

OBJEKTIVERING VAN DIE MENSGESTALTE IN DIE
RESENTE AFRIKAANSE EN NEDERLANDSE POESIE

deur

Gertina Cornelia van Rooyen

Verhandeling voorgelê ter vervulling
van die vereistes vir die graad

Magister Artium

in die

Departement Afrikaans-Nederlands

aan die

Potchefstroomse Universiteit vir
Christelike Hoër Onderwys

Studieleier: Prof. M.C.A. Seyffert

Medeleier: Prof. J. van der Elst

Desember 1985

Finansiële en navorsingshulp van die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing word met dank erken. Die menings wat uitgespreek word en die gevolgtrekkings wat gemaak word, is uiteensluitlik dié van die outeur en moet onder geen omstandighede as dié van die RGN beskou word nie.

DANKBETUIGING

My dank aan my studieleier, prof. M.C.A. Seyffert, vir sy volgehoue en bemoedigende aandag asook sy hoogs wetenskaplike noukeurigheid en leiding gedurende my studiejare aan die PU vir CHO. Graag wil ek beide proff. M.C.A. Seyffert en J. van der Elst bedank vir hulle bydrae om dieper kennis van en insig in die vak Afrikaans-Nederlands te verkry en veral ook die liefde wat hulle vir die vak by my gewek het. Dank ook aan my ouers en vriende vir hulle voortdurende belangstelling en aanmoediging. Ook vir mev. Felicia Smith vir haar netjiese en akkurate tikwerk.

Alle dank en eer aan God.

Objektief

wil ek dié fenomeen aan 'n ondersoek onderwerp
voor 'n spieël byvoorbeeld
waar 'n mens klinies-koel oënskou
onderneem - aangesig tot gesig, objek tot subjek.
Al beveg ek hartstogtelik alle subjektiewe teer=
heid moet ek wetenskaplik-eerlik konstatéér die
beeld vóór raak leer ...

J.C. Steyn

INHOUD		p
HOOFSTUK 1:	INLEIDING	1
HOOFSTUK 2:	TEORETIESE FUNDERING	9
2.1	Die begrip objektivering	9
2.2	Samevatting van begripsoms krywing	12
2.3	Objektivering aan die hand van die poëtikale opvatting van M. Nijhoff se opstel "De pen op papier"	13
2.3.1	"De wandelaar"	16
2.3.2	"Het steenen kindje"	18
2.3.3	"De soldaat en de zee"	19
2.4	Die werking van die objektiveringsproses	23
2.5	Die gedigtitel by objektivering	33
2.5.1	Teoretiese besinning	33
2.6	Objektivering in die resente poësieliteratuur	41
2.7	Samevatting	43
HOOFSTUK 3:	GESTALTEGEWING	45
3.1	Die skep van gestaltes	45
3.2	Tegnieke by objektivering	54
3.2.1	Titel	56
3.2.2	Tipografie	57
3.2.3	Woordkeuse	58
3.2.4	Woordorde	60
3.2.5	Herhaling	62
3.2.6	Tegnologie as tegniek	63
3.2.7	Veraanskouliking deur klank en ritme	65
3.2.8	Enjambement	66

3.2.9	Alliterasie en assonansie	68
3.2.10	Assonansie	69
3.2.11	Ritme	70
3.2.12	Kontrastering en versklank	72
3.2.13	Ruimte	77
3.2.14	Samevatting	78
HOOFSTUK 4:	KATEGORIEË VAN DIE MENSGESTALTE	80
4.1	Inleiding	80
4.2	Kategorieë van objektivering	82
4.2.1	Aanloop tot objektivering in die algemeen	82
4.3	Gestaltes in die algemeen	84
4.3.1	n Woord vooraf	84
4.3.2	Die Christusgestalte	87
4.3.3	Die Bybelse gestalte	95
4.3.4	Die mitologiese gestalte	109
4.3.5	Die kindergestalte	116
4.3.6	Die vrou/geliefde as gestalte	123
4.3.7	Die bejaarde	125
4.3.8	Die geestesafwykende	128
4.3.9	Die sportmangestalte	132
4.3.10	Selfobjektivering	136
4.3.11	Die kunstenaargestalte (skilderkuns)	142
4.3.12	Die vermaaklikheidskunstenaar	151
4.3.13	Die woordkunstenaar	159
4.3.13.1	Inleiding	159
4.3.13.2	Titel	165
4.3.13.3	Tipografie	165
4.3.13.4	Tyd	166
4.3.13.5	Ruimte	168
4.3.13.6	Taalmanifestasies	171

4.3.13.6.1	Versklank	171
4.3.13.6.2	Rym	172
4.3.13.6.3	Nuutskëppinge	173
4.3.13.6.4	Die onvervangbare woord	174
4.3.13.7	Metafoor	176
4.3.13.8	Simbool	177
4.3.13.9	Klassieke verwysings	179
HOOFSTUK 5:	SAMEVATTING	185
SUMMARY		189
BIBLIOGRAFIE		190

HOOFSTUK 1

INLEIDING

Hierdie studie word gerig op die verskynsel objektivering van die mensgestalte - 'n verskynsel wat besonder sterk figureer in die hedendaagse Afrikaanse en Nederlandse poësie.

In die omskrywing van die term objektivering in die poësie soos dit by die gestaltegewing van die mens voorkom, sal die begrip subjektivering noodwendig ook betrek en nagevors moet word. Die verskynsel selfobjektivering in die poësie sal as 'n geleiding van die objektiveringsverskynsel beskou word. Die ondersoek daarvan, binne die poësie-literatuur, sal 'n noodsaaklike onderdeel van hierdie studie uitmaak.

Die onderskeie terme objektivering en subjektivering is twee kontrasterende begrippe. By die ondersoek van objektivering as verskynsel in die poësie sal dit egter duidelik word hoe subtiel die subjektiewe by die objektivering van mensgestaltes verweef is. 'n Mens kan ook alreeds van die hipotese uitgaan dat daar 'n subtielspanningsverhouding tussen subjektiwiteit en objektiwiteit sal bestaan. Ten spyte van die anti-polêre verhouding van die twee begrippe en soos wat verderaan verduidelik sal word, is hulle dus in der waarheid nou aan mekaar verbonden - twee skeibare dog onskeibare begrippe, ten opsigte van gestaltegewing in die poësie.

Dat die subjektiewe 'n sterk integrale rol by selfobjektivering speel, sal later bewys word uit 'n toegepaste studie.

In teenstelling met die voorafgaande, sal die objektivering van die mensgestalte die volgende impliseer: die "gestalte" sal in hierdie geval vanuit 'n objektiewe vertelhouing belig word, waarin die skrywer of outeur homself identifiseer of projekteer. Die skrywer, deur middel van die verteller, beskryf die gestalte vanuit 'n objektiewe vertelhouing waarby die subjektiewe "skynbaar" uitgeskakel word, maar tog in werklikheid 'n rol speel. Die subjektiewe sal hier in terme van identifisering,

vereenselwiging of projektering van die "ek" of sy emosionele betrokkenheid met 'n ander persoon of gestalte, verduidelik kon word. Roodt (1983a: 70) sluit bevestigend hierby aan as hy sê: ... vind jou ervaring in 'n parallelle situasie ... identifiseer jouself met iets of iemand anders ... word die bruin meisie wat oor die rooibosteestruik na Clanwilliam kyk ...". Lindenberg (1966: 96) steun hierdie standpunt met die opmerking: "Die kunstenaar moet dus liewers nie regstreeks bely nie, hy moet objektiveer, of projekteer, in figure of dinge, in gestaltes, soos die latere Nijhoff (1961: 808) oor Jacobus Revius gesê het dat: "... het is typerend voor zijn werkwijze, transposeert zijn gevoel in een Bijbelse figuur, ...". Hiervolgens kan objektivering in die poësie dus kortliks só saamgevat word: dit is 'n poging van die "ek", om deur medium van die woordkuns tydelik "weg te kom" van die "self". Die onderliggende rol wat die emosie van die digter hier speel, is vanselfsprekend. Eliot (1947: 34) meen in verband hiermee die volgende: "Poetry is ... an escape from emotion ... (and) an escape from personality."

Om die objektiveringsverskynsel soos dit gevind word in gestaltepoësie prakties te illustreer, kan kortliks by die volgende twee geledinge daarvan stilgestaan word.

Die alwetende verteller in "piet mondriaan II" in Marlene van Niekerk se nuutste bundel Groenstaar, beskryf die Nederlandse skilder tydens sy stadige ontwikkeling van die naturalistiese kunssiening na die abstrakte kunsbeoefening en dat "the last two years of Mondriaan's life brought him more satisfaction than 50 years of incessant toil". (Seuphor, 1971: 1398):

*hoog en droog op sestig
stram van lede en bros
van gebit
die oorwoënhed sat en moeg
van sit
...*

Die mensgestalte Piet Mondriaan is hier die objek van die sintuiglike waarneming van die digteres wat sy deur die perspektief van die alwetende derdepersoonverteller taalmatig aan die leser objektiveer. Só n beskrywing is bepaald n kategorie van objektivering en dit is ook die mees algemene wyse soos dit in die poësie voorkom.

Maar as T.T. Cloete in "II Eiewysheid" (Jukstaposisie) die gedig so inlui:

*ek groei aarde toe krom en hel lewendig
skuins hoe meer jare ek haal
hoe meer raak my kinkels bestendig
ek moet my vertikaal*

*handhaaf ek moet sekondegetrou
onthou om asem te haal
om koppig uit te hou*

...

het n mens met n ander tipe objektivering as die eersgenoemde te maak. Wat gebeur in der waarheid hier? Die skrywer gebruik die personale verteller wat ook tegelykertyd implisiete outeur is om die mees intieme biografiese besonderhede te konstrueer. Die opvallende van die procédé is dat n mens hier met n kategorie van objektivering te doen kry wat veral in die tagtigerpoësie hier te lande opvallend geword het. Wat in die gedig gebeur, is dat die biografiese outeur deur die personale verteller eintlik homself objektiveer. Hy distansieer hom van die self en skryf as 't ware n biegeners. Hierin kan n groot ooreenkomst met die dertigerdigter N.P. van Wyk Louw in die volgende woorde gevind word: "Maar dan eis ons bowenal dat die digter hom so direk en eerlik uitspreek as wat menslike woorde kan wees." (Louw, 1971: 52.)

Daar n mens uit bogenoemde voorbeelde twee geledinge van die verskynsel objektivering geïdentifiseer het, kan n mens in die ondersoek van die hipotese uitgaan dat dit n omvangryke verskynsel in die poësie-literatuur is wat deur navorsing ontgin kan word.

Die wese van objektivering is eintlik omskryf in Nijhoff se omvattende essay "De pen op papier" waarin die rottevanger die volgende beskuldiging tot die digter rig: "... 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 meer uw verhemelte dan uw gehoor." (Nijhoff, 1961: 1073.) Nijhoff volg die raad - vandaar ook sy talle gestaltegedigte wat ook as 'n verdere kategorie van die objektiveringstechniek beskou kan word.

Die onderwerp *Objektivering van die mensgestalte in die resente Afrikaanse en Nederlandse poësie* behoort dus 'n bruikbare oorkoepelende benoeming te wees vir die navorsingsterrein en die doelwit waarby 'n mens in die studie wil uitkom.

Die aktualiteit van hierdie navorsingsonderwerp is duidelik in die titel daarvan geleë. Laasgenoemde impliseer alreeds dat dié studie= onderwerp hoofsaaklik ten doel het die ontginning van 'n algemeen bestaande literêre verskynsel binne die poësieliteratuur.

Hoewel dié verskynsel sy neerslag gevind het in gestaltepoësie van Nederlandse digters, soos onder meer Martinus Nijhoff, Hendrik Marsman en Paul van Ostaïen, het dit deur 'n ondersoek aan die lig gekom dat daar tot dusver, net soos in die Afrikaanse liriek, geen noemenswaardige navorsing op hierdie terrein gedoen is nie.

Hierdie onderwerp bied, weens die hoë frekwensie daarvan in die poësieliteratuur, die moontlikheid van 'n intensiewe ondersoek en hou ook 'n besondere uitdaging vir die navorser in.

Deur spesifiek in hierdie ondersoek die poësie van die generasie van Dertig as vertrekpunt te neem om die ontwikkeling van die verskynsel objektivering in die Afrikaanse poësieliteratuur aan te toon, is die eksplorering van gestalteverse van digterfigure soos N.P. van Wyk Louw, Elisabeth Eybers, Uys Krige en W.E.G. Louw van waarde. Gestalteverse wat onder hierdie groep ressorteer, is onder andere: "Die profeet" (Van Wyk Louw); "Die soldaat" (Uys Krige); "Kain" (W.E.G. Louw) en "Maria" (Elisabeth Eybers) om maar enkele te noem.

Die "problematiek" verbonde aan hierdie studieonderwerp is spesifiek die omvangrykheid wat die begrip gestaltepoësie impliseer. Gestaltepoësie kan op sigself 'n wye verskeidenheid gestaltes insluit, naamlik lewende en nie-lewende gestaltes of objekte. Waar dit dus gaan om die identifisering, ontginning, verklaring en beskrywing van die objektiveringsverskynsel sal die soeklig alleenlik val op die mensgestalte soos dit neerslag vind in die resente Afrikaanse en Nederlandse poësie.

Wat verder by die ontginning van hierdie onderwerp in ag geneem moet word, is die hoë frekwensie van die verskynsel in beide die kontemporêre Afrikaanse en Nederlandse liriek. Omdat die ondersoekterrein so omvangryk is, is gevolglik besluit om wat die Nederlandse afdeling betref, dit slegs te beperk tot die werke van Martinus Nijhoff.

Voor daar enigsins substansie aan hierdie navorsingstema gegee kan word, moet alle moontlikhede rondom die begrip objektivering binne die poësieliteratuur geïdentifiseer, ondersoek en krities wetenskaplik beskryf en geëvalueer word. Die waarde van só 'n studie sal vanselfsprekend afhang van die literêr-teoretiese fundering en beskrywing daarvan om op dié wyse 'n bydrae tot die verruiming van die poësieteorie te probeer doen.

Omdat hierdie gekose ondersoekterrein tans blyk onontgin te wees, is fundamentele teorie rakende dié onderwerp nie beskikbaar nie. Gevolglik sal die navorsingsmetodes vir die doel van hierdie ondersoek hoofsaaklik literatuurgerig wees. Teorie sal noodwendig gevorm word uit toepaslike teksgerigte ondersoeke. Die hipotetiese uitgangspunt wat algaande uit fundamentele teoretiese uitsprake uit die literatuur gestaaf sal word, sal verder gesteun word deur 'n teksgerigte studie.

Om die kompleksiteit van die begrip objektivering soos dit by gestaltepoësie aangetref word, literêr-wetenskaplik te fundeer en te verhelder, noodsaak 'n praktiese deurtasting daarvan. Kriteria as voorwaarde waarop objektivering kan plaasvind, veronderstel die fundamentele kommunikasiemodel (skrywer - teks - leser) soos dit binne die literatuur aangetref word. By objektivering distansieer die digter hom van die objek en selfs van die ek-persoon. Gegewens rakende die ek-gestalte

en/of ander gestaltes word dus deur gestaltegewing in 'n woordwêreld geprojekteer. Die implisiete outeur as organiserende instansie word via die perspektief van die vertellersinstansie voortdurend in die teks geïdentifiseer. Só gesien, is die betrokkenheid van die implisiete outeur by objektivering 'n aspek wat literêr van belang is, en daarom by die studie geïntegreer moet word.

By die analisering van toepaslike gedigte om dusdoende die objektiveringsverskynsel te identifiseer en te beskryf, sal daar terselfdertyd krities gekyk moet word na moontlike tegniese wat 'n digter by so 'n prosedure kan gebruik. Laasgenoemde veronderstel dus die kommunikatiewe elemente waaronder strukturelemente en verstegnieste middels ressorteer. Aan die hand van sodanige digelemente soos die ruimte in die gedig, beeldspraak, ritme, rym, klank, enjambement en talle ander elemente sal die hele objektiveringsverskynsel soos by gestaltepoësie aangetref, bespreek word. Die relevansie van objektivering, met ander woorde, die funksie, aard en voorkoms daarvan, sal terselfdertyd deur middel van tekste gestaaf en beskryf word.

Die ryke geskakeerdheid en kompleksiteit van die mens gesien binne sy gebrokenheid, is tradisioneel die mees indrukwekkende onderwerp in die literatuur. Vanuit hierdie aanname gesien, bied ook die poësie as genre 'n legio uitdrukkingsmoontlikhede van die mens. Hiermee word spesifiek bedoel dat die digter homself sowel as sy medemens eksplisiet of implisiet in al sy fasette in die woord kan manifesteer. Die wese van objektivering lê juis hierin opgesluit. Die digter objektiveer en beskryf dus homself of 'n ander. Die aantal kategorieë van geobjektiveerde gestaltes blyk bykans onbeperk te wees bloot vanweë die unieke aard van die mens. Vanselfsprekend sou dít op sigself alreeds kon lei tot 'n uitgebreide ondersoek. Daar sal om hierdie rede dus slegs gefokus word op 'n geselekteerde aantal kategorieë van mensgestaltes.

'n Kategorie wat uitgesonder kan word, is die Godgestalte. In die poësie, soos dít die geval met al die ander genres in die literatuur is, is die Godgestalte 'n kategorie wat deurgaans prominensie toon. Omdat juis die Godgestalte so ver bo die mens verhewe is, is dít vir

die kreatiewe skrywer in sy beperktheid onmoontlik om God te omlin. Om hierdie rede sal daar in plaas van objektivering liefs van die term vergoddeliking gebruik gemaak word.

Die kategorie kunstenaars waaronder skrywers, skilders, rolprent- en vermaaklikheidskunstenaars en beeldhouers ingedeel kan word, sal weens die herhaalde voorkoms en aktualiteit daarvan ingesluit word.

Só gesien sal ook 'n interessante kategorie, naamlik mitologiese gestaltes van nader bekyk word. Ook hier sal net soos in die volgende kategorie Bybelse gestaltes die analisering van 'n toepaslike gestaltegedig van waarde wees.

Sportfigure, waaronder verskeie sportmanne ressorteer, is 'n verdere kategoriale indeling wat gemaak kan word. 'n Mens sou onder hierdie kategorie die sportfigure, soos dit in die poësie van Ernst van Heerden voorkom, as voorbeeldmateriaal gebruik.

'n Kategorie van 'n heel ander aard is dié van die geestesafwykende gestalte. 'n Ryke verskeidenheid van sodanige gestaltes sou hieronder betrek kon word. 'n Mees toepaslike gestaltegedig sal hier as voorbeeld gebruik word.

Wat die kategorie met die oorkoepelende benaming die huisgesin betref, word die vrou en kind afsonderlik betrek. Die man, soos hy binne gesinsverband fungeer, is nie 'n frekwente verskynsel in die poësie=literatuur nie. Om die rede sal die man nie as gestalte ondersoek word nie.

Daar sal in hierdie afdeling voorsiening gemaak word vir 'n kategorie wat die wese van die lewe raak soos eensames en verskoppeling. Gestaltes wat onder sodanige kategorie ressorteer, is onder andere weduwees/wewenaars, geskeides, liggaamlik gestremdes, weeskinders, oues, ankerloses, kinderlose pare en "outsider"-figure. Daar sal egter wat hierdie kategorie betref selektief te werk gegaan word met die keuse van gestaltes wat bespreek gaan word. Die uiteenlopendheid van gestaltes onder hierdie kategorie noodsaak só 'n besluit.

’n Kategorie genaamd selfobjektivering waar die digter homself objektiveer en beskryf, sal in hierdie geval vanweë die sensitiewe lading daarvan deeglik in oënskou geneem word. ’n Seleksie van gedigte uit ouer bundels van toonaangewende skrywers soos N.P. van Wyk Louw, Elisabeth Eybers, Ernst van Heerden, D.J. Opperman, Ingrid Jonker, Sheila Cussons, Antjie Krog en heel resente skrywers soos Marlene van Niekerk, Johan van Wyk, T.T. Cloete en so meer sal as bruikbare materiaal kan dien.

Dit is dus duidelik dat die kategoriale indeling van gestaltes soos hierbo genoem, figure uit verskillende tydsvlakke en situasies is wat in die hede vergestalt word. By die analisering van elke gestaltegedig afsonderlik, sal daar dus gepoog word om die verband wat daar tussen die mensgestalte en die tema, naamlik objektivering bestaan, vas te stel en uit te lig.

Dat die funksie van objektivering meestal daarin geleë is om ’n universele idee voor te hou of dat die onderskeie gestaltes ’n verpersoonliking van ’n bepaalde idee kan wees, sal in hierdie studie ondersoek word.

Die gevolgtrekking wat daar dus met hierdie navorsing in die vooruitsig gestel word, is die bewyslewering dat objektivering ’n algemeen en aanvaarde verskynsel by gestaltepoësie is en wat die verskyning daarvan betref, is daar ’n groot variasie in die literatuur. ’n Mens kan dalk in die wyse van objektivering ’n tagtigerkenmerk in die Afrikaanse en Nederlandse poësie identifiseer.

TEORETIESE FUNDERING

Die fokus van die voorgename studierrein is gerig op die begrip objektivering as 'n opvallende verskynsel in die poësie. Om objektivering as verskynsel in die Afrikaanse en Nederlandse poësie noukeurig te kan ondersoek, is dit noodsaaklik om vooraf die begrip objektivering van nader te beskou.

2.1 Die begrip objektivering

Die uitgangspunt van hierdie studie sentreer rondom die vraag: Wat is objektivering? Hoe funksioneer objektivering in die poësie? Weens die eie aard van hierdie ondersoek sal dit nodig wees om met verloop van die studie 'n terminologiese verkenning te maak van al die geledinge van die term objektiwiteit soos dit in die poësieliteratuur gebruik word.

Objektivering kan deels verklaar word aan die hand van betekenis wat verskeie woordeboeke aan die begrip heg. Funk en Wagnall (1946: 910) verklaar die adjektiewe vorm van die term soos volg: "Of or belonging to an object, having the nature of an object or being that which is thought of or perceived, as opposed to that which thinks or perceives; outside the mind: opposed to subjective." Op sy beurt verklaar Kruyskamp (1976: 1578) weer "objectief" so: "... zich bepalende tot de feiten, niet beïnvloed door eigen gevoel of door vooroordelen; niet subjectief:". Volgens Shipley (1943: 410) word die term "objektief" in sy verband tot 'n literêre teks so uiteengesit: "A work of literature may be called objective if:

- (a) its form does not permit the author to intrude his subjective experience upon the work ...
- (b) it succeeds in conveying a realistic impression of the events and conditions it describes; or

(c) it is composed in a matter-of-fact manner that conveys an attitude of suppressed emotion or of brutal or stoical indifference to the events and conditions describes ..."

Voorts gaan objektivering as term in sy substantiewe vorm bekyk word, omdat die woord in die literêre terminologie gewoonlik so voorkom. Die volgende aanhaling belig dan die term objektiwiteit so: "Objectivity: A dealing with outward things; reality as it is, or seems to be, apart from one's thoughts and feelings; intentness on objects external to the mind." (Shaw, 1972: 259.)

Anon. (1974: 373) verduidelik die begrip objektiwiteit, ten opsigte van sy plek in die onderskeie wetenskappe in die volgende uiteensetting: "Volkomen objektiwiteit is slechts binnen bepaalde gebieden, met name in de natuurwetenschappen, bereikbaar en is in de cultuurwetenschappen, veel moeilijker of in het geheel waar het waardebepalend subject een essentiële rol speelt, niet verwezenlijken."

Kuipers (1918: 927) spreek hom oor objektivering soos volg uit: "Objectiveëren is objektief maken, (datgene wat alleen als voorstelling of gedachte bestaat) buiten ons plaatsen, verwezenlijken, tot werkelijk maken." Voorts verduidelik Kruyskamp (1976: 1578) die begrip objektivering so: "Objektief voorstellen of beschouwen; tot een object of een voorwerp van objektieve beschouwing maken."

Uit bogenoemde kan afgelei word dat om objektief te wees, onder andere die volgende behels: die tersydestelling van die gevoel wanneer die eksakte wetenskappe ter sprake kom. Dit kan ook anders gestel word: slegs gegewe wat op kontroleerbare feite berus, is in die geval van toepassing. Anon. (1974: 373) belig die term baie duideliker en dit strook met die verskyning daarvan in die poësieliteratuur, naamlik dat: "... het waardebepalend subject een essentiële rol speelt".

Uit bogenoemde omskrywings kan 'n mens dus aflei dat objektivering iets, 'n saak of ding tot voorwerp of objek wil maak. Dit is 'n visuele konkrete gestalte wat tot 'n gedig getransformeer word. Die waargenome

gestalte word in der waarheid deur die skrywer geobjektiveer in die herbeliggaming daarvan deur die woord - dit word woordgestalte.

Dat die digter funksioneer as implisiete/abstrakte outeur in die gestaltegewing kan afgelei word uit die feit dat hy nie volkome ge= distansieer van sy gemaakte objek kan staan nie. Iewers in sy ge= objektiveerde objek sal iets van die biografiese ek deurskemer. Die subjektiewe is dus nie losmaaklik van die geobjektiveerde gestalte= gewing nie, maar is daarby geïntegreerd. Yelland (1950: 131) sluit by die mening aan: "Except in purely scientific writing, complete objectivity is seldom achieved because the writer's personality unconsciously tinges his work."

In aansluiting hierby merk Cuddon (1977: 664) op: "In fact, any writer of any merit is simultaneously subjective and objective. He is subjectively engrossed in his work and the quality and intensity of his personal vision will be dictated in a subjective way... Thus he is involved in a paradoxical activity: an intellectually creative balancing act in which invention and judgement coalesce or co-ordinate to achieve and preserve equilibrium."

Yelland se opmerking in A handbook of literary terms (1950: 131) omtrent die begrip objektiwiteit, word in die lig van bogenoemde dus bevraagteken. Hy beweer die volgende: "That in which the writer's personal thoughts and feelings play no part. In such writing he is concerned with describing events and ideas external to himself." Die vraag ontstaan onwillekeurig of objektivering in die poësie wel kan bestaan sonder dat die outeur implisiet subjektief betrokke is?

In die opmerking van Shaw (1972: 259) word bogenoemde uitspraak van Yelland in 'n sterk mate weerspreek: "In literature objectivity is a quality of impersonality, of freedom from personal sentiments, beliefs, and emotions."

2.2 Samevatting van begripsomskriving

Wat bogenoemde beskrywings van die begrip objektiwiteit, soos vanuit die oogpunte van verskeie teoretici gesien, kan daar tot die volgende gevolgtrekking gekom word: waar daar by die natuurwetenskappe met eksakte gegewe van 'n empiriese ondersoek gewerk word, is volkome objektiwiteit moontlik; in die geval van die geesteswetenskappe en in die besonder die literatuur, is objektiwiteit weens die subjektiewe betrokkenheid van die outeur nie moontlik nie. Die term objektivering berus dus op dit wat deur die digter tot objek of gestalte gemaak is.

Dat volkome objektiwiteit van die kant van die skrywer in die literêre kunswerk moontlik is, blyk onwaar te wees. Maatje (1974: 182) stel dit soos volg: "Gaat het in het literaire werk niet steeds om de mens, is hy niet het middelpunt van alles en is onze interesse voor literatuur niet slechts te verklaren uit die centrale positie van de persoon?"

Maatje (1974: 34) beweer voorts omtrent die skrywer van 'n literêre werk: "De som van zijn kennis, de som van zijn persoonlijke belevenissen en ervaringen, de som van zijn overgeërfde eigenschappen vormden de trias waarop het literaire werk berustte, waaruit het was voortgekomen."

Bogenoemde aanhaling verduidelik die rol en funksie wat die implisiete outeur speel in die literêre kunswerk. Dat die digter totaal los van sy herskape werklikheid staan - die gedig - is onwaar.

Die wins wat die resepsie-estetika vir die literatuurbeoefenaar gebring het, dui ook op die subjektiewe betrokkenheid van die mens by die teks. Dit word bevestig in die volgende aanhaling van Segers (1980: 9): "Door alle aandacht te richten op de receptie, de ontvangst van een tekst door een lezer, kwam men al gauw tot de conclusie dat het literaire kunstwerk als objectief gegeven niet bestaan."

2.3 Objektivering aan die hand van die poëtikale opvatting van Nijhoff se opstel "De pen op papier"

"De pen op papier" is 'n poëtikale opstel waarin Nijhoff die poëtika van sy eie digterskap weergee. Anders gestel: dit is as 't ware 'n manifes van sy digterskap in prosavorm aangebied en as sodanig 'n verskeerde poëtika.

Reeds in die titel is objektivering teenwoordig: dit is die pen, nie die "ek" wat skryf nie, met ander woorde, hier vind afstanddoening van die subjek plaas. Die titel dien terselfdertyd as inleiding en program van die stuk.

Die stuk begin met die verwysing na 'n lusteloosheid - 'n soort leegheid van die "ek", ten opsigte van dit waaroor hy wil skryf. Die skrywer se pen beweeg aanvanklik soos 'n "doelloos vogeltje" wat "vage cirkels" beskrywe "van de inkt naar het papier en boven het papier heen en weer" ... wat as 't ware resultate is van "abstracte rêveries". (Nijhoff, 1961: 1063-1064).

Die kunstenaar besef die intensiteit van sy persoonlike betrokkenheid in sy vroeëre verse. Daar ontwikkel by hom 'n strewe om van die eie bewustheid van die liggaam uit te tree: "... en ikzelf, met mijn bewustzijn, heb part noch deel meer aan dit lichaam, aan deze halfdierlijke gestalte die voor mijn schrijftafel zit ...". (Nijhoff, 1961:1063).

Vroeër het die skrywer 'n "gepynigd wysgeren gelaat" weens die moeitevolle formuleringe van gedagtes, terwyl hy mettertyd "het dromend dier" geword het met 'n objektiewe blik op een wat buite homself staan.

Bogenoemde veronderstel die verskynsel van vervreemding van die subjek. Deur middel van objektivering van die self - die losmaking van 'n aspek van die "ek", vind die objektiveringsproses plaas.

Die kern van objektivering volgens die betekenis wat Nijhoff daaraan gee, lê in die beskuldigende woorde van die rottevangergestalte wat aan die digter gerig is: "... 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 meer uw verhemelte dan uw gehoor." (Nijhoff, 1961: 1073.) Die poëtikale probleem lê in bogenoemde aanhaling opgesluit, naamlik dat die digter afstand moet doen van die subjektiewe deur objektief te wees.

Bogenoemde aanhaling wil objektivering verklaar in terme van die fluit wat as objektiveringsmiddel dien. Die rottevanger maan die "ek" om los te kom van die self. Vervreemding van die subjektiewe geskied deur te fluit met die fluit en nie met die mond nie. Sô objektiveer die "ek" dus homself - die instrument word dus belangriker as die subjek.

In aansluiting hierby volg Nijhoff die raad van die rottevanger, naamlik om weg te kom van die self, moet na die medemens uitgereik word: "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." (Nijhoff, 1961: 1073.) Die fluit dien as objektiveringsmiddel.

Om hierdie siening verder uit te brei, kan objektivering gesien word as 'n proses van gestaltevorming - 'n objek - en in die geval van 'n gedig 'n woordgestalte.

Objektivering is hier dus daarin geleë dat die digter hom bewustelik van die self wil distansieer; gevolglik skep hy 'n geobjektiveerde gestalte waarby hy tog implisiet betrokke is.

Selfobjektivering is die strewe van die "ek" om in 'n sekere sin buite-kant homself te staan: "Wacht tot ge vrij zult zijn, wacht tot ge een vreemdeling voor uzelf zijt geworden, tot gij als het ware een dubbel leven gaat voeren. Er komt voor ieder een tijd dat een mens zichzelf ziet gewandelen uit zijn eigen leven." (Nijhoff, 1961: 1074.) Nijhoff vind die proses van selfobjektivering 'n skrikwekkende ervaring: "Ik herkende hem: de korte breedgeschouderde gestalte in het zee-blauw pyjama-jasje, het was ik, die daar zat." (Nijhoff, 1961: 1077.) Hy kom tot insig en besef: "... laat, laat in het leven, wandelt een mens weg uit zichzelf...". (Nijhoff, 1961: 1078).

'n Mens kan beweer dat die proses van selfobjektivering in die digkuns nie volkome tot uitdrukking kan kom nie. Die self, die digter in sy

totaliteit, sy persoonlikheid, karakter en uiterlike is onmoontlik tegelyk vergestaltbaar. Anders gestel: nie al die fasette van die totale mens kan in woorde vergestalt word nie. So kan byvoorbeeld slegs aspekte, soos die kreatiewe belewing van Vincent van Gogh, in die geobjektiveerde gestalte beklemtoon word. Die innerlike ingesteldheid of sieledrang van die skilder is die grondslag van sy kuns en dit word deur die "ek" geobjektiveer in die gedig "Vincent van Gogh III" (Music-hall) van Van Ostaijen:

*Leed als de golven van de oceaam
die baren witte blaën
van bloesems. Leed als van blaren aan
de bomen ...*

*Het arme leed wanneer het wordt ontzaggelik
in het dragen aller leed,
word scheppend leven weer.*

...

Nijhoff se digterlike ontwikkelingsgang word gekenmerk deur die konstante herhaling van die objektiveringsverskynsel. Hy wend hom veral tot die skep van mensgestaltes in sy digkuns waarin hy as abstrakte outeur in hierdie getransformeerde gestaltes teenwoordig is. Anders gestel: die "ek" in sy bepaalde konteks kan in verskeie gestaltegedigte waargeneem word. Dié stelling word deur Donker (1977: 1213) soos volg bevestig: "Omdat ik hem ... in zijn gedichten herken heb en zijn gedichten in hem heb herkend. Hoe sterk moet een mensch wel mensch zijn eer hij niet alleen uit zijn gedichten maar zijn gedichten in hem te herkennen zijn."

Objektivering soos dit by Nijhoff gevind word, gaan in enkele van sy gestaltegedigte ondersoek word. Enkele sleutelgedigte sal uit sy drie bundels geneem word, byvoorbeeld "De wandelaar" (De wandelaar), "Het steenen kindje" (Vormen) en "De soldaat en de zee" (Nieuwe gedichten).

Die geselekteerde gedigte sal dien om die bepaalde aspek van objektivering by Nijhoff te illustreer. Wanneer in 'n latere hoofstuk die kategorieë bespreek word, sal sy poësie weer as voorbeeldmateriaal gebruik word.

2.3.1 "De wandelaar"

In dié titelgedig handel dit om die wanhopige selfanalise van die "ek" - die drang na introspeksie:

*Toeskouwer ben ik uit een hogen toren,
een ruimte scheidt mij van de wereld af,*

...

Uit bogenoemde aanhaling kan afgelei word dat die "ik" deur middel van sy digkuns homself distansieer - homself tot objek wil maak. Die "ek" sien homself in die gedaante/gestalte van 'n toeskouer uit 'n hoë toring.

Die persoonlike verteller sien homself geobjektiveer in die gestalte van 'n eensame wandelaar:

*Mijn eenzaam leven wandelt in de straten,
Langs een landschap of tussen kanerwanden.*

...

Die getransfigureerde "ek" word tydruimtelik binne 'n bepaalde gebeurtenis opset geplaas.

Voorts objektiveer die "ek" homself in die gestalte van 'n "kloosterling uit den tijd der Carolingen". Objektivering van die "ek" vind in die tyd plaas, en wel in die Middeleeuse tydperk in 'n passiewe hoedanigheid: "Zit ik met ernstig Vlaamsch gelaat voor 't raam; ..." en in sy gedistansieerdheid "Zie (hy) menschen ... en hoor matrozen ...". Dit is interessant dat hier sprake is van meerduidige objektivering. Die "ek" objektiveer homself in die gedaante van 'n kloosterling voor 'n venster.

Die prosas van objektivering toon in die gedig 'n bepaalde dinamiek: die "ek" word geobjektiveer in die gestalte van 'n "Kunstenaar uit den tijd der Renaissance". Die geobjektiveerde "ek" word hier in 'n bepaalde tyd en ruimte geplaas. Die "ek" is aktief besig:

...

Teeken ik 's nachts den glimlach van een vrouw;

...

Dat die "ek" homself eksplisiet eenkant plaas en na homself kyk, blyk uit die volgende sitaat:

...

*Of buig me over een spiegel en beskouw
Van de eigen oogen het ontzaglijk glanzen.*

In die narcistiese beeld wat die verteller van homself sien, kan ook 'n dimensie van objektiwiteit waargeneem word. Die "ek"-verteller verplaas hom voorts in die gestalte van:

Een dichter uit den tijd van Baudelaire,

...

Die "ek" identifiseer homself met Baudelaire. Dit gaan hier om die digterskap/kunstenaarskap waarmee die "ek" hom vereenselwig, maar in 'n geobjektiveerde hoedanigheid en wel in die gestalte van Baudelaire. Die "ek" sien homself gedistansieerd van homself:

...

Daags tusschen boeken, 's nachts in een café -

...

Die geobjektiveerde "ek" word weer binne 'n bepaalde tyd en ruimte geplaas. In die slotstrofe van die gedig sien die "ek" homself geobjektiveerd:

Toen zich mijn handen tot geen daad meer hieven,

...

terwyl hy objektief na die dinge rondom hom kyk:

...

zagen mijn oogen kalm de dingen aan:

...

Die "ek"-verteller, die wandelaar en die implisiete outeur is verskillende manifestasies van dieselfde persoon. Soos gesien vanuit bogenoemde besproekte teks word die "ek" telkens geobjektiveer in verskeie gestaltes, naamlik dié van die "eenzaam" wandelaar as kloosterling, kunstenaar, digter en toeskouer. Die rol van die implisiete outeur is dus deurentyd teenwoordig.

2.3.2 "Het steenen kindje"

Die gedig begin onder andere met die objektivering van verskeie kategorieë mensgestaltes. Die "ek" in die gedig objektiveer 'n aantal onidentifiseerbare persone wat hulself agter 'n venstergordyn bevind:

...

Wij zetten ons, achter 't gordijn,

...

Hierdie groep geobjektiveerde gestaltes in die gedaante van toeskouers, kyk af op 'n plein vol sneeu waar reisende musikante musiek maak:

...

Reizende muzikanten waren

Aan 't spelen op 't besneeuwde plein,

...

Die objektiveringsverskynsel word voortgesit - die "ek" objektiveer 'n kindergestalte in die vorm van 'n nie-lewende konkrete beeld wat staar:

...

En bij hen stond een kind te staren -

...

Was het de steenen cherubijn

...

Die objektiveringsverskynsel in die gedig vind op 'n interessante manier plaas. Die beeld van die seuntjie is voorlopig op 'n afstand in die gestalte van 'n "steenen cherubijn" geplaas. Die gestalte word voorts ver-

menslik en gesubjektiveer:

Toen kwam het naar mijn venster zweven:

Ik voelde hoe zijn naakt en klein

Lichaam dicht aan mijn borst gedreven

...

Die geobjektiveerde gestalte van die seunsengel word dus verpersoonlik. Die seuntjie word ten slotte beeld of die verpersoonliking van die potensieel kreatiewe sy van die "ek". Laasgenoemde het 'n drang om uiting te gee aan hierdie seuntjie in hom:

O seuntjie in me, ...

...

Daar het dus 'n proses van identifisering van die "ek" met die kinderbeeld plaasgevind. Dit gaan dus hier om die kind in hom wat deur homself, die "ek" in die identifiseringsproses aangespreek word.

Uit bogenoemde aanhalings vind die hele verloop van regressiewe beweging in die objektiveringsproses plaas. In die objektiveringsproses moes subjektivering noodwendig plaasvind om by die idee van die gedig uit te kom. Die idee van die gedig behels die onvermoë van die "ek" om oor te gaan tot die skeppende woordkuns. Dit gaan dus hier om die "ek" se onmag om die sintuiglike waargenome werklikheid tot poësie te herskep.

Die rol van die implisiete outeur word weer eens by die gebeure in die gedig betrek. Die afleiding kan dus gemaak word dat dit onder andere gaan om die stem van die digter in en teenoor sy eie digkuns/die digkuns oor die algemeen.

2.3.3 "De soldaat en de zee"

Die ek-verteller in die gedig kyk vanuit sy eie geslote donker kamer op " ... een houten keet/ waarin een soldaat zit te schrijven". Die

"ek" het met ander woorde 'n geobjektiveerde visie op 'n menslike gestalte - 'n soldaat wat sit en skryf. Dat die soldaat juis besig is om te skryf, kan 'n aanduiding wees van die digterskap/kreatiewe skryfproses waarom dit in die gedig gaan. Woorde wat bydra om die idee van die skrywerskap verder te belig, is die volgende:

Om de kaars en het schrijfpapier heen,

...

Uit bogenoemde kan dus afgelei word dat dit gaan om die verteller wat waarneem. Hy sien die soldaat. In sy waarneming selekteer die verteller - hy konsentreer op die skryfaksie van die soldaat. Dit is dus 'n kognitiewe waarneming. Die waarnemer is terselfdertyd die ek-verteller in die gedig.

Die geobjektiveerde gestalte word in sy handelinge verder geobjektiveer. Daar kom nou beweging. Hier vind met ander woorde 'n uitbreiding van die objektiveringsproses plaas: As die soldaat "... zijn brief heeft voltooid ..." volg hy die kanaal na die hawe. Die "ek" is steeds besig met die objektivering van die soldaatgestalte. In dié proses vind daar 'n uitbreiding van die ruimte in die gedig plaas: Die soldaat beweeg al hoe verder weg van die oorspronklike ruimte waarin hy hom bevind.

'n Moontlike korrelaat tussen die "ek" wat die soldaat by tye uit sig verloor:

...

Dan verlies ik hem uit 't zicht.

De nevel heeft hem verzwolgen.

en die bewegende soldaat, kan op die volgende dui, naamlik: die "ek" identifiseer hom met die geobjektiveerde gestalte:

Nu loopt de soldaat langs zee,

en ik, verzinkend in dromen

en gaande in den geest met hem mee,

weet wat hem zal overkomen.

Uit bogenoemde aanhaling blyk dit dat dit alreeds 'n vooruitskouing van die "ek" op homself en sy digterskap is. Die "ek" is aan die woord en identifiseer hom met die soldaatgestalte:

Want ook ik droeg de blauwe tuniek,

...

Die "ek" besin oor sy eie digterskap wat gebaseer is op die projeksie van homself ten opsigte van die skrywende soldaat. Dat die "ek" homself eksplisiet objektiveer, is duidelik uit die volgende:

...

*ik een voormalig ik
in het spiegelend glas zag drijven.*

Die "ek" raak al meer subjektief betrokke by die gestalte van die soldaat. Die proses van identifisering kan uit die volgende aanhaling waargeneem word:

Ook ik werd, als hij ...

En heengegaan zoals hij,

...

Die proses van subjektivering soos dit hierbo waargeneem is, word vervolmaak wanneer die "ek" die stem van die soldaat word. Die "ek" het die gedaante van die soldaat aangeneem; hy het self die soldaat geword wat 'n "digterlike" visioen gesien het:

...

*en opende zich een visioen
van een land aan de overzijde.*

Die afleiding kan gemaak word dat dit hier gaan om die drang tot die skep van kuns. Die "ek" voel hom gedronge tot hierdie digterlike taak of die oorgaan tot digterskap. Hierdie drang realiseer in die gedig wanneer die "ek" oorgaan in die liriese:

*Daar speelde muziek, en ik,
verscheurd, tot antwoord gedrongen,
heb met een juichkreet en een snik
mijn eerste lied gezongen.*

Die idee in bogenoemde gedig sentreer dus om die verlange van die "ek" om aan die innerlike skeppingsdrang uiting te gee. Hierdie verlange word geobjektiveer:

...
hoelang hield gij mij gevangen?
...
geboeid mijn weerloos verlangen?

Die geestelike ideaal van die "ek" is om in sy eie taal vir sy volk te dig. Dit gaan met ander woorde om 'n tweërlei poging van die kant van die ek: Hy wil uiting gee aan die behoefte om te skep en dan wel in die taal van sy eie volk. Hy wil hom dus wend tot die skep van volks=poësie:

...
*erkent als zijn kostbaarst goed
de taal die een moeder bewaarde,*

*en schrijft, nu de hand schrijven gaat,
datgene wat men moet schrijven
voor broeders als de soldaat*
...

Objektivering in hierdie gedig word op die gestalte van 'n soldaat gefokus. In die geobjektiveerde mensgestalte word die idee van die drang tot skeppende woordkuns vergestalt. 'n Aspek van die digterskap, naamlik die digterlike strewe tot kreatiwiteit word hier as komponent van die gestalte geobjektiveer.

Samevattend gesien, besin Nijhoff aan die hand van sy opstel "De pen op papier" oor die proses van objektivering. Objektivering by Nijhoff gaan

veral om die strewe van die digter om die emosionele af te lê en om objektief te wees in sy kreatiewe werksaamheid. Dit wat objektivering werklik as verskynsel in 'n gedig is, is geleë daarin dat, soos gesien vanuit toepaslike gedigte, die outeur altyd implisiet in sy skeppende werk teenwoordig is. Dit is ook die wins wat die resepsie-estetika gebring het.

2.4 Die werking van die objektiveringsproses

Die betekenis van die begrip objektivering en die geledinge van die woord is reeds in die vorige afdeling uiteengesit; gevolglik sal die proses van die skepping van 'n gedig en in besonder objektivering as tegniek daarvan onder die loep geneem word. Objektivering is dus 'n tegniek wat in die digproses gebruik kan word om 'n toepaslike boodskap/idee aan die leser op dié wyse te bring.

Die gewone mens bly beperk tot die persepsioneel waarneembare; die ware kunstenaar neem kognitief waar en soek immers na waarheid en vryheid binne sy gebondenheid.

In Ontmoeting by Dwaaldrif van Henriette Grové, tydens die gesprek tussen Erbeveld en Leipoldt, word dit in laasgenoemde se woorde duidelik bevestig:

*Hy wat sy lewe vir die vryheid gee, is
waaragtig vry -*

*want net maar die lang getemde buffel dra
die las van slaafskap sonder teë te stry. (Grové, 1980: 24.)*

Daarom is die woordkunstenaar vry om deur sy medium binne die beperking van die genre waarin hy werk die mimetiese gegewe so te transformeer dat dit in die spel van taal voltrek word. N.P. van Wyk Louw (1965: 68) beklemtoon in die "Naskrif" van Asterion die kreatiewe beginsel by die woordkunstenaar so: "Dit is alleen die ultra-individualistiese kunste=

naar wat hom nooit aan 'n gegewe vorm wil onderwerp, wat alleen 'skep' soos hy geskep wil hê." Dié woorde bring 'n mens by die aard van die skepping van die kreatiewe woordkunstenaar uit.

Die vraag oor wat literatuur is, is deur menige navorsers deur die eeue heen ondersoek. Verskeie standpunte is al rondom hierdie begrip geformuleer. Interpretasies van literatuur as resultaat van die geestes-aktiwiteit van die mens is uiteenlopend van aard. Gevolglik bestaan daar nie 'n regstreekse omlynde omskrywing van die begrip literatuur nie.

In die Moderne encyclopedie der werelddliteratuur, dl. V (1968: 124) word die woord literatuur soos volg beskryf: Literatuur is aan Latyn ontleen met die onderskeie vorme en betekenisse daarvan: *littera* dui op letter of letterteken; *litterae* beteken letterkunde, letterkundige kennis of die beoefening van letterkunde; in aansluiting hierby beteken *litteratura*, letterkundige opleiding, kennis of wetenskap. Die term letterkunde kan as wisselvorm van die begrip literatuur beskou word.

