

Die buitebladkunswerk: kruispunt van die ikoniese en verbale teks met spesifieke verwysing na die werk van Johann de Lange

Maritha Snyman

ABSTRACT

In this article it is postulated that the cover designs of works of literature are increasingly becoming a part of the "apparell para-textuel" (vide Genette and Goldenstein) of the text. According to existing contracts between publishers and writers as well as according to statements made by publishers (vide Ellhahoo *et al.*), publishers still have a final veto on covers.

There is ample evidence however a cover design must, from a semiotic point of view, be regarded as an iconic complement to the linguistic text. Examples are cited of recent works in Afrikaans where covers were specifically chosen with the object of preparing the receiver for the content of the verbal text. Covers must thus be considered part of the encoded text and can therefore be analysed as such.

In the rest of the article the cover designs of four volumes of poetry, of Afrikaans poet Johann de Lange's first, are discussed as iconic representations of the verbal texts. The origin and possible signification of the cover designs of *Waterwoestyn*, *Snel gryns fantoom*, *Wordende naak*, and *Nagsweet* are elaborated upon while comparing them to the verbal signs of the poems. This interpretation not only shows that in De Lange's work iconic and verbal signs stand in in-



Maritha Snyman is dosent in Media-geletterdheid by die Afrikaanse Departement aan die Universiteit van Pretoria.

tratextual relation to each other, but also that the iconic signs of the cover designs can be regarded as interpretative hipersigns (vide Rifaterre *et al.*) making possible a more complete signification of the text.

Toenemend word in die Afrikaanse literatuur die verskynsel aangetref dat die buiteblaaie van tekste 'n bepalende rol in die betekening daarvan speel. In sommige gevalle het dit egter al tot ernstige en minder ernstige dispute tussen uitgewer en outeur gelei. Sommige uitgewers beskou die inmenging

van outeurs in die keuse van buiteblaaië as 'n onnodige luukse en 'n inbreuk op hulle eie kundigheid.

Die kwessie van voorblaaië en die rol wat die outeur in die keuse en ontwerp daarvan speel en behoort te speel is egter nie 'n onbekende probleem in die uitgewersbedryf nie.

Tot ongeveer 1950 was die oorheersende neiging om by letterkundige werke van onopvallende tipografies ontwerpte voorblaaië te gebruik. Dink aan Mikro se *Toiings* en Van Wyk Louw se *Nuwe verse*. (Hierdie tradisie word steeds by 'n belangrike digter soos T.T.Cloete voortgesit.) Outeurs het geen inspraak in die keuse van 'n voorblad gehad nie. Stelselmatig het verandering egter begin ingetree.

Toe John Lehmann byvoorbeeld in 1931 as opleidingsbestuurder by die befaamde Hogarth Press in London aangestel is, was die buiteblaaië van hulle boeke nie 'n saak wat veel aandag geniet het nie. In die ontwerp van buiteblaaië het die aksent op kalligrafie en sierstyl geval. Lehmann het egter gevoel dat die visuele impak van die boeke net so kragdadig en vernuwend moet wees as hulle inhoud. Daarom kontrakteer hy, as die eerste van vele, ene John Banting, 'n erkende kunstenaar en vriend om boekomslae te ontwerp.

Vir sy werk in hierdie verband ontvang Banting in later jare veel erkenning. Louisa Buck beweer byvoorbeeld:

Banting is a conspicuous example of the revival of employing fine arts for book designs in the inter-war period ... and his contribution deserves to be remembered (1985:91).

Banting en die kunstenaars wat deur Lehmann opdrag gegee is om buiteblaaië te ontwerp het, in die meeste gevalle eers die proewe van die boeke ontvang om te lees voordat hulle met

die ontwerp van buiteblaaië begin het. Die outeurs is glad nie geraadpleeg oor die buitebladontwerpe nie.

So onlangs as 1989 beskryf Steve Kent, kunsredakteur van Penquin Books, die prosedure wat hy ten opsigte van buiteblaaië van boeke volg:

I read the book completely, which I find essential unless it is a reference book, and choose an illustrator. I show the commissioning editor some of that illustrator's work and then commission him or her. Sometimes I do a scribbled rough and vague title but I always explain my idea to the illustrator with the proviso that if they come up with a better idea, we should discuss it (Eliahoo 1989:39).

