"Weerkaatsings van natuurvorms in 'n rivier waaroor die wind swiep": Ekfrase, Van Niekerk, Derrida en Verhelst

Hein Viljoen

"Reflections of natural forms on a river, oscillated by a breeze": Ekphrasis, Van Niekerk, Derrida and Verhelst

In this article[1] I explore the idea of ekphrasis, first theoretically and then in the case of poems from Marlene van Niekerk's collections Gesant van die mispels *[*Emissary of the Medlars*, 2017] and* In die stille agterkamer *[*In the Quiet Back Room*, also 2017] and from Peter Verhelst's collection* Zoo van het denken *[*The Zoo of Thought*, 2011]. I focus on van Niekerk's poem based on Jan Mankes' painting* Kraai op berkenboom *[*Crow on a Birch Tree*, 1913] and on two of Verhelst's poems referring to Rogier van der Weyden's* Kruisafneming *[*Descent from the Cross*, ca. 1435]. Since ekphrasis deals with translating visual signs into verbal signs, it confronts the reader with the gap between reading and interpretation. Verhelst's poems are highly enigmatic in this regard. I try to bridge this gap by means of Derrida's views on the framing ("parerga") of texts and his essay "The time before first" as well as his ideas about traces, the status of the epigraph and the loss of the poetic voice. The analysis yields two radically different approaches to ekphrasis (or even its negation).*

1. Ekfrase

Dat digters voorwerpe en veral dan skilderye of visuele kunswerke met woorde beskryf, dit wil sê om dit te vertaal van een medium of semiotiese stelsel in 'n ander, is 'n baie ou verskynsel. As 'n term vir 'n beskrywende toespraak wat die betrokke ding aanskoulik voor die oë stel, gaan die begrip "ekfrase" terug tot by retorika-handboeke uit die tweede tot vierde eeu ná Christus. Die doel daarvan was om emosie op te wek, herinnering te stimuleer en die gehoor te bekoor met 'n styl wat by die onderwerp pas. Cicero en Quintilianus het ook die voordele van "aanskoulike spraak" besing (Zeitlin, 2013: 18). Die beskrywing van Achilles se skild in *Die Ilias* (Boek 18.483-6), is beskou as 'n kisvoorbeeld van ekfrase. En al beskryf dit nie 'n werklike skild nie, beliggaam dit wel die tipiese eienskappe van ekfrase (Zeitlin, 2013: 17), naamlik: "enargeia" (aanskoulikheid), "sapheneia" (helderheid) en "phantasia" (mentale beeld of indruk). Hierdie eienskappe word oënskynlik vasgevang in van die bekendste klassieke uitsprake oor ekfrase, naamlik Simonides se siening dat 'n skildery 'n

stom gedig en ’n gedig ’n sprekende skildery is, en Horatius se siening in *Ars Poetica* (reël 361) “ut pictura poesis” (“soos ’n skildery is, só is poësie”). Hier word aan gedigte en skilderye stem en spraak toegedig, waardeur, soos Derrida (1987: 22) uitwys, alle kunsuitings aan die gesag van spraak en die diskursiewe kunste onderwerp word.

’n Digter staan voor ’n skildery maar baie soos voor ’n werklike glasbottel, gebou, aarbeiplant, kar, persoon of landskap: Sy moet kies watter woorde sy gaan gebruik, waarop sy die fokus gaan laat val, hoe sy die gegewe wil beskryf (byvoorbeeld realisties of impressionisties) en ook in watter diskoers sy die gegewe gaan inbed. Sy moet besluit hoe om die gegewe aanskoulik, helder en meesleurend voor die leser se (geestes)oog op te roep. Heffernan (1991: 299) beperk ekfrase egter tot “the verbal representation of graphic representation”. Daardeur skakel hy die beskrywing van voorwerpe uit en gee erkenning aan die algemene gebruik van die term.

Ook in Afrikaans is die skryf van ekfrastiese gedigte “’n goed gevestigde tradisie”, soos wat ’n lys op *Versindaba* (“Die Beeldgedig in Afrikaans”, 2009) getuig. In hierdie gedigte word veronderstel dat ’n skildery of ’n visuele kunswerk wel in woorde weergegee kan word. Hoe geslaag, oortuigend of getrou die verskillende weergawes is, is egter ’n ander kwessie.

Dit spreek natuurlik nie vanself dat visuele kunswerke in woorde weergegee kan word nie. Soos Krieger (1992: 2) opmerk, kan woorde as arbitrêre tekens nie die funksie verrig van wat hy “natural signs” noem nie. Daarmee bedoel hy tekens wat as visuele plaasvervangers van hul referente beskou kan word, dit wil sê ikoniese visuele tekens. Vertaling van een semiotiese stelsel na ’n ander is nie resloos moontlik nie. Daarvoor is die rol van die medium, die vorm, in enige kunswerk te deurslaggewend. Immers, kan die vorm, die tekstuur van die kwaswerk of die intensiteit van die kleure maklik in woorde omgesit word? Of kan taalklank in kwashale op ’n doek vertaal word? Die visuele en die verbale is wêrelde uitmekaar. Inhoud en motief, karakter en verhaal – dit wat in ’n sekere sin oppervlakkig is – kan waarskynlik makliker omgesit word in woorde as in lyn, kleur, tekstuur of vorm. Daarom praat Krieger (1992: 2) van die “unrepresentable” of die “un-picturable” wat skuilgaan agter die meersinnigheid van die begrip “beeld”. ’n Produk in ’n bepaalde medium (byvoorbeeld taal) kan nie die mediaspesifieke elemente en strukture van ’n ander (byvoorbeeld die skilderkuns) in sy eie medium weergee nie, maar sulke elemente net suggereer of namaak. Dit is wat Rajewsky (2005: 55) die intermediale gaping noem.

Die digter speel met ander woorde die rol van ’n meturgevrou wat die skildery of die werklike gegewe vir die kyker of leser moet oproep en namaak.

Bowenal konstrueer die digter die betekenis van die ding of skildery en probeer om dit vir die leser of kyker met die middele van die poësie aanneemlik te maak.

