ISSN 0258-2279 LITERATOR 10 No. 3 November 1989

Tom Gouws

Die transkripsielees van T.T. Cloete

Abstract

In a transcriptual approach to the literary discourse, the text as artefact is regarded as a creation of the scriptor. The *artificiality* of the poetics implies conscious or unconscious structuring – Cloete terms it dreamful thinking ("die dromende denke") – by inevitably exploiting language conventions and the poetic devices, the sole purpose being that the organised composition can be the only (as well as measurable) indication of authorial intention. Likewise, in as far as language presents the relevant possibilities, authorial intention is imprinted upon the textual composition or is transposed lingually. Moreover, a transcriptual reading of Cloete texts has shown clearly that the text as language presentation exhibits a wilfulness, a creative language potency or energy which has to be activated by the reader. This dynamic, significatory potency is not constricted by the authorial intention; rather, it offers a framework within which language may claim to determinate actualisation. Realisation by the reader is therefore nothing more than a transcript of the possibilities and presentation of language. Added to this is the following qualification that this transcriptual process brings about an aesthetically realised object which is the imprint of the reader's understanding. By reading Cloete's poetry through transcriptually tinted glasses, the richness of this reading strategy becomes clear.

Ten geleide

Soos die titel van Cloete se tweede digbundel, *Jukstaposisie*, aandui, word jukstaponering op alle taalvlakke in sy werk bewustelik ontgin. Taal impliseer noodwendig jukstaposisie, byvoorbeeld die naasmekaarstel van klanke om 'n woord te vorm, woorde om 'n sin te vorm en so meer. Die digter kan ook deur jukstaposisie komposisionele wetmatighede daarstel, byvoorbeeld deur strofering. Daarbenewens is intertekstualiteit ook by uitstek 'n jukstaponering,

dié van tekste. Brink (1983:31) wys daarop dat Cloete dikwels sy teks in jukstaposisie naas dié van ander digters plaas. Hy omskryf dit as: "iets wat veel verder gaan as net eggo of verwysing: dit word 'n visenteer van die ander digter se dig-aard, 'n dig *vanuit* daardie gegewe woordwêreld om dit nog verder te verdig".

Die Cloetegedig "Impasse" is 'n gewilde keuse om intertekstualiteit te illustreer, en in dié verband is Scholtz (1984:108–116) se lesing van dié en aanverwante tekste die volledigste. Vanweë Scholtz (1984) se taamlik uitvoerige analise van "Impasse" sal daar nie volledig op die gedig gekonsentreer word nie. Enkele gevolgtrekkings en implikasies van Scholtz sal betwyfel word, omdat hy die onderhawige gedig nie jukstaposisioneel lees met "Stories", die voor-die-hand-liggende gejukstaponeerde teks, en ook ander transkripsietekste nie. Die Cloete-transkripsie van "Impasse" lui soos volg:

Impasse

Ik weet het niet?

Ons staan in die kombuis, 'n vrou en ek.
"Waaroor, Kokkie, wil jy dat ek moet skryf,
Voorsitster van die Reg van Vrou en Wyf,
kom sê so ongeveer in die bestek

van veertien verse, slim Doktor Ciclopia,
kom sê, wat wíl jy hê?" "'n Strak sonnet,
metries, vol leestekens, en ek belet
dat jy swaar woorde kies, skryf dom, ek vra

dat jy my nié moet irriteer nie – vir my
ook géén Latyn nie, net wat moeiteloos
kan lees terwyl ek afval voorberei.

Streel my, maak my plesierig, my ou bielie,
en geen erns, net teer emosies soos
'n veer wat prettig oppervlakkig kielie."

Die titel van die gedig slaan, op letterlike vlak, op doodloopstraat, cul-de-sac. Figuurlik beskou, kan dit dui op 'n moeilike situasie, 'n vasgevangwees, 'n *point of no return*. Met die eerste oogopslag lyk dit of die digter-spreker in die gedig 'n kreatiewe impasse het – hy het met ander woorde nie inspirasie nie, of dalk ontwyk die tema of woorde hom. Hy keer hom na 'n vrou wat in die kombuis doenig is. Dit is nie 'n onwyse besluit nie. Die kombuis is tradisioneel die plek van omsetting, digterlike transfigurasie, soos Sheila Cussons se *Die swart kombuis* getuig, ook Jeanne Goosen se *Louoond* en die kombuisgedigte van Antjie Krog in *Otters in bronslaai*. Hierdie kombuismuse, as 'n mens haar so kan noem, word gevra wat haar sal plesier, wat sy sal wil lees.

Wat interessant is, en waarop niemand nog klem gelê het nie, is dat die digter-spreker, in sy vraag aan die vrou, sy antwoord/inspirasie in terme van digterlike konvensies wil hê. Die digterlike muse moet as 't ware vir die inspirasielose digter die gedig dikteer, en boonop in sonnetvorm, asseblief. Al

lyk dit op die oog af of die digter-spreker ietwat neerhalend na die vrou kyk (hy is immers digter, en sy hou haar besig met die banale aardse dinge, soos onder andere afval voorberei) veral deur die gebruik van woorde soos "Kokkie", "Voorsitster van die Reg van Vrou en Wyf" en "slim Doktor Ciclopia". Dit is egter net verbale vertoon – hy is van háár afhanklik (daarom juis dat sy Voorsitster *et al.* is!). Sy behoort te weet wat in die gedig hoort, en daardie inligting moet hy van haar afbedel.

