

# TEORIE EN PRAKTYK BY MARTINUS NIJHOFF

deur

Gert Hendrik Jacobus Coetzee  
B.A. Honneurs, B.Ed., TOD

Verhandeling ingedien ter gedeeltelike nakoming van  
die vereistes vir die graad MAGISTER ARTIUM in  
die departement Afrikaans-Nederlands aan die Potchef-  
stroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys

*Leier* : *Professor dr. J. van der Elst*

POTCHEFSTROOM  
1 April 1981

Opgedra aan al die leerlinge  
en studente wat my deur die  
jare met hulle belangstelling  
besiel het om die poësie te  
onderrig.

## V O O R W O O R D

Graag bedank ek professor J. van der Elst vir sy geduld en simpatieke leiding die afgelope agtien maande. Ek stel sy belangstelling hoog op prys.

Insgelyks my dank aan die talle vriende wat 'n opregte belangstelling in my studie getoon het.

Aan my vrou en kinders spreek ek my dank uit vir hulle geduld en hulle belangstelling in my werk.

G. H. J. COETZEE

POTCHEFSTROOM

30 Augustus 1981

# I N H O U D S O P G A W E

|      |                                              |    |
|------|----------------------------------------------|----|
| 1.   | MARTINUS NIJHOFF EN DIE LITERERE<br>TEORIE   | 1  |
| 1.1  | INLEIDING                                    | 1  |
| 1.2  | TEORIE BY NIJHOFF                            | 3  |
| 1.3  | DIE PRAKTYK BY NIJHOFF                       | 5  |
| 2.   | DIGKUNS EN LEWENSBEKOUING                    | 7  |
| 2.1  | NIJHOFF SE PLEK IN DIE LITERATUUR            | 7  |
| 2.2  | KUNS EN RELIGIE                              | 9  |
| 2.3  | -TYDGENOOTLIKE DENKE                         | 11 |
| 2.4  | SLOT                                         | 14 |
| 3.   | DIE KARAKTERISTIEK VAN POESIE                | 15 |
| 3.1  | INLEIDING                                    | 15 |
| 3.2  | HART EN GEVOEL                               | 16 |
| 3.3  | DIE OORSPRONKLIKE ONTROERING                 | 20 |
| 3.4  | EMOSIE EN GEVOEL                             | 21 |
| 3.5  | SUBJEKTIEF EN OBJEKTIEF                      | 27 |
| 3.6  | OPREGTHEID, GOEDHEID EN WAARAGTIG-<br>HEID   | 30 |
| 3.7  | POËSIE VAN DIE HART EN POESIE<br>VAN DIE OOG | 31 |
| 3.8  | POËSIE IN 'N BLOEITYD                        | 33 |
| 3.9  | POESIE IN KRISISTYD                          | 35 |
| 3.10 | MENIGTE EN ABSTRAKSIE                        | 36 |
| 3.11 | SKRYWER, FILOSOOF, DIGTER                    | 38 |
| 3.12 | POËSIE EN VOLKSAARD                          | 40 |
| 3.13 | "OORSPRONKLIKHEID" EN BEÏNVLOEDING           | 41 |
| 3.14 | "ER STAAT NIET WAT ER STAAT"                 | 44 |

|        |                                                     |    |
|--------|-----------------------------------------------------|----|
| 4.     | DIE TAAK EN TAAL VAN DIE DIGTER                     | 47 |
| 4.1    | INLEIDING                                           | 47 |
| 4.2    | FORMULERING VAN EIE TYD                             | 48 |
| 4.3    | 'N DRIEERLEI DAAD                                   | 49 |
| 4.4    | 'N SELFOPGELEGDE TAAK                               | 49 |
| 4.5    | GEE UITDRUKKING AAN 'N BOWERKLIK-<br>HEID           | 50 |
| 4.6    | 'N LAASTE SIENER                                    | 50 |
| 4.7    | BESKEIE TALENTE                                     | 51 |
| 4.8    | UITEENLOPENDE VERTOLKING VAN DIE<br>DIGTERSTAAK     | 52 |
| 4.9    | EIESOORTIGHEID VAN DIE DIGTERS-<br>TAAK             | 54 |
| 4.10   | DIE TWEEELEDIGE FUNKSIE VAN DIE<br>DIGTERSTAAK      | 54 |
| 4.11   | DIE GEDIG GROTER AS DIE DIGTER                      | 56 |
| 4.12   | TOEWAAISELS EN DIE VERTOLKING<br>DAARVAN            | 57 |
| 4.13   | DIE REGTE GESTALTE EN VORM                          | 59 |
| 4.13.1 | Vorm by die Tagtigters en by die<br>moderne digters | 60 |
| 4.14   | BEWERKSTELLIG 'N SAMEHANG                           | 61 |
| 4.15   | DIE AARD VAN TAAL                                   | 61 |
| 4.16   | TAALBEHEERSING                                      | 62 |
| 4.17   | TAAL AS INSTRUMENT                                  | 63 |
| 4.18   | SUIWER TAAL                                         | 64 |
| 4.19   | DIGTER EN LESER                                     | 65 |
| 5.     | DIE SKEP VAN POESIE                                 | 67 |
| 5.1    | INLEIDING                                           | 67 |
| 5.2    | DIE ONTSTAAN VAN DIE GEDIG                          | 67 |
| 5.3    | PREEKSISTENSIE VAN DIE GEDIG                        | 68 |
| 5.4    | SPANNING EN STRYD AS SKEPPINGS-<br>VEREISTE         | 69 |
| 5.5    | EIE WETMATIGHED                                     | 70 |
| 5.6    | DIE VERSTEGNIESE TYDENS DIE SKEP-<br>PINGSPROSES    | 72 |
| 5.7    | BEMEESTERING VAN DIE VORM                           | 72 |
| 5.8    | DIE GEDIG EN SY AGTERGROND                          | 73 |
| 5.9    | DIE VASVANG VAN DIE "BINNENLICHT"                   | 76 |
| 5.10   | DIE GEDIG STEEDS ONAFGEMAAK                         | 78 |

|      |                            |      |            |    |
|------|----------------------------|------|------------|----|
| 5.11 | DIE SKEPPINGSPROSES        | SOOS | GEOPENBAAR | 79 |
|      | IN <i>Over eigen werk</i>  |      |            |    |
| 5.12 | DIE SKEPPINGSPROSES        | SOOS | GEOPENBAAR | 81 |
|      | IN <i>De pen op papier</i> |      |            |    |

## 6. DIE TEGNIEK VAN DIE GEDIG 90

|     |                   |     |
|-----|-------------------|-----|
| 6.1 | INLEIDING         | 90  |
| 6.2 | DIE WOORD         | 91  |
| 6.3 | DIE SIN EN STROFE | 98  |
| 6.4 | RYM               | 100 |
| 6.5 | BEELDSPRAAK       | 100 |
| 6.6 | DIE "VORM"        | 101 |
| 6.7 | RYMLOSE VERSE     | 103 |

## 7. NIJHOFF AS DIGTER 104

|       |                                       |     |
|-------|---------------------------------------|-----|
| 7.1   | INLEIDING                             | 104 |
| 7.2   | NIJHOFF EN SY TYD                     | 105 |
| 7.2.1 | 'n "Eie stem"                         | 106 |
| 7.2.2 | Nijhoff en die werklikheid            | 107 |
| 7.2.3 | Geen werklikheidsontvlugter nie       | 111 |
| 7.3   | NIJHOFF SE GESTALTES:- EERSTE PERIODE | 111 |
| 7.3.1 | Identifikasie                         | 113 |
| 7.3.2 | Gestalties: tweede periode            | 114 |
| 7.3.3 | Gestalties: derde periode             | 116 |
| 7.4   | NIJHOFF DIE PROGRAMMATIESE DIGTER     | 117 |
| 7.4.1 | 'n Digter verander soms rigting       | 119 |
| 7.5   | NIJHOFF EN DIE GEMEENSKAP             | 121 |

## 8. NIJHOFF EN DIE PRAKTYK 129

|     |                |     |
|-----|----------------|-----|
| 8.1 | INLEIDING      | 129 |
| 8.2 | DIE SIMBOLISME | 130 |

|     |                             |                    |     |
|-----|-----------------------------|--------------------|-----|
| 8.3 | <i>De Wandelaar</i>         | EN DIE WERKLIKHEID | 131 |
| 8.4 | VAN DIE TWEEDE BUNDEL       | <i>Vormen</i>      | 143 |
| 8.5 | 'N PROGRAMMATIESE GEDIG     | UIT                | 154 |
|     | <i>Nieuwe Gedichten</i>     |                    |     |
| 9.  | BESLUIT                     |                    | 161 |
|     | BIBLIOGRAFIE                |                    | 164 |
|     | TREFWOORDELYS               |                    | 168 |
|     | DRIE GEDIGTE VAN NIJHOFF:   |                    | 176 |
|     | <i>De Wandelaar</i>         |                    | 176 |
|     | <i>Satyr en Christofoor</i> |                    | 177 |
|     | <i>De twee nablijvers</i>   |                    | 178 |
|     | ABSTRACT                    |                    | 179 |

# 1. MARTINUS NIJHOFF EN DIE LITERÊRE TEORIE

## 1.1 INLEIDING

Volgens T. T. Cloete (1970, p. 167) stel nie slegs literêre teoretici nie, dog veral digters self belang in die ontstaanswyse van die poësie - die funksionele poësie waarna Simon Vestdijk (1943, p. 213) verwys: "De dichter houdt zich in deze gevallen niet met zichzelf als *persoon* bezig, maar met zijn *dichterlijke functie*, zoals die in het schrijven, en construeren van het vers tot uiting komt". Ander literatore, byvoorbeeld Wimsatt en Brooks, se bevinding is soortgelyk: "Because poets have a strong tendency to form opinions about their craft and to use these opinions as part of the message of their poems, we are likely to find literary theory of a sort as far back as we can find poems" (1957, p. 3). Dit is dus geen seldsaamheid dat digters heelwat oor poësie sowel as in gedigte self oor dié onderwerp geskryf het nie.

Die digter Martinus Nijhoff het hom in baie opstelle, hetsy oor prosa of drama of poësie besig gehou met aspekte van die ontstaan, bestaan en werking van die kunswerk. Uit die aard van die saak sou dit 'n baie wyer studie vereis om al drie genres van Nijhoff se literêre geskifte te ondersoek. Vir die doel van hierdie betoog is daar besluit op die opstelle wat oor poësie handel ten einde die studieveld af te baken

en die beskouings van Nijhoff wat oor dié genre gaan sover moontlik byeen te bring.

Die opstelle handel oor verskeie aspekte van die digkuns. Daar is beskouings oor die verskyning van individuele bundels en dan nie slegs in Nederlands nie, dog ook in Duits, Engels en Frans. Die opstelle gaan nie slegs oor die bundels van gevestigde digters nie, maar ook oor debuutbundels. Ook artikels van ander skrywers oor digters en gedigte is betrek. Opvallend is ook die aantal artikels gewy aan vertalings in Nederlands van gedigte soos byvoorbeeld dié van Dante en Chaucer. Selfs 'n Afrikaanse bundel wat in dié tyd gepubliseer is - *Gedigte* van A. D. Keet (1926) - is bespreek. Bloemlesings is ook ruimskoots bespreek. Vir die doel van hierdie betoog is veral die uitsprake wat moontlik geldend vir alle gedigte en digters sou wees, in aanmerking geneem.

Nijhoff se geskrifte is byeengebring onder die titel *Martinus Nijhoff verzameld werk - Kritisch, verhalend en nagelaten proza* (twee bundels uitgegee deur Bert Bakker/G. A. van Oorschot 1961). Die kritiese prosa beslaan 281 opstelle of artikels; die verhalende prosa 2 en die nagelate prosa 5 stukke. Daar word hierna kortom na die *Verzameld werk* met die afkorting *Vw.* verwys.

Nijhoff het in talle opstelle na die *moderne tyd* verwys. Reeds vroeg al is hierna verwys in die opstel met die titel *Modernissimus Hendrik de Vries: De nacht* (1922) en in 1925 vind ons 'n verwysing na die

"esprit moderne" soos geopenbaar in 'n beskouing oor 'n Franse bloemlesing *Anthologie de la nouvelle poésie française*. Maar steeds moet onthou word dat die verwysings na die *moderne tyd* vir Nijhoff betrekking het op dit wat vir hom en sy tyd modern was: die tydperk na Tagtig en die tyd van die sogenaamde "-ismes".

'n Verdere oorweging vir die keuse van die poësie as onderwerp van bespreking is die legitieme afleiding dat die poësie, aldus Nijhoff, die swaarste van die drie genres geweeg het: "Iedere dag die God geeft lees ik *verzen*. Dat is om zo te zeggen mijn vak" (Vw. p. 499).

In hoeverre Nijhoff se uitsprake oor die poësie van ander digters, in sy eie werk weerspieël word, sal in 'n deel van die verhandeling bespreek word. Daar sal ook van die beginsel uitgegaan word dat wat die digter oor ander sê ook op hom van toepassing kan wees.

## 1.2            TEORIE    BY   NIJHOFF

Nijhoff se geskifte dek 'n tydperk van bykans 35 jaar (na die gepubliseerde *Verzameld werk* - van 1919 af tot 1953). Dit is dus te verwag dat daar uit hierdie geskifte 'n teorie of opvatting oor die poësie kan kristalliseer.

Die klem word deur Nijhoff op verskillende aspekte van die digkuns gelê. In een geval benadruk hy

byvoorbeeld die ideële laag van die gedig; dinge soos die lewensbeskouing van die digter, die oorsprong en aandrif van die gedig en so meer. By ander geleenthede kom die verstegniese onder die soeklig. Dan word sake soos die vir hom so belangrike woord, sintaksis, struktuur en dergelike van nader bekyk.

Nijhoff se opvattinge oor die teorie van die digkuns is sover moontlik gekatalogiseer en word vervolgens onder die volgende hoofde bespreek:

- Digkuns en lewensbeskouing;
- Die karakteristiek van poësie;
- Die taak en taal van die digter;
- Die skep van poësie;
- Die tegniek van die gedig.

Nijhoff het 'n wye en tewens ingewikkelde veld gedek. Sommige begrippe word by herhaling - maar telkens vanuit 'n ander hoek belig. Trouens sommige begrippe vloei so deurmekaar dat hulle vry moeilik uiteengehou kan word. Hierdie ineenstrengeling bemoeilik soms die uiteensetting wat hieronder volg.

Duidelikheidshalwe is begrippe onder sub-hoofde saamgevat, maar dit wil nie sê dat 'n bepaalde begrip op die wyse uitgesluit is by die behandeling van ander fasette van die digkuns nie. Daar is noodwendig oorkoepeling by die bespreking en indeling van die verskillende hoofstukke.

Hierdie afdeling handel besonderlik oor die toepassing van die uitsprake van Nijhoff oor poësie en oor die poësie van ander na aanleiding van enkele van sy eie gedigte. Dit word, soos hierbo aangedui, as moontlikheid aanvaar dat wat 'n digter van ander gedigte sê deur die digter self in die "praktyk" toegepas sal word. Die afdeling wat hierdie faset behandel, kan dus as 'n soort toetsterrein gesien word waarin gelet word op enkele aspekte.

Daar word veral gelet op Nijhoff se verhouding tot die werklikheid - iets wat tot op groot hoogte Nijhoff se aandag in beslag geneem het. Die gestaltes wat Nijhoff gebruik het, kom ook onder die loep. Die evoluering van dié gestaltes oor die drie tydperke wat in Nijhoff se poësie te onderskei is, word ontleed. Nijhoff staan ook bekend as 'n programmatiese digter, dit wil sê sy gedigte in elke besondere bundel word deur 'n soort manifestasie gedig voorafgegaan. Nadat aandag aan Nijhoff as gemeenskapsdigter gegee is, word die drie programmatiese gedigte *De Wandelaar* (Uit: *De Wandelaar*), *Satyr en Christoffoor* (Uit: *Vormen*) en *De twee nabijvers* (Uit: *Nieuwe Gedichten*) bespreek. Die tekste van dié gedigte is gerieflikheidshalwe ingesluit.

Die gevaar van 'n te eensydige beskouing van Nijhoff as digter, is afgeweer deur 'n keuse uit die opvattinge van enkele literatore uit verskillende tydperke te doen (Hoofstuk 7).

Ten einde die naslaan van begrippe oor die poësie te vergemaklik, is 'n trefwoordelys bygewerk.

## 2. DIGKUNS EN LEWENSBEKOUING

### 2.1 NIJHOFF SE PLEK IN DIE LITERATUUR

Martinus Nijhoff se plek in die Nederlandse literatuur is bepaal as synde tussen die sogenaamde "generasie van 1910" en die moderne avant-garde digters van wie Herman van den Bergh, Herman de Vries, Hendrik Marsman en Paul van Ostaïjen die vernaamste eksponente was. Volgens A. L. Söttemann (1976, p. 96) wat R. P. Meijer aanhaal "Martinus Nijhoff nicely 'bridged the gap between (the) two generations. He may be seen as a latecomer of the generation of traditionalists ... or as the first modernists'".

Nijhoff se uitsprake kan dus andersyds aansluit by die tradisionele lewensbeskouing of andersyds by dié van die moderniste. Ten opsigte van laasgenoemde toon Nijhoff dat hy die gees van die twinter-, dertiger- en veertigerjare ruimskoots begryp: "De moderne mens, oververzadigd, vermoeid door het besef van zijn vergeefs bestaan, is pessimist en dilettant geworden" en "daarom is de toon (die de muziek maakt) van alle grote werken der kunstenaars van deze tijd gemarteld, troosteloos" (Vw. p. 10).

Nijhoff se gedagtes na aanleiding van die kelner (vgl. *Awater*) se woorde in *Over eigen werk*: "wij kunnen goed merken, dat het *crisis* is" (Vw. p. 1159)

e.v.), sluit by voorgaande aan. Wat is die nut van poësie in 'n tyd waarin die tegniek so verfyn het "dat de mensenwereld al een soort blinde methode bereikt had"? Dit gee aanleiding tot die verval van die ou orde. Deur die Godversakende dada-beweging word 'n mensgemaakte universum geskep wat "gelijkgesteld, ja verheven boven het goddelijk universum" is. Voeg hierby die ontgogeling wat die Eerste Wêreldoorlog oor die mensdom gebring het en wat Nijhoff noem die "idealen-failliet", die ekonomiese krisis van die twintigerjare en die besef by die mens én die digter dat alles stof is, niks is duursaam nie. Daar is 'n besef dat die ou orde vir goed verby is en dat 'n nuwe orde gebore word, "een nieuw niveau, waarby die oude ruimte plaats zal maken voor een door de mensheid geconstrueerde ruimte. De menselijke ziel moet aangepast worden aan hetgeen de menselijke techniek schijnbaar argeloos tot stand heeft gebracht" (Vw. p. 1162).

Nijhoff sien die wêreld gevolglik as 'n hel, 'n woestyn (Vw. p. 1162) wat die digter weer bewoonbaar moet maak.

In die nuwe wêreld is die kuns nie meer 'n troosmiddel om die halfontwaakte mensheid te sus nie. Die digter moet "zichzelf liever beschouwen als een Johannes de Doper" onder die mensdom wat soos hy, hulle ook in 'n woestyn bevind. Dit is sy taak: "zichzelf eindeloos verminderen, maar een vast geloof hebben in de

orde, in de getallen, in het door de mens gecreëerd universum, door zijn rijpe hand maar nog onrijpe ziel tot stand gebracht. Als een monnik zijn, als een soldaat zijn, met steeds die orde en discipline voor ogen, voorlopig nog alleen aanwezig in abstracte vreugde" (Vw. p. 1164). Van hierdie opvatting is - terloops - saamgevat (in die praktyk toegepas) in die gedig *Awater*.

Nijhoff besef na aanleiding van *Marginalia* van Dirk Coster die teenbeeld van die moderniteit dat: "lebens-beheerschende ideeën in vergetelheid zijn geraakt, hoe het moderne leven gedompeld is in een barbaarsche duisternis" (Vw. p. 21).

## 2.2 KUNS EN RELIGIE

Die funksies van die kuns lê ook op die vlak van die lewensbeskoulike. Nijhoff sien een van dié funksies as "n buite die werklikheid stel van die lewe" (Vw. p. 140). Volgens hom het die menslike gees n ingebore verlange na iets bo homself. Geen wonder ook nie dat die geskiedenis van die kuns ten nouste met dié van die religie saamgaan nie. En aansluitend hierby, dat na die telkense mislukking in die moderne tyd van nuwe poësie, werklike groot poësie "door haar menselijk-bovenmenslijk karakter, alleen bestaanbaar is als einde van poëzie" (Vw. p. 141). Dit is Nijhoff se slotsom nadat hy kortliks die geskiedenis van die kuns en religie vergelyk het.

Die begrip "religie" kom heel dikwels in Nijhoff se beskouings voor en ook weer in verband met die lewensbeskoulike. Vir hom openbaar die religieuse "een geest die zichzelf niet verhief, zich misschien te passief stelde, te weerloos" (Vw. p. 157). Hierdie uitspraak is gemaak na aanleiding van die wese van die poësie van die digteres Jacqueline E. van der Waals. Vir Nijhoff is die digterskap nie 'n passiwiteit nie. Van Jan Campert sê hy dat dit juis sy "passievolle geestesgesteldheid" (Vw. p. 337) is wat sy poësie laat misluk. Met ander woorde, Nijhoff impliseer dat daar 'n aktiewe geestesgesteldheid by die digter moet wees om goeie verse te skryf.

Die mistisisme wat in verband met die religie staan, sien Nijhoff ook as ondertoon in die poësie. Ofskoon hy die mistieke nie soos die abbé Brémont op die spits dryf nie, neem hy aan dat die poësie "in haar oorsprong, in het hart van de dichter, voorkomt uit een staat van 'mysticité profane', wereldlijke mystiek" (Vw. p. 528). Dit kan nie as algemene reël geld dat 'n digter slegs deur oorpeinsings van religieuse aard sy innerlike lewe versterk nie, tog kom die omgekeerde ook voor dat die religieus-soekendes hulle geesteslewe bolster met verskynsels van kuns.

Ook waar Nijhoff onderskei tussen twee soorte poësie, naamlik die van die hart en dié van die oog, verleen hy erkenning aan die religieuse. "Terwyl de poëzie van het hart magisch is te noemen en een duidelijke

sosiale funksie heeft, het afwenden van rampen, het bidden tot de godheid, het versterken van oortuigingen, het aanmoedigen tot daden, is de poësie van het oog *mystisch*, priesterlik van aard. Zij ziet een andere wereld en maakt deze zichtbaar voor de sterfelingen door haar met de onze te vergelyken" (Vw. p. 977).

Hy besef dat visionêre poësie inderdaad 'n funksie het wat op die lewensbeskoulike vlak lê: "Haar funksie, evenzeer van sosiaal belang voor ieder mens afsonderlik, is het om vanuit het standpunt der eeuwigheid de wereld te overzien en de mensheid - in die dubbele betekenis van het woord - te richten" (Vw. p. 977).

### 2.3 ~~4~~ TYDGENOOTLIKE DENKE

Uit die volgende kan afgelei word dat die digter ook in die beskouings wat hy oor die lewe huldig deur heersende tydgenootlike denke beïnvloed word. Hy verwys na die norme wat Shakespeare en Dante gestel het waarvolgens hul tydgenote moes lewe. Dit is ontleen aan die heersende teologiese, politieke en maatskaplike begrippe van hul tyd. Hul groot verdienste lê daarin dat hulle hierdie begrippe verkonkretiseer het, "zij maakten die voor die zintuigen waarneembaar, en meer kan een kunstenaar niet doen" (Vw. p. 977). Let wel: hulle maak die grondgedagtes, wat nie oorspronklik hulle s'n was nie, deur gestaltegewing, poësie. Nijhoff vind 'n vreemde teenspraak waar die filosofiese oorsprong in 'n gedig dieper as

die poëtiese lê. In so 'n gedig is daar dissonansie - "zij spreken langs elkaar heen" (Vw. p. 564). Met ander woorde, die gestaltegewing, die in beeld bring van die gedagte deur woord, sin en vers maak dit poësie.

Dit sluit aan by die uitspraak wat Nijhoff in *Over eigen werk* maak: "Poëzie sluit terstond al zulke min of meer onduidelijke diepzinnigheden buiten" en "Een gedicht bestaat uit woorden, niet uit gedachten" (Vw. p. 1170, 1171). Die problematiek van die gestaltegewing *met die woord* word sterk geaksentueer in Nijhoff se bekende gedig *Het steenen Kindje* (Uit: *Vormen*).

Die metafisika en die intellektuele denke vorm dikwels die agtergrond van digters se lewensbeskouing. Gedagtig daaraan, vind ons, aldus Nijhoff, bepaalde houdings. So byvoorbeeld openbaar die digter Van Schagen soms 'n positiewe houding teenoor dinge maar 'n negatiewe houding teenoor God. Nijhoff stel dan die vraag wanneer en op welke wyse dié digter 'n positiewe uitdrukking van dit wat ons God noem, sal gee? Hy antwoord self daarop dat dit nie deur metafisika of deur die intellektuele denke sal geskied nie, maar op die beeldende wyse van die kuns. Hy verwys in dié verband na kunstenaars soos Milton en Maupassant (Vw. p. 333, 334).

Uiteraard sal sosialistiese denke wat gedurende die vorige eeu 'n groot deel van Europa se intellektuele opvattings gekleur het, ook voorkom in die poësie.

Dit vorm gewis deel van die literatuur van Nederland in byvoorbeeld die poësie van Herman Gorter en Henriëtte Roland Holst. Juis in die tyd van die Tagtigers volgens Nijhoff, vind ons verwysings na sosialistiese poësie in kritiese besprekings en word daar deur sommige kritici aanvaar dat daar so 'n poësie bestaan, terwyl ander soos Coster nie van sulke poësie gepraat het nie (Vw. p. 352).

Vir Nijhoff kan daar vanuit 'n bepaalde lewensbeskouing uitgaande, sosialistiese poësie geskep word. Poësie is volgens Nijhoff 'n herskepping van die bestaande wêreld in die persoonlike siel van die digter. Vir hom kan poëtiese aandrif en skeppingskrag nie anders as individualisties wees nie. Dit is egter 'n ander saak as daar na die onderwerp en die onderliggende lewensinhoud, elemente wat in 'n sekere sin buite die eintlike gedig self lê, gekyk word. Die digter word soms so sterk deur hierdie elemente beïnvloed of beleef hulle so intens dat, soos Nijhoff dit stel "gemeenskapsdenkbeelden in de dichtende mens" waar te neem is. Die gemeenskapsdenkbeelde is so sterk dat hulle in die materie van die gedig self voortlewe (Vw. p. 352, 353).

'n Ander aanvaarbare vorm van sosialistiese poësie waar die poësie tereg voorop gaan, is waar die onderwerp van die gedig minder lewensinhoud maar meer die individualisties-digterlike besinning daarvan weer spieël. Die sosialistiese poësie wat propagandisties is, is totaal onaanvaarbaar, aldus Nijhoff (Vw. p. 353).

Opregtheid en goedheid moet deel wees van die digter se lewensbeskouing. Met verwysing na J. H. Leopold, vir wie Nijhoff klaarblyklik 'n hoë verering het, sê hy dat die sang in die aanvang geen onderwerp het nie. By waaragtige poësie is daar inderdaad aanvanklik geen onderwerp nie. Die menslike voël begin sing, soos 'n gebed begin, met 'n bekentenis, met 'n formule, met 'n bereidverklaring van die wil. Om te ontgooi, om van krag tot krag te gaan, moet daar van meet af opregtheid by die digter wees. Nijhoff stel dit so: "En daartoe is nodig, dat al terstond in de inzet een oprechtheid aanwezig is, een directheid van aantasten, een warmte van puur menselijke goedheid .." (Vw. p. 577). Dog slegs weinig beskik hieroor. Waar dié goedheid ontbreek, al word daar hoe mooi gedig, sal die resultaat teleurstel. "Het schoon-goede" het die Grieke uit onmag hierdie verskynsel genoem wat deel van alle groot poësie is. (Verwys ook na p. 30).

### 3. DIE KARAKTERISTIEK VAN POËSIE

#### 3.1 INLEIDING

Reeds sedert Aristoteles se Peri poiētikēs onderskei literêre teoretici bepaalde, hoewel verskillende kenmerke by poësie. Nijhoff is dus geen uitsondering op die reël as hy uitsprake oor die kenmerke van poësie doen nie. In hierdie hoofstuk word Nijhoff se uitsprake oor die kenmerke van poësie van nader bekyk. Dié kenmerke dek 'n wye veld en strek van dit wat alle poësie ten grondslag lê, gevoel, opregtheid, goedheid en waaragtigheid heen tot by uitsprake oor "oorspronklikheid" en beïnvloeding; dit openbaar Nijhoff se siening van poësie in verskillende tye en dat uiteindelik die woorde wat gespreek is, die gedig, hoofsaak is.

In vergelyking met byvoorbeeld hoofstuk 5 gaan dit in hierdie hoofstuk ook om dit wat eie aan die gedig is, waaraan poësie getipeer word. Daarom ook dat nuanse-rings en variante soveel as moontlik na aanleiding van Nijhoff se bespreking uiteengeplaas word.

Baie van Nijhoff se uitsprake in verband met poësie hou verband met 'n konglomeraat begrippe. Dit het as kern die begrip "gevoel" met variasie: emosie, bewoënheid, ontroering, aandrif ensovoorts. Die begrip "hart" wat op die innerlike aard van die dig-ter dui, kom in verband met gevoel voor. Die begrippe

wissel al na gelang Nijhoff hulle in bepaalde verbande sien.

### 3.2 HART EN GEVOEL

Volgens Van Dale se *Nieuw Handwoordenboek der Nederlandse Taal* p. 263 word "gevoel" aangedui as "vermogen om te voelen, t.w. als zintuig; wat men voelt; besef; gemoedsbeweging en stemming". Die *Woordeboek van die Afrikaanse Taal* p. 214 bied die volgende verklaring wat na my mening vir ons doel geskik is:

"Enigene van die min of meer verbygaande innerlike bewegings, gemoedsaandoenings, emosies wat na aanleiding van iets (behoort te) ontstaan en die gemoedslewe ooreenkomstig sy aard beheers of beïnvloed".

Nijhoff is nie dadelik eksplisiet oor wat "gevoel" is nie. Voorlopig stel hy dit gelyk aan "het tweede hart" (Vw. p. 273). Vir Nijhoff is dit wat Gorter in die laaste deel van *Mei* beskryf, die gevoel waarmee 'n lesende seun wat skielik van sy boek opkyk en "vaag en hartstogtelijk peinzende blijft"; dit is daardie gevoel waarmee 'n jong vrou voor die venster talm as die aand daal in 'n stil stadje (Vw. p. 273). Hierdie "gevoel" is daar aan die einde en met die rypheid van die jeug. Nijhoff beskryf dit as "een onrust, een weemoedige eenzaamheid".

Soos die kunstenaar ouer word, gaan die band met die natuur wat daar wel in die jeug bestaan het, verlore. Nou tref ons die gevoelslewe in die bewussyn self

aan. Om dit konkreet te stel, verwys Nijhoff na die situasies waar 'n mens skielik bewus word van 'n "ander" gevoel in hom: in die drukte van die stadsverkeer ervaar hy die doelloosheid van die stadsroetine.

"We hebben dan ik weet niet welk verband met een zekere wereldgeest en zien de stedelijke bedrijvigheid als een doelloos geharrewar. Onverwachts, midde in een gesprek, verstaan we de woorden niet meer, maar de stem blijven we horen, als een geluid uit een vreemde verte. We herhalen een uitgesproken woord vier, vijf-maal, zonder dat een betekenis tot ons doordringt (Vw. p. 274), aldus Nijhoff.

Dit is slegs kort oomblikke dat 'n mens hierdie toestand van verwarring ervaar en ook dat jy deel het aan 'n diepere sielelewe wat maar altyd in jou was. "Couperus heeft het prachtig 'Zieleschemering' genoemd, een wijder besef, dat even overweldigend naast ons bewustzijn opduikt en dan weer vervaagt" (Vw. p. 274).

Hierdie toestand keer aanhoudend en voortdurend terug sodat 'n mens mettertyd voel dat daar 'n vreemde tweehed in jou heers: dat jy enersyds liggaamlik en met jou natuurlike gevoel in die wêreld tussen die mense leef en andersyds "daarboven, en geheel los ervan, aan een ander leven" (Vw. p. 294) gaan deelneem. So reël word die verskynsel dat daar 'n tweede persoonlikheid in ons ontwikkel - 'n tweede persoonlikheid "die de eerste als onder zich ziet gaan en praten en handelen. Dié twee persoonlikheden worden geheel gescheiden, en met verwondering

kan men zich afvragen: waarom doe je dat? over zichzelf sprekend als 'je' en niet als 'ik'. Lanzamerhand worden alle overpeinzingen tweespraken en gaan we het tweede hart, dat geheel los van de wereld, van onze liefde, van ons menselijk gevoel is, als ons wezenlijk leven beschouwen" (Vw. p. 274). Hierdie tweede hart is dan die egte emosie waaruit die gedig ontstaan.

Vir Nijhoff is 'n kenmerk van emosie dat dit aan 'n digter se beste verse "een warmte van waarachtigheid" gee (Vw. p. 246). Daarom bevind hy dat by goeie gedigte wat 'n mens aanspreek, het die digter "de waarneming van het uiterlijke beeld naar het innige gevoel overgebracht als een natuurlik ineen-bloeien van wereld en hart" (Vw. p. 249). Die waaragtigheid kan dus nie anders as om uit die hart te kom nie. "Het is zwak en tastend, maar met een innige zuiverheid en direct uit het hart geschreven" (Vw. p. 252). "Direct" hou by implikasie verband met die "natuurlik" in die voorgenoemde aanhaling. Die gedig is as't ware veruiterlikte gevoel.

Die voorgaande beskouing van Nijhoff is verwant aan die impressionisme wat die ekspressionisme vooraf gegaan het. "Impressionists undertook to represent objects as they appear to the artist in a particular moment and mood, and from a particular vantage point" (Abrams, 1965, p. 35). In talle gedigte van Nijhoff vind ons vlugtige indrukke van byvoorbeeld die natuur. Van hierdie indrukke is die reeks *Acht sonnetten* in *Nieuwe Gedichten* miskien die sprekendste.

Die digter gee deur die beelding, konkrete vergestaltung aan sy gevoel (Vw. p. 257). Tog moet die gevoel uit 'n bestendige innerlikheid voortkom (Vw. p. 490). Na vergestaltung word ook later (p. 111 e.v.) verwys.

Daar skuil ook vir die digter gevaar in die gevoel. Dit blyk juis by jong digters die geval te wees. Nijhoff verwys byvoorbeeld na 'n vroeëre bundel *In den stroom* van die digter H. W. J. Keuls en sê dat die gedigte 'n mens nie aangespreek het nie "omdat deze gedichten door het gevoel zelf zo ontzenuwd en overwoekerd werden" (Vw. p. 276). Hy bevind in Keuls se latere gedigte "Er is nooit een directe kreet uit het leven, nooit een ogenblikkelijke visie, nooit een onmiddellijk onder woorden brengen. Het is altijd een *bezinning* die gevoelig word ..." (Vw. p. 276). (Verwys ook na oormaat gevoel en objektiviteit p. 27-28).

