

'N ONTLEDING VAN DIE REISGEDIGTE VAN JOAN HAMBIDGE IN *VISUMS BY
VERSTEK*

deur

Dewald Koen

Verhandeling voorgelê ter vervulling van die vereistes vir die graad Magister Artium
(Afrikaans & Nederlands) aan die Nelson Mandela Metropolitaanse Universiteit

Desember 2011

Studieleier: Dr. M.L. Crous

DECLARATION

I, Dewald Koen (203002075), hereby declare that the thesis for Magister Artium (Afrikaans & Dutch) is my own work and that it has not previously been submitted for assessment or completion of any postgraduate qualification to another University or for another qualification.

.....
Dewald Koen

Opsomming

Reisbeskrywings, en veral die reispoësie as genre, het met die aanbreek van die twintigste eeu 'n opbloeï binne die Afrikaanse letterkunde beleef. Talle Afrikaanse skrywers en digters het na verskillende kontinente gereis en hul ondervindinge in roman, dagboek of joernaalvorm aangeteken. Die Afrikaanse skrywers sluit hulself gevolglik aan by die tradisie van die reisbeskrywing wat reeds eeue lank deel vorm van die globale literêre kanon.

Reispoësie kom veral voor in die werk van digters soos C. Louis Leipoldt, Uys Krige, W.E.G. Louw, N.P. van Wyk Louw, D.J. Opperman, Breyten Breytenbach, Lina Spies, Petra Muller, Joan Hambidge en meer onlangs Melt Myburgh. Dit is veral Hambidge wat oor reis in haar poësie skryf. In 2011 verskyn 'n versameling van Hambidge se reisgedigte wat sedert 1985-2010 in van haar bundels verskyn het onder die titel *Visums by verstek – 'n Keur uit die reisgedigte van Joan Hambidge*.

Hambidge bespreek sekere deurlopende temas in haar gedigte. Die temas sluit in: die poësie en die verhouding tussen die liefde en die poësie, die mens as alleenreisiger deur die wêreld, die dood en die huldiging van gestorwenes asook die beskrywing van sekere gebeurtenisse in die wêreldgeskiedenis.

In hierdie skripsie word gefokus op die ontleding van Hambidge se reisgedigte wat onder drie verwante temas bespreek word naamlik die stad as vreemde rumite, reis as metafoer vir ontvlugting van die geliefde en reis as kreatiewe stimulus. Hierdie ondersoek geskied aan die hand van onder meer Pratt se konsep van "kontaksones".

Reispoësie word binne die konteks van globalisasie as 'n belangrike bron van inligting en inspirasie beskou aangesien dit tot 'n nuwe geslag wêreldreisigers spreek wat opnuut die literêre waarde van die reisbeskrywing- en poësie ontdek het.

Sleutelwoorde: reis, reisiger, reisgedigte, kontaksones, verlore geliefde, ontvlugting, wêreldgeskiedenis, reis as metafoer, metapoësie.

Summary

Travel writing and more specifically travel poetry as a genre has seen significant growth since the arrival of the twentieth century and brought about a revival in Afrikaans literature. Many Afrikaans writers were subsequently able to travel to other continents. These writers wrote about their travel experiences in many forms such as novels and diary or journal entries which were published. Afrikaans writers hereby joined the global literary establishment and tradition where travel writings have been published for centuries.

Travel poetry found a voice within the writings of Afrikaans poets such as C. Louis Leipoldt, Uys Krige, W.E.G. Louw, D.J. Opperman, Breyten Breytenbach, Lina Spies, Petra Muller, Joan Hambidge and more recently Melt Myburgh. Hambidge is well known for her many travel poems. In 2011 a collection of Hambidge's travel poetry entitled *Visums by Verstek – 'n Keur uit die reisgedigte van Joan Hambidge* was published.

Hambidge's travel poems focus on specific themes which are explored within her poems. These themes include poetry and the relationship between love and poetry, the poet as independent traveller throughout the world, death and the homage of those who have passed away as well as world historical events.

This dissertation focuses on the analysis of Hambidge's travel poems which is discussed in three sections such as the city as unfamiliar space, travel as metaphor for escape from a loved one and travel as a creative outlet. This study includes a discussion of Pratt's "contact zones"

Travel poetry can be regarded as relevant within the context of globalisation since travel poetry serves as a voice for a new generation of travellers who are discovering the literary value of travel writings and poetry.

Key words: travel, travel poems, traveller, contact zone, escape, lost lover, world history, travel as metaphor, metapoetry.

Hierdie tesis word opgedra aan ouma “Oukie”, ene Anna Maria Johanna Jordaan,
wat nooit moed opgegee het nie.

“Skat jou bekwaamheid te min om mee te spog en jou karakter te hoog om mee te
speel. Op dié manier sal jy jou selfrespek bewaar en die respek van jou ewemens
verseker” ~ C.J. Langenhoven (1983:251)

Dankbetuigings:

Hiermee bedank ek graag die volgende persone:

1. Die Hemelse Vader vir die verstand en deursettingsvermoë wat aan my toegeken is.
2. My ouers vir al hul ondersteuning en opofferings wat bygedra het tot die verwesenliking van my drome.
3. My studieleier, dr. M.L. Crous, vir sy leiding en onwrikbare geloof in my vermoë om hierdie projek te voltooi.
4. My eertydse dosent, professor H.E. Janse van Vuuren, wat 'n liefde vir die Afrikaanse letterkunde by my gekweek het.

Dewald Koen

April 2012

INHOUDSOPGAWE

INLEIDING	1
i. Reisliteratuur: 'n Historiese oorsig.....	1
ii. Resepsie van <i>Visums by Verstek – 'n Keur uit die reisgedigte van Joan Hambidge</i>	7

HOOFSTUK 1

Reisteoretiese aspekte in perspektief	12
1.1. Wat is reisliteratuur?.....	15
1.2. “Liminaliteit” – Die oorsteek van grense of limiete.....	18
1.3. Die kontaksonne.....	20
1.4. Samevatting.....	22

HOOFSTUK 2

Die stad, verkenning, stereotipes en vervreemding	23
2.1. Die Verenigde State van Amerika – “New York”.....	23
2.2. Japan – “Tokio”.....	30
2.3. Suid-Amerika – “Christus in Rio”.....	33
2.4. Reis en die stad as bestemming.....	36

HOOFSTUK 3

Die reis as metafoor vir ontvlugting van die geliefde.....	38
3.1. Die reis as ontvlugting: Die verlore geliefde.....	39
3.1.1. Van Venesië tot Madrid.....	39
3.1.2. “Die wispelturige vrou” – Lande en stede van Suid-Amerika.....	46
3.3. “Tankas” – Verlore liefde in Japan.....	56
3.4. “Die ysberge van misverstande”.....	58
3.5. Samevatting.....	61

HOOFSTUK 4

Metapoësie in Hambidge se reisgedigte: Reis as kreatiewe stimulus.....	62
4.1. “Skryf as die poort na die reis van die self”.....	62
4.1.1. ‘n Verkenningstog van die stad.....	62
4.2. “Die verlore Inka-stad”.....	69
4.3. “Die skryfproses as reis”.....	74
4.4. “’n Ode aan die skryfkuns”.....	78
4.5. Samevatting.....	84

SAMEVATTING.....	85
-------------------------	-----------

BIBLIOGRAFIE.....	88
--------------------------	-----------

“What is a writer but a mental traveller?” ~ Susan Sontag (2003:258)

Inleiding

i) Reisliteratuur: 'n Historiese oorsig

Volgens Blanton (2002:i-xi) word reisliteratuur¹ beskou as een van die oudste vorme van literatuur. So vroeg as ongeveer 460 v.C. het die Griekse historikus en reisiger Herodotus na die Medditerreense gebied gereis en sy reisaantekeninge in *Histories* gepubliseer. In 400 n.C. onderneem die non, Egeria, 'n reis na die Heilige land. Tydens haar reis skryf sy talle briewe aan mede-nonne waarin sy haar reiservaringe beskryf. Egeria se briewe word later in geheel as *Peregrinatio* gepubliseer. In 1296 het Marco Polo tydens sy gevangenskap sy reiservaringe aan Rusticiano gedikteer en is dit gevolglik as *Travels* gepubliseer. In 1492 bereik Christopher Columbus die Wes-Indiese eilande en skryf sy *Journal* in die vorm van briewe wat aan koning Ferdinand en koningin Isabella van Spanje gerig is en waarin hy sy wedervaringe van sy skeepsreis en besoek aan die Wes-Indiese eilande dokumenteer. Columbus se oorspronklike teks het egter verlore gegaan en gevolglik is die enigste gedeeltes van die teks wat behoue gebly het 'n transkripsie gemaak deur Biskop Bartolome de las Casas soos dit aan hom deur Columbus oorgedra is.

In 1595 reis die Britse skrywer, Walter Raleigh, na Suid-Amerika. 'n Jaar later word Raleigh se bekende teks *The Discoveries of the Large, rich and Beautiful empire of Guiana, with a relation of the great and Golden city of Manoa*, waarna die Spanjaarde as *El Dorado* verwys, gepubliseer. Lady Mary Wortley Montagu het tussen 1716 en 1718 'n aantal briewe tydens haar verblyf as ambassadeursvrou in Turkye geskryf en na Engeland gepos. Haar briewe bevat 'n noukeurige uiteensetting van haar waarnemings tydens haar reis en verblyf in Turkye. Samuel Johnson en James Boswell onderneem in 1773 'n toer na die Skotse Hibriedes. In 1775 publiseer Johnson sy waarnemings in *A Tour to the Western Islands of Scotland*. Tien jaar later publiseer sy reisgenoot, James Boswell, sy waarneming soos gemaak tydens hul gesamentlike reis in *A Journal of a Tour to the Hebrides with Samuel Johnson*. Volgens Blanton (2002) kan Boswell se teks as een van die belangrikste reistekste tot en met die agtiende eeu beskou word aangesien Boswell

¹ Die opsomming van die geskiedenis van reisliteratuur soos deur Blanton (2002) uiteengesit.

beskou word as 'n skrywer wat nie geskroom het om standpunt in te neem nie en het hy terselfdertyd die aktuele sake van sy tyd in sy tekste aangespreek.

Die negentiende eeu word ingelui met die verskyning van Charles Darwin se *Diaries* in 1837. Agt jaar later verskyn *Voyage of the Beagle* (1845). Boswell word saam met Mary Kingsley wat met *Travels in West Africa* in 1897 gedebuteer het, as die negentiende eeu se belangrikste skrywers van reistekste beskou. Kingsley, net soos Boswell, het meer aandag geskenk aan die aktuele kwessies van die tydperk en dit met haar opmerkings wat tydens haar reise gemaak is, geïntegreer.

Met die aanbreek van die twintigste eeu bereik reisliteratuur 'n hoogtepunt tussen die Eerste en Tweede Wêreldoorloë. Skrywers soos Graham Greene word veral as verteenwoordigend van hierdie tydperk beskou en Greene se tekste soos *Journey without Maps* (1936) is meer op 'n tipe psigologiese reis ingestel. Ander skrywers wat tydens die twintigste eeu opgang as reisskrywers gemaak het sluit in V.S. Naipaul met *Area of Darkness* in 1964, Bruce Chatwin met *In Patagonia* (1977) en Peter Matthiessen met *The Snow Leopard* (1978) wat in dieselfde jaar met die National Book Award bekroon is. John Krich beskryf Chatwin se generasie as 'n groep reisigers en skrywers wat "reis in 'n wetenskap verander het, wetenskap in mitologie en antropologie in werke wat die teenwoordige tendense in reis wil openbaar" (2002:xiii). Die twintigste eeuse skrywers van reistekste verskil drasties van die van hul voorgangers, aangesien die skrywers 'n soeke na geloofwaardigheid, begrip en heelheid nastreef. Alison Russell (2001) wys daarop dat "reisliteratuur as genre [in die afgelope jare] sterk aanklank by menigte skrywer en leser gevind het" (2000:1)

Binne die kanon van die Afrikaanse literatuur het verskeie Afrikaanse skrywers oor reis en die gepaardgaande waarnemings geskryf en gedig. Skrywers soos C. Louis Leipoldt, Uys Krige (*Ver in die wêreld*), F.A. Venter (*Wurfjoernaal*), P.J. Schoeman (*Dagboek van 'n wildbewaarder*), Hettie Smit (*Sy kom met die sekelmaan*), W.E.G. Louw (*So ver as 'n engel te perd kan ry*), André P. Brink (*Olé, Potpourri*), Elsa Joubert (*Gordel van smarag: 'n Reis met Leipoldt*), Ernst van Heerden (*Etiket op my koffer*), J.C. Steyn, Joan Hambidge en meer resent Melt Myburgh (*Oewerbstaan*) het oor hul reise geskryf of gedig. Leipoldt is veral bekend vir sy reisbeskrywings tydens sy reis na die Ooste wat in *Uit my Oosterse dagboek* (1932) gebundel is, sowel as sy versameling gedigte getiteld *Uit drie wêrelddele*

(1923) waarin Leipoldt volledig verslag lewer oor die lewensstyl en gewoontes van die Oosterse beskawings.

Volgens Botha (1980) kan die realisme wat in die reisverhaal voorkom ook as “verkenningkuns” beskryf word. Die reisverhaal het ‘n belangrike posisie in die Afrikaanse kanon tydens die vyftiger- en sestigerjare bekleed. Tydens hierdie periode publiseer veral Elsa Joubert vier reisverhale in die vorm van romans. In 1956 verskyn *Water en woestyn* wat hoofsaaklik afspeel in Oos-Afrika en die Nylgebied gevolg deur *Die verste reis* in 1959 wat fokus op Latyns-Europa. Die roman *Suid van die wind* (1962) handel oor die eilande Mauritius, Réunion en Madagaskar. Twee jaar later verskyn *Die staf van Monomotapa* (1964) waarin Joubert oor haar ondervindings tydens ‘n reis deur Mosambiek skryf. Laasgenoemde lande en plekke is almal onbekende gebiede wat vir die onberese Suid-Afrikaner deur middel van Joubert se reisliteratuur toeganklik gemaak is. Vir die eerste keer skryf ‘n reisiger oor gebiede in Afrika wat aan Suid-Afrikaanse lesers onbekend is. Van Joubert verskyn verder ook *Swerwer in die Herfsland* (1968) wat bestaan uit joernaalinskrywings wat Joubert gemaak het tydens ‘n reis deur Wes-Duitsland, Oostenryk en Griekeland. In 1974 word *Die nuwe Afrikaan: ‘n Reis deur Angola* gepubliseer.

Die digter Ernst van Heerden maak in 1961 sy prosadebuut met twee reisboeke wat onderskeidelik op ‘n dagboek en ‘n joernaal gebaseer is. *Etiket op my koffer* (1961) het ontstaan as bladsye uit Van Heerden se joernaalaantekeninge tydens ‘n reis deur Noord-Amerika in teenstelling met *Wolk van die mooi weer* (1964) wat op sy beurt oor Suid-Amerika handel. Die roman *Wolk van die mooi weer* bevat egter sekere eienskappe van ‘n reisgids aangesien die verteller die leser voorlig en inlei in ‘n vreemde landsstreek. Wat kenmerklik van laasgenoemde reisbeskrywing is, is die essayistiese karakter wat nie bloot op ‘n chronologiese relaas van die reisiger se reis fokus nie, maar eerder die belewenisse van ‘n opmerksame waarnemer weergee. Volgens Botha (1980) is die opbloei in die Afrikaanse reisverhaal ‘n direkte gevolg van die ekonomiese opkoms van die Afrikaner tydens die vyftiger- en sestigerjare. As gevolg van die ekonomiese voordeel wat die Afrikaner uit die apartheidsbestel getrek het, was Afrikaners in staat om oorsee te reis en was daar gevolglik ‘n opbloei na die aanvraag vir reisliteratuur in Afrikaans.

Tydens dieselfde tydperk verskyn Anna M. Louw se *Agter my 'n albatros* (1959) wat hoofsaaklik kort inskrywings oor reise deur die Europese kontinent bevat. Louw se teks word deur middel van 'n eerstepersoonsverteller aangebied om 'n meer persoonlike band tussen die skrywer en die leser te bewerkstellig. Die Afrikaanse leser kan hom- of haarself dus inleef in Louw se reisbeskrywings aangesien Louw die teks vanuit 'n gemeenskaplike benadering aanbied. Die Afrikaner se herkoms en vrese ten opsigte van "vreemde en onbekende plekke" word in die teks op 'n amper humoristiese wyse betrek wat verder bydra tot die geslaagdheid van die reisbeskrywings. Volgens Louw is "[o]ns almal [met] nog een voet op die platteland; almal is in wese nog eintlik plaasjapies; en dis [sic] die kenmerk van die plaasjapie dat hy die onbekende vrees..." (1966:5). Alhoewel die Afrikaner reis as 'n nuutgevonde avontuur en tydverdryf beskou, blyk dit duidelik uit Louw se teks dat die Afrikaner steeds sekere vrese oor die onbekende wat met reis gepaardgaan, koester.

W.A. de Klerk se *'n Swerwer op die sonpad* (1959) doen verslag van 'n reis deur Angola op die spoor van die Dorslandtrekkers. Botha beskryf *'n Swerwer op die sonpad* as 'n boek wat gewy is aan "die doen en late van 'n verdoolde negentiende-eeuse groepie blankes in ongebaande Afrika" (1980:327). Ook André P. Brink maak 'n besondere bydrae tot die Afrikaanse reisliteratuur in die vorm van *Paryse sketse* en *Pot-pourri* (1962) wat opmerkings tydens Brink se verblyf in Parys bevat sowel as *Sempre diritto* (1963), 'n Italiaanse reisjoernaal. Jan Rabie se *Paryse dagboek* verskyn in 1998 nadat dit deur André P. Brink verwerk is. Rabie se dagboek bevat reisbeskrywings van sy besoek en verblyf in die stad tydens die sestigerjare.

Odendaal wys daarop dat die reis- en swerfmotief al hoe meer opvallender in die Afrikaanse poësie geword het (2006:118). Die eerste belangrike reisiger-digter in Afrikaans is C. Louis Leipoldt met sy bundel *Uit drie wêrelddele* (1923) waarin onder meer gedigte oor Oos-Indië opgeneem word en 'n beskrywing gee van plekke soos die eilande van Java en Borneo. Uit die geleedere van die Dertigers is dit veral W.E.G. Louw, N.P. van Wyk Louw en Uys Krige wat die reisvers beoefen. In Opperman se studie oor die stand van die Afrikaanse literêre sisteem tydens die dertigerjare (*Digtters van Dertig*), word Uys Krige die "trekvoël van dertig" (1953:255) genoem.

In die periode 1940 tot 1955 is dit veral Ernst van Heerden wat sy reisindrukke in beide gedigte en sketse weergee. Uys Krige se joernaal *Ver in die wêreld* verskyn in 1951. In 1961 word Uys se reisjoernaal deur Europa, *Sout van die aarde*, gepubliseer. Ook D.J. Opperman lewer verslag oor sy uitgebreide Europese reise in sy werk. In die onvoltooide manuskrip van sy bundel *Sonklong oor Afrika* (2000) skryf hy oor sy reise na Malawi en speel die Afrikakontinent 'n belangrike rol in sy gedigte oor die fauna en flora van Afrika.

Wat die digkuns van die vyftigerjare betref, is dit digters soos Barend J. Toerien wat skryf oor sy reise na die Verenigde State van Amerika, terwyl Breyten Breytenbach die reispoësie in Afrikaans verruim met sy verse oor besoeke aan Europa, die eiland Goree, sy verblyf in Spanje en selfs die reis wat hy binnelands onderneem het wat neerslag vind in sy dagboekjoernaal *'n Seisoen in die paradys* (1976). In 1993 verskyn *Nege landskappe van ons tye bemaak aan 'n beminde* wat veral fokus op die “ervarende ek se reise wat naas 'n geografiese verkenning veral die binnelandskap van die self verken” (Kannemeyer, 2005:398). Ook Breyten Breytenbach se fokus op die posisie van die “exile, migrant, the refugee or foreigner” (Odendaal, 2006:118) soos dit in sy bundel *Papierblom* (1998) voorkom, is hier van belang aangesien die gedigte as 'n vorm van 'n swerfjoernaal beskou word soos reeds in die titel aangedui word. Kannemeyer (2005:401) wys egter daarop dat *Papierblom* nie 'n tradisionele reisbundel is nie aangesien die spreker meer klem plaas op “die inwaartse reis wat met die maak van poësie saamval”. Hy wys verder daarop dat die talle plekname wat onderaan die gedigte verskyn “van die ervarende ek se weg deur die wêreld en hoe hy voortdurend geografies aan die verskuif is, [dui]” (2005:401). Breytenbach se *die windvanger* (2009) bevat ook reisgedigte oor Breytenbach se verblyf in New York. Gedigte soos “vertrek” (84), “Aan boord stap” (85) en “sodat ek jou van ver kan sien kom” (88) handel spesifiek oor die reisproses terwyl “New York, 12 September 2001”(56) en “16 September 2001” (58) op die ruimte in New York fokus.

Sheila Cussons beskryf in haar werk onder andere gedigte oor reise deur die Suid-Afrikaanse platteland van haar jeug. Alhoewel sy haar in Spanje gevestig het, skryf sy nie soseer oor reise wat sy deur die land onderneem het nie. In die poësie van Lina Spies word daar heelwat gereis en veral na Nederland en word Amsterdam uitgebeeld as een van haar gunstelingstede. Spies se gedigte oor Amsterdam en

die Nederlandse leefwyse wat in *Digby vergenoeg* (1971) verskyn, maak die voorheen onbekende ruimte vir menigte leser deur middel van 'n verbeeldingsvlug toeganklik. Dié stad vorm ook die sentrale ruimte in Marlene van Niekerk se bundel *Groenstaar* (1983).

Petra Muller skryf in haar bundel *Patria* (1979) oor haar reise na Egipte en Griekeland, terwyl sy in latere bundels ook skryf van haar besoeke aan onder meer Switserland. In Johann Johl se bundel *Roulet* (1994) beskryf hy sy reis na Rusland, terwyl Chris Lombard in sy bundels *Tussen die malgasse op die kaai* (1991) en *Millenium* (1994) veral die "suidelike dele van Wes-Europa" (Kannemeyer, 1998:180) verken.

Joan Hambidge onderneem sedert die vroeë tagtigerjare 'n verskeidenheid reise na lande regoor die wêreld en van haar reisgedigte word in talle bundels opgeneem. Odendaal wys daarop dat "digterskap (en kuns), werklikheid, liefde en reis [die] vernaamste knooppunte van die sentrale tematiese spanningsveld in Joan Hambidge se poësie [uitmaak]" (2006:119). Twee van Hambidge se bundels, *Geslote baan* (1988) en *Verdraaide raaisels* (1990) bestaan primêr uit gedigte wat oor stede of lande handel en wat tydens 'n reis geskryf is. In Hambidge se bundel *Lykdigte* (2000) word "die sterflikheid, die oorgang na die doderyk, as 'n uitbreiding van die reismotief betrek om tot treffende beskouings oor die self, die digterskap en die Afrikaanse taal en poësie te kom" (Odendaal, 2006:119). In die bundel *Ruggespraak* (2002) verskyn 'n afdeling gedigte wat fokus op Hambidge se reise deur Japan en die VSA. In laasgenoemde gedigte wat in *Ruggespraak* (2002) verskyn, fokus die spreker op die verwyderdheid van die geliefde en gee dit gevolglik "aanleiding tot besinnings oor onder meer poëtiese kommunikasie" (Odendaal, 2006:119).

Digters soos Koos A. Kombuis, Gert Vlok Nel, Ronel Nel en Loit Sôls maak dikwels van die reis- en swerfgegewe as tema in hul poësie gebruik. Volgens Odendaal is die "melankoliese gevoel van haweloosheid en kwesbaarheid wat met die swerwersmotief gepaard gaan in essensie uiting van 'n romantiese lewensingesteldheid, maar hou ook verband met die sosio-politiese omwentelinge wat in Suid-Afrika plaasgevind het" (2006:119). Laasgenoemde digters spreek veral dié temas in hul poësie aan.

In *woud van nege en negentig vlerke* skryf Carina Stander (2009) oor haar reisindrukke van Peru. Melt Myburg se *Oewerbestaan* (2011) bevat ook 'n aantal reisgedigte wat gebaseer is op die digter se reiservaringe in die voetspore van die Spaanse digter, Federico Garcia Lorca deur Spanje. Die afdeling "om federico" bevat gedigte wat kommentaar lewer op die Spaanse landskap, mense en lewenswyse. Gedigte soos "kersfees in madrid" (43), rapport (44), granada blindelings (33) en "in die albaicin" (32) fokus veral op die Spaanse landskap terwyl ander gedigte soos "parquet Federico Garcia Lorca" (38) en "fuente grande" meer op Garcia Lorca as persoon fokus. Deur middel van Myburgh se gedigte word die leser as sodanig op 'n verbeeldingsreis deur die Spaanse landskap en geskiedenis geneem waartydens die digter sy ervarings met die leser deel. Hambidge publiseer sedert 1985 in feitlik elke bundel 'n reisgedig en bou sodoende 'n korpus van reisgedigte op wat in 2011 as *Visums by verstek: 'n Keur uit die reisgedigte van Joan Hambidge* wat 'n versameling van Hambidge se reisgedigte vanaf 1985 tot 2010 bevat, verskyn.

Uit die wye verskeidenheid Afrikaanse reisbeskrywings en gedigte is dit duidelik dat die reisvertelling en reisgedig 'n prominente rol binne die Afrikaanse letterkunde beklee en gevolglik as 'n relevante genre binne die kanon van die Afrikaanse letterkunde beskou kan word.

ii) Resepsie van *Visums by verstek: 'n Keur uit die reisgedigte van Joan Hambidge*

Met die verskyning van 'n keur uit die reisverse in Joan Hambidge se oeuvre as *Visums by verstek* in 2011, is die bundel grotendeels positief ontvang. Verskeie resensente was van mening dat die keur uit Hambidge se reisgedigte as van haar beste bundels beskou kan word. Volgens Lambrechts bevat hierdie bundel "die beste uit haar oeuvre" (2011:10) wat in teenstelling is met Crous wat van mening is dat Hambidge se vroeëre reisgedigte uit haar eerste bundels meer geslaagd is aangesien hulle as "meer lewenslustig" (2011:9) beskou kan word.

Die bundel bestaan uit drie afdelings. Die eerste twee afdelings bestaan uit gedigte wat reeds voorheen in tydskrifte of elders verskyn het terwyl die derde afdeling 'n keur van haar reisgedigte bevat wat van 1985 tot onlangs verskyn het.

Die derde afdeling bevat gevolglik meer resente gedigte wat nog nie voorheen gepubliseer is nie en dus meer op hedendaagse gebeure in stede en lande fokus. Volgens Cochrane, lees die derde afdeling soos 'n "reisdagboek waarin die leser 'n goeie indruk kry oor [Hambidge] se reiservarings die afgelope dertig jaar" (2011:9).

