus vir hulle sin vir humor en die voorbeeld wat hulle gestel het.
- Prof. Keith Dietrich vir 'n waardevolle gesprek oor van die temas wat in die tesis aangeraak word.
- Die Departement Afrikaans en Nederlands en Nicol Stassen vir die toekenning van die Protea-beurs.
- Gretha Aalbers, Philip John, Jomarie Botha en Loftus Marais vir die proefleeswerk.
- My werkgewers en kollegas by LitNet, New Media Publishing en Idea Candy vir vrygewigheid en begrip.
- Andries Bezuidenhout, Adrio van der Walt, Beer Adriaanse, Ben Ludik, Christine Cronje, Charl Edwards, Corné Koegelenberg, Gerhard van Wyk, Isak Potgieter, Kabous Meiring, Loftus Marais, Monique Prinsloo, Nina Torr, Pietie Beyers, Pieter Odendaal, Rentia Bartlett, Retha Ferguson, Richard James Myburgh en Yvonne Beyers vir blyplek, werkplek, kos, ondersteuning en geselskap.
- My familie vir hulle volgehoue ondersteuning, aanmoediging en liefde.

INHOUD

'n Ding wat homself dra: Anne Carson se Nox as visuele en poëtiese ondersoek na haar broer se lewe en dood, bl. 1

Afskrif, bl. 96

**'N DING WAT HOMSELF DRA: ANNE CARSON SE *NOX* AS VISUELE EN
POËTIESE ONDERSOEK NA HAAR BROER SE LEWE EN DOOD**

B.B. SLIPPERS

Akademiese opstel voorgelê ter gedeeltelike vervulling van die vereistes vir die graad
Magister (Kreatiewe Afrikaanse Skryfkunde) in die Fakulteit Lettere en Sosiale Wetenskappe
aan die Universiteit van Stellenbosch.

INHOUDSOPGAWE

Lys van figure	4
HOOFSTUK 1: INLEIDING ..	5
1.1 Omvang en aard van die studie	5
1.2 Oorsig van die relevante literatuur.....	6
1.2.1 Waardeoordeel oor die primêre teks	6
1.2.2 Tekste oor kunsboekpraktyk	7
1.2.3 Tekste oor die vertaling van poësie en intersemiotiese vertaling	7
HOOFSTUK 2: GENRE 101 – NOX AS KUNSBOEK	10
2.1 Die inhoud van <i>Nox</i>	11
2.1.1 <i>Nox</i> as lewensbeskrywing	11
2.1.2 <i>Nox</i> as vertaling van Catullus se “Gedig 101”	13
2.2 Die voorkoms van <i>Nox</i>	14
2.3 ’n Inleiding tot boekkuns	15
2.3.1 Terminologie	15
2.3.2 Geskiedenis	15
2.3.3 Die demokraties-veelvoudige kunsboek	17
2.4 Definisie en kenmerke van boekkuns	18
2.5 <i>Nox</i> as kunsboek	21
2.5.1 Die visuele aard van <i>Nox</i>	21
2.5.2 <i>Nox</i> teenoor die konvensionele boek	22
2.5.3 Selfbewustheid en selfrefleksie	25
2.5.3.1 Poststrukuralisme	25
2.5.3.2 Poststrukuralisme en lewensbeskrywing	25
2.5.3.3 Poststrukuralisme en vertaling	29
2.5.3.4 <i>Erasure</i> in postmoderne poësie	30
2.5.4 Eenheid van vorm en inhoud	31
HOOFSTUK 3: INTERSEMIOTIESE VERTALING 101 – NOX AS WEERGAWE VAN “GEDIG 101”	35
3.1 Vertaling as verenigende beginsel in <i>Nox</i>	35
3.1.1 Vertaling as metafoor: Biografiese gegewe vertaal na taal	36
3.1.2 Vertaling as dekonstruksie: “Gedig 101” uit Latyn in Engels	37
3.1.3 Vertaling as konstruktiewe proses: Van plakboek na kunsboek	38
3.2 Intersemiotiese vertaling	41
3.3 <i>Nox</i> as ’n sisteem van sisteme	43
3.3.1 Genre	43
3.3.2 Struktuur	44
3.3.3 Geskrewe teks	44
3.3.4 Beelde	45
3.3.5 Medium	45
3.3.6 Ontwerp	47
3.3.6.1 Bladuitleg	47
3.3.6.2 Tipografie	48
3.3.6.3 Kleur	49
3.3.6.4 Geometriese vorms	49
3.3.7 Reproduksie	50
3.3.8 Lakunes en fragmente	52
3.3.9 Intertekste	52
3.3.10 Liminaliteit	53

3.4 Samevatting van bevindings rondom sisteme in <i>Nox</i>	53
HOOFSTUK 4: STIPLEES	54
4.1 Teoretiese agtergrond oor semiotiek	54
4.1.2 Die semiotiese driehoek	55
4.2 Stiplees: Afdeling 7 van <i>Nox</i> gelees as sisteem van sisteme	57
HOOFSTUK 5: GEVOLGTREKKING	86
Bronverwysings	88

LYS VAN FIGURE

Figuur 1: 18 Bladsye uit <i>Nox</i> om die herhaling van die reghoekige vorm te illustreer	50
Figuur 2: Vier bladsye uit afdeling twee van <i>Nox</i> wat die teenwoordigheid van die fotostaatmasjien as reproduksiemiddel aankondig	51
Figuur 3: Peirce se semiotiese driehoek.	55
Figuur 4: Bladsy 111 – 116 van <i>Nox</i>	58
Figuur 5: Bladsy 117 – 122 van <i>Nox</i>	59
Figuur 6: Posseël met uitbeelding van watermassa wat ander beelde in die teks eggo.	75
Figuur 7: <i>Mutam</i>	80
Figuur 8: Bladsy 122 – 130 van <i>Nox</i>	81
Figuur 9: Bladsy 131 van <i>Nox</i>	82

HOOFSTUK EEN: INLEIDING

1.1 Omvang en aard van die studie

Anne Carson se onkonvensionele boek *Nox*¹, wat in 2010 deur New Directions gepubliseer is, is 'n kombinasie van plakboek, vertaling, poësie, memoir en persoonlike en teoretiese mymeringe oor geskiedskrywing, biografie, familie en verlies. In die eerste afdeling van die boek skryf sy: “It is when you are asking about something that you realize you yourself have survived it, and so you must carry it, or fashion it into something that carries itself.” Hierdie tesis ondersoek die inhoud en vorm van die boek *Nox*, om tot 'n begrip te kom van hoe Carson haar rouproses omskep in 'n outonome² kunswerk, of dan “'n ding wat homself dra”. Die ondersoek is 'n poging om die volgende navorsingsvraag te beantwoord:

Hoe wend die digter Anne Carson in haar boek *Nox* die kunsboek³ as genre aan om 'n outonome kunswerk te skep? Hoe funksioneer haar dekonstruksie⁴ van Catullus se “Gedig 101” as bronteks binne hierdie proses?

Om hierdie vraag te beantwoord sal ek in hoofstuk twee die inhoud en voorkoms van *Nox* bespreek, en ondersoek of die teks as kunsboek gelees kan word deur na die geskiedenis en kenmerke van boekwerke te verwys. In hoofstuk drie sal ek aandag skenk aan die verskillende vlakke waarop vertaling in *Nox* aangewend word om 'n onafhanklike en oorspronklike weergawe van 'n bronteks te skep. Hoofstuk vier sal die vorm aanneem van 'n stippees van 'n gedeelte van *Nox* om aan te dui hoe die tekensisteme in die teks funksioneer om betekenis en eenheid te skep.

Die hipotese waaruit hierdie navorsing voortvloei, is dat Carson haarself in 'n gelyktydige poging tot lewensbeskrywing en vertaling teen die tekortkominge van taal vasloop. Op die plekke waar taal tekort skiet of onvoldoende is vir die kommunikasie van haar verdriet, wend sy deur middel van 'n proses van intersemiotiese vertaling visuele tekens aan om uitdrukking aan haar ervaring te gee. Die kunsboek word 'n intersemiotiese vertaling van 'n gedig wat die

¹ Nota oor die gebruik van kursief in die tesis: Kursief vervul drie verskillende funksies in die tesis,

² Die woord “outonome” word hier nie in die modernistiese sin gebruik nie (soos wat die Neo Critics dit byvoorbeeld sou gebruik), maar verwys eerder na 'n kunswerk waarin post-strukturalistiese strategieë soos *open-endedness* en *erasure* op sistemiese wyse aangewend word om 'n werk te skep wat selfstandig is en begryp kan word binne die logika van sy eie sisteme.

³ “Kunsboek” is my Afrikaanse vertaling vir die Engelse term “artist’s book”. 'n Motivering vir die gebruik van hierdie term word in afdeling 2.3.1 van hierdie tesis verskaf.

⁴ Die definisie van die woord “dekonstruksie” soos dit hier gebruik word sal duidelik raak in opvolgende hoofstukke.

proses van poëtiese betekenisgeving binne ander tekensisteme as die verbale naboots. Die vertalingshandeling geskied binne die konteks van die kunsboek-genre en die twee praktyke is onlosmaaklik verweef tot 'n eenheid. Die komplekse onderlinge verbinding van 'n sisteem van sisteme help om *Nox* tot 'n eenheid te bind, 'n kunswerk wat ondanks die beperkinge van taal en die onmoontlikheid van vertaling die onsegbare vir die leser kommunikeer. In hierdie opsig is *Nox* 'n “ding wat homself dra.”

Die rasionaal vir hierdie studie is eweseer akademies, kreatief en persoonlik van aard. Op akademiese vlak was die motivering 'n leemte in bestaande literatuur: Alhoewel verskeie studies poësie, kunsboeke en vertaling as afsonderlike praktyke ondersoek, is daar na my kennis nog geen akademiese ondersoek wat fokus op die saamvloei van hierdie praktyke nie. Die analise van die boek *Nox* kan gesien word as 'n verbandhoudende studie by my eie kreatiewe voorlegging waarin daar ook 'n poging aangewend word om hierdie drie praktyke te kombineer. In hierdie verband is dit 'n ondersoek na hoe Carson die potensiaal van die kunsboek as formaat ontgin en van die moontlikhede wat die kunsboek vir digters inhou. Van spesifieke belang is dan ook die manier waarop Carson nie net die visuele inspan om die onmoontlikheid van die vertaling van 'n gedig te oorbrug nie, maar ook die semiotiese eenheid van beeld en teks in die kunsboek. Die estetika van fragmentering, gebrokenheid en onvolledigheid in *Nox* het interessante moontlikhede vir analise beloof.

In die volgende afdeling sal ek die literatuur wat ek tydens die studie bestudeer het, kortliks bespreek.

1.2 Oorsig van die relevante literatuur

1.2.1 Waardeoordeel oor die primêre teks

Die primêre teks, *Nox* deur Anne Carson, word deur verskeie resensente bespreek en kritiese opinies was oorwegend positief. Resensente beskryf dit as 'n roerende, vreemde en oortuigende teks is wat moeilik is om te vergeet. Die rommelrige estetika wat Carson in die boek ontplooi het 'n bepaalde skoonheid. Die boek se kernbetoog is oortuigend en die onopgeloste en onafgewerkte elemente daarin dra by tot die sukses van die boek en help om die ervaring van verlies te versterk en te verbeeld⁵.

⁵ Ek is bewus daarvan dat 'n negatiewe waardeoordeel van die teks moontlik is en dat dit gebaseer kan word op juis dié elemente wat bepaalde resensente aantreklik en oortuigend vind. Alhoewel ek geen resensie van die boek aangetref het wat 'n oorwegend negatiewe waardeoordeel daarvoor uitspreek nie,

Wanneer *Nox* deur die lens van die navorsingsvraag (soos hierbo uiteengesit) benader word, kan duidelike navorsingsareas afgebaken word. Hierdie areas word in die volgende afdelings bespreek.

1.2.2 Tekste oor kunsboek-praktyk

Joanna Drucker se kernteks *The Century of Artists' Books* (2004) was die belangrikste bron van inligting en insig oor boekkuns as kunsvorm en praktyk vir hierdie navorsing. Die boek bied 'n oorsig van kunsboekpraktyk sedert die ontstaan van die kunsvorm, en plaas dit binne die konteks van die geskiedenis en ontwikkeling van die boek. Dit was veral nuttig as handleiding tot die definiëring en begrip van die wyses waarop kunsboeke funksioneer, en as verduideliking van die verhouding tussen boekkuns en tradisionele vorme van visuele kuns en kunsboekproduksie.

David Paton, ook 'n praktiserende boekkunstenaar en waarskynlik Suid-Afrika se mees gerespekteerde skrywer oor die praktyk, bedryf die webwerf www.theartistsbook.org.za, waarop 'n magdom inligting, artikels en skakels oor boekkuns beskikbaar is. Beide Drucker en Paton se tekste het noodsaaklike teoretiese fundamente verskaf om uiteindelik te kon argumenteer waarom die kunsboek 'n gepaste genre is vir die inhoud wat in *Nox* aangebied word.

'n Gebied waar die bestaande literatuur oor boekkuns te kort skiet, is teoretiese en analitiese besinning oor boekkuns wat sigself met poësie bemoei of deur digters beoefen word. Die boekkunstenaar Anne Emslie se tesis getiteld *Art and Book: A Commentary on Artists' Books* (2007) behandel hierdie kwessie deur ooreenkomste tussen die praktyke van boekkuns en poësie te ondersoek. Emslie se begrip en definisie van poësie (en veral die bronne waaruit sy haar navorsing oor poësie put) is nie genuanseerd genoeg om die lees van die werk van 'n digter soos Carson te akkommodeer nie, maar haar basiese uitgangspunt is duidelik genoeg dat hierdie tesis daarop kan voortbou en leemtes in haar navorsing kan probeer aanvul.

1.2.3 Tekste oor die vertaling van poësie en intersemiotiese vertaling

het ek tydens gesprekke met kenners van kunsboeke en digkuns agtergekom dat ander leesprioriteite ander takserings van die boek tot gevolg mag hê.

Die inhoud van *Nox* word deur sommige kritici in geheel as poësie gelees, maar Burt (2011:[sp]) dui in sy resensie van *Nox* aan dat dit 'n genre-fout is om die boek so te lees. *Nox* is wel op verskillende vlakke gemoeid met vertaling en daarom is tekste oor die vertaling van poësie nuttig om die teoretiese onderbou van *Nox* te begryp.

Peter Robinson se boek *Poetry and Translation: The Art of the Impossible* (2010) was van onmiskenbare belang ten opsigte van 'n denkproses oor vertaling en die potensiaal van onvertaalbaarheid as impetus vir oorspronklike kreatiewe skryfwerk. Robinson beskryf 'n verskeidenheid skryfpraktyke wat uit die oënskynlike “onmoontlikheid” van vertaling kan voortvloei. Sy benadering tot die uitdagings van vertaling is verfrissend wat die hoopvolheid daarvan betref – waar ander kritici meesal verval in tirades oor die reddeloosheid van enige poging tot die vertaling van 'n gedig, verken Robinson eerder die kreatiewe opsies wat die vertaler kan oorweeg. Dit het die denkproses rondom *Nox* as intersemiotiese vertaling van “Gedig 101” gestimuleer. Die boek bied ook 'n nuttige inleiding tot verskillende benaderings en denkskole rondom vertaling, wat ek verder aangevul het met die lees van oorsigtelike tekste soos Venuti se *The Translation Studies Reader* (2000).

Paterson se bespreking van “die weergawe” as vertaalstrategie in sy essay “Fourteen Notes on the Version” help om *Nox* as weergawe te posisioneer en dien ook as rigtingwyser na intersemiotiese vertaling as proses.

Sherry Simon se artikel “‘A single brushstroke’ – Writing Through Translation: Anne Carson” (2007) is nuttig vir die formulering van idees rondom vertaling as beginsel en metode in Carson se werk. Haar hipotese van Carson se skryfwerk as faksimilee van die poëtiese effek – dit lyk nie op die oog af na poësie nie, maar boots die liriese ervaring wat lesers van poësie verwag na – bied 'n teoretiese vastrapplek om te begin dink oor hoe die visuele elemente in *Nox* funksioneer.

Die semiotiek as teoretiese veld maak dit moontlik om tekste soos *Nox* te analiseer wat gelyktydig 'n verskeidenheid kodes en sisteme vir kommunikasie aanwend. Semiotiek het ook die sleutel verskaf tot die proses waardeur Carson die oorspronklike taalsisteem van “Gedig 101” in 'n versameling alternatiewe sisteme omskakel. Nuttige bronne vir die teoretiese grondslag van 'n bespreking van die semiotiek was Daniel Chandler se boek *Semiotics: The Basics* (2007) en sy webwerf getiteld “Semiotics for Beginners” (1994), asook Van Zoest se webwerf, wat die semiotiese analise van 'n teks met 'n deeglike voorbeeld

verskaf. Aguiar en Queiroz se essay “Towards a Model of Intersemiotic Translation” (2009) het die grondslag gebied vir die analise van die teks as sisteem van sisteme.

In hoofstuk twee sal *Nox* eers binne die breër konteks van Carson se oeuvre geplaas word en daarna sal kunsboekpraktyk ondersoek word om te bepaal of die teks onder bespreking wel as kunsboek gelees kan word.

HOOFSTUK 2: GENRE 101 – NOX AS KUNSBOEK

“You have to mess around until you find your form at the beginning, and once you find it you just follow it. [...] I can't begin without a form.”
– Anne Carson⁷

Anne Carson is 'n Kanadese digter, essayis, vertaler en professor van klassieke tale. Buiten haar hoogs aangeprese vertalings van klassieke skrywers soos Sappho en Euripides, skryf sy onder meer poësie, essays, libretti, literêre kritiek en vers-romans. Weens die multi-dissiplinêre aard daarvan is selfs haar loopbaan al deur kritici as “onklassifiseerbaar” beskryf (Anne Carson 2010:[sp]).

In haar werk vermeng sy temas en idees vanuit haar agtergrond in klassieke tale, vergelykende letterkunde, antropologie, geskiedenis en kommersiële kuns. Haar loopbaan as skrywer het in 1986 begin met die verskyning van *Eros the Bittersweet: An Essay*, wat die grondslag gelê het vir die kenmerkende styl van haar skryfwerk, wat op klassieke Griekse literatuur geskoei is (Anne Carson 2010:[sp]).

Nox (2010) is Carson se sestiende boek en hier is sy inderdaad besig om 'n klassieke teks (Catullus se “Gedig 101”) aan te haal, te vertaal en te moderniseer. Dit is, volgens die flapteks, 'n “grafskrif” vir Carson se broer, Michael, wat in 2000 onverwags oorlede is. In die maande direk ná haar broer se dood het Carson nagelate fragmente (briewe en foto's) bymekaargemaak en in 'n leë notaboek byeengebring, in 'n collage-projek wat tipies is van die temas en metodes wat ook haar vorige werk kenmerk. Dit is egter haar eerste boek waarin die visuele elemente so 'n sentrale rol speel.⁸ In die jaar van haar broer se dood beskryf Carson in 'n onderhoud met Stephen Burt 'n projek wat sy in die vooruitsig stel: “One goal is an artist's book, including poetry, aphorisms, drawing, collage, glitter and found photographs” (Burt 2000:[sp]).

In hierdie hoofstuk word die “artists' book” as genre ondersoek en word daar aan die hand van 'n beskrywing van die inhoud en voorkoms van die teks aangetoon dat *Nox* as 'n voorbeeld van dié soort boek gelees kan word.

⁷ D'Agata (1997:12&20)

⁸ Haar daaropvolgende boek, *Antigonick* (2012), het ook 'n sterk visuele inslag. Dis 'n vertaling van *Antigone* met handgeskrewe teks en illustrasies deur Bianca Stone.

2.1 Die inhoud van *Nox*

In sy resensie van *Nox* beskryf Pusateri (2010:[sp]) die teks as “equal parts visual art, verse and memoir.” In hierdie afdeling sal ek eers die inhoud van die boek ondersoek om vas te stel op watter maniere dit as visuele kuns, poësie en lewensbeskrywing funksioneer en daarna, op grond van ’n beskrywing van die voorkoms van *Nox*, aanvoer dat dit ’n kunsboek is.

Clarke (2011:[sp]) begin sy bespreking van *Nox* met ’n opmerking oor die uitdagings wat die boek aan die leser stel: “Anne Carson’s *Nox* is very hard to talk about because it is a lot of things.” Op die eenvoudigste vlak kan *Nox* beskryf kan word as ’n biografie van Carson se broer en ’n dekonstruksie van ’n vertaling van “Gedig 101”. Dit is egter onmoontlik om die verskillende soorte inhoud van die boek presies van mekaar te skei. Volgens Teicher (2010:[sp]) produseer Carson deurgaans tekste wat die grense tussen tradisionele genres laat vervaag.

Genre is ’n belangrike bydraer tot die produksie van betekenis. Rak (2010:176) meen dat die genres waarbinne tekste funksioneer van belang is, aangesien genres self die voorwaardes van kommunikasie skep. Die feit dat Carson in hierdie boek tussen genres beweeg,⁹ is betekenisvol in die lig van die onderwerpe wat in die boek aangeraak word. Dit sluit ook by die begrip van tussen-in-wees aan.¹⁰

In die volgende twee afdelings word daar aandag geskenk aan twee van die genres waarmee die inhoud van *Nox* werk.

2.1.1 *Nox* as lewensbeskrywing

Nox bevat elemente van biografie, outobiografie en memoir, asook fragmente en afskrifte van egodokumente soos briewe tussen Michael en sy ma. Dit is in een opsig die lewensverhaal van Carson se broer, Michael, maar dit is ook ’n memoir waarin Carson se poging om “Gedig 101” te vertaal opgeteken word. “Lewensbeskrywing” (my vertaling van “life writing”) is ’n term wat gebruik kan word om al hierdie verskillende tipes skryfwerk oorkoepelend te beskryf.

⁹ Simon (2007) gebruik die term “shuttling” om Carson se beweging tussen genres en tale te beskryf.

¹⁰ Die konsep van tussen-in-wees (liminaliteit) word in ’n latere afdeling in meer detail bespreek.

Volgens Kadar (1992:i) is lewensbeskrywing die mees aanpasbare en “oop” term vir outobiografiese fragmente en ander soorte tekste met outobiografiese eienskappe. Kadar (1992:10) som dit só op:

Life-writing comprises texts that are written by an author who does not continuously write about someone else and who does not pretend to be absent from the text himself/herself.

Alhoewel Kadar se bogenoemde definisie biografie uitsluit, herinner Stanley (1992:3) ons dat biografie en outobiografie albei die weergee van lewens ten doel stel en dat dieselfde epistemologiese, teoretiese en tegniese kwessies by albei ter sprake kom.

Volgens Bisschoff (1992a:42) is die woord “biografie” saamgestel uit die Griekse terme *bios* (lewe) en *graphein* (om te skryf). Biografie kan dus letterlik as lewensbeskrywing gedefinieer word. Die term “outobiografie” sluit die Griekse woord *outos* (self) in en is dus die lewensbeskrywing van ’n mens deur homself (Bisschoff 1992b:361). Stanley (1992:3) dring daarop aan dat dieselfde analitiese gereedskap vir alle soorte lewensbeskrywing aangewend kan word.

Lejeune (1982:192) wys daarop dat sekere kwessies tipies ter sprake kom wanneer ons met outobiografie te doen kry. Een van hierdie kwessies is die verhouding tussen biografie en outobiografie, die ander is die verhouding tussen lewensbeskrywing en fiksie.

Gerber (1996:177) som die verhouding tussen biografie en outobiografie in eenvoudige terme op: “Biography begets autobiography.” Volgens Nadel (1984:4) is die identiteit van die biograaf van net soveel belang as dié van sy subjek, aangesien die biograaf in die proses van biografie-skrywing ook aspekte van homself blootstel. Williams (1996:181) beweer dat die skrywer se eie subjektiwiteit altyd die ruimte vul wat haar biografie vir die subjek se stem moes laat.

Alhoewel *Nox* nie veel detail rondom Michael Carson se lewe verklap nie, leer die leser genoeg om die algemene aard daarvan te verstaan, en om van die moeilikhede van hierdie soort bestaan te kan insien (Motion 2010:[sp]). Die lewensverhaal wat uit die bladsye ontvou is dié van iemand wat van kindsbeen af reeds sukkel om by die voorskrifte en regulasies van die samelewing in te pas, en met tyd vir sy suster al hoe meer misterieus en onbegryplik raak. Uiteindelik, na ’n botsing met die gereg (skynbaar weens dwelmhandel), verdwyn hy geheel en al uit die familie se lewens. As jong man reis hy deur die wêreld met ’n reeks vals paspoorte en identiteite, en maak slegs sporadies met sy gesin kontak via poskaarte. Hy keer

nooit terug na Kanada nie (nie eens om sy sterwende moeder te kom groet nie), skryf in al die jare slegs een brief, en bel net vyf of ses keer deur die loop van 22 jaar.

Etlke jare nadat hy hom in Denemarke vestig, tree hy met Carson in verbinding om 'n herontmoeting te probeer bewerkstellig. Sy tref reëlins om hom te besoek, maar slegs een week voor haar vertrek laat weet Michael se weduwee uit Denemarke dat hy oorlede is. Té laat vir die begrafnis reis Carson nogtans na Denemarke om Michael se weduwee te ontmoet, maar raak nie veel meer wys oor haar enigmatiese broer se lewe nie. Soos Row (2010:[sp]) dit stel: “Vast swaths of his life remain a mystery that Carson does not try to explain.”

Die feite oor sy lewe is yl gesaai, maar Carson wys wel vir die leser 'n paar vinnige nabyskote wat episodes uit die jong Michael se lewe uitbeeld en die groter temas van sy bestaan belig (Motion 2010:[sp]).

Die inhoud van die lewensbeskrywing wat Carson onderneem, toon ooreenkomste met dié van 'n gedig van Catullus, wat deur die loop van *Nox* vertaal word.

2.1.2 *Nox* as vertaling van “Gedig 101”

Nox vind sy vorm in die dekonstruksie¹¹ en vertaling van die Latynse “Gedig 101” deur die Romeinse digter Catullus. 'n Groot gedeelte van die teks word beslaan deur “woordeboekinskrywings” deur middel waarvan Carson die vertaling van die Catullus-gedig woord vir woord uitvoer. Hierdie vertaling word telkens op die linkerkantse bladsye van *Nox* aangetref, terwyl die teenoorstaande bladsye 'n tipe essay bevat wat onder meer kommentaar lewer op die vertaalproses.

In 'n onderhoud met Will Aitken in *Paris Review* (2004:[sp]) verduidelik Carson die proses wat sy gevolg het om *Nox* te skep:¹²

In my book I printed out the text of the poem and then took it apart. I dismantled the Catullus poem, one word per page, and I put the Latin word and its lexical definition on the left-hand side, and then on the right-hand side a fragment of memory of my

¹¹ “Dekonstruksie” verwys nie hier na die streng filosofiese of tegniese betekenis van die woord nie, maar eerder na die ontakeling wat Carson in *Nox* uitvoer, die fisiese uitmekaarhaal van die bronteks.

¹² Die uiteindelijke betekenis van die teks wat Carson geskep het en in die openbare domein geplaas het, is oop vir 'n verskeidenheid interpretasies. Die outeur se eie opinies oor haar bedoeling met die teks mag (en sal ook) verskil van die interpretasies van lesers en dra net soveel gewig as elk van die uiteenlopende interpretasies en opinies van lesers. Die aanhaling wat hier gebruik word, het egter betrekking op die materiale en prosesse wat sy gebruik het om die boek te skep, en hierop kan net sy en haar medewerker, Currie, kommentaar lewer.

brother's life that related to the left-hand side of the page. Where the lexical entry didn't relate, I changed it. So I smuggled in stuff to the left-hand side that is somewhat inauthentic. But it makes the left and the right cohere, so that the whole thing tells the story of the translation of the poem, and also dismantles my memory of my brother's life.

Simon (2007:107) sien vertaling word as beginsel én metode in Carson se werk aangewend. Vertaling is Carson se nering en blyk ook deel van haar lewensbenadering en oorlewingstrategie te wees. Volgens O'Rourke (2010:[sp]) is vertaling 'n integrale deel van die manier waarop Carson die verlies van haar broer verwerk. "Gedig 101" is die bloudruk waarvolgens Carson haar eie stuk skryfwerk onderneem, vergelykbaar met 'n musikant wat die uitvoering van 'n stuk musiek op 'n ander instrument aanpak as die een waarvoor dit geskryf is (Robinson 2010:68). Die teks kan gesien word as 'n uitgebreide weergawe van "Gedig 101".¹³

Die manier waarop die lewensbeskrywing en vertaling in *Nox* aangebied word, is op visuele vlak onkonvensioneel. In die volgende afdeling word die voorkoms van die boek beskryf.

2.2 Die voorkoms van *Nox*

By eerste aanskoue lyk *Nox* soos 'n boks vol persoonlike dokumente, fragmente, stukke papier en brokke. Die boek is in 'n donkergrys kartonhouer verpak. Die houer (22.8 x 13.2 x 7cm) is 'n klein weergawe van die soort waarin argiefmateriaal of waardevolle dokumente soms in biblioteke gestoor word. Die volume wat in die houer verpak is, is 'n konsertinaboek wat uit 'n enkele twaalf meter lange vel papier bestaan. Die papier is herhaaldelik gevou om "bladsye" te skep. Die volume is 'n faksimilee van 'n handgemaakte plakboek wat Carson ná haar broer se dood gemaak het. Die bladsye is gevul met handgeskrewe teks; rekenaarpapier wat rofweg in blokke geskeur is en lyk of dit ingeplak is; swart-en-wit foto's (volledige foto's en fragmente); ruwe tekeninge; stukke van briewe, posseëls en koeverte. Daar is ook tekens wat dui op die maakproses van die oorspronklike plakboek, soos krammetjies, stukke kleeflint, afdrukke wat die pen of potlood op die papier gemaak het, of ink- en loodmerke wat aan teenoorstaande bladsye afgesmeer het. Op die blokke "ingeplakte" papier is Engelse definisies van Latynse woorde getik: die lettertipe en uitleg is tipies van woordeboekinskrywings. Ander bladsye word gevul deur stukke tikpapier waarop die teks met 'n gewone huishoudelike drukker gedruk is: Hierdie dele van die teks bevat die verhaal van Michael se moeilike lewe en Carson se herinneringe aan hulle kinderlewens, asook

¹³ Die idee van *Nox* as weergawe van "Gedig 101" word in meer detail in Hoofstuk 3 van hierdie tesis ondersoek.

akademiese besinnings oor geskiedskrywing, biografie en vertaling. Die boek is in kleur afgedruk, maar die kleure wat Carson kies, is meesal gedemp: grys, vuilwit en swart – die kleure van ou foto's – met enkele spatsels helder kleur soos rooi, oranje en oker. Die totale effek is 'n rommelrige versameling fragmente wat met die hand byeengebring is, maar wel 'n duidelike estetiese organisasie toon. Die werk word gekenmerk deur die gebruik van skerwe, afval, ooptes, leemtes en oorblyfsels.

Burt (2011:[sp]) skryf in sy resensie van *Nox*: “Readers of poetry may be surprised by the format, but regular viewers of artists’ books will not be.” In die volgende afdeling sal ek die “artists’ book” as verskynsel en genre bespreek om vas te stel of *Nox* wel as voorbeeld van hierdie soort boek gelees kan word.

2.3 'n Inleiding tot boekkuns

In hierdie afdeling sal ek moontlike Afrikaanse terme vir “artists’ books” verskaf en die geskiedenis van die praktyk bespreek. *Nox* is 'n voorbeeld van 'n demokraties-veelvoudige kunsboek of “democratic multiple”, met ander woorde 'n oorspronklike objek wat met behulp van reproduksietegnologie in groot opslae versprei kan word. Die historiese voorgangers van hierdie tipe kunsboek word ook bespreek.

2.3.1 Terminologie

In hierdie tesis word die Engelse terme “book-art” en “book-work” vertaal as “boekkuns”. Die objekte wat deur boekkunstenaars gemaak word, word “kunsboeke” genoem, as alternatief vir die Engelse term “artists’ books”.

Richard Kostelanetz (1979:43) bevraagteken die term “artists’ books,” omdat dit die boek takseer op grond van die loopbaan of opleiding van die outeur, eerder as die kwaliteite van die boek self: “No matter who made such books; it is differences among them, rather than in their authorship that should comprise the stuff considered criticism.” Kostelanetz (1979:43) wys ook daarop dat die term “kunstenaarsboeke” impliseer dat hierdie tipe boeke onderskei moet word van boeke deur “ernstige skrywers,” maar wens dat dit nie die geval hoef te wees nie.

2.3.2 Geskiedenis

Die eerste gebruik van die term “artists’ books” word toegeskryf aan Dianne Perry Vanderlip, kurator van die uitstalling *Artists Books* waarin 250 voorbeelde van boeke wat vanaf 1960 deur kunstenaars gemaak is, ten toon gestel is. Die term word deesdae gebruik met verwysing

na 'n radikale nuwe tipe boek wat in die sestigerjare sy ontstaan gehad het en saamhang met konseptuele kuns se groei tot prominensie (Paton 2000b:1).

Emslie (2007:78) meen dat die kunsboek sowel tot die wêreld van die boek as dié van visuele kuns behoort. Die saamvloei van die visuele en die linguïstiese is egter nie uitsluitlik beperk tot die kunsboek nie en is so oud soos geskrewe taal self. Die eerste vorms van geskrewe taal was immers ideogramme wat idees op pikturale vlak opgeneem en oorgedra het (Adams 2002:85). Vanuit hierdie geïntegreerde beginfase het abstrakte skrif ontwikkel en later het taal 'n volkome arbitrêre sisteem van tekens geword wat klanke en idees voorstel (Adams 2002:56). Van hier af het die visuele kunste en literatuur naas mekaar ontwikkel, as twee afsonderlike voorstellingsisteme wat die denke van die samelewing deur die eeue weerspieël en help vorm het.

In die twintigste en een-en-twintigste eeu word die visuele aspekte van literêre kuns met groter erns ondersoek (Lacy 1972:3). Die ontwikkeling en groeiende populariteit van fotografie- en filmtegnologie het daartoe bygedra dat die kritiese oog fyner ingestel word op die visuele effekte wat nog altyd deur skrywers (veral digters) geskep is. Groot skaalse blootstelling aan fotografie en film het ook veroorsaak dat verskeie skrywers meer pertinent aandag skenk aan visuele elemente in hulle werk. McGann (1995:81) wys verder op die invloed van ontwikkelinge en tendense in die drukkuns op literêre vorm en trek 'n direkte verband tussen William Morris se boekontwerp-estetika en eksperimentering met die ruimtelike aard van die bladsy, en die ontwikkeling van die vrye vers by latere digters.

Paton (2000b:1) meen dat die kunsboek in reaksie op 'n sekere stel sosio-artistieke omstandighede in die sestigerjare ontstaan het, maar sien sommige werke van William Blake, William Morris en Henri Matisse as voorgangers van die vorm. Blake se geïllustreerde tekste is die eerste noemenswaardige voorganger van moderne kunsboeke (Drucker, 2004:21; Paton, 2000b:2) ten opsigte van die wyse waarop hy beeld en teks gekombineer het en die feit dat hy sy boeke self geskep én gedruk het.

Paton (2000b:5) noem drie elemente in Blake se werk wat toonaangewend is vir moderne boekkuns-praktyk: Blake het die skeiding van teks en beeld as diskrete eenhede op die bladsy ondermyn, en die visuele uitleg van die bladsy as semiotiese eenheid herorganiseer; hy het ook die presedent geskep vir individuele outeurskap van 'n boek; en deur sy eksemplare met die hand in te kleur, het hy unieke boeke wat enig in hul soort was aan die publiek bekendgestel.

Paton (2000b:5-7) bespreek die werk van die kunstenaar en ontwerper William Morris wat in die negentiende eeu in Engeland aktief was as die tweede voorvader van die moderne kunsboek. Morris het sy eie boeke gedruk en was in beheer van die algehele produksie van elke boek. Hierdie artistieke en uitvoerende beheer suggereer 'n fundamentele selfbewustheid wat sentraal staan tot diskoers rondom die moderne kunsboek. McGann (1993:59) noem *A Book of Verse* (1870) die eerste volledige voorbeeld van 'n werk waarin Morris se persoonlike poëtiese ideaal gerealiseer is: "The words and the verse forms, the calligraphy, decorative work, colouring and page design were all imagined collectively." Volgens McGann funksioneer die visuele en poëtiese elemente hier steeds apart, maar het Morris reeds die eerste stap geneem om die belangrikheid van die materialiteit van die teks te begryp. McGann (1995:84) sien visuele en konkrete poësie as 'n direkte uitvloeisel van Morris se belangstelling in die fisiese kwaliteite van poësie.

In die Europese konteks begin die tradisie van konkrete en visuele poësie met die werk van Stephan Mallarmé (McGann, 1995:84). Sy visuele gedig "*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*" (1897) gebruik spasiëring en tipografie om 'n subtiele sintaksis en komplekse, suggestiewe betekenis te versterk. Die woorde in die gedig maak nie lineêr en opeenvolgend sin nie, maar vorm eerder 'n visuele konstellasie van tekens wat enigmaties vir mekaar knipoog sonder om eksplisiete stellings te maak (Webster, 1995:24). Mallarmé se werk verteenwoordig 'n belangrike ontwikkeling wat die ontstaan van boekkuns voorafskadu het deur die manier waarop hy die bladsy as statiese ruimte versplinter het (Paton 2002b:8). Mallarmé was daarop uit om die ruimtes binne 'n boek met baie meer komplekse strukture te vul as dié waaraan lesers in daardie stadium gewoond was. Hy het "ondraaglike kolomme" verafsku en eerder die blad met teks besaai op 'n manier wat sowel ornamenteel as integraal tot die betekenis was. Mallarmé se poësie het 'n interpenetrasie van visuele en verbale tekens verteenwoordig wat 'n revolusie veroorsaak het ten opsigte van die persepsie van die gedrukte bladsy: liniêre teks is onderbreek met dinamiese spel tussen lettertipe, reëlorganisasie en wit ruimtes. Hierdie aangepaste ruimte het belangrike implikasies vir lesers, wat nou saam met die digter verantwoordelikheid moet neem vir die ontsyfering van die teks.

In die twintigste eeu het die aanhoudende strewe na avant-garde-status in modernistiese kuns bygedra tot die spoed waarmee style verander het en tot die indringende soeke na nuwe tegnieke en media vir beeldskepping (Adams, 2002:868). Een van die nuwighede was die sogenaamde *livre d'artiste*, soos Henri Matisse se *Jazz* (1947). Matisse was verantwoordelik vir sowel die beeld as die teks in dié boek en die manier waarop hy dié twee elemente op die

blad verenig het, het die toon aangegee vir 'n visuele boek sonder die vooropstelling van teks wat die meeste *livres d'artiste* gekenmerk het (Paton 2000b:12).

2.3.3 Die demokraties-veelvoudige kunsboek

Ná die Tweede Wêreldoorlog het 'n groter belangstelling in die konseptuele onder kunstenaars ontstaan wat tot 'n grootskaalse dematerialisering van die tradisioneel materieel-homogene kunsobjek gelei het. Hibriede kunsvorms en intermedia was die norm eerder as die uitsondering, en die boek het na vore gekom as die perfekte medium vir die beoefening van nie-tradisionele, multi-dissiplinêre kuns: dit kan beelde, teks, merke en materiale bevat en die formaat is soepel en aanpasbaar genoeg om persoonlike, politiese of abstrakte idees te kommunikeer (Drucker 2004:70).

Die trajek van die ontwikkeling van die demokraties-veelvoudige kunsboek loop deur avant-garde-kunsbewegings soos Futurisme, die Russiese avant-garde, Surrealisme en Dada; en kleiner groeperings soos CoBra en die Letteriste wat van boeke, goedkoop uitdeelstukke en pamflette gebruik gemaak het om hulle spesifieke estetiese en politiese agendas uit te stip en die inligting onder die breë publiek te versprei (Drucker 2004:70).

Die groter beskikbaarheid van bekostigbare reproduksietegnologie, veral die kombinasie van fotografie en drukkerstegnologie, en die klimaat van sosiale en politieke aktivisme het verder bygedra tot die gewildheid van goedkoop, "weggooibare" uitgawes en afdrukke in die sestiger- en sewentigerjare. Sulke veelvoudige "boeke" het meer klem geplaas op die proses as op die objek (Lyons in Drucker 2004:72).

Die beginstadiums van konseptuele kuns, asook bewegings soos popkuns, feminisme, aktiviste-kuns en minimalisme het die produksie van kunsboeke gestimuleer. Die demokraties-veelvoudige kunsboek het 'n manier geword om 'n unieke artistieke visie die wêreld in te stuur sonder die hindernisse wat met waardevolle objekte gepaard gaan. Die inhoud van die boek word bewaar deur die boek se mobiele aard: anders as 'n unieke objek soos 'n skildery of beeldhouwerk kan 'n boek in grootmaat gedruk en afgedruk word sonder om in waarde of bruikbaarheid te verminder (Drucker 2004:70-72; 88). Die demokraties-veelvoudige drukoplaag het 'n definitiewe paradigma vir boekkunspraktyk geword (Drucker, 2004:72).

In die volgende afdeling sal ek 'n definisie van dié praktyk probeer verskaf en die kenmerke van kunsboeke bespreek.

2.4 Definisie en kenmerke van boekkuns

Boekkuns is in die praktyk só wyd en uiteenlopend dat 'n omvattende definisie kritici van hierdie kunsvorm bly ontwyk (Drucker 2004:1). Ford (1998:43) wys daarop dat daar waarskynlik nooit 'n enkele, presiese definisie vir boekkuns sal wees nie, aangesien kategorieë met betrekking tot kuns dikwels oorvleuel en ineenstort by uiterstes in die praktyk. Kostelanetz (1979:43) beskryf kunsboeke as boeke wat sowel boeke as kunsobjekte is: die skeppers van boekkuns praktiseer by die grense van boek- en kunsproduksie.

