

PARADIGMA EN PARODIE

Henning H J Snyman
Universiteit van Kaapstad

1. **PAARS POSTICA**

Woord wek woord
en wederwoord,
en die gedig
ontstaan dan,
ensovoort.

Maar ensovoort
is bloot dat ek
as tussenganger
onverstoord
dít laat voltrek:

geen verbrouer,
maar die doel
van die gedig
binne homself
ontdek:

ek: handlanger,
hy: sy eie bouer
en argitek.

(D J Opperman: Kuns-Mis, p. 8)

Die eerste strofe belig die essensie van die paradigma: woorde pas by woorde en een woord lei tot 'n wederwoord. In die tweede strofe tree die ego-sentriese spreker op die voorgrond om sy posisie binne die teks te verduidelik. Dadelik verkry die teks 'n intertekstuele konnotasie. Die derde strofe plaas die gedig in die middelpunt: selfstandig gaan hy sy gang en staan hy sy man. Ook vir die leser het dit heelwat te sê: ontdek die aard en doel van elke gedig in homself. In die laaste snit bevry die kunswerk hom van sy skepper en word die gedig 'n gespreksgenoot. Die teks weersprek in 'n hoë mate sekere vaste tradisies in verband met die kuns van die gedig. Met die spottende toon en die dubbelsinnige titel waar die skep van die gedig op stuitige wyse gekoppel word met die seksuele, verkry die teks sy parodiërende inslag.

Paradigma kan onder meer gelees word as 'n indeling van woordkategorieë en taalkundige groeperings, of "model sets of inflections" (Quirk, 1972: 8). Dit kan ook gesien word as semanties-strukturalistiese verhoudings, of in Lyons se terme: "the relationships which hold between units in the language system" (Lyons, 1978: 240). Naas die samehorigheid kan die paradigma egter ook geken word aan semantiese opposisies (vgl. Lyons, 1978: 270). As klas-aanduidings vervul dit 'n soort opsommende funksie, maar op hierdie vlak kan die paradigmatische model 'n bietjie gek raak. Soos Riffaterre (1978: 189) opmerk, kan die olifant teenoor die vlooi dan die volledige paradigma van die ganse diereryk verteenwoordig.

Binne die Jakobson-denkskool moet die paradigma gelees word as die seleksie en die sintagma as die kombinasie, a la Ferdinand de Saussure. Fowler (1986: 74) stel dit: "The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination".

Samevattend sou 'n mens kon sê dat die paradigma fleksie-aanduidend is, semantiese verhoudings tussen taaleenhede bevestig, opposisies tussen eenhede binne een klas tuisbring, en die seleksie-komponent verteenwoordig in die poëtiese funksie: woord wek woord en wederwoord, tale en medetale.

In sy monografie Semiotics and Interpretation (p. 35) beweer Robert Scholes: "No study of literature can be purely formal, and all attempts to reduce literary study to this level are misguided, if not pernicious. Many semioticians would argue that the meaning of any sign or word is purely a function of its place in a paradigmatic system and its use in a syntagmatic situation. But I wish to suggest that meaning is also a function of human experience." Wat Scholes voorstel, is 'n gesonde balans tussen teoretiese kennis en die lees van 'n teks as 'n menslike ervaring. Waar die paradigma 'n kontroleerbare model skep, verteenwoordig die parodie die menslike wispelturigheid wat die formaliteit van die teks as't ware uitdaag.

Algemene beskouings oor parodie lê die klem op burleske imitasie, "comic coding", styl nabootsing ter wille van 'n spottende of korrektiewe effek. Deur Linda Hutcheon (A Theory of Parody) se werk het nuwe gesigspunte sterker op die voorgrond getree, soos byvoorbeeld dat parodie berus op "ironic inversion". Uit haar beskouings kom ook die sentrale afleiding dat parodie modaliteite van self-refleksie oordra. Hiermee word die rol van die ego-sentriese spreker geaksentueer, ook is dit 'n vingerwysing na die belangrikheid van die samehang tussen parodie en intertekstualiteit. Wat hier te pas kom, is Riffaterre se opmerking na aanleiding van intertekstualiteit... "the experience of literature involves a text, a reader, and his or her reactions, which take the form of systems of words that are grouped associatively in the reader's mind. But in the case of parody those groupings are carefully controlled" (aangehaal deur Hutcheon, p. 23).