Alhoewel die gedigte oor die algemeen vir die meeste lesers toeganklik is, is daar resensente wat van mening is dat party gedigte minder geslaagd en minder afgerond is. Du Plooy noem dat "die opnoem van detail byna te maklik kom en die oorgange miskien soms ietwat voorspelbaar is" (2011:3). As voorbeeld kan die gedig "Memorial Day: New York 25.5.2000" (2011:88) Du Plooy se mening staaf deur die opnoem van detail oor New York wat net té voorspelbaar is en baie na aan 'n cliché grens. Ter aansluiting by Du Plooy skryf Andries Visagie in *Rapport* dat "te veel gedigte 'n oppervlakkige indruk [laat en dat dit] net die leek [is] wat die byhaal van geleerde terme en die opnoem van plekname met diepgang sal verwar" (2011:9).

In die gedig "Om in Madrid te smul" (2011:37) gebruik Hambidge die Spaanse burgeroorlog as agtergrond en word die beelde aangewend om die liefdeskonflik na 'n kortstondige verhouding met die Spaanse burgeroorlog te vergelyk. Crous redeneer op sy beurt dat die gedigte in *Visums by verstek* "gawe leesstof vir die leunstoelreisiger [is]" (2011:9). Die gedigte in *Visums by verstek* is dus nie slegs vir die akademiese leser toeganklik nie, maar is geskik vir gewone poësielesers. Myns insiens is dit belangrik om te verseker dat poësie nie slegs op 'n eksklusiewe groep lesers gerig is nie, maar toeganklik moet wees vir die meerderheid Afrikaanse leserspubliek om sodoende die voortbestaan van die Afrikaanse poësie te verseker. Dit is dus duidelik uit laasgenoemde resensies dat daar verskillende menings aangaande die moeilikheidsgraad en verweefdheid van Hambidge se reisgedigte bestaan.

Daar bestaan egter geen twyfel dat daar 'n hele aantal geslaagde gedigte in *Visums by verstek* voorkom. Die slotgedig "Machu Picchu" (2011:103) word deur menigte resensent as een van die bestes in die bundel beskou vanweë die afgerondheid wat dit tot die bundel verleen. Die gedig bring al die gedigte byeen en sluit die reismotief af en dien as skakel tussen die fisiese en geestelike reis wat die reisiger onderneem. Du Plooy noem dat in hierdie gedig die "veranderende reisiger as iemand wat nou 'n 'ander reis' onderneem, [beskryf] word" (2011:3). Daar

bestaan egter verskille oor die geslaagdheid van Hambidge se “Afrika-gedigte” soos “Zanzibar”, “Mombassa-blues”, “Lyksang” en “Reisvers”. Volgens Crous kan laasgenoemde gedigte nie as geslaagd beskou word nie aangesien die “verse oor Zanzibar [hom] laat dink aan foto’s wat uit fokus geneem is en liefste nie in ‘n album opgeneem moes word nie” (2011:9). In kontras met Crous se mening beskou Visagie die “Afrika-gedigte” as die gedigte wat “sorg vir die meeste hoogtepunte in *Visums by verstek*” (2011:8). Myns insiens speel die gedig “Mombassa-blues” (2011:45) te veel in op stereotipes wat Afrikane tot kriminele reduceer.

Dit begin
met ‘n apie se neute steel,
‘n skoonmaker
koekeloerend deur die oop
moeseliendeur,
met ‘n kluis se half-ooop
staar... (2011:45)

Die gedig “Zanzibar” (2011:43) is egter meer geslaagd aangesien die spreker die reisproses van aankoms en vertrek doeltreffend met die plek integreer.

Die lug, sand, oseaan:
‘n tafereel oor aankoms
en hierby ingesluit: vertrek. (2011:43)

Die bundel as geheel het egter ook onder kritiek deurgeloop. Andries Visagie beskou *Visums by verstek* as ‘n bundel wat toeganklike gedigte bevat, maar “ongelukkig min pitkos vir die fynproewer [bied]” (2011:8). Visagie se siening is gebaseer op die gebrek aan verweefdheid in sommige van Hambidge se reisverse. Sommige reisgedigte kan volgens Visagie wel as oppervlakkig beskou word aangesien daar soms van postmoderne truuks gebruik gemaak word wat nie altyd geslaagd voorkom nie. Visagie verwys veral na die gedig “Londen” (2011:21) waar die “doelbewuste omarming van kunsmatigheid en onegtheid, byvoorbeeld die keuse vir ‘nabootsing, kloning’ en ‘ewebeelde’ in Madame Tussauds te veel aan

postmoderne truuks herinner” (2011:8). Heilna du Plooy (2011) is van mening dat daar soveel kennis van geskiedenis en kultuur in elke gedig geïntegreer is dat die digter heel moontlik veel dieper op die gedigte kon ingaan. Die opnoem van feite sonder verduideliking of integrering as deel van die gedig laat sommige gedigte onafgerond voorkom.

Ten spyte van laasgenoemde kritiek, word talle positiewe aspekte van die bundel belig. Cochrane beskou die gedig “Foto: man wat val” (2011:91) as een van die bundel se hoogtepunte. Die beeldgedig se slotstrofe “Maar eintlik was hy ‘n engel / wat tydens hierdie Armageddon / die ondraaglike breekbaarheid van die lewe / oorwin” (2011:91) is volgens Cochrane een van die kragtigste slotstrofes in die bundel. Oor die algemeen kan Cochrane se resensie as gematig beskou word aangesien hy nie daarin slaag om enige kritiek op die bundel te lewer nie terwyl Crous, Du Plooy, Lambrechts en Visagie wel kritiek op die bundel gelewer het en sekere gebreke in die bundel in hul onderskeie resensies uitgewys het.

Positiewe faktore waarop resensente gewys het sluit in die betrekking van die emosionele en menslike elemente in Hambidge se gedigte. Dit dra daartoe by dat Hambidge se reisgedigte nie bloot as net ‘n reisgids gelees kan word nie, maar dat die gedigte ‘n meer persoonlike stempel verkry deur die gebruik van die ek-spreker. Beide Crous en Du Plooy wys op hierdie element en die geslaagdheid daarvan. Gedigte soos “Rome” (61), “Happy Anniversary” (79) en “El Condor Pasa” (75) dien as voorbeelde waar die “ek-spreker” doeltreffend aangewend word om ‘n meer persoonlike stempel op die reisgedig af te druk. Visagie verwys na die gedig “Christus in Rio” (2011:102) waar die spreker ‘n selfkritiese oomblik beleef wanneer sy getref word deur die “talle toeriste wat koorsagtig die imposante Christus-standbeeld in Rio op hul kameras wil vaslê” (2011:8). Hierdie persoonlike waarnemingsvermoë deur die spreker verleen ‘n meer persoonlike element aan die gedig en die gedig kan nie bloot net as ‘n reisbeskywing bestempel word nie.

Alhoewel sommige gedigte in *Visums by verstek* (2011) deur ‘n aantal resensente as minder geslaagd beskou word, maak die bundel voorsiening vir ‘n wye spektrum lesers. Die bundel bied reisgedigte aan wat beide die gewone leser sowel as die akademikus by die lees en bespreking daarvan wil betrek. Hambidge se nuutste bundel, *Visums by verstek* (2011) maak reispoësie opnuut vir die

hedendaagse leser meer toeganklik met 'n verskeidenheid gedigte wat talle lesers se verbeelding sal aangryp.

Hoofstuk 1

Reisteoretiese aspekte in perspektief

In hierdie hoofstuk word die vernaamste aspekte oor reisteorie wat gebruik gaan word by die lees van Joan Hambidge se reisverse uiteengesit. Hambidge se bundel *Visums by verstek* (2011) bevat gedigte wat tydens haar vele reise regoor die wêreld geskryf is. Met elke reis het die spreker / digter sekere ervarings oor die plek (ruimte) en die plaaslike inwoners beleef. Gevolglik het die ruimte 'n inherente rol in die digproses gespeel en dien die reis en ruimte as metafoor vir die reis na die self. Met elke reis was die spreker / digter in staat om haar gevoelens - hetsy dit na afloop van 'n verbrokkelde liefdesverhouding is of bloot tydens 'n ontspanningsreis - deur middel van haar reisgedigte te verwoord. In 'n verslag oor haar reis deur Kanada skryf Hambidge (2006:248) dat die reiservaring vir haar "die gespletenheid van die ego" beklemtoon:

Daar is enersyds die ervaring van die nuwe of onbekende wat altyd gekoppel word aan die bekende of die plek van herkoms. Die ego reguleer die ervarings of indrukke immers aan dit wat bekend is of wat 'n bekende representasie is van die ónbeleefde, ónbekende ruimte.

Reisliteratuur, soos reeds in die inleiding genoem, word as 'n belangrike genre binne die kanon van die wêreldletterkunde beskou. In *Travel Writing: The Self and the World* (2002) skryf Blanton die populariteit van reisliteratuur toe aan die "seductive form of storytelling" (2002:2). Blanton wys verder daarop dat volgehoue belangstelling in reisliteratuur te wyte is aan die mens se nuuskierigheid en die reisiger se begeerte is "to mediate between things foreign and familiar, to understand that world which is foreign to us" (2002:2). In *Visums by verstek* (2011) slaag Hambidge daarin om tydens reise na verskillende wêrelddele en stede die bekende met die onbekende te verbind en haar waarnemings uiteen te sit sodat die digter-as-reisiger haar met die vreemde kan vereenselwig. Sodoende slaag die spreker / digter daarin om 'n figuurlike reis na die self te onderneem om introspeksie te doen

en terselfdertyd haar gevoelens te verwerk. Uiteraard bepaal die ruimte waarbinne die spreker / digter haarself bevind hoe suksesvol die reis na die self sal wees aangesien bepaalde assosiasies of ervarings binne 'n gegewe ruimte negatiewe gevoelens by die spreker / digter sal ontlok en sodoende die reis na die self op 'n sekere wyse sal affekteer.

Volgens die reisskrywer, Norman Douglas (in Blanton, 2002), word die leser van reistekste aan 'n wye verskeidenheid fassette van die ruimte wat besoek word, blootgestel:

The reader of a good travel book is entitled not only to an exterior voyage, to descriptions of scenery and so fourth, but to an interior, a sentimental or temperamental voyage, which takes place side by side with that outer one... (In Blanton, 2002:5)

Hambidge sluit in haar reisgedigte by Douglas se siening aan. Sy onderneem deur middel van haar reisgedigte 'n reis na die self – 'n “sentimental or temperamental voyage” (2002:5) – soos deur Douglas beskryf. Die reis word die metafoor waarbinne die spreker / digter haarself toelaat om die innerlike gevoelens te ontbloot en te analiseer om sodoende finaliteit oor sekere gebeure in haar lewe te verkry.

Volgens Seyffert (1979) is een van die belangrikste eienskappe van die literêre reisteks die teenwoordigheid van 'n waarnemer-reisiger. Die waarnemer-reisiger beskryf die omgewing vanuit 'n eerstepersoonsvertelperspektief en gee gevolglik 'n “subjektiewe, persoonlike en intieme karakter” (1979:194) aan die reisbeskrywing. In Hambidge se *Visums by verstek* (2011) het elke reis en stad opsigself nuwe ervarings vir die digter teweeggebring en dra die fisiese plek, naamlik die stad of land, 'n sekere gevoel wat gegrond is op die digter se ervarings en opmerkings tydens die reis. Ernst van Heerden beskou laasgenoemde faktore as die essensie van die verwantskap tussen veral die poësie en die reisbeskrywing aangesien die “reisliteratuur byna 'so' persoonlik as die poësie self [is]” (1963:1).

In *Kladboek: 'n Hiberidiese roman* (2008) beskryf Hambidge die eerste ervaring van 'n nuwe land as iets “wat nooit weer herhaal kan word nie. Alles ruik en proe mos anders. Dit is asof jy in 'n aanhoudende toestand van vervreemding verkeer”. (2008:151). Die digter as reisiger word 'n waarnemer wat op sy beurt die menslike

sintuïe inspan om die “vreemde stad of plek” volgens sy of haar sosio-politiese en intellektuele agtergrond te interpreteer en te beskryf. Reis is gevolglik ‘n proses wat elke individu volgens sy of haar eie verwysingsraamwerk op ‘n verskillende wyse sal ervaar. In Hambidge se reisgedigte blyk dit duidelik die geval te wees waar die spreker elke kontinent, land of stad anders ervaar en vervolgens die mense en plek klassifiseer en stereotipeer. Hierdie stellings word gegrond op die individu se ervarings tydens sy of haar reis en sal daar ‘n verskeidenheid stereotipes en aannames oor ‘n plek deur verskillende individue gevorm word.

Nicols beskryf die reisiger / skrywer se ondervinding van ‘n vreemde ruimte / stad soos volg: “there is an essential link between the topography of the city and the psychological topology of the subject it contains; it could be said that the topology of the subject is inscribed into the material form of the city” (2008:13). Nicols se argument is direk op Hambidge as digter van toepassing aangesien Hambidge as die subjek haarself binne die stad verplaas en gevolglik bring sy haar eie sienings van die stad met haar saam. Hambidge se reisgedigte verwoord hierdie “inscriptions” waarna Nicols verwys.

Die reisbeskrywing is algemeen bekend vir die gemarginaliseerde posisie wat die genre in die kanon beklee. Volgens Porter word die reisbeskrywing beskou as iets wat “hoofsaaklik ‘n informatiewe of curiositeitswaarde het” (1991:19) en word die literêre waarde van die reisbeskrywing nie altyd erken nie. Viljoen wys daarop dat die marginalisering van die reisbeskrywing verder deur die modernistiese opvatting dat “fiksionaliteit dié onderskreiende kenmerk van literêre tekste is en dat die reisbeskrywing wat veronderstel is om feitelik eerder as fiksioneel te wees, dus nie as letterkunde beskou kan word nie” (2003:80) versterk. Ten spyte van laasgenoemde opmerkings, beklee die reisbeskrywing in sy verskillende gestaltes soos reisgedigte, romans of verwysingsboeke ‘n belangrike rol binne die kanon van die wêreldletterkunde.

1.1. Wat is reis en reisliteratuur?

James Clifford (1997:8) definieer *reis* as die vrywillige handeling om 'n mens se huis te verlaat en 'n ander "plek" te gaan besoek. Hierdie "plek" waarna Clifford verwys, is die vreemde ruimte waaraan die reisiger besoek aflê. Dit is binne hierdie ruimte waar die reisiger aan nuwe kulture, gelowe, nasionaliteite, ekonomiese stelsels en tradisies blootgestel word. Clifford se definisie kan egter ook uitgebrei word om soos in die geval van vlugteling te verwys na waar die individu teen sy of haar sin sy of haar huis moet verlaat en na 'n ander (heel moontlik vreemde) plek moet vlug. Die proses wat tydens hierdie reis onderneem word, is volgens Siegel (2002:2) die kern van die reisteorie of "travel theory" soos dit in Engels bekendstaan. In *Questions of Travel – Postmodern Discourses of Displacement* (1996) is Caren Kaplan van mening dat *reis* 'n moderne konsep is wat op beide die kommersiële en op die ontspanningsbedryf fokus. Verder wys Kaplan daarop dat verplasing (of "displacement") verwys na massamigrasie wat deur die moderniteit teweeggebring is. Kaplan se definisie van "displacement" sluit aan by Clifford se siening oor reis aangesien albei fokus op die verplasing van mense, hetsy deur moderne tendense soos verstedeliking of deur gedwonge verskuiwing weens konflik. Dean MacCannell, wys in *The Tourist* (1976) daarop dat "displacement" met die ontwikkeling van massa-ontspanning, internasionale toerisme en verkenning te make het. In MacCannell se geval verwys die term "displacement" egter nie soseer na die verplasing van mense weens konflik nie, maar sluit hy met sy stelling by Clifford aan. Volgens hom het moderniteit sekere aanpassings in die mensdom se lewenstyl genoodsaak het en word die mens gevolglik gedwing om as reisiger 'n mate van ontvlugting uit die daaglikse roetine en die gejaagdheid van die moderne samelewing te bekom.

Casey Blanton se studie oor reis en reisliteratuur in *Travel Writing – The Self and the Other* (2002) plaas meer klem op reisliteratuur binne die raamwerk van reis as menslike aktiwiteit. Volgens Blanton kan reisliteratuur soos volg gedefinieer word:

Travel books are vehicles whose main purpose is to introduce us to the other, and that typically they dramatized an engagement between self and [the] world... (2002:xi)

Blanton wys verder daarop dat reisliteratuur handel oor die interaksie tussen die waarnemer en die persoon of persone wat waargeneem word (the other) sowel as tussen die reisiger se eie filosofiese vooroordele en die toetse waaraan die reisiger se vooroordele tydens die reis onderwerp word.

Die belangstelling in reis en die teoretisering oor reis het veral ontstaan toe begin is om kwessies soos imperiale besit, kolonialisme versus postkolonialisme, diaspora en etnografiese beskrywings van die gekoloniseerdes te bevraagteken. Gevolglik het 'n unieke woordeskate rondom reisliteratuur ontstaan en vorm begrippe soos transkulturalisme, metropolitaanse sentrum, die imperiale blik, kontaksones (soos deur Pratt beskryf en wat later behandel sal word), die oorsteek van grense, toeris teenoor reisiger, diaspora, die narratiewe van reis, optekening, hervestiging, pelgrimstog, museumstudie en verwante woorde soos tuis / oorsee, aankoms / vertrek (Siegel, 2002:2) deel van hierdie diskoers oor reisbeskrywings. Pratt (2008:237) wys daarop dat toerisme naas die dwelms-handel die grootste industrie in die wêreld geword het en dat die bedryf 'n besonderse bloeityd in die twintigste eeu beleef.

Op sy beurt meen Urry (2002:1) dat wanneer 'n reis onderneem word, die reisiger belangstellend na die omgewing kyk en die omgewing spreek uiteraard tot die reisiger. Wat hier ter sprake is, is wat hy die sogenaamde toeristeblik of "tourist gaze" noem, wat hy soos volg verduidelik:

We gaze at what we encounter [...] This gaze is as socially organised and systematised as the gaze of the medic. (2002:1)

Met laasgenoemde verwysing sluit Urry by Foucault se beskouing oor die sogenaamde "medical gaze" wat inherent deel geword het van die nuwe kliniek en wat daarop neerkom dat die dokter, gerugsteun deur die instansie waaraan hy verbonde is, die pasiënt voortdurend dophou en bestudeer. Urry (2002:1) beklemtoon egter dat daar geensins sprake kan wees van 'n enkele toeristeblik nie,

aangesien dit wissel van samelewing tot samelewing en dit word ook bepaal deur die historiese periode waartydens die reis onderneem word. Vanuit 'n sosio-ekonomiese oogpunt wys Urry (2002:2-3) daarop dat reis altyd sentreer rondom die opposisie ontspanning / arbeid. Die reisiger onderneem 'n reis weg van sy of haar werkplek om te gaan ontspan, maar skep in die proses werk vir diegene wat by die toeristebedryf betrokke is. 'n Interessante aspek van die reisproses wat Urry toelig, is die feit dat die toeris sekere tekens op die reis versamel (as twee mense in Parys mekaar soen, dan word die stad vanuit die toeris se oogpunt, die stad van tydlose romanse), maar dat diegene wat by die toerismebedryf betrokke is, voortdurend probeer om nuwe objekte te produseer wat hulle hoop deur die toeris raakgesien sal word.

Die verwysing na die toeris se blik op die nuwe omgewing en kultuur sluit aan by De Certeau wat die waarnemende reisiger as 'n tipe voyeurfiguur bestempel (Totten, 2002:136). Die voyeur neem alles in die nuwe omgewing skaamteloos waar en wanneer hy of sy byvoorbeeld bo op 'n hoë gebou staan, kyk hy of sy af oor die stad as synde 'n tipe godfiguur. Wanneer die reisiger byvoorbeeld besoek bring aan 'n plattelandse dorp en die mense dophou waar hulle werk, verkry alledaagse take buitengewone assosiasies as gevolg van die voyeuristiese toeris se blik.

Dit is opvallend dat die reisiger meestal gevul word met sterk nostalgie, nie net uit verlange na die eie vaderland nie, maar ook wanneer die kultuur van die land wat besoek word, bekyk word. Zilcosky (2008:7) meen dat die rede vir die hibridiese aard van reisbeskrywings is juis daarin geleë dat die reisiger een oomblik besig is om poëties meegevoer te word deur die landskap net om weer direk daarna klinies en wetenskaplik verslag te doen oor aspekte van die reis wat waargeneem word.

Reis en die optekening van die reisindrukke is volgens Blanton (2002:xiv) dikwels deel van 'n soektog na self en 'n soeke na vervulling en sin in die lewe. Dit verklaar hoekom sy van die reisskrywer as banneling in die vreemde praat. Die reisiger bevind hom- of haarself in 'n vreemde omgewing, voel uitgeworpe en uitgelewer en is weg van die bekende. Deur die kultuur om hom of haar waar te neem, ervaar die reisiger tog 'n mate van geborgenheid. Hierdie geborgenheid geskied egter as 'n buitestaander en vreemdeling, as 'n vreemde liggaam tussen 'n klomp ander. Dit verklaar waarom Roland Barthes (Totten, 2002:136) homself soos volg uitlaat:

“To read” a country is first of all to perceive it in terms of the body and of memory, in terms of the body’s memory.

Die liggaam as bewegende entiteit steek dus die grens tussen die bekende (die huis of die vaderland) oor en betree ‘n nuwe gebied (die land wat besoek word). Die reisende liggaam is besonder sensories ingestel en neem bepaalde “sensescapes” (Crouch, 2000) waar. Die liggaam word onderwerp aan nuwe geure, smake en reuke; sien eksotiese plante en vat aan eksotiese diere. Die liggaamlike belewing van die vreemde gaan egter ook gepaard met geslagskwessies: vroue word dikwels aangeraai om nie alleen in sekere gebiede te reis nie. Gay en lesbiese toeriste word gewaarsku om nie te openlik oor hul seksualiteit in sekere Moslemlande te wees nie (Luongo, 2007).

1.2. “Liminaliteit” – Die oorsteek van grense of limiete

Liminaliteit speel ‘n belangrike rol binne die konteks van reisliteratuur. Die term “liminaliteit” is deur die Franse antropoloog, Arnold van Gennep, geskep. Van Gennep illustreer die teorie deur na die veranderinge in individuele lewensstyle en seisoenale veranderinge binne die konteks van die teks te verwys. Volgens Van Gennep (2007:15) bestaan die prosesse wat met die mens se oorgangsfases of “Rites of Passage” te make het, uit drie fases. Elke fase word deur drie kenmerke beskryf: eerstens ervaar die mens ‘n vorm van isolasie of verwydering vanuit die bekende sfeer of ruimte; tweedens voel die persoon gemarginaliseer of word ‘n gevoel van liminaliteit ervaar; en derdens word die persoon geïntegreer. Bogenoemde fases is gevolglik op die reisvers van toepassing.

Binne die konteks van die skrywer as reisiger word veral die tweede fase – liminaliteit – van belang aangesien hierdie fase algemeen by die reisiger as toeris of immigrant voorkom. Die term “liminaliteit” kan soos volg gedefinieer word:

The term “liminality” derives from the Latin *limen* and means threshold, boundary, passage between two different places. (Ratiani, 2007:15)

Gedurende die reisiger se reis bevind die reisiger hom- of haarself binne 'n vreemde ruimte of die "kontakstone" soos Pratt (2008:7) daarna verwys. Die reisiger ervaar binne die liminale ruimte 'n gevoel van oorskakeling binne 'n intermediêre fase tussen twee gebiede. Liminaliteit kan dus as 'n tussenfase tussen die plek van herkoms en die eindbestemming beskou word. Van Gennep se drie fases is direk van toepassing op 'n reisiger aangesien die reisiger tydens die reis letterlike sowel as fisiese grense oorsteek. Die reisiger word blootgestel aan nuwe ruimtes en plekke wat voorheen onbekend was. Die reisiger-toeris moet verder sy of haar kulturele en intellektuele verwysingsraamwerk binne die vreemde ruimte aanpas om veranderinge in kulturele aspekte te akkomodeer.

Victor Turner het vyftig jaar later Van Gennep se definisie van "liminaliteit" herdefinieer as 'n interstrukturele situasie [wat] tussen ander strukture bestaan (2007:15). Volgens Turner word die persoon – of in hierdie geval die reisiger – deur middel van liminaliteit vrygestel van die beperkings wat hy of sy in sy of haar ruimte van afkoms ervaar het. Binne die liminale fase word die reisiger figuurlik vrygestel van die wette en sosiale verantwoordelikhede wat normaalweg op die persoon se skouers sou rus. Binne die liminale fase is die reisiger nie "hier" of "daar" nie, maar tussenin twee ruimtes. Die individu bevind hom- of haarself binne 'n ruimte waar die verlede en die toekoms irrelevant is en die individu slegs op grond van waar hy of sy hom- of haarself op 'n spesifieke oomblik bevind, geklassifiseer word.

Vir Taljaard (2006:144) impliseer liminaliteit op tekstuele vlak, "'n oop en plurale sisteem" wat gegenerereer word tussen twee of meer diskoerse, 'n oorgangsgebied tussen twee of meer diskoerse, 'n oorgangsgebied tussen twee of meer universums wat neerslag vind in twee of meer poëtikas. Liminale figure beweeg tussen twee ruimtes en in die geval van reispoësie impliseer dit dat die reisende figuur van die een gebied na 'n volgende reis.

Van der Merwe en Viljoen (2006:xiii) meen dat liminaliteit belangrik is vir die letterkunde om die volgende redes:

- (a) tekste beeld dikwels liminale toestande en transformasies uit;
- (b) tekste is simbolies afgebakende liminale sones waarin bestaande aspekte van die werklikheid herrangskik word;

(c) dit lei tot 'n nuwe gemeenskapsgevoel of *communitas* (Turner).

1.3. Die kontakzone

Mary Louise Pratt verwys in haar teks *Imperial Eyes – Travel Writing and Transculturation* (2008) na die effek wat koloniserings op lande regoor die wêreld gehad het en inkorporeer gevolglik die rol van die kontakzone en die effek wat die ruimte op die reisiger uitoefen. Volgens Pratt het die prosesse van dekolonisering wat in die laat twintigste eeu plaasgevind het, bygedra tot die dekolonisering van die geskiedenis, kennis en menslike verhoudings in die voormalige gekoloniseerde gebiede. Magtige ryke, soos byvoorbeeld die Britse ryk, het 'n obsessiewe behoefte om sy verwysingsraamwerk in die gekoloniseerde gebiede uit te brei en op hul eie kulturele agtergrond te baseer. Reisbeskrywings vervul volgens Pratt die behoefte van 'n imperiale moondheid om hul instellings en kultuur in 'n vreemde ruimte te laat geld. Pratt wys verder daarop dat historiese veranderinge die skrywer se skryfwyse beïnvloed aangesien dit die skrywer se ondervindings, die wyse waarop hulle hulself verbeel, voel en indink in die wêreld waarin hulle leef, beïnvloed.