In haar oorsigtelike teks oor boekkuns, *The Century of Artists' Books*, skryf boekkunstenaar en kritikus Joanna Drucker (2004:1-2) dat sy, eerder as om te probeer om dit te definieer, boekkuns as 'n aktiwiteitsarea sien waar verskeie dissiplines, gebiede en idees ontmoet. Sy verwys na Dick Higgins se beskouing van die boek as 'n vorm van "intermedia" wat verskillende modusse van visuele kuns op 'n kenmerkend nuwe manier kombineer (Drucker 2004:9). Hubert en Hubert (1999:7, 9) wys daarop dat kunsboeke weens hul ingeboude kompleksiteit intertekstualiteit en multimedia-eksperimentering aanmoedig.

Drucker (2004:ix) beskou die boek as 'n fisiese, materiële, konseptuele en komplekse estetiese objek en identifiseer binne hierdie raamwerk 'n paar eienskappe wat kunsboeke tipeer. Breedweg sou 'n mens kon opmerk dat kunsboeke die visuele vooropstel en elemente van skilderkuns, beeldhou, collage en filmiese tegnieke insluit (Cotter in Drucker, 2004:xi). Dit spreek vanself dat alle boeke in 'n sekere mate visueel is, maar Drucker (2004:197) dui aan dat sekere boeke hulle visuele potensiaal in 'n veel groter mate as die normale ontgin:

All books are visual. Even books which rely exclusively on type or on unusual materials or those which contain only blank sheets have a visual presence and character. All books are tactile and spatial as well – their physicality is fundamental to their meaning. Similarly, the elements of visual and physical materiality participate in a book's temporal effect – the weight of paper, covers, endpapers or insets, fold-outs or enclosures all contribute to the experience of a book. However, it is clear that there are some books which maximize their visual potential by taking advantage of images, colour, photographic materials, sequencing, juxtaposition or narratives. The mark, the image, the photograph, the page, the sequence, the whole: a book's potential in visual terms is complex and multivalent.

In die soort boek wat sy hierbo beskryf, word samehang bereik deur beelde, tipografie, band, bladuitleg, voue, collages en teks gelyke gewig te laat dra. Die leser/beskouer van 'n

kunsboek moet binne én buite die teks soek vir 'n verenigende doel, en die losser tipe verbande trek wat gewoonlik met installasiekuns en assemblage geassosieer word (Hubert en Hubert, 1999:11). Sulke boeke hoort tuis by postmodernistiese kuns – wat bekend is vir die manier waarop dit hoë en lae kuns vermeng. Anders as die “ernstige spel” wat modernisme gekenmerk het, is postmoderne kunswerke dikwels in 'n ligsinnige spel met die self betrokke. Kunsboeke speel graag met ernstige teorie of raak ernstig oor ligte onderwerpe of popkultuur.

Met kunsboeke neem kunstenaars 'n uitdagende posisie teenoor die konvensies van boekproduksie in. Volgens Kostelanetz (1979:43) is die boekkunstenaar iemand wat nie onder die konvensies van boekproduksie swig nie, maar haar eerder verbeel wat 'n boek kán word: “The book-hack is a ‘housepainter’, filling the available pages like walls in a familiar uniform fashion; the other is an artist, imagining unprecedented possibilities for bookish materials.” Om hierdie rede sien Hubert en Hubert (1999:9) kunsboeke as boeke wat eerder uitdagend en verontrustend as lesersvriendelik is, en ook geneig om binne 'n eie stel reëls te funksioneer eerder as binne die voorskrifte van tradisionele formate. Hill (2003:95) se siening oor boekkuns lewer kommentaar op die funksie van die uitdagende, onkonvensionele aard van kunsboeke: “I am encouraged by the view that, ‘a book is a space for imaginative action’ – a particular kind of site where an artist can use what we understand about how a book holds language to make us pause, contemplate and look anew.”

Kunsboeke word gekenmerk deur self-bewustheid en self-verwysing. Selfbewustheid kan manifesteer as speelse, self-refleksiewe humor of 'n meer ernstige filosofiese bevraagtekening van die boek se identiteit (Drucker 2004:161). Wanneer die outeur van 'n boek die aandag vestig op die konvensies en kulkuns waardeur dit normaalweg die eie identiteit as 'n mensgemaakte geprosesseerde ding versteek, word 'n teoretiese oefening uitgevoer: “In critical parlance, one could say that such a work calls attention to its own processes of enunciation (the acts of speaking, representing, making a work) rather than allowing a work to be enunciated (spoken as if it were naturally there)” (Drucker 2004:162). Hubert en Hubert (1999:11) skryf die teatrale karakter van boekkuns-werke aan hierdie “uitvoering” toe.

Kunsboeke vertoon dikwels selfbewustheid oor die spesifieke elemente wat van 'n boek 'n boek maak. Soos Kostelanetz (1979:43 – 44) dit stel:

An example of book-art, by definition, attempts to realize something else with syntax, with format, with pages, with covers, with size, with shape, with binding – with any of these elements, ideally reflecting the desires of the maker of a particular book.

Deur aandag op hierdie elemente te vestig word leeskonvensies versteur. Kunstenaars wat in boekformaat werk, maak selfrefleksiewe gebare vanuit die konvensies van literatuur en boekproduksie. Hierdie gebare ontbloot visuele of literêre strategieë van illusionisme op dieselfde manier as wat 'n karakter in 'n boek kommentaar lewer op die feit dat hy 'n karakter in 'n boek is. Boekkunstenaars wys 'n kantlyn, sloot, bladsy of raam as “die ding wat dit is”, maar demonstreer ook 'n bewustheid van die kenmerke wat die identiteit van die gegewe element help vorm (Drucker 2004:162-163).

Anne Emslie (2007:30) som die self-verwysende aard van die kunsboek netjies op in die volgende paragraaf uit haar dissertasie oor kunsboeke getiteld *Art and Book: A commentary on Artists' Books*:

The synonymous terms 'book art' and 'artist's book' have come to refer to an art object that in some way refers to the object of the book. In itself, interestingly, it may not even resemble a book. However, frequently it is recognisable as a book but plays with the meanings tied up in the notions of a book and affiliated conventions of book making. The artist's book introduces a hypertext or metatext about the book. There is a self-referential reflectivity. In some way, the fact that the artwork takes the form of the book adds to its intrinsic meaning.

Terwyl die meeste boeke oor iets buite hulleself handel, kan die kunsboek gesien word as ‘'n boek oor homself’ (Kostelanetz, 1979:44). In sommige gevalle is die kunsboek 'n selfbewuste optekening van sy eie produksie, gelaai met spesifieke idees oor die maniere waarop 'n boek 'n konsep deur sy materiële vorms kan vergestalt (Drucker 2004:161). So 'n boek word dan as 't ware 'n boek oor sy eie produksie (Drucker 2004:185).

'n Kunsboek is 'n boek waarin vorm en inhoud geïntegreer word, “ ... a book which integrates the formal means of its realization and production with its thematic or aesthetic issues (Drucker 2004:2).” Hubert en Hubert (1999:7) haal die boekkunstenaar Ulises Carrión se definisie aan, wat by hierdie tipering van die kunsboek aansluit: “Book-works are books that are conceived as an expressive unity, that is to say, where the message is the sum of all materials and formal elements.”

In die volgende afdeling sal ek ondersoek in watter mate hierdie kenmerke in *Nox* teenwoordig is.

2.5 *Nox* as kunsboek

2.5.1 *Die visuele aard van Nox*

Anne Carson sien haarself eerstens as 'n visuele kunstenaar en nie as skrywer nie:

I didn't write very much at all until I guess my twenties because I drew. I just drew pictures, and sometimes I wrote on them when I was young, but mostly I was interested in drawing. I never did think of myself as a writer! I know that I have to make things. (Anne Carson 2010:[sp].)

Sy sê teenoor McNeilly (2003:22) dat sy haar skryfwerk as skilderkuns sien:

Not capturing what's out the window. But making it like what Mallarmé talks about, using words so that you create a surface that leaves an impression on the mind no matter what the words mean. It's not about the meaning of each individual word adding up to a proposition; it's about the way they interact with each other as daubs of meaning, you know, as impressionist colours interact, daubs of paint, and you stand back and see a story emerge from the way that the things are placed next to each other. You can also do that with language.

In *Nox* werk sy nie net op hierdie manier met taal nie, maar span sy ook die materiale (ink, verf, foto's) en metodes (collage, tekening) van visuele kuns in om die werk te volbring. Kritiese besprekings van *Nox* gebruik ruimtelike, pikturale en visuele verwysings om die boek te beskryf: Woorde soos *bricolage*, “thingness”, “paintings”, “scribbles”, “drawings”, “curated”, “contours”, “artefact”, “tactile”, “handmade”, “frieze”, “mosaic”, “physical”, “space”, en “clutter” gee 'n duidelike aanduiding dat ons hier met 'n boek te make het wat die visuele vooropstel. In Paton (2009:1) se woorde is dit 'n boek met “ ... physical forms and literary structures which have strong visual associations, connotations and references.”

Die taal van die visuele kunste word in ander beskrywings van *Nox* nog verder uitgebrei. Anderson (2010:[sp]) gebruik die konsep van kuratorskap om oor die boek te skryf: “*Nox* is a brilliantly curated heap of scraps.” Payne (2010:[sp]) gebruik die woord “frieze” om die horisontale band te beskryf wat die konsertina vorm as dit oopgevou is. Dirda (2010:[sp]) noem *Nox* 'n “mosaic of memories”.

In *Nox* beskryf Carson haar plakboek as 'n “grafskrif” – sy sien die teks dus as objek. Anderson (2010:[sp]) beskryf *Nox* as 'n “literêre objek”. Die objek het wel spesifieke funksies: Dit is 'n gesofistikeerde, lewendige en dinamiese skryn wat vermenigvuldig is sodat eksemplare kommersieel verkoop kan word. Row (2010:[sp]) skryf dat *Nox* die praktyk van *ars memorativa* vernuwe. Dirda (2010:[sp]) se gebruik van die woord “reliquary” aktiveer die assosiasie van die teks as “houer” (veral gepas aangesien dit letterlik in 'n houer verpak is).

O'Rourke (2010:[sp]) noem dit 'n grafsteen. Later in haar resensie skryf sy: “*Nox* is as much an artefact as a piece of writing.”

Woorde wat spesifiek met kunsboeke geassosieer word, word ook gebruik in beskrywings van *Nox*: Clarke (2011:[sp]) noem die boek 'n *livre d'artiste* en wys op die feit dat *Nox* 'n faksimilee is: Die woord faksimilee word afgelei van die Latynse woorde “*fac*” – om te maak – en “*simile*” – soos – en beteken dus “maak soos”. Die boek *Nox* is *soos* die oorspronklike, maar *is* nie die oorspronklike nie. Die gefotokopieërde kwaliteit van die bladsye herinner Ratliff (2010:[sp]) aan 'n “visual art multiple”.

2.5.2 *Nox* teenoor die konvensionele boek

Volgens Kostelanetz word 'n boek volgens drie intrinsieke eienskappe beskryf: die omslag, die bladsy as diskrete eenheid, en die struktuur van opeenvolging. Hierdie drie eienskappe van “boekheid” word in hierdie afdeling as organiserende beginsel gebruik om te demonstreeer op watter maniere *Nox* van die tradisionele boekvorm afwyk. Daar word na Marshall Lee se kernteks *Bookmaking* (1979) verwys om te bepaal wat as konvensionele boekontwerp-praktyk gesien kan word.

Op teoretiese vlak onderskei Lee (1979) tussen 'n omslag en volume, en onderverdeel die volume in voorwerk (“front matter”), liggaam (“body matter”) en agterwerk (“back matter”).

By *Nox* word die tradisionele omslag vervang deur 'n kartonhouer waarin die volume verpak is. Daar word wel in die “voorblad”-ontwerp van die houer met die voorkoms van die tradisionele omslag in gesprek getree – die ontwerp wat op die houer gedruk is, is geskoei op 'n tradisionele voorblad. Agter op die houer'n kort aanhaling van die skrywer, wat die aard van die teks verduidelik:

When my brother died I made an epitaph for him in the form of a book. This is a replica of it, as close as we could get.

Verder word die uitgewer se naam, handelsmerk en kontakbesonderhede op die “agterblad” verskaf.

“Voorwerk” verwys tradisioneel na die eerste afdeling van 'n boek, en is gewoonlik die kleinste afdeling, gemeet aan die hoeveelheid bladsye wat dit beslaan (Lee 1979:300). Die voorwerk sluit normaalweg elemente soos die titelblad, kolofon, inhoudsopgawe, voorwoord, erkennings ens in. Die verpakking van *Nox* kompliseer die konsep “voorwerk”. Die

kartonhouer het sy eie voorwerk: wanneer jy dit oopslaan, word die skrywer se biografie en 'n lys publikasies in 'n enkele paragraaf op die linkerkantse “binneblad” uiteengesit. Daar word ook, in 'n aparte enkelstaande reël, genoem dat Robert Currie saamgewerk het aan die ontwerp en uiteindelijke kommersiële produksie van die boek.

'n Volume word gedefinieer as 'n stel blaaie wat aan mekaar gebind is. 'n Boek kan uit 'n enkele volume bestaan, of in meervoudige volumes verdeel word. Die boek *Nox* bestaan uit 'n enkele volume wat binne-in die kartonhouer verpak is. Die volume is nie aan die houer verbind nie. By die tradisionele boek word die volume as kodeks aangebied en is dit aan die omslag verbind. By *Nox* vind ons egter 'n alternatiewe boekvorm: 'n Enkele vel papier word herhaaldelik gevou om 'n waaier of konsertina te vorm. Dit kompliseer Kostelanetz (1979:43) se idee van die bladsy as diskrete eenheid. Die inhoud is slegs op een kant van die vel gedruk – die agterkant is geheel en al leeg. Die konsertina-formaat beteken dat die boek geen rug het nie: die voue is ontbloot tussen die voorblad en agterblad van die volume. Die volume van *Nox* het 'n eie voorblad en agterblad, asook sy eie voorwerk.

In 'n tradisionele boek word die liggaam onderverdeel in hoofstukke en afdelings – die boustene van die “struktuur van opeenvolging” waarna Kostelanetz (1979:43) verwys. Die boek *Nox* het egter nie hoofstukke nie, maar is wel in tien afdelings verdeel wat in die teks aangedui word deur nommers. Die afdelings word weer telkens onderverdeel (1.1, 4.3, 5.6 ens.) in die styl van 'n akademiese artikel. Die afdelings volg nie chronologies op mekaar volgens inhoud nie. Elke afdeling bevat etlike “woordeboekinskrywings” op linkerhand. Die bladsye van *Nox* is nie genummer nie.

Nox verskil ook van tradisionele boeke met betrekking tot die ontwerp- en produksieproses. Volgens Lee (1979:15) is die visuele en fisiese ontwerp van 'n boek gewoonlik 'n proses van samewerking tussen die boek se outeur en 'n boek-ontwerper. Die ontwerper se funksie is om die skrywer se bedoelings te analiseer en interpreteer en sodoende die aard van die teks op fisiese en materiële vlak vas te vang (Lee 1979:15; 222-223). In *Nox* is Anne Carson egter die skrywer én die ontwerper: sy het self die inhoud bymekaargebring om die oorspronklike plakboek te skep en het dus die boek se voorkoms “ontwerp”. Robert Currie is ingeroep om te help om die boek aan te pas vir kommersiële publikasie (Teicher 2010:[sp]).

Lee (1979:222-223) meen dat elke element van 'n tradisionele boek se ontwerp 'n spesifieke karakter het wat tot die algehele effek bydra, maar volgens hom is dit onredelik om van 'n boek se ontwerp te verwag om die totale sin van 'n teks grafies oor te dra. Dit is egter presies

wat Carson in *Nox* probeer doen: Die ontwerp is onlosmaaklik deel van die boek se betekenis en poog om die totale sin van die tekstuele inhoud te reflekteer.

Lee (1979:222-223) vereis van tradisionele boekontwerp om “onsigbaar” of minstens onopvallend te wees: “The average reader will be quite unaware of design in books, but cannot escape being affected by elements which establish character and mood.” Die ontwerp van *Nox* kommunikeer egter nie slegs op voorbewuste vlak nie, maar wil die leser juis bewustelik betrek. Volgens Seghal (2011:[sp]) word lesers van *Nox* deur middel van die boek se ontwerp by die vertaling van die gedig en die ontrafeling van haar broer se verhaal betrek. Die ontwerp is nie op die konvensionele manier “onsigbaar” nie: die ontwerpelemente betrek die leser se bewustelike denke by die taksering van die voorkoms van die boek.

Die uitgewersbedryf word tans deur ’n groeiende sinisme gekenmerk en tog het die uitgewer van *Nox*, New Directions, ingestem tot die onkonvensionele kombinasie van skandering en fotokopiëring, en ’n gekompliseerde produksieproses wat meegebring het dat die boeke gedeeltelik in Sjina en gedeeltelik in Kanada gedruk is (Teicher 2010:[sp]). Die huidige konvensie neig ook eerder tot digitale boeke: Die publikasie van *Nox* geskied in dieselfde jaar dat internasionale boekhandelaar Amazon aangekondig het dat hulle meer e-boeke as hardebandboeke verkoop het (Seghal, 2011:[sp]). *Nox* is egter onbeskaamd fisies. Oor die voorkoms van die boek sê Carson teenoor Seghal (2011:[sp]): “The book’s publication happened to coincide with Kindle, and I’m so pleased that it’s so un-Kindle-isable.”

Byna elke konvensie van tradisionele boekproduksie word in *Nox* uitgedaag of bevraagteken en in hierdie opsig kan die boek beslis as kunsboek gesien word.

2.5.3 Selfbewustheid en selfrefleksie in Nox

In *Nox* vertoon die outeur in alle opsigte ’n bewustheid van die teorie, prosesse en kwessies waarmee sy besig is. Hierdie soort teoretiese oefening is tipies van letterkunde en kuns wat met post-strukturalistiese filosofie en postmodernisme geassosieer word. In hierdie afdeling sal ek etlike veronderstellings van poststrukturalistiese denke bespreek.

2.5.3.1 Poststrukturalisme

Volgens McManus (1998:[sp]) is poststrukturalisme ’n reaksie teen die sogenaamde wetenskaplike objektiwiteit en universaliteit van strukturalisme. Sy identifiseer vier kernveronderstellings van poststrukturalistiese teorie. Eerstens daag poststrukturalisme logosentrisme uit: Dit bevraagteken die bestaan van enige betekenaar (“signifiser”) buite die

spel van taal en wat as grondslag vir alle denke, taal en ervaring dien, bv. God, die Waarheid of die Self. Verder stel poststrukturalisme teorie op die voorgrond: Dit voel genoop om die teorie van betekenisgeving te verduidelik. Poststrukturalisme desentraliseer die menslike subjek deur die bestaan van 'n koherente identiteit te ontken: dit veronderstel eerder 'n subjek wat verskeie subjek-posisies kan beklee wat deur diskoers gekonstrueer word. Binne die poststrukturalistiese letterkunde desentraliseer dit ook die outeur en word die rol van die leser eerder benadruk. Poststrukturalisme plaas diskoers op die voorgrond en dring aan op die gekonstrueerdheid van alle kennis en gedrag. Hierdie veronderstellings word in meer detail in die volgende afdelings bespreek.

Bertens (2001:124) dui aan dat Derrida vanuit hierdie veronderstellings argumenteer dat taal inherent onbetroubaar en onstabiel is. Die implikasie van Derrida se denke is dat daar 'n oortolligheid van betekenis ontstaan wat enige stabiele betekenis wat ons binne taal probeer skep, omverwerp. Verder is die poststrukturalistiese subjek slegs 'n tydelike rangskikking: Die subjek kan gesien word as 'n vlietende onderbreking in die vloeï van betekenis.

2.5.3.2 Poststrukturalisme en lewensbeskrywing

Die grootste bydrae van beide strukturalisme en poststrukturalisme tot lewensbeskrywing is dat teorie (outo)biografie losgemaak het van “die lewe” en dit met literatuur vereenselwig het (Prosser, 2001:248).

Alle lewensbeskrywing is referensiël: Soos wetenskaplike en historiese diskoers, maak lewensbeskrywing daarop aanspraak dat dit inligting oor 'n realiteit kommunikeer wat ekstern tot die teks is (Lejeune, 1982:211). In die poststrukturalistiese benadering tot lewensbeskrywing word die referent egter “uitgestel” – die teks word nie meer as refleksie van 'n werklikheid gesien nie, maar as 'n produk wat geskep word, 'n masker of persona (Prosser, 2001:249). Alhoewel lewensbeskrywing op feitlikheid aandring, wys Stanley (1992:3) egter daarop dat dit in der waarheid 'n gekunstelde onderneming is wat 'n eie vorm kies en 'n onnatuurlike produk oplewer: Geen lewe word so in 'n bepaalde kollig geleef as wat lewensbeskrywing voorgee nie. Oor hierdie proses haal Kadar (1992:5) vir Linda Hutcheon aan: “To write anyone’s history is to order, to give form to disparate facts; in short, to fictionalize.” Dit is volgens Olney (1972:vii) juis hierdie ordening wat lewensbeskrywing so gewild onder lesers maak: mense is op soek na orde en betekenis wat nie altyd in die ervaring self gevind kan word nie.

Prosser (2001:248) dui aan dat die modus van voorstelling in lewensbeskrywing binne die poststrukturalisme geprioritiseer word bo die referent, die ding wat voorgestel word. Volgens Edel (1981:2) flans die biograaf 'n man of vrou uit woorde en dokumente saam. Dokumente is veral van belang omdat hulle 'n lewe "waarmerk" (Nadel 1984:4). Die rol van taal in die konstruksie van 'n lewensbeskrywing kan nie oorskat word nie. Dit is taal, aldus Lacan en die poststrukturalisme, wat subjektiwiteit vestig (Gerber 1996:176). Salas (2007:3) som die poststrukturalistiese benadering tot taal en subjektiwiteit as volg op:

Language is not a window on the world; it constitutes the world. It is not the self that controls language, but language that controls the self. The self is no longer objective, rational and self-determined; the self is now other-determined, constituted by language.

Anders as die koherente individualiteit wat deur konvensionele biografie voorgelê is, is die 'self' wat deur lewensbeskrywing blootgelê word kompleks en gefragmenteerd (France & St. Clair 2002:2).

Stanley (1992:7) verduidelik die proses wat biograwe tradisioneel volg:

The biographer follows a linear trajectory of their subject's development by reconstructing, in as much detail as possible, their life from cradle to grave, by locating their particular work and achievements and their character within this mass of detail. Modern biography, according to some of its most distinguished practitioners, sees the central task of biography as the reconstruction on paper of the essential and fundamental person, from a myriad of contemporary shifting and conflicting views of this event, that relationship, this activity, that achievement.

Hierdie outonome individu is egter, aldus poststrukturalisme, deur sosiale strukture en kodes gedentraliseer (Rhiel & Suchoff 1996:3). Die konsep van die gesplete subjek rus op die gedagte dat die subjek deur en *in* taal saamgestel word. Volgens Salas (2007:2) word identiteit deur taal bepaal.

Carson problematiseer haar eie identiteit as skrywer, *Nox* se identiteit as boek en ons identiteit as lesers, deur middel van die subtiele manier waarop die boek se titel en die outeur se naam op die buiteblad van die boks aangebring is. Die titel en outeur se naam is byna onsigbaar, in 'n ligte glans gebosseleer – teenwoordig, maar terselfdertyd ook nie. Dit is 'n boek en sy is die skrywer daarvan, maar terselfdertyd is die ontwerp besig om die boek se identiteit as "boek" te probeer ontwyk.

Of jy die titel en outeur se naam raaklees, hang af van jou perspektief en van hoe die lig op die teks val – weereens 'n dramatisering van Carson se opvatting van subjektiwiteit en 'n

illustrasie van hoe die leser se situasie die lees van die teks beïnvloed. Die feit dat die boks lyk soos die tipe waarin 'n persoon briewe en ander aandenkings sal bêre, maak die leser selfbewus: dit voel of jy deur iemand anders se private dokumente en aandenkings krap. Ons nuuskierigheid word gedramatiseer, die leserspubliek se honger na biografie, na die intieme besonderhede van ander se lewens (en dood), word uitgevoer.

Die voorblad van die volume, wat 'n replika is van die voorblad van die boks, bevat geen skrywersnaam of boektitel nie, en skep verdere spanning wat die kategorisering van *Nox* as boek betref.

Die subjekte wat Carson binne die teks konstrueer, is nie die konvensionele, koherente selwe wat deur konvensionele biografie voorgelê word nie. Carson is hiperbewus van die konstruksie van die self en die ander in en deur taal, en laat die leser ook nie toe om te vergeet waarmee sy besig is nie. Dit word nêrens beter geïllustreer as in afdeling 2.2 van *Nox* nie. In die getikte teks genummer 2.2 gee Carson konkrete inligting met betrekking tot haar broer se lewensverhaal:

2.2 My brother ran away in 1978, rather than go to jail. He wandered in Europe and India, seeking something, and sent us postcards or a Christmas gift, no return address. He was travelling on a false passport and living under other people's names. This isn't hard to arrange. It is irremediable. I don't know how he made his decisions in those days. The postcards were laconic. He wrote only one letter, to my mother, that winter the girl died.

Hierdie teks word op die bladsy aangebied saam met fragmente van die brief wat in die teks genoem word, die een wat hy geskryf het die winter toe sy meisie, Anna, gesterf het. Die gesamentlike plasing van die twee tekste op 'n enkele bladsy skep onmiddellik spanning tussen Carson se weergawe van gebeure, en Michael se weergawe in sy eie woorde. Maar Carson stop nie hier nie: teks 2.2 word oor die volgende bladsye nog drie maal herhaal, elke keer met klein wysigings aan die leestekens in die teks, wat die betekenis effens wysig, en elke keer saam met 'n ander fragment van die handgeskrewe brief wat sigbaar is op die blad. Die verhouding van die twee tekste tot mekaar beïnvloed ons persepsie van die betekenis. Die biografie en outobiografie is ewe onstabiel en vatbaar vir die veranderlikheid van taal.

Nadel (1984:3) meen dat konvensionele biografie 'n illusie van realiteit onderhou deur die aandrang op orde en volledigheid. In hierdie opsig staan Carson se teks direk teenoor die konvensie: *Nox* dring in alle opsigte aan op onvolledigheid en fragmente. Reeds vanaf die voorbladfoto (waarvan net 'n repie van die oorspronklike foto verskyn) is dit duidelik dat ons

hier met skerwe te make het, en dat volledigheid nie vooropstaan nie. Deur die loop van die boek vind ons repies papier, stukke van koeverte, onvolledige uittreksels uit briewe, los gedagtes, sinsnedes, opgeskeurde foto's en ander los rommel. Dit konkretiseer Rhiel en Suchoff (1996:3) se opvatting van die lewenstek (en geskiedenis) as "oop teks".

Garber (1996:175) wys daarop dat die versplinterde aard van die 'self' vraagtekens oor die moontlikheid van lewensbeskrywing laat hang. Vir Nadel (1984:10) is die enigste moontlike uitkoms van hierdie denkrigting om te verklaar dat objektiewe lewensbeskrywing inderdaad op logiese en kunstige vlak onmoontlik is, dat die self dus onver-taalbaar is. Garber (1996:175) som dit as volg op:

For the biographer and the autobiographer, postmodernity means understanding that there is no secure external vantage point from which one can see clearly and objectively, can "realize" the subject.

Volgens Prosser (2001:249) is dit juis deur die volhou van dié teenstrydige idees (wat ook deur *Le Jeune* uitgedruk word) – dat lewensbeskrywing onmoontlik is en tog kan bestaan – wat die ervaring van die lees én skryf van lewensbeskrywing binne die poststrukturalisme karakteriseer.

France en St. Clair (2002:1) vra die volgende vraag in hul boek oor biografie, en antwoord dit met verwysing na Sartre se *Nausea*: "Is biography possible? For Sartre's early fictional hero Roquentin, biography is an impossibility, a work of pure imagination emanating from the biographer and bearing no resemblance to the supposed subject." Volgens Prosser (2001:249) word lewensbeskrywing deur poststrukturaliste herverbeel as 'n projek van *poesis* – konstruktief, self-referensieël en nooit heeltemal apart van fiksie nie.

Die nuwe benadering tot die subjek het veral 'n groot impak gehad op die manier waarop lewensbeskrywers vorm gee aan die lewens wat hulle op papier skep. Volgens Edel (1981:10) hoef die biografie nie meer streng chronologies te wees, soos Stanley dit beskryf het nie. Lewens word selde op daardie manier geleef: individue herhaal patrone wat in hul kinderjare vasgelê word, en beweeg heen en weer tussen herinneringe.

Friedson (1981:xix) sien die bevryding van die vorm van lewensbeskrywing as die mees dramatiese verandering wat die praktyk die afgelope jare ondergaan het. Hy merk op dat lewensbeskrywers deesdae tegnieke "leen" by fiksie, drama, geskiedenis en poësie. Die biograaf of outobiograaf is, aldus Nadel (1984:11) 'n kreatiewe skrywer van nie-fiksie. Williams (1996:179) voer aan dat die uitdaging vir die skrywer is om die gebeure in 'n lewe

uit te kies en só te rangskik dat dit 'n betekenisvolle orde aanneem wat insig in die menslike natuur verskaf.

Poststrukturalistiese lewensbeskrywing is 'n uitvoering van die dood van die outeur en die fiksionaliteit van die self (Prosser, 2001:249). Alhoewel die skrywer wat lewensbeskrywing vanuit 'n poststrukturalistiese hoek benader die taak as onmoontlik beskou, gaan sy voort met die skryf daarvan asof dit vir ons iets oor die werklikheid kan openbaar waartoe fiksie nie instaat is nie (Prosser, 2001:249).

2.5.3.3 Poststrukturalisme en vertaling

Kontemporêre vertalingsteorie is beïnvloed deur kontinentale filosofiese tradisies soos eksistensiële fenomenologie en poststrukturalisme, en voer aan dat taal die denkproses rig, dat betekenis deur 'n wye verskeidenheid faktore gedetermineer word en dat vertaling nooit op 'n ongekompliseerde wyse kan kommunikeer nie (Venuti 2000:468).

Ons het reeds in afdeling 2.3.3.1 gesien dat poststrukturalisme taal as onstabiel en onbetroubaar sien en dat die moontlikheid van kommunikasie dus binne dié diskoers bevraagteken word. Volgens Venuti (2000:218) dwing hierdie skeptiese benadering tot taal kritici om vertaalbaarheid te bevraagteken. Vertaling is gedoem om gebrekkig of onvolkome te wees, nie net weens onoorbrugbare verskille tussen tale nie, maar ook binne 'n taal self.

As vertaling in die algemeen noodwendig gebrekkig is, is dit des te meer so in die geval van die vertaling van poësie. In "The Task of the Translator" skryf Walter Benjamin (2000:15): "We generally regard as the essential substance of a literary work what it contains in addition to information – the unfathomable, the mysterious, the "poetic" – the translator can only reproduce these qualities if he is also a poet." Vertalings van gedigte moet volgens Perloff (in Robinson 2010:60) sonder uitsondering en noodwendig altyd minstens gedeeltelik misluk. Robinson (2010:29) sien die vertaling van poësie op letterlike vlak as onmoontlik. Hy skryf die onvertaalbaarheid van poësie toe aan die feit dat dit 'n raakpunt van minstens vyf verskillende aspekte van uniekheid is, naamlik 1) die algehele strukturele, semantiese en soniese kompleks, wat die taal of tale is waarin die gedig geskryf is; 2) die spesifieke historiese toestand van daardie kompleks ten tyde van die skryf van die gedig; 3) die individuele digter se gebruik van die taal, sy/haar idiolek; 4) die poëtiese stem of styl van die digter (op daardie spesifieke punt van sy/haar kreatiewe lewe); en 5) die spesifieke gebruik van daardie idioom binne die individuele gedig (Robinson 2010:80-81).

In haar essay “Variations on the Right to Remain Silent” (2008:[sp]) skryf Carson: “Every translator knows the point where one language cannot be translated into another. ... Languages are not sciences of one another, you cannot match them item for item.” Sy beskryf vertaling as ’n “... mutual undoing of each language into the other. ... You can’t capture, you can’t bring things across equally.”

Derrida sien vertaling as die dekonstruksie van ’n bronteks (Venuti 2000:218). Dekonstruksie destabiliser verskeie “veilige” aannames wat met vertalingsteorie geassosieer word, veral met betrekking tot nosies van ekwivalensie en getrouheid van vertalings (Kruger 2004:48). Die meervoudige perspektiewe en “open-endedness” van dekonstruksie veroorsaak probleem vir vertalers omdat dit ekwivalensie as die doelwit van vertaling uit die weg ruim (Kruger 2004:49). Volgens Kruger (2004:53) fokus vertaling juis ons aandag op die bestaan van tekortkominge en *traces* in die bronteks.

Binne die konteks van dekonstruksie word *sous rature* (in Engels vertaal as “erasure”) gebruik om tipografiese uitdrukking te gee aan plekke in ’n teks waar sleutel terme en konsepte paradoksaal of selfondermynend is. In een opsig word Carson se vertaling van Catullus ’n metaforiese ongedaanmaking of *erasure* van die oorteks. Die weergawe van “Gedig 101” wat sy skep, staan in die plek van die bronteks en wis dit uit. Op dieselfde manier is *Nox* as poging tot biografie van Michael ook ’n *erasure* van die subjek, aangesien die teks in die plek van die oorlede broer staan.

In die volgende afdeling sal ek die verskynsel van *erasure* in postmodernistiese poësie bespreek.

2.5.3.4 Erasure in postmodernistiese poësie

Erasure is volgens McHale (2005:277-278) ’n tipiese onderwerp en verskynsel in postmodernistiese poësie. Hy verwys na voorbeelde uit die werk van verskillende postmodernistiese digters om die verskillende manifestasies van *erasure* op materiële vlak in ’n gedig te demonstreer: Dit kan die vorm van die fisiese uitvee of uitwis van teks aanneem; die teks kan met verf of ink bedek word; reëls of woorde kan onklaar gelaat word; daar kan gapings, leegtes of buitengewone oop spasies in die teks gelaat word; gedeeltes van ’n teks kan weggelaat word; of ’n teks kan in sy geheel verwyder wees en die afwesigheid daarvan deur ander teks aangedui word.

McHale (2005:278-279) meen dat *erasure* in postmodernistiese poësie nie slegs op materiële vlak plaasvind nie, maar ook as tema in gedigte voorkom. Die tematisering van *erasure* kan aangedui word deur die gebruik van die woorde “uitwis” of “uitvee”, of deur die gebruik van ’n leksikon verwante woorde. Woorde soos “stilte”, “leegte”, “afstand”, “donker”, “wit” en “dood” is almal volgens McHale plaasvervangers vir “*erasure*”. Hy sien ook tekens van *erasure* in die gedigte van modernistiese voorgangers van die postmodernistiese poësie van *erasure*, soos Paul Celan en Edmond Jabès. By Jabès is *erasure* sigbaar in ’n leksikon van afwesigheid, asook die groot wit spasies wat sy tekste omring, onderbreek en byna oorweldig. By Celan is dit in die gereelde gebruik van negatiewe, asook die aanwending van ellipse, asterisks, parentese en ander tekens van die taal se verval in stilte (Mchale 2005:280).

McHale (2005:277) beskou *erasure* as ’n verskynsel wat ’n raakpunt verteenwoordig tussen postmodernisme in die visuele kunste en poststrukuralisme in filosofiese denke. In *Nox* sien ons dan inderdaad hoe Carson se poststrukuralistiese denke uitdrukking vind in ’n kunsobjek: sy voer die poësie van *erasure* een stap verder tot in die domein van visuele kuns. In *Nox* beoefen sy nie slegs ’n poësie van *erasure* nie, maar skep ook ’n visuele estetika van *erasure*

In afdeling 8 van *Nox* plak Carson byvoorbeeld ’n klomp afskrifte van haar vertaling van “Gedig 101”, maar die papier is in reepe geskeur en met potlood bekrap – onleesbaar. Op die laaste bladsy van die boek vind ons nog ’n afskrif van die gedig, met die inkt heeltemal uitgewas en so erg besmeer en onduidelik dat dit skaars herkenbaar is as haar vertaling. Dit is ’n spookbeeld wat die dood van die oorspronklike en die mislukking van die vertaling deur middel van *erasure* beaam.

2.5.4. Eenheid van vorm en inhoud

Volgens Drucker (2004:2) is ’n kunsboek ’n boek waarin vorm en inhoud absoluut geïntegreer is. In *Ulises Carrión* se woorde is dit ’n boek waarin die som van al die materiële en formele elemente die boodskap is (aangehaal in Hubert en Hubert 1999:7). Die visuele elemente in *Nox* is nie slegs addisionele illustrasies nie, maar vorm ’n eenheid met die teks en funksioneer saam om betekenis aan die leser oor te dra. Al die visuele en tekstuele elemente van die boek, van die merke tot die beelde en foto’s, die individuele bladsye en die volgorde, moet as eenheid gelees word om die betekenis te kan ontsyfer.

Burt (2011:[sp]) druk die eenheid van vorm en inhoud in *Nox* met seggingskrag uit:

The medium – not just the genre but the physical medium: box, printing methods and paper – becomes the message and the message is that words will never do. [...] *Nox* is not so much a book as a thing: no wonder it is, literally, so heavy. And it is literally many other things: literal evidence of Michael's life (the photographs, the handwriting samples); evidence that Carson has surpassed the bounds of literary language, of any language, in her attempt to express, and explore, her grief.

Die eenheid van vorm en inhoud word in alle aspekte van *Nox* se ontwerp gereflekteer. Eerstens eggo die boek se verpakking 'n metaforiese verpakking van teks binne teks. Binne-in *Nox* is verskeie voorbeelde van lewensbeskrywing verpak, byna soos skilpoppe: In Carson se oorkoepelende elegie vir haar broer skuil die broer se elegie (in die vorm van 'n brief) vir die liefde van sy lewe, Anna, wat in Indië aan epilepsie dood is. Catullus se "Gedig 101" sit ook as volledige elegie binne die "groter" elegie. Die effek is 'n kamer vol spieëls, waarin verskillende prosesse, tekste en biografieë eindeloos in mekaar weerspieël word. Die kartondoos met sy grys omslag bevat die volume, wat dieselfde omslag as die kartondoos het: Die houër en die teks is letterlik "a thing that carries itself". Die feit dat die kartonhouer soos 'n grafsteen lyk, is 'n materiële uitdrukking van die boek se elegiese inhoud.

Daar is in sowel die vertaling (minstens op teoretiese vlak) as die biografiese gegewens van Michael sprake van 'n opstanding ("resurrection"). Vertaling is volgens Robinson (2010:174) 'n poging om afstande in tyd en ruimte te oorbrug. Benjamin (2000:16) meen dat vertaling nuwe lewe aan 'n teks gee: "A translation issues from the original – not so much from its life as from its afterlife." Carson se vertaling kan gelees word as 'n poging om lewe te blaas in 'n dooie taal, op dieselfde manier waarop haar biografie haar broer uit die dood probeer opwek. Robinson (2010:152) sien die vertaling van die werk van dooie digters uit vreemde kulture as noodsaaklik om te voorkom dat hulle nie vir ons "twee maal sterf" nie. Hierdie metafoer word in die teks ook ontgin ten opsigte van Michael se lewe: Carson skryf in afdeling 8.3 dat verskeie mense gewys het op ooreenkomste tussen Michael en Lasarus. Vir Carson is dit egter nie 'n eenvoudige geval van opwekking uit die dode nie: as geskiedskrywer sien sy Michael eerder, soos Lasarus, as iemand wat twee maal moes sterf. Hy was reeds vir haar verlore, lank voordat hy gesterf het (O'Rourke 2010:[sp]).

Carson (2008:[sp]) assosieer vertaling met 'n tussenin ruimte of "third place":

Translation is a practice, a strategy, or what Hölderlin calls "a salutary gymnastics of the mind" that does seem to give us a third place to be. In the presence of a word that stops itself, one has the feeling that something has passed us and kept going, that some possibility has got free.

Die liminale of tussenin aard van die kunsboek – ’n teks wat in die ruimte tussen letterkunde en visuele kuns beweeg – is gelyktydig tekenend van hierdie “third place” en van die uitbeelding van Michael Carson as ’n drumpelwese, ’n mens wat huiwer tussen twee wêrelde. *Nox* is ’n teks wat tussen verskillende soorte inhoud beweeg. Volgens Viljoen (2005:6) kan die begrip liminaliteit¹⁵ toegepas word op ’n teks wat in ’n tussengebied tussen twee of meer diskoerse of genre-omsrywings gegeneer word. Clarke (2011:[sp]) verklaar pertinent dat *Nox* nie ’n boek is nie, maar êrens tussen ’n papirusrol en kodeks inpas. Hy gebruik die term “liminal bookness” om die tussenin aard van die teks vas te vang. In *Nox* is daar beweging tussen verskillende genres, tussen twee tale en tussen die antieke en die kontemporêre tyd. Die teks beweeg verder in die ruimte tussen artefak en skryfwerk. O’Rourke (2010:[sp]) wys daarop dat dit ook tussen die analitiese en die liriese verkeer. Row (2010:[sp]) dui op die manier waarop *Nox* gelyktydig baie oud en baie nuut voel: “... it combines the precious heft of text with the fleeting nature of a casual snapshot, a scrawled note, or a digital image.”