Hutcheon wys verder daarop dat by parodie die parodiërende teks 'n bepaalde oedipale verhouding het met die geparodiëerde gegewe: "Parody is normative in its identification with the Other, but it is contesting in its Oedipal need to distinguish itself from the prior Other. This ambivalence is part of the very paradoxical essence of parody" (p. 77).

Samevattend kan 'n mens parodie sien as 'n aantasting van die integriteit van die oer-tekst, as spottende nabootsing van styl om sekere manières of belaglikhede uit te wys, as 'n ironiese inversie wat met versteurde paradigmas die interne orde aantast, as 'n medium tot self-reflekterende modaliteite, as 'n oedipale spel tussen tekste en uiteindelik as 'n spel met die orde van die paradigma op sigself. Verder maak dit 'n beduidende bydrae tot die intertekstualiteit van 'n gegewe tekst.

Tog is die paradigma die arbiter, die "norm" wat die parodie met sy "poetic licence" in toom hou. Dit vervul die funksie in die poësie wat Heinrich Heine aan die boek Job in die Bybel toegeken het: deur die twyfel wat Job bring, is dit die gif in die Bybel se huisapteek, maar juis dit, sê Heine, maak die Bybel vir hom geloofwaardig. Die paradoksale saambestaan van die paradigma en

die parodie verteenwoordig die "poetic truth".

2. PENWORTEL

Dit gaan net hier om eerste dinge,
begin my vader sy Herinneringe:
Moeder het vertel - ek was nog jonk -
Oupa ly aan kanker van die tong.

In sy geselskap word ek daaglik groot
as getuie van bedienings uit die dood:
hoe hy, omdat hy nie kon praat,
met griffel op 'n lei moes tekens maak.

Toe onse kos nie meer kon binnekom,
het sy oorle moeder hom -
toe daar reeds strepies was van bloed -
met melk en brood van Anderkant gevoed.

Moeder het sy woorde uitgespel
en sy drie susters dit herhaal, indelibel.
Ek mog ook soms sy lei skoon spons,
maar ewig woon sy woorde tussen ons.

Hy het geskryf oor daardie Stad van Goud,
oor Dorings en die Kruis van Doringhout.
By sy begrafnis - selfs van oorkant die rivier,
het almal saamgesing, ook die populier.

(D J Opperman : Komas uit 'n bamboesstok, p. 16)

Die eerste indrukke van die leser is dat daar talle onlogiese oorgange in die teks voorkom. Dit wil lyk asof die digter die teks en die gedig as genre bespot ("humour") en die leser kry ook die indruk dat die digter die leser met klontjie-in-die-kies bejeën. As outonome gedig lewer die teks soveel probleme op dat dit duidelik is dat dit in 'n groter konteks gelees en beoordeel moet word. Dit is duidelik dat dié gedig 'n parodie is op sy eie medium, ook op literêr vorm en ook op die konvensies van leesstrategieë.

Paradigmaties is die titel 'n vanselfsprekende vertrekpunt. Nêrens in die gedig self word weer na die titel verwys nie. Die eerste lesing van die titel korrespondeer met sy gewone leksikale betekenis: die sentrale wortel van 'n boom wat die ondergrond (die groei en vashegting) daarvan verbind met die

elemente van water, lug en son. Hierdie paradigma word voltooi met die populier, die laaste woord in die gedig. Daar is verwysings na dorings en doringhout, maar die populier is die enigste boom in die teks. Simbolies stel die populier die volgende voor: dood, wederopstanding; treur, liefde, wysheid; die kruishout met sy Christelike konnotasie en 'n florerende familie.

Klankkundig eindig populier met lier wat die lied veronderstel. Die paradigma begin nou die fonologiese en simboliese vlakke betrek en op hierdie vlak neem die parodie in 'n sekere sin die paradigma oor; tog hou die paradigma steeds die parodie in toom. Hierdie paradigma verskaf sleutels maar nog nie 'n antwoord nie.

'n Tweede lesing van die paradigma betrek die metaforiese betekenis van penwortel as 'n aanduiding van 'n geslagsregister. In dié sin sluit dit aan by die populier wat naas die emosionele en religieuse simboliek ook die florerende familie insluit. Van 'n geslagsregister is hier volop sprake: vader, oupa, moeder, oma(grootjie), susters, seun. Die seun is die ek-spreker wie se identiteit rondobber binne die teks. Hy praat as seun, as vader en as oupa.