Die kontakzone waarna Pratt verwys, kan soos volg opgesom word:

[A contact zone] refers to social spaces where disparate cultures meet, clash, and grapple with each other, often in high symmetrical relations of domination and subordination – such as colonialism and slavery, or their aftermaths as they are lived out across the globe today. (2008:7)

Die kontakzone speel 'n belangrike rol teen die agtergrond van dekolonisering en globalisasie. Met die verbetering in vervoermiddels wat sedert die Industriële Rewolusie aan die orde van die dag is, word dit makliker en goedkoper vir die gewone persoon om na ander wêrelddele te reis. Reis as vorm van ontspanning en avontuur is dus nie meer slegs vir uitgesoekte mense op grond van hul sosio-ekonomiese status beskore nie. Ruimtes in die vorm van ander lande kan deur die deursnee wêreldburger verken word. Ten spyte van groter toegang tot ander ruimtes en gebiede, speel die nagevolge van kolonisering steeds 'n rol in die wyse

waarop die reisiger die vreemde ruimte beskou en beoordeel, aangesien sekere stereotipes en vooroordele die reisiger kan beïnvloed. Die verskillende kulture ontmoet en kom gevolglik met mekaar binne die kontaksones in verbinding en word kennis en inligting tussen verskillende rasse, kulture, gelowe en nasionaliteite uitgeruil. Mense wat histories en staatkundig van mekaar vervreem is, kom binne die kontaksones bymekaar en vorm sodoende bande wat op sy beurt tot 'n nuwe vorm van sameswering en veral ook radikale ongelykhede teweeg kan bring. Waar mense voorheen deur middel van fisiese afstande van mekaar geskei was, bring globalisasie mense nader aan mekaar ek skep dit nuwe probleme. Hierdie probleme word gebaseer op grond van vrees dat 'n spesifieke groep of nasionaliteit se identiteit of geloof bedreig word. Kapitalisme het 'n nuwe vorm van imperialisme geword waar geld in staat is om mense van hul taal en of geloof te kan vervreem. So kan die aanvalle deur Islamitiese ekstremiste op die Verenigde State van Amerika op 11 September 2001 as voorbeeld dien waar globalisasie bygedra het tot 'n nuwe vorm van konflik tussen nasionaliteite. Die term globalisasie verkry dus 'n menslike konnotasie wanneer daar na die reisiger binne die konteks van die kontaksones verwys word.

Die kontaksones waarna Pratt verwys, word beskryf in die stede van regoor die wêreld wat deur reisigers besoek word. In elke stad of land is geskiedkundige oorblyfsels soos tekens van vorige beskawings of inwoners, herinneringe aan oorloë of selfs oorblyfsels van onderdrukkende regerings teenwoordig. In die een-en-twintigste eeu het reis deur middel van die vooruitgang van tegnologie vir die algemene publiek al hoe meer bekostigbaar geraak. Die moontlikheid om 'n reis na 'n voorheen onbekende plek te onderneem is dus nie slegs meer vir 'n uitgesoekte minderheid beskore nie. Reis word verder vergemaklik deur middel van globalisasie waar lande en mense al hoe meer met mekaar in wisselwerking tree. Gevolglik sal talle reisigers vir besigheidsdoeleindes reis, akademici kan maklik en geredelik met mekaar skakel en sodoende waardevolle kennis oor kontinente deel en versprei, kulturele bande tussen verskillende nasionaliteite kan gesmee word en word die wêreld as sodanig een groot kosmopolitiese wêreldstad. Pratt se kontaksones is dus relevant aangesien dit juis hierdie sones is waar verskillende kulture mekaar ontmoet en sodoende hul eie identiteite, kultuur-historiese agtergronde en sosio-politiese sieninge met hulle saambring. Die kontaksones word gevolglik 'n plek waar

wêreldburgers met mekaar in wisselwerking kan tree. Die kontak tussen kulture geskied egter nie sonder enige vooroordele en misverstande nie. As gevolg van talle historiese gebeure en sosiale strukture soos vooroordele oor 'n spesifieke nasionaliteit of geloof wat deur die eeue in gemeenskappe gevestig is, sal elke sone (of in hierdie geval stad) 'n unieke ervaring vir verskillende reisigers inhou. Religieuse, politieke, seksuele, patriargale en geslagsisteme sal gevolglik bepaal op watter wyse die reisiger met 'n stad (sone) sal integreer en omgaan. Hierdie sisteme bepaal gevolglik ook op watter wyse die plaaslike gemeenskap met die stad in wisselwerking tree aangesien die sosio-kulturele agtergrond sal bepaal wat die plaaslike inwoners se lewenswyse en sieninge sal wees en op watter wyse die stad of plek daarvolgens ingerig sal word.

Pratt wys verder daarop dat transkulturasie (transculturation) 'n fenomeen van die kontaksonne is. Die term "transkulturasie" bevestig hoofsaaklik die kwessies rondom die gekoloniseerde individu se ondervinding van die metropolitaanse modus van voorstelling wat deur die koloniseerder op die subjek afgedwing word.

1.4. Samevatting

Alhoewel reis en reisliteratuur 'n eeu-oue verskynsel is, het die wyse waarop mense reis en daaroor skryf gedurende die twintigste eeu drasties verander. Pratt som laasgenoemde stelling soos volg op:

Travelers still travel, and travel books are still written and read,
but the dramatic changes and accelerations of the last three
decades require us to learn to think through mobility.
(2008:238)

Die skrywer van reisliteratuur het hom- of haarself self gevolglik ook aangepas om by die moderne tendense in 'n tydperk van globalisasie aan te sluit. Die reisiger / skrywer het nuwe uitdagings waaraan hy / sy hom- of haarself moet blootstel binne die kontaksonne en hierdie uitdagings gaan verder gepaard met die letterlike en figuurlike oorsteek van grense. Dit is binne laasgenoemde konteks waarbinne die reisliteratuur van die twintigste eeu bestek verkry.

Hoofstuk 2

Die stad, verkenning, stereotipes en vervreemding

In hierdie hoofstuk gaan ek fokus op die uitbeelding van die stad in die reisgedigte van Joan Hambidge.

Lande en stede vorm die grondslag van Hambidge se reisgedigte tydens haar fisiese sowel as innerlike reise word dit aan onderskeie stede verbind. Tydens Hambidge se talle reise besoek sy lande en stede op al vyf kontinente naamlik lande in Afrika, Australasië, Noord- en Suid Amerika, Europa sowel as lande en stede in die verre Ooste.

Hambidge het talle reise na stede regoor die wêreld onderneem. In 'n rubriek in *Die Burger* (2002:12) bely Hambidge dat New York een van haar allergunsteling stede is en het sy gevolglik 'n aantal reisgedigte oor dié beroemde en berugte stad geskryf. Nel wys daarop dat “die beskrywing van 'n stad nie blote agtergrond vir die gebeure of handeling is nie, maar dit is dikwels die uiting van opvattinge oor sosiale strukture en die lewe in die algemeen” (2006:203). Nel se siening van die stad as ruimte waarbinne sekere sosiale strukture met mekaar in wisselwerking tree, sluit direk aan by Pratt se kontaksones. In Hambidge se gedigte oor New York ontwikkel daar 'n intieme band tussen die reisiger-spreker en die stad wat besoek word.

2.1. Die Verenigde State van Amerika – “New York”

In die gedig “New York” (2011:15) blyk dit reeds uit die titel dat die stad vir die digter van belang is². ³Die titel fokus die aandag direk op die stad self geplaas. Die alleenplasing van die naam van die stad as die titel van die gedig kan ook daarop dui dat die spreker die gedig sonder enige vooroordele begin wat mettertyd sal verander soos die spreker die kontaksones betree en met die stad se mense en plekke in aanraking kom. Reeds in die eerste versreël “[e]k plaas vannag die deur op dubbelslot” (2011:15) skep die spreker 'n afstand tussen haarself en die stad

² Dit is egter nie vir die leser duidelik waarom die stadsverkenning by New York begin nie. Hambidge noem wel dat dit een van haar allergunstelingstede is.

³ In haar reisrubriek “Wegkomskans” (*Die Burger*, 14 September 2002) skryf Hambidge oor New York soos volg: “New York het ek in 1980 die eerste keer besoek [en] toe weer in 1984; weer in 1994 en in 2000. Dit is waarskynlik die een stad op aarde wat ek die beste ken en wat ek as 'n hartstad uitsonder. Die Big Apple”.

aangesien die deur op “dubbelslot” geplaas word. Die spreker wil dus verseker dat die deur nie deur ‘n buitestaander oopgemaak kan word en haar binneste nie betree kan word nie. Op figuurlike vlak kan die uitsluiting van die buitewêreld ook dui op die spreker se behoefte om ‘n buffer tussen die fisiese en geestelike wêreld te skep en wil sy ontvlug om op haar eie terme met die stad in wisselwerking te tree wanneer sy sê dat sy “in [haar] geheue jou grootste skyline [sien]” (2011:15). Die stad word deur die spreker verpersoonlik en hierdeur verkry die stad byna menslike eienskappe wat die wisselwerking tussen die stad en die spreker soveel meer uniek en relevant maak.

In die versreël “[d]ie stad – soos hierdie reisiger - / word meer behoedsaam, dog nie stiller nie” (2011:15) blyk die reisiger versigtig te wees vir die onbekende sone waarin sy haarself bevind. Sy blyk versigtig te wees hoofsaaklik uit vrees vir die vreemde ruimte waarin sy haarself bevind en tog het sy ‘n behoefte om die onbekende ruimte te ontdek en te verken. Vervreemding tussen die reisiger en die nuutontdekte ruimte word deur menigte reisiger ondervind as gevolg van die onbekende ruimte wat die reisiger moet aandurf. Die onbekende lei tot ‘n vrees dat die reisiger deur die plaaslike inwoners verwerp sal word aangesien die reisiger ‘n buitestaander is wat hulle ruimte betree. Histories gesproke kan hierdie vrees beskou word in die lig van verskillende groepe wat om mag en grond teen mekaar gewedywer het. Groepe soos die Palestyne en die Israeli’s ding al sedert 1948 teen mekaar mee om grondgebiede vir hulself te bekom en staan die twee nasionaliteite in opposisie tot mekaar jeens die gevoel dat die een groep die ander as die “indringer” beskou. In die hedendaagse samelewing poog nasionaliteite gevolglik steeds om hul identiteit, kultuur, taal of geloof teen buitestaanders te beskerm.

Een van die elemente wat in talle van Hambidge se gedigte oor New York voorkom, is verwysings na die voormalige Wêreldhandelsentrum se twee torings. In die gedig “New York” (2011:15), “Dromende denke” (2011:56), “Memorial Day: New York 25.5.2000” (2011:88), “New York” (2011:59), “Start spreading the news” (2011:89), “Foto: man wat val” (2011:91) sowel as “Ground Zero” (2011:92) staan die twee torings oftewel die Wêreldhandelsentrum sentraal in die gedig. Dit is alombekend dat New York bekendheid verwerf het as gevolg van sy imposante argitektuur en asemrowende strukture soos die Empire State gebou, die Statue of Liberty (Vryheidstandbeeld), die Guggenheimmuseum asook die

Wêreldhandelsentrum se bekende twee torings. Vir die spreker verteenwoordig die twee torings die identiteit van New York as stad. Die bekende bakens word met New York geassosieer net soos die Eiffeltoring in Parys met Parys as stad geassosieer word. Na die terreuraanvalle van 11 September 2001 op dié twee torings het die stad se beeld as sodanig verander en het hierdie verandering vir die spreker verlies meegebring. In die gedig “New York” wys die spreker daarop dat die twee torings “in hul afwesigheid juis dubbel aanwesig [is]” (2011:15). Aangesien die twee torings as een van New York se mees imposante bakens gedien het, is die feit dat hulle na 11 September 2001 nie meer daar is nie vir die reisiger-toeris al hoe meer opmerkbaar. In “Dromende denke” word die “World Trade Centre” (2011:56) as baken gebruik om aanwysings vir die buitestaander te gee wat weereens die belangrikheid van die baken in New York beklemtoon. In “Memorial Day: New York 25.5.2000” verwys die spreker nogmaals na “sy tuimelende twee torings” (2011:88) en in “Start spreading the news” word indirek op die nagevolge van die terreuraanvalle op die twee torings gespeel. In die gedigte “Foto: man wat val” en “Ground Zero” word ‘n meer persoonlike element by die ramp gevoeg deur mense direk met die tuimelende geboue in verband te bring.

Ons verneem hy was ene Norberto Hernandez
van Puerto Rico. Dit was sy laaste
werksdag as bakker
en skinker van die lewe. (2011:91)

Deur ‘n naam aan ‘n persoon te koppel slaag die digter daarin om identiteit aan die ramp wat met die stad gepaardgaan te heg. Die feit dat Norberto Hernandez ‘n inwoner van New York was en daar as vreemdeling wat van ‘n ander plek afkomstig was moet sterf, is hier van belang. Dit beklemtoon die feit dat die moderne samelewing in die era van globalisasie nuwe ruimtes verken en selfs in vreemde ruimtes werk en woon. Daar word heelwat simboliek op filosofiese vlak aan die twee torings en die gepaardgaande ramp wat op 11 September 2001 plaasgevind het, gekoppel. Die ideologiese, politiese en ekonomiese konsepte wat deur die twee torings gesimboliseer is, het uiteindelik tot die “tuimelende Twee Torings” (2011:15) waarna die spreker verwys, gelei. ‘n Stad se bekendste baken het tot die stad se

psigologiese ondergang gelei. Die inwoners van die ruimte moes inboet vir hul Westerse stelsels soos kapitalisme, imperialisme en demokrasie:

So kom jou Oordeelsdag, New York,
'n dag waarop jy geweeg en te swaar bevind
is deur jou eie reputasie, jou oopgesteldheid,
jou onopgesmukte groter as lewensgroot dáár wees. (2011:89)

Die feit dat die spreker die stad as “oopgestel” beskryf, dui op die feit dat die stad en die kontaksonne wat in die stad gestalte verkry het, hierdeur aangetas is. Ten spyte van die stad se “oopgesteldheid” ten opsigte van politiek, religie, menseregte en die kosmopolitiese aard van die inwoners van New York, kon selfs laasgenoemde konsepte nie die “tuimelende Twee Torings” van ondergang red nie. Die stad se baken en kenteken is as sodanig vernietig en het die stad 'n gedeelte van sy identiteit in die proses ingeboet.

Identiteit speel 'n belangrike rol in New York. Die kosmopolitiese samestelling van die stad kan as een van die faktore beskou word wat die stad so aanloklik vir reisigers maak. So bevind die spreker haarself ook binne die kosmopolitiese ruimte en dra dit by tot die identiteit en karakter van die stad. 'n Reël soos “In Chinatown spog telefoonhokkies / steeds met pagoda-dakkies en Harlem bly donker” (2011:15) illustreer dat daar selfs in hierdie wêreldstad steeds groeperinge bestaan en dat groepe hul individuele identiteite deur middel van afsondering wil beskerm. Sodoende word New York op 'n manier van sy kosmopolitiese identiteit beroof en word kleiner groeperinge binne die stad gevorm. Die feit dat verskillende groepe toegelaat word om hul identiteit binne die kosmopolitiese stad te behou, blyk egter noemenswaardig en tot die belang van die stad en sy inwoners te wees.

Volgens Hambidge (2002:12) is dit juis die stad New York wat deur die jare aan homself ikoonstatus verleen het deur die negatiewe aspekte wat aan New York gekoppel is. Die vrees wat mense en verskillende groepe jeens mekaar ervaar het, het uiteindelik deel van die stad se karakter geword. New York was in die negentigerjare een die van wêreldstede wat berug was vir sy hoë voorkoms van misdaad. Ten spyte van die vrese het die stad ruimtes geskep waarbinne verskillende dikwels gemarginaliseerde groepe en persone van verskillende rasse,

nasionaliteite, asook skrywers en kunstenaars saam met die kapitalis 'n hawe kon vind. Volgens Pike (1981:4) is die stad herhaaldelik as retoriese topos gebruik. Die mens se toe-eiening en beheersing van sy omgewing verhuul egter ook 'n ander aspek, naamlik die diepgewortelde angste ten opsigte van die mens se verhouding met sy geskape wêreld. Hambidge verwoord haar eie vrees vir die stad in die gedig "New York" (2011:59). "[V]erwonderd (eers bevrees) oor jou hemelhoë / strekkende vingers / tot waar die oog / net 'n stippel sien van toppe" (2011:59).

Vir die inwoners van New York is hierdie vrees met die gebeure op 11 September bewaarheid. "Hulle tref jou hart. Nie een maal nie, / maar twee keer" (2011:89). Die hart van New York, naamlik die figuurlik gesproke lewensaar van die stad wat gestalte in die twee torings gevind het, is vernietig. Sodoende bring dit 'n einde aan die ikoniese beeld van die stad en vind vernuwings in die stad plaas. Met die vrees wat met die vernietiging gepaard gaan, bring dit terselfdertyd nuwe hoop. Hoop op 'n beter toekoms en word mense weer bewus gemaak van mekaar se andersheid en individualiteit. Verdraagsaamheid teenoor ander gelowe en nasionaliteite word op die proef gestel en word daar op 'n minder gewelddadige samelewing beroep. Die gedig "Foto: man wat val" bewoort hierdie nuutgevonde besef van die soeke na die stad se identiteit as kosmopolitiese ruimte waarin reisigers – wat uiteraard as tydelike inwoners beskou kan word – sowel as inwoners mekaar se kulture en herkoms kan ontdek en respekteer. Norberto Hernandez het as onbekende buitestaander die simbool van die stad se herlewings en hoop geword.

Maar eintlik was hy 'n engel
wat tydens hierdie Armageddon
die ondraaglike breekbaarheid van die lewe
oorwin. (2011:91)

Dit is ironies dat 'n Puerto Rikaan ikoonstatus tydens die tragedie van 11 September 2001 in New York verwerf het deurdat die plek wat aan hom ekonomiese vryheid verskaf het uiteindelik ook tot sy dood sou lei. Terselfdertyd word hy 'n simbool van New York as wêreldstad waar elke permanente of nie-permanente reisiger sy of haar heil kan vind, want New York word "die hele wêreld in 'n stad" (2011:15).

In *Kladboek: 'n Hibradiese roman* skryf Hambidge dat dit “moeilik [is] om die stad van die ervaring of emosie te skei” (2008:11). Tydens die digter se besoek aan New York word 'n verskeidenheid emosies geopper. In die gedig “New York” bevind die spreker haarself in 'n posisie waar sy sowel verwonderd as bevrees gevoel het.

verwonderd (eers bevrees) oor jou hemelhoë
streckende vingers
tot waar die oog
net 'n stippel sien van toppe. (2011:59)

Die stad bring gevolglik twee uiters kontrasterende emosies teweeg, naamlik vrees en verwondering. Hierdie emosies word beleef as gevolg van die argitektoniese meesterstukke wat die stad opgelewer het. New York as stad word gekenmerk deur sy vele wolkekrabbers en vir 'n persoon wat van Afrika afkomstig is is dit verstaanbaar dat hierdie wolkekrabbers beide verwondering as vrees by die menigte reisiger sal inpalm. Die spreker word verder deur New York beïndruk aangesien die stad anders is as stede soos Amsterdam:

jou kneukelhand is ook hel (as ons na patrone kyk)
- dog verlossend anders as Amsterdam –
ontdek die Guggenheim se sirkel op sirkel
- tollend in die rondte; geen vuil gragte hier, Camus –
net bo Andy Warhol se wreed geproduseerde Marilyn Monroe.
(2011:59)

Alhoewel die spreker die stad as 'n “kneukelhand [van] hel” (2011:59) beskryf, is daar tog 'n positiewe element teenwoordig aangesien die stad meer “verlossend” as Amsterdam is en het New York ook geen vuil gragte nie. Die spreker se verwysing na “sirkels” dui moontlik hier na die sirkels van die Guggenheimmuseum sowel as die sirkels wat die gragte vorm.

Getrou aan die postmoderne inslag van Hambidge se poësie word ernstige en populêre kultuur hier naas mekaar geplaas. So verwys die spreker na “Andy Warhol se wreed geproduseerde Marilyn Monroe” (2011:59). Interessant is die

gebruik van die woord “wreed” deur die spreker om Warhol se portret van Monroe te beskryf. Die spreker is gevolglik van mening dat die postmoderne kunswerk wat deur Warhol geproduseer is nie aan haar kunstestetiese verwagtinge voldoen nie en dat Monroe ‘n onreg aangedoen is deur die wyse waarop die skilder haar uitbeeld. Verdere verwysings na bekende bakens soos “5th Avenue” (wat weens sy talle uitsoekwinkels bekendheid verwerf het), “Studio 54”, “Greenwich Village”, “Harlem”, “Soho”, “Hotel Prosody”, “Wall Street” en “Central Park” dra by tot die gevoel van verpersoonliking van die reisiger se ervarings van New York.

Die spreker fokus spesifiek op die tipies toeristiese plekke waarby menigte reisiger na New York besoek sal aflê. Ten spyte van die spreker se liefde vir New York as stad, bly die spreker tog tot ‘n sekere mate steeds slegs ‘n buitestaander – ‘n toeris aan wie hierdie stad sy poorte geopen het. Dit is met hierdie bewondering vir die stad dat die spreker pleit: “Maak my jou Fiorella La Guardia⁴ / ‘n ereburger, ‘n ambassadeur, / vir jou wat bly staan / teenspoed ten spyt” (2011:16). Die spreker wil dus hê dat New York haar net so moet bemin soos sy eertydse burgermeester, Fiorella La Guardia. “Guardia” aktiveer ook aan die woord “guardian” of beskermer, wat suggereer dat die spreker die stad se beskermer wil wees. Vir hierdie stad – “the city so nice they named it twice...”⁵ (2011:16) – het die spreker lief geword. Die spreker het haarself in ‘n vreemde ruimte deur middel van haar reis verplaas en gevolglik aanklank gevind by die vreemde ruimte, ten spyte van die vervreemding wat die besoek aan ‘n onbekende stad vir menigte reisiger inhou. Vir die spreker word New York die wêreldstad waar almal welkom is ongeag herkoms of nasionaliteit.

⁴ Fiorella La Guardia was die 99ste burgermeester New York vir drie termyne in die jare 1934-1945. La Guardia word beskou as een van die bekendste burgermeesters in die VSA en die lughawe by New York is na hom vernoem.

⁵ Die sitaat kom uit die liedjie “New York, New York” wat Gerard Kenny in 1978 ter ere van sy geliefde stad gekomponeer het.

2.2. Japan – “Tokio”

In *Kladboek* (2008:48) skryf Hambidge dat sy geen illusies meer oor reis koester nie. “Reis beteken dikwels ongelooflike eensaamheid en verveling. En uitputting. Reis neem jou terug na wie jy werklik is.” In *Visums by verstek* verskyn drie gedigte wat spesifiek oor Japan handel en aansluit by Hambidge se stelling dat reis jou dikwels terugneem na wie jy werklik is. Die gedigte “Tokio” (2011:17), “Aardbewing” (2011:68) en “Tankas” (2011:93) is nie alleen in Japan gesitueer nie, maar fokus ook op die ervaringe wat die spreker tydens haar reis na dié land ervaar het. Die gedigte “Aardbewing” en “Tankas” sinspeel op die wisselwerking tussen die stad en die liefde, terwyl “Tokio” (2011:17) op die mens en dier se lewenssiklus fokus.

In “Tokio” kom die tema van verganklikheid ter sprake. Die spreker maak gebruik van visse om die mens se lewenssiklus voor te stel. Die eerste versreël “[o]p ‘n oggend staan ek in die vismark” (2011:17) is van belang aangesien die oggend nie aan ‘n spesifieke tyd gekoppel word nie. Die oggend waarna die spreker verwys kan na enige oggend verwys wat daarop dui dat die lewenssiklus ‘n proses is wat nie noodwendig aan ‘n spesifieke dag en tyd gekoppel kan word nie. Die spreker bevind haarself in ‘n vismark wat sinoniem met talle Oosterse stede is aangesien vis – en veral sushi – uiters gewild is onder die plaaslike inwoners. Die digter as reisiger gebruik juis die vismark om ‘n meer bekende “ruimte” tydens die periode van vervreemding te skep waarbinne die gedig afspeel. Die verwysing na die vismark verleen ‘n mate van outentisiteit aan die gedig waarmee die leser as virtuele reisiger kan assosieer. Die verskillende kossoorte soos “tuna, nori en aji” (2011:17) word gevolglik deur die spreker opgenoem en verleen dit gevolglik ‘n gevoel van vervreemding met die ruimte aangesien woorde soos “nori” en “aji” vanuit die Japannese taal afkomstig is en dit nie vir die reisiger bekend sal wees nie⁶.

Taal speel gevolglik ook ‘n belangrike rol vir die reisiger. Taal word as kommunikasiemiddel tussen verskillende nasionaliteite aangewend om met mekaar te kommunikeer. Indien die reisiger nie die plaaslike gemeenskap se taal magtig is nie, word kommunikasie bemoeilik en kan misverstande sodoende ontstaan. Die reisiger moet gevolglik sy of haar eie verwysingsraamwerk van universele kodes

⁶ “Nori” verwys na verskeie soorte eetbare seewier, terwyl “aji” of “shima aji” verwys na ‘n tipe Japanese vissoort.

soos lyftaal en gebare inspan om met die plaaslike bevolking te kan kommunikeer. Die feit dat die gedig in 'n vismark in Tokio afspeel, is van belang aangesien die spreker sowel as die minder berese leser uit die ruimte kan aflei dat “nori” en “aji” name is vir sekere vissoorte. Die ruimte word dus 'n kode waardeer sekere afleidings geformuleer kan word en sodoende groter toeganklikheid aan die gedig verleen.

In die derde versreël vlerk “'n bedrewe visserman, in geel rubberstewels” (2011:17) 'n vis oop. Die spreker se waarnemingsvermoë dui daarop dat sy heel waarskynlik al vantevore 'n visserman dopgehou het terwyl hy of sy met die prosssessering van vis besig was aldus die gebruik van die woord “bedrewe” om na die visserman te verwys. Met die oopvlerk van die vis peul sy binnegoed uit en die vis se lewe kom finaal tot 'n einde. Die vis se lewenssiklus is gevolglik voltooi alhoewel sy fisiese gedaante steeds in 'n alternatiewe gedaante teenwoordig sal wees. “Uit sy pens tuimel daar binnegoed / en 'n bloederige stank” (2011:17). Tesame met die “binnegoed” wat verwyder word, word die vis se herinneringe in die proses uitgewis.

Ook herinneringe
uit die diepsee-bestaan, volledig afgesluit
van aardbewings of reënende bomme. (2011:17)

Net soos 'n mens se herinneringe met sy of haar afsterwe uitgewis word, vergaan die vis se lewenservarings ook met die sterfproses. Met die uitwissing van herinneringe wil die spreker die leser daarop bedag maak dat herinneringe met geskiedenis en lewenservaring gepaard gaan. Die spreker verwys na twee gebeure waarvan een naamlik “aardbewings” 'n natuurlike verskynsel is terwyl die “reënende bomme” mensgemaakte voorwerpe is. Beide gebeure word as herinneringe opgeroep wat die vis oorleef het. Die spreker se keuse van herinneringe is gepas aangesien aardbewings en die atoombom sinoniem met Japan as land is.