Ook in die Suid-Afrikaanse uitgewersbedryf blyk bogenoemde die aangevaarde prosedure te wees soos die volgende aanhaling uit die Memorandum van ooreenkoms tussen die outeur en die uitgewer (in hierdie geval Human & Rousseau) duidelik aantoon:

Die UITGEWER sal besluit oor die oplaag, formaat, papier, lettertipe en algemene afwerking van die BOEK ...

Uitgewers gaan van die standpunt uit dat die buiteblad potensieël bemarkingswaardig is en in die lig daarvan aan die uitgewer wat verantwoordelik is vir die bemarking van die boek, oorgelaat moet word. Gesprekke met uitgewers onderstreep hierdie siening. As die buiteblad aandag trek, verkoop die boek goed.

Peter Ayrton, die uitgewer van *Serpent's Tail* praat namens die meeste uitgewers wanneer hy beweer:

We encourage authors to make suggestions, but we don't necessarily follow them. We have files of illustrators' work and authors can select some one suitable if they wish. This is

one of the reasons why authors want to be published by smaller houses. But we don't give authors a contractual veto on covers. Rightly or wrongly, we believe we know best (Eliahoo, 1989:39).

In sy artikel "La texte avant le texte" bevestig Jean-Pierre Goldenstein (1984:104) hierdie siening wanneer hy sê dat die buiteblad van 'n boek uit die oogpunt van die uitgewer slegs die geskenkpapier om 'n pakkie is. Hierdie "verpakking" het 'n driedelige funksie naamlik om (i) aandag te trek; (ii) om die leser te verlei om die boek te koop en (iii) om aan die leser die nodige inligting oor die boek te verskaf.

Volledigheidshalwe moet egter genoem word dat daar wel vroeër, veral in die geval van gevestigde outeurs, in sommige gevalle samewerking tussen uitgewer, outeur en kunstenaar voorgekom het. In Afrikaans is 'n klassieke voorbeeld dié van D. J. Opperman en die kunstenaar Willem Jordaan. Hulle verbintenis het vir baie jare geduur – vanaf *Periandros van Korinthe* waarvoor Jordaan die gevlakte hings ontwerp het tot en met Opperman se laaste bundel *Komas uit 'n bamboesstok* waar Opperman "(N)og veel meer as vroeër driesien geïnteresseerd (was) in die grafiese vormgewing van sy digbundel" (Kannemeyer, 1986:421).

Hoewel Koos Human beweer dat "die aantal Afrikaanse boeke wat verskyn met 'n voorkoms wat nie vooraf die goedkeuring van die skrywer moes kry nie, op ... jou een hand se vingers (ge)tel kan word" (1993:B5), maak die deursnee houding van uitgewers egter nog nie formeel voorsiening vir die hedendaagse literêr-teoretiese beskouing oor die inklusiewe aard van die teks nie.

In hierdie verband gebruik Gérard Genette die term "parateks". Hiermee

verwys hy na "alle tekstuele gegewens die de 'eigenlijke' tekst aan de lezer als tekst presenteren" (Van Gorp, 1991:294). Hierdie term van Genette omvat, volgens Van Gorp aspekte soos die voorwoord, voetnote, die naam van die uitgewer, die titel van die boek, die genre-aanduiding op die omslag, die motto, die opdrag, biografiese inligting oor die outeur op die agterflap, asook ander vorme van "'materiele inkleding' zoals colofon, blurb, ISBN-nummer, bar-code, prijkskietertje, ensovoorts" (Van Gorp, 1991:294).

Die parateks wat hierbo beskryf word, noem Genette meer spesifiek die "peritexte" waarmee aspekte wat binne die onmiddellike omgewing van die teks val, onderskei word van ander sake soos briefwisseling tussen outeur en uitgewer, onderhoude met die outeur en resensies wat ook as deel van die parateks beskou kan word. Dit is egter opvallend dat die buiteblad glad nie hier as deel van die peritexts genoem word nie.

Hans-Robert Jauss laat egter in sy beskouing ruimte vir die insluiting van die buiteblad by die parateks wanneer hy beweer:

... die hele werk is deel van die verwagtingshorison, ... waardeur die begrip van die leser (die publiek) gerig word en wat die leser toelaat word om die werk oordeelkundig te resepteer (1970:82 – vry vertaal uit die Frans).