Die feit dat die vrou "Doktor Ciclopia" genoem word, is myns insiens nie net om te dui op haar eenogigheid of "beperkte visie" soos Visagie (1986:176) dit wil hê nie. Dit in 'n mindere mate miskien ook, veral indien 'n mens haar half (oppervlakkige) (lees)behoeftes later in die gedig as motivering gebruik. Visagie (1986:178) beweer myns insiens verkeerdelik dat hier sprake is van "die selfversekerde en uitgesproke verlange na die oppervlakkige . . .". Hy sien die impasse van die titel in die Cloetegedig in die lig van die motto as sou dit slaan op die vrou se "selfversekerde en uitgesproke verlange na die oppervlakkige". Die "ik weet het niet?" van die gedig is egter 'n metataalgegewe en kan nie, as sodanig, in die mond van òf die digter-spreker òf die vrouefigurant geplaas word nie. Die aanhaling/verwysing het 'n kommentariërende funksie (of dit nou as sogenaamde interteks beskou word of nie) en kan nie soseer as deel van die gespreksituasie (dit is tussen die gedigfigurante, man en vrou) beskou word nie. Scholtz (1984:111) ken weer aan die vrou allerlei formele literêre vaardighede toe, maar dié *bespiegeling* moet in die ligte "gatskeer"-atmosfeer (soos hy dit noem) van die artikel gelees word. Wat egter van belang is, is dat die vrou as leseres haar bepaalde leesverwagting onomwonde wil stel. Al is sy formeel opgelei om tipies literêre elemente te onderskei, wil sy nie 'n swaar, intellektuele, moeilik verstaanbare gedig hê nie. (En 'n mens is geneig om te sê dat dié vrou by voorbaat nie Cloete se poësie sou wou lees nie – vergelyk byvoorbeeld Cecile Cilliers (1981:12) se uitspraak oor sy poësie: "Hy word . . . deur die woord verlei tot die gebruik van ongewone, onbekende en vreemde woorde . . . wat soms írriterend pretensieus voorkom, uit pas met die ligte inslag van die poësie.") Sy wil "moeiteloos lees"; sy wil in tekstase gaan: 'n seksuele ekstatiese belewing van tekstualiteit – sy is gerig bloot op *the pleasure of the text*. Daarom dan ook die sterk erotiese inslag van die laaste strofe:

> Streel my, maak my plesierig, my ou bielie,
> en geen erns, net teer emosies soos
> 'n veer wat prettig oppervlakkig kielie.

Die impasse van die titel kan dus in 'n mate dui op die literêre impotensie van die man as digter, maar die vrou as leser – én as muse – wil waak teen 'n resepsie-impasse: 'n teks wat die leser in 'n doodloopstraat wil laat beland. Sy vra eerder vir 'n impasse, soos die Franse dit bedoel: in + passe = stam van "passer" wat deurgaan: indringing, selfs falliese penetrasie. Is dít miskien nie hoekom sy "Voorsitster van die Reg van Vrou en Wyf" is nie, en hierdie eintlik 'n dwingende onderwerping wil wees aan 'n patriargale en chauvinis-

tiese oorheersing, 'n oorgee daaraan, 'n tekstatiese onderwerping aan die diep bevrediging van tekstuele omgang.

In dié lig gesien moet die Doktor Ciclopia juis nié baie oë hê nie; sy stel nie belang in meningvuldige leesmoontlikhede nie. In aansluiting by wat vroeër gesê is oor die vrou as muse, 'n verdere kwalifisering. Daar is vroeër verwys na Cussons se *Die swart kombuis* se voorbeeld van die gebruik van die kombuis as plek van digterlike omsetting en transfigurasie. Die verband met die Cloeteteks is egter ook sterker as bloot op dié vlak. In die gedig "Kombuis van Hera" moet die "ek" in die gode se kombuis gaan leer hoe bak jy met "dom bestanddele" in die "toorkombuis" se "omtoorvuur" die digterlike "besweringskoek". Die "eenoogkind" is deel van die galery van poësiemakers, die gode van die woord, die muses. Radice (1971:38) noem hulle byvoorbeeld "skilled craftsmen". As die voornemende digter uit die digterlike swoon ontwaak, kom sy "tot die besef dat sy self en haar "menslikheid" die bestanddele is vir die "omtoorvuur". En die "neutvars kind" wat aan die einde te voorskyn tree, is die herbore mens" (Kannemeyer, 1983:202). Ek sal eerder wil sê: "herbore digter", of selfs: "gereïnkarneerde muse":

> ek is nou met die sikloopkind wonderlik behep
> en weet dis eintlik sy wat sin maak van die resep.

In 'n ander gedig, met 'n duidelike ars poëtikale titel: "Digter II", ook uit dié bundel, sê die digter-spreker die volgende:

> Eenoog-kind jy is toe
> niks anders nie as ek
>
> . . .
>
> wie dig en in 'n slaap dan
> droom van die sikloopkind
> aanskou die belofte van 'n self
> wat hy in die woord sal vind.

Intensie-impasse

Vir eers die teks net daar gelaat om bietjie oor die digter se intensie met sy teks te besin. In 'n lesing oor sy eie werk, getiteld "Die dromende denke van die digter" (Cloete, 1984:12–13) het die digter die volgende oor "Impasse" gesê:

> Ek het die gedig "Impasse" geskryf toe ek voor my die beeld gehad het van 'n beterweterige kritika, wat te min geweet het om my reg te lees; sy het byvoorbeeld nie geweet dat die *festina lente* in een van my gedigte Latyn is nie – sy het dit as my eie taalmaaksel beskou en die Latynse lente dus gelees as die Afrikaanse lente (Engels "spring"). Dit onder andere. Goed dan. Ek wou 'n gestalte as 't ware reproduseer, en parodieer . . .

Cloete wys dan verbaas uit hoedat daar in die gedig 'n vooropstelling van [fr]-klanke is, en dat die woorde wat dié klanke bevat die ruggraatstruktuur van sy teks uitmaak, én dat hy dit nie bewustelik so beplan het nie. Uit hierdie

hoek is dit moontlik om Visagie en selfs Scholtz se lesings van die gedig te aanvaar, veral ten opsigte van die uitkryt van die Wyf as eenogig en oppervlakkig. Die mens Cloete wou 'n bietjie venynig wees en sy angel in die kritikus steek – dit was sy intensie: parodie. Maar die teks pas eiesinnig iets gans anders, en dié keer het selfs Cloete as digter dit nie kon raakvat nie. As hy dus verbaas is oor die dromende denke wat in 'n amalgamerende *sound view* gedink is, sal hy des te meer verbaas moet wees oor wat die gedig van die digter verklap, en dan nie noodwendig T.T. Cloete die digter nie, miskien ook, maar die digter-spreker van "Impasse". Van die belangrikste segginge van dié teks is dat die digter van sy leser afhanklik is – presies die teenoorgestelde as wat Cloete wou hê die teks moet oordra.