'n Digter kan ook te véél skryf! Jan Campert val in dié kategorie. As die digter nie daarteen waak nie, kan hy in so 'n toestand verval waar: "Het schrijven wordt dan op zichzelf een stemming die hoe langer hoe moeilijker met het gevoel ingeschakel wordt". En "Hy laat gaarne toe overmeesterd te worden door zijn gevoel" (Vw. p. 337). Verder kan die digter hom in so 'n toestand indink dat "bijvoorbeeld door het hoofd in de linkerhand te steunen of door een stukje kwatta te eten" hy al 'n gedig kan bedink. "Maar meestal schrijft men dan geen gedichten, maar men schrijft als het ware achter een gedicht aan" (Vw. p. 337).

Daar kan in 'n sekere sin beweer word dat Nijhoff as kenmerkend van alle poësie 'n oorspronklike ontroering onderskei. Hierdie ontroering, soms die aandrang of aandrif genoem (Vw. p. 321), is die element wat by die skeppingsproses problematies kan wees. Nijhoff sien juis die oorspronklike ontroering as die element wat P. N. van Eyck se poësie kortwiek: "De ontroering, de aanleiding, ligt er te diep onder dan dat zij tot en met de versvorm zou kunnen doorwerken" (Vw. p. 563). Dit is die element wat groei bewerkstellig; "alle groei moet uit die onderste en oorspronklike aandrift naar boven worden gedreven" (Vw. p. 324).

Ook in 'n ander opsig kan die ontroering belemmerend op die poësie inwerk: wanneer die gevoel te subjektief is. "... subjectieve gevoelsuitdrukkingen die, hoe zuiver dan ook, steeds *begeleidingen* van het leven blijven" (Vw. p. 99). Dit juis het die latere generasie digters weg van die Tagtigers laat beweeg "Zij verwijdert zich van de directe uitstorting, van de ontroering, van wat men het leven noemt" (Vw. p. 340). Alreeds by die aanvang moet daar dus 'n element van onpersoonlikheid onderskei kan word. In die gedeelte oor *De pen op papier* wat later bespreek word, kry subjektiwiteit besondere aandag. (Verwys na p. 27).

Emosie is "een gevoeligheid die een een bewustheids-vorm zoekt" volgens Nijhoff (Vw. p. 326). By die digter is dit iets wat alreeds in die oorspronklike ontroering aanwesig is. En daar lê 'n verdere probleem. Die gevoel kan sentimenteel en die bewuswording retories bly, 'n gevaar waaraan juis jeugverse blootgestel is, so meen Nijhoff. Karakteristiek van jeugverse moet wees dat sulke verse merkwaardiger word "naarmate de gevoeligheid iets vreemds, iets apart, iets bizars, als men wil, heeft en de bewustwording meer visueel" (Vw. p. 327). Nijhoff voer die saak verder: "Beide verskijnselen zijn een uiting van de drang naar het *concrete*, en het is dan slechts een kwestie van groei of de concreetheid van de aandrift mettertijd zich zal losmaken en overdragen in een poëtische vorm, in het 'ding' dat elk goed gedicht is".

Dis gerade om in hierdie stadium iets te sê oor konkretisering van gevoel. Soos hier voor blyk, is konkretisering wesenlik deel van goeie poësie. Die antipode: abstraksie word so deur Nijhoff getipeer "De grote vijand is de abstractie, die grote kromme wezenloosheid, die het lichaam negeert, die alles vergroot maar oneindig verijlt, die van de ziel een luchtspiegeling maakt" (Vw. p. 327).

Gevoel besit ook die eienskap dat dit die digter parte kan speel deur die werklikheid te oortref en te oor-

troef (Vw. p. 328). Nijhoff verwys hier na die gedigte van L. Ali Cohen en verklaar die verskynsel soos volg: die digter se gevoel domineer sy denke miskien in so 'n mate dat hy die werklikheid verwring. En hier kom die subjektiewe dus weer op die voorgrond.

Die gevoelslewe van 'n digter kan so sterk wees dat dit in één gedig gestalte kry. Daarna skryf hy nog gedigte, maar dié getuig van "een persoonlike reëctie op 'n onpersoonlik gevoel" (Vw. p. 278). Kenmerkend van poësie is dat ons daarin moet onderskei 'n onpersoonlike gevoelslewe, dit wat juis tot die oorspronklike gestaltegewing aanleiding gee.

Miskien vind ons in aansluiting hierby 'n verwante gedagte in Nijhoff se vraag oor *weemoed* na aanleiding van die gedig *Asyl* van F. Pauwels: "Is hier die weemoed so aangripend, doordat zij niet die van de dichter persoonlijk, maar de sfeer der stad zelve is? Spreekt hier het hart zo veel directer en eenvoudiger, doordat het, langs de omweg der gelijkenis met de lantaren op een dieper en ernstiger wijze zijn medegevoel suggereert?" (Vw. p. 280). Dit blyk hieruit dat op die vlak van die "onpersoonlike gevoelslewe" beweeg word. Daar is wegbeweeg van die persoonlike na dit wat ander digters as "objektiwiteit" beskryf, maar wat klaarblyklik deur Nijhoff as bewonderenswaardig en aangrypend beskou word.

Die gevoel kan egter ook soms aangewend word as 'n pose. Daar is digters wie se verse 'n valse pathos, 'n selfbejammering oor die miskenning van die kunste-naar, openbaar. 'n Digter wie se verse hierdeur gekenmerk word, kry die goeie raad van Nijhoff: "Hij moet eenvoudig het kostuum van zijn gevoel uittrekken, dat hij toch eigenlijk aantrok om 'menselijk' voor de dag te komen" (Vw. p. 286). 'n Pose in die digkuns laat die verse naamlik as oneg voorkom, iets wat hulle inderdaad is.

Gevoel in die digkuns het 'n groot klankbord. Na aanleiding van die Amerikaanse bloemlesing grafskrifte "Spoon River Anthology", bevind Nijhoff dat die gevoel kan strek tussen sulke uiteenlopende pole: "Ietwat bitter en gewild melodramaties van gevoel, reëel tot in 't ruwe, en kinderlik 'terrible'" (Vw. p. 292).

Daar is gedigte wat as kenmerk het dat die gevoel waarmee hulle begin ook dié is waarmee hulle eindig. Van sulke digwerk is die gedigte van P. Otten 'n voorbeeld. Dis 'n vreemde teenstrydigheid dat die digter "die zich bij ogenblikken werkelijk geïnspireerd gevoelt, die zich omhoog richt met een verrukt gelaat, die de hand opheft naar een eensklaps verhelderd beeld, voor wie in dit moment alle woorden overbodig zijn - niet dan schoorvoetend er toe schijnt overgegaan te zijn, deze onzegbare interieure heerlijkheden in woorden naar buiten te brengen" (Vw. p. 466). By gedigte wat uit so 'n aandrift ontstaan,

skyn daar dus 'n gebrek aan woorde te wees. Oor 'n aandrift wat nie in die gedig verwerklik word nie, kom Martinus Nijhoff tot die volgende gevolgtrekking: "Dit is de grond van het verschrikkelijk geheim, dat grote van kleinere dichters onderscheidt: de woordnoodzaak voegt aan de aandrift van grote dichters iets toe, maar ontnemt de kleinere het voor hen geheel onmisbare. Wat voor de één een springplank is, is voor de ander een struikelblok" (Vw. p. 466).

Dis karakteristiek van goeie verse dat hulle soos musiek, "zō precies de stemming van ons gevoel over nemen, ... dragen... en zodanig nog duideliker uit drukken... dan wij het zelf wisten, dat wij - mag ik het zeggen? - ons gevoel niet meer aan den lijve voelen" (Vw. p. 500). Sulke verse het die eienskap dat dit die leser isoleer deur 'n sekere absorpsievermoë. Die gees word as't ware vry en "eensklaps houdt de muziek (ook die verse) op slechts gevoelsweergawe te zijn" (Vw. p. 500). Maar dan moet die gevoelsweergawe die kwaliteit hê van Beethoven se musiek. Die verse van A. Roland Holst word deur Nijhoff oor dieselfde boeg gegooi. In verband met die gevoel verwys Nijhoff na Holst se gedigte met - soos hy dit stel - hulle onopgesmukke, eerlike en ongewapende gevoel met al sy skakeringe: *neerslagtigheid*, *vertwyfeling* en *eensaamheid*. Dit is gedigte "'geschroeid van droomen en van licht beroofd', zonder intellectueel houvast, zonder vaste voet in het leven, zonder de esthetische troost ..." (Vw. p. 501). Wat laasgenoemde betref, verwys hy daarna dat baie digters

se gevoel as't ware "oopbloei" by die aanskou van blomme, oë en landskappe. By Holst en Keats - aldus Nijhoff - is dit egter anders. Holst is "met zijn hart alleen" en daardie eensaamheid is sy tema.

Die grootsheid van gevoelsuiting - nie gevoelswakte nie - kom tot uiting "zodra dit thema bij hem taal wordt, zodra hij woorden er voor vindt ..." Daarby is daar die beelde wat die *gevoel opneem* en - soos hy dit noem - in beweging bring. Die woorde in hulle onverbiddelelike verband en in die ritme waarmee hulle mekaar vashou, deurbreek, vervolg en terugroep het dan skielik die taal geword van 'n heldedig waarvan die leser 'n persoonlike aandeel kry. Hoewel die twee nie geskei kan word nie, word hier *onderskei* tussen gevoel en die *verwoording* van die gevoel. Daar word elders nader ingegaan op die belangrikheid van die taal en woord by Nijhoff.

Nijhoff sinjaleer in die moderne poësie, by name by Paul van Ostaïen (1896-1926), vir hom seker dié eksponent van die moderne tyd en digterskap, twee karakteristieke "gevoelstate": "de koude moed en de heftige bezinning" (Vw. p. 520). Die digter is byna klinies ten opsigte van die vorm - anti-romanties en saaklik. Maar ten opsigte van die inhoud sê Nijhoff dat die moderne digter hartstogtelik, oordrewe hartstogtelik, is.

'n Bekende verskynsel wat by die eerste oogopslag paradoksaal lyk, is in 'n sekere sin karakteristiek van poësie. Dit gebeur naamlik dat 'n gedig met warme ont-

roering begin, maar geleidelik verhard die klank tydens die ontboeseming. Nijhoff illustreer hierdie verskynsel aan die hand van Van Ostaijen se verse. "Van Ostaijens gemoedsleven moet van een niettezeggen tederheid en innigheid geweest zijn, met iets verlegens en weeks. Het overslaan van zulk een karakter naar plotselinge vlagen van ruwheid en brutaliteit, is een bekend verschijnsel" (Vw. p. 629).

Ook by 'n digter soos Hendrik Marsman wat soos Van Ostaijen by wie 'n mens seker dergelyke vlae van "ruwheid en brutaliteit" aantref - in woord en beeld - kry 'n mens tog gedigte wat die digter se innigste gevoelens openbaar. Nijhoff verwys by Marsman na die gedig *Het zelfportret van Jan Fontein* ... "waarin de broederlijke gebondenheid op een beminde zuster wordt overgedragen" en wat "veel van Marsmans innigste roerselen verraaft" (Vw. p. 910).

Met betrekking tot die digter Gabriël Smit maak Nijhoff die interressante opmerking dat die vyfvoetige jambe by uitstek geskik is vir die uitdrukking van "een lyrische bewogenheid" (Vw. p. 693). Seker ook in die gevoelspoësie behoort dinamiek te wees, iets wat Nijhoff nie by 'n digter soos Smit aantref nie en hy beskou sy poësie dan ook as "te weerloos, te passief" (Vw. p. 693).

Wat die gevoel in die poësie betref, onderskei Nijhoff verder tussen die *aanvangsontroering* waaronder die gedig ontstaan het. As die gedig by die aanvangsontroering bly vassteek, noem hy dit as "menselijk

werk" in onderskeiding van die "mensenwerk" wanneer die gedig voortbeweeg van sy beginpunt af tot 'n tweede "gevoelstaar" (Vw. p. 921). Dan vind daar as't ware 'n verdieping plaas - "een vlucht ... naar een ander plan" (op. cit.). Holst se poësie openbaar hierdie fenomeen. By hom is dit 'n stryd tussen siel en vlees "Het is of hem de vlees-verstrikte ziel de bewustwording verleent voor zijn wereldvisie, en of hierdoor zijn stem dat accent krijgt van passieve verbeterheid" (Vw. p. 921). Natuurlik sal hierdie verskynsel hom by ander digters anders openbaar, maar daarom tog as mensewerk of menslike werk gekenmerk kan word.

### 3.5 SUBJEKTIEF EN OBJEKTIEF

Die moderne poësie het die karakteristiek dat dit vrae stel. In teenstelling hiermee was dit eerder asof die ouer poësie gedagtes gevestig het en antwoorde verstrekket. Vir Nijhoff is 'n kenmerk van die moderne poësie dat die digterlike gemoedsaard of persoonlikheid nie in die poësie blootgelê word nie. Die gedig het intendeel nie meer 'n noodbrug geword om die dinge wat ook die digter obsedeer het, verstaanbaar te maak nie (Vw. p. 1172).

Poësie het die kenmerk, in die moderne tyd, dat dit objektiewer is as vroeër, aldus Nijhoff. Nou is daar nie meer die direkte gevoelsuitstorting nie, "maar korte stukjes geobjectiveerd leven, geconstrueerd, gecomponeerd, meer in de stijl, waarin vroeger epische gedichten werden geschreven" (Vw. p. 1172).

En omdat die digter enigsins as 'n rariteit beskou word, want "men moet in het leven staan", slaan hy noodbrûe: "De verbeelding zoekt naar de voortijden van de mens, daar is het leven: de herinnering zoekt naar kinderland, daar is leven: de eenzame zoekt naar de massa, daar is het leven" (Vw. p. 1172). In Nijhoff se eie poësie is daar heelwat gedigte wat 'n soeke na die lewe en na die massa openbaar. Dink in hierdie verband aan *De Wandelaar* en *Het uur U*. In die laaste hoofstuk is objektiwiteit weer ter sprake. Met die taal wat oneindig suiwerder is as vroeër, slaan die digter die brug tussen aandrift en bevrediging.

Miskien word die belemmering wat 'n oormaat gevoel en die gepaardgaande subjektiwiteit in poësie teweegbring die raakste gekenskets in Martinus Nijhoff se opstel *De pen op papier*. Reeds as jongeling het hy hom voorgeneem om 'n groot gedig te skryf nadat 'n natuurtoneel hom uitermate besiel het "iedere keer vervult mij, bij de aanblik van het wijde water en het profiel van de stad daaromheen, een vervoering, een zwaar heimwee, een overweldigende drang tot een edele en machtige daad" (Vw. p. 1071). Let hier veral op die woorde wat die nadruk op die gevoel laat val: "een vervoering" ... "zwaar heimwee" ... "een overweldigende drang" - woorde wat op sigself intensiteit suggereer.

Maar selfs as dienspligtige bly hierdie gedagte aan die skep van 'n groot gedig hom by as hy verby die

standbeeld van Willem II loop. Hy verwys in dié verband na "hetzelfde zware gevoel", wat hom deur-stroom het. Hy praat van die *Wilhelmus* wat in "mijn boordevol hart" sing. Dit laat *weer* in hom die oor-weldigende gevoel ontstaan om iets magtigs en edels te doen (Vw. p. 1072).

Die digter is reeds enkele jare besig met die gedig. Enkele reëls teister hom: "Vier housterige verzen, maar die nu eenmaal voor mij een geraamte zijn waarvan ik mij niet meer kan losdenken" (Vw. p. 1072). Die Rottevanger moet hom nou raad gee "dit dode hout ... laten ontbloeien als eenmaal Tannhäusers staf" (Vw. p. 1072).

En die raad? "de kwestie is dat gij fluit met uw mond en niet met een fluit. Gij zijt *week* van inwendige emotie, trilt van inspanning, en bevredigt toch weer uw verhemelte dan uw gehoor. Bovendien is het scala beperkt en door dit alles moet ge u vermannen en inhouden tot een zekere zakelijkheid die in vreemde tegenstrijd is met de tederheid van uw bedoelingen. - Maar hebt ge er enig idee van, welk een vrijheid en macht ons een instrument verleent? De mond zingt slechts waar het hart van vol is, maar iedere fluit is een toverfluit en zingt het ledige hart van andere mensen vol" (Vw. p. 1073).

Enige gedagtes uit hierdie sitaat verdien verdere toeligting. By implikasie sê Nijhoff onder andere dat die digter wie se gevoel die oorhand verkry, se

toonleer ietwat beperk is. Die subjektiwiteit is 'n beperkende faktor. So 'n digter ken nie die kuns om 'n sekere saaklikheid te bemeester wat die teerheid van sy bedoelings temper, dus objektief maak nie. Vandaar die vergelyking tussen die sing met die mond (die subjektiewe dus) en die fluit met die towerfluit (die objektiewe). Nijhoff trek die lyn verder deur: die mond sing slegs van dit waarvan die eie hart vol is - vandaar die beperking, die subjektiwiteit en beperktheid. Maar die towerfluit se toonleer is breed: dit vul die leë harte van ander mense!

Op 'n ander plek sluit Nijhoff aan by die gedagtes van subjektiwiteit en objektiwiteit. Die subjektiewe heet materiële poësie wat hy soos volg verduidelik: "Materiële poëzie zou men kortweg noemen: het zingen van een dichter (niet te verwarren met de mens in hem)". Die objektiewe is formele poësie: die gedig self "'als uit zichzelf gezongen'" (Vw. p. 210).

### 3.6 OPRÉGTHEID, GOEDHEID EN WAARAGTIGHEID

'n Mens kan Nijhoff se beskouing eintlik so vertolk dat die ware poësie - en hier verwys hy veral na die deur hom bewonderde Leopold - "enkel zingend" is. Soos die Tagtigers en baie ander sien hy die "nobeles uitspraak van lewenswysheid", die predikende, die opsetlik plastiese beeldinge of aanwending van een of ander strofeskema as stremminge wat die "vibrasies uit die donker klankholte van het menselyk hart" (Vw. p. 577) versteur.

Die *enkel singende* het aanvanklik ook nie 'n onderwerp nie: Die sang "wil enkel van de ziel zijn" (Vw. p. 577). Gepaard hiermee gaan weer gevoelskomponente soos opregtheid, goedheid en waaragtigheid. Daarom wil Nijhoff dat "al terstond in de inzet een oprechtheid aanwezig is, een directheid van aantasten, een warmte van puur menselijke goedheid..." (Vw. p. 577). Goedheid kan as sinoniem van opregtheid beskou word. Trouens Nijhoff sien goedheid as so 'n integrale deel van die skoonheid dat "zonder haar is poëzie het edel metaal, de luidende schel, de liefdeloze tong van mensen en engelen, de nutteloze profetie van verborgheden, waar die H. Paulus met zoveel gloed voor waarschuwt: 'zō ware ik niets'" (Vw. p. 577).

Die goedheid wat M. Nijhoff in goeie poësie wil onderskei, is 'n "oprechtheids-concentratie". Die digter moet geheel sy wese in die woord betrek, vandaar die klem op konsentrasie (Vw. p. 577). Goedheid as estetiese element moet tydens die skryfhandeling as "volstrekt doende toestand" aanwesig wees. Goedheid omvat volgens Nijhoff "het heldere toegeruste denken in dienst der emotionele natuur" (Vw. p. 578).

### 3.7 POËSIE VAN DIE HART EN POËSIE VAN DIE OOG

In aansluiting by die voorgaande tref Nijhoff 'n onderskeid tussen die poësie van die hart en poësie van die oog. Die sogenaamde versetspoësie van Nederlanders tydens die besetting deur Nazi-Duitsland beskou hy as poësie van die hart. Dit is poësie met tallose

tekortkominge op poëtiese vlak, maar omdat dit tipe-  
rend van die tyd was "zal men deze poëzie van het  
hart beoordelen niet als rechter maar als een jury",  
aldus Nijhoff. "Men zal haar iedere fout vergeven  
als een 'crime passionnel'. Men zal onder haar stop-  
lappen en stunteligheden haar stem blijven eerbie-  
digen, omdat zij getuigt van een tijd toen geloof,  
hoop en liefde onze enige bezittingen waren en toen  
het geestelijk leven in ons land op hoger moreel peil  
stond dan ooit tevoren ..." (Vw. p. 976).

Vir Nijhoff is die kenmerke van die poësie van die  
hart, dat dit juis as gevolg van die feit dat dit in  
'n krisistyd gebore is, lig in die duisternis was deur-  
dat dit getroos en voor gegaan het. "Zij is eeuwig,  
niet omdat zij van alle tijden is, maar omdat haar de  
*waarachtigheid heeft beziel*d" (Vw. p. 977). Poësie  
van die hart is magies en het 'n duidelike sosiale  
funksie: die afwend van rampe, die bid tot die god-  
heid, die versterking van oortuiging, die aanmoedig  
tot daad (Vw. p. 977).

Poësie van die oog is die visionêre poësie van die  
groot digters. Van aard is hierdie soort poësie  
mistiek en priesterlik. "Zij ziet een andere wereld  
en maakt deze zichtbaar voor de stervelingen door  
haar met de onze te vergelyken. Haar funksie, even-  
zeer van sociaal belang voor ieder mens afzonderlik,  
is het om vanuit het standpunt der eeuwigheid de  
wereld te overzien en de mensheid - in dubbele bete-  
kenis van het woord - te richten" (Vw. p. 977).

Dié digters maak begrippe, al sou dit aan die Teologie, die politiek of die maatskappy ontleen wees, vir die sintuie waarneembaar.

Dit is kenmerkend van poësie om steeds 'n antwoord te gee op die vraag: hoe is dit met ons innerlik gesteld? Ook: watter steeds dieperliggende roersels en gewaarwordinge het in ons bewustelik werklikheid geword? Want vra Nijhoff: "Waaraan dankte poëzie dit vermoogen en deze zo speciale kracht?" Hierdie spesiale krag is nie ritme soos hy aanvanklik vermoed het nie. Dit hou rekening met inaseming: "Door de regelmaat, door het metrum, de woordrepetitie, de alliteratie, het rijm, door, in rijmloze en vrije verzen, de zogenaamde periode, het geheim van Shakespeares blank verse, reguleert zij deze inademing. Zij doet inademen op de levende plekken" (Vw. p. 1157). By hierdie lewende plekke waar daar ingeasem word, is die oomblik waar "siel" en "oneindigheid" teenoor mekaar staan.

Elke goeie gedig sê Nijhoff "bevat deze confrontatie van puur heelal en inwendigheid, of liever, een gedicht is slechts goed in zover het aan deze zijn bestemming voldoet; en slechts als zodanig heeft het nut" (Vw. p. 1158).

### 3.8 POËSIE IN 'N BLOEITYD

Anders as die aanvaarde en gewilde opvatting dat letterkunde 'n bloeityd beleef as daar welvaart is, 'n "luxe van een luxe-tyd", is dit vir Nijhoff juis

nie die geval nie. 'n Opbloei in die letterkunde val vir hom juis saam met die opkoms van nuwe state en denkrigtings. Dit is nie die resultaat van 'n tydperk van nasionale opbloei nie, maar 'n regverdiging, 'n voorspraak vir so 'n opbloei. In Nederland, is volgens Nijhoff die bestaansrede vir die jong Republiek deur die poësie van Vondel en Hooft geregverdig. So was hier in Suid-Afrika byvoorbeeld 'n regverdiging vir die Afrikaner-nasionalisme deur die Dertigers en veral Van Wyk Louw. "De poëzie reinigt de gewaagtheid, geeft te kennen, dat er een innerlijke noodzaak was voor de stap, die men gedaan heeft" (Vw. p. 1158). Die gevolgtrekking kan dus gemaak word dat goeie poësie 'n funksie het: dit laat die nuwe, hetsy staatkundig of wysgerig, as ideologie aanvaarbaarder voorkom. Dit dui ook op die nut van poësie. Daar is dus ook die implikasie dat poësie kom ná gebeure van groot dinge.

Die werklik groot digter kan inderdaad nie daarvan beskuldig word nie dat sy poësie "meer zelfverheerlijking dan zelfverdieping gebracht had" (Vw. p. 1159). Dit is vanselfsprekend dat Nijhoff verwys na eietydse omstandighede. Hy gee toe dat die poësie in die "luxe-tyd" dalk daarin te kort skiet het dat dit meer selfverheerliking as selfverdieping gebring het, maar - so voeg hy daaraan toe - die werklike groot digter maak hom nie daaraan skuldig nie (Vw. p. 1159).

Daar is ook so iets soos poësie in krisistye, veral dan die vir Nijhoff moderne tyd waarin volgens hom die nuwe orde, die tegniese struktuur wat deur die mens geskep is, skynbaar die voortgang van die wêreld beheer en daar geen sprake van vastigheid is nie. Na aanleiding van Huizinga se boek *In de schaduw van morgen* kom Nijhoff onder die indruk van die groot "idealen-failliet" - mislukking van ideale - van die Westerse beskawing. "De oude orde, dat is wel zeker, dat zegt iedereen min of meer vriendelijk of bedekt, komt nooit terug". Daar is 'n nuwe orde. "De menselijke ziel moet aangepast worden aan hetgeen de menselijke techniek schijnbaar argeloos tot stand heeft gebracht. De kunst kan bij dit aanpassingsproces een grote rol spelen. De poëzie moet voor de toekomst werken" (Vw. p. 1162). Die poësie moet in die nuwe orde 'n plek vir die "menslike siel" inruim. Die poësie moet hom by sy tyd aanpas en tog 'n leidende rol speel. Hy verwys hier na die kuns wat hom in hierdie tye eerder moet beskou as 'n Johannes die Doper.

Die aanpassing van die digter by die wêreld wat die menslike tegniek tot stand gebring het, laat die vraag ontstaan hoe die poësie weer die wêreld bewoonbaar kan maak? Nijhoff tipeer hierdie wêreld as "een hel, een woestijn, voor wie zijn ogen durft opendoen" (Vw. p. 1162). Die digkuns beweeg tussen die twee pole: die nuwe tegniek van massaproduksie, 'n selfgeskape heelal en die ou orde wat die Parthenon

en die katedraal van Chartres voortgebring het. Kortom, die verbygaande teenoor die ewige. Die digter se taak is dus "Geen kunst meer als troost, niet met het poëtische een half ontwaakte mensheid bedotten" (Vw. p. 1164). Eerder moet die digter "Zichzelf eindeloos verminderen, maar een vast geloof hebben in de orde, in de getallen, in het door de mens gecreëerd universum, door zijn rijpe hand maar nog onrijpe ziel (die mens s'n) tot stand gebracht. Als een monnik zijn, als een soldaat zijn, met steeds die orde en discipline voor ogen, voorlopig nog alleen aanwezig in abstracte vreugde" (Vw. p. 1164). Hierdie opvatting word in die gestaltes in Nijhoff se poësie openbaar. (Verwys ook na p. 111 e.v.).

### 3.10 MENIGTE EN ABSTRAKSIE

In 'n krisistyd is dit nie buitengewoon dat die digter ook na die nuwe sal uitreik nie: "Ik heb buien gehad van modernisme" (Vw. p. 1163). Hy worstel in die tyd ook met die begrippe "abstraksie" en "menigte". Laasgenoemde dan in verband met die moderne lewensbestaan wat die tegniek tot stand gebring het en eersgenoemde as deel van die digter se innerlike vreugde. Sy stryd is nou om die twee begrippe met mekaar te versoen. Hy kom tot die besef dat "het wezen van menigte en abstractie" onuitbeeldbaar is. "Evenals het onbewuste, evenals de natuurkrachten op zichzelf onuitbeeldbaar zijn" (Vw. p. 1165). Nijhoff kom tot die besef dat die vreugde "enkel in het besef van hun aanwezigheid bestaan. "Die aanwezige werking heeft overal plaats, onverschillig

waar. De waar te nemen aanwezigheid in elk ding, in welk ding ook ... doet dit ding vibreren, en deze geladenheid maakt het ding tot bezielde materiaal, d.w.z. tot schoonheid. Eén blad van een boom, welk blad ook, is schoon, niet om een schone vorm, zoals men vroeger zei, maar omdat het het vertegenwoordigend produkt is van het bos, zon en regen, de grond en het moment" (Vw. p. 1166).

So het *Awater* ontstaan. Want "Awater moest een willekeurige mens zijn, waarmee ik geen persoonlijke relatie had. Awater moest de naam zijn voor een mens, maar hij moest menigte en abstractie blijven" (Vw. p. 1166).

'n Kenmerk van dié moderne poësie soos *Awater*, is dat dit nie poësie van die ewigheid is nie, maar poësie vir 'n toekoms, maar dan ook 'n toekoms wat op sy beurt verganklik is. "De vergankelikhed had eigenschappen, die haar boven de eeuwigheid aanbiddelik maakten. De vergankelikhed ontkende het lichaam niet, ontkende geloof, schoonheid, natuur niet, mits in het kader van de tijd beskouwd en in de vorm van een zelfstandige openbaring". En verder "Elk ding was een verzamelpunt van energie, de gehele zee was in elke golf. De gehele mensheid was in elk mens, als hij zich maar bevrijden kon uit de slavernij zijner persoonlikheid, als hij zich maar in de eerste plaats het resultaat voelde van zijn tijd, zijn stand, zijn werk en zijn fysieke oorsprong. Elk mens vertegenwoordigt de gehele mens ..." (Vw.

p. 1168-1169). So 'n mens 'n Awater en ook sy geestes-  
verwant in *The Wasteland* van T. S. Eliot.

### 3.11 SKRYWER, FILOSOOF, DIGTER

Op die vraag wat 'n eersterangse skrywer is, is Nijhoff se antwoord dat dit 'n skrywer is wat in sy werk verdwyn het byvoorbeeld: "Dante is de wandelaar in de Divina commedia. Shakespeare is de secretaris van Hamlet en Coriolanus. Multatuli is Max Havelaar. Willem 'die Madok maakke' is Reinaert de Vos" (Vw. p. 769). 'n Tweederangse skrywer bly self belangrik in sy werk. "Hij (die tweederangse skrywer) doet wat Kloos zegt: hij laat de mens sterven opdat de kunstenaar leeft".

Dit sluit aan by die gedagte wat Nijhoff uitspreek na aanleiding van die poëtiese sisteem wat Albert Verwey voorgestaan het. "Niet het uitbeelden van onze wil binnen onze grenzen, maar het meer en wonderlijker voortbrengen dan wij ooit gedroomd hadden" - duidelik 'n verwysing na iets groters as die digter. "Niet het helder werk en de kortstondige bewustheid moeten het doel zijn, maar het teweegbrengen van een ding, dat, al is het maar één centimeter, onze grenzen overschrijdt; een vrucht, die, al is het maar met één aanwijzing, los van ons geraakt, zelf een wil krijgt, een organisme wordt, en, al is het maar voor één ogenblik, buiten ons getreden een eigen leven vervolgt, iets meer uitsprekend dan wij konden meegeven" (Vw. p. 666 en 667). Die "ding", die "organisme" staan buite die digter, is sy eie skepper - die digter was

slegs "instrument" om dit tot stand te bring. Dit is 'n gedagte wat 'n mens ook in Nijhoff se poësie bemerk, byvoorbeeld in 'n gedig soos *Het kind en ik* (*Nieuwe Gedichten*).

Nijhoff illustreer die verskynsel by 'n filosofiese digter soos Albert Verwey. Die *idee* gaan by so 'n digter voorop. Uit die idee ontwikkel sy digkuns. Verwey meld dat die idee met die voortdurende hulp van die werklikheid in die digter werk. Dit dwing hom om, al verloop daar ook tyd, uiting te gee aan sy gevoel, hetsy deur 'n "persoonlike uitstorting" of 'n geleentheidsgedig. By nadere ondersoek sal blyk dat hierdie twee soorte gedigte dele van die selfde idee is (Vw. p. 308-309). 'n Mens vind hierdie verwantskapsgedagte natuurlik in elke digter se oeuvre. Dit kan miskien gesien word as karakteristiek van die digkuns.

Skryf, en die skryf van poësie word hierby ingesluit, is volgens Nijhoff wanneer die skrywer/digter as 't ware met homself praat. Tydens dié "gesprek" kan daar "waardevoller dinge in een mens" losgewoel word "dan (by) het spreken ...". In die digkuns sou ons dit dan so kan vertolk: die digter kan groter waarhede sê as die spreker, aangesien die digter (of skrywer) nie afhanklik is van die antwoord van 'n ander persoon op dit wat hy geskryf het nie (Vw. p. 1152). Wel het skryf en 'n toespraak voor 'n gehoor iets gemeen. 'n Toespraak verskil van 'n gesprek tussen mense. By laasgenoemde verwag 'n mens reaksie, 'n antwoord terwyl by eersgenoemde daar kwalik sprake

van kan wees "Het spreken voor een zaal is nauwelijks meer spreken in de gewone zin van het woord. Het lijkt eigenlijk minder op spreken met een medemens, dan op schrijven in de stilte. Vibraties te verwachten uit een zaal is precies hetzelfde als mededelingen te ontvangen uit het eigen onbewuste, wanneer men voor de schrijftafel zit" (Vw. p. 1152).

### 3.12 POËSIE EN VOLKSAARD

Poësie kan aan die een kant tot op groot hoogte die kenmerke van die besondere volk waaruit dit ontstaan het, openbaar. Aan die ander kant kan die volksaard die poësie beïnvloed. Hierdie verskynsel - die samehang tussen volksaard en (dramatiese) poësie, word deur Nijhoff bespreek. Hy betreur die opvallende afwesigheid van dramatiese poësie in die Nederlandse letterkunde teenoor dié van ander volke. Dit word toegeskryf aan die Nederlandse volksaard.

In dié verband onderskei Nijhoff trekke by die Nederlander soos eenvoud en 'n bewondering vir woordspaarzaamheid. Daar word byvoorbeeld eerder na Willem de Zwijger as na Willem van Oranje verwys; na die poësie van Leopold word deur Boutens verwys as "byna swijgen" (Vw. p. 937).

Nijhoff bevind dat daar gedurende die skep van 'n gedig 'n transposisie van gevoel na versvorm plaasvind. Na aanleiding van die Nederlander se skroomvalligheid betreur hy dat "het ongezongen, ongetransponeerde,

onspreekwoordelike, onretorische, bloot-persoonlike woord, waarmede de spreker zich 'geeft', zoals men zegt, ... op ander gebied beleammerend" gewerk het, met name op de totstandkoming van dramatiese poësie" (Vw. p. 937). Daarom ook is die volgende uitspraak van Nijhoff enigsins te verwagte: "Het komt niet bij mij op, dit verskijsel, dat men 'transposisie' zou kunnen noemen, als een gebrek te betreuren" (Vw. p. 937). Transposisie by liriese poësie behels die oordra van die gevoel na die versvorm wat in hoofsaak deur die Tagtigers in die Nederlandse letterkunde ingebring is. Ofskoon dit 'n vlak verskaf het waar Nederlandse poësie teen dié van ander tale gemeet kon word, het dit beleammerend gewerk op die totstandkoming van dramatiese poësie (Vw. p. 937).