Goldenstein is meer spesifiek wanneer hy eksplisiet die buiteblad as deel van die "appareil para-textuel" (paratekstuele apparaat) beskou. Hy beskou die parateks as kruispunt tussen die linguistieke en die ikoniese en sê die parateks verhoed dat die leser homself in die verbale teks "werp" asof dit die enigste neerslag van betekenis sou wees. Die parateks spoor die leser aan om sy "sensibilité sémiotique" in te

span en sodoende sy hipoteses oor die konstruksie van betekenis uit te brei.

Hierdie siening van Goldenstein impliseer onteenseglik dat die parateks, en veral die buiteblad as 'n ikoniese komplement of afskynsel van die linguïstiese inhoud beskou moet word en vind weerklank in 'n artikel van Francis Galloway. In "Kalligrafie op geografie" (1990) waarin sy die verhouding en ooreenkomste tussen die werk van John Clarke en Johan Lodewyk Marais bespreek, merk sy op:

'n Uitgebreide ondersoek na die verhouding tussen bandontwerp ... en die literêre teks binne die geskiedenis van die Afrikaanse letterkunde en die beeldende kunste (is) nog nie onderneem nie. Só 'n verkenning sou inligting kon verskaf oor (i) die funksie van die omslagontwerp ten opsigte van die literêre teks; (ii) die verhouding tussen kuns- en literatuurtradisies en tussen individuele kunstenaars en skrywers en (iii) dominante kuns- en literatuuropvattinge binne spesifieke sosiaal-historiese kontekste (1990:1).

Soos aangetoon het sommige outeurs wel in die verlede invloed uitgeoefen by die ontwerp van buiteblaaie. Die keuse het egter uiteindelik by die uitgewer berus. In die lig van bogenoemde uitsprake oor die parateks as onafskeidbare deel van die literêre teks is die aandrag van outeurs om segenskap te hê oor die buitebladontwerpe van hulle werke onvermydelik.

Hierdie klemverskuiwing wat plaasgevind het ten opsigte van die rol van die parateks manifesteer reeds in verskeie resente Afrikaanse tekste. Binne die Afrikaanse literatuur word in 'n toenemende mate druk deur outeurs op uitgewers uitgeoefen om hulle eie

buiteblaaie te ontwerp of te laat ontwerp. P.H. Roodt gee voorbeeld vir Bertie du Plessis opdrag om die buiteblad van sy kortverhaalbundel, *Die geel geluid van die son* te ontwerp. Insgelyks ontwerp Du Plessis in opdrag die voorblad van P.H. Roodt en T. Gouws se essaybundel *Granaat*.

In 'n lesing voor 'n Honneursklas by die Universiteit van Pretoria op 30 Augustus 1993 beweer P.J. Haasbroek dat die boek as die boodskap tussen die sender en die ontvanger staan. Die leser moet met die volledige en totale produk gekonfronteer word, want álles vorm deel van die boek as wapen. Daarom is die boek *Lem* in sy geheel die boodskap wat deur die sender gestuur word – van die sorgvuldig beplande buiteblad wat hy in samewerking met die kunstenaar, Bertie du Plessis ontwerp het waarin kleur, beeld, tegniek en lettertipe alles betekenis oordra tot die spesifiek geselekteerde foto van die outeur op die agterflap waarin hy met 'n kaal bolyf verskyn. Die boek in sy totaliteit moet, volgens Haasbroek, 'n bydrae lewer tot vollediger begrip van die teks.

'n Digter soos Johan Lodewyk Marais het ook van erkende kunstenaars gebruik gemaak vir die voorbladontwerpe van sy drie digbundels. By *Palimpse*s en *By die dinge* is etse van John Clarke gebruik in die ontwerp van die buiteblaaie. Op die buiteblad van sy nuutste bundel *Verweerde aardbol* asook op die bloemlesing *Groen* wat hy saamgestel het, pryk weer skilderye van Annette Pretorius wat persoonlik deur Marais uitgesoek is.