Dat Cloete se "Impasse" iets van sy eie ars poëtica verklap, was nie die digter se bedoeling nie – tog wil die teks dit kommunikeer. Om dié rede is daar soveel gekonsentreer op die vrou in sy gedig as synde 'n gestalte van die muse, en van die kombuis as digterlike omstookplek, en van die sikloopkind wat nie kameleonties kan kyk nie, maar wat só wil inspireer dat die digter in haar behoefte wil voorsien. In dié lig is dit besonder insiggewend om Cloete (1980:211) – as literator – se bespreking van Cussons se *Die swart kombuis* na te gaan. Hy sê:

> Die bundeltitel en die onderskeie kombuisgedigte staan direk in verband met hierdie omsettingsproses, die kombuis te verstaan as plek van omstoking, en hoewel dit nie invloed op Sheila Cussons hoef te gehad het nie, is dit 'n sonderlinge verwantskap met Marthinus Nijhoff se "Impasse" wat Venus en die Helicon laat plek maak vir die gewone huisvrou en die kombuis as ontstaanplek of eerder *omsettingsplek* van die poësie.

Dit is asof die digter Cloete hierdie gedagtes onbewustelik van die literator Cloete oorgeneem het sonder dat laasgenoemde wou. Dit is miskien juis 'n belangrike rede waarom Cloete nie as 'n studeerkamerdigter uitgekryt kan word, soos Libertyn (1983), dit wil hê nie: Cloete die digter debunk Cloete die literator!

Wat nou hier veral opval, is dat Cloete in die bespreking van Cussons 'n eksplisiete parallel met die Nijhoffteks trek. Sy verwysing na die Helicon (dit is die heilige berg van die muses, vergelyk Radice, 1971:93) lê ook 'n noodwendige verband met die sikloopoogkind, die muse, die Voorsitster van die Reg van Vrou en Wyf. Sy teks was bedoel om die spot te dryf met 'n beterweterige kritika, maar die teks laat haar transformeer tot muse, die godin van inspirasie van wie sy afhanklik is. In dié opsig dwing die Cloetetranskripsie al hoe nader aan die Nijhoffteks, wat Cloete (1959:67) genoem het 'n gedig oor die ontstaanswyse van die poësie.

Muse as vouyou

Scholtz (1984:111) het in Cloete se "Impasse" ook die interessante opneem van Van Wyk Louw se "Tristia en haar vouyou" (uit *Tristia* in Louw, 1981) raakgelees. Hy merk ten opsigte hiervan egter net op dat die reëlgedeelte

"geen Latyn" amper té maklik deur Cloete oorgeneem word, en dat daar 'n transkripsieverband op sematiese vlak tussen "skryf om" en "geen geweet" is nie. Hy sluit af met die volgende: "Sy is die slet, sy wil gekielie en oppervlakkig gestreel word deur haar ou (b)ielie. Dit alles rafel uit die intertekstuele drade tussen verskeie meestertekste los."

LXXX. Tristia en haar vouyou

1 Wat? Speel hy ballinkie in Pontus?
2 dit wil die Latiniste weet.
3 en: oor tegniek en oor 'verband'.
4 got laat ons dié vergeet.

5 'Jou laat ek buite die gesnot:
6 jy wag daar op die stoep, my teef!
7 ek: kwak-profeet per renommée
8 en balling-van-beroep.'

9 Mag ek in hierdie kroeg praat?
10 en mág – wie gaan belet?
11 het iemand trug latyn teen my
12 Nee? Mooi. 'Kom hier, my slet,

13 Kom ín hier. Brandewyn en bier.
14 En geen geweet en geen Latyn!
15 Vee die druppels uit jou kop uit.
16 Hullo, Tristia! Gaan dit fyn.'

Dié gedig van Louw in die bundel *Tristia* is die eerste gedig wat dit eksplisiet het oor die figuur Tristia. Dit is die afsluitingsgedig van die afdeling getiteld "Verse", en lei die gedeelte "Tristia – elegiese verse" in.

Volgens Burchfield (1986:1193) beteken die Franse woord *vouyou*: "A street urchin; a lout or hooligan". Dít is die metgesel van die dame Tristia. Die titel dui aan dat die man Tristia se vouyou is, haar eiendom, dit waaroor sy seggenskap het. En dít staan in direkte kontras met die inhoud van die gedig, waar die vrou – soos in Cloete se "Impasse" – op 'n intieme wyse sleggesê word. Sy word hier "teef" (reël 6) en "slet" (reël 12) genoem, terwyl sy in die Cloetegedig bloot "Voorsitster van die Reg van Vrou en Wyf" was, maar in die lig van Louw se meer erotiese benaming, verkry die "Vrou en Wyf" ook betekenismodusse van [eroties] by. As 'n mens dan praat van die "Reg van Vrou en Wyf" is dit die geëmansipeerde vrou wat haar behoeftes nie langer wil onderdruk nie. En al lyk dit in hierdie Louwgedig of die man in totale beheer is van die situasie, wys die titel op selfrefleksiewe metataalvlak uit: Tristia is in beheer. Dít is ook die geval in Cloete se "Impasse".

In 'n skerpsinnige artikel oor die Louwgedig maak Lindenberg (1969:6) die volgende opmerking: deur die gebruik van diakritiese tekens, wat die direkte rede aandui, word geïmpliseer dat hier 'n dialoog tussen Tristia en haar vouyou plaasvind, maar neem "'n mens egter die betekenis, toon en gevoelswaarde van die woorde in ag, kom jy agter dat die vouyou dwarsdeur

praat, dus ook buite die aanhalingstekens". Die man probeer, en laat 'n mens dit maar so noem, verbale despoot wees. Hy wil voorgee asof hy volmag het, maar die realiteit van die saak is presies die omgekeerde.

Die leser behoort ook nou te sien waarheen die argument mik. Die opmerking hierbo, naamlik dat Tristia in die gedig as 'n karakterfiguur voorgehou word, maar dat dit eintlik ook slaan op die poësie, die teks, is in dié opsig van groot belang. Tristia word in die gedig ook meer as figuur; Tristia word/is teks. Dit sluit daarby aan dat Tristia se identiteit nie dié van "'n afsonderlike individu, 'n spesifieke vrou is nie (om dié rede is die vrou in die Cloeteteks "'n vrou"!)" maar "die spreker, die vouyou, se alter ego of dubbelganger" (Lindenberg, 1969:6). En dan maak Lindenberg dié belangrike opmerking: "In sy dronkverdriet nooi die vouyou 'haar' binne in 'hierdie kroeg', die poësiewêreld waarbinne die *digter-vouyou* . . . sy sê kan sê" (Ibid., my kursivering). "In 'n heeltemal ander sleutel het ons hier te make met 'n invokasie van die muse, die songodin!" (Ibid., my kursivering), en *invokasie* dan soos WAT dit leksikaliseer: "1. In-, aanroeping, afsmeking, veral, aanroeping van . . . om hulp, seën, tussenkoms, ensovoorts. 2. Woorde, gebed, gedeelte in 'n gedig, veral aan die begin daarvan, aan 'n godheid, 'n muse . . . gedig om hulp te vra . . ." (Schoonees, 1961:677).

