

G E E S T I G H E I D A S L I T E R Ê R E
P E R S P E K T I E F

'N LITERATUURTEORETIESE ONDERSOEK
MET SPESIALE VERWYSING NA DIE ONTWIKKELING
VAN GEESTIGHEID IN DIE AFRIKAANSE POËSIE

d e u r

H.J. SCHUTTE

Voorgelê ter vervulling van 'n deel van die vereistes
vir die graad Doctor Litterarum in die Fakulteit
Lettere en Wysbegeerte aan die Potchefstroomse Univer-
siteit vir Christelike Hoër Onderwys.

Januarie 1975.

Aan my Vader

Aan die nagedagtenis van my Moeder

VOORWOORD

Aan prof. T.T. Cloete, onder wie se leiding ek hierdie proefskrif geskryf het, my hartlike dank. In my voorgraadse jare het prof. Cloete reeds by my 'n belangstelling en liefde vir die letterkunde aangewakker. Dit was vir my dan ook 'n besondere voorreg om my akademiese vorming onder sy leiding af te rond. Sy indringende benadering van 'n kunswerk het inspirerend op my ingewerk. Sy kritiese kommentaar op my proefskrif, wat hy hoofstuk vir hoofstuk deeglik deurgegaan het, stel ek hoog op prys.

Aan die einde van my studie dink ek met waardering terug aan die volgende persone wat bygedra het tot my akademiese vorming: wyle prof. G. Dekker, prof. J.L. Steyn en prof. Leendert Dekker.

Ten slotte, my dank aan my vrou wat elke woordjie van die proefskrif meegemaak het.

I N H O U D

Bladsy

I.	<u>LITERATUURTEORETIESE PERSPEKTIEF</u>	1
	HOOFSTUK EEN VISSER EN DIE TRADISIE VAN GEESTIGHEID	4
	HOOFSTUK TWEE VERHOUDING TUSSEN TRAGEDIE EN KOMEDIE MET "ERNS" AS AANKNOPINGS=PUNT	23
	HOOFSTUK DRIE DIE GRONDSLAE VAN GEESTIGHEID	38
	HOOFSTUK VIER EERSTE PROEWE TER VERDUIDELIKING VAN DIE VERSKILLENDE VORME VAN GEESTIGHEID	93
	HOOFSTUK VYF PEILING VAN DIE STRUKTUURPRINSIPES VAN GEESTIGHEID	100
II.	<u>LITERATUURHISTORIESE EN -KRITIESE PERSPEKTIEF TOT EN MET VISSER</u>	144
	HOOFSTUK SES DIE GEESTIGHEID VAN DIE EERSTE TAALBEWEGING	148
	HOOFSTUK SEWE GEESTIGHEID BY DIE EERSTE GENERASIE DIGTERS VAN DIE TWEDE BEWEGING	189
	HOOFSTUK AGT DIE TWINTIGERS SE VOORTBOUING AAN GEESTIGHEID	241
III.	<u>VERDERE ONTWIKKELING VAN GEESTIGHEID IN DIE AFRIKAANSE POËSIE NA VISSER</u>	310
	HOOFSTUK NEGE DIE PLEK EN WAARDE VAN GEESTIGHEID IN DIE LITERATUUR	311
	HOOFSTUK TIEN SPEL EN DIE EKSPERIMENTELE	331
	HOOFSTUK ELF SATIRE EN DIE BURLESKE	361
	HOOFSTUK TWAALF IRONIE EN DIE PARADOKSALE	429
	HOOFSTUK DERTIEN GEESTIGHEID BY VAN WYK LOUW	461
	BIBLIOGRAFIE	513

I LITERATUURTEORETIESE PERSPEKTIEF

INLEIDING

Geestigheid is 'n menslike verskynsel wat nie net tot die literatuur beperk is nie. In alle gespreksituasies is dit opmerklik. Dit kan aanvaar word dat die volgende omskrywing wat WAT van "geestig" gee, betrekking het op alle verskyningsvorme van geestigheid: "bedeel met die gawe om 'n onverwagte ooreenkoms raak te sien tussen ideë wat nie gewoonlik verbind word nie en die vermoë om dit in oorspronklike, sprankelende styl kernagtig uit te druk."¹

Die onmiddellike probleemstelling vir die literatuurondersoeker is egter in die eerste plek nie soseer om 'n algemeen aanvaarbare omskrywing van geestigheid te vind nie maar om vas te stel wat die plek en waarde van geestigheid in die literatuur is. So bv. is daar aan die begin van ons eeu in die Engelse letterkunde meer as een dispuut hieromheen ontlok.² In die Afrikaanse letterkunde het hierdie verskynsel in die vyftigerjare sterk na vore getree met wat later genoem is die "herwaardering van geestigheid".³ Ryklik is daar toe geput uit die insigte van die voorstanders van "wit"/"Metaphysical poetry" in die Engelse kritiek.⁴

Tog sal in gedagte gehou moet word wát geestigheid alles behels, want ons sal hierdie begrip moet afgrens van én in samehang sien met verwante begrippe soos die komiese, komiek, "nonsense verse", die grap, gevatheid, absurditeit, surrealisme, humor, satire, parodie e.d.m. Neem ons verder aan dat die oorkoepelende verskynsel waarbinne al hierdie begrippe ontspring, die lag is, iets waaroor al veel geskryf is maar waaroor min uitsluitel verkry kan word, word die problematiese van die onderwerp nog

-
1. Schoonees: Woordeboek van die Afrikaanse taal III, bl.85. Vir volledige besonderhede kan die BIBLIOGRAFIE vergelyk word.
 2. Vergelyk slegs C. Brooks: Modern poetry and the tradition.
 3. Vgl. Opperman, D.J.: "Moderne tendensies in ons poësie".
 4. Vergelyk bv. T.S. Eliot: "The Metaphysical poets" (Stallman: Critiques and essays in criticism, 1920-1948, bl.52); Brooks: Modern poetry and the tradition, bl.32; P. du P. Grobler: Verkenning, bl.46.

meer duidelik waar ons wetenskaplik daaroor wil besin. In 'n werk soos dié van D.H. Monro, Argument of laughter, waarin verskillende standpunte oor die wese van die lag ter sprake gebring word, is dit maar bra ontmoedigend om te verneem dat die lag nie afgebakend ondersoek kan word nie:

"...but the difficulty of determining the field of investigation is perhaps the main stumbling-block in our path. There is so much that is obviously and legitimately included in the laughable, and so much more that can be included if we juggle with terms a little, that one can find examples to support almost any theory..."⁵

En hier eindig die probleemstelling nie; al hierdie begrippe gaan op die een of ander manier terug na die erns van die lewe. Dit raak in die eerste plek die generiese begrip. Ek wil dit met twee voorbeelde illustreer. Met betrekking tot die tragedie met sy klem op die menswaardigheid van die bestaan, dui die tradisionele satire op die loslating van die erns. Hier laat die lag hom op 'n negatiewe wyse geld by gebrek aan 'n waardige bestaan. Ingrypender is die absurde teater, die radikale satire, wat die sinloosheid van die lewe voorhou en as 't ware wraak neem op 'n lewe waarin daar geen sinvolheid meer bestaan nie. Hier weer het die lag "swart" geword. In die beweniss van die absurde bestaan dus geen uitsig meer nie. Die eienaardige hieromtrent is egter dat die uitsiglose visie uitgevier word en dat hier ook verwys word na die "erns". Hieroor laat Martin Esslin geen twyfel bestaan nie, o.a. deur die volgende woorde:

"...the Theatre of the Absurd, however, grotesque, frivolous, and irreverent it may appear, represents a return to the original, religious function of the theatre - the confrontation of man with the spheres of myth and religious reality".⁶

Hiermee het ek dan 'n aanduiding gegee van die kader van my ondersoek. Te beoordeel na die omvangrykheid van die onderwerp, is dit raadsaam om van die bekende na die onbekende te beweeg,

5. Monro, a.w.: bl.21.

6. Esslin: The theatre of the absurd, bl.392.

d.w.s. eers soos die probleem hom voorgedoen het in die loop van die Afrikaanse literatuurgeskiedenis. 'n Aanknopingspunt is die werk van Visser, en die vraag is watter behandeling Visser ontvang het van die literêre kritiek.

Tot op hede is daar sprake van twee duidelik onderskeibare benaderings t.o.v. Visser se sg. humoristiese verse.

1. Visser binne die humor-tradisie

Van die eerste kritici wat Visser se werk onder die loep geneem het, het hom onder die vaandel van die humor laat vaar. Die persoon wat hierin die leiding geneem het, is F.E.J. Malherbe met sy proefskrif Humor in die algemeen en sy uiting in die Afrikaanse letterkunde.¹

Om enigsins 'n denkbeeld te vorm van hoe Visser se poësie hierdeur geraak is, is dit vooraf nodig om 'n kort definisie van humor te gee. Malherbe omskryf dit soos volg: "Die ware humor sien die realiteit, maar in die lig van die idealiteit; sien die onvolmaakte, maar tewens ook die waardevolle van die kleine. Sy wêreldbeskouing is uit volheid van sien en belewe geskep. Die humoris bring ons die gelouterde lag, die vrolikheid verfyn tot vreug, ingegee deur teerheid en liefde..."²

Hiervolgens kon Visser die operasie nie heelhuids oorleef nie. Die rede daarvoor is dat Visser hom besondig het aan die komiese, 'n lae trap op die leer van die humor, en dan meer spesifiek die woordkomiese wat Malherbe ook as "wit" aandui. "Dit is 'n geestespel, 'n op die spits gedrewe willekeurige verbinding van voorstelling, 'n verrassende kontrastering ens., waarin 'n komiese oplossing bereik word".³ En dan die volgende algemene opmerking oor Visser:

"(Deur Visser van sy diep-ernstige kant te waardeer) waardeer ons eers reg die waarde van sy sonnigheid, al moet ek dadelik opmerk dat die sonnigheid soms eerder van die gees as van die hart was, dat die vir hom so nodige verbinding van erns en skerts soms aan innigheid kortkom, dat die klem dikwels val op die luim, dat sy vrolikheid te dikwels met die erns afwissel, dat dit weleens in floue geestigheid verloop".⁴

Hierdie beskouing het jarelank die waardebepaling van Visser se "humoristiese" poësie beïnvloed. 'n Ander kritikus wat 'n soortgelyke

1. Malherbe, F.E.J.: Humor in die algemeen en sy uiting in die Afrikaanse letterkunde.

2. A.w., bl.65.

3. A.w., bl.53.

4. A.w., bl.193.

mening oor Visser gehad het, was G. Dekker. Hy het o.a. 'n bloemlesing oor Visser in 1955 saamgestel en dit van 'n inleiding voorsien.⁵ Die volgende uitspraak oor van die belangrikste gedigte van Visser kan miskien as rigtinggewend beskou word van hoe Dekker Visser se "humor" in die algemeen waardeer: "In sy grappige ver=
hale - dink slegs aan 'Lotos-land' en 'Toe die wêreld nog jonk
was'! - kan hy onuitputlik en onweerstaanbaar wees. Tot ware humor verdiep Visser egter nie".⁶

Kom ons nou tot 'n bespreking van die agtergrond van hierdie waarde= bepaling van Visser se "humoristiese" werk, is daar m.i. twee mo= tiewe wat die kritici se benadering en gevolglik hul siening be= paal het. Eerstens, Visser is as't ware gedwing in die keurslyf van die tradisie van die humor.

Die literêre teorie wat voortgevloei het uit die praktyk van die "ware" humoriste, het vir die literator 'n norm aan die hand gegee waarvolgens hy die egtheid en dientengevolge die waarde van 'n kuns= werk kan bepaal. Dit kom hierop neer dat daar 'n fyn balans van hart (gevoel) en gees (intellek) moet wees in die kunswerk. Kom die intellek te sterk na vore, kan dit maklik gebeur dat die kuns= werk verval in 'n komiese spel. Hierdeur word slegs die "grillige", dit wil sê afsydigheid van die werklikheid geopenbaar. Domineer die gevoel of simpatie weer die siening, kan dit aan die ander kant gebeur dat die kunswerk verval in die sentimentele.

In wese het ons hier 'n gesonde kunsopvatting wat berus op 'n geba= lanseerde lewenshouding. Maar alhoewel daar 'n balans tussen hart en verstand ("gees") moet wees, is dit opmerklik dat dit deur die gevoel ("hart") is waardeur die lewenswaarde geopenbaar word. Toon die werk te veel "esprit" (gees) soos by Staring, word die digter maklik verwyt dat hy in speelse vernuf verval. In dieselfde asem volg dan dat hy "meestal (nie) die gloed van groot kunstenaar= skap" besit nie.⁷

Hierteenoor kan ons tereg die vraag stel: is dit nie eweneens moontlik om 'n groot vers te skryf waarin die "gees" voorrang

5. Dekker, G.: Bloemlesing uit die gedigte van A.G. Visser.

6. A.w., bl.xiv-xv.

7. Malherbe, a.w., bl.21.

geniet nie? Vir Malherbe en sy geesgenote het die vraag na hierdie moontlikheid blykbaar nie eers opgekom nie. Op 'n byna vanselfsprekende wyse toon hy "ter inleiding" aan dat die humoristiese lewenshouding die hoogste geestesuiting is, as hy met nie 'n bietjie trots nie daarop wys hoe die Afrikaner se nasionale strewe hiermee korreleer.⁸ Wel was hierdie twee kritici, nl. Malherbe en Dekker, bewus van die bestaan van geestige poësie soos o.a. ook blyk uit Dekker se uitgawe van 'n bloemlesing van Staring se gedigte,⁹ maar hulle het nooit sover gekom om geestigheid as selfstandige kategorie náas humor te plaas nie.