Die verwysing na die familie-register, veral die vader:seun-verhouding, betrek "Penwortel" by die res van die bundel en die oeuvre. Dit bring aspekte van intertekstualiteit ter sprake, en die leser roep 'n gedig op soos "Onse Vader" uit dieselfde bundel waar die gesprek uit die dood plaasvind. Dit sluit tematies aan by die ouer:kind-gedigte uit vroeëre bundels, veral Negester oor Ninevé en by die slotgedig uit Edms. Bpk., "Stem uit die spelonk". In al hierdie "familie-gedigte" word dié verhoudings gesien as die metafoor vir enersyds biologiese inkarnasie en andersyds artistieke inkarnasie. Die seun-figuur is dikwels, soos ook in "Bontekoe", geassosieer met 'n verlossingstematiek waar die vader deur die seun voortleef, of waar die digter deur die gedig bestaan. Die drie susters wat die woorde indelibel bewaar, dui kennelik op die drie muses van die poësie.

Binne dieselfde paradigma roep die vader:seun-verhouding ook die gedig "Dennebol" (uit Dolosse) op. In hierdie gedig word verwys na die vader se skildery van 'n ontploffende steenkoolmyn, voorgestel as 'n kiepersol. Die vader vind die skoonheid uit die verwoesting mooi, die seun vind dit gesog. As die seun later die gestolde Pompeji besoek, en die hele gebeurtenis rondom die uitbarsting van Vesuvius deur Plinius se beskrywings her-beleef, gee hy die vader gelyk: verwoesting en lewe gaan hand aan hand. Uit die apokalips word nuwe lewe geskep, die ontploffende dennebol stol deur verslingerde stuifmeel 'n waghond, swanger vrou, 'n hele stad. Die dennebol word die testikel wat in die orgastiese apokalips lewe inisieer, ook die gedig is 'n apokalips wat gestolde lewe simuleer.

Biologiese inkarnasies is gelyk aan artistieke skepping, en binne hierdie paradigma kan die penwortel dus ook in falliese sin geles word. Met die familie-paradigma word die parodie al duideliker en vind die leser meer bevestiging vir die aanvanklike waarnemings. Ook beklemtoon die ek-spreker binne sy familieverband die (outo-)biografiese betrokkenheid: die ek van die gedig en die gedig self beweeg nader aan mekaar, word al hoe meer met mekaar geïdentifiseer. Die parodie as modaliteite van self-refleksie met sy intertekstuele bowe-en ondertone is besig om die paradigma te kaap.

Met oupa se dood kom die penwortel binne die familie-verhoudinge in die gedrang. Oupa se identiteit moet nader bepaal word. Op dié vlak is die gedig die verhaal van oupa se siekte en dood. Outobiografies pas dit in by die tema van die bundel. Daar is groot verwarring oor identiteite in die teks: vader, oupa en seun loop effe deurmekaar. Uit die verwysings is dit duidelik dat oupa 'n digter was wat oor die Stad van Goud ("Vigiti Magna") geskryf het. Oupa is D J Opperman, so is ook die spreker in die teks. Met die "dood van die digter" (sy apokalips) leef die gedig. Die parodie beweeg nou ook op die vlak van literêr-teoretiese beskouings. As die lier van die populier ook nog die gedig beduie, en as die populier ook nog die vox populi voorstel, dan word "Penwortel" inderdaad 'n parodie sowel op die kuns van die gedig, as op die

leesstrategieë waarvan die leser gebruik maak. Die een paradigma lei tot die ander en word konstant versteur. Dit spreek vanself dat daar dan draaie geloop word om die logika van die woord en die teks.

Die parodie-lesing van die teks is slegs moontlik deur die feit van die paradigmas, tog daag die parodie die paradigma uit. Met die oënskynlik irrelevante verbinding van komponente word die irrasionele wêreld van die woord opgeroep, en hierdie irrasionaliteit lê nie alleen ten grondslag van die menslike kondisie nie, maar vorm die essensie van die digkuns: 'n kiepersol uit verwoesting.

3. ACHNATON

Dié oorryp liggaam wat ek saamsleep, is 'n kwyl
wat laat in Ra se mond gestol het - hy,
wat mens met spoeg uit delta kou.
Van moddersmaak het ek genoeg;
ek wag tot hierdie son sy skyf verskuif het -
een vir een laat val ek helder druppels Nyl
in spierwit sand; ononderbroke hoop ek op die Een,
'n Dag wat in sy breke
'n verledelose wese
uit die skoon sand tol.