Ook Johann de Lange raak direk betrokke by die kwessie wanneer hy ten spyte teenstand van die uitgewers, aandring op buiteblaaie van sy eie keuse vir sy nuutste twee digbundels. Haum-Literêr het na 'n ligte omstredeheid rondom die keuse van 'n naakte mansfiguur as buiteblad van *Wor-*

dende naak tog ingestem om die bundel so uit te gee. Met sy jongste bundel *Nagsweet* was dit egter anders gesteld. Die keuse van nog 'n naakte manlike figuur, hierdie keer 'n waterverfskildery van Walter Battiss, is deur Danie van Niekerk, die voormalige besturende direkteur van Tafelberg afgekeur. De Lange het geweier om bes te gee en het die bundel ten laaste by Taurus laat uitgee – mét die buiteblad wat hy self gekies het.

In 'n onderhoud met *Beeld* reageer De Lange soos volg oor die saak:

Dit is nie my bedoeling om met die omslag of die titel van *Nagsweet* te skok nie. Dit is vir my belangrik dat die hele boek lyk soos ek dit gekonspieer het. Ek glo nie aan die uitgewer se alleenreg wat betref die voorkoms van die boek op grond van 'n flouerige klousule in 'n kontrak nie (1991:1).

In geen onduidelike terme nie stel De Lange dit dus dat die buiteblad 'n onherroeplike deel van sy werk vorm en daarom sáám met die woordteks gelees moet word.

Indien dit wel die geval is, is dit vanselfsprekend dat die beeldtekste op die buiteblaaie van De Lange se digbundels – soos by alle tekste waarin die outeur op 'n spesifieke ontwerp aandring – 'n bepaalde tekenwaarde moet hê ten opsigte van die interpretasie van die woordteks. Die ikoniese tekens op die buiteblad behoort dus 'n sekere bydrae te lewer tot die resepsie van die verbale teks.

Wanneer De Lange se vyf digbundels onder oë geneem word, blyk dit dat, afgesien van sy debuut *Akwarelle vir die dors*, al vier die ander bundels kunswerke van gevestigde kunstenaars vertoon. Hierdie kunswerke was in elke geval die spesifieke keuse van die digter.

In 'n gesprek met De Lange het die volgende gegewens aan die lig gekom:

In die geval van *Waterwoestyn* het De Lange Sheila Cussons genader om 'n skets vir die buiteblad van sy bundel te maak. Sy het die skets, nadat sy die bundel gelees het, spesiaal daarvoor geskep.¹

Die keuse vir *Snel, grys fantoom* was 'n reeds bestaande lyntekening van Walter Battiss in die besit van 'n privaatsamelaar. Na die skryf van die bundel het De Lange hierdie tekening, wat hy altyd bewonder het, gebruik as kunswerk vir sy buiteblad.

Wordende naak word uitgegee met 'n skets van Judith Mason op die buiteblad. Hierdie skets was ook 'n opdragwerk van De Lange aan Mason. Mason het nie die bundel onder oë gehad nie, maar De Lange het in detail aan haar beskryf waaruit die skets moet bestaan, naamlik 'n naakte en gesigslose mansfiguur met bokpote wat 'n Themp uittrek.¹

Die waterverfskilderye van Walter Battiss wat op die omslag van *Nagsweet* aangetref word, is in die besit van Johan van Rooyen. Die oorspronklike werk bestaan uit twee tweeledige panele waarvan een twee naakte mansfigure bevat en die ander 'n naakte manlike en vroulike figuur onderskeidelik. Uit elkeen van hierdie twee panele het De Lange een skildery gekies en dit in 'n nuwe kombinasie op die voor- en agterblad van die bundel gebruik.

Sonder twyfel is die kunswerke wat deel uitmaak van die parateks by hierdie vier digbundels sorgvuldig deur die digter uitgesoek en moet dit dus 'n groter rol in die be-tekening van die teks speel as 'n buiteblad wat deur 'n uitgewer met bemarking as vernaamste doelwit gekies is.

In 'n studie van die paratekste – in hierdie geval verwys parateks dan spesifiek na die ontwerp op die buiteblaaie – kan die komplementêre betekenis-samehang tussen die visuele en die verbale teks ondersoek word. In so 'n ondersoek kan 'n verskeidenheid koderings soos die poëtiese, die ideologiese, die seksuele en die religieuse onder andere betrek word.

Wanneer die ontvanger met die skets op *Waterwoestyn* se buiteblad gekonfronteer word, is die eerste teken wat opval, die verbale teken onderaan die skets waardeur aangedui word dat Sheila Cussons die kunstenaar is. Dit is heel gepas in terme van die inhoud. Van die sterkste verse in die bundel ("Vrywillige balling") handel immers oor haar of word aangebied as gesprekke tussen die spreker en Cussons ("Gesprek").