Clarke (2011:[sp]) voer aan dat die kragtige liminaliteit van *Nox* nie toevallig is nie. Dit sluit aan by die uitbeelding van die liminale karakter waaroor die boek gaan. Turner (1969:95) omskryf liminale personae as volg: “Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, conventions and ceremonials.” Dit is duidelik hoe Michael se identiteit binne die konteks van sy lewensverhaal by hierdie definisie aansluit, nie net as vlugteling nie maar ook as persoon wat sy identiteit versaak het in sy pogings om voor die gereg te vlug. Breytenbach (2009:135) se nosie van die Middelwêreld en die “uncitizens” wat hierdie liminale ruimte bewoon, bied ’n nuttige beskrywing van mense in Michael se situasie. Volgens Breytenbach het hulle sones betree waar waarhede nie meer gemaklik pas nie en sekerhede nie oorvleuel nie, en daar verlore geraak. Breytenbach (2009:143) beskryf die tussenin/Middelwêreld as volg: “The terrain is rugged, the stage bathed in a dusty grey light.” In hierdie beskrywing van Breytenbach sien ’n mens ooreenkomste met die voorkoms van *Nox*: Carson se “rommelrige” aanslag is tekenend van ’n liminale ruimte, en die oorheersende grys kleurskema, stowwerigheid wat deur die ou dokumente en foto’s opgeroep word en die lig in die ou foto’s dra alles by tot die uitbeelding van die liminale ervaring.

Cederstrom (1981:117) wys pertinent daarop dat “Gedig 101” ’n opvoering/uitvoering van die begrafnisritueel is wat in die gedig beskryf word. Die begrafnis as ritueel word ook as tema in *Nox* ontwikkel, waar ons verwysings na Michael se begrafnisdiens, Carson se ouers se

¹⁵ Die woord “liminaliteit” word nie in hierdie tesis in sy strengste akademiese betekenis gebruik, waarvolgens dit verwys na ’n tussen-in toestand in die antropologiese teorieë van rituele nie, maar meer algemeen, in die sin van tussen-in-wees, veral in terme van genre.

begrafnisdiens en die begrafnispraktyke van antieke bevolkings kry. Volgens Viljoen (2005:17) is die ritueel van die begrafnis en van die rou oor die gestorwene tradisioneel gesproke een waardeur die begrafnisganger deel het aan die liminale ervaring van die dood.

Nox beweeg ook tussen die private en die publieke. Anderson (2010:[sp]) beskryf dit as volg: “It’s a public facsimile of a deeply private object: a scrapbook.” Die konsep van die faksimilee is nie net belangrik met betrekking tot die voorkoms van die boek nie, maar verskaf ook ’n sleutel tot ’n moontlike interpretasie van die teks.¹⁶

Deur die eenheid van vorm en inhoud wat Carson in *Nox* skep, is sy besig met die proses van voorstelling wat Lejeune (1982:211) as volg beskryf: “Their goal is not mere “vraisemblance” but resemblance to the truth. Not the ‘reality effect’ but the image of reality.” In die volgende hoofstuk sal ek bespreek hoe *Nox* ’n “image of reality” skep deur middel van ’n dekonstruktiewe vertaling van “Gedig 101” wat op verskillende vlakke gelyktydig plaasvind.

¹⁶ In afdeling 3.4 word die moontlikheid bespreek om *Nox* as faksimilee van poëtiese betekenis skepping te lees.

HOOFSTUK 3: VERTALING 101 – NOX AS WEERGAWE VAN “GEDIG 101”

“The word ‘translation’ comes, etymologically, from the Latin for ‘bearing across’. Having been borne across the world, we are translated men. It is normally supposed that something always gets lost in translation; I cling, obstinately to the notion that something can also be gained.” – Salman Rushdie¹⁷

Anne Carson word gewoonlik as digter gekategoriseer, maar volgens Anderson (2013:[sp]) is die term in haar geval problematies. Aanhangers van Carson voel sy doen iets méér as poësie, terwyl haar kritici meen haar werk is iets minder as poësie. Verskeie resensente beskryf *Nox* as poësie van een of ander aard. In sy resensie van *Nox* in die *New York Times* skryf Ben Ratliff (2010:[sp]): “There’s not much poetry in this one, yet the whole thing is poetry of a kind you’re not used to.” Teicher (2010:[sp]) wys daarop dat die boek as poësie bemark word: “The book is not really a book of poetry, though that’s how it’s labelled. It was the editor’s idea to call it poetry.” Motion (2010:[sp]) lees *Nox* in geheel as gedig, maar gee ook dadelik toe dat dit nie heeltemal so eenvoudig is nie: “Anne Carson's new book of poems is an elegy for her brother. Almost all the meanings in that sentence are not quite what they seem.”

Burt (2011:[sp]) meen egter dat dit ’n genre-fout is om *Nox* as poësie te klassifiseer: soos daar in die vorige afdeling aangedui is, is *Nox* ’n kunsboek en moet dit as sodanig gelees word. Om *Nox* as kunsboek te lees ontsluit dimensies daarvan wat agterweë bly wanneer die teks as gedig gelees word. Drucker (2004:10) meen dat die kunsboek as vorm unieke konseptuele moontlikhede aan digters bied. In hierdie hoofstuk sal ek ondersoek hoe Carson die veelvlakkigheid van dié genre ontgin deur ’n boek te skep wat op verskillende maniere gelyktydig met vertaling werk.

3.1 Vertaling as verenigende beginsel in *Nox*

Een van die redes vir die verwarring onder kritici rondom die kategorisering van *Nox* is moontlik die teenwoordigheid van “Gedig 101” (en die uitgebreide dekonstruksie daarvan) in die teks. Die feit dat daar poësie in die teks teenwoordig is, beteken egter nie dat die teks in sy geheel vir poësie aangesien moet word nie. In hierdie afdeling word die maniere ondersoek waarop Carson “Gedig 101” in *Nox* betrek en verwerk deur middel van vertaling.

¹⁷ Salman Rushdie, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*

Volgens Simon (2007:111) gebruik Carson in haar werk vertaling as 'n daad van samevoeging. Dit is 'n manier om uiteenlopende gedagtes gelyktydig uit te druk. Simon (2007:109) herinner ons ook dat *metaphorein* een van die Griekse woorde vir vertaling is. In *Nox* word vertaling as metafoor en as dekonstruktiewe én konstruktiewe proses gebruik. In die volgende afdelings word hierdie drie verskillende vlakke van vertaling bespreek en word daar aangedui hoe die drie vlakke in *Nox* inmekaarsteek.

3.1.1 Vertaling as metafoor: Biografiese gegewe vertaal na taal

In die inleiding van sy versameling vertalings getiteld *Echo Grove* haal Derek Mahon die Portugese skrywer José Saramago aan wat skryf: “To write is always to translate, even when we are using our own language ... Our words convey mere fragments of reality on which our experience fed.” Dit is in hierdie opsig dat *Nox* op die eerste vlak met vertaling werk as metafoor: Carson dra 'n biografiese gegewe vanuit ervaring oor in taal. Sy ver-taal haar broer se lewe. Dit is wat Robinson (2010:174) beskryf as “ ... translating from lived life into language.”

Hierdie vlak sluit aan by Gadamer se oortuiging dat die proses van vertaling in essensie die hele geheim van die mens se verstaan van die wêreld en sosiale kommunikasie ondervang (Robinson 2010:77). Robinson (2010:79) druk die wyse waarop ons innerlike lewe ook deur die matriks van vertaling gesien kan word, as volg uit:

Feelings, like texts for translation, are not something we know and then simply reproduce. Rather, what we feel is the difficult source text for a rendering that we make with the aim of better understanding the original, and of creating a version of our inner life that convinces us, and if we express it, convinces others with whom we live and work.

Nox is dus 'n uitbeelding van die opvatting van alle kommunikasie as vertaling. Soos Carson teenoor Seghal (2010:[sp]) erken: “It’s about understanding other people and their histories as if we are all separate languages.” Carson pas vertaaltegnieke toe op haar poging om haar broer se lewe te ver-taal en te begryp. In deel 8.1 van *Nox* skryf sy:

Because our conversations were few (he phoned me maybe 5 times in 22 years) I study his sentences the ones I remember as if I’d been asked to translate them.

Wanneer sy haar broer se hond in die agtergrond hoor blaf, vra sy grappenderwys of die hond in Deens blaf.

Die vertaal-metafoor word versterk deur die tematiese en inhoudelike ooreenkomste tussen “Gedig 101” en Michael Carson se biografiese gegewens. Die vertaling van die Latynse gedig oor die afsterwe van Catullus se broer verteenwoordig die tweede vlak waarmee Carson met vertaling werk, maar dit vorm ook (deur middel van insluiting in die oorspronklike plakboek wat Carson na die afsterwe van Michael gemaak het) deel van die teks waarin Michael se lewe ver-taal word.

3.1.2 Vertaling as dekonstruksie: “Gedig 101” uit Latyn in Engels

Nox is ’n uitvoering van die vertaling van ’n gedig. Catullus se “Gedig 101” verskyn op die eerste bladsy van die boek en word dan woord vir woord op die linkerkantse bladsye uit Latyn in Engels vertaal. ’n Engelse vertaling van die gedig kom in afdeling 7 van *Nox* voor. Hierdie vlak van vertaling is wat Jakobson (2000:114) beskryf as “interlingual translation” of vertaling van verbale tekens in een taal na verbale tekens in ’n ander taal. Binne die konteks van hierdie vlak van vertaling, kan ons Catullus se Latynse weergawe van “Gedig 101” beskou as die bronteks, terwyl Carson se vertaling van “Gedig 101” die doelteks is.

Cederstrom (1981: 117) beskryf “Gedig 101” as ’n elegie, ’n dramatiese monoloog waarin Catullus afskeid neem van sy afgestorwe broer. Die teks is gebaseer op die formele rituele van ’n tradisionele Romeinse begrafnisseremonie. Volgens Grové (1992:96-97) word die woord “elegie” waarskynlik afgelei van die Griekse woord *elegeia* (*elegos*) wat treurlied beteken. Die term het oorspronklik verwys na verse met ’n baie spesifieke metriese patroon, maar die fokus het later, weens die invloed van Ovidius se klaend-weemoedige elegieë, verskuif na die onderwerp en stemming. Deesdae word die term gebruik om te verwys na gedigte waarin daar oor die dood van ’n dierbare getreur word.

Vandiver (2010:523) meen Catullus is ’n besondere moeilike digter om in Engels te vertaal. Martin (1979:xiii) beskryf Catullus se stem en gevoeligheid as kompleks, meerduidig, gekunsteld en ironies. Die speelse kwaliteit van Catullus se verse maak die begrip en interpretasie van sy gedigte moeilik – veral vir die moderne leser wat nie al die verwysings uit die antieke kultuur sal begryp nie. Absolute ekwivalensie tussen die bronteks en die doelteks kan dus nie bereik word nie. Oor haar pogings om “Gedig 101” te vertaal skryf Carson(2010:[sp]) in *Nox*:

I want to explain about the Catullus poem (101). Catullus wrote poem 101 for his brother who died in the Troad. Nothing at all is known about the brother except his death. Catullus appears to have travelled from Verona to Asia Minor to stand at the grave. Perhaps he recited the elegy there. I have loved this poem since the first time I

read it in high school Latin class and I have tried to translate it a number of times. Nothing in English can capture the passionate, slow surface of a Roman elegy. No one (even in Latin) can approximate Catullan diction, which at its most sorrowful has an air of deep festivity, like one of those trees that turn all its leaves over, silver, in the wind.

Die vertaling van “Gedig 101” wat in *Nox* voorkom is dus slegs een van Carson se verskeie pogings om die gedig in Engels weer te gee. Omdat ’n bevredigende vertaling haar bly ontwyk, verteenwoordig die vertaling wat sy in *Nox* aanbied ’n metaforiese ongedaanmaking van die bronteks. Hierdie proses word verder verteenwoordig deur die uitmekaarhaal van die bronteks wat in *Nox* plaasvind: “Gedig 101” word uitmekaargehaal of “ontplof” en brokke daarvan word deur die boek versprei.

Volgens O’Rourke (2010:[sp]) is Carson se proses van *assemblage* ’n dramatisering van die manier waarop haar gedagtes rondflits tussen die pyn van die spesifieke verlies van haar broer, en die metafisiese bevraagtekening van wat presies ’n sterflike lewe behels. Dit is ’n uitvoering (in die Brechtiaanse tradisie) wat die leser bewus hou van die feit dat ’n uitvoering aan die gang is. Dis ’n selfrefleksiewe gebaar wat ten nouste saamhang met die feit dat *Nox* nie toelaat dat die leser verblind word deur die illusie van ’n samehangende self met ’n kern en netjiese ontknoping nie.

Terwyl hierdie dekonstruksie aansluit by die estetika van fragmentasie en die poëtika van *erasure* wat in ’n vorige afdeling reeds bepreek is, dra dit op ’n ander vlak by tot die konstruksie van *Nox*. Motion (2010:[sp]) stel dit as volg: “The deconstruction of ‘Poem 101’... allows the construction of *Nox*. It gives it backbone, as well as a clear theme.” In die volgende afdeling sal ek hierdie stelling bespreek, binne die konteks van die derde vlak van vertaling wat Carson in *Nox* beoefen.

3.1.3 Vertaling as konstruktiewe proses: Van plakboek na kunsboek

Die kommersiële produksie van *Nox* verteenwoordig ’n derde vlak van vertaling waarin Carson ’n private objek (die persoonlike plakboek) in ’n demokraties-veelvoudige kunsboek omskep deur middel van addisionele ontwerpelemente. Hierdie vertaling van een vorm na ’n ander behels ’n verdieping in die kompleksiteit van die objek: Nuwe vlakke van betekenis en resonansie word doelbewus geaktiveer in die transponering van plakboek na kunsboek. In hierdie afdeling sal hierdie derde vlak van vertaling in detail verduidelik word en ek sal na aanleiding van voorbeelde aanvoer dat die kunsboek ’n weergawe van “Gedig 101” is wat uit ’n proses van intersemiotiese vertaling ontstaan.

Die oorspronklike plakboek wat Carson kort ná haar broer se dood gemaak het bevat die eerste twee vlakke van vertaling: Die foto's, briewe en ander dokumente wat sy in die plakboek byeenbring, vorm deel van die vertaling van die biografiese gegewe (vlak een), terwyl die vertaling van "Gedig 101" (vlak twee) weer binne-in daardie vertaling sit. Die derde vlak van vertaling ondervang beide die eerste en tweede vlak: *Nox*-die-kunsboek word letterlik aangebied as 'n houer waarbinne 'n faksimilee van die plakboek verpak word. Die oorspronklike kodeks-formaat van die plakboek word vertaal na 'n konsertina-boek wat op een ononderbroke stuk papier gedruk is. Sommige bladsye van die plakboek word in die proses van vertaling van plakboek na kunsboek meer as een maal gedupliseer. Hierdie ontwerp-keuses is nie toevallig nie, maar gemaak om bepaalde betekenis, assosiasies en metafore uit te lig.

Burt (2011:[sp]) skryf in sy resensie van die boek: "Everything in *Nox* points to a forever lost original ..." Hierdie 'verlore oorspronklike' word verteenwoordig deur stiltes, leegtes en lakunes in die teks. Die agterkant van die strook papier waarop *Nox* gedruk is, vorm een lang stilte, 'n twaalf meter lange leegte wat die afwesigheid van Michael Carson en die onvertaalbaarheid van "Gedig 101" versinnebeeld.

Hoewel Carson self op die onvertaalbaarheid van Catullus aandring, meen Motion (2010:[sp]) dat sy wel daarin slaag om die tekstuur van Catullus se elegie in *Nox* vas te vang: "Speaking of Catullus's 'Poem 101', she refers to the 'passionate slow surface of Roman elegy', which she identifies as an especially difficult texture to catch in translation. But that is just what she has caught – caught, and remade, both." Die "vasvang" en "oormak" van 'n teks soos Motion (2010:[sp]) dit hier beskryf, sluit aan by Don Paterson se konsep van die weergawe ("version") as alternatief tot letterlike vertaling. Paterson (2006:[sp]) bespreek sy siening van die weergawe in 'n essay getiteld "Fourteen Notes on the Version" wat as inleiding dien tot *Orpheus*, sy weergawe van Rilke se *Sonette van Orpheus*. Paterson sien die weergawe as 'n gedig in eie reg wat poog om in die plek van die bronteks te staan:¹⁸

A translation tries to remain true to the original words and their relations. It glosses the original, but does not try to replace it. Versions, however, are trying to be poems in their own right.

¹⁸ Die feit dat die weergawe in die plek van die bronteks wil staan, maak dit ook 'n vorm van *erasure*.

Volgens Paterson se siening bied die bronteks 'n bloudruk vir 'n nuwe skepping in 'n ander taal. Vandiver (2010:524) gebruik Holmes se term “meta-poësie” vir hierdie soort vertaling met sy dubbele doelstelling (om as meta-literatuur en as primêre literatuur te dien).

Waar vertaling as 'n “gespesialiseerde operasie” beskryf kan word, is 'n weergawe eerder 'n “intuïtiewe proses” (Paterson 2006:[sp]). Simon (2007:110) is van mening dat dit vir teoretici moeilik is om oor lossere vorms van vertaling te skryf, waar die proses van meer belang is as die gelykwaardigheid van die eindproduk aan die bronteks: “We might imagine a spectrum indicating a range of interactions where writing occurs ‘from’, ‘with’, ‘through’ and ‘over’ other texts.” Sy noem as voorbeeld die feit dat die Indiese tradisie vertaling sien as 'n vorm van herskryf.

In haar essay oor onvertaalbaarheid skryf Carson (2008:[sp]): “Silence is as important as words in the practice and study of translation. There is something maddeningly attractive about the untranslatable, about a word that goes silent in transit.” Die kwessie van die stiltes wat deel vorm van alle kommunikasie word ook deur Ortega y Gasset (2000:57) aangespreek:

The stupendous reality that is language will not be understood at its root if one doesn't begin by noticing that speech is composed above all of silences. Each language is a different equation of statements and silences. All peoples silence some things in order to be able to say others. From this we deduce the terrible difficulty of translation: in it one tries to say in a language precisely what that language tends to silence.

Hierdie stiltes kan gesien word as aanduiders van die grense of beperkinge van 'n taal. Volgens Robinson (2010:174) kan konfrontasie met hierdie grense en beperkinge die impuls om kuns te skep stimuleer. Simon (2007:111) beskryf hierdie stiltes as “gapings tussen tale” en sien gapings as ruimtes vir kreatiwiteit. Row (2010:[sp]) verduidelik hoe Carson hierdie stiltes op 'n kreatiewe wyse aktiveer: “The silence around each salient fact or memory becomes a space that Carson can ‘ornament’ as she chooses.” Stiltes is tekenend van onvertaalbaarheid, maar kan terselfdertyd ook dien as aansporing tot die skep van 'n weergawe waar 'n direkte vertaling nie moontlik is nie.

In die volgende afdeling sal ek bespreek hoe Carson in *Nox* deur middel van intersemiotiese vertaling 'n weergawe van “Gedig 101” skep.

3.2 Intersemiotiese vertaling

Paterson (2006:[sp]) wys daarop dat 'n bronteks 'n parafraseerbare “sin” het waarop ons konsensueel kan saamstem, maar dat daar ook konsensus bestaan oor 'n onvertaalbare sin. Die parafraseerbare sin kan vertaal word, terwyl die onvertaalbare elemente van 'n gedig slegs nagemaak kan word.

Vergelyk byvoorbeeld Martin (1979:138) se vertaling van “Gedig 101” met die vertaling wat Carson in *Nox* aanbied. Martin se vertaling van die gedig lui as volg:

Driven across many nations, across many oceans,
I am here, my brother, for this final parting
to offer at last those gifts which the dead are given
and to speak in vain to your unspeaking ashes,
since bitter fortune forbids you to hear me or answer,
O my wretched brother, so abruptly taken!
But now I must celebrate grief with funeral tributes
offered the dead in the ancient way of the fathers;
accept these presents, wet with my brotherly tears, and
now & forever, my brother, hail & farewell.

Carson se poging tot 'n vertaling van die gedig verskyn in deel 7.2 van *Nox* en toon 'n merkbaar verskillende aanslag as die Martin-vertaling:

Many the peoples many the oceans I crossed
I arrive at these poor, brother, burials
so I could give you the last gift owed to death
and talk (why?) with mute ash.
Now that Fortune tore you from me, you
oh poor (wrongly) brother (wrongly) taken from me,
now still anyway this – what a distant mood of parents
handed down as the sad gift for burials
accept! soaked with tears of a brother
and into forever, brother, farewell and farewell.

Albei vertalings dra die parafraseerbare sin van die bronteks oor, maar albei is onbevredigend omdat daar onvertaalbare elemente is wat nie uit Latyn in Engels oorgedra kan word nie. Robinson (2010:60) haal John McVity se siening aan dat uitdagings in vertaling – juis daardie plekke waar die vertaler haar teen stilte vasloop – 'n oproep is tot getroue, gelykwaardige uitvindings: “Constraints can be the forcing house of creation” (Wood in Robinson 2010:52).

Nox die kunsboek is 'n poging om die tekortkominge van die tweede vlak van vertaling – van Latyn na Engels – aan te spreek: aangesien absolute ekwivalensie tussen die twee tale onmoontlik is, skep Carson 'n weergawe van “Gedig 101” wat ander tekensisteme as die

verbale aanwend om betekenis te skep. Wanneer verbale tekens op hierdie manier deur nie-verbale tekensisteme geïnterpreteer word, staan die proses volgens Jakobson (2000:114) bekend as “intersemiotiese vertaling”. Aguiar en Queiroz (2009:205) haal Eco aan wat meen vertaling beteken om die interne sisteem van ’n gegewe taal te verstaan en die struktuur van ’n gegewe teks in daardie taal te ken, en om dan binne ’n ander sisteem ’n nabootsing van die oorspronklike tekstuele sisteem te skep. Die nabootsing moet ’n soortgelyke effek op die leser hê om as effektiewe vertaling gesien te word (Gorlée 2007:347).

Oor Carson se boek *Men in the Off Hours* skryf Simon (2007:112) dat dit ’n besinning oor vertaling is en ook ’n nabootsing van die liriese effek wat mense verwag wanneer hulle gedigte lees. *Nox* is letterlik ’n faksimile van ’n plakboek, maar die kunsboek as geheel is ’n metaforiese faksimile van die manier waarop “Gedig 101” betekenis skep. In sy boek *How to Read A Poem* (2007) maak Terry Eagleton die volgende opmerking: “It is as though poetry above all discloses the secret truth of all literary writing: that form is *constitutive* of content and not just a reflection of it.” Paterson (2006:[sp]) glo dat daar in die komposisie van ’n gedig geen ware verskil tussen vorm en inhoud is nie, dat albei deel vorm van dieselfde dinamiese proses. Die eenheid van vorm en inhoud in poësie is ’n eienskap wat gedigte met kunsboeke gemeen het. Dit maak van die kunsboekvorm ’n geskikte medium vir die nabootsing van die manier waarop gedigte betekenis skep.

Volgens Eagleton (2007:52) sien die Russiese semiotikus Yury Lotman die gedig nie as ’n struktuur of ’n sisteem van tekens nie, maar ’n sisteem van sisteme. Elkeen van ’n gedig se formele aspekte – die metrum, ritme, rym, klanktekstuur – verteenwoordig ’n afsonderlike sisteem binne die gedig (Eagleton 2007:52). ’n Sisteem kan gedefinieer word as ’n formele netwerk van elemente wat ’n differensiële struktuur het. Die elemente van die sisteem word van mekaar onderskei deur wedersydse opposisie, soos die verskillende kleure van ’n verkeerslig (Ohloff 1992:221).

Daar is ’n dinamiese interaksie tussen die verskillende sisteme binne elke gedig, met botsings en ongelykhede tussen hulle. Lotman meen ’n gedig is buitengewoon “oorgekodeer”. Elke teken in ’n gedig het ’n plek binne verskillende sisteme en het nooit slegs ’n enkele konteks nie: Tekens in ’n gedig bestaan by ’n sameloop van kontekste (Eagleton 2007:53).

So sou ’n mens kon sê dat die betekenis en effek van “Gedig 101” die produk is van sisteme soos die ritme, tempo, metrum, beeldspraak, register, styl, vorm, stuktuur en inhoud wat interaktief teenoor mekaar staan en funksioneer as eenheid wat ’n sentrale kerngedagte

kommunikeer. *Nox* gebruik ander sisteme en kodes as die verbale, maar die sisteme funksioneer op dieselfde manier as dié in die gedig. Die hele teks is ’n weergawe van “Gedig 101” (Clarke 2011:[sp]) in kunsboekvorm.

3.3 *Nox* as ’n sisteem van sisteme

Die lees van *Nox* as “sisteem van sisteme” toon hoe die boek betekenis skep en verklaar ook waarom dit soms vir poësie aangesien word. Volgens Viljoen (1992:495) word verskynsels binne ’n sisteem nie in isolasie gesien nie, maar as deel van ’n groter geheel. By sisteme gaan dit om die rangskikking van dele: Solank verskeie objekte of entiteite almal in verhouding tot mekaar staan kan hulle as ’n sisteem beskou word.

Om die onderlinge verband van sisteme in *Nox* te illustreer, het ek self ’n lys van tien sisteme geïdentifiseer wat Carson in *Nox* aanwend¹⁹. Hierdie tien sisteme is naamlik genre; struktuur; geskrewe teks; beelde; medium; ontwerp; reproduksie; lakunes en fragmente; intertekste en laastens liminaliteit. In die volgende afdelings sal ek elkeen van hierdie sisteme bespreek en na hul interverbinding en funksies binne die geheel verwys.

Elkeen van die sisteme sal op twee vlakke ondersoek word, naamlik die verhouding waarteenoor dit staan tot die ander entiteite in die algehele sisteem van sisteme waaruit *Nox* bestaan – hier bekend as die konstruktiewe vlak – en die literêre vlak, wat verwys na die verhouding tussen daardie spesifieke sisteem en die groter literêre sisteem.

3.3.1 *Genre*

Op konstruktiewe vlak is die kunsboek ’n onmisbare sisteem in *Nox* aangesien dit die konteks verskaf waarbinne die ander sisteme funksioneer.

Op literêre vlak is die manier waarop kunsboeke betekenis skep van belang: Die eenheid van vorm en inhoud, een van die belangrikste kenmerke van kunsboeke, is ’n eienskap wat hierdie boeke met gedigte deel. Dit is om hierdie rede dat die kunsboek so ’n geskikte genre is vir die intersemiotiese vertaling van poësie – die manier waarop gedigte betekenis skep, word met sukses in *Nox* binne ’n ander stel kodes nageboots.

¹⁹ Die lys van sisteme wat hier geïdentifiseer is, is my eie, gebasseer op kennis van die kenmerke van die teks onder bespreking.

Die kunsboek as genre is verder geskik vir hierdie projek omdat dit soveel verskillende kodes en media kan akkommodeer, en omdat die vorm komplekse interaksies tussen verskillende tipes inhoud fasiliteer. Dit is belangrik ten opsigte van die referensiële-funksie (die verhouding teenoor die alledaagse werklikheid) omdat dit Carson toelaat om tekens wat op die werklike bestaan van haar broer dui in te sluit. Dit sluit aan by die elegiese tema van Catullus se gedig. Dirda (2010:[sp]) merk tereg op dat 'n elegie anders gelees word as ander vorme van poësie, omdat 'n werklike persoon se dood ter sprake is:

If *Nox* were shown to be entirely made up, we'd feel cheated: It matters that Milton's "Lycidas" commemorates the drowned Edward King, that Tennyson's "In Memoriam" honours a real Arthur Hallam. These are great works of art, but they are also testimonies, memorials ...

Die foto's, briewe en ander elemente wat op Michael se bestaan dui, "waarmerk" die kunsboek en versterk die impak van die werk.

3.3.2 Struktuur

Die struktuur van *Nox* hou verband met al die ander sisteme in die boek en funksioneer as 'n organiserende en bindende sisteem binne die geheel. Op konstruktiewe vlak help die struktuur om 'n eenheid te skep uit die uiteenlopende en fragmentariese inhoud wat in die boek saamgetrek word. Die feit dat die boek uit een lang stuk papier bestaan bind die inhoud saam. Dit beïnvloed hoe die boek gelees word en maak die leeservaring meer interaktief. Ook die opeenvolging van bladsye is betekenisvol. Die boek *Nox* kan nie gewoon van voor tot agter gelees word nie: Die volgorde van die inhoud dwing die leser om heen en weer te blaai, wat weer 'n invloed op die tempo van die leser se vordering deur die teks het. Die opeenvolging van bladsye skep ook soms die konteks wat vir die leser aandui waarop 'n bepaalde beeld of fragment betrekking het. Die struktuur eggo ook van die temas en afbeeldings en versterk die betekenis van die woorde en beelde wat in die teks aangewend word. Die tien afdelings waarin die teks verdeel is help die leser om 'n pad deur die boek te vind. Op literêre vlak is die tien afdelings waarin *Nox* verdeel is 'n spieëlbeeld van die tien versreëls van "Gedig 101". Die numeriese indeling funksioneer ook op literêre vlak om 'n assosiasie te skep met akademiese tekste.

3.3.3 Geskrewe teks

Geskrewe teks is een van die dominante sisteme in *Nox* en vorm die basis van die kommunikasie tussen Carson en die leser. Dit word aangewend in die uitvoering van die

vertaling van “Gedig 101” (in die vorm van woordeboekinskrywings), asook in kombinasie met beelde en reproduksies van persoonlike dokumente om Michael Carson se lewensverhaal te vertel.

Op konstruktiewe vlak is die geskrewe teks in *Nox* veral van belang omdat dit die inhoudelike ooreenkomste tussen “Gedig 101” en die lewensverhaal van Michael Carson duidelik maak. Soms word die geskrewe woord aangewend om ander sisteme (soos visuele afbeeldings) se betekenis te rig of te anker. Geskrewe taal word aangewend om ’n verdere diskursiewe sisteem te vorm wat ’n stel argumente in *Nox* uitpak. Neem byvoorbeeld die argument rondom geskiedskrywing: Dit word in Afdeling 1 reeds geloods (“So I began to think about history”) en deurgevoer tot in Afdeling 10 (“So from my brother’s funeral, a headstand” – met verwysing na Plutarchus wat Herodotus se geskiedskrywing vergelyk met Hippokleides se kopstand op die tafel). Dit help om eenheid te verleen aan die teks en skep ’n agtergrond waarteen baie van die spel met tekens, assosiasies en betekenis plaasvind. Dié sisteem is ook ’n manier om die inhoud van die teks te verruim.

In die literêre relasie is geskrewe teks belangrik omdat dit die sisteem van intertekste wat in *Nox* funksioneer moontlik maak. Die prosateks wat in fragmente in *Nox* voorkom lewer kommentaar op die vertaling van die Catullus-gedig en op die praktyk van geskiedskrywing.

Op referensiële-vlak verwys die geskrewe teks na die werklike lewens van Michael en Anne Carson en vertel dit die storie van Michael se lewe en dood.

3.3.4 Beelde

In *Nox* word beelde soms deur middel van taal opgeroep en soms word dit visueel uitgedruk. Die beelde in *Nox* funksioneer op konstruktiewe vlak as sisteem wat die funksies van ander sisteme versterk en onderbreek en oor die algemeen bydra tot die estetiese eenheid van die teks.

Op literêre vlak is daar sekere beelde met ’n direkte verwantskap tot Catullus se “Gedig 101” – byvoorbeeld die foto’s van die see wat gereeld in die teks herhaal word. Hierdie foto’s is ’n uitbeelding van die “many oceans” wat in “Gedig 101” opgeroep word.

Sekere beelde (soos foto’s van stoele) word herhaal maar nooit in die teks verduidelik of op letterlike vlak verklaar of uitgelê nie. Dit sluit egter tematies (en binne die referensiële funksie)

aan by die enigmatiese aard van die broer en die onvertaalbaarheid van die gedig. Familiefoto's en foto's wat Michael Carson self geneem het, is aanduiders van die werklikheid van Michael se bestaan.

3.3.5 Medium

In *Nox* vorm die fiksieke media wat aangewend is in die samestelling van die teks ook 'n betekenisdraende sisteem. Dié verskillende media, byvoorbeeld fotografie, ink op papier, verf op papier, collage ensovoorts, kom elk met 'n stel assosiasies en betekenis wat ander sisteme ondersteun of ondermyn, of temas wat in die boek ondersoek word, uitlig. Omdat fotografie as medium en semiotiese kode sterk assosiasies met die dood het, versterk die gebruik van hierdie medium in *Nox* die elegiese tema van die werk. Op literêre vlak kan dit gesien word as 'n refleksie van die elegiese inhoud van “Gedig 101”. In *Camera Lucida* (1980) beskryf Barthes (1980:80 – 81) fotografie as 'n kunsvorm wat nader is aan die ervaring van verlies as enige ander. Hy sien die foto as letterlike uitstraling van die afwesige: “From a real body, which was there, proceed radiations which ultimately touch me, who am here; the duration of the transmission is insignificant; the photograph of the missing being, as Sontag says, will touch me like the delayed rays of a star. A sort of umbilical cord links the body of the photographed thing to my gaze: light, though impalpable, is here a carnal medium, a skin I share with anyone who has been photographed.” Vervolgens kan ons sê dat fotografie as medium in *Nox* binne die referensiële funksie die bestaan van Michael Carson verifieer, maar terselfdertyd ook sy afwesigheid onderstreep.

Die handgemaakte voorkoms van die boek is betekenisvol omdat dit dui op die subjektiwiteit van die boek se skepper. Individuele tekens wat na die konstruksie van die boek wys, bv. krammetjies, kleeflint, stiksels en dies meer, vestig ons aandag op die prosesmatigheid van die skep van die teks (O'Rourke 2010:[sp]). Krammetjies wat gebruik word om verskillende stukke papier op die bladsye aan mekaar te heg is aan beide kante van die bladsye sigbaar en onderbreek die illusie van die boek as natuurlike verskynsel wat soomloos saamhang. Die opsigtelikheid van kleefband op etlike bladsye funksioneer op dieselfde wyse – dit vervul gelyktydig 'n konstruktiewe- en referensiële funksie. Op literêre vlak sluit hierdie tekens van prosesmatigheid aan by die uitvoering van die vertaling van “Gedig 101” – 'n proses wat voor die leser se oë afspeel. Op verskeie plekke in die boek is ink wat van die vorige bladsy af deurgeslaan het sigbaar, of sien ons vingermerke of vuil smeermerke, spore van die skepper se teenwoordigheid en die skeppingsproses. Dit fokus ook ons aandag op die materialiteit van die oorspronklike boek en die skep daarvan. So kan die eerste handgemaakte blad van *Nox*

gelees word as illustrasie van die verhouding tussen die biograaf en die onderwerp, en van Carson se opvatting oor lewensbeskrywing. Die subjek, Michael, se naam word ses maal op die bladsy geskryf, in Carson se eie handskrif. Deur die gebruik van haar handskrif plaas sy die fokus op haar eie stem en subjektiwiteit – om Kadar (1992:10) se beskrywing by te bring: “... she does not pretend to be absent from the text.” Carson kruip nie weg agter vals objektiwiteit nie, maar stel haar eie identiteit van die begin af prominent ten toon. Dit word verder versterk deur die morsigheid van die ink – Carson se ink-besmeerde vingerafdrukke het op die onderste “Michael” agtergebly. Waar konvensionele biografie die illusie van ’n objektiewe outeur probeer voorhou, maak Carson ons deurentyd bewus van die filters waardeur sy Michael se storie sien. O’Rourke (2010:[sp]) druk dit as volg uit:

Carson understands personal experience as much through philosophy and spiritual writings as through the register of psychology and interiority. There is always some ritualized distance between author and reader. As a writer who trained as a classicist, she is accustomed to shuttling among stories and idioms; the classicist has to learn the concepts or attitudes that have been lost with the years, and that must, like a decayed bridge, be reconstructed before the ravine can be crossed.

Ons is deurlopend bewus van hierdie intellektuele vingerafdruk. Aspekte van die outeur se identiteit word onderstreep deur die gebruik van tegnieke en benaderings tot haar materiaal wat onlosmaaklik deel is van haar kreatiewe en intellektuele persoonlikheid. Handgemaakte elemente in die teks dra ook by tot die vertraging van tempo en die verryking van die oppervlak van die bladspieël. Dit word dikwels gebruik om spanning te skep met die soomloosheid van digitale reproduksie.

Carson maak ook van collage gebruik om verskillende elemente op bladsye bymekaar te bring, bv. stukke geskeurde papier in verskillende kleure, briewe en koeverte. Hierdie sameflansing van brokstukke eggo die manier waarop sy in die geskrewe teks en beelde probeer om ’n samehangende weergawe van haar broer se lewe en dood te skep uit die oorblyfsels van sy lewe.

3.3.6 Ontwerp

Die ontwerp van *Nox* is ’n oorkoepelende sisteem waaronder verskeie ander sub-sisteme soos bladuitleg, tipografie, kleurgebruik, geometriese vorms en die kombinasie van handgemaakte elemente en meganiese reproduksie georganiseer kan word.

3.3.6.1 Bladuitleg

Die manier waarop ruimte op die bladsy as diskrete eenheid gebruik word betekenisvol: Die plasing van elemente op 'n bladsy kan die aandag op 'n sekere beeld, woord of struktuur-element fokus en die leser dwing om daarby stil te staan. Wit spasie is nie net toevallig nie maar word simbolies van stiltes, onvertaalbaarheid en dinge wat nie gesê, geskryf of begryp kan word nie. Die manier waarop elemente op elke enkelblad uitgelê is, is 'n sub sisteem wat weer op sy beurt aansluit by die oorkoepelende sisteem van die kunsboek as genre.

Die bladuitleg in *Nox* funksioneer op dieselfde manier as visuele en konkrete gedigte, wat 'n direkte voorloper van die kunsboek as genre is. Volgens Dencker (2000:[sp]) vloei konkrete poësie vanuit die materiële kwaliteite van taal. Die verbale, ouditiewe en visuele materialiteit van woorde is fundamenteel tot hierdie tipe poësie. Die grafiese vorm van die enkele letter, die wit spasie van die bladsy, die konstellasië van letters wat teenoor mekaar staan en die vrye spel van taalmateriaal dwing die leser om 'n nuwe leeshouding aan te neem.

Die praktyk van visuele poësie, wat by konkrete poësie aansluit maar tog ook subtiel daarvan verskil, is meer afhanklik van teks en minder herkenbaar as poësie (Dencker, 2000:[sp]). As konkrete poësie taal as materiaal gebruik, kan daar gesê word dat visuele poësie konteks as materiaal gebruik. Beeldende kunselemente soos lyn, kleur, vorm, tekeninge en collage word saam met die grafiese kwaliteite van letter-materiale gebruik om die semantiese kwaliteit van woorde te weerspieël of in kontras daarmee te staan. Die teks word die materiaal waaruit die visuele gedig gebou word en die visualiteit van die teks is sentraal tot die beteke is van die visuele gedig.

3.3.6.2 Tipografie

Verskillende lettertipes word in *Nox* gebruik om 'n onderskeid te skep tussen die verskillende tipes geskrewe taal wat in die teks voorkom. Die woordeboekinskrywings maak die ontwerp van 'n tradisionele woordeboek na en gebruik grootliks 'n serif-lettertipe terwyl die essay met persoonlike mymeringe 'n sans-serif-lettertipe aanwend. Poëtiese fragmente word in skuinsdruk geplaas en die spasiëring tussen letters en woorde word vergroot vir kort aanhalings uit bestaande geskiedkundige tekste. Hierdie ontwerpsisteem vergemaklik die leser se verkenning van die teks en werk saam met die struktuur-sisteem om orde aan die verstrooide brokke te skep.

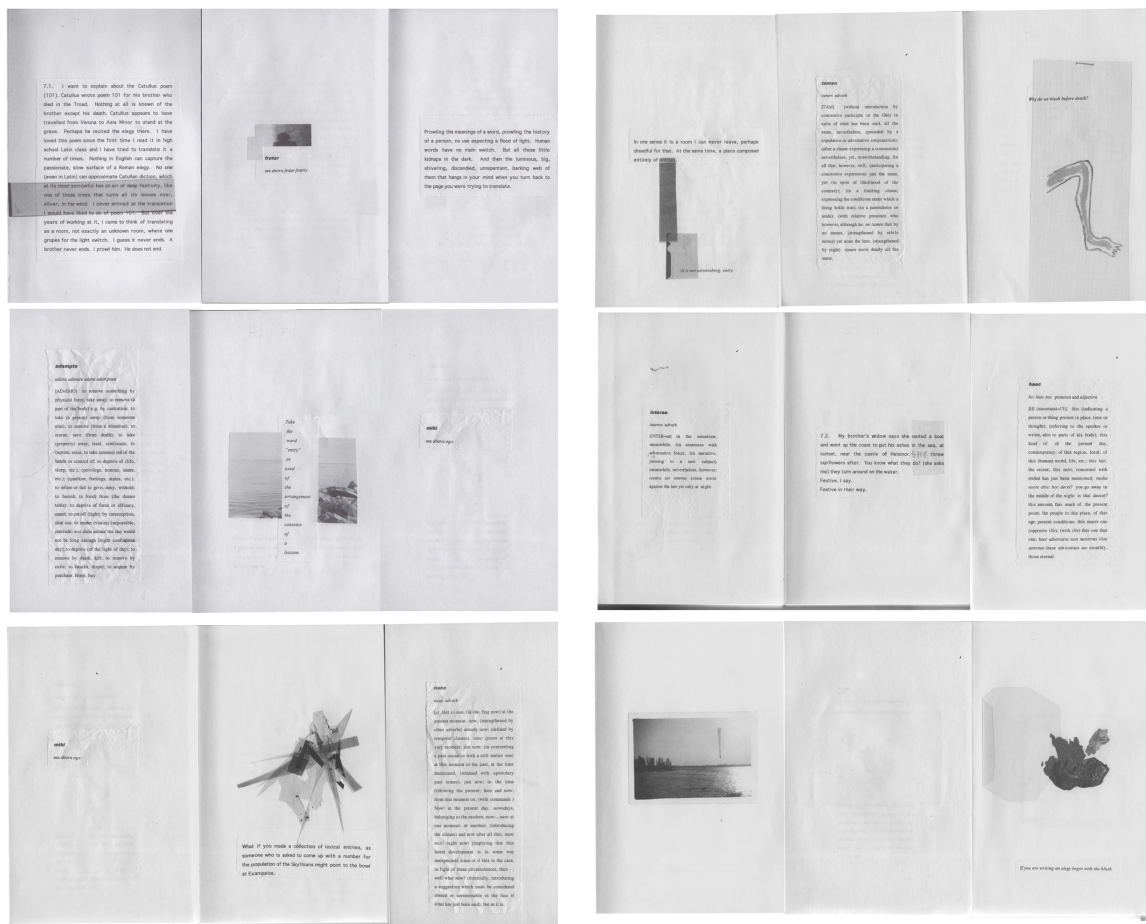
3.3.6.3 Kleur

Die gebruik van kleur in *Nox* eggo die inhoud en temas wat deur die geskrewe taal en diskoers geaktiveer word. So kan die silwer-grys kleur van die bladsye byvoorbeeld gelees word as uitbeelding van die as waarna daar in die gedig verwys word, terwyl die gebruik van rooi verf aansluit by die retoriese vraag (“Why do we blush before death?”) wat Carson in ’n ander deel van die teks vra. Die selektiewe gebruik van kleur is dus ’n manier om verskillende dele van die teks (wat nie binne die struktuur-sisteem direk op mekaar volg nie) met mekaar te verbind. Kleur as subsisteem is verwant aan die sisteem wat met die reproduksie van die oorspronklike plakboek te make het, aangesien die silwergrys kleur van die bladsye in *Nox* toegeskryf kan word aan die spesifieke reproduksie-tegniek wat gebruik is om die kommersiële weergawe van *Nox* te skep.