(Petra Müller: Patria, p. 52)

Die opvallende paradigma in hierdie teks is die verwysingsraamwerk, naamlik die Egiptiese mitologie. Veral twee figure word direk genoem: Ra en Achnaton of Akhenaton, die meer algemene vorm. Ra was die god van lig, die skepper ("creator"). Aanvanklik het hy in die Nyl, toegesluit in die kelk van 'n lotusblom, gewoon. Na sy verskyning het hy 'n lewenskragtige bestaan gevoer en die hele gang van die Egiptiese mitologie bepaal. In sy ouderdom het hy seniel geword met 'n kwylende mond as die uiterlike teken van hierdie seniliteit. Uiteindelik is hy weggevoer uit die aardse domein na hoër sfere en met sy verplasing het daar 'n nuwe wêreld tot stand gekom. Müller se gedig fokus veral op die kwylende Ra en op die ontstaan van 'n nuwe bedeling na sy transformasie.

Akhenaton, die ek-spreker in die teks, was deel van die Farao's. Die god Amon was 'n mededinger van die jeugdige Ra, later ook Aken genoem. Nadat Ra Amon oorwin het, het die destydse Farao sy naam verander van Amenhotep (Amon is tevrede) na akhenaton (die glorie van Aken). Na die transformasie van Ra het die nuwe Farao sy naam verander van Tut-ankh-Atem (die lewende beeld van Aten) na Tut-ankh-Amon (die lewende beeld van Amon) en sodoende die ryk van Amon herstel.

In die gedig is Achnaton aan die woord en sien hy homself as 'n laat-skepping van die verouderde Ra. Achnaton word nou self 'n skeppende figuur wat van moddersmaak genoeg het en verlang na die helder druppels Nyl. Die Nyl is uit die Egiptiese mitologie bekend as bron van skepping: uit die modderwaters en slyk van hierdie vorm kom die lewegewende krag. Opperman benut hierdie gegewe ook in sy gedig "Paddas".

Met sy transformasie maak Ra plek vir Amon wat nou die nuwe wêreld voorstel. Die son, Ra, moet dus verskuif. Hierdie twee wêrelde verteenwoordig die oorgang tussen die ru-materiaal aan die een kant en die kunswerk aan die ander kant. Dit sinjaleer die oorgang tussen die baaiërd en die blom, Carrara en die verlore engel. Ra is die offer wat hierdie transformasie moontlik maak. Die kunswerk is 'n "verledelose wese" wat opnuut 'n nuwe wêreld ontgin. Fanie Olivier bewoord 'n dergelike tematiek in "demosthenes, die klipkouer, digby kalamata" as hy die digter vergelyk met die stotterende Demosthenes wat klippe in sy mond dra ter wille van sy spraak om uiteindelik tot die beroemde redenaar te ontwikkel:

"'n skip skiet uit die horison
en sonder twee maal dink of iemand dit verstaan
spoeg ek die klippies mosaïekfyn uit my mond
my groet is glad en koeëlronde.

Die dag het soos 'n eerste dag rondom my oopgegaan.

(Skimmellig, p. 81)

Terug by Petra Müller se gedig kan die leser dus herken dat sy eweneens 'n kunsteoretiese bedoeling oordra. Met 'n

verbeeldingsvlug kan die Een dalk gelees word as Christus wat 'n nuwe ryk moet bring wat dan die opposisies van Christendom (aanvanklik Jodedom) teenoor die Egiptiese ryk veronderstel. Hierdie paradigmatische opposisie staan sterk in die gewyde geskiedenis. As die leser hierdie toegewing aan Müller sou maak, sou die skep van die kuns (gedig) ook 'n religieuse konnotasie kon verkry.

"Achnaton" is dus 'n parodie op die Egiptiese mitologie in dié sin dat dit die mitologiese gegewens binne bepaalde modaliteite en met 'n ruim intertekstuele spel 'n kunsteoretiese dimensie wil gee. Die paradigma in hierdie geval is egter heeltemal te sterk vir die teks en sy parodiërende mikpunt. Die paradigma blokkeer die teks en die paradigmatische verwagtings bly onvervul. Alleenlik met 'n eie interteks kan die leser hierdie gedig tot 'n interpretasie lei. In teenstelling tot "Penwortel" waar die ewewig tussen paradigma en parodie perfek gehandhaaf word, oorweldig die paradigma die gedig in "Achnaton". In dié verband tree die verhouding van paradigma tot parodie evaluerend op.

4. KUSDORP

Hier veg die see sy landgoed terug:
dit sien mens aan die soutsweet
teen die ruit, 'n windpomp kraanstyf
vasgeroes, bome deur die seewind
teruggedryf, 'n plaag duiwe
op 'n weggeroeste dak. Dieper in
verbrei hy sy domein met newelbank,
brak oewerende siltrivier.
Ook binnenshuis skryf hy op:
meubels ruik na diepversonke hout,
brood muf, gordyn skif, verf skilfer af,
slotte en sleutels slaan aan.