Ik weet het niet

Om terug te keer na Cloete se lesing van Cussons: in die bespreking maak hy melding van die verwantskap tussen haar teks en Nijhoff se "Impasse". Dié dan:

Impasse

1 Wij stonden in de keuken, zij en ik.
2 Ik dacht al dagen lang: vraag het vandaag.
3 Maar omdat ik mij schaamde voor mijn vraag
4 wachtte ik het onbewaakte ogenblik.

5 Maar nu, haar bezig ziend in haar bedrijf,
6 en de kans hebbend die ik hebben wou
7 dat zij onvoorbereid antwoorden zou,
8 vroeg ik: waarover wil je dat ik schrijf?

9 Juist vangt de fluitketel te fluiten aan,
10 haar hullend in een wolk die opwaarts schiet
11 naar de glycine door het tuimelraam.
12 Dan antwoordt zij, terwijl zij langzaamaan
13 druppelend water op de koffie giet
14 en zich de geur verbreidt: ik weet het niet.

Scholtz (1984) bespreek dié gedig taamlik uitvoerig, behalwe dat hy soms ietwat vergesogte afleidings maak en van die belangrikste implikasies en verwysings van die gedig nie rekonstrueer of opvolg nie. Cloete beskou hierdie gedig, tereg ook, as 'n gedig oor die ontstaanswyse van die poësie. In

die Nijhoffteks is die digter-spreker in dieselfde situasie as die digter-spreker in die Cloeteteks, maar laasgenoemde toon sy opregte afhanklikheid van die muse, waar dit in die ander gedig op die oog af andersom is. Dit is, soos hierbo aangetoon, slegs op die oog af, oppervlakkig gesien.

Alles wat vroeër oor kombuis en digterlike "omzetting" (soos Marsman dit sou noem, of "allotropie" in Cloete se idiolek) gesê is, is ook hier van toepassing. Die groot verskil tussen die twee tekste is dié van stylaard. Waar die digter-vouyou in die Cloeteteks despoties voorgekom het, is die digter-spreker in dié gedig nederig en afhanklik, skaam ook.

Wat so mooi van die teks is, is dat die delikate verhouding tussen man en vrou, of dan tussen digter en muse, ook in 'n *sound view* (soos Cloete in sy gedig ontdek, het, of liewers soos dit aan hom uitgewys is) voltrek word. Maar waar dié *sound view* in sy gedig net, soos hy sê, die aandag vestig op "die *vrou* waarom dit gestaltematig vir my gegaan het" (Cloete, 1984:12), vestig die Nijhoffgedig die aandag op die verhouding. Omdat die man die handelende en verbaalaktiewe figuur in die teks is, ten spyte daarvan dat ál sy aksies deur die vrou gerig, en 'n mens kan selfs sê, bepaal word, word baie van sy aksies deur haar aksies gekwalifiseer, en ook andersom. Sy berekende benadering van die muse is eintlik "langzaamaan" (reël 12), en hare – al lyk dit vir hom soos 'n ewigheid voor sy uitsluitsel gee – meer impromptu. Dit word gesuggereer deur kort a-klanke [a] by haar en lang a-klanke [a:] by hom. By haar: d*a*cht, *a*l, l*a*ng, v*a*ndaag, w*a*chhtte, *a*ntwoorden, v*a*ngt, d*a*n, l*a*ngzaamaan, *a*ntwoord; by hom: d*aa*gen, vr*aa*g, vand*aa*g, sch*aa*md, langz*aa*n, w*a*ter. By hom word *vraag* herhaal; by haar word *antwoord* herhaal. Dit wys in die besonder die digter se afhanklikheid van die muse uit.

In strofe drie, die wendings- of toepassingsgedeelte van 'n sonnet, is daar nie net 'n totaal ander gebeurtenis as in die Cloetegedig nie, die verwysingsraamwerk verskil ook hier. In die Cloeteteks word die totale sekstet (ook bykans die helfte van die oktaaf) aan die *voorskrifte* van die vrou gewy. Selfs hierdie kwantitatiewe verhouding is veelseggend – dit wat aanvanklik soos 'n dialoog geklink het, kry die karakter (soos by "Tristia en haar vouyou") van 'n eenstemmige oorheersing. Dit staan ook in kontras met die enkele sin wat die vrou in die Nijhoffgedig uitspreek. In hierdie gedig is dit nie soseer wat die vrou sê wat belangrik is nie, maar wat die digter-spreker raaksien en beskryf. Sy oë bepaal die poëtiese stramien, en wat hy sodoende (dan in die twee laaste strofes) beskryf, is 'n aanduiding van sy ars poëtikale kyk op sy werklikheid.

Die feit dat hierdie bepaalde aksie op dié bepaalde oomblik plaasvind (die digter-spreker plaas ekstra relevering op die woordjie "juist" deur dit aan die begin van die versreël én as inleiding tot die sekstet te gebruik), is van groot belang. Omdat die *intieme* ruimte hier die kombuis is, kan die fluitende ketel en die gepaardgaande stoomwolk 'n aanduiding wees van 'n *romantiese waas* waarin die vrou gehul word. In dié lig gesien, kan die koffiegegewe op twee kompleterende wyses gelees word: enersyds as, soos De Vries (1974:106) dit

stel, 'n (be)dwelmingsmiddel "arousing sexual desire", waar seksuele energie metafoor word vir kreatiewe energie; dit kan andersyds ook gelees word as "(it) may cause impotence, and act as a general anti-aphrodisiac" (ibid.:106), wat dan duidelik slaan op die kreatiewe impasse. Só 'n lesing belig die komplekse gee-en-neem-verhouding van die man en die vrou, of noem dit dan maar die digter en die muse. Hier is nie sprake daarvan dat die muse aan die digter dikteer nie; inteendeel – sy wys hom af: "Ik weet het niet", maar in haar handeling, dit wat sy voor die digter laat gebeur, lê 'n inspirasieswêreld vir die digter opgesluit.