Wanneer die skets as beeldteks ontleed word, kan die ontvanger aan die vry, los skets van 'n enkele, naakte, manlike? figuur, konnotasies van weerloosheid en beweging heg. Word dit in verband gebring met die titel kan die teenstrydigheid in die titel gekoppel word aan waanbeelde in die woestyn, vae produkte van die verbeelding wat korreleer met die ongedefinieerde lyne en beweging in die skets.

Uitsprake oor die inhoud van die bundel sou bogenoemde be-tekening van die parateks kon ondersteun. Ham-bidge beweer onder andere dat in hierdie bundel waarin "menslike eensaamheid verbeeld word," die paradoksale van die menslike bestaan aan die bod kom: "eensaamheid te midde van gemeensaamheid, tekort te midde van oorvloed" (1986:6) So 'n tema skakel in by die vae droomlyne van die skets wat as teken sou kon dien van die eensaamheid en weerloosheid van die universele mens.

In die enigszins meer realistiese tekening van Battiss op die buiteblad van *Snel grys fantoom* tref die ontvanger hierdie keer die bolyf van 'n onmiskenbare manlike figuur aan. Hierdie skets van mansfiguur wat op sy sy lê, suggereer, in die tradisie van Battiss, 'n sekere speelse sensualiteit – let op die prominente lippe. Terselfdertyd beteken die oorwegend ronde lyne van die skets 'n weerlose onskuld. Die aktivering van Battiss se werk as interteks verbreed die interpretasie van die ontvanger tot die insluiting van Battiss se seksuele siening van vrye assosiasie op seksuele gebied. In sy skilderkuns ondersoek Battiss alle seksuele aspekte van manwees en verken hy byvoorbeeld in die skep van Fook Island 'n nie-seksistiese seksualiteit.

Die sterk sensuele aard van die bundel wat op die voorblad gesuggereer word en die aktivering van Battiss se kuns, word ook in die woordteks aangetref. Battiss se verkenning van alle vorme van menslike seksualiteit vind direkte weerklank in byvoorbeeld die volgende reëls uit "Androgien":

'n sekslose, sensuele nonne-courtesanne wat haar eunug-minnaar stom begeer (1986:11).

Alle manifestasies van die seksuele liefde kry gestalte in dié bundel: – die heteroseksuele liefde ("Aan 'n jong seun"), die homoseksuele liefde ("Androgien") en die selfliefde ("Piromaan"). Die liefde in al sy gedaantes word egter telkens tot niks gevoer deur die vervlietende aard daarvan. Al wat oorbly, is 'n matelose "grysheid" wat die helder kleure waarvan daar in vele gedigte sprake is, verdof sodat die vreugde onthuister word en die dood al is wat oorbly:

Tot satwordens toe versadig van lewe wag ek die dood af. Doodverveeld (1986:40).

Deur die bundel word 'n driftige toon soos in die aanhaling hierbo, aangeref. Die lewensdrif word egter gerelatiweer en loop uit op 'n vuur wat alles verbrand. Die paradokse van die menslike bestaan word met 'n aggressie, wat ongekeerd is in De Lange se poësie, aangetoon en verskil van *Waterwoestyn* se meer liriese toon. Afskynsels hiervan word gevind in die enigszins sterker en donker lyne van die tekening op die voorblad van *Snel grysfantom* wat kontrasteer met die onderbroke, ligte lyne van Cussons se skets.

Die houding van die figuur met die hande asof bokant die kop vasgebind, aktiveer die Prometheuslegende waar Prometheus, gestraf deur Jupiter vir 30 000 jaar vasgebind is aan 'n rots waar 'n aasvoël of arend daagliks sy lewer verorber het. Die hulpeloosheid van Prometheus word in die woordteks teken van die weerloosheid van die mens wat ten spyte van jeug en viriliteit die prooi van die verganklikheid is.

J. E. Cirlot beweer verder dat Prometheus ook 'n simbool vir sublimasie is – 'n proses waarby primitiewe drifte uiting vind in hoër kunsvorme. Dié verskynsel word reeds in die aanvangsgedig aangetref waarin die fallus en die pen een word. 'n Verdere uitbreiding van die idee word aangetref in die afdeling "Kunsklas" waarin die digter die pyn van die lewe probeer besweer deur die skryf van poësie:

poësie is 'n bloeiwyse, niks meer.
Poësie is 'n bloeiwyse, meneer.