Daarom kan Bilman (2013: 1) skryf: "In ekphrasis, poems and paintings mediate between objective reality and the subjective worlds of the artist and the reader-perceiver. Both poems and paintings translate private emotions and/or ideas evoked by the perceptual realm into the cognitive and emotional plane." En in 'n mooi beeld (wat ek vertaal het as titel van my artikel) skryf sy (2013: 4): "Ekphrastic poems are like the reflections of natural forms on a river, oscillated by a breeze, whose study explores the ekphrastic relation as a dynamic and evolving process between the poet, the painter, and the reader-perceiver."

Hiermee stel Bilman gedigte en skilderye gelyk, al lui die oorgelewerde wysheid dat een prent 'n duisend woorde werd is. Die digter neem dikwels 'n houding aan van ontsag teenoor die skildery of visuele kunswerk – as synde hoër op die genreleer; as meer esteties dalk; as 'n misterie wat aangedui moet word. Die skildery dikteer as't ware sy eie betekenis en "konfronteer" die digter met 'n ander medium, maar ook met verskillende Andere. Die verhouding tussen skildery en gedig maak, kortom, 'n model van sosiale verhoudings uit: Dit eggo die verhouding tussen die ek en die geliefde; die ek en die ander, soos Mitchell (1995: 162-163) argumenteer.

Die leser van ekfrastiese gedigte herhaal eintlik die gebaar van die digter: Ook sy moet die rol van meturgevrou aanneem en gaan medieer tussen die gedig en die leser en die kognitiewe en emosionele waardes wat die gedig vir die leser kan hê.

Aan die hand van gedigte van Marlene van Niekerk en Peter Verhelst ondersoek ek in hierdie artikel twee uiteenlopende instellings teenoor ekfrase; twee verskillende maniere om die intermediale gaping te probeer oorbrug.

2. Derrida (1): die spore volg

Met die lees van 'n teks moet die leser, amper soos in N.P. van Wyk Louw se "Swart luiperd" (1981: 149-155), dus die spore begin volg. Derrida (1998: 130) skryf:

> You are retracing your steps. The last vestiges lead you deeper into the park. You are advancing backward, toward it natively.
>
> [...]
>
> All oppositions based on the distinction between the original and the derived, the simple and the repeated, the first and the second, etc., lose their pertinence from the moment everything 'begins' by following a vestige. *I.e.* a certain repetition or text.

Derrida skryf hier oor die lees van Philippe Sollers se boek *Nombres* (Getalle, 1968). Alle opposisies raak irrelevant sodra dinge "begin" met die volg van 'n spoor of teken. "Vestige" word vertaal as "spoor", "teken", "bewys", "oorblyfsel", "sweem" en "greintjie". "Without a vestige of clothing" beteken "sonder 'n draad klere" volgens die *Tweetalige woordeboek / Bilingual dictionary* (Bosman, Van der Merwe en Hiemstra, 1986). Ons volg, by wyse van spreke, die draadjie van Ariadne terug en loop terug op ons spore. Waar begin die gedig? Waar begin ons? Watter spore is daar om te volg?

Kortom, sodra 'n mens begin lees, vervaag die grens tussen teks en die netwerke van ander tekens daaromheen – of word gedigte soms met opset gestruktureer om die lees van tekens, die soek na spore en oorblyfsels te stimuleer?

3. Oor gesante en stille agterkamers

Marlene van Niekerk se twee bundels ekfrastiese gedigte, *Gesant van die mispels* (2017a) en *In die stille agterkamer* (2017b), is albei kunswerke in eie reg. Hulle is uitgegee in 'n ruim formaat met kleurfoto's van skilderye van Adriaen Coorte en Jan Mankes, elk gevolg deur 'n Afrikaanse en 'n Nederlandse gedig geïnspireer deur die skilderye. Aan die einde volg 'n nawoord oor die twee skilders en 'n lys van die skilderye met titels en erkennings. Die gedigte is aangepas om op een bladsy in te pas "sodat die visuele geheelontwerp [...] klop" en die idee van 'n kunstenaarsboek versterk word, soos die digter opmerk in haar onderhoud met Louis Esterhuizen op *Versindaba* (2018). As sodanig vorm die twee bundels dus ideale voorbeelde vir die ondersoek van ekfrase.

In die bogenoemde onderhoud verduidelik die digter ook haar fassinasie met hierdie skilders se werk. Wat sy in hul skilderye sien, is "hoe ambagtelikheid, perfeksionisme en obsessie in die hand kan werk". Sy meen hulle het alle "spore van moeite" soos kwashale of verftekstuur "noulettend weggepoets", sodat die lig veral in Coorte se werk "bespook raak". "By Coorte is dit asof die skilderye vanuit 'n droom op die doek geprojekteer is. Die beelde lyk soos die onnavolgbare resultaat van 'n vreemde, veruitwendigde selfhipnose-via-objekte," het sy geskryf. Hierdie wyse waarop die skilders hul aandag toespits op alledaagse voorwerpe fassineer haar, want daardeur word die alledaagse vreemd en uitsonderlik.

Wat Van Niekerk ook interesseer, is dat die skilders in tye van oorlog en groot "maatskaplike omwentelinge" aangehou het met hul werk, wars van "die heersende skildermodes van hulle tyd". Dit is 'n gebaar wat sy self herhaal, want deur te fokus op die werk van hierdie digters van die agterkamer en die

besondere tegniese perfeksie daarvan, keer sy haar weg van die heftige politieke betrokkenheid en aktualiteit tipies van haar ander werk (soos Louise Viljoen, 2018, uitgewys het). Hierdie twee bundels maak dus haar dig-kunstige reaksie uit op die turbulente tyd waarin ons leef.