Japan is berug vir die talle aardbewings wat die land deur die eeue getref het. Japan is gevolglik ook bekend as die land waar die eerste twee atoombomme tydens die Tweede Wêreldoorlog op die stede Hiroshima en Nagasaki gegooi is. Beide verskynsels bring lewensverlies gepaard en is dit ironies dat die vis hierdie twee

natuurlike en onnatuurlike verskynsels oorleef, maar gevolglik deur 'n visserman gevang word en dit tot sy dood lei. So word die mens se lewenssiklus ook op 'n onbepaalde tyd en datum beëindig. Die mens is in staat om talle lewensgevaare in die gesig te staar en het die vermoë om hul lewens deur middel van tegnologiese vordering te verleng. Ten spyte hiervan is die mens nie in staat om die dood vry te spring nie en is dit 'n uitgemaakte saak dat die lewenssiklus voltooi sal word en die lewe dus tot 'n einde sal kom.

In die negende versreël tref die spreker onderskeid tussen die mens en die vis deur na die vis se sorgelose bestaan te verwys. Waar die mens se lewenssiklus met talle uitdagings gepaard gaan, word die vis hierdie uitdagings gespaar ten koste van al die wonderlike aspekte van die lewe waarop die vis uitgemis het.

Berg Fuji ken hy nie en 'n ligte sneeuval
(nes sagte dons oor die oseean) bly iets vreemds.
Edo⁷ se lugbesoedeling het hom nooit gekwel nie.
Hy was soos 'n vis in die water. (2011:17)

Die wonder van sneeu het die vis nooit ervaar nie. Vir die vis bly dit iets onbekends net soos dit vir die reisiger uit 'n ander verre wêreld waar sneeu nie voorkom nie 'n seldsame verskynsel is. In kontras met die pragtige "rein" sneeu, word die stad se lugbesoedeling deur die spreker geopper as teenvoeter vir die vis se sorgelose bestaan. Alhoewel dit nie direk vir die vis as wese van belang was nie, is dit 'n aspek wat nie alleen deur die mens se toedoen teweeggebring is nie, maar ook moontlik tot sy eie ondergang kan lei. Die broosheid van die natuur word hier deur die spreker belig en is dit uiters relevant in die een-en-twintigste eeu waar die wêreldbevolking aan die toeneem is en klimaatsverandering aan die orde van die dag is. Die humoristiese versreël "[h]y was eens soos 'n vis in die water" (2011:17) sorg egter vir 'n komiese inslag. Dié versreël is ironies aangesien die vis letterlik 'n vis was, maar sy lewe was ook letterlik so sorgeloos soos die van 'n vis. Hiermee poog die spreker heelwaarskynlik om die vis se vryheid in kontras met die mens se beperktheid ten opsigte van sekere lewensaspekte te beklemtoon.

⁷ "Edo" is die ou naam vir Tokio.

In die slotreëls van die gedig word die vis se fisiese bestaan voltrek. Alhoewel die vis in gees nie meer bestaan nie, is sy fisiese gestalte steeds in omloop.

Nou word hy op ys gegooi vir sasjimi.⁸

Kort voor lank land hy weer in die oseaan,
in 'n opgebreekte vorm – volledig ont-vis –
reisend van die hand na die mond: tot uitskot. (2011:17)

Die vis word deur die mens geëet en verteer. Ironies genoeg beland die vis gevolglik weer in die see en word 'n siklus sodoende voltooi. Die spreker maak gebruik van woordspeling soos “ont-vis” om die verganklikheid van die vis te beklemtoon. Net soos die mens se lewensreis die einde van 'n siklus bereik, het die vis se fisiese gestalte ook die einde van 'n siklus bereik. Die vis het die eindbestemming van sy “reis” bereik: Terug in die oseaan waar hy sy ontstaan gehad het.

2.3. Suid-Amerika – “Christus in Rio”

Volgens Nel ervaar die “digter/spreker verskeie modusse van bestaan” (2006:195) wat deur middel van die reiservaring teweeggebring word. Die digter verken talle geografiese ruimtes van regoor die wêreld. Met hierdie werklikheidservaring van die digter-as-reisiger vind daar terselfdertyd 'n interne reis plaas wat Hambidge as “'n alleenreis van die psige” (1988:25) beskryf. Gevolglik word sekere waarnemings deur die digter geïnternaliseer en volgens haar eie verwysingsraamwerk ontleed.

In die gedig “Christus in Rio” (2011:102) is dit belangrik om daarop te let dat die beskrywing van die stad as literêre ruimte nie slegs die blote agtergrond vir die gebeure of handeling is nie. Volgens Nel is die beskrywing van 'n stad “dikwels die uiting van opvattinge oor sosiale strukture en die lewe in die algemeen” (2006:203). Nel se standpunt sluit op sy beurt aan by Pratt se “contact zones” waar verskillende kulture in plekke met mekaar in wisselwerking tree en waartydens elke groep sy of haar eie historiese bagasie met hul saambring. Die reisiger-digter vorm gevolglik sekere vooroordele en stereotipes oor die plek en sy inwoners. So ontstaan daar

⁸ “Sasjimi” verwys na dungsnyde skyfies vis.

gevolglik sekere stereotipes oor die stad Rio de Janeiro wat deur menigte reisiger as 'n stad beskou word waar feestelikheid aan die orde van die dag is. Tydens 'n karnaval vind daar sekere gebeure op veral die strande plaas wat moontlik aanleiding tot aktiwiteite soos misdaad en seks kan gee.

Die titel van die gedig "Christus in Rio" kan op twee maniere geïnterpreteer word. Op 'n letterlike vlak kan die titel gelees word as Christus wat in 'n 'menslike gedaante' in Rio de Janeiro teenwoordig is en dus uitsluitlik in die ruimte figureer. Op figuurlike vlak verwys die titel na die letterlike Christusbeeld in Rio de Janeiro. Die Christusbeeld het bekendheid verwerf as 'n baken en internasionale handelsmerk vir die stad, Rio de Janeiro. In die eerste drie versreëls verwys die spreker na dié bekende besienswaardigheid in die stad:

Op elke advertensie oor Rio
op die Corcovado, Hy –
Christus die Verlosser. (2011:102)

Uit hierdie versreëls wil dit lyk asof Christus die Verlosser beide die rol van bemerkingsagent en besienswaardigheid beklee. Die stad Rio de Janeiro word sinoniem met die Christusbeeld en verkry die heilige ikoon van die Christendom handelsmerkstatus. Die spreker wil juis op hierdie kapitalistiese tendens klem plaas deur die leser daarop bedag te maak op die sterk invloed wat bemerking en die verbruikerstendense in die een-en-twintigste eeu beklee. Terselfdertyd vervul die feit dat die Christusbeeld op alle advertensies oor Rio de Janeiro verskyn ook 'n ideologiese funksie. Die bevordering van Christenskap binne die konteks van die sterk teenwoordigheid van die Rooms Katolieke geloof in Suid-Amerikaanse lande word deur dié beeld gesimboliseer. Die feit dat Christus as die "verlosser" beskryf word, kan ook daarop dui dat die beeld die reisiger/toeris van sy honger na die wonder van die stad "verlos" deur aan hulle die geleentheid te bied om foto's te neem en hierdie spirituele gebeurtenis mee te maak:

O, kom almal wat wil snapshot,
wil sê ek was ook dáár...
'n Yank aan sy katoolse⁹ vrou
"Ons was ook hier!" (2011:102)

Die spreker beklemtoon die ironie verbonde aan hierdie hoogs heilige beeld. Ten spyte daarvan dat die beeld vir menigte Christen 'n spirituele ikoon verteenwoordig, word die beeld deur die kommersiële samelewing tot 'n blote toeristebestemming afgemaak. Vir die meeste reisigers het die beeld sy status as heilige ikoon verloor en eerder 'n instrument geword waarmee reisigers bewys kan lewer dat hul wel Rio de Janeiro besoek het. Die beeld word verder deur die spreker as "die hoogste Art Deco-gebou"¹⁰ (2011:102) beskryf. Die religieuse ikoon word gevolglik as kuns afgemaak. Die "kuns" word 'n handelsmerk vir die stad Rio de Janeiro om soveel moontlik reisigers na die "heilighdom" van sand, see en aantreklike mense te lok.

Die wisselwerking tussen religie en die reisiger/toeris verkry verder gestalte in die dertiende versreël.

'n Atleet, uit Kanada of so,
slaan 'n kruis
toe hy die 200 trappe ligvoets
oorwin en modder in sy opponent
se blinde oog spoeg. (2011:102)

Die atleet se selfbehepthed om die wedloop na bo te wen word komies aangesien hy dit ten alle koste wil wen selfs al "spoeg" hy modder in sy opponent se oog. Die modder word nie letterlik in sy opponent se oog "gespoeg" nie, maar eerder in die geharwar na bo met sy voet in die opponent se oog geskop. Laasgenoemde versreëls verleen 'n vorm van banaliteit aan die gedig en neem die spreker 'n minder ernstige toon aan.

⁹ Die woord "katoolse" sinspeel hier moontlik op die woord Katoliek. Volgens die HAT verwys die woord "katools" ook na "verspot, laf of gek" (2005:541).

¹⁰ Die term "art deco" verwys na 'n eklektiese ontwerperstyl wat in die twintigerjare in Parys ontstaan het. "Art Deco" verteenwoordig weelderigheid, funksionaliteit en moderniteit.

Die gedig word beeindig met 'n verwysing na die Bybelse gelykenis van die vermeerdering van die brode in visse wat in Mattheüs veertien voorkom.

Die spirituele oomblik
gedigitaliseer, vermeerder soos brode,
toe daar visse soos reën oor ons sak. (2011:102)

Die “spirituele” word teenoor die “gedigitaliseer[de]” geplaas om die ironie en kommersialisering van die Christusbeeld uit te beeld. Die oomblik word vir 'n ewigheid vasgevang om deur die reisiger onthou te word. Dit word deel van die reisiger se identiteit net soos die Christusbeeld deel van Rio de Janeiro se identiteit geword het. Net soos Jesus die brode en visse vir die honger skare langs die meer vermeerder het, drom die reisigers met hul kameras saam om die standbeeld op film vas te lê. Die oomblik verkry verder gestalte deur die verwysing na die “visse” wat soos reën oor die reisigers uitsak. Die vervulling wat die reisiger verkry deur die standbeeld te bereik en foto's van hom- of haarself daarlangs te neem, is so verrykend soos die “vermeerdering van die visse” deur Jesus Christus. Vir die reisiger is dit 'n spirituele wonderwerk en word hul met 'n oorvloed van emosies gevul. Alhoewel die spreker die kommersialisering van die Christusbeeld in Rio de Janeiro wil uitbeeld, wil die spreker die leser ook daarop bedag maak dat die ikoniese Christusbeeld selfs in 'n moderne gekommersialiseerde samelewing 'n spirituele dimensie aan die reis verleen. Selfs die wonderwerke van Christus word gebanaliseer. Net soos Jesus blindes van blindheid kon genees, spog die toeris “modder op sy opponent se oog” (2011:102) en word sy opponent daardeur tydelik verblind. Op hierdie wyse word Jesus se wonderwerke gebanaliseer. Alles word verwêrelds en eietyds.

2.4. Reis en die stad as bestemming

Reis is gevolglik 'n gekompliseerde proses wat met talle fisiese en emosionele gevoelens en veranderinge gepaardgaan. Chambers som die ervaring van die stad of metropool soos dit deur die reisiger ondervind word soos volg op:

The city, the contemporary metropolis, is for many the chosen metaphor for the experience of the modern world. In its everyday details, its mixed histories, languages and cultures, its elaborate evidence of global tendencies and local distinctions, the figure of the city, as both a real and an imaginary place, apparently provides a map for reading, interpretation and comprehension. (1994:92)

Vir Hambidge verteenwoordig die stad en die gevoel van vervreemding wat daarmee gepaardgaan, juis die gevoelens wat deur Chambers uitgewys word. Deur die talle reise na vreemde lande en stede het Hambidge as digter haarself na 'n vreemde ruimte verplaas en word haar gedigte 'n testament van die verskeidenheid gevoelens wat die digter in elke stad ervaar het. Elke stad bring 'n nuwe "ervaring" teweeg wat gekoppel word aan die vooroordele en kennis wat die digter-as-reisiger oor die stad beskik. Die proses van reis en om oor reis te lees word deel van die moderne samelewing se soeke na opwinding en nuwe ervarings selfs as gaan dit met 'n gevoel van vervreemding en ongemak gepaard. Deur middel van reisliteratuur – en in hierdie geval die reisgedig – word die hedendaagse reisiger met "'n kaart vir lees, interpretasie en begrip" vir sy nuwe omgewing toegerus wat die reisproses soveel meer aantreklik en uitdagend maak. Om hierdie rede speel reisliteratuur 'n belangrike rol binne die kanon van die letterkunde. Reis is deel van die een-en-twintigste eeuse lewenswyse en het die stad die platteland onttron as die ruimte waarin die meerderheid mense verkies om hul lewens te leef. Die verkenning van vreemde stede is dus nodig vir die mensdom om hulself innerlik te verken deur nuwe ervarings mee te maak en hulself met kennis oor die vreemde land, stad en kultuur te verryk.

Hoofstuk 3

Die reis as metafoor vir ontvlugting van die geliefde

In hierdie hoofstuk gaan ek fokus op die reis as vorm van ontvlugting wat onderneem word na afloop van 'n liefdesteleurstelling. In sy bespreking van Hambidge se poësie wys Henning Snyman (2008:504) dat “verlies by Hambidge op die eerste vlak gelees [moet] word in die sin van liefdesverlies” (2008:504). In die bundel *Visums by verstek* (2011) word reis as metafoor aangewend om die verlies van 'n geliefde of beeëindiging van 'n liefdesverhouding te illustreer. Hambidge erken self in die voorwoord tot *Visums by verstek* (2011) dat “'n gedig geskryf oor 'n geliefde stad vir [haar] bepaalde emosionele reaksie [word] aan die einde van 'n liefdesverhouding of verwerking van 'n vriend/geliefde se dood” (2011:11).

Hambidge se oeuvre word gekenmerk deur etlike gedigte wat oor liefdesverlies handel en gevolglik verskyn 'n reeks reisgedigte met liefdesverlies as tema in *Visums by verstek* (2011). Die liefdesgedigte kan in twee kategorieë verdeel word. Eerstens is daar die liefdesgedigte wat aan 'n spesifieke stad of land gekoppel word. Tweedens is liefdesgedigte wat met 'n tema verband hou soos byvoorbeeld die skryf van 'n tanka en 'n verwysing na 'n bekende persoonlikheid soos Emily Dickinson. Die volgende liefdesgedigte in *Visums by verstek* (2011) word aan 'n stad gekoppel: “Dood in Venesië” (2011:18-19), “Kervansaray” (2011:20), “San Francisco” (2011:22), “Parys” (2011:24), “Stockholm” (2011:34), “Om in Madrid te smul” (2011:37), “Halifax” (2011:39), “Egipte en Israel” (2011:46) en “Puerto Montt” (2011:72). Die gedigte “Vallei van die konings” (2011:49), “Afskeid” (2011:69), “Afskeid [2]” (2011:70), “Lyftaal” (2011:71), “Jouissance” (2011:74), “Eat your heart out, Emily D.” (2011:80), “Unfinished business” (2011:81) en “Tankas” (2011:93) handel oor die verlies van die geliefde, maar word die verlies van 'n geliefde nie soseer aan 'n spesifieke stad gekoppel nie, maar eerder aan 'n tema soos in “Eat your heart out, Emily D” (2011:80).

3.1. Die reis as ontvlugting: Die verlore geliefde

3.1.1. Van Venesië tot Madrid

Tydens 'n reis na Venesië skryf Hambidge die gedig “Dood in Venesië” (2011:18) waarin die reis binne die konteks van die gedig ontvlugting vir die digter/reisiger bied na die beëindiging van 'n liefdesverhouding. Deur te reis word die digter in staat gestel om haar gevoelens jeens die verbrokkelde liefdesverhouding te verwerk en gee sy uiting aan haar gevoelens in die vorm van 'n gedig, soos in die geval met “Dood in Venesië” (2011:18). Gedurende die digter se reis ondervind sy uiteenlopende gevoelens in die verskillende plekke waarheen haar reis haar neem. Elke ruimte bied gevolglik 'n unieke ervaring waartydens die digter haar ongelukkigheid kan verwoord.

Die titel van die gedig “Dood in Venesië” (2011:11) aktiveer intertekstueel die titel van die Duitse skrywer, Thomas Mann, se novelle *Tod in Venedig* (1912) of *Death in Venice* soos dit in Engels bekend staan. Die digter maak deurentyd van intertekstuele verwysings na beide Mann se roman, *Tod in Venedig*, sowel as die regisseur en filmmaker Luchino Visconti se 1970-filmweergawe van die roman as *La Morte a Venezia* gebruik om as metafoor vir haar verbrokkelde liefdesverhouding te dien. In die eerste versreël, (“[e]k is die regisseur van my eie lewendrama”), neem die spreker die rol van regisseur aan om haar lewendrama – naamlik die verbrokkelde liefdesverhouding – te beskryf. Die spreker gebruik die verfilming van Mann se roman deur Luchino Visconti om haar mislukte verhouding met *Tod in Venedig* (1912) te vergelyk. In die tweede versreël verwys die spreker direk na “Visconti [wat] varend oor die vuil waters / van Venesië met die produksie *La Morte a Venezia* [vaar]” (2011:18). Net soos Visconti tydens die verfilming van Mann se novelle oor die vuil waters van Venesië gevaar het, bevind die spreker haarself in 'n soortgelyke posisie waar sy weemoedig in Visconti se voetspore volg. Die verwysing na Venesië se “vuil water” aktiveer nie slegs die verwysing na Mann se beskrywing van Venesië met sy cholera-besmette kanale nie, maar sinspeel ook op die “vuilheid” van 'n verhouding wat op 'n slegte noot geëindig het. Verder kan die spreker se spreekwoordelike “vuil wasgoed” tydens die reis gewas word deur haar emosies vir haarself in woorde uit te pluus.

Vir die spreker is 'n liefdesverhouding soos 'n filmproduksie: Die betrokke partye vertolk die hoofrolle in die produksie wat homself op 'n spesifieke tyd en plek afspeel. In Mann se novelle word die protagonis, Gustav von Aschenbach se obsessie met die jong Poolse seun, Tadzio, uitgebeeld. Aanvanklik is Aschenbach se bewondering vir Tadzio slegs ingestel op 'n estetiese bewondering van die seun – Tadzio se aantreklike voorkoms boei Aschenbach tot so 'n mate dat hy deur Tadzio se uiterlike skoonheid gefasineer word. Geleidelik ontwikkel sy bewondering vir Tadzio mettertyd in 'n obsessie wat hom totaal verswelg en geleidelik tot sy eie ondergang en dood lei.

'n Gegrimeerde Aschenbach (deur Dirk Bogarde vertolk)
smagtend na die Poolse seun, Tadzio. (2011:18)

Aschenbach se obsessie met Tadzio word as metafoor gebruik vir die spreker se obsessie met haar geliefde en hoe dit haar as persoon raak. Die verwysing na die Amerikaanse akteur, Dirk Bogarde, betrek die rol van die akteur wat oorspronklik die rol van Von Aschenbach gespeel het by die gedig en wil die spreker hierdeur haar rol as aktrise in die liefdesdrama beklemtoon. Die intensiteit van die verhouding het die spreker tot so 'n mate verswelg dat sy met die beeïndiging van die verhouding 'n reis moes onderneem om haar van die geliefde en die gevoelens te distansieer. Gegrimeerd skakel ook met die slottoneel van die film waar die sterwende Von Aschenbach se grimering van sy gesig loop. "Gegrimeerd" dui dus op die voorstelling van valsheid – 'n tipe masker wat gedra word. In *Kladboek: 'n Hibriediese roman* (2008) skryf Hambidge dat "[sy] nog altyd gereis [het] om 'n liefdesverhouding te besweer of 'n geliefde af (uit?) te weer" (2008:69). Net soos Gustav von Aschenbach 'n reis moes onderneem om onder meer inspirasie vir sy skryfwerk te soek, onderneem die spreker 'n reis en produseer 'n gedig om die verbrokkelde liefdesverhouding te verwerk. Laasgenoemde verwysing is ook ter sprake in die volgende hoofstuk oor die verhouding tussen reis en die skryfproses handel aangesien die reis nie slegs die geleentheid om tot verhaal te kom bied nie, maar ook 'n geleentheid tot kreatiewe denke skep.

Die verskeidenheid gedigte wat oor die einde van 'n liefdesverhouding handel getuig hiervan. Net soos in “Dood in Venesië” (2011:18) reis die digter na “Kervansaray” (2011:20) waar sy ontvlugting in die stad vind:

Eens het ek my trane verdrink: 'n beierende klok
van afskeid, verwerping, die einde van 'n verhouding
het die reis aangevuur. (2011:20)

In die gedig “Om in Madrid te smul” (2011:37) gee die spreker 'n terugblik van al die plekke wat sy en die voormalige geliefde eens besoek het: “Jy sal waarskynlik die mazapán¹¹ en barquillos¹² / onthou in die steegkafeetjie / met die rooi tafeldoek en kers” (2011:37).¹³ Die spreker maak verder van Madrid se geskiedenis gebruik deur 'n verwysing na die Spaanse Burgeroorlog van die twintiger- en dertigerjare. Die spreker gebruik die Spaanse Burgeroorlog as metafoor vir haar liefdesverhouding. “Die Burgeroorlog / lank en uitgerek: wie is die Fascis? / Wie is die Republikein? / Weet net ek verteer / nog broksgewys aan jou” (2011:37). Die spreker en haar geliefde verkeer in 'n figuurlike “oorlog” waarin beide partye onvergenoegd en vyandig teenoor mekaar verkeer. Dit is duidelik uit die slotreël dat die spreker steeds nie in staat is om die verbrokkelde verhouding ten volle te verwerk nie. Net soos die Spaanse Burgeroorlog letsels gelaat het, laat die verbrokkelde liefdesverhouding sy eie emosionele letsels vir die spreker. Die gebruik van die Spaanse Burgeroorlog as metafoor vir die beëindiging van 'n liefdesverhouding kan egter as literêre kitsch beskou word aangesien die metafoor oordrewe is.

In “Dood in Venesië” (2011:18) vergelyk die spreker haar verhouding en die gedagtes wat daarmee gepaardgaan met die proses wat met die verfilming van *La Morte a Venezia* geskied het.

Oor en oor kyk ek na die video op *YouTube*,
luister na die streng bevele van Luchino
met die repetisie van daardie één toneel:

¹¹ “Mazapán” is 'n Spaanse lekkerny wat gemaak word uit suiker en amandelmeel. (Marsepein)

¹² “Barquillos” is 'n tipe plat gebak wat in 'n buisvorm gerol is.

¹³ Kos speel 'n belangrike rol by Hambidge. Sy verwys in haar gedigte gereeld na disse wat sy tydens haar reise geëet het.

die jong, blonde seun wat stap oor die donker brug.
Mahler, en sy doodsobsessie, speel in die agtergrond
met die drama van hartstog, wanhoop, versugting. (2011:18)

Die spreker se lewe speel soos 'n film voor haar af. Die spreker is die regisseur van haar eie lewe en dink sy haar terug na “daardie een toneel” wat in die spreker se geval op die beëindiging van haar verhouding dui. Net soos Aschenbach wat Tadzio vanaf 'n afstand bewonder en hom smagtend aanstaar, bevind die spreker haarself in 'n soortgelyke posisie van “hartstog, wanhoop en versugting”. Die verwysing na die “blonde seun” wat oor die “donker brug” stap is ook relevant aangesien daar heelwat simboliek in laasgenoemde verwysing skuil. Lig versus donkerte – twee kleure wat in kontras met mekaar staan – kom in die versreël ter sprake. Die “lig” wat die geliefde en die gelukkige tye in hul verhouding verteenwoordig, terwyl die “donker” die einde van hul verhouding aandui. Ook die musiek van die komponis, Gustav Mahler, word in die film en gedig betrek. Die stadige vierde beweging uit Mahler se vyfde simfonie word deur Visconti in sy film gebruik. In *La Morte a Venezia* speel dood 'n sentrale rol in die novelle sowel as die film aangesien die protagonis aan die einde van die verhaal sterf. Die dood word deur die spreker gebruik as 'n metafoer wat die einde van die verhouding met haar geliefde aandui.

In die twaalfde versreël dui die spreker die kontras tussen Aschenbach en Tadzio aan wanneer hulle soos volg beskryf word:

Bogarde se gegrimeerde wit gesig, rooi lippe
en swart gekleurde hare – 'n engelgesig, hierdie Objek
van Begeerte, iewers tussen seun en man,
bewus-onbewus van die ouer man in die cholera-besmette stad.
(2011:18)

Terwyl Aschenbach, soos deur Bogarde vertolk, 'n amper spookatige gedaante met 'n wit spookgesig, rooi lippe en swart gekleurde hare aanneem, word Tadzio as 'n “engelgesig” maar terselfdertyd ook as 'n “Objek van Begeerte” beskryf. Die Franse filosoof Jacques Lacan beskou die “Objek van Begeerte” soos volg:

Desire, in other words, has little to do with material sexuality; it is caught up, rather in social structures and strictures, in the fantasy version of reality that forever dominated our lives after our entrance into language. (Felluga, 2002:1)

Die begeerte wat deur die waarnemer gekoester word, is egter niks meer as 'n blote bevrediging van die waarnemer se eie begeertes en fantasieë nie. Die waarnemer – in hierdie geval Von Aschenbach – gebruik Tadzio se skoonheid as 'n rookskerm vir sy narsissistiese projeksie van homself.

Die spreker maak van kontraste gebruik om Aschenbach se begeerte te beskryf. Aschenbach se “spookagtige” voorkoms versus Tadzio se “engelgesig”, die seun versus die man asook Tadzio se “bewus-onbewus[theid]” van Aschenbach. In laasgenoemde versreëls poog die spreker om deur middel van Mann se novelle haarself en die geliefde in onderskeidelik Aschenbach en Tadzio se rolle te plaas. In die sprokiesagtige Venesië met sy kanale en romantiese Italiaanse atmosfeer word die spreker weereens bewus van haar mislukte liefdesverhouding en die pyn wat daarmee gepaardgaan – net soos Aschenbach se “begeerlike pyn” wat hy jeens Tadzio koester. Die obsessie wat Aschenbach teenoor Tadzio koester, word vergelyk met die spreker se begeerte vir haar geliefde.