### 3.13 "OORSPRONKLIKHEID" EN BEÏNVLOEDING

In die kuns in die algemeen asook in die letterkunde word daar dikwels na oorspronklikheid en beïnvloeding verwys. Goeie kuns sou dan oorspronklik wees - 'n maaksel wat vry van die invloed van ander skeppings is. Vir baie mense kan oorspronklikheid dus 'n kenmerk van poësie wees. Oor hierdie kontensieuse onderwerp het Nijhoff hom ook by geleentheid uitgelaat.

Twee begrippe in die letterkunde wat in noue verband met mekaar staan, is "ontlening" en "oorspronklikheid". T. S. Eliot sluit by Nijhoff aan waar hy sê: "We shall often find that not only the best, but the most individual parts of his (die digter se) work may be those in which the dead poets, his ancestors,

assert their immortality most vigourously" (1941, p. 24). Waar Nijhoff hom oor hierdie faset van die poësie uitlaat, stel hy dit so: "Literaire generaties danken hun kracht, hun zekerheid en eeuwenlang hun belang, in de eerste plaats aan onderlinge waardering" (Vw. p. 289) en "Een goede tijdgenoot geeft ons tien vergeten dichters terug" (Vw. p. 290).

Die werke van groot "vernuwers" verras telkens as jy lees "hoe voor ons nog telkens weer nieuw en eiginzinnig hun gevoel is, en hoe ingetogen, in vergelyking met hun apartheid, hoe kuis de middelen waren waarmee ze te werk gingen. De werkelijke vormvernieuwings van poëzie hebben zich in hun jeugd er mee vergenoegd 'nieuwe wijn in oude zakken' te gieten, en zijn eerst op rijper leeftijd er toe overgegaan, van-uit een bestendigde innerlijkheid, vormen toe te passen, welke hun eerder noodzakelijk dan gezocht, eerder vanzelfsprekend dan nieuw voorkwamen. *De echte originaliteit komt doorgaans, evenals de echte liefde en het echte gevoel voor godsdienst, eerst op latere leeftijd*" (Vw. p. 490). (Kursivering van my). Nijhoff wil ook dat die jong digter subjektief oorspronklik maar objektief tradisioneel moet wees.

Maar daar verloop tyd en die oorspronklikheid - of liever die beskouing wat die digter daarop nahou - verander. In plaas van 'n inwendige iets te wees, word dit nou buite die digter in 'n lewensbeskouing vasgelê. Wat vroeër as 'n hartsgeheim ervaar is, word weldra in die lig openbaar as iets bekends. Siel en

wêreld, sê Nijhoff, word nou as vertolkers van mekaar gesien (Vw. p. 490). "... zodat men zichzelf thans beter begrijpt in wat men ziet dan in wat men gevoelt". Dit vorm 'n skrilte kontras met die beskouing wat 'n jong digter daarop nahou. Die proses het so ver gevorder dat daar nou gepraat kan word van "een objectieve oorspronkelijkheid en worden er werken geschapen, die door hun zelfbepaaldheid van vorm markante mijlpalen zijn in de bewustzijns-uitdrukking der mensheid" (Vw. p. 491).

Na aanleiding van die digwerk van byvoorbeeld Johan Theunisz, kan die taak van die digter ten opsigte van ontlening soos volg onderskei word: "Er blijft, nu de grondtoon des dichters in deze verzen ontbreekt, een gevoelig mens dat zich uitspreekt in formeel bijna gevaarlijk-handige versregels. Zuiver-formeel gesproken zijn deze verzen zo kwaad niet, maar ze verraden hun gebrek aan bodem door een voortdurend weerstandloos fladderen in de toon en door de meest evidente ontleningen aan de meest uiteenliggende poëzie (Vw. p. 211). Hierdie digter het die vorige geslagte trouens "geplunder". Daardie "grondtoon des dichters" is belangrik, die digter moet as't ware ander digters se werk "absorbeer" en dit deel van sy gees maak, dit sy "eie" maak sodat hy daardie digters in sy werk weer laat leef soos waarna T. S. Eliot hierbo verwys.

### 3.14 "ER STAAT NIET WAT ER STAAT"

'n Siening wat strook met 'n oorbekende aanhaling van Simon Vestdijk: "Er staat niet wat er staat" - die implikasie dat daar agter die bestaande woorde ander woorde met 'n dieper betekenis is, is kenmerkend van moderne poësie. Aan die hand van Leopold se poësie stel Nijhoff dit so: "Men zou daarvoor de gedroomde daden moeten weten, de gedachten, de gebeurde daden misschien, die zich achter de gefluisterde woorden verbergen" (Vw. p. 311). Om die gedagte voort te sit: dit gee daartoe aanleiding dat 'n mens naderhand die digter agter die digter gaan seek. Die hele aanleentheid ontwikkel so dat daar as't ware by Leopold na 'n onbekende digter gesoek word. "Vragen, niets dan vragen zijn er omtrent hem te stellen, alsof hij een Middeleeuws dichter was, een anonymus: de dichter, die verzen schreef toegeschreven aan Leopold, blijft een anonymus ..." (Vw. p. 311).

Verse moet natuurlik wees in teenstelling met gelaaide opsetlikheid (Vw. p. 506). By implikasie sê Nijhoff hier dat daar inderdaad poësie is wat met bepaalde pretensies geskep is. Daarom is dit nie egte poësie nie, maar "geïnspireerde fabricatie" (Vw. p. 507). Dit gaan hier nie om die "l' art pour l' art"-begin-sel nie soos deur Willem Kloos, Oscar Wilde en ander gepropageer en waarvolgens die skoonheid verabsoluteer is, onafhanklik van moraliteit (Beckson en Ganz, 1961, p. 11). Nijhoff spreek hom uit oor die gedig *Nieuw Zeeuwsch Geuzenlied* van Boutens. Die

eerste agt van dié tienstrofegedig dra nog meer as Beversluis se poësie die kenmerk van geïnspireerde fabrikasie. Slegs die laaste twee strofes is egte poësie. Maar daar hoef in die moderne tyd, anders as vroeër nie negatief teenoor sulke verse gestaan te word nie: "Nu de literatuur-wetenschap hoe langer hoe vaster gaat aannemen dat z.g. volkspoëzie nooit door het volk maar door geletterde monniken, klerken, en dergelijke anonieme lettré's geschreven werd, is er hoe langer hoe minder reden ongelovig tegenover deze minder verheven maar meer aangrijpende vorm van poëzie te staan ... (Vw. p. 507). By Boutens, anders as by Beversluis, vorm hierdie "fabricatie" slegs die aanloop tot wat die digter eintlik wil sê: "Wat nu nog volgt is slechts de moraal van de fabel, maar alle uitwerking hangt daar van af. Wat nu volgt is de persoonlijke verantwoording van de stemheffing, het 'onder ons', het vertrouwelijke inzetten van het hart ..." (Vw. p. 509). Dit is die "stilte" in die gedig wat kenmerkend van alle egte poësie is.

Na aanleiding van die volgende aanhaling kan ons aflei dat Nijhoff iets meer in 'n gedig wou sien as net heldere segging. Hy merk naamlik na aanleiding van Gerard Wijdeveld op "dat de dichter zeer helder gezegd heeft wat hij te zeggen had, of liever wat hem werd *ingegeven*, want *hijzelf is verdwenen uit het gedicht*, als een waardeloos instrument ... en het niet langer om de spreker maar om het gesprokene gaat" (Vw. p. 659). Hiervolgens word dit duidelik dat die digter dit wat hy wil sê ingegee word, hy is

trouens instrument van 'n groter mag wat deur hom  
werk. Dit gaan om méér as die digter "zodra de  
lelijkheid met een sprong naar de diepte voor duide-  
lijkheid plaats maakt en het niet langer om de spre-  
ker maar om het *gesprokene* gaat". Inderdaad is die  
gesproke taal hoofsaak!

Die Rottevanger in *De pen op papier* se raad aangaande  
die skeppende aspek van poësie gaan heelwat dieper.  
Dié aspek van die skeppingsdrang word later volledig  
bespreek.

#### 4. DIE TAAK EN TAAL VAN DIE DIGTER

##### 4.1 INLEIDING

Dit kan nie anders nie - die taak van die digter en die medium waardeur hy daardie taak volbring, hang nou saam. By Nijhoff in die besonder is hierdie twee aspekte ten nouste saam verweef soos uit die verdere betoog sal blyk. Nijhoff self praat van "die grootste en diepste taak van de dichter" (Vw. p. 98) sodat 'n mens jou die vryheid kan veroorloof om ook die term te gebruik wanneer daar na die digter se arbeid verwys word.

Die taak van die digter is dan: "niet het vertolken van zijn gevoel, hoe algemeen-menselijk dat ook wezen moge, waarbij dan altijd het woord slechts in wat ik als zijn eerste functie aanduidde, dus als middel, gebezigd wordt; *niet* het weergeven van de werkelijkheid, *niet* het beschrijven van wat reeds bestaat en wat wij allen reeds kenden" (Vw. p. 98). Wat is dan eksplisiet die taak van die digter? Dit is taalhantering en taalbeheersing van die werklikheid wat *nuwe insigte* in die werklikheid bring, insigte en duidinge wat volgens Nijhoff nie somer regstreeks uit die lewe en werklikheid afleibaar is nie. Implisiet moet die digter dus 'n nuwe blik op die werklikheid bring. Dit gee aan die taak van die digter en aan die digterskap *iets goddeliks* (Vw. p. 98). Daarom sê Nijhoff ook dat die groot digter altyd

bevange is van verlange na dinge "*buiten* deze wereld" (Vw. p. 101). Die digter se taal is die belangrikste medium en 'n mens moet eers kyk na die digter se opvatting oor taal in samehang met sy *taak*.

#### 4.2 FORMULERING VAN EIE TYD

Die digter ervaar dit soms as taak dat hy soos Querido met "bovenmenselijke kracht ... de gedachte van zijn tijd" moet formuleer tot lewende voorstellings (Vw. p. 187). Maar daardie voorstellings is as sodanig die gevolg van 'n noodwendigheid: die digter word voortgedryf tot 'n uiterste eie werking van die taal. Dit weer dui op die uniekheid van die digterlike taal. Van Chaucer sê Nijhoff dat dit ons verbaas "hoe zuiver zij (digters van Chaucer se kader) het in de vorm van hun kunst vastgelegd tijdperk nog weerspiegelen" (Vw. p. 645).

In die Nederlandse poësie van die jongste tyd (vir Nijhoff omstreeks 1951) is die poësie van Ed. Hoornik openbarend van sy tyd. Trouens Nijhoff stel dit sterk "hij vergezelt zijn tijd, omdat hij niet anders kan. Omdat al wat gebeurend is in zijn tijd zich in hem herhaalt" (Vw. p. 1035). Hierby sluit 'n uitspraak van Marsman aan oor die opneem van sekere gedigte in 'n versameling al dan nie, dat sekere gedigte onder andere nog van belang is "voor de weergave van het klimaat van een bepaalde tijd" (Vw. p. 1039).

#### 4.3 'N DRIEËRLEI DAAD

Nijhoff sien die taak van die digter dus as 'n drieërlei daad "de levensdaad der gedachtevorming enerzijds, en anderzijds de poëtische daad der verwezenlijking daarvan, met, als schakel tussen beide, de zelfaangedreven beweging van de eenmaal opgeroepen woordvorm" (Vw. p. 193). Hierdie opset het Nijhoff verduidelik aan die hand van twee beelde: 'n liggaam word in sy skaduwee voortgesit; 'n meetkundige figuur kan deur matematiese konstruksie verleng word.

#### 4.4 'N SELFOPGELEGDE TAAK

'n Soort selfopgelegde taak van enkele digters soos Karel van de Woestijne is dat hulle nie eie temas soek nie, "maar (soos hy) naar eigen trant modulerend, variaties schrijft op bekende thema's, de oude mythen en sprookjes, de tragische zin der aardse liefde, gegevens die wij allen kennen, maar die zij nimmer zo vernamen als in de vibraties van zijn taalvermogen" (Vw. p. 376). 'n Soortgelyke selfopgelegde taak vind ons by die Afrikaanse digter D. J. Opperman met onder andere sy bekende kroniek: *Kroniek van Kristien na aanleiding van die geskrif Leven van Sinte Christina de Wonderbare* (J. H. Bormans, Gent 1850) en die sonnette-reeks *Brandaan na aanleiding van Van sente brandane* (E. Bonebakker, Amsterdam 1894). Sulke digters se verwerkings het dit gemeen: die basiese stof wat hulle betrek, word op 'n persoonlike wyse bewerk en die digter gaan heel vry met die stof.

om, maar op so 'n wyse dat 'n mens die verband met die basiese stof duidelik kan sien. Ook ander elemente word deur Nijhoff in dusdanige verwerkings onderskei: "bekendheid van het thema en hartstochtelijke persoonlikheid in de doorwerking, zijn gelijkelijk nodig" (Vw. p. 376).

#### 4.5 GEE UITDRUKKING AAN 'N BOWERKLIKHEID

"Vorm niet als een zo doorschijnend mogelijk omhulsel van ontroering, maar als *een materie van geestelijke orde*, geen belichaming maar *zelf een lichaam*, geen spiegel van leven maar *zelf een organisch leven* van tot ons besef afdalende en, als het ware, in deze materie zich condenserende en verstaanbaar wordende geestelijke realiteit" (Vw. p. 340). (Kursivering van my). Dit is die taak van die digter om te streef om met die vorm van sy gedig uitdrukking aan 'n bowerklikheid te gee. Dit kan hy vermag "hetzij door ontbinding hetzij door persing hetzij door stromende beweging uiterst gevoelig geworden dichterlijke woordbeelding" (Vw. p. 340). Dis nie meer sy taak om sy gevoel direk uit te stort nie - sy taak is "de verheldering der gestalte, de bewustzijnsvorm van een besef, een apartheid en absolutisme van haar wereld" (Vw. p. 340).

#### 4.6 'N LAASTE SIENER

In die moderne gees word dit ook van die digter verwag om nie slegs in sy poësie sy hart oop te maak

nie, maar die luisteraar/leser "tevens doet gevoelen, op welk plan van verhoogde bewustheid hij teenover dit hart en poësie stond en staan bleef" (Vw. p. 297). Hierdie intense bewustheid gee aan die digter 'n nuwe dimensie - 'n "enigszins buiten deze wereld verlengde persoonlikheid". Dit weer gee aanvanklik aan die digter die vermoë om selfbeheersd verse te skryf en later beleef die digter daardeur "een soort positiewe mystiek". Vir Nijhoff is die digter nou die laaste Siener (in die sin dat hy openbarend werk). Sy poësie verberg 'n emosionele kriptogram met oneindig baie aanduidings, met ander woorde dit is ontrafelbaar. Sy poësie is tewens 'n laaste vorm van religie, 'n werklikheidsreligie - "een zintuiglijke vleeswording van het Geziene" (Vw. p. 297). In dié verband is Nijhoff se eie gedig *Het steenen kindje* die beste illustrasie van 'n strewe na vleeswording en baring.

#### 4.7 BESKEIE TALENTE

Soms gebeur dit wel dat 'n digter "bescheiden talenten" het. So 'n digter is Jo Landheer wat telkens op 'n keer met 'n enkele gedig verras. Die gedig getuig van "fijnzinnige zuiverheid". Die taak wat 'n dusdanige digter homself stel, is om tussen hom en die leser "een verstandhouding (te) veronderstellen, een persoonlijk contact zoeken in de gevoelens, die met enkele aanduidingen van ingetogen intimiteit gesuggerend worden, en daarmee niets anders bedoelen te zijn dan schroomvallige verbrekingen van een stilte,

waarin een hart, zich reeds begrepen wetend, met een enkel woord voldoende zegt" (Vw. p. 399).

#### 4.8        UITEENLOPENDE VERTOLKING VAN DIE              DIGTERSTAAK

In 'n sekere sin beleef elke digter sy taak as digter anders. Elke digter se taak groei uit sy vertolking of siening as "geroepene", "siener" of wat dit ook al heet. Nijhoff verwys indirek hierna in die volgende aanhaling: "Dichters die binnen een jaar of wat van dadaïst naar katholiek omzwaaien zijn heerlijke gegevens om te doorgronden, zijn echt lekker koren op de mallemlolen der kritiek die altijd zo graag uitweidt over levensstrijd, over inkeer, over vlucht tot God, over het leven, de liefde, en tal van zulke zaken meer, die men gewoonlijk met een hoofdletter schrijft zolang men er niet mee heeft kennis gemaakt" (Vw. p. 434). Juis die laasgenoemde dinge - dit waarna die kritiek verwys - is die elemente wat die kern van die digter se taak kan vorm. En so uiteenlopend as wat dié elemente is, so uiteenlopend kan elke digter sy "taak" vertolk.

Indien Karel van de Woestijne as voorbeeld kan dien, word opgemerk dat hy "vreemde dinge" gedoen het: "... hij heeft afwijkingen gehad ..." (Vw. p. 434). Hy word verder getipeer as die digter "met de vleeselijkheid in zijn stem, met de directheid van zijn instincten, met de rauwheid waarmee deze instincten ongezuiverd woord vinden, met zijn zware stemmingen die nimmer los-dromen, en zijn moedeloze mijmeringen

die nimmer wegijlen kunnen van het voorwerp dat hy begeert ..." (Vw. p. 434/435). Nijhoff vervolg: "Karel van de Woestijne is een dichterdier. Ik herhaal het, al klinkt het gedurfd -, de dichter in hem is het dier in hem. In elke jambe stremt en smoort een kreet van een 'animal triste', poëzie-schrijven is voor hem wat voor anderen dansen zijn kan: uitdrukking vinden in een fysieke bewogenheid. Uitdrukking waarvan?"

Hierop gee Nijhoff nie eksplisiet antwoord nie. Ons voel slegs 'n liggaamlike bevryding aan: "Want ons vlees blijkt ten slotte zwaarder dan zijn ontroeringen, en het was om de organische bevrediging eerder te doen dan om de opwinding, waarin slechts meer cynisch of intellektueel aangelegden een plezier kunnen smaken" (Vw. p. 435). By Nijhoff kan in dié verband vergelyk word *De danser* waarin ook die ekstatische geopenbaar word. Met reg kan gesê word dat dit 'n indirekte taak van die digter is, soos die katharsis-gedagte van die ou klassieke dramas van die Grieke. Dit slegs enersyds.

Andersyds sê Nijhoff wat Karel van de Woestijne self betref "wat nog belangriker is dan het gedicht is de daad van het dichten" (Vw. p. 435). Dit dan: die skep van poësie om die poësie self: "woorden als noten open te kraken tussen een opzettelijk vertraagd ritme, de wellust een aandoening bloot te leggen onder een wrede zelfspot, de huiver zelf en toorts en spiegel te zijn, zichzelf uit te dagen, te verhovaardigen, te minachten" (Vw. p. 435).

#### 4.9 EIESOORTIGHEID VAN DIE DIGTERSTAAK

Na aanleiding van die voorgaande verwysing na Karel van de Woestijne se werk, en 'n mens kan aanneem dat Nijhoff hom dus daarmee vereenselwig, kan beweer word dat ook ander digters elk hul besondere taak sal hê. In sekere sin kan ook gesê word dat geen digter enigsins sonder 'n "taak" sal wees nie. Sy werk móët die een of ander verband hê. Vir die Franse digters Villon en Verlaine "bij wie leven en schrijven synoniem waren" (Vw. p. 475) is dan inderdaad die verband: lewe en skryf. Hulle taak was om die lewe dieper te ervaar. Dit was slegs moontlik "bij een zekere losheid van zichzelf, een zekere onverschilligheid voor het eigen lot, een verachting voor wat voor anderen doel en essentie van het leven is, by dichters, die gewetenloos toch goed en karakterloos toch oprecht kunnen zijn, niet omdat zij de aansporingen van het geweten en van het karakter als onnatuurlijk zelfbedwang in de wind slaan, maar alleen omdat goed en oprecht zijn hen in staat stelt dieper het leven te ondergaan" (Vw. p. 475/476). Dus kan digters selfs in 'n sekere sin sinonieme take hê.

#### 4.10 DIE TWEELEDIGE FUNKSIE VAN DIE DIGTERSTAAK

Die digter onderskei - en tereg - dat die wêreld van die poësie en die wêreld van die werklikheid beslis nie dieselfde is nie ofskoon die aandrift tot die skryf van die gedig, die motief en beeld(e) wat daarin vergestalt word aan die werklikheid ontleen

is. Maar dis die taak van die digter om lewe in poësie te omskep: "de mogelijkheid het leven in een gedachte te kunnen overzien en dan deze gedachte, in vorm gebragt, te kunnen continueren totdat zij, losgekomen, uit eigen activiteit een eigen verwezenlijking in haar woordvorm samenstelt" (Vw. p. 193).

Nijhoff tipeer 'n gedig soos volg: "Een gedicht bestaat niet alleen uit woorden, het bestaat uit woorden en hun stilte. Misschien zelfs, durf ik zeggen, uit zo weinig moegelijk woorden en zoveel mogelijk stilte" (Vw. p. 509/510). Van die digter kan verwag word om ook en veral in sy poësie stilte te gee - 'n ongeskrewe taak dus aan hom opgedra. Via Nijhoff lees ons dat Goethe die kuns so tipeer het: "De kunst is het zekerste middel om van de wereld los te komen. Ze is tevens het zekerste middel om er zich mee te vereenzelvigen. De kunst houdt zich bezig met wat moeilijk (schwer) en goed is. Door het moeilijke gemakkelijk uit te voeren, geeft zij de verwerkelijking van het onmogelijke" (Vw. p. 521). Dit is reg om hieruit af te lei dat om ware kuns te wees, die poësie 'n tweeledige funksie het: om hom enersyds los te maak van die wêreld (objektief te wees?) en andersyds hom met die wêreld te vereenselwig (subjektief deel te hê?). (Verwys ook na paragraaf 3.5, p. 27). Die digter moet hierdie tweeledige taak verrig en slegs dan is sy werk kuns.

Die digter spreek nie slegs die leser aan nie. Soms, soos in die geval van Paul van Ostaïjen, het 'n mens

die gevoel hy spreek die hele volk aan. Dat hy "tegen een geheel volk iets te zeggen heeft, iets vrooms en ernstigs" (Vw. p. 628). Dit is gedigte wat ontstaan het in 'n land waar oorlog gevoer is, in 'n land waar die gevoelens gemeensaam, dit wil sê ooreenstemmend was. Iets van hierdie gemeensaamheid wat deurslaan in Nijhoff se bekende gedig *De Vogels*.

Teenoor Verwey se opvatting dat die digter "in kleiner formaat een herhaling is van schepper en schieping" met die gepaardgaande opvatting dat God hom in die werklikheid as "uiteengebroken" openbaar (Vw. p. 666). Hy sien dit as die taak van die digter om slegs weer die werklikheid te bind om die mense enigszins in staat te stel om skeppend te kan wees. Vir Nijhoff is dit egter die taak van die digter om "de werkelijkheid te beschrijven en haar werkelijkheid te laten" (Vw. p. 666). Hy wil die poësie eerder "aards" hou. Nijhoff doen dit by uitstek in taal en styl. Dit staan teenoor die "hogen dingen" van Verwey. Tog het hy simpatie met laasgenoemde se beskouing.

#### 4.11 DIE GEDIG GROTER AS DIE DIGTER

Nijhoff doen ook die volgende uitspraak wat as die digter se strewe met sy poësie kan geld: "Niet het uitbeelden van onze wil binnen onze grenzen, maar het meer en wonderlijker voortbrengen dan wij ooit gedroomd hadden; niet het helder werk en de kortstondige bewustheid moeten het doel zijn, maar het te-

weegbrengen van een ding, dat, al is het maar met één centimeter, onze grenzen overschrijdt; een vrucht, die, al is het maar met één aanwijzing, los van ons geraakt, zelf een wil krijgt, een organisme wordt, en, al is het maar voor één ogenblik, buiten ons getreden een eigen leven vervolgt, *iets meer uitsprekend dan wij het konden meegeven*" (Vw. p. 667).

Hieruit spreek ineens ook weer die outonomie van die gedig. Vandaar dat Nijhoff bietjie vroeër van 'n gedig praat asof die digter daaraan geboorte gee:

"Het is misschien juister van een digter te zeggen dat hy baart als de aarde, dan dat hij schein als God" (Vw. p. 666). Vergelyk ook Nijhoff se eie gedig *Het steenen kindje*. Want die gedig is nou 'n "ding", iets aparts met 'n eie lewe - telkens deur Nijhoff beklemtoon met "één". In 'n sekere sin is die gedig deur sy objektiwiteit groter as sy maker as ons na die bostaande sitaat kyk en veral na die sinsnede wat ek gekursiveer het.

#### 4.12 TOEWAAISELS EN DIE VERTOLKING DAARVAN

In die opstel *Over eigen werk* is dit na aanleiding van Dante se digkuns dat Nijhoff hom oor die digters-taak uitspreek.

Dante het gesê "De engelen ... hebben geen taal, want zij aanschouwen ... Ook de dieren ... hebben geen taal, want wat zij, zintuigelijk aangelegd, waarnemen, gaat bij hen onmiddellijk in een daad over". En verder "Een hond ontwaart de sterren,

maar hy voel meteen de onmogelĳkheid ener nuttige toenadering en zĳn visie gaat niet tot eĳgenlijke waarneming over" (Vw. p. 1154).

Die mens egter het die verskynsels waargeneem en omdat hy oor taal beskik, name aan die verskynsels gegee. Byvoorbeeld: "Door het woord 'sterren' zelf, door de namen die ik van enkele sterrenbeelden te weten ben gekomen, is de visie waarneming geworden, en het visioen tot rust gekomen. *De oneindigheid, de van duizelende verten toeijlende verschijselen, werden minder vreesaanjagend reeds door vastlegging in de vreemde godennamen, heldenbeelden, bezwerende woordformules*" (Vw. p. 1154). Die digter Dante het soortgelyk die vreesaanjaende begrippe Hemel en Hel besweer in "de vorm van een de gehele schepping omspannend gedicht" en juis hierdie gedig "is zodanig van voorstellingsmacht geworden, dat, nadat het geschreven was en de woorden en beelden er van de oneindigheidsverbeelding besworen hadden, niemand meer ooit de middeleeuwse paniekstemming teenover het heelal aan den lijve ondervonden heeft" (Vw. p. 1154/1155). Dit dan is die taak van die digter dat hy hom moet oopstel vir die "toewaaaisels" van buite en die "innigste bewegingen van zĳn hart". Deur die toewaaaisels van buite te vertolk, of sou dit wees te verkonkretiseer? maak hy dit wat onbekend en soms vreesaanjaend kan wees, bekend en aanvaarbaar.

#### 4.13 DIE REGTE GESTALTE EN VORM

'n Ander taak van die digter is om juis die regte gestalte te kry om sy eintlike wese in uit te druk. Dit hou ook weer verband met die gevoelsbeheersing by die digter. Dit is egter nie in die eerste plek 'n taak wat op die vlak van die persoonlike siels-uitstorting lê nie. Die digter moet die "vals pathos" vermy en die "kostuum van zijn gevoel" (Vw. p. 286) uittrek. Die digter Johan Toot se gebruik van die marionet "doet de ziel die daarin woont pijn. Ze heeft een geheel andere vorm nodig, een geheel andere houding" (Vw. p. 287). Van Verwey sê Nijhoff dat "Hij stelt zich niet buiten de dingen, maar ontleent er vormen aan" (Vw. p. 308).

Gestaltes in die letterkunde wat in sekere sin amper soos retoriek is "gestalten zo vanzelfsprekend, zo overvuld van leven, zo menselijk-niets - dan-menselijk" (Vw. p. 338) is eie aan "deze onderste soort van kunst" is niks anders as 'n vorm om 'n inhoud nie. Die kunstenaar van hoëre of grotere kuns skep daarteenoor eintlik één vorm met twee inhoute: "een levens-inhoud, een vorm daarvoor en een geestelijke inhoud weer van die vorm; of anders gezegd: een werkelijkheid, een verbeelding en een beeld..." "of spesiaal voor poëzie: menselijk of natuurlijk gevoel, uitdrukking in het woord, goddelijke aanduiding. Realiteit, expressie, creatie. De stem wordt woord, het woord wordt zang" (Vw. p. 338).

#### 4.13.1      Vorm by die Tagtigers en by die moderne digters

Vir die Tachtigers was die vorm byvoorbeeld slegs die beliggaming "van de daarin op zo kort mogelijke afstand uitgesproken menselijke natuurlijkheid, en wat de hogere inhoud betreft, deze werd aangeduid als de Schoonheid" (Vw. p. 339). Hierdie Skoonheid, 'n vae, misterieuse ideaal is iets wat die digter moet dien, nie deur 'n objektiewe keuse van onderwerp nie, maar deur 'n subjektiewe toenadering van gevoelsinhoud en vorm. Dit word teweeggebring wanneer emosie en uitdrukking (ekspressie) gelyktydig geskied. Dit is 'n oomblik van versuiwering en verfyning in die skeppingsproses. Dus: in Kloos se poësie is daar sprake van "de vlak *onder* haar vorm nog bewegende en natuurlijk gebleven menselijkheid (Vw. p. 339).

Teenoor Kloos en die Tachtigers se poësie het die moderne digters "dit proses als het ware naar *boven* verschoven en streven naar een onmiddellijk samenvallen van de vorm met hetgeen ik de tweede inhoud zou willen noemen" (Vw. p. 339). Vir hierdie digters moet die vorm al dadelik self skeppend wees, as't ware die kiem wees wat ter stond 'n geestelike liggaam word waarin die siel homself verwerklik (Vw. p. 339). Anders gestel: in die vorm van die gedig is die moontlikheid opgesluit dat die siel homself kan vergestalt.

Vir Nijhoff was daar die afgelope veertig jaar (dit wil sê voor 1925 toe die resensie geskryf is) 'n aksent-

verskuiwing in die digterstaak. Die klem val nie soos vroeër op die arbeidsaamheid van die digter nie (vergelyk: Albert Verwey als digter, Vw. p. 310) maar eerder op die vorm van die gedig. Hierdie vorm is besonderlik gebore uit die spanning wat tydens die skep van 'n gedig ervaar word.

#### 4.14 BEWERKSTELLIG 'N SAMEHANG

Soms word versebundels uitgegee waarin daar geen samehang is nie. Die indruk word geskep dat die keuse van gedigte vir opname lukraak was. Vir Nijhoff is die samehang al dan nie wat daar in 'n bundel is dit wat 'n goeie van 'n swak bundel onderskei. Dis die taak van die digter om so 'n samehang daar te stel deur gedigte volgens 'n chronologiese orde te rangskik. "Een dieper soort skikking, in naar een doel voortgaande afdelingen, drukt buiten de verzen zelf om als't ware een geestelijke strekking uit (Vw. p. 203). Dit kan natuurlik in 'n harmoniese werk met die chronologiese orde saamval.

#### 4.15 DIE AARD VAN TAAL

Taal, en by uitstek elke woord, het 'n dubbele funksie. Eerstens "de taal is een brug, een verbindingsmiddel, de woorden brengen gedachten van mens tot mens" (Vw. p. 97). Die kommunikatiewe staan voorop en die woord as sodanig speel 'n ondergeskikte rol onderworpe aan die subjektiewe hantering van die mens. Tweedens "is de taal een zelfstandig ding,

het woord is een apart materiaal waarin men als in elk ander materiaal, als marmer of klanken, psychische gesteldheden objectiveren kan" (Vw. p. 97). Nijhoff stel dit verder: "Het woord is een voorwerp, iets dat volgroeid is en vastgelegd, iets met een eigen bestaan, langzaam zichzelf opbouwend uit duizend bestanddelen van eeuwenoude herinneringen, associaties en benamingen" (Vw. p. 97/98).

Hierdie "selfstandige ding" is 'n soort tweede natuur in ons wêreld. Dis 'n natuur van naamgewing, 'n formulering van die werklikheid. "Maar deze natuur der namen, deze 'tweede' natuur, heeft een zo geheel eigen leven, is van zulk een volstreckte wetmatigheid, dat de menselijke geest de beheersing dezer natuur evenwaardig acht aan de beheersing der 'eerste' natuur, de natuur der werkelijkheid" (Vw. p. 98). Die sleutelwoord in albei gevalle - of die geestelike vlak of die werklikheid - is *beheersing*. Taal word dus nie slegs tydens die gewone alledaagse gebruik beheers nie, dog ook tydens die skeppingsproses.

#### 4.16      TAALBEHEERSING

So sterk sien Nijhoff hierdie beheersing dat hy kan sê "Wie de wetten van het woord beheerst is een dichter, een trouvère, een 'vinder'" (Vw. p. 98): Siedaar die taak van die digter! Dis dan ook geen wonder dat Nijhoff die klem laat val op taalbeheersing nie. Willekeurig word in dié verband die volgende aange-

haal. Ten opsigte van die poësie van Willem de Mérode se *Het kosbaar bloed*: "Hier geen overdadige en onvoldoende verdiepte beskrywings kunst, maar een overmatige en *merendeels onbeheerst gebleven gevoeligheid*" (Vw. p. 161). By Hendrik Scholte heet dit: "Dit geeft aan deze gedichten al de charme van jeugd-poëzie, die verwondert en weer ontgoochelt, een zekere tergende sierlijkheid, die meer kieskeurigheid dan *beheersing* is ..." (Vw. p. 209) en ten slotte van L. Ali Cohen se poësie sê Nijhoff onder andere "Datgene wat er bij moet komen is: allerzuiverste en ongezochte, expressie, een volkomen afzien van 'vondsten', een eenvoudige lange adem, harmonie, *in één woord, beheersing* ..." (Vw. p. 327).

#### 4.17 TAAL AS INSTRUMENT

Benewens die feit dat die digter self instrument is, soos vroeër aangetoon, hanteer hy ook die taal wat Nijhoff sien as 'n instrument. As instrument het die taal 'n tweeledige funksie: "Twee dinge beheerst de skrywer ermee, zijn wereldbeeld en zijn innerlijke emotie, hetzij deze emotie nieuw gevoel betreft of nieuw-verworven inzicht" (Vw. p. 915). En hierdie instrument soos die digter, word geraak deur wat in die wêreld plaasvind. Nijhoff tipeer hoe die gebeurde rondom die Tweede Wêreldoorlog (vgl. *Geuzenliedboek* en sogenaamde "illegale poëzie") die digter geraak het "Zowel voor het oog van ons schrijvers als in het hart van ons schrijvers grepen aardschokken plaats, en ons instrument, de taal, op zichzelf onveranderd,

licht op een bevende wereld in bevende handen" (Vw. p. 915).