3.1 *Nie net dinge nie – voëls veral ook*

Hoewel Mankes oliebottels en potte noukeurig betrag en skilder, is dit uitbeeldings van voëls wat oorheers in *In die stille agterkamer.* Naas twee van sy "nuwe vreemde uile" (2017b: 23), verskyn daar 'n lyster, 'n "wyandottehaan", 'n tarentaal en 'n kraai in "Kraai op berkenboom" (2017b: 51). Die manier waarop die digter die spore in laasgenoemde gedig volg, is besonder interessant:

> As ek ooit weer aan die bosrand 'n eenling-
> kraai sien sit, sal ek 'n wye draai loop agter
> om die berkebos, deur die laaste sloot
> en stekels van die wilde braam, en presies
> sy uitsig probeer soek op die son-oorgote
> polder. Ek sal die verre doenighede van die swerm
> en die opstal aan die einde probeer gadeslaan
> met 'n gepaste lanfer van aandagtigheid.
> En staande in die reuk van molm met skaduwee
> reeds voorgeteken op ons rug die ritsel
> en gedempte kug verneem van hom wat ons
> as deelgenote ag, en so, al drie tesame,
> met die breë kwas van gebrandskilderde glas
> op die direkte voorgrond verf – één gemene
> liggaam, subtiel gekonsentreer in iriserend
> grys en git en steenkoolblou, terugkykend,
> swygsaam, uit die voorportaal van *Orbis alius*,
> sorgvuldig in die herfsblad en wit stamme
> van 'n verbye vaderland geraam.

Die spreker in die gedig konstrueer 'n relaas van beweeg deur die ruimte rondom die kraai ("die bosrand") om presies die kykposisie ("uitsig") van die geskilderde voël in te neem en te sien wat hy sien: die polder, die dinge ver weg op die horison. Die omweg wat sy beskryf, bring die agtergrond in die skildery waarteen die kraai verskyn, in beweging rondom hierdie kykposisie. Dit gebeur in twee sinne wat uitloop op die beskrywing van die waarneemproses as "met 'n gepaste lanfer van

aandagtigheid". Sy plaas die gebeure in die toekoms en lê aanvanklik sterk klem op sien (soos blyk uit die reeks sien-woorde: "sien sit", "uitsig" en "gadeslaan").

In die derde sin (reël 9) word die ander sintuie ook ingeskakel: ruik en hoor ("ritsel" en "gedempte kug"), maar dan, asof om 'n sterker sintese te suggereer verdwyn die sterk sintaktiese afbakening namate die sin steeds verder uitgebrei word. Dit is presies op dié punt waar die spreker sterk identifiseer met die kraai, maar ook hoor dat die skilder aanwesig is agter die kraai en agter haar in haar verbeelde waarnemingsposisie. Deur die aktiwiteit van die skilder – hy "wat ons / as deelgenote ag, en so, al drie tesame [...] verf" – word in die figuur van die kraai op die voorgrond spreker, onderwerp en skilder saamgetrek in "één gemene liggaam". Hierdie gemeenskaplikheid berus daarop dat die verf en lyn van die geskilderde kraai indeksikale tekens bevat van al drie: die buitelyne en die kleure van die regte kraai, die vlakke kleur wat die skilder met sy hand aangebring het en die waarnemingsposisie van die kyker (wat in die verbeelding saamval met die kraai s'n). Hierdie gemeenskaplike liggaam kry 'n gepaste omvang en gewig deur die "breë kwas van gebrandskilderde glas" en deur die reeks woorde waarmee die digter die kraai en sy kleure beskryf (omsit in taal). Die gewig van die woorde bereik hier byna die gewig van die kraai in die skildery, en word verderaan versterk deur die simboliese waarde wat die spreker aan die einde aan hierdie gemeenskaplike liggaam toeken. Die "lanfer van aandagtigheid" (reël 8), die "skaduwee reeds voorgeteken op ons rug" (reël 9-10) en die "gedempte kug" (reël 11), asook die kleure "grys en git en steenkoolblou" is reeds voorafskaduwings daarvan. Die drie figure kyk naamlik saam "swygsaam" uit "die voorportaal van *Orbis alius*" terug op die toneel. "Orbis alius" is die ander wêreld, die wêreld ná die dood, en daarmee plaas die digter al drie die figure in die posisie van aankondigers van die dood. Die skilder Mankes het, blykens die nawoord, aan tuberkulose gely.

Hoewel die gedig dus die opvallende tema van sterflikheid in hierdie bundel verder versterk, sluit dit af met 'n helder raam wat die "son-oorgote polder" (reël 5) herhaal: "sorgvuldig in die herfsblad en wit stamme / van 'n verbye vaderland geraam".

Die retoriese situasie in die gedig is opvallend anders as in die meeste ander gedigte uit hierdie bundels. Viljoen (2018: 6) tipeer dit as 'n eensydige gesprek met die skilder. Hier het ons eerder die spreker in gesprek met haarself in 'n sterk verbeelde inleef in die skildery waaruit 'n relaas ontwikkel word wat ingaan teen die gewone lees van die skildery: Die relaas begin by die fyn detail op die agtergrond terwyl die oog vermoedelik eers die groot figuur van die kraai aan die regterkant sal raaksien. Die spreker kyk saam met die kraai en leef haar in in 'n gemeenskaplike liggaam met die kraai. Sy word 'n kraai in 'n soort denke in en saam met die voël in 'n poging om die intermediale gaping te oorbrug.

3.2 *Animaliteit en materialiteit*

In haar onderhoud met Esterhuizen op *Versindaba* bespiegel Van Niekerk oor die vraag waarom digters kunstenaars se visuele representasies sou wou herhaal, en suggereer enersyds dat dit iets wesenliks van die mens is, maar dat die skryf van die gedigte 'n poging is om die "suigkrag" wat sommige van die skilderye op haar uitoefen te verklaar. Sy wonder ook of die proses nie eerder met verleiding as met sin maak te doen het nie, en skryf verderaan dat sy vermoed:

> [...] die geniet van sogenaamde kuns geanker is in ons animaliteit en materialiteit eerder as suiwer in ons 'geestelike'/simboliese vermoë [...] Kuns het myns insiens met ekses te make, oorbodigheid, en met die roekelose verspilling van libidinale energie, met die vermoë om in 'n *flow* te kom met materiaal, met die onontbeerlike algemeenmenslike narsisme van hongerige selfherkenning in die wesens en dinge, die gamut van bestaansvorme buite ons[...]