Scholtz (1984:113) sê oor die fluitende ketel die volgende: "Die fluitketel wat fluit is die verskuilde, aktiewe digter in die gedig. En, hy hul die vrou in 'n wolk. En dis uit die wolk dat die gode en die profete spreek. In die antieke Christelike simboliek is die wolk sinoniem met die profeet". Benewens die feit dat die Christelike simboliek in die gedig nie 'n modusgegewe is nie en myns insiens bietjie ver gaan haal is, is Scholtz se gelykstelling ook nie juis nie. Dit is duidelik dat die ketel hier *werktuig* van die vrou word – die man is bloot toeskouer, of sê dan maar die digter staan ietwat los van die mistieke waas waarin die muse gehul is. Hierdie "mistieke waas" dui myns insiens eerder op wat Nijhoff (1970:11) bedoel het met "toewaaisels van buiten".

Die fluitketel wat begin om te fluit ("juist vangt de fluitketel te fluiten aan,") is nie net ikonies van die fluitgeluid nie, maar vestig die leser se aandag in die besonder op fluit, wat in die Nijhoffoeuvre 'n sleutelgegewe is. In sy manifes *De pen op papier* (1961) het Nijhoff dit oor die inspirasie-impasse: "Nadat ik nog enige uren zonder resultaat aan mijn schrijftafel had zoek gebracht." (ibid.:1069.) Dit is dan dat die Fluitspeler van Hameln, sonder dat die digter hom geroep het, hom (ongevraagd) kom aanbied: "'Waarmee kan ik je van dienst zijn, Nijhoff, dat je me geroepen hebt?"' Volgens die patroon van die voorafgaande gedigte is dit nie moeilik om in te sien dat dié Fluitspeler inderdaad, soos Kokkie, Nijhoff se "vrouw" en Tristia, 'n manifestasiegestalte van die muse is nie. En die digter – eens deel van die digterskare wat deur die soet belofteklanke van die muse na die Koppelberg gelei is – onthou: "toen de donkere grot achter ons dichtsloot", en hoe belangrik is dit nie dat dit juis *dicht*sloot moet wees nie!; hy onthou wat die muse beloof het: "hy beloofd . . . altijd ons te zullen bijstaan als wij het verleidelijke wijsje zouden fluiten" (ibid.:1071) – dít is kuns maak. Daarom is die opstel getiteld: "De pen op papier" – die pen, soos die fluit, word instrument in die hand van die muse. Die digter is bloot sekretaris (vgl. Nijhoff, 1961:1065), noteerder, kopieerder, transkribeerder.

Die fluitketel het dus 'n definitiewe verband met Nijhoff se fluit. Die ketel word egter, volgens De Vries (1974:382), dikwels in die konvensionele simboliek gelyk gestel aan "the kettle of inspiration, which contains the poetic mead". Hierdie eksplisiete korrelasie bevestig die sterk ars poëtikale strekking van die gedig, veral as hy voorts sê: "when Odkin stole it, a few drops feel on the earth, making poets spring up here and there".

Stories van "Impasse"

Die ketel, en 'n mens kan dit dan tereg *die ketel van inspirasie* noem, is die aanleidende moment tot die gejukstaponeerde gedig van "Impasse", "Stories":

Stories

. . . vangt de fluitketel te fluiten aan

1 1001 wintersaande klein voor
2 die stoof, die ketel sing
3 bestendig en laag, is daar getoor,
4 is stories gestoom van Vereeniging

5 en transportry, van steel
6 en roof, van konsentrasiekamp
7 en rebellie, is leuens verbeel.
8 Dit is verdamp.

9 Die mond wat ons gevoer
10 het is nou ongetuit oorgegee
11 aan die koue klei. Fragmente sloer
12 in ons ore, draal in ons geheue,

13 word wit op wit
14 maar het 'n planeet
15 in ons gehemelte versit,
16 maanhelder, sterheet.

Oor die gedig het Marais (1984:13) gesê dat dit gaan oor "die wonderlike ambag of kuns van die storieverteller", wat sy dan die "digter se vader" noem. Tereg maak sy ook daarvan melding dat Cloete die fluitketel uit Nijhoff se gedig as metafoor gebruik vir die storieverteller. Marais bly egter in gebreke om die samehang van die gedigte, ook die Sheherazadeteks, uit te lees.

Marais, en Schutte (1984:100) het albei reg as hulle beweer dat die spreker in die gedig se vader, die storieverteller, metafories aan die ketel gelyk gestel kan word. In dié lig gesien, is die ketel soos die fluit, die vader soos die muse – dit inspireer, dra voor, versin, toor, ver-beel-d: kortom, sit om in kuns. Daarom ook dat dit geëksplieer word dat dié ketel sing (reël 2): daar word lyra, poësie voortgebring.

Die gedig begin met 'n verwysing na die 1001 nagte, en dit verruim onmiddellik die tekstitel: "Stories". "Die Arabiese nagte", ook genoem "Die duisend-en-een nagte" is 'n groep verhale in 'n verhaal, 'n verhaalraam waarin 'n meningvuldigheid ander verhaalrame opgeneem is. Dit sal ook 'n raamvertelling, soos Multatuli se *Max Havelaar* of *Een lied van schijn en wezen* van Cees Nooteboom, genoem kan word. Magill (1983:1383) som die eerste raam só op.

> Die trouelooshеid van sy broer se vrou en van sy eie vrou oortuig Sjahriar, die keiser van Persië en Indië, dat alle vroue ontrou is. Hy sweer dus om elke dag met 'n nuwe

vrou te trou en haar die volgende oggend tereg te laat stel. Slegs Scheherazade, wat wysheid sowel as skoonheid besit, het die moed om die meisies van Persië te probeer red. Op die aand van haar huwelik met Sjahriar begin sy hom 'n verhaal vertel wat so interessant is dat hy haar dood uitstel sodat sy die verhaal kan voltooi. 'n Duisend-en-een nagte lank vertel Scheherazade vir die keiser verhale. Teen daardie tyd is hy oortuig van haar waarde. Hy laat haar toe om te lewe en maak haar sy gemalin.

Die verhale van Scheherazade is volksbesit, die outeur(s) daarvan onbekend – kortom: adespota. Die eerste transkripsie van die verhale is in die vyftiende eeu gedoen, maar dit is die Fransman Antoine Galland wat in 1704 die verhale begin kompileer het en uiteindelik in twaalf volumes uitgegee het. Yust (1953:157) maak dié belangrike opmerking oor dié man: "Galland was a born story teller ... It cannot be claimed that he was a faithful translator ...." Wat oorgelewer is, wat oorvertel moes word, kon nie net so in die transkripsie weergegee word nie. Magill (1983:1383) poneer derhalwe: "Eeue lank is hulle (die stories – TG) mondelings oorgedra, aangepas en afgerond deur storievertellers." Die wesensaard van taal en die eiesinnigheid van die teks maak dit adespota. Daarom kan daar stories vertel word, ook dan in die sin van leuens, verdigsels, skinderpraatjies. Net nóóit 'n presiese weergawe nie – alles moet "leuens verbeel" (reël 7) wees. Daarom ook dat die baie roofoornames en eie toevoegings tot die teks altyd weer 'n ryker palimpses gemaak het, 'n veelvlakkiger transkripsie.