#### 4.18 SUIWER TAAL

Nijhoff delf na my mening dieper in op die emosionele funksie van taal as hy die volgende uitsprake maak: "De taal is onaantasbaar edel. Wie zijn taal zuiver hanteert verheldert zijn hartstocht en verruimt zijn blik door de moeite die hij zich geeft voor zijn medemens" (Vw. p. 915-916). Dit is juis die ware digter wat deur suiwer, presiese hantering van sy instrument: die taal, sy "innerlijke roerselen" openbaar. Dit is ook juis die digter wat sodoende die tyd waarin hy leef aan sy medemens openbaar. Nijhoff kom tot die volgende slotsom, nadat hy ook die natuur as gemeensame element wat mense bind, bespreek het: "Elk werk dat met liefde tot die wereld en met innerlijke emotie tot stand is gekomen, ... is als een ster, of - wilt ge een menselijker beeldspraak - als een vuurtorenlicht, door mensen ontstoken, dat mensen de weg wijst" (Vw. p. 916).

Nijhoff het ook 'n oop oor vir die spreektaal. Hy is sterk ten gunste van die benutting van die "gewone taal" vir die digterskap. Hierin het hy 'n sterk bondgenoot in T. S. Eliot wat sê "Emotion and feeling, then are the best expressed in the common language of the people - that is, in the language common to all classes..." (1947, p. 19). En in Nederland vind Nijhoff hierdie ooreenkoms tussen die digter se taal

en die gewone spreektaaluitdrukkings in die poësie van A. Roland Holst (Vw. p. 319/320).

#### 4.19 DIGTER EN LESER

Die digter moet iets sê, formuleer en komplekse (gedagtes?) deur sy taalaanwending oproep (Vw. p. 313). By digters, sê Nijhoff "blijft men staan precies bij hetgeen zij zeggen, bij hetgeen zij formuleren, zelden daalt men af tot de woordnatuur die zij scheppen, de complexen door hun merkwaardige taal-aanwending opgeroepen, waarvan dit of dat gedicht slechts één enkele, misschien toevallig gerealiseerde, mogelijkheid is".

Maar by sommige digters "is echter zo sterk hun natuur omgezet in een poëtische leven, hun beelden hebben zo weinig terugslag op het leven waaruit zij ontleend zijn, maar tevens zoveel dwingende kracht van werkelijkheid in de dichterlijke wereld waarin zij betekenissen zijn van allerhoogste aanduidingen, dat men wel moet aannemen met grote dichters te doen te hebben ..." aldus Nijhoff (Vw. p. 313).

Die digter moet egter nie in eiegeregtigheid beslag lê op die "van voor algemeen nut veronderstelde woorden en zinswendingen" (Vw. p. 313) en dié dan so gebruik dat dit duistere poësie is nie. So gaan die digter van die digters te werk - die sogenoemde "poète pour les poètes". Nijhoff wys daarop dat "De lezer, het publiek, waardeert het liefst de

poësie als bloei, als een uit het leven opbloeisemend uiterst gewas, het gedicht vrij als een vrucht in de lucht, als een ding gerijpt en rond, samenvattend in zijn voltooide vorm de gecondenseerde en vruchtbaar gebleven groeikracht" (Vw. p. 313). Daar moet nie 'n digter as't ware agter die gedig wees vir die leser nie. Anders as die siening van digters wat ander digters se werk lees "Zij houden ervan de dichter achter de gedichten te lezen" (Vw. p. 314). Die digter het dus ook 'n taak teenoor die leser anders as teenoor sy mede-digter.

Ofskoon dit nie as 'n wet van die Mede en Perse beskou kan word nie, is dit tot op baie groot hoogte waar dat die taal van 'n nuwe digter nie onmiddellik ontvanklik is nie. Nijhoff stel 'n tydperk waarin die poësie van 'n nuwe digter aanvaarbaar word: "Ongeveer tien jaar zijn telkens voldoende om de taal van een nieuw dichter in de ontvankelijkheid van zijn volk te doen doordringen" (Vw. p. 576). Dit is dus legitiem om te sê dat dit kenmerkend van poësie is dat nuwe verse nie dadelik aanvaarbaar is nie, dat dit geleidelik aanvaar word en dat indien dit goeie poësie is, die digter se stem - uit sy hart gehoor word.

## 5. DIE SKEP VAN POËSIE

### 5.1 INLEIDING

Met die skep van poësie word bedoel die proses wat digter en gedig deurmaak voordat die "produk" voltooi is. Hoewel Nijhoff self dikwels na *skep* of *kreasie* verwys, is die "baar" van 'n gedig vir hom eerder nader aan die waarheid. Sy uitspraak hieroor (Vw. p. 666) impliseer dus dat die gedig in 'n sekere sin reeds bestaan het. Op die preëksistensie van die gedig word in paragraaf 5.3 verder ingegaan.

### 5.2 DIE ONTSTAAN VAN DIE GEDIG

Aan die hand van die poësie van die digter L. van Lange *De boek van Narcissus* - 'n talentvolle jong digter - spreek Nijhoff hom soos volg uit: "Hij moet minder schrijven en dan heel lang met een gedicht in het hart rondlopen alvorens het neer te zetten. Hij moet alleen maar de gestalte zien, doch het denkbeeld dat haar opriep vergeten en vooral niet vervolgen. Deze gestalte, in het hart omgeschapen, voedt zich, krijgt een apart leven van vlees en bloed, vormt uit uw bewustzijn zijn eigen woorden, die misschien niet overeenkomen met de formuleringen van uw gedachten, maar die zich onafwijsbaar aan u zullen opdringen. Gij zult zien dat het poëzie wordt" (Vw. p. 348).

Nijhoff voer die saak verder in sy bespreking van A. Roland Holst. Die digter het baie bereik as hy kan oordra dit wat hy voel. Hy het nog meer bereik as sy poësie sy sonderlinge eiesoortigheid behou dat die leser selfs na jare se herlees besef dat hy voor iets ("een ding" noem Nijhoff dit) te staan gekom het wat hy nooit sal peil nie. Dit is vir hom as't ware "de stolling (is) van een uiterste zielstoestand" (Vw. p. 359). Maar die digter het nog oneindig veel meer bereik "wanneer dit slechts een uitgangspunt van vóór de aanvang is, een noodzakelijke wetenschap tot de gedichten die haar veronderstelden nog vóór zij haar uitspraken, een voorwaarde reeds in de stilte die ieder gedicht voorafgaat vervuld, zodat het gedicht zelve dus niet naar een ideale formulering of symbolisering daarvan opvoert, maar bijna integendeel, vandaar naar de werkelijkheid van ons aards gevoelsleven richting neemt en daarin afdalend binnendringt en wortel schiet" (Vw. p. 359/360). Ek wys hier slegs op sake soos: die gedig is 'n "stolling van 'n uiterste zielstoestand" - dit veronderstel duidelik iets wat 'n bestaan hê; dat die gedig alreeds vóór dit uitgespreek word, veronderstel word; ook dat in die digproses die gedig afdal na ons aardse gevoelslewe.

### 5.3 PREEKSISTENSIE VAN DIE GEDIG

Dit is voor die hand liggend dat in so 'n geval van die preëksistensie van die gedig, die vorm 'n belangrike rol sal speel. Uit die voorgaande is dit gereg-

verdig om te beweer dat daar in 'n sekere mate iets geheimsinnigs in poësie is. Dit beaam Nijhoff as hy beweer "hoe geheimzinnig de vorm van een gedicht creatief is" (Vw. p. 303). Vir die jonger geslag digters, sê hy op 'n ander plek: "Het is, voor hen, de vorm zelf welke terstond creatief moet zijn, welke terstond een geestelijk lichaam wordt waarin de ziel zich vertastbaart" (Vw. p. 339).

"Een enkele maal schijnt het mogelijk te zijn dat het creatief proces van kunst zich in omgekeerde richting beweegt" (Vw. p. 368) skryf Nijhoff na aanleiding van H. van Elro se poësie. Waar Nijhoff die omgekeerde werkwyse van die skeppingsproses beskryf, kan 'n mens die werklike proses soos volg aflei: die vorm groei nie ("verzelfstandigt" noem Nijhoff dit) uit die stof self nie. Van Elro egter laat "een vorm naar de natuur toe wortel schiet en er weet binnen te dringen" (Vw. p. 368). Om dit enigsins duideliker te stel: "Als hij over Maria Magdalena schrijft, voelt men dat bij hem niet een vrouw de aanleiding was voor zijn visie van de Heilige, maar dat omgekeerd de Heilige hem een model was om een vrouw weer te geven" (Vw. p. 368).

#### 5.4 SPANNING EN STRYD AS SKEPPINGSVEREISTE

Die opvatting dat kuns die gevolg is van stryd, is vry algemeen. Die kunstenaar ken dikwels spanning wanneer hy met 'n kunswerk besig is (Opperman, 1959, p. 145). Miskien het die digter Herbert Read dit die beste saamgevat in sy essay oor Gerard Manley Hopkins: "My contention is, that a creative gift

or poetic sensibility is only consistent with ... a state of spiritual tension and acuity. True originality is due to a conflict between sensibility and belief: both exist in the personality, but in counteraction. The evidence is clear to read in all genuine mysticism and poetry ..." (1933, p. 25). Juis hierdie "konflik" en "teenwerking" laat die spanning tussen die kunstenaar en sy kuns ontstaan.

Nijhoff sê in dié verband dat alle poësie die gevolg is "van een interieure taalstrijd, in het hart van de dichter, tussen een natuurlijke gevoelsonbewustheid en een overbewuste persoonlikheid, twee elemente in hem, die in zijn taalvermogen elkaar ontmoeten en elkaar soms zo fel op leven en dood bestrijden dat 'de mens moet doodgaan eer de kunstenaar leeft'. Poëzie is dan het resultaat van een overwinnende 'sprong'" (Vw. p. 413).

Ook Vestdijk bevestig hierdie siening van Nijhoff wanneer hy beweer: "Maar zou het niet kunnen, dat sommige dichters juist aan dit dualisme, deze *innerlijke verdeeldheid*, hun *creatieve spanningen* ontlelen ..." (1976, p. 200). (Kursivering van my).

## 5.5 EIE WETMATIGHEDE

Die skeppingsproses volg by A. Roland Holst 'n interessante pad. Nijhoff tipeer hom as die digter met eensaamheid as sy tema: "Maar zodra dit thema bij hem taal wordt, zodra hij woorden er voor vindt die aanvankelijk niets anders doen dan dit eenvoudig

uitspreken, - op hetzelfde oogenblik wordt er een instrument in hem aangeslagen ..." "En de woorden, die in hun eenvoud van de aanvang iets heel misnoedigs uitspreken, zijn eensklaps, in hun onverbiddelijke verband, in het ontzaglijk ritme waarmee ze elkaar vasthouden, doorbreken, vervolgen, terugroepen, - zijn eensklaps de taal geworden van een heldendicht waarin we persoonlik aandeel nemen en dat aan alle gevoelszwakte voorgoed een einde maakt" (Vw. p. 501/502).

Hier het ons dus die verskynsel dat daar in die loop van die skeppingsproses so 'n verandering by die stof intree dat dit die teenoorgestelde is as dit waarmee die digter as tema begin het. Hier word verwerklik wat Nijhoff net daarvoor gesê het: "men kan met het thema niet persoonlik genoeg een eigen gevoel inzetten, men kan in de doorwerking zich niet onverbiddelik genoeg toevertrouwen aan de wetten van het materiaal waarin dit gevoel vorm gekozen heeft" (Vw. p. 501). Dit strook ook met Nijhoff se opvatting oor poësie uiteengesit in 'n artikel oor *Nieuwe Geluiden* 'n bundel poësie byeengebring deur Dirk Coster (1924). Daarvolgens is poësie "in de eerste plaats aan te duiden en na te gaan in haar eigen wetten, in de ontwikkeling van haar eigen vormen, in haar eigen skeppingsmoegelykheden en -vermogen en de benadering daarvan" (Vw. p. 195). (Kursivering van my).

Dit is immers waar dat as die digter slegs op die verstegniese ingestel sou wees, die produk nie noodwendig 'n goeie gedig sal wees nie. Nijhoff verwys ook hierna waar hy tegniese vaardigheid onder die loep neem (Vw. p. 506).

Gedurende die skeppingsproses is die digter nie per se bewustelik besig met tegniese oorweginge soos rym en so meer nie. "Geen digter is met zulke overwegingen belast wanneer hij schrijft, maar zij zijn de reden waarom hij na het schrijven niet doorschraapt. Zij geven een garantie dat het gedicht niet slechts in het gevoel maar in de taal zelf verscholten lag. Zij helpen de weerstand overwinnen die reeds tijdens het schrijven de mens hindert bij het onder woorden brengen ener opwelling" (Vw. p. 696).

"Nu is iemand een digter zodra hij de dichtvorm meester is - (Vw. p. 437). Dit onderskei die egte digter van die kwaksalwer aangesien die bemeester van die digvorm moeilik is "ik verzekeer u, dit is heel moeilik" (Vw. p. 438). Daar is volgens Nijhoff maar min sulke digters in die land. Sy gevolgtrekking is dat "een digter *spreekt* eerst als hij in die vorm spreekt. Dat een digter dicht is zijn natuurlijke aangeboren geaardheid, maar dat hy spreekt is het wonder" (Vw. p. 438). En dit kan slegs geskied

as hy in die skeppingsproses die vorm bemeester het.

Tog, is daar ook 'n ander werkwyse te onderskei, soos by Anthonie Donker en by Nijhoff self byvoorbeeld met die gedig *Awater*. Dit is wat Donker betref so dat hy "de persoonlike vormen" oorneem "van die dichters die voor hem dē dichters van zijn tijd zijn ..." (Vw. p. 491). Nijhoff het vir *Awater* die vorm van die *Rolandslied* gekies. "Ook ik voelde, dat de emotionele versvorm niet meer deugde. Maar ik zocht, voor wat ik hebben wilde, meer naar de oorsprong dan naar een uiterste. Ik had al besloten een oud-europese vorm te kiezen, de vorm van het *Rolandslied*" (Vw. p. 1167).

#### 5.8 DIE GEDIG EN SY AGTERGROND

Die agtergrond waaruit 'n gedig ontstaan, kan problematies wees. Nijhoff bevind dat "als in een gedicht de filosofische oorsprong dieper is dan de poëtische" (Vw. p. 564) daar in so 'n gedig nie harmonie tussen die gegewe dinge is nie, maar dissonansie. Nijhoff vereis in 'n gedig harmonie tussen die filosofiese en poëtiese oorsprong. Hy illustreer dissonansie aan die hand van 'n gediggie oor die herfs wat in P. N. van Eyck se bundel *Voorbereiding* voorkom. Deur die gebruik van die woord "levenswil" in plaas van na die mening van Nijhoff "stervenswil" het die digter 'n disharmonie teweeggebring. Die gebruik van "levenswil" het sy grond in die filosofie. In die gedig dui dit op optimisme, maar die res van die gedig wil dit anders "Want thans verkeren de wazige

herfstmelodie en de optimistiese bezinning in een zekere dissonantie, zij spreken langs elkaar heen, en ware het gedichtje niet zo fijn en bescheiden geschreven, het zou zelfs niet het uiterlijk poëzie hebben" (Vw. p. 564).

Leopold is onder andere een van die digters wat volgens Nijhoff die taal laat sing het. Waarvan sing die taal? Aanvanklik het die sang van die digter geen onderwerp nie. "Zij wil niets van de wereld hebben, zij wil enkel van de ziel zijn" sê A. Roland Holst (Vw. p. 577). Die gedig is soos die gebed - dit begin met 'n bekentenis, met 'n formule, met 'n bereidverklaring. Die stem is selfs vir die digter nog onwerklik omdat dit in die skeppingsproses die taak het "om het naar buiten gestamelde woord te ontdooien, het koele visioen reeds tijdens die oproeping te doen smelten, de gereede kracht in beweging te brengen" (Vw. p. 577). Ons onderskei hier enkele van die bestanddele van die gedig: die woord, die visioen, die krag.

Wat hier nog bykom is "een oprechtheid, een directheid van aantasten, een warmte van puur menselijke goedheid". Oor die laasgenoemde "puur goedheid" beskik weinige digter. En waar dit uitbly in die *skeppingsproses*, kan daar wel van 'n mooi gedig gepraat word, maar daar word nooit "gesing" nie. "Wil poëzie zingen, al is het maar een zucht, dan heeft zij deel aan die goedheid" (Vw. p. 577). (Verwys ook na paragraaf 3.6, p. 30).

Die bestanddeel: opregtheid, is inderdaad 'n belangrike element. Lord Gorel skryf in sy opstel *The essentials of poetry* dat daar veral drie elemente in goeie poësie te onderskei is: opregtheid, helderheid en eenvoud. Van eersgenoemde sê hy: "Hence first and foremost amongst essential qualities comes sincerity: without sincerity there can be no true poetry" asook: "Much of that which has been, and is, put forth as poetry breaks down on this test of sincerity: whatever the theme, great or small, glorius or gray, it must be written with all the truth the writer has in him" (New Educational Library, 1948, p. 267). Nijhoff stel dit so: "Deze goedheid is een oprechtheids-concentratie van de schrijver die geheel zijn wezen in zijn woord betrekt" (Vw. p. 577).

Nijhoff ontleed hierdie element van opregtheid wat 'n kern by die skep van poësie is, in detail: "het binnen-cultuur, een ontroerings-bevattelijkheid, waardoor indrukken tot de diepste en kwetsbaarste plekken doordringen, maar die zich niet gewonnen geeft vóór zij een volledig antwoord heeft uitgesproken" (Vw. p. 577/578).

Meer nog - hierdie opregtheidselement "ontstaat in de schrijver wanneer de liefde voor zijn onderwerp het wint van zijn schrijversijdelheid". Miskien kan die volgende as waar aanvaar word by die skep van poësie: "By de meesten onzer (die digters?) beklimt zij dan de volgende trap: zij vernietigt de gewetenloze vaardigheid, de deugd der jeugd; zij laat hem afstand doen van een zelfhandhaving; zij

doet hem 'den dooden hond' liefhebben, omdat 'de tanden wit als paarden' zijn" ens. (Vw. p. 578). In hierdie toestand meen die digter dat hy slegs die waargenome dinge weergee, dog hy skep (creëert) inderdaad.

#### 5.9 DIE VASVANG VAN DIE "BINNENLICHT"

In die skeppingsproses word die sintaksis gesien as "het *geheimzinnigste* element van de taal, waardoor de koude aanduidingen door een zekere zelfvoortdrijving een vaart verkrijgen, waarin, buiten ons waarnemend bewustzijn om, het scheppend element gaat optreden" (Vw. p. 626). Nijhoff illustreer die element van geheimsinnigheid aan die hand van die poësie van Paul van Ostaïen: "Er zijn tal van zulke prachtige evocaties in deze nagelaten gedichten, raadselachtig uit het onzienlijke plotseling zeer nabij verschijnend, in de wonderlijkheid van hun werkelijke gestalte; raadselachtig van een binnenlicht dat de verschijningen doortrilt" (Vw. p. 633).

Die geheimsinnige faktor wat Nijhoff "binnenlicht" noem - is iets wat inherent in dinge is en wat die digter in sy skepping wil vasvang. Dit is wat Van Ostaïen wou uitdruk. "Hij stelde het hoger dan de bezielde waarneming, die de dingen enkel optilt en van buiten vergoddelijkt, en, zoals hij het eens uitdrukte, 'buiten God' wil scheppen. Zo begreep hij het bijbelwoord, dat de zon schijnt over goeden en bozen gelijkelijk, en dat de regen valt voor

rechtvaardigen en onrechtvaardigen" (Vw. p. 634).

Verwant aan die "binnenlicht" is wat Nijhoff "binnensmelten" noem. Dit verduidelik hy aan die hand van A. Roland Holst se werk. Dis 'n groot toegif, aldus Nijhoff, as 'n digter se werk soos die van A. Roland Holst "die zonderlinge apartheid bewaart, ook na lezing en jaren latere herlezing, dat men het besef houdt, hier voor een ding te staan dat men nooit geheel zal kennen, waarheen men altijd ontdekkings-tochten kan ondernemen en dat in harde eenzelligheid als het ware de stolling is van een uiterste ziels-toestand, welks recht op apartheid het dwingt te aanvaarden" (Vw. p. 359). Van die groot digters verwag Nijhoff in sekere sin dat hulle van "binnensmelten" gebruik sal maak. Dit is kortliks 'n veronderstelling dat nog voordat 'n gedagte tot stand kom "een voorwaarde reeds in de stilte die ieder gedicht voorafgaat vervuld, zodat het gedicht zelve dus niet naar een ideale formulering of symbolisering daarvan opvoert, maar, bijna integendeel, van daar naar de werkelijkheid van ons aards gevoelsleven richting neemt en daarin afdalend binnedringt en wortel schiet" (Vw. p. 359/360). Hart wil met "binnensmelten" dat daar "'n byna organiese vereenselwiging tussen leser en gedig ontstaan" (1966, p. 170).

Die werk van A. Roland Holst toon dat hy hierdie tegniek van "binnensmelten" bemeester het, dat hy die geheim van die woord agtergekom het: "de kern van een woord is niet haar betekenis, die immers

steeds overdrachtelijk is, maar het ding van het woord zelf" (Vw. p. 360). Dit moet die strewe van die digter wees om die meesterskap oor die woord te besit "dat wij de voorwerpen er mede zijn gaan herleiden en terugbrengen tot voorstellingen" (Vw. p. 360).

#### 5.10 DIE GEDIG STEEDS ONAFGEMAAK

Vervleg met die skeppingsproses is die verskynsel wat Nijhoff steeds aan die hand van Leopold se poësie bespreek: Dis die verskynsel dat "een eenmaal geschreven, of zelfs aangevangen, gedicht hem herhaaldelijk in de toestand waarin hij het schreef terugbracht. Hij moet telkens jaren hebben rondgelopen met wat men een 'kerngedicht' zou kunnen noemen, dat dan een zekere dwang op hem uitoefende, zodat hij het telkens wederopvatten moest, verlengen of voortzetten" (Vw. p. 579). Daarom gebeur dit dat daar soms na publikasie tot gedigte bygevoeg of dat veranderings aangebring word. Interessanter is egter dat 'n digter soms "teruggevoerd tot de toestand van het kerngedicht, daaraan niet voortarbeidde, maar een nieuw gedicht, toch daarmee in emotioneel verband staande, begon op te tekenen" (Vw. p. 580).

Wat hierdie *onvoltooidheid* betref, verwys Nijhoff in *De pen op papier* na 'n skrif waarin hy "brokstukken en aanheffen" van gedigte neergeskryf het "zoals van tijd tot tijd in me opwellen". In hulle onvoltooide staat werk hy - so laat hy deurskemer - daaraan en bring verbeteringe aan of voltooi 'n enkele strofe

(Vw. p. 1069). Met reg kan dus gesê word dat die gedig steeds in beweging is en in sekere sin nooit afgeloop, nooit voltooid is nie.

5.11        DIE SKEPPINGSPROSES SOOS GEOPENBAAR IN  
              *Over eigen werk*

Tot dusver is afleidings gemaak uit opmerkings van Nijhoff oor die werk van ander skrywers. Twee tersaaklike stukke van belang is egter Nijhoff se eie opstelle *Over eigen werk* en *De pen op papier* waarin baie drade oor die skeppingsproses saamgevat word.

Die digter en die spreker het dit gemeen: hulle worstel om iets te sê, te spreek. Van die digter sê Nijhoff: "Dat een dichter dicht is zijn natuurlijke aangeboren geaardheid, maar dat hij *spreekt* is het wonder" (Vw. p. 438). Volgens Nijhoff in *Over eigen werk* het hy ook geworstel om 'n toespraak te moet maak. Hierdie worsteling kan ook gesien word as die worstel van die digter tydens die skeppingsproses. Is die titel *Lees maar, er staat niet wat er staat* nie aanwyser dat hier tussen die reëls gelees moet word nie? Albei, digter en spreker, ervaar "Het gesproken woord heeft een geheel andere betovering dan het voorgelezene" (Vw. p. 1151).

Dikwels verwys Nijhoff na die taal as instrument (Vw. p. 915 ook p. 376), instrument van wie dit ook al gebruik. Die spreker, sê Nijhoff, word in sekere sin "het instrument van zijn gehoor, maar het instrument, in welks snaren reeds de melodieën geborgen

zijn" (Vw. p. 1151). Analogies kan gesê word dat die digter soos die taal ook instrument van die gedig word en soos die instrument hierbo genoem, in die snare is die melodieë. Ook in *De pen op papier* is daar sprake van 'n instrument. Volgens die Rottevinger van Hameln, wat weldeeglik van 'n instrument - die fluit - gebruikmaak, is dit juis die digter Nijhoff se probleem: hy fluit met die mond (Vw. p. 1073). Ek verwys weer later na dié fluit.

Uit die voorgaande kan met reg afgelei word dat 'n digter 'n taal instrumente van die gedig is - die "ding" wat reeds in die digter bestaan. Vergelyk in dié verband pagina 359 van die *Verzamelde Werk* en elders in hierdie verhandeling (p. 57, 62). Daarom dat die persoon wat 'n gehoor toespreek en die digter, ervaar "Men krijgt toewaaaisels van buiten, of van binnen, en door die toewaaaisels word de eigen vaart der gedachten eerst geschraagd, zoals een schip gedragen wordt door de golven die er tegen opschuimen" (Vw. p. 1153). Nijhoff se vriend vul hom aan: "Ook de slaap, als je wilt, geeft evenals jou schrijven en mijn spreken voor een gehoor van die toewaaaisels, zoals jij dat noemde, en Andre Gide, heel wat juister en verhevener, 'de meewerking van God' genoemd heeft. Vertrouw op die toevoegingen die je van God bereiken, of je nu voor een zaal komt te staan of voor een schrijftafel zit. Iets belangrijks zul je nooit kunnen uitdenken, het valt je in" (Vw. p. 1153).

Die opstel *De pen op papier* is by uitstek dié opstel waarin daar oor die skep van 'n gedig handel word. As die digter na 'n vakansie by die see weer gaan sit om te skryf, is dit 'n vreemde ervaring. Die pen sirkel so doelloos op die papier soos die seevoëls aan die kus. Meer nog: die digter self is geestelik "afwesig": "ja, ik weet zeker, ik kan hier honderd maal myself tot bewustzijn willen roepen om mijn aandacht te bepalen tot hetgeen ik schrijvende ben, het zal tevergeefs zijn: ik ben *vervreemd* ..." (Vw. p. 1063). Die wese wat nou skryf en waaraan die digter Nijhoff geen deel het nie, is 'n "half-dierlijke gestalte die voor mijn schrijftafel zit als in een tent; *hij is het die schrijft*" (Vw. p. 1063). (Kursivering van die skrywer). En dié gestalte - hy is 'n wese "die een eigen droom droomt" onafhanklik van die digter.

Vroeër het die digter anders geskep.

Hy had psigies en fisies deel aan die skeppingsproses. Tans is dit heel anders. Hyself het uit die prentjie verdwyn. Maar ons let nou op: "het *vreemde vrije zwaaien van mijn eigenmachtige hand*" (Vw. p. 1064) wat selfstandig skryf. En hy merk dat die hand "zichzelf kant en klaar in de vorm uitdrukt". Die hand van die digter is werktuig van die "dromend dier". As bewuste mens begeer die digter om homself aan die "vreemdeling" binne hom te meet. Die digter besef soos soveel ander voor hom:

die kunstenaar bestaan uit 'n vreemde tweeheid: mens en kunstenaar (vide Keats, D. J. Opperman).

Dit noop die digter om die vraag te stel: "besta ik zodoende niet uit twee elkaar tegenwerkende elementen, elkaar bestrijdend, buite controle der rede, *misschien op leven en dood?* (Vw. p. 1064). D. J. Opperman sluit in sy bekende opstel *Kuns is boos* hierby aan. Sy beskouing is dat "die kunstenaar besef dat die werksaamhede, opvattinge, gewetes en gebiede van die mens en die kunstenaar verwant maar verskillend is. In 'n elementêre stadium sal die twee feitlik een wees en natuurlik en spontaan tot uiting kom. Maar in 'n gevorderde stadium van ontwikkeling is die mens en die kunstenaar bewus, *uiters bewus van mekaar en staan hulle dikwels vyandig en gespanne teenoor mekaar*" (Opperman, 1959, p. 146). "Tegenwerkende elemente" is vyandiggesind teenoor mekaar; "buite controle" impliseer 'n gespanne toestand. Dit wys maar op enkele ooreenkomste in hierdie twee digters se siening van die vreemde tweeheid in die kunstenaar.

Verder blyk dit ook dat die digter fisieke genot uit die skeppingsdaad put. Trouens die digter sien dit as "een avontuur of match". Geen emosie moet by die saak betrokke wees nie en die onderwerp moet op hom afpyl soos 'n teenstander "dat hij mij aan't werk zet en aan't werk houdt om niet onder hem te zwichten". Die belangrikste: "het psychisch gedeelte laat ik dus aan hem (die kunstenaar in homself) over, maar voor mij, meende ik, is het criterium het fysiek genot tijdens het schrijven" (Vw. p. 1064).

Nijhoff beweer dat die digter soms tydens die skep van poësie 'n vrees kan ervaar. Hy vrees soms die abstrakte "ik was namelijk alleen bang voor alles wat onduidelijk, denkbeeldig, *onlichamelijk* zich voordeed, voor alles wat ontastbaar door mijn brein heen spookte, voor alles kortom wat niet bestond..." (Vw. p. 1066). Met die jare is hy egter nie meer bevrees vir die abstrakte nie "uit mijn hedendaags leven van dichter, zo ben ik niet langer bevreesd voor een gevoel of voorstelling die door mij heen-gaat, als ik maar die verbeeldingen niet scheiden kan van de woorden die ik er voor gevonden heb, als dus maar verbeelding en woord gelijktijdig zich voordoen" (Vw. p. 1067).

Nijhoff voel egter steeds 'n vrees en leegte in hom. Dit gaan gepaard met die skeppingsproses. Hy het soms 'n *woordelose* gedig ervaar ... "dikwels heb ik uit schrik voor het 'zwevende' van een woordeloos gedicht machteloos gestaan verbindingen naar de bevrijdende taalbeelden tot stand te brengen ..." (Vw. p. 1067). Jare loop hy met so 'n gedig (vide pp. 55,67) gekwel en vervolg deur hierdie woordelose gedig in hom. Opeens kry hy 'n oorgelewerde vers-vorm - "en bezweringsformule" noem hy dit - wat die woorde van sy gedig kan huisves. Hoe ouer hy nou egter word, hoe minder, is hy bewus van hierdie 'leegte-angst'. Vir Nijhoff is dit "dat alleen mijn bloed nog daardoor (die vrees, die ang) verontrust wordt, terwijl mijn gedachtenleven volstrekt vrij daarvan en hoe langer hoe meer evenwichtig, zelfs vrolijk en onbezorgd is geworden" (Vw. p. 1068).

Daar is nou 'n nuwe vrees in die digter: die "eigenmachtige hand" wat selfstandig skryf aan die skryftafel in opdrag van die halfdierlike gestalte - is dit nie die waansin wat "omlaag geleid in mijn lichaam, zich daar onmerkbaar schuil houdt; - zodat ik (*die mens*) nu iets als angst gevoel voor mijn verzonken zelf, voor het dromend dier (*die kunstenaar*) hier voor mijn schrijftafel, een angst die mij mijn krachten tot het uiterst doet inspannen om hem bij te blijven, op te tekenen wat hij dicteert, en zo mogelijk, met een plotselinge inzet van alles waarover ik nog beskik, hem onder mij te dwingen gelijk een ruiter zijn paard" (Vw. p. 1068).

Na my mening sluit die bostaande gedagte aan by die siening hiervoor (p. 69) gemeld dat kuns die produk van stryd is. Dit is ook duidelik Nijhoff se opvatting dat daar 'n felle stryd tussen die mens-in-die-kunstenaar enersyds en die kunstenaar-in-die-mens andersyds is. Gepaardgaande daarmee kan die uiteensetting wat D. J. Opperman gegee het oor hierdie stryd na aanleiding van 'n strofe uit Tennyson se *In Memoriam* ook in Nijhoff se woorde gelees word. "Onderwyl die mens ly, liefhet, haat ... fluister die kunstenaar aan hom: 'reveal' (onthul), dis mos interessante en goeie boustof vir 'n gedig! Die mens verset hom: nee moenie, 'conceal' (verhul), anders gee dit aan my ondervinding, aan my diepste gevoelens iets onegs, iets vals en 'n doel buite die ervaring ..." (Opperman, 1959, p. 146). Nijhoff se ingryp in die situasie "en zo mogelijk, met een plotselinge inzet van alles waarover ik nog beskik, hem onder mij

te dwingen gelijk een ruiter zijn paard" is duidelik gestel: die mens monitor die kunstenaar!

Benewens Nijhoff se siening van die kunstenaar aan sy lessenaar as 'n dromende dier, maak hy kennis met die Rottevanger van Hameln. Dis egter 'n ontsenuende ontmoeting - met 'n suggestie daarin dat die kunstenaar in 'n beswyming verkeer tydens die skeppingsproses. Trouens hy som dit so op: "Ik had de gewaardwording één ogenblik in het niet te worden weggeslingerd, ik tuimelde, draaide stersnel om mijzelf heen door het luchtledig, door een put, stortte ergens weg buiten de wereld hals over kop het heeal in ..." (Vw. p. 1070). Dog hy en die Rottevanger is bekendes: "de Rottenvanger (had) mij te verstaan gegeven, dat, zoals ik hem herkende, ik voor hem geen vreemde was" (Vw. p. 1071). Hier het ons andermaal die mens en die kunstenaar in Nijhoff. Die kunstenaar het net hier 'n ander gestalte aangeneem, trouens 'n bekende literêre karakter uit die jeugliteratuur.

Soos N. P. van Wyk Louw by geleentheid 'n gesprek met sy alter ego gevoer het, voer Nijhoff nou 'n gesprek met syne, dog dié is vir hom die Rottevanger. En hulle gesprek gaan oor die skeppingsproses by 'n gedig. Volgens Nijhoff is hy al 'n geruime tyd besig aan 'n gedig oor die Vijverberg - iets wat hom met ekstase vervul "iedere keer vervult mij, bij de aanblik van het wijde water en het profiel van de stad daaromheen, een vervoering, een zwaar heimwee, een overweldigende drang tot een edele en een machtige

daad" (Vw. p. 1071). Dit is die ontroering wat hom tot die skryf (skep) van die gedig besiel. Dit was egter as jongeling. Destyds sou die gedig eerder 'n romantiese inslag moes hê: "Op het water zouden fantastische spiegelgevechten in met tapijten omhangen sierboten zich afspelen ..." (Vw. p. 1071).

Dieselfde ontroering is nog daar in sy soldatedae. Hy had 'n begeerte om deurdrenk met vaderlandsliefde so beroemd soos Willem II of Johan de Witt te wees. Eerder deur suggestie wat uit die woorde van die Rottevanger skemer "En hoever ben je met het gedicht opgeschoten?" besef ons dat die digter 'n groot vaderlandse gedig wou skryf.

Nou is daar van die gedig waarvan Nijhoff getuig: "Reeds jaren geleden vielen me enige regels in, die, ondanks hun hardheid, voor mij volkomen het denkbeeld inhouden dat ik zoëven beschreven heb. Vier houterige verzen, maar die nu eenmaal voor mij *een geraamte zijn waarvan ik mij niet meer kan losdenken* (Vw. p. 1072). (Kursivering van my). Nijhoff gee 'n momentele blik in die skeppingsproses: 'n geraamte, 'n struktuur waarin of waaromheen 'n geskikte inhoud verweef moet word. Die stuktuur is onlosmaaklik deel van die skepping, nie slegs die inhoud nie. Hy versoek die Rottevanger om lewe in die "houterige" verse te laat bloei.