Wellek en Warren (1956: 20) beskou literatuur onder andere as: "... 'literature' as everything in print". In aansluiting hierby beantwoord Kayser (1948: 12) die vraag oor wat literatuur is soos volg: "Dem Wortsinn nach umfasst sie alles Sprachliche, das durch Schrift fixiert ist." Die beskouing wat Van Bergen (1968: 5) van literatuur het, lê opgesluit in die volgende woorde: "... *het geheel van de taaldocumenten*,... als schenkende een zeker schoonheidsgenot". Potter (1967: 48) maak gebruik van die term "imaginative literature," ter wille van 'n terminologiese uitbreiding rondom die begrip literatuur.

In die breë gesien, verklaar Brink (1980: 3) die begrip literatuur soos volg: "Die mens bestaan; en die wêreld bestaan. En die skrywer is gemeed met die verhouding tussen hulle. Die literatuur is die uiting van daardie bemoeienis en die ontginning van daardie verhouding."

Dis gaan in bogenoemde aanhaling om 'n spesifieke verhouding tussen mens en wêreld wat impliseer dat die kommunikatiewe in die literatuur essensieel is.

In aansluiting by die opvatting van die "kommunikatiewe" in die literatuur kan die begrippe stimulus en respons ook binne die verband opgeneem en verklaar word. Segers (1980: 57) bevestig hierdie bewering na aanleiding van 'n resepsie-estetiese ondersoek: "Juist het receptie-esthetische denken in die afgelopen tien jaar heeft aangetoond dat literatuur by uitstek gezien moet worden als een stimulus-respons-verschijnsel."

Strydom (1976: 10) meen vervolgens dat die literatuur geen "geïsoleerde fenomeen (is) nie. Dit ontstaan en bestaan by die grasia van taal wat, ons het".

Brink (1980: 8) bevestig bogenoemde in sy bewering dat literatuur in die taal gewortel is en dat die linguistiese die kern van enige literatuur=beskouing uitmaak.

Die literatuur word dus in taal gekonkretiseer. Anders gestel: die literatuur as geestesprodukt van die mens is dus 'n taalprodukt.

'n Mens kan dus deur middel van die taal verbande tussen die binne- en buiteruimte lê, tussen die literatuur en die samelewing. Dat die taal iets mensliks veronderstel, word deur Williams (1978: 21) soos volg uitgedruk: "... a definition of language is always, implicitly or explicitly a definition of human beings in the world". Simone de Beauvoir definieer dieselfde begrip "taal" as: "... 'n taak onderneem deur mense vir mense, om die wêreld aan hulle te onthul, en dié onthulling vorm 'n daad' ". (Brink, 1980: 2).

Die literêre teks word vervolgens onder die soeklig geplaas. In aansluiting by bogenoemde is die maker van die literêre werk van taal as kommunikasiemedium afhanklik. Die literêre teks is dus in die eerste instansie uit taaltekens opgebou (enkodering). In die literêre teks is taal die medium waardeur die kunstenaar tot sy leser spreek. Daiches (1956: 158) bevestig bogenoemde bewering: "The poet has not a 'personality' to express, but a particular medium, ..." En verder verklaar hy: "The poet's medium is of course, language, ..."

Soos uit bogenoemde gesien, is die taal van die digter die ekspressiewe medium waardeur hy die leser wil bereik. Die belangrikheid van taal as

die medium waardeur toegang tot die literêre werk moontlik gemaak word, kan dus nie genoeg beklemtoon word nie.

Die "inhoud" van die literêre teks, met ander woorde, dit waaruit die literêre teks opgebou is, is afkomstig van die mimetiese wêreld waarin die kunstenaar hom bevind. Anders gestel: die materiaal of stofgegewe wat as inhoud van die literêre teks dien, is afkomstig van die werklikheid waaraan die kunstenaar onlosmaaklik verbonde is. (Grové, 1977: 2).

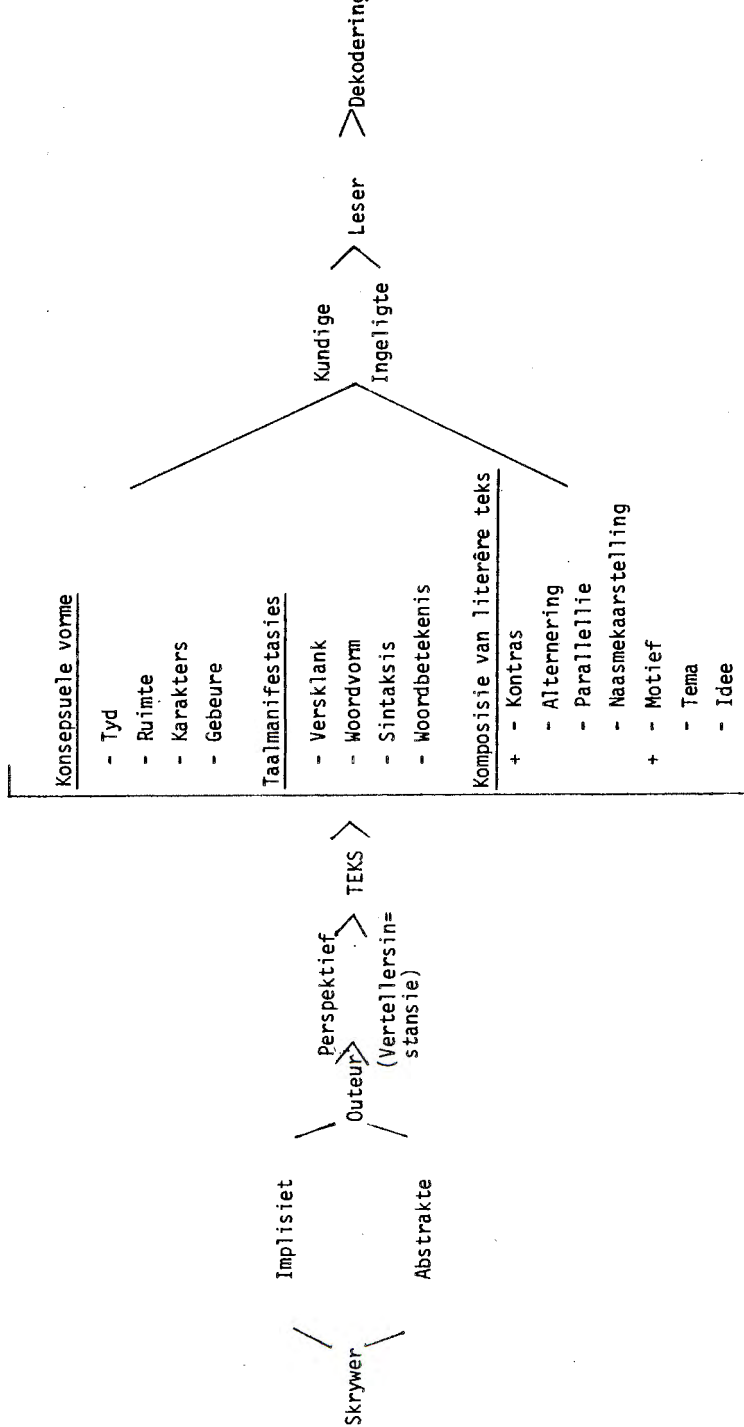
Hierdie waargenome stofgegewe wat die digter in sy psigiese bewussyn tot 'n woordwêreld (die literêre teks) herskep of transformeer, geskied deur die ordening van bepaalde struktuurelemente waaruit die gedig sinvol opgebou word. Hierdie struktuurkomponente kan ook deur hulle bepaalde aanwending dien as die kommunikatiewe elemente van die gedig. Hulle is onderskeidelik tyd, ruimte, persone en gebeure. Vervolgens word die literêre teks in aansluiting by bogenoemde konsepsionele vorme ook in taal gemanifesteer, byvoorbeeld: woordbetekenis, klank, ritme, woordvorm en sintaksis.

Die hele literêre teks word vanuit 'n bepaalde perspektief - 'n vertellershouding gekonstrueer. In dié verband kan perspektiewiese wisseling 'n interessante literêre procédé word. Alle struktuurkomponente word georden in 'n komposisionele geheel. Só 'n komposisie het ook bindings-elemente, byvoorbeeld Raka word komposisioneel gebind deur die kontras. Cloete (1982a: 45), soos ander teoretici voorheen, bevestig dat hierdie samestellende elemente in die literêre teks "integraal by mekaar" hoort.

Hieruit kan terloops die afleiding gemaak word dat die sukses van 'n literêre teks afhang van die wyse waarop bogenoemde manifestasievorme in die teks geïntegreerd funksioneer. Vervolgens word 'n model of voorstelling gegee betreffende die eenhede van die literêre teks, soos wat dit in die literêre kommunikasieproses: skrywer, teks en leser funksioneer.

Samevattend gesien bestaan die literêre werk dus uit 'n struktuur of raamwerk waarbinne bepaalde elemente of eenhede georden is en geïntegreerd funksioneer om 'n literêre eenheid te vorm. Toegang tot die literêre

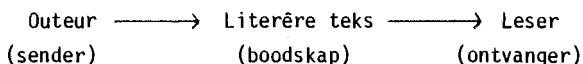
KOMMUNIKATIEWE MODEL VAN 'N LITERÊRE TEKS



teks vereis dus 'n deeglike kennis van die poësiëteorie en die strukture van die literêre teks.

In die literêre kommunikasieproses is dit van belang om die teks binne 'n bepaalde konteks te sien. Van Coller (1983: 107) sluit hierby aan: "Die boodskap is, net soos die sender ingebed in 'n komplekse konteks: literêr, sosiaal, histories en so meer."

Roman Jakobson het in 1960 in 'n artikel "Linguistics and poetics" 'n kommunikasiemodel vir verbale kommunikasie opgestel. As van die standpunt uitgegaan word dat die literêre teks aan die eise van die "konteks" en "kode" voldoen, kan uit Jakobson se model die volgende skema van literêre kommunikasieproses afgelei word:



Gesien vanuit die skematiese voorstelling hierbo, word die literêre teks as onderdeel van 'n hele literêre kommunikasieproses gesien.

Bogenoemde literêre kommunikasiemodel veronderstel iets dinamies. Volgens Brink (1980: 10) word "n gekodifiseerde 'boodskap' binne 'n kontaksituasie, afgelei van 'n gedeelte konteks, van 'n sender aan 'n ontvanger oorgedra ...".

In die literêre kommunikasieproses vind enkodering van 'n bepaalde boodskap plaas (literêre teks) wat aan die leser gerig is. Die leser op sy beurt dekodeer weer die teks. Daarom meen Van Coller (1983: 5) dat die leser in hierdie geval dus gestalte aan die betrokke teks gee.

Volgens Segers (1980: 58) is die semiotiek die wetenskap wat alle vorme van kommunikasie ondersoek in sover daar gebruik gemaak word van tekens wat op kodes gebaseer is. Hy meen voorts: "De literatuursemiotiek ziet de literaire tekst als een boodschap die door een zender (de auteur) in een bepaalde code gezet is, en die door de ontvanger (de lezer) weer ontcijferd dient te worden. Een literaire code is elk tekensysteem dat gebruikt wordt om literaire informatie over te brengen."

Jan Mukařovský (1977: 94) het in 'n artikel "De Kunst als semiotisch feit" beweer dat: "Het kunstwerk heeft het karakter van een teken." Gesien in die lig hiervan meen hy verder dat die tekens in 'n literêre kunswerk altyd iets beteken of veronderstel, naamlik: "... dat het teken door zender en ontvanger op dezelfde wijze moet worden begrepen ". (Bronzwaer, 1977: 91 en 94).

Die skrywer meen dus by implikasie dat die literêre teks (as teken) in 'n kommunikatiewe sin geïnterpreteer moet word; dat deur middel van die literêre teks (teken) daar 'n bepaalde kommunikatiewe verband tussen sender en ontvanger geplaas word.

Betreffende die kommunikasiesemiologie het Van Zoest (1978: 13) ten slotte die volgende op te merk: "Deze wordt bedreven door onderzoekers die het teken bestuderen als onderdeel van een communicatieproces, in die zin dat zij als teken alleen dat teken beschouwen dat als zodanig wordt gebruikt door een afzender en als zodanig ook wordt opgevat door een ontvanger."

Die teks as komponent van die hele literêre kommunikasieproses blyk dus in hierdie geval die belangrikste komponent te wees omdat dit hoofsaaklik op die leser gerig is.

Ten opsigte van die plek wat die leser in hierdie kommunikasieproses inneem, beweer Brink (1980: 10-11) die volgende: "Deur opplaas weer die literatuur te eien as 'part of a more comprehensive cognitive process', word 'n besondere plek vir die leser ingeruim en 'n besondere verantwoordelikheid op hom gelê. Dit is immers hy wat die werk deur die leesproses ontsluit."

Gesien vanuit bogenoemde bewering van Brink, is die taak van die leser vanselfsprekend dié van analise, interpretasie en evaluasie.

In aansluiting by die rol wat die leser in hierdie kommunikasieproses vervul, word vervolgens die plek en rol van die skrywer/outeur in hierdie proses van nader bekyk. Vir die doel van hierdie ondersoek en vanweë die omvangryke funksie wat die skrywer/outeur in die literêre kommunikasieproses vervul, moet die skrywersfunksie beperk word.

Vervolgens word die fokus geplaas op die skrywer se doel met objektivering wat deel is van hierdie literêre kommunikasieproses. Daar gaan dus gepoog word om by die essensie van objektivering as verskynsel binne die literêre kommunikasieproses uit te kom. Soos reeds genoem, word objektivering in dié ondersoek alleenlik in die liriek as genre bestudeer. In die lig hiervan word 'n toepaslike gestaltegedig ter illustrasie van bogenoemde bespreek.

Die vraag oor wat die doel van die skrywer met objektivering is, impliseer dus iets meer: dat die outeur deur middel van die teks waarin die geobjektiveerde gestalte in taal gekonkretiseer is, met 'n bepaalde essensie by die leser wil uitkom.

Strydom (1976: 46) beweer in aansluiting by bogenoemde: "Om vir die leser die konkretisering van die immanente *idee* moontlik te maak, is die hoof funksie van die literêre werk." Uit Strydom se bewering kan die volgende afleiding gemaak word, naamlik dat die skrywer dus by implikasie 'n bepaalde doel voor oë het: om deur middel van die geskrewe woord (die teks), 'n bepaalde idee by die leser tuis te bring.

Strydom (1976: 46) gaan voort en gee 'n kernagtige opsomming van bogenoemde: "Die *idee* is dié waarvan die gedig die gestalte is." (Dan bedoel hy met gestalte die geïntegreerde struktuur van die gedig). Die skrywer se idee aan die leser is implisiet geleë in die struktuur van die gedig en ekstern in 'n ortografiese beeld gekonkretiseer. Hiervolgens kan nog verder die afleiding gemaak word dat die skrywer juis gebruik kan maak van onder andere gestaltepoësie waarin die mens as sodanig as gestalte geobjektiveer word. Juis hierin lê die essensie van die tegniek opgesluit, naamlik om 'n bepaalde idee oor te dra. Die leser moet dan vanuit sy leserskonteks hierdie idee ontsluit, dit wil sê, interpreteer en evalueer.

Die proses van objektivering soos dit deur die skrywer hanteer word, vind dus plaas "... deurdat hy die bewussynservaring herhaal en veruiterlik, dit konkretiseer en orden in plasties-beeldende taal". (Strydom, 1976: 56).

Dit blyk dus dat die skrywer "op soek" is na 'n "objektiewe korrelaat" as "kanaal" waardeur sy emosie in die kuns tot uiting kan kom.

Die volgende gedig word kortliks as voorbeeld gebruik om die essensie van objektivering as verskynsel in die literêre kommunikasieproses te illustreer. Objektivering soos dit gevind word in die gestaltegedig word vervolgens aan die hand van C.M. van den Heever se gedig "Die ewige kind" (Groot verseboek) gedoen.

Die ewige kind

*n Ou bediende stoot hom deur die straat,
sy logge waterhoof hang slap opsy,
n dwase lag ontsier sy geel gelaat
en mense gaan half sku langs hom verby.
Sy liggaam, mankoliekig en verwronge,
is vadsig in n stootstoel weggedruk,
n rasperhoes kom onder uit sy longe,
sy hande wriemel as hy vooroor buk.
En as hy reeds verdwyn het in die stroom,
bly mense nog gepynig aan hom dink
net of hy iets geskend het wat as droom
steeds suiwer en volmaak in ons moet blink,
en in hulle dreig die waterhoof, die lag,
wat naas volmaaktheid soos n skrik bly wag.*

Die skrywer maak in die gedig gebruik van die perspektief van die oukto-riële verteller om die teks te konstrueer. Die verteller gaan in die beskrywing van die kindergestalte objektief te werk: die kind word deur n ou bediende deur die straat gestoot. Die verteller staan dus objektief teenoor die gebeurtenis. Die verteller beskryf vervolgens die kind vanuit n objektiewe vertelhouding:

...

*sy logge waterhoof hang slap opsy,
n dwase lag ontsier sy geel gelaat*

...

*Sy liggaam, mankoliekig en verwronge,
is vadsig in n stootstoel weggedruk,*

*n rasperhoes kom onder uit sy longe,
sy hande wriemel as hy vooroor buk.*

...

Dat die verteller n liggaamlik-psigies afwykende gestalte objektiveer, kan uit bogenoemde waargeneem word. Die verteller slaag dus daarin om deur die proses van objektivering n wanskape kind te omskryf. Die outeur het dus n aspek van die werklikheid as stofgegewe geneem en vanuit n bepaalde perspektief getransformeer tot n woordwêreld. Die verskynsel bekend as hidrocefalie (waterhoof) is n menslike abnormaliteit en dien in hierdie geval as stofgegewe vir die teks.

Die verteller vertolk nie alleen die wanskape kind nie, maar ook die reaksie van die verbygangers as verteenwoordigers van die normale lewe:

...

en mense gaan half sku langs hom verby.

...

*En as hy reeds verdwyn het in die stroom,
bly mense nog gepynig aan hom dink*

...

Dat die reaksie van die omringende normale persone dié van skok, ontroering en onverskillige onbetrokkenheid is, blyk uit bogenoemde. Die verteller het dus deur objektief te beskryf en te vertolk, die reaksie van die omstanders tipeer.

Die objektivering van die menslike reaksie tydens die aanskouing van die wanstaltige kind kan in hierdie betrokke gedig stuwend bydra tot die uitheffing van die bepaalde idee wat die skrywer ten doel het:

...

*net of hy iets geskend het wat as droom
steeds suiwer en volmaak in ons moet blink,*

...

Soos gesien uit bostaande gekursiveerde gedeelte word die idee van die gedig vervat in 'n antitesis: Die onvolmaaktheid (die waterhoof) wat hom teenoor die ideaal van normaliteit (die volmaaktheid) afspeel.

In aansluiting by bogenoemde word die mens dus gekonfronteer met die probleem van die onvolmaaktheid - die wete dat elkeen die potensie van wanskapenheid in hom dra. In die geheel dra die gedig die kode dat die mens bewus moet wees van die gebroke werklikheid waarin hy hom bevind.

Die titel van die gedig "Die ewige kind" het dus meer as 'n informatiewe funksie, want volgens Bekker (1970: 8) het elke titel 'n identifiserende funksie: "Hy is op sy minste identifiseerder." Uit hierdie bewering kan die volgende afleiding gemaak word, naamlik dat die terme "objektivering" en "identifisering" dus in 'n nuwe samehang met mekaar gesien moet word. Om te objektiveer veronderstel dus om iets, 'n objek of saak vanaf 'n afstand te beskryf en daaruit 'n ewig menslike waarheid uit te lig.

2.5 Die gedigtitel by objektivering

2.5.1 Teoretiese besinning

Dit is essensieel om by die analise van 'n gedig aandag aan die titel te gee, omdat laasgenoemde van fundamentele betekenis in die objektiveringsproses kan wees.

Die woord titel is ontleen aan Latyn. Volgens die Moderne encyclopedie der werelddliteratuur, dl. VIII is "titel" afkomstig van "titulus, een strookje dat aan die papyrus- en perkamentrollen hing en waarop de titel was aangeduid". (De Coninck, 1974: 450).

HAT (1981: 1149) het 'n tweeledige verklaring vir die term. Dit word ge-lykgestel aan die begrippe "opskrif" en "naam". Daar kan dus gepraat word van naamgewing, 'n titel of 'n opskrif. Tradisioneel veronderstel die titel 'n woord, frase of sin wat tipologies los van die gedigliggaam en boonop bo-aan as opskrif van die gedig staan. Titelgewing en die funksie daarvan in die poësie word net tot dié afdeling beperk en in soverre dit op die objektiveringsverskynsel betrekking het.

Die teorie van titelgewing in die poësie word indringend bespreek in Pirow Bekker se gepubliseerde proefskrif Die titel in die poësie. Vanweë die deeglike navorsing oor die onderwerp in die geskrif kan dit uitgesonder word as die mees deskundige en outoritêre bron in dié verband in die Afrikaanse literatuur. Die bibliografie in die bron is ook 'n interessante aanduiding van wat al op die terrein gedoen is. In die saaklike diskussie oor die titelgewing in die afdeling gaan daar sterk gesteun word op die beskouinge van Bekker.

Die stelling kan ter inleiding gemaak word dat die titel in die poësie veel meer beteken en impliseer as bloot net naamgewing van die gedig. Bekker (1970: 127) bevestig bogenoemde stelling deur te sê: "... dat die titel in die bestaande poësie reeds iets oneindig meer geword het as net 'n naam ..." dat dit dus ook "... veel meer geword (het) as bloot vuller, prikkelaar of inhoudsteken".

Benewens al die ander funksies (waarop later ingegaan sal word) is die hoof funksie van die titel dié van identifiseerder omdat die titel as sodanig naamgewing beteken. 'n Titel is gewoonlik as 't ware die sleutel van die gedig en word vanuit dié vertrekpunt aangebied en ondersoek. Sonder die titel kan daar ook nie na 'n betrokke gedig verwys word nie, want per slot van rekening bly dit die naam van die gedig. Bekker (1970: 8) som dit soos volg op: "Elke titel, selfs in die geval van 'nog net' het 'n identifiserende funksie. Hy is op sy minste identifiseerder. Dit is deur middel hiervan dat die gedig aangevra of aangebied kan word."

Die titel as sodanig is en bly primêr identifiseerder afgesien van hoe dit konkreet/visueel voorkom in die poësie. Bekker (1970: 10) bevestig hierdie bewering: "Maar hoe 'vreemd' of konvensioneel, hoe kort of hoe lank, hoe los of hoe intens betrokke 'n titel ook mag wees, hy is en bly primêr identifiseerder."

Vervolgens word na die titel se informatiewe aard gekyk. Dat die titel bepaalde informasie vir die leser ten opsigte van die gedigstruktuur bied, is vanselfsprekend. Die titel verskaf die nodige gegewe vir die leser van die gedig om op sy beurt weer die informasie te interpreteer

en te evalueer binne die bepaalde leserskonteks. In sy proefskrif som Bekker (1970: 11) dit vervolgens sô op: "Dit lyk my in hierdie stadium reeds nodig om te konstateer dat alle titels, behalwe in die geval van titelvermyding (dus ook: aanvangswoorde by wyse van identifikasie alleen), in een of ander opsig en in mindere of meerdere mate informatief is. Of 'n gedig se titel 'Vrou' of 'Sonnet' is, die 'kop' dra reeds kennis oor aangaande die 'lyf' van die gedig."

Die informatiewe aard van die titel kan vollediger geïllustreer word waar die gedigtitel die gestalte van 'n persoon aandui en dit verder verpersoonlik word in 'n eienaam en van. Die titel in hierdie geval "sê" nie eers agterna nie, maar sê reeds in die eerste instansie. (Bekker, 1970: 12). In die lig hiervan kan gedigte soos "Elia" van S.J. Pretorius, "Vincent van Gogh" van D.J. Opperman, "Maria" van Elisabeth Eybers en "Nietzsche" van N.P. van Wyk Louw as voorbeelde dien. Bogenoemde voorbeelde van gedigtitels verteenwoordig vir die leser by voorbaat 'n bekende wêreld omdat dié titels voorbeelde van historiese figure is. Die eienaam as titel van 'n gedig kan dus, afhangende van die bestaande lading wat dit dra, sterk informatories bydra tot die gedigliggaam.

"Klara Majola" as titel van die gedig en wat 'n eienaam is, kry eers sy volle semantiese lading as die nodige informasie van die gedigliggaam gewin is. Die titel is dus afhanklik van die gegewens wat in die gedig vervat is. Volgens Bekker (1970: 12) verkry die titel van die gedig op hierdie manier "status". In hierdie geval is die informatiewe funksie van die gedigtitel dus swakker omdat die aangrypingspunt eerder in die gedigliggaam geleë is.

Die titel is in die gedig identifiseerder en informator wat gesteun word deur die herhaling in die gedigliggaam. Die vyf herhalings kompleeteer die titel, want Klara Majola is die speerpunt van die gedig. Die herhaling van Klara Majola bevestig en intensiveer die groot liefdesdaad van hierdie kind wat in die slot in 'n paradoks verwoord is: "... so warm, Klara Majola, soos jy verkleum".

Die gedigtitel kan ook in die gedig die funksie van leentevuller vervul en sodoende bydra tot die hegte eenheid in die gedig. Om bogenoemde

verder toe te lig, kan die veronderstelling gemaak word dat die titel van die gedig die fokus of vertrekpunt vorm vanwaar die gedig verder geanaliseer word. Aan die hand van die gedigtitel "Emily Dickinson" van Elisabeth Eybers word bogenoemde verskynsel nader belig.

Emily Dickinson was 'n Engelse (Amerikaanse) digteres en dogter van 'n streng puriteinse advokaat. Sy raak twee keer op dieselfde hubare dominee verlief, maar haar liefde bly onbeantwoord. Dit dien egter as bron van inspirasie vir haar digkuns. Slegs sewe van haar sewentien=honderd gedigte wat ná haar dood gevind is, het sy gepubliseer. (Van der Steen, 1964: 351-352).

Die eerste twee versreëls van die gedig "Emily Dickinson" van Elisabeth Eybers lui soos volg:

*Haar wete, ons vir ons gepuur uit pyn,
kan sy nie opweeg teen die wysheid ...*

...

Die leser se aandag word gevestig op die verband tussen die onderskeidelike voornaamwoorde "haar" en "sy" en die titel, "Emily Dickinson". Van hier af kan die leesproses voortgesit word. Nêrens in die gedigliggaam, in teenstelling soos 'n mens dit in "Klara Majola" gevind het, kom die eienaam Emily Dickinson voor nie. Die titel identifiseer dus alreeds die identiteit van die "haar" soos dit gevind word in die aanvangsreël van die gedig. Vanweë die afwesigheid van die eienaam in die gedig, kan daar dus sprake wees van 'n "leemte" in die gedig. In hierdie geval tree die titel in en vervul die rol van 'n vuller. Dit op sigself dra by tot die eenheidsbinding in die gedig. (Bekker, 1970: 23).

Daar bestaan gedigte wat oor geen titel beskik nie. Dat die titel weg=gelaat word, dui op iets belangriks, naamlik dat die titel in sulke gevalle nie noemenswaardig bydra tot die uitbou van betekenis in die gedig nie. Van Boerneef se gedigte kan hier as voorbeeld dien omdat dit gaan om 'n sterk klankspel in die gedig en dat dit om geen titel vra nie. (Bekker, 1970: 1).

In gevalle waar titellose gedigte in 'n reeks, byvoorbeeld sonette of kwatryne voorkom, of 'n deel vorm van 'n afdeling, word hulle numeries gerangskik. Die nommer van die gedig dien dan slegs as plekbehalter. (Bekker, 1970: 2). In die bundel Voetskrif van Breyten Breytenbach word die gedigte in die gedeelte voor die "Naskrif" deurgaans met 'n nommer aangedui. Die "titel" tussen hakies wat by sommige gedigte aangetref word, moet as newetitel of byskrif gesien word.

Om van 'n fragment van 'n gedig as titel gebruik te maak, word dikwels in die poësieliteratuur gevind. In hierdie geval word 'n woordelike gedeelte van die gedig as titel geneem - gewoonlik die aanvangswoorde van 'n gedig. Die funksie hiervan kan wees dat dit dien as aanknopingspunt tot die kommunikasie in die gedig. Dit inisieer die punt van kontak tussen outeur en leser.

As voorbeelde kan geneem word enkele gedigte uit die bundel Versamelde gedigte van N.P. van Wyk Louw, byvoorbeeld "Miskien sal ons sterwe", "Ons moet die bitter taak", "Julle is die oorheersers", en "Moet ons ook toorn hê".

Die titel veronderstel 'n duider te wees van 'n gebeurtenis wat in die gedigliggaam vervat is. Die titel wys dus heen na 'n betrokke handeling as deel van die struktuur van die gedig. Bekker (1970: 18) sluit hierby aan: "En as sodanig skep die titel 'n handelingsveld wat deur die gedig gestruktureer word" en wat besonder dramatiese krag skep.

Die gedigtitel kan 'n gedig na aard en inhoud karakteriseer. Om dié rede kan die titel van 'n gedig ook 'n sekere digsoort onderskei. Ina Rousseau skryf onder die titel "Kwatryne" 'n reeks verse in kwatrynvorm; Antjie Krog skryf 'n sonnet en noem dit ook "Sonnet"; Elisabeth Eybers "Klein ballade"; N.P. van Wyk Louw, "Groot ode" en Etienne van Heerden "Elegie". Dit is dus moontlik om bogenoemde gedigte alreeds deur middel van die titel te karakteriseer. So sal "Klein ballade" van Eybers onderskeidelik die dramatiese, epiese en liriese element bevat, terwyl die titel van die gedig "Slaapwandelende kind" van dieselfde digteres 'n andersoortige inhoud aan die leser voorhou. Daar kan dus na aanleiding van bogenoemde

gepraat word van "n dialektiese spanning tussen gedigtitel en gedigliggaam". (Strydom, 1976: 46).

Die algemene afleiding wat hieruit voortspruit, is dat die titel n bepaalde perspektief vir die leser open, en n bepaalde verwysingsveld afbaken. Die titel is dus rigtingaanwyser. Strydom (1976: 45) formuleer dit op sy beurt: "Aanvanklik dien die titel as sinjaal, as kompas. Dit rig die aandag. Dit skep n lesersverwagting."

Die titel as "starting point", die "regulative Idee" veronderstel dus die beginpunt waarvandaan en met behulp waarvan die leser die gedig gaan interpreteer. Die geldigheid van die interpretasie waartoe gekom gaan word, word op sy beurt weer in die gedigliggaam op sigself as juis of onjuis ondersoek en gekontroleer. (Strydom, 1976: 46).

Volgens Strydom (1976: 46) kan die gedigtitel "n funksionele 'false start'" by die leser afdwing. Hiervolgens is die sogenaamde idee van die gedig "óók n antwoord op die vraag wat die titel aan die begin stel".

Samevattend gesien bestaan daar dus n eiesoortige situasie of verhouding ten opsigte van die titel en gedigliggaam in die poësie. Die titel kan dus iets voorlopigs veronderstel, dus vooruitbepalend wees. Maar kan ook herbepaal word, integrerend wees, vormend bydra, en self ook onderganend wees. Bekker (1970: 127) sê: "Dis met ander woorde n ryk moment wat vol en vitaal in die poësie staan."

Dit blyk dus uit voorafgaande ondersoek dat in n groot mate rekening met die titel in die poësie gehou moet word. In hoe n mate die objektiveringsverskynsel by titelgewing betrek word, word aan die hand van die gedig "Vincent van Gogh" (Heilige beeste (1947)) van D.J. Opperman geïllustreer. Vincent van Gogh was n post-impressionistiese skilder wat in sy latere werk sterk geneig het na die ekspressionistiese kuns. Sy jeug was gekenmerk deur leed en mislukkings. As gevolg van gebrekkige interpersoonlike verhoudings verander hy gedurig van beroep. Na n mislukte studiepoging in die teologie, bevind hy hom eindelik as sendeling tussen mynwerkers van Borinage in België. Ook as ywerige sendeling kon hy nie sukses behaal nie, ten spyte van die feit dat hy sterk medelye

vir hulle gehad het. Hy betoon sy simpatie deur die leed en die lyding van die mense te verbeeld. Hy lewer werk van meesterlike gehalte. Hy wend hom, wat onderwerp aanbetref, onder andere tot die skilder van landskappe met sipresbome waarvan laasgenoemde vir hom van groot betekenis was. Hy pleeg later selfmoord. (Hattingh, 1977: 261-264).

Vincent van Gogh

*Jy het as miskende
heilige vergeefs geveg teen die ellende
en die onreg in die krotte van die myn,
in agterbuurtes en op landerye; slegs die pyn
en skriklike stryd van God
leer ken, wat mens en boom verknót
in Sy kramptrekke; maar eers toe jy die koringgerwe
in aanbidding van die son kon verwe,
boere, wasvrouens en gepynigde gesigte,
die kantelende landskap in die snelle ligte
geel en groen en blou - alles met koorsige geplek
tot branding van die skone kon verwek,
toe is Sy hartstog eers in jou volbring
soos groen sipresse tot 'n vlam verwring.*

Deur middel van die titel as identifiseerder word die aandag op 'n spesifieke persoon gevestig, naamlik Vincent van Gogh. Die titel is dus 'n persoonsnaam. Die titel sonder nie net 'n persoon uit nie, maar dit het ook 'n identifiserende funksie. Die digter se keuse van die titel "Vincent van Gogh" het ook 'n tematiese gebondenheid, met ander woorde, hy wil deur die uitsondering van 'n kunstenaar en deur identifisering, by 'n bepaalde sintese uitkom. Dusdoende word Vincent van Gogh deur die digtegniek as gestalte geobjektiveer om daardeur 'n bepaalde essensie van sy lewe naamlik sy geluk as kreatiewe mens uit te lig. Die funksie van objektivering in die gedig is kunsteoreties en word bevestig deur die volgende woorde in die gedig:

*... maar eers toe jy die koringgerwe
in aanbidding van die son kon verwe,*

...

Die titel bied aan die leser informasie van wat in die gedigliggaam ver-
 vat is. Die titel bepaal dus vooruit. Hiervolgens roep die titel
 "Vincent van Gogh" vir die leser 'n bepaalde en/of bekende wêreld op,
 naamlik die van die skilderkuns. By die lees van die titel word ter-
 selfdertyd bykomende gegewe rakende die lewe van Van Gogh in die bewussyn
 van die leser opgeroep. In hierdie geval aktiveer die titel onmiddellik
 'n bepaalde verwagtingshorison by die leser. Die titel wek 'n verwagting
 wat begrippe van die resepsie-estetika bruikbaar kan maak. As "de leser
 een nuwe tekst zowel in de enge horizon van zijn literaire verwach-
 tingen als in zijn wijde horizon van zijn levenservaring kan waarnemen,"
 kan die titel bydra tot die vorming van die leser se verwagtingshorison.
 (Segers, 1980: 12). Hierdeur kan die literêre waarde van 'n teks meer
 bevredigend beantwoord word.

Segers (1980: 13) brei verder op bogenoemde uit as hy sê: "... de
 esthetische distantie tussen verwachtingshorizon en tekst, dat wil zeggen
 het verschil tussen het vertrouwde van de esthetische ervaring tot dan toe
 en de door de nuwe tekst geëiste horizonsverandering, bepaalt de es-
 thetische waarde van een tekst".

Vanuit die verwagtingshorison word die informasie wat die titel as ge-
 integreerde element van die gedigliggaam bied, deur die leser binne sy
 bepaalde leserskonteks geïnterpreteer en geëvalueer.

Die titelinformasie waarvan gepraat word, is terselfdertyd die gegewe
 wat deur die ek-verteller in die gedigliggaam geobjektiveer word:

*Jy het as miskende
 heilige vergeefs geveg teen die ellende
 en die onreg in die krotte van die myn,
 in agterbuurte en op landerye; ...
 ...*

Van Gogh, as eertydse sendeling, se onsuksesvolle verlede word geobjekti-
 veer. Die kerngegeewe van die gedig blyk die innerlike skeppingsdrang
 van Van Gogh te wees wat eindelijk sy weg en bevrediging in die skilder-
 kuns gevind het. Ook dit word geobjektiveer. Die titel as informator

blyk dus hier funksioneel te wees omdat Vincent van Gogh bekendheid verwerf het juis deur sy skilderkuns.

Wat die leemtevallende funksie van die gedigtitel betref en hoe dit objektivering raak, word vervolgens ondersoek.

Die onderskeie tweedepersoonsvoornaamwoorde "jy" en "jou" tree in die gedigliggaam as plaasvervangers vir die gedigtitel op omdat laasgenoemde nie in die gedigliggaam herhaal word nie. Hierdeur word die mate van "leemte" wat in die gedig geskep is, deur die gedigtitel as sodanig opgevul. In die gedig word die "ek" in 'n verhouding tot die "jy", van Van Gogh, geplaas. 'n Mate van 'n afstand word tussen die "ek" en die "jy" geskep. Die afstand word die middel tot objektivering. Omdat die "jy" as 't ware tot objek gemaak word, en vanuit hierdie objektiewe hoedanigheid beskryf word deur die "ek", ontstaan daar 'n identifikasie van die "ek" met die "jy" van die gedig. Die verskynsel van objektivering word geïntensiveer deur middel van die identifikasie wat plaasvind van die skrywer met die geobjektiveerde gestalte.

Die leemtevallende funksie in die gedig "Vincent van Gogh" is eksplisiet die kreatiewe werkzaamheid van die kunstenaar. Die gedigliggaam vul dus die titel aan deur die feit dat Vincent van Gogh begin lewe het eers toe hy kreatief werkzaam was. Dit is terselfdertyd die rede waarom die digter juis Vincent van Gogh as kunstenaar gekies het.

2.6 Objektivering in die resente poësieliteratuur

Objektivering as verskynsel in die poësie het in hierdie navorsingsopset alleenlik net waarde en aktualiteit in die mate waarin dit voorkom in die resente Afrikaanse en Nederlandse poësie. Wat die kontemporêre poësie in Afrikaans betref, kan 'n mens seker by die Dertigers begin want die aanvang van dié periode is die werklike keerpunt na die kwalitatiewe "moderne" poësie. Omdat objektivering 'n opvallende verskynsel in Nijhoff se poësie is, sal voorbeelde net in sy oeuvre nagegaan word.

Verder sal aangetoon word dat objektivering wat sy voorkoms betref nie sporadies voorkom nie maar 'n kontinue verskynsel is. Dit is ook belang=

rik om objektivering nie net in die titelgewing waar net eiename of soortname wat op die mens dui, te seek nie. Objektivering kan op verskillende wyses in die gedigliggaam manifesteer en kan eers by die analise daarvan blootgelê word.

Alreeds in die poësie van I.D. du Plessis, 'n oorgangsfiguur tussen die Twintigers en die Dertigers, vind 'n mens 'n geobjektiveerde mensgestalte, naamlik "Kaalvoet-klonkie". Die groenteverkoper se armoedige beeld word geïsoleer maar gesteun deur die rym en die ritme in die gedig. In sy gedig "Ballade van die drinker in sy kroeg" van N.P. van Wyk Louw gaan dit simbolies gesien om meer as net dronkenskap. Die geobjektiveerde gestalte, 'n drinker in die kroeg, ervaar te midde van ander mense die stelselmatige afstroop van die lae van die persoonlikheid.

Volgens Opperman (1962: 232) gaan dit hier om "... 'n stadige spel van dissosiasie onder invloed van drank en spieëls waar die drinker uit sy ego verskillende alter-ego's sien loskuif: die dronk man se patos, sy selfbejammering, sy angste, dramatiek, agterdog, vertroue totdat hy weet 'hoe alles helder stort'". In die gedig "Hooglied" van Uys Krige is die objektiveringsverskynsel nie in die gedigtitel te vind nie, maar in die gedigliggaam waar dit gaan om die Bybelse gestalte Maria wat geobjektiveer word.

D.J. Opperman as kernfiguur van Veertig maak veelvuldig van die procédé van objektivering gebruik. Hy objektiveer nie net vir Vincent van Gogh as 'n kreatiewe kunstenaar nie, maar daar vind ook identifikasie plaas. Voorbeelde van geobjektiveerde sportmanfigure word in die poësie van Van Heerden gevind. Hieronder resseleer gedigte soos "Die hardloper" en "Gewigopteller".

Wat die vyftigerpoësie betref, word die verskynsel objektivering, steeds deur dié generasie digters voortgesit. In Sheila Coussons se gedig "Juan se voet in 'n seilskoel" word die beeld van 'n gewese eggenoot geobjektiveer. Dit wat geobjektiveer word, is dus die positiewe herinnering van die eggenote aan haar eertydse eggenoot.

Die digters van Sestig en Sewentig lewer in vergelyking met die voorafgaande generasies in dieselfde mate bewys van dié verskynsel. Ingrid

Jonker se gedig "Ontvlugting" dien as voorbeeld waar die geestes- en emosionele sy van die ek-gestalte geobjektiveer word. Hierdie voorbeeld sou dan bekend staan as 'n proses van selfobjektivering, omdat 'n aspek van die menswees van die ek-gestalte geobjektiveer word. In Breyten Breytenbach se gedig "my vrou" word die uiterlike voorkoms van sy eie Viëtnamese vrou beskryf. Daardeur word 'n besondere aspek van haar vrouwees geobjektiveer.

In die poësie wat sedert 1980 verskyn het, doen die objektiveringsverskynsel hom steeds voor. In T.T. Cloete se bundel Jukstaposisie, vind 'n mens onder andere "Puberfoto" wat as voorbeeld kan dien. In hierdie gedig word die gestalte van 'n kind, 'n dogter geobjektiveer. Die persoonlike verteller gee 'n beskrywing van die gesig van die geobjektiveerde gestalte en daarmee word terselfdertyd 'n aspek van haar innerlike ingesteldheid geobjektiveer:

...
... aan verwagte leed
werk hulle om dit te vergeet
onvreeslike wonde maak sy gesond

Wat die Nederlandse poësie betref, dien die gedig "Clown" uit die bundel De wandelaar van Nijhoff as voorbeeld waar die skynbaar oppervlakkige manewales van 'n hanswors geobjektiveer word. In die gedig "Het steenen kindje" uit die bundel Vormen is die geobjektiveerde gestalte die van 'n kinderbeeld wat gepersonifiseer word. Ten slotte kan daar gewys word na sy gedig "De soldaat en de zee" uit die bundel Nieuwe gedichten. In hierdie gedig word 'n soldaatgestalte in sy totaliteit geobjektiveer, terwyl dit in werklikheid gaan om 'n aspek van die digter naamlik sy skrywerskap wat in die gestalte van 'n soldaat geobjektiveer word.

2.7 Samevatting

Objektivering, wat vir die doel van hierdie ondersoek spesifiek op die mensgestalte gerig is, is 'n verskynsel wat konsekwent in die Afrikaanse poësie sedert die jare Dertig voorgekom het. Uit die resente poësie is

daar wy uiteenlopende materiaal te vind om aan die ondersoek die nodige substansie te gee. Die ontsluitingsrol van die leser kan ook uiteinde=lik lig werp op wat die funksies van die tegniek by elke onderskeie ge=dig is.

’n Verdere afleiding wat gemaak kan word, is dat objektivering binne die Afrikaanse en Nederlandse poësieliteratuur as ’n literêre tegniek gesien moet word en vanuit die geheel beskou ’n universeel literêre verskynsel is.

GESTALTEGEWING

3.1 Die skep van gestaltes

Onder die woord "gestalte" kan ook "gedaante" verstaan word. 'n Gestalte veronderstel 'n omlynbare objek. So 'n objek kan hom voordoen in verskeie gestaltes, onder andere die mens, diere, dinge en selfs beelde. Wanneer 'n skrywer hom in die poësieliteratuur wend tot die skep van gestaltes word sy hele waarneming gerig op 'n bepaalde begrensde objek. Dié fokalisering wat dus 'n bepaalde objek begrens, kom neer op die waarneming van 'n geobjektiveerde gestalte.

Gestaltegewing soos reeds aangedui, veronderstel 'n verskeidenheid; daarom is dit noodsaaklik om die terrein af te baken en dit te beperk tot die gestalte van die mens.

Die mensgestalte kan in verskeie kategorieë ingedeel word, naamlik die kind, die adolessent, die volwassene, die middeljarige en bejaarde. By elkeen van bogenoemde onderskeidings kan, ter wille van 'n meer verfynde sistematiek, nog verdere indelings gemaak word. So kan daar byvoorbeeld by die indeling volwassenes, onderskei word tussen manlik en vroulik. Onder laasgenoemde kategorie kan weer afsonderlike afdelings soos die ongetroude vrou, die getroude vrou, die swanger vrou, die moeder en selfs die kinderlose en die weduwee gemaak word. Kortom, daar is vir die digter talle moontlikhede om die kompleksiteit van die mens uit te beeld deur objektivering.

Die digter gebruik in sy kodering konkrete taalgegewe om fiktiewe mensgestaltes te skep. Vanuit die perspektief van die verteller word die struktuurkomponente soos tyd, ruimte, persone en gebeure gekonstrueer om 'n fiktiewe gedigwêreld daar te stel. Die gedig "Die gepensioeneerde" (Groot verseboek) van C.M. van den Heever kan as voorbeeld dien om 'n fiktiewe voorstelling van 'n bejaarde en afgeleefde gestalte voor te hou wat weens ywer hom jare lank afgesloof het om die hoogste sport te bereik:

...
... *As amptenaar is hy verteer*
deur ywer om steeds voorrang te geniet -
...

Die gedig "Sneeuwitjie" van Antjie Krog uit haar bundel Januarie-suite is 'n voorbeeld waar 'n reeds bestaande fiktiewe gestalte opnuut deur die digteres gebruik word. "Sneeuwitjie en die sewe dwergies" is 'n volk= sprokie met verskillende variasies wat deur Jacob en Wilhelm Grimm op= geteken is. (Opie, 1974:175). Die digteres maak in hierdie gedig gebruik van gegewens uit die bekende sprokie, én bykomende fiktiewe gegewe afkom= stig van die eie kreatiewe verbeelding om 'n unieke Sneeuwitjie-gestalte te skep.

Alvorens die skrywer 'n geobjektiveerde historiese gestalte in die poësie kan skep, is hy afhanklik van bepaalde inligting aangaande die figuur. Dié historiese inligting veronderstel die materiaal wat in samehang met die skrywer se verbeelding omskep moet word tot die unieke transformasie van die oorspronklike gestalte. Die gedig "Generaal Piet" uit Saturae van M.M. Walters is 'n voorbeeld waar die digter 'n historiese gestalte, generaal Piet Joubert, herskep om sekere van sy persoonlikheids- en karaktereienskappe te satiriseer:

Omdat my naam Piet is, Piet wat gebied,
laat ek my nie waarsku, raad gee of verjaag nie.
Die jong klomp boek-bakleiers moet nog leer:
Piet het oorwinnings georganiseer, lánk
voor húl van oorlogmaak gehoor het.

Die historiese gestalte en karakter van generaal Piet Joubert kry 'n verdere satiriese lading in die volgende woorde:

Dis tyd dat die klomp kleingelowiges sien
hoe lyk geroepenheid in 'n generaal se oë ...

Nageslagte sal nog praat van Piet-van-Staal
en verwys na die les van Wolwekraal.