'n Tweede motief waardeur bg. kritici hulle laat lei het, is dat wanneer gewys word op die gemeensaamheid en liefvalligheid van Visser, daar direk 'n verband gelê word met Visser-as-mens, asof hierin reeds die waardebepaling van sy "humoristiese" uiting opgesluit lê. Gewoonlik word daar dan met waardering van Visser se geestigheid gepraat, o.a. deur daarop te wys dat dit deur 'n wye leserspubliek geniet word. Maar nooit is die moeite gedoen om die besondere struktureringsaard van hierdie soort verskuns na te vors nie.¹⁰

8. A.w., bl.155-168.

9. Dekker: Bloemlesing uit die gedigte van A.C.W. Staring, bl.28 e.v.

10. In alle regverdigheid moet Malherbe se waarderende bespreking van I.D. du Plessis se Skermutseling en skote (1943) in Wending en inkeer (1948) genoem word. Van belang hier is dat Malherbe in sy kritiek van sekere teoretiese vooronderstellinge uitgaan wanneer hy die waarde van Du Plessis se geestigheid beoordeel (a.w., p.319-320). Hiermee sluit Malherbe egter nog steeds aan by sy beskouing hieroor in sy proefskrif (bl.52 e.v.). Volgens hom kom geestigheid dan op die volgende neer:

- (i) dat daar 'n onderskeid tussen "hoë erns" en "geestigheid" is (Wending en inkeer, bl.319). Hierdie onderskeid trek hy egter nie te kras deur nie, want n.a.v. (die slot van) Plato se Simposium wat stel dat tragiek en komiek uit 'n "enerse (sic!) bron" (a.w., bl.320) spruit, merk hy hiervan op dat hierdie onderskeid te doen het met "die oorteenstelling en botsing van gebondenheid en vryheid in die mens" (a.w., bl.320). (In die volgende hoofstuk sal ek daarop wys dat Malherbe hiermee prinsipieel gelyk het.)
- (ii) Tog sien Malherbe geestigheid hoofsaaklik as die komiese. (Dit strook weer met sy proefskrif waarin hy die "woordkomiese" as deel van die "Komiese" beskou het.) Aan die slot van sy bespreking blyk dan ook die beperkte waarde wat hy toeken aan geestigheid. Geestigheid (in die gedaante van die lag) is 'n "sosiale besem" en ook "die gekontroleerde vrolikheid, die lag van die intellek, die geestelike lag in sy afspieëling van die lewe en van die ideaal" (a.w., bl.324).

2. 'n Nuwe benadering tot Visser

Vir 'n herwaardering van Visser se geestige poësie kan 1956 as 'n waterskeidingsjaar beskou word. In hierdie jaar kom P. du P. Grobler met 'n geesdriftige artikel in Standpunte vorendag, getitel "Visser na vyf-en-twintig jaar",¹¹ waarin hy pleit om 'n nuwe benadering van Visser se werk. Hy laat hom soos volg daaroor uit:

"...Ek praat van die onreg wat Visser aangedoen is deur beskouings wat baie gunstig en waarderend is om die verkeerde redes. Ons kri-tiek het tot dusver deurgaans die aksent laat val op Visser se ernstige, pretensieuse werk waar sy bydrae gering is, terwyl sy humoristiese verse konsekwent onderskat is. Ek bedoel nie dat sy humoristiese verse selde of nooit genoem word nie. Elke bespreking bevat 'n verwysing daarna, maar dis meestal agterna en terloops. Ek is daarvan oortuig dat as ons Visser se werk met kritiese aandag lees - sonder om te veel te dink aan sy persoonlike lewe, aan sy beminlikheid as mens - dat ons dan sy eintlike, miskien enigste bydrae in sy humoristiese verse sal vind."¹²

Taamlik uitvoerig is sy bespreking van "Lotos-land" en "Toe die wêreld nog jonk was". Hy meen dat Visser hier sy groot bydrae gelewer het. Tog het hy ook waardering vir die puntdig of kort geestige vers, soos hy dit noem.

Die volgende merkwaardige bydrae oor Visser is die weeklikse artikelreeks in 1958 van Van Wyk Louw in Die Burger.¹³ Belangrik is dit om te weet wat die direkte aanleiding hiertoe was. Met die intrapslag stel hy dit so, in 'n apologetiese toon: "Eintlik is ek bly dat ek hierdie kans kry om...hoe sal ek sê: verskoning te vra? of:

-
- (iii) In sy spesifieke beoordeling van Du Plessis se geestigheid sê hy dat dit nie alleen "gemoedelik" ("skermutseling") is nie, maar dat dit ook van "sarkasme" ("skote") kan getuig (bl.320). Neem ons hiermee aan dat daar in hierdie bundel niks opvallends aanwesig is wat op die groteske/tragikomiese visie dui nie, dan ressorteer die tweeledige uiting van Du Plessis eintlik onder dieselfde noemer, wat, soos hieronder verduidelik sal word, aangedui kan word as "gereserveerde geestigheid".

11. Grobler: Verkenning, bl.64-74.

12. A.w., bl.64-65.

13. Vergelyk Opstelle oor ons ouer digters, bl.105-138.

om n misverstand reg te sit?"¹⁴ n Entjie laer-af lui dit dat dit om 'n "bose sinnetjie" is waarom hy skuldig voel wat hy jare gelede oor Visser gevel het. Hy noem dit nie hier nie, maar ons weet dit kom uit Lojale verset. Op n bykans aforistiese toon, verskans tussen asteriske, lui dit daar so:

"Ek wil dit nie wreed sê nie, maar verbeel jou die volk wat n literatuur van A.G. Vissers het, of waarin A.G. Visser een van die hoogtepunte is".¹⁵

Om meer as een rede is die verwysing daarna betekenisvol. Eerstens moet onthou word dat hierdie woorde voorkom in n artikel "Die idee van groot kuns".¹⁶ Op meevoerende wyse is tóé die aristokratiese kunsideaal bely, meer nog, verhéérlik. Word hier nie nou met die terugtrekking van daardie woorde erken dat die belydenis van 1938 betreklik is nie? Om hierdie vraag te beantwoord, sal ons diepgaande moet gryp in o.a. die oeuvre van Van Wyk Louw. Laat ons daarom eers net kyk wat Van Wyk Louw self hiervan te sê het aan die einde van sy artikel: "En toe ons destydse jongeres die héle Visser as minder gereken het, het ons waarskynlik van die een, bepaalde en tóg relatiewe standpunt uitgegaan dat poësie wat geestigheid in sy essensie saandra, iets n bietjie kleiner is. Met ander woorde: ons was romanties".¹⁷

Hierdie woorde het verreikende implikasies.

Ons kan dit begin oorweeg aan die hand van Opperman se reaksie in Die Burger.¹⁸ Die drie artikels van Opperman is geskryf in n polemiese toonaard, en moontlik is die direkte aanleiding daartoe Van Wyk Louw se breedvoerige verwysing na Groot verseboek en Opperman se keuse hierin van Visser se werk. Die tweede artikel is dan ook n selfverdediging waarin Opperman aantoon dat hy Visser nie

14. A.w., bl.105.

15. Lojale verset, bl.156.

16. A.w., bl.156-165.

17. Opstelle, bl.108.

18. Opperman: "Van Wyk Louw oor Visser" in Die Burger (16, 20 en 23 Augustus 1958).

afgeskeep het nie. Op pertinente wyse stel hy dat hy nog altyd bewus was waar Visser sy groot bydrae tot die Afrikaanse letterkunde gelewer het. Hy haal aan uit sy Senior verseboek, o.a., om te bewys dat dit so is, veral die volgende wat hy nóú kursiveer: "Visser bly in die eerste plek bekend om sy geestigheid".¹⁹

In die eerste Burger-artikel (16 Aug. 1958) wil Opperman "basiese feite reg stel": dat Van Wyk Louw se beswaar "teen die verkeerde ophemeling van hierdie digter" eintlik vir Louw raak, want E.C. Pienaar, Dekker en D.F. Malherbe "(het) toe ook reeds volle waardering vir sy geestigheid gehad en o.m. vir dieselfde gedigte wat Van Wyk Louw eers n twintig jaar later in die openbaar aanprys". Werklik skerp is die volgende aanklag, veral ook deur die versweë verwysing na Kloos: "Kortom, in Van Wyk Louw se 'daad van eenvoudige regverdigheid' teenoor Visser is hy nou onregverdig teenoor die ouer kritiek, wat destyds meer reg aan Visser laat geskied het as hy".

Veelseggend is die slotwoorde van hierdie artikel:

"Die verskil tussen die ouer kritici en Van Wyk Louw se aanprysing van die geestige is dat hulle dit saam met of langs die ernstige werk gesien het, terwyl Van Wyk Louw dit sentraal stel. (Twee jaar gelede het P. du P. Grobler in Standpunte ook Visser se werk sentraal gaan stel. Baie van die kerngedagtes in Van Wyk Louw se reeks artikels vind ons by Grobler, maar Louw verwys hoegenaamd nie na hom nie. Moet ons hieruit aflei dat Grobler die kers by Louw aangesteek het?)" (Opperman verwys hier waarskynlik na Grobler se studie in Nederland onder leiding van Van Wyk Louw in die vroeë vyftigerjare.)²⁰

19. Vergelyk Senior verseboek, bl.81.

20. Moet mens aanneem dat die volgende mededeling van Rialette Wiehahn die vólle waarheid weergee: "Van Wyk Louw en Grobler se menings oor Visser se poësie het heeltemal onafhanklik van mekaar ontstaan, volgens n mededeling van eersgenoemde" (Die Afrikaanse poësiekritiek, bl.150)? Was Van Wyk Louw nie ook hier by Wiehahn die voorligter nie (vgl. die voetnoot in Verkenning, bl.63)? Wat wel van Grobler gesê kan word, is dat hy op sy karakteristieke manier, en dan ook insiggewend, die onderwerp verken het.

Die derde artikel kan as 'n prinsipiële verantwoording beskou word. Hierin maak Opperman 'n aantal insiggewende opmerkings oor die plek en waarde van geestigheid in die algemeen, waarvolgens hy dan Visser plaas in die Afrikaanse poësie.

Hy begin deur sy twyfel uit te spreek oor die standpunt van Van Wyk Louw "dat die geestige poësie gelykwaardig kan wees aan die beste... 'ernstige' poësie". Hy kommentarieer hierdie stelling soos volg: "Die voorwaardes: 'beste' en 'kan' maak so 'n bewering onskadelik".²¹ Wat Opperman egter nagelaat het, is om Van Wyk Louw hier volledig aan te haal, dus ook die aarseling weer te gee wat hy deur gedagtestippels vervang: "...die beste, sal ek sê:²² 'ernstige' poësie..." (Louw, 1972, bl.106). Hierdie aarselende soeke na die juiste woord is belangrik:²³ mens moet onthou dat Van Wyk Louw hom, uit die aard van die praatjies hier, kompromiteer met sy gehoor; m.a.w. hy is maar te goed bewus van die algemene beskouing. In die volgende paragraaf vind ons dan ook dat die waarde van die algemene beskouing gerelativeer word: "Hierdie beskouing (dat geestige poësie nie volkome gelykwaardig aan 'ernstige' poësie is nie) is vandag vir my die verkeerde. En dit is maar min troos om te weet dat die groot meerderheid mense dieselfde beskouing nog altyd huldig, foutief soos dit is".²⁴

Dis opvallend dat deurgaans in Van Wyk Louw se eerste artikel "ernstig" weifelend gebruik word; dit word met 'n bewustheid gedoen deur o.a. die woord tussen aanhalingstekens te plaas. En meer nog, terwyl Van Wyk Louw sy gedagtes laat gaan oor gevalle van hoe "ernstig" en "geestig" dikwels nog saam opgetree het in die literatuur, val die voorlopigheid van hierdie begrip hom skielik weer by: "...en terloops: ek handhaaf maar eers hierdie nie volkome

21. Die Burger, 23 Augustus 1958.

22. In ooreenstemming met Die Burger-lesing, 21 Junie 1958, word die dubbelpunt gehandhaaf. Vergelyk Opstelle, bl.106, waar geen leesteken verskyn nie.

23. By 'n ander geleentheid het Opperman vir Van Wyk Louw ook nie heeltemal reg verstaan nie. Dit is n.a.v. "Toe die wêreld nog jonk was" waarvan Opperman die volgende opmerk: "Van Wyk Louw noem dit 'een ooilammetjie'. Dit is 'n ram wat 'n hele kudde in hom het!" (Die Burger, 20 Augustus 1958). Maar dit is Van Wyk Louw se bevinding ook, as mens die onderbektoneering vóór die aangehaalde woorde in aanmerking neem: "...hierdie skynbaar een ooilammetjie..." (Opstelle, bl.113, my

helder onderskeiding in 'geestig' en 'ernstig', totdat ek later kans kry om die terme noukeuriger te omskrywe".²⁵ Alles dui dus daarop dat Opperman nie ten volle rekening gehou het met Van Wyk Louw se beskouing nie. In die tweede artikel hét Van Wyk Louw dan ook tot die beloofde nadere onderskeiding geraak.²⁶

In hierdie tweede artikel dui Van Wyk Louw geestige poësie aan as berustende op die intellektuele vermoë, en wat hy aanvanklik "ernstige" poësie genoem het, word nou poësie van die gevoel. Nog eens weeg hy die waarde van die twee soorte poësie teen mekaar op deur die volgende vraagstelling: "watter reg het ons om die poësie van die emosie so byna uitsluitend as egte poësie te beskou, en dié van die intellek en die geestigheid: as bykomstigheid of spel of 'blote' vermaak?"²⁷ Vraenderwys stel hy waarom poësie as blote vermaak gesien word: eerstens as gevolg van die opvatting dat daar iets soos 'n poëtiese onderwerp bestaan en tweedens vanweë die behoefte aan stigting in 'n gedig.

3. Buitelandse perspektief

Wat van Wyk Louw hier so kursories stel, kom merkwaardig ooreen met Brooks se breedvoerige beredenering van hoe poësie wat "high seriousness" beliggaam, mettertyd as die toonaangewende en enigste waardevolle poësie beskou is in die Engelse letterkunde.²⁸ Hiermee is die "Metaphysical poetry" wat sentreer rondom die figuur van John Donne, in die agtergrond verdring; eers met die optrede van Eliot, Yeats e.a. het daar weer 'n kentering in dié rigting plaasgevind en is die tradisie van die "poetry of wit" in ere herstel.