Die Rottevanger diagnoseer die probleem met Nijhoff se gedig met dié woorde: "de kwestie is dat gij

fluit met uw mond en niet met een fluit. Gij zijt week van inwendige emotie, trilt van inspanning, en bevredigt tog meer uw verhemelte dan uw gehoor" (Vw. p. 1073). Die kunstenaar moet homself of sy ervaringe verhul agter die een of ander gestalte. D. J. Opperman stel dit so: "dit (is) die taak van die kunstenaar om die ondervinding te verhul, Yeats se 'mask' en Nijhoff se 'fluitjie' te gebruik of Eliot se 'objective correlative' (Opperman, 1959, p. 197).

Die digter se emosie is 'n beperkende faktor. Dit is te subjektief, te rou en die trefkrag is hoofsaaklik tot homself beperk. "De mond zingt slechts waar het hart van vol is" (Vw. p. 1073). Die gebruik van 'n fluit, 'n instrument, verleen objektiwiteit en bied 'n ruimer toonleer aan die digter. "... maar iedere fluit is een toverfluit en zingt het ledige hart van andere mensen vol". Na my mening verwys hy hier na die algemeen-menslike in die kuns - daardie element wat kuns bo die bloot plaaslike en subjektief-menslike verhef.

Die Rottevangter gee dan hierdie raad aan die digter: "Beschrijf alleen gewaarwordingen van andere mensen" - weer 'n aanwysing om van die subjektiewe weg te kom. Volgens Nijhoff is meegevoel 'n hartstog wat doelbewus deur die digter ontwikkel moet word "... denk en leef in andermans gevoel" (Vw. p. 1073). Deur in andere se gevoel jou in te leef, kom jy los van jou egoïsme. Eie gevoelens kan vry-uit in 'n dagboek geskryf word, maar die digkuns behoef nie subjektiwiteit

nie. Die gevaar van subjektiewe verse is dat die stem dalk kan deurskroei. Die digter moet wag tot hy vry is van subjektiwiteit "wacht tot ge een vreemdeling voor uzelf zigt geworden, tot gij als het ware een dubbel leven gaat voeren. Er komt voor ieder een tijd dat een mens zichzelf ziet wegwandelen uit zijn eigen leven" (Vw. p. 1074). Na my mening is ons weer by die verskynsel van die kunstenaar-in-die-mens - die loskom van die digter van sy menswees. Dis 'n objektiwiteit wat dikwels by sommige slegs met die ouderdom kom.

Die dagboek wat Nijhoff aanbeveel het aan die digter word nou 'n werkboek. Na die voorbeeld van die ouer geslagte digters wat hulle gevoelens in gode, hetsy bosgod of watergod of bosnimf vergestalt het, word die moderne digter aangeraai om so te werk te gaan: "Let eerst eens op wat ge, als ge u gaan laat, in het dagboek van terecht brengt. Lees dat aandachtig over en zoek dan, in de historie of in uw gezichtskring, naar een figuur die ongeveer zulk een gevoel omtrent het vaderland, het volkslied en de verfiende republiek van zeelieden en schilders vertegenwoordigt ..." (Vw. p. 1074/1075). Die besondere gestalte moet te voorskyn geroep word in die gedig. "Hij komt, zult ge zien en hij brengt alles wat ge nodig hebt mee" (Vw. p. 1075). "Alles" sal die elemente in die gedig verteenwoordig, of dit nou inhoudelik of tegnies is. Die vereiste is egter dat die digter die fluit moet bespeel.

Opsommend kan oor die skeppingsdaad in *De pen op papier* met Hart se siening saamgestel word: "In sy geheel beskou, bevat *De pen op papier* iets van die "barensweë" van die digter. Die angs vir en om die woordelose gedig en die gevoel van magteloosheid wanneer dit nie moontlik blyk om 'n verbinding met bevrydende taalbeelde tot stand te bring nie, is net so deel van die skeppingsdaad as die vind van 'n besweringsformule waardeur die spanning weer afgewerk kan word" (1966, p. 190).

## 6. DIE TEGNIEK VAN DIE GEDIG

### 6.1 INLEIDING

Alle literêre skeppings het vorm en inhoud. 'n Gedig het gevolglik 'n bepaalde struktuur en 'n bepaalde ervaring wat dit wil meedeel. En tussen die vorm en inhoud of anders gestel: die inhoud en die tegniek is daar 'n verband. 'n Gedig bestaan uit versamelings woorde. Maar elke woord is met sorg gekies om 'n bepaalde rede - veelal om die verskillende konnota-sies of implikasies wat die woord het. Die woord het as't ware 'n inherente suggestiwiteit wat hom bruikbaarder maak as 'n ander woord. Die wyse waarop woorde gerangskik en aangewend word, bring ons by die verskuns. Die doel van hierdie hoofstuk is om na te gaan in watter mate Martinus Nijhoff hierdie faset van die digter se werk bekyk en die uitsprake wat hy daarvoor maak.

Nijhoff praat self met groot bewondering aan Verlaine se verse en dan veral oor die tegniese afgerondheid daarvan: "Zijn verzen, die, ofschoon uit het armzaligst leed voortkomend, nimmer pathetisch zijn en zelfs in pure eerlijkheid iets verraden van het genoeg dat de dichter smaakte in tegnische vervolmaking en verantwoording ..." (Vw. p. 541). Nijhoff se uitsprake oor die tegniek dek bykans alle aspekte - van die klank, woord, sin en beeld tot die struktuur van die gedig.

Na die dubbele funksie wat die woord volgens Nijhoff het (Vw. p. 97/98), is reeds in hoofstuk 3 verwys. Vir ons doel is dit noodsaaklik om weer eens die tweede funksie van die woord te beklemtoon. "Het woord is een voorwerp, iets dat volgroeid is en vastgelegd, iets met een eigen bestaan, langzaam zichzelf opbouwend uit duizend bestanddelen van eeuwenoude herinneringen, associaties en benamingen" (Vw. p. 97/98). Dit is juis van hierdie inherente eenskappe van die woord waarvan die digter gebruik maak in die gedig. Tog verander die digters se individuele gebruik van die besondere woord wat hulle as geskik ag, met die tyd én met elkeen se eie opvatting. Nijhoff verduidelik dit aan die hand van 'n vergelyking van "nadrukkelijk detail-aanduiden" (Vw. p. 143) tussen die moderne digters en hul voorgangers. "Dit nadrukkelijke detail-aanduiden is, in tegenstelling tot de impressionistische werkwijze, nimmer aangebracht tot het individualiseren der emotie, het is eerder een aanwijzing van attributen. Gebruikten de impressionisten doorgaans adjectieven, de jongeren verkiezen het zelfstandig naamwoord. Las men vroeger uit het detail hoe het geëmotioneerd gevoel zich nog kon aanduiden, thans wijzen de attributen aan waar vandaan het gevoel opsteeg. Waren het vroeger laatste vastleggingen, thans zijn het de punten van bevrijdingen. Gaven zij vroeger een: tot hier, thans geven zij een: van hier uit" (Vw. p. 143).

Die keuse van die selfstandige naamwoord bo die beskrywende adjektief lei tot 'n "harde dictie" wat Nijhoff as 'n kenmerk van die moderne poësie beskou. Die argument word later voortgesit in die essay oor *Moderne digters* en wel oor Paul van Ostaïjen. Nijhoff haal Marinetti aan wat uitgeroep het "schaf de bijvoegelijke naamwoorden af" in sy manifest oor die Futurisme. Nijhoff beaam hierdie uitspraak dat die vermoë van adjektiewe "(Nog steeds een der heilzaamste wenken die men aan een beginnend dichter kan geven)" (Vw. p. 626). Hy beweer ook "Onze enige taalrijkdom bestaat uit zelfstandige naamwoorden, de directe voorwerpsbenoemingen; wij maken ons deze uitwendige wereld van het oog tot een inwendigheid, tot een bewust eigendom, door deze concreetheden in onderlinge positie en spanning te brengen: de functie van het werkwoord" (Vw. p. 626).

Die woord, indien die digter dit reg gebruik, besit "woord-kracht". Dit word veral openbaar as die digter getrou en nie buite sy eintlike digterlike persoonlikheid om nie, spreek. Omdat Hendrik de Vries in *Lofzangen* buite sy digterlike kader gaan om "één waarheid, die hem op andere wijze in beslag neemt, wil verkondigen" (Vw. p. 213) het hy volgens Nijhoff die woord armer gemaak. "De kracht van zijn woord is daardoor armer dan zijn adem en minder sterk dan zijn stem; hij laat een hoge maar kleurloze klank horen, die doet denken aan een voortdurend overslaan, en met 'lofroepen' of 'lofgalmen' zou deze bundel juister betiteld zijn dan met 'Lofzangen' (Vw. p. 213).

Vir Nijhoff het die woord as sodanig, drie stadia van ontwikkeling ondergaan. Hy bevind dat die woord tans in die tersiêre stadium is. Dit is voorafgegaan deur 'n sekondêre stadium wat natuurlik op 'n primêre stadium gevolg het.

Die alledaagse taal "Wat wij tot elkaar spreken bestaat uit woorden die, reeds eeuwen en eeuwen, en waarschijnlijk voorgoed, verkeren in een soort tertiêr tijdperk van ontwikkeling, toen met het sterker worden van ons sociaal instinct de behoeften tot mededeling van een gevoel en tot aanduiding van een voorwerp langzamerhand van meer belang werden geacht dan het gevoel en het voorwerp zelf" (Vw. p. 231). Die woord het so in hierdie behoefte opgegaan dat daar nou slegs een moontlikheid vir groei is: 'n fyner en skerper toepassing van die verhoudingsleer (woorde in onderlinge verband) die syntaxis.

Die digter moet deur gebruik te maak van "de bijna zuiver biologische functie der poëzie, van haar metrische techniek, assonantie en strofenbouw" (Vw. p. 231) probeer om iets van die oorspronklike woordemosie weer te gee. Hy gebruik dus weer elemente wat in die woord self opgesluit lê. Daardeur maak hy gebruik van - Nijhoff noem dit "overgangstermen", om die woord weer voelbaar te maak, weer te verhef uit 'n toestand van versonkenheid. Die woord word weer soos dit oorspronklik was.

Solank daar meer klem op die duidende funksie van die woord gelê word en sy inherente organiese krag onder-

geskik is, solank sal digters in hulle poësie van oorgangsformules en tegnieke gebruik moet maak om die woord verstaanbaar te maak. Die poësie sal n steeds fyner en strenger tegniek benodig om enigsins iets van die woord soos hy oorspronklik was, te kan weergee.

Die tweede in die drie stadia wat Nijhoff in die ontwikkeling van die woord onderskei, is die sekondêre. "Het woord, het ding van het woord, moet dus steeds nog aanwezig zijn in ons fysiek onderbewustzijn, waar ook de wetten der poëtische techniek gelijktijdig ontstonden en nog bestaan" (Vw. p. 232). In dié stadium het die woord ook nog tot die sintuie gespreek. Dit is veral die gehoorsintuig wat by uitstek hier gebruik word. Nijhoff sê ook dat die woord "gesien" kan word. "Een proef op de zom is wel terstond de grotere kracht die het geschreven of gedrukte dan het gedachte of gesproken woord als woord heeft" (Vw. p. 232).

Die primêre stadium in die ontwikkeling van die woord is hipoteties. Waar die tweede stadium die klem op die fisiese aspek van die woord laat val het, sou gedurende die eerste stadium meer klem op die psigiese gewees het. "Men zou het zich voor kunnen stellen, als een kreet, als een ontlading van een emotionele stroom, zo groot en zo diep als de ether zelf" (Vw. p. 232/233).

Hierdie primêre stadium van die woord stel vir Nijhoff die volmaakte voor: "Het is het hoogste geluk van de mens, en alleen de grote dichters, wier volmaakte en tot dit enig doel beheerste techniek de taal ontsluit en de oorspronkelijke woord-organismen oproept, en in wier werk deze organismen een ver boven hun persoonlijk en menselijk vermogen uitgaande kracht van zelfstandige activiteit ontwikkelen, *wekken de herinnering op aan dit woord*, nauwelijks vlees geworden, en steeds naar zijn goddelijke natuur weder opstijgend" (Vw. p. 233). Die beste digters kry en gee maar slegs 'n voorsmakie van die volmaakte taal! "Maar hier ligt, onder het zaak-aanwyzende, onder het zaak-zijnde, de creatieve functie van het woord, het geheim van alle poëtische eeuwigheid, een verbeeldings-heimwee van al het stoffelijke naar de eerste en heilige geest" (Vw. p. 233).

Die woord kan, soos Mallarmé beweer, as werklikheid "de scheppende kern der gedachte" wees wat deur "de syntaxis als een magische alchemie" (Vw. p. 297) in werking gestel word. Met ander woorde, die sintaksis soos ons hierbo gesien het, maak die skeppende kern wat 'n woord is, tot poësie. Meer nog, al sou 'n mens die woord se rol in die bogenoemde verband raaksien en begryp, het jy nog nie "het geheim van zijn duistere poëzie begrepen" (Vw. p. 297). Mallarmé het 'n eie mitologie geskep deur "een geïntensiveerde symboliek weder tot een werkelijkheid-visie" om te sit. Hy het deur hierdie proses, uitgaande van die woord as skeppende kern, bewustelik uitdrukkingsmiddele geskep vir sy digterswêreld.

Nijhoff onderskei in die musiek, soos dié van Beethoven, "een zang die zichzelf een aparte natuur is, die zich voortzet in een zelfgeschapen wereld" (Vw. p. 312). Ook in die poësie bestaan daar so iets soos 'n "woord-natuur". Maar anders as in die musiek, laat dit nie soveel vryheid aan die digter nie. Daar word selde na die diepte van die woordnatuur van 'n gedig, afgedaal. En daar word selde besef dat "de complexen door hun (die digters) merkwaardige taal-aanwending opgeroepen, waarvan dit of dat gedicht slechts één enkele, misschien toevallig gerealiseerde, mogelijkheid is" (Vw. p. 313).

Die woord word gesien as iets meer as net uitdrukingsmiddel vir gedagtes. As 'n woord nie vlees word nie, gee dit "slechts benaderingen, indirecte en dus verzwakte overeenkomstigheden" in die gedig weer (Vw. p. 346).

Nijhoff dring deur tot die wese van die woord as hy verklaar: "de kern van een woord is niet haar betekenis, die immers steeds overdrachtelijk is, maar het ding van het woord zelf" (Vw. p. 360). Dit is volgens hom die "eigenaardige chemie" van die woord. Die wonder van die woord is dat die mens daarmee voorwerpe kan aandui en terugbring tot voorstellinge. Dit is die wese van die woord en die wonder van taal.

Vir baie digters het die gesproke woord 'n besondere bekoring. Nijhoff wys in die besonder op Albert

Verwey se liefde "voor het gesproken woord, voor het natuurlike woord, voor het dagelykse, gewone woord" (Vw. p. 940). Maar hierdie strewe na natuurlikheid het ook die nadeel dat dit 'n onnatuurlike natuurlikheid kan word.

Woorde wissel wat hulle bruikbaarheid in die poësie betref. Engels is volgens Nijhoff grotendeels monosyllabies teenoor Nederlands wat langer woorde het. Dit is "vooral de adjectiva, werkwoordsvormen, substantiva in het meervoud, hulpwerkwoorden, en zo meer" (Vw. p. 940). Die gebruik van sulke woorde kortwiek die digter. "Ieder adjectief, bijvoorbeeld, in een Nederlands jambisch vers, is bijna gedoemd op een heffing te komen, waardoor het een ongewone nadruk krijgt, eer voor epische verhaaltrant geschikt" (Vw. p. 940).

Die gevolg van die twee- en meersillabige woorde wat die oorwig vorm in Nederlands, is dat die Nederlandse digters soveel meer sulke woorde moet gebruik as hulle Engelse eweknieë. Metries is sulke woorde ook driekwart trogeïes, dit wil sê nagenoeg alle adjektiewe, werkwoordvorme en meervoude. Die digters moet dus tot op groot hoogte steun op verstegniese middels soos enjambement, sametrekking van woorde en afkortingstekens soos Verwey in sy dramatiese werk *Oldenbarnevelt* genoodsaak was om te doen.

Die alledaagse woord is ook in 'n ander opsig belangrik. Dit laat diegene wat dit hoor, die andersheid

van poësie besef. "De taal moet de taal zijn die ze om zich heen horen, des te scherper leren ze beseffen wat die apartheid van poëzie is, wat het bloei-vermogen van woord en syntaxis vermag, hoe geheimzinnig die vorm van een gedicht creatief is" (Vw. p. 303). Die kern van die saak is dit: "Hoe bekender die woorden zijn, hoe eenvoudiger die uiterlijke betekenis, des te wonderlijker en sterker zal die werking van het gedicht als gedicht hen treffen" (Vw. p. 303). Daarom dat verskeie digters soos Bredero en Gezelle, soos Verwey van die gesproke woord gebruik gemaak het.

Ten slotte wat die woord as sodanig in sy tegniese verband in 'n gedig betref, sien Nijhoff so: "En woorden, die in hun eenvoud van de aanvang iets heel mismoedigs uitspraken, zijn eensklaps, in hun onverbidde-lijke verband, in het ontzaglijk ritme waarmee ze elkaar vasthouden, doorbreken, vervolgen, terugroepen - zijn eensklaps taal geworden ..." (Vw. p. 501/502). Dit impliseer die tegniese aanwend van rym met sy ingewikkelde patrone, alliterasie en assonans, die dinge wat Nijhoff na verwys het as 'n "poëtisch apothekerspraatje" (Vw. p. 696) - die elemente in die gedig wat "een garantie (geven) dat het gedicht niet slechts in het gevoel maar in de taal zelf verscholen lag" (Vw. p. 696).

### 6.3 DIE SIN EN STROFE

"Zonder syntaxis geen creativiteit" (Vw. p. 626). Dit klink na 'n profane bewering. Neem ons egter in aan-

merking dat Nijhoff 'n "hiperbewuste vakman" is en "daarby hou hy hom voortdurend besig met sy ambag as digter" (Grové, 1961, p. 183) is dit geensins vergesog nie.

"Bij een dichter echter is de zin die de strofe omspant zelve het geheel, waarin de woorden als onderdelen opgelost zijn" (Vw. p. 22/23). Die woord, ook in 'n gedig fungeer in 'n groter geheel: die sin. Ook oor die sin as tegniese entiteit spreek Nijhoff hom uit. Die sin op sy beurt word in die strofe opgelos as 'n gedachte-eenheid. In die poësie van Jan Prins is dit veral die sinsbou wat 'n mens moet bewonder (Vw. p. 247).

Nijhoff spreek met groot waardering van die digter Boutens se *zuivere zinsbouw* en een altyd breed rym "wat weer vergoed vir die ritme "wat het zwakst" in Boutens poëzie is" (Vw. p. 240). Ek wys hier ook daarop dat by die sin en strofe tegniese elemente soos ritme, metrum, enjambement en so meer ter sprake kom omdat dit, anders as by die woord waar klankwaardes ens. 'n groter rol speel, van wesentliker belang is.

Teenoor die voorgenoemde digters wie se werk verfynde sins- en strofebou vertoon, is daar diegene wat 'n losser sinsbou beoefen. Van Paul van Ostaijen sê Nijhoff in dié verband "Hoe langer hoe meer word het gedicht als het ware voortgestoten van bizar woord

naar bizar woord, waartussen het zinsverband inzakt als een slappe telegraafdraad van paal naar paal. Dan laat hij ... op eenmaal alle syntaxis varen, spat de woorden als vonken over de witheid der pagina's zodanig uiteen, dat de tussenruimten dienst moeten doen als spanningbrengende stilten" (Vw. p. 629). Daar word ook geëksperimenteer met die tipografie as sou die "ritmische tipografie als ersatz voor syntaxis" dien. Nijhoff voel dan inderdaad Van Ostaijen se beïnvloeding deur sekere moderne rigtings soos die Dadaïsme as 'n dwaling.

#### 6.4 RYM

Nijhoff meen dat rym onlosmaaklik deel van die Nederlandse dramatiese poësie is en sal bly solank dit aan die jambies-alternerende struktuur vashou. Rym besit dié voordele: "1. dat men terstond hoort met poësie te doen te hebben, 2. dat de zwaarte der trocheïsche woorden door het rijm als het ware wordt opgevangen en gesentraliseerd" (Vw. p. 942). Ook die manlike eindrym vervul die funksie van "opvangen" beter as die trogeïes slepende rym. As bewys verwys Nijhoff na Gorter se *Mei* "het rijmgedicht by uitstek, bestaat voor meer dan 90% uit staande rijmen" (Vw. p. 942).

#### 6.5 BEELDSPRAAK

Waar Nijhoff wel na beeldspraak verwys, staan dit in verband met die een of ander digter se poësie. Van Paul van Ostaijen se beeldspraak word onder andere

gesê dat dit "hard" is (Vw. p. 625); dat die direkte personifikasie (Vw. p. 626) baie treffender as "versigtige" beeldspraak is; die gebruik van vakname soos "de molenaar, de handelsreiziger, de schildwacht, de nachtwaker, de kleine kluizenaar" opval (Vw. p. 628). Na my mening en in ooreenstemming met wat die inleidende sin sê, word ons baie meer wys uit Nijhoff se opvatting oor beeldspraak in sy eie gedigte wat in die volgende hoofstuk aan die orde sal kom.

## 6.6 DIE "VORM"

'n Tegnieese aspek waarvan ons heelwat lees in Nijhoff se *Verzamelde werk*, is die vorm of struktuur van die gedig. By die waaragtige digter sê Nijhoff in verband met vormverskynsels, dat dit heenwys en begrip gee van sy innerlike wese (Vw. p. 325).

'n Stelling wat Nijhoff by herhaling maak, is "Gij ziet alweer, het waarlijke onderwerp van poëzie is niet een levensinhoud, maar een vorm daarvan" (Vw. p. 349, ook p. 338 na aanleiding van die digter Herman van den Bergh). Die bogenoemde aanhaling is gemaak na aanleiding van Martien Beversluis se werkwyse. Hy het naamlik 'n tema oor veertig strofes laat strek. Op insiggewende wyse behandel Nijhoff wat die digter met die stof kón vermag het, indien hy dit in die regte vorm geskryf het. "Welk een kostelijke gelegenheid om eens een goed sonnet te schrijven heeft Beversluis zich laten ontgaan! Alles omtrent het meisje had hij in twee kwatrijnen kunnen uitdrukken

en voor een visie van de vleermuis, kort, abrupt, sonder overgang, niet vergelykend maar suggerend, niet evenwijdig maar overtreffend, was de langzaam-bewegende vorm der terzinen als geknipt geweest" (Vw. p. 349). Die geslaagde sonnetvorm eis heelwat tegniese vaardigheid van die digter. En vaardigheid in dié opsig is "iets wat weinig voorkomt" (Vw. p. 348).

'n Verdere insig van die sonnetvorm kry ons waar Nijhoff die dramatiese versvorm aan die orde stel en dit met die liriek van die Tagtigers vergelyk - die sonnet was die gewildste vorm van poësie van Willem Kloos en sy mede-digters. Hy tipeer dit as "een oefenvorm, - als u wilt -, een zich aanbiedende stijl om poëtiese emoties in kenbaar te maken, een vorm die, juist door het geijkte voorschrift, terstond talent eist van persoonliker en dieper gehalte dan een bevlieging, en waarin de leerling zowel als de meester zich uitdrukken kan" (Vw. p. 938).

Die vorm van die gedig is ook diensbaar aan die digter. Dit bied hom die geleentheid om as't ware dit wat primêr 'n sielstoestand was, 'n "bewustzijns-vorm" te laat aanneem. "Hier begint de werkzaamheid van de dichter, die deze vorm om zo te zeggen naar de gedaante dan, als het gedicht slaagt en de neerwaartse loodlijn weet voort te zetten, zich in enkele details van dagelijkse werkelijkheid vastankert" (Vw. p. 369). Die vorm is van primêre belang, want van die konsipiëring daarvan, hang ten nouste

van die geslaagdheid van die gedig af. In 'n sekere sin bevestig Nijhoff hier wat hy in die vorige paragraaf oor die sonnet gesê het.

Soos by die woord, is die vorm van die gedig 'n hoogs persoonlike element by die individuele digter. Een digter handhaaf 'n vaste, soms stereotiepe struktuur terwyl 'n ander, soos die Italiaanse digter Leopardi se poësie volgens Nijhoff, die teenoorgestelde vertoon. "De vorm van zijn poëzie is zwevend: de regels van ongelijke lengten en vaak zonder rijm. Vorm is dikwils alleen gezocht in een bijzonder zuiver zwellen en deinen van zinsperioden in een melodieuze verband" (Vw. p. 417).

#### 6.7 RYMLOSE VERSE

Tegnies kan poësie onderling op nasionale en breër, op internasionale vlak, beïnvloeding ondergaan. Die sogenaamde Engelse "blank verse" is inderdaad nie Engels van oorsprong nie, maar Italiaans. "Het komt uit het Italiaanse herderspel, liedjes afgewissel door samenspraken in rijmloze verzen" (Vw. p. 942). Meer nog - hierdie werkwyse het deur die Italiaanse digters Tasso en Guarini se verse deurgewerk in Europa sodat volgens Nijhoff die blank verse byna twee eeue oorheers het. Benewens die gedig *Kloris en Roosje* van wat reëlreg van die genre afstam, is daar genoemdsame getuienis in Hooft se *Granida* dat hy met dié genre vertrouwd was, ofskoon hy nie daarvan in die gedig gebruik gemaak het nie (Vw. p. 942).

## 7. NIJHOFF AS DIGTER

### 7.1 INLEIDING

Ten einde die beeld van Nijhoff as digter so ewewigtig en objektief as moontlik te omlyn, is 'n studie van 'n paar gesaghebbendes se opvattinge gemaak. Hierdie literatoure se beskouings dagteken uit verskillende jare sodat daar oor so 'n wye spektrum moontlik inligting verkry kon word. Dit bied dan 'n objektiewer beeld van Nijhoff as wat die siening van 'n enkele persoon sou bied. So byvoorbeeld is J. A. Rispens se *Richtingen en figuren in de Nederlandsche Letterkunde na 1880* in 1938 en W. Spillebeen se *Geboorte van het stenen kindje* in 1977 gepubliseer. Daarby is ook getrag om die opvattinge van bekende literatoure soos onder andere A. Donker en S. Vestdijk in aanmerking te neem. Dit is dan opvattinge van ander en nie Nijhoff s'n nie, hoewel daar telkens na Nijhoff se opvattinge verwys sal word.

Nijhoff word allerweë as een van die grootste digters van die twintigste eeu in die Nederlandse poësie beskou. "Apart from one or two isolated voices his position has not been disputed since his first book appeared in 1916 and as yet there is no sign of a decline in the near future" (Sötemann, A. L., 1976, p. 96).

Dit is 'n gebruikelike werkwyse van literêr-historici om digters gerieflikheidshalwe volgens "generasies" te groepeer. Met die digter Nijhoff word egter probleme volgens hierdie wyse van indeling ondervind. Hy pas nie by die vorige geslag - die "tradisionalistes" wat die "Tagtigers" opgevolg het nie. Ook is daar nie plek vir hom by die sogenoemde "generasie van 1910" nie. Nijhoff word feitlik deurgaans gereken as "oorgangsfiguur" tussen die twee groeperings. Die groepering word gewoonlik gegrond op die argument dat Nijhoff, ten tye van sy debuttering deur sy tydgenote as "modern" getipeer is. Dit was 'n "nuwe" stem. Tog het hy gebruik gemaak van "tradisionele" of "klassieke" vorms: sonnette en rymende stansas (Sötemann, 1976, p. 96).

Daar is ook die werkwyse om digters volgens karakteristieke eienskappe in hulle poësie te klassifiseer. Nijhoff is volgens dié metode deur vooraanstaande literatore as behorende tot wyduiteenlopende groeperinge geklassifiseer: As *klassiek* deur onder andere D. A. M. Binnendijk, D. Coster en H. Marsman; as *barok* deur J. Greshoff en S. Vestdijk; as *romanties* deur D. Coster en S. Vestdijk; as *simbolies* deur J. A. Rispens, G. Kamphuis en K. Fens ens. Nijhoff self het ook verwys na verwantskap tussen hom en die surrealistiese skilders (Vw. p. 1166) en met barok-poësie (Vw. p. 136).

Al bevat Nijhoff se klassifikasie teenstrydighede of selfs mekaar uitsluitende elemente, moet dit in die lig van die tyd waarin Nijhoff geleef het, gesien word. Dit was die jare na 1914, die jare van die "-ismes" in Europa: futurisme, kubisme, surrealisme, ekspressionisme om slegs enkele te noem. Sötermann haal Anna Balakian aan wat meen dat hierdie "postromantic era" sy hoogtepunt teen 1920 bereik het (Sötermann, 1976, p. 98).

Al hierdie "-ismes" het tog iets gemeen: hulle bevat almal elemente van weerstand teen tradisie, teen die gevestigde gebruike en opvattings - ook op kunsgebied.

#### 7.2.1 n "Eie stem"

Ofskoon elke digter in sy poësie oor sy "eie stem" beskik en hy daaraan geken word, is hy tog kind van sy tyd "... no man is an island and even the most 'experimental' or avantgarde writer leans heavily on the system of the literary, social and ethical conventions that exist at the time of his emergence as a literary personality. Absolute originality would imply absolute incomprehensibility as surely as absolute adherence to an already existing set of literary conventions and traditions could not possibly result in an important work of art, at least in modern times" (Sötermann, 1976, p. 98). (Verwys ook na p. 41 in verband met oorspronklikheid).

Toegepas op Nijhoff kan daar dus gesê word dat ook hy in mindere of meerdere mate die kenmerke van sy tyd geopenbaar het. En juis die feit dat sy poësie volgens soveel "-ismes" geklassifiseer word, toon dat literatore, afhangende van die klem wat hulle op 'n besondere aspek van hulle eie keuse gelê het, Nijhoff tog as "tydgenootlike", "nuwe", "moderne" digter getipeer het. Hierdie siening word ook gehuldig deur Kamphuis (1963, p. 87): "Wanneer u Nijhoff's vroegste poësie kent, dan hebt u reeds opgemerkt, hoe niet alleen de fin-de-siècle-sfeer daarvan haar uitdrukking ook in de proza heeft gevonden, tot in bepaalde beelden en uitdrukkingen toe, maar ook dat hij hier Van't Lindenhout als zijn alter ego ziet" (verwys na Vw. p. 7 e.v.).

#### 7.2.2 Nijhoff en die werklikheid

Soos alle ander digters het Nijhoff ook te doen gehad met die werklikheid. As "moderne" digter het hy meegedoen aan die "kultus" van die nuwe wat met Baudelaire begin het. Ook Rimbaud se woorde "one must make oneself a *seer*, ... I work to make myself into a *seer* (aangehaal deur Sötemann, 1976, p. 99), word weerspieël in Nijhoff se opvatting van die digter as "de laatste Ziener" (Vw. p. 297). Nijhoff se totale "los" wees van die gedig weerklink teweens in Rimbaud se bewerings oor die "alienation from the spontaneous self : 'For I is someone else ... I am present at this birth of my thought : I watch it and listen to it'" (Sötemann, 1976, p. 99).

Die onderliggende psigologiese toestand onder sulke omstandighede is onder andere volgens Sötemann een waarin die digter onmagtig is om die tradisionele bowesinnelike oplossings vir die menslike bestaan te aanvaar. Daar is nou 'n soeke na 'n middel : "The resulting disorientation transforms the search for the word that could blind eternity or at least reconcile man to his existence, into a matter of life and death" (Sötemann, 1976, p. 100). Hoe belangrik hierdie "drang tot werkelykneid" is, toon Theun de Vries. "Hoezeer de 'drang tot werklikheid' het bewustzijn bezig houdt en daarmee aantoon, dat de verscherpte conflicten van het concrete leven naar een nieuwe 'uitweg' dringen uit zich in de literatuur der laatste decennia van bijna alle beschaafde landen door een herlevend realisme ..." (De Vries, Theun, 1946, p. 18).

Maar die pogings van die digter om hom met sy aardse bestaan te versoen, lei daartoe dat die skryf van poësie nou die rol van sekulêre mistisisme gaan speel - iets waarvan baie digters getuig (Opperman, 1959, p. 150-151). Volgens Sötemann verloor die skryf van poësie onder hierdie omstandighede sy eienskap van blote "spel" wees. As die digproses self in so 'n mate in die brandpunt staan, gedy bespiegeling oor die moontlikhede en beperkings van die digkuns. Die poësie wend nou die oog na binne, die gedig word sy eie onderwerp. As die digter ook nie keer op keer daarin slaag om die volmaakte gedig te skryf nie - die antwoord op die lewensprobleem -

oorval buie van verlatenheid, eensaamheid, ironie, skeptisisme of aggressiewe nihilisme hom. Voorbeeld hiervan is Nijhoff se geesverwant en voorloper Baudelaire. (Verwys Vw. p. 290).

Van Nijhoff sê Anthonie Donker in dié verband: "Zelf is hij immers bijzonder sterk en diep van zijn verhouding tot het dichterschap vervuld geweest. Ook het dichterschap was voor hem als de andere levensverschijnselen, en nog meer dan deze, een fascinerende vraag. Dat is het, geloof ik, voor alle grote dichters, en misschien zelfs in de eerste plaats" (1977, p. 45-46). Nijhoff se probleem is dat "hij zoekt een aesthetische oplossing voor een ethisch conflict" want die "moderne intellectuele vertwijfeling" is by uitstek 'n etiese probleem (Rispen, 1938, p. 294).

Soos met Nijhoff is Baudelaire se poësie ook van tyd tot tyd verskillend getipeer en was sy oeuvre die kiemseel van latere geslagte se werk. Trouens Nijhoff verwys so daarna in Versameld werk, p. 290:

"Baudelaire was, in 75 jaar, beurtelings parnassien, symbolist, fantaisist en religieus ... Doet men hun (Baudelaire en Rimbaud) een dieper onrecht aan, door een dusdanig kameleonesk voortleven? Ik geloof van niet, juist van niet. Men kan een dichter niet hoger eren dan door hem als tijd- en geslachtgenoot te blijven waarderen".

Volgens Sötemann (1976, p. 104) is dit geensins verbasend dat die jonge Nijhoff in sy beginjare toe hy met die werklikheid geworstel het na Baudelaire opgesien het

nie. "His sense of crisis, his awareness of standing naked in a chaotic world, with neither a transcendental roof over his head nor a vestigial trust in the power of reason, drove young Nijhoff to Baudelaire in the same way as it did T. S. Eliot". Die ander digter met wie se werk Nijhoff s'n verwantskap toon, is Jules Laforgue. Die ooreenkomste wat daar tussen die poësie van Nijhoff en Eliot is, kan daaraan toegeskryf word dat hulle albei by Baudelaire as oerbrong gaan drink het. Nijhoff was moontlik wel bekend met die ouere W. B. Yeats se digkuns wat wel 'n invloed op die Europese poësie van destyds gehad het (Söte-mann, 1976, p. 102).