Van Niekerk onderspeel die intermediale gaping en neem aan dat die emosionele krag van die skilderye wel in woorde vertaal kan word via ons materiële en dierlike aard. "[H]ongerige selfherkenning" is egter nie die enigste manier van met en in diere dink nie: Peter Verhelst se bundel *Zoo van het denken* (2011) probeer dit skynbaar op 'n ander manier doen.

4. *Zoo van het denken*

In Verhelst se werk is telkens verwysings na skilders en skilderye. Sy eerste bundel, *Obsidiaan* (1987), is byvoorbeeld tematies en struktureel gevorm deur verwysings na die skilderye van Francis Bacon (vergelyk in die besonder Gorus, 2009). *Zoo van het denken* bestaan onder andere uit gedigte wat verskillende diere (met wetenskaplike name en al) op 'n besonder raaiselagtige manier noem, maar oënskynlik nie beskryf nie. Die titel is ewe raaiselagtig: Wat het 'n versameling diere met denke te make? Die bundel word geopen met 'n gedig oor die "Zwarte Panter", maar dit is veral in die afdeling "Heraldiek" dat Verhelst met behulp van diere met skilders en skilderye in gesprek tree.

4.1 *Die slotgedig van die reeks*

Die slotgedig van die reeks, "Kruisafneming [...] detail: de borstwonde van Christus", konfronteer ons sterk met die gaping van interpretasie. Dit lyk op die oog af ewe onbegryplik as die "Mené, mené, tekél" wat die hand teen koning Bélsasar se muur geskryf het (Daniël 5:25, 1933-vertaling):

Kruisafneming (ca. 1435, Museo Nacional del Prado, Madrid), detail:
de borstwonden van Christus

JAVAANSE TIJGER (*Panthera tigris sondaica*)/ COCHENILLELUIS (*Dactylopius coccus Costa*)*

Hij ligt met gespreide armen in de rook van de brandende ceder – schaduw
van een schaduw – te kijken hoe ze met de rug naar hem toe, geknield,
eivormige luizen tussen de stekels van de schijfcactus in haar
handpalm veegt. Zijn hoofd valt opzij. Ze likt aan haar handpalm
alsof ze frambozen eet. Ze zal de doornen één voor één in zijn voorhoofd,
zijn oogleden dichtnaaien. Ze zal over hem gebogen, tussen haar lippen door
het rood op zijn borst laten druppelen. Hij zal in de schaduw van de ceder
op zijn voetzolen steunend uiterst lanzaam zijn heupen naar haar opduwen.

* Karmijn wordt verkregen door het drogen, malen en filtreren van de vrouwelijke cochenilleluis. Tegenwoordig wordt kraplak gebruikt voor karmijn. De acceptabele dagelijkse innname van karmijn (E120) bedraagte 5 mg/kg lichaamsgewicht.

'n Moontlike beginpunt vir 'n interpretasie is dat die gedig ingeraam word deur twee titels wat intertekste aandui – die skildery van Rogier van der Weyden en die gewone en wetenskaplike name van twee diere, die Javaanse tier en die cochenilleluis. Dit word verder ingeraam deur 'n voetnoot wat verduidelik hoe karmyn verkry word.

Hierdie inraming – wat Derrida (1987: 54) die "parergon" noem, dit wat letterlik 'par' (langs) die 'ergon' (werk) staan; wat nóg buite die werk is, nóg deel daarvan uitmaak – open 'n web van tekens wat ons kan begin volg. Die tekens skakel met ander tekens in 'n nie-liniêre volgorde – 'n hiperteks; 'n teks wat vertak, waarbinne die leser beslis watter roete sy wil volg.

Maar voordat ek die draadjies begin volg, verder ingaan op die parateks (die apparaat van titels en voetnote), wil ek die gedig self eers van nader bekyk.

In die reël "Hij ligt met gespreide armen in de rook van de brandende ceder[...]" weet ons nie wie hy is nie – die tier self dalk – maar die arms pleit daarteen. 'n Onbekende man, dus. "[S]chaduw / van een schaduw" – 'n dubbele donkerte. Is hy dus heeltemal onsigbaar of is dit dalk 'n beeld van 'n dubbele niks? Hy lê en kyk in ieder geval na 'n haar – 'n vrou – wat skynbaar, as ons die voetnoot in aanmerking neem, besig is om cochenille-luise te versamel van 'n stuk kaktus- of turksvyblaar af. Sy vee hulle in haar handpalm in. Sy lek aan haar handpalm asof sy bessies eet. Sy kop val opsy – skuins, kant toe. Raak hy bewusteloos, aan die slaap? Wil hy beter sien wat sy doen? Of is dit van verveling of van swakheid en siekte?

Daarop volg dan drie "sal"-sinne – sy "sal" sy ooglede toewerk, sy "sal" die rooi verf of kleurstof op sy bors laat drup. Hy "sal" dan baie stadig sy heupe na haar toe oplig of opdruk. Wat dit beteken, is nie duidelik nie. Is dit 'n seksuele gebaar of daad? En is dit 'n reaksie op die drup van die kleurstof op sy bors? Was, of sal, haar daad 'n uitnodiging wees? Of is die sal-sinne dinge wat hy wens? Of wat die fokalisator waarneem, of weet dat hulle sal gebeur? Is daar dan 'n sterk seksuele aantrekkingskrag tussen hulle?

Hy is so te sê onsigbaar, en tog drup sy die kleurstof op sy bors.

Dit is vreemde dinge wat beskryf word; 'n vreemde interaksie tussen die hy en die sy, skynbaar ingegee deur die inligting oor die cochenille-luis en oor die borswonde van Christus, maar die gegewens sluit glad nie bymekaar aan nie. Dit is asof hulle 'n vreemde ritueel bedryf – 'n vreemde, dalk perverse seksuele ritueel: die ander se liggaam rooi verf, met rooi skend as 'n gefantaseerde seksuele uitnodiging? Of dalk as deel van 'n religieuse ritueel?

Net ná die middel van die gedig is daar 'n afwykende, anormale sin: "[...] Ze zal de doornen één voor één in zijn voorhoofd, / zijn oogleden dichtnaaien."