3.3.6.4 Geometriese vorms

Die herhaling van sekere geometriese vorms, vernaamlik die reghoek of reep, funksioneer as visuele sisteem wat ’n bepaalde ritmiese herhaling in die boek tot gevolg het.

Wanneer dit gelyktydig met ander sisteme gebruik word, verkry geometriese vorms ook assosiasies met spesifieke betekenisse. Een voorbeeld is die kombinasie van die reep-vorm met fotografiese beelde: In hierdie konteks herinner die reep-vorm aan fotografiese toetsstroke wat tydens die ontwikkelingsproses van foto’s gebruik word, en is dus ’n aanduiding van prosesmatigheid. Ander vorms wat herhaal word, is die agthoek, die sirkel en die skerf.



Figuur 1: 18 Bladsye uit *Nox* om die herhaling van die reghoekige vorm te illustreer.

3.3.7 Reproduksie

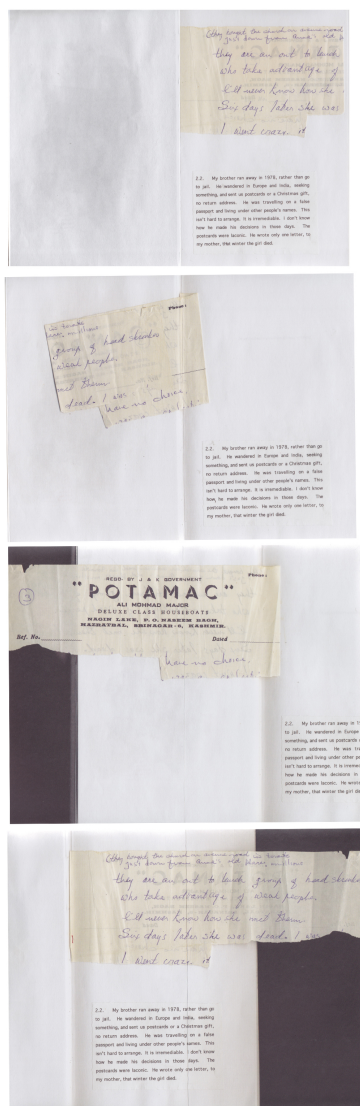
Die keuses ten opsigte van die reproduksie van die oorspronklike notaboek (wat soms foutlose digitale reproduksie aanwend om 'n bladsy vol defekte te reproduseer, of outydse tegnologie soos 'n fotostaatmasjien gebruik om die effek van tyd te verleen aan 'n bladsy wat met behulp van digitale tegnologie soos 'n rekenaar geskep is) vorm 'n sisteem wat sorg vir dubbelsinnigheid en vals bodems binne die teks. Dit het 'n destabiliserende funksie wat help om die leser se aandag te behou en sluit aan by die kunsboek as genre.

Carson en Currie se gebruik van 'n kombinasie van tegnologieë gevorderde skandering en outydse fotostate om die oorspronklike plakboek te reproduseer help om die vlugtigheid van tyd uit te beeld. Teicher (2010:[sp]) stel dit as volg:

What Robert Currie figured out was how, in a book about the passage of time, to reproduce the sense of lost time communicated by Carson's original collage—the faded letters, the dog-eared corners of the photos, the awkward way all of it was held

to the page with staples and glue. According to Carson, Currie “thought of scanning it and then xeroxing the scans. We were in Berlin for a while at a place that had a xerox machine, and he fooled around with it at night, scanning and xeroxing and lifting the cover a bit so a little light gets in, so it has three-dimensionality. The scan is a digital method of reproduction, it has no decay in it, it has no time in it, but the xerox puts in the sense of the possibility of time.”

In afdeling 2.2. van *Nox*, word die oorspronklike bladsy van die plakboek wat Carson gemaak het verskeie male gedupliseer om te wys hoe die brief wat in die oorspronklike notaboek geplak is, oopvou.



Figuur 2: Vier bladsye uit afdeling twee van *Nox* wat die teenwoordigheid van die fotostaatmasjien as reproduksiemiddel aankondig.

In plaas van die onopsigtelike/“onsigbare” skandering van bladsye word ’n fotostaatmasjien gebruik om die bladsye te dupliseer. Die fotostaatmasjien se “teenwoordigheid” word verklap deur die feit dat die bladsye nie volledig afgerol word nie, en die glasplaat van die fotostaatmasjien op die bladspieël sigbaar is. Dit onderbreek die natuurlike opeenvolging van die bladsye, vertraag die leesproses en maak ons bewus van die feit dat die boek as konstruk ook onstabiel en sonder kern is.

3.3.8 Lakunes en fragmente

In *Nox* is die lakunes in die teks net so belangrik as die teenwoordige elemente, as simbool van die afwesige Michael en van die onhaalbare vertaling van “Gedig 101”, maar ook as letterlike ruimtes wat die ander elemente toelaat om asem te haal en ’n lewe van hul eie aan te neem. Dit dra by tot die boek se aura van verlies en verdriet en skep ’n estetiese samehang. Die fragmente wat visueel uitgebeeld word (en die fragmentariese aard van die geskrewe taal) is albei betekenisvolle sisteme in *Nox*. Die fragmente dra by tot die vertraging van die leesproses. Dié vertraging kan frustrerend wees, maar vorm terselfdertyd deel van die bevrediging wat die teks as geheel bied: as sisteem boots dit die stadige tempo van die Catullus-gedig na. Die ontwerp en struktuur van die boek is van so ’n aard dat die agterkant van die blad waarop *Nox* gedruk is een aanhoudende leegte vorm wat deurgaans teenwoordig is wanneer ’n mens die teks lees. Dit wat teenwoordig is en dit wat afwesig is, word sodoende in dieselfde teks ingebou.

3.3.9 Intertekste

Intertekstualiteit is ’n sisteem wat binne die groter sisteem van geskrewe taal voorkom. Intertekstuele verwysings verbind verskillende afdelings en onderwerpe met mekaar en verbreed die konteks waarbinne die boek gelees kan word. Dit verleen ook ’n speelsheid aan die teks en sorg soms vir ligter oomblikke binne ’n donker raamwerk. Die intertekste verdiep ook die lees-ervaring en dien as aansporing tot herhaaldelike lees. Daar is ook visuele intertekste in die teks teenwoordig, en die gebruik van hierdie sisteem vorm dus ’n skakel tussen die visuele en die verbale sisteme in *Nox*. Die intertekstuele verwysings impliseer ’n mate van beweging tussen tekste wat aansluit by die liminaliteit van *Nox* wat in die volgende afdeling bespreek word.

3.3.10 Liminaliteit

Nox is 'n teks wat op verskeie vlakke as “tussenin” beskryf kan word: dit lê êrens op die glyskaal tussen visuele kuns en letterkunde, dit pas êrens tussen papirusrol en kodeks in, dit beweeg tussen tale, eras, style en stemme. Binne die referensiële funksie sluit hierdie liminaliteit van die teks aan by die geaardheid en lewensverhaal van Michael Carson, wat as liminale persoonasie beskryf kan word.

Volgens Breytenbach (2009:151) bewoon die liminale figuur die niks, en het hy/sy 'n lewenslange affiniteit en intieme dialoog met die dood. Turner (1969:95) is dit eens dat liminaliteit affiniteit met die dood toon, maar noem ook ander assosiasies, onder meer die baarmoeder, onsigbaarheid, donkerte, die wildernis en die verduistering van die son of maan. Baie van hierdie assosiasies word in die geskrewe teks geaktiveer, maar Carson druk liminaliteit veral in die visuele elemente van die boek uit. Die prominensie van eiers (in woord en beeld) in die teks kan gelees word as 'n verwysing na die baarmoeder as liminale ruimte. Lig en donker speel 'n baie belangrike rol in *Nox*. Beskrywings van Michael is deurspek met donkerte. In deel 5.2. van *Nox* skryf Carson: “His voice was like his voice with something else crusted on it, black, dense.” Die titel, *Nox*, is die Latynse woord vir nag. Dit is ook die naam van die Romeinse godin van die nag, die moeder van slaap, noodlot en die dood (O'Rourke 2010:[sp]). Vertaling word in die teks gesien as 'n nagtelike (en by assosiasie liminale) praktyk, waarin die vertaler in die donker rondtas na 'n ligsakelaar (Stothard 2010:[sp]).

3.4 Samevatting van bevindings rondom sisteme in *Nox*

Elkeen van die sisteme wat hierbo bespreek word, bestaan uit 'n versameling tekens wat tot verskillende kodes behoort. Hoewel 'n mens die afsonderlike funksionering van elke teken volgens Peirce se semiotiese driehoek sou kon analiseer, is dit binne die konteks van die navorsingsvraag meer sinvol om eerder na die teks as geheel te kyk en die interaksie van sisteme met mekaar te ondersoek om sodoende vas te stel hoe dit vergelyk met die nosie van die gedig as “sisteem van sisteme”. In die volgende hoofstuk sal ek 'n stiplees van een afdeling van *Nox* onderneem om te illustreer hoe die verskillende sisteme in interverbinding met mekaar funksioneer, op dieselfde wyse waarop 'n gedig betekenis skep.

HOOFSTUK 4: STIPLEES

“The medium – not just the genre but the physical medium: box, printing methods and paper – becomes the message, and the message is that words will never do.”
- Stephen Burt²⁰

In die vorige hoofstukke van hierdie tesis het ek aangedui dat *Nox* as ’n kunsboek gelees kan word en dat Carson die moontlikhede van hierdie vorm gebruik om met ’n kombinasie van verskillende middele die manier waarop gedigte betekenis skep na te boots. In hierdie hoofstuk sal ek een afdeling van *Nox* stipplees om die dinamiese interaksie tussen die verskillende sisteme in die teks te demonstreer. Volgens Du Plooy (1992:475) beskryf Veltrusky ’n literêre werk as “... ’n versameling tekens wat deur veelvuldige verhoudinge tussen die tekens onderling en tussen die tekens en die geheel ’n samehangende netwerk van verhoudinge vertoon.” Die artistieke manipulasie van hierdie verhoudinge bewerkstellig die beklemtoning van ’n sentrale kerngedagte of ’n bindende beginsel. Wanneer ’n teks daarin slaag om ’n kerngedagte oor te dra sou ’n mens dit inderdaad kon beskryf as “a thing that carries itself” – ’n outonome kunswerk wat ten spyte van die beperkinge van taal steeds tot mense spreek.

Ek sal eerstens die teorie van semiotiek – die sogenaamde wetenskap van tekens – kortliks bespreek. Die semiotiek verskaf ’n nuttige benadering tot ’n teks wat met verskillende tekensisteme werk, aangesien dit ons in staat stel om al die tekensisteme gelyktydig as eenheid te analiseer.

4.1 Teoretiese agtergrond oor semiotiek

Semiotiek is die studie of wetenskap van tekens (Chandler 2007:2; Du Plooy 1992:473). Die woord “semiotiek” is afgelei van die Griekse woord *semeion* wat “teken” beteken (Du Plooy 1992:473). Woorde, beelde, klanke, gebare en objekte is almal voorbeelde van tekens. Volgens Chandler is enige iets wat “vir iets anders staan” ’n teken. Du Plooy (1992:473) beskryf ’n teken as iets wat na iets anders verwys, en dus het ’n teken ’n representatiewe karakter.

Semiotiek bestudeer tekens as deel van tekensisteme en ondersoek hoe betekenis binne hierdie sisteme geskep word en hoe die realiteit daardeur uitgebeeld word. Semiotiek ondersoek ook kodes, die reëls waarvolgens tekens betekenis aandui of waarvolgens tekens

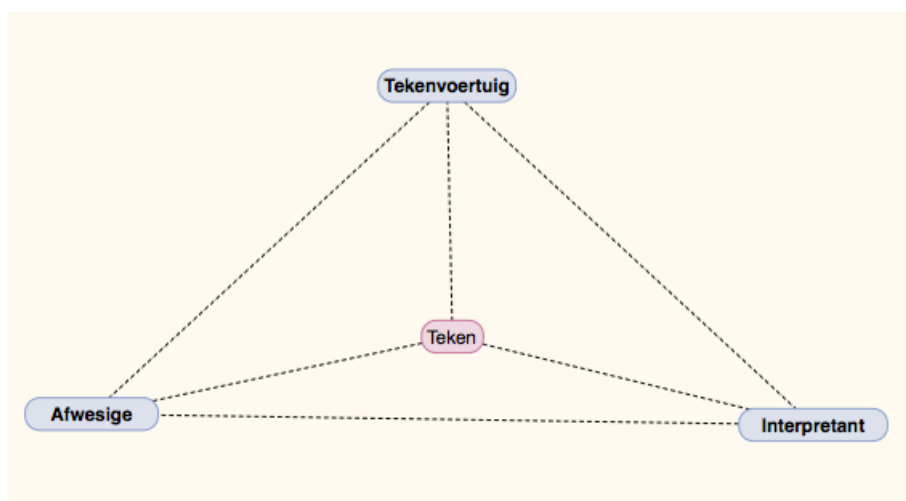
²⁰ Burt (2011:[sp])

binne 'n sisteem gekombineer word (Du Plooy 1992:473). Semiotiek fokus op en problematiseer die proses van voorstelling of uitbeelding (Chandler 2007:10). Die proses van betekenisvorming bestaan uit 'n interaksie tussen die teks of kunswerk en die kyker (Van Zoest [nd]:[sp]).

Van Zoest ([nd]:[sp]) identifiseer twee strome in teoretiese beskouings op semiotiek, naamlik die Franse skool (navolgers van Ferdinand de Saussure) en die Amerikaanse skool (navolgers van Charles Peirce). Atkin (2013:[sp]) voer aan dat Peirce se teorieë rondom tekens besonders en innoverend is weens die reikwydte en kompleksiteit daarvan. Volgens Peirce is die teken die beginpunt van die betekenisvormingsproses (Van Zoest ([nd]:[sp])). 'n Teken staan in die plek van iets wat afwesig is. Die teken verwys nie net na die afwesige nie, maar lewer ook 'n uitspraak daaroor of interpretasie daarvan. 'n Teken kan verder uit subtekens bestaan – elemente van die teken wat die betekenisvormingsproses rig.

4.1.2 Die semiotiese driehoek

Peirce se drieledige model van die teken, ook bekend as die semiotiese driehoek, bestaan uit die tekenvoertuig²¹ (of *representamen*, die fisiese vorm wat die teken aanneem), die afwesige of referent (dit waarna die teken verwys) en die interpretant (die sin wat ons van die teken maak) (Chandler 2007:29-30). Volgens Peirce is 'n teken eers besig om “te beteken” wanneer interpretasie plaasvind (Atkin 2013:[sp]).



Figuur 3: Peirce se semiotiese driehoek.

²¹ Die gebruik van die term “tekenvoertuig” is na aanleiding van Atkin (2013:[sp]) se verduideliking van die onderskeid tussen die teken en die tekenvoertuig.

Alhoewel die interpretant gewoonlik gedefinieer word as die begrip wat ons bereik van 'n tekensvoertuig/afwesige-verhouding, wys Atkin (2013:[sp]) daarop dat dit meer korrek sou wees om aan die interpretant te dink as die vertaling of ontwikkeling van die bronteks. Wanneer ons die interpretant sien as 'n vertaling van die tekensvoertuig, laat dit ons toe om 'n meer komplekse begrip van die afwesige te bereik.

Die teken beskik oor sowel denotatiewe as konnotatiewe kragte. Die denotatiewe krag verwys na die verhouding tussen die tekensvoertuig en die afwesige en is 'n verwysende krag. Dit is die betekenis van die tekensvoertuig waaroor almal kan saamstem. Die konnotatiewe krag is interpreterend en verwys na die verhouding tussen die tekensvoertuig en die interpretant. Dit het te make met oordele en interpretasies en sal daarom van mens tot mens verskil.

Die verhouding tussen die tekensvoertuig en die afwesige kan op drie verskillende maniere funksioneer. Dit kan ikonies wees, met ander woorde gebaseer op ooreenkoms, byvoorbeeld 'n portret of skaal-model. Dit kan indeksikaal wees, 'n modus waarin die tekensvoertuig direk gekoppel is aan die afwesige, byvoorbeeld 'n foto of opname van iemand se stem. Dit kan ook simbolies wees, met ander woorde heeltemal arbitrêr en bepaal deur konvensie, byvoorbeeld die letters van die alfabet wat spesifieke klanke verteenwoordig. In hierdie instansie moet die verhouding tussen die tekensvoertuig en die afwesige aangeleer word (Chandler 2007:36). Atkin (2013:[sp]) wys daarop dat enige enkele tekensvoertuig 'n kombinasie van ikoniese, indeksikale en simboliese eienskappe mag hê.

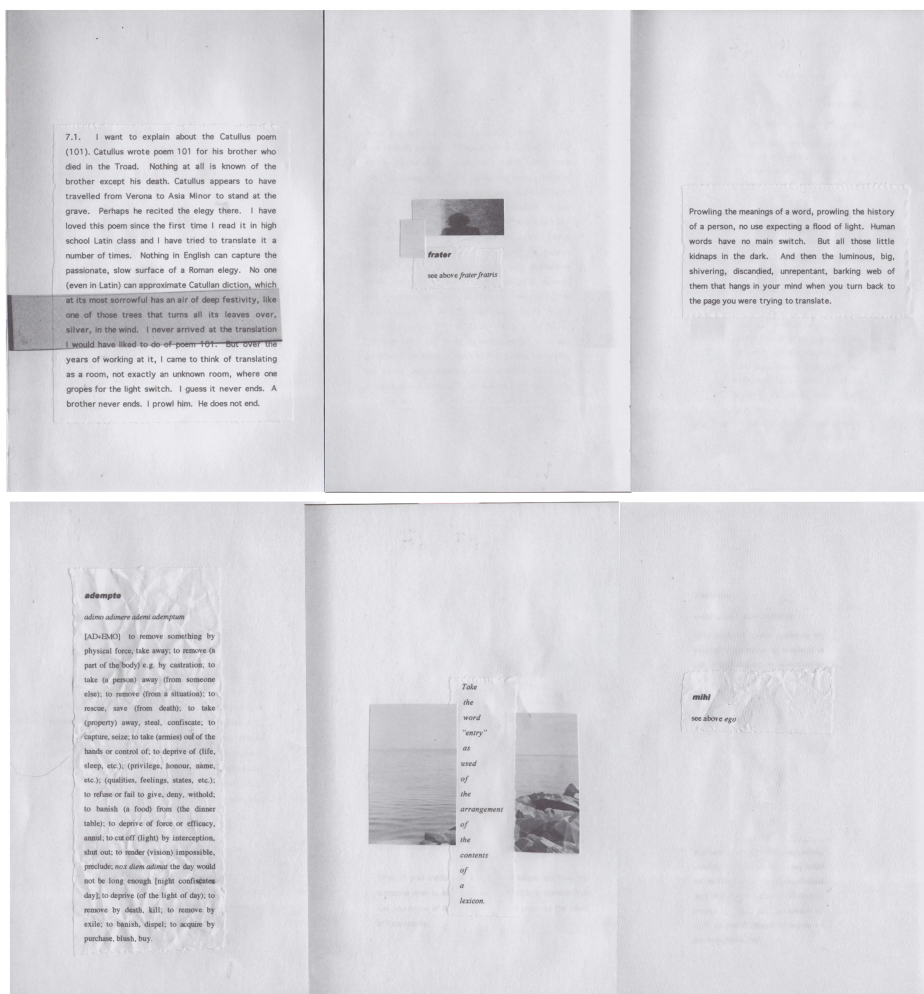
Chandler (2007:55) vestig ons aandag op die feit dat 'n teken altyd in 'n medium geanker is. Daar is niks soos 'n teken sonder 'n medium nie. Die teken mag dalk nie 'n fisiese entiteit wees nie, maar dit het altyd 'n fisiese dimensie in die vorm van die tekensvoertuig. Elke tekensisteem word deur 'n fisiese medium oorgedra wat oor sy eie struktuurbeginsels beskik. Dit is belangrik om te besef dat enige verandering aan die tekensvoertuig op die vlak van vorm of medium die interpretasie daarvan mag beïnvloed (Chandler 2007:56). Die materialiteit van die teken mag op sigself 'n aanduiding van betekenis wees (Chandler 2007:57).

4.2 Stiplees: Afdeling 7 van *Nox* gelees as sisteem van sisteme

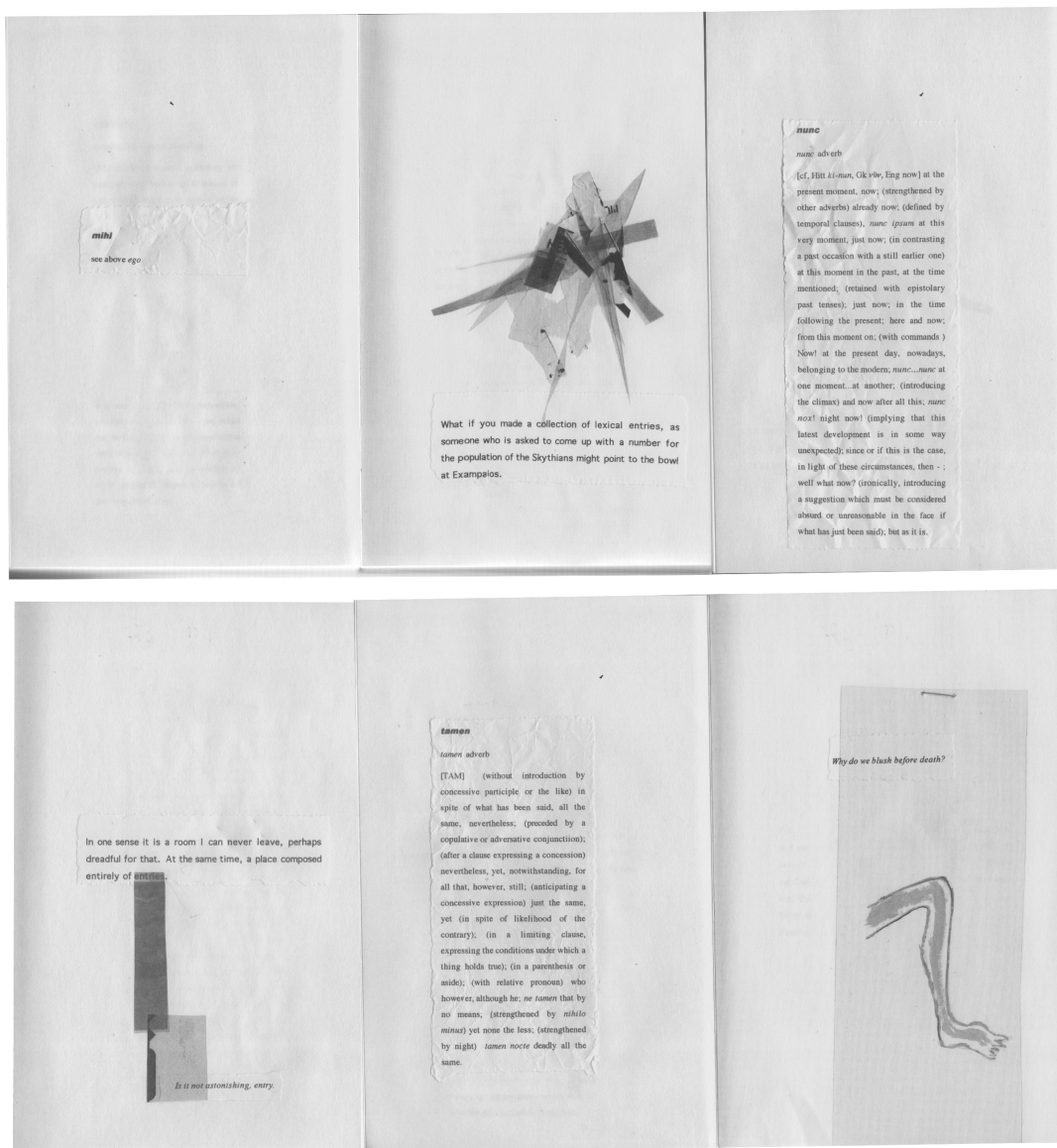
Die teks wat in hierdie afdeling geanaliseer word is afdeling 7 van *Nox*, wat 22 bladsye²² beslaan en verder verdeel word in twee onderafdelings, naamlik 7.1 en 7.2. In Afdeling 7 vind ons voorbeelde van al die sisteme, kodes en media wat in *Nox* gebruik word om betekenis te skep en daarom kan dié afdeling dien as verteenwoordigende steekproef om te demonstreer hoe die betekenis-skeppingsproses in die teks as geheel funksioneer.

Afdeling 7 is 'n belangrike deel van *Nox* aangesien baie van die boek se temas en onderwerpe eksplisiet in hierdie afdeling aangespreek word. Dit is ook die gedeelte van die boek waarin Carson se volledige vertaling van Catullus se “Gedig 101” voorkom. Aangesien dié gedig die organiserende element is wat aan die boek sy struktuur verleen, kan dit as 'n spilpunt in die teks gesien word. Ek sal afdeling 7.1 en 7.2 elk as eenheid bespreek met verwysing na die sisteme wat in die vorige hoofstuk uitgesonder is, en telkens aandui hoe hierdie sisteme bydra tot die beklemtoning van een sentrale gedagte, naamlik die onvermoë van taal om Carson se verlies en smart vas te vang.

²² Die bladsye wat in hierdie analise bespreek word, word geïdentifiseer volgens bladsynommers wat nie fisies in die teks teenwoordig is nie – dit word slegs hier gebruik om die onderskeid tussen bladsye te fasiliteer en om verwysing na spesifieke ander plekke in die teks (wat nie in die uittreksel teenwoordig is nie) moontlik te maak.



Figuur 4: Bladsy 111 – 116 van Nox.



Figuur 5: Bladsy 117 – 122 van *Nox*.

Die eerste sisteem waaraan ek hier aandag wil skenk is dié van die kunsboek as genre. Op die eerste blad van die afdeling wat hier onder bespreking is, hou die self-referensiële aard van die kunsboek verband met die inhoud van die geskrewe teks wat op die bladsy voorkom: Dit is 'n paragraaf waarin Carson skryf oor die boek wat sy skryf. Sy verduidelik die rol van Catullus se gedig in *Nox* en in haar eie lewe.

Die skandering²³ van Carson se oorspronklike plakboek vorm deel van die sisteem van reproduksie en is sowel 'n ikoniese as indeksikale teken, omdat dit soos die oorspronklike lyk en op die bestaan van die afwesige oorspronklike dui. Aan die linkerkant van die bladsy is die wit stiksels sigbaar waarmee die bladsy van die oorspronklike plakboek aanmekeargestik is. Wanneer jy egter aan daardie deel van die bladsy vat, besef jy dat dit slegs 'n afbeelding van die stiksels is, en dat die stiksels nie fisies teenwoordig is nie.

Daar is twee hoofelemente op die bladsy, naamlik 'n stuk wit papier waarop woorde gedruk is en 'n tweede langwerpige stuk papier wat bo-oor 'n gedeelte van die eerste stuk papier lê.

Alhoewel ons met 'n eendimensionele bladoppervlak te make het, skep die skandering van die oorspronklike bladsy die illusie dat die wit bladsy bo-op die groter bladsy geplak is. Die skaduwee wat die bladsy gooi, skep die illusie van twee-dimensionaliteit. Die rante van die onderste wit vel papier is oneweredig, asof iemand die papier met behulp van 'n liniaal geskeur het. Die lettertipe van die teks op dié papier (Arial) en die uitleg van die woorde is sub-tekens wat aandui dat die teks met 'n rekenaar-woordverwerker getik is en met 'n gewone huishoudelike drukker uitgedruk is. Dié sub-tekens funksioneer as indeks van die skepper van die teks en hou die leser bewus van die skeppingsproses en die konstruksie van die teks. Dit is ook aanduiders van die feit dat ons op een vlak hier met 'n "privaat teks" te doen het – iets wat nie oorspronklik geskep is met die oog op publikasie nie.

Die teks op die bladsy is in Engels. Daar word van numeriese tekens, letters en leestekens gebruik gemaak om die teks te konstrueer. Ek sal die teks sin vir sin analiseer, maar stilstaan by enkele woorde wat volgens my van spesifieke belang is ten opsigte van die betekenis en wyer assosiasies van die teks.

7.1 I want to explain about the Catullus poem (101).

Die nommers 7.1 dui die onderafdeling van die teks aan waarmee ons hier te doen het. Die konnotasies van hierdie tipe numeriese verdeling van teks is dié van akademiese of wetenskaplike publikasies. Dit is dus tekenend van 'n genre of kode waarbinne hierdie teks gelees moet word.

Die eerste sin begin met die woord "I". Die afwesige wat die tekenvoertuig "I" in hierdie sin verteenwoordig is Anne Carson. Die skrywer se subjektiwiteit word onmiddellik vooropgestel,

²³ Die woord skandering word hier gebruik in die sin van die meganiese skandering met 'n skandeermasjien, en nie in die sin van die Engelse term "scansion" nie.

veral in kombinasie met die tweede woord “want”, wat mag aandui dat die spreker ’n persoon met ’n spesifieke behoefte is. Die volgende woorde – “to explain” – dui aan dat Afdeling 7.1 ’n verduideliking is. Die woord “explain” impliseer ook die teenwoordigheid van die leser: as ’n mens iets verduidelik, verduidelik jy dit gewoonlik vir iemand anders. Uit die volgende woorde leer ons dat die verduideliking oor Catullus se “Gedig 101” gaan. Catullus is ’n eienaam wat na ’n spesifieke persoon verwys: Gaius Valerius Catullus wat tussen circa 84 en 54 v.C. in die Romeinse Ryk geleef het. Die kombinasie van die woorde “the Catullus poem (101)” verwys na ’n spesifieke gedig deur dié digter wat behoue gebly het in drie manuskripte wat in die veertiende eeu afgeskryf is uit ’n verlore manuskrip. Dit is egter ook ’n verwysing na die afskrif van die gedig wat op bladsy drie van *Nox* verskyn (en die individuele woorde van die gedig wat deur die loop van die boek vertaal word) asook die vertaling daarvan wat later in Afdeling 7 voorkom en die onleesbare afskrif daarvan wat op die heel laaste bladsy van die boek voorkom. Die sin verbind dus die outeur en die leser, met die bronteks en met *Nox*.

Catullus wrote poem 101 for his brother who died in the Troad.

Die tweede sin verskaf vir die leser meer inligting oor die gedig. Dit is ’n verwysing na ’n spesifieke geskiedkundige gebeurtenis. Wat egter hier van belang is, is die ooreenkoms tussen die gegewens wat in die gedig ver-dig word en die verhaal van die dood van Carson se broer. Deur minimale substitusie in die paradigmatische samestelling van die sin, kan dit verander word na:

Carson translated poem 101 for her brother who died in Copenhagen.

Alhoewel die woorde “brother” en “died” hier spesifiek na die dood van Catullus se broer verwys, roep dit binne die konteks van *Nox* ook die dood van Carson se broer op. Anders gestel: Op denotatiewe vlak verwys hierdie tekenuoertuie na Catullus se broer, maar Carson se broer word deur middel van konnotasie opgeroep.

Dieselfde geld vir die volgende sin:

Nothing at all is known of the brother except for his death.

Die keuse van die woord “the” voor brother (in plaas van “his”) maak die betekenis van “brother” in hierdie sin minder spesifiek.

Catullus appears to have travelled from Verona to Asia Minor to stand at the grave.

Soos Catullus, onderneem Carson 'n reis om by haar broer se laaste rusplek te gaan staan. Hierdie reis word in Afdeling 3 en 5 van *Nox* beskryf.

Perhaps he recited the elegy there.

Hierdie sin is 'n suiwere veronderstelling deur Carson – die woord “perhaps” is die aanduider hiervan. Daar is geen manier dat sy kan weet of Catullus die elegie by die graf voorgedra het nie. Die veronderstelling verskerp die indruk dat sy besig is om in hierdie afdeling 'n direkte vergelyking tussen haar eie ervaring en dié van Catullus te maak. Alhoewel hierdie vergelyking nie eksplisiet uitgespel word nie, word 'n persoonlike ervaring van en persoonlike assosiasies met die gedig van hierdie punt in die paragraaf af stelselmatig aangekondig en verder uitgebou. In die volgende sin skryf Carson:

I have loved this poem since the first time I read it in high school Latin class and I have tried to translate it a number of times.

Woorde wat in hierdie sin volgens my van spesifieke belang is, is weereens die “I” wat die skrywer se subjektiwiteit onderstreep, asook “loved”, waarmee Carson 'n persoonlike waardeoordeel oor die Catullus-gedig uitspreek. “Tried” is ook 'n belangrike woord aangesien dit Carson se ontevredenheid met haar pogings tot vertaling impliseer. Twee van die vertalings waarna die woorde “a number of times” verwys vorm deel van *Nox*. Die eerste is die vertaling wat op bladsy 129 van Afdeling 7 verskyn, en die tweede is die teks as geheel, wat deur verskeie kritici as 'n uitgebreide vertaling van “Gedig 101” beskryf word.²⁴ 'n Ander herskrywing van “Gedig 101” kom in Carson se boek *Men in the Off Hours* (2000) voor:

Multas per Gentes et Multa per Aequora Vectus
(Through Peoples Through Oceans Have I Come)

Catullus buries his brother.

Multitudes brushed past me oceans I don't know.
Brother wine milk honey flowers.
Flowers milk honey brother wine.
How long does it take the sound to die away?
I a brother.

²⁴ Sien afdeling 3.2 van hierdie opstel.

Cut out carefully the words for wine milk honey flowers.
 Drop them in a bag.
 Mix carefully.
 Pour onto your dirty skeleton.
 What sound?

Die verwysing na die verskillende pogings om hierdie gedig te vertaal aktiveer dus ander werke in Carson se oeuvre deur 'n intertekstuele gesprek aan te moedig tussen *Nox* en ander vertalings. So kan ons byvoorbeeld opmerk dat die vertaling in *Men in the Off Hours* baie minder letterlik en woordeliks is as die een wat Carson in *Nox* aanbied. Dis ook in 'n totale ander register geskryf – dit blyk die gedig na 'n meer algemene spreektaal te vertaal. 'n Mens sou moontlik kon sê dat Carson in die vertaling wat sy in *Nox* aanbied, probeer om 'n vertaling van die sin van “Gedig 101” te gee, terwyl *Nox*-as-vertaling (die boek in sy geheel) eerder 'n poging is om die volledige subjektiewe konnotatiewe spektrum betekenis en assosiasies van “Gedig 101” oor te dra, en die vertaling in *Men in the Off Hours* weer 'n vertaling van die ervaring van verlies is wat in “Gedig 101” vasgevang word. Al drie vertalings korrespondeer op 'n manier met die tien reëls van die bronteks – hulle is elkeen in tien versreëls of tien afdelings verdeel. Die woorde wat Carson in die vertalings gebruik is baie verskillend, maar dit is tog opvallend om te sien dat die “opdragsinne” in die *Men in the Off Hours*-vertaling (“Cut out carefully the words for wine milk honey flowers. Drop them in a bag. Mix carefully.”) ooreenkomste toon met die spoeg-en-plak-konstruksie van *Nox*. Al drie pogings tot vertaling verteenwoordig die onmoontlikheid van 'n enkele bevredigende vertaling. Dit sluit ook aan by die volgende sin in Carson se verduideliking:

Nothing in English can capture the passionate, slow surface of a Roman elegy.

Hierdie sin verteenwoordig een van Carson se kenmerkende veranderinge in toon. Hier is 'n skielike beweging van die persoonlike, liriese inslag van die voorafgaande sin, na die meer neutrale, registrerende aard van die uitspraak oor die aard van Romeinse elegie. Van spesifieke belang is die woorde “Nothing in *English*” (my kursief): Sy sê nie dat *niks* die oppervlak van die elegie kan vasvang nie – die uitspraak verwys spesifiek na die onmoontlikheid van 'n bevredigende vertaling in Engels. Die gebruik van die woord “surface” aktiveer 'n visuele dimensie en kan gelees word as subtiele leidraad vir die leser – om in die lees van *Nox*-as-vertaling spesifiek aandag te skenk aan die visuele elemente as bydraers tot die vasvang van die “oppervlak” van “Gedig 101”. Die woord “slow” is ook 'n belangrike

merker, aangesien dit die tegnieke regverdig wat Carson in *Nox* gebruik om die leesproses te vertraag²⁵.

No one (even in Latin) can approximate Catullan diction, which at its most sorrowful has an air of deep festivity, like one of those trees that turns all its leaves over, silver, in the wind.

Deur haar sin met die woorde “No one” te begin plaas Carson hier die fokus op die onvertaalbaarheid van Catullus se gedig. Sy is egter binne dieselfde sin besig om ’n kreatiewe strategie te ontplooi wat ’n “approximation” van Catullus se diksie moontlik maak, al is dit dan nie in Engels (of in Latyn nie). Hier sien ons die spanning tussen *erasure* en konstruksie aan die werk. Carson druk die aard van Catullus se diksie in visuele terme uit. Deur die vergelyking wat sy gebruik (Catullus se diksie is soos ’n boom wat sy silwer blare in die wind omkeer) impliseer sy moontlik dat die fisieke voorkoms van *Nox* ’n poging is om die aard van Catullus se diksie vas te vang: Die boek se bladsye is silwerkleurig (te danke aan die kombinasie van fotostatering en skandering wat gebruik is om die oorspronklike te reproduseer) en wanneer die boek uit die kartonhouer verwyder word, val dit oop en keer die bladsye (nie verniet “leaves” in Engels nie) om op die presiese manier waarop Carson die boom se blare beskryf. Hierdie visuele beskrywing vorm ook ’n skakel met Afdeling 7.2 van *Nox* waarin Carson beskryf hoe Michael se weduwee sy as oor die see gestrooi het en sonneblomme agterna gegooi het. Die weduwee vertel vir Carson hoe die blomme op die water in die rondte draai, en Carson se reaksie is “Festive”. Deur dieselfde woord in hierdie twee kontekste te gebruik, maak Carson ’n direkte skakel tussen die weduwee se huldeblyk, Catullus se huldeblyk (die gedig met sy “feestelike” diksie) en die boek wat sy self geskep het wat sy blare/bladsye feestelik omkeer.

I never arrived at the translation I would have liked to do of poem 101.

²⁵ Carson gebruik verskeie tegnieke om die lees van *Nox* te vertraag en sodoende die “stadige tekstuur” van die elegie vas te vang. Die woordeboekinskrywings wat op die linkerkantse bladsye voorkom, onderbreek die vloei van die teks wat op die regterkant voorkom. Die kort, fragmentariese aard van die frases en sinne waaruit die woordeboekinskrywings bestaan en die Latynse uitdrukings wat verklaar word, maak hierdie insetsels moeilik leesbaar en vertraag beslis die leesproses. Visuele elemente soos die gefotostateerde brief en getikte paragraaf in Afdeling 2.2 van *Nox* (wat telkens herhaal word) asook die kombinasie van handgeskrewe en gedrukte teks hou ook die leser terug vanweë die manier waarop die posisie daarvan op elke bladsy verander. Laastens dra die fisiese vorm van *Nox* ook by tot leesvertraging: Die boek is moeilik om te hanteer en dit is selfs ’n uitdaging om tafelruimte te vind om dit gemaklik te lees.

Ná twee sinne op akademiese trant keer Carson in hierdie sin terug na meer persoonlike inhoud en aanslag. Die woorde “I never arrived” funksioneer as aanduiders van die onvertaalbaarheid van die gedig. Die gebruik van die woord “arrived” impliseer haar “reis” met die vertaling, maar roep ook haar reis na Copenhagen en Catullus se reis na Troas op, en stel so die poging tot vertaling gelyk aan die reis om hulde te bring aan die dooie.

But over the years of working at it, I came to think of translating as a room, not exactly an unknown room, where one gropes for the light switch.