Deur die agtiende en negentiende eeu heen was die beskouing oor wat ware poësie is, veelal anders: "grandeur of generality" volgens dr. Johnson, of later, binne die romantiese tradisie, heet dit volgens Wordsworth: "wisdom of the heart and the grandeur of imagination". En dit veronderstel dat daar geen plek vir "subtlety of the mind and the ingenuity of the fancy" was nie.²⁹ Of soos Addison, aan die begin van die agtiende eeu, dit weer

25. A.w., bl.107.

26. A.w., bl.108 e.v.

27. A.w., bl.110.

28. Brooks: Modern poetry and the tradition, bl.18-38.

29. A.w., ble. 8 en 6.

uitgedruk het: "The similitudes in Heroick Poets, who endeavor rather to fill the Mind with great Conceptions, than to divert it with such as are new and surprising, have seldom anything in them that can be called Wit".³⁰ Ten opsigte van die "false wit" wat Addison afkeur, merk Brooks op: "Poets like Dryden had purged English poetry of its conceits. The false wit of abrupt, daring imagery had been excluded in favor of a true wit which later critics tended more and more to identify with mere propriety - 'What oft was thought, but ne'er so well expressed'".³⁰

Die literêre teorie wat hieruit voortspruit, som Brooks n.a.v. Addison soos volg op: "he has anticipated the two main points which his successors were to insist upon: (1) the assumption that some things are intrinsically poetic and (2) that the intellectual faculty is somehow opposed to the emotional (the poetic)".³⁰

Kyk ons nou na die Afrikaanse letterkunde, is dit opvallend dat daar van hierdie ommekeer ook in ons letterkunde bewus en onbewus rekenskap gegee is. Die wenslikheid om die Afrikaanse poësie teen 'n wye agtergrond te beoordeel, het Opperman by geleentheid so gestel: "Om die moderne digkuns te karakteriseer, moet ons nie slegs by die Afrikaanse digkuns bly nie, maar dit in verband bring met die ontwikkeling van die Westerse poësie".³¹ Hy ag dit so hoog dat hy dit elders as een van die tendensies in ons poësie noem: "Maar as agste en laaste neiging wil ek noem daardie volle oorgawe van die digter wat literêr-histories ingestel is en op die hoogte van die tydgenootlike digkuns elders, sodat hy uiters intiem met die poësie omgaan om 'n vernuwing te bring om nie te herhaal nie, om nuwe gebiede, temas en verstegnieke te beoefen, hoe hy hipergevoelig loop en dikwels eksperimenteel is".³² Terwyl Van Wyk Louw hom oor die geestigheid besin, doen hy dit eweneens teen 'n wye geestesagtergrond: "Ek glo dat daar vandag weer 'n algemene belangstelling vir die geestigheid in die poësie aan die opkom is...".³³ Of vgl. ook waar Van Wyk Louw taamlik breedvoerig hieroor besin, o.a. in die volgende passasie, waarin hy iets omtrent die aard van

30. Vergelyk a.w., bl.10.

31. "Moderne digkuns", Standpunte XV, 1, bl.6-7.

32. "Moderne tendensies in ons poësie", Standpunte, XVI, 1, bl.14.

33. Opstelle, bl.111.

geestigheid sê: "Ek het reeds vertel van nuwe versamelings poësie wat op die kentering van die smaak wys. Wanneer n mens op die titels hiervan let, sien jy dadelik dat dit hier nie gaan om die herlewing van een bepaalde, eng omskrewe, soort verskuns nie, maar dat dit 'n stroom is wat baie soorte opdrifsel meevoer".³⁴

4. Geestigheid se verskyning in Afrikaans

En nou kan ons ook ietwat nader ingaan op van die redes waarom geestigheid so laat in die Afrikaanse poësie aandag begin kry het.

Die eerste rede staan direk in verband met die feit dat die Afrikaanse letterkunde van resente datum is.

Soos seker algemeen aanvaar word, was die grootste bydrae tot die Afrikaanse poësie tot dusver die werk van die Dertigers. En hulle was almal 'n klomp jong mense, vol "Sturm und Drang", besete met die ideaal van die Skoonheid. Die gevolg hiervan was dat hulle veelal deur hulle gevoel meegesleur is, waardeur hulle 'n absolute houding teenoor 'n ervaring ingeneem het. (In my bespreking van die geestigheid by Van Wyk Louw sal ek nog wys hoe die eis van "onmiddellikheid" wat hy in Berigte te velde stel,³⁵ hiermee in verband staan.) Hierin het hulle direk aangesluit by Toon van den Heever en by Visser verbygegaan. Of soos dit by Van Wyk Louw in die Burger-artikelreeks lui (wat, let wel, op 'n waardebepaling neerkom): "...En die enigste rede waarom ons hom (Visser) nie as méér werd dan bv. Toon van den Heever wil erken nie, is dat ons die 'swaar' inhoud van Van den Heever as sodanig, as inhoud, bokant die ligtere van Visser stel".³⁶

Wat later met die Dertigers gebeur het (met C.M. van den Heever grootliks en W.E.G. Louw in 'n minder mate uitgeslote), is dat geestigheid deur hulle ontdek is en verder verken is. (Hier moet ook egter genoem word dat I.D. du Plessis en Uys Krige altyd geestigheid in hulle poësie gehad het.) As sodanig dui dit op 'n vernuwing van hulle werk. Die stimulerende invloede was Elisabeth Eybers en Van Wyk Louw. Die redes vir die beoefening van die

34. A.w., bl.117.

35. Vergelyk "Die rigting van die Afrikaanse letterkunde", a.w., ble. 10 en 15.

36. Opstelle, bl.117.

geestige vers mag gesien word as deel van hulle "ouer-word", soos dit by Van Wyk Louw heet,³⁷ wat dan ook beskou kan word as uiting van hulle ontnugtering oor die lewe, veral in die geval van Elisabeth Eybers wat dit in "biografiese" verband beoefen. Dit bring mee dat die belangrikste Dertigers steeds deel gebly het van die lewende Afrikaanse letterkunde, m.a.w. dat hulle optrede in hierdie opsig ooreenkom met die werk van belangrike opkomende digters, soos Peter Blum.

'n Verdere rede waarom geestigheid so laat verskyn het in die hoofstroom van die Afrikaanse literatuur, moet gesoek word in die rigtinggewende kritiek oor die "komiese". "Geestigheid" is hier te veel geassosieer met "grappigheid". Vergelyk weer eens Dekker se uitspraak hierbo aangehaal n.a.v. "Lotos-land" en "Toe die wêreld nog jonk was". Hierdeur is die reikwydte van geestigheid, soos dit by uitstek tot verwesenliking kom in hierdie twee gedigte, oor die hoof gesien. Geestigheid op sigself is nie ondersoek nie, maar slegs soos dit saamhang met humor. Hiervolgens beklee geestigheid 'n mindere posisie.³⁸ Malherbe laat dan ook duidelik blyk dat geestigheid vir hom 'n beperkte waarde het: hy omskryf dit as die "woordkomiese", wat deur hom behandel word in die hoofstuk "Die komiese".³⁹

37. A.w., bl.105.

38. Vergelyk ook die volgende uitspraak van M.S.B. Kritzinger: "Hy (Visser) kan dan ook uiters geestig wees; selde tref 'n mens humor aan, 'die lag met 'n traan'" (Letterkundige kragte, bl.79). Of vergelyk die volgende waarde**bepaling** van Dekker: "Visser se lewensgevoel verdiep egter nie tot die Nederlandse digter (De Génestet) se sagte humor nie" (Afrikaanse literatuurgeskiedenis, bl.113).

Vir hierdie kritici word geestigheid dus ingesluit by humor. Verder is daar by hulle die opvatting om geestigheid tot die grappige effek te beperk. Let bv. op die volgende beskrywing van humor: "Humor is nie blote grapperigheid nie, dis 'n lewenshouding" (Dekker, a.w., bl.141). As sodanig is dit 'n raak tipering van humor, maar waarin geestigheid (met grappigheid as 'n wesenlike deel daarvan) nie tot sy reg kom nie. Is geestigheid (slegs) 'n onderdeel van humor, of besit dit (ook) 'n selfstandige status wat ons dwing om die onderskeidende kenmerke van geestigheid na te speur? Uit die aard van ons ondersoek moet ek my natuurlik op laasgenoemde standpunt stel en beoog ek om mettertyd die verskillende "vorme" van geestigheid aan te toon.

39. Humor in die algemeen, bl.41-60.

Bykomend moet genoem word dat Malherbe so onbevange in die humoristiese tradisie kon opgaan, en dit as die hoogste uiting van die lag beskou het, omdat daar vir hom (Malherbe) nêrens iets omvangryks in die Nederlandse letterkunde was wat as teenwig tot die humoristiese tradisie kon dien nie. Die teendeel word veeleer gevind: die knutselwerk van die Retorikers en die onbesielde predikante-poësie het meegebring dat alle verstandspoësie onder verdenking geplaas is.⁴⁰

Malherbe lewer nie getuienis dat hy op die hoogte daarvan was dat daar in die Engelse literatuur al lank 'n dispuut was oor die waarde van "wit" nie. Wel was hy bekend met die voortbrengsels van Staring, De Schoolmeester en Piet Paaltjes, maar hulle was alleenstaande gevalle wat die aandag nie genoegsaam op die aard van hulle verskyning kon afdwing nie. Dis daarom dan dat hy ook maklik met hulle kon afreken deur hulle 'n minderwaardige plek in die humoristiese tradisie te gee. Dan moet ook gesê word dat Malherbe se omskrywing van die "(woord)komiese" eintlik nie verkeerd was nie, maar dat hy hierin eerder negatief ingestel was, omdat hy dit te sterk in die lig van sy soeke na die ware humor geformuleer het. So bv. op bl.49 waar hy die volgende sê:

"Op 'n laaste en vir my doel baie vername punt moet ek nog terugkom: die betreklike afwesigheid van gevoel by die komiese in teenstelling met die humoristiese. Waar ons die komiese sien en geniet, daar is ons toeskouers, en nie deelnemers nie. Die komiese spreek tot ons intellek en het tot vyand die emosie..."⁴¹

5. Verkenning van die verhouding tussen humor en geestigheid

Ons word hiermee gedwing om te onderskei tussen twee vorme van lag: humor, waar die gevoel oorheers, en geestigheid, waar die intellek

40. Kyk ons in Moderne encyclopedie der werelddliteratuur III, merk ons dat "geestigheid" nie bespreek word nie. In deel IV, bl. 81-82, word "humor" egter behandel. Wat ons hieruit kan aflei, is dat eersgenoemde begrip vir die Nederlandse literatuur nie op iets waardevols dui nie. Vergelyk hierteenoor die aandag wat die Engelse "Metaphysical poetry" in deel V, bl.451-452, kry. Verwante begrippe, soos die "Gongorisme" en "Marinisme", word ook bespreek (vgl. onderskeidelik deel III, bl.329 en deel V, bl.338). En hierdie drie literêre strominge put juis hul krag uit "geestigheid" (sien hoofstuk drie).

41. Humor in die algemeen, bl.49.

die deurslag gee. Dis nogal belangrik dat hier 'n terminologiese onderskeid gemaak word, want te dikwels word die lagwekkende ver=skynsels as 'n ononderskeibare eenheid saamgegroepeer. So gebruik Grobler "humoristies" en "geestig" deurmekaar, en hy sê in 'n voetnoot hiervan: "Die term 'humoristies' gebruik ek in sy ruimste betekenis sodat dit ook die komiese, geestige en satiriese omvat".⁴² Hierdeur het hy homself beskerm maar 'n geleentheid laat verby=gaan om hieroor te besin. Opperman weer gebruik deurgaans die term "geestig". Wanneer hy egter in sy derde Burger-artikel ver=wys na Malherbe se proefskrif, doen hy dit sonder insiggewende onderskeid, al was dit dan net by wyse van opmerking.

Maar hét ons 'n essensiële onderskeid? In 'n belangwekkende artikel in Cassell's encyclopaedia of world literature, onder die hoof "Humour and wit",⁴³ kom dit aan die lig dat daar wel gronde be=staan vir 'n onderskeid tussen hierdie twee begrippe wat gemaak kan word. Dit word op 'n versigtige wyse gedoen: "...Humour is the more spontaneous of the two and wit the more intellectual, though wit must not be forced, nor humour brainless. They come to be associated with one another because they have the same effect. They make for a surprise which most naturally expresses itself in laughter..."⁴⁴ In kort aantekeninge in Cassell's oor die etimolo=gie van die twee woorde, blyk dit dat humor slaan op die tempe=ramentele, met die liggaam as oorsprong,⁴⁵ terwyl "wit"/geestig=heid se fundamentele betekenis die gees is. Die Franse woord "esprit" en die Nederlandse/Afrikaanse bewaar dus nog sterk die oorspronklike betekenis. Die Duitse "Geistreichheit" ook, maar die gebruikliker "Witz" kom ooreen met die Engelse "wit", met die Germaanse konnotasie van "weet" nog steeds daarby inbegrepe (vgl. die Gotiese "unwiti" wat "onkunde" beteken).⁴⁶ Volgens Cassell's het "wit" teenswoordig veral dan ook die betekenis van "brainy".⁴⁷

Die volgende omskrywing gee 'n goeie aanduiding van hoe verskillend geestigheid en humor optree: "Wit is somewhat detached and tends therefore to be unsympathetic. Humour goes with a degree of

42. Verkenning, bl.65.

43. Cassell's I, bl. 281-285

44. A.w., bl.281.

45. Vergelyk ook Malherbe: Humor in die algemeen, bl.3.

46. Klein: A comprehensive etymological dictionary of the English language II, bl.1747.

47. Bl.281.

sympathy and even gratitude for that which it laughs at. It inclines to be friendly".⁴⁸ Maar hoe problematies hierdie onderskeiding is, blyk nog eens uit die volgende: "Although humour and wit are distinguishable, the distinction must not unduly be pressed. The analysis of laughter is far from complete, and of the many words connected with it, such as absurd, amusing, comic, droll, facetious, funny, grotesque, jocular, ludicrous, ridiculous, some apply more to humour and some to wit, but all are applicable in a suitable context to either of them".⁴⁸

Verdiensielik van Malherbe is dat hy in sy proefskrif bewus was hiervan dat humor in verband gesien moet word met gelyksoortige uitinge. Maar dan is hierdie ondersoek na die betreklike waarde van humor skynbaar, want voorop staan Malherbe se hoogste waardering vir humor. En die houding geld selfs vir 'n teengestelde uiting soos die tragiese, waarmee humor in verband gebring word, as hy eindelik besluit: "Die hoogste humor kan...die hele lewe en die tweespalt van tragiek in humoristiese beligting bring..."⁴⁹ Of vergelyk ook: "Die hoë humor, wat nog seldsamer is as hoë tragiek, moet die ganse lewe en alles mensliks tot in die laaste gronde omvat en verklaar".⁵⁰ Malherbe se instelling was dat hy die verskynsel humor tot 'n Archimedes-punt verhef het, wat hy natuurlik nie heeltemal kon verwesenlik nie, omdat humor 'n verskynsel tussen ander verskynsels is. In plaas daarvan dat hy dit so gesien het, vind ons by hom 'n hiërargiese skaal van waardes, met humor heel bo-aan die leer.