Watter dorings word hier na verwys en wat gaan sy daarmee doen? Die dorings van die kaktus, seker? 'n Werkwoord ontbreek – iets soos "steken", "drukken" of "prikken". Hoekom is die werkwoord weggelaat? Dit is amper asof die gedagte om die doring in sy voorkop te steek, vir haar (of vir die spreker) te veel word; dit kan nie oor haar lippe kom nie. Die dorings van die doringkroon word dus verswyg in die gedig.

En wat maak die cochenille-luis in die gedig?

4.2 *Die vorige gedig*

Die gedig hang sterk saam met die vorige een, wat betitel (ingeraam) word deur die geslote oë van Christus in Van der Weyden se altaarstuk en die Javaanse tier:

Kruisafneming (ca. 1435, Museo Nacional del Prado, Madrid), detail:
de gesloten ogen van Christus

JAVAANSE TIJGER (*Panthera tigris sondaica*)*

Ze eet frambozen. Hij ligt in de oksel van een tak te kijken
naar de brandende witte ceder. De takken in een vlecht, zodat het vuur
eerst door de bladeren en daarna door de takken, onder de bast door, smeulend
in het zoete merg van de stam, naar de wortels. Het kan dagen duren –

zwartgeblakerde holte in de grond – voor het laatste vuur
door de wortelharen is getrokken. Ze zal zich traag heupwiegend
wassen met rook, de haren los, het wit van haar ogen.

Hij ligt op een tak. Ze gaat op handen en knieën zitten.
Hij laat een knie opzij vallen. Ze eet frambozen, kijkt hem
over haar schouder aan – de pupillen een gloeidraad –
tussen wijsvinger en duim, haar zich traag openende ooglid.

* De Javaanse tijger was in 1978 uitgestorven, het jaar dat de Rode Brigades in Italië Aldo Morvermoordden en zowel paus Paulus VI als Johannes Paulus I stierf. De bevolking van Java vindt geregeld sporen van de tijger terug, diepe groeven in boomstammen.

Lees ons daardie gedig, herken ons duidelike spore en draadjies daarvan in die daaropvolgende borswonde-gedig:

- Sy eet frambose, dit wil sê die rooi, sappige, eetbare vrugte van die struik *Rubus idaeus* (volgens Van Dale – Sterkenburg & Verburg, 1994); in Engels heet dit "raspberries".
- "Hij ligt in de oksel van een tak te kijken". Dit is motiewe wat spore laat deur die hele bundel: in die oksel lê en kyk, dophou en observeer. Hierdie posisie word in die volgende gedig herhaal.
- Die brandende wit seder.
- Heupwiegend.
- Sy staan handeviervoet [lyk dit vir my] en kyk oor haar skouer. Sy staan dus met die rug na hom toe (soos in die slotgedig).
- In die gedig word ook 'n vreemde soort ritueel beskryf: Sy was haar hare met rook; haar hare is los; sy gaan staan handeviervoet.

Wie is die fokalisator? Die tier? 'n Eksterne fokalisator wat saam met die tier kyk? Is dit die tier wat eintlik 'n mens, 'n waarnemer is? Of ten minste 'n teenhanger van die menslike waarnemer wat deur die oë ("avec") van die tier kyk? Die fokalisasie kan moeilik met 'n persoon verbind word.

4.3 *Die parateks: Die skildery*

Wat is die verband tussen die skildery en die gedig?

Figuur 1: Rogier van der Weyden, Kruisafneming (voor 1443, Museo Nacional del Prado, Madrid), © Fotografiese Argief Museo Nacional del Prado. Word gebruik met toestemming van die Argief.

Dit is duidelik dat die gedig nie 'n direkte weergawe (ekfrase) of beskrywing van die skildery is nie. Sekere tekens is wel uit die skildery geabstraheer; die gedig vertoon duidelik spore en oorblyfsels van die skildery.

Die Christus se arms is gesprei en sy kop hang skeef. Die figuur in die gedig herhaal dus die liggaamshouding van Christus. Die seder kom ooreen met die kruis. Die dorings en die voorhoof, wat so amper onbewus, teen wil en dank na vore kom, kan natuurlik verwysings na Christus se doringkroon wees. Die rooi merke op die figuur se bors herhaal die borswonde (eintlik sywonde) van Christus (wat in die titel beklemtoon word) – maar die feit dat sy die kleurstof op hom drup, dekonstrueer die idee dat die wonde van Christus weergegee, voorgestel word. Sy bring eerder kleur aan op sy bors – soos 'n skilder op sy doek. Sy bors bestaan egter net in taal; dit is tot stand gebring binne die gedig.

Haar ritueel herhaal die handeling van die skilder om met rooi kleurstof op doek wonde uit te beeld, voor te stel, maar haar handeling is kennelik nie 'n daad van representasie nie. Dit is dalk eerder 'n vreemde soort ritueel; 'n sensuele manier van liggaamlik dink, of dierlik dink, as 'n mens die titel van die bundel in gedagte hou.

Die skildery self is ’n soort kortbegrip van die Evangelie. Links omraam Johannes, die geliefde apostel, die toneel. Hy en twee vroue ondersteun vir Maria, wat flou geval het van verdriet en wie se blou rok haar suiwerheid en maagdelikheid voorstel. Sentraal in die skildery is die kruis en die gestorwe Christus, wie se liggaam deur Josef van Arimatea vasgehou word. Maria se postuur eggo Christus s’n, wat haar “compassio” met sy “passio”, sy lyding, uitdruk. Langs Christus staan Nikodemus, met wie se blik langs ’n diagonale lyn loop tot by die skedel, wat Golgota oproep. Regs vorm Maria Magdalena ’n omraming van die toneel. In haar smart het sy haar bokleed byna uitgetrek (Ridderbos, 2005: 25). Die ryk rooi moue suggereer sensualiteit en passie – maar dalk van ’n bo-aardse soort (en waarvan sy dalk selfs swanger kan wees, ’n bo-aardse passie vir Christus, Jolly, 2007). Met sy gedig trek Verhelst egter ’n streep deur die skildery en deur die offerverhaal van Christus en vervang dit deur sy eie vreemde verhaal van dierlik, sensueel en liggaamlik dink. Deur die skildery met uitgestorwe diere te assosieer, suggereer hy ook dat die skildery en die offerverhaal obsoleet geword het. Of probeer hy (dalk tevergeefs?) nuwe betekenis heg aan die skildery en die uitgestorwe dier?