Wat Yust (1953:157) dan verder opmerk, word des te meer van groot belang: die stories van "Duisend-en-een nagte" is nooit as "polite" (ons sal sê: *formele*) letterkunde gereken nie: "it fell rather into the class of recitations in the *coffeehouse* and indicated an uncultivated, almost depraved taste in those who cared for it" (my kursivering). In dié lig gesien – al het dit weinig met Nijhoff se bedoeling te doen gehad – is dit nog meer gemotiveerd hoekom daar in sy "Impasse" van koffie sprake is.

Dit is ook veelseggend dat Cloete in sy transkripsie juis die koffie weggelaat het in sy "Impasse". Omdat dit egter implisiet in "Stories" *terugsluip*, wys dit so duidelik uit dat Cloete se "Impasse"-teks sy eie gang gaan. Cloete as mens, of dan as intensionele digter, wou – soos ons vroeër ook verneem het – dit hê teen die oppervlakkige leser, juis dié een wat só sal tuishoort in die koffiekroeë tussen die prul van die "Duisend-en-een nagte"! Cloete se teks *debunk* die digter keer op keer. 'n Mens kan net na die teenspraak van nog 'n ander Cloetegedig luister: "gagaballade van die blootstelling" (uit *Allotroop*:

uiteindelik word ek 'n prulpulpballade
magies bevry van die gaga soos Sjeherazade

Dit ís dan bevryding deur die fluit, ook deur die singewing van die leser; maar dit is veral bevryding van die dood.

As die spreker, en op hierdie stadium is dit duidelik ook 'n digter-spreker, in strofe drie van "Stories" die storieverteller bloot sinekdogeïes 'n mond noem,

is dit opmerklik dat die figurant van die storieverteller deurentyd 'n funksie van sy hoorders en van sy stories geword het: hy is nooit op die voorgrond nie. Soos die Fluitspeler van Hameln is dit nie hy wat lok nie, maar die fluit, is dit nie hy wat vertel nie, maar word deur hom vertel. Daarom sal die Rottevanger as muse hier duidelik teruggespeel kan word na "(d)ie mond wat ons gevoer/het" (reëls 9,10). Maar mond én fluit word opgehef ("mond . . . is nou *ongetuit* oorgegee") deur die dood: dit word "aan die koue klei" (reël 11) oorgegee. Dog, taal en teks is adespota, eiesinnig. In dié verband sê Foucault (1980:58) oor "Die Arabiese nagte":

> at its center, the work holds out a mirror . . . where it appears like a miniature of itself and preceding itself, since it tells its own story as one among the many wonders of the past, among so many other nights. And in this privileged night . . . a space is opened which seems to be that in which it merely forms an insignificant aberration, and it reveals the same stars in the same sky. We could say that there is one night too many, that a thousand would have been enough; . . . It seems clear, in any event, that in the same dimension there exists . . . one night too many: the fatal space in which language speaks for itself.

Dit is hierdie "speaks for itself", die selfrefleksiwiteit wat die dood ophef, wat verseker dat daar geen einde aan die stories gaan kom nie. Soos Foucault (1980:117) dit later dan ook stel: "Scheherazade's story is a desperate inversion of murder; it is the effort, throughout all those nights, to exclude death from the circle of existence."

Die mond word ongetuit aan die klei oorgegee, en klei in die sin wat Coulson *et al.* (1984:154) dit voorhou: "Earth, esp. the earth covering a dead body when buried; earth as the material of the human body, hence, the body."

Wat die wonderbaarlike van dié teks is, is dat strofe drie uit die perspektief van die digter én uit die perspektief van die leser gelees kan word. Dit is alreeds ook moontlik in strofe 1, want die luisteraar kan tweeledig gesien word. Maar dit is in strofe 3 dat die kreatiewe maakproses, die afdrukking van gebeurtenisse en tekste, in die digter as transkriptor en in die leser as transkriptor, onteenseglik voltrek word.

'n Teks is 'n blote fragment, 'n onvoltooide eiesinnigheid wat in die mond tot betekenis gerond moet word.

Wit op wit: (inter)tekstualiteit

Strofe 4 van die "Stories" is 'n problematiese strofe. Die oorloop van die vorige strofe in dié strofe is veelbetekenend. Sintakties geherkonstrueer moet dit só lees:

Fragmente sloer in ons ore ..... (a)
(Fragmente) draal in ons geheue ..... (b)
(Fragmente) word wit op wit ..... (c)
(Fragmente) het 'n planeet in ons gehemelte versit..... (d)

(a) en (b) word homologies of gelykstellend gebruik (hulle hoort ook strofegewys bymekaar) en (c) en (d) word antilogies of teenstellend gebruik (hulle hoort ook strofegewys bymekaar). Deur die versweë woord ("Fragmente") in (b), (c) en (d) uit te lig sodat dit 'n visuele appél tot die leser maak, kom 'n mens agter dat dít 'n ikoon vir (inter)tekstualiteit word. Fragment op fragment, sloerend en dralend, word op mekaar en oor mekaar geplaas, word "wit op wit", onherkenbaar, versweë, geïmpliseer, weggelaat, bygevoeg.

Maar die "wit op wit" (reël 13) aktiveer 'n ander teks: Leopold (1951:155–156):

Duisend en een nacht

1 Zij kwam en droeg een wa melkwit en -zacht
2 en hare oogen waren ingevangen
3 in mijmering; de rozen harer wangen
4 zegenden Hem, Die ze had voortgebracht.
5 En ik: gij gaat voorbij en ziet mij niet,
6 terwijl dat ik mij geef in uwe handen
7 als het gewillig lam der offerande,
8 dat zelf zijn gorgel aan den slachter biedt
9 En zij: laat af van spreken en geniet
10 des Scheppers gave in stilte van bezit;
11 wit is mijn lijf en wit is mijn gewaad,
12 wit mijn gezicht en wit mijn levensdraad
13 en dit is wit op wit en wit op wit.