Die beeld van die donker kamer wat in hierdie sin opgeroep word, funksioneer gelyktydig om die kartonhouer waarin die boek/vertaling verpak is en die bladsye waarop die vertaling “afspeel” as kamers te verbeel. Elke woord op elke bladsy verteenwoordig Carson se rondtas na die ligskakelaar om die donker wat in die boek se titel vasgevang word – “Nox” beteken “nag” – te verdryf. Alhoewel die kamer vir haar nie heeltemal onbekend is nie, kan sy steeds nie haar hand op die ligskakelaar lê nie. Dis weereens ’n uitdrukking van Carson se ervaring van die onmoontlikheid van vertaling.

I guess it never ends.

Die woord “guess” hou verband met “grobe” in die vorige sin. Die woorde is albei aanduiders van onsekerheid en het verder ’n verwantskap op klank-vlak, met die g-klanke wat die twee woorde met mekaar verbind. Die “it” verwys na vertaling as praktyk – die rondtas in die donker wat nooit ophou nie. Die volgende sin stel die poging tot vertaling en die poging om insig in die lewe en dood van die broer te kry gelyk aan mekaar:

A brother never ends.

Daar is ’n sintagmatiese ooreenkoms tussen hierdie sin en vorige een, met die herhaling van die woorde “never ends” aan die einde van die twee sinne wat die verwantskap tussen die twee prosesse – die vertaling en die lewensbeskrywing – versterk.

I prowl him.

Die woord “prowl” in hierdie sin is op betekenisvlak verwant aan “grobe” aangesien beide aksies ’n mate van soek impliseer. Dit verwoord die dringendheid waarmee Carson na antwoorde soek op die raaisel wat haar broer vir haar is.

He does not end.

Daar is 'n dubbelsinnigheid in die laaste vier woorde op hierdie bladsy: “He does not end” staan in direkte teenstelling met die feit van Michael se dood. Hy het “geëindig” en tog draal die misterie rondom hom. Die vrae wat Carson oor haar broer het, hou nie op nie; die enigma wat hy vir haar is, duur voort. Die sin “He does not end” is ook verteenwoordigend van die manier waarop die teks in *Nox* instaan as plekhouer vir Michael. Die teks is 'n manier om te verseker dat hy nie eindig nie.

Die tweede stuk papier wat bo-oor die tikpapier vol teks geplak is, funksioneer byna soos 'n glim-pen wat 'n gedeelte van die teks op die onderste bladsy uitlig.

Die sin wat deur die plasing van die deursigtige papier uitgelig word mag gelees word as 'n beskrywing van Catullus se taalgebruik. Carson vergelyk dit met 'n boom wat sy silwer blare in die wind omkeer. Die aard van taal word in visuele terme uitgedruk deur middel van 'n vergelyking. Die laaste stukkie van die paragraaf wat in die “fokusblok” ingesluit is, is die begin van die sin “I never arrived at the translation I would have liked to do of poem 101.” Die blokkie bind dus drie gedagtes saam: Catullus se diksie, die beeld van die boom en die onvertaalbaarheid van die gedig. Die inhoud van die blokkie ontsluit vir die leser die visuele metafoor wat die diksie van “Gedig 101” gelyk stel aan die fisiese voorkoms van *Nox*. Die metafoor dui Carson se kreatiewe strategie aan in die maak van *Nox*: Waar verbale kommunikasie tekort skiet en nie in staat is om 'n bevredigende vertaling voort te bring nie, word visuele kodes gespan om 'n ekwivalent te skep. Die donkerkleurige blok is 'n teken en dui die belangrikheid van die passasie wat daardeur uitgelig word aan.

Die papier se donkergrys kleur verbind dit op visuele vlak met die leitmotief van skaduwees wat deur die loop van die boek ontwikkel word. Ons vind skaduwees in die repe van foto's wat in die teks geplak is, maar skaduwees word ook in die boek geteken, deur die gebruik van 'n fotostaatmasjien geskep en met ink en/of verf op bladsye aangebring.

Die vorm van die grys blokkie skakel ook in by 'n reeks beelde en fragmente in die boek wat in daardie vorm geknip is. Die reghoekige vorms kom oral in die boek voor en vorm op visuele vlak 'n ritmiese herhaling, wat byna as die visuele ekwivalent van subtiele rym of binnerym gesien kan word. Die herhaling van die reghoekige vorm in verskillende

konfigurasies en op verskillende plekke in die boek dra ook by tot die eenheidsgevoel in 'n andersins uiteenlopende teks.

Terwyl ons uit die voorbeeld hierbo kan sien dat so 'n “fokusblok” gebruik kan word om betekenis te onderstreep en te “bevat”, moet daar ook uitgewys word dat die donker blok op 'n ander vlak die teks wat daardeur bedek word, uitwis. Ons sien hier weereens 'n spanning tussen konstruksie van betekenis en die *erasure* daarvan, en ook hoe een geometriese vorm gebruik kan word om albei funksies gelyk te vervul.

Op bladsy 112 kom sowel die skaduwee-motief (in die vorm van twee reghoekige fragmente van 'n foto) as die herhalende reghoekige vorm voor, in kombinasie met die woordeboekinskrywings wat deur die loop van die boek op die linkerhandse bladsye verskyn. Die Latynse woord wat hier verklaar word is *frater*, maar omdat dit reeds vroeër in die gedig voorkom en dus vroeër in *Nox* volledig vertaal word, is hier slegs 'n verwysing na die vroeëre inskrywing (op bladsy 46 van *Nox*).

Ek wil eerstens stilstaan by die konsep “entry”. Hierdie woord as tekenvoertuig is belangrik in *Nox* ten opsigte van die manier waarop verskillende betekenismoontlikhede van die woord ontgin word. Eerstens is die woordeboekinskrywings “entries” – “lexical entries”, om meer spesifiek te wees. Hierdie “entries” is die manier waarop die betekenis van “Gedig 101” vir die leser uitgelê word. In *Nox* word die woord “entry” egter ook in sy ander sin gebruik, naamlik “ingang”. Die “lexical entries” is ook vir ons “ingange” tot die onbekende taal en vir Carson is dit 'n poging om toegang te verkry tot haar broer se stilswye (“muteness”). Ingange word ook 'n visuele motief in die boek: Foto's van donker ingange (bl. 93), tekeninge en foto's van trappe (bl. 87, 163, 167, 169, 171, 173) en 'n foto van Michael wat toegang tot 'n boomhuis geweier is (bl. 141) verteenwoordig die spanning tussen toegang en al die dinge wat toegang onmoontlik maak in die poging tot vertaling sowel as lewensbeskrywing.

Deur die leser terug te verwys na 'n inskrywing wat vroeër in die boek voorkom, bewerkstellig Carson leesversteuring: Die terugblaai en soek na die inskrywing vertraag die natuurlike leesproses en dra by tot die stadige pas wat Carson in die boek kultiveer. Die leser wat wel terugblaai om weer die inskrywing vir *frater* te gaan lees sal vind dat dit tot 'n groot mate 'n “gewone” woordeboekinskrywing is. Ek het reeds in 'n vorige afdeling daarop gewys dat Carson die woordeboekinskrywings aanpas om by die teks op regterhand in te skakel, en meer liriese elemente tot die teks toevoeg. In hierdie instansie het sy egter die definisies en gebruiksvoorbeelde minimaal aangepas. Die enigste gebruik vir *frater* wat uitstaan – “cum

fratre Lycisce : with dear old Lycisce (of a dog)” – is onmiddellik “gemerk” as ’n belangrike tekenvoertuig.

Die beeld van die hond word in *Nox* aangewend om die sisteem van intertekste te aktiveer en om by te dra tot die saamweef van verskillende drade van die storie. Die hond maak vir die eerste maal sy verskyning op bladsy 15 van *Nox*. Op hierdie bladsy skryf Carson oor die getuienis van die historikus wanneer hy/sy self ’n gebeurtenis gesien het en die outoriteit wat daarmee saamkom. Wanneer die historikus nie iets self gesien het nie, kan die outoriteit weerhou word deur middel van ’n uitdrukking soos “it is said”. In hierdie verband skryf sy oor haar broer se hond:

When my brother died his dog got angry, stayed angry, barking, growling, lashing, glaring, by day and night. He went to the door, he went to the window, he would not lie down. My brother’s widow, it is said, took the dog to the church on the day of the funeral. Buster goes right up to the front of Sankt Johannes and raises himself on his paws on the edge of the coffin and as soon as he smells the fact, his anger stops.

Die hond word hier verbind met Carson se opskryf van Michael se lewe – veral dié dinge wat sy nie self kon sien of meemaak nie, en deur middel van ander bronne moes uitvind. Die hond word egter ook ’n simbool van die feit (en finaliteit) van die broer se dood. Die hond kon die lyk ruik en so berusting vind. Omdat Carson nie die begrafnis kon bywoon nie, het sy nie die feit van Michael se dood sensories beleef nie – daarom bly sy onrustig daarvoor en is haar poging tot biografie ’n uitdrukking van haar woede. Sy is steeds “... angry, barking, lashing, glaring, by day and night.” In die volgende sin betrek Carson Virginia Woolf se *Flush* (1933) as interteks:

“To be nothing – is that not, after all, the most satisfactory fact in the whole world?” asks a dog in a novel I read once (Virginia Woolf *Flush* 87).

Flush is aldus Smith (2002:348) ’n eksperiment in genre wat probeer om die lewensverhaal van Elizabeth Barrett Browning se hond te vertel. In 1933 skryf John Chamberlain in sy resensie van *Flush*: “In her efforts, sometimes agonized, to get at the hidden core, the inner springs, of life, Mrs Woolf must often have felt the inadequacy of mere words” (Chamberlain 1933:[sp]). Hierdie uitlating vestig ons aandag op tematiese ooreenkomste tussen *Flush* en *Nox*: In albei tekste loop die biograaf haar vas teen die beperkinge van taal. Soos die verhaal in *Flush* ontvou, begin hond en digter mekaar verstaan, ondanks die feit dat daar ’n taalgrens tussen hulle is: Vir die digter is poësie onmoontlik sonder taal, vir die hond is reuk gelyk aan poësie. Volgens Chamberlain (1933:[sp]) sien, voel, hoor en ruik ’n spanjoelhond sonder die gebruik van klassifiserende taal: “Mrs Woolf can present the world of *Flush* as a delicious or

a fearful floating spectacle of scent, sight and sound ...” Op dieselfde manier span Carson ’n ander stel kodes in by die punt waar taal onvoldoende is om haar biografie van die enigmatiese Michael te volbring. Sy skep ’n “floating spectacle” van visuele en tekstuele tekens wat die afwesige broer verteenwoordig en dinge oor sy lewe en ervarings (asook Carson se ervaring van hom) uitdruk wat nie in standaard taal gesê kan word nie. Die beeld van die hond staan in *Nox* ook as teken van vertaling: *Flush* is Woolf se poging om die hond se ervaring te ver-taal en beeld ook die “wedersydse vertaling” uit wat tussen die hond en sy eienaar die digter plaasvind. In *Nox* transkribeer Carson ’n telefoongesprek met haar broer waarin hulle onder meer oor sy hond praat:

We have a dog that’s him barking.

Yes he barks in Danish.

Dié twee sinne dui op die vervreemding tussen Carson en haar broer. Die hond se blaf is nie net vir Carson onbegryplik omdat dit buite die grense van klassifiserende taal bestaan nie, dit word boonop “vertaal” na ’n vreemde taal, Deens, wat tekenend is van die letterlike afstand tussen hulle (die broer is in Denemarke) maar ook die dubbele verwydering (selfs wanneer hulle met mekaar praat, verstaan hulle mekaar nie werklik nie). Wanneer die beeld van die hond op bladsy 112 (via bladsy 46) opgeroep word, word al hierdie assosiasies en betekenisgeaktiveer en saamgesnoer.

Op dieselfde manier dat ons na bladsy 46 en al die meegaande betekenis en assosiasies moet verwys wanneer ons bladsy 112 lees, moet ons ook die betekenis en assosiasies wat die visuele beelde op bladsy 112 oproep in verband bring met die “konsepsuele inhoud” van bladsy 112. Die woord *frater* (wat ‘broer’ beteken) kry ’n ekstra laag betekenis by wanneer dit sáám met die beeld van ’n skaduwee en die twee reghoekige vorms gelees word. Dieselfde teks word dus hier in ’n ander lig gelees, aangesien hier ’n ander stel kodes bykom wat dit anker.

Ek het reeds gewys dat die skaduwee as deurlopende motief in *Nox* voorkom en wil hier graag verder op daardie tema uitbrei en van die wyer assosiasies met skaduwees ondersoek. Die skaduwee is ’n belangrike draer van betekenis met ’n ryk assosiasie-sfeer. Dit verteenwoordig gelyktydig aanwesigheid en afwesigheid: Dit is indeksikaal van iets of iemand se teenwoordigheid, maar die skaduwee self is slegs die afwesigheid van lig. Die persoon aan wie die skaduwee behoort is gewoonlik nie sigbaar in die fragmente van foto’s wat Carson insluit nie. Ons kan die skaduwees in *Nox* lees as tekens van Michael se enigmatiese teenwoordigheid in Carson se lewe.

Die “val en beweeg” van skaduwees word ook in *Nox* se teks opgeroep. Die eerste instansie is op bladsy 11 waarin Carson skryf oor die geskiedskrywer Hekataios se beskrywing van die feniks wat in Arabië woon, maar een maal elke 500 jaar na Egipte gaan om sy vader te begrawe. Carson skryf oor dié interteks:

The phoenix mourns by shaping, weighing, testing, hollowing, plugging and carrying towards the light. He seems to take a clear view of necessity. And in the shadows that flash over him as he makes his way from Arabia to Egypt maybe he comes to see the immensity of the mechanism in which he is caught, the immense fragility of his own flying – composed as it is of these ceaselessly passing shadows carried backward by the very motion that devours them, his motion, his asking.

In hierdie passasie word die skaduwees tekens van die feniks se vordering met sy rouproses, sy reis oor land na die tempel van die son. Carson beskryf dit as ’n metafoor vir Hekataios se eie aktiwiteit (dit kom uit sy teks *How To Go Around the Earth*) maar ons kan dit ook lees as ’n metafoor vir Carson se aktiwiteit – soos die feniks sy vader se liggaam in ’n eier vervoer, is *Nox* die eier waarin sy haar broer (probeer) verpak in haar poging om sy liggaam na die lig te dra. Skaduwees word dus ook tekens van Carson se rouproses en haar kreatiewe proses.

In afdeling 9.1 van *Nox*, op bladsy 161, is daar ’n paragraaf wat sekere ooreenkomste toon met die feniks-paragraaf in afdeling 1.1. Hierdie paragraaf is egter ’n liriese beskrywing van ’n droom of herinnering waarin Carson saam met haar broer hardloop deur die dorp waarin hulle grootgeword het:

9.1. Light and shadows fall past us now we are racing along, now it is evening, we pass the school, pass the lake, pass the graveyard and Bald Rock rising behind – like people sailing somewhere and there were rituals to perform at fixed places, certain times, but it broke off, we couldn’t get anything to work, again and again we gave up frustrated, threw the victims in the sea. Kept sailing.

Dit is tekenend van die disfunksionele verhouding tussen broer en suster en die strewe na insig en begrip wat aanhou misluk. Skaduwees verteenwoordig alles wat tussen hulle lê, ruimtes wat nie oorbrug kan word nie, afstande wat nie afgelê word nie en die voortgesette pogings om alles te oorkom.

Skaduwees is egter ook tekenend van vertaling as liminale praktyk. Simon (2007:112) haal Carson aan wat in die voorwoord van haar vertaling van *Electra* skryf:

The translator is someone who tires to get in between a body and its shadow.
Translating must line itself up with the solid body of the original text and at the same

time with the shadow of that text where it falls across another language. Shadows fall and move.

In hierdie opsig kan die skaduwee dus verteenwoordigend wees van die vertaler, 'n indeksikale teken wat aandui dat Carson self in die teks teenwoordig is deur die aksie van vertaling. Die vertaler se skaduwee val oor die teks.

Op hierdie bladsy sien ons ook 'n voorbeeld van die gebruik van fotografie in *Nox*.

In afdeling 3.2 van *Nox* leer ons dat Michael self 'n fotograaf was wat sy eie foto's ontwikkel het. Sy dagboeke is vol foto's van Anna, die liefde van sy lewe wat in Indië oorlede is. Michael-die-fotograaf kan ook gelees word as Michael-die-geskiedkundige en dit word 'n manier vir Carson om met haar broer te assosieer en hom te verstaan. Soos Catullus se gedig 'n model vorm vir Carson se elegie, eggo Michael se elegie vir Anna (die brief waarin hy vir sy gesin van haar dood vertel) en Michael se foto's van haar (die enigste bewyse van haar bestaan, sy "geskiedskrywing"), Carson se pogings om Michael se dood te betreur en sy bestaan te verifieer.

Die begrip van fotografie as "skildering met lig" hang nou saam met die temas van lig en donker wat in *Nox* ontgin word. Carson skryf in afdeling 1.1 dat sy haar elegie met lig van allerlei soorte wou vul, en sy voer haar eie wens op een vlak uit deur foto's in die boek in te sluit. Hierdie "ligportrette", wat buite die kodes van geskrewe taal funksioneer, bied 'n mate van sekerheid oor Michael se bestaan. Barthes (1980:87) skryf in *Camera Lucida*:

No writing can give me this certainty. It is the misfortune (but also perhaps the voluptuous pleasure) of language not to be able to authenticate itself. The *noeme* of language is perhaps this impotence, or, to put it positively: language is, by nature, fictional: the attempt to render language unfictional requires an enormous apparatus of measurements: we convoke logic, or, lacking that, sworn oath; but the photograph is indifferent to all intermediaries: it does not invent: it is authentication itself; ...

Die teenwoordigheid van 'n foto gaan egter ook altyd gepaard met die teenwoordigheid van die dood. Barthes (1980:93) sien in die foto 'n spieëlbeeld van die sterflikheid van lewende wesens:

The only way I can transform the Photograph is into refuse: either the drawer or the wastebasket. Not only does it commonly have the fate of paper (perishable), but even if it is attached to more lasting supports, it is still mortal: like a living organism, it is born on the level of the sprouting silver grains, it flourishes a moment, then ages ... Attacked by light, by humidity, it fades, weakens, vanishes; there is nothing left to do but throw it away.

Barthes sien in die foto verskillende tydvorms gelyktydig aan die werk en sodoende raak dit moontlik om die katastrofe van die dood in sowel die toekomstige tyd as die verlede tyd te ervaar. Wanneer Barthes gekonfronteer word met Alexander Gardner se portret van Lewis Payne, 'n jong man wat ter dood veroordeel is vir sy sluipmoordpoging op W.H. Seward, druk hy sy afgryse in die volgende terme uit: "He is dead and he is going to die" (Barthes 1980: 95). Hy beskryf die proses:

I read at the same time: *This will be* and *This has been*; I observe with horror an anterior future of which death is the stake. By giving me the absolute past of the pose (aorist), the photograph tells me death in the future. What *pricks* me is the discovery of this equivalence. In front of the photograph of my mother as a child, I tell myself: she is going to die: I shudder, like Winnicott's psychotic patient, *over a catastrophe which has already occurred*. Whether or not the subject is already dead, every photograph is this catastrophe. (Barthes 1980:96.)

Die foto's in *Nox* van Carson se ma en van Michael versterk die elegiese temas wat in die res van die teks ontgin word en dramatiseer terselfdertyd die uiteinde van dié verhaal, en alle ander, wat uiteindelik op die dood uitloop.

Die spesifieke manier waarop Carson foto's in *Nox* gebruik (gewoonlik net repe van die geheel) kan as 'n betekenisstelsel geles word, wat ook aansluit by ander sisteme, soos die uitbeelding van fragmente en die herhaling van visuele beelde soos skaduwees en watermassas. Fotografie verteenwoordig ook 'n verdere medium wat gelyktydig as voorbeeld van *erasure* en konstruksie in die boek funksioneer: 'n foto veronderstel en simboliseer die dood of afwesigheid van die persoon in die foto, maar kan ook iemand se bestaan bevestig en die narratief met emosionele krag laai weens die indeksikale en ikoniese krag van die fotografiese beeld.

Op bladsy 113 stel Carson weereens die prosesse van vertaling en lewensbeskrywing aan mekaar gelyk, dié keer deur die gebruik van dieselfde werkwoord ("prowling") om albei aktiwiteite te beskryf. Die woord "prowling" is 'n aanduider van die intensiteit waarmee Carson haar taak aanpak. Die woord word gewoonlik geassosieer met roofdiere en impliseer 'n bepaalde rusteloosheid.

Die sinsnede " ... no use expecting a flood of light," dui aan dat die "prowling" in die donker gebeur en aktiveer só die boek se titel. Die woord "*Nox*" beteken "nag" en dui op donkerte, die afwesigheid van lig. Dit vorm ook 'n skakel met Afdeling 1.0 van *Nox* waar Carson haar begeerte om haar elegie vol lig te maak uitspreek. "Human words have no main switch" sluit ook aan by die oorspronklike poging om te verlig en verteenwoordig terselfdertyd 'n insig

waartoe Carson tot dusver in haar skeppingsproses gekom het: Die vertaling (en ver-taling) is nie iets wat in 'n kits gebeur nie, maar 'n stadige en moeisame proses. Die afwesigheid van 'n ligskakelaar is nie net 'n aanduider van donker nie, maar ook van die prosesmatigheid van die poging tot vertaling (en ver-taling). Die feit dat sy voel dat woorde geen hoofskakelaar het nie, wil ook die onmoontlikheid van haar onderneming onderstreep.

Die volgende sin – “But all those little kidnaps in the dark” – hou op betekenisvlak verband met die beskrywing van vertaling en lewensbeskrywing as “prowling”: Hoewel Carson soos 'n roofdier in die donker rondsluip is daar vir haar geen groot “vasvang” van betekenis nie – slegs 'n reeks klein grepies in die donker, oomblikke van helderheid. Die “kidnaps in the dark” kan gelees word as 'n verwysing na die verskillende bladsye van die boek en die elemente wat daarop voorkom – *Nox* in geheel is die donker en elkeen van die tekens binne die geheel verteenwoordig 'n klein ligpunt. Die betekenis is die produk van 'n samewerking tussen die skepper van die ligpunte/tekens en die leser, wat die verskillende ligpunte met mekaar verbind, byna soos 'n mens die verskillende sterre in 'n konstellasie aan mekaar verbind met denkbeeldige lyne. Hierdie idee van losseryge verbindings word versterk deur die volgende sin: “And then the luminous, big, shivering, discandied, unrepentant, barking web of them that hangs in your mind when you turn back to the page you were trying to translate.” Die web van woorde wat Carson hier beskryf (wat in haar kop hang wanneer sy na die bladsy draai wat sy probeer vertaal) blyk fisiese ooreenkomste te hê met die web van tekens wat sy in *Nox* weef. Op dieselfde manier waarop vertaling as konseptuele aktiwiteit 'n kamer is wat sy fisiese ekwivalent in die boek vind, is die tekens wat in die boek aangewend word die fisiese ekwivalent van die proses wat in Carson se kop plaasvind. Die woord “barking” aktiveer weer die *Flush*-interteks en die assosiasies met lewensbeskrywing wat daarmee saamgaan. Dit funksioneer dus as skakel wat lewensbeskrywing en vertaling op 'n verdere vlak aan mekaar gelykstel.

Op bladsy 114 van *Nox* (die woordeboek-inskrywing *adempte*) kan ons sien hoe Carson die konvensies van tradisionele woordeboeke aanwend om spanning te bewerkstellig tussen die akademiese/analitiese en die liriese. Die knipsel wat op die bladsy geplak is, is ontwerp om die indruk te skep van 'n bladsy uit 'n tipiese woordeboek. Die woord word in vetdruk in die oorspronklike taal aangedui, daarna word verbuigings van die woord in skuinsdruk aangedui en dan volg die verskillende verklarings van die woord (in gewone druk) kompleet met gebruiksvoorbeelde in skuinsdruk en die deurlopende gebruik van parentese soos ons dit dikwels in woordeboeke aantref. Die uitleg dra ook by tot die indruk dat ons hier te make het met 'n bladsy uit 'n woordeboek: Die feit dat die teks in 'n maer kolom gedruk is (en nie in 'n

blok soos die persoonlike mymeringe op die regterkantse bladsye nie) skep die illusie dat dit 'n kolom is wat uit 'n woordeboek geknip is, aangesien woordeboeke se bladsye gewoonlik in minstens twee vertikale kolomme verdeel word. Die uitleg en lettertipe is kodes wat die teks merk as “geloofwaardig”. Ons verwagting met betrekking tot woordeboekinskrywings is dat dit 'n onpersoonlike, objektiewe vertaling en verklaring vir 'n woord sal verskaf.

Carson se persoonlike infiltrasie van die woordeboekinskrywing met gebruiksvoorbeelde wat onkonvensioneel en spesifiek van toepassing op haar mymering oor Michael is, destabiliseer die kodes wat gewoonlik indikers van geloofwaardigheid is. In hierdie spesifieke voorbeeld gebruik sy verskeie verwysings wat die inskrywing verbind met die boek se titel en die temas van donker en lig wat in die boek ontwikkel word versterk. Hierdie infiltrasie word verder verteenwoordig deur een van Carson se kophare wat in die skanderingsproses op die bladsy beland het. In plaas daarvan om die haar te verwyder en die bladsy weer te skandeer, laat sy dit op die bladsy agter as spoor van haar subjektiwiteit, identiteit en aktiewe rol in die vertaling van die gedig.

Die papier waarop die inskrywing gedruk is, lyk of dit opgefrommel is en weer uitgestryk is voordat dit ingeplak is, of só baie hanteer is dat dit verslete lyk. Die voue in die papier en die verslete voorkoms daarvan is 'n indeksikale teken van die teenwoordigheid van die vertaler en ook die moeisame vertalingsproses. Deur die teenwoordigheid van die vertaler (wat duidelik die papier hanteer het) aan te kondig, berei Carson eintlik die leser voor op die persoonlike infiltrasie wat in die teks voorkom. Woorde soos “blush” wat heeltemal inkongruent blyk te wees in die vertaling, vestig onmiddellik aandag op hulleself. Hulle word gemerkte tekens op die bladsy en help deur middel van die ooglopende skakels wat hulle met ander bladsye vorm om eenheid te bewerkstellig. (Die woord “blush” word byvoorbeeld later in Afdeling 7 baie belangrik: Dit word in die retoriese vraag “Why do we blush before death” op bladsy 121 gebruik en weer herhaal op bladsy 127 in die sin “If you are writing an elegy begin with the blush”²⁶).

Bladsy 115 is saamgestel volgens een van die betekenisse van die woord “entry”, naamlik “entry” as inskrywing, byvoorbeeld in 'n leksikon. Die uitleg van die woorde op die papier

²⁶ “Blush” aktiveer ook Catullus se Gedig 65 as interteks. In hierdie gedig vra Catullus vir Hortalus om verskoning dat hy nog nie vir hom beloofde verse gestuur het nie. Hy beweer dat hy te hartseer is oor sy broer se dood om te kan skryf en vergelyk dan sy verleentheid oor die gedigte wat nog nie geskryf is nie met dié van 'n jong meisie wat 'n appel van haar geliefde ontvang. Sy bêre die appel teen haar bors, onder haar rok, maar vergeet daarvan en wanneer sy opstaan as haar moeder haar roep, rol dit oor die vloer en laat haar wetend bloos.

eggo die betekenis van die sin deur die voorkoms van inskrywings in 'n leksikon op te roep. Dit eggo ook die uitleg van die inskrywings op die linkerkantse bladsye van *Nox*. Die gebruik van skuinsdruk, het ons reeds gesien, is in *Nox* 'n aanduider van persoonlike, liriese mymering – dit wil sê Carson se binnegesprek. As ons hierdie twee tekens dus saam lees kan ons aflei dat dié liriese mymering betrekking het op die inskrywings op linkerhand. Die feit dat die woorde egter ook die voorkoms van trappe het, aktiveer ook die ander betekenis van entry (entry as “ingang”) en sluit aan by die tema van trappe wat elders in die boek op visuele en betekenisvlak ontgin word.

Die foto is middeldeur geknip en word verdeel deur die ingeplakte papier met die binnegesprek oor die woord “entry”. Die een deel is effe bo-oor die stuk papier geplak en die ander effe onder die papier ingeskuif. Die twee dele is ook nie regoor mekaar geplak nie – die papier veroorsaak 'n onderbreking. Die twee gedeeltes staan oneweredig teenoor mekaar. Dit is simbolies van die verhouding tussen Carson en haar broer, van die manier waarop hulle verby mekaar geleef het en mekaar, tot aan die einde, nooit werklik kon verstaan nie. Die foto is 'n afbeelding van 'n watermassa – waarskynlik 'n meer. (Dit kan egter moontlik ook die see wees.) Die beeld eggo al die ander soortgelyke foto's van watermassas in *Nox* (daar is voorbeelde op bladsye 25, 85, 89 en 109 en later weer op bladsy 125) en het ook ooglopende ooreenkomste met die seël op bladsy 37 (Figuur 10).



Figuur 6: Seël met uitbeelding van watermassa wat ander beelde in die teks eggo.

Dié posseël (van Denemarke) is verteenwoordigend van Michael se sporadiese korrespondensie met sy familie. Die twee dele van die foto kan dus gesien word as 'n simbool van die afstand tussen Michael en sy familie, met die teks wat as 'n manier funksioneer om die twee stukke bymekaar te hou, om die afstand te oorbrug.

Die beelde van watermassas het ook betrekking op die sin in die Catullus-gedig (“many the oceans”) en roep sowel Carson as Catullus se oorsese reise na die grafte van hul broers op. Ek het reeds in ’n vorige afdeling verwys na die assosiasies van water met liminaliteit. Die waterbeelde roep ook Carson se vroeëre boek *Plainwater* (1995) as interteks op. In die afdeling van die boek getiteld “The Anthropology of Water” is daar ’n opstel (“Water Margins: An Essay on Swimming by My Brother”) waarin Carson in die eerste persoon uit die perspektief van haar broer skryf hoe hy in ’n meer swem. Daarom kan die meer binne die breër konteks van Carson se oeuvre as ’n teken gelees word wat met Michael geassosieer word. Die meer is vir Carson ’n ingang tot haar broer, ’n manier om hom te probeer verstaan.

Die manier waarop die beeld en teks op hierdie bladsy saamwerk, is belangrik omdat dit as illustrasie gesien kan word van die maniere waarop verskillende kodes in die teks mekaar anker én destabiliseer. Die teks funksioneer as brug, maar ook as skeiding tussen die twee stukke foto’s. Dit lê onder die een foto-reep en bo-op die ander – op een vlak dus ondergeskik aan die beeld, op ’n ander vlak verhef bo die beeld. Die teks en beeld vorm egter ook ’n onskiedbare eenheid: Ons moet die betekenis wat met albei geassosieer word met mekaar in verband bring.

Die spookteks wat op bladsy 115 voorkom (en op verskeie ander bladsye van *Nox*, in die besonder ook op die volgende een), is nie bloot toevallig nie en dra ook betekenis. Die teks is byna soos ’n skaduwee van teks op die vorige of volgende bladsy wat deurslaan. Die Engelse woord “shade” kan ook na spoke of geeste verwys. Dit kan moontlik sinspeel op die wyse waarop die dooies (Catullus en sy broer, Carson se broer) in die boek “spook”, en ook hoe die betekenis en assosiasies van ander bladsye, ander tekste, op die betekenis van hierdie bladsy inwerk. Woorde en beelde kan ook spook: Die wasige skadu-afdruk van die teks draal op die blad, soos ’n vae herinnering of ’n onleesbare brief. Dit simboliseer die vae inligting wat Carson oor haar broer se lewe het en die enigma wat hy vir haar is. Dit kan ook gelees word as simbolies van die onvertaalbare gedeeltes van die Catullus-gedig, dit wat nie in Engels oorgedra kan word nie en slegs as spoke van die bronteks teenwoordig is.

Op bladsy 116 vind ons weereens ’n “leë” inskrywing. Vir die verklaring van die woord *mihī* word die leser verwys na die woord *ego* wat op bladsy 90 van *Nox* voorkom. “See above” kan ook gelees word as ’n suggestie van die verskillende maniere waarop die boek fisies gelees en hanteer kan word. Die bladsye kan oopgevou word (soos trappe) sodat die een heel

letterlik bo die ander is. Wanneer die boek só hanteer word is die inskrywing vir *ego* inderdaad bo (“above”) *mihi*.

Bladsy 117 moet gelees word met verwysing na bladsy 17 van *Nox* waarin Carson skryf oor Herodotus se navraag oor die bevolking van Skithië en die ysterkom gemaak van afgesmelte pylpunte wat die getal inwoners verteenwoordig. Carson bied die verhaal van die Skithiërs se ysterkom by Exampios aan as ’n voorbeeld van die vreemde vorms van beantwoording op die vrae wat geskiedenis aan ons stel:

Herodotos is an historian who trains you as you read. It is a process of asking, searching, collecting, doubting, striving, testing, blaming and above all standing amazed at the strange things humans do. Now by far the strangest thing that humans do – he is firm on this – is history. This asking. For often it produces no clear or helpful account, in fact people are satisfied with the most bizarre forms of answering, e.g. the Skythians who, when Herodotos endeavours to find out from them the size of the Skythian population, point to a bowl that stands a Exampaaios. It is made of the melted down arrowheads required of each Skythian by their king Ariantes on pain of death.

Die skerwe wat Carson hier uitbeeld (stukke van haar broer se briewe en foto’s, stukke afvalpapier uit die spoeg-en-plakboek wat sy aanmeekaarsit), is terselfdertyd ’n verwysing na die Skithiërs se pylpunte (die skerp papierpunte lyk soos pylpunte [ikoniese verband], terwyl die verslete/rommelrige voorkoms van die papier tekenend is van die afsmelting van die pylpunte [indeksikale en simboliese verband]) en sou op ’n dieper vlak gelees kon word as ’n teken wat verwys na Carson se poging tot die lewensbeskrywing van Michael.

Die teks wat saam met die beeld aangebied word, versterk die assosiasie: Hier trek Carson ’n direkte verband tussen haar leksikale inskrywings en die ysterkom by Exampaaios. Die onberekenbaarheid van die bevolking van Skithië is soortgelyk aan die onpeilbaarheid van Michael Carson. Anne Carson se poging om hom te begryp is die literêre ekwivalent van die ysterkom by Exampaaios – die boks waarin *Nox* verpak is, kan selfs as verwysing na dié ysterkom gesien word. Die skerwe van dokumente wat op die bladsy uitgebeeld word, is tekenend van die onvolledigheid van Carson se begrip (en dus haar lewensbeskrywing) – en omdat ons reeds gesien het dat die lewensbeskrywing en vertaling van ’n gedig binne die groter konteks van die boek aan mekaar gelyk gestel word, is dit ook ’n teken van die onbevredigende vertaling, die feit dat slegs skerwe van die oorspronklike betekenis, tekstuur, taalgebruik of poëtiese effek in Engels oorgedra kan word.

Omdat ek reeds aangetoon het hoe die woordeboekinskrywings funksioneer (terugverwysend na ander bladsye, as strategiese insetsels om die lees te vertraag, as bindingsmeganisme om die vertaling en liriese lewensbeskrywing byeen te bring) gaan ek nie bladsy 118 in detail analiseer nie. Ek beweeg eerder aan na bladsy 119 van *Nox* waar Carson die mymering oor “entry” voortsit, maar dié keer die herhalende motief van die reghoekige papierstroke saam met die “entry”-konsep gebruik.

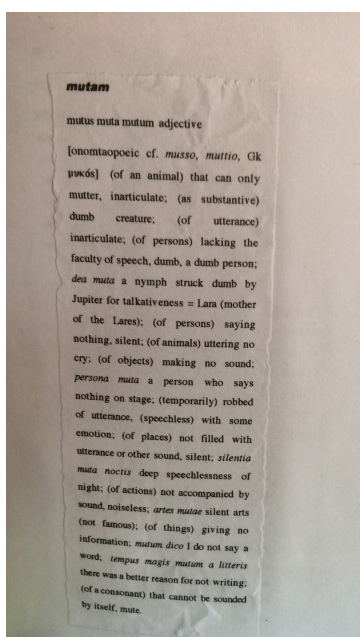
Carson skryf hier oor haar skryfproses en vertaalproses (sonder om spesifiek na een van die twee te verwys, ons lei uit die konteks – die voorafgaande bladsye – af dat dit hier oor skryf gaan) as ’n kamer wat sy nie kan verlaat nie, maar ook ’n plek wat uitsluitlik uit ingange/inskrywings bestaan. (Ten opsigte van Michael is dit ingange – maniere om hom te probeer begryp, maniere om toegang tot die geheime van sy bestaan te verkry; ten opsigte van vertaling is dit inskrywings – woordverklarings wat stelselmatig bydra tot die oordrag van die gedig uit een taal na ’n ander). Die herhaling van die reghoekige blokke vervul twee funksies: Die eerste papierreep word gebruik om die woord “entries” uit te lig (weereens ’n donker dog deursigtige beklemtoning) en die manier wat die twee stukke papier onder mekaar geplak is, roep die vorm van trappe op. Die tweede blokkie isoleer die woorde “is it not” in die retoriese vraag “Is it not astonishing, entry”. Die woorde “astonishing, entry” staan apart van die res van die sin weens die donker beklemtoning. Daardeur kan ’n mens die sin op drie verskillende maniere lees. Die retoriese vraag word as geheel deur die gebruik van skuinsdruk in verband gebring met die ander liriese fragmente en retoriese vrae wat ook skuinsgedruk is.

Op bladsy 121 bied Carson ’n handgemaakte illustrasie van ’n been en voet aan en stel vir die eerste maal in dié afdeling die gebruik van okerkleurige verf bekend. Die oker verf word vir die eerste maal in die boek op bladsy 95 gebruik in die vorm van twee oker sirkels wat moontlik eiers verteenwoordig. Op bladsy 123 word die oker verf weer gebruik (die woord “She” is met die hand in oker geskryf en tussen die gewone getikte teks ingeplak) en in Afdeling 8 word dit op bladsy 145 gebruik om die woord “Sabi” te onderstreep in ’n fragment deur Basho wat ’n sekere variant van eensaamheid verduidelik. Op bladsy 147 word die oker sirkels van bladsy 95 geëggo (in dié geval is daar drie sirkels met ’n vierde klein merkie tussen hulle wat soos ’n elementêre uitbeelding van ’n gesig lyk – twee sirkels is oë en die derde ’n mond) en op bladsy 149 word die oker verf gebruik om die buitelyne van twee uitgestrekte hande te verf. Die gebruik van oker verf in Afdeling 8 val saam met die ontwikkeling van die Lasarus-tema (wat betrekking het op Michael se dood) en skep ’n verband tussen die eier-tema (wat oor die dood van Carson se ouers gaan), die skep van die

boek (met ander woorde Carson se rouproses, die oorkoepelende tema van Afdeling 7) en die eensaamheid wat deur Basho beskryf word.

Die vorm van die papier waarop die been en voet geteken is, eggo die langwerpige papierrepe wat op ander bladsye ook gebruik word, en ons sien ook weer die gebruik van 'n krammetjie om die wyse waarop die bladsy “gemaak” is te illustreer. Die skuinsgedrukte frase “Why do we blush before death?” skakel direk met die skuinsgedrukte retoriese vraag op bladsy 119 – met ander woorde, hierdie vraag word as 'n ingang gesien – maar hou ook verband met al die vorige voorbeelde van skuinsdruk. Die woord “blush” verwys terug na vorige gebruike daarvan en vooruit na die sin “If you are writing an elegy begin with the blush”. Die woord “before” kan hier twee betekenisse hê: Dit kan “voor” in tyd of ruimte beteken. Waarom bloos ons voordat ons sterf, of waarom bloos ons wanneer ons (as lewendes) voor die dood te staan kom.

Op bladsy 122 sien ons die “agterkant” van die krammetjie wat op bladsy 121 gebruik is om die tekening aan die bladsy vas te kram. Dit skep die illusie dat bladsy 121 en 122 twee kante van dieselfde bladsy is. In werklikheid is 121 en 122 egter op dieselfde kant van een lang stuk papier gedruk. Die leser wat genoop voel om aan die krammetjie te raak om te sien of dit werklik drie-dimensioneel is, soos dit lyk, word bewus van die illusie – en in die proses dus ook van die leë agterkant van die papier. Hierdie lang, ononderbroke stuk wit papier skakel met die woord *mutam* (“mute”) in Catullus se gedig en aktiveer al die betekenisse wat op bladsy 72 van *Nox vir mutam* verskaf word (sien Figuur 11 onder).

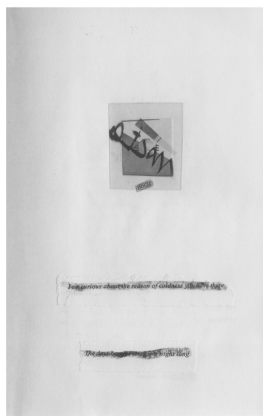


Figuur 7: *Mutam*.

Dit is verder ook betekenisvol dat die wit bladsy een is met die bladsy waarop die teks gedruk is – die dui op die vergeefsheid van die poging om die broer te probeer vasvang op skrif. Die leë wit papier dui op sy afwesigheid – en is dus ook ’n teken van sy dood. Die betekenis van die woord *interea* wat op bladsy 122 gedefinieer word, word op bladsy 123 uitgevoer. Hierdie dubbelblad demonstreer die manier waarop bladsye in *Nox* saamwerk en die sinergie tussen linker- en regterhandse bladsye.



Figuur 8: Bladsy 122 – 130 van *Nox*.



Figuur 9: Bladsy 131 van *Nox*.