4.4 *Derrida: Die epigrawe en die teks*

Wat bo-aan Verhelst se gedig staan, is eintlik twee epigrawe, en nie titels nie. Na aanleiding van Sollers se *Nombres* skryf Derrida (1998: 137):

> The epigraph, a sentence from ‘Lucretius’ (quoted in his originally foreign language: *Seminaque innumero numero summaque profunda*), ceases to be a quotation, pinned or glued to the superficial front of the book, from the moment it is worked over and itself sets to work inside the very body of the text.

Derrida haal twee gedeeltes in Sollers se teks aan waar die woorde van die epigraaf aan die werk is. Sy slotsom is dat die epigraaf dus nie meer buite die teks [“hors d’oeuvre”] staan nie. Die opdrag voorin ook nie. Hulle is met ander woorde parergons. Dit is een van die skryfeffekte waarop Derrida die aandag fokus.

Op dieselfde wyse is die skildery by die gedig ingeskryf: Dit word in die gedig herhaal en herbewerk. Dit staan dus ook nie buite die teks nie, maar is intiem verweef daarmee. Die skildery word bowendien uitmekaargehaal, hersaamgestel, vertaal, getransformeer, onder meer in die wyse waarop die digter die woord “rood” anders gebruik.

4.5 *Die parateks: Karmyn*

In die gedig word gefokus op die rooi van die borswonde in die skildery, maar dit is op die periferie, byna onbenullig in vergelyking met die enorme blokke rooi in die skildery – links die rooi kleed van Johannes die geliefde apostel, via die ryk rooi klere van Josef van Arimatea agter Christus tot by die rooi moue van Maria Magdalena heel regs. Die rooi van die borswonde van Christus – sentraal in die Kruisigingsverhaal maar onopvallend in die skildery – word juis in die borswonde-gedig opnuut op gefokus. Die klem val egter nie op die wonde nie, maar op 'n ander verhaal, die verhaal agter die kleur, of net 'n verhaal agter die kleur: hoe die cochenille-luise versamel word en waar die kleur vandaan kom, soos wat dit in die voetnoot aangedui word.

Die aanvaarbare daaglikse inname van karmyn? Wat beteken hierdie woorde? Nuttelose inligting? Of is dit 'n spoor of teken van iets anders?

Op Food-Info, die Universiteit van Wageningen se voedselinligtingsblad, is 'n gedetailleerde inligtingstuk oor karmyn ("Karmijn, karmijnzuur, cochenille", 2014).

Op hierdie spoor ontdek jy deur middel van internetsoektogte 'n hele stuk koloniale geskiedenis van mag en verowering agter cochenille of karmyn, die rooi kleurstof wat uit die vroulike cochenille-luis verkry word en wat as kleurstof in kos, klerasie en grimering gebruik word. Die Asteke het dit eeue lank gebruik. Die Spaanse veroweraars van Meksiko het dit na Europa gebring en dit het in die 16de eeu 'n kosbare kommoditeit geword, byna net so duur soos goud. Dit is onder meer gebruik vir die kleur van die gewade van kardinale en die uniforms van die Britse leër (kleure van mag), maar dit is sedert die 19de eeu met kunsmatige kleurstowwe vervang. Die verhaal word vollediger weergegee in Greenfield (2005). 'n Diep postkoloniale gaping gaan hier oop.

Omdat Verhelst dit in die gedig noem, veronderstel 'n mens dat cochenille die pigment is wat Van der Weyden in sy skildery gebruik het. Die skildery dateer van rondom 1435, maar Cortes het Meksiko eers tussen 1519 en 1521 verower. 'n Mikrospektrografiese analise van 'n skildery deur Van der Weyden ook uit ongeveer 1435, *Maria Magdalena aan die lees*, toon bowendien dat Van der Weyden se rooi kleure bestaan uit komplekse lae van onderverf en 'n mengsel van vermiljoen en rooi lak ("red lake" in Engels). Vir hoogsels (*highlights*) het hy rooi lak en wit gebruik, met lae rooilakglasuur van verskillende diktes bo-oor ter wille van tekstuur. Die rooi lak is afkomstig van 'n insek, vermoedelik "kermes" (Billinge et al., 1997: 74-76).

"Kermes" (graan) is 'n ander soort dopluis ("scale insect") wat op akkerbome in Suid-Europa voorkom en wat vroeër aangesien is vir bessies (Wehlte, 1975: 111; vergelyk ook Douma, 2008). Die gedroogde eiers lyk soos fyn sand- of

graankorreltjies. Vandaar die naam graan. In Engels word dit "scarlet berries" genoem. Die woord "kermes" is die oorsprong van woorde soos "crimson" in Engels en "karmosyn" in Afrikaans. Dit kom uit Arabies "qirmiz", wat karmosyn beteken, en teruggevoer kan word tot by Sanskrit "krimi-dsjâ", wat "van 'n wurm afkomstig" (Philippa et al., 2003; Dozy, 1867) beteken.

Verhelst open dus met die kou van die luise asof dit bessies (frambose) is 'n hele stuk koloniale geskiedenis en ook 'n ryk netwerk van kleure en kleurstowwe en verftegnieke wat teruggaan tot in antieke tye. Maar weer eens: in taal en met sy eie teenstrydighede.

4.6 *Derrida: Ekspropriasie – verlies van die digterlike stem*

Derrida (1998: 130) meen dat 'n tekstuele spoor net sy indruk kan maak deur na 'n ander spoor te verwys, maar sodoende raak dit vergete: die energie van tekenproduksie beteken noodwendig die uitvee ("erasure") daarvan; skryf as voorbeeld van so 'n produksieproses, lei tot ekspropriasie: "Expropriation is not ciphered merely by the mark of numbers, whose nonphonetic operation, which suspends the voice, dislocates self-proximity, a living presence that would hear itself represented by speech."