14 Zij kwam en droeg een stroomend vlammenkleed
15 rood als haar hoogmoed zonder mededoogen
16 en ik riep uit verwonderd en bewogen:
17 gij, die u blanker dan het maanlicht weet,
18 hoe durft gij komen met een wangenpracht,
19 waarop de druppels onzes harten tronen
20 en met het trotsch satijn der anemonen!
21 En zij: de morgen leende eerste zijn dracht,
22 nu werd de middagzon mijn bondgenoot;
23 rood zijn mijn wangen, rood het bloedsatijn,
24 rood is mijn mond, rood de gedronken wijn
25 en dit is rood op rood op rood op rood.

26 Zij kwam en droeg nachtzwart een slippenkleed
27 en sloeg haar oogen afwaarts van mijn schande
28 en ik: ziet gij dan niet, hoe mijn vijanden
29 uitbundig zijn over mijn diepste leed?
30 O nu besef ik al mijn wanhoopssmart!
31 Zwart zijn uw oogen en zwart zign uw haren
32 Zwart is uw kleed, swart zijn mijn levensjaren
33 en dit is zwart op zwart en zwart op zwart.

Die gedig van Leopold is 'n transkripsie met 'n nuwe perspektief. Waar bykans al die oorleweringe konsentreer op Scheherazade, is hierdie transkripsie gerig op Sjahriar, die keiser van Persië en Indië. Wat nou wonderbaarlik is, is dat dieselfde perspektiefprobleem wat in Cloete se "Impasse" en Louw

se "Tristia en haar vouyou" was, ook hier voorkom. Die dialogiese word 'n eenstemmigheid: die *spreekbeurt* van Scheherazade, byvoorbeeld reëls 5–8, waar sy as die "ik" praat, kan nie met sekerheid onderskei word van byvoorbeeld Sjahriar se spreekbeurt in reëls 28–29, óók as 'n "ik", nie. Wat hierdie besondere dialogiese monoloog egter kwalifiseer, ten opsigte van die aard van die literêre artefak 'n palimpseskonstruksie is, is dat dit 'n labirint is waarbinne só baie stemme eggo en weerklink. Dit is impasse in die Franse betekenissin: 'n deurdringing, 'n penetrasie van baie stemme in een stem.

Wat Cloete oorneem uit die Leopoldteks en op sy teks afdruk, is 'n gedeelte van versreël 13. Maar in dié hoogs gepatroniseerde gedig kan versreël 13 nie sonder versreëls 11–12, 23–25 en 31–33 gelees word nie. Die jukstaponering van kleure en verwante sake is besonder belangrik vir die verstaan van die gedig. Skematies kan dit soos volg voorgestel word:

/wit/	lyf	gewaad	gezicht	levensdraad
/rood/	wangen	bloedsatijn	mond	wijn
/zwart/	oogen	haren	kleed	levensjaren

Omdat elkeen van die drie strofes terugherlei kan word na dié chromatiese hiërargie, is die aangesnyde sake van groot belang – dit vorm die semantiese steunpunte van die gedig. Dié steunpunte kan ook in bepaalde paradigmas of dan isotopieë verdeel word. Wat onmiddellik opval, is die sterk verteenwoordiging van lyfseme: [wangen; oogen; hare; mond; gezicht], én die komplement hiervan: bedekkingseme [gewaad; kleed]. Dié is 'n belangrike gegewe, want elke strofe begin met 'n waarneming van klere en kleure.

'n Ander paradigma is wat 'n mens seme van lewensverwagting kan noem: [levensdraad; levensjaren]. Die homoloë bevat 'n antilogiese implikasie: "levensdraad" en "levensjaren" sê eintlik dieselfde ding, maar eersgenoemde resoneer 'n groter doodsbewusssyn as laasgenoemde. In aansluiting hierby kan die titel van die gedig ook hierby aangesny word. Die opvallende is dat dit die "duizend en een nacht" is, wat die indruk skep van langdurige donkerte, of soos die Keiser (?) dit teen die einde van die gedig in 'nselfbeklag uitspreek: "zwart zijn mijn levensjaren" (reël 32).[1] Die rolver-

1. Dit val juis te meer op omdat dit 'n seleksionele afwyking van dié patroon is. Waar daar

deling in die oeroue *Arabiese nagte* word omgekeerd: die keiser word afhanklik van Scheherazade se stories – hy sal sterf as die storie nie vertel word nie.

Die res van die semantiese steunpunte vorm die opposisiepaar: [lyf; wijn], wat onmiddellik 'n metaforiese (religieuse) kompleteringskorrelaat by elkeen oproep.[2] Dít sluit met die enigste oorblywende semantiese steunpunt: die woord "bloedsatijn". Die feit dat "satijn" 'n klankverband met "wijn" het, en "bloed" metafories aan "wyn" gekoppel kan word, kan 'n mens daartoe lei om "satyn" as vehicle vir die tenor "liggaam" te lees, maar ook meer: ook as vehicle vir die tenor *teks*, wat in Latyn "texere": om te weef, beteken. Die liggaam is teks, die baie stemme en die baie stories, ja selfs duisend-en-een, is in die teks geweef. En as daar in die Leopoldteks staan: "wit is wit" (reël 13), sê dit onomwonde: lyf en gewaad, digter en teks, is nie meer los te maak nie (of soos Leopold (1951:199) dit elders sê: "Ik wil gaan schuilen in mijn eigen woorden, onzichtbaar zijn in mijn verliefd gedicht,"); in die eiesinnige gang van die teks word ook die digter opgeneem as weefseldraad en kan hy soos koning Cheops in sy "gekloofd juweel" die aard van die despotiese teks sien:

> Dan door den samenhang en het verband,
> den onontkomen dwang eerlang geslagen
> om het geschapene, waar alle kracht
> zijn gansch bestand uitgaf in den balans
> met anderen en eerst de volle brand
> der elementen was, . . .
>
> daar neven
> kringende manen en een blauwe schijn
> dreef van hun wezen af, in zijn bewegen
> natalmende; en rondom was het wenken,
> de stille polsslag en het snikkend licht
> der enkelsterren, die hun labyrinth
> von kronkelingen en van bonte paden
> bewandelden, . . .
> met vasten trek gezet het grootsche plan
> van de planeten

Dán eers vertoon "Stories" se laaste strofe sy sterhelderte:

> word wit op wit
> maar het 'n planeet
> in ons gehemelte versit
> maanhelder, sterheet.