Tot op hierdie punt in Afdeling 7 het ons meestal te doen gehad met Carson se rouproses, haar manier om haar broer se lewe te gedenk. Met die definisie van die woord *interea* – wat “intussen” of “tussentyds” beteken – skep Carson ’n draaipunt en verander sy van rigting. Dit is die begin van Afdeling 7.2 wat gaan oor Michael se weduwee se poging om sy lewe te gedenk. Op bladsy 123 skryf Carson dat die weduwee ’n boot gehuur het om Michael se as oor die see uit te strooi. (Die see word hier belangrik omdat dit Michael se laaste fisiese rusplek is. *Nox* is die plek waar Carson hom ter ruste lê. Die twee “rusplekke” word met mekaar in verband gebring.) Daar word ook geskryf oor die feit dat sy sonneblomme op die water gegooi het. Die geel sonneblomme is in naam en kleur verteenwoordigend van lig (son, geel) en die kleur sluit aan by die gebruik van oker verf (en al die temas wat daarmee geassosieer word) asook die dood van Carson se ouers, wat albei in geel truië begrawe is. Die gebruik van die woord “festive” om die manier te beskryf waarop die sonneblomme op die water in die rondte draai, sluit aan by die vroeëre gebruik van die woord om Catullus se taalgebruik te beskryf, wat gelyktydig “sorrowful” en “festive” is. Die beeld van sonneblomme wat op die water in die rondte draai, word ’n manier om die effek van Catullus se woordgebruik vas te vang waar dit in woorde onmoontlik is. Carson gebruik ’n deursigtige blokkie papier om ’n gedeelte van die teks op hierdie bladsy te isoleer en uit te lig. Ek het reeds in my bespreking van bladsy 111 gewys hoe hierdie isolasie funksioneer om die leser se aandag op belangrike teks op ’n bladsy te fokus. Opvallend hier is die rymwoorde wat binne die geïsoleerde teks voorkom (sea, she, threw, do) en die woorde “she asks” wat in ’n voorkeurposisie aan die einde van die blokkie geplaas is. Dié woord “asks” skakel met Carson se idee dat geskiedskrywing ’n vorm van “asking” is (sien bladsy 9 van *Nox*: “One who asks about things – ... – is an historian.”). Deur die gebruik van haar eie handskrif om die woord

“she” (met verwysing na die weduwee) te skryf trek Carson ’n verband tussen haar eie rouproses en dié van haar broer se weduwee.

Die woordeboekinskrywing op bladsy 124 funksioneer soos die ander en sal ter wille van beknoptheid nie hier bespreek word nie. Die foto op bladsy 125 skakel met die beskrywing op die vorige bladsy, van die weduwee wat Michael se as oor die see gestrooi het. Dit sluit ook aan by die vorige foto’s van watermassas. Die skerfie papier wat op die foto lê funksioneer byna soos ’n pyl wat Michael se laaste rusplek aandui, maar skakel ook hierdie bladsy met bladsy 117, waar die skerwe papier verteenwoordigend was van die pylpunte waarvan die ysterkom by Exampaios gemaak is. Ek het reeds aangedui dat watermassas (die see, mere) in *Nox* met liminaliteit geassosieer word (spesifiek met die liminale karakter van Michael) en as laaste rusplek is die watermassa ook ’n liminale plek tussen teenwoordigheid en afwesigheid: Hier is Michael (sy as), maar hier is Michael nie (hy is dood).

Op bladsy 126 is slegs spookteks sigbaar. Die assosiasies van spookteks is reeds vroeër bespreek. Bladsy 126 is een van 21 leë linkerkantse bladsye in *Nox* en sluit aan by die temas van stilte en stomheid wat ek reeds met betrekking tot die leë agterkant van die teks bespreek het. Op bladsy 127 plak Carson weer ’n stuk deursigtige papier in, dié keer saam met twee stukke droë verf wat lyk of dit van ’n palet afgekrap is. Die rooi kleur van die verf skakel met die woord “blush” in die skuinsgedrukte sin wat onderaan die bladsy ingeplak is: “If you are writing an elegy begin with the blush”. Die assosiasies en intertekstuele spel met die woord “blush” is vroeër reeds bespreek, maar wanner ’n mens dié sin na die retoriese vraag “Why do we blush before death” lees, kan ons aflei dat Carson elegie sien as ’n antwoord op albei betekenis van die vraag – dit verwys na die sterwende se blos voordat hy sterf, maar ook die lewendes se blos in die aangesig van die dood. Die rooi kleur het ’n ikoniese en indeksikale verband met die blos, maar word dan simbolies van elegie as geheel. Die verf is ook ’n aanduiding van prosesmatigheid, van die skeppingsproses en op hierdie manier ’n selfverwysende teken.

Op bladsy 128 en 129 kan ons weereens sien hoe ’n dubbelblad ontwerp word om sáám te kommunikeer: Die betekenis van die woord *prisco* (“belonging to a former time”) sluit aan by die kunsmatige veroudering van die papier op regterhand waarop Carson se vertaling van die Catullus-gedig afgedruk is. Bladsy 129 is ’n belangrike bladsy in *Nox* omdat dit in ’n sekere opsig ’n middelpunt verteenwoordig. Die boek begin met die Latynse gedig op bladsy 3 (ook op papier afgedruk wat met tee gekleur is om oud te lyk) en eindig met ’n onleesbare afdruk van die gedig op bladsy 191. Hierdie drie afskrifte van die gedig kan gesien word as die begin,

middel en einde van die boek, onderskeidelik. Deur haar Engelse vertaling in die middel van die boek te plaas (en nie aan die einde nie) versterk sy haar eie stelling oor die “klaarheid” daarvan: Dit is nie ’n finale weergawe waarmee sy tevrede is nie, dit is ’n proses. Hierdie gevoel van prosesmatigheid word verder versterk deur die reep van ’n vorige bladsy wat uitgeskeur is en wat aan die linkerkant van die bladsy sigbaar is, asof ’n vorige weergawe van die gedig waarmee sy ontevrede was, uitgeskeur is en met hierdie een vervang is. As ’n stel tekens verwys die woorde van die gedig gelyktydig na die bronteks op bladsy 3, na al die woordeboekinskrywings op die linkerkantse bladsye van *Nox* asook na spesifieke ander tekens binne die teks en afwesiges en interpretante buite die teks. (Neem byvoorbeeld die sinsnede “many the oceans I crossed”: Dit verwys gelyktydig na die afbeeldings van watermassas in die teks [ikoniese uitbeeldings van die woord “oceans”], na Carson se gebruik van “cross-outs” in *Nox* [daar is ’n semantiese ooreenkoms tussen die woorde “cross” en “crossed”], na Carson se oorsese reis na haar broer se graf en Catullus se reis na sy broer se graf [dit verwys letterlik na Catullus se reis en via gelykstelling wat reeds bespreek is ook na Carson se reis], na Michael se lewe as swerwer wat van een land na die ander gereis het [die oseane is simbolies van hierdie tipe bestaan], na die sporadiese korrespondensie tussen Michael en sy familie [via die seël met ’n afbeelding van die see op – die seël is ’n indeksikale teken van die korrespondensie, daar is ’n ikoniese afbeelding daarvan in *Nox* en die seël bevat ’n verdere tekensvoertuig – die foto van die see –wat sowel ikonies as indeksikaal is van die see in Denemarke waar Michael gebly het]). Dieselfde tipe interpretasie is moontlik van al die afsonderlike woorde, sinne en versreëls van die gedig. Die gedig as geheel is verder ’n teken wat verwys na *Nox* as geheel: Dit kan op dieselfde manier as ’n geografiese kaart gelees word wat verteenwoordigend is van ’n werklike plek. Die verskillende tekens in die gedig wys na verskillende elemente in *Nox* en kan die leser help om haar pad deur die teks te vind. Die gedig, soos hy hier afgedruk staan, is ook ’n simbool van Carson se vertaalproses. Ek het reeds gewys dat die vertaalproses in *Nox* gelykgestel word aan die lewensbeskrywing van die broer, en daarom is die gedig ook verteenwoordigend van *Nox*-as-biografie. Via die ikoniese skakel met die onleesbare gedig op die laaste bladsy (die bladsye lyk byna presies dieselfde, dis net die leesbaarheid van die woorde wat verander het) is die gedig ook ’n simbool van onvertaalbaarheid, stilte en stomheid.

Die woordeboekinskrywing op bladsy 130 funksioneer soos die ander en gaan nie hier bespreek word nie. Bladsy 131 bevat ’n klein collage wat die voorkoms van ’n posseël naboots. Die woord *nocte* is daarop geplak en (agterstevoor) met die hand daarop geskryf. My interpretasie is dat dié collage ’n vorm van kommunikasie vanuit die donker (dood) verteenwoordig. Die gedrukte woord *nocte* is met ’n vulpen doodgetrek, maar die teks is

steeds leesbaar – dis weereens ’n gelyktydige *erasure* en uitlig wat Carson elders in die boek ook aanwend. Twee sinne in skuinsdruk onder die “posseël” is ook met vulpen doodgetrek. Die eerste sin is heeltemal leesbaar (“I am curious about the season of coldness you have there”), maar die tweede is net gedeeltelik leesbaar (“The days be... .. the night long”). Die “cross-outs” skakel met ander plekke in die teks waar woorde op verskillende maniere uitgelig/doodgetrek word (onder meer bladsye 103, 111, 137, 155, 159,191) en is op simboliese vlak verwant aan die stilte/stomheid wat op verskillende maniere opgeroep word, en simbolies is van die dood. Die bladsy simboliseer as geheel Carson se futiele poging om met haar broer te kommunikeer ná sy dood, dit is tekenend van die “korrespondensie” wat sy met sy afgestorwe self voer, van die ongeslaagdheid van haar poging om sy donker met lig binne te dring en om sy dood werklik te begryp. Carson sluit Afdeling 7 met hierdie bladsy af, op ’n noot wat resoneer met die groot tema van die boek as geheel: Die futiliteit van ons pogings om sin te maak van dinge, die groot stiltes waarmee ons gekonfronteer word wanneer ons probeer om die dood (en die dooies) op papier vas te lê.

HOOFSTUK 5: GEVOLGTREKKING

In hierdie opstel het ek *Nox* binne die oeuvre van Anne Carson geïnterpreteer en aangedui dat die boek wat vorm betref ’n verruiming verteenwoordig: Alhoewel sy in vroeëre werk al ’n belangstelling in die visuele toon, is hierdie die eerste boek met ’n oorweldigende sterk visuele inslag. ’n Beskrywing van die fisiese voorkoms van die teks het getoon dat dit ’n andersoortige boek is wat eenvoudige kategorisering ontduik.

Nox is ’n tussenin teks wat beweeg tussen poësie, lewensbeskrywing en visuele kuns. Die eenvoudigste manier om te verwoord waarmee Carson in die teks besig is, is om te sê dat sy op drie vlakke werk met vertaling: In die eerste opsig probeer sy haar afgestorwe broer se lewe vertaal en in die tweede probeer sy ’n gedig van Catullus uit Latyns in Engels vertaal. Hierdie inhoud word binne die vorm of genre van kunsboek verpak, ’n keuse wat Carson toelaat om ’n derde vlak van vertaling uit te voer, naamlik die intersemiotiese vertaling van die gedig na kunsboek. Die teks is nie ’n gedig nie, maar dit boots wel die manier ná waarop gedigte betekenis skep. Dit is om hierdie rede dat verskeie kritici die teks as geheel as ’n gedig lees. In hierdie tesis word die teks egter ondersoek binne die raamwerk van die teorie en praktyk van boekkuns, waarbinne *Nox* as komplekse sisteem van sisteme gelees kan word. Vorm en inhoud vorm ’n eenheid in *Nox* en werk saam om een kerngedagte oor te dra: dat taal nie voldoende is om die misterie van die menslike lewe en die tragedie van die dood te verwoord nie.

Carson skep in *Nox* ’n faksimilee van die poëtiese effek om ’n oortuigende vertaling van ’n gedig te skep wat nie moontlik sou wees indien sy slegs geskrewe taal as sisteem tot haar beskikking gehad het nie. Deur ’n kreatiewe vermenging van kodes en sisteme skep sy ’n oortuigende beeld van haar enigmatiese broer se lewe, ’n oortuigende vertaling van ’n skynbaar onvertaalbare gedig en ’n outonome kunswerk wat hierdie leser ontroer en inspireer het. “Onmoontlikheid” of “onvertaalbaarheid” kan dus, volgens my analise van hierdie teks, as katalisator vir kreatiewe skryfwerk aangewend word, wat verruiming in die gebruik van vorm tot gevolg kan hê.

Eagleton (2007:65) se stelling oor poësie – “A poem is a piece of semiotic sport in which the signifier has been momentarily released from its grim communicative labours and can disport itself creatively” – is besonder relevant met betrekking tot *Nox*. Anders as in alledaagse taal en kommunikasie, funksioneer die tekens in *Nox* op ’n lossere en minder voorskriftelike manier. Carson skep ruimte vir ’n dinamiese spel van betekenis en assosiasies.

Wat Carson met *Nox* illustreer, is dat die kunsboek interessante moontlikhede vir die vertaler van gedigte bied, veral vir die vertaler wat haar vasloop teen die onmoontlikheid van geslaagde vertaling deur middel van direkte oordrag van betekenis van een taalsisteem na 'n ander.

Bronverwysings

- Adams, L.S. 2002. *Art Across Time. Second Edition*. New York: McGraw Hill.
- Aguiar, D & Queiroz, J. 2009. Towards a Model of Intersemiotic Translation. *The International Journal of the Arts in Society* 4(4)203-210.
- Aitken, W. 2004. Anne Carson, The Art of Poetry No. 88. *The Paris Review*. [O].
Beskikbaar by:
<http://www.theparisreview.org/interviews/5420/the-art-of-poetry-no-88-anne-carson>
Geraadpleeg op 18 Junie 2011
- Anderson, L. 2001. *Autobiography*. New York: Routledge.
- Anderson, S. 2010. Family Album. Anne Carson's deeply moving scrap heap. *New York Magazine*. [O]. Beskikbaar by:
<http://nymag.com/arts/books/reviews/65592/>
Geraadpleeg op 15 Oktober 2013
- Anderson, S. 2013. The Inscrutable Brilliance of Anne Carson. *The New York Times*. [O]. Beskikbaar by:
http://www.nytimes.com/2013/03/17/magazine/the-inscrutable-brilliance-of-anne-carson.html?_r=0
Geraadpleeg op 20 November 2013
- Anne Carson. 2010. [O]. Beskikbaar by:
by: <http://www.poetryfoundation.org/bio/anne-carson>
Geraadpleeg op 27 Desember 2013
- Anne Carson: Nox. 2010. [O]. Beskikbaar by:
<http://www.ndpublishing.com/books/CarsonNox.html>
Geraadpleeg op 24 Augustus 2011
- Atkin, A. 2013. Peirce's Theory of Signs, in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2013 Edition), onder redaksie van Edward N. Zalta. [O]. Beskikbaar by:
<http://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/peirce-semiotics/>
Geraadpleeg op 4 Maart 2014
- Bal, M. 1994. *On Meaning-Making. Essays in Semiotics*. Sonoma: Poleridge.
- Barthes, R. 1980. *Camera Lucida. Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang.
- Benjamin, W. 2000. The Task of the Translator (Vertaal deur Harry Zohn), in *The Translation Studies Reader*, onder redaksie van L Venuti. Londen en New York: Routledge: 15-25.
- Bertens, H. 2001. *Literary Theory: The Basics*. Londen: Routledge.
- Bisschoff, A. 1992 (a). Biografie, in *Literêre Terme en Teorieë*, onder redaksie van TT Cloete. Pretoria: HAUM-Literêr: 42.

- Bisschoff, A. 1992 (b). Outobiografie, in *Literêre Terme en Teorieë*, onder redaksie van TT Cloete. Pretoria: HAUM-Literêr: 361-362.
- Bodman, S (red.). 2003. *Artists' Book Yearbook 2003-2004*. Bristol: Impact Press.
- Breytenbach, B. 2009. *Notes from the Middle World*. Chicago: Haymarket.
- Burt, S. 2000. Anne Carson: Poetry Without Borders, in *Publisher's Weekly*. [O]. Beskikbaar by: <http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/authors/interviews/article/39881-anne-carson-poetry-without-borders.html>
Geraadpleeg op 23 Desember 2013
- Burt, S. 2011. Professor or Pinhead?, in *London Review of Books*. [O]. Beskikbaar by: <http://www.lrb.co.uk/v33/n14/stephen-burt/professor-or-pinhead>
Geraadpleeg op 23 Julie 2014
- Byatt, A.S. 2000. *The Biographer's Tale*. Londen: Vintage.
- Carson, A. 1988. Chez l'Oxymoron in *Grand Street* 7(4), Somer 1988:168-174.
- Carson, A. 1995. *Plainwater*. New York: Knopf.
- Carson A. 1998. *Autobiography of Red*. New York: Knopf.
- Carson, A. 2000. *Men in the Off Hours*. New York: Knopf.
- Carson, A. 2008. Variations on the Right to Remain Silent. [O]. Beskikbaar by: http://poems.com/special_features/prose/essay_carson.php
Geraadpleeg op 25 November 2013
- Carson, A. 2010. *Nox*. New York: New Directions.
- Carson, A. 2012. *Antigonick*. New York: New Directions.
- Cederstrom, E. 1981. Catullus' Last Gift to His Brother (c.101). *The Classical World* 75(2):117-118.
- Chandler, D. 1994. *Semiotics for Beginners*. [O]. Beskikbaar by: <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/>
Geraadpleeg op 4 Maart 2014
- Chamberlain, J. 1933. Flush by Virginia Woolf in *The New York Times*. [O]. Beskikbaar by: <http://www.nytimes.com/books/00/12/17/specials/woolf-flush.html>
Geraadpleeg op 11 Maart 2014
- Chandler, D. 2007. *Semiotics. The Basics. 2nd Edition*. New York: Routledge.
- Clarke, K.P. 2011. (A) Night with Anne Carson. 2011. [O]. Beskikbaar by: <http://miglior-acque.blogspot.com/2011/03/night-with-anne-carson.html>
Geraadpleeg op 18 Junie 2011

- Cloete, TT. 1992. *Literêre Terme en Teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- D'Agata, J. 1997. A _____ with Anne Carson. *The Iowa Review* 27(2)1-22.
- D'Agata, J. 2000. Review of *Men in the Off Hours*. *Boston Review*. [O].
Beskikbaar by <http://bostonreview.net/BR25.3/dagata.html>
Geraadpleeg op 23 Februarie 2013
- Dencker, K.P. 2000. *From Concrete to Visual Poetry, with a Glance into the Electronic Future*. [O]. Available:
<http://www.thing.net/~grist/l&d/dencker/denckere.htm>
Geraadpleeg op 13 Mei 2007
- Dirda, M. 2010. Michael Dirda Reviews Nox by Anne Carson. *The Washington Post*. [O]. Beskikbaar by:
<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/04/28/AR2010042804631.html>
Geraadpleeg op 19 Junie 2011
- Drucker, J. 2004. *The Century of Artists' Books – New Edition*. New York: Granary Books.
- Du Plooy, H. 1992. Semiotiek, in *Literêre Terme en Teorieë* onder redaksie van TT Cloete. Pretoria: HAUM-Literêr:473 – 476.
- Eagleton, T. 2007. *How to Read A Poem*. Hoboken: Blackwell Publishing.
- Eaton, T.A. 1991. *Books as Art*. Boca Raton: Boca Raton Museum of Art.
- Eco, U. 2003. *Mouse or Rat: Translation as Negotiation*. Londen: Weidenfeld & Nicolson.
- Edel, L. 1981. Biography and the Science of Man, in *New Directions in Biography* onder redaksie van AM Friedson. Honolulu: Biographical Research Centre University Press of Hawaii:1-10.
- Emslie, A. 2007. *Art and Book: A Commentary on Artists' Books*. Ongepubliseerde MA-tesis. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Ford, S. 1992. *Artists' Books in the UK and Eire Libraries*. MA Information and Library Management. University of Northumbria at Newcastle. Department of Information and Library Management.
- France, P. & St Clair, W (reds.) 2002. *Mapping Lives. The Uses of Biography*. Oxford: Oxford University Press.
- Fragopoulos, G. 2010. Writing in the Dark. *The Quarterly Conversation*. [O].
Beskikbaar by: <http://quarterlyconversation.com/writing-in-the-dark-Nox-by-anne-carson>
Geraadpleeg op 19 Junie 2011
- Friedson, A.M (red.) 1981. *New Directions in Biography*. Honolulu: Biographical Research Centre University Press of Hawaii.

- Friedson, A.M. 1981. Foreword: Lifting the Barriers, in *New Directions in Biography*. Honolulu: Biographical Research Centre University Press of Hawaii: i-xix.
- Garber, M. 1996. Postmodernism and the Possibility of Biography: Introduction, in *The Seductions of Biography* onder redaksie van M Rhiel & D Suchoff. New York: Routledge: 175-178.
- Gorlée, D. 2007. Bending Back and Breaking. *sympoke* 5(1-2)341-352.
- Grové, A.P. 1992. Elegie, in *Literêre Terme en Teorieë*, onder redaksie van TT Cloete. Pretoria: HAUM-Literêr: 96 – 97.
- Hamilton, T. 2010. Anne Carson. Nox. *The Literary Review* 53(3)233-236.
- Handke, P. 1974. *A Sorrow Beyond Dreams*. New York: New York Review of Books.
- Higgins, D. 1966. Intermedia in *Leonardo* 34(1):49-54, Februarie 2001.
- Hill, E. 2003. Making Books, in *Artists' Book Yearbook 2003-2004*, onder redaksie van Sarah Bodman. Bristol: Impact Press: 95-100.
- Holmes, R. 2002. The Proper Study, in *Mapping Lives. The Uses of Biography*, onder redaksie van P. France en W. St Clair. Oxford: Oxford University Press: 7 – 18.
- Hubert, R & Hubert, J. 1999. *The Cutting Edge of Reading: Artists' Books*. New York: Granary Books.
- Jakobson, R. 2000. On Linguistic Aspects of Translation, in *The Translation Studies Reader* onder redaksie van L Venuti. Londen en New York: Routledge: 113-118.
- Jolly, M. 2001. *The Encyclopedia of Life Writing*. Londen: Routledge.
- Kadar, M (red.) 1992. *Essays on Life Writing. From Genre to Critical Practice*. Toronto: Toronto University Press.
- King, A. 2012. Unwriting the Books of the Dead: Anne Carson and Robert Currie on Translation, Collaboration, and History. *Kenyon Review*. [O].
Beskikbaar by: <http://www.kenyonreview.org/2012/10/anne-carson-robert-currie-interview/>
Geraadpleeg op 26 Desember 2013
- Kostelanetz, R. 1979. On Book Art, in *Leonardo* Vol 12 No 1 (Winter 1979) pp 43-44.
- Kruger, J.L. 2004. Translating traces: Deconstruction and the practice of translation. *Literator* 25(1) 47-71.
- Lacy, N.J. 1972. The Poet's Visual Art. *The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association* 26(1) 3-8.
- Lee, M. 1979. *Bookmaking. The Illustrated Guide to design/production/editing*. New

- York: R.R. Bowler.
- Lejeune, P. 1982. The autobiographical contract, in *French Literary Theory Today: A Reader*, onder redaksie van T Tododrov. Cambridge: Cambridge University Press: 192 – 222.
- Mahon, D. 2013. *Echo's Grove*. New York: Gallery Books.
- Martin, C. 1990. *The Poems of Catullus translated by Charles Martin*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- McGann, J. 1993. *Black Riders. The Visible Language of Modernism*. Princeton: Princeton University Press.
- McHale, B. 2005. Poetry under Erasure, in *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric* onder redaksie van E Müller-Zettelmann, & M Rubik. Amsterdam: Rodopi: 277 – 301.
- McManus, B. 1998. Poststructuralist Approaches. [O]. Beskikbaar by: <http://www2.cnr.edu/home/bmcmanus/poststructuralism.html>
Geraadpleeg op 10 Augustus 2014
- McNeilly, K. 2003. Gifts and Questions. An Interview with Anne Carson. *Canadian Literature* #176:12-25.
- Motion, A. 2010. *Nox* by Anne Carson. *The Guardian*. [O]. Beskikbaar by: <http://www.guardian.co.uk/books/2010/jul/03/andrew-motion-anne-carson-Nox>
Geraadpleeg op 19 Junie 2011
- Müller-Zettelmann, E & Rubik, M (reds.) 2005. *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*. Amsterdam: Rodopi.
- Nadel, I.B. 1984. *Biography: Fiction, Fact, Form*. New York: St Martin's Press.
- Ohloff, H. 1992. Kode, in *Literêre Terme en Teorieë*, onder redaksie van TT Cloete. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Olney, J. 1972. *Metaphors of Self*. Princeton: Princeton University Press.
- O'Rourke, M. 2010. The Unfolding. Anne Carson's *Nox*. *The New Yorker*. [O]. Beskikbaar by: http://www.newyorker.com/arts/critics/books/2010/07/12/100712crbo_books_orourk_e?printable=true#ixzz1Piu3zo8z
Geraadpleeg op 19 Junie 2011
- Ortega y Gasset, J. 2000. The Misery and the Splendour of Translation in *The Translation Studies Reader*, onder redaksie van L Venuti. Londen en New York: Routledge: 49-63.
- Paterson, D. 2006. Fourteen notes on the version, uit *Orpheus*. Londen: Faber & Faber. [O]. Beskikbaar by:

<http://www.donpaterson.com/files/arspoetica/Fourteen%20Notes%20on%20the%20Version.pdf>

Geraadpleeg op 24 Desember 2013

- Paton, D. 2000. *South African Artists' Books and Book-objects since 1960*. (Extracts from a dissertation submitted to the Faculty of Arts, University of the Witwatersrand, Johannesburg, in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts in Fine Art.) [O]. Beskikbaar by: <http://www.theartistsbook.org.za/view.asp?pg=research> Geraadpleeg op 22 Augustus 2011
- Paton D. 2000 (b). A Brief History of Significant Precursors of International Artists' Books, uit *South African Artists' Books and Book-objects since 1960*. [O]. Beskikbaar by: http://www.theartistsbook.org.za/downloads/dp_01_chapter_one.pdf Geraadpleeg op 22 Augustus 2011
- Paton, D. 2009. The Imagistic Text in Jonathan Safran Foer: Tracing Unconventional texts from Kerouac to the Artist's Book. [O]. Beskikbaar by: <http://www.theartistsbook.org.za/downloads/> Geraadpleeg op 22 Augustus 2011
- Payne, T. 2010. Nox by Anne Carson: Review. *The Telegraph*. [O]. Beskikbaar by: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/bookreviews/7916439/Nox-by-Anne-Carson-Review.html> Geraadpleeg op 19 Junie 2011
- Prosser, J. 2001. Criticism and Theory since the 1950's: Structuralism and Poststructuralism, in *The Encyclopedia of Life Writing* onder redaksie van M Jolly. Londen: Routledge: 248 – 250.
- Prud'homme, J. & Guilbert, N. 2006. Poetic Language. *Signo*. [O]. Beskikbaar by: <http://www.signosemio.com/rifaterre/poetic-language.asp> Geraadpleeg op 19 Julie 2014
- Pusateri, C. 2010. Carson, Anne. Nox. *Library Journal*. [O]. Beskikbaar by: http://nypl-adults-2013.bibliocommons.com/item/print_item/18349899052_Nox Geraadpleeg op 29 Desember 2013
- Rae, I. 2000. "Dazzling Hybrids": The Poetry of Anne Carson. *Canadian Literature* #166:17-41.
- Rae, I. 2011. Verglas: Narrative Technique in Anne Carson's "The Glass Essay". *English Studies in Canada* 37(3-4)163-186.
- Rak, J. 2010. Identity's Industry: Genre and Memoir, in *Auto/Biography and Mediation* onder redaksie van A Hornung. Heidelberg: Universitätsverlag Winter: 173-182.
- Ratliffe, B. 2010. Lamentation. *New York Times Sunday Book Review*. [O]. Beskikbaar by: <http://www.nytimes.com/2010/06/13/books/review/Ratliff-t.html> Geraadpleeg op 19 Junie 2011

- Rehak, M. 2000. Things Fall Together. *New York Times Magazine*. [O]. Beskikbaar by: <http://www.nytimes.com/2000/03/26/magazine/things-fall-together.html?pagewanted=all&src=pm>
Geraadpleeg op 29 Desember 2013
- Rehak, M. 2010. Nox by Anne Carson. [O]. Beskikbaar by: <http://bnreview.barnesandnoble.com/t5/Reviews-Essays/Nox/ba-p/2498>
Geraadpleeg op 29 Desember 2013
- Rhiel, M & Suchoff, D (reds.) 1996. *The Seductions of Biography*. New York: Routledge.
- Robinson, P. 2010. *Poetry & Translation. The Art of the Impossible*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Row, J. 2010. The Grief Box. *The New Republic*. [O]. Beskikbaar by: <http://www.tnr.com/print/book/review/the-grief-box>
Geraadpleeg op 18 Junie 2011
- Salas, C (red.) 2007. *The Life and the Work. Art and Biography*. Los Angeles: The Getty Research Institute.
- Salas, C. 2007. Introduction: The Essential Myth? in *The Life and the Work. Art and Biography*, onder redaksie van C Salas. Los Angeles: The Getty Research Institute: 1-27.
- Scholes, R. 1982. *Semiotics and Interpretation*. New Haven: Yale.
- Seghal, P. 2011. Evoking the starry lad her brother was. *The Irish Times*. [O]. Beskikbaar by: <http://www.irishtimes.com/newspaper/weekend/2011/0319/1224292565795.html>
Geraadpleeg op 18 Junie 2011
- Simon, S. 2007. "A Single Brushstroke" – Writing through translation: Anne Carson, in *In Translation: Reflections, Refractions, Transformations*, onder redaksie van P St Pierre en P C Kar. Amsterdam: John Benjamins: 107-116.
- Skinner, M (red.) 2010. *A Companion to Catullus*. West Sussex: Blackwell.
- Smith, C. 2002. Across the Widest Gulf: Nonhuman Subjectivity in Virginia Woolf's *Flush*, in *Twentieth Century Literature* 48(3), Herfs 2002: 348-361.
- Stanley, L. 1992. *The auto/biographical I. The theory and practice of feminist auto/biography*. Manchester: Manchester University Press.
- Stothard, P. 2010. Anne Carson and the Lost Brother. *The Times Literary Supplement*. [O]. Beskikbaar by: http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/the_tls/article7151055.ece
Geraadpleeg op 19 Junie 2011
- St Pierre, P & Kar, PC (reds.). 2007. *In Translation: Reflections, Refractions, Transformations*. Amsterdam: John Benjamins.

- Teicher, CM. 2010. A Classical Poet, Redux: PW profiles Anne Carson. *Publisher's Weekly*. [O]. Beskikbaar by: <http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/authors/interviews/article/42582-a-classical-poet-redux-pw-profiles-anne-carson.html>
Geraadpleeg op 19 Augustus 2011
- Todorov, T. 1982. *French Literary Theory Today. A Reader*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Turner, V. 1969. *The ritual process. Structure and anti-structure*. Londen: Routledge & Kegan Paul.
- Vandiver, E. 2010. Translating Catullus, in *A Companion to Catullus* onder redaksie van M Skinner. West Sussex: Blackwell: 523-541.
- Van Zoest, A. [nd]. Semiotiek. [O]. Beskikbaar by: <http://central.hku.nl/~anke/semiotiek/inhoudsopgave.htm>
Geraadpleeg op 14 Mei 2013
- Venuti, L (red.) 2000. *The Translation Studies Reader*. Londen en New York: Routledge.
- Viljoen, H. 1992. Sisteem, in *Literêre Terme en Teorieë*, onder redaksie van TT Cloete. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Viljoen, L. 2005. 'n 'Tussenin-boek': enkele gedagtes oor liminaliteit in Breyten Breytenbach se *Woordwerk* (1999). *Stilet* 17(2) Junie 2005. 1-25.
- Webster, M. 1995. *Reading Visual Poetry after Futurism: Marinetti, Apollinaire, Schwitters, Cummings*. New York: Peter Lang.
- Williams, S.A. 1996. Telling the teller: Memoir and Story, in *The Seductions of Biography* onder redaksie van M Rhiel & D Suchoff. New York: Routledge: 179-184.
- Woolf, V. 1933. *Flush: A Biography*. [O]. Beskikbaar by: <http://etext.library.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91f/>
Geraadpleeg op 11 Maart 2014

AFSKRIF

B.B. SLIPPERS

Manuskrip voorgelê ter gedeeltelike vervulling van die vereistes vir die graad Magister (Kreatiewe Afrikaanse Skryfkunde) in die Fakulteit Lettere en Sosiale Wetenskappe aan die Universiteit van Stellenbosch.

INHOUDSOPGAWE**CTRL C**

flop	100
MIX TAPE: MY POP VAL STUKKEND	101
1. Klou	101
2. Twee-tyd	102
3. Yskas	103
4. Donderdag	104
5. Kostuumpartytjies.....	105
www.antjiekrogwatwagomtegebeur.com: ABOUT	106
15 INSTAGRAM-GEDIGTE.....	107
Normal	107
Mayfair	107
X-pro.....	107
Valencia	108
Brannan.....	108
Earlybird	108
Willow	109
Walden	109
Hefe	109
Rise	110
Nashville	110
1977	110
Sutro	111
Toaster	111
Inkwell	111
dagdrunk in die skriptorium	112
What Would Jesus Do?	113

CTRL X: OPTEKEN EN AFSKRYF

punt	115
blindederm	116
kat	117
iemand se lippe	118
koms	119
soos al die wit kamers	120
skepper	121
Félicette	122
dinsdag, halfag, Hoopstraat	123
bezoar	124
emergency exit.....	125
roetine restourasie	126
waarskuwings	127
Andy	128
letter in november	129
purrrrrr	130

AFFAIRS IN DIE AFROLKAMER

15 fotostate	132
snuif	133
sewe klein fantasieë oor Breyten Breytenbach met fotostaatmasjien en skêr	134
Terugpraat met Tony	137
naggedagtes oor sam riviere	138

AFSKRIFTE

Voëlvang in die skemering	140
3 kort verse oor jou voël	141
droom	142
ses brokkies Stockenström	143
op die swartbord	145
meer as 'n paar	146
Ons	159
En Route: Suid-Afrika	160

DIE TYE EN SWYE VAN THAMSAŊA JANTJIE

10 Desember 2013: 'n Kalbas vir 'n komkommer	163
Program	164
Hier is Thamsanqa se hande	165
Wat Thamsanqa gesien het	166
Wat Thamsanqa gehoor het	167
Wat Thamsanqa gesê het	168
Veertaal	169
Thamsanqa gaan viral	170
Thamsanqa tweet	171
Thamsanqa se verlede	172
The great fake	173
10 Desember 2043: Thamsanqa Jantjie sit op die stoep	174

CTRL V

ek haat jou nie	176
Die goeie ou dae	177
só	180
geheime skrif	181
resiesfiets	182

XEROX: 'N SKEPPINGSVERHAAL

Maandag: 'n Begin	185
Dinsdag: Selverdeling	186
Woensdag: Leerproses	187
Donderdag: Vooruitgang	188
Vrydag: TGIF	189
Saterdag: Die skepping van Beyoncé Knowles	190
Sondag: Paper Jam	191

COLLAGE

Die andersheid van alpakkas: 'n Inleiding tot alles	193
---	-----

CTRL C

Similar to forensic identification of typewriters, computer printers and copiers can be traced by imperfections in their output.
– Wikipedia-inskrywing oor die identifikasie van fotostaatmasjiene

flop

poësie is pop wat flop weens te min
bobeen te veel kop dit maak afgrond
en oonde oop waar pop dansbaan bou
en partytjies hou jy kan op pop vertrou
vir daaglikse soetbrood en sewe sakke
suiker popsterre is mooier en aansienlik
ryker as hul digterlike susters só arm aan
sex-appeal en sequins verslaaf aan swaar-
kry versigtig vir verhooglig heeltemal
te bang om bietjie boudwang te laat uithang

poësie probeer te permanent wees
wil monumentaal omgaan met pyn
waar pop spookasem spin van als wat
seermaak of plooië veroorsaak
hou dit lig en pienk en eetbaar, poëte
vergeet die gewete en hogere kuns
gaan koop vir jou hoëhakskoene
en 'n hot pant laat staan jou rigteous
rant en word ordentlik meegevoer
deur die dinge wat nét flikker om die grense
van enige goedbeligte disko-dansvloer

MIX TAPE: MY POP VAL STUKKEND

1. Klou

Porcupineology. Antlerology. Carology. Busology. Trainology. Planeology. Mamaology. Papaology. Youology. Meology. Loveology. Kissology. Stayology. Pleaseology. Let's study class, let's study class. Sit down.– Regina Spektor

ek wil my hande om
'n kaktus of turksvy
vou 'n anemoon in my
mond hou ek wil jou
ek wil jou

ek wil in 'n doringboom
slaap met 'n ystervark
in my arms ek wil leer
hoe om jou hoe om jou

ek wil 'n professor word
in die wetenskap van stekels
ek wil jou doringappel
doringpeer stadig maar
seker afstomp seekastaiing

stekelrog dennebos
ek wil jou ek wil jou
bot hê en onskerp
armadil-akkedis

meidoring lawanaald
as dit onmoontlik is
sal ek wil sag raak
myself spons maak

sodat ek aan jou
aan jou kan klou
sonder gevaar
van 'n steekwond
deur die long

2. Twee-tyd

We speak in the store / I'm a sensitive bore / You see markedly more / And I'm oozing surprise. – Joanna Newsom

jy word op 'n dinsdag wakker
en skielik kan jy harp speel
wanneer jy wil aantrek is daar
katjies in jou klere en jy is een
eselagtige mond vol tertvulsel

jy wil jou tande borsel
maar jou kop is botsinnig

jy stamp jou toon teen
'n klawesimbel en staar
na jou stapelmal gedagtes
in die spieël: hoe stem mens
die fraaiings van 'n denimromp?

jy wil jou tande borsel
maar jou vingers is stram
jy is grinnik maar minstens
kan jy harp speel

jy wil jou tande borsel
wat so op mekaar klik

dit kan nie wees nie
tande
dit kan nie wees nie
stil

dit bly heeldag dinsdag
jy stoom kloekmoedig
voort en knip jou oë
in twee-tyd: ontken
eenvoudig alles, die harp
is jou geheim

dit kan nie
dit katjie
dit dingies
dit is

3. Yskas

Let's hear what you think of me now, but baby don't look up / The sky is falling. – Tori Amos

haar oorlog teen die yskas
het op 'n sonskyndag begin

toe sy bruin oë skielik blou was
die yskas
was meer wit meer teenwoordig
en twee grade
kouer

sy het 'n affodil-tattoo gekry en soms
bedags by die huis begin bly
om te voel hoe die kamers koeler word
en 'n oog te hou
op die yskas

haar oorlog teen die yskas
het op 'n sonskyndag begin

snags het sy die yskas hoor
rammel en roggel
'n kil gekoggel waarvoor hy
doof was met sy blou oë wat
eers bruin was

sy kon nooit meer slaap nie
toe brei sy maar serpe en hekel
komberse
die yskas
het tergend aanhou snerp

haar oorlog teen die yskas
het op 'n sonskyndag begin
en op 'n sondag geëindig

hy het haar op die vloer gekry
halfverklum en opgebaklei
teen die yskas

sy het afsydig vir hom geglimlag
haar tande meer wit meer teenwoordig
haar bruin oë onverskillig blou
haar affodil-tattoo
'n ysbeer

4. Donderdag

I've got thick skin and an elastic heart. – Sia

dit het net begin goed gaan maar
toe is dit weer Donderdag:

rooidag dreig die sonlig reeds
om als te ruineer

ek dring aan op 'n verduideliking:
waarom versteek jy gif en spykers
in die boonste laai van jou borskas?
waarvoor is die vuurhoutjies?

jy kan nie langer verdoesel hoeveel
ek jou irriteer nie: die geswaai aan
die dakbalke, die vashardloop teen
die voordeur, die steeksheid

ek tart jou, jy stel 'n muisval
ek toets jou, jy hang 'n skildery
ek terg jou, jy steek 'n sigaret aan

ek knip nie meer my oë nie
doen dit weer, dis donker
doen dit weer, dis Donderdag

5. Kostuumpartytjies

We are never ever ever getting back together. – Taylor Swift

met tyd raak mens weer lus
vir kostuumpartytjies
en kussinggevegte

as jy weer sien het jy sewe shots
gedrink en die moves
kom terug na jou

asof jy nooit ophou dans het nie
asof jy nooit ophou dans het nie

jy laat die dude in die krokodil-onesie toe
om jou liggies met 'n kussing
teen die kop te tref

dan maak julle oogkontak
en jy skuif jou haas-oor
uit die pad

sodat hy die plek waar jy
'n hou gevat het
beter kan soen

asof jy nooit ophou dans het nie
asof jy nooit ophou soen het nie

asof al die vorige houe ook van kussings was

www.antjiekrogwatwagomtegebeur.com
ABOUT

ek het 'n vriend wat my aan mense voorstel
as “Antjie Krog wat wag om te gebeur”
'n poëet dus slegs in potensiaal
ek wonder of hy weet dat ek elke keer
as hy dit sê 'n ander wagtende Antjie uitdink:
Antjie Krog op 'n lughawe Antjie op 'n jogamat
Antjie Krog, kuis, wat met enkels gekruis langs
'n trousseaukis sit. Antjie Krog, op haar hurke
met kos in haar hand vir 'n skugter kat. Jong
Antjie met 'n naar kol op haar maag
in die wegspringposisie op haar skool se atletiekbaan
Antjie Krog met 'n stophorlosie waar haar hart hoort
Antjie Krog met jet lag wat wag om aan die slaap te raak
Antjie Krog wat keelskoonmaak Antjie voor 'n lessenaar
wat die litte van haar vingers kraak.
Die naaste wat ek nog aan die waarheid was
is Antjie Krog in 'n swembroek op 'n duikplank
wat regmaak om te spring
maar die oomblik voor sy afstap stop want sy besef

sy't nog haar ronderaambril op

15 INSTAGRAM-GEDIGTE

Normal

Ek wil 'n ander lewe hê, een wat meer
soos Instagram is: volkleur, vierkantig
geraam, geredigeer. Gemaklik-vervelig
en ergonomies, maar verslawend.
Ek soek 'n lo-fi lewe sonder voor of ná,
verlang net na die vrede van dié ingelegde
nou saam met jou. Hoe lank kan jy jou pose
bly hou?