In hierdie studie word nie beoog om in die eerste plek verowerde gebiede terug te wen nie en dan te verklaar dat óns standpunt, dié van geestigheid, die "hoogste" waardes beliggaam nie. Ek sal eerder sover moontlik objektief wil vasstel wat die betreklike waarde van geestigheid is, deur 'n antwoord te probeer vind op vrae soos die volgende: watter voorwaardes is nodig vir die verskyning en beoefening van geestigheid? Is dit net van 'n persoonlike aard of reik dit ook uit na 'n breër verband? Indien wel, binne watter soort sosiale bestel floreer dit? Hang die beoefening daarvan saam met die hoogste waardes van die mensdom? En indien wel,

48. A.w., bl.282.

49. Malherbe, Humor in die algemeen, bl.152.

50. A.w., bl.113.

hoekom is dit so dat pleidooie daarvoor gelewer moet word voordat dit algemeen inslag kan vind? Hang laasgenoemde net saam met bepaalde konvensies van literêre ervaring, óf word hierdeur ook iets gesê van die mens van die "moderne" tyd? En beteken dit eindelijk 'n inbreuk op die waardigheid en die bestemming van die synde?

6. Geestigheid as "poësie van die intellek"?

En hiermee is ons weer terug by die algemene opvatting dat geestigheid nié sonder meer as "erns" geëtiketteer kan word nie. Ek beskou die probleem natuurlik nou in teenstelling met wat Van Wyk Louw gedoen het van die anderkant af! Al sou ons dan hierdie begrip nie meer gebruik nie, staan dit vas dat álle uitinge van geestigheid tog nie onvoorwaardelik as "erns" kan deurgaans nie, bv. die grap. Maar dit hoef ook nie net by hierdie taamlik onskuldige sosiale verskynsel te bly nie, want dit kan ook iets gevaarliks insluit, soos die Freudeaanse grap. En met lg. soort grap word ons weer verwys na die "erns".

Dis juis ten opsigte van die maatstaf van "erns" wat Van Wyk Louw wou uitskakel by sy beoordeling van geestigheid, dat hy tog weer in sy klassifikasie van geestigheid besig was om hierdie maatstaf aan te lê. Vergelyk waar hy die volgende opmerk:

"Ek vrees dat ek moet glo dat dit alleen 'n verregaande geloof in die absurditeit van álles, van poësie, van wêreld, van rym en onrym - plus miskien 'n goeie dosis onnoselheid - is, wat vir iemand gróót genot in gróót hoeveelhede van hierdie soort versies kan gee. Dat ons eie tydjie so 'n spesiale voorkeur hiervoor het, sê vir my nie veel nie - behalwe oor ons tyd".⁵¹

Opperman sien dit so in en slaan daarop toe. Nadat Opperman dan die volgende stel: "As soort wil hy (V.W.L.) die geestige en ernstige vers 'gelykwaardig' beskou, maar in sy klassifikasie van die verskillende soorte geestige vers gee hy wel 'n 'waardeoordeel': 'waar...die blote nonsens-vers vir my die laagste staan...is die grappige net één trap hoër -', kom hy met die lakoniese vraag:

51. Opstelle, bl.119.

"En die ernstige?"⁵² Hy verkwalik Van Wyk Louw dan wat "soms die indruk wek dat hy die geestige en ernstige vers teenoor mekaar sien, want wesentlik is dit nie die geval nie..." Hierteenoor stel hy as ideaal: "Die verbinding van die geestige en ernstige lewer juis vir ons van die beste letterkunde..."

Tereg kan die vraag nou gestel word of Van Wyk Louw deurslaggewend onderskei het deur "erns" as "poësie van die emosie" te verduidelik, terwyl ons met "geestigheid" "poësie van die intellek" het. Dat hy hierdie onderskeid nie heeltemal kón deurvoer nie, word reeds bewys deur hierdie terloopse kwalifikasie t.o.v. geestigheid: "Dit (dat die emosie miskien weer tot 'n minimum gereduseer is) hóéf nie altyd in hierdie soort poësie so gereduseer te wees nie".⁵³ Hierby moet die vraag gestel word of hierdie "herlewing" van die geestigheid net 'n geval is van iets so subjektiefs as wat Van Wyk Louw beskryf as "die kentering van die smaak" (my kursorivering).⁵⁴

Het Van Wyk Louw hom, in die vorming van hierdie onderskeid, nie te veel laat lei deur die uitkomst in die Engelse literêre situasie aan die begin van ons eeu nie? Hierdeur is die blikveld vereng, want die hernieude belangstelling in die "poësie van die intellek" kan te uitsluitlik gesien word as reaksie op die

52. Die Burger, 23 Augustus 1958.

53. Opstelle, bl.119.

54. Vergelyk Opstelle, bl.117.

Die nogal veelvuldige gebruik van die begrip "taste" wat aanleiding kan gee tot 'n subjektivistiese instelling: "de gustibus non est disputandum", besorg die literator hoofbrekens (vgl. slegs die kernagtige bespreking van Shipley in Dictionary of world literature, bl.412-414).

In dié lig is H.M. Kallen se verklaring van die Latynse frase so interessant: "It was not incommunicability that the anonymous aphorist had in mind when he pronounced his De gustibus. It was liberty he had in mind, and liberty as being the ground and condition of communication. It is when taste is free, when man is in cultural fact as in natural disposition the measure of beauty as of truth and goodness, that communication flows and dispute flourishes..." (Art and freedom, bl.933). En lees ons verder, dan besef ons dat die estetika nie 'n groter probleem as ander gebiede is nie: "Far from being beyond dispute, no field of interest is so fertile of dispute as taste. Can even theology be more controversial than esthetics? And in what discipline, science not excepted, has the issue of controversy been less bloody, merrier or more fruitful"!

Romantiek, in plaas daarvan om ook duidelik te laat blyk dat hiermee o.a. die ingrypende verandering t.o.v. die werklikheidsbeleving van die Westerse beskawing aan die lig getree het. Dit gaan daarom nie soseer om gevoel versus verstand nie, of om wat veelal genoem is die "dissociation of sensibility" nie.

T.S. Eliot, wat hierdie frase gemunt het, het dan ook nagelaat om volledig die filosofiese implikasies hiervan na te spoor.⁵⁵

As opkomende digter het hy hoofsaaklik belang gestel in die praktyk, want sy verantwoording vind plaas binne die Engelse literêre situasie. Beroemd is sy opstel "The Metaphysical poets", waarin hy dan die onderskeid maak tussen die "intellectual poet" en "reflective poet". Treffend, en wat al klassiek geword het, is sy verduideliking van hoe hy die "intellektuele digter" te werk sien gaan:

"When a poet's mind is perfectly equipped for its work, it is constantly amalgamating disparate experience; the ordinary man's experience is chaotic, irregular, fragmentary. The latter falls in love, or reads Spinoza, and these two experiences have nothing to do with each other, or with the noise of the typewriter or the smell of cooking; in the mind of the poet these experiences are always forming new wholes".⁵⁶

As sodanig kan dit maklik die indruk skep van 'n saak wat bloot tegnies opgevat moet word. Dit kan selfs ook as net 'n herformulering van dr. Johnson se woorde (n.a.v. Cowley) beskou word wat tóé gemik is téén die praktyke van die Metaphysicals, o.a. die volgende opmerking, wat eweneens meesterlik geformuleer is:

"But wit, abstracted from its effects upon the hearer, may be rigorously and philosophically considered as a kind of discordia concors; a combination of dissimilar images, or discovery of occult resemblances in things apparently unlike. Of wit, thus

55. Eliot het dit egter later, in 1947, self so ingesien. Hy sê o.a. hiervan: "...I believe that the general affirmation represented by the phrase 'dissociation of sensibility'... retains some validity; but...to lay the burden on the shoulders of Milton and Dryden was a mistake. If such a dissociation did take place, I suspect that causes are too complex and too profound to justify our accounting for the change in terms of literary criticism..." (Vergelyk Love-lock: Donne: Songs and sonets, bl.109).

56. Stallman: Critiques and essays in criticism, 1920-1948, bl.51.

defined, they have more than enough. The heterogenuous ideas are yoked by violence together; nature and art are ransacked for illustrations, comparisons, and illusions; their learning instructs, and their subtility surprises; but the reader commonly thinks his improvement dearly bought, and, though he sometimes admires, is seldom pleased".⁵⁷

Hierby kan gevoeg word Dryden se skerpsinnigheid: "(Donne) affects the metaphysics, not only in his satires, but in his amorous verse, where nature only should reighn; and perplexes the minds of the fair sex with nice speculations of philosophy, when he should engage their hearts and entertain them with the softness of love".⁵⁸

Wat moet mens hiervan alles uitmaak? Is die herlewing van "wit" aan die begin van ons eeu net 'n oplewing van die omstrede tradisie van die "Metaphysical poets"? Dui dit daarom net op 'n soort intellektuele poësie? Óf gryp dit ook, en miskien veral, veel dieper in op die menslike synde as ooit vantevore, waardeur die "poetry of wit" by uitstek vorm gee aan die mens van die twintigste eeu se veranderde geesteslewe? In sy samevattende opstel "The new critics", laat R.W. Stallman iets hiervan blyk.⁵⁹ Hy neem Eliot se frase "dissociation of modern sensibility" kultuur-filosofies in beskouing, en sê dit beteken die "lost of a spiritual order and of integrity in the modern consciousness".⁶⁰ Agtereenvolgens verken hy hierdie stelling deur die volgende betekenismomente: "the lost of tradition", "the lost of a fixed convention", "the lost of a believe", "the lost of a world order".⁶¹

Uit hierdie kursoriese verkenning van die waarde en plek van geestigheid word dit al duidelik watter afmetings dit kan aanneem. Kan mens nog sê dat die verskyning hiervan nie op "erns" dui nie? Nee, dit het Van Wyk Louw ook nie bedoel nie; trouens, die strekking van Van Wyk Louw se artikelreeks is juis om te bewys dat geestigheid nie teenoorgesteld aan "erns" hoef te wees nie. Máár die vraag ontstaan nou of hierdie onderskeid tussen "erns"/"geestigheid"

57. Vergelyk Daiches: Critical approaches to literature, bl.245.

58. Vergelyk Kermode: The Metaphysical poets, bl.121.

59. Stallman: Critiques and essays, bl.488-509.

60. A.w., bl.488.

61. A.w., bl.488-491.

"wat die groot meerderheid mense...nog altyd huldig", summier afgeskryf kan word. Hang dit nie saam met 'n diep gewortelde werklikheidsbelewing nie, iets wat ten grondslag lê van ons literêre ervaring en wat ons geërf het van die Grieke?

o o o O o o o.

HOOFSTUK TWEEVERHOUDING TUSSEN TRAGEDIE EN KOMEDIE MET
"ERNS" AS AANKNOPINGSPUNT1. "Erns" binne die tradisionele teater

Hang die algemene opvatting dat daar 'n onderskeid bestaan tussen "erns" en "geestigheid", nie saam met die eerste genre-verdeling wat in die literatuur getrek is nie: enersyds die tragedie/epos, andersyds die komedie?¹ Wanneer Aristoteles in sy definisie van die tragedie stel: "Die tragedie is dan 'n nabootsing van 'n handeling wat ernstig en afgerond is en grootte het...",² word veronderstel dat die komedie met die non-erns te doen het. Trouens, in die karige aantekeninge oor die komedie in die Ars poëtika, o.a. in die hoofstuk wat die definisie voorafgaan, sê Aristoteles uitdruklik: "The successive changes through which Tragedy passed, and the authors of these changes, are well known, whereas Comedy has no history, because it was not at first treated seriously".³

Oor hierdie deurslaggewende onderskeid bestaan geen onduidelikheid nie. Wanneer "ernstig" in die definisie gekommentarieer word, kan dit m.b.t. die komedie kort en klaar afgehandel word. Vergelyk die volgende woorde, komende van 'n klassikus: "Die Handeling wat nageboots word, is 'ernstig', om die tragedie te onderskei van die Komedie, waarop dieselfde definisie met hierdie uitsondering toegepas sou kon word. In die Komedie is die handeling natuurlik ver-spot, lagwekkend".⁴ Hierteenoor verg "afgerond" en "grootte", wat ook wil sê omvangrykheid, uitgebreider verduideliking.⁵

-
1. Vgl. Butcher, W.: Aristotle's theory of poetry and fine art.
 2. Volgens die vertaling van J.P.J. van Rensburg (D.J. Opperman e.a.: Aanslag, bl.34).
 3. Butcher, a.w., bl.21.
 4. Van Rensburg, a.w., bl.39.
Duidelik moet gestel word dat die komedie wat te doen het met die "non-erns", nie wil sê dat dit "nie ernstig" is nie.
Hierdie belangrike begripsonderskeiding het J. Huizinga treffend verduidelik n.a.v. die begrippepaar spel/erns. Vergelyk Homo ludens (Verzamelde werken. v, bl.33).
 5. Van Rensburg, a.w., bl.39.