In sy poësie bring Nijhoff die gevoel van ontredde-ring van sy tyd tot uitdrukking. Hy is bewus van die krisis in die wêreld en die dreigende chaos. Hy het nie meer vertroue in die menslike rede nie - soos duidelik uit die voorgaande aanhaling blyk. Knuveldeer tipeer Nijhoff se omstandighede: "De hem omringende maatschappelijke en geestelijke realiteit doet zicht aan hem voor als chaos; zij lijkt in haar onverzoenbare tegenstellingen niet tot orde samen te vatten. De poging met de daad in de werkelijkheid in te grijpen, vergroot slechts de wanorde, niet alleen objectief, maar ook subjectief voor de handelende mens" (1961, p. 155-156). Nog meer. Die digter raak *beangs*. (Verwys Vw. p. 1162).

### 7.2.3      Geen werklikheidsontvlugter nie

Anders as ander digters, ontvug hy nie die werklikheid nie ten spyte van sy angs en verbystering. Nijhoff "blyft op haar (die werklikheid) gericht, als 'wandelaar' temidden van haar verskynsels of, liever nog, 'toeschouwer' van de dingen, waarvan hij overigens 'door de grote stilte' is vervreemd" (Knuvelde, 1961, p. 556). (Verwys na *De Wandelaar* hoofstuk 8).

Die "verskynsels" en die "dinge" van die werklikheid is vir Nijhoff die basiese angs, die afsku vir die lewe en die vrees vir die dood. Die digter skep nou 'n aantal menslike skyngestaltes (enkelvoudig of verdubbeld) met wie hy die werklikheid betree. Nijhoff is met die beeld van verskillende gestaltes, bewus van die "dubbele wêreld" - die wêreld waarin hy leef en die ander wat hy in sy fantasie kan beleef (Kazemier, 1973, p. 222). Trouens Kazemier meld selfs 'n derde wêreld na aanleiding van die "hoogen toren" in *De Wandelaar*. (Verwys ook Vw. p. 348).

### 7.3      NIJHOFF SE GESTALTES:-      Eerste periode

'n Opvallende eienskap van die gestaltes van Nijhoff is dat hulle gedaanteverwisseling ondergaan. Die gestaltes is so uiteenlopend dat Bloem (aangehaal deur Kazemier) sê: "Het merkwaardige is echter dat men - het terugkeren van één enkel motief, dat van moeder-kind daargelaten - absoluut geen indruk krijgt van de persoonlijkheid, die achter deze verzen zit ... Wat datgene, wat zicht in die verzen uit,

betreft, hadden zij alle wel door verschillende menschen geschreven kunnen zijn" (Kazemier, 1973, p. 218). Dit sluit aan by wat Knuvelder beweert: "Wel schept hij in danser en clown (Pierrot) de menselijke schijn gestalten die tijdelik in eigenmachtig ritme een zekere activiteit ten toon spreiden, maar zij zijn van *zeer momentele*, zich buiten de gewone werkelijkheid afspelende *aard*. (Kursivering van my).

Die moeder-kindmotief verskil enigszins van die ander gestalten omdat hulle verskeie kere voorkom en ook in verskeie bundels, teenoor byvoorbeeld die gestalten van Pierrot wat met die bundel *De Wandelaar* en die tweespraak *Pierrot aan de Lantaarn* verdwyn. Vir Nijhoff vorm die moeder en die kind "de gevoelsbrug naar het herbeleven van een simpelheid, die ... meer en meer bewust wordt nagestreefd als een middel tot inzicht en beheersing van de complex-geworden verschijnselen. In *De Wandelaar* en ook in *Vormen* hebben zij nog duidelik die funksie van spontane, onderbewuste bemiddeling; zij scheppen een *toevluchtsoord*, waarin die digter korte tyd by machte is, zijn dualisme te owerwinnen en opnieuw de "vleugels" te horen suizen, welke hem herinneren aan de onbelemmerde ontplooiing zijner menselijke mogelijkheden, die eenmaal te verwezenliken leek" (De Vries, 1946, p. 32).

In so 'n sfeer leef by Nijhoff "ook het besef van een 'tweede werkelijkheid', de glanzende, zuivere, harmo-niese, die als een ideale realiteit opdoemt achter die chaotiese, die zijn stoffelike ogen waarnemen. Vanuit deze sfeer ziet hij ook kans die 'eenvoud' te

benaderen die hij belichaamd ziet in de gestalten van figuren uit het volk: soldaten, boeren, speel-lieden, de veelszijs geïdealiseerde antipoden van eigen gebrokenheid en verwildering" (Knuvelde, 1961, p. 556).

Die laatste bewering "de veelzins geïdealiseerde antipoden van eigen gebrokenheid en verwildering" dien nader toegelig te word. Daar is duidelike identifikasie by Nijhoff waar hy byvoorbeeld die gestalte van die soldaat tipeer as "Een goed soldaat heeft een groot kinderhart" (*Zingende soldaten*). Kazemier stel dit sterk "Jongens die soldaatje spelen, zijn lang niet altyd, misschien zelfs meestal niet, ruw en belast op machtsuitoefening. Dikwijls zijn het jongens die zich onzeker voelen en voor wie het spel in hoge mate een magische betekenis heeft, een zich toeëigenen van de eigenschappen van de figuur met wie zij zich geïdentificeerd hebben. En daarom is het ook begripelijk, dat de soldaat een belangrike figuur is gebleven voor de volwassen geworden Martinus Nijhoff, als een symbool voor de overwinning van de existentiële angst. Er is voor hem een onverbreekelijke band tussen soldaat en kind" (Kazemier, 1973, p. 224).

### 7.3.1 Identifikasie

Identifikasie is duidelik waar te neem waar Nijhoff sy eie self laat resoneer in gestaltes soos die tuinier ("Ieder mensch is een hovenier"); die eensame

("Ik ben een stille man waar God mee speelt, zodat ik 't leven als een waanzin zie"); Bruckner ("Wij moeten met den brand der weerld verbranden"); Maria Magdalena (*En een triomf schreeuwde in de tambourijen, / toen zij waanzinnig dansende op de pleinen / Luid lachte omdat een God stierf voor haar zonden*) ens. Kazemier haal nog heelwat voorbeelde uit *De Wandelaar* aan. Dit wat die gestaltes uit die eerste periode van Nijhoff se digkuns betref.

### 7.3.2 Gestaltes: tweede periode

In die tweede periode van Nijhoff se ontwikkeling vind ons "dubbele" gestaltes, dit wil sê, gestaltes wat op die een of ander wyse met mekaar gekoppel is. Die bekendste is *Satyr en Christoffoor*. Hierdie twee gestaltes het 'n voorloper in *Pierrot aan de Lantaarn* waarin Pierrot teenoor Harlekijn te staan kom. Kazemier kom tot die volgende gevolgtrekking: "Nijhoff heeft in de wereld van Pierrot vertoefd, maar nu hy inziет dat deze positie onhoudbaar is geworden, maakt hij zich hieruit los en zoekt de identificatie met Harlekijn, die hem een hechtere steun voor het leven in de realiteit lijkt te bieden" (Kazemier, 1973, p. 226-227). Kortom Nijhoff het van lewenshouding verander en 'n ander koers ingeslaan.

Aanvanklik (*Pierrot aan de Lantaarn*) doen die digter geen keuse nie; ook nie in *Satyr en Christoffoor* nie. Die dubbele gestaltes wys soos die voorgenoemde gedig op 'n innerlike tweespalt by Nijhoff. Elke gestalte

simboliseer 'n faktor in die digter wat hy versmaai maar waaraan hy deur die kind (Christus-kind volgens sommige) gebonde is. Hierin word die invloed van die Unanimisme op Nijhoff gesien. Volgens die Unanimisme van Jules Romains is die mens se individuele begeertes (wil) ondergeskik aan die kollektiewe begeerte (wil). Nijhoff se begeertes, as gestaltes in sy poësie voorgestel, is dus ondergeskik aan die kollektiewe wil (Preminger, 1975, p. 579).

Knuvelde beweer dat "de (christelike) lewenswerklikheid en haar problematiek" ter sake is in die eerste en laaste gedeeltes van die bundel *Vormen* (1961, p. 559). Hy lê ook die onderhawige gedig soos volg uit: "In dit gedicht gaf Nijhoff de - tydelijk bereikte - synthese van zijn wereldbeschouwing, die echter telkens in de werkelijkheid weer in haar samestellende bestanddelen uiteenvalt : Christoffor en Satyr hebben beiden het Kind nodig om de overwinning te behalen op zichzelf: Christoffor om telkens zichzelf te owerwinnen ten bate van anderen, de Satyr om eigen hartstochtelijke aandringen om boven te komen" (1961, p. 559-560).

Twee faktore laat Nijhoff in die derde periode van sy digkuns 'n nuwe rigting inslaan wat sy wêreldbeskouing betref: die skryf van die teks *De pen op papier* en 'n skrywe van Van Eyck in *De Gids* van 1925. Daar kom nou 'n wending in Nijhoff se dualisme: "een wending die hij zelf een 'ontwaken' noemt: een duidelijk ontwaken namelijk tot de aardse werkelijkheid. Na talloze nachten van bittere inspanningen, waarin het hem - zoals hij zegt - niet gelukte 'mijn ziel in haar intellectuele essentie omhoog te drijven, tot wat ik noemde 'een zien van God', nam hij zich voor het andere uiterste te kiezen en haar bij zich 'omlaag te houden in het lichaam' (Knuvelde, 1961, p. 561). Nijhoff volg die raad van die Rottevanger in *De pen op papier* en beskryf slegs die gewaarwordinge van ander mense. Hy fluit nou ook met 'n fluit in plaas van met sy mond. Die gestaltes wat nou diens doen, is geobjektiveer, uit die geskiedenis of uit eie gesigskring. (Verwys Vw. p. 1073).

Van Eyck wys op die gevaar van die "'mistieke' drang naer het buitenwereldse. Dit laat Nijhoff soos sy befaamde reisiger Awater ook 'n reis na die binnewêreld - die ryk van die siel in homself - onderneem. Awater is as gestalte Nijhoff se grootste skepping omdat in hom hy onder andere die werklikheid uitgebrei en verdiep het; hy vernuwing gebring het; hy die beeld van volstrekte digterskap enersyds en die eensaamheid van die Gees in hierdie wêreld andersyds openbaar het. Insiggewend is in bogenoemde verband die volgende aanhalings uit

A. Donker se opstel *De levensreiziger*: "Nijhoff heeft dat deel van de wereld dat hy aanzag, altijd vernieuwd door zijn nieuwe visie. Hij bevond de oudewereld overal nieuw" (p. 47).

#### 7.4 NIJHOFF DIE PROGRAMMATIESE DIGTER

Heeltemal in ooreenstemming met Nijhoff se uitspraak in *Verzameld werk*, p. 296-297 oor 'n program waarvolgens die digter moet werk, vind ons die uitspraak: "(De 'esprit-moderne') bestaat niet in de aard der scholen, niet in haar snelle rusteloze wisseling, niet in de verskillende tendensen, niet in een schaduwig grootse gemene deler van al deze veelvouden. Hij bestaat in de behoefte tot programma zelf". "And a program is to be found at the base of Nijhoff's work, although he never troubled to formulate it expressly in a coherent form" (Sötemann, 1976, p. 109). Tog is daar 'n sekere "formulering" deur W. Spillebeen aangetoon in die titelgedig *De Wandelaar* in die gelyknamige eerste bundel van Nijhoff (1977, p. 13).

Ook dat Nijhoff se bundels met tussenposes van tien jaar verskyn het, skep die indruk dat hy volgens 'n bepaalde program werk. Dit strook met Nijhoff se werkwyse "Voor hem is een gedicht niet een afgeronde, voltooide prestatie, een kunst*ding*, doch een onafzienbaar *proses* in den tijd" ... En "Nijhoff 'verbetert' een gedicht niet, strikt genomen, hij vergelijkt geen geboekstaafde varianten met elkaar, hij wikt en weegt,

kies en verwerpt niet, - de *tijd* doet dit alles voor hem, en in zekeren zin is hij willoos overgeleverd aan zijn verzen, die hun *eigen* evolusie, hun eigen periodisiteit en omloopstijd bezitten, waaraan die wihelaar geen andere konstallaties vermag te ontwoeken dan aan hun eigen wetmatigheid inhaerent is" (Vestdijk, S. 1947, p. 55-56). Nijhoff bundel dus volgens sy gestrenge opvatting as kundige vakman slegs daardie gedig wat so na aan volmaak is - nie dat al sy gedigte so is nie (vgl. Vestdijk, 1947, p. 56).

Dat Nijhoff volgens 'n program werk, word verder versterk deur Sötemann (1976, p. 106) se bewering: "Nijhoff's career as a poet is a remarkable one, insofar as each of his three important later volumes represents a specific new phase in his development ..." en deur byvoorbeeld 'n gedagte soos *vertrek*, wat deurlopend deur sy poësie voorkom. "Hij heeft het leven een reis genoemd ... Een droeve reis, een reis zonder thuisreis noemde hij het eerst, later al meer een goede reis. Het vertrek verbeeldt het beweeglijke, het zich verplaatsende: dat is reeds de *Wandelaar* die zich verplaatst in de wereld en daarbij als los van de wereld is of wordt. Het is in de *Kinderkruistocht* - het zij hier nog eenmaal aangehaald - als een teken van de volkomen overgave aan het nieuwe, de volstreckte onbevangenheid en ongevangenheid, alleen aan kinderen geschonken:

*het hart van een kind is zo warm en los  
dat ze gingen en zelfs geen afscheid namen.*

Het is er aan het slot van *Awater*, waar de trein vertrekt op het voorgeschreven uur. En het is er in *Het uur U*, waar de vreemdeling in de straat de kinderen bijna meekrijgt naar de verte, als een tweede rattevanger" (Donker, 1977, p. 47).

Ook in die bundel *Nieuwe Gedichten* toon Sötemann dat die eerste gedig in die bundel *De twee nablijvers* as programmaties beskou kan word. Later meer hieroor.

#### 7.4.1 'n Digter verander soms rigting

Die digter Nijhoff het in sy derde periode 'n nuwe rigting ingeslaan - hy is weer terug op die aarde, in teenstelling met sy vroeëre bundels. "It is clear that the poet finds new inspiration for his age-old craft in the contemporary city. It is a city in which man may live and feel at home" (Sötemann, 1976, p. 111-112). Die gedigte wat volg is inderdaad aangekondig!

Telkens kan Nijhoff se poësie bekyk word vanuit 'n hoek waar twee kontrasterende begrippe belig word soos byvoorbeeld subjektief en objektief, aards en hemels en so meer.

In die tydperk tussen *De Wandelaar* en *Vormen* vind daar 'n omneswaai in Nijhoff se kuns plaas. "Writing poetry, in his conception is no longer Wordsworth's 'spontaneous overflow of powerful feelings', no effusion of the heart" (Sötemann, 1976, p.108). Die digter is

subjektiwiteit verdwyn. Die digter ween nie meer nie - "he is aware of being aware. He feels himself to be an actor playing a part in his own life" (vgl. Opperman, 1959, p. 148). Die belangrikste is nou dat die digter gevoel transposeer in vorms, beelde. Hy objektiveer sy gevoel. Vir Nijhoff sou die hoogtepunt dan wees wanneer "The poet disappears from his poem and the resulting object may transcend the limits and the human limitations of the person who wrote it" (Sötemann, 1976, p. 108). (Verwys Vw. p. 348).

Die gedig *Het lied der dwaze bijen* openbaar die kontrasterende woordpaar "aards/hemels" die beste. Die angs-, lewens- en doodsangs - wat hom na die verlede gedryf het in sy eerste bundel, lei hom in sy tweede bundel om pogings aan te wend om aan die angs, wat 'n passiwiteit in die hand gewerk het, te ontvlug. Nijhoff soek ontvlugting in die geloof, maar hy doen geen keuse nie. H. A. Mulder stel dit so: "Maar zijn tragiek is dat hy wel 'n figuur *spelen* kan, maar en nooit waarlijk een *zijn*. Hij zoekt 't in 't geloof maar durft de zwaarte van het Christuskind niet aanvaarden" (1942, p. 142). Ook sy liefde durf hy nie aanvaar nie. Die liefde wat aanvanklik op sy moeder gerig is, word later oorgedra, "geobjektiveerd" noem Mulder dit. Tot sinnelike liefde blyk die digter nie in staat nie, vergelyk *Twee reddeloozen*.

Mulder wys verder daarop dat Nijhoff ook as mens 'n egte oorgangsfiguur was: "aarzelend tussen vlees en geest, tussen heidendom en Christendom, tussen aarde

en hemel. Hij heeft getracht dit conflict op te lossen door 'n vlucht in 'n typische mystiek, maar tevergeefs (1942, p. 142). Nijhoff keer terug na die aarde. Hy leer by die bye: "De bijen zijn dwaas omdat zij zich door 'n geur van 'hoger honing' lieten verlokken naar raadzelige rozen, zodat ten-slotte, in hun vlucht naar het steeds ontwijkend Tekens, in glinsteringen verijlen en dood tussen de korven neersneeuwen" (Mulder, 1942, p. 145). Ook die heilige Sebastiaan in *Het veer* het die aardse verkies, soos die *Soldaat en de zee*.

#### 7.5 NIJHOFF EN DIE GEMEENSAP

'n Voorbeeld van hoe literatore soms die klem op die aspekte van 'n digter se werk lê wat vir hulle aanvaarbaar is, word deur die siening van Nijhoff as sogenaamde "gemeenskapsdigter" goed geïllustreer. Daar is reeds in hoofstuk 4 daarop gewys dat die digter volgens Nijhoff verskillende "take" het. 'n Besondere taak kan hoogs individualisties wees soos om uitdrukking aan die bowerklikheid te gee (verwys p. 50) of om soos Ed. Hoornik volgens Nijhoff, die tyd waarin hy leef te "openbaar": "hij vergezelt zijn tijd, omdat hij niet anders kan. Omdat al wat gebeurend is in zijn tijd zich in hem herhaalt" (verwys p. 48 en Vw. p. 1035). Gedagtes oor sy tyd beteken vir sommige literatore gedagtes wat die gemeenskap raak.

Knuvelder sien tekens van 'n groter betrokkenheid van die digter Nijhoff by die gemeenskap na sy "terugkeer na die aarde" met die bundel *Nieuwe Gedichten*. "Met

de angst verdween ook het bonte spel van de talloze min of meer decadente vermommingen; daarvoor trad in de plaats de gespannen aandacht en soberheid; hij aanvaardt het in zijn grote wetten van leven en dood, van 'kort geluk'. Hij ziet thans ook, zij het nog spaarzaam, het volk in zijn sociale nood" (Knuvelder, 1961, p. 262).

Awater "... voegt zich in het leven van de moderne maatschappij, die zich, 'als de onverschillige dynamische locomotief, om zijn persoonlijke problemen niet bekreunt'. De tijd van de romantiek - van *De Wandelaar en Vormen* - is voorbij; in die woestijn van de werkelijkheid heeft hij, met de menigte, te leven en te arbeiden, te ontginnen" (Knuvelder, 1961, p. 565). Duidelik: die digter is deel van die volk.

Maar sy optrede staan in die teken van die opdrag van die rottevanger in *De pen op papier* dat die digter nie moet sing van dit waarvan sy hart vol is nie, "maar het ledige hart van de mensen moet vol zingen. Het tekent de roeping die hij zich bewust was, in zijn taal uiterst *persoonlijk* maar tevens en vooral *bovenpersoonlijk* te zijn. Hij richtte zich tot de mensen, voor hen zingend, hen voorzingend, tot hij hen eigenlijk en eindelijk ook zelf zingend maakte. Dat was het Uur U dat hij voor alle mense hoopte te zien, als dichter te doen aanbreken" (Donker, 1977, p. 16). Daarom sien Donker Nijhoff as gemeenskapsdigter in ruimer sin as Henriëtte Roland-Holst en Gorter.

Kamphuis se opstel *Dichter en volk in het werk van Martinus Nijhoff* behandel die gemeenskapsdigter ietwat vollediger. Die skrywer sien die verhouding: digter en volk as "een zeer wezenlijk element van zijn (Nijhoff se) dichterschap" (1976, p. 82). Na die voorbeeld van Dirk Coster praat Kamphuis van Nijhoff se "plastische zelfbewustzijn" wat groei ondergaan. "Een daaropvolgende stap in de ontwikkeling die ik aangaf, is dan Nijhoff's poging deze *persoonlijke problematiek te verwijderen tot een meer algemene*" (1963, p. 91). (Kursivering van my). Dit dui op 'n verbreding van sy belangstelling. Dit hang ook ten nouste saam met 'n inherente gevoel wat hy vir sy land gehad het - "dat Nijhoff een grote eerbied had voor alles wat samenhang met het vaderland". Dink ook in die verband aan sy opstel oor die *Wilhelmus* en artikels oor die Nederlandse koningshuis. Donker tipeer Nijhoff se patriotisme so: "Nijhoff is de laatste jaren vele malen de woordvoerder van zijn land geweest; als een onofficieel hiertoe geroepen 'poet laureate' heeft hij bij prijsuitreikingen en herdenkingen gesproken, in het bijzonder bij de ontmoetingen waarin van de versterkte Noord- en Zuid-Nederlandse banden werd getuigd" (Donker, 1977, p. 14).

Die "verwijden tot een meer algemene" waarvan Kamphuis praat, word eerder op die terrein van die digkuns voltrek. In sy derde periode het Nijhoff vaarwel toegeroep aan die persoonlike problematiek en die figure van saters, mistici, pierrots, troebadoers en heiliges. "De enige heilige die men nog aantreft, doet juist afstand van zijn status als heilige, Sint

Sebastiaan in het gedicht *Het veer* (Kamphuis, 1963, p. 96). Die heilige Sebastiaan verkies om as kind in 'n menslike liggaam gereïnkarnear te word.

Nijhoff het hom alreeds in 1925 die vraag gestel of sosialistiese poësie moontlik is. (Verwys p. 13 na aanleiding van Vw. p. 352 e.v.). Hy stel toe vas "dat sosialistiese poëzie eigenlijk een contradictio in terminis is, omdat de poëtische aandrift en scheppingskracht niet anders dan individualisties kan zijn. Alleen naar het onderwerp zou sosialistiese poëzie moegelyk zijn nl. doordat de gemeenschapsdenkbeelden nog in de materie van het gedicht zelf voortleuen" (Kamphuis, 1963, p. 100). (Kursivering van my).

Nijhoff sien ook onder andere die taak van die digter om "welbewust" die poësie te vernuwe - ook in die twintigste eeu, wat Nijhoff gesien het as die een van die kollektiwisme. "Hij beseftte te leuen in een crisisperiode, waarin de wereld aan het veranderen was door de geweldige groei van de techniek enerzijds, door de verminderde betekenis van het individu andersyds" (Kamphuis, 1963, p. 101). Die mens het innerlik by die ontwikkeling op tegniese gebied agtergebly. Nijhoff meen dat die poësie 'n rol sal kan speel by die mens se aanpassing by die nuwe omstandighede. "De poëzie moet, schreef hij, 'voor de toekomst werken', d.w.z. zich de toekomst als reeds bestaand indenken" (Kamphuis, 1963, p. 101). (Vergelyk veral die opstel *Over eigen werk*. Vw. p. 1150 e.v. ook p. 35 "Poësie in krisityd").

Die voorgaande aanhalings van Nijhoff is geneem om die aanvegbaarste stellings van die digter Theun de Vries oor die gemeenskapspoësie van Nijhoff onder die loep te neem. Drie gedigte wat De Vries besonderlik as sosialistiese poësie sien, is *Florentijns jongensportret* en *De Vogels* altwee sonnette uit *Nieuwe Gedichten* en die latere *Het uur U*.

In *Florentijns jongensportret* is dit die tersines waarin De Vries 'n skrilte kontras tussen ryk en arm sien. "Verrassend treedt dit aan het licht in de terzinen van het Florentijns jongensportret, waar Nijhoff den aristocraat met de 'juwelen ogen' en 'meisjiesmond' als volgt toespreekt:

*Voor ù buigt de rivier zich door de stad;  
voor ù, in brood en wijn, stremt de natuur  
haar zware stroom; en 't is alleen, opdat*

*gij zorgloos zingt, een hand in uw ceintuur,  
dat de ezel geswoegt langs 't ongebaande pad  
en de oude vrouw hurkt bij het houtskoolvuur.*

Wat in deze meesterlijke regels wordt gezegd, is méér dan een stylfiguur en bijna een sosialistiese gedachte. Er is zeker sprake van een heldere flits van maatschappelijk begrip, doordat de aristocraat wordt voorgesteld als oorzakelijk uitgangspunt voor het zwoegen van vrouw, ezel en natuur" (De Vries, 1946, p. 70). Ook Spillebeen sluit hierby aan "Wat m.i. wél duidelik tot uiting komt is een aanvoelen van die soziale situasie: de bevoorrechte

klasse pluk die vrugte van die natuur en laat die armene daarvoor swee. Er is een zeker klassebewustzijn aanwezig ..." (Spillebeen, 1977, p. 186). Hy gee egter toe dat daar 'n ander verklaring moontlik is, behalwe die sosiale situasie uiteen te sit. Spillebeen verwys hier na A. P. Grové se uiteensetting in *Standpunte* nrs. 40 en 41 asook na Nienaber-Luitingh se siening dat 'n skildery van die Florentynse skilder Bastiano Mainardi Nijhoff tot die skryf van die gedig kon geïnspireer het (*Standpunte* nr. 46, p. 38-42). Wat bloot 'n tipiese middeleeuse toneel is en dikwels as agtergrond geskilder is by die een of ander persoon se portret, word deur De Vries aangegryp asof dit 'n sosiale strekking sou hê.

'n Gedig wat met meer regverdiging 'n sosiale strekking het, is *De Vogels*. De Vries gryp die gedig aan en sê dat die arbeiders "rasechte proletariërs" is. Ook Spillebeen vind dat 'n duidelike "sosiale bewogenheid" pas - en die rigting waarnaar ze uitgaat in - *De Vogels*, het enige écht sociaal gedicht dat Nijhoff ooit skreef (Spillebeen, 1977, p. 187). In 'n voetnota meld hy egter weer dat hierdie gedig 'n verwerking van die sonnet *Fabriek en dorpschool* is wat in 1932 verskyn het. In die gedig was daar geen spore van sosiale bewoënheid nie. Daar was "wel een bekommernis om het woord dat direct moet durven zijn gewoon en natuurlijk" (Spillebeen, 1977, p. 188).

Insiggewend is die variante wat die eerste strofe van hierdie gedig sedert 1932 ondergaan het, benewens die ander titel. Die 1943-variant lui soos volg:

*De arbeiders der fabriek aan de overkant,  
wanneer de stoomfluit schaften heeft gefloten,  
gaan op een wei, door muren ingesloten,  
in groepjes liggen eten.*

Vanaf 1946 lui die teks:

*Die arbeiders der fabriek aan de overkant  
gaan, als de stoomfluit schaften heeft gefloten,  
op een terrein, door muren ingesloten,  
voetballen, vechten, eten.*

Volgens Spillebeen (1977, p. 188) verleen die variante 'n sekere dinamiek aan die strofe: "Reeds in 1937 kwam 'voetballen, vechten, eten' voor. Nijhoff heeft op die manier, me dunkt, het dinamische van de 'arbeiders' en indirect ook hun arbeidsvreugde, willen weergeven t.o. het toch wel passiewe 'in groepjes liggen eten'. Met het vervangen van 'wei' voor het algemener 'terrein', krijgt meteen ook de fabriek meer allure".

Ironie speel 'n groot rol in *De Vogels* na die mening van Spillebeen (1977, p. 188 en 189). Voëls is simbole van die Hoëre. Dit is nou ironies dat "De hemel vraagt om kruimels van het land". Volgens Spillebeen sou hierdie ironie heenwys op die toekoms wat aan die arbeiders sal behoort. Hy sien in die tersines verdere ironie en wel teenoor die Bybelse woorde: "Ziet de vogels in de lucht; zij zaaien noch maaien, en verzamelen niet in schuren; en toch

voedt ze uw hemelse Vader (Matt. 6:26; Luk 12:24)". Nijhoff wend nou die voorgaande volgens eie siening aan: "de aarde (arbeidersnuwe mense) voedt die hemel, maar andersom is gewoon ondenkbaar" aldus Spillebeen (1977, p. 189).

Tereg sê Vestdijk dat daar wel in Nijhoff se oeuvre gedigte voorkom wat 'n onmiskenbare sosiale inslag het (1976, p. 199). Maar waar Nijhoff getipeer word as digter van die proletariaat gaan De Vries na die mening van Vestdijk te ver: "Maar dat *Het uur U* een sosiale strekking zou hebben, in die zin, dat het (desnoods 'onbewust') betrekking heeft op die hedendaagse klasse-wêreld, gaat mij; ... te ver" (1976, p. 199). In plaas dat "*Het uur U* 'n sosiale gedig is, is dit eerder 'n religieuse gedig volgens Vestdijk (1976, p. 200). Die religie is 'n vername motief in Nijhoff se poësie. Vestdijk bewys hierdie stelling deur die bewering dat in *Het uur U* "het vergeefse van die drang na gemeenskap en persoonlike volmaaktheid in die mens ... getoets word aan die simboliese optreden van een middelaarsfiguur, een Heiland, die miskend word, ondanks die zinryke wonderen, die hij verricht" (1976, p. 200). Juis Nijhoff se *Kerstspel* en ander spele is volgens Vestdijk vir hierdie religieuse inslag in Nijhoff se poësie verantwoordelik.

## 8. NIJHOFF EN DIE PRAKTYK

### 8.1 INLEIDING

In die voorgaande hoofstukke is veral klem gelê op die uitsprake van Nijhoff oor die digterskap gemaak het. Hoofstuk 8 moet gesien word as 'n poging om teorie en praktyk met mekaar in verband te bring.

Daar is drie gedigte gekies aan die hand waarvan die praktyk getoets sal word. Die drie gedigte is gekies omdat hulle strategies geplaas is in die bundels waarin hulle verskyn het: hulle is sogenoemde programmatiese gedigte. 'n Verdere oorweging vir die keuse was ook dat die gedigte 'n wesentlike probleem van Nijhoff illustreer: sy soeke na die transendente, die onbereikbaarheid daarvan (in *De Wandelaar* en *Vormen*) en die uiteindelijke terugkeer na die "aarde" (*Nieuwe Gedichten*).

Ten einde die gedigte beter te kon ontleed, is daar na die simbolisme verwys, asook na tersaaklike opvattinge van enkele literatore oor die drie gedigte.

Dit is voor die hand liggend dat daar nie in alle opsigte op die praktyk ingegaan kan word nie, aangesien dit 'n hele nuwe studie en die stof vir 'n volgende verhandeling kan wees.

## 8.2 DIE SIMBOLISME

Nijhoff se vroeëre poësie, veral van sy sogenoemde "eerste periode", openbaar onmiskenbare verwantskap met die Franse simbolisme en die gevoel wat tipeer word as "de sfeer van de decadentie" (Knuvelde, 1961, p. 555) wat ons rondom die "fin-de-siècle" (Kamphuis, 1963, p. 86) van die 19de eeu kry. Maar die uitspraak moet dadelik gekwalifiseer word: Nijhoff het primêr uiting gegee aan 'n eie "levensangst die wij tot op heden niet zóó in de Nederlandsche poëzie kenden" (P. N. van Eyck aangehaal deur Knuvelde, p. 555). Kamphuis stel dit so: "men vindt in dit werk een eigen problematiek. En de werkelijkheids-suggestie heeft meermalen in zijn eerste poëzie al een markant eigen accent" (1963, p. 86). 'n Eie problematiek is natuurlik tipies van die simbolisme.

Volgens die simbolisme was die funksie van poësie "niet het uitstorten van gevoel (de Romantiek) of de objectieve plastische beschrijving van de werkelijkheid (de Parnassiens). Maar het wilde aan een idee, een abstracte of emotionele notie, een concrete, zichtbare vorm geven, echter zo dat de raadselachtigheid der dingen en hun verborgen onderlinge relaties worden gesuggereerd. Niet beschrijven dus, maar evoceren moest de poëzie" (Kamphuis, 1963, p. 84 - Alle kursivering van my). Dit sluit aan by Nijhoff se siening van die woord in sy sekondêre stadium (p. 94).

Na die lees van die eerste bundel van Nijhoff is dit opvallend dat die eerste gedig *De Wandelaar* tiperend van die hele bundel is. Dit is "min of meer program-matiesch voor de levenssfeer die ons tegemoet komt uit zijn eerste bundel" (Kamphuis, 1963, p. 85). Dat die digter, aldus Nijhoff, volgens 'n program moet werk, is reeds genoem (p. 131).

Ook M. A. Skenkeveld-van der Dussen (1975, p. 211) bevind dat Nijhoff se eerste bundel ooreenstem met sy opvatting oor die "gang" en samehang van 'n bundel. "Dit geeft een merkwaardige toevoeging van organische bewustheid, van eenheid in eigen wereld, een zeker tijdeloosheid" (Vw. p. 203 ook p. 61 van hierdie verhandeling).

### 8.3 *De Wandelaar* EN DIE WERKLIKHEID

Die visionêre verwerking van die bogenoemde gedagtes, verwant aan die simbolisme, geskied duidelik in *De Wandelaar*. Die gegewens word byna feitelik, onemosioneel voorgelê met miskien slegs in die woorde: "Vloek ik mijn liefde en dans als Salomé" enige spore van 'n sterker gevoel.

Die gedig wentel om die kerngedagte: die daadloosheid van die digter teenoor die werklikheid in strofe een. Dit word in die laaste strofe herhaal. "Daadloosheid" is 'n abstrakte begrip hier verkonkretiseer aan die hand van simbole. Die simbole moet gesien word as 'n poging van die digter om "een idee, een abstrakte of emotionele notie" (Kamphuis, 1963, p.

84) as 't ware vlees te gee, dit te klee deur dit te koppel aan konkrete verskynsels (ook gestaltes) wat by nadere ondersoek tog dieperliggende verwantskappe met die "idee" blyk te hê.

Die eerste vers van die gedig bring die onderwerp onmiddellik onder die aandag: "Mijn eenzaam leven..." Die woord om hier op te let is *eenzaam*. Dit dui 'n lewe aan wat in 'n besondere <sup>?</sup>poësie verkeer: alleen, sonder die geselskap van ander. Eensaamheid word in die algemeen nie deur die mens as 'n aangename toestand ervaar nie.