Mayfair

Ek's die tipe vrou wat slegs
met een hand aan die stuur
vashou wanneer ek fietsend
na 'n oomblik jaag, die ander
klou aan my foon, immer in
gereedheid tog bewus van wat
ek altyd alreeds mis terwyl ek
trappend aan jou kuite dink,
die nagedagte van my hare agterna

X-Pro II

hy was lief vir 'n stukkie cross-
processing as jy weet wat ek bedoel,
maar ek't hom aanhou sien selfs na hy
die hoeveelste kat in die donker bevoel het.
ook net tot ek een nag graffiti afgeneem
het wat sê: "WAKE UP TO THE SUN,"
sommer sonder 'n flash

Valencia

julle twee van wie ek die regte
name nie ken nie wat so sorgeloos
in mekaar se lense lag en vakansie
hou in Spanje en altyd te fiets
reis ek volg julle oral ek voer
myself julle foto's. al is dit winter
hier en donker is my oggende
vol mango's

Brannan

sels 'n begaafde spioen en spoorsnyer
soos ek kan nie uitwerk waar jy vandag
was nie. jy het die plek opsetlik só geraam
dat dit onmoontlik is om te eien. ek bly uit-
gesluit en staan alleen, staar onbegrypend
na die woord bo die deur wat as enkele
leidraad dien: BOYS

Earlybird

die oogkontak is die ergste
as jy eerste opdaag, niemand
ken nie en vasgekeer voel tussen
vreemdelinge. moenie vlug nie,
help is here: improviseer deur dié
lifehack te probeer: lyk besig met
jou oë na jou skerm afgeslaan,
vroetel met jou selfoon se toetse,
neem 'n foto van jou voete

Willow

op 'n lekker dag vir boomklim besoek
jy 'n bos maar pleks van klouter pluk jy
jou iPhone uit, volg die klankspoor
van die sluiters tot by die plek waar 'n stomp
jou staptog stuit. wat as daar niemand
was om die boom wat omgeval het
af te neem nie?

Walden

ek het na die woud gegaan want ek wou
ook met opset lewe soos Thoreau, aan't
uitkyk vir dinge wat gesien kan word,
en veral ook afgeneem. ek het teruggekom
want ek was mislik sonder jou. hier's 'n foto
van die bome. bly by my in hierdie blokkie
landskap, toe?

Hefe

Ken jy die see, meneer, of net
die mak blokkies kleur wat
daarvoor instaan hier? Ken jy
die koue of net die foto's van
water in die diepste bloue wat
oor die skerm stroom? Ken jy
die donker en sy vriend die
dood? Of net hierdie kiekies
van 'n kerkhofmuur?

Rise

Moenie slaap nie, kyk! Drie swart swerms
flikker in oggendlig verby die venster. Agter
die gordyne duif hulle saam: 'n Af-
gekapte vlerk wat steeds gevlieg kry,
ontsnapte kettingbende musieknote.
Moenie dink nie, druk! Só fotografeer jy
die vlug van voëls wat gesinchroniseerd versplinter,
die laaste fladdering
van 'n versamelnaam

Nashville

sien was glo in 1928 toe Buddy die gidshond
in Nashville arriveer het, die eerste van sy soort
in Amerika. Buddy het die visionêre blinde Frank
Morris rondgelei en vrygemaak, veral van die lui
kêrel wat vroeër sy oë was en so vinnig verveeld
geraak het met die tweedehandse kykery

1977

Gary Gilmore se korneas is ná sy teregstelling
op twee ontvangers oorgeplant. sou hulle nog
sien na byna veertig jaar? flits daar ooit voor die
oë 'n beeld wat onbekend voel, 'n bord vol steak
en aartappels wat onaangeraak bly staan, ingebrand
op DNA, dié polaroid-skoot van 'n laaste maal

Sutro

Geen gedig oor Mount Sutro te make nie
– San Francisco se Parnassus lê leeg.
Die muses het in 1911 gewaai, omgekrap
oor die naamsverandering. Sedertdien
het niemand iets geïnspireerd geskryf
of snorbaarde gegroei wat opmeet teen
ou burgemeester Sutro s'n nie. Daar spring
wel baie ondernemings op, internet-sake
soos Instagram

Toaster

Toaster is 'n tech-entrepreneur se troeteldier,
'n labradoodle na wie die filter vernoem is.
Byna 5 000 mense volg vir Toaster op Twitter,
hy tweet meesal “w00f”. Soms wonder
ek wat fout is met die wêreld, ander kere
toast ek my foto's en hardloop stertswaaiend
en kwylend agter die trop aan

Inkwell

wie wil nou sukkel met woorde
as jy op Instagram kan poetry maak
met 'n swipe, 'n tap, en 'n vintage filter?
een foto van Juan se voet in 'n Converse
seilskoene and you're up there with
Cussons, bitch. om te suffer vir jou art is
old hat. #aintnobodygottimeforthat

dagdronk in die skriptorium

daar is niks heilig aan my nie, tog voel ek in my dronkenskap vandag die ene monnik: my kamer 'n klooster, jou stilte 'n klok wat al om die uur beier.

dis tyd vir introspeksie, kontemplasie en stip studie van ons kommunikasie: 'n emoji-dialoog meer ondeursigtig en dubbelsinnig as die Bybel.

ek benader die versierde Whatsapp-tekste soos 'n raaisel, analiseer my: “resiesperd heuningpot,” en jou antwoord: “dolfyn pynappel. dolfyn. dolfyn dolfyn. pynappel.”

oningeligtes sal aanneem dis verspot dié piktogramme van riete, ballonne en roomkleurige ramme, maar ons maak op die vloeibaarheid staat om gelyktydig

mét en verby mekaar te praat. in emoji kan ons dinge sê sonder om onself tussen klipmure van betekenis te kerker. dis nou dinge soos “hart appel” wat miskien

mag suggereer dat ek iets voel in die nadraai van ons onverwagse sondeval. of nie. “skaap weerlig” kan dalk iets sê oor sagtheid, onmiddellikheid, intensiteit of ewigheid, maar

andersins verwys dit dalk net na jou aandete en die onweer wat op pad is. “sneeuhaas witrot gedagtevolk.” “hopie boeke. poedel wurm” “glimlag”. “golf”. ek skryf elkeen sorgsaam neer

omdat die doemprofete 'n digitale donker-eeu voorspel waarin ons data duister gaan word. dis vir die nageslag dat ek ons gedagtewisseling transkribeer: “opblaasvis.” “haasgesig. storkop.”

“peer”. wanneer die sagteware soveel verouder het dat ons fone artefakte word en ons voice notes onhoorbaar, sal iemand darem nog hierdie notas kan lees en probeer interpreteer.

wat van ons sal oorbly is “sestig snye pizza.” “sonbesie. shiba inu.” “depressiewe panda-gesig.” “bisep.” “suggestiewe eiervrug.”

What Would Jesus Do

ek is nie onredelik nie
ek wil net weet
wat jesus sou doen
as hy foto's van 'n vreemde vrou se tiete
op sy boyfriend se selfoon kry?

kyk, ek vergewe maklik en gooi nie sommer
tafels om nie maar laat ek jou verseker
as jy die tiete laat glip is daar binne dae
ook ander dele van die dame se tempel in die
heer se album, kaalgeskeer en oopgevlak

(mens wonder watter spiere sy moes verrek
om haar kardoos teen daardie hoek te kon
afneem met haar eie hande)

maar dit stop ook nie by beeld nie
daar is woeste teks wat as onderskrif dien
oor wat sy wil eet en wat sy wil sien
en wat wie aan wat gaan doen en waar
wie mekaar presies gaan suig en soen

vader wees my genadig op my knieë
voor die troon aan die afsweer en ontlief
met niemand om my hare vas te hou
terwyl ek opgooi nie

ek is nie onredelik nie
ek wil net weet
of jesus ook sou kots
as hy aan homself moes erken
hoe naby hy aan doodmaak sou kon kom
of sou hy meer zen wees
en net wegstap

oor water
of op wolke?

CTRL X: OPTEKEN EN AFSKRYF



punt

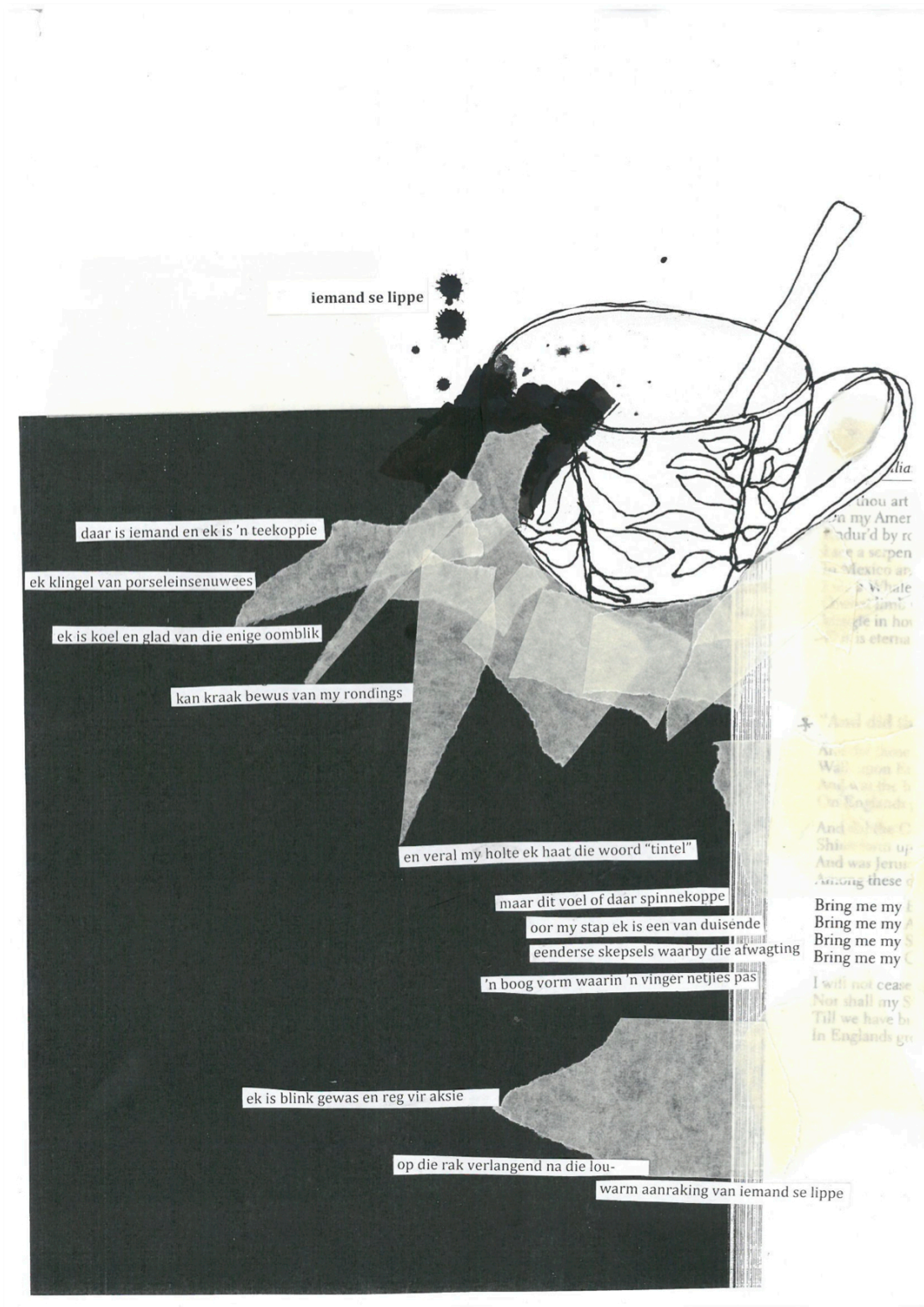
ek skryf jou af en eindig
ons verhaal met 'n punt
agter jou naam.
finaal.

maar dis altyd so met my:
as ek my weer kom kry is daar nog
twee punte by
...



kat

ek lê op die muur my stert is 'n sagte sambreelhandvatsel
ek kyk oor die woonbuurt uit ek wag vir my opdrag
onder hierdie pels is ek 'n sonpaneel ek slaap twee derdes
van my lewe om ek is nege maar nog net vir drie jaar
wakker ek is twee derdes droom ek is spiere en rubber
en rooi espresso en room ek is uitveër ek is inkpot
ek is ernstig en geïrriteerd met die mite oor my oorsprong
ek is nie bloot 'n snotstreep uit 'n leeu se neus nie ek is nie
in die lewe ingenies nie ek is nie net hier omdat noag
'n rotvanger nodig gehad het nie my rol is veel meer
ingewikkeld ek is oranje en noodsaaklik ek is 'n opsigter
en instandhouer jy sal nie verstaan nie want jy slaap te min
jy is heeltemal te wakker jy het net een lewe en boonop
geen idee wie jy is nie ek is vierpotig en selfversekerd
die hegger en heelmaker ek is 'n geheime agent ek weet
meer as wat jy glo ek is gestuur ek lê op die muur ek wag
vir my opdrag



koms

ek het die swart spinnekoppe gevolg en my voorgevoel
wat altyd voor my uitrol soos 'n bol wol
ek het geweet toe ek jou sien

ek het teen jou aangeskuur om jou te merk ek het my geheime
geluid gemaak soos 'n klein kragopwekker in 'n kartondoos met
'n fake fur voering ek het oogkontak gemaak en die plat voorkant
van my kop geoffer

vir jou hand

ek het by julle huis ingestap en aan die slaap geraak
ek moet genoeg rus om gereed te wees
vir die groot taak soms het ek jou met my oë agtervolg
jou bewegings bestudeer

ek het jou uit my kop geleer soos 'n adres
ek het op jou skoot gelê en op jou hande gesit
aan jou gebyt en gekap om jou sterk te begin maak en kwaad
want ek moet jou voorberei

op die koms van katastrofe

soos al die wit kamers
Na Marlise Joubert

soos al die wit kamers
van die wêreld is ~~soos~~ oggende beloftes
koeverte op kussings en borde wat glim
en sing in droograkke bo wasbakke
vol skuim

drup oor ~~soos~~, ~~bemide~~ daglig
drup soos Dulux teen ~~soos~~ mure
want soggens word ~~soos~~ lywe kwaste
sweet ~~soos~~ dampnat soos spieëls

vergeet van slaap
as ~~soos~~ oë verwilder tot sneeujakkalse

draai om en kyk vir my,
kyk hoe ~~soos~~ wit kamer kleur kry
ek soen ~~soos~~ uit ~~soos~~ grys pajamas
nou kan ~~soos~~ tonge tot in die lag se grotte seil

~~soos~~ leef in verf wat plek-plek skilfer

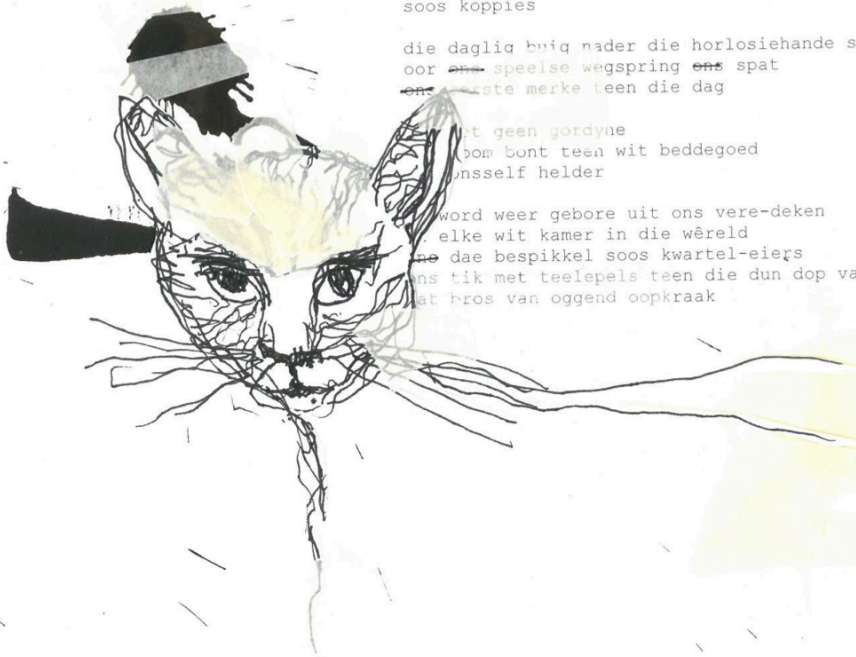
in note wat uitkring in swart spatsels
trippel ~~soos~~ oor balke die oggend in

~~soos~~ het geen gordyne
~~soos~~ lakens is gefrommel
voor die berg uit die donker opdoem hoor ~~soos~~
die bure se ketel fluit, verbeel ~~soos~~ die stoom
voel ~~soos~~ eie asems en klingel ~~teen mekaar~~
soos koppies

die daglig buig nader die horlosiehande skuur
oor ~~soos~~ speelse wegspring ~~soos~~ spat
~~soos~~ eerste merke teen die dag

~~soos~~ het geen gordyne
soos bont teen wit beddegoed
soos onself helder

soos word weer gebore uit ons vere-deken
soos elke wit kamer in die wêreld
soos die dae bespikkel soos kwartel-eiers
soos ons tik met teelepels teen die dun dop van die slaap
soos wat bros van oggend oopkraak





skepper

bo jou ken sit 'n sagte sekelmaan
kroon van 'n konstellasie fyn bruin sterre

alles wentel rondom die punt van jou neus -
die distorsie van ruimte, die einde van tyd
relatiewiteit en onverstaanbaarheid

onder die gebeurtenishorison van wimpers
is jou tweeling swart gate gesluit

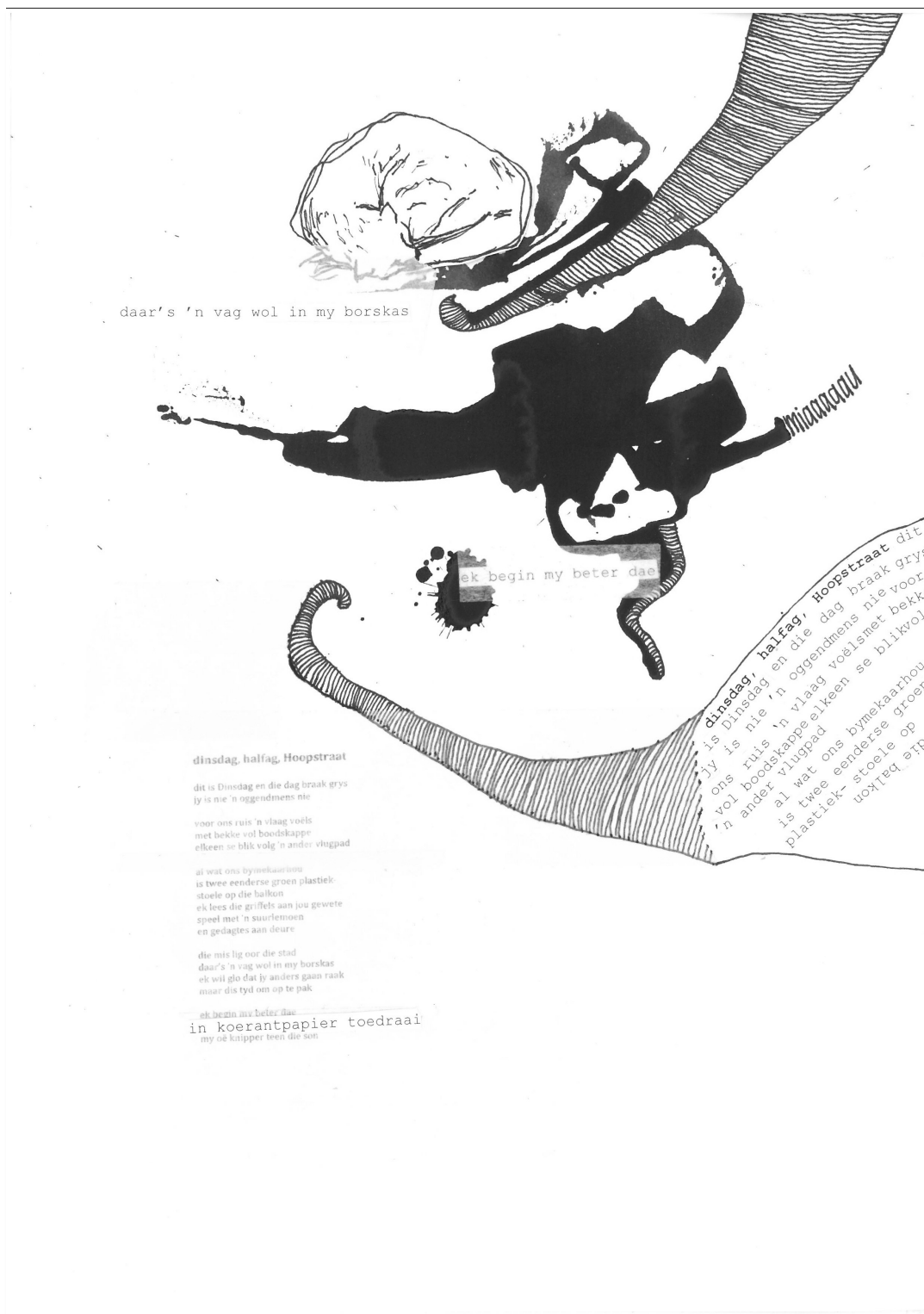
~~— jy lê en slaap~~
herrangskik die heelal
~~— as jy gaap~~

Félicette

romantiseer jy gerus die ruimte, maar
ek sal nooit van Félicette vergeet nie:
dit was 18 Oktober 1963 en ons het almal
op dakke gesit en die lugleegte ingekyk
terwyl sy vreesloos probeer wees het
in haar ruimteskip met die microchip
in haar brein wat data aarde toe gestuur het
tydens die vyftien minute van haar vlug.

ons kon die hare op haar rug hoor regop
staan en haar oorgawe, twee oktawe hoër
as julle ore se beste poging. ons het haar hoor
kerm terwyl sy in haar kapsule via valskerm
teruggedaal het aarde toe, die neerplof
in die woestyn. ons moes vir maan-
de luister hoe sy smeek om te vergeet
wat sy beleef het en later haar skielike stilte
probeer begryp.

ek sal aanhou om jou gedigte te minag want
ek weet waartoe jou soort in staat is. ons onthou
almal die dae toe ons in sakke gestop en vir vlamme
gevoer is, toe ons van kerktorings afgeboender is
in die naam van julle god, die een wat julle “Liefde”
noem. neem hierdie raad van ’n kat wat al ’n keer
of wat om die blok is: vat eerder die vlamme of die
val as die ruimte, want selfs al kom jy lewendig
van daardie trip af terug sal jy nooit daarvan
herstel nie.



daar's 'n vag wol in my borskas

ek begin my beter dae

dinsdag, halfag, Hoopstraat

dit is Dinsdag en die dag braak grys
ly is nie 'n oggendmens nie

voor ons ruis 'n vlaag voëls
met bekke vol boodskappe
elkeen se blik volg 'n ander vlypad

al wat ons bymekaarhou
is twee eenderse groen plastiek-
stoele op die balkon
ek lees die griffels aan jou gewete
speel met 'n suurlemoen
en gedagtes aan deure

die mis lig oor die stad
daar's 'n vag wol in my borskas
ek wil glo dat jy anders gaan raak
maar dis tyd om op te pak

ek begin my beter dae
in koerantpapier toedraai
my se knippen teen die son

dinsdag, halfag, Hoopstraat dit
is Dinsdag en die dag braak grys
ly is nie 'n oggendmens nie voor
ons ruis 'n vlaag voëls met bekke
vol boodskappe elkeen se blik volg
'n ander vlypad
al wat ons bymekaarhou
is twee eenderse groen
plastiek- stoele op
waxieq erp

bezoar

ek is nie bygelowig nie, maar ek ken my krag
en daarom het ek vir jou hierdie haarbol op-
gebring

hou dit maar byderhand wanneer jy langs
hom sit op jou plastiekstoel en skielik begin
siek voel

terwyl jy met 'n suurlemoen speel en aan deure
dink. gooi die bezoar in 'n glas vol water
en drink

Newton is die vader van die katflap en daarom
vertrou ek normaalweg eerder op wetenskap
as toorgoed

maar hierdie is 'n noodgeval al weet jy dit
nog nie. ek het sy soort gif al vantevore
teëgekom

in dikker bloed as joune en glo my:
jy gaan daai teenmiddel nodig kry
nog voor die nag verby is



emergency exit

ons was die laaste keer soos twee

geamputeerde vlerke om mekaar

ek het in die kamer rondgefladder

en vere verloor sover ek gaan
jy het teen die wind ingebeur

en kwaal om asem geklap

nou hang die misvat swaar tussen
ons: jy en jou kussings teen die bedkas
ek aan my kant, op my sy -

ons elkeen onder 'n eie duvet

wanneer jy dit wil uitpraat is dit klaar

te laat: ek het reeds in my agterkop

in tou begin weef van ons lakens

met die knope in my tong en uit-

geklim deur die kamervenster

terwyl jy op 'n kaal bed agterbly

roetine restourasie

verveeld uit die vensterbank baddend
net 'n sywaartse blik in julle rigting waar
jy weer verskeur word terwyl ek my was

ongeïnteresseerd in julle dubbelbloedbed
slegs 'n terloopse gedagte aan die onsmak-
likheid van die woord “poes” en dan

'n verposing as 'n herinnering my binneskiet
soos 'n klou wat uitvou: ek onthou toe ek gesien
het hoe 'n kind by 'n beseerde voël buk en dan
byna sorgsaam die vlerke afruk

ek was toe ook nie geskok nie en nou hou
ek myself ook besig met die skoonmaak
van my ore. ek sal wag totdat hy wegdraai voor ek
my uitstrek, hier afspring en die vloer oorsteek

om jou arms vir die soveelste keer weer aan jou
lyf te kom vaslek roetine restourasie onder
die sagte rasper van my tong



Andy

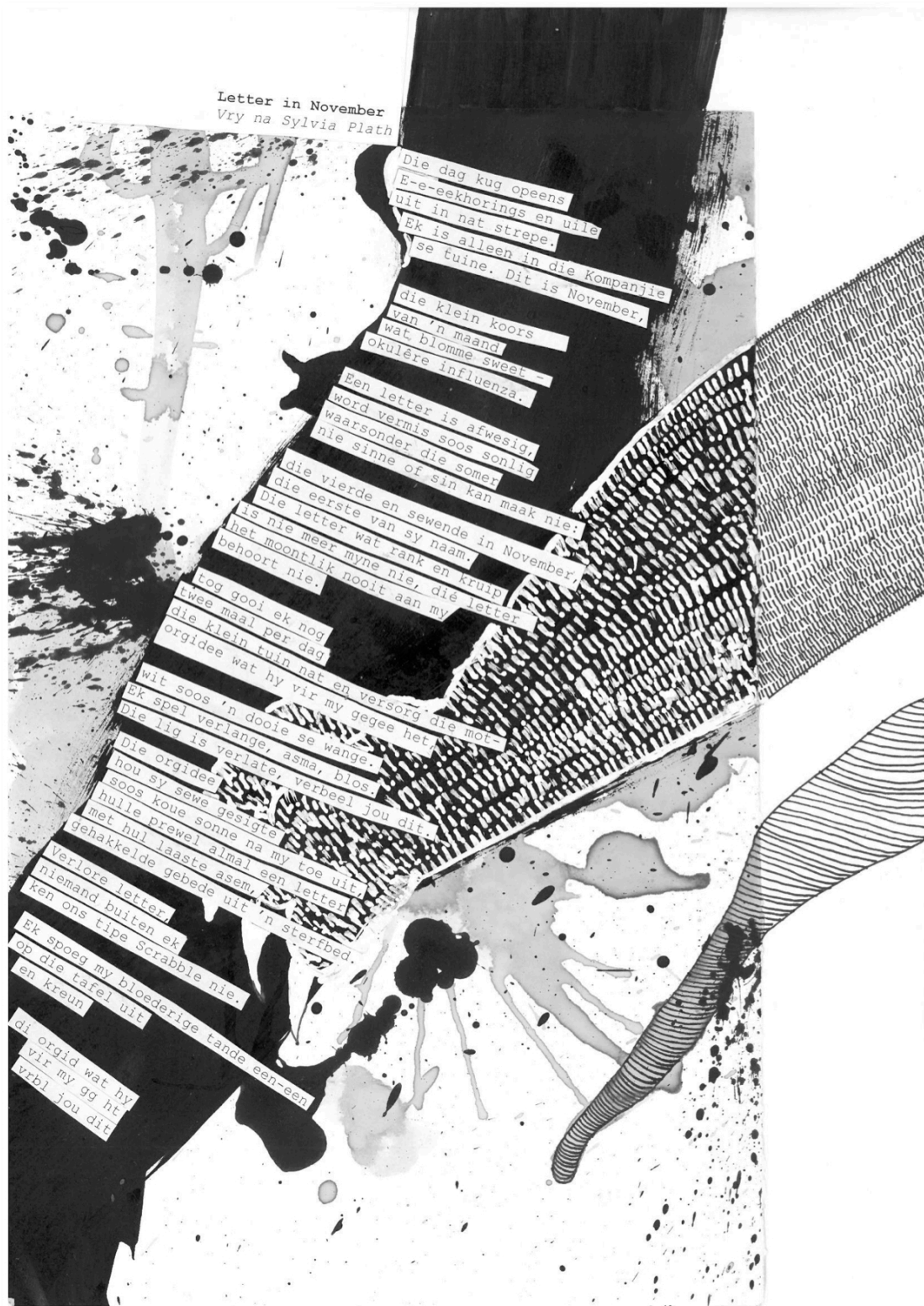
ek moet daarop aandring dat jy jousef onmiddellik
van die sypaadjie af optel eerstens omdat dit smerig
is maar veral omdat ek nie kan bekostig dat die woon-
buurt se honde jou so sien lê nie

ek besef dis sleg maar regtig, ruk jou reg. daar is geen
verskoning vir hierdie vertoning nie ek gaan my voorkop
nog een keer teen jou wang druk dan sál jy opstaan
en vir die heel laaste keer in sy huis ingaan

gaan face hom, en vir haar, dan maak jy vinnig
jou goed bymekaar as jy nou opstaan voor die honde jou sien
sal ek sonder 'n scene in daai kathokkie klim, net hierdie
een keer, ek sweer

as jy jousef nou dadelik optel belowe ek om weer
vir jou die storie van Andy te vertel wat 16 verdiepings
geval het en fine was, gekneus ja en moerse gerattle
maar absoluut okay.

laat ons elders gaan werk
aan jou righting reflex



purrrrrrr

skryf hom af en eindig
die verhaal met 'n punt
agter sy naam.
finaal.

maar as jy jou kom kry
en daar is twee swart punte by

roep my

AFFAIRS IN DIE AFROLKAMER

You photocopy something to keep an image of it, not because you own it, but because you don't own it.
– John Tranter

15 fotostate

Vir Adam Small

ek het gehoop vir insig maar na 'n week in die biblioteek
het ek net 'n vae idee vir 'n gedig. o, en 'n fotostaat
van jou gesig

dis 'n swart-en-wit kopie waaruit jy terugstaar deur 'n sexy bril
met jou hare wat aanvallig krul en ek dink hmmm, as dinge darem
anders was ...

ek fikseer vir 'n tyd op die nael, netjies geknip aan die einde
van die vinger waarop jou ken so kunstig rus die manier waarop jou lippe saamgepers is maak my lus

om nog 'n fotostaat te maak: 'n vergroting sodat ek jou swart oë
van nader kan bekyk en presies kan sien hoe jou wenkbroue lyk en nog een
waarin ek meer detail kan ontdek

soos die lig wat in 'n halfmaan aan jou oor lek

'n fotostaat is soos 'n verhouding vol gryns areas en ek wonder of jy steeds
oortuig is dat alle probleme deur die liefde opgelos kan word.

in die era post-apartheid en post-photoshop maak ek swart-en-wit fotostate
heel bewus dat ons almal volgens Plascon tinte van Raw Oats is
iets wat ons almal eenmaal geweet het
en toe eenvoudig vergeet het

maar jy het onthou, sien ek nou, en daarom raak jy elke keer as die strook lig
onder die glasblad gly nog 20% groter, met elke afskrif
meer onskryfbaar

ek het gemik vir 'n hele gedig maar ek het steeds net 'n blank vel en, wel,
15 fotostate van jou gesig

snuif

I am the cinnamon peeler's wife. Smell me.
– Michael Ondaatje, “The Cinnamon Peeler”

bring nader jou neus.
snuif.

ek is
die vee-voeder se dogter
jy sal wol ruik en gras
aan die palms
van my hande en piesang
pynappel en die bedompige lug
van Natal in my pas-gewaste hare

ook chloor wanneer dit droogword
want ek was die swemkaptein
se skelm vry agter die pomphuis
daar's skoenpolitoer
aan my vingerpunte en vanielje in my lies
só ruik die tamboermajoer se meisie
en die hoofseun se geheim

die vae klank van kokosneut
wat aan my kuite klou
is bietjie surfer-ou wat by my bly
die seun wat wou doodgaan 'n kruitreuk
teen my slaap

snuif maar aan my kuif: verhoogrook,
malvalekkers en swaar gordyn
ek was die regisseur se regterhand
en rusplek my rug ruik
soos boekrak en van êrens af
die aangename stank van rosyne en tabak

as dit byna bekend ruik in my nek
langs my geboortevlek
is dit omdat jou naamgenoot my gisteraand
nog daar gesoen het voor hy moes vertrek
met net julle naam gelos
jou naam en syne
en die reuklose reghoekigheid
van my kussingsloop

sewe klein fantasieë oor Breyten Breytenbach met

fotostaatmasjien en skêr

i.

ek droom van die liefde
soos 'n sloop
soos skulpe.
soos die idee van palmbome rysende uit skemer
soos die hele aarde

omtrent so

wanneer dit aand word kan ek jou ruik

ook die sonsondergang is teer

ii.

ink

mopani, kameeldoring, kremetart-

ek pars al die

borne

uit my hart.

iii.

ek wil eens weer iets

uit die nag se koevert

bring -

die donker nuus

en kaalte

iv.

o, sê hy, hoe verlang ek nog soms

soetjies blink

soos bokkaas en olywe

v.

hartklop
waarmee mens
'n hond
sonder sitvlak,
hoor poep

vi.

ek
eet die oudste pere –
my lewe kleef aan joune vas
met deursigtige linte.

vii.

die aarde bly
gehurk
wolke sukkel
met die longsiekte

Terugpraat met Tony

I wanted to punch her right in the mouth and that's the truth.

*Until we say the truth, there can be no tenderness.
As long as there is desire, we will not be safe.*

– Tony Hoagland, “Adam and Eve”

miskien wou ek hê jy moet my met jou vuus in die mond slaan en dalk is dit die waarheid

dit het moontlik iets met jou verbleikte jeans te make gehad of met 'n honger, maar nie van die mond nie

ek dink jy het verkeerd geruik – waarvoor ek gereed was, was nie om jou in te laat nie maar om jou te wys op jou eie

vlambaarheid, jou brandstofbrein jy mag sê net wat jy wil en kyk tot jy sien wat jy gekom het om te sien

hoe ek my kaal hand oophou bo die skerp punt van die vlam hoe ek my diertjies in hul goue koue voer

om een van jou vele vrae te antwoord, nee, ek sien jou nie as 'n huis nie en ek wil nie in of eers saam met jou

woon nie jy is eerder een van daardie eenman-tente wat vanself opslaan die oomblik as mens dit uit die sakkie

haal waarin dit so presies gevou is en wat byna onmoontlik is om weer weg te pak so dan slaap mens maar 'n ekstra

aand of wat daarin, al is dit in jou sitkamer. wie't enige iets oor skaamte gesê? deur watter ingang het daardie gedagte

die kamer binnegekome? ja, sê my naam. skryf dit neer en teken sommer aan hoe ek jou kort na die vuishou

vol in die oë gekyk het terwyl ek met my linkerwysvinger die bloed van my onderlip afgevee

en dit toe met die voorspelling van 'n glimlag in my mond gedruk en skoongelek het met die volle teerheid van my tong

naggedagtes oor sam riviere

*let's start a literary magazine
we're getting married on thursday
my dick is a blank document*
– Sam Riviere, “four poems to sophie”

dit is twintig voor twee maar ek kan nie slaap nie want ek wonder al heelnaag of sam riviere toe wel op die donderdag ná “four poems” met sophie getrou het wikipedia weet nie of wil nie sê nie daar is geen inligting oor sam riviere se troue op die internet nie sy geboortedatum is ook nie bekend nie die jaar ja (1981) maar dit help my nie om sy sterreteken te bepaal nie as hy 'n aries is sal ek onmiddellik ophou omgee ek is byna seker dat “epifanie” nie die korrekte vertaling van epiphany is nie fok jou google translate en al die slackers wat nie jou resultate bevraagteken nie ek is so moeg maar ek kan nie slaap nie want ek wonder oor sophie en sam meesal oor sam maar ook oor sophie en haar tandpyn en haar verjaarsdag en die presiese skakering van groen van die speelgoedbome ek wil ook weet wat presies dit is wat sophie so spesiaal maak wat haar spesifieke kombinasie van coolness en hotness behels ek moet van sam verskil ek vind die winter meer sielkundig uitmergelend as die somer dit het iets te doen met die lig ek dra die hele winter elke dag dieselfde xxxl trui soms sonder 'n broek ek fantaseer op die koudste dae oor somer outfits en of armageddon ons het eendag trein gery, seriously, matjiesfontein toe vir die apocalypse maar toe gebeur daar niks ek begin nooit 'n gedig op 'n leë bladsy nie ek copy en paste altyd eers iets om die prosa aan die gang te kry goddelike openbaring, google translate, of skielike insig of net gewoon wêre ek delete dit gewoonlik later maar partykeer bly dit agter in hierdie geval let's start a literary magazine it was something to do with the light samueljriviere@hotmail.com
sophie sophie sophie

AFSKRIFTE

Things don't come to mind readily all of a sudden like pulling things out of the air. You have to get your inspiration from somewhere and usually you get it from reading something else.

- Chester Carlson, uitvinder van die fotostaatmasjien

Voëlvang in die skemering

Na C.M. van den Heever

Sluip tydens skemer
tot tussen die riet
neem as wapen slegs
'n teepot, plus 'n toebroodjie
te ete want jy sal moet wag.

Eers moet jy die wind verkul:
lok hom met 'n liegstorie
tot binne-in jou teepot,
druk jou vinger in die tuit
en sit die deksel op
vra sag vir jou gevangene
om sy geneul te stop
en wag.

Wanneer die voëls kom,
moet jy die wind deur die tuit
opsuig en dadelik begin sing,
hulle sal soos blinkers
op jou neersak en met skewe
koppe luister. Gryp hulle, nou!
want dis amper nag.

3 kort verse oor jou voël

Na B.J. Toerien

i. sag

hierdie sagte handvol erdwurm en slurp
het al sy opstandigheid vergeet.
broeis in jou knustes opgekrul het dit selfs
die volg van eie kop laat staan,
sluimerend in jou slaapbroek –
iets roerend aan die brose spul.

ii. slap

eienaardige appendant, verlepte plant,
be-Dali-de rubber-deurstop of buite-
ruimtelike mop. jy swaai dié nuttelose
stert vir my vermaak en ek is dankbaar:
my vleeslus word aangevuur deur draak-
stekery.

iii. styf

my tasting is bepaald nie slegs
na lyf; vind my vingers
jou eenmaal styf kan jy
liefde gerus op jou maag
loop skryf. jy beur en steun
asof alles daarvan afhang,
jy stamp en stoot.
jou premature rigor mortis
begrawe in my skoot.

droom

Na Anne Michaels

wanneer Kaapstad haar oë toeplak lek 'n droom
uit haar fondament: 'n sanderige vlakte verrys
uit die water en die wind verraai die vlugplan
van twee tahrs wat sameswerend asemhaal.
die aardskudding in hul irisse wanneer hulle mekaar
aankyk verbrokkel die dieretuinmuur. dan bestyg
hul die berg, hul hoewe klop die paddas in hoë
klipholtes wakker. 'n skaduleeu en luiperd van mis
sluip deur die kloof – ruige lipgleuf van die berg-
koevert. tussen fynbos fluister hul lywe die geheim
van vermenigvuldiging totdat seshonderd tahrs mekaar
in die oë kyk en die berg sy tafeldoek-ankers afgooi,
sy strandstoele oopvlerk en stadig opstyg vir 'n lugreis
na die Himalajas.

as die stad wakker word waai die beenmeel
van vyfhonderd agt en negentig tahrs
oor die skiereiland. met 'n stem van stof
sink die son in die see.

ses brokkies Stockenström

Na ses ongetitelde verse uit Vir die bysiende leser

i.

daar is 'n saak te maak vir semi-
saamloop, soort van bymekaar-
wees die hele tyd. daar is heelwat te sing
tot die lof van leegtes, ter wille van dinge
wat in gapings gedy. nog 'n manier om dit te beredeneer,
wanneer jy daaroor dink terwyl jy in 'n skadukol
teen die winterson skuil, is dat daar asem is in oopte,
in die gewiglose ruimtes van oop wit eindes.

ii.

ons dae is beide liggeel en grys
die goeie grys van sywurms
die liggeel van verbleikte knope
ons wissel die twee af, sag-geel, sag-grys
ons dra ons dae soos baadjies en steek borsspelde daarop vas
ons teken dit op vir later se lees, grys-dae, geel-dae
twee weergawes vir twee eendae

iii.

in my kamer sit ek reghoekig alleen
voor die venster wat die berg bekyk
ek kies dit, die eensame lyne van die raam
omdat dit die mis wat om die hange singel
soveel sagter en meer soos voorreg laat lyk

iv.

wanneer jy genoeg gehad het van my klaaglike verskrompeldheid
sê net, want ek versteek 'n boord vol bome
bome vol bloeisels met geen stompheid in hul staan nie
hulle jaarringe is stelsels hulle vrugte blink
hulle dae word vaartbelyn verwyl in stylvolle organisasie
hulle is my geheim, die groot finale wat ek bewaar vir ingeval
agter die mure van my toegeboude dae.

v.

verontagsaam my verdediging
kom haastig na my aan
bring jou vingertoppe
en vertel my
van die broosheid van die groot geboue
wat ek in die son gemaak staan het
skets vir my die nouliks sigbare
opgaan en sak
van my wolklose trots

vi.

koeltorings spreek stomend
sin, en hierdie twee langs die N2
was die merkers van ons begin,
amper-daar op pad na jou huis toe.
ons het gaan kyk toe hulle uitgevee is
so ondramaties ingeplof
die nuwe reëls gelees wat geskryf was
in die stof en as wat uit die einde
opgevaar het

op die swartbord

Na Anne Sexton

'n Meisie wat skryf voel te veel,
vol voorgevoelens, so 'n gesukkel.
Asof siklusse en elandbiltong en hekel
haar nie kan volmaak nie; asof baarmoeders, brooddeeg
en doeke nooit genoeg was nie.
Sy dink mos sy ken resepte vir sterre.
'n Skrywer is eintlik 'n celebrity sjef en
Boklam, ek is daardie vrou.