Hierdie hoof-onderskeid tussen tragedie en komedie het sy grondslag in die tweeslagtigheid van die menslike natuur. Hieroor is ondersoekers dit met mekaar eens.⁶ So is daar William Hazlitt (in sy essay English comic writers (bl.5, 1819)) wat pertinent van hierdie onderskeid uitgegaan het:

"To explain the nature of laughter and tears, is to account for the condition of human life; for it is in a manner compounded of these two! It is a tragedy or a comedy - sad or merry, as it happens". Die konsekwensies van hierdie klassieke standpunt word uitgewerk in Walter Kerr se Tragedy and Comedy.

Die grondstelling van Kerr se onderskeid tussen die tragedie en die komedie is dat die tragedie primêr is en die komedie sekondêr. "Comedy always comes second, late...Comedy is really the underside of things, after the rock of our hearts has been lifted, with effort and only temporarily. It appears in the absense of something and as the absense of something".⁷ Treffend maak hy hierdie toedrag duidelik in algemeen menslike opsig, o.a. waar hy sê: "The forefront of man's mind, and any real future he can contemplate, is occupied with the curiously satisfying taste of the bitter. Sometimes he tires of tasting it, becomes aware of his own contrariness, in effect loses hope. He sees his activity as absurd and invites comedy to make a joke of it. Tossing his troublesome, acrid heart over his shoulder with a shrug, he looks about him for something easier to contend with..."⁸

Met betrekking tot die Griekse drama stel hy dit soos volg: "The presumption must be that tragedy drew naturally upon Greek energies until it had realized itself with some fullness; after that, there was more time for comedy".⁹ Verdere bewyse vir hoe die komedie

6. Vergelyk bv. Maxwell Anderson wat sê: "The theatre originated in two complementary religious ceremonies, one celebrating the animal in man and one celebrating the god..." (Olson: Aristotles 'Poetics' and English literature, bl.119). Of ook J.L. Potts: "I connect the essential distinction between tragedy and comedy with the opposing impulses deeply rooted in human nature..." (Wimsatt & Brooks: Literary criticism, bl.54).

7. Kerr: Tragedy and comedy, bl.19.

8. A.w., bl.19-20.

9. A.w., bl.20.

ontwikkel uit die tragedie, sien hy ook in die Middeleeuse drama: hoe Maria Magdalena, op pad na die kruis, verwickeld raak in 'n gesprek met 'n handelaar by wie sy kruie koop, wat op 'n tipies komiese wyse sy beslag kry. En so wys hy ook nog op die gebruik van die Griekse tragedieskrywers wat 'n saterspel geskryf het ná 'n tragedie-trilogie. Hy noem dit dan ook 'n "aftermath, or mocking of what had been so solemnly pursued".¹⁰

Maar genoeg om te laat sien hoe hierdie twee sake verband hou met mekaar. En dan moet in gedagte gehou word dat die tragedie én komedie sentreer rondom die begrip "erns". Ek haal Hazlitt uitvoerig aan:

"To understand or define the ludicrous, we must first know what the serious is. Now the serious is the habitual stress which the mind lays upon the expectation of a given order of events, following one another with a certain regularity and weight of interest attached to them. When this stress is increased beyond its usual pitch of intensity, so as to overstrain the feelings by the violent opposition of good to bad, or of objects to our desires, it becomes the pathetic or tragical. The ludicrous, or comic, is the unexpected loosening or relaxing this stress below its usual pitch of intensity, by such an abrupt transposition of the order of our ideas, as taking the mind unawares, throws it off its guard, startles it into a lively sense of pleasure, and leaves no time nor inclination for painful reflections".¹¹

Hiervolgens blyk dit nog eens dat die tragiese nie slegs primêr (in volgorde) is nie, maar ook die waardevolste uiting van die menslike lewe. "Hoe hoog men draav' in styl en toon, // Het treurspel spant alleen de kroon." In 'n vergelykende tabel van die tragiese en die komiese wat W.K. Wimsatt, jr. & Cleanth Brooks n.a.v. Albert Cook se The dark voyage and the golden mean, a philosophy of comedy in hulle groot werk Literary criticism gee,¹² is dit die tragedie wat onteenseglik dieper ingryp op die menslike bestaan. Of om weer eens Kerr aan te haal: "Comedy is a parasital

10. ...w., bl.23.

11. Hazlitt: English comic writers, bl.7.

12. Wimsatt & Brooks: Literary criticism, bl.51.

form, and no absolute; it needs a richer form to feed on."¹³
 Hierdie relatiewe waarde van die komiese/lagwekkende het A.W. von Schlegel soos volg opgesom: "...the relation of comic to tragic may be comprehended under the idea of parody."¹⁴

Meer as twee duisend jaar lank is hierdie klassieke opvatting van wat die verhouding tussen die tragedie en komedie behoort te wees, so te sê sonder teenspraak aanvaar.

2. Die "dood van die tragedie" en die nuwe opvatting van die komiese

Met "die dood van die tragedie" het die vraag hom egter al dringender in ons eeu laat geld of daar vir hierdie absolute skeiding tussen tragedie en komedie nog bestaansreg is.¹⁵ Wimsatt & Brooks, wat bewus hiervan is, kwalifiseer dan ook Cook se vergelykingstabel onmiddellik met die volgende opmerking: "We venture to add this tentative thought...that a certain union of the two may well be near to the center of whatever is universal in poetry."¹⁶ Dit bly egter nie net by 'n tentatiewe ponering nie, want eindelik gee hulle dit as hulle oorwoë mening: "...bright feelings and the smile go with metaphor and wit, and when playing on serious topics, wit generates a certain mimicry of substance which is poetry."¹⁷

As ons vir 'n oomblik terugkeer na ons beskouing van humor, weet ons dat met humor juis 'n balans beoog word tussen die tragiese en die komiese. Dit word as 'n "totaliteitsgevoel" ervaar, en die reikwydte daarvan kan nie betwyfel word nie: "Die humoris kontrasteer eindige met oneindige en kom so tot metafisiese bespiegeling..."¹⁸

Hierop ontstaan die vraag waarom in ons eeu humor blykbaar nie meer die heersende uiting is nie, waarom daar nog selde indien ooit daarna verwys word. En soos hierbo gesê, kan die rede hiervoor nie gesoek word in die aard van die ervaring, nl. dat daar tans 'n wending na die intellektuele "smaak" is nie. Die teenstelling gevoel/intellek moet hier as simptome opgevat word,

13. Kerr, a.w., bl.314-315.

14. Vgl. Lauter: Theories of comedy, bl.329.

15. Vgl. Steyner: The death of tragedy.

16. Literary criticism, bl.51.

17. A.W., bl.747.

18. Malherbe: Humor in die algemeen, bl.66.

wat dui op dieper geleë toestande waarvan ons die betekenis moet agterhaal.

Stel dan hierby dat daar met geestigheid ook nou aanspraak gemaak word op 'n "tragi-komiese" visie. Soos ons hierbo gesien het, was so 'n houding glad nie moontlik volgens die siening van die teoretici van humor nie. Seker die belangrikste eis waarmee die voorstanders van die nuwe begrip oor die komiese vorendag kom, is dat die komiese nie meer, volgens Bergson as "a slight revolt on the surface of social life" gesien kan word nie.¹⁹ Hierdie veranderde betekenis van die begrip komiese word nêrens so duidelik weerspieël as in die drama van die afgelope eeu nie. Ek sit dus my ondersoek hierna voort.

In terme van die dramatiese ontwikkeling het die verbinding van die tragiese en komiese gelei tot wat as die tragikomedie bekend staan. Hoewel hierdie begrip reeds deur die Romeinse dramaturg, Plautus, gebruik is,²⁰ het die betekenis hiervan eers in die moderne tyd ten volle tot ontplooiing gekom. So wys Karl S. Guthke daarop dat dit met die opkoms van die Duitse Romantiek was dat hierdie beskouing begin posvat het, o.a. deur F.W.J. Schelling (Philosophie der Kunst, 1802-03), wat daarop aandring "'that the mingling of opposites, that is, above all of the tragic and the comic itself, is the basic principle of modern drama."²¹ Eers in die twintigste eeu het hierdie opvatting egter in sy uiterste konsekwensies na vore gekom. Teenswoordig word daar dan ook taamlik algemeen gesê dat die tragedie onmoontlik meer suiwer beoefen kan word. Waarom dit so is, is omdat daar groot onsekerheid heers oor die vraag of daar nog absolute waardes bestaan.

Die gevolg hiervan is dat die suiwer komedie ook nie meer kan bestaan nie. Soos L.C. Pronko dit stel: "In a universe without absolutes tragedy is impossible. In such a universe pure comedy is no longer possible either, for man seems to belong nowhere, is the constituent of no hierarchy, either divine or social."²²

"Comedy waits for tragedy as a lover waits for a girl he cannot very well do without."²³ Maar met hierdie ideale verhouding nou

19. Vgl. Sypher: Comedy, bl.193.

20. Vgl. Guthke: Modern tragicomedy, bl.3.

21. A.w., bl.102.

22. Pronko: Avant-garde: the experimental theater in France, bl.205.

23. Kerr, a.w., bl.334.

verlore, is al wat oorbly die moontlikheid van één onsuiewere vorm, die tragikomedie, die "black comedy". Wat hierdie "black" impliseer, kan begin verduidelik word met die volgende woorde van Guthke: "By some strange process of aesthetic alchemy, the tragic sense of awe is felt again in this hybrid genre, and so is the irresistible appeal of the comic."²⁴ Wat hierdeur gebeur, is dat in 'n wêreld waarin die "erns van die bestaan" bevraagteken word, die komedie óók die taak van die tragedie moet oorneem. Dis 'n patetiese komedie, want "it must keep kicking to see if it can kick tragedy awake".²⁵

Hoe ingrypend die komedie hier werk, kan kortliks toegelig word deur Eugene Ionesco se beskouing oor sy teatergebruik.²⁶ Voorop staan dat afskeid geneem is deur Ionesco van die klassieke opvatting dat tragedie en komedie van mekaar geskei kan word. Sy dramas het as tema die moderne mens in die wêreld van die masjien. Aanvanklik lyk dit of hierdie wêreld heeltemal beheerbaar is. Sodra dit egter blyk dat die masjien hand uitruk, verkry die handelswyse van die mense in hierdie wêreld tragiese kwaliteite. "You see, the comic is terrifying, the comic is tragic."²⁷ Of soos hy elders hierdie sienswyse saamvat: "And the comic is the start of the tragic, isn't it? One simply speeds up the movement for comedy; and slows it down for tragedy."²⁸

In watter opsig stem die tragikomedie ooreen met humor en hoe verskil dit daarvan? Albei uitinge gaan uit van die hibridiese aard van die werklikheid. Maar waar die tragikomedie 'n streep deur die tragiese moontlikheid trek, is die humoris behoudend. "The humorist sees himself securely settled within a cosmic horizon that provides the comfort of reassurance and may even enable him to believe in an all-encompassing divine principle."²⁹ Hieroor laat Malherbe ook geen twyfel bestaan nie, o.a. waar hy sê: "...hoe sterk ook die pessimistiese bewussyn, tog leef steeds die drang om die newels op te klaar en waarde aan te toon en die Idee te erken en te aanvaar."³⁰ Teenoor die humoris wat 'n antropomorfistiese instelling

24. A.w., bl.99.

25. A.w., bl.340.

26. Vgl. Bonnefoy: Conversations with Eugene Ionesco.

27. A.w., bl.51.

28. A.w., bl.112.

29. Guthke, a.w., bl.72.

30. Malherbe: Humor in die algemeen, bl.74.

het,³¹ vind ons die volgende houding in die tragikomiese wat, natuurlik nie altyd so ver deurgevoer nie, as algemeen geldig kan deurgaen: "It refuses to distort the world in such a way that we find it hard to recognize it as ours."³²

3. Geestigheid as tragikomiese visie?

Is dit nie juis ten opsigte van die bevraagtekening van die Ideële dat geestigheid parallel loop met die tragikomiese visie nie? As dit die geval is, het ons 'n raakpunt waarmee ons kan sien hoe humor van geestigheid verskil. Maar dan sal ons ook moet vra of alle uitinge van geestigheid hierdeur geraak word. Met ander woorde, vind ons hier nie slegs 'n moderne ontwikkeling van geestigheid nie, wat korreleer met die moderne opvatting van die komiese? Indien dit die ware toedrag van sake is, wil ek dan vasstel hoe die emosie en intellek hulle gedra in hierdie vorme van geestigheid. As uitgangspunt vir my verkenning van hierdie probleemstelling konsentreer ek op Marie Collins Swabey se Comic Laughter.