Obsessie, word beweër, meld sig immer só aan:
die ouer een sterwend van ellende, die jonger een
reeds elders, op pad, aan die beweeg, wég van die Subjek. (2011:18)

Die spreker verteenwoordig die “ouer” persoon – oftewel Aschenbach – terwyl die verlore geliefde – soos deur Tadzio verteenwoordig word – die “jonger een” voorstel. Die deurgaanse vergelyking van die spreker en haar geliefde met dié van Aschenbach en Tadzio se karakters word uiters effektief deur die spreker aangewend. Net soos Aschenbach “sterwend van ellende” (2011:18) is, voel die spreker dieselfde emosionele ondergang as wat Aschenbach ondervind het. Die spreker is deeglik daarvan bewus dat “die jonger een” wat onderskeidelik Tadzio en die verlore geliefde voorstel, nie weer gaan terugkeer nie. Die spreker is deeglik bewus van die feit dat haar geliefde “reeds elders, op pad, aan die beweeg, weg van

die Subjek [is]" (2011:18). Die geliefde as "Objek van Begeerte" beweeg weg van die Subjek en word die Subjek se eie Lacaniaanse fantasieë onbevredig gelaat. Net soos Tazio Venesië saam met sy gesin verlaat en Aschenbach alleen agterbly om te sterf, het die spreker se geliefde reeds aanbeweeg en die spreker verlaat.

Soos reeds vroeër bespreek, vertolk Gustav Mahler se musiek 'n belangrike rol in Visconti se filmweergawe van Mann se novelle. Kritici het bevind dat die Visconti se filmweergawe van *Der Tod in Venedig* (1912) afwyk van die teks. Volgens die kritikus, Geoffrey Nowell-Smith, het Visconti te veel op musiek en te min op die teks gesteun om die verhaal aan die gehoor oor te dra:

The existence, alongside the film, of that minor miracle of discourse narrative prose which is *Der Tod in Venedig*, seems to have dispensed Visconti from any attempt to produce a discourse of his own. (1980:163)

Nowell-Smith se stelling dat Visconti te veel van Mann se teks afgewyk het, word in die gedig "Dood in Venesië" (2011:18) deur die spreker geopper:

'n Mislukte film, roep die kritici:
Visconti het Mann glo sleg vertaal.
Hoe durf hy die storielyn aanpas
En musiek eerder as skryf, 'n groter inpak gee?
Dalk sy eie homoseksualiteit wat hier inspeel,
'n gesprek met Zeffirelli, glo 'n lover? Wie weet? (2011:18)

In die laasgenoemde versreëls lewer die spreker indirek kommentaar op haar eie interpretasie van Mann se novelle en Visconti se film en die feit dat sy die teks en filmweergawe as metafoor vir haar eie mislukte liefdesverhouding gebruik. Eerstens lewer die spreker kommentaar op die feit dat Visconti te veel aandag aan musiek as die geskrewe teks gegee het: "En musiek eerder as skryf, 'n groter inpak gee" (2011:18). Die komponis, Gustav Mahler, se musiek figureer veral sterk in die slottoneel in vergelyking met die wyse waarop Visconti met die teks omgegaan het. Visconti het dus meer aandag aan sy eie vertolking van die teks gegee en gevolglik

sy eie kreatiewe elemente bygevoeg om die teks op sy eie wyse vir die kyker aan te pas. Die vraag “[h]oe durf hy die storielyn aanpas” (2011:18) kan ook op die spreker van toepassing wees: “Hoe durf [sy] die teks aanpas” om haarself en haar geliefde met Mann se teks te integreer? Daar vind gevolglik nie slegs ‘n intertekstuele gesprek tussen Mann se novelle en die digter se gedig plaas nie, maar lewer die spreker deur middel van die gedig kommentaar wat op beide haar eie verlore liefde as die van Aschenbach se karakter van toepassing is. Gevolglik word die gedig ook “‘n gesprek met haar geliefde” net soos Visconti dalk “‘n gesprek met die filmmaker, Zeffirelli, glo ‘n lover” (2011:18) kan voer.

Die spreker se mislukte verhouding met haar geliefde word in die volgende versreëls verwoord: “‘n Klein toneel, ongeveer twee minute en dertig sekondes, / word herhaaldelik uitgespeel, nes herinnering: / dog jy en ek plotseling getermineer. Finaal.” (2011:18). Die beeïndiging van die verhouding word ‘n kort toneel wat net sowel ‘n toneel in ‘n film kon wees. Beide “karakters” in die spreker se “film” is egter vasbeslote dat die verhouding wel beeïndig gaan word. Daar is geen terugkeer nie. Net soos Aschenbach finaal van Tazio afskeid neem wetende dat hy hom nooit weer sal sien nie, neem die spreker die besluit dat haar paaie finaal met die van haar geliefde sal skei.

In die laaste afdeling van die gedig spreek die spreker direk tot die geliefde: “Wis jy ooit hoe ek in Venesië tob oor óns produksie? / Presies waar het ek jou verloor in hierdie klein film?” (2011:19). Die spreker se verhouding met haar geliefde word as ‘n “produksie” beskryf waarin beide partye ‘n rol vertolk het. Hulle mislukte verhouding was ‘n “klein film” wat dramaties en hartverskeurend geëindig het. “Nes Visconti varend oor die vuil waters van Venesië” (2011:19) reis die spreker terug na haar land van herkoms. Die waters van Venesië het die nodige ontvlugting vir die spreker teweeggebring. Alhoewel Visconti op ‘n meer romantiese “gondola” oor die vuil waters van Venesië gereis het, reis die spreker “per boot” op ‘n minder romantiese wyse terug. Laasgenoemde dui daarop dat die spreker ‘n mate van gemoedsrus in Venesië gevind het. In die slotreëls van die gedig bring die spreker haar eie verhouding in verband met die literêre spel wat Visconti met Mann se teks gespeel het. Volgens die spreker was hul liefdesspel net so swak vertolk soos Visconti se vertolking van Mann se novelle:

[R]eis ek per boot, nie in 'n romantiese gondola helaas, terug
na die oomblik toe jy wegdraai (finaal oor die brug)
om ons verbintenis en veral jouself te verrai.
Jy en ek. Thomas Mann versus Visconti. Verdraai,
swak vertolk, soos 'n film waar die regisseur roep: Cut! (2011:19)

As gevolg van die verhouding wat op 'n lae noot beëindig is, neem die spreker 'n doelbewuste besluit om die verhouding finaal te beëindig net “soos 'n film waar die regisseur roep: Cut!” (2011:19). “Cut” verwys hier nie net na die beëindiging van die film nie, maar ook dat die skakel tussen hulle ook nou weg is.

Die intertekstuele spel tussen Hambidge se gedig, Mann se novelle en Visconti se film word op 'n geslaagde wyse aangebied. Hambidge betrek beide Mann se novelle en Visconti se filmweergawe van *Tod in Venedig* (1912) om as metafoor te dien vir haar verhouding met haar geliefde en die “toneelspel” wat tussen hulle plaasgevind het en wat uiteindelik tot die beëindiging van hul verhouding gelei het. Hambidge lewer indirek kommentaar op *Tod in Venedig* (1912) en die wyse waarop die teks – wat later tot filmteks verwerk is – steeds in die een-en-twintigste eeu relevant is. Die gebruik van die teks as 'n metafoor vir die verbrokkelde liefdesverhouding word op 'n geslaagde wyse deur die spreker benut en word haar liefdesspel net so intens soos Aschenbach se begeerte vir Tadzio.

3.1.2. “Die wispelturige vrou” – Lande en stede van Suid-Amerika

Die bundel *Visums by verstek* (2011) bevat 'n aantal reisgedigte wat tydens Hambidge se onderskeie reise na die Suid-Amerikaanse kontinent geskryf is. Die gedigte “Afskeid” (2011:70), “Lyftaal” (2011:71), “Puerto Montt” (2011:72) en “Jouissance” (2011:74) is onderskeidelik in Montevideo, Buenos Aires, Puerto Montt en Manaus geskryf. In die gedig “Jouissance” (2011:74) word Suid-Amerika as 'n “wispelturige vrou” (2011:74) beskryf en word die kontinent verder beskryf as “vol teëspraak, hartstog en ontrou[heid]” (2011:74). Die kontinent word 'n metafoor vir die vroulike geliefde waarin die spreker haar waarnemings van die kontinent met 'n verhouding vergelyk. Net soos die kontinent verskillende emosies by die spreker ontlok, is die spreker se geliefde “vol teëspraak, hartstog en ontrou[heid]” (2011:74).

Sy nooi jou uit met haar Brasiliaanse borste
- net om jou af te weer met haar Chileense arms.
Mens onthou veral haar Boliviaanse oë
en min mense raak uitgepraat oor haar Andes neus. (2011:74)

Deur na die verskillende Suid-Amerikaanse lande te verwys, slaag die spreker daarin om 'n spesifieke karaktereienskap wat met elke land geassosieer word aan die geliefde te koppel. Soos reeds in hoofstuk een genoem word, is die stad sinoniem met sy standbeeld van Christus, die jaarlikse Rio-karnaval en asemrowende strande. Die erotiese element kom in Rio de Janeiro ter sprake aangesien die stad bekend is vir sy naaktheid weens die humiditeit en karnavalatmosfeer wat deurentyd op sy strande heers. Brasilië as land nooi die spreker dus tydens haar reis uit met aanloklikhede soos die “borste” van 'n vrou wat iemand verlei. In teenstelling met Brasilië ondervind die spreker 'n teenoorgestelde gevoel ten opsigte van Chili aangesien die land “met haar Chileense arms” die spreker “afweer” (2011:74). Chili staan in direkte kontras met Brasilië en word met antagonisme bejeën. Bolivië en die bekende Andes-gebergtes word weer met aangename aspekte van 'n geliefde vergelyk. Die “Boliviaanse oë” en “Andes neus” (2011:74) skep aangename assosiasies by die spreker en die tonele word in die langtermyngeheue gestoor. Die verwysing na “Bolivië” aktiveer die gedagte aan 'n oogbol terwyl die spitse van die Andes-gebergtes weer op sy beurt die vorm van die menslike neus voorstel.

In die sewende versreël koppel die spreker 'n meer erotiese konnotasie aan die kontinent deur na die “vuurheuvel” (2011:74) te verwys. Die “vuurheuvel” verwys na die talle vulkane wat op die Suid-Amerikaanse kontinent aanwesig is, veral in lande soos Chili waar daar gereeld vulkaniese uitbarstings plaasvind. In terme van die geliefde verteenwoordig die “vuurheuvel” die mees intieme deel van die “Suid-Amerikaanse vrou” naamlik die vagina. Die vagina as “vuurheuvel” is die vroulike orgaan wat passie, sensualiteit, nuwe lewe en liefde versinnebeeld. Net soos 'n vulkaan tot diep in die aarde se kors strek, kan die spreker die mees intiemse deel van die geliefde deur middel van die vagina bereik. Die “vuurheuvel” as vulkaan skep nuwe landmassa net soos 'n vagina as geboortekanaal gedeeltelik verantwoordelik is vir die skep van nuwe lewe. Vir die spreker is dit duidelik dat die

geliefde se “vuurheuwel” nie deur enige persoon besigtig of betree mag word nie, maar dat die intieme plek slegs vir uitgesoekte “besoekers” - of geliefdes - beskore is. In die gedig “Vuurspuwende berg” uit Hambidge se bundel *Geslote baan* (1988) word hierdie metafoor ook gebruik om na die geslagsorgaan te verwys:

My tong koel,
betroubare seismograaf,
het ‘n vulkaniese uitbarsting,

begin vermoed
toe die lawa warm
‘n hele Venusheuwel óórspoel. (71)

Vir die spreker is die Suid-Amerikaanse kontinent “uitsonderlik weens haar kop / vol drome” (2011:74). Die kontinent wek net soos die geliefde ‘n gevoel van hoop vir die toekoms by haar. Die vooruitsig van geluk en liefde laat die spreker uitermatige blydskap en vervulling ervaar. Die kontinent se “fantasmagoriese, ongetemde Amasone” (2011:74) sinspeel op die spreker se ontdekking van die geliefde se persoonlikheid en diepste geheime tydens hul liefdesspel. Vir die spreker onthul hul liefde gevoelens wat diep vanuit die mees verafgeleë streke van die menslike siel afkomstig is, net soos die verafgeleë streke van die Amasone bykans onbegaanbaar vir die mens is. Die spreker se verhouding met die geliefde word egter verbreek net soos die lande wat die reisiger besoek het hul besoekers sal vergeet. Die versreël “al het sy my nou heeltemal vergeet / en ons liefde lyk na die ruïnes by Machu Picchu” (2011:74) dui op die einde van die reisiger se besoek aan die Suid-Amerikaanse kontinent en dui terselfdertyd ook op die einde van haar verhouding met die geliefde. Al wat van die voormalige liefdesverhouding behoue gebly het, is die “emosionele ruïnes” wat met die ruïnes by Machu Picchu vergelyk word. Net soos ‘n besoek aan ‘n stad, land of kontinent tot ‘n einde kom, kom die spreker se liefdesverhouding ook tot ‘n einde. Finaliteit word deur die vertrekproses teweeggebring en word die herinneringe van die geliefde – net soos die herinneringe van die kontinent – agtergelaat om nuwe stede, lande en kontinente te ontdek. Daar

is nuwe ruimtes en geleenthede in die vorm van toekomstige reise wat die spreker kan ontgin.

In die gedig “Puerto Montt”¹⁴ (2011:72) word die spreker se geliefde weereens met die ruimte waarin sy haarself bevind, vergelyk. Net soos in die gedig “Jouissance”¹⁵ (2011:74) gebruik die digter verwysings na die ruimte om karaktereienskappe van die geliefde te bespreek.

“Ek dink vanoggend aan jou eens lieflike mond” (2011:72).

Die woord “eens” sinspeel daarop dat die spreker se verhouding met die geliefde iets van die verlede is. Volgens die spreker is haar geliefde se mond nie meer vir haar “lieflik” nie weens ‘n aantal redes wat later in die gedig aangevoer word. Die geliefde se “eens lieflike mond” is nou vir die spreker ‘n “diep grot met jou tong ‘n vuurspuwende berg” (2011:72). In “Jouissance” (2011:74) verwys die spreker na ‘n “vuurheuvel” (2011:74) wat in die geval passie en liefde verteenwoordig. In teenstelling met laasgenoemde gedig heg die spreker ‘n negatiewe konnotasie aan die “vuurspuwende berg” (2011:72) aangesien die spreker haar voormalige geliefde se tong as ‘n “vuurspuwende berg” beskou. Deur hierdie stelling te maak, impliseer die spreker dat harde woorde tussen haarself en die geliefde verwissel is en dat hul verhouding heel waarskynlik op ‘n dramatiese wyse geëindig het. Die spreker voer die beelde verder deur die mond en die tong met die Suid-Amerikaanse landskap te vergelyk.

‘n Openbare saal wat té veel vreemde besoekers toelaat.
‘n Middeleeuse kasteel met jou tong die valhek.
‘n lughawe in ‘n onbekende stad waaruit ek moet vertrek.
‘n volbespreekte hotel met geen slaapplek.
‘n eiland soos Chiloé waarheen ek weens die weer nie kon gaan.
‘n land soos Venezuela wat geen visas toestaan. (2011:72)

¹⁴ Puerto Montt is in die mees suidelike deel van Chili en dus ook van die Suid-Amerikaanse vasteland.

¹⁵ Die Franse woord “jouissance” verwys na ekstatische en seksueel-orgasmiese plesier.

Die spreker vergelyk haar voormalige geliefde se mond met 'n "[o]penbare saal wat té veel besoekers toelaat" (2011:72). Die spreker is van mening dat die geliefde haar heel moontlik verkul en haar liefde met te veel ander mense deel op dieselfde wyse waarop 'n openbare saal besoekers wat op reis is, akkomodeer. Die spreker spreek haar misnoë teenoor haar geliefde uit deur haar te veroordeel oor die feit dat sy haar liefde met menig persone deel. Die geliefde se mond is soos 'n "Middeleeuse kasteel met jou tong die valhek" (2011:72). Hierdeur impliseer die spreker dat die geliefde 'n keuse het ten opsigte van wie sy as haar geliefde wil aanneem. Net soos prinsesse teen bese figure in die Middeleeuse sprokies deur middel van 'n valhek "beskerm" is, kan die spreker se geliefde haarself deur middel van haar "tong" as sodanig van ander geliefdes "afsny" en haar liefde slegs met die spreker deel. Dit blyk egter nie die geval te wees nie aangesien die spreker haar mond 'n "openbare saal" maak wat vele geliefdes se tonge akkomodeer.

Hambidge maak in vele van haar reisgedigte melding van die lughawe as vertrekpunt tydens 'n reis hetsy dit van of na 'n plek is. In die Suid-Amerikaanse reisgedigte wat oor die verlore geliefde handel verwys sy onder andere in "Afskeid" (2011:70) en "Puerto Montt" (2011:72) na die lughawe of vertekruimte. Ander gedigte wat by bogenoemde verwysing na die lughawe as ruimte aansluit is "Eat your heart out, Emily D." (2011:80) en "Aankoms en vertrek" (2011:55).

In "Puerto Montt" (2011:72) is die lughawe die plek "in 'n onbekende stad waaruit ek moet vertrek" (2011:72). Die lughawe as ruimte is funksioneel in terme van die reisproses as ontvlugtingsteganisme aangesien dit die ruimte is wat deurgang bied tot 'n ruimte wat met ontvlugting geassosieer word en 'n modus tot ontvlugting van die verlore geliefde bied. In "Afskeid" verwys die spreker na die mens wat deur 'n "vlugvertraging" staties gehou word. In hierdie geval word die spreker deur 'n vlugvertraging opgehou aangesien dit haar ontvlugtingsproses vertraag. Hoe langer sy haarself in 'n ruimte bevind vanwaar sy wil wegbeweeg, hoe langer sal die emosionele pyn voortduur. In "Eat your heart out, Emily D." (2011:80) word die lughawe 'n ruimte wat die spreker se nagrus versteur: "Nog 'n slapelose nag / in 'n vreemde hotelkamer / digby 'n lughawe" (2011:80). Die geraas van die vliegtuie se motore skep 'n atmosfeer waarbinne die spreker se slaap versteur word. Uit laasgenoemde aanhaling blyk dit duidelik dat die reisproses nie slegs ontvlugting aan die spreker bied nie, maar ook fisies en emosioneel uitputtend kan wees – net

soos 'n liefdesverhouding uitputtend kan wees. In “Aankoms en vertrek” (2011:55) word die lughawe weereens 'n ruimte wat 'n reisiger se reis vertraag: “Op Charles de Gaulle-lughawe: / Air France 447 Terminaal 2E / uiteindelik vertraag. Gesuspendeer.” (2011:55). Dit blyk duidelik uit laasgenoemde aanhalings te wees dat die lughawe – alhoewel van kardinale belang tydens die reisproses – ook fisiese en emosionele ongerief kan teweegbring.

In “Puerto Montt” (2011:72) word die geliefde se mond met 'n “lughawe in 'n onbekende stad” (201:72) vergelyk waaruit die spreker moet vertrek. Die geliefde se ontrouheid het vir die spreker te pynlik geword en wil die spreker gevolglik uit die ruimte ontvlug. In die daaropvolgende versreël sinspeel die spreker daarop dat haar voormalige geliefde te veel ruimte aan ander moontlike romantiese opsies bied en gevolglik geen ruimte vir haar in haar lewe bied nie: Die versreël “'n volbespreekte hotel met geen slaapplek” (2011:72) dien as ondersteuning vir laasgenoemde stelling. Tydens die spreker se reis wou sy graag die “Chiloé”-eiland besoek, maar weens ongure weer kon sy egter nie die eiland besoek nie. Die verlore geliefde word as die “eiland” beskou waarna die spreker nie kon reis nie. Die spreker was nie in staat om tot die voormalige geliefde deur te dring nie en het hul liefde gevolglik skipbreuk gely. Die spreker beskou haar voormalige geliefde as “'land soos Venezuela wat geen visas toestaan nie” (2011:72). Die spreker is nie in staat om Venezuela te besoek nie en word Venezuela die metafoor vir die geliefde wat haarself op 'n afstand van die spreker plaas. Die geliefde word vir die spreker 'n onbereikbare, onbegaanbare ruimte waar sy nie meer welkom is nie.

In die gedig “Lyftaal” (2011:71) ondersoek die digter die sensualiteit van die tango wat sinoniem met die Latyns-Amerika geword het. Die gedig is 'n spel tussen twee geliefdes in die hoofstad van Argentinië, Buenos Aires.

Hulle dans die tango
die dans van begeerte,
asem ophou – asem snak.
Speel met kopulasie
(bene in mekaar, uit,
inmekaar)
voorspel tot die regte ding. (2011:71)

Die twee geliefdes dans “die dans van begeerte” (2011:71) wat daarop dui dat die geliefdes hul liefde vir mekaar fisies ten toon wil stel deur middel van die sensuele dans wat hulle beoefen. Die dans is egter slegs ‘n voorspel van wat later tot ‘n baie meer intieme passievolle spel tussen die geliefdes sal lei. Net soos in die geval van die fisiese seksdaad tussen twee geliefdes, word die dans ‘n geklede “kopulasie” op die dansvloer. Die spreker ontsnap as’t ware na ‘n buite-liggaamlike dimensie waar slegs sy en haar geliefde teenwoordig is om hul passie fisies uit te leef. Hul asemhaling toon die kenmerke van seksuele aktiwiteit: “asem ophou – asem snak” (2011:71). Hulle fisiese gestalte speel alreeds die spel van “bene [wat] in mekaar [is], [en] uit / [en] inmekaar [is]” (2011:71). Hul tangodans is die “voorspel tot die regte ding” (2011:71) naamlik die seksuele verkeer wat later moontlik tussen hulle gaan plaasvind.

Die tweede strofe sluit direk by die eerste strofe aan deur ‘n meer uitgebreide beskrywing van die minnaars se passievolle dans te gee:

Twee minnaars dans die tango,
hier in Buenos Aires,
seks met klere aan – snak.
‘n Wilde dans van wellus en frustrasie.
Nader, nader aan, naderhand,
nader aan die hand se paai,
amper-amper ‘n regte naai. (2011:71)

Die spreker verwys weereens na die woord “snak” wat aandui hoe hul onderskeie liggame reageer en watter emosies op hierdie tydstip ervaar word. Alhoewel die dans ‘n dans van “wellus” is, beskryf die spreker die dans ook as ‘n dans van “frustrasie” (2011:71). Die spreker is gefrustreerd oor die liefdespel wat al hoe meer intens word, maar nie tot die werklike seksdaad vorder nie. Deur middel van woordspeling slaag die spreker daarin om laasgenoemde frustrasie te verwoord: “nader, nader aan, naderhand / nader aan die hand se paai, / amper-amper ‘n regte naai” (2011:71). Ten spyte van die feit dat die minnaars nader aan mekaar beweeg en so te sê in die greep van wellus vasgevang is, word die passievolle dans en liefdespel nie tot op ‘n klimaks gevoer nie. Die spreker moet bloot met die “hand se

paai” tevrede wees wat daarop sinspeel dat dit as blote troos in plek van die seksdaad moet dien. Vir die spreker is die tangodans met haar minnaar ‘n blote dans van wellus wat tot ‘n gevoel van onvergenoegdheid sal lei aangesien die passievolle oomblik tussen die minnaars bloot ‘n “amper-amper regte naai [was]” (2011:71). Die spreker se liefde wat sy teenoor haar beminde wil toon, bly blote wensdenkery en sy slaag gevolglik nie daarin om aan haar diepste begeertes uiting te gee nie.

In “Afskeid [1]” (2011:69) tree die reis as ontvlugting sterk na vore in die gedig oor die verlore geliefde. “In elke ontmoeting / lê die afskeid opgesluit: in elke aankoms / die vertrek” (2011:69). Die spreker is dus nie slegs sinies ingestel ten opsigte van menslike verhoudings nie, maar word die leser ook daarvan bewus gemaak dat vreugde ook met hartseer gepaardgaan. Van elke persoon wat die spreker ontmoet, sal sy op een of ander stadium moet afskeid neem – hetsy deur die verbreking van die verhouding of die fisiese ruimte wat afstand tussen hulle skep of deur die dood. Tydens die reisproses besef elke reisiger dat daar na die aankoms by ‘n plek ook ‘n vertrek sal plaasvind. Dit is ‘n uitgemaakte saak wat nie deur die mens verander kan word nie. Die titel van die gedig sluit dus nouliks by die eerste strofe aan waarin die spreker die onafsienbare “afskeid” in die toekoms daar stel.

In die tweede strofe maak die spreker melding van die Franse skrywer, François La Rochefoucauld. Die skrywer is van aansienlike belang binne die konteks van die gedig aangesien sy skryfwerk en filosofiese siening direk op die gedig van toepassing is. Volgens Liukkonen (2008:1) is La Rochefoucauld bekend vir sy beskrywing van die mens as ‘n wese wat “selfsug, skynheiligheid en swakheid” (2008:1) in hul menslike karakter openbaar. Volgens La Rochefoucauld kan die mens se karakter soos volg opgesom word: “Our virtues are most frequently but vices in disguise” (2008:1). Die spreker baseer haar liefdesverhouding met haar beminde op La Rochefoucauld se filosofie deur die selfsug, skynheiligheid en swakheid wat in hul verhouding teenwoordig is, te beklemtoon:

Op die lughawe in Zürich
bewys twee vroue La Rochefoucauld reg:
in húl afskeid draai die een
twee maal om ná twee soene.
Vir die ander is die afskeid sonder meer uitgereek. (2011:69)

Die digter maak weereens gebruik van die lughawe as ruimte om die afskeid van die geliefde te beskryf. Waar die lughawe bloot 'n metafoor vir die geliefde in die gedig "Puerto Montt" (2011:72) is, word die lughawe in "Afskeid" (2011:69) 'n letterlike ruimte waar daar afskeid geneem word en afstand tussen die spreker en haar geliefde geplaas word. Volgens die spreker bewys die twee vroue wat van mekaar afskeid neem op Zürich se lughawe, die skrywer La Rochefoucauld reg: "In hul afskeid draai die een / twee maal om ná twee soene. / Vir die ander is die afskeid sonder meer uitgereek" (2011:69). Dit blyk duidelik uit laasgenoemde versreëls dat een van die geliefdes selfsugtig is. Terwyl die een geliefde haar liefde openlik aan die ander wil verklaar, blyk dit 'n geval te wees waar een van die geliefdes nie dieselfde oordadige liefde teenoor die beminde toon nie aangesien "die afskeid [vir haar] sonder meer uitgereek [is]" (2011:69). La Rochefoucauld se filosofie oor die mens se swakheid en selfsug word dus deur die twee vroue se gedrag gerugsteun. Die mens is inderdaad 'n selfsugtige wese wat net daarop uit is om hom- of haarself te bevredig en aan sy of haar eie behoeftes te voorsien.