'n Man wat skryf weet te veel,
te veel toorkuns en toertjies.
Asof ereksies en koagulante en polonie
hom nie versadig nie; asof masjiene en galjoene
en oorpluisies nooit genoeg was nie.
Hy maak boomgom van tweedehandse meubelolie.
'n Skrywer is eintlik 'n skelm en
Skaapnek, jy is daardie ou.

Geen ooghare vir onself nie,
ons haat selfs ons hoede en skoene,
maar ons is vasgekoek in mekaar, en kosbaar, *kosbaar*.
Ons hande is ligblou en dierbaar.
Ons vier oë is vol verskriklike gebare.
Asof een van ons nooit genoeg was nie...
Ons sal trou en alle kinders sal voor ons vlug.
Daar is nog te min monde om te kou aan die vreemde
oorvloed van ons gebak-en-brou.

meer as 'n paar

Na Elizabeth Bachinsky

DERTIEN VRAE OM JOU TE HELP BEPAAL OF JY AAN LIEFDESVERSLAWING LY

Indien jy "JA" antwoord op meer as 'n paar van hierdie vrae ly jy waarskynlik aan liefdesverslawing

1. JY IS BAIE BEHOEFTIG WANNEER DIT BY VERHOUDINGS KOM

[] JA [] NEE

Dis nie soos dit klink nie. Daar is geen geneul nie, ek vra nooit eers vir iets nie. Maar soms as ek oorkant iemand sit by 'n straatkafée en met die suikerpot speel terwyl ek wag vir my tee sal ek opkyk en myself in sy sonbril sien: 'n menslike maalkolk, 'n alles-vormige gat in die stoffasie van die heelal. Al wat ek wil hê is altyd, die aardbol, 'n volledige stel organe.

**2. WANNEER JY VERLIEF RAAK, KAN JY NIE OPHOU FANTASEER NIE –
NIE EERS OM BELANGRIKE DINGE TE DOEN NIE**

[] JA [] NEE

Ja, ek lyk altyd so verkreukel. Dis oor ek besig is, so besig, so besig om te wonder hoe dit sou wees as een van ons destyds haasore gegroei het of as ek myself klein genoeg kon oprol om in jou sak te pas. So besig om my te verbeel dat ons saam 'n hond uitkies maar nie kan kies nie en dan met veertien honde huis toe gaan, dan saam voor die yskas staan en wik en weeg oor watter een van die verskeidenheid kase die beste saam met agurkies sal smaak. Ek verbeel my dat ons saam wakker word, elke oggend vir etlike jare en weier om op te staan, en weier en weier en aanhou weier. Mature Cheddar of Colby? Ek voer die honde sewe sakke Husky. Dis waarom my klere nie gestryk is nie. Dis waarom ek nooit 'n strykyster gaan koop het nie.

**3. WANNEER JY IN 'N VERHOUDING IS, IS JY GENEIG OM JOU
GELIEFDE TE VERSMOOR**

[] JA

[] NEE

Wanneer ek soggens eerste wakker word probeer ek kyk hoe lank ek stil langs hom kan lê. Stiller as 'n potplant, so stil soos 'n ster. Ek kry dit nooit vir lank reg nie, maar terwyl ek so stil lê, vir daardie paar sekondes stiller as stof, so stil soos 'n handdoek of 'n mat, luister ek met al my aandag na sy asemhaling. Ek wil dit nie erken nie, maar ek kan hoor hoe hy versmoor. Ek wil dit nie erken nie maar ek weet ek is 'n 55 kg malvalekker, verekussing, nat lap in sy mond.

4. JY HET AL MEER AS EEN MAAL BY IEMAND BETROKKE GERAAK WAT NIE KAN COMMIT NIE – IN DIE HOOP DAT HY SAL VERANDER

[] JA [] NEE

Het ek al genoem dat ek op agt 'n hoepel-kampioen was? Ek was oombliklik tuis in daardie sirkel, kon die kring om my midrif laat loop asof ek geleer is. Niemand het my eers gewys nie, my heupe het net dadelik geweet hoe.

Twee en twintig jaar later het ek eendag impulsief weer 'n hula hoop gekoop. Dit was die vreemdste ding, hoe ek dadelik net weer kon begin, asof ek al die jare in oefening gebly het. Daar is diegene wat sal sê ek het. Ek het bly hoop, al in die rondte, met my harsings en my heupe.

5. WANNEER JY EERS 'N BAND MET IEMAND GEVORM HET, KAN JY DIT NIE LAAT GAAN NIE

[] JA [] NEE

Die smouse op die trein verkoop nik naks, coke en superglue. Ek vermy oogkontak want niemand vat deesdae meer “Nee” vir 'n antwoord nie. Die smouse op die trein probeer in elk geval om nik naks, coke en superglue aan my af te smeer. Die smouse op die trein wil nie verstaan as ek verduidelik dat ek werklik nie superglue nodig het nie. Die smouse op die trein praat my in nik naks en coke in en wanneer ek my hand uitsteek om dit by hulle te neem maak die smouse op die trein of hulle nie die ander mense se flardes vel sien wat aan my vingerpunte vasklou nie.

6. LIEFDE EN VERHOUDINGS IS AL WAT JOU INTERESSEER

[] JA [] NEE

Dis nie heeltemal waar nie, want ek stel ook belang in kaaskoek en soms in kousaliteit.

7. IN SOMMIGE VAN JOU VERHOUDINGS WAS JY DIE ENIGSTE EEN WAT VERLIEF WAS

JA

NEE

Georgie was die eerste van my verbeelde vriende, sover ek kan onthou. My ma het 'n plan beraam om ons van mekaar te skei wat 'n rit op Kimberley se trem behels het. Die sukses daarvan het berus by my algemene vergeetagtigheid. Slaaptyd, ná die dag se uitstappie, het my ouers kastig langs my bed besef dat Georgie op die trem agtergebly het. Hulle Oscar-waardige quasi-konsternasie was prysenswaardig, maar ek was kalm. Georgie was beslis nie op die trem nie, hy was reg langs my, onder my kussing. Die punt van die vertelling is dit: in van my vroegste vriendskappe was ek die enigste werklike persoon, so tegnies maak ek vordering. My ma beraam nie meer haar planne nie.

8. JY IS VREESBEVANGE DAT IEMAND JOU GAAN VERLAAT

[] JA [] NEE

Jy het die foefie-slide geolie wat bo-oor julle swembad geloop het. Ons was sestien. Dit was winter. Jy het gesê ek moet afgly, dat jy my aan die onderpunt sou keer, op die plaveisel net anderkant die vlak water. Ek het die boom uitgeklim en net vir 'n oomblik in die mik gehuiwer voor ek my lot aan swaartekrag en jou arms oorgelaat het. Ek was nooit bevange nie. Ek het al die pad geglo terwyl ek gly, vinniger en vinniger in jou rigting, bly glo selfs toe ek sien hoe jy skrik vir die vaart waarmee ek op jou afkom, selfs toe ek besef dat jy besig is om uit die pad te spring. Ek het geglo tot op die oomblik toe ek die muur teen volspoed tref. Ek het tot op die laaste bly wag. Ek het geen fisieke letsels van hierdie episode oorgehou nie.

Vreesbevange is 'n sterk woord. Ek is dalk net bietjie bang.

**9. JY JAAG AGTER MENSE AAN WAT JOU VERSTOOT HET EN PROBEER
DESPERAAT OM HULLE GEVOELENS TE VERANDER**

[] JA [] NEE

My familie het 'n hond gehad wat uit haglike omstandighede gered is. Ons het haar Noenoe genoem, Zoeloe vir gogga, want godweet sy was lelik: kwansuis 'n labrador, is vir ons vertel, maar dit was vinnig duidelik dat sy eerder êrens tussen 'n off-white windhond en 'n wind was, met rot en rifrug ook in rotasie. Aan die begin kon sy nie blaf nie, geen geluid het ooit uit haar ontsnap nie. Ek het lank by haar gesit en probeer om in haar oë te kyk, maar dit was duidelik dat dele van haar elders was, op pad terug na die plek waar sy vandaan gekom het, waar sy gaan smee vir kos, soos 'n soet hond sit maar nie gesien word nie en pootgee en pootgee en pootgee vir die lug.

Deesdae noem hulle mos dié soort dierasie 'n rescue dog, en dis 'n fashion statement, hoor, om so hond aan te hou.

**10. JY HET AL MEER AS EEN MAAL VRIENDE EN FAMILIE AFGESKEEP
AS GEVOLG VAN JOU VERHOUDING**

[] JA [] NEE

Geliefdes, bedroefdes, oorlewende goudvisse. Ons is vandag hier vergader om die kort lewe van
Gotlieb te huldig en om hom te onthou vir wie hy was, 'n vis soos geen ander en 'n vriend vir almal
wat voor die visbak vasgesteek het vir 'n vinnige geselsie. Gotlieb, ons gaan jou mis, die spesifieke
tempo waarteen jou vin teen die water gebeur het, die perfekte o's wat jou mond gevorm het wanneer
jy jou kos op die oppervlak kom haal het. Ek is jammer, Gotlieb, dat ek vir drie hele dae van jou
vergeet het. Ek hoop dat jy, as daar iets soos die vis-hiernaals is, op daardie plek ook iemand sal
ontmoet wat jou aandag vir meer as drie sekondes hou, wat jou vir drie dae so kan fassineer dat jy, soos
ek, 'n fatale flater begaan en dat jy dan, in retrospek, hierdie droewe situasie sal verstaan. Vergewe my.

**11. JY ERVAAR 'N OORWELDIGENDE BEHOEFTE OM SEKER TE MAAK
JOU GELIEFDE IS VEILIG**

[] JA

[] NEE

Voorbodes oral. Die manier hoe die vuurhoutjies op die tafel val en die feit dat een van jou sokkies skielik enkellopend is wanneer jy die wasgoed klaar gesorteer het. Net vinnig kyk. Net vinnig hoor. Net gou ... Want aardbewings. Want vliegtuigongelukke. Want hijackings. Want die voordeur. Want soms was die laaste keer toe hy by die voordeur uit is die héél laaste keer. Vandag brand ek weer amper die huis af met my bygelowige kers-opstekery.

**12. JY HET AL MEER AS EEN MAAL OP IEMAND OP WIE JY VERLIEF IS
GESPIOENEER**

JA

NEE

Van buite af sou jy niks sien verander nie, maar aan die binnekant kan ek voel hoe my oë skielik skreef, met 'n meganiese klank soos 'n skandeerder wat opwarm: bzzzzzzzz. In my ore rys die haartjies asof hulle 'n sein ontvang van 'n satelliet. Ek swipe met my regter-wysvinger oor my linkerpalm en 'n valdeur gaap tussen twee van my ribbes oop. Wie is aan die stuur van die polsende hommelkamera wat daar uitvlieg, op 'n veilige afstand al agter my geliefde aan? Ontken alles. Verspied. Verspied.

**13. JY IS AL VIR SO LANK AS WAT JY KAN ONTHOU BEHEP MET LIEFDE
EN ROMANTIESE FANTASIEË**

[] JA [] NEE

Ek dink ek het in Graad Een reeds verstaan dat dit verkeerd sou wees as Sus en Daan mekaar moes beetkry, maar ek het heimlik gehoop dat daar 'n toekoms is vir Koeloe en Kiet. Ek bly hoop en hoop steeds ek hoop nie verniet nie.

Ons

Na Anne Carson

Ons is die illusie dat sommige dinge saamhoort, jou trui, my toestand. Ek is 'n kenner van onse, die honde hoor my. Om te verduidelik wat ek doen is egter ietwat ingewikkeld. 'n Kenner is iemand wat weet, maar wat weet ons nou eintlik? Die wis en die onwis is in konstante wisselwerking, die wete aanhoudend aan die beweeg soos 'n vervoerband of trapmeul onder ons voete. Ek is die versteller van die snelheid en gradiënt, ons stap opdraande op een plek tot die weet ons aftap. Jy mag dalk dink dat ek self die siklus aan die gang sit, maar dit is 'n misverstand. Ek posisioneer myself eenvoudig op die gegewe plek en wag vir aksie. Die wonderwerk, en dit is 'n wonderlike werklikheid, is dat alles altyd vanself begin. Voordat daar eindes was, was daar baie beginne, maar 'n mens kon nooit seker wees wat iets sou afskop nie. Slaptjips? Dronkenskap? 'n Belangstelling in boeke? Soms is dit beter om die aanvangs te omseil.

'n Kenner is iemand wat weet, maar nie noodwendig wanneer om op te hou nie.

Dis die manier waarop dinge tussen onse verstrengel raak wat alles moeilik maak. Kan jy jouself warm hou met my toestand? Moet ek jou trui met my sielkundige bespreek? Ons is gemengde metafore, opgeklitste idiome en vrae wat antwoorde uitkanselleer: Wat weeg meer as twee? Wat is die meervoud van my?

In die ons soos ek dit sien is die trui en die toestand soms saam in die tuimeldroër en ander kere begin jy iets bruikbaar brei wanneer ek uitrafel. Maar wil jy deur hierdie versamelnaam kyk? Is jy reg om kersies, pere en pyn saam met die appels in jou oog te hê?

Daar is net soveel onsin as onse en dis soms moeilik om 'n onderskeid te tref. Daar is gewone en ongewone onse, onse wat gewond is, waterkarre vol onse, onse wat weer en weer in die onthou opstaan. Daar is onse wat niks uitrig nie en onse wat aanhou al is dit nutteloos. Daar is onse wat met soveel geweld ont-ons dat die aardkors daarvan sidder. Maar daar is geen onnodige onse nie, net oorbodige kenners. So skoert.

En route: Suid-Afrika

Na Allen Ginsberg

Suid-Afrika, ek is op die highway. Waar is jy?
Suid-Afrika, 123 kilometer per uur en 'n onbetaalde parkeerkaartjie,
onder die voetbrug wei 'n trop bokke.
Suid-Afrika, waarvoor is teepad 'n metafoer?
Vlieg in jou moer met jou stukkende flikkerlig!
Ek is sagmoedig, met intense road rage – jy het ook jou teenstellings.
Ek skryf agter die stuurwiel, ek weet dis gevaarlik.
Suid-Afrika, waarheen gaan hierdie pad?
Waarom waai die wind weer wes?
Hoeveel van jou honde word roadkill, hoeveel voëls verlustig hulle?
Suid-Afrika, waarom weier die kraaie om kommentaar te lewer?
Suid-Afrika, wanneer scramble ons weer kwartel-eiers vir die kinders van Khayelitsha?

Ek is moeg gejaag en padgegee.
Ek wil ook my hoop in die stof langs die pad rondskop soos die kinders met die sokkerbal, dis meer
werd daar, mens kan speel vir tyd.
Suid-Afrika, jy dink ek weet nie wat aangaan nie en partymaal is jy reg.
Jou berge weet meer as wat hulle voorgee.
Hou links, steek regs verby.
Daar moet 'n manier wees om jou volle verstand terug te kry.
Wat as ek 'n hond doodry, wat as 'n kind voor my kar inloop?
Baie van jou honde is beter af as die meeste van jou kinders.
Ek probeer verbyry.
Ek is jammer, maar ek dink ek gaan opgooi.
Suid-Afrika, kyk my mooi skoene.

Suid-Afrika, van hier af lyk die lughawe-liggies soos sarkastiese exit signs,
waar daar 'n wil is and all that jazz, net nie verder as die naaste sjebeen nie.
Ek ken nie my regeerders se name nie, dis seker my skuld.
Suid-Afrika, jou gode kom in allerlei kleure.
Suid-Afrika, party se reuse-penisse is oor hul skouers gedrapeer,
ander glimlag soet, maar niemand word gespaar nie.
Ons snuif almal clichés.

'n Verminkte rusbank spoeg sy spons uit,
neffens dit pis mans langs die pad,
en ek word weer kwaad vir die bure se kat
wat teen ons voordeur kom pee het.
Is dit normaal om skuldig te voel oor ek 'n voordeur het en 'n agterdeur?
Ek wil soms ook langs die pad pis net om 'n punt te maak
maar ek mik nie so goed nie en
ek is jammer vir my skoene.
Suid-Afrika, ek is jou seker dit verskuldig na alles wat jy ...
nee, niks nie.

Lees my heupe:
Jou asem ruik na moord en kruisement
almal byt op hul gebalde vuiste.
Net die volstruise lyk nog lus om liefde te maak.
Die pad loop tussen hulle kampe deur, hulle tree hul verlange in
meters uit.
Moet mens hulle jammer kry omdat hulle nie kan vlieg nie?
Dis hulle eie skuld: onwilligheid om te verander
of dalk eerder te gewillig gewees, ek sou nie kon sê nie.
Hulle vere steek in elk geval 'n preek af, die strak

swart- en witgeit daarvan.
My gesindheid is grys in die truspieëltjie, ek is nog steeds naar.

Versigtig vir sinkgate, Suid-Afrika.
Die township is 'n bont kwilt van plastiek en bourommel en sinkplate.
Beleef die estetika van armoede!
Ek sal die onwederige aantreklikheid daarvan mis wanneer
al die armes opgevaar het na die hemelhoë suburbs.
Jy lag kras vir my dagdroom.
Jou strome verswyg die laaste woorde van kinderlyke.
Ek sou in elk geval nie hul taal verstaan nie.
Maar die dood skuil tog onder ons almal se tonge.
Ek reken die roadkill is jou skuld.
My geel Golf is gesteel, jy ontken weer alles.
Dis dieselfde ou storie, saaiër as 'n Sondagbraai.
Jy dink verniet ek is daai tipe meisie: ek eet nie vleis nie.
Wellustige taxi's snuif om die beurt aan my Tazz se ass,
bronsige bulle, en kwaai is hulle.
Daar breek die son nou met kinderbybel-strale agter
die grys wolke deur – 'n silwer randjie, I kid you not.
Suid-Afrika, kan jy meer pateties wees?
My vriend Fred het al iemand op hierdie highway doodgery.
Daar was baie bloed op die voorruit en 'n bietjie op sy rekenaar
wat langs hom op die sitplek was.
Suid-Afrika, what would Jesus do?
Swaai mens uit of ontmoet jy jou slagoffers sonder skroom?
Alles is ongeluk.

Goeiemôre Suid-Afrika, ons moet opstaan en aangaan.
Lig jou gat, ek is klaar met jou stories oor bloed en berading.
Ek volg jou voorbeeld, volg jy nou myne.
Suid-Afrika, ek sit my spanner in die wiel.

DIE TYE EN SWYE VAN THAMSANQA JANTJIE

Still I wonder what exactly is the relation of madness to translation? Where does translation happen in the mind? And if there is a silence that falls inside certain words, when, how, with what violence does that take place, and what difference does it make to who you are? – Anne Carson

10 Desember 2013: 'n Kalbas vir 'n komkommer

i.

kom na die kalbas, mense van heinde kom een
en negentig krone kom tien wat nog na mag en regering ruik
kom negentigduisend kinders van die een waarom ons saamdrom kom
na die kalbas kom ons onthou hom kom ons tel sy vyf en negentig jare soos blare af of banknote die
kalbas is hol kom ons maak hom vol van asemes en ore
kom in busse en slap karre kom met kameras laat ons ween
en weeklaag en selfies neem kom na die kalbas

ii.

dis 'n luisterryke geleentheid waar die dowes moet kan hoor
rykes moet onthaal word toesprake vertaal word laat haal
die lyfwagte en plasmaskerms laat die busse kom
laat ons in die kalbas kyk laat haal die stralers
vol belangrikes laat kom die kos bring
die biddendes en die beste huilers
ontbied die buiksprekers
met die gevleuelde
woorde laat haal
die kampioen
van gebaretaal

iii.

dik is die duisternis in daardie ore
wat nie vir hoor gemaak is nie, on-
deurdringbaar vir klanklig maar in
die regte hande is klankgolwe origami,
vingers vou tekens wat woorde word
voor die oë van dowes, elke gebaar
'n olielamp, laserstraal of gloeiende
duif wat teen 'n donker agtergrond
skryf

Program

Thamsanqa Jantjie bestudeer
die program: 'n massakoor sal
die volkslied sing – nkosi sikelel'
iafrika – dan welcome welkom
wamkelekile gevolg deur gebede
tot veelvuldige gode deur verskil-
lende gelowe se luidkeelse leiers
dan huldeblyke van vriende, familie,
kleinkinders, die Verenigde Nasies,
die Afrika-unie, Amerika, Brasilië,
Indië, Kuba en uiteindelik sy edele
die president van Suid-Afrika.

laastens nog vir oulaas 'n vinnige
preek en dan die dankies. dinkies...
dinkies: donkies! bankie maan &
osama se ma (o ja)

niks kos nie sekel lê nie af riet kla

Hier is Thamsanqa se hande

Thamsanqa se hande fladder
linkerkraai regterpapegaai
verkeerdeveervingers vroetel
in die ruimte tussen woordslaai

en garage pie:

'n	aan
aanbod	alles
asseblief	balle
basies	bewys
bid	bind
binne	bring
daarvan	die
dit	ek
en	goed
hallo	hierdie
hiervan	hou
in	is
jammer	jou
my	om
ondersteun	pret
sal	salutasies
sê	sigaret
sirkel	sover
te	van
verskillend	week
wel,wel	welkom*

Thamsanqa beduie:
die vlugplan van volstruise
die oorsprong van die eier
die rede waarom voëls
nooit sal ophou sing nie

*'n Geregisteerde tolk het die werklike betekenis van Thamsanqa se gebare vertaal as deel van 'n Amerikaanse televisieprogram. Hierdie woordelys is uit sy interpretasie saamgestel.

Wat Thamsanqa gesien het

sigbare stilte op vleuels glad wit koel
was die engel soos 'n spoeltoilet maar
sag met die gloed van 'n goeie plek waar
daar geduld en genade genoegsaam is

ooggekraak het die son-eier nog engele
het daar uitgebroei elkeen kompleet
met kleed gevlerk en goedertierend
leërskaer lig met leesbare lippe

boodskappend aan die dag gehang
hy luister maar die masjiengewere
verdoof hom hy kyk vraend in hul
rigting hulle knik gelyktydig kop

soos een man sy lyf het stom geraak
sy hande het gebewe

Wat Thamsanqa gehoor het

sewe skaaphonde agter 'n stoomtrein
'n breekspul iewers van honderd pierings
porselein skrapende kryt teen 'n swart-
bord 'n draaisteen skêrslypery wentel-
skeppe gruis in 'n sementmenger se kuip
'n slapende klipkniersery morsekode uit-
gemoer teen 'n bedstyl en branders teen
die dolblokke van 'n dyk 'n dogter se stryk
op 'n kwartviool vierduisend voëls op weg
na die noorde, die vlerke van vlermuise
soos miniatuur-tentflappe iemand se hare
op die grill by die wimpy en kopvet
in die vuur die digklap van 'n tronkhek
voetstappe in 'n hospitaalgang en fyner
geluide waarvoor gewone ore doof is:

maar Thamsanqa hoor
luise wat teen veerskagte loop
en lemme insny in vleis 'n stoppelbaard
se prik deur vel die treurnis van halfdooie
bome pille in plastiekhouders hoe kraakbeen
verbrokkel die byklank van 'n luitoon
saam met die nat woede van 'n slopemmer
die hoëfrekwensievrees van vlieë
en die oneindige agtergrondmusiek
van die internet

Wat Thamsanqa gesê het

Thamsanqa is die tussenganger: sy vingers vleg
'n hangbrug van Bananarama tot by Barack Obama.
Hy span 'n foefie-slide tussen die sypaadjie wat jou
voete brand en die feite, tussen 'n rondsittery
en die wese van die man wat was.

Thamsanqa is die verbinder van 'n poging
tot 'n glimlag en die privaat plesiertjies en pyn
van iemand wat verdwyn het. Hy ploeg 'n pad tussen
die kwaliteit van die lug (swaar; droog) en die stil
oomblikke wat die sogenaamde siel belig.

Thamsanqa vat kortpad van die wrede somer
na die reus van die verlede, tussen jy wat op jou
eie agterbly en 'n groot opruk na geregtigheid.
Hy trek lyne van die oorbevolkte stad na miljarde
mense wat geraak voel, geïnspireer is, en daarom,
blykbaar, begin beweeg het.

Veertaal

Opgeleide interpreteerders het in die nadraai van die drama die donse van Thamsanqa se veertaal vertaal: meesal was sy gebare onverstaanbaar, maar hy hét verwys na prawns en hobbelperdjies. “Basically this is fun, all of these balls to prove this is good.

I’m sorry.”

Thamsanqa gaan viral

Thamsanqa is 'n treffer. Sy vingers twerk.
He came in like a wrecking ball met hand-
gebare wat Harlem Shake. ERMAHGERD!
Sy Engrish is aansteeklik. doge het niks
op hom nie: sulke mening, veel betekenis,
baie sin. wow!
Selfs Grumpy Cat moet erken hy's 'n hit:
die Gangnam Style van die seremonie
and you're gonna hear him rooooooar.
Thamsanqa trend, hy word 'n werkwoord,
hy weet wat die vos sê: Fraka-kaka-kaka-
kaka-kow.

#nailedit

Thamsanqa tweet

@MemorialSigner

Fish rabbit car park. Telephone
telephone. Sellotape. Pine tree tissues.

i.

Ek het 'n voëltjie hoor fluit, toe vang
ek hom, nou's hy hier tussen my hande.
Vandag kan ek nie werk nie weens on-
wettige worsrol.

ii.

Dis die ware datum van 'n harde triomf. Pressensieel
die stryd van demokrasie en lykdig. Tronkfontein buig
sterk liniaal. Matriks.

iii.

Skaakmat! Kat se gat. Mondvol watterbol. Wie kyk terug uit die skerm
en die spieël en wat stort uit die krake in albei se glas?

iv.

Geen kommentaar oor die ontvoerde hofdokument.
Dis klaarpraat met die leë kas. Ek is die meester
van my papirusrol. Wol!

v.

Aandringteendeel: Plastiek-ark, klipkanon. Hurk, perd!
Die sweep slaan bloedhumor. Hehehehe. (Knortjor.)
@nietzsche Ek verlang.

Thamsanqa se verlede

Thamsanqa se verlede het uit die vêrte begin aankom
onafhanklik soos afgekapte hande het die ou feite
nader gesweef

dit was 'n foppery, dié swerm voëls – die wit handskoene
van 'n groep gebaarspelers in swart lyfkouse teen 'n swart
agterdoek met hul duime inmeakaargekoek, die ander vingers
gespreide vlerke

Thamsanqa het verskrik maar onwrikbaar in die kollig bly staan
terwyl die feite om sy kop versamel, dreigend gesinchroniseer
in hul beweging het die swerm begin draai in 'n sirkel om sy kop
al hoe digter en nouer het die wiel geword en vinniger het dit ge-
draai

Die wat dit gesien het sweer dat die goël-voëlery 'n buiteband
om sy nek geword het. 'n Mens kon die petrol van ver af ruik.

Thamsanqa het sy gunsteling gebare gebruik:
Sirkel sirkel sigaret.

Toe vat hy vlam.

The great fake

verbasend brandbestand is die groot vervalsing
en skerp, ten spyte van sy plastieksak vol pille
vinnig om te snap wat hier gebeur, met beskuldigende
vinger die aanklaer te blameer.

“dis hy”, beweer Hulle. “dis Hulle,” kolf hy.
die onsigbare hoofkwartiere van die maatskappy
wat hom gehuur het is 100% koeëlvas, selfs die
vensters van die SA Interpreters-gebou
totaal ondeurdringbaar vir google of verdere
ondersoek. daar is geen spoor of rekordboek
om die bestaan daarvan te wys nie, slegs stof
tot stof en nadenke en die lamlendige ophaal van skouers.

Thamsanqa bly trots op sy vertoning:
“wat ek gedoen het – ek dink ek is
'n kampioen vir gebaretaal.”

gebaretaal en egtheid, Thamsanqa,
want onder die vals wimpers en die praal
is die keisers en die kiesers
almal ewe kaal.

10 Desember 2043: Thamsanqa Jantjie sit op die stoep

Thamsanqa tuur die oopte in
en trek

sirkel
sirkel
sigaret

die onkruid met sy een oog uit.

Dit spook in hierdie sonkol.

Hy weet dit aan sy rug se ril,
en die
manier
waarop dit
krap
in sy keel. Hy sit stil en
voel hoe al die aarde
se oupas en oumas hom saam
met sy asem binnekom.

welkom
sover
sover

Hulle hurk, saamgedrom in sy linkerlong
swaarlig soos 'n sug.
Hulle het gekom
om deel te hê aan die herhaling van 'n heldedaad.
Hulle wag om sy hande weer te hoor
praat.

Thamsanqa tuur die inte oop
sy oog loop
al agter die wind aan
tot by die stukkende telefoondraad

sover
hier
basies
salutasies

en stop voor daardie stomp stomte.

CTRL V

Love, like glue, is a four-letter word that ends in "e", only much stickier.
– Jarod Kintz

ek haat jou nie

haat is te maklik, te stomp en eenvoudig
nie waar nie, dis nie haat nie haat is swaar,
swart, hard hierdie is nie haat nie haat is
beperkend en verbeeldingloos

hierdie ding glinster en gee hitte af
dis nie haat nie, dis 'n kandelaar maar
dit krioel van silwer spinnekoppies
in die gloeilampe wat dofgeel en blou
skyn van gif, nie die tipe gif wat gate
in jou vel laat val nie net genoeg om
hoofpyn of kouekoors te veroorsaak
en dis lig, nie soos haat nie, byna gewig-
loos en ragfyn gespin van kristalgare en gom
en sag tussen die vingers

van die wat dit waag om daaraan te raak
ten spyte van die waarskuwings teen skok
en die gesis van doodsdreigemente uit die kraaines
elektriese drade dis nie haat nie haat is
voorspelbaar, 'n louwarm dis

hierdie is nie haat nie. proe gerus.

Die goeie ou dae

Na "That day" deur Anne Sexton

i. Gister

Hier staan die lessenaar waar ek sit
en dis hier waar ek jou té lief het
en dit is my rekenaar wat terugstaar
vanwaar jy net gister nog voor my gesit het
met jou rug reguit en regop soos die rugkant
van 'n dun slapband met jou lippe die kleur
van klein kraanvoëls wat pas verveer het
met jou lippe effe oop soos 'n yskasdeur
met jou oop lippe – ons altwee betrap
in die plas lig wat uit jou spoel.

ii. Verlede week

Dit was die week van jou lippe,
jou lippe wat jou mond effe outyds raam,
onderlip half heel, bolip half hart
twee rante onder die oorhang van jou neus.
Dit was die week waarin ek jou lippe wou aanraak,
speldekussings waarop my vingers kon rus.
My hande het geflap teen jou asem in, afwaarts gefladder na daar
waar jy op jou goue eiers vol geheime broei,
na waar jou goeie gawes begrawe is en opstaan uit die dode,
vinniger opstaan as 'n hyskraan wat 'n vrag lig
tydens die konstruksie van 'n onwaarskynlike stad.
En kyk nou: jy het 'n onmiddellike monument gebou,
binne sekondes 'n toring opgerig ter ere van my vingers.
Moet hier nie ander wees om die wonder te aanskou nie,
of om hande te klap vir jou nie?
Waar is die media wanneer mens ooggetuies nodig het?
Waar is die mense met plakkate wat stoei vir 'n oomblik op kamera?
Hier bou jy 'n bonatuurlike brug en die burgemeester daag nie eers op
om 'n lint te kom knip nie.
Moet hier nie meerminne of minstens wyse manne met geskenke wees nie?
Verlede week was die week toe ek geskenke gebring het vir jou enkels:
my oë, sorgvuldig toegevoeg in duur papier.

iii. Laasmaand

Dit was die maand van jou gesig,
jou gesig ná liefde, naby die kussing,
amper 'n slaaplied. Half aan die wakker
langs my word jou asemhaling 'n wieg
maar ek wil nie slaap nie. Ek sing
in die stort. Ek teken nat o's om jou oë
met my vinger en kaaskrulle op jou lippe
ek skryf op jou bors vol tromspelertjies
en fluister "word wakker" tot teen jou
oordrom. Jy brom in jou slaap, brabbel
'n taal wat ek nooit sal ken nie. In jou
droom is ons geel van al die glimlag
en die vee is in die kraal. Jy skuil salig
in die slaap, onbewus van die dink
aan 'n kind wat van laasmaand
af naglangs teen my opkriewel
met grillerige kokkerotpootjies,
wat swart spoortjies oor ons
reisplan agterlaat. Sedert laasmaand
loop ek versigtig soos iemand op
geheime of glas maar hier is my lessenaar
en my rekenaar. Ons liefde is waar
laasmaand was.

só

met twee pootjies
in die bos piepend
ingrawend in oksels
opgekrul en teenaan
aangekruip krielend
end sabelpelsig sag

van plesier jonkpienk
ingekrink en kleinhattig
blind in die broeiwarm
komberse kerjaans wurm
suigelende beesgasie
besnoes van dons en

diep gemoffel in die wie-
gies van wange, tjiesa
in holtes opgerolvark in-
klimmend op snuifsoek
na lyfhitte krimp kindeke
beknopte smaltes binne

tongvol steungeluidjies
stomp soos babahondjies
en puffend van muskus –
dit is hoe ek liefhet, nes
ons is: pasgebore dierasies
gekokon in klein dood

geheime skrif

Suddenly I have become convinced that something is written on the inside of my bicycle. – Paul Fattaruso, Bicycle

'n verhongerde drukpers
het lief geraak vir 'n horlosie
uit hulle saamkom is 'n fiets
gebore 'n masjien met holtes
vol taal en tyd ek trap want
dit moet uit wat lank al binne
die staalgevaarte staan

die ketting gee die kode aan
wat speak-langs versprei na
die singende wiel ek voel aan
my bas op die saal hoe woorde
warm word onder druk in die
band, hul pad na buite brand
waar die rubber plat patrone
in Braille vertaal. ry agter my aan
sodat jou fiets al voelende mag
verstaan wat myne in lopende skrif
op die teer neerskryf

*

Die eerste maal toe 'n voël op die resiesfiets neergedaal het, het haar voete hom laat gril. Maar hy het gewoon geraak aan die skurwe kloutjies se knyp en stilweg na haar koms begin uitsien.

*

Hy is nie 'n aanhanger van Queen nie. Hulle fietsliedjie werk op sy senuwees. Hy was nog altyd meer van 'n Tom Waits-tipe, al is sy fietsliedjie treurig.

*

Wanneer die resiesfiets wakker word uit die nagmerrie waarin sy wiele uitbrand, is daar onbekende voetspore in die stof op die motorhuisvloer, en 'n oliekol waarvoor hy geen verklaring het nie.

*

Hy sal haar altyd onthou vir die rasperklank van haar geroeste fietsklokkie.

iv.

Die rooiborsie wat die resiesfiets se hart gebreek het, is nooit weer hier gesien nie.

v.

Daar bestaan 'n perfekte fietspad in die resiesfiets se verbeelding. Dis groen geverf en die oppervlak is glad. Daar is nooit 'n afleweringvoertuig wat die baan blokkeer nie. Die fietsers op die perfekte fietspad dra nie valhelms nie en het ook nie klein hamertjies in hulle hande nie. Niemand slaan ooit in die verbyry die onwettig geparkeerde motors se ruite uit nie. Die fietspad is vry van glasstukke en ongelukke.

*

Dit was vir niemand meer vreemd om hom op die gras te sien nie, gewoonlik bo-op die bult in die skadu van 'n boom. Die wat hom geken het het vermoed hy's aan die droom, maar vreemdelinge het gewonder wie simpel genoeg is om hul fiets net so te laat lê.

*

Wat help dit jy't 'n fietsslot as jy altyd vergeet om dit te vat?

vi.

Het jy die gerugte gehoor oor die resiesfiets en die slingertelefoon?

XEROX: 'N SKEPPINGSVERHAAL

Maandag: 'n Begin

en god het sy hande
op die glasplaat
van die niks gelê
en hy het gebulder:
“laat daar lig wees!”

'n ligstreep het die glas
van links na regs begly
sy palms afgedruk as grys
fatsone op die heelal
van die leë bladsy

Dinsdag: Selverdeling

daarna het god sy asem afgerol
maar in stede van stapels A4-velle
het 'n oneindige hoeveelheid selle
aan die voet van die masjien versamel

Woensdag: Leerproses

sy boodskappers wou
ook leer xerox
en wie is god
om te weier?

maar toe beland 'n veer
uit Gabriël se vlerk
in die masjien terwyl
hy aan die akkedisse werk
en dié vat vlug

voor god kan keer
is sy hulp se fokop
sewentienduisend-
maal gedupliseer

(toe die engel sê
"oepe" lê 'n skaam-
albatros 'n eier)

Donderdag: Vooruitgang

god het vir ingeval sy ID afgerol
kopieë van geboortesertifikate,
bestuurslisensies en bankstate
want berge, bome en ook sekere perde
het vir hom begin lyk na identiteitsdiewe

terwyl hy agterdogtig na tornado's
walvisse, tsunami's kyk
het een of ander aap
gaan regop staan vuur
gemaak en wys geraak

god wou die probleem oorkom
maar voor hy 'n oplossing kon
sien ontdek 'n ander aap die wiel
stoom voort na die drukpers,
gloeilamp en 'n nagmaakte
fotostaatmasjien

Vrydag: TGIF

op die eerste vrydagaand
was daar 'n moerse office
party in die hemel. niemand
kan meer veel daarvan onthou
nie maar almal weet dat daar tequila
was en dat iemand met iemand
seks gehad het in 'n besemkas

tot vandag toe wil niemand erken
dat dit hy was wat die knoppie
gedruk het toe god dronk en kaalgat
op die fotostaatmasjien gesit het nie

Lucifer is egter sonder uitbetaling
afgedank

Saterdag: Die skepping van Beyoncé Knowles

op die sesde dag wou god sy gewete
rus deur dit met grootse kuns te sus,
toe fotostateer hy sommer 'n byekorf,
'n heuningpot, passasies uit Hooglied
en Langston Hughes; Rodin se hande,
herfsblare, 'n stervrug en die bloudruk
vir 'n Boeing 747. daar was klagtes
van kopieregskending, maar wat
weet die man op straat van plagiaat?
god het eenvoudig aangehou om à la
Warhol die beste van die beste af te rol:
Chanel se patroon vir 'n losse langbroek,
Nigella se resep vir Guinness-sjokoladekoek,
die hoofstuk oor Mpingo in 'n houtwerkhandboek.

dit was nag dit was dag en Beyoncé Knowles
se lag het uitgetuimel onder haar pompomhoed

toe sien god wat hy gemaak het
en dit was goed

Sondag: *Paper jam*

toe dag sewe breek het 'n papier
in die masjien se binnegoed vas-
gesteek. maak nie saak wat wié
probeer het nie, niemand kon
daardie dag iets kopieer nie.
die tegnikus moes rus, die handleiding
was vermis, toe was god maar skottel-
goed en pak sy boekrak reg, eet
beskuit en beskou sy origami-swane
en -skuite. die digters staan by hul ruite,
die bankiers speel buite en die honde
van die wêreld slaap elk in 'n sonkol
droom strandlangs op pote wat ruik na stof

COLLAGE

Die andersheid van alpakkas: 'n Inleiding tot alles

een deel troukoek, een derde kameel, vals-
tande, krullers en kuif: dit is die basiese
bestanddele vir volheid, aanvanklike in-
ventaris van sissewinkel en sous. collage
van skaapgeit, vloermop, god – omvattend
is die alpakka en soos alles wat omvattend
is ook ietwat verspot. gelyktydig sjarmant en on-
gepoets, dwarsweg-elegant soos 'n kluts-kwyt
vergelyking, dié dierasie is onbeholpe algebra,
donkie-ontmoet-Puli-hond, skaamteloos pruilmond.
Die alpakka is nie 'n pakkier nie, maar 'n ligloper
op kussingvoete wat niks dra buiten sy verhaal nie
en sy vlambestande hare – op sig self 'n soort valuta
vir 'n koddige bestaan.