Soos Nijhoff (1970:12) in *Over eigen werk* gesê het: "Dat was het dus, wat de

---

deurentyd sprake was van "wit is mijn . . . rood is mijn . . .", word dit nou "Zwart zijn *uw* oogen en zwart zijn *uw* haren/zwart is *uw* kleed, swart *mijn* levensjaren . . .".

2. Dit het weer aansluiting by die religieuse kode in die gedig. Vergelyk versreël 4, asook die Bybelse verwysings in reëls 6–8 en 28–29.

taal teweegbracht: een *verheldering* van bewustheid binnewaarts, en tevens van het doel buitenwaarts. Twee werelden over en weer gelikjtijdig ontsloten: de inwendige en de uitwendige, en dit alles in het moment van een ademstoot." (My kursivering.)

In die mond van die digter én in die mond van die leser kan alles ster word:

> De mens heeft een technische structuur over de wereld aangelegd, en deze structuur werkt even perfect als de jaargetijden, als dacht en nacht, als geboorte en dood in die natuur. De tram is een ster, de politieagent is een ster, al zijn het sterren langs hun banen voortbewogen door een door mensen, massa's van mensen, geslachten van mensen, geschapen drijfkracht. (ibid., my kursivering.)

Dit is hierdie "geschapen drijfkracht", hierdie kreatiewe energie, dit is hierdie dromende denke wat digter en leser, soos Breytenbach sê "van hondedrolle sterre maak". Of soos Robert Browning dit so onvergeetlik gesê het: "Out of three sounds he doesn't frame a fourth, but a star."

Bibliografie

Bertyn, L.I. (pseud) 1983. Olielamp-poësie. *Die Burger*:3, April 14.

Brink, A.P. 1983. Ongetwyfeld dié digbundel van 1982. *Rapport*:31, Februarie 20.

Burchfield, R.W. 1986. *A supplement to the Oxford English dictionary*. Oxford: Claredon Press. (Vol IV.)

Cilliers, C. 1981. Poëtiese plesierigheid van Potchefstroom. *Die Transvaler*:12, Februarie 9.

Cloete, T.T. 1959. J.H. Leopold oor die dromende denke. (*In*:

Cloete, T.T. 1970. *Kaneel: opstelle oor die letterkunde*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel. p.167–196.)

Cloete, T.T. 1970. *Kaneel: opstelle oor die letterkunde*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

Cloete, T.T. (red.) 1980. *Die Afrikaanse literatuur sedert Sestig*. Goodwood: Nasou.

Cloete, T.T. 1980. Poësie. (*In*: Cloete, T.T., (red.) *Die Afrikaanse literatuur sedert Sestig*. Goodwood: Nasou. p.115–317.)

Cloete, T.T. 1982. *Jukstaposisie*. Kaapstad: Tafelberg.

Cloete, T.T. 1984. Die dromende denke van die digter. (*In SAVAL-Kongresreferate IV*. Pretoria: SAVAL. p.1–20.)

Cloete, T.T. 1985. *Allotroop*. Kaapstad: Tafelberg.

Coulson, J., Carr, C.T., Hutchinson, L. & Eagle, D. 1984. *The Oxford illustrated dictionary*. London: Book Club Associates.

Cussons, S. 1980. *Die swart kombuis*. Kaapstad: Tafelberg.

De Vries, A. 1974. *Dictionary of symbols and imagery*. Amsterdam: North-Holland.

Foucault, M. 1980. *Language, counter-memory, practice: selected essays and interviews)*. Ithaca: Cornell University Press.

Kannemeyer, J.C. 1983. Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur. Pretoria: Academica. (Band II).

Leopold, J.H. 1951. *Versameld werk I*. Brussel: Van Oorschot.

Lindenberg, E. 1969. Eenstemmige gesprekke. *Standpunte*, 23(1):5–10, Oktober.

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

Magill, F.N. 1983. *Duisend beste boeke*. Kaapstad: Rubicon. (Boekdeel III.)

Marais, R. 1984. Gesins- en familiegedigte in die poësie van T.T. Cloete. *Ensovoort*, 4(1):12–16, Mei.

Nijhoff, M. 1970. Over eigen werk (*In*: Nijhoff, M. 1970. *Lees maar, er staat niet wat er staat*. Daamen: Bert Bakker, p.7–32.)

Nijhoff, M. 1961. *Verzameld werk*. Den Haag: Bert Bakker. Dele 1 & 2.

Radice, B. 1971. *Who's who in the ancient world: a handbook to the survivors of the Greek and Roman classics*. London: Anthony Bland.

Scholtz, M.G. 1984. Die digter as leser. (*In*: Viljoen, H., *et al.*, (reds.) *In teen die groot vergeet: 'n bundel opstelle opgedra aan T.T. Cloete by geleentheid van sy sestigste verjaardag op 31 Mei 1984*. Potchefstroom: PU vir CHO. Wetenskaplike bydraes van die PU vir CHO, Reeks A44. p.108–116.)

Schoonees, P.L. 1961. *Woordeboek van die Afrikaanse taal*. Pretoria: Die Staatsdrukker. (Vierde deel, H-I.)

Schutte, H.J. 1984. 'n Poëtika van korrespondensies: *Angelliera en Jukstaposisie*. (*In*: Viljoen, H., *et al.*, (reds.) *In teen die groot vergeet: 'n bundel opstelle opgedra aan T.T. Cloete by geleentheid van sy sestigste verjaardag op 31 Mei 1984*. Potchefstroom: PU vir CHO. Wetenskaplike bydraes van PU vir CHO, Reeks A44. p.93–107.)

Viljoen, H., *et al.*, (reds.) 1984. *In teen die groot vergeet: 'n bundel opstelle opgedra aan T.T. Cloete by geleentheid van sy sestigste verjaardag op 31 Mei 1984*. Potchefstroom: PU vir CHO. Wetenskaplike bydraes van die PU vir CHO, Reeks A44.

Visagie, J.A.G. 1986. *T.T. Cloete as eksponent van die moderne Afrikaanse poësie soos hy dit self gekarakteriseer het in Die Afrikaanse literatuur sedert Sestig*. Potchefstroom. (Verhandeling (MA)-Unisa.)

Yust, W. (red.) 1953. *Encyclopedia Brittannica: new survey of universal knowledge*. Chicago: Encyclopedia Brittannica. (Vol. 22.)

Universiteit van Pretoria