Na afloop van die lughawetoneel dink die spreker terug aan haar geliefde:

Daarom dan ná die toneel
droom ek in die Hotel du Théâtre
van ons vaarwel. Immer draai
ek terug na wat was.
In dié spel (drome is teater met 'n onbewuste
teks) wil ek jou keer
van weggaan met jou nuwe geliefde. (2011:69)

Die spreker verwys na 'n droom waarin sy van haar geliefde droom. Ironies is die verwysing na die "Hotel du Théâtre" (2011:69) aangesien die spreker haar

verbrokkelende verhouding met haar geliefde as 'n toneelspel wat in 'n teater afspeel, beskryf: “Daarom dan na die toneel / droom ek in die Hotel du Théâtre / van ons vaarwel” (2011:69). Verder verwys die spreker ook na drome as “die teater met 'n onbewuste teks” (2011:69). Dit blyk duidelik uit die versreël “Immer draai / ek terug na wat was” (2011:69) te wees dat die spreker nie van haar geliefde wil afskeid neem nie, maar dat die geliefde nie dieselfde gevoelens teenoor die spreker koester nie en die verhouding wil beëindig. Volgens die spreker vind daar 'n “spel” tussen die geliefdes plaas. Die spreker wil haar geliefde keer om “met [haar] nuwe geliefde [weg te gaan]” (2011:69). Die spreker se geliefde keer haar die rug toe en wil aanbeweeg met haar eie lewe en haar nuwe geliefde, maar die spreker is in nie in staat om die verandering en verbreking van hulle verhouding ligtelik te aanvaar nie. Haar drome word haar stem wat diep vanuit haar onderbewussyn haar mees intieme gevoelens openbaar. In die droom wat as't ware as 'n “psigologiese reis” beskou kan word, reis die spreker deur haar eie gedagtes en erken sy haar gevoelens van verwerping wat sy tydens die liefdesteleurstelling ervaar het:

'n Droom is nes 'n poppespel:

elke karakter (hoof- én newe-) word deur die dromer se begeertes beheer.

La Rochefoucauld:

in elke verhouding voel een altyd tereg méér. (2011:69)

Die spreker vergelyk haar droom met 'n poppespel waarin sy en haar geliefde karakters is. Die poppespel is egter 'n spel wat in die spreker se onderbewussyn afspeel en deur middel van 'n droom na vore tree. Die spreker se “begeertes” dien as die hanteerder van die “poppe” tydens die poppespel en “beheer” gevolglik die aksies van die karakters (met ander woorde die poppe) in die poppespel. Die poppespel word 'n metafoor vir die spreker se liefdesspel met haar beminde wat onderskeidelik in die hoofrolle staan. Die gedig eindig met die spreker wat weereens klem plaas op die feit dat La Rochefoucauld se filosofiese siening oor die mens deur haar mislukte liefdesverhouding tereg bewys is: “in elke verhouding voel een altyd tereg méér” (2011:69). In die spreker se geval het sy baie meer emosie en liefde tot die verhouding gebring en is sy deur die geliefde verlaat. Deur haar drome het sy

finaal van haar voormalige geliefde “afskeid” geneem alhoewel die letsels altyd in die onderbewussyn sal bly. Sigmund Freud beskou drome as die vervulling van die mens se onderdrukte begeertes soos dit in die onderbewussyn manifesteer. Gevolglik neem die spreker onbewustelik in haar onderbewussyn van haar geliefde afskeid.

3.3. “Tankas” – Verlore liefde in Japan

Die *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal* definieer ‘n tanka as ‘n “Japannese gedig bestaande uit vyf reëls en 31 sillabes wat ‘n volledige beeld van ‘n gebeurtenis of geestestoestand gee” (2005:1162). Hambidge skryf drie tankas tydens ‘n reis na Japan waarin beelde van ‘n gebeurtenis en geestestoestand naamlik die beëindiging van ‘n verhouding uitgebeeld word:

Die liefde met haar
‘n Mount Fuji hoog met sneeu
koud, bitter ysig
maar binne waar niemand sien
‘n sluimerende vulkaan. (2011:93)

Die spreker beskryf haar liefdesverhouding met haar geliefde as ‘n berg – naamlik die berg Mount Fuji wat in Japan geleë is. Die berg is veral bekend as Japannese baken en die bekende Fuji-filmhandelsmerk is onder meer na die bekende berg vernoem. Op die oppervlak is die verhouding – net soos Mount Fuji – “hoog met sneeu [en] / koud, [en] bitter ysig” (2011:93). Die verhouding tussen die spreker en haar geliefde is besig om te verbroekel en die warm gevoel wat gevolglik met ware liefde geassosieer word, is in dié geval afwesig. Alhoewel die liefde tussen die geliefdes op die oppervlak koud en afsydig voorkom, is die liefde wat in die hart voorkom soos ‘n “sluimerende vulkaan” (2011:93) wat enige oomblik kan oopbars en die koue oppervlak met die warm “liefde” kan verswelg. Die liefdesverhouding is dus nog nie ten volle uitgedien nie en daar bestaan steeds hoop dat die liefde en passie tussen die spreker en haar geliefde weer in die toekoms sal posvat.

In 'n tweede tanka vergelyk die spreker die vreemdheid wat met reis gepaardgaan met die onsekerheid van 'n verhouding:

haal die sinkansen
oor die ver Japan vreemd
ek wis bepaald nie
hoe alles sou duur en duur
in 'n reis andersoortig. (2011:93)

Die spreker reis met die sinkansen (die Japannese spoedtrein) deur die “ver Japan” (2011:93) wat sy uiters “vreemd” (2011:93) vind. Net soos die spreker die reis deur Japan onderneem, is 'n liefdesverhouding vir haar soos 'n reis na die vreemde verre land: sy het geen voorkennis waarop die romantiese verhouding afstuur nie. Net soos sy op die sinkansen deur die treindrywer gelei word en die treindrywer weer op sy beurt deur die treinspore gelei word, lei die verhouding tot 'n eindpunt – 'n bestemming as sodanig – waar die geliefdes se paaie of sal ontmoet of sal skei. Die spreker het geen beheer oor die eindbestemming nie en laat haar dus deur die sinkansen lei na die vreemde bestemming. “[E]k wis bepaald nie / hoe alles sou duur en duur / in 'n reis andersoortig” (2011:93). Die herhaling van die woorde “duur en duur” (2011:93) sinspeel op die herhalende glypatroon van die trein se wiele op die treinspore. Hierdie reis is nie slegs 'n fisiese “andersoortige” reis nie, maar ook 'n emosionele reis waartydens die spreker haar gevoelens jeens 'n geliefde moet uitklaar. Die spreker wonder verder hoe die “emosionele reis” sou verloop indien die liefde 'n ander rigting ingeslaan het? Sou hierdie “reis andersoortig” (2011:93) 'n ander eindbestemming gehad het? Die vraag bly egter onbeantwoord tydens die spreker se treinrit deur die Japannese landskap:

van Nagasaki
tot Kioto, Osaka
Hiroshima, Tokio –
klink poësie alreeds op
in hierdie vreemde name. (2011:93)

Die spreker se reis deur Japan word ook 'n reis van woorde. Die bekende stede en plekke wat met geskiedkundige gebeure gekoppel kan word, word tydens die spreker se reis deur Japan opgenoem. Hierdie procédé herinner aan Uys Krige (1968) se “Tram-ode” wat in sy *Gedigte (1927-1940)* verskyn het waar die spreker treinritte onderneem en sodoende aan nuwe ruimtes blootgestel word. Al die plekke wat sy besigtig laat 'n seker indruk op die spreker. Bekende plekke soos Nagasaki en Hiroshima wat bekendheid verwerf het weens die feit dat die twee stede tydens die Tweede Wêreldoorlog deur die Verenigde State van Amerika met atoombomme gebombardeer is, laat gevoelens by die spreker ontstaan waaraan sy graag deur middel van woorde en die skryfproses uiting sal wil gee. Stede soos Kioto, Osaka en Tokio wat as die lewensaar van Japan beskou kan word weens die groot getal inwoners en die ekonomiese aktiwiteite wat daar plaasvind laat gevolglik ook 'n spesifieke indruk op die spreker. In elke plek “klink poësie reeds / in hierdie vreemde name [op]” (2011:93). Die poësie lê gevolglik nie slegs opgesluit in die name as sodanig nie, maar watter assosiasies aan elke pleknaam gekoppel word. Dit is met hierdie kennis dat die spreker nuwe poësie uit selfs 'n eenvoudige naam van 'n stad in Japan tydens haar reis kan skep.

3.4. “Die ysberge van misverstande”

In die gedig “Halifax”¹⁶ (2011:39) gebruik die digter die tema van die RMS Titanic wat op 15 April 1912 nuus gemaak het toe die eens verklaarde “onsinkbare skip” teen 'n ysberg gebots het en meer as 1500 mense hul lewens verloor het. Die gedig het gestalte verkry nadat die digter die Titanic-museum in Halifax tydens haar reis na Kanada besoek het¹⁷. Die digter gebruik die Titanic en die gepaardgaande ramp wat die skip oorgekom het ook as metafoor vir haar verhouding met 'n geliefde:

Om dekstoel te skuif
op die Titanic,
so was dit met ons. (2011:39)

¹⁶ Halifax verwys na die stad waar die Titanic-museum aangetref word.

¹⁷ Hambidge (2006:258) sluit haar essay oor 'n reis deur Frans-Kanada as volg af: “Môre eindig die reis in Halifax waar die Titanic geberg word; vir my 'n simbool van die skryfproses”.

Die eerste drie versreëls beskryf die spreker se verhouding met haar geliefde. Hul verhouding word as roetinematig beskou met dieselfde aksies wat hulself sou afspeel. Net soos die Titanic se werknemers daagliks die dekstoele moes organiseer en rondskuif, so “organiseer” die geliefdes hul verhouding op ‘n daaglikse basis wat daarop sinspeel dat daar gereelde verandering plaasvind. Die “verandering” verkry gestalte in die vorm van die dekstoele wat gedurig van posisie verander deur die gaste wanneer hul dit rondskuif. Die spreker se verhouding met haar geliefde is inderdaad soos ‘n dekstoel wat daagliks van posisie verander en dan weer op sy oorspronklike posisie teruggeplaas moet word aangesien daar min standvastigheid in hul verhouding is.

Terselfdertyd het die RMS Titanic ‘n simbool van hoop vir die spreker se verhouding met haar geliefde geword:

“Daardie RMS Titanic. / Die hoop van ons verhouding. (2011:39).

Met die voltooiing van die RMS Titanic in 1912 is die wêreld meegedeel dat hierdie skip onsinkbaar is. Hierdie skip is beskryf as ‘n skip wat nie eens deur God gesink kon word nie. Die mens het sy vertrouwe in die mensgemaakte objek geplaas en geglo dat die mens se skepping onfeilbaar is. Net soos die mensdom sy hoop in die onsinkbare Titanic geplaas het, het die spreker haar hoop dat haar liefdesverhouding “onsinkbaar” is, geplaas. Die Titanic is die simbool van onfeilbaarheid waarop die spreker haar verhouding met die geliefde baseer. Die feit van die saak bly staan dat die spreker se hoop dat haar verhouding “vir ewig” (2011:39) sou aangaan onrealisties is en net soos die Titanic tot ‘n einde sal kom.

Die spreker vergelyk verder haar verhouding met die geliefde as ‘n “transatlantiese vaart” (2011:39). Hierdie geestelike en emosionele reis wat die spreker met haar geliefde onderneem, is so wispelturig soos die Titanic se Transatlantiese vaart van Southampton na New York. Die oseaan bied talle uitdagings aan die geliefdes, net soos die Titanic, wat hulle moet trotseer:

op ‘n transatlantiese vaart
tussen verskille soos gay/straight,

getroud / ongetroud,
hier / daar, naby/ver... (2011:39)

Die spreker beskryf hierdie struikelblokke wat op hul pad geplaas word as uitdagings wat deur middel van sekere verskille tussen haar en die geliefde teweeggebring word. Verskille soos “gay / straight, getroud / ongetroud, hier / daar [en] naby ver...”(2011:39) word as die basis van hul probleme beskou. Die teenoorgestelde faktore soos “gay” versus “straight” plaas uitermatige druk op hul verhouding wat moontlik tot die verhouding se ondergang kan lei aangesien die spreker haar nie met die geliefde se “straight” oriëntasie kan vereenselwig nie. Seksuele oriëntasie, huwelikstatus en afstand word die drie faktore wat die verhouding moet oorkom. Die drie faktore word egter ook die figuurlike ysberge wat in hulle verhouding se pad staan en dit moontlik van baan kan bring:

Toe sink ons relasie:
die ysberge van misverstande,
verskillende verwagtinge,
nuwe eise... (2011:39)

Die spreker se verhouding kon egter nie die figuurlike ysberge te oorwin nie. Hul verhouding het tot ‘n einde gekom weens die “ysberge van misverstande” (2011:39) wat daarop dui dat daar reuse misverstande tussen die geliefdes was. Verder het beide geliefdes “verskillende verwagtinge” (2011:39) met bygaande “nuwe eise” (2011:39) van mekaar gehad. Hul “Titanic van liefde” kon nie die figuurlike ysberge trotseer nie en het hul liefde weens die talle probleme wat hulle ondervind het, gesink:

Daar was min reddingsbote,
weet jy, en die kraak in die agterskipse
uitsettingsvoeg (dat jy eintlik mans begeer)
het óns nooiensvaart
van meet af beheer. (2011:39)

Vir die spreker se verhouding was daar, net soos met die Titanic, “min reddingsbote” wat haar verhouding kon red. Die figuurlike kraak in hul liefdeskip was eenvoudig te groot en daar was geen oplossings vir die probleme in sig nie. In die slotreëls erken die spreker dat hul verhouding van meet af deur die feit dat die geliefde “eintlik mans begeer” (2011:39), gekelder is. Die verhouding ly dus skipbreuk omdat die een geliefde heteroseksueel is. Hierdie “kraak in die agterskipse / uitsettingsvoeg” (2011:39) wat as metafoor vir die kraak in die spreker se verhouding met haar geliefde beskou word, sou uiteindelik tot hul verhouding se ondergang lei net soos die kraak in die boeg van die Titanic tot sy ondergang sou lei. Die woord “nooiensvaart” (2011:39) is ook ironies aangesien die geliefdes twee nooiens is wat op hul figuurlike nooiensvaart (of eerste fase van hul verhouding) is.

Die spreker maak op ‘n geslaagde wyse van die Titanic as metafoor vir haar liefdesverhouding gebruik om aan die intensiteit en finaliteit van haar romanse met ‘n geliefde gestalte te gee. Net soos die Titanic as “onsinkbare skip” die teendeel bewys het, kon die spreker se verhouding nie die figuurlike ysberge op hul “nooiensvaart” trotseer nie en het hul liefde rampspoedig geëindig.

3.5. Samevatting

Hambidge se reisgedigte wat spesifiek op die tema van verlies fokus, word deurgaans op ‘n geslaagde wyse met die reis as metafoor geïntegreer. Vir Hambidge word die reis ‘n simbool van ontvlugting waartydens die skrywer / digter / reisiger bestekopname van haar lewe en vergane verhoudings kan maak. Die reisproses en die bestemmings verleen gevolglik ‘n mate van finaliteit aan die digter se mislukte verhoudings wat sy alleenlik tydens die reisproses kan verwerk. Elke landstreek bied gevolglik ‘n nuwe vorm van ontvlugting vir die spreker aan. Dit stel die spreker in staat om haar gevoelens binne ‘n gegewe ruimte te verwoord.

Hoofstuk 4

Metapoësie in Hambidge se reisgedigte: Reis as kreatiewe stimulus

In *Kladboek: 'n Hiberidiese roman* beskou Hambidge “skryf [as] ‘n vorm van reis” (2008:18). In hierdie hoofstuk sal daar gefokus word op die skryfproses wat as ‘n tipe metafisiese reis beskou kan word. Terselfdertyd word die reisproses en die ondervindings wat daarmee gepaardgaan vir Hambidge ‘n stimulus tot kreatiewe denke en word poësie uit die reiservaring geskep. Hambidge beweer verder dat “reis gekoppel [is] aan selfontdekking en kreatiwiteit” (2008:48).

In die bundel *Visums by verstek* (2011) word etlike reisgedigte ingesluit wat die metapoëtiese elemente en die skryfproses tydens Hambidge se talle wêreldreise beskryf en bespreek. Die gedigte is geskryf in lande en stede in Afrika, Europa, die Midde-Ooste sowel as die Verre-Ooste. Die bundel *Visums by verstek* (2011) bevat twaalf gedigte wat by die tema van skryf as ‘n vorm van reis aansluiting vind. Hierdie gedigte sluit in: “Dublin” (2011:23), “Rome” (2011:29), “Met Gaudi in Barcelona” (2011:35), “Mombassa-blues” (2011:45), “Egipte en Israel” (2011:46), “Reisvers” (2011:47), “Uitzendbureau – De Kalverstraat” (2011:62-63), “El Condor Pasa” (2011:75), “Poem through binoculars” (2011:76), “die gedig kan soms” (2011:77), “Happy Aniversary” (2011:79), “Skryfode” (2011:86-87), “Oggend in Jaipoer” (2011:96), “Daardie man wat stap in Jodhpoeer” (2011:97) en “Machu Picchu – 8 Augustus 2007” (2011:100-101). In laasgenoemde gedigte ondersoek die digter skryf as ‘n vorm van reis hetsy dit op ‘n letterlike of figuurlike vlak geskied.

4.1. “Skryf as die poort na die reis van die self”

4.1.1. ‘n Verkenningstog van die stad

Tydens Hambidge se talle wêreldreise besoek sy ‘n aantal stede waar sy haar gevoelens en ervarings van die omgewing waarin sy haarself bevind deur middel van poësie verwoord. Hambidge gebruik die skryfproses om ‘n figuurlike reis na haar emosies te onderneem en beskryf die gevoelens wat sy koester jeens ‘n stad en of ‘n voormalige geliefde deur middel van ‘n gedig te beskryf. Die skryfproses wat

tydens haar reise geskied word gereeld as 'n metafoor vir die stad self gebruik. In die gedig “Met Gaudi in Barcelona” (2011:35) word die skryf van 'n gedig met die konstruksie van 'n katedraal vergelyk: “Hierdie gedig in onder konstruksie / nes hierdie katedraal wat sedert 1882 / nie klaar gebou, gerekonstrueer / kan word nie, soos my gedig” (2011:35). Die titel van die gedig “Met Gaudi in Barcelona” (2011:35) sinspeel op 'n reis wat die digter op die spoor van die Spaans-Katalaanse argitek, Gaudi, onderneem. Die reis sluit 'n besoek aan twee van sy bekendste argitektoniese wonders naamlik die “Casa Batllo” en die “La Sagrada Familia” in. Gevolglik word die leser eerstens aan 'n kaart van Barcelona blootgestel om die fisiese ruimte waarin die gedig afspeel, aan te dui. Die kaart word verder aangevul met verwysings na die fisiese sowel as die webadres van die Casa Batllo oftewel die “Huis van geraamtes” soos dit in die Kataloniese volksmond bekendstaan.

Die eerste afdeling van die gedig “Met Gaudi in Barcelona” (2011:35) is 'n samestelling uit 'n reisgids wat uit aanduidings en inligting oor 'n spesifieke plek - in die geval die Casa Batllo – bestaan.

Adres: Casa Batllo, No. 43 Passeig de Gracia, Barcelona.

Webruimte: www.casabatllo.es (2011:35)

Die twee afdelings sluit by mekaar aan en kan aan die titel van die gedig “Met Gaudi in Barcelona” (2011:35) gekoppel word. Die titels van die twee afdelings naamlik “Casa Batllo” (2011:35) en “La Sagrada Familia” (2011:35) verwys na twee van Gaudi se bekendste argitektoniese ontwerpe naamlik die Battlo-woning en die La Sagrada Familia-katedraal in Madrid.

In die tweede afdeling van die gedig lewer die spreker kommentaar op haar besoek aan die “La Sagrada Familia”. Die spreker gebruik die katedraal as metafoor om die skryfproses te verwoord:

Hierdie gedig is onder konstruksie
nes hierdie katedraal wat sedert 1882
nie klaar gebou, gerekonstrueer
kan word nie, soos my gedig, (2011:35)

In die eerste vier versreëls verwys die spreker na Gaudi se bekende Basilika, die “La Sagrada Familia” wat “sedert 1882 / nie klaar gebou” (2011:35) is nie. Soos Gaudi se Basilika beskou die digter haar gedig as ‘n “gedig onder konstruksie” (2011:35) en word die Basilika ‘n metafoor vir die gedig. Vir die spreker is die skryfproses ‘n werk in wording en vergelyk die digter haarself met Gaudi. In teenstelling met die konstruksie van die gedig soos dit in “Met Gaudi in Barcelona” (2011:35) voorkom, beskou die digter haar gedig “Reisvers” (2011:47) as ‘n gedig wat “onder restourasie [is]” (2011:47).

So besoek ons museums en tempels,
Beskou piramides (onder restourasie,
nes hierdie gedig). (2011:47)

In beide gedigte word die skryf van die gedig aan ‘n proses van skep en herstel of te wel skryf en herskryf gelykgestel. Die verskil tussen “konstruksie” en “restourasie” is egter van belang aangesien konstruksie daarop dui dat die objek nog geskep word terwyl restourasie dui op die herstel van ‘n bestaande objek.¹⁸ Die skryfproses is dus nie slegs die skryf van ‘n gedig nie, maar ook die herskryf van ‘n bestaande gedig wat verbetering van die gedig teweeg kan bring.

In die gedig “Met Gaudi in Barcelona” verwys die spreker na haarself in die derde persoon en word die skryf van die gedig ook met die dekonstruksie van die spreker se geloof vergelyk:

geloof dekonstrueer, immer op soek
na God-die-Vader, die Sin van Betekenis
op die aarde, só ook in die hemel,
so help my God, hier in Barcelona,
digby die ruimte van aanbidding,
waar die torings die apostels voorstel,
en eendag geruite glas die vensters sal beskut.

¹⁸ In die gedig “Mombassa-blues” verwys die spreker byvoorbeeld na “[die] maak van hierdie vers” (2011:45). Die “maak van die vers” (2011:45) sluit gevolglik aan by die “konstruksie” van ‘n gedig soos in die geval by “Met Gaudi in Barcelona” (2011:35).

Die spreker bevind haarself in 'n posisie waar sy filosofies oor die sin van die lewe besin. Vir die spreker is geloof 'n proses wat, net soos die gedig, voortdurend onder konstruksie is aangesien sy “immer op soek / na God-die-Vader, [en] die Sin van Betekenis [is]” (2011:36). Die spreker se verwysing na “God-die-Vader” (2011:36) neem hier 'n duidelike teoretiese inslag in. Jurgen Braungardt (2002:1) wys daarop dat Lacan die kwessie rondom God-die-Vader soos volg beskou:

The [person] responds to the ideal of the father with an acceptance of the symbolic identification through which it internalizes the Name-of-the-Father. The symbolic function of the father and the imaginary identification with him coincide; this creates the impression that the real father should be perfect and not marked by any kind of lack. (2002:1)

In die versreëls word Gaudi se obsessie om die perfekte struktuur te ontwerp aan die hand van Lacan se teorie wat fokus op die mens se soeke na die perfekte “vaderfiguur” uiteengesit. Net soos 'n mens deur middel van God-die-Vader op soek is na 'n voorstelling van perfeksie, dui die spreker Gaudi se soeke daarna in bogenoemde versreëls aan.

Die gedig verkry verder 'n ondertoon van die Onse Vader-gebed wanneer die spreker verwys na “op die aarde, só ook in die hemel” (2011:36). Die spreker bevind haarself in Gaudi se Basilika, “digby die ruimte van aanbidding / waar die torings die apostels voorstel, / en eendag geruite glas die vensters sal beskut” (2011:36). Die La Sagrada Familia Basilika stel die spreker se lewe voor. Haar lewe is ook in wording – net soos die Basilika 'n werk in wording is. Die spreker voel kwesbaar en hoop dat sy eendag 'n ruimte sal vind waarbinne sy veilig en beskut sal voel – net soos glas “eendag [die] geruite vensters [van die Basilika] sal beskut” (2011:36).

In die laaste vier versreëls rig die spreker namens die digter 'n versoek tot God:

So help haar God wanneer sy eendag
die aarde se uitgang verlaat dat die lewe

voltooid, afgesluit sal wees en nie soos Gaudi
se La Sagrada Familia beklodder nie. (2011:36)

Net soos die spreker die letterlike uitgang van die La Sagrada Familia bereik tydens haar besoek aan die bekende toerismebestemming, bereik die mens ook 'n einde van sy of haar lewenssiklus. Aan die einde van haar besoek verlaat die spreker die Basilika met 'n gevoel van onvergenoegdheid, aangesien sy besef dat Gaudi se Basilika na sy afsterwe onvoltooid agtergelaat is. Vir die spreker dui die onvoltooidheid van die La Sagrada Familia op 'n "bekloddering"¹⁹ van Gaudi se lewe asook die Basilika self. Die onvoltooide struktuur het dus in tyd "gestol" – net soos bloed deur middel van "bekloddering" stol. Die siklus wat onvoltooid afgesluit is, is 'n vrees wat by die spreker posgevat het. Die spreker wil nie haar lewe onafgehandel afsluit nie. Met die skryf van die gedig "Met Gaudi in Barcelona" (2011:35) slaag die digter daarin om 'n besoek aan 'n toeristebestemming tydens 'n reis na Barcelona met die skryfproses te integreer en terselfdertyd haar eie vrese en gevoelens te verwoord. Die reisproses vorm dus, tesame met die skryfproses, 'n figuurlike reis na die psige en word die onderbewussyn se vrese geïdentifiseer.

In die gedig "Rome" (2011:29) onderneem die spreker 'n verbeeldingryke reis na die Italiaanse hoofstad, Rome. Die openingsreëls van die gedig neem 'n bemerkingstoon aan wanneer die spreker 'n kans staan om 'n reis na Italië te wen deur 'n sms te stuur:

"Sms ITALY / na 36822 en wen 'n vakansie in Rome!" (2011:29).

Die wyse waarop belangstellendes vir die kompetisie kan inskryf deur van moderne tegnologie in plaas van 'n fisiese inskrywingsvorm gebruik te maak, dui op die belangrikheid van tegnologiese ontwikkeling in die moderne samelewing. Die skryfproses word dus gereduseer tot die inpons van data en staan die spreker sodoende 'n kans om 'n reis na Italië te wen.

¹⁹ Die woord "bekloddering" verwys volgens die *HAT* na "iets wat klodders vorm en stol" (2005:578). 'n Klodder is 'n dikkerige of taaiërige stof wat gewoonlik 'n klont vorm.

In my verbeelding
Bramante, Bernini, Raphael,
in die Caput Mundi
van die liefde. Roma / Amor. (2011:29)

Die spreker vertrek op 'n verbeeldingstog deur Rome, een van die belangrikste kunststede van die wêreld. Tydens die verbeeldingsreis dink die spreker aan al die plekke wat sy in die "Caput Mundi" (2011:29) of "hoof van die wêreld" soos dit in Latyns bekendstaan, sal besoek. Die spreker verwys na die Renaissance kunstenaars soos "Bramante, Bernini [en] Raphael" (2011:29) wie se werke in Rome besigtig kan word. Dit is juis vanweë die vooruitgang wat die Italianers tydens die Renaissance periode op gebiede soos kuns en argitektuur gemaak het dat die stad as die "hoof van die wêreld" bekendheid verwerf het.