In die kamer waar twee heupe beuk,
herhaal die see sy seminale reuk.

(Johann de Lange: Wordende Naak, p. 10)

Die vorm van hierdie gedig korrespondeer met die Shakespeareaanse (sogenaamde Engelse) sonnet. Die titel

lokaliseer die gedig by die see, tog "beweeg" die teks van 'n groter geheel na 'n beperkte ruimte. Vir hierdie "'tog na die intieme" word die sonnetvorm goed benut.

Allereers gee die drie kwatryne 'n beskrywing van die effek van die see op die huis en die omgewing. In die eerste kwatryn, wat deur 'n enjambement oorloop in die tweede, word die see voorgestel as 'n vermolmd mag waaraan niks in die dorp kan ontkom nie. Met die tweede kwatryn word die omgewing deur dieselfde mag beset en in die derde kwatryn neem die see die binnekant van die huis oor. Alles geskied in toenemende intensiteit en in die slotkoeplet word die see, as teken, van sy fisieke betekenis bevry. Simbolies is die see die oer-chaos en bron van skeppende vermoë. Branders wat opbeuk teen die land of rotse stel simbolies 'n orgasme voor.

Die eerste reël van die gedig gee 'n tweede perspektief. Die see is besig om sy domein te verdedig en homself teen die land te handhaaf. Twee botsende magte staan hier teenoor mekaar. Die see word voorgestel as 'n verowerende ("instotende") mag. Waar die destruksie van die see se invloed aanvanklik gerig word op die natuur en mensgemaakte voorwerpe, verkry dit 'n intiem-persoonlike waarde in die slotkoeplet.

Met die slotkoeplet word 'n oorgang gemaak van die see as natuurmag tot die see as erotiese mag. Die hele gedig kan dus as 'n orgasme gelees word, ook as die tegelyk verwoestende en skeppende drif van seksualiteit. Die "twee heupe" refereer miskien na slegs een persoon, maar die konteks laat ruimte vir ander interpretasies. Die beuk kan dui op die opening tussen die heupe, soos wat beuk normaalweg verwys na die ruimte wat as't ware oopmaak tussen rye pilare. Beuk dui egter ook, veral ten opsigte van branders, op 'n beurende beweging. Veral laasgenoemde betekenis sou die seksuele sterk onderstreep. Die seminale reuk (die reuk van semen) wat herhaal word, dui sterk op die seksuele ekstase, en dit in sigself word die teenvoeter vir die vermolmd mag wat die anderkant van die munt is.

Die gedig bewoord die twee botsende magte van vernietiging en

skepping, soos wat "Dennebol" dit ook doen. Dit bied die erotiese aan as 'n mag waarvan die mens nie kan loskom nie maar wat in sy effek sowel verwoestend as ekstasies deurkom. Die leser vermoed egter 'n verdere en versweë teks, veral aangesien die teks spesifiek fokus op die intimiteit van die seksuele.

Die aandag stol op die semen en dus die manlike geslagtelikheid. Die "twee heupe" kan dui op een persoon waar die prokreatiewe aspek dus afwesig sou wees. In dié sin ontwikkel die teks tot 'n ironiese parodie. As dit twee persone is, dui dit bes moontlik ook op nie-prokreatiewe seksualiteit.

As die teks gelees word binne die konteks van die bundel, dui hierdie erotiek op homoërotiek, as't ware die verspilde of gestolde saad. Binne hierdie paradigma open die teks tot die interpretasie van 'n gay-gedig. Dan maak die feitlik steriele verwoesting wat die see meebring, nuwe sin. Maar ook vra die gedig dan begrip vir die willose uitlewering aan hierdie beukende drif.

Daar is verdere elemente wat inpas by die groter paradigma van gay-letterkunde. Binne dié tradisie word met die hantering van die erotiek onder meer gekonsentreer op:

- (a) die sensasie van die erotiese, selfs die verheerliking van wat as dekadent beskou sou word binne meer tradisionele konvensies,
- (b) die seksuele aktiwiteit as 'n element van skoonheid-uitverval,
- (c) die fisieke voorkoms en teenwoordigheid van die manlike genitalieë en die lyflikheid as sodanig (in "Kusdorp" die beuk van die heupe, die heupe self, die semen).