*Wandelt* kan myns insiens in verband met die woord *dool* (dwaal, swerf) gebring word. *Dool* is 'n woord wat ons kry in samestellings soos *doolhoof* en *doolweg*. (Eersgenoemde kan volgens HAT, p. 126 die figuurlike betekenis hê van: moeilik ontwarbare samestellings, ingewikkelde ding. Terwyl ook *doolweg* iets openbaar van ingewikkeldheid: verkeerde pad, dwaalweg). Die digterlike *ek* se eensame lewe dool opmerklik van buitenshuis na binne, van 'n breër vlak presiseer die digter sy woordprent na die beperktheid van kamer-mure. Die dinge word *waargeneem* en nie met die tas-en hoorsintuig ervaar nie. Bloot net waarneem versterk die gedagte van passiwiteit: Die digter is besig met introspeksie. Dis 'n vermoede wat onderskryf word deur Spillebeen: "Zelfs kan men stellen dat 'mijn eenzaam leven', wandelend, 'in de straten' naar binne kijkt in interieurs d.w.z. in het eigen innerlijk, waarbij dan de werkelijkheidservaring tevens de ervaring van het eigen ik zou weerspiege-

len" (Spillebeen, 1977, p. 18).

Die daadloosheid word pertinent beklemtoon deur die "dooë" hande. Bloed word allerweë gesien as lewewend en nou is die hande sonder bloed. Maar nie net die hande, gewillige uitvoerders van dade, is daadloos nie. Die hart wat dade motiveer, het "stil", ongemerk in gebreke gebly om die dade te inisieer. Die hart volg dan ook die emosionele weg. "Er is hier sprake van een bewuste, met inzicht in de nutteloosheid van alles gekozen symbolische dood" (Spillebeen, 1977, p. 13). Dit is in ooreenstemming met Nijhoff se opvatting "dat we het leven niet leven maar ondergaan, dat we niet leven maar gebeuren" (Vw. p. 9-10).

Behalwe die "daadloosheid" is daar ook sprake van "disintegrasie". Schenkeveld onderskei in die eerste reël 'n sekere "disintegrasie" by die digterlike ek wat sy lewe van 'n afstand af betrag (1975, p. 212). Meer nog: "er is trouwens niet alleen van afstand tot het eigen leven maar ook tot de wereld sprake: de dichter heeft van ieder handelend ingrijpen afgezien" (1975, p. 212).

In die tweede en daarop volgende strofes neem die digter verskeie gestaltes aan. Hierdie gestaltes bly egter simbole van bepaalde verskynsels. 'n Kloosterling is iemand wat in afsondering leef, wat 'n bepaalde beskermde leefwyse het. Maar die kloosterling van wie hier sprake is, het in 'n besondere tydperk geleef, die sogenoemde Karolingiese Renaissance wat Karel

die Grote teweeggebring het. Daar was 'n herlewing op die gebied van die kuns en letterkunde, 'n nabootsing van die Klassieke (Reader's Digest great encyclopaedic dictionary, vol. 1, 1964, p. 138). Daar kan met reg aanvaar word dat daar in die kloosters druk gewerk is, aangesien die monnike die skrywers van die Middeleeue was. Maar hierdie kloosterling is passief, hy sit voor die venster.

Teenoor sy passiwiteit is daar, kontrasterend, die burgery wat buite in die son op die grasvelde beweeg en die matrose wat langs die kaaie sing. Passiwiteit word hier duidelik teenoor aktiwiteite gestel.

Soos die Franse digter De Heredia in sy *Trophées*, roep Nijhoff volgens Kamphuis ook "historische" tydperken en figuren op" (Kamphuis, 1963, p. 85). Reeds in die vorige strofe is na die tydperk van die Karolinge verwys. In die derde strofe word nou na die Renaissance en die kunstenaar verwys. Dis duidelik 'n skilder want hy teken die glimlag van 'n vrou. Dit kan 'n verwysing na die sogenoemde Mona Lisa of La Gioconda van Leonardo da Vinci wees. Die vermoede word versterk deur die verwysing na die glimlag van die vrou. Miskien verwys die werk wat snags gedoen word, na iets wat in die geheim gedoen word - nie 'n openlike daad nie.

Verse drie en vier van strofe drie verwys duidelik na daardie faset van die kuns waar die kunstenaar in die skilderkuns 'n selfportret skilder of die dig-

ter hom doenig hou met die digter binne die digkuns  
- 'n soort narcisme.

Terselfdertyd openbaar die reëls ook 'n worsteling met die werklikheid, iets soos in 1 Kor. 12 geopenbaar: die spieël as simbool van die raaiselagtigheid van die werklikheid wat in hierdie stadium nie opgelos kan word nie. Lees ons die reëls noukeurig is dit juis om te sê dat die kunstenaar se oë inderdaad spieëls is of die verskynsel van die narcisme. Hy kan nie tot die werklikheid van die vrou se glimlag en die glans van sy eie oë deurdring nie: "De werkelijkheid van hemzelf en van de anderen blijft ontoegankelijk" (aldus Spillebeen, 1977, p. 22).

In die vierde strofe is die gestalte 'n digter. Hy word histories en om 'n besondere rede aan Baudelaire gekoppel. Histories loop die gebeure en ook in die gedig van die Karolingiese tyd oor die Renaissance tot by Baudelaire "in wie Nijhoff de kanker van zijn maatschappij als een totale gespletenheid zou hebben onderkend" aldus Spillebeen (1977, p. 21).

Die tweede vers, beklemtoon deur die aandagstreke, dui op 'n roetine, 'n lewenswyse wat nie juis dinamies is nie, maar eerder deur die patroonmatigheid daarvan passiwiteit suggereer.

Hierdie tydgenoot van Baudelaire met sy uitgestippelde roetine reageer ietwat, en die eerste keer, emosioneel. Dis 'n emosionele reaksie op die passiwiteit teenoor

die werklikheid waaroor dit eintlik in die gedig gaan:

*Vloek ik mijn liefde en dans als Salomé.*

Die vers kan op verskeie maniere uitgelê word. Die digter vervloek sy geliefde en dans soos die danseres Salomé wat Johannes die Doper se hoof as beloning vir haar dans geëis het. Die dans is 'n poging om die geliefde te vergeet.

Willy Spillebeen se uitleg na aanleiding van Oscar Wilde se *Salomé* is ook aanvaarbaar. Hy aanvaar Wilde se siening van Salomé as "minnares-moordenaar van Jokanaan". Haar liefde was machteloos en daarom het dit oorgeslaan in "haat". Ofskoon Nijhoff in 'n verwysing na Wilde se *Salomé* (Vw. p. 282) anders besien, is Spillebeen se uitleg insiggewend: "De dans 'als Salomé' van Nijhoffs dichter was in de eerste plaats een daad van onmacht tot contact, net als de vloek. Maar bij hem evenals by Wilde's *Salomé* is het einddoel een contact te forceren. Myns insiens is ook Wilde's *Salomé*, net als Nijhoffs dichter uiteindelik willoos en kuis. Een instrument net als 'De soldaat die Jezus kruisigde'" (Spillebeen, p. 23).

Die vers:

*De wereld leeft haar weelde en haar misère*

omsluit die tweede, derde en vierde strofes. Strofe twee staan in kontras met die daarop volgende twee strofes in die sin dat dit na die dag verwys (zonnig) teenoor die nag in strofes drie en vier. Die digter besef dat die wêreld (die werklikheid) ryk is, die

"weelde" van werkende mense, singende matrose, die teken van 'n vrou se glimlag, die lees van boeke en die jolyt in 'n kafee, maar verskuil in die weelde lê die leed. Die *geliefde* word *vervloek* Salomé bemin Jokanaan, maar laat hom sterf!

Die voorlaaste strofe beklemtoon enersyds die passiwiteit (toeschouwer = kyk, maar neem nie deel nie) en andersyds die onmag van die digterlike *ek* om tot die werklikheid deur te dring. Sy onmag groei so dat die werklikheid vervaag en verklein. Maar nie as gevolg van 'n letterlike skeiding tussen die toeskouer (die digter) en die werklikheid nie. "Ruimte" is hier nie letterlik op te vat nie. Dit dui eerder op die onmag van die toeskouer, hy kry nie perspektief ten opsigte van die werklikheid nie. Vergelyk die laaste vers van die gedig: sy lewe is 'n

*Stil mozaïekspel zonder perspectieven.*

Sy lewe is óók 'n *stoet van beelden.*

Die aanloop en afloop van *De Wandelaar* vertoon die vorm van 'n kringloop. Dis 'n bese kringloop waarvan begin en einde op dieselfde noot is: passiwiteit, daadloosheid.

Hoe kan die digter aan dié bese kringloop ontkom, om "voorbij die skerm tot een door eigen levenshouding vervloekte, in ieder geval onbereikbaar gemaakte werkelijkheid" te kom? Volgens Spillebeen (1977, p. 21) moet die Kloosterling die venster oopmaak, die

Kunstenaar deurdring tot die werklike vrou en die spieël weggooi, Baudelaire se tydgenoot moet die kunsmatige wêreld van boeke en kafees verlaat en tot die egte lewe onder mense terugkeer. Die toeskouer in die toring wat al die gestaltes behels sal slegs op dié wyse die kringloop kan verbreek.

Al staan die gedig *De Wandelaar* voor in Nijhoff se bundel is dit nie noodwendig dat die laaste strofe van die gedig met die aanvang van die bundel geskryf is nie. Inderdaad verklaar Schenkeveld dit so dat die gedig, getrou aan Nijhoff se opvatting dat 'n gedig kwalik voltooid is, soos 'n voorwoord eers heel laaste geskryf is. Daarom dat hierdie enigsins problematiese strofe van *De Wandelaar* na die mening van Schenkeveld "als een soort retractio van een groot deel van de bundel" gesien kan word (1975, p. 213).

Uit wat Nijhoff in die teorie gesê het oor hart en gevoel, kan die volgende afleiding met reg oor die rol van dié element in *De Wandelaar* gemaak word. Nijhoff beskryf die "tweede hart" aan die einde én met die rypheid van die jeug (p.16) "ik een onrust, een weemoedige eenzaamheid". Dit tref ons in *De Wandelaar* aan. Maar daar het in sy latere gedigte 'n wending gekom. Trouens, hy het 'n voorgevoel van die wending gehad soos uit die volgende aanhaling uit 'n brief aan A. Roland Holst op 27 Julie 1918 blyk: "Je hebt gelijk gehad toen je schreef, dat ik op een wending sta. Voorloopig heb ik het gevoel dat ik het nog niet aandurf en schreef weer eenige verzen zooals er al zoo veel in *De Wandelaar* staan ... maar

die me toch het gevoel laten behouden dat ik meer en anders te zeggen heb". Nijhoff skets verder die omstandighede waarin dié gedigte ontstaan het: "Er is een traagheid in me, een soort vermoeidheid, die ik niet weet te overwinnen. Het is de tijd, toen ik tussen 17 en 21 was ... (Aangehaal deur Schenkeveld, 1975, p. 213). *De Wandelaar* stam dus uit "een onrust, een weemoedige eenzaamheid" soos hierbo aangehaal. Hierdie emosie bevat dit waarna Nijhoff verwys het as "een warmte van waarachtigheid" (verwys p. 18).

In 'n ander opsig is *De Wandelaar* ook 'n gedig wat openbarend van 'n uitspraak van Nijhoff is. Dit is openbarend van wat Couperus "zieleschemering" genoem het - daardie vreemde tweeheid in die digter (verwys p. 17). Nijhoff verwerklik dit in die gedig. Daar is 'n soort tweespraak tussen die verlede en die hede as Schenkeveld se ontleding van die strofevolgorde in die gedig aanvaar word. "Op de reeks 'Kloosteling ... zit ik; Kunstenaar ... teeken ik; Een dichter ... vloek ik' sluit goed aan 'Toeschouwer ben ik uit een hoogen toren' als laatste stadium van de gevolgde weg. Op dit punt zou dan de aansluiting verleden-heden plaats vinden: deze laatste ik zou dan de typische gestalte van de eigen tijd zijn, de mens die zelf zich distantieert maar zich ook geïsoleerd voelt" aldus Schenkeveld (1975, p. 212).

In *De Wandelaar* onderskei 'n mens ook die uitspraak van Nijhoff dat die menslike gees 'n ingebore verlange na iets bo homself het (verwys na p. 9). Inderdaad is daar in die gedig die grondtoon van verlange.

Die verlange het die digter genoop om deur beelding, konkrete vergestaltung aan sy gevoel te gee (verwys na p. 19). Daar is reeds na die verskillende gestaltes wat Nijhoff in hierdie gedig gebruik verwys.

*De Wandelaar* vertoon tegniese heelwat voorbeelde van uitsprake wat Nijhoff gedoen het. Iets wat in dié verband onmiddellik opval, is die simmetrie van die strofes. Die gedig bestaan uit ses vierrelië strofes. Die strofes bevat elk respektiewelik die volgende aantal woorde: strofe 1: 30; strofe 2: 29; strofe 3 : 30; strofe 4: 31; strofe 5: 32; strofe 6: 29. Hieruit blyk duidelik dat die gedig se strofes wat die aantal woorde betref, baie gelyk is.

Nijhoff het aangevoer dat meersillabige woorde die digter kortwiek as dit by liriese verse kom (verwys na p. 54). Uit die 181 woorde waaruit die gedig bestaan, is 61 meersillabig. Tweederdes van die woorde (120) is monosillabig. Ook die probleme wat sulke meersillabige woorde metries teweegbring, word geïllustreer. Basies is die gedig vyfvoetig met die jambiese versmaat as oorheersend. Nijhoff het na die vyfvoetige jambiese vers verwys as by uitstek geskik vir die uitdrukking van "een lyrische bewegingheid" wat *De Wandelaar* trouens is (vergelyk p. 26). Die eerste vers van die eerste strofe is wel vyfvoetig, dog nie volmaak nie, omdat die meervoud van die selfstandige naamwoord *straat* een onbetoonde sillabe verskaf. Op dergelyke wyse het al die meervoude een sillabe oor. Daarom is ongeveer die helfte van die vers katalekties.

Daar is ook opvallend baie voorbeelde van trogeïese inversie, enersyds aangewend om woorde uit te hef aan die begin van 'n vers (vergelyk "Kloosterling" vers 1 strofe 2 en die derde vers van strofe 3 ens). Dit is ook interessant om te merk dat die verse wat trogeïes begin, streng vyfvoetig is. Die aanwend van die trogeïese inversie kan andersins in sekere sin gesien word as 'n verstegniese middel wat Nijhoff aanwend as kompensasie vir die natuurliker jambiese versmaat.

Wat die simmetrie van die strofes iets besonders maak, is dat daar in dié geval waar 'n hoogs emosionele ervaring weergegee word 'n mens byna anders sou verwag het: dat die strofes weens die wisselende gevoelstroom nie wat die aantal woorde per vers betref so ooreen sou kom soos in die geval in *De Wandelaar* is nie.

Die simmetrie word ook beklemtoon deur die inhoud van elke strofe wat sintakties elk 'n geheel vorm. Elke strofe, ofskoon dit deel het aan die kerngedagte van die gedig in sy geheel, is tog 'n selfstandige eenheid. Die sinne lees heel natuurlik en soos Nijhoff dit stel "bij een dichter ... is de zin die de strofe ompant zelve het geheel, waarin de woorden als onderdelen opgelost zijn" (verwys na p. 99). Die enigste sin wat miskien ietwat onnatuurlik klink, is die deel (vers 4 strofe 5) waar die digter ter wille van die rym die woordorde omgeruil het:

*En die ik niet aanraken kan en horen*

teenoor die natuurlike omgangstaal:

*En die ik niet kan aanraken en horen.*

Vergelyk ook vers 4 strofe 1 in dieselfde verband.

Nijhoff se beeldspraak in die onderhawige gedig is direk:

Mijn eenzaam leven *wandelt* in de straten

met die tipiese werkwyse van Nijhoff om deur die ritme die klem op die sleutelwoord te laat val. Vergelyk ook die klem wat op natuurlike wyse val op die ander sleutelwoorde in die strofe: "langs", "tussen", "stroomt" en "hart". Die direktheid van die aangehaalde metafoer is te vinde in die laaste strofe:

.....*de dingen* .....  
*een stoet van beelden* .....  
*stil mozaïekspel* .....

Dié direktheid is verwant aan die beeldspraak van die simbolis Mallarmé "All preliminaries, explanations, comparisons, are omitted. Only the essential points are given, and the gain in concentration and power is enormous. The poetry is fully packed" (Bowra, 1947, p. 10). Die beeldspraak is dinamies ofskoon die stemming verskil. Benewens die enkele aangehaalde metafore is daar ander soos die identifikasie van die digterlike *ik* as wandelaar, kloosterling ens. asook die teenstellings en die enkele vergelyking wat geslaagd is.

Nijhoff poneer die stelling dat poësie die gevolg van stryd in die digter is (verwys na p. 70). Daar is spanning in die digterlike *ek* oor sy daadloosheid en isolasie vanuit die een hoek besien en 'n innerlike strewe om die werklikheid sinvol te vertolk uit 'n ander hoek. Dis 'n stryd tussen daadloosheid en 'n begeerte tot daadkrag. Dit is dan na 'n uitspraak van Nijhoff dat die digter die vermoë besit om "het leven in een gedachte te kunnen overzien en dan deze gedachte in vorm gebracht ('n gedig dus), te kunnen continueren totdat zij, losgekomen, uit eigen activiteit een woordvorm samenstelt" (Vw. p. 193). Hier is dit die gedagte van daadloosheid wat vorm, gestalte gekry het. Dit is dan die taak van die digter.

#### 8.4 VAN DIE TWEDE BUNDEL *Vormen*

In die eerste gedig *Satyr en Christoffoor* word die onmag van die digter om die werklikheid te deurgrond, voortgesit. Uit *De Wandelaar* het geblyk dat Nijhoff die werklikheid as chaos ervaar het. As toeskouer uit die hoë toring is die digterlike *ek* van die werklikheid geskei deur sy onmag en angs. Die gedigte in *Vormen* verskil daarin van dié in die eerste bundel dat "om te ontkomen aan de verwildering en de chaos kiest de dichter hier de evasie in het *religieuse*" aldus Spillebeen (1977, p. 61). Vir hom wend Nijhoff 'n poging aan om die aardse en boordse werklikheid te versoen in die Christuskind; ook gesien as versoening van die natuurlike en die bonatuurlike.

Theun de Vries sien geen diepsinnige religieuse opvatting/uiting in die gedig nie. Hy stem in dat die kind in die gedig *Satyr en Christofoor* met die Christuskind vergelyk word "en daarmee, als 'een klein geluk, dat klemt', tot de drager van een bij uitstek simpele Christuskindopvatting gemaakt, waarin men overigens niets spesifieks- religieus moet zoeken" (De Vries, 1946, p. 47). Vir De Vries bestaan daar 'n sielsverwantskap tussen die begrippe *Christus*, *kind* en *woord*. Hierdie begrippe is van kardinale belang in Nijhoff se digopset.

De Vries vind eerder in die gedig 'n "bespiegeling van die dichter omtrent zijn kunstenaarschap" en hierdie bespiegeling draai inderdaad om "de alchemie van het verlossende woord" (1946, p. 44).

De Vries koppel Nijhoff se digterskap by uitstek aan die woord. Volgens hom is die digterskap nie slegs 'n spontane verantwoording van die persoonlikheidsontwikkeling nie. Hy ervaar dit as 'n mag wat hom by tye voorkom as 'n lewende ding buite homself. Tog is daar 'n wisselwerking tussen sy innerlike en hierdie mag. Hy ondergaan hierdie wisselwerking in so 'n mate dat dit hom diep roer ... "het wordt bij uitstek het ervaarbaarheid van het scheppende woord" (De Vries, 1946, p. 38).

Van belang in verband met die gedig *Satyr en Christofoor* is Sötermann se siening van die tydperk tussen die eerste bundel *De Wandelaar* en die tweede *Vormen*. "Nijhoff's poetry turned inward to the less obvious

and certainly more essential aspects of the modernist tradition ... The poet no longer weeps, (Vw. p. 285) on the contrary, he is aware of being aware. He feels himself to be an actor playing a part in his own life (Vw. p. 491). He moves away from himself, *he transposes feeling to form*, he objectifies" (Vw. p. 99). (Sötemann, 1976, p.108). Aanstons sal uit die ontleding van die gedig blyk dat die gevoel wat Nijhoff in die gedig transponeer die van *verlange* is. Die vorms of gestaltes waarin hy die gevoel verge-stalt, is dié van die reus Christoffoor en die sen-suele sater. Laasgenoemde is volgens 'n aanhaling van Bettina Polak in *Digter en volk in het werk van Martinus Nijhoff* deur G. Kamphuis 'n bekende simbool van die sogenoemde Symbolistiese Beweging 1890-1900 (1963, p.84).

Volgens Sötemann (1976, p. 108) is die digter 'n "sensitive and subtle constructor, who makes an object, a cooled-down 'thing' consisting of *words*, not ideas (Vw. p. 1171). Words are a specific kind of material with which it is possible to objectify mental states by obeying the laws inherent in the material (Vw. p. 97). At a certain moment word, linguistic and prosodic forms, take the initiative, assume a crea-tive power emanating from themselves. The poet disappears from his poem and the resulting object may transcend the limits and the human limitation of the person who wrote it" (Vw. p. 659 ook p. 666-667). Hier is dus ook sterk sprake van die woord, soos hierbo deur De Vries na verwys. Die skeppende woord is ook die "verlossende" woord.

Die "religieuze" waarna Spillebeen verwys (p. 143) vind ook aansluiting by Sötemann se bewering (1976, p. 108): "Ever since the disappearance of the great philosophies and the great religions, there has been only art to show us a reality above this world and its mundane nature. Consequently, writing becomes a form of positive mysticism" (Vw. p. 686). Die "misticisme" gee miskien aanleiding tot moontlike verwarring met religie in die tradisionele sin van die woord. Daarom Sötemann se uitbreiding: "The word of the poet conceals a final form of 're-ligion' in the etymological sense of the word, a religion of reality, a sensory incarnation of what has been seen" (1976, p.108). Dit is interessant om daarop te let dat die bogenoemde uitsprake van Nijhoff juis gemaak is in die tydperk waarin die gedigte van die bundel *Vormen* ontstaan het (aangehaal in voetnota Sötemann, 1976, p. 108).

Die gedig *Satyr en Christoffoor* leen hom dus volgens die voorgaande tot 'n meerduidige uitleg. Nijhoff betrek by die bekende legende van die Heilige Christoffoor (Grieks: hy wat Christus gedra het) die gestalte van 'n sater.

Die saters is half dierlike en half menslike wesens; die dienaars van Dionysios en soos hy, lief vir plesier en vleeslike gerot, 'n soort sinnelike natuurkrag wat hom tussen Christoffoor en kind stel en hul vereniging belemmer. Hulle het die bosse en woude bewoon.

In die eerste strofe praat die sater met die reus Christoffoor, nog steeds met die Kind op sy skouer, nadat hy die stroom deurwaad het. Hy versoek Christoffoor om dié aan hom af te staan sodat hy hom na die natuur kon neem. Die sater is simbool van die natuurlike. Hier staan hy lynreg teenoor Christoffoor, simbool van die bo-natuurlike of: die aarde teenoor die hemelse.

Die kontras tussen die twee word reeds in die eerste twee verse ruimtelik aangedui:

*vertrouder*

*In 't water dan op 't land.*

Die implikasie is duidelik: Christoffoor en die water: Sater en die land.

Christoffoor het geluk gesmaak: die Kind het met sy handjie deur sy hare gestryk! Hy wil nie van sy geluk afstand doen nie. In hom is 'n verlange om die Kind vir homself te behou. Hierop wys die woorde "Maar" en "zwijgende". Daar is tog ook iets wat skort: sy trane wat spontaan behoort te vloei, word na verwys as sou dit "stroever" as die rivier vloei.

Die sater se reaksie op Christoffoor se weiering om die Kind af te staan, is om 'n handvol bessies aan te bied. Dit kan gesien word as 'n omkoopgeskenk. Hierdie wese wat sy luste laat botvier en gevat het wat hy wou hê, bied nou "schuw en verlegen" 'n geskenk aan. Hy is sku, want hy tree onnatuurlik op en daarom ook is hy verleë. Hy verlang ook om die kind te besit.

In die vierde strofe reageer die Kind. Hy gryp die sater se hand vas om dit nooit weer te los nie. As Christus die mens vasgegryp het, los hy hom nie weer nie. Soos daar enersyds iets met Christofoor se geluk skort, is andersyds die sater se geluk ook geskend: hy sal nooit weer in die woud dans nie. Die Christuskind het hierdie toestand teweeggebring. Die aangebode bessies, simbool van 'n noue verbinteniss/vriendskap (De Vries, 1974, p. 45), word deur die Kind stukkend gedruk. Die sap rol oor die sater. Miskien is dit 'n afglansing van die doop. Die Christuskind bind Christofoor en die sater aan mekaar. Die twee is teen hul sin deel van mekaar.

Die laaste strofe vorm die sleutel tot die gedig. Die digterlike *ek* anders as in *De Wandelaar* tree self tot die gedig toe. Hy praat met Christofoor en die sater, maar rig ook woorde aan homself. Hy tree as derde party tot die gedig toe. Dit gaan om "Een klein geluk". Hierdie klein geluk het 'n besondere betekenis vir aldrie: Christofoor, die sater en die ik-figuur. Maar die klein geluk, ironies genoeg, knel elkeen. Christofoor kan nie die Kind na die oorkantste oewer bring nie. Dit is tog sy begeerte om die Christuskind van die een oewer deur die water na die ander oewer te dra. Hy het 'n sending gehad. Tog slaag hy nie daarin om sy klein geluk te bereik nie, omdat die water ondeurwaadbaar is. Knuvelde (1961, p. 559) en Spillebeen (1977, p. 64) wys hierdie mislukking om sy eie klein geluk te vind, aan Christofoor se gebrek aan naasteliefde. Hy wil die Christuskind vir homself hou en juis daardeur verloor hy hom. Die Christuskind verbind hemel en

aarde in harmonie. Christofoor, soos trouens alle Christene, móët die Christus na die mense bring, na die oorkantse oewer, maar "het water dat beide oevers d.w.z. het aardse en het buitenaardse verbindt, wordt 'onvoorwaardbaar'" (Spillebeen, p. 64). Die Christen wil die Christus vir homself hou. Sy ver-lange is na die hemel.

Die sater se klein geluk lê ook daarin om die Kind (nie noodwendig die Christus nie) te kry. Maar hy dink dat hy dit deur 'n geskenk te gee, kan regkry. Sy motiewe is dus ook onsuier. Hy kan hōmsêlf nie offer nie, daarom kom die Kind hom ook nie toe nie. Spillebeen sien die twee gestaltes so: "Blykbaar is er bij geen van beide afsplitsingen van Nijhoff, bij de Christen noch bij de heiden, voldoende offer-bereidheid, d.w.z. naastenliefde, waardoor ze dan ook 'het klein geluk dat klemmt', de ideale werklikheid, hier door het kind gesymboliseerd, niet kunnen berei-ken" (1977, p. 65). Omdat die sater gemeen het dat hy die Kind ook soos ander mense na sy wil buig. *(Hij die langs alle wegen / Zijn lusten had gekregen)* en dit nie kon vermag nie, is die klein geluk "onge-naakbaar". Christofoor en die sater verloor dus albei die geluk. Dit wat die religieuse aspek betref.

In die laaste twee verse is die digterlike *ek* self aan die woord. Met die sater en Christofoor het die digter dit gemeen: ook hý kan nie die klein geluk vashou nie! Hoe erg dit hom raak, blyk uit die uit-roep "ach". Vir geeneen van die drie is daar 'n be-reiking van geluk nie. Die geluk wat die digter wou

vasvang in sy gedig, ontvlug hom - soos Nijhoff dit stel: *Wegzingend door mijn lied* -.

Teenoor die religieuse aspek wat deur sommige kritici in die gedig onderskei word, is daar die siening dat die gedig verband hou met Nijhoff se digtersnering. Spillebeen en De Vries het albei hierdie aspek beklemtoon. A. Roland Holst se siening van die "major" en "minor poet" dien as grondslag vir Spillebeen se uitleg. Kortliks is die verlange van die groot digter gerig op 'n doelwit buite die wêreld (aardse). Die krag om die lewe te oorsien, put die digter volgens Holst uit sy drang na wat hy buite of bo die wêreld vermoed; ook "uit zijn droom naar een paradijs, een Elysium, een liefde" (Spillebeen, 1977, p. 60).

Nijhoff sien as een van die funksies van die kuns "n buite die werklikheid stel van die lewe" (Vw. p. 140). By die mens is n ingebore verlange na iets bo homself. Hy is dus bewus van n "bovenmenselijk" karakter in die poësie. Maar daar is ook n "menselijk" karakter. Vir Nijhoff het die begin van poësie slegs een van hierdie karaktertrekke. Daarom stel dit soms teleur. Groot poësie daarenteen is: "alleen bestaanbaar ... als einde van poëzie" ... "door haar menselijk-bovenmenselijk karakter" (verwys na p. 9).

Nijhoff se geluksverlange as "minor poet" met sy aardserigtheid gesimboliseer in die sater, word telkens gekortwiek deur n geestelike verlange gesimboliseer in hierdie gedig in die gestalte Christoffoor.

Spillebeen se uiteensetting wat heel aanneemlik is, sien in die sater en Christoffor dubbelsinnige, wanke-lende figure. Hulle is voorbeelde van daadloosheid, soos in *De Wandelaar* geopenbaar.

By die groot digter is tipies simbolisties, "het ver-langen ... het streven om de woorden te laat *loszingen* van hun betekenissen" na die mening van Spillebeen (1977, p. 65) die ideaal. Hy verwys na die volgende verse uit *Tweërlei dood* (ook in *Vormen*):

Vreemd ijlt geluk voorbij oneindig missen.  
Stuivende sneeuw, o lied! - ik adem hijgend  
Een ijskoud licht in, en *mijn woorden* stijgend,  
*Zingen zich los van hun betekenissen.*  
(Kursivering van my).

Maar in *Satyr en Christoffor* sing die woorde hulle nie los nie, maar weg. Die "verlossings-gedagte" van die woord en later van die beeld (onder andere *Het steenen kindje*) word in die voorgenoemde gedig nog nie 'n werklikheid nie. Omdat die digter soos sy spieëlbeelde die sater en Christoffor, nog nie van homself kan loskom nie, nog nie verlos is nie, kan hy nie die Kind verlos nie. En in die gedig? "Doorheen zijn lied d.w.z. de woorden die zich loszingen van hun betekenissen, wat eigen is aan de poëzie van de buitewereldse 'grote' dichter, zingt de wereld, de aardse werkelijkheid, het kind zich weg en wordt het 'onaanraakbaar'" (Spillebeen, 1977, p. 67).

Wat die inhoud betref: die digter Nijhoff kan soos

in *De Wandelaar* nie daarin slaag om tot 'n vergelyk met die werklikheid te kom nie. Hy bly die daadlose wat met die een hand aan die bo-aardse vashou en met die ander die aardse nie kan loslaat nie.

Hierdie gedig bestaan uit vyf agtrelige strofes. Andermaal getuig die simmetriese bou van die gedig dat dit as voorbeeld kan dien vir dit wat Nijhoff bedoel het met die uitspraak: "Gij ziet alweer, het waarlijke onderwerp van poëzie is niet een levensinhoud, maar een vorm daarvan" (verwys na p. 101). Nijhoff het slegs die allernodigste bestanddele van die legende geneem en daaromheen sy gedig geskep. Op die woordgebruik in die gedig word in 'n latere paragraaf gewys.

In *Satyr en Christoffoor* is die vorm van die gedig werklik diensbaar aan die digter. Wat primêr 'n sielstoestand was, kry nou 'n "bewustzijnsvorm" (verwys na p. 102). Die digterlike *ek* is bewus van die kloof tussen die bowerklikheid en die werklikheid (of die natuurlike en die onnatuurlike) wat spanning meebring. Dit is die primêre sielstoestand. Die digterlike daad bestaan nou daaruit dat die "lewensdaad van die gedagtevorming", 'n "poëtiese daad van verwesenliking" word. Die poëtiese daad word egter verwerklik deur die selfaangedrewe beweging van die "eenmaal opgeroepen woord-vorm" (verwys na p. 49). Wat nou op geheimsinnige wyse tot stand gebring is, is 'n "ding" met 'n eie vorm en wat uit die stof self gegroei het (verwys na p. 68).

Nijhoff sê dat 'n persoon eers 'n digter is as hy die digvorm bemeester het. 'n Persoon kan wel dig, maar dit is slegs die digter wat kan *sprek* en dit doen hy pas as hy "in die vorm spreek" (verwys na p. 72).

In *Satyr en Christoffoor* is daar beslis nie oortollige woorde nie. Die 210 woorde van die gedig bevat slegs *drie* byvoeglike naamwoorde - daardie woordsoort wat die digter, aldus Nijhoff, moet vermy: "ritselende riet" (tweede vers derde strofe); "roode streepen" (sewende vers strofe vier) en "klein geluk" (vierde vers laaste strofe). Die aantal selfstandige naamwoorde is ongeveer 38. Hulle verleen 'n sekere konkreetheid aan 'n enigsins abstrakte onderwerp. Saam met die vorm het ons hier 'n verkonkretisering - iets wat weer op sy beurt tot die welslae van die gedig bydra. En soos Nijhoff sê, dra die werkwoorde (+ 28) by tot die verkonkretisering (verwys na p. 92). Opvallend is die direktheid van die werkwoorde:

*Til het kinje van je schouder;*

*Geef zijn handje ...;*

*Ik wijs het ...,*

om slegs enkele te noem.

Die rympatroon van die gedig is opvallend konstant: die eerste vier reëls van die agtrelige strofe het kruisrym; die daarop volgende drie reëls het gelyke rym en die laaste reël rym nie met die ander nie. Die oorheersende maatslag is die jambe. Voeg daarby dat die eindrym van elke strofe identies is: reëls

1,3,5,6,7 het vroulike eindrym teenoor reëls 2,4 en 8 wat weer manlike eindrym het. Herhaling kom ook baie voor: klankherhaling byvoorbeeld:

..... bosschen  
... bronnen .... mossen  
..... vossen

en die klankpatrone in die 5,6 en 7de reëls se rymwoord; woordherhaling byvoorbeeld die name; *kind*; *nooit* ens.

Uit die saamkom van al hierdie elemente in *Satyr en Christofoor* kry ons die verskynsel wat Nijhoff met "inademing" gedoop het! "Door de regelmaat, door het metrum, de woordrepetitie, de alliteratie, het rijm" ... "reguleert hij deze inademing". En hierdie inaseming is die hoogtepunte in die poësie: die lewende oomblikke waar "siel" en "oneindigheid" teenoor mekaar staan (verwys na p. 33).

#### 8.5 'N PROGRAMMATIESE GEDIG UIT *Nieuwe Gedichten*

Die derde gedig wat programmaties genoem kan word, is *De twee nablijvers* uit Nijhoff se derde bundel *Nieuwe Gedichten*. Die gedig stam ook uit sy sogenoemde derde periode.

Reeds die titelwoord *nablijvers* veronderstel dat daar vooraf iets plaasgevind het, of dat daar 'n bepaalde handeling was. 'n *Nablijver* is 'n skoolsitter of iemand wat na 'n sterfgeval agtergebly het (Van Dale, 1956, p. 584). Miskien kan mens ook sê, soos dit die geval in

die gedig moontlik is: reste wat oorgebly het uit die verlede en juis nadat die digter 'n nuwe koers ingeslaan het.