Vervolgens word die skep van gestaltes vanuit die mitologie van nader belig. Mitiese gestaltes kan as wysheidsgestaltes vertolk word. Die mite bevat die essensie van die mens se bestaan. Dit gaan dikwels om 'n eenvoudige verhaal wat 'n altyd geldende universele waarheid uitdruk in verband met die mens en sy verhouding met die bo-werklike, die wêreld (natuur/werklikheid), die medemens en homself, maar veral sy verhouding tot God en die ewige. Leroux sê die volgende in sy opstel in Tussengebied, naamlik: "Die mens, en veral die skrywer op soek na 'n lewende mite": "Mite is nie sinoniem met onwaarheid nie; andersom, 'n lewende mite kan ook 'n lewende waarheid wees ... Dis belangrik om te konstateer dat 'n mite iets is wat *belewe* word, dat 'n lewende mite saamgestel is uit 'n patroon van simbole wat sedert die oertyd van die mens se bestaan geskep is, ... maar die krag daaragter is 'n onomstootlike werklikheid." (Leroux, 1980: 11-12.)

Elisabeth Eybers se gedig "Midas" uit Onderdak is 'n voorbeeld van die mitiese figuur Midas - 'n gierige koning van die antieke stad Phrygia. Dionysus (god van die wyn) het koning Midas as beloning vir 'n goeie daad, enigiets wat hy sou vra, beloof. Sy reaksie op die belofte was die wens dat alles wat hy aanraak in goud moes verander. Bo en behalwe sy kos het ook sy eie dogtertjie deur sy eie aanraking in goud verander. As gevolg hiervan het hy Dionysus gesmeek om hierdie "geskenk" terug te neem. (Anon., 1945a: 2166). By die skep van die Midas-gestalte wil Eybers by 'n universele waarheid uitkom, naamlik dat gierigheid op die lang duur van geen nut is nie:

... (*Sý het my by 'n ander naam genoem,
die eerste wat 'n kind ná moeder leer.*)
...

*En nou swyg sy. Ek het van haar vergeet.
My towerhand het alles aangeraak.
Ja, Midas, koning Midas kan ook streel,
háár vlees is van my warm vlees gemaak ...*

GOD GOD GOD GOD GOD GOD vat terug jou geel!

In aansluiting by bogenoemde waar dit gaan om 'n bepaalde waarheid wat deur 'n mitiese figuur geïmpliseer word, het die skrywer 'n spesifieke doel voor oë wanneer hy gestaltes skep. Die gestalte het dus altyd 'n bepaalde betekenis en waarheid wat deur die leser ontsluit moet word. Deur die mite kan dus bepaalde universele waarhede aan die leser oorgedra word.

Die gedig "Jong dogtertjie" uit Digby vergenoeg van Lina Spies is 'n voorbeeld van 'n seksueel ontwakende dogter, soos dit in die volgende twee versreëls waargeneem word:

*... totdat op dertien jaar
die see sal grys word in jou helder oë.*

In die gedig "Jong seun" van Elisabeth Eybers is 'n soortgelyke verskynsel. Elkeen van bogenoemde twee kindergestaltes betree dus die fase van volwassewording - 'n noodwendige en daarom 'n universele verskynsel wat iedere mens op 'n stadium beleef.

Alhoewel die skrywer as vakman as 'n identifiseerbare gestalte in sy eie werk kan voorkom, word hy nie so uitdruklik en konkreet in die poësie gebeeld nie. So 'n gestalte sal gewoonlik dui op skeppende vermoë as 'n universele verskynsel by die kreatiewe mens. Die gedig "De schrijver" uit die reeks Ongebundelde en nagelaten gedichten van Nijhoff, is 'n voorbeeld waar die skrywer nie eksplisiet van buite gebeeld word nie, maar waar dit eerder gaan om die innerlike - die vakmanskap wat gebeeld word:

*Elk woord, terwijl hij schreef, ging ademen
En riep een ander antwoord in zijn oor,*

...

Die verskynsel waar die digter 'n gestalte skep en laasgenoemde weer op sy beurt in dieselfde gedig oorgaan tot die skep van 'n gestalte, blyk onder andere 'n variant van gestaltepoësie te wees. So 'n "tweeledige" skepping van gestaltes deur die digter binne dieselfde teks veronderstel 'n spesifieke duiding in die betrokke gedig. Aan die hand van die gedig

"Die eland" (Van vergetelheid en van glas) van Wilma Stockenström word bogenoemde geïllustreer.

Alreeds in die eerste twee strofes van die gedig word die gestalte van 'n Boesman deur die verteller eksplisiet gebeeld en terselfdertyd gekarakteriseer:

Dat die klein-klein handjie se aanraak

...

geel vinger rooi klei dit is die wonder

...

die groot geel mensie en die klein bruin eland

Die Boesmangestalte op sy beurt sit as 't ware die kreatiewe skeppings=handeling voort deurdat 'n primitiewe rotstekening van 'n eland deur die Boesman se hand tot vergestaltung kom. Die Boesman as skeppende kunstenaar word dus soos volg uitgebeeld:

Dat die klein-klein handjie se aanraak

die eland laat opspring ...

...

die eland lewend geraak op die wand van klip

...

Die digter skep en karakteriseer dus 'n tweede gestalte, by name 'n diergestalte - die eland:

...

om die bok te skep met die horings swart

en die buik so vaalrooiskurf teen die vaalplaatklip

en die sterk.pote en die stomp stert en die riffelkwakkie

...

Gestaltegewing dui in die gedig spesifiek op 'n kunsteoretiese opvatting, naamlik die drang van die kunstenaar om uiting aan sy skeppende vermoëns te gee. In hierdie gedig word die kreatiewe handeling van die kunstenaar belig en dusdanig vergestalt "in die hand wat hand bly kwas word" van die Boesman en die verwoording daarvan deur die biografiese outeur.

Dit gaan dus in die gedig oor 'n dubbele gestaltegewing: die Boesman wat as beeldende kunstenaar 'n diergestalte kreatief daarstel en die proses wat deur die woordkunstenaar verwoord word.

Die verskynsel waar 'n Bybelse vrouegestalte deur verskillende skrywers geskep word, kan geïllustreer word aan die hand van die gedig "Maria", waar die Maria-gestalte eksplisiet geskep word deur Sheila Cussons, W.E.G. Louw en Elisabeth Eybers. Hoewel die titel van die onderskeie gedigte ooreenstem, is dit geen waarborg vir 'n eenvormige siening wat elke onderskeie digter van die gestalte het nie. Die Maria-gestalte soos die Nieu-Testamentiese geskiedenis 'n mens leer, het binne die Christelike geloofs=aanvaarding 'n godsdienstige duiding. Hoe die digter die fundamentele gegewe rondom die Almoeder herskep, moet vanuit die teks afgelei word. Tog moet aanvaar word dat daar 'n kenbare nuanse bestaan by elk van die Maria-gestalten van die onderskeie digters. Die Maria-gestalte by Elisabeth Eybers dra die volle transendentale boodskap van die koms, lyding en sterwe van die Christuskind:

*'n Engel het dit self gebring,
die vreugde-boodskap - ...*

...

*Toe dit verby was, en jy met
sy vriend Johannes huis toe gaan -
Maria, vrou van smarte, het
jy tóé die boodskap goed verstaan?*

Die duiding van die Maria-gestalte van W.E.G. Louw, beklemtoon die boodskap van die geboorte van Jesus wat deur die Godgestuurde engel Gabriël aan die maagd Maria, uitverkorene tot Almoeder, gestuur is:

Deur daardie tuintjie het sy stil gegaan,

...

toe hy, verblindend soos die son, daar staan:

...

'Geseënd is jy onder die vroue' - sy woorde -

...

By Sheila Cussons het die Maria-gestalte die duiding van die smartlike heengaan van Christus en die belofte van sy opstanding uit die dood:

*Jy het aan die voet van sy kruis gestaan
het toe die engel op 'n nag gekom
jou stralend teruggegee aan Hom.*

Die idee agter die skep van gestaltes lê daarin dat sedert die dertiger-poësie daar 'n neiging by digters ontstaan het om gevoelens "oor te dra", om weg te kom van die "ek" en in die plek daarvan gestaltes te skep wat nie net praat nie, maar 'n soort universele taal spreek. Gestaltes is dus nie bloot gestaltes nie, maar 'n medium van vertolking en van volle menswees.

Die skrywer wat poog om uiting te gee aan die eie belewinge, vrae, onsekerhede, emosies, denke en gedagtes skep dikwels konkrete gestalte-poësie wat dien as 'n plaasvervangende medium waarlangs hy sy diepste innerlike kan blootlê of juis vergestalt. Kortliks gesien, die digter maak gebruik van gestaltes en maskers om homself as onherkenbare voor te doen in die oë van die leser. Martinus Nijhoff via Karel Jonckheere (1966: 79) meen dat: "Om waarlik digter te wees, moet hy vry raak van homself; hy moet nie fluit met sy lippe nie maar met 'n fluit, d.w.s. hy moet nie direk bely nie; hy moet 'n vorm skep, 'n medium, 'n gestalte wat die praatwerk kan oorneem. Kortom, wat ope belydenis was, moet *gestalte* aanneem in die gedig."

Nijhoff is veral bekend vir sy gestaltepoësie waar hy figure oproep wat dien as "vlugvorme" waarin hy homself bevrees vir die leser. Sodanige gestaltes is veral die kind, die soldaat, die nar en die danser. (Grové, 1966: 79).

Die gestaltegedig "De danser" dien as voorbeeld waar 'n dramatiese ekwivalent van die digter se ware gevoelens in die gedig weergegee word. Die gedig gaan bepaald om die skrywer se suiwer opvattinge en gevoelens oor die kuns. Deurdat die gedig in die bundel getiteld Vormen voorkom, kan 'n afleiding gemaak word betreffende die universele duiding daarvan. Die verklaring vir die woord "vormen" is onder andere om gedaante of vorm te gee aan iets. (Kruyskamp, 1961: 2309).

Hiervolgens kan van die veronderstelling uitgegaan word dat die idee agter die gedig betrekking het op die kunsteoretiese opvatting oor poësie. Om

werklik uitdrukking en vorm te gee aan die innerlike skeppingsdrang, bly vir die kunstenaar steeds 'n dringende behoefte, hoewel pynlik van aard vanweë die verset en trots om "volkome" afstand te doen van die self:

*Onder mijn huid leeft een gevangen dier
Dat wild beweegt en zich naar buiten bijt,
... zijn gedrongen spier
Tilt in krampachtige gebondenheid.
...
Totdat zijn pijn als warmte door mij glijdt
...*

De Vries, (1981: 383) verklaar die kleuradjektief rooi as 'n aktiewe kreatiewe werksaamheid sowel as 'n "primitive wildness". Hiervolgens kan die kreatiewe hartstog van die digter geïllustreer word:

*...
Zijn donker bloed bonst, ...*

Die skrywer maak noodwendig gebruik van 'n masker as medium tot uitdrukking van die diepste innerlike kreatiwiteitsgevoel:

Men moet gepoederd zijn, ...

Die kleuradjektief swart dui op 'n soort bedektheid of geheimsinnigheid - dit wat die skrywer nie graag wil prysgee nie, naamlik emosie en hartstog. Tog word alleenlik dit wat in die oë versteek is, verraaï:

*Alleen het zwart der openschroeiende oogen
Den waansin van 't inwendig dier verraaft.*

Die oë spreek van 'n soort raserny, dit is 'n soort pyn wat binne-in hom heers wat hy moet versteek "in die grasia van die spel". Hiervolgens word kuns gesien as iets kunsmatigs, omdat dit in werklikheid die beheersing van die hartstog veronderstel, in plaas daarvan dat dit die uitdrukking van die hartstog self is. Dit is 'n oorwinning deur middel van die vorm. (Grové, 1966: 80).

Nie alleen skep die digter 'n mensgestalte wat as mondstuk vir sy innerlike belydenisse dien nie; hy maak ook gebruik van diergestaltes, selfs dinge en beelde in die poësie waarin hy homself vervreem in die sin dat hyself sodanige gestalte word. Die gedig "Diere" uit Jukstaposisie van T.T. Cloete is 'n voorbeeld waar die digter gestaltes van diere skep waarin hy homself en sy gevoelens geprojekteer sien. Hy word in sy verhouding tot God self diere:

*Here God U het my bekeer
tot diere ...*

Die digter doen dus afstand van sy "volle menslike" gestalte deurdat sy diepste innerlike in sy verhouding tot God ooreenkomstige geaardhede van die diere vertoon:

*... hou my
nou aan u dierlik toegewy
die hond geheg aan sy Heer*

*die hantlam hy hoef nie aangekeer
te word nie hy wei
agter U aan ...
...*

*... ek kan U dra
as U wil donkiery ter wille van u monogram
is ek u troetelviessie as U wil slag 'n gusram
en 'n vark om in die see in te jaag as die duivel pla*

Die skep van diergestaltes in die gedig het dus ten doel die uitbeelding van die intieme verhouding tussen God en die gelowige mens. Die onderskeie diergestaltes beeld dus die mens se volkome afstanddoening van die self en die bereidwilligheid om as werktuig van God te dien. Die sintese van hierdie gestaltegedig is die universele Christelike duiding dat die mens totaal afhanklik is van God.

In die gedig "Sproeireën" (Groot verseboek) van D.J. Opperman doen 'n opvallende tegniek hom voor met betrekking tot die skepping van gestaltes

in die poësie. Waar die digter gewoonlik homself en ander gestaltes self skep of versteek in verskeie andersoortige gestaltes hetsy mens of dier, gaan dit in hierdie gedig bepaald om die identifisering en/of assosiasie van die vrouegestalte in die geur van objekte soos 'n nartjie, kaneel, anys - selfs in elke geur:

*My nooi is in 'n nartjie,
my ouma in kaneel,
daar's iemand ... iemand in anys,
daar's 'n vrou in elke geur!*

Elk van die onderskeie geure is dus karaktertipierend. Deur assosiasie word wat vir die verteller 'n intiem-bekende vrouefiguur was deur middel van 'n partikuliere geur opgeroep. Die gestalte wat opgeroep word, byvoorbeeld "nooi," "ouma," "vrou" word in die bewussyn gedoen - 'n mens kan dus hier praat van gesubjektiveerde gestaltes.

Die proses wat hier werksaam is, werk in 'n groot mate op dieselfde prinsip as die digter wat homself identifiseer in 'n gestalte. Die digter neem dus in die gedig objektief waar en boonop deur verskeie sinne maar by elke geur roep hy subjektief 'n ander vrouegestalte op.

Wat hier dus in werklikheid gebeur, is dat die objektiewe waarneming 'n gesubjektiveerde gestalte oproep, byvoorbeeld:

...
my ouma in kaneel,
...

3.2 Tegnieke by objektivering

Jurij M. Lotman (1977: 107) se uitspraak oor die artistieke teks en hoe dit kommunikeer, kan as inleiding tot die afdeling ter sake wees:

"Elke artistieke tekst kan zijn sociale functie slechts vervullen, als er in het gelijktijdig met die tekst optredende collectief esthetische communicatie bestaat. Daar communicatie met behulp van tekens niet alleen een tekst vereist, maar ook een taal, is een kunstwerk op zich=

self genomen, sonder een bepaalde kulturele konteks, sonder een bepaald sisteem van kulturele kodes, vergelykbaar met 'een graf= skrift in een onbegryplike taal'".

Hierteenoor vind n mens die opvatting van die resepsie-estetika waar dit om die betrokkenheid van die leser by die teks gaan en waardeur die siening in verband met die literêre teks verbreed het. Wolfgang Iser, n bekende teoretikus op die gebied van die resepsie-estetiese ondersoek= terrein, het hom soos volg oor die literêre teks uitgelaat: "... wat teks is, hang van die subjek af. Daar is nie n geslote grootheid, n reële objek genaamd die literêre werk nie. Daar is bloot n teks. Lite= rêre werk is literêre ervaring." (De Jong, 1983a: 22.)

Uit bogenoemde uitsprake kan die aanname gemaak word dat die biografiese outeur struktuurkomponente op n geordende wyse tot artefak konstrueer, waarin die drie-eenheid: digter - teks - leser n sinvolle kommunikasie= model vorm en deel van die konteks van die gedig uitmaak. Deur die teks kommunikeer die digter met behulp van literêre verbale en nie-verbale elemente met die leser.

n Vraag wat enige navorser of leser oor gestaltegewing sal interesseer, is die volgende: Watter tegnieke gebruik n digter om n partikuliere ge= stalte daar te stel en te verwoord?

Naas die unieke gebruik van struktuurelemente soos tyd, ruimte, personae en gebeure om n gestalte daar te stel, kan beeldspraak waaronder die sim= bool, metafoer, personifikasie en vergelyking ressorteer as moontlike tegnieke voorgehou word. Deel hiervan is die gebruik van kleuradjektiewe met hul onderskeie simboliese duidings. Saam met die foniese onderskei= bare elemente soos versklank, rym, ritme en metrum, kan bepaalde woord= keuses semantiese variasies bewerkstellig. Benewens bogenoemde kan gedigelemente soos die titel, tipografie, tempo en toonaard nie buite rekening gelaat word nie.

Algemene komposisionele en stylmiddele in die poësie soos kontrastering, herhaling, woordorde, naasmekaarstelling, omkering, tipografiese uit= en inkeping is verskynsels binne die poësie wat n merkwaardige bydrae kan

lewer in die proses van objektivering van gestaltes. Die vraag of so= danige kommunikatiewe elemente tot tegnieke by die objektivering gebruik kan word, vereis 'n praktiese deurskouing daarvan binne die gestaltegedig.

Weens die hoë frekwensie in die poësie van bogenoemde objektiveringsteg= nieke, gaan slegs enkele ter illustrasie in gestaltegedigte deeglik ondersoek en bespreek word.

3.2.1 Titel

In die vorige hoofstuk is reeds gewys op die onderskeie funksies wat die gedigtitel ten opsigte van die gedigliggaam vervul en die onlosmaaklike verband tussen die twee eenhede. Die verhouding titel tot gedig kan 'n nog groter verband hê, byvoorbeeld Die swart kombuis van Sheila Cussons is nie net die bundeltitel nie, maar ook die titel van een van die kombuisgedigte en sleutelgedig wat die vuurmotief beklemtoon. Kombuis vervul ook in die bundel die funksie dat dit die plek van omsetting is wat aansluit by die tema van transfigurasie. Uit bogenoemde kan dus gerede= lik tot die gevolgtrekking gekom word dat die titel van 'n gedig 'n besondere sterk strukturerende en integrerende element van die gedig is. (Bekker, 1970: 127).

In die lig van bogenoemde is dit duidelik dat titelgewing as tegniek by objektivering gebruik kan word. Om die moontlikheid daarvan te ondersoek, gaan die gestaltegedig "Ou oom" uit W.E.G. Louw se bundel Die ryke dwaas as voorbeeld geneem word.

Die gedig getiteld "Ou oom" is 'n voorbeeld van direkte titelgewing. Die leser is in dié geval dadelik bewus van 'n konkrete objek - 'n gestalte, spesifiek die van 'n bejaarde, naamlik 'n ou oom. Hierdeur word die gestalte geobjektiveer: die titel "Ou oom" roep dus 'n gevisualiseerde beeld van die gestalte by die leser op. Die titel skep die verwagting by die leser dat 'n bepaalde faset van die gestalte uitgelig gaan word, naamlik die beeld van 'n bejaarde man.

Die titel van die gedig "Monnik by die see" uit Heldedade kom nie dikwels

voor nie van Johan van Wyk verwys direk na die betrokke geobjektiveerde gestalte, naamlik die monnik. Die titel veronderstel méér as bloot net verwysend na die monnik te wees. Die monnik word geobjektiveer binne n spesifieke ruimte, naamlik dié van die seelandskap. Die titel roep dus as 't ware op n direkte wyse n visuele beeld van n monnik in die bewussyn van die leser op. Slegs die essensiële word weergegee in die titel - die monnik en die bepaalde seelandskapsruimte. Die titel waarin die twee substantiewe ("monnik" en "see") ook deur heffings uitgelig word, verskaf geen verdere informasie rakende die gestalte van die monnik nie, en hierdeur word die monnik in sy geobjektiveerde hoedanigheid besonder sterk afgegrens teen die ruimte.

3.2.2 Tipografie

Hieronder word verstaan die eksterne of uiterlike vorm van die gedig soos dit op papier gedruk is. Nienaber (1965: 36) stel dit soos volg: "... (dit is) die manier waarop die drukkuns aangewend word om besondere effekte te bereik". Tipografie is nie net n middel om die poësie te onderskei nie, maar is ook n kommunikasiemiddel wat byvoorbeeld in die sogenaamde konkrete poësie van Paul van Ostaijen en selfs Hendrik Marsman besonder benut word. Deurdat dit gesamentlik elemente soos strofe, sin, versreël, hoofletters en leestekens insluit, kan dit as bruikbare tegniek by die objektivering van gestaltes aangewend word. Hiermee word bedoel dat die tipografie nie alleenlik bydra tot die ortografiese vergestalting en manifestasie van bepaalde idees en objekte in gedigte nie, maar ook n bepaalde betekenis aan die gestalte heg.

In die bundel Angelliera van T.T. Cloete vertoon die besondere tipografiese beeld van die gedig, "Lyfspraak ongetroude swanger meisie" eksplisiet deur middel van die uitkeping in versreëls 9 - 12 waar die sillabetelling onderskeidelik 16, 16, 19 en 16 is - die hoogste van alle versreëls in die gedig, die sy-aansig van n swanger vrou. Die "boep" deur middel van tipografiese uitbulting wys heen na die swanger meisie.

In die gedig word die "ongetroude swanger meisie" verder deur middel van die kontras geobjektiveer: die ekstatiiese driftige "erogentriese spel" wat net "n driekwartuur" duur, word teenoor die "wanstaltige mortale

forme" gestel. Deur woordbetekenis, woordplasing, eindrymwoorde, klankritme in die laaste versreël en allitererende s-klanke in vers 12 en 13 word objektivering bewerkstellig.

3.2.3 Woordkeuse

By gestaltepoësie en die ekwivalent van objektivering wat die mens, dier en nie-lewende objekte kan insluit, word die aandag van die leser direk gerig op die spesifieke objek of gestalte wat die kern van die betrokke gedig uitmaak. Om die term gestalte, binne die studie te regverdig, veronderstel 'n logiese omskrywing daarvan in al sy verskyningsvorme in die poësie. 'n Gestaltegedig is op sigself 'n literêre kunswerk met as tema die gekose gestalte. Die beelding van die mens as gestalte bied aan die digter groot ontginningsmoontlikhede. Degenaar (1962: 27) vat die groot variasie van menslike gestaltegewing só saam: "Die tipering van die mens as gebroke figuur en as gedurig onafgehandeld, sluit ook nog verskillende fenomene in, naamlik eensaamheid, opstandigheid, onvoltooidheid, verstrengeldheid met die bese, ang en onsekerheid".

Selfs die Gestaltteorie (Schoonees, 1957: 195) kan in 'n mindere of meerdere mate gebruik word om die begrip gestalte te verhelder as daar byvoorbeeld gepraat word van "n geïntegreerde eenheid ... wat die wese en die struktuur van die bestanddele bepaal en wat by betreklike onvolkomenheid 'n immanente neiging tot afronding openbaar".

Om 'n gestalte te objektiveer, impliseer die kodering daarvan soos die eie aard van die poësie dit alleenlik kan doen. As daar verder van die geselekteerde gestalte 'n bepaalde eienskap beskryf word, is objektivering reeds aan die bot. Om 'n bepaalde gestalte te beskryf, vereis ook 'n partikuliere leksikon. In Sheila Cussons se gedig "Maria" (Die swart kombuis) vind 'n mens woorde en frases wat die gestalte "Maria" in haar Christelike konteks isoleer: "voet van sy kruis", "smart", "bleek soos Hy daarbo", "swaard in jou hart", "Moeder van God" en die eindelike verheffing van Maria tot die Almoeder met "jou stralend teruggee aan Hom".

Om bogenoemde verder te illustreer, kan die gedig "Napoleon in sy stu-

deerkamer" uit Heldedade kom nie dikwels voor nie van Johan van Wyk as voorbeeld geneem word. Die historiese gestalte Napoleon Bonaparte is in 1769 gebore en het later die groot veldheer en regeerder van Frankryk geword. Hy was getroud met Josephine de Beauharnais. Sy ambisieuse lewenshouding en militêre vernuf het gelei tot sy bevordering tot generaal en hoof van die toentertydse magtige Franse leër. (Anon., 1945b: 2275-2277).

"Napoleon in sy studeerkamer" is 'n gedig na aanleiding van die skildery van Jacques Louis David, Franse portret- en hofskilder (1748-1825). Hier vind 'n mens hoe 'n gevisualiseerde beeld van 'n skildery getransformeer word tot 'n geobjektiveerde woordgestalte:

*Napoleon in sy studeerkamer
Na 'n skildery van David*

*Hy kan nie ontsnap nie: die waan
waarmee hy plunder is geverf
oor sy oogkaste, sy vroulike oë
sy snawelneus, sy selftevrede lippe
en sy hand op sy pens.
Miskien is hy net 'n seun,
die adolessente aas van latere maarskalke.
Die leeutafelpoot
effens bedruk met 'n sensuele duivelgesig
is sensitief, iets wat 'n moffie
sou aangryp. Die kliniese
uurwerk het veerfyn wysers. Die swaard,
'n herinnering bebloed,
 lê teen die stoelleuning weg van die keiser.
Ontwapen is hy, weerloos.
Dit laat hom vergeet, dit verwyder hom
van sy daaglikse brood.
Hy kan nie ontsnap nie.
Dit is asof tussen waan daar oomblikke is
dat alles bedaar, oomblikke wanneer hy*

*om die bos gelei kon word deur dissipels
en 'n skilder wat nog aan eie wonde lek.*

In dié gedig word nie net die uiterlike nie, maar by implikasie ook die persoonlikheidseienskappe, waan, rol en triomf van Napoleon tydens sy veldheerskap, deur middel van bepaalde woordkeuses gebeeld: "waan", "plunder", "vroulike oë", "snavelneus", "selftevrede lippe", "hand op sy pens", "seun", "leeutafelpoot", "bedruk", "sensuele duiwelgesig", "swaard", "bebloed", "stoelleuning" en "weerloos".

Soos die newetitel aandui, het die gedig dus sy oorsprong van 'n skildery, waar die objektiewe beelding van 'n gestalte in verskillende kleure verf waarneembaar is. Die visuele gestalte van Napoleon word in die gedig getransformeer tot woordgestalte met as tegniek die keuse en aanwending van bepaalde woorde in hulle onderskeie betekenis.

3.2.4 Woordorde

Die besondere ordening van woorde binne 'n gedig kan onder meer verskyningsvorme soos anormalisering van die sintaksis in die gedig tot gevolg hê. Dit op sigself gee aanleiding tot die uitheffing van sekere woorde in 'n versreël, deurdat klem op woorde geplaas word wat in 'n ongewone posisie binne die versreël te staan kom. Die aanvangsversreël van die gedig "Kain" van W.E.G. Louw kan hier as voorbeeld geneem word:

Die vrugte van die aarde het hy gebring:

...

Normaalweg sou dié versreël wat ook sinchroon met 'n sin is, soos volg gelees word:

Hy het die vrugte van die aarde gebring:

...

Uit begenoemde twee versreëls is 'n duidelike onderskeid waarneembaar ten opsigte van die plasing van die woorde "Die", "vrugte", "aarde" en

"hy". Soos die versreël in die gedig voorkom, word "die vrugte" deur middel van vooropstelling in 'n bevoorregte posisie in die sin geplaas, en verkry daardeur die klem.

Die isolering van woorde as resultaat van die bepaalde woordorde sou ook hierby gereken word. In Antjie Krog se "Dogter van Jefta" word die ek-verteller se oorgawe aan God deur woordisolering só geplaas dat die idee van die gedig daarin saamgevat word:

...

Van nou af is ek 'n bruid

bevrug deur Gees,

van nou is ek vroedvrou vir 'n volk,

van nou af verwag ek

U.

Die gestaltegedig "Die soldaat" ('n Keur uit sy gedigte) van Uys Krige kan as verdere voorbeeld geneem word om woordorde as tegniek by gestaltepoësie toe te lig.

In dié gedig word sekere woorde soos: "net", "alleen" en "stap" met behulp van beklemtoning en woordplasing in 'n bevoorregte rymposisie binne die strofes geplaas. Die tema wat hierdeur verwoord word, slaan op die handeling van 'n eensame soldaat, naamlik sy "nimmereindigende" gestap deur die woestynvlakte. Die tipografiese woordplasing en -betekenis binne die gedig, teken en omlin as 't ware die gestalte van die soldaat in die ruimte waarbinne hy hom bevind, naamlik die woestyn:

...

alleen

langs die stofpad deur die woestyn

stap

'n enkele soldaat.

...

Net

'n jong soldaat

alleen.

Alleen

...

Die begin van 'n nuwe sin by die bepaalde plekke in die gedig, maak die aanwending van die hoofletter in die woorde "Net" en "Alleen" 'n bykomende tegniek om die gestalte te beklemtoon en dusdoende te objektiveer. Die afwisseling van 'n eenwoord- en 'n meerwoordversreël het die funksie om enkelwoorde te isoleer en te beklemtoon. Dit is juis dié woorde wat die enkeling in sy stap aksentueer.

3.2.5 Herhaling

Die term herhaling wat as kommunikatiewe middel binne die poësie kan dien, impliseer die veelvuldige herhalende gebruik van sekere elemente in gedigte en word daarom ook as 'n besondere bou- en verstegniese middel in die poësie beskou. (Nienaber, 1965: 55). Herhaling is ook 'n komposisionele middel, byvoorbeeld in Totius se "Die wêreld is ons woning nie" is die sleutelversreël nie net draer van die idee van die gedig nie, maar bind elke strofe en ook die gedig tot 'n eenheid.

Die herhalingsverskynsel van woorde en frases binne die gedig vervul hoofsaaklik die funksie van intensivering en uitheffing van bepaalde onderdele in die gedig. Dit kan selfs aanleiding gee tot tempoversneling of -vertraging in 'n gedig, byvoorbeeld soos 'n mens dit waarneem in die gedig "Lied van die Fascistiese bomwerpers" (n Keur uit sy gedigte) van Uys Krige:

Hoor julle dit? o hoor julle dit?

Hoe die lied klim en klim

hoër, al hoe hoër

...

hoe dit groei en swel,

groei en swel

...

luider, al hoe luider

...

met één aanhef slegs,

één tema,

één refrein:

...

Uit bogenoemde is die tempoversnelling in die lied juis deur die tegniek van herhaling opvallend. Benewens dit, word tergelykertyd die toename in luidheid saam met die woordbetekenis gesuggereer.

Herhaling kan ook in ritme en rym voorkom om 'n gestalte te objektiveer. Dit kan geïllustreer word aan die hand van die gedig "Röntgenfoto" (Die helder halfjaar) van Elisabeth Eybers.

Deur die spesifieke aanwending van die ritme en die voorkoms van die eindrympatroon van die gedig word die gestalte van 'n vrou (soos gesien op die röntgenfoto) eksplisiet objektief uitgebeeld:

*Bekyk haar goed - die strak gesig
wat stip sy blik na buite rig
stel mens gerus, want geen portret
vlei meer as die van die skelet
wat alle weekheid laat verdwyn
en elke deug presies omlin:
die oog is weifelloos, die mond
word nooit verleë of verwond;
die skouers flink, horisontaal
- jukstang van 'n aptekerskaal -,
die hele blink struktuur van been
met weefsel skemerig daaromheen
...*

Die aangeduide ritmiek, rym en metriese vers soos waargeneem in hierdie gedig slaag dus daarin om die simmetrie van die menslike liggaam akoesties te ondersteun.

3.2.6 Tegnologie as tegniek

Die ontwikkeling van die tegnologie het ook sy stempel op die literatuur afgedruk. Hiermee word bedoel dat wetenskaplike uitvindings soos onder andere die radiologie wat deur die mediese wetenskap as diagnostiese hulpmiddel gebruik word, ook as onderwerp in die literatuur benut

kan word. As voorbeeld kan weer eens geneem word die gedig "Röntgenfoto" (Die helder halfjaar) van Elisabeth Eybers.

In hierdie gedig word die intimiteit van die liggaam van 'n vrou soos dit op 'n röntgenfoto waargeneem word, ontbloot:

Bekyk haar goed - die strak gesig

...

stel mens gerus, want geen portret

vlei meer as dié van die skelet

...

en ingewande - wieg soos wier

en dié wat drif en droombeeld huis

swem wasig bo die bekkensluis

wat onintiem sy naaktheid toon

en soetheid van geslag verloën ...

Die tegnologie, in dié geval die X-straalfoto, sou in hierdie gedig as bykomende tegniek beskou kan word om 'n gestalte - die van 'n vrou - te objektiveer. Die gestalte word dus as 't ware op die fotobeeld objektief "afgedruk" of omlyn in só 'n mate dat daar gepraat kan word van 'n objektiewe gestalte.

Die gedig "Die soldaat" ('n Keur uit sy gedigte) van Uys Krige kan ook dien as voorbeeld waar die tegniek van herhaling hom besonder sterk voordoet. Die kernwoord van die gedig is die bywoord "alleen". Die herhaling van dié woord direk na mekaar in strofe drie, word voortgesit deur die herhaling daarvan aan die begin van strofe vier. Hierdeur word die aandag daarop gevestig:

Net

'n jong soldaat

alleen.

Alleen

met die wêreld van lief en leed

...

Alleen

in die woestynaand se skemering

...

Die eensaamheid van die soldaatfiguur ontvang dus die hoofklem deur middel van die herhaling van die modale bywoord "alleen" en omlin en beklemtoon sodoende die eensame gestalte van die soldaat. Deur die toenemende isolasie van die soldaat deur vooropplasing, herhaling en rymoorenkoms vind objektivering plaas.

Bo en behalwe die herhaling van die sleutelwoord "alleen", kom sekere frases en sinsnedes by herhaling in die gedig voor, byvoorbeeld: "lê ver", "onderkant die eerste ster", "hemel" en "aanstap".

Deurdat die frase "die skaduwee van die soldaat" vier keer in die gedig herhaal word, word veral klem op die skadubeeld van die soldaat gevestig. Die skadubeeld bevestig hier uitdruklik die geobjektiveerde gestalte van die soldaat, sodat daar sprake kan wees van 'n soort "dubbele objektivering" van dieselfde gestalte.

3.2.7 Veraanskouliking deur klank en ritme

By gestaltepoësie kan die digter dramaties-demonstratief te werk gaan. Hiermee word bedoel dat die digter op só 'n wyse beskryf dat hy deur ritmiek die klemtone so rig dat 'n gestalte daardeur objektief uitgebeeld kan word. In sodanige gevalle wend die digter hom tot strukturelemente soos klank, ritme, rym, metrum, tempo en toonaard in die gedig. Bogenoemde elemente kan afsonderlik of in samewerking met mekaar bydra tot die dramatiese uitbeelding van 'n gestalte, en daarom die objektiwiteit van so 'n gestalte soveel te meer versterk.

Die bepaalde ritmiek uit die gedeelte "Die koms van Raka" uit Raka van N.P. van Wyk Louw dien as voorbeeld om die gestalte van die aapmens, Raka, uit te beeld. Deur middel van die ritmiek word die klemtone op

adjektiewe soos "taai", "naak", "blink", "swart", "donker", "lenige" asook op selfstandige naamwoorde soos "waterblomme", "been" en "spier" en "boog" geplaas. Bogenoemde woorde wys direk heen na "Raka", die "aap-mens" en "enkeld dier", waarop die fokus geplaas word:

...

deur die taai waterblomme, naak en blink ...

*Raka, die aap-mens, hy wat nie kan dink,
wat swart en donker is, van been en spier
n lenige boog, en enkeld dier.*

Deur die spesifieke ritmiek wat hier duidelik n vierheffingsvers is, word klemtone só gerangskik dat dit op n treffende wyse die hele beweging van Raka se uitrys uit die moeras, en daarom ook sy besondere aard en voorkoms objektiveer.

Só gesien kan die pertinente aanwending van ritmiek in n gestaltevers op sigself as tegniek aanvaar word by die objektivering van gestaltes.

3.2.8 Enjambement

Die enjambement as sekondêre kommunikatiewe element in die poësie, se funksionaliteit is hoofsaaklik gebonde aan die rym binne die gedig. So ook kan die enjambement se werking op die sintuie van die leser gerig wees. Hiermee word bedoel dat die enjambement n visuele en ouditiwiese funksie het, en daarom kan dit op n subtiële wyse demonstrenderend te werk gaan.

Laasgenoemde veronderstel die "sigbaar- en hoorbaarmaking" van sekere aspekte van die inhoud van die gedig. Die enjambement raak terselfdertyd elemente soos die ritme, en tempo in die gedig wat in totaal die beeldende potensiaal daarvan verhoog. In die geheel gesien, funksioneer die enjambement dus alleenlik in samehangende verband met andersoortige elemente in die gedig om dáárdeur kommunikasie met die leser te bewerkstellig. (Grové, 1977: 56-58).

In die lig van bogenoemde, en waar dit gaan om objektivering in die poësie, kan die enjambement as tegniek beskou word by spesifiek die "oproep", of visualisering van gestaltes in 'n gedig. 'n Voorbeeld van die visuele werking van die enjambement by gestaltepoësie, kan aan die hand van die gedig "Wordende naakt" van N.P. van Wyk Louw gedoen word. Dié nagelate gedig van N.P. van Wyk Louw verskyn in die hersiene uitgawe van Tristia en is in die 1983-uitgawe van Groot verseboek opgeneem.

Die teenwoordige deelwoord wat as aanvangswoord van die titel gebruik word, naamlik "wordende" is ook die sinoniem van "besig om te gebeur/ontstaan". Dit op sigself impliseer handeling, met ander woorde, beweging. In hierdie gedig is dit spesifiek die stelselmatige verloop van 'n ontkledingsproses wat 'n jong meisie besig is om uit te voer.

Die deurgaanse teenwoordigheid van die enjambement, bewerkstellig 'n definitiewe tempo in die gedig. Die enjambement in die gedig kompleet dus op 'n subtiel visuele wyse die betekenis van bepaalde woorde soos: "gly", "glip", "val af", "val apart" en "kom af" in die gedig. Die sterk kontinuïteit van beweging wat regdeur die gedig deur woord= betekenis aangedui word, word plotseling in die slot tot stilstand gebring: die meisie is van al haar bedekkinge "gestroop" - 'n naak gestalte.

Deur die enjambement word die hele ontkleding van die meisie op 'n dramatiese wyse gebeeld en kan dit as 'n tegniek beskou word om 'n gestalte te objekteer.

Wordende naakt

*Nou gly die jakkie af, die donker-rooie,
van die linker-eers en dan die regterskouer,
dan glip die grys trui oor die donker kop
en leef die borsies in die buustehouer*

*dan skiet haar hande oor die okselboste
vinnig gekruis, en in 'n oomblik val
die linte en die twee wit neste af
en tril die tweeling-bergies oor hul dal*

*soos sy die arms kouerig kruis weer, soos
sy die skouerknoppe vat, en bo die rôse
tepels en ses wit brûe van die ribbe
die sonbruin van haar elmoë bibber*

*die stukkies linne hang leeg oor 'n stoel
en swaai nog skaars; die skoene val apart,
die kouse kom met baie stiebeuels af
en voor my staan jy in die ligte broekie*

*dan kom jy heel, bruin met wit, daaruit,
die ronde spiere van die dye om die git.*

3.2.9 Alliterasie en assonansie

Tradisioneel verstaan 'n mens onder die begrip alliterasie die herhaling van 'n enkele of meer konsonante by die aanvangsgedeelte van beklemtoonde woorde en lettergrepe binne 'n versreël. Daarenteen is assonansie die verskynsel waar herhaling van dieselfde vokaal in beklemtoonde woorde of lettergrepe voorkom. (Spangenberg, 1980: 82). Alliterasie en assonansie het verskeie funksies in die poësie. Spangenberg (1980: 83) meen dat dit "... baie dikwels vir klanksimboliese of klanknabootsende effekte aangewend (word)". Volgens Grové (1977: 70) het dit ook tot gevolg die skep van velerlei atmosfeer in die gedig. Dit lê terselfdertyd bepaalde klankverbande, sodat woorde psigologies met mekaar verbind word en daardeur bepaalde betekenisse verkry. Laasgenoemde dra weer by tot die uitdieping van die intrinsieke aard en betekenis van die gedig in sy geheel. (Grové, 1977: 70). In hoeverre die werking van onderskeidelik alliterasie en assonansie bydra tot spesifiek die objektivering van gestaltes in die poësie, gaan aan die hand van die volgende gedig ondersoek word.

Die oorwegend v-konsonant in die eerste strofe van die gedig "Die soldaat" van Uys Krige en die gedeeltelike herhaling daarvan in die daaropvolgende strofes, skep in samehang met die woordbetekenis *h* bepaalde ruimtelikheid, dié van *h* verlate en onherbergsame woesteny, die ruimte waarbinne die soldaat hom bevind:

*In hierdie dorre verlatenheid
van h vaal wêreld
wat langsaamerhand veryl, vervloei,
sy vae omlyninge verloor
in h nog valer hemel,
...
h enkele vaal stippel
teen die nog valer vaal
...*

Die verteller verbeeld hiermee die innerlike gemoedsaard van die eensame soldaat in die vaalheid van die woestynruimte, deur die effektiewe aanwending van die v-klanke. Die soldaat as gestalte word dus prominent gebeeld deur die aanspraak wat die opeenhoping van die v-konsonante, op die ouditiewe sintuig van die leser tot gevolg het.

3.2.10 Assonansie

Net soos in die geval van alliterasie waar die beginsel van herhaling by medeklinkers geld, is assonansie die klankverskynsel waar die herhaling van klinkers *h* spesifieke funksie in die gedig kan vervul, byvoorbeeld die versnelling van die tempo en die skep van *h* bepaalde atmosfeer. Assonans kan selfs op visuele en ouditiewe vlak die eensaamheid en alleenheid van die gestalte vergestalt. Dat assonans as tegniek by objektivering aangewend word, gaan vervolgens as *h* moontlikheid ondersoek word. Die gedig "Die soldaat" van Uys Krige leen hom weer eens tot materiaal vir dié ondersoek.

Die hoë voorkoms en afwisseling van die kort en lang a-klanke in strofes ses en agt van die gedig skep *h* soort traagheid van beweging:

...

*stap hy aan deur die stof:
n enkele vaal stippel*

...

*Maar terwyl die soldaat aanstap,
aanstap,
al maar aanstap
langs die stofpad ...*

...

Die handeling van die soldaat: "aanstap,/al maar aanstap/ langs die stofpad" deur die woestyn word besonder sterk beklemtoon. Dít op sigself wek n gevisualiseerde beeld van n soldaat in n staat van uitputting. As gestalte word hy deur die hantering van versklank (assonans) beklemtoon en geobjektiveer. Assonans kan hier as tegniese middel beskou word om die soldaat met sy traë gang in die wye ruimte te objektiveer.

3.2.11 Ritme

Die ritme en klank soos enige ander strukturelement in n gedig, bestaan nie as twee losstaande entiteite nie, maar moet noodwendig aan die eis van integrasie beantwoord. In samehang met die ander elemente van die gedig, dra dit by om spesifiek die idee in die gedig te ondersteun. Spangenberg (1980: 78) meen dat "hierdie samehang in sekere gedigte meer opvallend en ooglopend (is) as in ander ...". Wat die ritme in die poësie betref, is dit nie alleen n unieke en organiserende verskynsel wat hom in elke afsonderlike gedig manifesteer nie, maar dit veronderstel n pertinente dinamiek - n soort motor binne die gedig. Die ritme in n gedig kan n stadige tempo òf afhangende van die organisering en afwisseling van die aantal heffinge en dalinge, n meer versnelde tempo inslaan. (Cloete, 1982a: 11-12).

In welke mate ritme in n gedig bydra tot die beelding van n objektiewe mensgestalte kan alleenlik vasgestel word deur n meer empiriese ondersoek van n toepaslike gedig. Die gedig "Lucifer" uit Die halwe kring

van N.P. van Wyk Louw leen hom in die besonder daartoe.

Die eienaam "Lucifer" is sedert die Middeleeue" in de betekenis van heer der duiwels gebruik". (Anon., 1976: 432). Die Bybelse konnotasie daarvan is in Jesaja 14:12 te vind. Dié teksgedeelte handel oor die opstandige engel Lucifer wat as 'n gevalle engel uit die Paradys voorge- stel word. In 'n verdere verwysing in Lukas 10:18 word die val van Lucifer (Satan) vergelyk met "... 'n bliksem uit die hemel ...".

Die prominente voorkoms van die ritme in dié gedig suggereer die uit- werping (val) van die aartsengel Lucifer uit die Paradys.

*So het hy toe gestort in blinde
nag-angstelike vaart deur alle
verdiepinge van sterre en winde,
deur leegtes, ...*

...

*... langs die gewisse
steil vallyn van die smart, ...*

...

*... neerwaarts fluit
van snelle ruising - so sy val;*

...

en toornig weggestort ...

Die finaliteit van die valbeweging van Lucifer uit die Paradys word in die bewussyn van die leser gevisualiseer deur die prominente ritmiese patroon in die gedig. Só word die gestalte van die gevalle aartsengel Lucifer, as gevolg van sy dade van jaloesie vir die leser geobjektiveer.

Die finaliteit van sy val word bevestig deur die oorskakeling van die vrye vers na die metriese vers:

...

*van dié wat blind bemin en bid,
'n ewige branding óm Hom maak,
maar nêrens deur sy sonnevrede
'n ingang vind -*

...
*hy het sy wit,
vermoeide vlerke dig gevou
en toornig weggestort ...*

Vanweë die vermeerdering van heffinge en die opeenhoping wat dit veroorsaak, ontstaan daar 'n klimaktiese ritme, byvoorbeeld "só sý vâl". Die prominente ritmiese patroon in die gedig slaag dus daarin om deur middel van 'n nie-signifikatiewe element die val van die aartsengel Lucifer te beeld. Die ritme sal daarom in spesifiek hierdie gedig as 'n literêr-tegniese middel slaag om 'n gestalte te objektiveer.

3.2.12 Kontrastering en versklank

Sinonieme vir die woord "kontras" is onder andere begrippe soos antitese, die teenstelling en antilogie.

Volgens Schoonees (1956: 225) word onder die term "antitese" die volgende verstaan: "n Stylfiguur wat daarin bestaan dat twee voorstellings wat logies teenoor mekaar staan, ook deur hulle plek in die volsin teenoor mekaar gestel word..." Aansluitende hierby verklaar hy die begrip antilogie soos volg: "(n) Teenstrydigheid tussen sommige dele van dieselfde redevoering of tussen sommige sinsnedes van dieselfde boek; teenspraak." (Schoonees, 1956: 220.)

Die verskynsel "kontras" as funksionele styl- en komposisionele middel, kom dikwels in verskeie gedigelemente soos die rym, ritme, versklank, woordbetekenis, asook in die beeldspraak voor. Met ander woorde bogenoemde gedigelemente kan as middele dien om kontras as tektoniese element te kompleteer. Waar kontras in die versklank geleë is, word onderskeidelik gepraat van "kakofoniese" en "eufoniese" klanke. Gräbe (1984a: 28) stel dit soos volg: "Die eksploitasie van klanknabootsende effekte ... sou terselfdertyd bestempel kon word as 'kakofonies', dit wil sê klankmatig sogenaamd steurend of nie-strelend." Die gedig "Lyfspraak ongetroude swanger meisie" (Angelliera) van T.T. Cloete word gekenmerk aan die hoë voorkoms van die herhaling van onderskeidelik die "w", "r" en "k"-konsonante in:

...

wrewelende geheim, minder as 'n driekwartuur
duur dit, die erogentriese spel
in sigself gerig, te wonderlik

...

en afkerig, ... in 'n driekwartjaar agterna:

...

kroppig, dyare word swart weerlig, die teruggetrokke ...