Die spreker skryf 'n gedig tydens haar verbeeldingsreis in Rome:

Ek skryf 'n gedig,
terwyl my hart in Rome brand
van hartstog in 'n *La Dolce Vita*.
Jy, Anita Ekberg
dansend in die fontein van Trevi
en ek agterna met munte
vir die wensfontein
So was dit helaas nie. (2011:29)

Net soos in die gedig "Dood in Venesië" (2011:18) waar die spreker na die film "Death in Venice" verwys, gebruik die spreker die visuele beelde van die film "La Dolce Vita" om gestalte te verleen aan haar verbeeldingstog deur die strate van Rome. Die spreker koester 'n passie vir die stad van liefde: "terwyl my hart in Rome brand / van hartstog in 'n *La Dolce Vita*" (2011:29). Dié bekende film deur die regisseur, Federico Fellini, handel spesifiek oor die stad, Rome. Nie net voel die spreker liefde teenoor die stad nie, maar ook teenoor 'n mede-reisiger oftewel 'n geliefde. Die spreker se geliefde is egter nie binne haar bereik nie en wil dit voorkom asof die spreker se verhouding met haar geliefde besig is om te verbrokkel:

“Jy. Anita Ekberg / dansend in die fontein van Trevi / en ek agterna met munte vir die wensfontein. / So was dit helaas nie” (2011:29). Die Sweedse aktrise, Anita Ekberg, wat die hoofrol in die *La Dolce Vita*-film vertolk het, word in die gedig ‘n simbool van die spreker se erotiese begeerte na haar geliefde wat deur Ekberg se erotiese dans in die Fontein van Trevi uitgebeeld word. Die spreker aanskou die erotiese, speelse spel in die fontein van Trevi en word die spreker gereduseer tot ‘n blote toeskouer-toeris wat maar net ‘n wens kan maak deur “munte [in] die wensfontein [te gooi]” (2011:29). Vir die spreker was haar verhouding met haar geliefde nie soos ‘n *La Dolce Vita* film nie, maar eerder ‘n blote wens wat wag om vervul te word. “So was dit helaas nie” (2011:29) vir die spreker gewees nie.

In die tweede helfte van die gedig kom progressie voor aangesien die spreker nou hoofsaaklik op haar alleenheid fokus binne die konteks van haar verbeeldingsreis na Rome:

Snags alleen in ‘n pension,
bedags dolend deur die marmestad
se sewe heuwels
tot by die baddens van Caracalla
waar ek jou gesig herken
in die mosaïek. (2011:29)

Die kontras tussen “snags” en “bedags” is ook van belang aangesien dit die leser se aandag op die tydsverloop in die gedig fokus. Die spreker bevind haarself waar sy alleen deur die stad dwaal. Tydens haar dwaaltog lewer sy besoek aan bekende besienswaardighede soos die “baddens van Caracalla” wat in die tyd van die antieke Romeinse beskawing gebou is om as publieke badhuise te dien. Verder neem sy die “sewe heuwels [van Rome]” (2011:29) waar wat elk op sy eie manier tot die bewondering van die stad en sy geskiedenis bydra²⁰. Die stad met sy vele marmerbeelde, museums en “mosaïek” waarin die spreker haar geliefde se “gesig herken” (2011:29) word ‘n reis op sig self waartydens die spreker haar gevoelens vir haar verlore geliefde moet verwerk:

²⁰ Die stad Rome is op sewe heuwels gebou.

verwonderend hoe snel
alles beweeg het van caldarium
tot frigidarium. Sonder trepidarium.
Marcello Mastroianni kyk
in die starende oë
van die dooie vis. (2011:29)

Die spreker wonder haar aan die stad, maar ook aan die snelheid waarmee die beeïndiging van haar verhouding met haar geliefde teweeggebring is. Haar verhouding was soos die Romeinse “caldarium” (2011:29) – ‘n Romeinse kamer met ‘n warmwaterbad wat deur ‘n ondervloerse verhittingsstelsel verhit is. Net soos ‘n Romeinse baaier ‘n “reis” deur die baddens van caldarium²¹ na trepidarium tot frigidarium sou onderneem, onderneem die spreker se verhouding met haar geliefde ‘n soortgelyke pad. Daar is egter ‘n noemenswaardige verskil in die feit dat daar geen afkoelperiode (of trepidarium-fase) in die spreker se verhouding plaasgevind het nie, maar het haar verhouding direk van ‘n warm (caldarium) na ‘n yskoue (frigidarium) fase oorgegaan. Die metafoor van die reeks Romeinse baddens word op ‘n geslaagde wyse met die spreker se verbrokkelende verhouding met haar geliefde geïntegreer. Die spreker vergelyk haarself met “Marcello Mastroianni / [wat] in die starende oë / van ‘n dooie vis [staar]” (2011:29). Net soos Marcello Mastroianni se karakter in *La Dolce Vita* sy geliefde verloor het, kan die spreker ook net aan haar geliefde dink as ‘n “dooie vis” (2011:29). Vir die spreker word die verbeeldingsreis deur die stad van liefde, Rome, ‘n herinneringstog na ‘n verlore geliefde met wie sy eens spesiale herinneringe kon deel.

4.2. “Die verlore Inka-stad”

In die gedig “Machu Picchu 8 Augustus 2007” (2011:100) besoek die spreker die ruïnes van Machu Picchu - die bekende vesting van die uitgestorwe Inka-stam. Die besoek aan die vesting neem die spreker gevolglik op ‘n reis waartydens die spreker selfondersoek doen. Die spreker bevind haarself in ‘n posisie waar sy sekere

²¹ Moira Allen verwys in haar artikel “The Roman Baths of Bath” (2005:1) na die verskillende tipe baddens wat deur die Romeine gebruik is.

ontdekkings omtrent haar eie emosies maak, asook die wonders wat die wêreld bied, ondersoek.

In die skadu van Machu Picchu
vind die temalied van *Il Postino* my:
die storie van 'n eenvoudige posman,
wen haar hart met Pablo se verse,
verby die vloei van die Urubamba,
in knetterende klanke van verlange.
In die skadu van Machu Picchu. (2011:100)

Die spreker bevind haarself in die “skadu van Machu Picchu” (2011:100) waar sy op 'n figuurlike wyse die fantasmagoriese Machu Picchu bewonder. Die spreker staan as sodanig terug om die majestueuse wonder wat deur die Inka-stam geskep is, te waardeer. Tydens haar besoek dink die spreker haar terug aan die “temalied van *Il Postino*” (2011:100). Soos in die gedig “Dood in Venesië” (2011:18) en “Rome” (2011:29) maak die spreker van 'n verwysing na 'n bekende film gebruik om haar gevoelens te verwoord. In die film, *Il Postino*, wen 'n eenvoudige posman die hart van die vrou op wie hy verlief is deur vir haar van die Chileense digter, Pablo Neruda se verse voor te lees. Die posman “wen haar hart met Pablo se verse” (2011:100) dui daarop dat die posman van 'n ander man – die digter Pablo Neruda – se verse gebruik maak om sy gevoelens te verwoord.

Die skryf van die poësie kan aan die liefde gekoppel word, aangesien die poësie die posman in staat stel om sy liefde aan sy geliefde te verklaar. Die woorde “haar hart” kan op 'n figuurlike wyse ook na die spreker se geliefde verwys. Net soos die posman sy geliefde met Pablo Neruda se poësie tot liefde oorgehaal het, kan die spreker ook heimlik wens dat sy in staat was om deur middel van haar poësie 'n geliefde te kon oorreed om haar liefde met haar te deel. Die spreker maak verder van die /k/-alliterasie gebruik om haar verlange na die geliefde te beklemtoon:

verby die vloei van die Urubamba
in knetterende klanke van verlange (2011:100)

Die vloei van die Urubambarivier se water wat “knetterende klanke” (2011:100) naboots, skep sy eie vorm van klankpoësie wat die spreker met ‘n gevoel van intense verlange na die geliefde laat. In die slotreël van die eerste strofe word die eerste versreël herhaal. Deur die versreël te herhaal, plaas die spreker klem op die ruimte waarin sy haarself bevind.

In die tweede strofe verwys die spreker na “‘n skaars vlinder [wat] verby [haar] hand [glip]” (2011:100). Hierdie skaars vlinder verwys op ‘n letterlike vlak na die besondere omgewingsprag wat op Machu Picchu voorkom. Verder verwys dit ook na die wonder van God se skepping. Op ‘n figuurlike vlak kan die “skaars vlinder” ook na ‘n geliefde verwys wat daarop dui dat ware liefde so skaars soos ‘n skaars vlinder kan wees. In die versreëls “[d]ie ruïnes van ‘n verlore Inka-stad / herwin in ‘n argeologie van woorde” (2011:100) verwys die spreker na die skeppingsproses. Net soos die Inka-stad die stad gebou het, word nuwe poësie geskep deur die argeologiese wonder wat die ruïnes die reisiger / toeris bied. Die ruïnes word figuurlik “herwin” (2011:100) deur die verbrokkelde murasies weer deur middel van woorde gestalte te gee. In die vyfde versreël beskryf die spreker “die digter [as] ‘n latter-day Bingham” (2011:100) wat verwys na professor Hiram Bingham wat die verlore stad in 1911 ontdek het. Die digter is op haar eie ontdekkingsreis waartydens sy die Inka-stad herontdek en professor Bingham se eerste waarnemings van hierdie wonder herleef. Om die ruïnes deur middel van woorde te “herwin” (2011:100) moet die digter haar waarnemingsvermoë en haar skryftalent tot op die been ontgin om die argeologiese wonder te laat herrys en is sy gevolglik in staat om Bingham se ontdekking in woorde vas te lê.

In die derde strofe volg die spreker in die spreker / digter in Pablo Neruda se voetspore²². Die reis na Machu Picchu word ‘n tipe pelgrimstog waartydens die spreker haarself weer moet vind en haar gevoelens deur middel van poësie moet verwoord. Die spreker volg “getrou Pablo Neruda se reis / na die herwonne Inka-stad, / ‘n wêreldwonder van graniet en klip” (2011:100). Die spreker wil dieselfde inspirasie uit die reis na die “wêreldwonder van graniet en klip” (2011:100) put as wat Pablo Neruda uit sy ervaring van Machu Picchu geput het²³.

²² Dit verklaar ook hoekom die spreker verwys na die fliëk, *Il Postino*, wat handel oor Neruda.

²³ Neruda het ‘n siklus gedigte onder die titel “The Heights of Macchu Picchu” geskryf wat in sy bundel *Canto General* (1950) opgeneem is.

Neruda word die spreker se muse en gebruik die spreker die muse om die wonder van die Inka-stad deur middel van woorde – die poësie – te verwoord.

Die spreker tree met Machu Picchu in gesprek deur die stilte waar te neem: “In die skadu van Machu Picchu / daal stilte soos stof oor die ruïnes” (2011:100). Die spreker is intens bewus van die stilte wat haar in die ruimte omring. Die stilte is van so ‘n aard dat dit so geluidloos is soos “stof [wat] oor die ruïnes [neerdaal]” (2011:100). Hierdie stilte maak die spreker nog meer bewus van die omgewing rondom haar en raak sy deur middel van haar ander sintuie hiperbewus van dit wat haar rondom haar afspeel: “’n Fluit eggo, draal van berg tot berg / waar die Groot Digter ‘n vers skryf: / soekend, speurend ‘n stil boodskap ontsyfer” (2011:100). Op ‘n letterlike vlak dink die spreker haar aan die “Groot Digter” (2011:100) naamlik Pablo Neruda wat op dieselfde plek inspirasie geput het om poësie te skryf. Op ‘n figuurlike vlak kan die “Groot Digter” (2011:100) ook na God as die skepper verwys wat die wonder die majestueuse natuurskoon geskep het waar die verlore Inka-stad homself bevind. Daarsonder sou die Inka-stad egter nooit bestaan het nie en sou Neruda nooit poësie daaruit kon skep nie.

In die slotstrofe word die versreël “In die skadu van Machu Picchu” (2011:100) – net soos in al die vorige strofes – weer aan die begin en aan die einde van die gedig herhaal. Die spreker herhaal die versreël telkens om die leser van die grootsheid van Machu Picchu bewus te maak. Die spreker kan bloot in die skadu van Machu Picchu staan. Net soos ‘n persoon op figuurlike vlak in die skadu van ‘n “groot gees” staan, kan die spreker op ‘n letterlike vlak bloot in die skadu van Machu Picchu staan aangesien die wonder van hierdie gebergte met sy Inka-stad vir die mens totaal oorweldigend is.

In die skadu van Machu Picchu
soggens maagde tot ‘n songod geoffer. (2011:100)

In laasgenoemde versreël verwys die spreker na professor Bingham se teorie dat die Inka-stad as ‘n ruimte gedien het waar priesteresse opgelei is en dat hul die Inka songod aanbid het – aldus die verwysing na “maagde” en “songod” (2011:100). Alhoewel Bingham se teorie in later jare deur argeoloë as verkeerd bewys is, inspeel

die spreker op die feit dat die Inka-stad vir die mensdom talle onbeantwoorde vrae laat. Die Inka-stad laat die spreker met 'n gevoel van verwondering en is die bewondering so groot dat dit selfs die moontlike offer van maagde sou regverdig.

Die gedig eindig met die spreker wat vra “wat ons offergawe hier, in 'n ruimte / waar God en natuur volledig een word [is]?” (2011:101). Dit aktiveer egter die vraag of die mens-as-digter enigsins in staat is om God se skeppingswerk in woorde te kan beskryf? Soos reeds vroeër genoem, het bekende digters soos Pablo Neruda 'n reis na die Inka-stad onderneem en het ander digters soos Hambidge in sy voetspore gevolg. Volgens die spreker is die mens nie in staat om God se skeppingswerk volhartig te begryp en te verwoord nie: “Hoe lank voordat ons U boodskap reg begryp?” (2011:101). Die menslike sintuie word oorweldig deur die natuurskoon wat Machu Picchu aan die reisiger / toeris bied. Gevolglik kan digters maar slegs poog om hierdie ruimte deur middel van hul poësie te beskryf. In 'n artikel wat in die tydskrif *Bravo* (2009) verskyn het, beskryf Hambidge haar ondervinding van Machu Picchu soos volg:

As jy mooi luister tydens 'n besoek aan hierdie oorrampelende stad, kan jy voor sonsopkoms elke gedig wat oor Machu Picchu geskryf is, hoor draal [...] Neruda skryf immers dat die menslike gees openinge het waardeur hierdie boodskappe beweeg.
(2009:61)

Deur Hambidge se laasgenoemde beskrywing van haar besoek aan Machu Picchu, kan die leser van “Machu Picchu 8 Augustus 2007” (2011:100) beter begrip vir Hambidge se waardering vir die Inka-stad hê.

Die gedig eindig met die spreker wat dieselfde versreël herhaal: “In die skadu van Machu Picchu, / ja, in die skadu van Machu Picchu” (2011:101). Die spreker het geen woorde om dit wat sy waargeneem het te verwoord nie. Gevolglik kan sy slegs in bewondering na Machu Picchu staar en dieselfde frase herhaal. Die mens kan slegs in die grootsheid van Machu Picchu se skadu staan en die majesteit van die natuurlike wonder aanskou.

4.3. Die skryfproses as reis

In Joan Hambidge se poëtiese-oeuvre gaan skryf en reis hand aan hand. Hambidge se verhouding met reis en skryf sluit gevolglik sterk aan by Hennie Aucamp se siening oor skryf en reis. In 'n onderhoud met J.P. Smuts, verwoord Aucamp sy siening omtrent reis soos volg:

Wanneer jy gaan reis, veral in lande waarvan jy die taal nie ken nie, lê jy jou 'n soort ballingskap op. Om dié ballingskap te oorleef, raak jy waaksaam; registreer jy skerper as gewoonlik, word jy een en al sintuig, wat 'n groot hulp is by waarneming. En as verdediging teen jou eensaamheid begin jy jousef afluister, luister jy na dinge wat jy vroeër nooit durf dink het nie. Jy raak in die volste sin van die woord blootgestel aan jousef. En soms kom jy, vir 'n oomblik maar, tot selfkennis. Dis dan dat jy paniekerig begin skryf in 'n poging om jou "ervaring" te red en te besweer. (2010:19)

Net soos Aucamp, gebruik Hambidge haar reise en skryftalent in 'n poging om haar "ervaring" wat sy tydens haar reis opgedoen het, te "red en te besweer" (2010:19). In die gedig "Happy Anniversary" (2011:79) wat met sy onderskrif aandui dat dit in Chicago geskryf is, vier die spreker die "nooduitgang van die poësie"²⁴ (2011:79).

Dit is presies tien jaar gelede
dat ek die nooduitgang van die poësie ontdek!
helaas is daar geen feesvieringe,
geen big band of streamers nie. (2011:79)

In die gedig "Happy Anniversary" (2011:79) word die skryf van poësie as 'n metafoor beskou om 'n mislukte liefdesverhouding te verwerk. Vir die spreker dien die poësie as 'n "nooduitgang" (2011:79) en kan sy gevolglik in die skryfproses ontvlug na die

²⁴ Die spreker beskou die poësie as 'n "nooduitgang" aangesien dit haar in staat stel om haar gevoelens op papier te verwoord.

beeëndiging van 'n liefdesverhouding. Ten spyte van die vorm van ontvlugting wat die skryfproses aan die spreker / digter bied, gaan dit sonder “feesvieringe / [en 'n] big band of streamers” (2011:79) gepaard. Die feit dat dit nie gevier word nie kan moontlik daarop dui dat dit nie 'n beplande uitweg of oplossing was nie, maar dat die skryfproses as ontvlugtingsmeganisme homself toevallig aan die spreker opgedring het. Gevolglik word dit nie gevier nie. Dit staan in teenstelling met die titel van die gedig, “Happy Anniversary” (2011:79) wat juis weer op die herinnering van 'n spesifieke gebeurtenis dui wat op 'n spesifieke datum gevier moet word. Die titel staan dus in totale teenstelling met die eerste strofe.

In die tweede strofe maak die spreker van alleenplasing gebruik deur slegs 'n enkele woord in die strofe te plaas: “Inteendeel” (2011:79). Deur die woord alleen te plaas slaag die spreker daarin om die leser se aandag ten volle op die spesifieke woord te plaas en op die betekenis binne die konteks van die gedig bedag te maak. Die woord “Inteendeel” (2011:79) word funksioneel aangewend om ten toon te stel tot watter wyse die selfontdekking van die poësie as ontvlugtingsmeganisme die spreker toevallig bygeval het. Vir die spreker het die poësie haar binnekamer onverwags betree en toevallig 'n meganisme geword waardeur die spreker haar gevoelens deur middel van die skryfproses tot uiting kon bring.

Net die ontnugterde wete
dat ek 'n dekade gelede in 'n New Haven winter
die gekraakte glas, grafstene
en ondergrondse vensters van ou geboue
onbewus sou verklaar tot simbole. (2011:79)

Die spreker voel totaal “ontnugterd” (2011:79) deur die wete dat die skryfproses as ontvlugtingsmeganisme en 'n vorm van terapie “onbewus[telik]” (2011:79) te voorskyn gekom het. Die spreker het hierdie “nooduitgang van die poësie” (2011:79) in 'n onbekende ruimte binne die konteks van “'n New Haven winter” (2011:79) ontdek. Die nuutontdekte ruimte wat die spreker betree het, het dus bygedra tot die spreker se vermoë om haar skryftalent as ontvlugtingsmeganisme toevallig te ontdek veral na die verbrokkeling van 'n liefdesverhouding. Die “gekraakte glas [en] grafstene” (2011:79) word funksioneel deur die spreker aangewend aangesien die

simboliek wat daaragter skuil, naamlik die verbrokkeling van 'n liefdesverhouding op 'n geslaagde wyse by die tema van die gedig betrek kan word. Die “ondergrondse vensters” (2011:79) waarna die spreker verwys is egter ook van belang aangesien dit daarop dui dat 'n objek slegs vanuit een perspektief waargeneem kan word. 'n Venster bied normaalweg visuele toegang tot beide kante van 'n spektrum. In laasgenoemde geval blyk dit egter nie die geval te wees nie aangesien die venster “ondergronds” (2011:79) voorkom. Die spreker het dus nie meer toegang tot die venster van die voormalige geliefde se hart nie en word die liefde as sodanig nie meer deur beide partye gereflekteer soos dit in die geval van 'n venster sou wees nie. Die spreker erken dat sy as digter hierdie verskynsels “onbewus [tot simbole] sou verklaar” (2011:79). Die spreker het haar talent as digter onbewustelik deur die skryfproses beoefen en sodoende simbole uit beelde wat sy waargeneem het, geskep. Hier sinspeel die digter ook op van haar vroegste gedigte soos die gedig “Aand in New Haven” (1985) wat sy in 'n onderhoud met Daniël Hugo op *Radio Sonder Grense* soos volg uiteengesit het:

Ek vind New York City opwindend. Die boekwinkels, die gedreweheid
- my eerste digbundel *Hartskrif* het haar beslag gekry in 'n koue
winter in New Haven toe ek navorsing gedoen het en mense soos
Harold Bloom, Geoffrey Hartman, Barbara Johnson, J. Hillis Miller, e.a.
ontmoet het. Later het ek by herhaling teruggekeer na die VSA en
weer navorsing gedoen toe ek 'n tweede doktorsgraad voltooi het.
(2011:1)

In die slotstrofe vind daar 'n tydsprong plaas aangesien die spreker erken: “inmiddels het 'n leeftyd verbygegaan / [e]n poësie sig meëdoenloos laat geld... / [n]iks het verander nie” (2011:79). In die jare wat intussen verbygegaan het, het die spreker-as-digter intellektuele volwassenheid bereik en is sy gevolglik in staat om die poësie ten volle binne die sfeer van haar lewenservaringe tot uiting te bring. Die kreatiewe proses het dus tot so 'n mate binne die spreker se persoonlikheid en belangstellingsveld posgevat dat dit die vorm van 'n ritueel of gewoonte aangeneem het. Sover dit die spreker se emosionele omgang met geliefdes aangaan, erken die spreker dat “niks verander [het] nie” (2011:79). Die mislukte liefdesverhoudings het

egter “met groter hewigheid / dié vuur help aanstig” (2011:79). Die vuur waarna die spreker verwys, sinspeel op die passie wat die spreker vir die skryf van poësie het. Die “nooduitgang van die poësie” (2011:79) wat die spreker tien jaar tevore ontdek het, het uiteindelik tot so ‘n mate gegroei dat die spreker aan die skryfproses verslaaf geraak het. Geen geliefde kon ooit by die skryfproses kersvashou nie: “[n]ie een had jou élan (moet ek byvoeg) / en danksy jou minagting vir poësie / kan ek met trefseker gekose beelde / van jou afstand neem” (2011:79). Dit is danksy die skryf van poësie dat die spreker in staat is om van geliefdes afskeid te neem. Nie ‘n enkele geliefde het die geesdriftigheid van die skryf van poësie aan die spreker besorg nie. Die skryf van poësie het vir die spreker die vorm van ‘n nuwe geliefde aangeneem. Die voormalige geliefde se “minagting vir poësie” het verder ook tot die spreker se helingsproses bygedra. Die poësie kan op sekondêre vlak as die spreker / digter se beskermheer beskou word. Dit is met die gebruik van “trefseker gekose beelde” (2011:79) dat die spreker van die voormalige geliefde kon “afstand neem” (2011:79).

In die slotkoeplet rig die spreker ‘n waarskuwing tot die voormalige geliefde: “Wees gewaarsku: by ons D-dag-reünie sal ek vra: / ‘Is dit waar dat die oorlog Eisenhower gemaak het?” (2011:79). Deur van ‘n metafoor gebruik te maak, stel die spreker haarself gelyk aan die voormalige Amerikaanse staatshoof, Dwight D. Eisenhower wat na afloop van sy suksesvolle loopbaan as generaal in die Amerikaanse magte tydens die Tweede Wêreldoorlog tot Amerika se president verkies is. Met die gelykstelling slaag die spreker daarin om haarself in die posisie te plaas van generaal Eisenhower: Net soos Eisenhower vir homself tydens die Tweede Wêreldoorlog naam gemaak het, het die spreker haarself deur middel van die skryf van poësie ontdek en aan die breër publiek bekendgestel. Net so kan die retoriese vraag op die spreker / digter van toepassing gemaak word: Het die poësie die digter gemaak? Dit is dus van belang dat die spreker na ‘n moontlike herontmoeting tussen haarself en die voormalige geliefde as die “D-dag-reünie” (2011:79) verwys. Deur na hul herontmoeting as die “D-dag-reünie” (2011:79) te verwys, slaag die spreker daarin om die feit dat hul herontmoeting onafwendbaar is te beklemtoon. Net soos die digter in die gedig “Uitzendbureau, De Kalverstraat” (2011:62) na die “poësie as benoeming” (2011:62) verwys, word die poësie en die skryf daarvan in “Happy Anniversary” (2011:79) as die spreker se kruk teen die

verlies van 'n geliefde en die beskrywing van ruimtes aangewend. Die skryfproses vertolk dus 'n kardinale rol binne die digter / spreker se daaglikse roetine.

4.4. “'n Ode aan die skryfkuns”

Hambidge se gedig “Skryfode” (2011:86) staan sentraal binne die konteks van skryf as vorm van ontvlugting. Die gedig sluit ook aan by die tema van die verwerking van die verlore geliefde en kan dus as 'n kombinasie van die twee temas beskou word. Reeds in die titel word die leser herinner aan Van Wyk Louw se gedig “Groot ode” in sy slotbundel *Tristia*. Die titel van Hambidge se gedig “Skryfode” (2011:86) aktiveer dus 'n intertekstuele verwysing na Van Wyk Louw se “Groot ode”. Die titel lok ook 'n duidelike intertekstuele gesprek uit met Antjie Krog se gelyknamige gedig in die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* (2000: 66).

Volgens die *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal* word 'n ode beskryf as “'n liriese lofdig oor 'n verhewe onderwerp” (2005:768). In Hambidge se geval kan die gedig “Skryfode” dus as 'n liriese lofdig oor die skryfproses beskryf word. Myns insiens aktiveer die subtitel ook 'n intertekstuele verwysing na N.P. van Wyk Louw se gedig “Ars Poetica” (1975:34) en veral die reëls: “Uit die gevormde literatuur / is nooit weer poësie te maak nie” (1975:34). Hambidge gebruik Louw se bewoording en vervang gevolglik sy woorde met haar eie, maar gevolglik behou die woorde dieselfde betekenis as dié van Louw.

Die titel verwys dus regstreeks na die digter se liefde vir skryf en die bevrediging wat sy daaruit kry. Die subtitel van die gedig lui soos volg: “[o]or die misverstande woord / [i]s daar nooit weer 'n gedig te skryf nie” (2001:86). Volgens die spreker kan misverstande woorde daartoe lei dat daar nie weer 'n gedig gefabriseer kan word nie. Hierdie “misverstande woorde” (2011:86) verwys na die woorde wat tussen die spreker en haar geliefde gewissel is. Gevolglik was daar 'n vorm van misverstand en het die verhouding tot 'n einde gekom. As gevolg van die feit dat daar niks meer woorde tussen die spreker en die geliefde te sê is nie kan die spreker ook nie meer daarvoor skryf nie. Die letterlike en figuurlike woorde ontbreek haar aangesien sy nie meer aan die misverstande wat tot die beeëndiging van die verhouding gelei het, wil dink nie. Die herinneringe wat die spreker van die geliefde en hul argumente het, is van so 'n aard dat sy liever nie die woorde deur middel van

die skryf van 'n gedig wil herroep nie. Hambidge se subtitel in “Skryfode” (2011:86) “oor die misverstande woord / is daar nooit weer 'n gedig te skryf nie” (2011:86) sluit dus aan by Louw se “Ars Poetica” (1975:34) en die betekenis wat aan die woorde geheg kan word. Net soos daar nie uit gevormde literatuur poësie gemaak kan word nie, kan daar ook nie oor 'n misverstande woord 'n gedig geskryf word nie.