Skryf in Sollers se werk beteken die gewelddadige dood van die subjek – die dood van die stem wat die innerlike gedagtes van die skrywer verteenwoordig. En verder skryf Derrida (1998: 131-132):

> But the death of that representative voice, that voice which is already dead, does not amount to some absolute silence that would at last make way for some mythical purity of writing, some finally isolated graphy. Rather, it gives rise to an authorless voice, a phonic tracing that no ideal signified or 'thought' can entirely cover in its sensible stamp without leaving something out.

In Verhelst se gedig is die stem nie net afwesig nie – die gedig self kan moeilik as die uitdrukking van 'n stem beskou word. Die inraming van die gedig met 'n feitelike titel, die wetenskaplike name van diere en 'n feitelike voetnoot ondermyn die aanname dat daar 'n digterlike ek in die teks aan die woord sou wees. Dit lyk eerder of die teks 'n soort emanasie is van 'n duiselingwekkend ryk interteks agter die woorde.

4.7 *Die reeks "Heraldiek" en die bundel* Zoo van het denken

Om te begin met die laaste teks van die reeks "Heraldiek" in die bundel is om Sollers se gebaar om te begin voordat 'n mens begin te herhaal.

Die "Heraldiek"-reeks bevat gedigte wat ingegee is deur skilderye van Rogier van der Weyden (1400-1464) gelees saam met die name en wetenskaplike name en seker dan ook die "associated commonplaces" van uitgestorwe diere, soos die Caracara, 'n uitgestorwe roofvoël (33), of die sabeltandtier (34). Die gedigte is almal geplaas, soos in groot dele van die bundel ook, in vreemde landskappe, dalk tropies, van woude en mere, dalk in Java of Suid-Amerika of op ander vreemde plekke. Dit is skynbaar ingegee, volgens die voetnote, deur die plek waar die uitgestorwe dier die laaste keer gesien of geskiet is.

Die diere vorm in hierdie reeks dus 'n reeks totems of simbole op wapenskilde waarmee gedink word – dierlik en liggaamlik – saam met konsepte en woorde. Dit vorm ook deel van dit wat na rituele handelinge lyk. As sodanig is dit moontlik 'n alternatiewe soort verstaan, 'n taal gesentreer rondom diere as vertrekpunt vir soektogte na nuwe maniere van kyk en sien.

Dit is moontlik waarheen hierdie bundel mik – 'n alternatiewe, totemistiese soort denke – denke met diere, oor diere en ook denke as 'n grillige versameling eksotiese diere bymekaargebring binne 'n mensgemaakte ruimte (van die bundel dan).

Een van die gedigte wat hierdie denke met diere probeer verwoord, is "Komodovaraan (*Varanus komodoensis*)" (13, wat in Afrikaans die komododraak heet). Die verband tussen denke en dier word hier eksoties, vreemd geskilder. Die denke "loopt als de rode gevorkte tong / uit de bek van de varaan". Denke is dadelik ook vuur wat gestalte kry, so lyk dit, in 'n hert; 'n vroulike hert waarmee "ons" in die gedig 'n soort geslagsgemeenskap bedryf. Maar dan verander die "ons" in die seksuele objek, en die proses loop uiteindelik uit op 'n soort intellektuele fellatio: "We schuiven onze lippen over en over het rode geslacht van ons denken." So asof denke maar net 'n selfbevrediging van die self se begeertes is. 'n Sirkulêre proses sonder uitkoms. Animaliteit wat steeds net op "hongerige selfherkenning" neerkom.

5. Gevolgtrekking: Twee sienings van ekfrase

Uit hierdie bespreking blyk twee uiteenlopende instellings teenoor ekfrase; twee verskillende maniere om die intermediale gaping te probeer oorbrug. By Verhelst is daar nouliks sprake daarvan om die skildery in woorde te probeer vertaal. Hy beskryf en interpreteer nie Van der Weyden se skildery nie, maar neem slegs enkele momente of spore daarvan oor en plaas hulle in 'n totaal ander konteks. Die reeks "Heraldiek" is nie 'n gewone soort ekfrase nie, maar bring eerder 'n vreemde soort visie tot stand deur die samewerking tussen woorde, die parerga en die intertekste daaragter. Wat verwonderlik is, is die paradoksale parergiese verband wat tussen die gedig en die skildery tot stand gebring word.

Van Niekerk se instelling is meer konvensioneel, naamlik om die skilderye intersemioties goed te vertaal. Sy gebruik uiteenlopende tegnieke en retoriese instellings in 'n poging om haar verwondering oor die skilderye uit te druk. Veel meer as by Verhelst, lyk dit, of 'n verteenwoordigende liriese ek in haar bundels aanwesig is. Dit kan egter net 'n verfynde illusie wees.

Verhelst se gedigte doop ons, soos Sollers in Nombres, "by the imperfect into the already opened thickness of another text" (Derrida, 1998: 138). Om die spore in Verhelst se teks te volg, om aan die draadjies daarvan te begin torring, het ons reeds met die aanhalingseffekte wat Derrida noem, meegevoer in die verplasing van 'n konstellasie, 'n labirint.

By Van Niekerk word die labirint dalk minder opvallend opgeroep, maar as skryf-werk het dit soortgelyke effekte. Tekens wat hulself uitvee ten einde indruk te kan maak, is byvoorbeeld die klassieke eiename, soos Philomela in die lystergedig: die een wie se tong uitgesny is maar wat danksy Viljoen (2018: 13) as meturgevrou luisterryk ter sprake gebring is.

Navorsingseenheid: Tale en literatuur in die Suid-Afrikaanse konteks,
Noordwes-Universiteit

Bronnelys

Billinge, Rachel; Campbell, Lorne; Dunkerton, Jill; Foister, Susan; Kirby, Jo; Pilc, Jenny; Roy, Ashok; Spring, Marika en White, Raymond. 1997. The Materials and Technique of Five Paintings by Rogier van der Weyden and his Workshop. *National Gallery Technical Bulletin* 18: 68-86.

Bilman, Emily. 2013. *Modern Ekphrasis.* Bern: Peter Lang.

Bosman, D.B., Van der Merwe, I.W. en Hiemstra, L.W. 1986. *Tweetalige woordeboek / Bilingual dictionary.* 8ste hersiene en vermeerderde uitgawe, tweede druk. Kaapstad: Tafelberg.