...

... sy begin 'n vlindermasker dra,

...

die spel word onverbiddelik ...
mierkoninginlik dik lelik.

Hierdie kakofoniese klanke wys dus heen op die negatiewe aspekte rondom dié swangerskap: die meisie in haar ongetroude staat word onvervuld aan haarself oorgelaat. Haar liggaam wat eers die bron van liggaamlike genot was, word nou die objek van verwerping.

Verder meen Gräbe (1984a: 28): "... (dat) hierdie kakofoniese effek ... gedeeltelik verkry (word) deur die herhaling van konsonante ... Terselfdertyd word die sogenaamde onaangename effek egter ook teweeggebring deur die "betekenis" van dié woorde waarbinne konsonantkombinasies van "k" gekontinueer word".

Hierteenoor is "eufonie" die meer strelende klanke wat geskep word deur 'n wedersydse "samerwerking tussen klank en betekenis". (Gräbe, 1984a: 28). As voorbeeld kan die gedig "Die geel kombuis" (Die swart kombuis) van Sheila Cussons geneem word:

Die geel kombuis

*Die geel kombuis wat smôrens en saans
van jong lawaai so vol is as van sy lieflik geel
en sy lig en sy goudbruin hout
het 'n ronde wit marmertafel en bruin erdewerk
en blomme*

*en 'n roomwit bord met 'n singende voël daarop -
wat 'n oudheid is - teen die muur om die geel
kombuis te betower soos in 'n sprokie vir kinders*

*die geel kombuis is vrolik
die geel kombuis is bourgeois
en die slap-geskilderde voël
sing met sy snawel oop.*

Dit is duidelik dat die klankeffekte in dié gedig 'n prominensie vertoon wat 'n besondere sterk klankrykheid aan die gedig verleen. Saam met die onderskeie woordbetekenisse wek die vers dus op kontinue basis 'n "be-koorlik-musikale" en welluidende effek by die leser.

Hoewel bogenoemde gedig geen gestaltegedig is nie, word dit slegs aangewend ter illustrasie van die eufoniese verskynsel in die poësie. 'n Gestaltegedig waarin die verskynsel "eufonie" hom besonder sterk voor=doen, is in die gedig "troetelwoorde vir ogilvie douglas" (Sprokkelster) van Marlene van Niekerk:

troetelwoorde vir ogilvie douglas

*'n bosbouer van 'n nedersetting by Grabouw
het op 'n reëndag met sy mongoolkind op sy
skoot gesit*

*kyk oggeliefie druppeldou
jakkals trou met wolf se vrou
ag die stonme wêreld wou
dat jy my kind sou wees
my kind hier in ons eie dorp
agter die bosrug van grabouw
my droomoogkind
met jou oophangmond
wat kwy!*

*soos heuningdruppelsdou
kyk daar's druppels op jou mou
kyk daar's druppels teen die ruit
o oggeliefie douglas
elke druppel is 'n sonnetrou*

dit reën
 jou pa kan nie vandag
 sy boom gaan kap
 o nooit volprese God
 wat ook oor wurms
 wag moet hou
 seën die oggelifiekind van my
 en my sy pa
 en daar sy maltrapma
 o oggelifiedruppeldou
 o jakkals trou met wolf se vrou

In die veelvuldige herhaling van die ou-klank in woorde soos "druppel=
 dou", "trou", "vrou", "wou", "grabouw", "mou", "douglas", "sonnetrou",
 en "hou" lê n bepaalde semantiese duiding opgesluit - deur middel van
 die klank poog die digteres om iets van die gestalte aan die leser te
 belig. In hierdie geval word dus nie alleenlik die onskuld van die
 kind geopenbaar nie, maar ook sy gebrek by wyse van die eufoniese ver=
 skynsel verdoesel.

Om die verskynsel kontras toe te lig, word die gedig "Monnik by die see"
 in Heldedade kom nie dikwels voor nie van Johan van Wyk as voorbeeld
 geneem. Dié gedig is geskryf na aanleiding van die skildery "The monk"
 van Casper David Friedrich. Laasgenoemde was n Duitse romantiese skil=
 der. n Uitstaande kenmerk van sy landskapskilderye was soos Schoenberger
 (1961: 686-687) dit stel: "... (his) art was deeply influenced by the
 feeling of limitless space in the landscape".

By die eerste aanblik van die skildery val die afgesonderde eensame fi=
 guur van die monnik in n eindelose ruimte dadelik op. Die visuele beeld
 word in die gedig gemanifesteer as een van n gedrae melancholie.

Kennis van die skildery van Friedrich is belangrik om die hele beweging
 van donker na lig in die gedig te interpreteer. Teenstellings, soos
 dit belig word in die volgende passasie, is geleë in die kleuradjektiewe
 en die spel tussen lig en donker. Dit suggereer die geestelike strewe
 van die monnik:

Swart see, ...

...

Ligkieuse flits

... Die hemel

skemer teen die see, ...

...

Wolke met wit kruine

...

Daar kan van die veronderstelling uitgegaan word dat die teenstelling wat in bogenoemde ligbeelde geleë is, 'n subtiel-indirekte toespitsing op die innerlike gemoedsaard van die monnik is. Die kontras "swart" en "flits" word verpersoonlik met 'n geesteskonflik by die monnik, naamlik die van die menslike verlange na die aardse geluk teenoor die verlange en strewe na hemelse suiwerheid en na die Goddelike, soos dit in "wolke met wit kruine" geïmpliseer word. Kennis van die simboliese duiding van die kleuradjektiewe "swart", "skemer" en "wit" kan by die interpretasie van dié gestaltegedig van groot hulp wees. Volgens De Vries (1981: 50, 479 en 499) hou die kleur "swart" onder andere simbolies verband met enigiets rakende die aardse lewe, terwyl die skemerbeeld ambivalensie veronderstel. Daarenteen simboliseer die kleur "wit" suiwerheid, hemelse geluk, heiligheid en geestesvervulling. In die geheel gesien is die kleur wit simbolies gesien, totaal gerig op die positiewe en volmaakte, terwyl die kleur swart by implikasie die gebrokenheid van die aardse lewe voorstel. Met die kleur grys as resultaat van die samesmelting van die kleure wit en swart, word 'n soort algemene teenstrydigheid opgeroep.

'n Voorbeeld in genoemde gedig van 'n gepersonifieerde kontrasterende beeld is geleë in die woorde "stilte" en "skree" in:

...

... 'n uitspansel

van stilte

skree ...

...

Waar die woord "stilte" sinoniem is met "vrede", kan dit direkte konnotasie met die kleuradjektief "wit" hê, terwyl die teendeel daarvan geleë is in die woord "skree" en "swart". Deur te skree, word uiting aan emosie gegee. De Vries (1981: 422) meen dat die woord "skree" simbolies verband hou met onder andere paniekbevangingheid en vrees. Hiermee word bloot net die skrilheid van kontras geleë in bogenoemde twee woorde: "stilte" en "skree" deur middel van simboliese konnotasies uitgebeeld.

Uit bogenoemde bespreking is dit dus duidelik dat die innerlike stryd in die gees van die monnik deur kontrastering van kleursimbole en die motiewe aards teenoor hemels, aan die idee van die gedig substansie gee. Kontrastering kan dus by die implementering daarvan in gestaltepoësie as literêre "hulpmiddel" dien by die veraanskouliking van gestaltes.

3.2.13 Ruimte

Vervolgens word die ruimte in die gedig ondersoek as moontlike tegniek by objektivering. Die gedig "Die soldaat" (n Keur uit sy gedigte) van Uys Krige leen hom by uitstek tot die ontginning daarvan in hierdie ondersoek.

Die ruimte as struktuurelement in n gedig is n dinamiese verskynsel in die poësie, omdat dit die moontlikheid van verandering kan meebring. Hiermee word bedoel dat die bepaalde ruimte in die gedig uitgebrei kan word en daarom integraal bydra tot die betekenisinhoud van die gedig. (Cloete, 1982a: 38).

Deur in die gedig gebruik te maak van n bepaalde seleksie van selfstandige naanwoorde word die effek van uitgestrektheid van die woestynruimte gebeeld. Die ruimtelike uitgebreidheid daarvan word progressief namate die gedagte van "groot" uitbrei na massief tot ondenkbaar groot:

...

*Die skadiwee van die soldaat
val oor die pad.*

...

val oor die woestyn.

...

val oor Afrika.

...

wyd oor die wêreld.

*En Fort Waïjer lê ver, lê ver,
onderkant die eerste ster.*

Die toepaslike gebruik van adjektiewe om die kaalheid-in-die-verlatenheid van die uitgestrektheid van die woestyn uit te beeld, word in die volgende aanhaling des te meer beklemtoon:

*In hierdie dorre verlatenheid
van 'n vaal wêreld
wat langamerhand veryl, vervloei,
sy vae omlyninge verloor
in 'n nog valer hemel,*

...

Deurdat slegs die enkele soldaat hom binne hierdie totale eensame uitgestrekte woestynruimte bevind, word sy alleenheid en nietigheid soveel te meer geobjektiveer. Die ruimtelikheid van die gedigwêreld wat deur die adjektiewe gekwalifiseer word, dra dus in 'n besondere sterk mate by tot die objektivering van die gestalte. Gevolglik kan dit spesifiek in hierdie gedig as 'n tegniek by objektivering beskou word.

3.2.14 Samevatting

Vanuit hierdie verwikkelde ondersoekterrein het dus aan die lig gekom dat die digter by die skep van bepaald die mensgestalte, op noodsaaklike literêre middele binne die poësie aangewese is. By die telkens praktiese implementering van sodanige literêre stylmiddele, elemente en so meer, in toepaslike gedigte, het dus aan die lig gekom dat dit as resultaat bydra tot die ondersteuning en daarom uitligging van bepaald die objektivering van gestaltes.

Die doel van die navorsing in dié onderafdeling was om tegnieke by objektivering te identifiseer en te bewys hoe dit ondersteunend by die verskynsel kan meewerk.

KATEGORIEË VAN DIE MENSGESTALTE

4.1 Inleiding

Die literatuur was deur al die eeue kommunikatief tot die mens gerig. Die lewensloop van die mens, sy emosionele belewinge, sy veeldimensionaliteit, die essensie van menswees het nog altyd die kreatiewe skrywer geïnteresseer. Eybers (1978: 104) ondersteun hierdie stelling so: "My persoonlike voorkeur gaan uit na die verse van alle tydperke - gelukkig ook van vandag - wat gebaseer is op algemeen-menslike ervaring ...". In haar verdere betoog hieroor brei sy (1978:17) hierop uit: "... maar as ons sy (die kunstenaar) se werk volgens estetiese maatstaf wil beoordeel, aanvaar ons sy individualistiese aanleg met dankbaarheid omdat dit hom in staat stel om homself te ken en te openbaar, en, in soverre hy eerlik en intens mens is, om sodoende die essensiële mens, die mens van alle nasies en tye, 'n gestalte te gee deur middel van sy persoonlike belydenis". Andersyds sê Nijhoff (1961: 30): "... gestalten zo vanzelfsprekend, zo overvuld van leven, zo menselijk-niets-dan-menselijk is eie aan 'deze onderste soort van kunst' is niks anders as 'n vorm om 'n inhoud nie". Ook in dié studie is dit aangetoon dat die mens 'n kerngegewe van die skrywer se werklikheidservaring is.

Gestaltegewing van die mens, soos dit al in die studie aangetoon is, is 'n opvallende deurlopende verskynsel in die poësie en sal vanselfsprekend 'n groot verskeidenheid toon. In hierdie verband kan as voorbeeld geneem word, die inhoudsopgawe van die bekende versamelbundel Groot verseboek wat deur D.J. Opperman saamgestel is. In die bundel is daar 868 gedigte opgeneem waarvan ongeveer 528 gestaltegedigte is wat weer eens getuig dat objektivering 'n hoë frekwensie in die poësie het. Uit die titels van die gedigte kan 'n verdere afleiding gemaak word, naamlik dat daar 'n groot variasie gestaltegedigte is. Die volgende titels: "my vrou" (Breyten Breytenbach), "Moses" (M.M. Walters), "Nou" (Henk Rall) en "onderwyser" (Antjie Krog) dui op grond van hulle informatiewe funksie duidelik kategoriale verskille aan.

Die onderwerp *Objektivering van die mensgestalte in die resente Afrikaanse en Nederlandse poësie* kan nie volledig ontgin word sonder 'n sistematiese kategoriale indeling van die verskeidenheid gestaltes soos dit in die poësie voorkom nie.

By die kategoriale indeling van mensgestaltes sal van die standpunt uitgegaan word dat elke kategorie 'n bepaalde aspek van die mens in sy bepaalde leefruimte wil poneer. Lindenberg (1966: 101) beklemtoon hierdie standpunt so: "... (dit) is überhaupt moontlik om 'n gestalte volkome in sy eie reg te teken, sonder enige aanduiding hoegenaamd dat dit 'n dieper betekenis het - tensy jy terugkeer tot 'n objektiewe beskrywingskuns?" In die lig hiervan sal daar slegs gefokus word op 'n geselekteerde groep gestaltes. Laasgenoemde sal in die loop van hierdie hoofstuk afsonderlik aangetoon en onder die loop geneem word.

Dat deur gestaltegewing iets identieks aan die eie aard en geestesgesteldheid van die biografiese outeur na vore kom, word bevestig in wat Eybers (1978: 105) sê, naamlik: "... dat alles wat 'n digter skryf sy gees weerspieël ...". Met betrekking tot bogenoemde sê sy (1978: 108) verder: "... (jy) herken allerlei komponente daarin: gedagtes, waarnemings, gewaarwordinge, soms van baie lank gelede, wat jy gemeen het dat jy vergeet het, maar wat intussen 'n soort distillasie ondergaan het". Ten slotte beweer sy: "Soms dramatiseer 'n gedig 'n denkbeeldige situasie in die eerste persoon, bied dit aan as 'n brokkie belydenis. Of soms verhaal dit in die derde persoon en in 'n objektiewe trant 'n eie ervaring ... elke gedig word op een of ander manier uit die digter se onderfinding gefiltreer. Hy kan dit plooi of saampers of borduur soos hy wil, maar hy kan nie iets uit niks te voorskyn roep nie." (Eybers, 1978: 109-110.)

Wiehahn (1965: 77) sê in 'n bespreking waar dit gaan om die verskillende opvattinge rakende die digterpersoonlikheid in die poësie, die volgende: "Die eenvoudigste, naiefste opvatting ... is dat die gedig die regstreekse weergawe sou wees van die biografiese feite, gedagtes, gevoelens en lewenshouding van die mens van vlees en bloed wat dit gemaak het ... 'n Verfynderde vorm van die opvatting is dat die digter se gees uiting vind of uitgedruk word in sy verse. Die veronderstelling is tog dat daardie

'persoonlikheid' wat in die verse geopenbaar word, êrens verband hou met die mens wat dit gemaak het." In aansluiting hierby kan ook die aanname gemaak word dat die objektiveringsproses ook verband hou met die historiese outeur se lewens- en wêreldbeskouing. Coetzee (1981: 3-4) sê hierop: "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, ... en so meer." Na aanleiding van D.J. Opperman se "Ballade van die grysland" (Negester oor Ninevé) sê Van der Walt (1973: 37) die volgende: "... die digter Opperman projekteer of objektiveer fasette van homself, belewenisse, verbeelding, waarneming, denke in die gedig - 'n lewensiening".

Verder sal daar in die ondersoek ook nagegaan word hoe objektivering meewerk tot die vergestaltung van die poëtikale opvatting van die digter.

4.2 Kategorieë van objektivering

4.2.1 Aanloop tot objektivering in die algemeen

Objektivering is 'n poging van die kant van die digter om tydens die skeppingsproses tydelik afstand ten opsigte van die eie gevoelens te doen. Hennipman (1975: 10) meen dat kunstenaars "bevoorrecht zijn omdat zij door hun gevoelens in hun schepping te objectiveren er afstand toe kunnen winnen". Dit kan hy alleenlik doen deur middel van die liries-belydende vers en die objektief-beeldende gedig.

Vanselfsprekend ontstaan die vraag wat nou eintlik met 'n objektief-beeldende gedig bedoel word. Grové (1956b: 144) antwoord hierop in 'n bespreking oor S.J. Pretorius se gestalteverse: "... die objektief-beeldende (is die) gedig, waarin met simpatieke waarneming, en skerp plastiek soms, die een of ander gestalte uit die stad of land weergegee word: die stadsmuil, die dieretuinbewoner, die staker, die skaapwagter, ens. ...". Die sogenaamde "weergee" van die gestalte is niks anders as die gelyktydige skep en uitbeelding daarvan nie. In dié proses word die gestalte dus die objek van die digter se waarneming; hierteenoor, word

weer in die woorde "simpatieke waarneming" iets subjektiefs van die kant van die biografiese outeur gesuggereer.

Kortom, absolute objektiwiteit is dus onmoontlik. Subjektiwiteit kan nie sonder meer volstrek uitgeskakel word nie. In hierdie geval moet daar dus in terme van 'n strewe-na-objektiwiteit ('n begeerte daarna) van die kant van die biografiese outeur gepraat word. Dié aanname bring 'n mens dus ten slotte by die volgende gedagte uit, naamlik dat om van neutrale objektivering in die kunsskepping te praat, psilogies gesien, 'n onmoontlikheid is. Die subjektiewe faktor of "betrokkenheid" is nooit uitgesluit of weg te dink nie. Die subjektiewe is dus in der waarheid die "lewenslyn" waarlangs die digter iets rakende homself of die mensheid in die algemeen wil suggereer of impliseer.

Om dus van die direkte persoonlike belydenis, soos dit in die dertiger-poësie hier te lande gevind word, afstand te doen, moes die digter hom noodwendig wend tot 'n alternatief - hy moes 'n sogenaamde "objective correlative" vind. Laasgenoemde veronderstel dus die indirekte belydenis deur die objektief-beeldende gedig. Lindenberg (1966: 96) stel dit sô: "Die kunstenaar moet dus lievers nie regstreeks bely nie, hy moet objektiveer, of projekteer, in figure of dinge, in gestaltes soos die latere Nijhoff." Grové (1966: 79) voer die argument nóg verder as hy sê: "Die digter gee dus ook nie sý ontroering weer nie; hy bied in die gedig die dramatiese ekwivalent van sy ontroering. Kortom, die 'gestalte', die fluit, is in 'n laaste instansie die struktuur van die kunswerk." Ter staving van bogenoemde stelling kan as voorbeeld geneem word "Die profeet" (Die halwe kring) van N.P. van Wyk Louw. In hierdie gedig is die gestalte, die profeet, as die persoonlike "ek" in 'n persoonlike stryd met God gewikkel - hy voel homself (as profeet) geroepe om God se opdrag aan hom te vervul. As worstelaar in die geding met God bely hy in oomblikke van emosionele hoogspanning die volgende:

U het nie woord gehou met my, o Heer:

...

dat U dié sware woorde van my eis

...

U 't dls geëis: ...

...

... my naak gemaak

...

*Verloën my nie, o God, verloën my nie,
ek weet U is geen rusplek en geen troos:*

...

Objektivering as poëtikale verskynsel gaan dus hier gepaard met 'n vertellende gestalte - die profeet - wat 'n eerlike belydenis jeens God doen. In der waarheid word die denksisteem van die poësie van Dertig duidelik in die dramatiese monoloog deur die implisiete outeur verwoord. Die direkte belydenis word vergestalt in die transponering van die "ek" in die ander, naamlik die gedaante van die profeet.

Die kommunikasieproses geskied dan in die gedig soos volg: die belydenis van die biografiese outeur word deur die personale verteller as belydende ek-gestalte aan die leser oorgedra. Die implisiete outeur is dus alomteenwoordig in die tekstuele gegewe.

4.3 Gestaltes in die algemeen

4.3.1 'n Woord vooraf

Na aanleiding van bogenoemde uiteensetting kan daar rakende die gestalte op die volgende neergekom word: die gestalte tree as 't ware as 'n soort "plaasvervanger" vir die biografiese outeur op - dit word die medium of die kanaal waarlangs die digter belydenis doen of algemeen-menslike belewinge poneer. Vanuit hierdie stelling kan daar dus van die standpunt uitgegaan word dat die digter projeksies maak van iets rakende homself in 'n ander gestalte(s) - die sogenaamde "objective correlative". Die "iets" veronderstel alles of slegs fasette rakende die persoonlike lewe of ervarings van die historiese outeur. Kannemeyer (1976: 56) ondersteun bogenoemde siening in 'n betoog oor Lina Spies se persoonlike poësie: "Op die gevaar af van 'n sekere oorvereenvoudiging kan 'n mens Lina Spies se werk karakteriseer as 'n persoonlike poësie waarin daar 'n sterk outobiografies

element en sentrerings rondom die 'ek', haar familie en vriende aanwesig is. Dit kom reeds tot uiting in Digby vergenoeg (1971) waarin die temas van die kinderloosheid, die kind, die verhouding vader-dogter en ek-bemindde naas Amsterdam en Stellenbosch die belangrikste boustof is, al kry ons hier reeds "... die objektivering van die persoonlike problematiek in bepaalde gestaltes as 'objective correlatives'". Kannemeyer (1976: 56) brei sy betoog verder uit deur te sê: "In Dagreis is die persoonlike problematiek van alleen-wees, die huislike ervarings en belewings met familie en vriende, die jeugherinnerings en die latere ontgogeling ook nog die belangrikste motiewe, ..." In dieselfde bundel kom daar na vore die verskynsel van "... 'n toenemende gebruik van gestaltes waarteen die persoonlike lewe geprojekteer word ...". (Kannemeyer, 1976:56).

Die eie "ek" of die "self" van die historiese outeur is dus implisiet in die teks teenwoordig en kan deur die leser geïdentifiseer word. In die lig hiervan sê Hennipman (1975: 5) van Elisabeth Eybers die volgende: "... het is zelden dat in haar vertellings en mymeringe haar dubbelgansters en skijn gestalten niet vertolken wat zij heeft ervaren en wat haar heeft beroerd". Uit die versamelbundel Gedigte 1936-1958 van Elisabeth Eybers is daar talle gedigte wat spreek van die aard van vrouwees en gepaardgaande hiermee die belewinge van dié van minnares, eggenote, vrou en moeder. Dit is dus in die ware sin van die woord die intieme belewinge van die biografiese outeur wat ook in haar gestaltegedigte na vore kom. Om 'n enkele voorbeeld te noem, kan die gedig "Vervulling" (Die stil avontuur) van die digteres ter illustrasie dien:

*Toe keer haar voete traag en langsaam na
die einde van die lange reis; ...*

*Die helder krag vir hierdie avontuur
het deur haar liggaam soos 'n vlam gestraal ...*

...

En met haar kind se eerste, roue kreet

...

*want in haar hart het alles weggesteef
behalwe net die enkele vreugde ...*

Die wese van vrouwees word hier belig, want deur swangerskap kom daar vervulling naamlik moederskap. Die gestalte van die vrou word geobjektiveer vanuit die perspektief van die alwetende derdepersoonverteller; gevolglik word die vrouegestalte gedistansieer van die maker daarvan en semioties word die wese van vrouwees in die volgende paradigma belig: "avontuur", "liggaam", "vlam", "gestraal", "roue kreet", "hart" en "vreugde".

Wat die teenwoordigheid van die biografiese outeur ten opsigte van die artefak betref, sê Opperman (1959: 155) die volgende: "... tog is hy 'n bepaalde persoonlikheid en selfs by die skynbare uitskakeling daarvan, bly sy persoonlikheid nog aanwesig, bepaal dit sy waarneming, inlewing, sy omskepping van die feitekeuse ...". Andersom gestel: die biografiese outeur bly implisiet in sy werk teenwoordig.

In die geheel gesien, bely die digter sy mensheid met die gedagte om dit universeel te maak. Grové (1965b: 144) illustreer hierdie stelling na aanleiding van die gedig "Die marionet" (Die mummie en ander verse) van S.J. Pretorius: "... daarom dat ons byvoorbeeld aan die begin van die gestaltegedig 'Die marionet' hierdie uitdagende woorde kan lees: 'Het ek gevra om hier te wees?' En aan die slot die probleemvraag:

...

*Want as Hy skepper is van alle dinge,
hoe kom eis Hy van my aanspreeklikheid?*

Die gestalte het dus 'n Nijhoffiaanse vlugvorm geword, 'n marionet, 'n pop waaruit tog nog die onrus en opstand van die mens spreek".

Deur objektivering kan die digter ook 'n universele menslike waarheid uitlig. Waar dit gaan om die ware aard of essensie van manwees sluit dit hoofsaaklik vaderskap in. In 'n ondersoek wat in die studie gedoen is, is daar gevind dat in teenstelling met die vrou, hierdie aspek van manwees nie so algemeen in die liriek voorkom nie. Om hierdie rede is daar besluit om nie die man in die rol van vader as kategorie in te sluit nie. Algemene gestaltes soos die vrou, kind, bejaarde, sieke, geliefde, om maar enkeles te noem, sou hier as voorbeelde van objektivering

kan dien om enkele fasette van menswees in die algemeen te illustreer. Degenaar (1962: 56) sê hierop: "n Oorspronklike gestalte kan ook geskep word waarin n algemene waarheid tuisgaan." In dieselfde betoog gaan hy voort deur te beweer dat by die skep van gestaltes "... die een konkrete situasie die proto-tipe van die aktualiteit van die waarheid in alle situasies (word)".

Samevattend kan daar dus onder andere geredeneer word dat die digter gestaltes skep wat namens hom praat. Dit op sigself bring n mens by die sogenaamde kwesbaarheid van die digter-as-mens uit. Deur gebruik te maak van gestaltegewing, te wete algemene gestaltes soos hierbo genoem, openbaar die digter bekende menslike verskynsels sowel as intiem persoonlike dinge of sake rakende die "ek". Dit is dus n proses van "weerspieëling" van die ek in die ander.

Anders gestel, kan daar van die standpunt uitgegaan word dat die "ek" geprojekteer word in die ander òf om homself te identifiseer òf vereenselwig met n faset van die geobjektiveerde gestalte. Degenaar (1962: 56) brei hierop verder uit: "Die digter kan egter ook n gestalte kies waarin hy homself en sy eie belewing ver-beeld. Ek dink hier aan die Inkquisiteur, Dias, Germanicus en die Profete-figure." Die gedagte word verder ondersteun deur Opperman (1962: 227) na aanleiding van Van Wyk Louw se bundel Gestaltes en diere waar hy die volgende opmerk: "Van Wyk Louw kies gewoonlik n 'gestalte' of 'dier' wat hy in die titel van die gedig objektief aandui en daarna volg dan meestal n selfbeskrywing."

Om praktiese uitvoerbaarheid aan bogenoemde te gee, gaan enkele gestaltegedigte uit die kategorie algemene gestaltes onder die loep geneem word.

4.3.2 Die Christusgestalte

In "Vooraf" van Van der Colf se Poësie en godsdiens vermeld hy die volgende wat in verband gebring kan word met die genoemde kategorie: "Poësie en godsdiens is groothede wat dikwels saam voorkom;" ... op eie

wyse raak elke dissipline "die ganse lewe". Maar wat is elkeen se eienheid, en wat is die kontakmoontlikhede tussen die twee?" In laasgenoemde lê onder andere die moontlikheid opgesluit dat die mens in sy vertikale verhouding tot God - die mens in sy verheerliking van God - in 'n mindere of meerdere mate in fasette van sy kreatiewe arbeid sal manifesteer. Wanneer die Goddelike dus by wyse van objektivering deur die biografiese outeur betrek word, word 'n eiesoortige religieuse inhoud aan so 'n taalkunswerk gegee.

By die eksplorering van die verskillende kategorieë mensgestaltes in onderskeidelik die Afrikaanse en Nederlandse liriek, gaan die fokus primêr op die vergestaltung van die Godheid deur die woord in die kontemporêre poësie gerig word.

Omdat hierdie ondersoek hom uitsluitlik rig tot die objektivering van mensgestaltes, gaan daar in hierdie kategorie spesifiek aandag gegee word aan die regverdiging vir die begrippe Godgestalte en/of Christusgestalte. Terselfdertyd sal daar uitsluitelike gegee word oor die vraag of God in Sy Almag wêl by wyse van die woordkuns objektief vergestalt kan word.

Die vraag ontstaan in dié geval of daar van God en Jesus Christus in terme van 'n "gestalte" gepraat kan word. Die vraag kan ook geopper word of daar nie Skriftuurlike besware teen dié wyse van gestaltegewing ingebring kan word nie? Kan dit nie op sigself tot die miskenning van die Almagtige lei nie? Ten einde duidelikheid oor bogeroemde te kry, is dit gerade om antwoorde eksplisiet vanuit die Skrif te kry.

Of daar gepraat kan word van "gestalte van God" binne die objektiveringsproses in die poësie, is dit gerade om na die volgende ter sake teksge-deeltes te kyk: In Fil. 2:6-8 word die ter sake probleem wel duidelik belig: "Hy, wat in die gestalte van God was, het dit geen roof geag om aan God gelyk te wees nie, maar het Homself ontledig deur die gestalte van 'n dienskneg aan te neem en aan die mense gelyk geword; en in gedaante gevind as 'n mens, het Hy Homself verneder deur gehoorsaam te word tot die dood toe, ja, die dood van die kruis." Dat daar wel van

h beeld of gestalte ten opsigte van God gepraat kan word, word uit die aangehaalde teks bevestig. Andersyds huldig Jonker (1984: 6) die mening oor die uitbeelding van God deur die mens: "God is te groot dat ons van Hom h voorstelling kan maak wat ook maar enigsins kan beantwoord aan hoe Hy in sy heerlijkheid is." Die mens kan as eindige beperkte wese vir hom slegs h vae voorstelling van God maak. Hoe God dus werklik in Sy ewige totaliteit is, is te veel vir die bevatlikheid van die mens.

Uit bogenoemde is dit vanselfsprekend dat "... ons voorstellings van God (is) altyd mensvormig soos die Bybel ook deurgaans oor God in mensvormige terme praat". (Jonker, 1984: 6). Om dus God vanuit die beperkte visie van die mens te vergestalt, is h subjektiewe handeling waarin Sy alomteenwoordigheid nie omvat kan word nie. Ten slotte beweer Jonker (1984: 6): "Omdat God ons menslike voorstellings aangaande Hom ver oorstyg, gaan dit meestal met ons so dat ons net een aspek van die heerlijkheid van God op h bepaalde moment kan dink, en dat dit vir ons uiters moeilik is om dit te verenig met ander aspekte van die heerlijkheid van God..."

Gesien in die lig van bogenoemde blyk dit dus onmoontlik om God in Sy volle heerlijkheid objektief te vergestalt. Cussons (1984: 51) stel dit in gedig "II" van "Drieluik" (Membraan) soos volg:

...
*Daar is geen ding in dingigheid
waarmee ek U kan vergelyk nie.*
...

Uit die twee versreëls kan h mens aflei dat daar dus slegs van "objektivering" van God gepraat kan word in soverre dit die verhouding God-Mens aangaan. Dit behels onder andere die erkenning van Sy bestaan, geloof in en dankbaarheid jeens God deur die mens by wyse van lofprysing en aanbidding.

Wanneer daar van God as Jesus Christus gepraat word, sê Du Buisson (1959: 145-146) die volgende: "Aan die persoon van Christus word in die Heilige Skrif sowel Goddelike as menslike eienskappe toegeskrywe: te-gelyk h Goddelike Syn en h menslike syn, h Goddelike en h menslike bewussyn, h Goddelike en h menslike wil, alomteenwoordigheid en ruimtebe-

perktheid, almag en swakheid, ... onveranderlikheid en ontwikkeling - kort gesê: 'n volkome Goddelike natuur naas 'n volkome menslike natuur, één Ek (persoon) maar twee sinswyses (nature), sodat Hy die ware Middelaar tussen God en die mens kan wees omdat hy 'n God 'n mens was en is." Volgens hierdie aanname kan die problematiek rondom die begrip "objektivering van God" verder verduidelik word.

Dat God mens geword het, word direk vanuit die Skrif verklaar. In Johannes 10:33 vind 'n mens die woorde: "Dit is nie oor 'n goeie werk dat ons U stenig nie, maar oor gods'lastering en omdat U wat 'n mens is, Uself God maak." Bogenoemde teksgedeelte dui eksplisiet op die gestalte van God in die persoon van Jesus Christus. Om Christus in Sy menswording te "objektiveer", is dus vanuit 'n teologiese oogpunt gesien 'n moontlikheid. Anders gestel: omdat Christus mens geword het, is hy dus in die literatuur in Sy menslike gedaante en hoedanigheid op aarde objektief-konkreet vergestaltbaar.

Die gestalte van Christus is dus draer van 'n transendentale idee. In Sy menslike gedaante lê die Christelike verlossingsgedagte opgesluit, soos Antjie Krog dit in "Kruisiging" (Dogter van Jefta) verwoord:

*Jy het my kruis op die smal van jou
skouers gesleep; al teen die skuinste op,
terwyl jou sagte voete struikel oor
die swart kole van die kop.*

...

Om die tweeledige natuur van die gestalte/persoon van Jesus Christus objektief in die liriek te vergestalt, gaan onderskeidelik gedig "II" van "Drieluik" in Membraan van Sheila Cussons en "Kruisiging" in Dogter van Jefta van Antjie Krog as voorbeelde ondersoek word:

Kruisiging

*Jy het my kruis op die smal van jou
skouers gesleep; al teen die skuinste op,
terwyl jou sagte voete struikel oor*

*die swart kole van die kop.
Jou hare was spoegdeurweek
jou vleis deur my gerib, geëet,
terwyl ek wonder wanneer jou liefde vir my sou breek.*

*Ek het jou op die kruis neengeruk
en met 'n haan wat aanhoudend
in my ore kraai, die swaar spykers
deur die stengels van jou hande gedruk
en die slae waansinnig oor die stad laat weerklink.
Ek het asyn oor jou gesig gegooi
toe jou tong soos 'n swaai tussen jou tande blink.
Trane het in jou ooghoeke opgestoot
maar ons het gesing en oor jou klere geloot.*

*Ek het 'n spies in jou sy gesteek
en angstig gewens dat jy moet breek
maar jou wimpers, nat en dig soos vlas,
het eers later toe dit om ons donker was
gesidder en gehyg: my God, my god het my verlaat.*

'n Kruisdood, gesien deur die oë van die Jode, was 'n teken van vervloeking deur God. Alhoewel dit nie 'n Joodse gebruik was nie, was dit vir die Jode simbool van vervloeking of verwerping. Paulus bevestig dit in Gal. 3:13 waar hy sê: "Christus het ons losgekoop van die vloek van die wet deur vir ons 'n vloek te word - want daar is geskrywe: Vervloek is elkeen wat aan 'n hout hang." Kruisiging as sodanig was dus beskou as die heel skandelikste dood, en is deur die Romeine as metode gebruik om die ergste misdadigers te straf. (Gispen, 1977: 405).

Die ek-verteller in die gedig praat hier verteenwoordigend van die hele mensdom. Die "ek" word kulminasiepunt vir die mens. In die eerste strofe is daar 'n ek-jy-verhouding waar 'n proses van projeksie van die "ek" in die persoon van Christus plaasvind. Deur die voornaamwoord in die tweede persoon te gebruik, vind daar distansiëring plaas en die "Jy" word beskryf. In strofe 2 en 3 vind 'n mens die handelende "ek" wat persoonlik betrokke is by die gebeure:

Ek het jou op die kruis neergeruk

...

wat vanuit die oogpunt van die leser die lydingsdood van Christus op 'n indirekte wyse objektief vergestalt.

Die persoonlike voornaamwoord "jy" en sy variant die besittlike voornaamwoord "jou" word nie minder as sestig keer in die gedig herhaal nie. Deur die prominente voorkoms daarvan in die gedig word die aangesprokene, naamlik Christus, vir die leser 'n visuele werklikheid. Daardeur word die objektiwiteit van Christus se gestalte des te meer beklemtoon: "Jy", "jou skouers", "jou (sagte) voete", "Jou hare", "Jou vleis", "jou liefde", "Ek het jou", "jou hande", "jou gesig", "jou tong", "jou tande", "jou ooghoeke", "jou klere", "jou sy" en "jou wimpers".

Die kruisiging van Christus word literêr vergestalt deur 'n seleksie van woordsoorte. Die menslike natuur (vlees en bloed) van Christus word eksplisiet vergestalt in die selfstandige naamwoorde: "skouers", "voete", "hare", "vleis", "hande", "gesig", "tong", "tande", "ooghoeke", "sy" en "wimpers". Die enumerasie van liggaamsdele in die gedigteks dui op die fisiese lyding van Christus en is 'n manier om die kruisdood objektief te vergestalt. In bogenoemde woorde word die eg menslike by wyse van die liggaamlike vergestalt.

Die kontras in strofe 2:

...

*Trane het in jou ooghoeke opgestoot
maar ons het gesing en oor jou klere geloot.*

beklemtoon verder die lyding van Christus. "Trane" beklemtoon ook die mens in Christus al word hy gelyk gestel aan God. Die verbale verliggaamliking van Christus kan as konkrete gestaltegewing gesien word.

Die aanwending van toepaslike adjektiewe soos "smal", "sagte", "spoegdeurweek", en "nat" kompleteer spesifiek die uitbeelding van Christus in sy liggaamlike en geestestoestand van weerloosheid, vernedering en

pyn gedurende sy lydingsweg. Om sy lydingsweg verder te onderskrag, funksioneer die onderskeie verba: "gesleep", "struikel", "neergedruk", "gedruk", "gesteek", "gesidder" en "gehyg" deurdat dit die letterlik fisieke pyn en verlatenheid van Christus tydens sy lydingsweg en later met sy sterwe aan die vloekhout verder beklemtoon. Die "negatiewe" inhoud van bogenoemde woorde wys dus direk heen na Hom tydens sy lyding in die gestalte van die mens.

Die onaantasbaarheid van God is van só 'n aard dat 'n mens alleenlik daarvan in die abstrakte sin kan praat. Om konkrete gestalte aan die Goddelike te gee, is dus 'n onmoontlikheid. Wanneer dit dus in die woordkuns om die "voorstelling" of siening van die Andere gaan, geskied dit by wyse van die ek-U-verhouding. Die digter se verwoording van God, die Almagtige, berus dus op sy persoonlike en intieme siening, ervaring en beleving van God. Die Goddelike as abstrakte gestalte is, soos Du Buisson (1959:132) dit stel: "... die vereerde Objek (die Andere)". Laasgenoemde kan dus slegs "objektief" verwoord word by wyse van die ontmoetingsituasie tussen "die mens as 'ek', as die aangesprokene ... met die goddelike wese as Persoon, as U". (Du Buisson, 1959: 132).

God in sy almag, alomteenwoordigheid en grootheid kan in die liriek "objektief beskryf" word, by wyse van jubelende dank- en lofliedere, selfs wanhoopskreke. Vanuit die oogpunt van die biografiese outeur, sou sodanige verklarings 'n poging tot objektiwiteit wees, hoewel dit in der waarheid sterk gesubjektiveerde uitinge is. 'n Mens sien dus agter die "geobjektiveerde Godgestalte" die veel intiemer mens (biografiese outeur) uit wie dit alles kreatief ontstaan het. In die geheel gesien sou dit dus beskou kan word as geobjektiveerde belydenisliriek waarin die abstrakte gestalte van God Drie-enig objektief veraanskoulik word. Hieruit voortspruitend sou die Christelik-universele idee belig kon word. Laasgenoemde kan hom op velerlei wyses manifesteer, soos onder andere die nietigheid, vrees, ang, hoop, twyfel, nederigheid, blydskap, liefde en vreugde van die gelowige teenoor die grootheid en majesteitlikheid van sy Skepper. Ten slotte kulmineer die idee van die gedig in die volgende: die gebroke mensheid wat geprojekteer word in die geobjektiveerde mensgeworde liggaam van Christus.

Vervolgens gaan gedig "II" van "Drieluik" (Membraan) van Sheila Cussons gebruik word om die objektivering van die Goddelike as abstrakte gestalte in die liriek te illustreer.

Drieluik

II

*Wat ek die meeste in U aanbid
is hoe U is.
Kyk, ek wou noem en toe noem ek alles.
U gee so vry, U vra so min, u pas
gemeet aan myne.
Hoe hoër ek klim hoe groener die velde,
soeter die strome, hoe meer U knel.
U buig my reg, U ruk my in lit in
en ek byt op die pyn.
Ek moet net ja! sê en U verras my
hoe meer ek niks daarop verwag nie -
Daar is geen ding in dingigheid
waarmee ek U kan vergelyk nie.
U breek my kundig en hoe meer ek toegee
hoe meer sien ek, laat U my sien -
die hele verskil tussen pyn en vervoering
dit, en dit U.
Want nooit is U hard of ek wil dit gou,
en dan, my God, hoe oorvloediglik troos U!*

In dié gedig word God "objektief vergestalt" vanuit die perspektief van die eerstepersoonverteller: Die ek-verteller in die gedig is in 'n gesprek met God. Die ek-U-verhouding word dus verwoord deur middel van 'n gespreksituasie en deur middel van 'n personale verheerliking van God. In die eerste sin van die gedig word God as die Volmaakte by wyse van aanbidding deur die ek, in die verhewe tweedepersoonvorm "U" aangespreek:

*Wat ek die meeste in U aanbid
is hoe U is.*

In die genoemde woorde lê die onbeperktheid en onbegryplikheid van God opgesluit. Die "ek" beleef en beskryf God vanuit sy eie beperkte visie:

*U gee so vry, U vra so min, u pas
gemeet aan myne.*

In die woorde "u pas gemeet aan myne" word die kontras tussen God en die mens blootgelê. Die U-my-verhouding toon die grootheid van God teenoor die nietigheid van die mens. Juis deur dié kontras word die grootheid van God beklemtoon; daarom die distansiëring om die Almag van God te objektiveer.

Die "ek" strewe om steeds intiemer in God te groei, beeld terselfdertyd hoe Hy is en hoe Hy deur sy gees werk:

*Hoe hoër ek klim hoe groener die velde,
soeter die strome, hoe meer U knel.*

...

Die "ek" se belewing van God word verwoord in "groener velde" en "soeter die strome". God se voortdurende teenwoordigheid in die "ek" word vir laasgenoemde 'n toenemende werklikheid. Die "ek" besef dat God hom gedurig deur sy gees bewerk:

...

soeter die strome, hoe meer U knel.

...

Die "ek" se belewing van God is ook dié van liefde deur kastyding en loutering:

...

*U buig my reg, U ruk my in lit in
en ek byt op die pyn.*

...

Om die mens te beproef, is deel van God se werking en bemoeienis met die gelowige. Hierdeur word God in sy abstraktheid en onbegryplikheid

nog duideliker belig. In die woorde:

...

Ek moet net ja! sê en U verras my

...

lê die oorgawe van die mens aan God opgesluit. God seën die mens wat na Sy wil lewe, en voorsien dus die mens na sy behoeftes.

Sy wese is so groot en vir die mens so onbegryplik dat sy uniekheid vergestalt word in:

...

*Daar is geen ding in dingigheid
waarmee ek U kan vergelyk nie.*

...

Die "U" word uitgehef deur dit vyftien keer te herhaal; terselfdertyd het dit ook 'n beklemtonende funksie. Die tegniek dra by om God in sy almag te verheerlik en te objektiveer. Die aantal werkwoorde wat die handeling van "U" in die gedig uitdruk in gedeeltes soos: "U is", "U gee", "U vra so min", "U knel", "U buig", "U ruk", "U verras", "U kan", "U breek", "U laat my sien" en "U troos" benadruk die ferme wyse hoe God deur sy almag die mens rig. Hierdie daadkrag word in die gedig objektief belig.

Uit bogenoemde blyk dit dus duidelik dat die biografiese outeur verskeie tegnieke aangewend het om die almag van God in dimensies ook enersyds objektief te belig.

4.3.3 Die Bybelse gestalte

In die Bybelgestalte as kategorie gaan die besondere gedig "Jakob seën sy seuns" in Oorstaanson van Lina Spies onder die loep geneem word. Hierbenewens gaan ook "Thomas" as voorbeeld van 'n gestaltegedig in W.E.G. Louw se bundel Terugtog bespreek word.

By die objektivering van 'n mensgestalte uit die Bybel, soos dit in die kontemporêre Afrikaanse poësie gevind word, sou 'n mens die vraag kon vra waarom 'n digter juis 'n Bybelgestalte kies. In aansluiting hierby sou dit voor-die-hand-liggend wees om te vra wat die digter deur dié gestaltegewing vir die leser wil sê. Dit is ook van belang om die besondere objektiveringstegnieke wat die digter aanwend by Bybelgestaltes te ondersoek. Alvorens tot die analisering van die gestaltegedig "Jakob seën sy seuns" oorgegaan word, is dit gerade om enkele toepaslike gegewens rakende die Bybelse gestalte kortliks na te gaan.

Volgens die Bybelse ensiklopedie, dl. II is die naam Jakob afgelei van die Hebreeuse naam, Ja'aqōb. Laasgenoemde dra die betekenis van "hy hou die hakskeen vas, òf hy bedrieg"? (Gispen, 1977: 321). In Genesis 25:26 staan die volgende: "En daarna is sy broer gebore, terwyl sy hand die hakskeen van Esau vashou." Jakob en Esau was die tweelingseuns van Isak en Rebekka gewees. Esau was die oudste en Jakob die jongste en die "vredeliewende". Jakob het een groot begeerte gehad, naamlik om die eersgeboorteseën van sy broer Esau te kan besit. Dit sluit onder andere in die beërwing van Kanaän en bowenal die hoogste seën: dat uit hom die Messias gebore sou word. Jakob was getroud met Lea (die vrugbare maar onbeminde) en later met Ragel, die vrou wat hy liefgehad het. Laban, die oom van Jakob het ook aan hom sy twee slavinne Silpa en Bilha toegesê as vroue. Jakob het gesamentlik twaalf seuns en een dogter, Dina, gehad. Jakob het eenhonderd sewe en veertig jaar oud geword voor hy gesterf het. Sy groot sonde en fout was "... dat hy langs die weg van slinheid, bedrog en vleeslike berekening sy doel probeer bereik het. Die Here het hom geleer dat hy dit alleen van Hom moes verwag." (Gispen, 1977: 321.) Jakob se lewe was dus gekenmerk deur loutering "... van iemand wat dit self wil gryp, tot iemand wat op sy sterfbed uitroep: 'Op U verlossing wag ek, Here!'" (Gispen, 1977: 321).

Die gedigtitel "Jakob seën sy seuns" is 'n direkte oornam van die opskrif van Genesis 49, soos dit in die nuwe vertaling voorkom en 'n gedeeltelike oornam van die opskrif uit die ou vertaling. In die gedig het die digteres die hele geskiedenis van Jakob betrek. Dit is dus die verskynsel waar 'n Bybelse karakter vanuit die Ou Testamentiese tyd na die eie tyd getransponeer word terwyl die ruimtelikheid van die oer-

tyd behoue gebly het. Die gestaltegewing van Jakob, soos hy as persoonasie in die gedig figureer, stem histories ooreen met die laaste fase van sy lewe waar sy hele lewensgeskiedenis teruggeroep word - sy hele outobiografie word deur die woord tot stand gebring:

*Nou word alles been en bloed
as hierdie hande wat my broer se seën gesteel het, seën.
Aan my ou vingers kleef kinderkrulle - sag
soos die bokvel oor my gladde hande daardie dag.*

...