In hierdie stadium is Comic laughter ideaal vir my doel van ondersoek. Eerstens, die skryfster het suiwer op filosofiese gronde tot 'n formulering van die komiese gekom. Dié soort objektiwiteit is vir ons van waarde, want wanneer sy oor "wit" skryf, staan sy in haar idees vry van die diskussies aangaande hierdie verskynsel in die Engelse letterkunde. Verder, in hierdie studie gaan dit prinsipieel om die vasstelling van die waarde van die komiese/lagwekkende.³³ Uit die oogpunt van my ondersoek tot dusver is dit verblydend om te verneem dat die komiese 'n positiewe waarde vir haar verteenwoordig, bv. waar sy in die "Preface" stel: "In short, perception of the ludicrous helps us to comprehend both ourselves and the world, making us, at least in the highest reaches of humor, feel more at home in the universe by aiding in the discernment of

31. A.w., bl.29.

32. Guthke, a.w., bl.74.

33. Let op die volgende belangrike onderskeiding wat Swabey maak: "The most general terms we shall use to describe our subject are the synonyms, the ludicrous or the comic. While the ludicrous tends to indicate simply the referent (i.e. we refer to 'experience of the ludicrous' rather than to the ludicrous experience), the comic may designate either the experience, the referent, or both" (a.w., bl.3-4).

values."³⁴ Die speerpunt van my ondersoek is die vyfde hoofstuk, "Wit and humour".³⁵

Vir Swabey het "wit" 'n logiese grondslag. Die gebruiksituasie is die gesprek wat streng gesproke uit drie persone bestaan: "the speaker who launches the barb, the recipient or one spoken to (who seeks to return as good as he got by countering with some clever repartee), and the listener or third party who serves as judge or arbiter."³⁶ Uitgaande hiervan stel sy haar eindelik die situasie soos volg voor: "Wit, more than any other form of the comic, is like a game, an intellectual play with words in which, as Sully puts it, a subject is tossed out like a ball and each side tries to strike it in turn to keep the game going."³⁷ Hier= die intellektuele werksaamheid gaan volgens haar gepaard met koelheid, snelheid, verrassing, terughoudendheid en selfbeheersing. Kortliks is die doel hiervan om ooreenkomste in uiteenlopende idees te vind. Dit weer sien sy in as positief, al kom dit aanvanklik voor as negativisties: "The point of the witticism lies precisely in its sense in nonsense, in the cogency which we grasp at the end of what appeared to be inconsistency at the beginning."³⁸

Haar standpunt verkry draagwydte deurdat sy dit opponeer met dié van Freud. Vir hom dui die werking van "wit" op 'n onlogiese aktiwiteit. Beknop stel Swabey dit soos volg: "In Freud, on the contrary, wit, though using certain intellectual techniques, is essentially a weapon against logic, stemming from the irrational unconscious, and being in fact a device to gain pleasure by eluding reason through substituting the infantile for the adult state of mind... The libido of the primitive unconscious, repressed by the critical intellect in higher societies, finds an outlet through witticisms with aggressive or indecent suggestions."³⁹

Hiervolgens is haar eerste beswaar dat Freud die onderbewuste in verband bring met "wit" wat 'n intellektuele werksaamheid is. Dit

34. A.w., bl.v.

35. A.w., bl.69-103.

36. A.w., bl.73.

37. A.w., bl.74.

38. A.w., bl.70.

39. A.w., bl.71.

berus op 'n teenspraak: hoe kan 'n a-logiese wêreld 'n logiese saak voortbring! Teenoor Freud se voorstelling van die menslike gees stel sy haar dan op Descartes s'n, o.a. waar sy sê: "The Cartesian view is right in defining mind through self-consciousness, which through the operation of intelligence has developed the realm of natural science with its tools of precision, as well as directing man's inner life to spiritual reflection and ideals."⁴⁰ Waarteen sy dit eindelik het, is dat die mens by Freud onbeteueld oorgelewer is aan die werkinge van sy onderbewuste drange. Dit hang saam met hoe sy "wit" waardeer: dat nieteenstaande die skokkende indruk wat "wit" kan wek, dit nogtans moet beantwoord aan "a deeper code behind the codes laughed at".⁴¹

Die verskille tussen Freud en Swabey se standpunte hang saam met hul onderskeie werklikheidsopvattinge. Dit weer bepaal die waardeleer wat elkeen voorstaan. Freud kan hier beskou word as die vader van die naturalistiese opvatting oor die komiese, terwyl Swabey in haar beskouing teruggaan na "our traditional conception of ourselves".⁴²

Hoe rewolusionêr Freud was, blyk hieruit dat hy nog onderskei het tussen "Witz", die komiese en humor. Volgens hom het ons hier drie kategorieë waarvan hy die verhouding aan die einde van sy boek soos volg saamvat: "The pleasure in jokes has seemed to us to arise from an economy in expenditure upon inhibition, the pleasure in the comic from an economy in expenditure upon ideation (upon cathexis) and the pleasure in humor from an economy in expenditure upon feeling."⁴³ Hierdeur het hy "geestigheid" onttrek uit die gebied van die komiese, terwyl hy die komiese en humor in ooreenstemming met die tradisionele opvattinge bly verklaar het, bv. waar hy opmerk: "In the cases that have just been mentioned the person who is victim of the injury, pain, and so on, might obtain humorous pleasure, while the unconcerned person laughs from comic pleasure."⁴⁴ Swabey se verwyd teen Freud dat hy "wit as an entirely different category from the comic" beskou, in plaas van "either as correlative species, or the comic in a wider sense as

the genus of the other,"⁴⁵ berus op 'n misverstand. Die uitbouing van haar eie, tradisionele standpunt weerhou haar daarvan om in te sien dat Freud die wegbereider geword het van die nuwe opvatting van die komiese.

Mede deur Freud se toedoen het dit al hoe meer uitgekristalliseer dat die tragiese inbegrepe is by die komiese. Bergson se betoog dat die komiese slegs die oppervlakte van die bestaan van dinge raak in 'n sosiale verband, gaan nie meer op nie, want ingrypender waardes lê ook op die skaal van die komiese. "The deepest 'meanings' of art therefore arise wherever there is an interplay between the patterns of surface-perception and the pressures of depth-perception."⁴⁶

Vir 'n wêreld wat onseker geraak het van sy absolute waardes, is al wat oorbly kritiese selfbeskouing - krities, want anders kom daar verval in selfbeklag. Stel hierteenoor die humoris vir wie dit moontlik is om selfs tot religieuse bespieëling te kom, soos by Kierkegaard.⁴⁷ Maar dit beteken nou nie dat humor hierdeur "hoër" is nie, want die verhewe waarde wat dit hiermee aanneem, korrespondeer met 'n bepaalde werklikheidsbeeld. Dus, wanneer Swabey in die volgende woorde geestigheid en humor teenoor mekaar opweeg, is dié sienswyse waarheidsgeldig alleenlik vanuit die perspektief van 'n bepaalde waardesisteem van die werklikheid:

"Humor^u, as we have said, is metaphysically deeper than wit. Whereas wit stands above life's battles, crowing like chanticleer over some men's victories and others' defeats; whereas it stands apart from the turmoil like a Micromegas or a Gulliver scoffing at the pettiness of human affairs, humor surpasses wit in its capacity to be both immanent and transcendent in outlook, to enjoy both something like total perspective which reapporitions the things from an Olympian slant, and also humanly to share a vicarious intimacy with others."⁴⁸

Met betrekking tot die tragikomiese visie, soos beskryf deur o.a. Guthke in Modern tragicomedy, bestaan daar nog 'n ander vorm

45. Swabey, a.w., bl.73.

46. Vgl. Sypher: Comedy, bl.215.

47. Swabey, a.w., bl. 94 e.v.

48. A.w., bl.101.

van geestigheid. Hierdie vorm hou direk verband met die "erns", want deur hierdie geestigheid (soos aan die lig gebring deur veral Freud se ondersoek) word die "diepste" wese van die mens geraak. Dit bring mee dat nie net die intellek betrokke is by hierdie geestige uiting nie maar veral ook die emosies. Miskien moet ek nou alreeds sê dat die emosionele belewenis in hierdie vorm van geestigheid saamhang met een of ander waardeleer waarop 'n beroep gedoen word. Waarop dit alles neerkom, behoort in hoofstuk 3, afdeling 7, duidelik te word.

4. Geestigheid: grap: erns

Langs die saaknaam "humor" vind ons onmiddellik die persoonsnaam "humoris". Dit kan nie van "geestigheid" gesê word nie. Hier moet ons ons verlaat op 'n omskrywing: "n persoon wat geestig is". En dit geld ook vir ander tale, soos Engels en Duits, waar geen algemeen gebruiklike persoonsbenaming vir die sake "wit" en "Witz" is nie. Hoe moet ons hierdie toedrag verklaar? Sit hieragter net 'n taalkundig-ekonomiese rede? - Omdat "humoris" ook kan dui op die persoonsbenaming van die komiese in die algemeen, is dit nie nodig om vir elke aspek van die komiese 'n aparte persoonsbenaming te hê nie? Dit mag so wees. Óf is dit omdat "geestigheid" nog nie die dwingende status van 'n persoonlikheidsbeksleër aangeneem het nie? So bv. is daar "grap" waarvoor daar wel 'n persoonlikheidsbeksleër is. Maar bloot op leksikologiese gronde, glo ek, sal ons hier nie 'n beslissing bereik nie. Dis daarom dat ek liever die probleem fenomenologies wil benader. Die vraag wat ek hier wil ondersoek, is waarom dit so is dat geestigheid verband hou met ons idee van 'n grap.

En dit voer ons terug na Freud se Der Witz und seine beziehung zum Unbewussten (1905). Die eerste Engelse vertaling is gedoen deur A.A. Brill onder die titel Wit and its relation to the unconscious (1916). Die tweede vertaling kom van James Strachey, wat hy veel-seggend gewysig het na: Jokes and their relation to the unconscious (1960). As verantwoording tot hierdie verandering voer Strachey onder meer aan: "A major problem faces us with the very title of the book, 'Der Witz'. To translate it 'Wit' opens the door to unfortunate misapprehensions. In ordinary English usage 'wit' and 'witty' have a highly restricted meaning and are applied only to the most refined and intellectual kind of jokes. The briefest

inspection of the examples in these pages will show that 'Witz' and 'Witzig' have a far wider connotation. 'Joke' on the other hand seems itself to be too wide and to cover the German 'Scherz' as well. The only solution in this and similar dilemmas has seemed to be to adopt one English word for some corresponding German one, and to keep to it quite consistently and invariable even if in some particular context it seems the wrong one..."⁴⁹

Strachey se beskouing van "wit" as 'n soort grap wat beperk is "to the most refined and intellectual kind of jokes", is in ooreenstemming met Swabey se opvatting. Hieroor sê ek dus niks meer nie. Maar het "wit" altyd te doen gehad met die grappige; en indien nie, hoe het dit gekom dat dit hiermee geassosieer is; en dat ondanks hiervan dit nog altyd treffend aangewend kan word in ernstige situasies? Gelukkig beskik ons oor kontroleerbare getuienis hier, nl. die gebruik van hierdie woord in die Engelse literêre situasie van die sestiende, sewentiende en agtiende eeu.

C.S. Lewis wat die geskiedenis van hierdie woord op 'n treffende wyse belig het in Studies in words, toon aan dat dit drie onderskeidende, maar ook samehangende, betekeniswysiginge ondergaan het.

Die oudste betekenis sluit direk aan by die oorspronklike betekenis van die woord: gees, verstand en intelligensie: "wit" of "gewit" soos dit in Anglo-Saksies geheet het. Kragtens die verskyning van die woord in die meervoud verkry dit die betekenis van "geestesaanleg". Dit lei weer tot die beperkte opvatting hiervan, nl. dat deur die besondere aanleg die een mens hom van die ander onderskei. So het dan die betekenis van "ingenium" ingesluip, wat eers net beskrywend bedoel is maar later evaluerende gestalte aangeneem het: "The same tendency which has made 'family' mean good family, and 'quality' good quality, brought it about that ingenium should usually mean not merely 'cast of mind' but a 'cast of mind above the ordinary'".⁵⁰

Tot sover is daar sprake van twee betekenis: hoe die "ingenium"-betekenis ontwikkel het uit die ou betekenis van die woord ("old sense"). Uit die "ingenium"-betekenis het weer 'n nuwe betekenis

49. Freud: Jokes and their relation to the unconscious, bl.7.

50. Lewis, a.w., bl.97-98.

ontwikkel: 'n "dangerous sense", wat verband hou met die grappige. Hierdie oorgang word so verklaar: "There is no doubt that wit (d.s.) was current in the seventeenth century, but it is impossible to determine exactly when it arose. The reason for this impossibility is clear enough. A man's intelligence (wit (old sense)) impresses other people most and is most talked about if he displays it in conversation. But no way of displaying it in conversation will be so obvious or so attractive to most hearers as repartee, epigram, and general dexterity - wit (d.s.). The evidence on which men attribute wit (old sense) to anyone will therefore very often be the wit (d.s.) of his talk".⁵¹ Hoewel dit hier voorkom of "wit"(d.s.)" direk voortvloei uit "wit" (o.s.), is dit duidelik dat hier reeds gesteun word op die "ingenium"-betekeniswaarde wat dit al aangeneem het.

Lewis wys daarop dat Dryden en Pope se verweer teen die "dangerous sense" van die woord eintlik maar net takties was, dus gemik teen hulle eie tydgenote, want dit het hulle nie verhoed om self "wit (d.s.)" te gebruik nie. (Vandaar Addison se kunsmatige onderskeiding van "true wit" en "false wit").⁵²

Die finale stand kan beskryf word as "wit ingenium demoted", dus 'n verbintenis tussen "wit ingenium" en "wit (dangerous sense)". "Both display the unexpected, the lively, the dexterous. Both, if disliked, are liable to be called 'cleverness', or 'fireworks'".⁵³

As naskrif kan ek stel, waardeur vlugtig die verdere lotgevalle van "wit" aangedui word, dat "wit" deur die Romantici beland het in die gebiede van die "Fancy", die skadusy van die "Imagination". Van hier is dit deur die moderne digter van die twintigste eeu uitgelig en verhef tot slagwoord.

Voordat ek met die volgende beskrywing van "wit" as uitgangspunt: "...wit widens our horizons by its flashes, revealing remote hidden affiliations and laughter from far afield..."⁵⁴, ten slotte aantoon hoe dit verband hou met die "erns van die lewe", dui ek eers

51. A.w., bl.89.

52. Vgl. Addison: Critical essays from the Spectator, bl.1-25.

53. Lewis, a.w., bl.119.

54. Swabey, a.w., bl.69.

aan waarin die geestige ervaring berus.