Interessant is dit dat Cirlot se bewering dat:

... suffering (like that of Prometheus) corresponds to sublimation because of its association with the colour red – the third colour in the alchemic "Magnum Opus", coming after the black and white (1976:267)

geëggo word deur die volgende woorde uit die "-skap" wat ook in die afdeling "Kunsklas" verskyn:

... Maar ek kies
die krysende papegaai wat rooi kras,
die swart luiperd wat geel oë
in die water sit sodat dit gloei,
die skel visarend wat laag swiep
en duik, die waterspieël
klinkend breek, die ganse land-
skap
meteens 'n singende boom-
diagram (1986:48).

Op die buiteblad van *Wordende naak* verskyn die skets wat Judith Mason volgens die aanwysings van De Lange gemaak het. Hierdie gesigslose skets van 'n man met bokpote dui enerzijds op anonimiteit en anderszijds op die transformasieproses tussen mens en dier. Die voete, getransformeer tot bokpote herroep die legende van Pan die sater en wellusteling. Die fokus op die manlike geslagsdele hou verband met Pan se fluit as falliese simbool.

Die klem val hier op die seksuele maar sinspeel ook op die mens as "verworde dier" (Nel, 1990:100). Ten opsigte hiervan kan die ontvanger weer eens die interteks van die kunstenaar se oeuvre betrek.

Van Judith Mason, bekend vir die gebruik van mitiese figure in haar werk, word beweer:

She instinctively and successfully seeks universal significance in particular symbols and myths, thus allowing the communication of a spiritual significance which extends beyond the physical object portrayed. In this manner her work achieves great symbolic and visual potency (Hitge, 1972:5).

Dit is insiggewend om daarop te let dat die skets wat sy vir De Lange gemaak het besondere ooreenkomste toon met

haar reeks sketse oor "Dante's creatures" wat ongeveer dieselfde tyd geskep is. Van hulle sê sy self:

... whenever I encounter any of
Dante's creatures, I can say,
'Here is one of my coverings'
(1990:12).

Die mens se verbondenheid aan aardse en mitiese gestaltes is dus 'n belangrike tema in die werk van Mason, maar word insgelyks aan die orde gestel in *Wordende naak*. Dink aan gedigte soos "Aprilis" en "Sonnet aan Orpheus" waarin eksplisiet na mitiese figure verwys word. Maar ook die titel wat ontleen is aan een van Van Wyk Louw se nagelate gedigte, naamlik "Wordende naak" bevat die suggestie van verwording en verandering – van 'n oorgang na 'n ander toestand.

Lucas Malan se resensie oor hierdie bundel "Transformasies", gaan eweneens op hierdie tema in. Hy wys in sy resensie op verskeie tekens van oorgang: insekte word minnaars in "Tierblom" in "Wisseling" word sintaktiese patrone tekens van huiwerige oorgange en in "Begräfnis" gaan stof oor tot stof.

Ook die tekens van naaktheid wat in die skets manifesteer in die uittrekhandeling en die fokus op die fallus, word in die woordteks in verband gebring met die eksplisiet homoseksuele en erotiese paradigma in die bundel waarin die skoonheid van die manlike liggaam en die manlike sensualiteit sentraal staan ("Male muse").

Die naaktheid in die skets van Mason weerkaats egter ook in die woordteks wanneer die weerlose, naakte mens wat onbeskermd staan teen die gang van die meedoënlose lewe verbeeld word. Vergelyk gedigte soos "Correspondences" en "Ruïnebesoek". Die naaktheid is in die woorde van Tom

Gouws die "finale uniform" van die mens (1990:44).

Met die opneem van De Lange se jongste bundel *Nagsweet* vind die ontvanger op beide die voor- en agterblad twee waterverfskilderye van Battiss. In hierdie twee skilderye van die manlike geslagsdele oorheers die homoerotika. Die naeltjie, fokuspunt van die beeldteks kan beskou word as teken van die anus waardeur die homoseksuele paradigma nogeens geaktiveer word.