Die biografiese outeur het dus Bybelse gegewens op 'n unieke wyse genereer tot 'n gestaltegedig. Ten einde die gedig in sy volle konteks te verstaan, is dit van belang dat die leser 'n deeglike agtergrondstudie van die generatiewe materiaal uit die Bybel maak. Die titel van die gedig wys eksplisiet heen na die konkrete gestalte van Jakob. Laasgenoemde is dus die objek wat deur middel van die handelingsgebeure soos in die titel vervat, objektief vir die leser beskryf word.

In hierdie gedig word die gestalte op 'n interessante wyse geobjektiveer. Die biografiese outeur kies die personale ek-verteller om die Jakob-gestalte te belig. Die personale ek-verteller is terselfdertyd ook die persoonasie wat self praat en is dus subjektief betrokke by die gebeure. Anders gestel: die vertellende Jakob-gestalte omlin sy eie lewensverhaal en daardeur karakteriseer hy homself:

...

*die sterre was die nag by Bet-el ook 'n kruis
toe ek, vermoede vlugteling, meteens van God ontvang
die seën wat ek gegryp het met my Esau-hande.*

...

Vanuit bogenoemde is dit duidelik dat die verteller vanuit die hede die verlede terugroep. Tyd is 'n prominente komponent in die gedig en dit fokus die aandag op die vertellende "ek". Wat in der waarheid hier gebeur, is die volgende: die biografiese outeur maak via die personale ek-verteller gebruik van flitse om grepe uit die lewe van Jakob vir die leser voor

te hou. Dit is dus die bewussynstroomtegniek wat verlede en hede aan-
een bind en waar 'n chronologies-perspektiwiese beeld van sy lewe aan
die leser gebeeld word. Op hierdie wyse word Jakob aan die leser ob-
jektief belig.

Deur die herhaling van die werkwoord "seën" word die verlede teenoor
die hede geïmpliseer: die "ou" Jakob teenoor die "nuwe" Jakob. Die
dualiteit in die tyd (hede teenoor verlede) beeld as 't ware ook die
tweespalt in die lewe van Jakob uit. Jakob se verlede, sy bedrogspel
en egosentrisiteit word teenoor sy "huidige" bestaan, dié van volle
oorgawe aan God, gestel:

...

(ek) sien met God se oë

en uit my mond praat Hy -

my eie vals jong stem uiteindelik net 'n weerklank nou,

...

Deur dié woorde word 'n verdere dimensie van die gestalte dus belig.

Die digter maak gebruik van die tegniek van die onvervangbare woord
om die gestalte van Jakob vir die leser te visualiseer. Die personale
verteller praat van:

...

Aan my ou vingers kleef kinderkrulle - sag

...

die seën wat ek gegryp het met my Esau-hande.

...

Laat nou my regter kaal, ...

...

Hoe kan ek met my dowwe oë kyk na jou

...

In die woorde "kleef kinderkrulle", "gegryp", "Esau-hande", "regter kaal"
en "dowwe oë" lê 'n bepaalde uniekheid van segging opgesluit: in hier-
die woorde word die volle persoonsbeeld van Jakob vasgelê. Jakob as
vader en grootvader vir sy seuns en kleinseuns word eksplisiet vir die

leser objektief gebeeld in:

...

Laat nou my regter kaal, verskrompeld op die jongste kleinseun rus:

...

Ruben, jy was van my en Lea ...

...

en nie die skande van my bloed, my seun, aanskou?

Josef, my seun, ...

...

In die woorde "kinderkrulle" en "Esau-hande" lê 'n bepaalde ooreenkoms opgesluit - albei dui op menslike hare. Dog in die ooreenkoms word 'n sterk teenstelling gesuggereer: "kinderkrulle" dui op onskuld terwyl "Esau-hande" Jakob se bedrog teenoor Esau uitbeeld. Die ooreenkoms veronderstel dus 'n teenstelling wat weer op sy beurt ironies is. Jakob seën sy seuns en kleinseuns terwyl hyself die eersgeboortereg van Esau "gegryp" het deur sy vader Isak te bedrieg. Die verskynsel van ironie is dus hier ook as besondere tegniek aangewend om die gestalte van Jakob te objektiveer.

In die volgende metaforiese konstruksie:

...

*Aan my ou vingers kleef kinderkrulle - sag
soos die bokvel oor my gladde hande daardie dag.*

...

word Jakob se gestalte eksplisiet omlin. Die personale verteller roep dus sy verlede in die hede op by wyse van metaforisering. Op hierdie wyse bied sy vroeëre bedrog teenoor Esau en sy gepaardgaande skuldbesef, alhoewel in sy eie woorde gestel, vir die leser 'n vollediger beeld van die mens wat hy werklik is. In die geheel gesien, word die uiterlike van Jakob objektief vergestalt in die woorde: "hierdie hande", "my ou vingers", "my gladde hande", "my gekruisde arms", "my regter kaal verskrompeld".

In bogenoemde woorde word die hele geskiedenis van die lewe van Jakob vergestalt: sy eie optrede as bedrieër teenoor sy broer Esau, as vlugteling, geseënde deur God, vaderskap oor seuns en kleinseuns, eggenoot van vier vroue en as gelouterde deur God tot aan die einde van sy lewe, word hier by wyse van sy eie woorde gebied.

Die personale ek is dus deurentyd betrokke. Vanuit die biografiese outeur se oogpunt is dit 'n vertellende personasie en dus terselfdertyd 'n tipiese tegniek om die personale ek-verteller (Jakob-gestalte) te karakteriseer en te objektiveer. Gesien vanuit die leser se kant, is dit die konkrete objek wat self praat. Die gestalte as personale ek gee dus hier gestalte aan homself. Soos wat hy die gebeure van die verlede by wyse van die geskiedenis vertel, ontwikkel hy vir die leser as gestalte.

Die persoonlike voornaamwoord "ek" word sestien keer in die gedig herhaal, terwyl die besitlike voornaamwoord "my" ses en twintig keer voorkom. Die verhouding ek-my in die gedig vertoon 'n prominente herhalingspatroon. In samewerking met die onderskeie adjektiewe, nomina, adverbialen en verba soos in:

...

die seën wat ek gegryp het met my Esau-hande.

...

ek is blind soos my ou vader was,

...

al ruik ek nog die veld; Esau, my broer,

...

Hoe kan ek met my dowwe oë kyk ...

...

bewaar my dat ek nooit mag kom ...

...

ek het my saad in jul gestort

...

dat ek my laatse slaap kan slaap ...

...

dra dit by tot die aksentuering en omlyning van die personale ek-verteller en dusdoende die gestalte van Jakob.

Dit is vanselfsprekend dat tydens die herskepping van 'n gestalte in die liriek, die biografiese outeur vanuit 'n bepaalde verwysingsraamwerk te werk gaan en daarom op een of ander manier subjektief by die gedig betrek word. Die subjektiwiteit van die digter word subtiel in die idee van die gedig belig. Die idee word op sy beurt deur die gestaltegewing aan die leser gekommunikeer. Die sintese van die gedig lê opgesluit in die gestalte van Jakob: die teksgegewe aksentueer die uitverkorenheid van Jakob, sy volle oorgawe aan God en dat hy deurentyd met 'n ewigheids= perspektief gelewe het. Sy geloof en oortuiging - dit waarvoor hy gelewe het, is duidelik in die slotstrofe van die gedig:

*Ek sien die hemel bo my oop
en lê my kop neer
sagter as by Bet-el op die klip
toe ek die eerste keer geweet het
God is daar.*

Die jambiese verspatroon kom konsekwent in die hele slotstrofe voor:

Ėk sien die hemel bo my oop
...

Die woorde "bo", "my" en "oop" is al drie eensillabige woorde terwyl die o-vokaal in rymwoorde "bo" en "oop" assoneer. Die "b" in "bo", die "p" in "oop" is bilabiaale eksplisiewe en deur alliterasie kulmineer dit in die laasgenoemde versreël. Die gestalte van Jakob word dus in vers= klank positief gemanifesteer. Saam met die woord "hemel" is "bo" en "oop" terselfdertyd "bo-begrippe". Die verband wat objektivering ten opsigte van bogenoemde het, lê daarin om die oop verhouding van Jakob met God te toon.

In die versreëls:

...

en lê my kop neer

sagter as by Bet-el op die klip

...

word onderskeidelik die ê- en e-klank herhaal in woorde soos "lê" en "Bet-el" en die allitererende "kop" en "klip". Die funksie van dié versklank is om 'n bepaalde gedagte te aksentueer: dié van Jakob as vlugteling vroeër by Bet-el, en later waar hy hom op 'n hoë ouderdom ten volle aan God oorgegee het. Die gestalte van Jakob word dus deur klank en woordbetekenis vir die leser geobjektiveer.

Die geslaagdheid van die objektivering van Jakob lê grotendeels daarin dat laasgenoemde as getransponeerde karakter én as gestalte wat self praat, die digter die geleentheid bied om die personasie te objektiveer. Vir die leser word die gestalte van Jakob, soos wat hy in die geskiedenis van die Ou Testament gefigureer het, objektief gebeeld.

Ten slotte kan die vraag gevra word waarom die digter Jakob gekies het? Is daar nie moontlik 'n mate van identifisering van die biografiese outeur met Jakob as Bybelfiguur nie? Indien wel, kan daar van die volgende standpunt uitgegaan word: dat die biografiese outeur spesifieke gestaltes by die maak van 'n gestaltegedig kies, waarin hy of sy haar eie verborge siel, verlangens en begeertes geprojekteer sien.

Die Bybelgestalte Thomas soos dit in die bundel Terugtog van W.E.G. Louw met die dienooreenkomstige titel "Thomas" voorkom, is vir die doel van die studie as tweede voorbeeld vir die kategorie gekies.

Net soos die vorige gedig "Jakob seën sy seuns" van Lina Spies, is ook hierdie gedig by uitstek 'n voorbeeld van Skrifgefundeerde poësie. Die digter neem naamlik 'n bepaalde teks(te) vanuit die Skrif en transformeer dit tot unieke gestaltepoësie.

Vervolgens enkele ter sake gegewens rakende die Bybelfiguur Thomas: in die Bybelse ensiklopedie, dl. II sê Gispén (1977: 637-638) dat die naam Thomas in Aramees "tweeling" beteken. Sy Griekse bynaam was Didimus

wat ook "een van h tweeling" beteken. Thomas was een van die lede van die twaalf apostels van Jesus. Viljoen (1957: 127) beweer dat Thomas "... nou eenmaal die geaardheid (gehad het) om alles baie ernstig op te neem en veel meer te let op die ontberinge as op die genietinge, op die verantwoordelikhede as op die geleenthede. Sy somber hart was blyer as die van een van die twaalf oor die blyk van vertrouwe van sy Here en Meester, en tog het hy met h sug gevolg."

Hy was ook een van die "... wat nie op die voorgrond getree het nie". (Gispen, 1977: 637). Volgens Johannes 11:16 het hy homself bereidwillig verklaar om saam met Jesus te sterwe. In Johannes 14:5 sê hy aan Jesus: "Here, ons weet nie waar U gaan nie; hoe kan ons dan die weg daarheen ken?" Met hierdie woorde het hy verklaar "... dat hy nie die weg geken het na die plek waar Jesus sou gaan nie, ...". (Gispen, 1977: 638).

In Johannes 20:24/25 word genoem dat Thomas nie teenwoordig was ten tye van Jesus se verskyning aan die dissipels ná sy opstanding nie. Hy het verklaar dat hy Jesus se opstanding alleenlik sou glo, indien hy sy wonde kan sien. Hierna het Jesus weer aan die apostels verskyn waartydens Thomas tot die belydenis gekom het: "My Here en my God!" (Gispen, 1977: 638). In aansluiting hierby sê Viljoen (1957: 127) dat h mens Thomas net vier maal hoor praat: "... drie maal met h sug en h trek van die grootste mismoedigheid op die gesig; die vierde maal met stralende gelaat, op die hoogste noot van blydschap, wat uiting gee aan die volste belydenis van Christus, die Here, vóór die uitstorting van die Heilige Gees".

Vanuit die feitelike Bybelse gegewe soos hierbo genoem, gaan nie slegs gekonsentreer word op die objektiewe vergestaltung van die Bybelse figuur nie, maar daar sal in die besonder ingegaan word op die literêre objektiveringstegnieke.

Thomas

*In sy verlate hart was daar alleen
die diepe pyn wat stilte ken nóg vrede;
vrees en jammer wat nie meer kan ween,
twyfel en wanhoop klaag in sy gebede ...*

*Die sware deure was teen Hom gesluit -
hoe kon hul weet dat in die hoogste nood
hy sou verskyn, deur graf nóg steen gestuit,
verheerlik in herrysenis uit die dood?*

*Die seën word stil gegee: hy sien die Hande,
twee vlamme, wat rooi soos bloeisel bot:
hy voel hoe al die swakheid, al die bande
breek, en roep: "My Here en my God!"*

*Uit bo die haelwit engtes van die tyd
die kreet, die erkenenis en die verwyd ...*

Die titel van die gedig funksioneer as identifiseerder van die figuur, want Thomas word deur die leser in 'n Bybelse konteks geplaas. Deur middel van die titel en Bybelse agtergrondskennis word 'n bepaalde beeld van 'n gestalte in die bewussyn van die leser opgeroep. Op hierdie wyse word die gestalte reeds vanuit 'n objektiewe hoek benader.

Die biografiese outeur maak gebruik van die alwetende derdepersoonverteller om die gestalte Thomas vir die leser objektief te beskryf:

*In sy verlate hart ...
...
... : hy sien die Hande,
...
hy voel hoe al die swakheid, ...
breek, en roep: "My Here en my God!"
...
die kreet, die erkenenis en die verwyd ...*

Deur middel van die alomteenwoordige verteller word die intiemste besonderhede van die gestalte Thomas aan die leser gebied. Dit is dus 'n middel om die gestalte te objektiveer.

Die gedig "Thomas" is in Petrarcaanse sonnetvorm geskryf waarvan die eerste drie kwatryne die beeld en die rymende koepel die toepassing

van die gedig verteenwoordig. Waar dit om die objektivering gaan, kan daar ten opsigte van hierdie gedig van die volgende standpunt uitgegaan word: In die eerste drie kwatryne word die gestalte van Thomas vir die leser objektief beskryf. Daar word in die eerste strofe eksplisiet verwys na Thomas as:

*In sy verlate hart ... alleen
die diepe pyn wat stilte ken nóg vrede;
vrees en jammer wat nie meer kan ween,
twyfel en wanhoop klaag in sy gebede ...*

In hierdie strofe word Thomas se wanhoop vooropgestel. Die digter slaag daarin om Thomas eksplisiet deur middel van die abstrakte selfstandige naamwoorde "vrees", "jammer", "pyn", "twyfel" en "wanhoop" vir die leser te vergestalt. In hierdie woorde word die diepe vertwyfeling asook die onsekerheid in die hart van Thomas gesuggereer. Die wanhopigheid van Thomas word subtiel gekompleteer in die voorafgaande adjektiewe "verlate" en "diepe". Die reeks abstrakte selfstandige naamwoorde "pyn", "vrees", "jammer" en "twyfel" wys heen na die gestalte se geestesingesteldheid. Dit beklemtoon nie alleen nie, maar bevestig die gemoedstoestand van Thomas. Die intensiteit van sy twyfel en wanhoop word vergestalt in die geweeklaag van sy gebede. In die tweede versreël van strofe 1 word "stilte" en "vrede" gekontrasteer met "diepe pyn" wat die innerlike konflik beklemtoon. In die geheel gesien, slaag die digter daarin om deur middel van bepaalde woordgebruik die "negatiewe" gesindheid van Thomas vir die leser objektief te belig. In der waarheid word hy dus wesenlik vir die leser gekarakteriseer as iemand met 'n uitsiglose visie en vasgevang in sy eie wanhopigheid.

In die tweede strofe van die gedig word die karakterisering van die gestalte op 'n interessante wyse voortgesit. By wyse van die vraagtegniek wil die digter iets rakende die Thomas-gestalte poneer:

...
*hoe kon hul weet dat in die hoogste nood
Hy sou verskyn, deur graf nóg steen gestuit,
verheerlik in herryseis uit die dood?*

Die opvallende verskynsel hier, is die subtiële fokusverplasing vanaf die gestalte Thomas in strofe 1, na die "Hom" en die "hul" in die tweede strofe. Wat hier gebeur, is die volgende: die biografiese outeur, deur die derdepersoonverteller, suggereer Thomas se eie gedagtes. Die "hul" op wie die vraag betrekking het, is van toepassing op die ander elf dissipels. Thomas was volgens Johannes 20:24: "... nie saam met hulle toe Jesus na Sy Opstanding gekom het nie". Volgens Johannes 20:25 was sy mededissipels se woorde aan hom: "Ons het die Here gesien!" Sy reaksie hierop het van totale ongeloof gespreek. In Johannes 20:25 staan daar: "Maar hy (Thomas) het vir hulle gesê: 'As ek nie in sy hande die merk van die spyker sien en my vinger steek in die merk van die spyker en my hand in sy sy steek nie, sal ek nooit glo nie'." By wyse van die vraagtegniek word die gedagtes, twyfel en ongeloof van Thomas geobjektiveer.

Deur middel van die alwetende verteller word die Thomas-gestalte dramaties in die derde strofe geobjektiveer. In die werkwoorde "sien", "voel" en "roep" word die handeling van Thomas gebeeld. Sy passiwiteit maak plek vir "daadwerklike" optrede: "hy sien" en hy "roep". Hy tree dus op 'n bepaalde manier op nadat hy "voel" - Christus word dus vir hom vir die eerste keer konkrete werklikheid. Anders gestel: in die verba "sien", "voel" en "roep" word sy inkeer tot die geloof, verge-stalt.

In die derde strofe word die klimaks bereik - in die oomblik van geloofs=openbaring en vryheid erken en bely hy:

...

...: *"My Here en my God!"*

Thomas word dus deur sy eie handeling en dit wat hy direk sê vir die leser as 'n eiesoortige karakter objektief gebeeld.

Die konsekwente voorkoms van die assonansverskynsel van onderskeidelik die lang a-, e- en o-klanke in die gedig, funksioneer gesamentlik as kompletierende element om die belewingswêreld van die twyfelaar Thomas vir die leser te vergestalt. Die woordbetekenis in woorde soos "verlate",

"alleen", "vrees", "ween", "wanhoop", "klaag", "gebede", "sware", "nood", "dood", "breek", en "kreet" dui die swaarmoedigheid en die klaagtoon in die gebede van Thomas aan.

Die digter maak veral van die metriese vers gebruik as tegniek om die gestalte te objektiveer:

*In sy verlate hart was daar alleen
die diepe pyn ...*

...

....: *hy sien ...*

...

*hy voel hoe al die swakheid en die bande
breek en roep: ...*

Die konsekwente opeenvolging van heffinge in die metriese versmaat beklemtoon telkens die sleutelwoorde wat spesifieke hoedanighede van die Thomas-figuur aandui. Die jambiese versmaat kulmineer uiteindelik in die slotversreël van die tweede laaste strofe van die gedig:

....: *"My Here en my God!"*

wat terselfdertyd die sintese van die gedig is.

Gestaltegewing geskied nie net deur middel van die gesigspunt van die alomteenwoordige verteller nie. Aan die einde van die derde kwatryn laat die digter die gestalte self praat:

....: *"My Here en my God!"*

Met die heffinge op onderskeidelik "My Here en my God" en die herhaling van die besittlike voornaamwoord "my" word die inkering van Thomas ritmies bevestig. In hierdie dramatiese "selfpraat" van die gestalte word die diepste "ek" van die figuur geopenbaar - dié van 'n blymoedige wat vir die eerste keer Christus ten volle bely. Die gestalte van Thomas word in die rymende koepel eksplisiet geken in die abstrakte selfstandige naamwoord: "kreet", "erkenenis" en "verwyd". In hierdie woorde

lê opgesluit die jubelende aanvaarding van God deur die eens ongelowige Thomas met die skuldgevoel en afkeer van sy vroeëre ongelooft en twyfel.

In die gedig vind n perspektiefwisseling plaas, naamlik vanaf die derde-persoonverteller tot die persoonlike ek-verteller om dusdoende die karakter se meerdimensionaliteit te objektiveer.

Vervolgens die vraag: waarom het die digter by die objektivering van gestaltes juis die Bybelgestalte Thomas geneem? Die keuse van spesifiek Thomas as gestalte het reeds die potensie van n spesifieke idee. Deur die idee kommunikeer die gedig met sy leser, maar die subjektiewe betrokkenheid van die maker kan nie negeer word nie:

...

... en die verwytt ...

Deur in volle oorgawe kinderlik in God te glo, vrywaar die gelowige mens van die pyn wat twyfel, wanhoop en verwytt bring. Hierdie gedig ressonanteer onder die selfbelydenisgedigte van W.E.G. Louw. In die lig hiervan kan daar van die standpunt uitgegaan word dat die biografiese outeur in n geloofstryd met God tot nuwe insigte gekom het. In hierdie gedig is die gestalte van Thomas dus die konkrete objek met wie die digter homself geassosieer het.

4.3.4 Die mitologiese gestalte

Die mitologie wat in sy oerruimte ook die mitiese figuur gehuisves het, word deur Etienne Leroux (1980: 11) soos volg in n neutredop saamgevat: "... n mite (is) iets wat *belewe* word, dat n lewende mite saamgestel is uit n patroon van simbole wat sedert die oertyd van die mens se bestaan geskep is, dat dit te voorskyn kom uit die diepste, rudimentêrste laag van die menslike psige, dat dit *spontaan* gebore word gedurende alle periodes van die menslike geskiedenis, dat dit ooreenstem met sekere prosesse in die menslike psige, dat selfs volgens die kosmologiese opvatting van die mite dit nie die buitenste wêreld van die heelal is wat beskryf word nie, maar die innerlike kosmos van die menslike psige".

Dit kom daarop neer dat die mite 'n bepaalde waarheid vanaf die oertyd van gode en godsdiens vanuit die klassieke beskouing wil oordra. Hier= die stelling oor die mite word deur Shipley (1943: 391) feitlik woorde= liks bevestig: "... the essential fact is that, as the evidence of every great religion shows, to the believer, myth is actually identical with truth ...". Uit bogenoemde kan 'n mens die afleiding maak dat van 'n lewende mite gepraat kan word en dat 'n mite iets is wat "belewe" moet word.

As 'n verskynsel in die literatuur, is die mite dus niks anders as "... gestalte-gewing van die belewing van 'n saak ..." nie. (Degenaar, 1962: 55). Daar kan dus geredeneer word dat die funksie van die mite in die literatuur die singewing van gebeure uit die klassieke tyd deur konkrete gestaltegewing in die hede is. Anders gestel: deur die ver= bale beliggaming van 'n mitologiese gestalte in die hede en veral in die poësie, word 'n universele waarheid aan die leser oorgedra. In die lig hiervan kan verder beweer word dat die skrywer deur middel van 'n objek= tiewe voorstelling van 'n mitologiese gestalte, 'n waarheid aan die leser durend maak. Laasgenoemde bewering hoef nie net universeel geldend te wees nie maar kan ook implisiet op die persoon van die digter dui.

Objektivering, soos dit in die gestaltegewing van 'n mitologiese figuur in die poësie gevind word, gaan aan die hand van die gedig "Prometheus" (Nuwe verse) van N.P. van Wyk Louw bespreek word.

Prometheus is 'n gestalte vanuit die Griekse mitologie; daarom is dit raadsaam om vir die doel van die beskrywing van hierdie kategorie enkele gegewens rakende dié oergestalte vir die leser weer te gee.

Volgens die Griekse mitologie was Prometheus 'n Titaanse reus (en tegelyk bedrieër) van die voorwêreld of goderyk. Die Griekse verklaring vir die benaming Prometheus is: "... hij wat vooruit denkt". (Fränkel et al., 1975: 719). 'n Ander benaming vir Prometheus was onder andere "voorsorgmaker". Buiten sy eienskap van onsterflikheid en kampvegter vir die mensdom be= weer Anon. (1984: 237): "... in common belief he developed into a master craftsman, and in this connection he was associated with fire and the creation of man".

Volgens die legende was die halfgod Prometheus in opstand teen die geweld van die magtige oppergod Zeus. Met fyn lis het hy daarin geslaag om die mensdom op te hef deur hulle te leer om die kunste van die samelewing te bemeester. As gevolg hiervan ontketen hy die toorn van Zeus en as straf word hy veroordeel tot die eensame donkerte van die onderwêreld. Waar Prometheus aan die kruin van die rotsagtige berg Kaukasus geketting was, het sy lewer as voedsel vir 'n monsteragtige arend, wat deur Zeus gestuur was, gedien. Die New Larousse encyclopedia of mythology (1972: 95) stel dit so: "... as much as the winged monster devoured during the day, that much grew again during the night". Ná 'n ooglopende nimmer-eindigende lyding van etlike "duisende" jare is hy op Zeus se toestemming vrygelaat. Hy het sy loslating te danke aan die goddelike Herakles (Herculus). Fränkel et al., (1975: 719-720) beweer: "... (dat) Hercules doodde ten slotte die vogel en bevrijdde Prometheus ...".

Aan die hand van bogenoemde sal daar vervolgens oorgegaan word om objektivering soos dit by 'n mitiese gestaltegedig gevind word toe te lig. Die aandag sal gerig word op spesifiek die wyse waarop die gestalte objektief gebeeld word.

Prometheus

*Ek is die man wat klippe kyk
die klip is rou en ek is swart
ek is die walg wat nie kan vrek
want ál wat aanhou is die hart*

*die aasvoël is te oud vir my
ek sal sy kopbeen nog sien wit
ek sal sy vere hier en daar
nog windkant teen 'n bos sien sit*

"Prometheus" (Nuwe verse) vorm die oorgang na "Klipwerk", want dit is direk voor "Klipwerk" geplaas. "Klip" funksioneer in die gedig as 'n simbool en die gedig het in 'n mate ooreenkomstig met die aard van die verse in "Klipwerk". In hierdie gedig maak die biografiese outeur deurgaans gebruik van die eerste persoonverteller:

Ek is die man ...

... ek is swart

ek is die walg ...

...

... te oud vir my

ek sal sy kopbeen ...

ek sal sy vere ...

...

Nie minder as ses keer in die gedig (met uitsondering van die besittlike voornaamwoord "my" wat ook na die "ek" verwys) word die "ek" eksplisiet genoem. Die perspektief van die eerste persoon is tegnies goed aange-wend, want in werklikheid is die Prometheus-gestalte self aan die woord. Kortom gestel: die maker van die gedig laat die gestalte self praat oor sake rakende homself - hy karakteriseer homself. Die tegniek van die vertellende gestalte is die manier waarop die biografiese outeur hom distansieer van sy objek.

Die eerste versreël: "Ek is die man wat klippe kyk", is die ek-vertel-ler (gestalte dus) besig om homself te karakteriseer. Die klip wat as motief in Nuwe verse funksioneer, word in hierdie gedig as simbool ge-bruik, want volgens die oergegewens is dit 'n direkte aanduiding op Prometheus se vermoë om die mens uit klip en water te skep, (Bartelink, 1976: 197). Volgens Van Heerden (1984: 61) het Prometheus "as beeld-houer ... een bepaalde hulpmiddel ontbeer, en dit was vuur". Deur die handelingsgebeure onderskei hy en verhef homself dus tot skepper van die mensdom. Met ander woorde sy gestalte word toenemend omlyn, dus ob-jektief gemaak deur sy uitsonderlike vermoë - sy kreatiewe gawe.

'n Alternatiewe interpretasie vir "klippe kyk" is daarin geleë dat Prometheus as gevolg van sy verdoemenis tot die vreemde ruimte van die onderwêreld letterlik vasgekeer is tussen omringende rots. Te midde van die ruimte waarin hy homself bevind, word hy terselfdertyd as ge-stalte geïsoleer. Sy afsondering word verder gekompleteer deur die tyd- en ruimtekomponent in die gedig wat ook Prometheus se onsterflik-heid impliseer. Gedurende die duisende jare van eensame opsluiting word die gestalte dus in die tyd geïsoleer, want "ek is die walg wat nie kan vrek". Die durende tydsfunksie in die gedig word ook gevind in die teen-

woordige werkwoord "is" wat oorgaan na die werkwoord "sal" wat toe=komende tyd uitdruk en "die walg wat nie kan vrek" word dus in die tydverskuiwing beklemtoon.

In die gedig vind n mens ook die kleuradjektiewe swart en wit:

... *ek is swart*

...

... *kopbeen nog sien wit*

...

waarin bepaalde simboliese betekenisse opgesluit lê. Volgens De Vries (1981: 50) word die kleur swart onder andere geïnterpreteer as "... anything to do with earth, ... mourning ...". In aansluiting hiermee meen De Vries verder (1981: 50) dat die kleur swart simbolies gesien word as: "... the darkness of the underworld ...", terwyl hy (1981: 50) terselfdertyd meen dat dit die betekenis dra van "wisdom: related to the Underworld". Uit dié verwante simboliek in die kleuradjektief "swart" is af te lei dat Prometheus as gestalte "inwoner" van die onderwêreld was. Swart impliseer vanselfsprekend ook algemene duisternis.

Die verskeidenheid simboliese konnotasies wat met die kleuradjektief swart verband hou, bied ruimer betekenis aan Prometheus tydens sy gevangeniskap. Sy eensame lyding word geobjektiveer deur hom as n eenling in n afgesonderde ruimte te plaas. Die betekenispotensiaal geleë in die kleuradjektief swart word dus hier doeltreffend aangewend as tegniek vir die objektivering van die gestalte.

Voorts word die "ek" beskryf as hy sê:

...

ek is die walg wat nie kan vrek

want d l wat aanhou is die hart

...

Die "ek" ervaar homself as n walg. In laasgenoemde lê n bepaalde negatiewiteit opgesluit. Dit word gekompleteer deur die verbum "vrek". In

die twee versreëls word die gedagte van onsterflikheid hier duidelik gekontrasteer. Die bewys van Prometheus se onsterflikheid is dus eksplisiet geleë in:

...

want al wat aanhou is die hart

...

Die nomina "hart" is dus in die gedig simbool van lewe. Die aksent op "al", "aanhou" en "hart" en laasgenoemde, wat in die eindrymposisie staan en rymooreenkoms met "swart" het, versterk die tema in die gedig: "die walg wat nie kan vrek". Sy onsterflikheid word bepaal deur die "hart" en die oog, want die visuele vermoë van die gestalte laat hom "kyk" en "sien" hoe die tyd in gekonkretiseerde beelde soos "aasvoël", "kopbeen", "vere" en "bos" verbygaan.

In kontras met die kleuradjektief swart in die eindrymposisie in strofe 1 word die kleuradjektief wit in die eindrymposisie van die tweede strofe aangetref. Die simboliese betekenis wat aan die kleur wit geheg word, is volgens De Vries (1981: 499) onder andere die van "(eternal) life". Binne die konteks van die gedig hou dit direk verband met die onsterflikheid van Prometheus en as verteller bevestig hy dit so:

...

ek sal sy kopbeen nog sien wit

...

Die besondere plasing van "wit", aan die einde van die versreël, het 'n uitheffingsfunksie. Dit dui direk op die gestalte Prometheus. In die kleuradjektief wit word die durende lewensbestaan van Prometheus gemetaforiseer. Terselfdertyd korrespondeer "wit" met die werkwoord "sit" aan die einde van die gedig. Dit werk komplementêr in op die betekenis van "onsterflikheid" omdat die toekomstige tyd in die hulpwerkwoord "sal", asook in die werkwoord "sit" bevestig word. In die geheel verwys dit na Prometheus se vermoë om "vooruit te sien". Die simboliese betekenis van die kleuradjektief wit en die plasing daarvan as eindrym in die gedig is dus hier 'n tegniek om die gestalte Prometheus

te objektiveer.

Kontras dien ook in die gedig as objektiveringstegniek, want die aas=voël teenoor die goddelike onsterflikheid van Prometheus beklemtoon nie net sy oorlewing nie, maar objektiveer 'n kwaliteit van die gestalte van die "ek".

Die "ek" (Prometheus) se goddelike kenmerk, naamlik om "vooruit te kan sien en dink" beklemtoon sy bo-natuurlike vermoë. Sy toekomsvisie skep 'n konfliktsituasie met sy huidige aardse gebondenheid. Sy goddelike vooruitskouing oorheers dus sy huidige konkrete bestaan wat in die toekomstige dood van die aasvoël eksplisiet verwoord is:

...

ek sal sy kopbeen nog sien wit

ek sal sy vere hier en daar

nog windkant teen 'n bos sien sit

Die idee is hierin opgesluit dat hy onsterflik is en dit word in die verbygaande aardse dinge bevestig. Die kontinuerende isolering en vereensaming van die ek-gestalte in 'n geïsoleerde ruimte en sy oorlewing van die tyd is funksionele tegnieke om te objektiveer.

Die mitologiese gegewens, soos dit getransformeer is in die gedig, dui op 'n verzet teen gesag en tradisie. Hierin kan 'n mens 'n tipiese periode=kenmerk van die dertigerpoësie aflei. Soos wat die halfgod Prometheus in opstand teen die magtige oppergod Zeus gekom het, kan die mens in sy alledaagse bestaan ook in opstand teen God kom. Die verzet van Prometheus teenoor die oppergod Zeus stem ooreen met die geding- of opstandpoësie van Dertig.

Die idee agter die mitologiese figuur Prometheus is dat sy ongebonde kreatiewe drang geëindig het in volslae vasgevangenskap binne sy onsterflike bestaan - dit het vir hom inderdaad 'n vloek geword.

4.3.5 Die kindergestalte

Die kind was nog altyd 'n opvallende onderwerp in die poësieliteratuur. Enkele voorbeelde hiervan in die Afrikaanse en Nederlandse liriek is "Aan 'n klein dogtertjie" (Die vrou en ander verse) van Elisabeth Eybers, "Veertienjarige" en "Slaapwandelende kind" uit Die helder halfjaar en "Jong seun" uit Neerslag.

Lina Spies maak ruim van die kindergestalte in haar poësie gebruik. In Digby vergenoeg gaan dit oor die kind wat as prikkel dien om poësie te skep. In "Drie laelandse verse vir die nie-ontvangene nooit-geborene", die openingsgedig in Digby vergenoeg, vind 'n mens die skeppende verbeelding van die ek-verteller. Die vryheid van die verbeelding word hier geaksentueer, want dit is 'n droomkind wat hier geskep word en wat boonop ongebonde aan die tyd is:

...

*en dit hang teen die muur
van my verbeelding,
Droomkind*

*Ek hoef my nooit te erger aan 'n snotneusie nie:
die geboortedatum op die mooi blou bord meld
die jaar nul.*

Die kindergestalte hou in Dagreis verband met die godsdiens en in Oorstaanson roep die digteres haar eie kindwees op in herinneringsgedigte.

By die Nederlandse digter Martinus Nijhoff verskyn daar in sy bundel De wandelaar die volgende gedigte oor die kindergestalte: "Het meisje", "Aan my kind I, II, en III" terwyl in Vormen "De kinderkruijstocht" en "De jongen" voorkom. Uit Nieuwe gedichten verskyn "Het kind en ik".

Uit bogenoemde gegewe maak 'n mens dus die afleiding dat die gedig oor die kindergestalte nie 'n seldsame verskynsel in die poësieliteratuur is nie.

Die digstrategie van die onderskeie digters om die kindergestalte te objektiveer, bied interessante ondersoekmoontlikhede.

In die genoemde gedigte word die kind in bykans al sy fasette geobjektiveer en beskryf. Hiermee word bedoel dat alles wat wesenlik deel van kindwees is, byvoorbeeld drome, naïwiteit en onskuld, asook die latere liggaamlike en geestelike ontwikkelingsfases van die kind by wyse van objektivering aan die leser voorgehou word. Deur middel van objektivering van die kind in die liriek wil die digter deur sy visie op kindwees 'n bepaalde aspek van die kind by wyse van 'n idee aan die leser kommunikeer.

Die gedig "Arabiese seun" van Johann de Lange in sy nuutste bundel Waterwoestyn gaan vervolgens as voorbeeld ondersoek word.

Arabiese seun

*Hy stap voor my uit onhaastig
met skraal seunsheupe
ligweg in net 'n wit lendekleed,
sy rugstring 'n bruin tou
teen sy rug afgeknoop,
sy voetval 'n vlugtige
skaars hoorbare ritme.
Hy beweeg teen 'n landskap,
opgeefselende damp-akwarel
bewend in die middaghitte,
die heuwels hurkende kamele.
Sy skouers is sandbruin,
'n skaal waarin hart en asem weeg,
sy oë blou soos 'n skielike
oog in die woestyn,
sy wimpers fyn palmtakke
oor die koelte van die oë.
En wanneer hy halt
by die witgekalkte huis*

*en omdraai in die koel deurkosyn
en met blink Pan-oë wink,
sien ek ervaring op sy gelaat lê
soos 'n dun lagie stof op 'n spieël.*

Deur die informatiewe titel word die kind deur die adjektief eksplisiet geïdentifiseer as van Arabiese afkoms. Dit wek by die leser 'n bepaalde verwagting omdat die gedig deur die titel in 'n veronderstelde konteks geplaas word.

Die gedig word aangebied vanuit die perspektief van die eerste persoon = verteller. Die eerste persoon tree hier op as waarnemer van die gestalte. Daar bestaan 'n relatiewe kort afstand tussen die verteller se visuele waarneming en die geobjektiveerde gestalte:

*Hy stap voor my uit ...
met skraal seunsheupe
ligweg in net 'n wit lendekleed,
sy rugstring 'n bruin tou
teen sy rug afgeknoop,
sy voetval 'n vlugtige
skaars hoorbare ritme.*

...

Sy skouers is sandbruin,

...

sy oë blou ...

sy wimpers fyn palmtakke

...

*En wanneer hy halt
by die witgekalkte huis
en omdraai in die koel deurkosyn
en met blink Pan-oë wink,
sien ek ervaring op sy gelaat lê
soos 'n dun lagie stof op 'n spieël.*

Uit bogenoemde is dit duidelik dat die biografiese outeur via die eerstepersoonverteller aanvanklik die uiterlike fisieke voorkoms van die seun vanuit 'n bepaalde hoek fokaliseer. Daar vind in die laaste sin van die gedig intensivering van die oogbeeld plaas, want hier word "oë" vir die derde keer herhaal. Die beweging van die seun word beëindig wanneer hy die buite- vir binnerruimte verlaat en "die witgekalkte huis" betree:

En wanneer hy halt

...

en omdraai in die koel deurkosyn

...

sien ek ervaring op sy gelaat lê

...

Met die "omdraai" van die gestalte word die afstand tussen waarnemer en objek verder verklein. Die verteller neem vir die eerste keer ook die innerlike aard van die gestalte waar - hy sien "ervaring op sy gelaat lê/soos 'n dun lagie stof". Die abstrakte selfstandige naamwoord "ervaring" dui op 'n voorafgaande tydperk in die lewe van die Arabiese seun. Gesien binne die konteks van die gedig suggereer die woord "ervaring" dié van 'n seksuele aard, omdat woorde soos "seunsheupe", "lende=klee", "rugstring", "rug", "skouers" 'n erotiese duiding het.

Die metaforiese konstruksie: "met blink Pan-oë wink" funksioneer in die slotstrofe as komplementerende element om die stelling hierbo te ondersteun. Vanuit die mitologie was die Griekse bosgod Pan, seksueel besonder goed bedeele en besit hy 'n groot oorredingskrag by vroue. Volgens die Encyclopaedia Britannica, dl.17 was Pan die Arkadiese god van vrugbaarheid. Hy was ook 'n bok met horings wat daarvan gehou het om mense en diere skielik te laat saamdrom in wat genoem word "panic terror". Pan kon ook visioene en drome bewerkstellig waarmee hy sowel mense en diere kon manipuleer. (Buttrey, 1971: 199). Na aanleiding van bogenoemde kan die afleiding gemaak word dat die Arabiese seun deur middel van sy "blink Pan-oë" iets van 'n erotiese manipulasie suggereer. Die adjektief "blink" beklemtoon hier die seksueel-uitdagende blik van die seun, terwyl die verbum "wink" uitnodiging veronderstel.

Die gedig bestaan uit vier sinne wat terselfdertyd die gedig in vier afsonderlike fases verdeel. In die eerste fase van die gedig word die liggaamlikheid van die seun en sy beweging geaksentueer. Dit word ver-gestalt in woorde soos "skraal seunsheupe", "wit lendekleed", "rug-string" en "sy rug". Deur bogenoemde nomina word die seunsliggaam beklemtoon. In die tweede fase word die seun in 'n aardse ruimte ge-plaas en in die derde fase vind daar vanaf die liggaamlike en die aardse 'n verinnerliking plaas waar veral die oë vooropgestel word:

...
sy oë blou soos 'n skielike
oog in die woestyn,
sy wimpers fyn palmtakke
oor die koelte van die oë.

...

In die slotstrofe van die gedig word die oogbeeld in 'n metaforiese kon-struksie uitgewerk. Daar word gepraat van:

...
en met blink Pan-oë wink

...

Metaforiese taalgebruik het ook die funksie om die seungestalte binne sy ruimte sterk te visualiseer. Deur die gebruik van konkrete beelde en metaforisering word aspekte van menswees in die seungestalte belig en die kommunikasie met die leser word versterk. Metaforiese taalge-bruik of andersyds nie-letterlike taalgebruik funksioneer kommunikatief in beide gesproke en geskrewe taal. (Gräbe 1983: 207). As kommunika-tiewe element in die poësie dra dit dus op sigself by tot die objekti-vering van gestaltes in die liriek. Deur middel van die metaforiese konstruksie word 'n gestalte vir die leser weer eksplisiet beskryf.

Die interaksie wat daar tussen die sentrale tenor en vehicle van die metaforiese konstruksie bestaan, bevorder die semanties-kommunikatiewe aspekte in die gedig. Volgens Gräbe (1984b: 140) "... funksioneer die vehicle van 'n metaforiese uitdrukking om die tenor, dit wil sê, die eint-

Ten opsigte van die Arabiese seun is die volgende metaforiese konstruksies as tegniek aangewend vir die eksplisiete objektivering van die kind.

- (dit waaroor dit eindelijk gaan) (dit waarmee vergelyk word)

- tenor (argument) vehicle (fokusekspressie)

- tenor (argument) vehicle (fokusekspressie)

Die liggaamlike van die Arabiese seun word dus visueel tot objek gemaak deur konkreta soos "sy rugstring n bruin tou", "sy skouers is sandbruin, n skaal..." en "sy wimpers fyn palmtakke". Die verteller neem dus die seun waar met die fynste sintuiglike waarneming. Sy gestalte word hier= deur aan die leser feitlik konkreet tasbaar gemaak.

Die aanwending van die kleuradjektief in "wit lendekleed" en die herhaling van bruin in die woorde "bruin tou" en "sandbruin" is funksioneel. Die kleur "bruin" is nie net tipies van die donker gelaat van die Arabiese volk nie. Die simboliese betekenis van bruin verleen terselfdertyd spesifieke inligting rakende die gestalte. Volgens die Dictionary of symbols and imagery is die kleur bruin onder andere simbolies van aardsheid. (De Vries, 1981: 66). Gesien in die lig van die Arabiese seun impliseer dit 'n mate van ruheid of onverfyndheid. Hierteenoor is een van die verklarings wat De Vries (1981: 499) vir die kleur "wit" bied, die van die geliefkoosde kleur van die Don Juan-tipe (sjarmante) man. Die gebruik dus van kleuradjektiewe is 'n bydraende faktor tot objektivering van die Arabiese seun.

Die allitererende s-klank soos dit gevind word in woorde soos "stap", "onhaastig", "skaal", "seunsheupe", "sy rugstring", "sy voetval", "sy skouers", "asem" word die dralende/sleurende gang van die seun se beweging beklemtoon. Ook in die allitererende v-klank in "voetval 'n vlugtige skaars hoorbare ritme" word die ritmiek in sy gang ouditief waargeneem. Die seun word dus ook deur die versklank en die ritmiek van die drieheffingsvers as gestalte geobjektiveer. Die handelingsgebeure in die gedig dra ook by tot die konkretisering van die gestalte. As karakter in die gedigruimte word die seun deur sy optrede geobjektiveer: "Hy stap", "ligweg ...", "Hy beweeg teen 'n landskap", "hy halt..." Die verba "stap", "beweeg", "halt", "omdraai" en "wink" dui elk op afsonderlike wyses van handeling. Daarin lê ook 'n bepaalde suggestie opgesluit. Uit die waarneming van die ek-verteller word die suggestie gevind in die slotgedeelte van die gedig:

...

*sien ek ervaring op sy gelaat lê
soos 'n dun lagie stof op 'n spieël.*

Die abstrakte selfstandige naamwoord "ervaring" soos dit ook deur ander elemente van die gedig gekompleteer is, suggereer ook die erotiese. Uit bogenoemde blyk dit dus asof die "reeds ervare" jong seun in sy daaglikse gang steeds ervaring opdoen ... Die "dun lagie stof" word dus hier die objektief - aanskoulike "dekmantel" om die ware aard van sy menswees te "verberg". Die idee wat deur middel van die geobjektiveer

veerde gestalte geïmpliseer word, is die van 'n jong seksueel-ontwikkelde seun met 'n bepaalde erotiese ervaring.

4.3.6 Die vrou/geliefde as gestalte

Wanneer dit om objektivering gaan, bied die vrou veral weens haar oorewegend emosionele aard en haar intuitiewe sensitiwiteit 'n veelheid van dimensies wat objektief deur 'n gedig beeldend verwoord kan word. Hieronder resseer eienskappe en kwaliteite van vroues, soos skoonheid, kuisheid, liefde, besorgdheid, geduld en die grootste gawe: haar vermoë om nuwe lewens te skenk. Uit die aard van haar vroues ontwikkel sy biologies en geestelik vanaf jong meisie, vrou, eggenote (geliefde) tot die gestalte van moeder - haar hoogste roeping. Benewens die romantiese sy, soos hierbo belig, word die wese van die vrou ook intens geraak en beïnvloed deur 'n verlies of 'n gemis aan 'n kind, geliefde, eggenoot en so meer.

By die objektivering van spesifiek die vrouegestalte is dit dus vanselfsprekend dat een of meer aspekte van vroues, soos dit aan haar eie aard en wese geken word, as 'n algemeen-menslike verskynsel belig sal word.

Om bogenoemde toe te lig, is daar uit 'n aantal geselekteerde gedigte besluit om die gestaltegewing in die gedig getiteld "my vrou" (Die huis van die dowe) van Breyten Breytenbach te ondersoek. Volgens die informasie wat die besittlike voornaamwoord "my" in die titel bied, word die gedig aangebied vanuit die perspektief van 'n man (eggenoot) in sy verhouding tot sy vrou. Die besondere band van liefde tussen twee getroudes word dus hier in die beskrywing van die geliefde vrou, subtiel gesuggereer. Die persoonlike ek-verteller, wat uiteraard intiem betrokke is, besing die vrou in die aanvangsreëls van die gedig:

*my vrou se naam is Yolande
sy is 'n vrou*

...

Die tweede versreël is 'n herhaling en bevestiging van wat in die eerste staan. Die klem word dus eksplisiet op "vrou" geplaas. Met ander woorde die "ek" in die gedig herken, ervaar en ondersteun die hoogste goed in sy vrou, naamlik haar vrouwees.

Die gedig is 'n besonder subjektief gekleurde gestaltegewing van die "ek" se vrou. Dit gaan nie net om haar bekoorlike geesteskenmerke nie, maar ook sy opregte koesterende liefde en waardering vir haar besondere fisieke eienskappe:

...

sy is ...

klein en getrou

maar getrain

...