Ons neem die enigsins vae "by its flashes" in oënskou. Twee uiteenlopende wêreldes kom met mekaar in aanraking, word met mekaar verbind, waardeur die verrassingselement ontstaan. Hierdie gewaarwording is soortgelyk aan die ervaring van die "conceit", die "far-fetched metaphor", Johnson se "discordia concors".⁵⁵ Die onderskeidingskenmerk is die lag, waardeur dit van ander vorms van kennisname onderskei word, soos in die geval van die tragedie (met sy "agnitio") en die wetenskap (met sy intuïtiewe wete).⁵⁶

Die lag is tweërlei van aard: dit kan afsydig, en dus min of meer intellektueel wees, óf betrokke wees by die lewenswaardes en daarom nie meer suiwer nie. Hierdie "onsuiwer lag" beteken dat met skok, ontsetting besef word dat daar ook, en miskien in die eerste plek, 'n aanslag gemaak word op 'n wêreldbeeld. Beskou ons die volgende beroemde "conceit" van Eliot: "...the evening is spread out against the sky//Like a patient etherized upon a table...", ontstaan die vraag of ons nog kan lag, hóé ons daarvoor kan lag.⁵⁷

Miskien moet dan hierby gevoeg word: "The general truth that there is no such thing as a scientific demonstration of the poetic is specially pointed up in the case of comedy by the sanction of laughter".⁵⁸

5. Samevatting

In die vorige hoofstuk het ek tot die slotsom gekom dat dit wenslik is dat daar 'n onderskeid gehandhaaf moet word tussen "erns" en "geestigheid". Dit het ek gestel teen Van Wyk Louw wat gesê het

55. Ruthven: The conceit, bl.5-7.

"The semantic drift from thought to a witty thought seems not to have occurred before the sixteenth century, and it was not until the following century that wit (in the modern sense) became a dominant element in conceit..." (Ruthven, a.w., bl.2).

56. Vgl. Wimsatt: "The criticism of comedy" in Hateful contraries, bl.95-96.

57. "Why do I laugh when my opponent trumps his partner's ace? when the wind blows off the parson's hat? when an old blind peddler stumbles and spills his pencils all over the street? I don't know. Maybe I don't laugh. But a Tiji Islander would. He will laugh when a prisoner is being roasted alive in an oven!" (a.w., bl.94).

58. A.w., bl.102.

dat hierdie onderskeid "wat die groot meerderheid mense...nog altyd huldig" op 'n verkeerde voorstelling van sake berus. Hierdie ontkenning van Van Wyk Louw se standpunt wil sê dat geestigheid nie afdoende verklaar kan word nie deur dit as "poësie van die intellek" te tipeer.

In hierdie hoofstuk kon ek dan ook vasstel dat die algemene opvatting sy bestaansgrond het in die tradisionele beskouing van die teater soos dit teruggaan na die klassieke opvatting wat 'n verskil handhaaf tussen die tragedie en die komedie. Eers in die moderne tyd, met die formulering van die neo-komiese, het die "erns" verwikkeld, werklik verwikkeld geraak (want onthou sal word dat Sokrates reeds aangevoel het dat die tragiese en komiese uit 'n eenderse bron ontspring). Tans het dit moeilik geword om te bepaal, op grond daarvan dat nie meer vanselfsprekend uitgegaan kan word van absolute waardes nie, wat die skeidslyn tussen "grap" en "erns" is.

Maar hiermee is ek miskien weer terug by die standpunt van Van Wyk Louw...maar dan bly Van Wyk Louw se tipering van geestigheid as "poësie van die intellek" nog steeds ontoereikend om die volgende twee redes. Deur sodanige omskrywing kan nie die hele terrein van geestigheid gedek word nie, want daar bestaan gevalle van geestigheid waar die "gevoel" 'n beslissende rol speel - en dan is geestigheid nie meer suiwer "poësie van die intellek" nie! En daarom, tweedens, wil ek eerder vra of die hedendaagse oplewing van geestigheid nie direk te doen het met die tragikomiese visie van die moderne tyd nie. In watter mate dié vermoede waarheidsgeldigheid besit, wil ek geleidelik ondersoek: eers deur terug te gaan na die oorspronge van geestigheid, veral soos ons dit vind in die Engelse en Europese literêre situasie van die sewentiende en agtiende eeu.

o o o O o o o

HOOFSTUK DRIEDIE GRONDSLAE VAN GEESTIGHEID1. Die waarde van die Engelse literatuur vir die ondersoek van geestigheid

Ek is nou meer in staat om tot 'n teoretiese formulering van geestigheid te kom. 'n Skematiese voorstelling van die geskiedenis van "wit", soos deur Lewis geïllustreer, gee ons ongetwyfeld insig in die verskillende betekenis van hierdie begrip. Maar hierdie ontwikkeling wil ek nou presiseer m.b.t. die struktuur van geestigheid.

Met my herhaaldelike verwysing na die Engelse literatuur, mag die indruk ontstaan dat ek lukraak gebruik gemaak het van die insigte oor "wit". Ek was bedag hierop en het daarom enigsins 'n ontwikkelingslyn laat deurskemer. Dit was egter nie my doel om rekenskap te gee van sodanige ontwikkelingslyn nie; trouens, by my beoordeling hiervan kon ek met veiligheid aanleun teen bestaande studies hieroor, bv. The proper wit of poetry.¹ 'n Ander beswaar wat mag opduik, is hoekom ek so uitsluitlik na die Engelse literatuur verwys het. Hoekom het ek bv. nie die "bokkespronge" van die Nederlandse poësie in die vyftigerjare betrek nie? Dit moet so verklaar word dat ons 'n tydgenootlike stroming hier het, waarvan net miskien invloed uitgegaan het op die Afrikaanse poësie. Stel dan hierteenoor die Engelse literatuur waarvan onteenseglik invloed op Afrikaans te bespeur is, veral ook as gevolg van die moderne kritiek van o.a. Richards, Eliot en Empson, en dan veral deur die formalis Brooks wat met "wit" as uitgangspunt ironie in die brandpunt van die aandag gestel het. (Vergelyk egter die kritiek wat Crane teen die monistiese standpunt van Brooks geopper het.)² Is daar nog 'n literatuur waarby so direk aangesluit is in die Afrikaanse kritiek se vorming van 'n beskouinge oor geestigheid as die voorbeelde van die Engelse?³

1. Williamson: The proper wit of poetry .

2. Critics and criticism, bl.83-108.

3. 'n Beduidende voorbeeld is Rena Pretorius se Standpunte-artikel waarin rekenskap gegee word van die ironie soos dit verband hou met die geestige siening in "Wespark" van Elisabeth Eybers. In haar formulering hiervan sluit sy aan by veral Brooks se beskouinge hieroor (jrg. XVII, 4, bl.10-24).

Mens sou dit ook so kon stel: al was hierdie beïnvloeding nie die geval nie, is dit by die Engelse literatuur waar ons oneindig veel kan leer in verband met ons eie klein, maar waardevolle, tradisie van geestigheid.

Die herlewing van die "poetry of wit" in die moderne tyd kan ons eers ten volle begryp wanneer dit gehou word teen die verskynning en ontwikkeling daarvan in die Engelse poësie. Hierdie ryke tradisie wat F.R. Leavis "the line of wit" genoem het,⁴ is nagevors deur Joseph E. Duncan in sy boek The revival of Metaphysical poetry. Neem dan egter in ag dat hy dit nie eers ten volle gedoen het nie, want hy konsentreer net op een vorm van "wit", "Metaphysical wit" in die Engelse literatuur. So bv. is Alexander Pope hiervan uitgesluit, wat die woord "wit" in sy "Essay on criticism" (1711), deur nie minder nie as 46 keer daarna te verwys, in ses verskillende betekenisse gebruik het.⁵

2. "Metaphysical poetry and the poetic of correspondences"

Die stryd oor die plek en waarde van "wit" stam uit die optrede van die "Metaphysical poets" van die sewentiende eeu. Maar wat die presiese aard van "Metaphysical poetry" was, bly vir die ondersoeker van die twintigste eeu 'n netelige probleem. Die teorieë hieroor is uiteenlopend.

Joseph A. Mazzeo, wat herhaaldelik aandag gegee het aan hierdie saak teen die breë agtergrond van die Europese literatuur in die tyd van die Laat-Renaissance, sê in 'n opstel "Modern theories of Metaphysical poetry": "...the curious fact (is) that there is no body of critical literature in English on the metaphysical movement written when that movement, under various names, such as 'concettismo,' marinismo,' and 'gongorismo,' was flourishing throughout Europe".⁶

Die naaste wat daar sprake is van 'n kontemporêre teorie oor die Engelse "Metaphysical poetry", was die reaksie wat gevolg het op die praktyke van die "Metaphysicals", deur manne soos Dryden,

4. Vgl. Revaluation, bl.10-42.

5. Vgl. Empson: "Wit in the Essay on criticism", The structure of complex words, bl.84-100.

6. Vgl. Kermode: The Metaphysical poets, bl.158.

Walsh, Walton en Johnson in die sewentiende en agtiende eeu. Die reaksie was van meet af aan negatief, want waarskynlik was die uitwasse teen hierdie tyd al so opvallend dat die kritici verhinder is om genoegsaam te onderskei tussen bv. Donne en Cleveland.

Voor die tyd het daar geen teorie bestaan nie wat die "Metaphysical poetry" enigsins in sy eie bestaansreg sou kon verdedig het teen diegene wat dit later so welsprekend, soos Dryden en Johnson,⁷ aangeval het. Dit het meegebring dat die "Metaphysical poetry" in die algemeen, en die "conceit" in die besonder, deur die teenstanders 'n fatale knou gekry het. Hierdie toestand beskryf Ruvthen soos volg: "There are plenty of programme-poems (such as Sidney's anti-Petrarchan pieces and Herbert's 'Jordan' poems) but none of these hints at any theoretical basis for literary conceits. In fact, it was not until the avant-garde had renounced conceits that Englishmen like Dryden and Addison finally got around to writing discursively about them, and then it was too late to do the job sympathetically".⁸

Wil die ondersoeker van die twintigste eeu hom dus rekenskap gee van "the name and nature of Metaphysical poetry" in die sewentiende eeu (iets waartoe ons gedwing word as gevolg van die voorrang wat hierdie soort poësie in ons tyd geniet), is hy in hoofsaak op die geskiedenis van die reaksie aangewys. Dit geld bv. George Williamson in sy werk A reader's guide to the Metaphysical poets, waarin langs hierdie omweg tot 'n rekonstruksie van "the context of Metaphysical wit" gekom word.⁹ Sodoende word die saak sonder twyfel duideliker, maar die negativisme waarin die reaksie gehul is, kan mens nouliks laat deurdring na die waarskynlike werklikheidsbeeld van die "Metaphysicals". Tiperend hiervan is die toevallige wyse waarvolgens die naamgewing ontstaan het: ingegee deur kritiek van Dryden in 1693 (vgl. bl.21 hierbo) en eindelik geyk deur Dr. Johnson in sy essay oor Cowley in 1779 (waaruit die aanhaling op bl.20-21 hierbo kom). Hoe raak hierdie benaming egter was, sal nog blyk uit my bespreking.

⁷. Vgl. onder andere Kermode, a.w., bl.118-125.

⁸. Ruthven: The conceit, bl.10.

⁹. Williamson: A reader's guide to the Metaphysical poets, bl. 11-26.

Maar kan daar nie op 'n ander wyse vasgestel word watter voorveronderstellings agter die werksaamheid van die "Metaphysical poets" was nie? Dis hier wat ons moet let op die teorie van J.A. Mazzeo, wat heelwaarskynlik geldigheid besit. Hy het nl. twee merkwaardige artikels in die vyftigerjare geskryf, nl. "A seventeenth-century theory of 'Metaphysical poetry'" en "Metaphysical poetry and the poetic of correspondence",¹⁰ waarin hy 'n poëtika raakgeloop het op grond van die teoretiese uitsprake van Italiaanse en Spaanse sewentiende-eeuse skrywers wie se menings as model kan dien vir die Engelse "Metaphysical poetry" van die sewentiende eeu.

Alvorens hierop ingegaan word, moet ek sê dat hierdie verwysing na Mazzeo nie 'n willekeurige keuse is nie. Mens het alle reg om aan te neem dat Mazzeo se beskouing waar is, op grond daarvan dat verskillende kenners van die literatuur van die Renaissance by hom aansluit. So is daar F.W. Warnke met sy wye belangstelling in die letterkunde van die Renaissance en Barok, wat wel deeglik kennis geneem het van Mazzeo se beskouinge.¹¹ So is daar ook Rosalie L. Colie wat, wanneer sy wil bewys dat Constantijn Huygens se religieuse gedigte in Heylighe daghen ressorteer onder die "Metaphysical poetry", haar pertinent beroep op die teorie van Mazzeo.¹² Ek

10. Mazzeo: Renaissance and seventeenth-century studies, bl.29-59.

11. Warnke: European Metaphysical poetry. Versions of Baroque, bl.18-20.

12. Die gesprek oor in watter mate Huygens die "Metaphysical" styl benader het, is iets wat miskien nog voortduur. Dit begin by Hooft se goedkeuring en Vondel se skepsis, en is iets wat telkens voortgesit word in die negentiende en twintigste eeu.

J.A. van Dorsten gee in sy artikel, "Huygens en de 'Metaphysical poets'" (Tijdschrift voor Nederlandse taal en letterkunde, jrg. 76, bl.111-125) 'n samevattende bespreking van die belangrikste beskouings oor hierdie onderwerp. Interessant is dit om te verneem dat Donne en diesulkes in die negentiende eeu afgemaak is deur frases soos die volgende: Donne is "een dier knutselaars met rijmen en woordspelingen (a.w., bl.111), Huygens "wordt door zijn omgeving gebracht tot een soort van miniatuurdichters als Donne, Carew, Quarles, Suckling, Herrick, Herbert en Babington, die zeer sierlijk en elegant kleine rijmpjes ineenzetten met een sterke overhelling tot vals vernuft" (a.w., bl.111)...Selfs in die twintigste eeu verneem ons nog: "Huygens houdt van het uitwendig knutselwerk, het precieuse zonder wijsgerige ondergrond" (a.w., bl. 113).

Van Dorsten openbaar 'n goeie begrip van die betekenis van "Metaphysical poetry" soos dit verband hou met die gebruik

wys ook op K.K. Ruthven wat eindelik sê, nadat hy die waarheids-
 geldigheid van Mazzeo se teorie oorweeg het, dat hierdie voorge-
 stelde teorie kan dui op die "missing metaphysic of Metaphysical
 poetry".¹³ Inderdaad, as dit so is, het ons hier te doen met 'n
 "missing link"! Ten slotte wys ek nog na J.E. Duncan se boek oor
 "Metaphysical poetry" waarin hy, hoewel hy nie na Mazzeo verwys
 nie, deeglik rekening hou met die "theory of correspondences".¹⁴

Ek gee eers 'n opsomming van die hoofgedagtes van Mazzeo se twee
 artikels.