Die ode bestaan uit vier afdelings. In die eerste afdeling beskryf die spreker die begin van 'n nuwe dag:

Dit begin met die wekker
wat te vroeg lui
die Katolieke nonne se gebede
en die oggendverkeer wat steur
en die koerant wat die hoeveelste-soveelste keer
eie nuus van 'n brutale moord dra. (2011:86)

Die feit dat die spreker se dag te vroeg begin, dui reeds op die naderende ongelukkigheid wat sy gaan ervaar. Die versreël “[d]it begin met die wekker / wat te vroeg lui” (2011:86) kan op 'n figuurlike vlak dui op die spreker se verhouding wat volgens haar te vroeg begin wankel het. Die “wekker” (2011:86) dien as simbool wat die spreker bewusmaak van die feit dat haar verhouding met die geliefde aan die verbrokkel is. Die spreker word verder deur die “Katolieke nonne se gebede / en die oggendverkeer [ver]steur” (2011:86). Die gebede en verkeer sinspeel op woord en klank wat die spreker steur. Die oggend word egter verder versuur met die aankoms van die koerant. Die koerant verteenwoordig die geskrewe woord en in die gedig word die koerant 'n simbool van weemoed en ongeluk aangesien die koerant die “hoeveelste-soveelste keer / eie nuus van 'n brutale moord dra” (2011:86). Die woorde in die koerant dra dus slegte nuus aan die lesers oor en gevolglik word die slegte nuus wat in die koerante verskyn met die spreker se verbrokkelende verhouding met die geliefde in lyn gebring aangesien die beeëndiging van die verhouding vir die spreker ook slegte nuus is.

In die tweede strofe van die eerste afdeling lewer die spreker verder kommentaar op die sosio-politiese toestand binne die Suid-Afrikaanse konteks:

Hoe brutaal het woorde nie tussen ons
geword nie. Ons dra almal in hierdie land verwyd op die mou.
Oor ons almal hang 'n skadu van treurigheid,
van swaarkry. Almal ken 'n iemand van 'n iemand van 'n
iemand wat moord oor sy voorhek sien kom het soos 'n opskepgas.
(2011:86)

Die brutale woorde waarna die spreker verwys kan op twee vlakke geïnterpreteer word. Eerstens verwys die brutale woorde na die woorde wat tussen misdadigers en slagoffers (aldus Suid-Afrikaners) gewissel word. Op 'n sekondêre vlak verwys die brutale woorde ook na die woorde wat tussen die spreker en haar geliefde gewissel is. Die strofe lewer kommentaar op die sosio-politiese probleme wat in post-apartheid Suid-Afrika ondervind word. Misdaad het kritieke vlakke bereik en die samelewing as geheel dra gevolglik “verwyd op die mou” (2011:86). Suid-Afrikaners dra verwyte teenoor mekaar ten opsigte van ras. Verder word die samelewing gehul in 'n “skadu van treurigheid” (2011:86) weens die moorddadigheid wat deel van die alledaagse lewe geword het. Gevolglik het die meeste Suid-Afrikaners al “'n moord oor [sy of haar] voorhek sien kom soos 'n opskepgas” (2011:86). Die woord “opskepgas” verwys na die alledaagsheid van moord in Suid-Afrika aangesien moord net so onverwags soos 'n onverwagte gas by 'n Suid-Afrikaner se huis vir ete kan opdaag.

Die derde strofe staan in kontras met die titel, “Skryfode” (2011:86):

Daar is geen woord so leeg (daar is geen land so ver of woes)
soos die digterswoord. Die digtende woord wat hierdie tristesse
moet uitblaker. Kyk, ek kan nie meer sonnette oor die liefde
of eensaamheid maak nie.

Elke rymende aa, bb-kwatryn oor breekbare borde
klink so bourgeois – soos 'n Boergondiese restaurant
in die hart van my stad. (2011:86)

In hierdie strofe bring die digter nie hulde aan die skryfproses nie, maar word die skryfproses – en veral die skryf van poësie – as “leeg” (2011:86) beskou. Die

spreker beskou die digterswoord as 'n woord wat sy moet "uitblaker" (2011:86) en gevolglik raak die digter gefrustreerd met die skryfproses aangesien daar nie meer 'n natuurlike vloei van woorde voorkom nie: "Die digtende woord wat hierdie tristesse / moet uitblaker" (2011:86) dui daarop dat die digter nie meer in staat is om bevrediging uit die skryfproses te verkry nie. Die digter lewer kommentaar op haar eie poësie wat in die "tristesse" (2011:86) verskyn aangesien sy "nie meer sonnette oor die liefde / of eensaamheid maak nie" (2011:86). Die Franse woord "tristesse" dui daarop dat die hartseer wat die spreker ervaar met die woord "tristesse" verwoord kan word. Hambidge is bekend vir haar gedigte wat oor die verlore geliefde handel en gevolglik lewer laasgenoemde versreël kommentaar op hierdie verskynsel. Die spreker gebruik 'n gepaste verwysing na "breekbare borde" (2011:86) om na die breekbaarheid van haar verhouding te verwys. Die spreker vind haar eie poësie oor die verlore geliefde so "bourgeois soos 'n Boergondiese restaurant / in die hart van [haar] stad" (2011:86) wat moontlik na Café Paradiso in Kloofstraat, Kaapstad verwys. Die poësie oor die verlore geliefde word met afkeur deur die digter bejeën. Hierdie "[s]kryfode" moet gevolglik 'n nuwe gedaante aanneem aangesien die tema van die verlore geliefde nie die nodige bevrediging teweegbring nie.

Ek reis oor rymende Franse gebergtes
waar die stilte antwoord gee. Die stilte
van skryf. Vroeër had ek meer krag, my lief.
Kon ek 'n vers gaan haal soos 'n diepseeduiker
in die Fillipyne, 'n bungy jumper by die Grand Canyon
of 'n pêrelvisser in Japan. (2011:86)

In die tweede afdeling van "Skryfode" (2011:86) sluit die spreker aan by die laaste strofe van afdeling een waar sy haar misnoeë wat sy op die oomblik teenoor die skryfproses ervaar, te kenne gee. Die eerste twee versreëls: Ek reis oor die rymende Franse gebergtes / waar die stilte antwoord gee" (2011:86) verwys intertekstueel na C.J. Langenhoven se gedig "Die stem van Suid-Afrika". Die spreker voel vervreemd van die liefdespoësie, vandaar die verwysing na "Franse

gebergtes”²⁵ (2011:86) in stede van berge binne ‘n Suid-Afrikaanse konteks. Verder reis die spreker op letterlike en figuurlike vlak na Frankryk wat as simbool van liefde dien – veral die hoofstad Parys het ‘n reputasie opgebou as ‘n romantiese wêreldstad en word die Franse ook op hul beurt as ‘n romantiese nasie beskou. Haar “reis” bied egter geen oplossing vir die teenkating wat sy tans teenoor die skryf van liefdesonnette ervaar nie aangesien slegs “die stilte antwoord gee” (2011:86). Die geskikte woorde om gedigte te formuleer kom nie meer na vore nie. Vir die spreker / digter is die skryfproses ‘n aktiwiteit wat stilte meebring.

Die spreker verwys na “die stilte van skryf” (2011:86) wat gevolglik ook daarop dui dat die skryfproses alleenheid teweegbring.²⁶ Die spreker erken verder dat sy “vroeër meer krag [gehad het]” (2011:86) om gedigte te skryf. Net soos ‘n “diepseeduiker in die Fillipyne [en] ‘n bungy jumper in die Grand Canyon of ‘n pêrelvisser in Japan [‘n vers kon gaan haal het]” (2011:86) kon die spreker / digter voorheen ‘n vers skep deur die woorde wat uit haar hart gevloei het op papier neer te pen. Die spreker / digter was vroeër in staat om diep in haar hart te delf op soek na die regte woorde om aan haar emosies uiting te gee, maar tans is sy nie in staat om haarself daartoe te bring nie.

In die verlede “kon [die digter] doof word van ‘n gedig se woordelose asemhaal / [en haar] verlustig aan die ryme se opstand” (2011:87). Die spreker persoonlike die gedig en word die bevrediging wat sy eens uit die skryfproses verkry het op ‘n oordrewe wyse beskryf as “doof word van ‘n gedig se woordelose asemhaal” (2011:87). Die spreker / digter kon voorheen “woorde maak / en veral breek” (2011:87). In die hede blyk dit egter nie die geval te wees nie en breek die gebrek aan woorde eerder die spreker / digter stelselmatig af. In die slotafdeling van die tweede strofe keer die spreker weer terug na die geliefde wat haar verlaat het en dui die kerkklok wat in Amsterdam lui “die afskeid van ‘n vroeëre verbintenis [aan]” (2011:87). Voorheen kon die spreker “breekbare verse stulp” (2011:87) alhoewel dit soms in ‘n tyd van wanhoop geskied het.

In die vierde afdeling lewer die spreker kommentaar op die wyse waarop woorde tot die ondergang van haar verhouding met die geliefde bygedra het.

²⁵ Die gebergtes waarna die spreker verwys, kan ook intertekstueel in verband gebring word met die grotte en die preokkupasie met Tafelberg in Krog se “skryfode”.

²⁶ In Krog se “skryfode” staan die stilte ook sentraal en wys die spreker daarop dat sy “ondergronds” gaan, want daar is dit “stil” en “volkome afgesluit.”

Woorde wat tussen geliefdes verwissel word, kan egter tot 'n groot mate óf die liefde vir mekaar laat groei óf die verhouding se ondergang teweegbring. Die spreker treur oor die geliefde en die feit dat hulle “liefde / [hulle] nie [teen] hierdie geweld van woorde [beskerm] nie” (2011:87). In nabetragting erken die spreker dat hulle hulle woorde “een vir een [moes] omdraai / soos 'n suinige penningmeester die kerk se kollekte tel / of 'n hees kerkklok op die platteland / wat op 'n Sondagaand almal terugroep” (2011:87).²⁷ Die spreker en haar geliefde het beide foute begaan en hierdie foute waarna sy verwys het hoofsaaklik deur middel van misverstande woorde gemanifesteer. Die spreker se passie vir skryf kon gevolglik ook die rede wees waarom haar verhouding met die geliefde skipbreuk gely het. Die gesproke sowel as die geskrewe woord het mag wat mense kan maak of breek net soos die mens as skrywer of spreker met die skryfproses in staat is om woorde te maak of breek.

In die vierde en laaste afdeling van “Skryfode” (2011:87) neem die spreker 'n meer positiewe houding jeens die skryfproses in. Die spreker voel meer vergewensgesind teenoor die geliefde en erken dat sy “vir [haar] net altyd 'n sagte vers [sal] skryf” (2011:87). Die spreker wyk dus af van die “brutale woorde” (2011:86) waarna sy in die eerste afdeling verwys het. Die positiewe aspekte van die gebruik van woorde en die effek wat woorde op 'n liefdesverhouding kan uitoefen word belig. Vir die geliefde wil die spreker / digter woorde skryf wat so “sag soos die vlerk van 'n fladderende vlinder [is]” (2011:87). Die spreker / digter wil weer die liefde vir die skryfproses binne haarself vind en met nuwe hoop die taak en liefde aanpak. Gevolglik sluit die spreker die gedig af met woorde wat aandui op watter wyse die digter / spreker die poësie wil bejeën: Oopgevou, soos 'n digter iewers skryf, met 'n boodskap / van hoop” (2011:87). Vir die spreker / digter moet die poësie woorde bevat wat dui op nuwe hoop. Die woorde wat in die verlede gesprek is moet uitgewis word en met nuwe woorde en nuwe hoop vervang word sodat sy weer haarself as digter / skrywer en haar liefde vir die skryfproses kan herontdek. Die gedig “Skryfode” (2011:86) kan gevolglik beskryf word as 'n gedig wat nie slegs hulde bring aan die belangrike taak wat op skrywers en digters berus nie, maar die effek wat woorde op die menslike psige kan uitoefen. Die krag van die woord – hetsy geskrewe of gesproke – moet dus nie onderskat word nie.

²⁷ By Krog word die stilte ook deur die kerkklokke versteur. Vergelyk die reël: “en die kerkklokke wat blindelings bedags oor koringvelde blaak[.]”

4.5. Samevatting

Woorde is essensieel vir menslike kommunikasie en vorm deel van elke mens se alledaagse bestaan. Skrywers en digters gebruik woorde om denke op 'n kreatiewe manier uiteen te sit en sodoende menigte leser aan hul waarnemings bloot te stel. Die skryfproses beteken vir Hambidge veel meer as bloot die letterlike skryf van woorde. Vir Hambidge beteken woorde beide emosie en gevolge. Woorde kan gebruik word om emosies te beskryf soos byvoorbeeld die liefde tussen twee geliefdes of woorde kan op 'n negatiewe wyse aangewend word wat negatiewe gevolge vir partye kan inhou. Die skryfproses is dus 'n sensitiewe bedryf van die omgang met woorde.

Hambidge gebruik die simbool van die verlore geliefde om die effek wat skryf op haar as digter het ten toon te stel. Vir Hambidge lei aksie tot 'n reaksie. Die verbrokkeling van 'n verhouding lei tot die skryf van poësie – aldus die reaksie. Deur oor die ondervinding te skryf, stel die digter haarself in staat om haar emosies op papier neer te pen en sodoende uitsluitel te verkry en finaliteit aan 'n saak te besorg.

SAMEVATTING

In 'n onderhoud met Hanlie Retief (2003) merk Joan Hambidge op dat reis die sentrale metafoor van haar lewe geword het. Vir haar gaan dit nie net om die wêreld te sien nie, maar daar is ook “die innerlike reis, om tot 'n soort persoonlike klaarheid te kom”. Dit is dus 'n verkenning van die innerlike ongekaarte landskappe en ruimtes by Hambidge.

Uit die ontleding van die reisgedigte in die versamelbundel *Visums by verstek* (2011) blyk dit inderdaad dat die sprekende persona in die gedig dikwels op reis gaan om van die verlore geliefde te vergeet of om bepaalde persoonlike kwessies te deurgrond. Nel (2003:141) meen in Hambidge se werk is daar voortdurend sprake van “akkumulاسie” of 'n “opvallende herhaling of duplisering van gegewe” – en een van hierdie gegewens is die reiservaring:

Haar (letterlike) reise strek oor die ganse aarde en dit vind neerslag in die poësie. Sy verken verskeie wêrelddele en metaforiseer die verkende ruimtes in die gedigte. Sy reis op figuurlike wyse deur die landskap van die Afrikaanse letterkunde, maar veral ook deur die spektrum van wêreldletterkunde en –kuns soos blyk uit die web van intertekste in haar oeuvre.

Die reisende digter-spreker beweeg vanuit 'n bepaalde ruimte, gewoonlik Suid-Afrika, en reis dan na 'n ander ruimte byvoorbeeld Europa of Suid-Amerika. In die proses word die grens tussen die bekende omgewing en die nuwe onbekende oorgesteek en dikwels bevind die spreker haarself in 'n tussengebied, byvoorbeeld die lughawegebou of in die paspoortkontrole. Die spreker in Hambidge se verse reis voorbereid en 'n mens kry die indruk uit die lees van die reisverse dat sy deeglike opleeswerk oor die plekke wat sy gaan besoek, doen.

In die vreemde stad tree die reisende spreker soms in gesprek met die inwoners en is daar sprake van 'n kontakstone waar die spreker probeer uitreik na die vreemde Ander. Dikwels is die inwoners van die land slegs rekwisiete of waarneembare objekte wat deel uitmaak van die spreker se verslaggewing. Johann Lodewyk Marais (2005) sluit hierby aan wanneer hy hom soos volg uitlaat oor Hambidge se reisverse:

Vir my was dit deurgaans opvallend dat Hambidge, behalwe in gedigte soos “New York New York, “Rome” en “El Condor Pasa”, selde baie spesifieke ter plaatse beskrywings gee, soos wat kenmerkend van reisliteratuur is, al bevat baie van die gedigte aanduidings van die plek wat besoek is en presies wanneer dit was. Teen die agtergrond van 'n besoek aan “Puerto Montt” word aan die geliefde gedink [...]. Dit lyk dus of die digter nie in die eerste instansie outentieke voorstellings wil maak van die plekke wat sy besoek het nie.

Opvallend in Hambidge se reisgedigte is dat daar nooit erotiese ervarings met die Ander beskryf word nie. Die rede hiervoor kan waarskynlik toegeskryf word aan die feit dat sy dikwels 'n reis onderneem om van 'n verlore geliefde weg te kom of om troos te gaan soek in die vreemde na die afloop van 'n romanse. Sodoende word die reis 'n innerlike reis na selfherstel.

Sentraal in Hambidge se oeuvre is die besetenheid met die woord en die skep van gedigte. Teenoor Theunis Engelbrecht (2001:39) merk sy byvoorbeeld op dat sy verkies om gedigte te skryf, want dit help haar om “by die ongesegde, die pynlike wond” uit te kom. In 'n bespreking van haar bundel *Vuurwiel* skryf T.T. Cloete (2010:147) oor dié bewuste besinning oor die kunsteorie in Hambidge se verse in die besonder haar reisverse soos volg:

Die digter by wie ons die refleksie oor die gedig die veelvuldigste sien, is Joan Hambidge. Iets soos 'n reisgedig het, as reisgedig, 'n poëtiese titel, “Poësie o Poësie”, niks van 'n reistitel nie. Omgekeerd, waar die titel 'n reisgedig in die vooruitsig stel, “In die skadu van Machu

Picchu”, word die reiservaring gesien as ‘n “argeologie van woorde”, en “Machu Picchu” word as reisgedig “nog ‘n mislukte sonnet”. Hambidge sien talle verskynsels as aspekte van die gedig. Alles is metafoor, woord, taal, vers, en die kontenu skrywende digter is altyd op reis, altyd in die durende proses van ‘n ontstanende gedig, waarin gepraat word met ‘n afsydige, gefungeerde hoorder [.]

Die leser word betrek by die gesprek tussen die reisiger-digter en die hoorder en onderneem saam met die spreker ‘n reis na selfkennis en aflegging. Die leser word as’t ware ‘n voyeur wat toegang kry tot die intieme dialoog tussen spreker en hoorder.

Bibliografie

Bybel, Die. 2008 (1933). China: Die Bybelgenootskap van Suid-Afrika.

Allen, Moira. 2005. *The Roman Baths of Bath*.

<http://www.timetravel-britain.com/articles/stones/romanbaths.shtml>.

Geraadpleeg: 18 Oktober 2011.

Aucamp, Hennie. 2010. *Oor en weer*. Pretoria: Protea.

Botha, E., Cloete, T.T., Grove, A.P., Smuts, J.P. (reds.). 1980. *Die literatuur sedert sestig*. Kaapstad: Nasou.

Blanton, Casey. 2002. *Travel writing. The self and the world*. New York en Londen: Routledge.

Braungardt, Jurgen. 2002. *Theology in Freud and Lacan*.

http://www.braungardt.com/Essays/theology_in_freud_and_lacan.htm.

Geraadpleeg: 18 Oktober 2011.

Breytenbach, Breyten. 2009. *die windvanger*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Chambers, I. 1994. *Migrancy, culture, identity*. Londen: Routledge.

Clifford, James. 1997. *Routes: Travels and translation in the late twentieth century*. Boston: Harvard University Press.

Cloete, T.T. 2010. Tendense in vyf nuwe digbundels. *Tydskrif vir letterkunde* 47(1):147.

Cochrane, Neil. 2011. Gedigte oor reise verskuif grense. *Die Burger*. 11 April: 9.

Crous, Marius. 2011. Resensie van *Visums by verstek: 'n Keur uit die reisgedigte van Joan Hambidge*. *Beeld*: 9, 11 Maart.

De Kock, Nadia. 2005. Joernaalskryf. *Kakkerlak* (4): 46-47.

Du Plooy, Heilna. 2011. *Visums by verstek*. *Versindaba*: 1.

<http://www.versindaba.co.za/>

Geraadpleeg: 18 Oktober 2011.

Engelbrecht, Theunis. 2001. Johanna die Onverwoesbare. *De Kat*. Maart 2001.

Felluga, Dino. 2002. Modules on Lacan: On Desire. *Introductory Guide to Critical Theory*. 17 July 2002.

<http://www.purdue.edu/guidetotheory/psychoanalysis/lacandesire.html>.

Geraadpleeg: 18 Oktober 2011.

Hambidge, Joan. 1988. *Geslote baan*. Kaapstad: Tafelberg.

Hambidge, Joan. 2000. *Lykdigte*. Kaapstad: Tafelberg.

Hambidge, Joan. 2002. NY: hele wêreld in stad vol paradokse. *Die Burger*.
14 September: 12.

Hambidge, Joan. 2006. Om alleen te reis: 'n Lacaniaanse ondersoek. Aantekeninge tydens 'n reis deur Frans-Kanada. *Literator* 27(1): 247-258.

Hambidge, Joan. 2008. *Kladboek: 'n Hibriediese roman*. Pretoria: Protea.

Hambidge, Joan. 2009. Op soek na die muse. *Bravo*(6):60-61.

Hambidge, Joan. 2011. *Visums by verstek: 'n Keur uit die reisgedigte van Joan Hambidge*. Kaapstad: Human & Rousseau.

- Hambidge, Joan & Hugo, Daniel. (2011). *Vers en Klank*. Johannesburg: Radio Sonder Grense. <http://www.rsg.co.za/>
Geraadpleeg: 5 April.
- Kannemeyer, J.C. 2005. *Die Afrikaanse literatuur 1652-2004*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Kaplan, Caren. 1996. *Questions of Travel – Postmodern discourses of displacement*. Durham: Duke University Press.
- Krige, Uys. 1968. *Gedigte (1927-1940)*. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Krog, Antjie. 2000. *Kleur kom nooit alleen nie*. Kaapstad: Kwêla.
- Lambrechts, Marietjie. 2011. Hambidge se bundel toon groei tot wasdom.
Volksblad:10, 1 April.
- Langenhoven, C.J. 1983. *Leserskring se Langenhoven in volkleur*. Kaapstad: Tafelberg.
- Leipoldt, C.Louis. 1926 (1923). *Uit drie wêrelddele - Gedigte*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- Leipoldt, C.Louis. 1937 (1932). *Uit my Oosterse dagboek*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- Liukkonen, Petri. 2008. *François La Rochefoucauld (1613-1680)*.
<http://kirjasto.sci.fi/rochefou.htm>.
Geraadpleeg op 27 Augustus 2011.
- Louw, Anna M. 1966 (1959). *Agter my 'n albatros*. Kaapstad: Tafelberg.
- Louw, N.P. van Wyk. 1975 (1962). *Tristia*. Kaapstad: Human & Rousseau.

- Marais, Johann Lodewyk. 2005. Die Afrikaanse poësie sedert die 1980's ondenkbaar sonder Hambidge. *Literator: Journal of Literary Criticism, comparative linguistics and literary studies*.
http://findarticles.com/p/articles/mi_7020/is_3_26/ai_n28319843/pg_3/?tag=content;col1 Geraadpleeg: 11 November 2011.
- Myburg, Melt. 2010. *Oewerbestaan*. Pretoria: Protea.
- Nel, Adéle. 2003. Poësie en popkultuur: oor enkele gedigte van Joan Hambidge. *Literator* 24(3): 139-161.
- Nel, Adéle. 2006. Die digter in transito: reisverse en liminaliteit in *Lykdigte* en *Ruggespraak* van Joan Hambidge. *Literator* 27(7): 189-210.
- Nicols, J. 2008. Lacan, the city and the Utopian symptom. An analysis of abject urban spaces. *Space and Culture OnlineFirst*. Londen: Sage Publikasies.
- Odendal, F.F. & Gouws, R.H. (reds.). 2005 (1965). *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. Kaapstad: Pearson.
- Odendaal, B.J. 2006. Tendense in die Afrikaanse poësie in die tydperk 1998 tot 2003. In: Van Coller, H. (red.). *Perspektief en Profiel Deel 3*. Pretoria: J.L. van Schaik: 118-119.
- Opperman, D.J. 1953. *Digters van Dertig*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Oxford English Dictionary*. 2006 (2001). Oxford: Oxford University Press.
- Porter, Dennis. 1991. *Haunted journeys. Desire and transgression in European travel writing*. Princeton: Princeton University Press.
- Pratt, Mary Louise. 1991. Arts of the Contact Zone. *Profession* 91: 33-40.

- Pratt, Mary Louise. 2008 (1992). *Imperial Eyes. Travel writing and transculturation*. Londen & New York: Routledge.
- Ratiani, Irma. 2007. Theory of Liminality. In: *Litinfo – Georgian electronic Journal of Literature* 1(1):15-16.
- Retief, Hanlie. 2003. Die gevaarlike lewe van 'n digter. *Rapport*, 26 Januarie.
- Russell, Alison. 2000. *Crossing boundaries. Postmodern travel literature*. New York en Hampshire: Palgrave.
- Seyffert, M.C.A. 1979. *Die reisverhaal in Afrikaans*. Ongepubliseerde D.Litt-proefskrif: PU vir CHO.
- Sontag, Susan. 2003. *Where the stress falls*. Londen: Routledge.
- Snyman, Henning. 2008 (1998). Joan Hambidge. In: Van Coller, H. (red.). *Perspektief en Profiel Deel I*. Pretoria: J.L. van Schaik: 503-513.
- Taljord, Marlies. 2006. Die skryf vind plaas in selfgeveg: versoeningsstrategieë in “Kleur kom nooit alleen nie”. *Literator* 27(1): 141-162.
- Van Gennep, Arnold. 1960 (1908). *The rites of passage*. Londen: Routledge & Kegan Paul.
- Van Heerden, Ernst. 1961. *Etiket op my koffer*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Heerden, Ernst. 1963. Die reisverhaal – teorie en praktyk. *Kriterium*, 1(3):1-4.
- Viljoen, Louise. 2003. Die digter as reisiger: twee gedigsiklusse van Leipoldt en Krog. *Stilet*, 15(1): 80-100.

Viljoen, Louise. 2005. Onderhoud met Joan Hambidge oor *En skielik is dit aand*.

http://www.oulitnet.co.za/mond/joan_hambidge.asp

Geraadpleeg: 18 Oktober 2011.

Visagie, Andries. 2011. Min pitkos vir die fynproewer. *Rapport*. 3 Julie.

Zilcosky, John. 2008. *The poetics and politics of the modern journey*. University of Toronto Press.