In die woord "getrain" is die moontlikheid van 'n erotiese betekenis opgesluit, naamlik haar vaardigheid in die beoefening van die liefdes-kuns. Afgesien dus van haar kleinheid van gestalte is sy dus ware vrou vir haar man - "getrou" én "getrain".

Die uiterlike beskrywing van die vrouegestalte bring die leser by die essensie van die gedig uit, naamlik Yolande, die vrou van Breyten Breytenbach wat van Viëtnamese afkoms is:

...

haar hare is swart

haar oë mispelbruin

haar neusie is plat

...

Selfs haar taal sonder haar uit as vreemde, maar vir die alwetende ek-verteller word sy verhef tot die vrou in sy lewe:

...

*agter haar tande
hang die vleesklok van 'n vreemde land
Yolande Yolande gee my jou hande
ek het jou getrou
jy is my vrou*

Die biografiese outeur maak in 'n hoër mate gebruik van metaforiese taalgebruik as bykomstige tegniek om die gestalte van die vrou as geliefde opvallend te beeld. Die personale ek-verteller praat van die geliefde vrou as:

...

*haar ore is dus kerke
haar hande is soos wyn
haar voete is meesterwerke
roosblaar en klein konyn*

...

*sy dra vyf tone aan elke voet
worsies spek en bloed*

...

Die noue verband wat daar tussen die liggaam van die geliefde en die konkreta "kerke", "wyn", "meesterwerke", "roosblaar", "konyn", "worsies", "spek" en "bloed" veronderstel word, beklemtoon sekere karakteristieke eienskappe van die gestalte. Metaforisering word in bogenoemde versreëls gebruik om die vrouefiguur te objektiveer.

Samevattend sou die onderliggende idee agter dié gestalte soos volg geïnterpreteer kon word: die vrou as geobjektiveerde gestalte word hier verwoord as sy enigste geliefde - 'n mens kan hier van 'n nieu-realistiese romantiek praat.

4.3.7 Die bejaarde

Die bejaarde as gestalte verteenwoordig normaalweg nie 'n hoër frekwensie

in die poësieliteratuur nie. Om hierdie rede en spesifiek vir die doel van hierdie ondersoek kan dié gestalte onder algemene gestaltes geklassifiseer word.

In die veraanskouliking van spesifiek die bejaarde as gestalte, wil die digter 'n bepaalde idee by die leser tuisbring. Deur bemiddeling van die gestalte word dus nie net 'n menslike bestaansrealiteit belig nie, maar ook 'n essensiële universele waarheid.

In die lig van bogenoemde gaan die gedig "Die oues" (Waterwoestyn) van Johann de Lange as voorbeeld geneem word:

Die oues

*Sigeuners van die ruimte-eeu:
soveel oumense vermink
in losieshuiskamers,
skuifelend in skemer gange
met 'n pisreuk aan hulle klere,
hongerig na geselskap of briewe,
nuus van vervreemde familie;
soveel krom gehoorbuise
langs swart telefone.
Heeldaglank afstof en regpak,
kiekies knyp tussen growwe vingers,
die geel daguerreotipes
van gesigte en plekke,
aan en af tydhou met stram knieë,
of net klipstil sit,
roerlose meubelstukke
in verbleikte kleure.
Vasgevang in 'n roetine van eet,
pille drink en slaap,
bekruip die dood hulle ongemerk
met horinguliese wat rokerig word*

*en skaduwee wat opdam
in oogholtes en kieste
en die weggevalle lieste
wat die skaars liefde onthou.*

Deur die bejaardes tot "Sigeuners van die ruimte-eeu" te metaforiseer en daardeur die gedagte van "uit pas uit" suggereer, word die mens as verganklike wese - as bejaarde mens tipeer. Die bejaarde pas nie meer in nie, altans nie meer in die ruimte van die huidige tydsgewrig nie die sogenaamde "ruimte-eeu" nie. Die derdepersoonverteller, as objektiewe waarnemer, situeer die bejaardes in 'n beperkte binneruimte, naamlik "losieshuiskamers" en "skemer gange". Verder word die eensaamheid getipeer in "vervreemde familie" en deur die gebruik van adjektiewe en substantiewe word die ouderdom en aftakeling as 't ware gekodeer. Kenmerke soos "krom gehoorbuis", "growwe vingers", "stram knieë", "horingvliese wat rokerig word", "weggevalle lieste", word opeenvolgend gebruik om die gemeenskaplike verskynsels van ouderdom deur die gestaltes te objektiveer. Die bejaardes word breedvoerig omskryf en die gedig het 'n oop slot wat die kontinuïteit van verganklikheid wil bevestig. Die eerste versreël "Sigeuners van die ruimte-eeu" is 'n ironisering van die oumens wat uit pas met sy tyd en ruimte geraak het en gedoem is tot engte van "losieshuiskamers".

In die verbum "vermink" lê 'n veelvoud van betekenis opgesluit. Binne die konteks van die gedig impliseer dit eensaamheid, as gevolg van afsondering en daarmee gepaardgaande algemene geestes- en liggaamlike verwaarlosing en agteruitgang. Laasgenoemde word voortgesit en bevestig in:

...
skuifelend in skemer gange
met 'n pisreuk aan hulle klere,
...

Die ruimte as strukturelement in die gedig word hier as tegniek aangewend om objektivering te kompleter.

Met die ouderdom gaan gepaard die afstomping van die gehoorsintuig.
Die eensaamheid wat dit meebring versterk op sigself weer die drang en
soeke na kommunikasie. Dit word soos volg gebeeld:

...

*hongerig na geselskap of briewe,
nuus van vervreemde familie;*

...

Deur middel van die skep van objektief-konkrete gestaltes (bejaardes)
poog die biografiese outeur om die idee van verganklikheid by die leser
uit te bring.

4.3.8 Die geestesafwykende

Die geestesafwykende as kategorie van objektivering het gestaltegewing
in die poësie nie ontkom nie. Hans du Plessis se gedig "Witrاندlid=
maat" in sy jongste bundel Gewete van glas (1984) is 'n sprekende voor=
beeld hiervan.

Witrاندlidmaat

*eendag op 'n sondaag voor in die kerk
windskeefkraag ore gekreukelde nek
verwese druip 'n baadjie
oor die hanger van sy skouers getrek
(vreemdeling wat het jou hier gebring?
jou verslete bybel is geslote boek
hoe sal jy nou jesaie 57 soek?)*

*hy bekruip gesange nederig stout
(jou hande oop teen die donker hout)
hy loer maar hoe die vromes maak
as hy liturgies dalk verbyster raak
sy asvaalhare fiellekomstaals geskrik
as hy sy groet uit sy oksels knik*

*(hoor jy die bitterbekkie klap
as jy deerlik huis toe stap?)*

*ons spot
ons oë hang hom op:*

*in plaas van verstand het die simpel man
God in sy kop*

Die gedig bestaan uit vier onreëlmatige strofes en die versreëls is boonop onreëlmatig en in die vrye vers geskryf. Hierdie onreëlmatigheid in die eksterne vorm van die gedig het duidelik verband met "die simpel man" wat alreeds in die informatiewe titel van die gedig by die leser 'n bepaalde verwagting skep. Die pleknaam "Witrاند" wat as kwalifiserende morfeem gebruik word, is dus 'n duidelike informator dat 'n mens met 'n geestesafwykende persoon te maak het. Titelgewing en die onreëlmatige eksterne vorm is dus in die gedig opvallende objektiverings-tegnieke.

Die eerste versreël: "eendag op 'n sondag voor in die kerk" situeer die gestalte in 'n bepaalde tydruimte. Vanuit die gesigspunt van die verteller is dit nie 'n eenmalige gebeurtenis nie, maar soos die gestalte altyd in die kerk waargeneem word. Die "eendag" hef die bepaaldheid van 'n spesifieke Sondag op en gee aan die tydruimtelike situering van die gestalte 'n durende funksie. Dit het ook die implikasie dat die gestalte binne die bepaalde tydruimte 'n meer universele karakter kry. 'n Verdere afleiding hiervan is dat die objektiveringstegniek die suggestie by die leser laat dat die gestalte van die geestesafwykende waar ook al met simpatie en deernis deur sy waarnemer bejeën word.

Die andersheid van die persoon word ook bevestig deur sy ruimtelike plasing, naamlik "in die kerk". In die ruimte word die "Witrاندlidmaat" as buitestaander vergestalt, want in dié tydruimtelike situasie is hy 'n "vreemdeling", "hy bekruip gesange", "hy loer maar na die vromes" en is "sy asvaal hare fiellekomaatsaais geskrik/as hy sy groet uit sy oksels knik".

Die kontras van die persoon met die algemeen aanvaarbare situasie tydens 'n kerklike erediens sonder hom uit, en daardeur word hy in al sy dimensies geobjektiveer.

Selfs sy handeling tydens die bywoning van die erediens maak hom uitsonderlik want uit die werkwoorde "bekruip", "loer", "geskrik" en "knik" lei 'n mens sy andersheid teenoor die res van die gemeente af.

Die grootste verdienstelikheid van die gedig ten opsigte van objektivering is in die hantering van perspektief geleë. Die gedig word vanuit vier perspektiewe aangebied, naamlik die derdepersoonverteller, die eerste persoonverteller en die personale ouktoriële verteller en die ouktoriële derdepersoonverteller. Die vier perspektiewe kan ook tipografies onderskei word, byvoorbeeld in die eerste en tweede strofe word die perspektief van die personale ouktoriële verteller tussen hakies geplaas, die van die derdepersoonverteller word gewoonweg aangedui en die van die eerste persoonverteller vind 'n mens in die derde strofe en ouktoriële derdepersoonverteller in die vierde strofe.

Die onderskeie perspektiewe dien ook in die gedig as objektiverings-tegniek en dan om die Witrandlidmaat 'n "outsider" binne sy bepaalde ruimte en sy gemeenskap te maak. Die derdepersoonverteller gee 'n objektiewe uiterlike beskrywing van die persoon, maar die negatiewe word uitsluitlik beklemtoon. Uit die derdepersoonsoogpunt word hy gesien met sy "windskeefkraag", "gekreukelde nek" en "sy asvaal hare fieliekomstaais geskrik" en hierdeur is hy voorwaar buitestaander in die binne-ruimte van die kerk.

Die ouktoriële personale verteller se gesigspunt word tussen hakies aangebied en boonop in die vraende vorm. In die eerste strofe noem die personale verteller hom spesifiek "vreemdeling" en sy teenwoordigheid word bevraagteken: "wat het jou hier gebring?" Die woorde wil in der waarheid te kenne gee dat die Witrandlidmaat op 'n plek is waar hy nie hoort nie - 'n bevestiging van sy "outsiderskap".

'n Verdere negatiewe siening van die "lidmaat" word in die volgende twee versreëls duidelik afgelei:

...

*jou verslete bybel is geslote boek
hoe sal jy nou jesaia 57 soek?)*

Hier word Bybel met 'n kleinletter geskryf en boonop is dit vir hom 'n "geslote boek" wat geïnterpreteer kan word dat die Witrandlidmaat nie die betekenis daarvan verstaan nie. Dit word gekompleteer deur die tweede versreël in strofe 2, naamlik:

...

(jou hande oop teen die donker hout)

...

wat sy isolering verder bevestig: hy staan met leë hande.

In strofe 2 in die laaste twee versreëls word die hoon van die gemeenskap afgelei:

...

*(hoor jy die bitterbekkies klap
as jy deerlik huis te stap?)*

Wanneer hy dus huiswaarts keer, word daar van hom geskinder wat ook klankmatig funksioneel gemanifesteer is. Weens sy andersheid word hy deur die gemeenskap geoffer, omdat hy nie konformeer soos hulle nie.

Die eerstepersoonverteller kom vir die eerste keer aan die woord in die derde strofe en dit staan in opposisie met die perspektief van die ouktoriële derde persoon in die laaste strofe. In die derde strofe:

ons spot

ons oë hang hom op:

word hy uitgewerp deur sy waarnemers. Die leser kan 'n afleiding hier maak dat die persoon tot sy ruimte beperk moet bly soos die titel dit aangedui het.

In die laaste strofe is daar 'n positivering van die persoon en hier van= uit die oogpunt van die oukotoriële derdepersoonverteller aangebied. Dit staan in direkte opposisie met die vorige strofe en hier vind 'n mens ooreenkomstige met die uitspraak in Matteus 5:3: "Geseënd is dié wat weet hoe afhanklik hulle van God is, want aan hulle behoort die Koninkryk van God." Die gedagte word deur die woordorde beklemtoon: "simplen man" staan deur agteropplasing aan die einde van die versreël en "God" word deur vooropplasing in die volgende versreël eerste geplaas. En "God" word nou met 'n hoofletter geskryf, terwyl "bybel" voorheen met 'n kleinletter geskryf is.

Selfs in die taalmanifestasie is duidelike objektiveringstegnieke te vind. Die metafoor in strofe 1:

...

verwese druipt 'n baadjie

oor die hanger van sy skouers getrek

...

kompleteer die gestalte van die Witrandlidmaat in die negatiewe sin. In die eerste versreël van strofe 2 word woordbetekenis en -plasing gebruik om die eie aard van die persoon aan te dui. Deur die handeling wil hy bewys dat hy nie anders is as wat die mense dink nie.

Deur perspektiefwisseling word alle dimensies van die Witrandlidmaat belig. Die wyse waarop sy omstanders op sy teenwoordigheid reageer maak van hom 'n buitestaander wat nie aanvaar word nie. Hy is 'n geestesafwykende en verstoteling, maar die gemeenskap kom ook nie agter hy is die spieël waarin hulle hulself moet sien nie. Die bundeltitel word dus hier opgeroep, met ander woorde, deur objektivering van die figuur word hy die spieël (glas) waarin die gemeenskap hulleself moet sien, met ander woorde, die gewete van sy waarnemers.

4.3.9 Die sportmangestalte

Soos die opskrif aandui, is dit vanselfsprekend dat die aandag bepaal sal word op die aard van die mens wat hom hoofsaaklik toewy aan die

beoefening van een of ander sportsoort. Gepaardgaande hiermee word die hele gedagte rondom die liggaamlike vermoëns van die mens gebou. Dit is vanselfsprekend dat die kompetisiedrang wat eie aan sportbeoefening is, sy neerslag in die sportmangestalte sal vind. Laasgenoemde sou dan terselfdertyd die menslike implikasie van "wen" of "verloor" poneer. Die uitwerking of invloed wat laasgenoemde op die beoefenaar van die besondere sportsoort het, sou dan hier as die vergeesteliking of idee agter die gestalte beskou word. Die universele aard van sportmanskap hou ook die moontlikheid in dat deur gestaltegewing van die sportman 'n geestelike dimensie uitgelig kan word. Vanweë die bekendheid vir sy sportmangedigte sal die gestaltegedig "Die hardloper" (Weerlose uur) van Ernst van Heerden as illustrasiemateriaal dien om objektivering by die sportman te bewys.

Die hardloper

*Met wilde maar met suiwer hart
het hy die woeste wedren fel begin,
en elke myl met rappe voet getart,
hy sou die vlugste lopers nog oorwin.*

*Sy hart het hoog geklop, sy bloed was heet,
die winde het sy haregolf gelig;
met snelle draf het hy die baan gemeet,
die vreug van spierkrag was op sy gesig.*

*Hy het geloop met stormdrang in sy bloed,
sy ademstoot 'n hete windgejaag,
die see se branding in sy strenge moed,
toe hoor hy reeds die donker, bitter vraag:*

*Wie is die ongesiene makker in die loop,
van wie die voet langs syne en die wind
van asem agter hom, van wie die hoop
dat nog 'n bors die dun wit lint mag vind?*

*Dié vreemde spanmaat het hy nie geken,
nooit hardloop hy weer sonder pyn of vrees;
hy weet al het hy nou die loop gewen,
die ander man sal eendag eerste wees.*

Die titel dui eksplisiet aan dat dit hier om die uitbeelding van 'n gestalte gaan - die hardloper tydens 'n wedloop:

...

*het hy die woeste wedren fel begin,
en elke myl met rappe voet getart,*

...

Die uitdagingsdrang - die kompetisiestryd van die hardloper word in 'n toenemende mate in die eerste helfte van die gedig deur middel van adjektiewiese woordgebruik bevestig: "wilde", "woeste", "fel", "snelle" en "hete". Terselfdertyd kan die veelvuldige gebruik van adjektiewe hier as tegniek vir die objektivering van die gestalte beskou word. Die woorde dui semanties op 'n bepaalde (in)spanning. Dit op sigself suggereer weer die drif en dryfkrag agter die motief van die hardloper, naamlik oorwinning.

Deur middel van die reëlmatige jambiese verspatroon in die eerste twee strofes van die gedig, word nie net die reëlmatige werking van die spiere nie, maar ook die egalige en selfversekerde beweging van die hardloper gesuggereer. Hierdeur word die gestalte geheel en al in sy sporthandeling vir die leser geobjektiveer.

Deur middel van spesifiek die versklank in die eerste strofe van die gedig word die vaart van die gestalte belig. Die herhaling van spesifiek die allitererende klanke r, p en t in die volgende passasie:

"... rappe voet getart" bring as 't ware 'n klanknabootsende effek van die voeteval van die hardloper na vore. Dit op sigself hef die gestalte op só 'n wyse uit sodat daar in die gedig sprake is van objektivering van die hardloper deur middel van versklank waaruit die aard van die handeling van die personasie afgelei kan word.

Die funksie van die enjambement in spesifiek die vierde strofe van die gedig is tweeledig van aard: dit suggereer nie alleen die steeds naderende opponent nie, maar as gevolg van laasgenoemde ook die versneling in tempo van die hardloper.

Dat twyfel en onsekerheid die hardloper onverwags binnedring, spreek uit die volgende:

...

toe hoor hy reeds die donker, bitter vraag:

In die verbum "hoor" word die idee van die gedig voltrek. Dit bring op sy beurt weer veelvuldige implikasies mee, soos die senutergende bevestiging van kompetisie en die kwellende uitwerking of invloed daarvan op die hardloper. Die illusionêre ouditiewe waarneming van die hardloper, naamlik "hoor" is die inherente menslike wete dat daar 'n universele wetmatigheid is wat die hardloper nie altyd as wenner sal proklameer nie, maar dat hy plek sal moet maak vir die onsigbare opponent:

*Wie is die ongesiene makker ...
van wie die voete langs syne ...
van asem agter hom, ... ?*

Die pynlike besef by die hardloper: "... dat nog 'n bors die dun wit lint mag vind ...?" beklemtoon die idee dat hy oorwinlik is en daarom die pyn en vrees:

*... al het hy nou die loop gewen,
die ander man sal eendag eerste wees.*

In hierdie gedig poog die maker om deur objektivering die spanningsverhouding tussen wen of verloor, neerlaag of oorwinning deur middel van 'n sportmangestalte te konkretiseer. Laasgenoemde is dus niks anders as die objektivering van 'n algemeen menslike verskynsel nie, naamlik die stryd teen die beperkinge van die liggaam en die gees. Kortom, die idee van beperktheid en nietigheid van die mens is die algemene waarheid

wat uit die gedig spreek.

4.3.10 Selfobjektivering

Cloete (1981: 93) sê oor selfobjektivering die volgende: "Om van aangesig tot aangesig teenoor jou eie-ek te staan te kom, is 'n verskynsel van ons poësie sedert die Dertigers." Hy brei op dié stelling verder uit deur te sê dat: "Vir Van den Heever hou dié bekyk van die eie-ek 'n onpeilbare geheim in, vir Van Heerden lei dit tot 'n konflik, soos ook in 'n minder mate vir Pretorius."

Dat 'n mens hier te make het met die verskynsel selfobjektivering of 'n biografiese gestalte blyk duidelik uit die "eie-ek" of die "self" van die biografiese outeur wat die objek van ondersoek in die kategorie vorm.

Om die begrip "self" in 'n literêre konteks te probeer verduidelik, is dit gerade om die Dictionary of philosophy and psychology, dl. II se verklaring vir die term na te gaan: "In reflective consciousness the self is not only subject - the subject-self - but it is also object of its own reflection-object-self. The object-self, however, when thus made object, is at the same time identified with the subject-self, which it is said to reflect." (Baldwin, 1960: 507.)

Ter verduideliking van bogenoemde kan daar dus van die standpunt uitgegaan word dat die "ek" of die "self" getransponeer word tot 'n objek buite die "ek". Die hele gedagte van die objektiewe kyk van die "ek" na homself word hier dus veronderstel. Anders gestel - dit is 'n naakte veraanskouliking van die "ek" van homself. Roodt (1983a: 70) stel dit so: "Die voordeel van hierdie wegskryf van jouself af is: jy bekyk jouself klinies, selfs sinies, in elk geval objektief. Dit bring verhouding en perspektief en die siening van alles in betreklikheid." Die digter is dus hier besig met 'n eerlike spel, selfs 'n bieg jeens homself. Dit is 'n proses van volkome blootlegging van die "self". Lindenberg (1966: 101) sê weer na aanleiding van 'n uitspraak van Opperman dat die gestaltegedig simultaan wil aanbied wat vroeër tweeledig gegee is:

"... laat die gestalte self praat en moenie kolporteur word nie ...". Met ander woorde, dit gaan hier om die tegniese aanwending van perspektief. Die biografiese outeur slaag daarin om deur 'n personale verteller met verbeelding en oorspronklikheid 'n waaregte beeld van homself weer te gee. Gepaardgaande hiermee bied die "ek"-gestaltegedig aan die digter die geleentheid om intieme gevoelens rakende homself in sy bestaansrealiteit tot die been oop te vlek. Nie net die uiterlike nie maar vanselfsprekend daarmee saam word verborgenhede van die innerlike eerlik blootgelê. Die "nooit-gehoorde dinge" waarvan Louw (1958: 8) in "Grense" in Alleenspraak praat, is dan in der waarheid die implisiete outeur wat aan die woord is. Deur die kodes van taal word sy eie gevoelens konkreet vergestalt. Die in-gesprek-tree van die digter met homself deur middel van selfobjektivering soos waargeneem, vanuit 'n toepaslike gedig, is as 't ware "... 'n persoonlike rekenskap-gee, 'n poging om 'n probleem op te los, om met jouself tot 'n vergelyk te kom ... as ek nou na my verse kyk, merk ek dat baie van hulle niks anders is as 'n mompelende gesprek met myself nie". (Eybers, 1978: 107-110).

In verband met bogenoemde stel Spies dit weer sô: "Miskien is dit vir my moontlik om te leer ... dat daar met absolute beheer oor die self geskryf kan word, met subtiliteit en met 'n vreeslose oop onbevooroordeelde verbeelding. Ook oor die liggaam ..." Cloete se gedig "II eiewysheid" (Jukstaposisie) is 'n voorbeeld waar die biografiese outeur implisiet alomteenwoordig in die gedigteks is. Wat hier in der waarheid gebeur, is dat die digter homself objektiveer en beskryf asof hy in 'n spieël na homself kyk, waarvan "Ballade van die bouse" van N.P. van Wyk Louw (Gestaltes en diere) die argument goed belig:

*Ken jy my nou?
 Het jy die spieël gesien
 en ken jy jou?*

In die kontemporêre poësie is selfobjektivering as kategorie nog verder verfyn, soos Cloete dit in "II eiewysheid" aangewend het:

*ek groei aarde toe krom ek hel lewendig
skuins hoe meer jare ek haal
hoe meer raak my kinkels bestendig*

...

*en te beweeg krapskeef
en aaphinkende ...*

Uit hierdie selfbeskrywing word uit die werkwoorde en bywoorde afgelei dat die personele ek 'n bepaalde liggaamsgebrek het wat hom toenemend fisiek in sy daaglikse gang strem.

Die eksplisiete verwysing na die subjektiewe *is* geleë in die persoonlike voornaamwoord "ek" wat agt keer in die gedig herhaal word. Die personele verteller bepaal ook die perspektief en vanuit dié gesigspunt word die gedig gekonstrueer. Die gedig kommunikeer dan op 'n intiem persoonlike wyse met die leser. Die verteller wat binne die konteks van die gedig implisiet ook die historiese outeur suggereer, is voortdurend van sy fisieke toestand bewus; daarteenoor, die allesoorheersende drang om te oorleef.

In die gedig is daar 'n spanning tussen die dinamiese gees van die implisiete outeur en sy mankolkiekgige liggaam. Anders gestel: die twee komponente word in jukstaposisie gestel. Dit is juis die dinamiek van sy gees wat die verteller "vertikaal handhaaf" en hom laat "onthou om asem te haal". Nie minder nie as vyf keer in die gedig kom die verbinding persoonlike voornaamwoord en werkwoord "ek moet" na vore. Dit getuig dus van die selfgemotiveerdheid en wil van die personele "ek" om positief en moedig ingestel te wees. Dit gaan hier eksplisiet om 'n stryd van die "ek" om die resultaat van "artritis" en "poliomiëelitis" (1980: 26) te oorleef wat in die geval intratekstueel bevestig word:

...

ek moet my vertikaal

...

handhaaf ek moet sekondegetrou

onthou ...

...

... ek moet uitputtend aanhou

...

ek moet vratig bly drink

... ek moet vermoeiend bly dink

...

Verstegniese middele soos die rymskema van die gedig dra by tot die uitheffing van sekere woorde in die eindrymposisie: "lewendig", "vertikaal", "sekondegetrou", "krapskeef", "aanhou", "leef", "drink", "sweet" en "dink". Bogenoemde woorde kan ook as paradigma beskou word om een sentrale en positiewe gedagte te aksentueer. Die persoonlike verteller word dus deur woordplasing met 'n spesifieke rym objektief veraanskoulik.

Deur middel van die gebruik van vooropplasing en die aanwending van die werkwoord en hulpwerkwoord word nie net klem op die persoonlike voor-naamwoord "ek" geplaas nie, maar terselfdertyd word klem gelê op woorde rakende die fisieke toestand van die "ek"-gestalte: "groeï", "skuïns", "handhaaf", "eet" en "hondhyg". Weer eens word die tema van die bundel sienderoë deur die leser waargeneem - die jukstaponering van siek liggaam en dinamiese gees in die stryd "teen die groot vergeet".

Die funksionele gebruik van die stylverskynsel polisindetoon wat deur middel van die voegwoord "en" in die voorlaaste en slotstrofe gevind word:

...

en te beweeg krapskeef

en aaphinkende ...

...

... vratig bly drink

en eet en sweet

en hondhyg ...

...

verskerp die idee van beweging. Dit op sigself impliseer weer voortgang in die positiewe sin van die woord, naamlik biologiese lewe. Die "ek" met sy skewe en manke liggaam besef dat om geestelik dinamies en produktief te bly, moet hy liggaamlik kan oorleef. Die liggaam berg en voed die gees en omgekeerd. Daar is dus voortdurend 'n spanningsverhouding tussen liggaam en gees wat vir die leser geobjektiveer word.

In die slotstrofe van die gedig neem die dringendheid van die tema steeds toe. Dit kulmineer in die basiese lewensbehoeftes - dit word as 't ware 'n noodkreet:

...

ek moet vratig bly drink

en eet en sweet

en hondhyg ek moet vermoeiend bly dink

in teen die groot vergeet

As daar gelet word op die plasing van woorde soos "drink" en "dink" in die eindrymposisie in die gedig, vind 'n mens 'n dualiteit: die woorde "drink" en "dink" is semanties in opposisie met mekaar - die liggaamlike instinktiewe oorlewing teenoor 'n geestelik-intellektuele dinamiek. Rymooreenkomstig gesien is daar ooreenstemming tussen die woorde, maar in die teks is dit semanties teenstellend gebruik. Die subtiële vlegtheid tussen liggaam en gees soos dit in die rym gemanifesteer is, getuig dus van die geïntegreerdheid van die twee liggaamsfunksies. En dit op sigself kompleteer die hele idee van "aanhou bly leef".

Na aanleiding van bogenoemde sou 'n mens kon redeneer dat die titel "II eiewysheid" dus op die gees van die "ek" dui. Eie-wysheid het dus betrekking op die mees intieme en positiewe denke van die "ek". Die "ek" verwys hier na 'n wysheid wat ontwikkel het vanuit 'n knellende ongeneeslike siektetoestand. Die liggaam kan slegs bly lewe met behulp van die dinamiek van die gees.

Die slotwoorde van die gedig het in teksverband ambivalensie. Letterlik gesproke: as die "ek" vergeet om "asem te haal" en "koppig uit te hou", beteken dit die beëindiging van sy aardse bestaan. Anders sou daar

geredeneer kon word: "vergeet" hy om geestelik en intellektueel te bly
stry teen sy afgetakelde liggaam, bly net die dood oor:

*... ek moet vermoeiend bly dink
in teen die groot vergeet*

Die rol wat emosie of persoonlike gevoel (subjektiewe) van die biografiese outeur by selfobjektivering speel, is dus primêr en vorm 'n integrale deel van die taalhandeling met betrekking tot die gestalte. Hier kan dus inderdaad in terme van totale betrokkenheid van die subjektiewe "ek" gepraat word, omdat die historiese outeur homself vanuit die kern van sy eie ervaringswerklikheid volkome diëgeties aan sy leser objektiveer. Louw (1958: 102) sê in die lig van bogenoemde, die volgende: "... die 'persoon' is 'n vreemde twee-ding: 'n knooppunt van die objektiewe en subjektiewe. Maar ek wil altyd nog onderskei: ons sit almal stampvol subjektiewe motiewe en 'faktore', maar 'n kern van objektiwiteit is in elkeen minstens latent aanwesig ...". Louw (1958: 102) beweer voorts: "... hoe sou ek 'n mens kon wees, self iemand wat af en toe 'n versie draai, as ek die waarde van die subjektiewe negeer ...?"

In die proses van selfobjektivering kan die biografiese outeur hom nooit werklik van die self distansieer nie want hy bly deurentyd emosioneel betrokke. Daar is voortdurend die subtiële spanningselement tussen die vertellende "ek" en die belewende "ek" teenwoordig. Die persoon van die biografiese outeur is dus in hierdie geval deur en deur 'n literêr-subjektiewe element wat in die proses van selfobjektivering objektiewe gegewe word.

Só gesien lyk dit asof selfobjektivering 'n verskynsel is wat hom eksplisiet voordoen veral in die kontemporêre Afrikaanse liriek. Roodt (1983a: 71) sê in aansluiting hierby: "Die oopbreek van die ek merk 'n mens al in die sestigerjare op by Breyten Breytenbach en Wilhelm Knobel, en in Sewentig by Fanie Olivier, byvoorbeeld ..."

Uit die uitsprake van teoretici is dit duidelik bewys dat selfobjektivering 'n poëtikale verskynsel is en die polivalentheid daarvan in 'n mindere en meerdere mate omskryf is.

n Mens kan ook die aanname maak dat in die tagtigerjare selfobjektivering so op die spits gedryf is dat die spesifieke toepassing daarvan as n vernuwende element in die poësie beskou kan word. Die poësie van T.T. Cloete, Antjie Krog en Lina Spies bied hiervan sprekende voorbeelde.

4.3.11 Die kunstenaarsgestalte (skilderkuns)

Die kreatiewe aktiwiteit van die kunstenaar het as resultaat die kuns=produkt wat weer op sy beurt n groot variasie impliseer: die literatuur, toonkuns, skilder- en beeldhoukuns. Die kunsprodukt kan nie los gesien word van die maker daarvan nie. Die resepsie-estetika bring nog n plus=faktor by en J. Senekal (1983: 5) haal Mukařovský soos volg aan: "... die leser (is) net so belangrik in die literatuur as die skrywer, 'dat hy *saam met die skrywer die werk skep* deurdat hy dit aanvaar of afkeur en finale beslag/gestalte aan sy betekenis gee". Digter, teks en leser is dus deel van die konteks van die gedig.

Vir die doel van hierdie afdeling en weens die frekwensie van voorkoms van die kunstenaarsgestalte in die poësie gaan die gestaltegewing van n skilder naamlik "Rembrandt" (Dagreis) van Lina Spies, onder die soek=lig geplaas word.

Aansluitend by bogenoemde het Martinus Nijhoff byvoorbeeld die gedigte oor "Bruckner" (De wandelaar) en "Mozart" (Vormen) geskryf terwyl Lina Spies "Frans Liszt" (Digby vergenoeg) en D.J. Opperman n gedig oor "Vincent van Gogh" (Heilige beeste) geskryf.

Onder die generasie skilders van die sewentiende eeu in Nederland onderskei die geniale Rembrandt van Rijn hom met n intens individualistiese skilderstyl. Die groeiende belangrikheid van Rembrandt as skilder in die kunsgeskiedenis het ook bygedra dat die skildergestalte en sy wisselvallige lewensloop n boeiende onderwerp vir digters geword het.

Ter wille van die begryp en sinvolle interpretasie van die gedig is dit gerade om enkele biografiese besonderhede omtrent Rembrandt van Rijn te verstrek.

Volgens die Grote Winkler Prins, dl. 16 was Rembrandt 'n skilder, tekenaar en etser van Nederlandse afkoms. As seun van 'n meulenaar was hy in die jaar 1620 'n ingeskrewe student aan die Akademie te Leiden. Van kleins af het hy 'n besondere belangstelling in die kuns getoon. By die kunstenaar Jacob van Swanenburgh word hy as leerjonge ingeskryf. Hierna word hy leerling van Pieter Latsman in Amsterdam, terwyl Jacob Pynas ook as een van sy leermeesters genoem word. Hy loseer later by die kunshandelaar Hendrik van Uylenburch in Amsterdam en tree in die huwelik met laasgenoemde se niggie, Saskia. Tydens hulle verblyf in Jodenbreestraat in Amsterdam is vier kinders gebore waaronder slegs die jongste, Titus, bly lewe het. Na die dood van sy vrou Saskia beland Rembrandt in 'n finansiële krisis. Hy woon later buite-egtelik saam met Hendrickje Stoffels en 'n dogter Cornelia word gebore. (Reznicek, 1973: 240-243).

Sy vroegste skilderkuns (Leidse periode) getuig van 'n sterk persoonlike visie en sy portrette "is altyd meer as 'n getroue weergawe van die werklikheid; dit is 'n visie waaruit die innerlike mens spreek". (Hattingh, 1977: 171). 'n Besondere eienskap van sy werk is die uitbeelding van intense gemoedsaandoening. (Reznicek, 1973: 240-243).

Tydens sy verblyf in Amsterdam skilder hy onder andere talle selfportrette, portrette van Oosterlinge en "merkwaardige travestieportretten", byvoorbeeld "Saskia als Flora". (Reznicek, 1973: 240-243).

Hy wend hom veral tot die uitbeelding van bekende temas uit die Bybel. Martin en Lecaldano (1973: 5) stel dit soos volg: "It was die Bible that chiefly attracted him. In Christ's life and parables, and in various Old Testament scenes, ..."

Soos dit gevind word in The complete paintings of Rembrandt is van sy bekendste werke onder andere "Self-portrait with Saskia", "Tobit, Anna and the kid", "Self-portrait with gorget", "The descent from the cross", "Portrait of Saskia laughing", "Portrait of Saskia with a pink", "The night watch", "Bathsheba with David's letter", "The jewish bride" en "Simeon holding the infant Jesus". (Martin en Lecaldano, 1973: 14-124). Die seleksie van skilderye soos dit hierbo genoem is, word as verwysings gebruik in die gedig wat ondersoek gaan word.

Rembrandt was nooit werklik binne sy tyd erken nie, dog die stelselmatige erkenning wat sy werk geniet het, het eers gekom ná sy dood. Gardener (1970: 588) stel dit s6: "We see him now as one of the great masters of the whole tradition, an artist of great versatility, ... For our time he stands as the ... courageous master who finds his own way to new heights of expression no matter the barriers of misunderstanding raised against him."

Rembrandt

*Ek wil die gesprek hervat
wat jy onvermoeid gevoer het met jouself:*

*eers die meulenaar se seun uit Leiden
met die verehoed, die jong uitdagende gesig
bo h wit kantkraag of borsplaat van glimgrys metaal,
jou reeds h Oosterling in ryk brokaat
- by die voete h half-verspote poedel -
of met Saskia, die geliefde, op jou knie,
jou hand besitlik teen haar heup, jou wynglas hooggelig*

*toe reeds was jou vingers betower deur die ou gesig,
verkrimp tot perkament wat h leeftyd haarfyn en rimpelreg aanstip:
jou moeder Anna met die bokkie
verslae dat die blinde Tobias haar vir h dief aansien
en in jou eie oë ook daardie terugdeins-blik
as jy saam met die soldate Jesus van die kruis afhaal.*

*Die Bybel was jou reisgids na die mensehart.
Godelike skoonheid - mensontdaen, Italiaans - was vreemd aan jou
in die Jodenbreestraat waar swartbebaarde rabbi's jou verby loop
jy Saskia klee in swaar fluweel, met blomme tooi;
haar amper-lelike gelaat deur liefde onvervals.*

*Jy moes met jouself weer praat
toe smart genoeg geword het om jou gesig daaruit te maak;
lig en skadaweë gedwing tot voortdurende tweespraak:
sy, bekend met kindersterfte, het jou eindelik h seun gegee*

en sterf sy self, maak die lig hom vry van elke wet
- venster, lamp en kers -
jy die bronaar vir die luitenant in geel
wat gloeiend met sy kompanjie die vreemde nag betree

en die rooi van Saskia se rok en hoed bloei uit
tot Dawid se wapenkleed - onmoontlike pienk roos -
as sy blonde hoof rus teen die bors van Jonatan:
jy die prins met die ru Oosterse gesig
wat hom teer en troostend ten afskeid weer.
want pyn wis grense uit: tussen liefde en vriendskap,
huwelik en ontug, Saskia en Hendrickje
dat sy eindelijk uit die fluweel kon stap die water in,
net in haar onderkleed, en later die naak Batseba
met die brief van Dawid tussen haar bewende, onseker vingers;
altyd die mindergetooide, haar bruin oë groot en sag
van 'n tweede vrou se begrip en bereidwilligheid.

Maar eenmaal sou ook sy vir jou Flora wees
toe jou huis leeggehaal was van alle troeteldinge
- die stillewe wat jy nooit wou skilder nie:
afsydig van blinkskub-visse, skulpe en tinbekers,
huise se binnekante en familiefeeste.
Verarm, verag maar nooit aan jouself bankrot:
Paulus, die apostel, 'n hanswors wat vir die lewe lag.
Die heilige familie het by jou ingetrek.

En die Joodse bruid vir altyd getroud,
so in die gees verwant aan hom
wat rustig, byna-drangloos haar bors aanraak
dat die vlam van haar hibiskus-rok
sonder skaamte in die meisieswange brand.

Toe was hul amper almal dood:
Hendrickje het jul Cornelia laat agterbly,
Titus sy Magdalena en hul Titia ...

*en in die tempel was jy alleen,
die ou man Simeon, wat jy van die begin af aan wou ken,
sonder die hoëpriester en die maagd dié keer,
net met die kind:*

*"Nou, Here, laat U u dienskneg gaan
omdat my oë die lig ter verligting
gesien het ..."*

Soos in die voorafgaande studie geblyk het, is die biografiese outeur aangewese op verskeie gedigelemente en digtegnieke om 'n gestalte so objektief moontlik te belig. Waar dit in die kategorie gaan om die gestaltegewing van die kunstenaarsgestalte en in dié geval die sewentiende-eeuse Nederlandse skilder, naamlik Rembrandt Harmenz van Rijn is die gedig van Lina Spies "Rembrandt" in Dagreis 'n goeie voorbeeld van objektivering in die kontemporêre Afrikaanse poësie.

Deur middel van die titelgewing "Rembrandt" en die ekstratekstuele realisies van die teks en die historisiteit van die figuur in die klassieke kunsgeskiedenis word die verwagting van objektivering by die leser geskep. Daar Rembrandt 'n skilder was, kan 'n mens in die gedig sterk elemente van visualisering te wagte wees. Die tema van "lig uit die donker", kleure soos rooi, rooibruin, groen, okergeel en oranje wat in sy skilderwerk opval, talle selfportrette, en Bybelse tonele, ensovoorts word sterk in die gedig belig. Dit is alles gegewe wat die digteres sinvol in die gedig geïntegreer het en wat ook die kunstenaarsgestalte kompleet en isoleer.

Deur middel van die besondere gebruik van die vertellerstegniek slaag die digter daarin om die objektiwiteit van sy gestalte toenemend uit te hef: by wyse van die eerste persoonverteller word daar taalkommunikasie of 'n "gespreksband" tussen die "ek" en "jy" (Rembrandt) bewerkstellig:

*Ek wil die gesprek hervat
wat jy onvermoeid gevoer het met jouself:*

Wat in werklikheid hier plaasvind, is die volgende: soos Rembrandt in die sewentiende eeu deur middel van sy kuns as 't ware met homself "onvermoeid (gesprek) gevoer het", só voer die "ek" by die objektiewe aanskouing van sy skilderye 'n "gesprek" (deur die woordkuns) met Rembrandt. Hierin lê alreeds eksplisiete objektivering van die gestalte. Dat hier dus 'n sterk visualiseringsaspek deur die skilderye betrek word, is vanselfsprekend - die gestalte van Rembrandt word dus vanuit sy skilderye gevisualiseer en op sy beurt weer deur die woordkuns objektief gemaak:

*eers die meulenaar se seun uit Leiden
met die verehoed, die jong uitdagende gesig
bo 'n wit kantkraag of borsplaat van glimgrys metaal,
...
of met Saskia, die geliefde, op jou knie,
jou hand besitlik teen haar heup, jou wynglas hooggelig*

Na aanleiding van die bogenoemde kan van die standpunt uitgegaan word dat 'n stuk biografie van Rembrandt sintuiglik teruggeroep word - 'n gedeelte van sy lewensbestaan word konkreet in die vorm van sy selfportrette vergestalt.

In die verloop van die gedig word Rembrandt se gestalte gebeeld as die van 'n skilder wat 'n besondere aangetrokkenheid tot die uitbeelding van aangrypende Bybeltonele gehad het. Hierin lê alreeds 'n mate van karakterisering van Rembrandt as kunstenaar wat met sy fyn waarnemingsvermoë tot die binneste van die mens se siel deurdring.

Die religieuse beleving van Rembrandt word veraanskoulik deurdat die skilder personaal betrek word - hy word handelende persoon in die gebeure van die gedig. Weer eens het 'n mens hier met ekstratekstuele teksrelasies te maak, want dit verwys na die skildery "The descent from the cross". (Martin en Lecalano, 1973: plaat XII):

*...
en in jou eie oë ook daardie terugdeins-blik
as jy saam met die soldate Jesus van die kruis afhaal.*

Bogenoemde verwys dus na die "handeling (kreatiewe arbeid) van die skilderkuns" waardeur sy gestalte dus implisiet geobjektiveer word.

Die biografiese outeur maak gebruik van die parentetiese sin as tegniek om 'n essensie van die innerlike van Rembrandt uit te lig:

Goddelike skoonheid - mensontdaan, Italiaans - was vreemd aan jou

Bogenoemde verwys na sy (Rembrandt) se siening van die kuns, naamlik sy eiesoortige transformasie van die mens. Teen die klassieke ideaal in, waar die uiterlike vormskoonheid beklemtoon en ontdaan van elke menslike emosie is, het Rembrandt daarteenoor met deernis na die mens en sy innerlike skoonheid en belewenis gekyk. Dit kom in die gedig tot uiting deurdat die biografiese outeur gebruik maak van beskrywende woorde wat terselfdertyd sy (Rembrandt) se menswees karakteriseer:

*en in jou eie oë daardie terugdeins-blik
as jy saam met die soldate Jesus van die kruis afhaal.*

...

*jy Saskia klee in swaar fluweel, met blomme tooi;
haar amper-lelike gelaat deur liefde onvervals.*

...

toe smart genoeg geword het om jou gesig daaruit te maak;

...

*jy die prins met die ru Oosterse gesig
wat hom teer en troostend ten afskeid weer,*

...

*... en later die naak Batseba
met die brief van Dawid tussen haar bewende, onseker vingers;
... haar bruin oë groot en sag
van 'n tweede vrou se begrip en bereidwilligheid.*

...

*En die Joodse bruid vir altyd getroud,
so in die gees verwant aan hom
wat rustig, byna-drangloos haar bors aanraak*

...

Die digter slaag dus daarin om deur middel van 'n parentese 'n kontras tussen Rembrandt se kuns en dié van die klassieke te verwoord. Op hierdie wyse word Rembrandt as kunstenaar (ingestel op die werklikheid) objektief gemaak in die oë van die leser.

In die tweede strofe van die gedig word in die gesprek met Rembrandt sy lewensbesonderhede as jeugdige en jongman beskryf. Alleenlik met begrip van die ekstretektuele relasies kan die visualisering in die gedig verstaan word. Die kleuradjektiewe soos "wit" en "glimgrys" staan in direkte verband met 'n skildery:

... meulenaar se seun ...

... die jong uitdagende gesig

bo 'n wit kantkraag of borsplaat van glimgrys metaal,

...

Die kontras tussen "lig" en "skaduwee" (lewe en dood) is simbolies van die smart en worstelstryd van Rembrandt ná Saskia se dood. Die abstrakte selfstandige naamwoord "skaduwee" word gekompleteer deur die woorde "smart", "kindersterfte" en "sterf", terwyl die "lig" deur woorde soos "vry", "venster", "lamp", "kers", "bronaar", "geel" en "gloeierende" voorgestel word. Uit bogenoemde word daar dus implisiet op die innerlike stryd van Rembrandt gefokus.

Die persoonlike voornaamwoord word afgesien van die herhaling daarvan, ook telkens in 'n bevoorregte begin- en eindposisie van die versreël geplaas. Gesien in die lig van die gestaltegewing is dit dus 'n funksionele tegniek omdat dit die aandag van die leser doelbewus betrek by Rembrandt as persoonlikheid:

...

(wat) jy onvermoeid gevoer het met jouself:

...

jou hand besitlik teen haar heup, ...

...

Jy moes met jouself weer praat

...

jy die bronaar vir die luitenant in geel

...

jy die prins met die ru Oosterse gesig

...

Die gestalte word konkreet gevisualiseer deurdat die biografiese outeur in die beskrywing klem lê op die verbandhoudende visuele dinge:

... seun uit Leiden

met die verehoed, die jong uitdagende gesig

bo h wit kantkraag of borsplaat van glimgrys metaal,

jou hand besitlik teen haar heup, jou wynglas hooggelig

Benewens bogenoemde slaag die outeur daarin om deur die kronologie van gegewens die stelselmatige ontwikkeling van Rembrandt vanaf sy jeug tot rype ouderdom te beeld. In die aanvang van die gedig word die klem hoofsaaklik op die aard van sy jeug, die uiterlike en fyn besonderhede omtrent die swierige gelê:

... seun uit Leiden

... die jong uitdagende gesig

bo h wit kantkraag of borsplaat van glimgrys metaal,

... h Oosterling in ryk brokaat

- by die voete h half-verspote poedel -

... met Saskia, die geliefde, op jou knie,

jou hand besitlik teen haar heup, die wynglas hooggelig

In die slot van die gedig word sy gestalte belig as die van h kunstenaar (vader en geliefde) aan die einde van sy lewe, met die rype insig en volwassenheid van gees. Hy vind volkome berusting in God waar hy hom ten tye van h diep religieuse ervaring vereenselwig met:

...

die ou man Simeon, wat (hy) van die begin af aan wou ken,

sonder die hoëpriester en die maagd dié keer,

net met die kind:

*"Nou, Here, laat U u dienskneg gaan
omdat my oë die lig ter verligting
gesien het ..."*

Rembrandt se idealisering van Simeon word aan die einde van die gedig voltrek; terselfdertyd is dit ook 'n verwysing na 'n skildery "Simeon" in die tempel". Volgens Gispén (1977: 589) was hy later beskou as "(n) Regverdige en vroom man in Jerusalem, aan wie die Heilige Gees geopenbaar het dat hy nie sou sterf voor hy die Messias gesien het nie". Die dag met die voorstelling in die tempel "het Simeon die kind Jesus as Verlosser van die wêreld begroet ...". (Gispén, 1977: 589).