Derrida, Jacques. 1987. *The Truth in Painting.* Vertaal deur Geoff Bennington en Ian McLeod. Chicago: University of Chicago Press.

Derrida, Jacques. 1998. The Time before First. In: Wolfreys, J. (ed.). *The Derrida Reader: Writing Performances.* Lincoln: University of Nebraska Press.

Die beeldgedig in Afrikaans. 2009. *Versindaba.* 26 Augustus 2009. http://versindaba.co.za/2009/08/26/die-beeldgedig-in-afrikaans/. (Datum van gebruik: 24 Junie 2019).

Douma, M. (kurator). 2008. Carmine lake. *Pigments through the Ages.* 2008. http://www.webexhibits.org/pigments/indiv/overview/carmine.html. (Datum van gebruik: 24 Junie 2014).

Dozy, R. 1867. Kermes (insect, grondstof voor verf). In: *Oosterlingen, verklarende lijst der Nederlandschen woorden die uit het Arabisch, Hebreeuwsch, Chaldeeuwsch, Perzisch en Turksch afkomstig zijn.* 's-Gravenhage. http://www.etymologiebank.nl/trefwoord/kermes. (Datum van gebruik: 30 Junie 2019).

Esterhuizen, Louis. 2018. Onderhoud met Marlene van Niekerk (*In die stille agterkamer*; *Gesant van die mispels*). *Versindaba.* 15 Januarie 2018. http://versindaba.co.za/2018/01/15/onderhoud-met-marlene-van-niekerk-in-die-stille-agterkamer-gesant-van-die-mispels/. (Datum van gebruik: 25 Junie 2019).

Gorus, Kim. 2009. "Het laken wordt een muur van klei en as". Tekst en intertekst in Obsidiaan van Pieter Verhelst. *Spiegel der Letteren* 51(2): 151–171. https://doi.org/10.2143/SDL.51.2.2038111.

Greenfield, Amy Butler. 2005. *A Perfect Red: Empire, Espionage, and the Quest for the Color of Desire.* New York: Harper Collins Press.

Heffernan, James A.W. 1991. Ekphrasis and Representation. *New Literary History* 22(2): 297. https://doi.org/10.2307/469040.

Horatius = Quintus Horatius Flaccus. n.d. *Q. Horatii Flacci Ars Poetica.* http://www.thelatinlibrary.com/horace/arspoet.shtml. (Datum van gebruik: 29 Januarie 2013).

Jolly, Penny Howell. 2007. Rogier Van Der Weyden's "Pregnant" Magdalene: On the Rhetoric of Dress in the *Descent from the Cross. Studies in Iconography* 28 (September): 209–80.

Karmijn, karmijnzuur, cochenille (E120). 2014. *Food-Info.* http://www.food-info.net/nl/colour/cochineal.htm. (Datum van gebruik: 23 Mei 2014).

Krieger, Murray. 1992. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign.* Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.

Louw, N.P. van Wyk. 1981. *Versamelde gedigte.* Kaapstad: Tafelberg; Human & Rousseau.

Mitchell, W. J.T. 1995. *Picture theory: Essays on Verbal and Visual Representation.* Chicago, Ill.: University of Chicago Press.

Philippa, M., F. Debrabandere, A. Quak, T. Schoonheim, en Nicoline Van der Sijs. 2003. Karmozijn (hoogrode verfstof). In *Etymologisch Woordenboek van het Nederlands.* Amsterdam. http://www.etymologiebank.nl/trefwoord/karmozijn. (Datum van gebruik: 30 Junie 2019).

Rajewsky, Irina. 2005. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités: Histoire et Théorie Des Arts, Des Lettres et Des Techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies* 6: 43–64. https://doi.org/10.7202/1005505ar.

Ridderbos, Bernhard. 2005. Objects and Questions. In: Ridderbos, Bernhard, Van Buren, Anne en Van Veen, Henk (reds.). 2005. *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception and Research.* Los Angeles, Calif: J. Paul Getty Museum.

Sollers, P. 1968. *Nombres: Roman.* Paris: Éditions du Seuil. http://books.google.co.za/books?id=nT5RAQAAIAAJ. (Datum van gebruik: 17 Junie 2014).

Sterkenburg, P.G.J. en Verburg, M.E. 1994. *Van Dale Handwoordenboek van hedendaags Nederlands.* 2de druk. Utrecht; Antwerpen: Van Dale Lexicografie.

Van der Weyden, Rogier. Voor 1443. Kruisafneming ("The Descent from the Cross")–The Collection–Museo Nacional Del Prado. https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-descent-from-the-cross/856d822a-dd22-4425-bebd-920a1d416aa7. (Datum van gebruik: 25 Junie 2020).

Van Niekerk, Marlene. 2017a. *Gesant van die mispels. Gedigte by skilderye van Adriaen Coorte ca. 1659–1707.* Kaapstad: Human & Rousseau.

Van Niekerk, Marlene. 2017b. *In die stille agterkamer. Gedigte by skilderye van Jan Mankes 1889–1920.* Kaapstad: Human & Rousseau.

Verhelst, Peter. 1987. *Obsidiaan.* Antwerpen: Manteau.

Verhelst, Peter. 2011. *Zoo van het denken: gedichten.* Amsterdam: Prometheus.

Viljoen, Louise. 2018. Ekphrasis and/as Translation in Marlene van Niekerk's Volumes of Poetry *Gesant van die mispels* and *In die stille agterkamer. Dutch Crossing* 0(0): 1–18. https://doi.org/10.1080/03096564.2018.1552971.

Wehlte, Kurt. 1975. *The Materials and Techniques of Painting.* New York: Van Nostrand Reinhold.

Zeitlin, Froma I. 2013. Figure: Ekphrasis. *Greece and Rome* 60(1): 17–31. https://doi.org/10.1017/S0017383512000241.

Note

1. Hierdie artikel is gebaseer op navorsing wat deels ondersteun is deur die Nasionale Navorsingstigting van Suid-Afrika (Toekenningnr. 118965).