Inderdaad is daar by nadere ontleding van die gedig, elemente van die verlede, die oue, én die nuwe teenwoordig. Die gedig is 'n samespraak tussen die twee agtergeblewenes uit Nijhoff se vroeëre poësie: die boom en die skrywer en by implikasie die digter - 'n latere Nijhoff. Die digterlike *ek* beëindig die gesprek deur toevlug te neem tot die tradisionele voorstelling van die digter: die nagtegaal, aldus Sötemann (1976, p. 112). Maar die nagtegaal verkeer nou in 'n ander milieu, naamlik die stad. By implikasie is sy milieu anders as vroeër, anders as in die tyd van die *nablijvers*. Toe, en weer by implikasie, het die ou boom in die voortuin gestaan, was dit blaarryk en het dit vrugte gedra. Die skrywertjie - en hier is die verkleingsvorm aangewend om toegeneentheid uit te druk - was nie eensaam nie. Sy gesin het nog geleef en hy self was méér as net dit wat hy geskryf het. Die skrywer se geraamde portret hang voor ons - 'n herinnering aan die verlede. Maar *raam* kan ook figuurlik beteken om 'n skrywer binne sy tyd te plaas, in perspektief te sien.

Die nuwe milieu waarin die nagtegaal hom nou bevind, is die stad. Met die uitroepe: "Stil!" en "Hoor!" sê Nijhoff aan ons dat die digter 'n nuwe besieling gaan put uit die stad. Die nagtegaal hervat sy lied in die *hartjie* van die stad. Met ander woorde, hy is deel van sy milieu. In hierdie milieu het die

mense nou wonings gebou van *nuwe* stene en *blinkende* hout. Soos met die oue is dit miskien geregverdig om sekere dinge te veronderstel. Wonings is permanente strukture. Miskien staan hierdie *wonings* in kontras met die Bybelse opvatting dat daar in die hemel vele wonings is, gesien in die lig van wat hierna volg. *Nuwe* stene kan dalk impliseer dat die digter minder aansluit by die werk van ander (byvoorbeeld Baudelaire), "oorspronklikker" is in dié mate wat oorspronklikheid 'n werklikheid in die literatuur kan wees. Nijhoff huldig onder andere die mening dat "egte oorspronklikheid, soos egte liefde en egte gevoel vir die godsdiens eers op latere leeftyd ervaar word" (p. 42). Dit strook met sy opvatting dat daar nou in die nuwe milieu van die stad nuwe (rypere ?) gedigte geskep sal word, anders as vroeër. Hout wat blink, is gepoleerde hout en veronderstel hier die digter wat steeds streef na die perfekte wat die gedig se vormelemente betref.

Die kwessie van plasing binne 'n bepaalde milieu is 'n interessante verskynsel by Nijhoff. Hierdie plaas van die digter in die stad is miskien analoog aan die werk van die Middeleeuse skilders: "Painters such as Breughel and Jan van Eyck placed the spiritual history of man's salvation in their own surroundings (Sötemann, 1976, p. 112). Die vroeëre Nijhoff van *De Wandelaar* en *Vormen*, die daadlose ontvlugter van die werklikheid, die digter wat hemel én aarde vasgehou het, wend hom nou na die stad en dus na die aarde. Soos die skilders soek hy nou sy heil op die aarde en in die stad.

Sy verkeer op die aarde staan in skrilte kontras met sy vorige strewe na die hemelse. Die vele wonings is op die aarde en tussen die mense. Dit is die wêreld van die sater. Dit is 'n opvolging van die raad van die Rottevanger van Hameln (*De pen op papier*) wat Nijhoff ter harte geneem het: hy moes "alleen gewaarwordingen van andere mensen" beskryf. Dit bring noodwendig 'n nuwe objektiwiteit in Nijhoff se poësie want sy eie gevoel word nou op 'n voorwerp of persoon buite homself saamgetrek.

Die voorgaande kenmerke soos geopenbaar in *De twee nablijvers* word ook tiperend van verdere gedigte in die bundel *Nieuwe Gedichten*. So kan ook met reg gesê word dat Nijhoff sy eie gevoel saamgetrek het in die figuur van St. Sebastiaan in *Het veer*; dat dié heilige ondanks alles die aarde verkies het; dat hy in 'n eie milieu geplaas word - 'n tipiese Hollandse landskap ens. Ook *Awater* en ander gedigte openbaar dieselfde kenmerke sodat daar inderdaad na *De twee nablijvers* soos *De Wandelaar* en *Satyr en Christoffor* verwys kan word as programmaties van die bundel waarin elk verskyn.

Wat Nijhoff op te merk het oor die evokatiewe krag van die woord, oor "nadrukkelijk detail-aanduiden" en oor stemming, kan as basis vir verdere bespreking van die gedig *De twee nablijvers* dien.

Soos in die vorige gedig is daar in *De twee nablijvers* voorbeelde van besondere woordgebruik. Uit

die twee en sewentig woorde waaruit die gedig saam-gestel is, is slegs vier byvoeglike naamwoorde. Maar hierdie vier woorde is sintakties en ritmies deeglik geïntegreer. "Oude" in die eerste vers is die woord wat die meeste klem dra. Dit is ook deel van die beeld wat die digter voorhou: "oude boom" wat meer is as bloot net 'n beskrywing. Die ou boom groei tot simbool binne die vier reëls. Dis 'n simbool waarvan die assosiasie in die daaropvolgende verse geopenbaar word. Oudheid word assosieer met "kaal", "lelijk", die vrees dat daar nie meer lewe is nie: "ik vraag mij af of jy nog leeft" en "weinig vruchten". Rondom die beeld van die ou boom is geweef die suggestie van verlies - iets het verlore gegaan. En hierdie suggestie is verstewig deur die sleutelwoorde die klem te laat dra.

Wat Nijhoff onder kernwoord of "de scheppende kern der gedachte" na Mallarmé (p. 35) verstaan het, word in die eerste strofe van *De twee nabijvers* aangetref. Die keuse van "oude" het "de syntaksis als een magische alchemie in werking" gestel. Sintakties hang die ander verse (met hulle sleutelwoorde) ten nouste saam en slaan hulle op "oude boom" in die eerste vers.

Ook in die tweede strofe word 'n dergelike proses voltrek rondom die woord (en beeld) "eenzaam schrijvertje". Die *eenzaam* vorm metries weer 'n hoogtepunt - of beter gestel: dit dra die klem. Ook hier is daar sterk suggestie van verlies: "heengegaan" en "overblijft".

Uit die voorgaande kom duidelik ook na vore die "nadruklike detail-aanduiding" van Nijhoff. Die detail verbonde aan "oude" is duidelik op gewys. Daar is slegs die een byvoeglike naamwoord - en dis juis die kernwoord.

Die maatslag van die gedig is oorwegend jambies. Oor dié maatslag sê Kazemier: "De jambische maat is heel anders. De inzet is zacht, er word met de eerste lettergreep meestal nog niets substantieels meegedeeld. Daarna is er een stijging van accent, tegelijk met de weergave van een belangrijk begrip" (1969, p. 41). Dit dra by tot stemming - iets nostalgies wat ook in die lang vokale van die woorde in die eerste en tweede strofe gesuggereer word. Let in die verband op die lang e-klank ens.

Die derde strofe staan in skrilte kontras met die vorige twee strofes. Dit geld die stemming sowel as die algemene opset. Die spondee waarmee die strofe begin, roep as't ware die leser tot aandag. Teenoor die ander strofes wat versgewys (met een uitsondering) aan die einde van elk 'n pouse gehad het, enjambeer die eerste vers van die laaste strofe. Dit hang saam met die stemming en passiwiteit van die eerste twee strofes. In die derde strofe is daar nou handeling: die nagtegaal *hervat* sy lied. Met ander woorde, die nagtegaal handel, doen iets. Dieselfde gedagte aan handeling kon ook gekoppel word aan die enjambement by vers drie: "heeft ... gebouwd". Op die aanwend van "nuwe" en "blinkend" is vroeër gewys.

Die stemming wat in *De twee nablijvers* openbaar word, is dieselfde as wat Nijhoff van musiek verwag. Dit neem die stemming van die digter se gevoel (eerste twee strofes: weemoed, nostalgie; derde strofe: opgewektheid, uitsien na toekoms) oor, dra dit en maak dit duidelik aan die leser. Soos Nijhoff dit stel: nog duideliker uit drukken dan wij het zelf wisten..." (p. 29). Die stemming word fyn deur die digter gesuggereer deur die aandagstrepe aan die *begin* van strofes én aan die begin van elke sin.

Tegnies gesproke voldoen hierdie gedig aan die streng vereistes wat Nijhoff aan 'n digter stel. Hierdie digter *spreek* beslis deur vorm en inhoud (p. 79) en is hy inderdaad *instrument van die gedig* (p. 80)..

## 9.        BESLUIT

In hoofstuk 1 is enkele stellings gemaak wat 'n antwoord verg. Die stelling is gemaak dat die digter dikwels oor ander digters se poësie uitsprake lewer wat in sy eie poësie toegepas word. Na aanleiding van Hendrik de Vries se poësie het Nijhoff byvoorbeeld as een van die funksies van die poësie in die algemeen "n buite die werklikheid stel van die lewe" gesien (Vw. p. 140 en p. 150 van hierdie verhandeling). Dis terug te vind in Nijhoff se poësie en word bespreek ten opsigte van die gedig *Satyr en Christoffoor*. Ook die toepassing van ander uitsprake is in hoofstuk 6 en 7 aangewys.

Daar is ook in hoofstuk 1 die stelling geponeer dat daar uit Nijhoff se uitsprake die een of ander teorie sou kristalliseer. Dit is inderdaad so. 'n Bestudering van die hoofstukke en hulle subtitels sal die leser oortuig dat Nijhoff 'n eie poëतिक het. Uit die poëतिक blyk duidelik sy opvattinge oor gevoel, aandrift, die taak van die digter, digtegniek ens.

Aan die einde van die studie blyk ook duidelik dat Nijhoff 'n element in poësie onderskei wat moeilik rasioneel verklaar kan word. Dit raak die woord en die sin. Nijhoff verwys daarna as 'n geheimsinnige element - alchemie noem hy dit. Dit is miskien dit waarna N. P. van Wyk Louw verwys toe hy gesê het: "die letterkunde

het te doen met veel meer as selfs die hele mens:- as ons dit s6 wil stel: dit het te doen met God en mens, hemel en aarde, natuur en kultuur ... met die volle werklikheid, die onuit-sê-bare-volheid van wat is. En watter reg het ons om te eis dat dié volheid so eenvoudig vir ons moet ooplê, en sommer maar so deur begrippies grypbaar moet wees?" (1977, p. 80).

n Ander insig waartoe die studie n mens bring, is die besondere veelsydigheid van die kritikus Nijhoff. In hierdie verhandeling het dit slegs om uitsprake oor die poësie gegaan. Daaruit het opgeval sy bele-senheid en op die hoogte wees van nie slegs wat in Nederland gepubliseer is nie, maar ook in ander Europese tale en in byvoorbeeld Amerika. Die be-vinding in hierdie verhandeling strook met dié van Jan Engelman waar hy Nijhoff se veelsydigheid (veel-kantigheid noem hy dit) vergelyk met die kasteel Castel del Monte "Het is aan dit veelkantige geval dat de criticus Martinus Nijhoff (en eigenlijk ook de scheppende kunstenaar Nijhoff) mij vaak doet denken. Hij was even onverwacht, even gevarieerd, even grillig als Castel del Monte. *Er waren zeer veel kanten aan hem te bekijken, maar het geheel ineens overzien, dat lukte geen sterveling* (1965, p. 5). (Die kursivering is van my).Juis dit: die veelsydig-heid van die uitsprake kwalitatief en kwantitatief was een van die probleme met die studie.

Dat Nijhoff self skeppende kunstenaar was, het sy kritiese uitsprake soveel geldigender gemaak omdat hy self die praktyk beoefen het.

Die uitsprake oor die poësie laat 'n mens vermoed dat uit 'n verdere studie van die *Verzameld werk* daar sinvolle teorieë oor die prosa en die drama byeengebring kan word. Andermaal 'n getuienis van Nijhoff se veel-sydigheid.

Die studie het 'n mens verder tot die besef gebring dat bykans enige teoretiese uitspraak van Nijhoff in die praktyk in die een of ander gedig toegepas is. Dit sal 'n hele nuwe studie verg, wat nie binne die bestek van hierdie verhandeling val nie.

## B I B L I O G R A F I E

- ABRAMS, M. H. 1965. A glossary of literary terms. New York, Holt Rhinehart & Winston.
- BECKSON, K. & GANZ, A. 1961. A reader's guide to literary terms - a dictionary. London, Thames & Hudson.
- BOWRA, C. M. 1947. The heritage of Symbolism. London, MacMillan & Co. Ltd.
- CLOETE, T. T. 1970. Kaneel, opstelle oor die letterkunde. Kaapstad, Nasionale Boekhandel.
- DE VRIES, Ad. 1974. Dictionary of symbols and imagery. Amsterdam, North-Holland Printing Co.
- DONKER, A. 1954. Nijhoff de levensreiziger; een schets van zijn dichterschap. Utrecht, Reflex.
- ELIOT, T. S. 1941, Points of view. London, Faber & Faber.
- ELIOT, T. S. 1947. On poetry and poets. London, Faber & Faber.
- ENGELMAN, J. 1965. Martinus Nijhoff, De veelkantige criticus. Uitgeverij HeideLand.
- GOREL, Lord e.a. 1946. New Educational Library. Odhams Press London.
- GROVE, A. P. en BUNING, Tj. 1961. Digters uit die Lae Lande. Pietermaritzburg, Universiteitspers.

- HART, T. M. 1966. Die literêr-kritiese besinning in die Nederlandse letterkunde, met spesiale verwysing na die werk van Martinus Nijhoff. Ongepubliseerde proefskrif. Universiteit van Pretoria.
- KAMPHUIS, G. 1963. "Dichter en volk in het werk van Martinus Nijhoff". (In Schrijver en Volk door H. Wagenvoort e.a. Den Haag).
- KAZEMIER, G. 1965. In de voorhof der poëzie. Den Haag, Sevre.
- KAZEMIER, G. 1973. "Nijhoff, de speelse". (In Keuze uit het werk van Dr G. Kazemier door H. A. Wage e.a. Den Haag, Sevre/Wassenaar).
- KNUVELDER, G. 1961. "Martinus Nijhoff". (In Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse Letterkunde IV. S'Hertogenbosch).
- LOUW, N. P. van Wyk. 1977. Deurskouende verband. Kaapstad, Human en Rousseau.
- MULDER, H. A. 1942. "Nijhoff als overgangsfiguur". (In Twee wêrelde. Pretoria, J. L. van Schaik, Bpk.).
- NIJHOFF, M. 1961. Verzameld werk II, Kritisch, verhalend en nagelaten proza, eerste deel. Bert Bakker/G. A. van Oorschot. Ook tweede deel.
- OPPERMAN, D. J. 1959. "Kuns is boos!" (In Wiggelstok. Kaapstad, Nasionale Pers).
- PREMINGER, A. 1975. Samesteller: Princeton encyclopedia of poetry and poetics. London, MacMillan Press.
- READ, H. 1933. "The poetry of Gerard Manley Hopkins". (In The pattern of poetry by R. Skelton. London, Routledge & Kegan Paul).

READER'S DIGEST GREAT ENCYCLOPEDIA DICTIONARY,  
Vol. 3. 1964. London, R. D. Association.

RISPENS, J. A. "Martinus Nijhoff". (*In* Richtingen  
en figuren in de Nederlandsche letterkunde na  
1880. Kampen).

SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN, M. A. 1975. "De opbouw  
van Nijhoff's *De Wandelaar*". (*In* De Nieuwe  
Taalgids onder redactie van B. van den Berg  
e.a. H. D. Tjeenk Wellink).

SOTEMANN, A. L. 1976. "'Non-spectacular' Modernism:  
Martinus Nijhoff's poetry in its European  
context" (*In* Symposium on Modernism in the  
Low Countries, 1915-1930, Austin, 1973. Inlei-  
ding deur F. Bulhof. Den Haag).

SPILEBEEN, W. 1977. De geboorte van het stenen  
kindje. Nijmegen, Uitgeverij B. Gottmer/Brugge,  
Uitgeverij Orion.

VAN DALE, Nieuw Handwoordenboek der Nederlandse  
Taal, 1956. 'S-Gravenhage, Martinus Nijhoff.

VESTDIJK, S. 1947. "Aestheticisme en menselijkheid".  
(*In* Muiterij tegen het etmaal II. 'S-Graven-  
hage).

----- 1943. De glanzende kiemcel. Amsterdam,  
Uitgeverij De Driehoek.

----- 1976. "Dichter in de Klassewêreld".  
(*In* Zuiverende kroniek. Amsterdam, Meulenhof).

WENSELEERS, L. 1966. Het wonderbaarlijk lichaam.  
Martinus Nijhoff en de moderne westerse poësie.  
Bert Bakker, Daamen N.V.

WIMSATT, W. K. & BROOKS, C. 1957. Literary Criti-  
cism: a short history. London, Routledge &  
Kegan Paul.

WOORDEBOEK VAN DIE AFRIKAANSE TAAL - red. P. C.  
Schoonees e.a. - Staatsdrukker, Pretoria.

*Bundels van Martinus Nijhoff*

DE WANDELAAR - 1947. 'S-Gravenhage, Stols.

VORMEN - 1925. Bussen, Van Dishoeck.

NIEUWE GEDICHTEN - 1946. Amsterdam, E. M. Querido.

Ook: LEES MAAR, ER STAAT NIET WAT ER STAAT - 1964.  
Den Haag, Bert Bakker.

# T R E F W O O R D E L Y S

- Aanvangsontroering, 26
- Abstraksie, 30
  - en konkrete, 21
- Abstrakte, vrees vir -, 83
- Adjektief, 97
  - gebruik deur impressioniste, 91
  - vermy van -, 92
- Afsku vir lewe, 111
- Angs, 110
  
- Baar, gedig -, 57, 67
- Beeldspraak, 142
  - direkte personifikasie, 101
- Beheersing, taal -, 62
  - en emosie, 64
- Beïnvloeding, 15
- Bewussynsvorm, 152
- Binnelig, 76
- Binnesmelt, 77
- Blanke verse, 103
- Bowerklike, 152
  
- Daadloosheid, 151
- Dagboek, 87, 88
- Digdaad, 49
- Digter(s), agter digter, 44
  - en daad van digkuns, 53
  - en dualisme, 81, 82, 112
  - en ekstatiese, 53
  - en gemeensaamheid, 56
  - en gemeenskap, 121
  - en gevoel, 39
  - groot en klein -, 24, 150
  - as instrument, 39, 46, 71, 80, 81
  - klassifikasie van -, 105
  - in krisistyd, 124
  - en leser, 51, 55, 66
  - en lewe, 54
  - en liggaamlike skeppingsgenot, 82
  - en mededigter, 66
  - en mistisisme, 108, 121

- en program, 117, 118
  - as siener, 51, 52, 107
  - as skepper en skepping, 56
  - as spreker, 39, 79
  - stem, 88, 106
  - en taalbeheersing, 62
  - as taalinstrument, 71, 80, 87
  - en te veel skryf, 67
    - tipering van -, 107
  - en transendente, 150
    - twee persoonlikhede van, 17, 82
  - en tweeledige taak, 55
  - en tyd, 110, 121
  - verdwyn uit gedig, 81, 120, 145
    - verlengde persoonlikheid van, 49
  - verminder, 8
    - vertolker van verskynsels, 57
  - en volk, 56
  - en vorm, 72
  - en wêreld, 54
  - en werkboek, 88
  - en werklikheid, 56, 108, 136, 143
- Digters, groei van -, 52
- Digterstaak, 45, 52
  - eksplisiet, 47
  - implisiet, 47
- Dissonansie, 12, 74
- Dramatiese poësie, 40
  - en rym, 100
- Eensaamheid, 109, 138
- Eersterangse skrywer, 38
- Eiesoortigheid van poësie, 68
- Emosie, beperk die digter, 29, 87
  - definisie van -, 21
  - inwendige -, 29
- Enjambement, 99
- Filosofie en digkuns, 11, 73
- Filosofiese digter, 39
- Fluit, en ander mense, 29
  - as taalinstrument, 80
  - versus mond, 29, 86-87, 116
- Gedaantewisseling, 111
- Gedig, aanvang van -, 77
  - 'n "ding", 21, 38, 68, 145

- eiesoortigheid van -, 68
- eie wetmatighede, 145
- 'n gestalte, 67
- herlesing van -, 77
- 'n noodbrug, 28
- onafgemaak, 78, 86, 138
- ontstaan van -, 68
- preëksistensie van -, 68, 80
- en "stilte", 45
- 'n uiterste sielstoestand, 68
- woordelose -, 83
- Gemeenskapsdenkbeelde, aard van -, 13
- Gemeenskapsdigter, 121 e.v.
- Gestalte(s), 81, 86, 87, 88, 111-117, 123, 133, 138
  - van Awater, 116
  - dubbele -, 119
  - identifikasie met -, 113, 114
  - objektivering van -, 116
  - wat oorneem, 81
  - en unanimesme, 115
  - as vorm om inhoud, 59
- Gestaltegewing, problematiek van, 12
- Gevoel, en aanvangsontroering, 26
  - behels, 15
  - besinning oor, 18 e.v.
  - en bewustheid, 21
  - Couperus se tipering van -, 17, 139
  - definisie van, 16
  - dinamiese -, 25 e.v.
  - as direkte uitstorting, 20
  - dominasie van -, 22
  - gevare van -, 19, 28, 87
  - Gorter se opvatting van -, 16
  - en jeugverse, 21
  - Klankbord van -, 23
  - en objektiwiteit, 27, 87
  - onpersoonlike -, 22
  - onveranderde, 23
  - kan parte speel, 21
  - 'n pose, 23
  - statiese -, 23
  - en "tweede hart", 17, 138
  - verharding van -, 25 e.v.
  - en verwoording, 23
  - en vorm, 145
  - en waaragtigheid, 18, 139
  - en werklikheid, 21

Gevoelslewe, sterk -, 22  
 Gevoelstate, 25 e.v.  
     - tweede gevoelstaat, 27  
 Goedheid, en "sing", 74  
  
 Hart, 30, 50, 52, 87, 139  
     ander mense se -, 29, 122  
     eie -, 29, 122  
     - en A. Roland Holst, 25  
     ineenbloei van -, 18  
     "tweede -", 16, 18  
     - en toewaaaisels, 58  
  
 Idee, 39  
 Impressionisme, 18  
 "Inaseming", 33  
 Inhoud, 90  
     geskikte -, 86  
     - en moderne digters, 25  
     - en vergestaltung, 59  
  
 Jeugpoësie, 21  
     - en beheersing, 62-63  
  
 Katharsis, 53  
 Kerngedig, 78  
 Konflik, 108 e.v., 120 e.v.  
 Konkrete, 21  
 Konkretisering, 21, 58, 131  
 Kreatiwiteit, 69  
     omgekeerde -, 69  
 Krisistyd, 7, 110  
 Kunstenaar-in-die-mens, 81 e.v., 88  
  
 Leser, en goeie verse, 25  
     - en digter, 55, 65 e.v.  
 Lewensbeskoulike, 9, 10  
     - en kuns, 9  
  
 Materiaal (stof), 37, 49  
 Materiële poësie, 30  
 Meegevoel, 87  
 Menigte, 36 e.v.  
 Mens, versus Kunstenaar, 81  
     - verteenwoordig alle mense, 37  
 Mens-in-die-kunstenaar, 81 e.v.  
 Menslike tegniek, 35

Metafisika, 12  
 Metrum, 99, 140  
 Mistisisme, 10, 51, 108, 121, 146  
 Mond, as taalinstrument, 80  
     - versus fluit, 29, 87, 116  
  
 Nijhoff, en Baudelaire, 109 e.v.  
     - tipering van digkuns, 109  
     - werkwyse, 78  
 Nuwe verse, 66  
  
 Objektiwiteit, 22, 27 e.v., 55, 57, 60, 87, 88, 119  
     - en gedig, 57  
     - en gevoelsuitstorting, 27, 120  
     - en oorspronklikheid, 42  
 Ontlening, 41  
 Ontroering, 86  
     - en onpersoonlike, 20  
     - oorspronklike -, 20  
 Oorgangsfiguur, Nijhoff as -, 7  
 Oorspronklikheid, 15, 41 e.v., 106  
 Opregtheid, 14, 15, 30, 74  
     ontstaan van -, 75  
     puur -, 74  
  
 Passiwiteit, 10, 120, 137  
 Poësie, en aanpassing, 35  
     - en bestemming, 32  
     - en dissonansie, 73  
         eie wetmatighede, 70 e.v.  
     - en emosie, 18  
         emosionele kriptogram, 51  
     - as fabrikasie, 44  
     - en genot, 82  
         as iets geheimsinnigs, 69  
     - en innerlike gesteldheid, 33  
     - en liggaamlike bevryding, 17, 52  
     - om poësie, 53  
     - en onpersoonlike gevoelslewe, 22  
         ontstaan van -, 67 e.v., 77, 80  
         preëksistensie van -, 58 e.v., 77  
     - en pretensie, 44  
     - as regverdiging van ophloei, 34  
     - en selfverheerliking, 34  
     - en "sing", 74  
     - en spanning, 69 e.v.  
     'n spesiale krag, 33

- en stryd, 69, 79, 84
- tipering van -, 55 e.v.
- en toekoms, 37
- en tydsgewrig 33 e.v., 48, 110
- en verganklikheid, 37
- en vrees, 83
- Poësie van die hart, 10
  - funksie van -, 32
  - kenmerke van -, 32
- Poësie van die oog, 10, 32
  - kenmerke van -, 32
- Program, 131
- Religie, 10, 51, 143, 146
- Ritme, 53, 99
- Rym, 100, 141
  - voordele van -, 100
- Samehang, van bundel, 61
- Selfstandige naamwoord, gebruik van 92, 97
- Siel, 13, 21, 31, 33, 35, 74, 116
  - en wêreld, 42
- Sielelewe, 17
- Sielskemering, 17
- Simbolisme, 130
- "Sing", 14, 30 e.v.
  - materiële poësie en -, 30
  - en taal, 74
- Sinktaksis, Dadaïsme en -, 100
  - geheimsinnige element van taal, 76
  - lossen bou, 100
  - as magiese alchemie, 95
  - en strofe, 99
  - tegniese aspek van, 99
  - en woord, 95
- Skrywer, kenmerke van -, 38
- Sosialisme en digkuns, 12
- Sosialistiese poësie, 13, 124 e.v.
- Spanning, 69 e.v., 143
- Spreektaal- en emosie, 64
- Spreker, instrument van gehoor, 79
- Stemming, 24, 52
- "Stilte" en woorde, 55
- Strofebou, 141
- Stryd, 69 e.v., 84
- Subjektief, 22, 55, 60, 87, 88, 120
- Subjektiwiteit, as beperkende faktor, 30

- en gevoel, 28
- en ontvoering, 20, 87
- Taal, aanwending van, 65
  - beheersing, 47, 62 e.v.
  - en emosie, 64
  - en formulering, 62
    - funksie van -, 61 e.v.
  - as instrument van gedig, 80
    - "Sing", 74
  - suiwerder as vroeër, 28
- Tema, 49, 71
  - gevoel, 25
- Toewaaaisels, 57 e.v., 80
- Transendensie, 9
- Transposisie, 40
- Tweespalt by digter, 114
- Tydsgees, 8
- Unanimisme, 115
- Vergestalting, 19, 54, 59, 87, 88
- Verhulling, 87
- Verlange, 139
- Versetpoësie, 31
- Versoening, 143
- Visionêre poësie, 11, 32
  - kenmerke van -, 32
- Vorm, 90, 101, 143
  - bemeestering van -, 72 e.v.
  - en bowerklikheid, 50
  - en digter, 102
    - gedig as poëtiese -, 21
    - geheimsinnigheid van -, 68, 98, 152
    - kreatiewe -, 68
    - lewe en -, 55
  - en moderne digter, 25, 60
    - oorneem van -, 73
  - as organiese lewe, 50
    - reeds bestaande -, 86
    - regte -, 81, 101
    - sonnet -, 101 e.v.
  - by Tagtigers, 60
- Vormgewing, 50
- Vrees, vir abstrakte, 83
  - en dood, 111
  - en tydsgewrig, 100

Waaragtigheid, 30 e.v.  
     - en gevoel, 18  
 Weemoed, 22  
 Wêreld van poësie, 54  
     - van werklikheid, 54  
 Werkwoord, 92, 97  
 Werkwyse, van lit.-historici, 105  
 Woord, 55, 73, 145  
     alchemie van -, 144  
     alledaagse -, 93, 97  
     - en emosie, 91  
     fisiese aspek van -, 94  
     funksie van -, 91  
     geheim van -, 77  
     gesproke -, 79, 83  
     - en goedheid, 74, 75  
     - en A. Roland Holst, 70  
     inherente eienskappe van -, 91  
     inherente organiese krag van -, 93  
     Kern van -, 96  
     - mono- en meersillabig, 97  
     - en musiek, 96  
     - en naamgewing, 62  
     - en ritme, 25  
     - en sintaksis, 93, 95  
     - en sintuie, 94  
     - as skeppende kern, 96  
     soeke na -, 108  
     stadia van ontwikkeling van -, 93 e.v.  
     - en "stilte", 55  
     - en verband, 25, 98  
     vleesgeworde -, 95, 96  
     volmaakte -, 95, 96  
     - en wese van digter, 31  
     wonder van -, 96  
 Woordbeelding, 50  
 Woordelose gedig, 83  
 Woordemosie, 91  
 Woordkrag, 93  
 Woordnoodsaak, 24

## DE WANDELAAR

Mijn eenzaam leven wandelt in de straten,  
Langs een landschap of tusschen kamerwanden.  
Er stroomt geen bloed meer door mijn doode handen,  
Stil heeft mijn hart de daden sterven laten.

Kloosterling uit den tijd der Carolingen,  
Zit ik met ernstig Vlaamsch gelaat voor 't raam;  
Zie menschen op een zonnig grasveld gaan,  
En hoor matrozen langs de kaden zingen.

Kunstenaar uit den tijd der Renaissance,  
Teeken ik 's nachts den glimlach van een vrouw,  
Of buig me over een spiegel en beschouw  
Van de eigen oogen het ontzaglijk glanzen.

Een dichter uit den tijd van Baudelaire,  
- Daags tusschen boeken, 's nachts in een café -  
Vloek ik mijn liefde en dans als Salomé.  
De wereld heeft haar weelde en haar misère.

Toeschouwer ben ik uit een hoogen toren,  
Een ruimte scheidt mij van de wereld af,  
Die 'k kleiner zie en als van heel ver-af,  
En die ik niet aanraken kan en hooren.

Toen zich mijn handen tot geen daad meer hieven,  
Zagen mijn oogen kalm de dingen aan:  
Een stoet van beelden zag ik langs mij gaan,  
Stil mozaïekspel zonder perspectieven.

SATYR    EN    CHRISTOFOOR

"Ach, Christofoor, vertrouwder  
"In 't water dan op 't land,  
"Til het kindje van je schouder,  
"Geef zijn handje me in de hand;  
"Ik wijs het in de bosschen  
"De bronnen en de mossen,  
"De vogels en de vossen,  
"De slang, den haas en 't hert-"

Maar Christofoor, op den oever,  
Leunt zwiigende op zijn kruk,  
De stroom was stroef, maar stroever  
Zijn de tranen van geluk:  
Nooit was een bedding weeker,  
Nooit waadde hij zoo onzeker,  
Want nooit nog, nooit nog streek er  
Een handje hem door het haar -

De satyr nadert ijlings  
Door het ritselende riet,  
Hij ziet het kind dat schrijlings,  
Op den reus naar hem omziet -  
Hij die langs alle wegen  
Zij lusten had verkrege  
Biedt nu, schuw en verlegen,  
Een handvol bessen aan -

't Kind heeft zijn hand genomen,  
En 't houdt wat het eenmaal houdt,  
De satyr kan niet ontkomen,  
Hij dans nooit weer in het woud -  
Zoo sterk werd zijn hand gegrepen,  
Dat het sap der stukgeknepen  
Vruchten in roode streepen  
Neerdrupt van pols naar poot -

O Christofoor, o satyr,  
Uw woede en vlucht zijn getemd,  
Men vindt op land of op water  
Een klein geluk dat klemt:  
Voor Christofoor ondoorwaadbaar,  
Voor den satyr ongenaakbaar,  
Voor mij, ach, onaanraakbaar,  
Wegzingend door mijn lied -

## DE TWEE NABLIJVERS

- O oude boom in de achtertuin,  
hoe kaal en lelijk is je kruin,  
ik vraag mij af of jij nog leeft,  
zo weinig vruchten als je geeft.

- O eenzaam schrijvertje in het raam,  
je vrouw en kind heengegaan,  
ik vraag mij af of dat jij schrijft  
het enige is wat je overblijft.

- Stil! Hoor! De nachtegaal hervat  
zijn lied in 't hartje van de stad.

- Men heeft er woningen gebouwd  
van nieuwe steen en blinkend hout.

## ABSTRACT

Poets often express their ideas on the creative process in essays or poems. Martinus Nijhoff is no exception. He has done just this in his essays on prose, drama and poetry. It naturally follows that the scope of this study would be too extensive if all the genres were examined. It was therefore decided to concentrate on Nijhoff's views on poetry.

His essays on poetry cover a wide range. There are views on individual volumes of poetry, and then not only in Dutch but also in German, English and French. Début anthologies have had a fair share of reviews. Criticisms on poetry written by other authors have also been examined by Nijhoff. The same applies to the translated poetry of, for example, Dante and Chaucer. For the purpose of this study only views valid for all poetry have been considered. Nijhoff's articles have been conveniently collected in two volumes *Martinus Nijhoff verzameld werk - Kritisch, verhalend en nagelaten proza* (1961).

Poetry, according to Nijhoff, is the most important of the three genres of literature. The extent to which Nijhoff's views on poetry in general are reflected in his own poetry is discussed as a part of this study. It is an accepted axiom that what a poet says with regard to the poetry of others, is also

true of his own work.

### *Nijhoff's Poetic Theory*

Because Nijhoff wrote over a period of thirty five years it can be expected that a poetic theory of some sort must have developed. Nijhoff emphasized different aspects of poetry at different times. Thus we find at one particular stage emphasis being placed on the *idea* in poetry; on the poet's attitude to life etc. At other stages the emphasis is placed on the use of the word, the sentence, structure etc. in poetry.

Nijhoff's views on poetry have been catalogued and discussed under the following headings:

- Poetry and the Poet's attitude to life;
- The characteristics of poetry;
- The task and language of the poet;
- The creation of poetry;
- Poetic technique.

### *Poetics in practice*

Nijhoff's own poetry is reviewed in the last part of this study. A general impression is gained from the reviews of Nijhoff's poetry. These criticisms have been carefully selected so as to give an unbiased and objective appreciation of his work. Critics of Nijhoff's period as well as contemporaries have been consulted.

Finally an assessment has been made to illustrate to what extent Nijhoff's views on poetry are evident in his own work. Three programmatic poems have been analyzed: *De Wandelaar*, *Satyr en Christoffor* and *De twee nablijvers*.