As sodanig is die buiteblad ook in hierdie geval komplementêr tot die inhoud van die woordteks. Cloete het gelyk wanneer hy in sy resensie oor *Nagsweet* beweer dat die erotiese hierdie vertrekpunt is. In Kannemeyer se resensie "'n Kyk deur 'n seksuele lens", bestempel hy die bundel in ooreenstemming met Cloete as 'n "oorgawe aan die naakte liggaam" (1991:5).

Verdere betekening van die skilderye kan egter ook die vae lyne van die kunswerke en die gesigsloosheid van die manlike figure as tekens interpreteer. Soos in al die buiteblaaie van De Lange se bundels beteken die gesigsloosheid hier weereens anonimiteit, maar ook die feit dat 'n deel van die self ontbreek. Sodoende word 'n paradigma van steriliteit en verganklikheid geskep wat verband hou met die gebrek aan gedefinieerdheid in al die kunswerke. Ook in die inhoud van *Nagsweet* is daar in gedigte soos "Calvin Klein" die neerslag van hierdie gevoel van onvervuldheid en futiliteit. Hierin word die volmaakte manlike liggaam besing, terwyl die kwesbaarheid van die menslike bestaan soos 'n fantoom gedurig die volmaaktheid bedreig. Die liggaamlike viriliteit is egter breekbaar en kwesbaar.

* * *

In bostaande bespreking van *Nagsweet* het dit reeds duidelik geblyk dat

in De Lange se oeuvre ikoniese sowel as verbale tekens in intratekstuele verband op mekaar inspeel. Dink byvoorbeeld aan die aktivering van die Pan-mite deur Judith Mason se skets wat intratekstueel met die "Pan"-gedig in *Snel grys fantoom* verbind kan word.

Wanneer die vier paratekste in De Lange se oeuvre met mekaar in verband gebring word, bestaan die moontlikheid dat hulle, soos tekens in die verbale tekste, as interpretatiewe hipertekens kan dien.

Volgens Riffaterre (1987:3-4) is hipertekens die resultaat van die ontvanger se waarneming van die verhouding tussen tekens. Die eerste kenmerk van die hiperteken is dat dit die ontvanger boei maar slegs kan be-teken as die ontvanger daaraan betekenis heg. Hierdie tekens het gemeenskaplike elemente wat tot 'n interpretasie in samehang kan lei. Die afsonderlike tekens sal op hulle eie anders geïnterpreteer kan word as wanneer die tekens in verhouding tot mekaar beteken word. 'n Verband word met ander woorde gelê tussen 'n gewone teken en 'n nuwe een wat 'n herlees en dus 'n metamorfose van die teks tot gevolg het.

Riffaterre maak 'n onderskeid tussen intertekstuele en intratekstuele hipertekens. In die aktivering van 'n intratekstuele hiperteken sien die ontvanger 'n opeenvolgende komponent(e) van die eerste teken raak. Nou verander die teken heeltemal en ontstaan betekenis uit die spel tussen die tekens.

Wanneer die ontvanger in die lig hiervan na bostaande bespreking van die paratekste in De Lange se oeuvre kyk, verkry die tekens op die buiteblaaie van die eerste twee bundels in retrospeksie bykomende betekenis.

Die skets van Cussons wat be-teken is as uitbeelding van die eensame, weer-

lose mens, moet in die lig van die homo-erotiese paradigma wat in latere bundels onthul is, geherinterpreteer word. Twyfel oor of die figuur 'n man is, verdwyn en die ontvanger se reeds verkreë insig in die parateks en woordteks, oor die algemeen-menslike soeke na vervulling kan herlei word tot 'n insig in die wese van die homoseksuele mens. Die dors en smagting na ander dinge word 'n uitreiking na die self – 'n smagting na vervulling wat hom bly ontsnap soos die lugspieëling in 'n woestyn.

'n Spieëlkode word geaktiveer waarin die teken van die fantoom ook geïnkorporeer kan word. 'n Deel van die self ontbreek, en hy kan slegs terugverwys na homself. Hierdie kode word ondersteun deur die ikoniese tekens van die beeldtekste. Die tepel van die figuur op die buiteblad van *Snel grys fantoom* kan byvoorbeeld deur 'n ontvanger as 'n weerkaatsing van die naeltjie op die Battiss-skildery in die parateks van *Nagsweet* beskou word.