Gay-literatuur op sy beurt is in 'n sekere sin 'n parodie op allerlei genres van die "mainstream"-letterkunde. Dit skep 'n volledige paradigma op sy eie.

Die verhouding van paradigma tot parodie kan bydra tot die interpretatiewe potensiaal van 'n teks, dit kan 'n evaluerende funksie vervul, dit word in sigself beeld van die irrasionele wêreld van die gedig as genre, en dit kan as 'n basis dien vir die onderskeiding van 'n sub-letterkunde, byvoorbeeld die gay-paradigma.

Isaac Bashewis Singer, die bekende Pools-Joodse skrywer wat in 1991 oorlede is, was uitgesproke in sy skeptisisme oor literatoure en hulle bedryf. Hy het byvoorbeeld na literêre denkskole verwys as skeppinge van akademici en spottend opgemerk: "Only small fish swim in schools". Tog belig sy werk die groot paradoks waarmee literatoure hulle sinvol besig hou. Sterk tematies in sy werk is die vermenging van die katastrofe en die seksualiteit. By sy aanvaarding van die Nobelprys in 1978, het hy opgemerk:

The pessimism of the creative person is not decadence but a mighty passion for the redemption of man. While the poet entertains he continues to search for eternal truths ... to find an answer to suffering, to reveal love in the very abyss of cruelty and injustice."

(*Time*, 5 August 1991, p. 59)

In sy ruimste konnotasie verpersoonlik die parodie die konstante soeke na hierdie waarhede; die paradigma op sy beurt is die vorm waarin hierdie soeke 'n eie gestalte vind. D J Opperman tree in gesprek met Aristoteles oor die rol van vorm in die Kuns terwyl hy kyk na die fonteine van Tivoli:

FONTEINE VAN TIVOLI

Terwyl ek tussen die sipresse
Kyk na vorms waterskulptuur,
Katkiseer ek Aristoteles:
Kuns is nabootsing van natuur?

Ja, die waters sproei tot pluimstele,
maar is die pype van die waterorrel
die vleiloerie se bottelkeel
wat borrelende klanke gorrel?

En as borste van 'n najade straal
en saterstertjies roer en huppel?
Nee, Arie, die tuit en drif bepaal
hoedat die waters eiesoortig druppel!

Tog, dis 'n bloemlesing waarin jy blaai:
met die verkenning van terrasse
word jy aanvanklik om elke draai
deur skynbaar nuwe skeppinge verras,

tot jy besef dis 'n beperkte spel
waar ten spyte van die druk en storms
in die kunstuin die waters wissel,
maar min of meer konstant die vorms.

(D J Opperman: Dolosse, p. 35)

BRONNE

- | | | |
|------------------|------|---|
| CIRLOT, J E | 1981 | <u>A Dictionary of Symbols</u> , Routledge & Kegan Paul, London |
| DE VRIES, AD | 1984 | <u>Dictionary of Symbols and Imagery</u> , North Holland Publishing Co, Amsterdam |
| DE LANGE, JOHANN | 1990 | <u>Wardende Naak</u> , HAUM-Literêr, Pretoria |
| FOWLER, ROGER | 1986 | <u>Linguistic Criticism</u> , Oxford University Press, Oxford |
| HUTCHEON, LINDA | 1985 | <u>A Theory of Parody</u> , Methuen, London |
| LYONS, JOHN | 1978 | <u>Semantics I</u> , Cambridge University Press, Cambridge |
| MULLER, PETRA | 1979 | <u>Patria</u> , Tafelberg, Kaapstad |
| OLIVIER, FANIE | 1978 | <u>Skimmellig</u> , Human & Rousseau, Kaapstad |

OPPERMAN, D J	1963	<u>Dolosse</u> , Nas-Boekhandel, Kaapstad
	1964	<u>Kuns-Mis</u> , Human & Rousseau, Kaapstad
	1979	<u>Komas uit 'n bamboesstok</u> , Human & Rousseau, Kaapstad
PREMINGER, A (Red)	1975	<u>Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics</u> , Macmillan, London
QUIRK, R (et al)	1972	<u>A Grammar of Contemporary English</u> , Longman, London
RIFFATERRE, M	1978	<u>Semiotics of Poetry</u> , Methuen, London
SCHOLES, ROBERT	1982	<u>Semiotics and Interpretation</u> , Yale University Press, New Haven
SNYMAN, H	1987	<u>Teodoliet</u> , Dias, Kaapstad
<u>TIME</u> -Magazine	5 Augustus 1991	