Die sintese van die gedig is gegrond op die lewe van Rembrandt en hoe sy lewensbeskouing in sy skilderwerk geïntegreer is. Aan die einde van die gedig staan Rembrandt soos Simeon aan die einde van sy lewe en kan hy bid om vrede, want sy oë het die lig van God gesien. Deur die woord en by name die gestalte van Rembrandt, word die kunstenaar se benadering/verhouding ten opsigte van die kuns uitgebeeld: in die gedig word die gesprek hervat wat die kunstenaars deur die eeue heen met hulleself gevoer het. Om soos Rembrandt "die lig ter verligting (te) gesien het" identifiseer die outeur haar met die kunstenaarskap van Rembrandt en wat ook deur haar kreatiewe arbeid sy lig sien.

4.3.12 Die vermaaklikheidskunstenaar

Die vermaaklikheidskunstenaar, wat 'n kategorie van gestaltegewing in die poësie uitmaak, kan verskillende vorme van vermaak insluit. 'n Mens tref dit by verskeie gedigtitels in Nijhoff se oeuvre aan, byvoorbeeld "Straat-muzikant", "De troubadoer" en "De danser", wat almal as gestaltegedigte in sy bundel De wandelaar voorkom.

In die oeuvre van Nijhoff is die problematiek van die kunstenaarskap 'n opvallende tema. Deur die skep van gestaltes vertolk en objektiveer hy hierdie probleem waardeur sy kunstenaarskap sterk na vore kom. Uit sy eerste bundel De wandelaar (1974) kan die persoonsaanduidende gedig "Clown" hier as voorbeeld dien waar die gestalte iets van die kunstenaarskap vertolk.

Deur die skep van gestaltes waardeur sy eie kunstenaarskap belig word, lê iets van die maskeridee opgesluit. Dit word veral duidelik wanneer die ek-verteller in die gedig "Awater" (uit dieselfe bundel) van: "Lees maar, er staat niet wat er staat ...", praat. In hierdie woorde lê die suggestie van die verskuilde opgesluit wat dus van besondere toepassing op die "clown" is.

Clown

*Met blaas-papieren pijlen op mijn wangen
En op mijn hoofd een gele ster geplakt,
Blijf ik, terwijl een aap mijn handen pakt,
Onderste-boven aan een rekstok hangen.*

*Mijn meester wil de wereld vroolijk maken,
- "Satans Apostel" noemt mij 't aanplakbord -
En 't volk, een optocht gekke pelgrims, wordt
Hierheen gestuurd, en ik moet het vermaken.*

*Het lacht om alles wat mijn waanzin doet,
Ik speel voor hond, voor mensch, voor olifant:
Ik blaf, ik schreeuw, ik daver met mijn snuit -*

*Laat in den nacht stroomt het de tent weer uit:
Ik leun op 't plein, waar de lantaren brandt,
Tegen den paal, en keur mijn daden goed.*

Die gedig is in die strakke vorm van die Italiaanse sonnet geskryf en die afwyking van die rymskema in die laaste tersine, naamlik e d c in plaas van c d e is n aanduiding dat die leser bedag op die moontlike sintese van die gedig moet wees.

Eie aan die sonnet en met die hoë frekwensie van die a- en e-vokale, is "Clown" n klankryke gedig - voorwaar n gedig wat "klink".

In "Clown" bied die personale verteller n diskoers oor sy gekke en lagwekkende en miskien ook vreemde handeling in die sirkustent. In

die laaste twee tersines kry 'n mens 'n ironiese besinning op kunstenaar=
skap (moontlik die woordkunstenaar):

...

*Ik leun op 't plein, waar de lantaren brandt,
Tegen den paal, en keur mijn daden goed.*

Die "clown" besin dus hier oor sy eie (absurde) handeling en beskou dit
eintlik as normaal. Die abnormale van die "clown"-kunstenaarskap, by=
voorbeeld die onderstebo hang aan 'n "rekstok", word dus as die normale
vir die kunstenaar beskou.

Die inligting wat die titel bied, skep die verwagting by die leser van
konkrete gestaltegewing. Deur die weglating van die lidwoord en die
besinning aan die einde van die gedig kry die titel meer universele
waarde. Die titel sonder die bepaalde lidwoord word antiteties gestel
teenoor die vaste ek-perspektief in die gedig. Die identiteit van die
"clown" word hier gespesifiseer deur die vertellende instansie, naamlik
die personele verteller.

In bykans elke versreël van die sonnet word die perspektief van die
ek-verteller in onderskeidelik die persoonlike en besitlike voornaam=
woord uitgedruk. Die hoë frekwensie daarvan in die teks beklemtoon en
visualiseer die gestalte van die "clown". Die "clown" is hier handelende
hooffiguur asook terselfdertyd vertellende "ik" en dit word deur self=
standige naamwoorde toegelig.

Die rymskema van die eerste twee kwatryne vertoon die abba-patroon wat
terselfdertyd omarmde rym genoem word. Die konsekwente voorkoms van
die "a"- en "e"-assonerende klanke in die eindrymwoorde soos: "wangen",
"geplakt", "pakt", "hangen", "maken", "aanplakbord" en "vermaken" vestig
die aandag op die handeling van die vermaaklikheidskunstenaar. Die
klankooreenkomste in die eindrymwoorde kan ook semantiese rym genoem
word, want daardeur word die kunstenaar se eienskappe objektief belig.

In die eerste tersine van die sestet word die "clown" geobjektiveer deur
die spesifieke handeling wat hom as "clown" vergestalt, soos "blaf",
"schreeuw" en "daver". Die herhaling van die "a"- en "e"-vokale is nie

net komposisionele middele nie, maar beklemtoon die guitige vermaak van die "clown" en onderskei hom as vermaaklikheidskunstenaar.

In teenstelling met die voorafgaande tersine van die sestet waar die massavermaak die fokus vorm: "Het lacht om alles wat mijn waanzin doet", word die "ik" se geïsoleerdheid in die slottersine beklemtoon:

Laat in den nacht ...

Ik leun op 't plein, waar de lantaren brandt,

Tegen den paal, en keur mijn daden goed.

Die nomina "plein" en "paal" wek 'n gevoel van verlatenheid veral met inagneming dat dit laat in die nag is. Dat die "ek" spesifiek die ruimte van die plein opsoek en dan teen 'n paal onder 'n brandende lantarn aanleun, skep die indruk van die "ik" se behoefte aan afsondering om alleen met sy gedagtes en bepeinsinge om te gaan. Dit is terselfdertyd opvallend dat die "ik" juis die lig van die lamppaal opsoek. Moontlik sou dit simbolies verband hou met die "ik" se soeke na geestesklarheid.

Die "ik" is die handelende persoon en die ruimte waarin hy figureer, is die sirkusruimte. Die sirkusruimte wat deur die selfstandige naamwoord "tent" bevestig word, is hier ook weer sprekend simboliserend van die kunstenaar wat ook in/binne die ruimte van 'n kunstenaarspubliek (lesers) beweeg en deur hulle beskou word.

Waar dit in hierdie ondersoek om die objektivering gaan, is dit ook in hierdie gedig van belang om te let hoe alle gebeure, tyd en ruimte aan die "ik" - "clown" - gekoppel word. Dit is egter belangrik dat die "ik", as sentrale vertellende instansie, se optrede in die hoedanigheid van "clown"-wees terselfdertyd alles om hom visueel waarneem en handelend beleef.

'n Literêre teks is nie volwaardig artefak nie, indien die handelingsgebeure as konsepsuele element ontbreek. Cloete (1982a: 37) bevestig bogenoemde wanneer hy benadruk dat poësie "... nooit sonder gebeure (is) nie, al is die gedig ook hoe klein". Voorts kan genoem word dat gebeure

of handeling binne 'n gedig altyd gekoppel word aan die persoon wat dit uitvoer.

In die gedig vind daar 'n opeenvolging van handeling plaas wat deur die "clown" self uitgevoer word. Die "clown" word dus as 't ware handelend gebeeld omdat hy as sentrale figuur die fokus vorm van alles wat gebeur:

...

*Blijf ik, terwyl een aap mijn handen pakt,
Onderste-boven aan een rekstok hangen.*

...

*Ik speel voor hond, voor mensch, voor olifant:
Ik blaf, ik schreeuw, ik daver met mijn snuit -*

...

Ik leun op 't plein ...

...

Die verskillende werkwoorde "pakt", "hangen", "speel", "blaf", "schreeuw" en "daver" impliseer die verspotte aktiwiteite eie aan 'n hanskors. Die werkwoorde het hier 'n objektiveringsfunksie omdat dit die gekke handeling van die "clown" veraanskoulik. In die konkrete uitvoering daarvan word die "clown" se gestalte gevisualiseer.

Die rym, as organisatoriese faktor in die gedig, veronderstel die verskillende klanke in 'n gedig wat elk op mekaar aangewese is. Selfs woorde wat allitereer en assoneer het dieselfde intieme betrokkenheid by mekaar. (Cloete, 1982a: 8). In die gedig "Clown" is daar opvallende klankstrukture in sommige versreëls en dit raak ook objektivering.

In die aanvangstrofe van die sonnet is daar 'n prominente voorkoms van die allitererende "p" teenwoordig:

*Met blaauw-papieren pijlen op mijn wangen
En op mijn hoofd een gele ster geplakt,
... terwijl een aap mijn handen pakt,
...*

Ook in die tweede strofe van die gedig word bogenoemde verskynsel her=haal:

- "... Apostel" noemt mij 't aanplakbord -
En 't volk, een optocht gekke pelgrims, ...
...

Die assonerende lang "a"- en "e"- klanke asook die kort "a"- en "e"-klanke het n hoë frekwente voorkoms in die gedig. Dit het n bindingsfunksie - dit bind die gedig klankmatig tot n eenheid waardeur die "clown" asook die aard van sy aktiwiteite gevisualiseer word. In die woorde "papieren", "wangen", "een", "gele", "geplakt", "aap", "handen", "plakt", "hangen", "meester", "maken", "Satans Apostel", "aanplakbord", "vermaken", "lach", "alles", "waanzin", "speel", "blaf", "schreeuw", "daver", "laat", "nacht", "weer", "waar", "lantaren", "brandt", "tegen", "paal" en "daden" word die uiterlike beeld van die "clown" dus eksplisiet vergestalt.

Die objektivering van die "clown" word ook in die eindrymskema van die gedig gedemonstreer sodat daar in terme van semantiese rym gepraat kan word. In die woorde "geplakt", "hangen", "maken" en "vermaken", is daar rymooreenkomste van die a-klank. Op sigself aksentueer dit die aktiwiteite van die clown waardeur hy as gestalte in die lesersoog op=nuut beklemtoon word.

Soos wat alle handeling aan tyd gebind is, so vind elke handeling ook in n bepaalde ruimte plaas. Cloete (1982a: 37-38) meen ook: "... dat die literêre ruimte nie staties is nie, maar ook dinamies. Meestal is die ruimte in die gedig nie n statiese punt nie, maar n veranderlike faktor...". Waar dit in hierdie gedig om die "clown" gaan, vind laasge=noemde se handeling in die ruimte van "de tent" plaas en dit sinjaleer n sirkustent. Die ruimte van die sirkus word deur verlede deelwoorde soos: "geplakt" en "gestuurd" asook selfstandige naamwoorde soos "papieren pijlen", "ster", "rekstok", "hond", "mensch", "olifant" en "tent", asook deur die byvoeglike naamwoorde "blauw" en "gele" bevestig.

Daar vind dus n progressie in die ruimte plaas naamlik vanaf n relatief beperkte binneruimte (tent) na n heelwat groter buiteruimte van n plein. Binne die ruimte van "de tent" waar n "clown" normaalweg tuishoort, voer

laasgenoemde sy vermaaklikheidstoertjies en kunsies uit. Die sirkus=tent skep dus sekere verwagtings van die kunstenaar waaraan hy as vermaaklikheidskunstenaar moet beantwoord. Anders gestel: die ruimte met sy bepaalde konvensie stel spesifieke eise aan die "clown" se optrede (hoe die vermaaklikheidskuns beoefen moet word).

In die geheel kan beweer word dat die "clown" totaal afhanklik is van die binneruimte van die tent om aan sy rol as vermaaklikheidskunstenaar te voldoen. Die ruimte van die sirkustent bring dus 'n direkte assosiasie met die "clown" mee, waardeur die gestalte van die "clown" in der waarheid deur die leersoog gevisualiseer word. Wat die ruimte van die plein aanbetref, word die "clown" des te meer beklemtoon: in teenstelling met sy bekende ruimte (tent) word die gestalte van die "clown" in 'n "minder" vertroude ruimte (plein) gebeeld. Dit is interessant dat die "clown" in hierdie meer "ongewone" ruimte geensins uiterlik liggaamlik handel nie, maar denkend en peinsend is, want hy "... leun teen die paal en keur (sy) daden goed". Die onderskeie ruimtes word gekontrasteer: fisiese binneruimte teenoor die buiteruimte (denke teenoor maskering), is dus simbolies van die "clown" wat binne sy denke vry is en oor die innerlike besin waardeur hy tot perspektief kom. Sodra die masker af is, wat ter wille van die massavermaak gedra word, skemer iets van die kunstenaarskap deur.

Samevattend gesien tree die "clown" dus in die minder begrensde buiteruimte staties op, terwyl in die meer beperkte tencruimte die handeling van die "clown" meer dinamies is. Die kontras wat in die gedigruimte bewerkstellig word, beklemtoon dus die verskillende handeling van die "clown". Kontrasterende ruimtelikheid en die meegaande handeling van die "clown" dra dus by om die lesersaandag op die gestalte te fokus, dusdoende 'n tegniek om te objektiveer.

Die tyd as konsepsuele gedigkomponent dra op direkte wyse by tot die uitheffing van die "clown"-figuur. In die slottersine van die gedig word die tyd in die tydsaanduidende nomen "nacht", vergestalt. Hierbenewens verwys die nomen "lantaren" (wat "brandt") direk heen na "nacht" en kompleteer laasgenoemde, terwyl die woord "laat" as bywoord funksioneer om nogmaals "nacht" as tydsaanduidende woord te kwalifiseer. Die funksie van tyd en hoe dit meehelp om die "clown"-gestalte te be-

klemtoon, kan soos volg verduidelik word: die nag is die tyd waar-tydens die massamens vermaak word deur die "clown" terwyl gedurende die laatnag 'n perspektiwiese besinning op die voorafgaande gebeure gemaak word.

Deur gebruik te maak van 'n parentetiese sin word die objektivering van die "clown"-gestalte beklemtoon. Die persoonlike verteller verwys eksplisiet na die handelende "ik" deur middel van die parentetiese sin:

...
- "Satans Apostel" noemt mij 't aanplakbord -
...

Die funksie van die parentese is die uitheffing of aksentuering van 'n saak, gedagte of 'n objek. Met die parentese word die aandag op die gestalte van die "clown" ("Satans Apostel") geplaas. Hierdie woorde is terselfdertyd twee Bybelse woorde wat 'n ironiese konnotasie het. Op ironiese wyse word die verteller, die "Apostel", die bron van absurde vermaak. Die vermaak is tot die massa gerig ("gekke pelgrims") en word kontrasterend gebruik met die individualisering in die laaste twee versreëls. Die absurde en gekke handeling word dus inderdaad deur die onderskeie elemente: "meester", "Satans Apostel", "gekke pelgrims" en die verlede deelwoord "gestuurd" bewaarheid. Dat die "clown" "sy daden (goed)keur" wek die indruk dat dit van die "clown" se kant gesien 'n perspektiwiese, ironiese besinning op die afgelope gebeure is. En hierdie "daden" het heel waarskynlik te make met kunstenaarskap: hy "Satans Apostel" wat die gekke pelgrims moet vermaak.

Wanneer 'n digter hom wend tot herhaling, kan dit as tektoniese en styl-middel in die poësie funksioneer. Dit kan as beklemtoning dien. Grové (1977: 39) sluit hierby aan wanneer hy noem dat: "... verskillende stemminge kan hiermee weergegee word, omdat dit 'n middel is om te benadruk, te intensiveer". In die gedig "Clown" word die herhalingsbeginsel deur die ek-verteller in die handelende "ik" vergestalt. Daar word onder andere sewe keer na die "ik" verwys:

...

Blijf ik, ...

...

... en ik moet ...

...

Ik speel ...

Ik blaf, ik schreeuw, ik daver met mijn snuit -

...

Ik leun ...

...

Deur herhaling word die "ik" beklemtoon en deur vooropplasing word die "clown" prominent en deur die werkwoorde word sy handeling onderskei.

Soos in die aanhef aangedui is, kry die leser hier duidelik te make met die "clown" as maskerfiguur wat met die verskillende gedigkomponente soos klank, ruimte en perspektief geobjektiveer word. Die idee, vervat in die begrip "Satans Apostel", het te make met die dualiteit: goeie en die bese. "Satans Apostel" is 'n naamwoordverbinding waarin "Apostel" as besitting van "Satan" aangedui word; terselfdertyd vind 'n mens die tweeledigheid waar Christus op ironiese wyse teenoor Satan gestel word. So kan in die taalkunswerk ook temas aangesny word waar 'n vermenging van die goeie en die bese voorkom.

In dié benaming is daar dus 'n soort objektivering van die "clown" as kunstenaar (die kuns) in wie albei aspekte vermeng is.

4.3.13 Die woordkunstenaar

4.3.13.1 Inleiding

Waar daar in die gedig "Om te skryf" (Waaigras) van Herman Engelbrecht gepraat word van:

Verbysterend word alles

skielik waar

wanneer my gees

die woord invaar

en in die gedig van Antjie Krog "die skryfproses as sonnet" (Otters in bronslaai):

*hoe bang het ek geword om poëties
baldadig te dink,*

...

het die leser eksplisiet te make met die vergestaltung van die kreatiewe handeling van die woordkunstenaar. Dat dit hier gaan om die skeppende vermoë van die kunstenaar van die woord, is reeds bevestig in die onderskeie titels van bogenoemde gedigte, naamlik "Om te skryf" en "die skryfproses as sonnet".

In aansluiting hierby praat die personale verteller in die gedig "Die digter III" (Koraal van die dood) van Ernst van Heerden van:

*My sykokon is glansend toegespinn,
die woord geslote-donker binne-in:*

...

terwyl daar in die gedig "Digter" (Balans) van Elisabeth Eybers staan:

*Met woorde, met geslepe woorde kap
hy 'n klein tonnel om weer te ontsnap.*

Dit blyk dus duidelik uit die genoemde gedigte dat dit hier gaan om die inherente drang van die woordkunstenaar om deur sy kreatiewe vermoë die waargenome werklikheid deur die woord tot taalkunswerk te transformeer.

Dit is in die liriek 'n algemene verskynsel dat daar besin word oor die poëtikale; daarom vind 'n mens dikwels gedigte waarin 'n digter sy "ars poëtica" opnuut voorhou om daarmee sy digterlike credo te manifesteer. Elisabeth Eybers se gedig "Poësie" in haar voorlaaste bundel Einder illustreer bogenoemde wanneer die fiktiewe verteller die hele digproses verwoord:

*Van volgbare resep geen sweem,
tog word dit só - en anders nie -
gestook: uit pyn en afstandneem,
uit liefde en ironie -*

In "Ars poëtica" uit Tristia van N.P. van Wyk Louw word 'n bykomende aspek van digterskap belig wanneer die maker van die gedig dit stel dat:

*Uit die gevormde literatuur
is nooit weer poësie te maak nie,
uit die ongevormde wêl:
heuning uit blomsap
- om te illustreer -
en uit heuning self, glo nog;
maar nie meer uit 'n seshoek-sel.*

Die poëtikale opvatting, soos dit in die eerste twee versreëls vervat is, is nie eintlik standhoudend nie. Uit die gevormde literatuur is wel poësie te maak: 'n mooi voorbeeld hiervan is T.T. Cloete se "Leipoldt 100" in Jukstaposisie, waar gedigte van Leipoldt as grondteks gebruik is om 'n nuwe gedig te maak. Hierdie verskynsel in die literatuur word intertekstualiteit genoem. Volgens Van Luxemburg (1983: 77-78) is die begrip in die Franse teksteorie deur die semiotikus Kristeva ingevoer en op sy beurt weer kan dit na die Russiese literatuurwetenskaplike Bachtin, teruggevoer word. Tekste word geskryf in 'n kulturele, maatskaplike en literêre tradisie. Intertekstualiteit beteken dan die relasies van een teks met (n) andere teks(te) en hoe literêre konvensies en ander tekste 'n bepaalde teks beïnvloed het.

Dit gaan in hierdie afdeling om die poëtikale opvatting van die woord=
kunstenaar en hoe hy as woordkunstenaar in die woordkuns geobjektiveer word. Die poëtikale opvatting van die digter en die konkretisering daarvan in die artefak is in die bewussyn van die implisiete outeur gesentreer, en dit moet deur die leser ontsluit word. 'n Tegniek wat gewoonlik deur die biografiese outeur gebruik word, is om die digter en die digproses aan 'n gestalte te verbind, byvoorbeeld "Digter II" uit Die swart kombuis en "Die dief en die digter" uit Die woedende brood

van Sheila Cussons; "n Reus" uit Smartlap van S.J. Pretorius asook "Hommage à C.M. vd Heever" uit Jukstaposisie van T.T. Cloete en "Die profeet" uit Die halwe kring van N.P. van Wyk Louw.

Weens die opvallende voorkoms van gedigte oor die gestalte van die woordkunstenaar, is besluit om die gedig vir hierdie kategorie, naamlik "n Reus" uit Smartlap van S.J. Pretorius te neem om as voorbeeld onder=soek te word.

n Reus

n Reus

*kan die oggendson op sy neus
aan n lang blink klankbalk balanseer,
met sy ooggiroskoop omkeer
en die verkeer met sy gewrig ontwrig
as hy die aarde op die hande dra.
En bo die stad se stank,
die hole, kloue en riole,
met meta-anafore en -diploserose,
soos n tiroler, vrolike triole jodel;
n makro-akrobaat,
dans op groot skaal,
op sy draad van taal.
Hy kan hom ektoplasties, lank uitrek
en lekker roomys uit berghorings lek,
elasties strek
en op die rekstok van die sterre gek.
Bokant ons lae lippehorisontaal,
die verlate glasslaap van die as van ons oogvulkane
en verweerde ekseem van ons vergetelheid,
is n reus ene oog en oor:
vleisskottels luisterend na die ruym;
hy kan hom selfs verset
teen wat n god belet
en berge stapel bo die kim
waarop hy in die hemel klim,*

*h stompie steel, en wat verheel is,
en verdeel is, heel.*

*Bo die louriergrot van sy kop
pas hy woordkuddes op
wat hy grou-aand inhaal
uit opale dale,
haastig lopend op sy laarse, lang groot hale
(sneepers vag vang kleurkrale.)*

*h Reus is gek na roosreukwater
en as hy aan reusel peusel,
kan hy jongleur en hop op sy kop
en soos h mol dol tol.*

*Hy het alles in oordaad,
hy gee hom in groot maat;
sy waan is h orkaan, sy traan h oseaan,
sy bloed h vloed,
sy pyn h woestyn.
Sy hartstog h ruimtegloed,
h songroot grot,
die dood vir wie geen god
is nie, maar dan: h reus,
om h reus te wees,
beheer sy gees:
hy men op sy renwa,
sy briesende vierskaar sonder vrees,
ken die steil oosklim, die val na die weste.
die monsterneste, die stertskuim,
gesperde kake van die pantserdrake
van die niet,
verdryf sy pluim
en die pyle wat hy skiet
uit sy bakkroom en droomkrisoliet ...*

In "h Reus" het die biografiese outeur die gestalte van h reus geneem
as geproekteerde objek vir sy eie kunstenaarskap. Dit is met ander

woorde n poëtikale gedig waar die reus simbool word van die digter en sy waargenome "Umwelt".

Deurdat die reus mitologies gefundeer is, bring dit n mens by verskeie betekenisvalensies uit. Laasgenoemde slaan trouens op die veelsydigheid van digterskap oor die algemeen.

In die handeling van die reus in die fiktiewe ruimte van die gedig, word die aktiwiteit van die kreatiewe kunstenaar belig. Dit sluit onder andere die tipiese middele in waarmee die digter in die woordkuns werk, ten einde die kunsproduk te lewer. Kortliks gestel: dit gaan hier om die teoretiese begronding van die gedig as literêre kunswerk, maar dan uitgewerk, georganiseer en verwoord as artefak. Die digter word in sy kreatiewe taak met n reus vergelyk, maar dan word daar na die Griekse mitologie teruggegaan en verwys na die Titane. Die gestalte van die reus, wat gegrond is in die Griekse mitologie, word gemetaforiseer met die van n digter, vandaar die meerduidige aktiwiteite waartoe die reus in staat is.

Die vraag ontstaan bykans onmiddellik waarom die digter spesifiek die gestalte van n reus gekies het. Dat daar enige raakpunte tussen die digter en sy werklikheid en dié van die reus in die mitologiese wêreld bestaan, kan slegs vanuit die gedig spreek.

Alvorens die gedig ondersoek gaan word, is dit van belang om enkele verklarings en betekenis vir die nomen "reus", soos wat dit in die mitologie voorkom, in te win. Volgens die Grote Nederlandse Larousse encyclopedie dl. 20 is reuse, figure wat in menslike gedaante voorkom en wat uitsonderlik groot is en dat reus(e) naas die gode n belangrike groep in die mitologieë van talle volke uitmaak. Hulle staan in die mitologie van die Grieke bekend as "de Cyclopen, Giganten, Hekatoncheiren en Titanen ...". (Anon., 1978: 279). In aansluiting by bogenoemde informasie vind n mens in die Grote Winkler Prins, dl. 16 dat "... (reuse) als zodanig de geboren vijand van goden en mensen, (zijn) ... In de Griekse mythologie was de strijd van de Giganten tegen de goden ... en die van de Titanen tegen Zeus; voorts kenden de Grieke cyclopen (reuzen met één oog) en reuzen met honderd armen (centimani) ... De reuzen beschikken veelal over

bijsondere gaven, soals grote wijsheid". (Höttges & De Vries, 1973: 297).*

Die doel van die onderstaande analise is om te bepaal watter middele die digter gebruik om met die leser te kommunikeer en hoe hy sy materiaal selekteer en organiseer om by gestaltegewing uit te kom.

4.3.13.2 Titel

Die benaming "reus" word deur HAT verklaar as "n buitengewone groot en baie lang mens". (Odendal, 1981: 900). Hierbenewens impliseer die titel "n Reus" dus méér as net "buitengewoon groot": dit dui terselfdertyd ook op uitsonderlike krag en vermoëns. Waar die reus met die woordkuns=tenaar gemetaforiseer word, kan dit dus dui op laasgenoemde se bogenmiddele gawes en vermoëns naamlik sy kunstenaarskap. Daar kan ook verder gelet word op die simboliese betekenis wat die Dictionary of symbols and imagery aan die benaming "reus" toedig. Volgens dié bron dra dit onder meer die betekenis van "gigantic wisdom". (De Vries, 1981: 214). Hiervolgens kan gemeen word dat die digter (wat as reus gesimboliseer word) oor besondere groot wysheide (kennis) beskik wat in die artefak as resultaat van sy kreatiewe arbeid gekonkretiseer word. Op sigself onderskei dit hom (die digter) as n intellektueel. Simbolisering het dus in die gedig by uitstek daartoe bygedra om die digter=reus vir die leser te veraanskoulik.

4.3.13.3 Tipografie

Die reus word soos volg in die gedig beskryf:

...

n makro-akrobaat

dans op groot skaal,

...

* Baie van die menings wat hier uitgespreek word, is insigte wat verkry is uit n gesprek wat met S.J. Pretorius op 11 Desember 1984 te Johannesburg gevoer is.

...

*Hy kan hom ektoplasties, lank uitrek
en lekker roomys uit berghorings lek,
elasties strek
en op die rekestok van die sterre gek.*

...

Uit die gedig blyk dit duidelik dat die reus onder andere as waagarties figureer. Die opmerklike uitstulping en inkeping wat die tipografie van die gedig dwarsdeur toon, sou in hierdie geval 'n tegniek wees wat die maker van die gedig aanwend om die reus as waagarties te visualiseer. Dieselfde argument kan ook ten opsigte van die woordkunstenaar van toepassing gemaak word: die woordkunstenaar is arties van die woord. Die onreëlmatigheid van die tipografie; die gebruik van die vrye vers en woordbetekenis is digelemente waarin die kreatiewe handeling van die woordkunstenaar afgelees word. Kortom, die totaliteit van die gedig is so gerig dat dit die woordkunstenaar synde die reus, aan die leser visualiseer.

4.3.13.4 Tyd

Die tyd as konsepsuele manifestasievorm in die literêre werk word in hierdie gedig besonder funksioneel aangewend om die handeling van die reus en in besonder die gestalte van die reus (die woordkunstenaar) te objektiveer.

Dit is belangrik om tydens die analisering van die literêre artefak te onderskei tussen die verteltyd en die vertelde tyd. Met eersgenoemde word bedoel die tyd wat die leesproses duur en met vertelde tyd word die tyd, soos dit realiseer binne die werk, bedoel.

Betreffende die tydsaspek van die literêre werk beweer Maatje (1974: 130) die volgende: "De tijd immers is primair. Het werk voltrekt zich in de tijd van de realisatie, dus in de lees-, voordrachts- of speeltijd. Dat wil zeggen, de gang van het bestaan in de werkstructuur die door middel van woorden is opgebouwd, blyk geleidelijk tijdens het lezen, voordragen of toneelspeken. Anders gezegd: de wereld in het literaire

werk word geconstitueer in die lees-, voordrachts- of speeltijd, in die tyd van die realisasie."

Wanneer dit om die vertelde tyd binne die literêre werk gaan, stel Maatje (1974: 130) dit s6: "Maar het bestaan in die aldus geconstitueerde wereld kent op zijn beurt ook weer een tijd ... en wel die tijd-binne-het-werk ... die tyd ... die die bepalende kategorie(ën) zijn binnen het werk. Men mag daarom niet, zonder meer stellen dat het literaire werk 'tijd-kunst', d.w.z. uitsluitend door die kategorie tyd=kunst, als die realisasie van het door die skrywer of digter in die tekst gefixeerde pas plaats vindt in die tyd van het lezen, voordragen of toneelspele."

In die lig van bogenoemde kan die vertelde tyd of die tyd binne die literêre werk soos volg in die gedig "n Reus" verklaar word: die tyds=aanduidende nomen "oggendson" word in verband gebring met die "steil oosklim, die val na die weste". Laasgenoemde is in der waarheid n verwysing na kosmiese tyd maar is terselfdertyd ook historiese tyd deurdat dit terugwys na Apollo uit die Griekse mitologie. Met hierdie sogenaamde sprong in die tyd poog die biografiese outeur dus om die kosmiese tyd met die klassieke tyd te releveer. Dit is met ander woorde die reus wat vanuit die hede die tyd aanskou. Soos wat aangetoon sal word, word daar in die Griekse mitologie na Apollo (songod) verwys as die god wat daagliks met sy "briesende vierskaar" (die son self) n reis deur die hemelruim onderneem het. In hierdie verband kan daar terselfdertyd na die beroemde sonnet "Wanneer die vorst des lichts" van P.C. Hooft verwys word waar "die siening van die son" besonder "gloedryk" uitgebeeld word. (Dekker, 1959. 210). Dekker (1959: 210) illustreer dié mitologiese siening wanneer hy noem dat: "... die Grieke het die son gesien as die god Foibos, wat met sy sonnewa deur die hemelruim gery het; ...".

Die reus se handelinge is dus hier simbolies van Apollo wat in werklikheid opkomende en ondergaande son is.

Deur middel van die tyd as konsepsuele komponent van die gedig, word die reus in die gedaante van Apollo simbool van die woordkunstenaar wat daagliks die "steiltes" en die "val" (fasies van onproduktiwiteit) tydens

die maakproses van 'n gedig ondervind.

4.3.13.5 Ruimte

Die gestalte van die mitologiese reus is gesitueer in die hier en die nou van die stadsruimte, maar ook in die bo-ruimte:

'n Reus

kan ...

...

met sy ooggiroskoop omkeer

en die verkeer met sy gewrig ontwig

...

En bo die stad se stank,

die hole, ... en riole,

soos 'n ...

...

Deurdadig die biografiese outeur die reus vanuit die wêreld van die mitologiese transponeer na die moderne ruimte van die stad, word sy gestalte des te meer opvallend gemaak.

'n Poëtikale gegewe wat in die gedig ter sprake kom, is die vermoë van die woordkunstenaar om die werklikheid (mimesis) wat hy sintuiglik kan waarneem, tot 'n fiktiewe woordwêreld te herskep. Tydens die maakproses van die gedig skep die digter 'n fiktiewe ruimte as 'n integrale komponent van die gedig. Sodanige ruimte is die "stad" met sy "verkeer" en "hole, klowe en riole", maar ook die ruimte van die natuur wanneer daar gepraat word van: "berghorings", "berge", "louriergrot", "dale", asook die bo-ruimte (metafisiese) "ruym" (ruimte), "hemel", "monster= neste" (diereriem) en "stertskuim" (melkwegstelsel): Die ruimte as strukturele gedigkomponent is dus hier as tegniek aangewend om die kreatiwiteit van die digter by die maakproses van die gedig uit te lig: die digter se kreatiewe vermoë om die aardse ruimtes te oorskry om so- doende die bo-ruimtes te bereik, word hier die fokus. As sodanig vol- doen die ruimte dus hier aan die funksie om uit te hef: en in hierdie

geval om die woordkunstenaar se gestalte objektief te belig.

Die reus wat vereenselwig word met 'n vermaaklikheidskunstenaar, "makro-akrobaat" en waagarties is voortdurend besig met dienoooreenkomstige handelinge. Die reus word met die woordkunstenaar gemetaforiseer. Hy kan:

...

*... die oggendson op sy neus
aan 'n lang blink klankbalk balanseer,
met sy ooggiroskoop omkeer
en die verkeer met sy gewrig ontwirg
as hy die aarde op sy hande dra.*

...

*'n makro-akrobaat,
dans op groot skaal,
op sy draad van taal.
Hy kan hom ektoplasties, lank uitrek*

...

*elasties strek
en op die rekstok van die sterre gek.*

...

*en as hy aan reusel peusel,
kan hy jongleur en hop op sy kop
en soos 'n mol dol tol.*

Uit bogenoemde is dit duidelik dat die reus meesterlik in beheer is van sy liggaamsbewegings. Hy tree dus op as arties van die balanseerkuns. Die reus as ewewigskunstenaar word hier gelykgestel aan die kreatiewe handeling van die woordkunstenaar. "(Oog)giroskoop" is volgens HAT "(n) Toestel bestaande uit 'n vliegwiel wat so opgestel is dat sy as in een of meer rigtings vry kan beweeg, ... (en is) gebruik om die wette van rotasie te illustreer ..." (Odendaal, 1981: 294). In die hande van die reus word dit as 'n instrument gebeeld waarmee hy in die ruimte die "oggendson" kan "omkeer". Omdat daar in die ruimte vanweë die gewig=loosheid daarvan geen verskil tussen bo en onder is nie, is die reus dus nie "gebind" aan natuurwette nie. Die verbum "omkeer" kan dus ten

opsigte van die reus geïnterpreteer word as "volle" vryheid van beweging. Wanneer dit op die woordkunstenaar toegepas word, kan "omkeer" in die sin van "vrye omgang met die woord" (omdat die medium waarmee hy werk die woord is), geïnterpreteer word.

Bogenoemde kan verder geïnterpreteer word as die digter se "ongebondenheid" aan formele wette tydens die skepping van die kunswerk, waartydens hy ook buite die historiese tydruimtelike grens kan optree. Die woordkunstenaar is die arties van die woord: hy is heerser van die domein van die taal, en "ontwrig" die taal deurdat hy deur die woordkuns die normale sintaktiese woordorde kan versteur. Die digter is "heerser" van die waargenome werklikheid in soverre hy dit deur middel van die woord in 'n fiktiewe gedigwêreld kan omskep. In sy dinamiese omgang met die taal is sy soepele spel met die woordklank, vindingryke metaforiese konstruksies, sintaksis, woordbetekenis en die komposisie van die gedig, ritmiek, ensovoorts alles inherente eienskappe van sy digterskap. 'n Voorbeeld van vindingryke semantiese rym kan in die eindrym van die volgende vier versreëls gesien word:

...

*Hy kan hom ektoplasties, lank uitrek
en lekker roomys uit berghorings lek,
elasties strek
en op die rekestok van die sterre gek.*

...

Die reus (digter) kan homself "ektoplasties" uitrek. Die bywoord "ektoplasties" kan moontlik dui op die digter se vermoë om met sy sensitiewe gees tot die metafisiese/bo-aardse deur te dring. Ter stawing van bogenoemde kan daar gelet word op die betekenis wat onder andere HAT aan die woord "ektoplasma" verbind. HAT sê in dié verband dat dit onder meer "spiritisme" kan beteken. (Odendal, 1981: 198). Hiervolgens kan bogenoemde verklaar word as wesenlik deel van die poëtiese. Wanneer die digter hom wend tot die mistieke (... aan reusel peusel ...), word 'n bykomende dimensie van sy kunstenaarskap belig. Soos algemeen vanuit die volksmond bekend is, word die "reusel" (varkvet) geassosieer met die okkulte. Dit was 'n volksgeloof onder die ou

boere om varkspek by jou te hou sodat die duiwel jou nie dinge kan wys maak nie. 'n Mens kan dus hieruit aflei dat deur die mistieke 'n bykomende dimensie in 'n gedig geplaas kan word om daardeur die polisemiese aard van die gedig te versterk.

4.3.13.6 Taalmanifestasies

4.3.13.6.1 Versklank

Die beginsel van integrasie binne die literêre werk het as belangrike skakel die klank, wat op sy beurt een van die noodsaaklikste komposisiesmiddele van die gedigstruktuur vorm. Volgens Cloete (1982a: 7). "... (hang) die klank in die gedig in die eerste plek af van die woordbetekenis". Laasgenoemde word dus in die foniek van die gedig geopenbaar. Die klank wat ook 'n semantiese funksie kan hê, het ook verband met die rym en ritmiek in die gedig. Selfs versklank en rym het in die gedig die funksie om die gestalte te visualiseer.

Deur die foniese element in die woordspel van die gedig, word die kundigheid van die woordkunstenaar geïllustreer. Dit word gemanifesteer in die hoë frekwensie van konsonante, soos: t, r, l, s, p, k en n-konsonante asook vokale soos: o, e, a, i, ê, ô, die lang e- en o-vokale in:

...

*soos 'n tiroler, vrolike triole jodel;
'n makro-akrobaat,
dans op groot skaal,
op sy draad van taal.*

...

*Hy kan hom ektoplasties, lank uitrek
en lekker roomys uit berghorings lek,
elasties strek
en op die rekestok van die sterre gek.*

...

*'n stompie steel, en wat verheel is,
en verdeel is, heel*

...

*kon hy ... hop op sy kop
en soos n mol dol tol.*

Die digter as lirikus vergestalt sy gevoelens deur die "vrolike gejoel van triole". En deur assonans word die kreatiewe handeling van die kunstenaar vereenselwig met die reus wat as "n makro-akrobaat, dans op groot skaal,/op die draad van taal". Die gestalte van die reus word dus vergelyk met die "reusetaalhandeling" van die woordkunstenaar.

In spesifiek die "e"-klank in woorde soos: "ektoplasties", "uitrek", "lekker", "lek", "strek", "rekstok" en "gek" word die soepelheid van die bewegings van die reus vergestalt. Dit dui op die digter se vermoë om die woordklank en die woord te hanteer. Die herhaling van die "ee"-klank in woorde soos: "steel", "verheel", "verdeel", en "heel" sou, simbolies gesien, die strewe van die digter wees om die gedig tot n eenheid te struktureer. Die reus as meester van die toertjiekuns kan as "jongleur hop op sy kop/ en soos n mol dol tol". Hier word eksplisiet die digter se vernuftige spel met die woordklank vergestalt waarin terselfdertyd n bepaalde ritmiek opgesluit is. In die opeenstapeling van die heffinge in:

...
*(hy) kan jongleur en hop op sy kop
en soos n mol dol tol.*

word die eksentrieke bewegings van die reus dramaties vergestalt.

4.3.13.6.2 Rym

Dat die rym as kommunikatiewe struktuurkomponent in n gedig tot die uitbeelding van n gestalte kan meehelp, sal in hierdie afdeling probeer bewys word.

Ten opsigte van die rym sê Cloete (1982a: 8): "... behalwe dat die klank foniese, semantiese, uitbreidende en ritmiese funksies het, het dit ook 'n organisatoriese funksie (waarvan die rym 'n eenvoudige voorbeeld (is)". Die versklank en rym wat mekaar kompleet het in "n Reus" 'n opvallende semantiese en organiserende funksie. In die gedig waar dit om die reusgestalte gaan, is daar deurgaans geen reëlmatige rympatroon teenwoordig nie. In watter mate rym tot die vergestaltung van die reus as digter bygedra het, gaan in hierdie gedeelte ondersoek word.

'n Voorbeeld van begin-, binne- en eindrym kom voor in:

...

*Hy kan hom ektoplasties, ... uitrek
en lekker roomys ... lek,
elasties strek
en op die rekstok van die sterre gek.*

...

In die eindlettergrepe van die werkwoorde in die eindrymposisie, vind 'n mens rymooreenkomste. Die funksie van die eindrymooreenkomste is om die reus as 't ware "sigbaar" te maak: in die rym word die handelingsfunksie van die reus dus duidelik waardeur die digter terselfdertyd iets wil tipeer.

Na aanleiding van bogenoemde voorbeeld kan 'n mens dié afleiding maak dat dit hier eintlik om die visualisering van die reusgestalte gaan waarin die identieke eienskappe van die kreatiewe woordkunstenaar gelees moet word. Soos vroeër in hierdie ondersoek aangedui, gaan dit dus in geheel om die objektiewe beligting van die digter as kunstenaar.

4.3.13.6.3 Nuutskeppinge

Om nuwe woorde binne konteks te skep, is nog altyd deel van die kreatiewe taak van die woordkunstenaar. Die digter het in dié gedig deur nuutskeppinge daarin geslaag om die uiterlike gestalte van die reus/die

digter objektief te beeld:

...

n reus (is) ene oog en oor:

vleisskottels luisterend na die ruym;

...

Die nomina "vleisskottels" is afgelei van die benaming "skottelantenna". Laasgenoemde is afgelei van die woord "antenne" wat volgens HAT (1981: 50) onder meer "(n) draad of stel drade vir die opvang en uitsaai van elektromagnetiese golwe; ..." beteken. Dit is dus 'n instrument wat met allerlei seine in die ruimte "ruym" (ruim(te)-rym) waarneem en opvang. Dit is dus 'n eksplisiete verwysing na die reus se gehoorsintuig. Die sintuiglike waarnemingsvermoë van die reus is nie net sensitief nie, maar omvangryk.

Die digter wat in die persoon van die reus geobjektiveer is, is dus "ene oog en oor" - hy is dus as 't ware geheel en al op die sintuiglike waarneming ingestel. "Die literêre teks is die geestesprodukt van die mens; daarom dat die kognitiewe, die affektiewe en die konatiewe, al drie in die literatuur tot uitdrukking kom." (Cloete, 1982a: 2). Die literêre teks is altyd mensgerig en die skrywer word by uitstek "heerser" van sy herskape werklikheid deur middel van die woord. Die verrassende nuutskepping "ruym" is 'n samestelling tussen die nomina "ruim" (ruimte) en "rym". Die betekenis daarvan binne die konteks van die gedig veronderstel die sensitiewe ouditiewe ingesteldheid van die reus teenoor die "verlate glasslaap van die as van ons oogvulkane". Die sintuiglike "skerpheid" van die reus word dus beklemtoon.

4.3.13.6.4 Die onvervangbare woord

Met die onvervangbare woord word bedoel die "juiste" of "korrekte woord", soos dit binne die bepaalde konteks 'n betekenis wil kommunikeer. In die gedig "n Reus" maak die biografiese outeur hiervan gebruik deur van eersgenoemde te praat as:

...

n makro-akrobaat,

...

Hy kan hom ektoplasties, lank uitrek

...

(hy) kan jongleur ...

...

Die woord "makro-akrobaat" is van die kant van die biografiese outeur *n* vindingryke samevoeging van die adjektief "makro" en die nomen "akrobaat". In die herhaling van die klanke a, k, r en o van die woordsnit "akro" in onderskeidelik "makro" en "akrobaat" word *n* dinamiese klank=effek bewerkstellig. Die woord "makro-akrobaat" maak semanties die woordsamestelling onvervangbaar, omdat dit in hierdie geval dui op die behendigheid en ratsheid wat gekoppel word aan die geweldige grootheid van die reus.

Die woord "ektoplasties" in die versreël "ektoplasties lank uitrek" is saam met "lank" bywoorde wat die werkwoord "uitrek" kwalifiseer. Die betekenis wat dit in die gedig het, kan soos volg vertolk word: die digter het geen tydruimtelike grense wat hom bind nie; hy kan selfs die sterre bereik in sy kreatiewe uiting. Die bywoord "ektoplasties" funksioneer dus as onvervangbare woord vanweë die raak beskrywing wat dit ten opsigte van die digterreus bewerkstellig.

So ook is die woord "jongleur" onvervangbaar omdat die eu-klank in die kernwoorde daarmee assoneer soos: "reus", "roosreukwater", "reusel" en "peusel". Met ander woorde: die nomen "jongleur" (ewewigskunste=naar) wat in hierdie geval as verbum, "jongleur", in plaas van "jongleer" funksioneer, is onvervangbaar omdat dit deur binnerym die handelinge van die reus veraanskoulik. Die assonans het dus *n* komplementerende funksie om die eksentrieke gestalte van die reus te tipeer. Alhoewel hier wel *n* vorm van rymdwang plaasgevind het, naamlik "jongleur" in plaas van "jongleer" het versklank tot objektivering bygedra.

4.3.13.7 Metafoor

Die metafoor as literêre beeld is reeds deur Aristoteles in sy Ars poetica omskryf. Vanuit bogenoemde is dit duidelik dat die metafoor as literêre gegewe reeds 'n eeue-oue literêre verskynsel is. Aristoteles se siening daarvan word deur Bickerton (1980: 44) soos volg, vanuit 'n vertaling van Hamilton Fyfe, aangehaal: "Metaphor is the application of a strange term either transferred from the genus and applied to the species, or from the species and applied to the genus, or from the species to another, or by analogy." Snyman, (1983: 57) som dié stylfiguur benewens die talle teorieë, menings en beskouing daarvan, soos volg op: "... een woord met betekenis en al gaan neem die plek van 'n ander sonder om sy identiteit prys te gee". Een van die beskouings oor die metafoor word onder andere deur Richards (1965: 93) binne sy sogenaamde "kategorie-sisteem" verklaar: "When we use a metaphor we have two thoughts of different things active together and supported by a single word or phrase whose meaning is a result of their interaction." Hierdie uitgangspunt maak hy van toepassing "... binne sy bekende onderskeidings van tenor en vehicle". Die tenor veronderstel die gewone gegewe aan te dui terwyl die vehicle die metaforiese gegewe verteenwoordig. (Snyman, 1983: 58).