Deur die funksionering van die hiperteken word die vaagheid en droomagtigheid wat die eerste figuur omhul, onthul as tekens van homo-erotiek. Die konsekwensie van die proses is dat verholde tekens in die eerste beeldtekste – maar ook die woordtekste – progressief geopenbaar word en tot volle konsekwensie in *Nagsweet* gevoer word.

Uiteindelik word op die buiteblad as kruispunt van die ikoniese en verbale tekens die "vreemde liefde" van die homoseksuele sonder huiwering en eksplisiet blootgelê. Hierdeur word uiteensleglik aangetoon dat die parateks, in die geval van De Lange, 'n noodsaaklike onderdeel van die totale teks uitmaak.

Aantekeninge

- 1 Dit is interessant om te weet dat die kombinasie woord- en beeld-

teks nie vreemd is aan die oeuvre van Cussons nie. Briewe van Cussons aan 'n vriendin, Katinka Kempff, wat sy gedurende haar studentejare in 1938 geskryf het, is ryklik met toepaslike sketse geïllustreer. Treffende illustrasies verskyn ook in C.J.M. Nienaber se novelle *Keerweer*.)

- 2 *My dank aan mev. Rita de Villiers van die Pretoria se Kunsmuseum wat my op die spoor gehelp het en aan mev. Katinka Kempff wat so gaaf was om haar herinneringe aan en briewe van Sheila Cussons met my te deel.*

Bibliografie

- CIRLOT, J.E. 1976. *A dictionary of symbols*. Routledge & Kegan Paul Ltd.: London.
- CLOETE, T.T. 1990. Die erotiese as vertrekpunt. *Beeld*, 8 Julie, p. 8.
- DE LANGE, J. 1984. *Waterwoestyn*. Human & Rousseau: Kaapstad.
- DE LANGE, J. 1986. *Snel grys fantoom*. Human & Rousseau: Kaapstad.
- DE LANGE, J. 1990. *Wordende naak*. HAUM-Literêr: Pretoria.
- DE LANGE, J. 1991. *Nagsweet*. Taurus: Bramley.
- ELIAHOO, R. 1989. Cover stories. *Design*, Mei, no.485, pp. 36-39.
- GALLOWAY, F. 1990. Kalligrafie op geografie. *Suid-Afrikaanse Kunstkalender*, vol. 15, no.1, pp. 1-8.
- GOLDENSTEIN, J.P. 1984. Le texte avant le texte. *Le Français dans le Monde*, Januarie, pp. 104-108.
- GOUWS, T. 1990. As die tjalie so argloos listig sak. *Insig*, Oktober, pp. 44-45.
- HAMBIDGE, J. 1986. 'n Kragtige bundel. *Beeld*, 4 Augustus, p. 6.
- JAUSS, H.R. 1970. Littérature médiévale et théorie des genres. *Poétique*. vol.1, pp. 80-85.
- HITGE, M. 1972. Soul and technique the excellence of Judith Mason's art. *De Arte*, Oktober, no. 10, pp. 3-16.
- HUMAN, K. 1993. Die Afrikaanse boek: gaan dit regtig so sleg? *Insig*, Julie, p. B5.
- KANNEMEYER, J.C. 1986. *D.J. Opperman – 'n biografie*. Human & Rousseau: Kaapstad.
- KANNEMEYER, J.C. 1991. 'n Kyk deur 'n seksuele lens. *Die Burger*. 25 Junie, p. 5.
- MALAN, L. 1990. Transformasies. *De Kat*, Augustus, pp. 100-101
- MARAIS, J.L. (samesteller). 1990. *Groen*. Pretoria: HAUM-Literêr
- Mason, J. 1992. An essay on encountering Dante's creatures. *New Contrast*, Junie, vol.20, jg.2, pp. 12 - 17.
- NIENABER, C.J. 1946. *Keerweer*. Nasionale Pers Bpk.: Kaapstad.
- RIFFATERRE, M. 1987. Hypersigns. *The American Journal of Semiotics*, vol. 5, no.1, pp. 1-11
- VAN GORP, H.(red.) 1991. *Lexicon van literaire termen*. Wolters-Noordhoff.
- WILLETS, R. (red.) 1984. *Classical Dictionary of proper names*. Routledge & Kegan Paul Ltd.: London, Boston & Melbourne.