In die lig van bogenoemde kan vervolgens aangetoon word hoe die biografiese outeur deur metaforisering die gestalte van die reus in die gedig "n Reus" opvallend beeld. In die metaforiese taalgebruik word die digterreus soos volg voorgestel:

...
sy waan is 'n orkaan, sy traan 'n oseaan,
sy bloed 'n vloed,
sy pyn 'n woestyn.
sy hartstog 'n ruimtegloed,
'n songroot grot,
...

Die emosionele beleving van die reus word in der waarheid hiperbolies gemetaforiseer, soos die volgende konstruksie aandui:

sy waan

is 'n orkaan

tenor (argument) vehicle (fokusekspressie)

Daar is dus 'n noue verwantskap tussen die reus se emosies (sy waan, traan, bloed en pyn) en natuurfenomene soos "n orkaan", "oseaan", "vloed", "woestyn" en "ruimtegloed". Die outeur het die metafoor diensbaar gemaak deur die disjunkte samesyn "waan" en "orkaan", om daarmee die reus se intense emosionele beleving te vergestalt.

In dieselfde gedig "n Reus" word die gestalte van dié reus gelykgestel aan die van 'n "tiroler":

n Reus

kan ...

...

soos 'n tiroler, vrolik triole jodel;

...

Hiervolgens kan die afleiding gemaak word dat dit hier om die suiwer liriese uiting van die digter gaan. Dit kan selfs geïnterpreteer word as die gevoelvolle uiting van die digter in die liriek as kunsvorm. Die woord "triole" kan moontlik klankmatig in verband gebring word met die woord "triolet" wat volgens HAT (1981: 1169) 'n "... vers van 8 reëls (is) waarin die eerste 2 reëls met 'n rymskema aba, aab (en) ab (verbind)" word. In der waarheid is "triool" 'n musiekterm wat dui op drie note wat die tydswaarde van twee het.

4.3.13.8 Simbool

Volgens die ensiklopedie Poetry and poetics word aangaande die simbool die volgende gesê: "A symbol puts the analogy in place of the subject so that we read what is said as if that were what is meant, but are made to infer, by virtue of the associations provoked by what is said and the manner in which it is expressed, something more or something else as the additional or true meaning. Thus, an idea which would be difficult, flat, lengthy, or unmoving when expressed prosaically and by itself, may be made

intelligible, vivid, economical, and emotionally effective by the use of symbols." (Preminger, 1974: 833.) Snyman (1983: 77) ondersteun hierdie siening wanneer hy sê dat: "... die simbool ook 'plaasvervangend' optree, maar dat hierdie plaasvervanging nie 'n saak in die plek van 'n ander saak is nie, maar 'n analogie in 'n plek van 'n saak'. Met ander woorde: wanneer die simbool as stilistiese element in die poësie funksioneer, word hiermee bedoel dat die simbool die voorwerp self is, wat in die gees van die digter vir iets staan. Anders gestel: die gebruik van simbole binne die poësie het ten doel die voorstelling van 'n bepaalde begrip of sinnebeeld. Volgens Grové (1977: 97) word die simbool by sommige digters "... iets meer as blote verbeeldingselemente. Die woorde keer so hardnekkig terug dat hulle later 'n bepaalde sfeer opwek".

Dit is egter belangrik om te noem dat daar ook ander verwante betekenisnuanses betreffende die simboliek in 'n gedig kan wees. Louw (1967: 61) bevestig bogenoemde as hy dit noem dat: "... 'n Simbool het juis die kenmerk dat dit baie betekenisse kan hê - dat dit as 't ware ligstrale na alle kante toe uitstuur." Hy meen ten slotte: "Ons nooit sal weet wanneer 'n goeie simbool se moontlikhede van interpretasie uitgeput is nie." (Louw, 1967: 61).

Waar dit in die gedig "n Reus" om die gedagte, reus of die denkbeeldige reus gaan, is laasgenoemde as sentrale karakter in die gedig, die gegewe of die objek wat simbool word van die universele digter in sy digterskap. Snyman (1983: 78) beweer immers dat: "... die interpretasie van die simbool deur die teks en die konteks gesuggereer (word)". 'n Mens kan vanuit die uitspraak die afleiding maak dat in hierdie geval dit spesifiek die reus se vaardighede as akrobaat-kunstenaar is wat simbool word van die eienskappe en vermoëns van die digter as woordkunstenaar:

*n Reus
kan die oggendson op sy neus
aan 'n ... klankbalk balanseer,
...*

*'n makro-akrobaat,
 dans ...
 op sy draad van taal.
 ...
 om 'n reus te wees,
 beheer sy gees:
 ...*

As toertjiekunstenaar is die vaardighede (balanseer, dans, en beheer (sing)) van die reus dus hier 'n eksplisiete vergestaltling van die wesen=like aard van digterskap: dit is naamlik om deur middel van die woord die fyn balans tussen gees en emosie te beheer.

4.3.13.9 Klassieke verwysings

Deur in 'n gedig die mitologie te betrek, word 'n eeu-oue waarheid bevestig, en dit gee aan die teks 'n multidimensionaliteit. Die funksie van die mite in die kuns is om 'n lewende waarheid te bevestig. Leroux konkludeer bogenoemde met sy aanname "n lewende mite kan ook 'n lewende waarheid wees".

Die gebruik van die mite in 'n gedig kan ook as 'n betekenisvolle tegniek by gestaltegewing in die poësie aangewend word. Hiermee word bedoel dat figure uit die antieke mitologie met hedendaagse menskarakters gesimboliseer kan word. Die tegniek kan 'n dinamiese middel wees om 'n gestalte in 'n gedig te objektiveer. X

Na aanleiding van bogenoemde teoretiese uitgangspunt sal daar in die gedig "n Reus" deur S.J. Pretorius noukeurig gelet word op die mate waarin mitologiese verwysings tot die visualisering van die reus, wat die digter veronderstel, bydra.

In hierdie gedig vertel die fiktiewe derdepersoonverteller die volgende:

...

*hy kan hom selfs verset
teen wat 'n god belet
en berge stapel bo die kim
waarop hy in die hemel klim,
'n stompie steel, en wat verheel is,
en verdeel is, heel.*

...

Soos dit in dieselfde hoofstuk onder die kategorie "die mitologiese gestalte" reeds duidelik geblyk het, is "Prometheus" 'n bekende figuur van die Titane uit die Griekse mitologie.

As Titaan het Prometheus in opstand en verset teen Zeus die oppergod gekom; hy het vuur vanuit die hemel gesteel om daardeur die aardse beskawing mee op te hef. Die verset van die reus, soos dit in die gedig waargeneem is, is dus hier verpersoonlik in die gestalte van Prometheus wat self ook reus is:

...

*hy kan hom selfs verset
teen wat 'n god belet ...*

...

Met betrekking tot die woordkunstenaar, kan dié opstandselement geïnterpreteer word as dié digter se verset teen die beperkinge van die konkrete tydruimtelike aardse bestaan. In die handelinge van die reus: "berge stapel" en "berge klim", word die intense sieledrang van die digter om na die goddelike/hemel uit te reik en om dit te verower, uitgebeeld. 'n Bykomende interpretasie van die genoemde, kan soos volg verduidelik word: Prometheus se strewe om deur die "steel" van 'n "stompie" die verdeeldheid tussen die aardse en die hemel te "heel" (verenig), is hier simbolies van die woordkunstenaar se strewe om deur verskeie komposisionele elemente die eenheid van die gedig te bewerk. Die funksie van die opstandselement sou binne die gedig soos volg geïnterpreteer kon word: dit beklemtoon sekere aspekte van die kunstenaarsgees, soos die inherente opstandigheid wat hom vergestalt vind in

die bevraagtekeninge van die sinswermlikheid, waardeur die bestaan van God ook dikwels bevraagteken word.

Dat dit hier steeds om die handelinge van 'n reusgestalte vanuit die Griekse mitologie gaan, is duidelik:

...

*Bo die louriergrot van sy kop
pas hy woordkuddes op
wat hy grou-aand inhaal
uit opale dale,*

...

Die benaming "lourier" is volgens HAT "... 'n Suid-Europese sierboom ..." en is deur die ou Grieke gebruik om hulle helde en digters met lourier=krone te vereer. (Odendal, 1981: 664). Die woord "woordkuddes" het ook 'n poëtikale duiding: dit sou in hierdie geval kon dui op die woord=kunstenaar se veelvuldige omgang met die woord.

Volgens die New Larousse ensiklopedie of mythology was die eenoogsiklope afskuwelike mensvretende monsters woonagtig in afsonderlike grotte aan die suidweskus van Sisilië. Van die bekendste onder hulle was Polifemus wat onder andere Odisseus en sy metgeselle in 'n grot gevange gehou het. In 'n poging om Odisseus en sy metgeselle van Polifemus se gevangehouding te verlos, het die oppergod van die Grieke, Polifemus dronk gemaak en sy oog met 'n brandende houtstomp uitgesteek. Dit het gelei tot die ontsnapping van Odisseus en sy volgelinge. (Graves, 1972: 129).

Die "louriergrot" waarvan die fiktiewe verteller praat, is die oorblywende letsel/leë oogholt van die grotbewoner Polifemus se uitgesteekte oog. Die nomen "woordkuddes" verwys dus na die skape wat onder andere deur Polifemus opgepas is. Die landelike omgewing as ruimte waarbinne die reus Polifemus figureer, spreek duidelik vanuit die verskillende natuurbeelde: "louriergrot", "(woord)kuddes", "grou-aand", "dale", "sneepers", "vag" en "kleurkrale". Die verband tussen Polifemus en die woordkunstenaar belig bykomende fasette van die kreatiwiteit van die universele woordkunstenaar. Die digter se eensaamheid word hier gelyk=

gestel aan die geïsoleerde grotbestaan van Polifemus: hy (die digter) voer dus as Polifemus-figuur 'n afgesonderde lewe met as "enigste" kommunikasiemedium tot sy beskikking die taal/woorde, waardeur hy kreatief-handelend uiting gee aan sy poëtiese skeppingsdrang.

Vervolgens word ook na die reus verwys as Zeus wanneer die verteller in die gedig dit noem dat:

...

Sy hartstog is 'n ruimtegloed,

...

Dat die woord "ruimtegloed" met Zeus verbind word, sal voorts aan die lig kom: die verklaring wat die New Larousse encyclopedia of mythology vir Zeus bied, is dat hy die oppergod van die Grieke was. Graves (1972: 98) beweer voorts: "He was omnipotent, he saw everything and knew everything ... Thus he was fountainhead of all divination,... Finally he was protector-god of all Greece." Graves (1972: 98) meen verder dat "Zeus, among whose many functions that of procreation was pre-eminent, had contracted numerous unions." As eggenoot van Hera was hy onder meer verlief op Semele, die dogter van Kadmus. As gevolg hiervan het sy jaloerse vrou Hera, Semele omgepraat om Zeus te versoek om in sy volle majesteitlike gedaante aan haar (Semele) te verskyn. Zeus se pogings om Semele van haar versoek te laat afsien, het misluk. Sy goddelike verskyning aan Semele was volgens Graves (1972: 105) "... surrounded by lightning and thunder. The sight of the great god in all his dazzling splendour was too much for mortal eyes and Semele perished, consumed by celestial flames".

Na aanleiding van die verklarings hierbo is die reus se "hartstog", wat met 'n "ruimtegloed" vergelyk word, 'n toespeling op die oppergod Zeus se majesteitlike verskyning aan Semele. Wat hier bedoel word, is of die digter as mens enigsins in staat is om die goddelike te kan ervaar. Die vraag wat hier gesuggereer word, is of dit nie dalk té ekstasies is nie en kan hy nie daardeur vernietig word nie? Die fiktiewe verteller gaan daarom voort en beeld die digter soos volg uit:

...
om 'n reus te wees,
beheer sy gees:
...

Hiermee word bedoel dat om werklik digter te wees, hy sy geestelike "hartstog" soos die van 'n "ruimtegloed" moet beheer, sodat dit homself as digter nie kan "verbrand" nie. Die voorstelling hier kan as 't ware aan Willem Kloos se woorde gelykgestel word: "Ik ben een God in 't diepst van mijn gedachten." (Kloos, 1942: 48). Met die goddelike reeds in hom loop hy gevaar om weens die oorweldigende krag daarvan vernietig te word. Dit sou andersins geïnterpreteer kan word as die potensiële gevaar van digterskap om in sy eie passie te verstriek. Die wyse waarop die reus (digter) sy gees beheer, word gesimboliseer met Apollo se bestuur van die sonwa deur die hemelruim:

...
hy men op sy renwa,
sy briesende vierskaar sonder vrees,
ken die steil oosklim, die val na die weste.
die monsterneste, dié stertskuim,
gesperde kake van die pantserdrake
van die niet,
verdryf sy pluim
en die pyle wat hy skiet
uit sy bakkroom en droomkrisoliet ...

In die New Larousse encyclopedia of mythology beweer Graves (1972: 118) die volgende van Apollo: "... (he) was first of all a god of the light, a sun-god-without, however, being the sun itself ... Because the sun is murderous with its rays which strike like darts and at the same time beneficent because of its prophylactic powers, Apollo was thought of as an archer-god who shot his arrows from afar (Hecatebolos) as the god of sudden death; ... Apollo is a musician god as well, the god of song and the lyre."

In die geheel gesien word die digter as maker van die poësie hier voorgestel as die godheid (Apollo) self. Soos Apollo die son op sy "briesende

vierskaar" vreesloos deur die hemel stuur (die steil oosklim, die val na die weste), verdryf hy terselfdertyd met sy "pyle" en sy "pluim" die "monsterneste ... en die pantserdrake" (diereriem) van die "stert=skuim". Met laasgenoemde word die melkweg van die hemelruim veronder=stel; andersyds is dit 'n simboliese voorstelling van die inkarnasie van die bese. Die "pluim" en "die pyle wat hy skiet" is die (son)strale se weerkaatsing op die "bakkroom" (sonwa) self, asook op die "droom=krisoliet" (edelgesteentes) daarvan.

Samevattend beskou kan daar dus tot die gevolgtrekking gekom word dat die verskillende konsepsuele elemente en die besondere aanwending van perspektief in die gedig, in samewerking met die taalmanifestasies, en die literêre beeld die objektiwiteit van die gestalte van die reus, vir die leser dramaties vergestalt het. In hierdie gedig "n Reus", het die biografiese outeur dus daarin geslaag om sy eie kunstenaarskap (die woordkuns) in 'n "objektief"-universele verband te plaas, ten spyte van die totale subjektiwiteit (intieme betrokkenheid) van die digter tydens die maakproses van 'n literêre artefak.

SAMEVATTING

Jean Weisgerber (1984: 31) wys in sy opstel "Hugo Claus tussen avant-garde en tradisie" op die eerste deel van Hugo Claus se bundel Dubbel Krijt, waar die digter probeer om in 'n sekere balans van sy eie lewe op te maak. Hy konstateer dan die volgende oor die genoemde poësie van Claus: "Het spel met woorden heeft plaats gemaakt voor introspectie, zelf-analyse. We hadden al opgemerkt, dat Claus graag uit zichzelf treed om zijn ik van buiten af, als een object, te bekijken; ..."

Die gestalte van die digter kan byvoorbeeld deur die gestaltegewing van 'n ander outeur (kunstenaar) geobjektiveer word of deur selfobjektivering kan hy 'n faset van sy lewe in die teks manifesteer. Hierdie verband tussen werklike outeur en die outeur as teksinstansie word verhelder deur Van den Bergh (1981: 158) se term 'abstrakte outeur' en die gedeeltelike omskrywing daarvan: " ... dat deel van de persoonlijkheid van de werkelijke schrijver dat zich in de tekst manifesteert ...". Wat hiermee in der waarheid bedoel word, is dat 'n gedeelte van die skrywer se historiese werklikheid of lewensopvatting deur middel van die woordkunswerk gekommunikeer word.

Objektivering van die mensgestalte, soos dit gedeeltelik deur die voorafgaande paragrafe aangedui is, was die veld van ondersoek in die studieonderneming. Die omvang van hierdie studieterrein was ook beperk tot objektivering van die mensgestalte en dan in die kontemporêre Afrikaanse en Nederlandse poësie. Dit is ook duidelik dat gestaltegewing van die mens in die poësie hier te lande werklik sy beslag gekry het sedert die dertigergenerasie.

Lindenberg (1966: 98) bevestig die bogenoemde uitspraak deur die volgende aanname: "Hoe seer die gestaltevers 'in die lug' was, bemerk ons nie slegs aan die feit dat die beste Dertigers ook in dié rigting beweeg nie, maar ook aan die verskynsel dat jonger talente wat aanvanklik onder invloed van die belydenispoësie gestaan het, in latere bundels tipiese gestalteverse skryf."

Objektivering is dus 'n identifiseerbare verskynsel in die poësie. Omdat die verskynsel nog nooit voorheen deur teoretici op 'n sistematiese wyse nagevors is nie, het dit die studie 'n noodsaak gemaak.

Die raadpleging van bestaande literatuurwetenskaplike bibliografie en die bestudering van resente digbundels in Afrikaans en Nederlands het getoon dat objektivering/gestaltegewing bewerkstellig kon word deur 'n wye verskeidenheid digtegnieke. In hoofstuk drie van die verhandeling het die toegepaste studie getoon dat objektiveringstegnieke 'n wye verskeidenheid behels, byvoorbeeld personering, handeling van die gestalte, ruimtelike situering, perspektiefwisseling, metaforiek, versklank, rym, woordseleksie, tipografie, ensovoort.

Uit die ondersoek het dit opgeval dat die begrip objektivering, soos wat dit in gestaltegewing na vore gekom het, 'n fenomeen is wat wetenskaplik versigtig benader moet word. Dit kom daarop neer dat die term objektivering heelwat meer impliseer as wat oënskynlik aanvaar word. Dewey en Bentley (1949: 298) omskryf die 'problematiek' rondom objektivering soos volg: "Objective is used so frequently to characterize aspects of 'subject' rather than 'object' that its own status with respect to subject and to object should be carefully established before use."

Dit is dus duidelik dat alvorens literêr - teoretiese uitsprake rakende die objektiveringsverskynsel gemaak kan word, dit gerade is om subjektivering as integrale onderdeel daarvan te sien en te verstaan. Soos Clijmans (1979:10) dit bevestigend stel: "Een subject en een object staan dan eigenlyk met elkaar in een dialectische relatie : subject en object zijn dus essentiële componenten van het waarnemingsproces ..."

Objektivering van die mens kan dus na aanleiding van die bewering hierbo, en soos dit reeds uit die studie bewys is, omskryf word as onder meer die bewustelike wegbeweeg van die "ek" van homself deur die skep van 'n "alternatiewe" of "plaasvervangende" gestalte waarby die "ek" steeds ten nouste (dus subjektief) betrokke is. Dit kom dus daarop neer dat die "ek", in hierdie geval die biografiese outeur, homself doelbewus verberg in 'n ander gestalte. Hierdie soort poësie kan terselfdertyd ook maskerpoësie genoem word wat hoogs opvallend was in die gestaltegedigte van die Nederlandse digter Martinus Nijhoff. In die navorsing oor die kindergestalte in

Lina Spies se poësie som Eloff (1984: 3) dit raak op: "Dit raak byvoorbeeld die digterlike gestaltegewing as sodanig, in hierdie geval die objektiveringsproses. Die skryfster skep in die kind 'n afstandfiguur (geobjektiveerde gestalte) wat haar 'n mate van objektiwiteit laat behou waar sy naamlik oor die eie kindwees skryf."

Soos dit in hierdie studie ook aangetoon is, kan na aanleiding van bogenoemde gegewe die aanname gemaak word dat verskynsels soos identifisering, vereenselwiging, projektering en assosiering, almal integrale fasette is van die diepste "ek" van die historiese outeur. In bogenoemde geval is dit egter getransponeer vanuit die subjektiewe "ek" in die "meer" objektiewe ofte wel "minder" subjektiewe gestalte van die kind.

Waar die personale verteller as vertellende instansie die "ek" van die biografiese outeur laat deurskemer en bepaalde fasette ontbloot, het 'n mens met selfobjektivering te doen. In hierdie kategorie is veral gekonsentreer op die gedigte oor selfobjektivering van T.T. Cloete. Die poësie van Lina Spies en Antjie Krog bied ook goeie voorbeeldmateriaal vir selfobjektivering.

Die omvangryke moontlikhede van 'n onderwerp soos hierdie en die hoë frekwensie van die verskynsel in beide die Afrikaanse en Nederlandse liriek, noep 'n mens om selektief te werk te gaan en om hierdie rede is besluit om net op Martinus Nijhoff as eksponent van die Nederlandse poësie te fokus. Verder het die gekose kategorieë mensgestaltes, wat vir die doel van hierdie studie gebruik is, 'n bevredigende en verteenwoordigende beeld van die moontlikhede van objektivering gebied.

Fundamentele teorie oor die onderwerp het grotendeels ontbreek, en was die navoring op intensiewe teksstudie toegespits. Vanuit 'n hipotetiese uitgangspunt is die toepaslike tekste bestudeer en daaruit is die gegewe teorie gevorm.

Die kommunikasiemodel wat die skrywer, teks en leser veronderstel, en waar die rol van die implisiete en abstrakte outeur onderstreep word, was in hierdie studie 'n handige instrument om objektivering te beskryf. Weens die rol van die subjektiewe is gevind dat volkome objektiwiteit in gestaltepoësie nie moontlik is nie. Die term objektivering berus dus op dit wat

deur die digter tot objek gemaak is met inagneming dat hy hom nie totaal van sy herskape werklikheid (die gestaltegedig) kan isoleer nie.

Dat die skrywer 'n spesifieke doel voor oë het wanneer hy gestaltes skep, het telkens by die lees van die gestaltegedig na vore gekom. Die essensie van objektivering lê dus geleë in die afstanddoening van die self om daar= deur 'n ewige menslike waarheid (universele idee) by die leser tuis te bring. So kan objektivering in die liriek dien as "kanaal" om 'n faset van die self in 'n bepaalde gestalte te manifesteer.

Objektivering, weens die konstante voorkoms daarvan in die poësieliteratuur, is in hierdie studie geïdentifiseer en aan die hand van 'n verskeidenheid tekste geïnterpreteer en beskryf.

SUMMARY

In this study the aim is to investigate the phenomenon known as the objectivication of the human image, a phenomenon which is a factor of constant literary import in poetry.

The term "objectivication" tries to give expression to that which the poet has made the object of his concern. It therefore concerns the conscious unfettering of the ego by creating an objective image. In spite of the obvious occurrence of this phenomenon in poetry, no substantial research has as yet been undertaken by scholars in the field of Afrikaans lyrical poetry. As a result of the non-existence of any fundamental theory on this subject, this study is mainly of an empirical nature. All possible objectifying techniques are therefore identified and analyzed in texts which are deemed appropriate for the research. A difficulty to be overcome was the many connotations implied by the term objectivication.

In the Afrikaans poetry the Dertigers were taken as a point of departure. In the work of the Dutch poets only the poetry of Martinus Nijhoff was investigated. The study has shown that objectivication is brought about by various poetical techniques which make it possible for the reader to visualize an image objectively. During the investigation a significant feature noted was that self-objectivication also formed a separate category. This means that the poet is in fact subjectively involved with reference to the ego-image created by him.

The essence of objectivication as a phenomenon in the process of literary communication, lies in the specific idea which addresses the reader by means of the image. This means that the poet creates images with a specific aim in view. In other words, a definite meaning or truth is contained in the image, and this must be discovered by the reader.

This investigation has shown that objectivication is a consistent phenomenon in Afrikaans poetry since the Dertigers. It is viewed as a literary technique; in general, a universal literary phenomenon.

BIBLIOGRAFIE

- ANON. 1945a. Midas. (In The new book of knowledge, 5: 2166.)
- ANON. 1945b. Napoleon I. (In The new book of knowledge, 5: 2275-2278.)
- ANON. 1974. Objectief. (In Grote Winkler Prins, 14: 373.)
- ANON. 1976. Lucifer. (In Grote Nederlandse Larousse, 15: 432.)
- ANON. 1978. Reus. (In Grote Nederlandse Larousse, 20: 279.)
- ANON. 1984. Prometheus. (In The new encyclopaedia Britannica, Micropaedia. 8: 237.)
- BALDWIN, J.M., red. 1960. Dictionary of philosophy and psychology, dl. 2. Gloucester, Mass.: Smith.
- BARTELINK, G.J.M., red. 1976. Mythologisch woordenboek. Utrecht: Het Spectrum.
- BEKKER, P. 1964. Kantaantekeninge by 'n titel. Standpunte, 17(6): 49-51, Aug.
- BEKKER, P. 1970. Die titel in die poësie. Johannesburg: Tafelberg.
- BICKERTON, D. 1980. Linguistic perspectives on literature. New York: Oxford University Press.
- BLOEM, J.C. 1950. Verzamelde beshouinge. 's-Gravenhage: Stols.
- BLOEM, J.C. 1969. Poëtica. Amsterdam: Athenaeum, Polak & Van Genneep.
- BOTHA, E. & PRETORIUS, R., reds. 1983. Samehang en sin: opstelle oor die Afrikaanse poësie. Kaapstad: Tafelberg.
- BREYTENBACH, B. 1967. Die huis van die dowe. Kaapstad: Human en Rousseau.

- BREYTENBACH, B. 1976. Voetskrif. Johannesburg: Perskor.
- BRINK, A.P. 1980. Waarom literatuur? Grahamstad: Universiteit van Rhodes.
- BRONZWAER, W.J.M., FOKKEMA, D.W. & KUNNE-IBSCH, E. 1977. Tekstboek algemene literatuurwetenskap. Baarn: Ambo.
- BUTTREY, T.V. 1971. Pan. (In Encyclopaedia Britannica, 17: 199.)
- CHING, M.L.L. 1980. Linguistic perspectives on literature. London: Boston & Henley.
- CLOETE, T.T. 1957. Die wakende droom in "Die swart luiperd". (In Beskouings oor poësie. Pretoria: J.L. van Schaik.)
- CLOETE, T.T. 1970. Kaneel. Kaapstad: Nasou.
- CLOETE, T.T. 1980. Angelliera. Kaapstad: Tafelberg.
- CLOETE, T.T. 1981. Gids by D.J. Opperman se senior verseboek. Kaapstad: Tafelberg.
- CLOETE, T.T. 1982a. Hoe om 'n gedig te ontleed. Kaapstad: Human en Rousseau.
- CLOETE, T.T. 1982b. Jukstaposisie. Kaapstad: Tafelberg.
- CLOETE, T.T. 1984. Die dromende denke van die digter. (In S.A.V.A.L.-kongresreferate, 4. Wits/Potchefstroom.)
- CLIJMANS, L. 1979. Het theoretisch principe objectiviteit. Leuven: Katholieke Universiteit.
- COETZEE, G.J.H. 1981. Teorie en praktyk by Martinus Nijhoff. Potchefstroom. (Verhandeling (M.A.) - PU vir CHO.)
- CONRADIE, P.J. 1974. Spanning en ewewig. Pretoria: Academica.
- CONRADIE, P.J. 1982. Kritiek op D.J. Hugo se "Slotsom oor 'n Eybersgedig". Standpunte, 35(6): 38-40, Des.

- CUDDON, J.A., red. 1977. A dictionary of literary terms. London: Deutsch.
- CUSSENS, S. 1978. Verf en vlam. Kaapstad: Tafelberg.
- CUSSENS, S. 1980. Die swart kombuis. Kaapstad: Tafelberg.
- CUSSENS, S. 1981. Die woedende brood. Kaapstad: Tafelberg.
- CUSSENS, S. 1984. Membraan. Kaapstad: Tafelberg.
- DAICHES, D. 1956. Critical approaches to literature. London: Longman.
- DE CONINCK, R. 1974. Titel. (In Moderne encyclopedie der wereldliteratuur, 8: 450.)
- DEGENAAR, J.J. 1962. Eksistensie en gestalte: aantekeninge by die eksistensialisme en by die poësie van N.P. van Wyk Louw. Johannesburg: Simondium.
- DE JONG, M.J. 1983a. Is Iser relevant? (In S.A.V.A.L.-kongresreferate 3. Potchefstroom: PU-publikasies. p. 21-32.)
- DE JONG, M.J. 1983b. n Kritiese beskouing van die standverskille tussen teks en leser, veral by literatuuronderrig. (In Malan, C., red. Letterkunde en leser. Pretoria: Butterworth. p. 43-56.)
- DEKKER, G. 1959. Van Hooft tot Luyken. Pretoria: Van Schaik. (Uit die skat van die Nederlandse liriek II.)
- DE LANGE, J. 1984. Waterwoestyn. Kaapstad: Human & Rousseau.
- DE VRIES, A.D., red. 1981. Dictionary of symbols and imagery. Amsterdam: North-Holland Publishing Company.
- DE VRIES, T. 1946. M. Nijhoff wandelaar in de werkelijkheid. 's-Gravenhage: Daamen.
- DEWEY, J. & BENTLEY, A.F. 1949. Knowing and the known. Boston: Beacon.
- DONKER, A. 1977. Nijhoff de levensreiziger. Utrecht: Reflex.

- DU BUISSON, M.S. 1959. Die mens-Godverhouding in die Afrikaanse poësie. Johannesburg: Voortrekkerpers.
- DU PLESSIS, H. 1984. Gewete van glas. Kaapstad: Human & Rousseau.
- ELIOT, T.S. 1932. The use of poetry. London: Faber & Faber.
- ELIOT, T.S. 1947. Points of view. London: Faber & Faber.
- ELIOT, T.S. 1967. On poetry and poets. London: Faber & Faber.
- ELIOT, T.S. 1978. To criticize the critic and other writings. London: Faber & Faber.
- ELOFF, L. 1984. Die poësie van Lina Spies. Potchefstroom. (Verhandeling (M.A.) PU vir CHO.)
- ENGELBRECHT, H.J. 1979. Waaigras. Pretoria: Uitgewery Oranje.
- ENGELMAN, J. 1965. Martinus Nijhoff: de veelkantige criticus. 's-Gravenhage: Bakker.
- ERLICH, V. 1980. Russian Formalism: history - doctrine. The Hague: Mouton.
- EYBERS, E. 1939. Die stil avontuur. Pretoria: Van Schaik.
- EYBERS, E. 1955. Die vrou en ander verse. Johannesburg: Constantia.
- EYBERS, E. 1958. Neerslag. Kaapstad: Nas. Boekhandel.
- EYBERS, E. 1962. Balans. Kaapstad: Human & Rousseau.
- EYBERS, E. 1968. Onderdak. Kaapstad: Human & Rousseau.
- EYBERS, E. 1978. Voetpad na verkenning: kritiese opstelle ingelei deur J.C. Kannemeyer. Kaapstad: Human & Rousseau.
- EYBERS, E. 1980. Einder. Kaapstad: Human & Rousseau.

- EYBERS, E. 1981. Die helder halfjaar. Kaapstad: Tafelberg.
- EYBERS, E. 1982. Gedigte: 1936-1958. Kaapstad: Tafelberg.
- FRÄNKEL, J., LANKER-EULER, E., KERÉNYI, K. & SÉCHAN, L. 1975. Prometheus. (In Grote Winkler Prins, 15: 719-720.)
- FUNK, C.E., red. 1946. Funk and Wagnalls new practical standard dictionary of the English language. New York: Funk & Wagnalls.
- GARDENER, H. 1970. Art through the ages. New York: Harcourt.
- GENETTE, G. 1980. Narrative discourse. Oxford: Blackwell.
- GISPEN, H.W., red. 1977. Bybelse ensiklopedie, dl. 1 & 2. Kaapstad: Verenigde Protestantse Uitgewers.
- GRÄBE, I. 1983. Metaforiese konstruksie in poëtiese taalgebruik: 'n tekstuele benadering. (In Sinclair, A.J.L., red. G.S. Nienaber: 'n huldeblyk. Belville: UWK-Publikasies. p. 207-223.)
- GRÄBE, I. 1984a. Eksploitasie van klankmatige aspekte in T.T. Cloete se Jukstaposisie. (In Viljoen, H., red. In teen die groot vergeet. Potchefstroom: PU-Sentrale Publikasies, p. 25-50.)
- GRÄBE, I. 1984b. Kommunikasie-middele in die poësie. (In S.A.V.A.L.-kongresreferate, 4. Wits/Potchefstroom.)
- GRAVES, R. 1972. New Larousse encyclopedia of mythology. London: Hamlyn.
- GROVÉ, A.P. 1949. Die duister digter. Pietermaritzburg: Universiteitspers.
- GROVÉ, A.P., red. 1963. Letterkundige sakwoordeboek vir Afrikaans. Kaapstad: Nasou.
- GROVÉ, A.P. 1965a. Fyn net van die woord. Kaapstad: Nasou.
- GROVÉ, A.P. 1965b. Oordeel en vooroordeel: letterkundige opstelle en kritiek. Kaapstad: Nasou.

- GROVÉ, A.P. 1966. Wat sê die digter? (In Van Heerden E., red.
Smal swaard en blink. Kaapstad: Academica. p. 77-87.)
- GROVÉ, A.P. 1977. Woord en wonder. Johannesburg: Nasou.
- GROVÉ, A.P. & BOTHA, E. 1975. Handleiding by die studie van letterkunde.
Kaapstad: Nasou.
- GROVÉ, H. 1982. Ontmoeting by Dwaaldrif: 'n radiodrama. Johannesburg:
Perskor.
- HATTINGH, A.S.J. 1977. Kunswaardering. Johannesburg: Perskor.
- HENNIPMAN, P. 1975. Die dichteres en haar werk. (In Nienaber -
Luitingh, M., samest. Ter wille van die edel spel. p. 5-23.)
- HEYNS, J.A. 1978. Dogmatiek. Pretoria: N.G.-Kerkboekhandel.
- HÖTTGES, V. & DE VRIES, J. 1973. Reus. (In Grote Winkler Prins, 16: 297.)
- HUGO, D.J. 1981. Slotsom oor 'n Eybersgedig. Standpunte 34(6): 10-14, Des.
- JONCKHEERE, K. 1966. N.P. van Wijk Louw door de Nederlanden. (In Van
Heerden, E., red. Smal swaard en blink. Kaapstad: Academica.
p. 88-94.)
- JONKER, W.D. 1984. God te groot. Beeld, p. 6, kol. 1, Okt. 13.
- JOSEPH, A. 1984. Die ekspressionistiese poëtika van Paul van Ostaijen.
Potchefstroom. (Verhandeling (M.A.) - PU vir CHO.)
- KANNEMEYER, J.C. 1976. Persoonlike poësie van Lina Spies. Standpunte,
30(3): 56-62, Jun.
- KANNEMEYER, J.C. 1978. Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur, dl. 1.
Kaapstad: Academica.
- KANNEMEYER, J.C. 1983. Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur, dl. 2.
Kaapstad: Academica.
- KAYSER, W.J. 1948. Das sprachliche Kunstwerk: eine Einführung in die
Literaturwissenschaft. Bern: Francke.

KEAST, R.W. 1963. Seventeenth-century English poetry. New York: Oxford University Press.

KLOOS, W. 1942. Poëzie en proza. Pretoria: Van Schaik.

KRIGE, U. 1973. n Keur uit sy gedigte. Pretoria: Van Schaik.

KROG, A. 1973. Januarie-suite. Kaapstad: Human & Rousseau.

KROG, A. 1981. Otters in bronslaai. Kaapstad: Human & Rousseau.

KROG, A. 1982. Dogter van Jefta. Kaapstad: Human & Rousseau.

KRUYSKAMP, C., red. 1976. Van Dale's groot woordenboek der Nederlandse taal. 's-Gravenhage: Martinus Nijhoff.

KUIPERS, R.K., red. 1918. Encyclopaedisch woordenboek. Amsterdam: Elsevier.

LEROUX, E. 1980. Tussengebied. Johannesburg: Perskor.

LINDENBERG, E. 1966. Triomf van n kolporteur. (In Van Heerden, E., red. Smal swaard en blink. Kaapstad: Academica. p. 95-107.)

LINDENBERG, E., red. 1973. Inleiding tot die Afrikaanse letterkunde. Pretoria: Academica.

LOTMAN, J.M. 1977. Teksttypologie en de typologie van de tekstexterne verbanden. (In Bronzwaer, W.J.M. Fokkema, D.W. & Kunne-Ibsch, E., reds. Tekstboek algemene literatuurwetenschap. Baarn: Basisboeken. p. 107-120.)

LOUW, N.P. VAN WYK. 1942a. Die halwe kring. Kaapstad: Nasionale Pers.

LOUW, N.P. VAN WYK. 1942b. Gestaltes en diere. Kaapstad: Nasionale Pers.

LOUW, N.P. VAN WYK. 1945. Raka. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

LOUW, N.P. VAN WYK. 1954. Nuwe verse. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

LOUW, N.P. VAN WYK. 1957. Die digter as intellektueel. (In Beskouings oor die poësie. Pretoria: J.L. van Schaik. p. 69-83.)

- LOUW, N.P. VAN WYK. 1958. 'n Wêreld deur glas: benaderings van die literatuur. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- LOUW, N.P. VAN WYK. 1962. Tristia en ander verse, voorspele en vlugte. Kaapstad: Human en Rousseau.
- LOUW, N.P. VAN WYK. 1965. Asterion. Kaapstad: Human en Rousseau.
- LOUW, N.P. VAN WYK. 1967. Swaarte en ligtepunte. Kaapstad: Nasou.
- LOUW, N.P. VAN WYK. 1971a. Alleenspraak. Kaapstad: Nasionale Pers.
- LOUW, N.P. VAN WYK. 1971b. Berigte te velde. Kaapstad: Tafelberg.
- LOUW, N.P. VAN WYK. 1981. Versamelde gedigte. Kaapstad: Tafelberg.
- LOUW, N.P. VAN WYK. 1982. Weegskaal. Kaapstad: Human & Rousseau.
- LOUW, W.E.G. 1934. Die ryke dwaas. Kaapstad: Nasionale Pers.
- LOUW, W.E.G. 1942. Terugtog. Kaapstad: Nasionale Pers.
- MAATJE, F.C. 1974. Literatuurwetenskap. Utrecht: Oosthoek's.
- MALAN, C., red. 1983. Letterkunde en leser: 'n inleiding tot lesergerigte ondersoeke. Durban: Butterworth.
- MARTIN, G. & LECALDANO, P. 1973. The complete paintings of Rembrandt. London: Weidenfeld and Nicolson.
- MUKAROVSKÝ, J. 1977. De kunst als semiotisch feit. (In Bronzwaer, W.J.M. Fokkema, D.W. & Kunne-Ibsch, E., reds. Tekstboek algemene literatuurwetenskap. Baarn: Basisboeken. p. 91-94.)
- MULDER, H.A. 1961. Laaste opstelle. Kaapstad: Human & Rousseau.
- NIENABER, C.J.M. 1965. Woordkuns. Pretoria: Van Schaik.
- NIENABER, C.J.M. 1974. Oor literatuur, 1. Pretoria: Academica.

- NIENABER, P.J., samest. 1948. Totius, digter en profeet. Johannesburg: A.P.B.
- NIJHOFF, M. 1946. Vormen. Bussum: Van Dishoeck.
- NIJHOFF, M. 1956. Nieuwe gedichten. Amsterdam: Querido's.
- NIJHOFF, M. 1961a. Lees maar, er staat niet wat er staat. Den Haag: Bakker.
- NIJHOFF, M. 1961b. Verzameld werk, dl. 2. Den Haag: Bakker.
- NIJHOFF, M. 1965. De veelkantige criticus. Hasselt: Heideland.
- NIJHOFF, M. 1974. De Wandelaar. 's-Gravenhage: Stols.
- ODENDAL, F.F., red. 1981. Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal. Johannesburg: Perskor.
- OPIE, I. 1974. The classic fairy tales. London: Oxford University Press.
- OPPERMAN, D.J. 1945. Heilige beeste. Kaapstad: Nasionale Pers.
- OPPERMAN, D.J. 1947. Negester oor Ninevé. Kaapstad: Nasionale Pers.
- OPPERMAN, D.J. 1959. Wiggelstok. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- OPPERMAN, D.J. 1962. Digters van dertig. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- OPPERMAN, D.J. 1974. Naaldekoker. Kaapstad: Tafelberg.
- OPPERMAN, D.J. 1979. Komas uit 'n bamboesstok. Kaapstad: Human & Rousseau.
- OPPERMAN, D.J. 1983. Groot verseboek. Kaapstad: Tafelberg.
- POTTER, J.L. 1967. Elements of literature. New York: Odyssey.
- PREMINGER, A., red. 1974. Princeton encyclopedia of poetry and poetics. London: Macmillan.

- PRETORIUS, S.J. 1963. Die mummie en ander verse. Kaapstad: Human & Rousseau.
- PRETORIUS, S.J. 1981. Smartlap. Kaapstad: Human & Rousseau.
- REZNICEK, E.K.J. 1973. Rembrandt. (In Grote Winkler Prins, 16: 240-243.)
- RICHARDS, I.A. 1965. The philosophy of rhetoric. New York: Oxford University Press.
- ROODT, P.H. 1983a. Die ek in gesprek: kanttekeninge by Lina Spies se verse. (In Grové, A.P., red. Samehang en sin. Kaapstad: Tafelberg. p. 70.83.)
- ROODT, P.H. 1983b. Verteller - teks - leser: die driehoeksverhouding in 'Jaarringe'. (In Malan, C., red. Letterkunde en leser. Pretoria: Butterworth. p. 125-135.)
- ROSENBLUM, R. 1975. Modern painting and the northern romantic tradition. London: Thames & Hudson.
- RUTTEN, M. 1968. Literatuur. (In Moderne encyclopedie der wereldliteratuur, 5: 124.)
- SCHOEMAN, K. 1972. Lig in die donker. Kaapstad: Human & Rousseau.
- SCHOENBERGER, G., red. 1961. Friedrich. (In Encyclopedia of world art, 5: 686-687.)
- SCHOOONEES, P.C., red. 1956. Woordeboek van die Afrikaanse taal, dl. 1. Pretoria: Staatsdrukker.
- SCHOOONEES, P.C., red. 1957. Woordeboek van die Afrikaanse taal, dl. 3. Pretoria: Staatsdrukker.
- SEGRS, R.T., red. 1972. Receptie-esthetika: grondslagen, teorie en toepassing. Amsterdam: Huisaandedriegrachten.
- SEGRS, R.T. 1980. Het lezen van literatuur. Baarn: Basisboeken.
- SENEKAL, J.H. 1983. Resepsie: 'n terreinverkenning. (In Malan, C., red. Letterkunde en leser. Pretoria: Butterworth. p. 1-42.)

- SEUPHOR, M., red. 1971. Mondrian. (In Pall Mall encyclopaedia of art, 4: 1396-1398.)
- SEYFFERT, M.C.A. 1979. Die reisverhaal in Afrikaans. Potchefstroom. (Proefskrif (D.Litt.) PU vir CHO.)
- SHAW, H., red. 1972. Dictionary of literary terms. New York: McGraw-Hill
- SHIPLEY, J.J., red. 1943. Dictionary of world literature. New Jersey: Adams.
- SNYMAN, H. 1981. Verkenningsvlugte. Kaapstad: Perskor.
- SNYMAN, H. 1983. Mirakel en muse. Kaapstad: Perskor.
- SPANGENBERG, D.F. 1980. Peilings van die poësie. Kaapstad: Academica.
- SPIES, L. 1971. Digby vergenoeg. Kaapstad: Human & Rousseau.
- SPIES, L. 1976. Dagreis. Kaapstad: Human & Rousseau.
- SPIES, L. 1982. Oorstaanson. Kaapstad: Human & Rousseau.
- SPIES, L. 1983. n Nuwe bloei in Afrikaans: T.T. Cloete se angelier, Antjie Krog se roos. (In Botha, E., red. Samehang en sin. p. 106-120.)
- STOCKENSTRÖM, W. 1976. Van vergetelheid en van glans. Kaapstad: Human & Rousseau.
- STRYDOM, L. 1976. Oor die eenheid van die digbundel. Kaapstad: Academica.
- TERBLANCHE, H.J. & ODENDAAL, J.J., reds. 1966. Afrikaanse woordeboek: verklarend met woordafleidings. Johannesburg: A.P.B.
- VAN BERGEN, J. 1968. Literaire esthetica. Antwerpen: De Sikkel.
- VAN DEN BERGH, H. 1981. De verteller as strateeg. (In Segers, R.T., red. Lezen en laten lezen. 's-Gravenhage: M. Nijhoff.)

- VAN DER COLF, A.P. 1980. Poësie en godsdiens. Johannesburg: Perskor.
- VAN COLLER, H.P. 1983. Kommunikasie as manipulasie. (In Malan, C., red. Letterkunde en leser. Pretoria: Butterworth. p. 113-120.)
- VAN DER STEEN, J. 1964. Dickinson. (In Moderne encyclopedie der wereld= literatuur, 2: 351-352.)
- VAN HEERDEN, E. 1942. Weerlose uur. Kaapstad: Nasou.
- VAN HEERDEN, E. 1956. Koraal van die dood. Kaapstad: Balkema.
- VAN HEERDEN, E. 1963. Rekenskap. Kaapstad: Nasou.
- VAN HEERDEN, E. 1977. Digterlike diagnose. Kaapstad: Tafelberg.
- VAN HEERDEN, E. 1984. Huis van stemme. Kaapstad: Tafelberg.
- VAN JAARVELD, G.J. 1982. Wat sê jy? Johannesburg: McGraw-Hill.
- VAN LUXEMBURG, J., BAL, M. & WESTSTEIJN, G. 1983. Inleiding in de literatuurwetenschap. Muiderberg: Dick Coutino.
- VAN NIEKERK, M. 1983. Groenstaar. Kaapstad: Human & Rousseau.
- VAN OSTAIJEN, P. 1974. Music-hall. Den Haag: Bakker.
- VAN RENSBURG, F.I.J. 1974. Die kunswerk as taal. Kaapstad: Tafelberg.
- VAN RENSBURG, F.I.J. 1975. Sublieme ambag. Kaapstad: Tafelberg.
- VAN WYK, J. 1978. Helledade kom nie dikwels voor nie. Johannesburg: Perskor.
- VAN ZOEST, A. 1978. Semiotiek; over tekens, hoe ze werken en wat we er mee doen. Baarn: Ambo.
- VESTDYK, S. 1950. De glanzende kiemcel. 's-Graveland: De Driehoek.
- VESTDYK, S. 1961. Gestalten tegenover my. Den Haag: Bakker.

VILJOEN, P.J. 1957. Karakters uit die Skrif. Kaapstad: N.G. Kerk-uitgewers.

WALTERS, M.M. 1979. Saturae. Kaapstad: Tafelberg.

WEISGERBER, J. 1984. Hugo Claus tussen avant-garde en tradisie. (In Dütting, H., red. Over Hugo Claus via bestaande modellen. Hadewijch: De Prom. p. 31-34.)

WELLEK, R. & WARREN, A. 1956. Theory of literature. London: Cox & Wyman.

WENSELEERS, L. 1966. Het wonderbaarlyk lichaam. Daamen: Bakker.

WIEHAHN, R. 1965. Die Afrikaanse poësiekritiek. Kaapstad: Academica.

WILLIAMS, R. 1978. Marxism and literature. Oxford: Cape Town University Press.

YELLAND, H.L., JONES, S.C.J. & EASTON, K.S.W. 1950. A handbook of literary terms. London: Argus & Robertson.