Die "immitatio"-teorie in die tyd van die Renaissance, wat geba-
 seer is op die Poëtika van Aristoteles, was al in die sewentiende
 eeu so uitgeput dat daar gesoek is na 'n nuwe teorie. Hiermee is
 nog eens aansluiting gevind by Aristoteles, maar in hierdie sta-
 dium by sy Retorika, meer spesifiek die derde boek wat handel oor
 die teorie van die metafoor.

van die "conceit". In sy toepassing bevind hy dat Huygens nie
 in die werklike sin van die woord "Metaphysical" digter was
 nie. In 'n sekere sin het hy natuurlik gelyk. Maar in sy oor-
 deel steun hy te sterk op die oppervlakkige, presieuse gees-
 tige digwerk van Huygens.

Dis in hierdie opsig dat Rosalie L. Colie meesterlike werk ver-
 rig het in veral haar artikel "Constantijn Huygens and the Me-
 taphysical mode" (Germanic review, jrg. xxxiv, bl.59-73), waar-
 in, deur spesifiek uit te gaan van Heylighe daghen, sy op oor-
 tuigende wyse bewys lewer dat Huygens hierin wel "Metaphysical"
 is. F.W. Warnke is 'n soortgelyke mening toegedaan in sy werk
European Metaphysical poetry (bl.23-29 en bl.228-239).

In 'n ander insiggewende studie oor Huygens, die twee artikels
 van Verkuyl: De nieuwe taalgids (bl.129-140 & 193-205), word
 die volgende vraag gestel: "Is Huygens een Marinist?" Hoewel
 Verkuyl dit nooit uitdruklik verklaar nie, het hierdie onder-
 soek nie 'n bevestigende antwoord opgelewer nie. Ek dink dis
 te verwagte, want Huygens se geestestruktuur wat intellektueel
 opereer, verskil ingrypend van die sensualisme van die Marinis-
 me (vgl. bl.133 e.v.). Hiervolgens plaas F.W. Warnke vir Mari-
 no dan ook onder die verteenwoordigers van die "High Baroque".
 Hoewel Verkuyl blykbaar nie op die hoogte is van die bogenoer-
 de studie van Colie nie (wel met dié van Van Dorsten), kom
 dit voor of hy Huygens ook eerder onder die "Metaphysicals"
 groepeer. Ek wys net op die volgende opmerking: "Het grote
 gedicht Daghwerck bleek...meer in aanmerking te komen voor
 een betiteling als 'metaphysical'-engels, dan als marinistisoh-
 italiaans" (a.w., bl.203).

13. Ruthven, a.w., bl.11.

14. Duncan: The revival of Metaphysical poetry, ble. 12-14, 32,
 46, 54-55 ens.

Die belangrikste woordvoerders wat hierdie nuwe poëtika help uitbou het, was Gracián van Spanje en Tesauro, Pallavicino, Minozzi en Pellegrini van Italië.

Eerstens is dit van belang om te weet dat hulle weggebreek het van die ou poëtika wat 'n bepaalde onderwerp wou naboots, want hier val die aksent op kreasie. "The poetic faculty was identified with ingegno or 'wit', the human faculty which creates metaphors and discovers similitudes and identities".¹⁵ Dit bring mee dat die vorm nou oorweeg het, wat beteken dat die werklikheid verken word deur ooreenkomste of korrespondensies tussen twee "knowable extremes" te ontdek. Hierdie "poëtiese" ontdekking is non-diskursief wat gepaard gaan met "a certain sensation of wonder ('mirabile')"¹⁶ waardeur dit onderskei word van die logiese waarheid waar die intellektuele kennisname voorop staan.

Daar is egter ingesien dat hierdie idee van twee uiteenlopende wêrelde wat met mekaar verbind word ("discordia concors"), kan lei tot eksesse waar die "perverse desire for the shocking, the recondite and the extravagant" oorheers.¹⁷ Op die oorsake van hierdie "vergesogthede" is ingegaan deur Tesauro, wat bevind het dat dit gelê het "in the nature of the ingegno itself which once set in motion is difficult to control and inevitably tends to excess if not disciplined".¹⁸

Dit het gelei tot meer as een besinning oor wat aanwesig moet wees in acutezza (die produk van ingegno) wat kan voorkom dat dit nie verword tot 'n bizarre, intellektuele speletjie nie. Uit die beskouinge van Tesauro hieroor blyk die volgende maatreël: "In order to seize the hidden relationships between things and thereby make a conceit, the poet had first to have his ingegno sharpened by the 'passions of the soul'".¹⁹ Dit word weer in verband gebring met die furore, goddelike vervoering, 'n begrip wat hulle ontleen het van Plato se Phaedrus, waarmee verder voorkom word dat iedereen hom die gawe van ingegno kan toe-eien. Voeg dan nog hierby die

15. Mazzeo: Renaissance and seventeenth-century studies, bl.30.

16. A.W., bl.33.

17. A.W., bl.34.

18. A.W., bl.35.

19. A.W., bl.39.

idee van gusto, goeie smaak. Mazzeo laat hom soos volg hieroor uit: "When Pellegrini ultimately renounced the attempt to formulate rules for the production of good concetti he could only come up with the statement that they must be leggieri or graceful, and regretted not being able to say how remote the analogies of a conceit can be before they come excessive."²⁰ In watter mate die intellek aanwesig is by die vorming van 'n acutezza het 'n onoplosbare probleem vir hulle gebly. Hieroor sê Mazzeo o.a.:

"Although the theorists tried to distinguish ingegno from intellect, they always finished up by finding a kind of intellectual truth in the conceit...As long as the product of the ingegno was defined in exclusively intellectualistic terms, there was scant hope of considering the ingegno a faculty sharply divorced from the intellect and its operations. The inability to distinguish between the function of metaphor in poetry and the function of metaphor in philosophy and science is at the root of this particular dilemma..."²¹

Voordat ek 'n vergelyking tref met soortgelyke toestande in die praktyk van die Engelse "Metaphysicals" van die sewentiende eeu, moet eers nog gewys word op die beduidenis van hierdie poëtika. Mazzeo noem dit "a poetic of correspondences". Op 'n eenvoudige wyse beskryf hy dit soos volg: "The poetic of correspondences implies an underlying belief in the unity and connection of all things."²²

Hiermee is dan net 'n aanduiding gegee van daardie boeiende verskynsel wat bekend staan as die "world picture", wêreldbeeld, van die Renaissance-mens. Dit dui op 'n ingewikkelde 'ideologie' wat Ernst Cassirer en A. Lovejoy in hulle werke beskryf het.²³ Die rede waarom skrywers in hierdie tyd waarin die wêreldbeeld gesetel is, hulle so min self direk daaroor uitgelaat het, is omdat dit gemeengoed was. In sy insiggewende boekie, The Elizabethan world picture, sê E.M.W. Tillyard hiervan: "Such ideas, like our everyday manners, are the least disputed and the least paraded

20. A.W., bl.48-49.

21. A.W., bl.49-50.

22. A.W., bl.58.

23. Vergelyk Colie, a.w., bl.11.

in the creative literature of the time...They had in common a mass of basic assumptions about the world, which they never disputed and whose importance varied inversely with this very meagreness of controversy."²⁴

Kortliks kom dit hierop neer dat die Renaissance-mens (waaronder die Elizabethans ressorteer) hulle 'n wêreldbeeld voorgestel het wat uit verskillende vlakke bestaan.²⁵ Hierdie wêreldbeeld is die gemeenskaplike resultaat en voortsetting van die Christo-sentriese Middeleeue en die kosmologie van Ptolemeus. Dit staan bekend as die "chain of being".²⁶ Die korrespondensies tussen die verskillende synsvlakke bring mee dat dit 'n ordelike wêreld is. Dit word soos volg deur Duncan opgesom.

"...man was in truth a microcosm or 'little world,' whose four 'humors' corresponded to the four elements. Astronomy and geology were organically related to physiology and medicine. Man was connected not only with the stars, but with the mineral, vegetable, and animal realms. Nor was it an accident that there were seven spheres, seven ages of man, seven days, seven sins, and seven notes in the scale. Although the believe in correspondences and an organic universe had existed for centuries, Renaissance thinkers were particular eager to bring order into complexity by finding connections not only between the macrocosm and the microcosm, but between all created things. The great chain of being, which extended from the lowest to the highest orders of creation, involved a series of corresponding realms, each with its head and own internal order..."²⁷

Belangrik is die rol wat die metafoor, of "conceit", binne hierdie analogiese denkwysse gespeel het. "The Metaphysical conceit was apparently a product of the Renaissance tendency to discover

24. Tillyard: The Elizabethan world picture, bl.7 & 11.

25. In terme van die Engelse literatuur het hierdie wêreldbeeld in die eerste plek betrekking op die Elizabethans. Die Jacobians, waaronder Donne ressorteer, so siening wentel nog steeds binne hierdie wêreldbeeld, maar dan op die wyse van die Barok. F.J. Warnke sê o.a. van die verbintenis van "Appearance and reality" die volgende: "...the Baroque poets and prose writers seek not to reconcile the two worlds but to reduce them to one" (Versions of Baroque, bl.22). Die beduidenis van hierdie woorde van Warnke word hieronder op bl.55 verduidelik.

26. Vergelyk Tillyard, a.w., bl.37-102.

27. Duncan, a.w., bl.13.

significant analogies almost everywhere."²⁷ Dit sluit weer aan by Mazzeo se bevinding betreffende die Italiaanse en Spaanse teoretisering hieroor, o.a. waar hy sê: "Pallavicino...said that the function of ingegno - we must remember that ingegno is the poetic faculty par excellence - is precisely the power to search out these correspondences."²⁸

3. Reaksie op die "Metaphysical poetry"

Die besware wat die Italiaanse en Spaanse teoretici teen die beoefening van acutezza gehad het, vind ons ook by die woordvoerders van die reaksie op die "Metaphysical poetry". Máár 'n besef van die verreikende waarde daarvan het vir die Engelse kritiek van die laat-sewentende en agtiende eeu nie meer bestaan nie. Die kritiek was hier oorwegend negatief. Waarom dit so is, sal moet vasgestel word deur kortliks te let op die verskuiwing in betekenis wat "wit" ondergaan het in die "Augustan" tydperk.²⁹

In een van sy definisies laat Dryden hom soos volg oor "wit" uit: "(wit) is Thoughts and Words elegantly adapted to the Subject".³⁰ Hiermee neem hy dus duidelik standpunt in teen die "Metaphysicals" wat met "vergesogthede" vorendag gekom het. Die element van onverwagsheid, en in uiterste gevalle, disoriëntasie, word deur Dryden hiermee geëlimineer. Dit herinner aan woorde van Pope in sy "Essay on criticism":

"Some to conceit alone their taste confine,
And glittering thoughts struck out at every line;
Pleased with a work where nothing's just³¹ or fit;
One glaring chaos and wild heap of wit."

Kyk ons na die woordjie "just", is dit interessant om te sien dat Corbyn Morris in 1744 dit in sy definisie van "wit" geïnkorporeer het (nadat hy die tekortkominge en beperkinge van sy voorgangers se omskrywings van "wit" ondersoek het): "WIT is the LUSTRE resulting from the quick ELUCIDATION of one Subject, by a just and unexpected

27. Duncan, a.w., bl.13.

28. Mazzeo, a.w., bl.55.

29. Vir die verduideliking van die tydsbegrip "Augustan" vergelyk Ford: From Dryden to Johnson, bl.7.

30. Vergelyk Morris: An essay towards fixing the true standards of wit..., bl.xi.

31. Soos aangehaal deur Ruthven, a.w., bl.55.

ARRANGEMENT of it with another Subject."³² Maar let dan op dat "just" in dieselfde asem met "unexpected" genoem word! In sy woordverklaring van "just" sê hy dat dit "natural" beteken.³³ Dan is dit ook insiggewend waarom hy sê dat die "auxiliary Subject" "just" belig moet word: "otherwise, instead of WIT, there will only appear a rambling Vivacity, in wild, unprovoked sallies".³³ Dit beteken, sê hy, dat daar "always an apparent Chain or Connection, or else an obvious Agreement or Contrast, between the two Subjects" moet wees.³³

Hier is duidelik sprake van 'n dilemma waarin die laat-sewentienste en agtiende-eeuse kritiek oor "Metaphysical wit" moes verkeer het. Enersyds, indien hulle wetenskaplik eerlik wou wees, moes toegegee word dat die element van die "onverwagse" wat so voorrang geniet het by die "Metaphysicals", iets essensieels van alle vorme van "wit" is. Andersyds is weer gevoel dat dit versoen moes word met die nuwe smaak van die neo-klassieke tydperk wat die rede en "good sense" beklemtoon het.³⁴

Hierdie verdeeldheid kom dan ook goed uit waar Morris sy voorgangers se omskrywinge van "wit" behandel. Van Dryden se definisie hierbo sê hy die volgende: "If the two Objects arranged together are elegant, and polite, there will then be superadded to the WIT, an Elegance and Politeness of Sentiment, which will render the WIT more amiable. But if the Objects are vulgar, obscene, or deformed,

32. Morris, a.w., bl.1.

33. A.w., bl.2.

34. Die "Augustan" tydperk het bewustelik gereageer teen die "Metaphysicals" se opvatting van "wit": "the discovery of occult resemblances in things apparently alike". Van hierdie reaksie sê A.R. Humphreys o.a.: "The basic, though not the only, Augustan concern was to understand things and express them plainly. 'We love plain truth', said Saint Evremond, 'good sense has gained ground upon the illusions of fancy, and nothing satisfies us nowadays (about 1690) but solid Reason'" (FORD: a.w., bl.54).

In hierdie lig gesien, is die uitlatings van Dryden, Addison, Morris e.a. oor "Metaphysical wit" begryplik. Johnson, wie se beskouings in lyn hiermee is, verkies om "wit" te beskryf as "that which is at once natural and new, and that which though not obvious is upon its first production acknowledged to be just;...that which he that never found it wondered how he missed it" (a.w., bl.55).

provided the first be elucidated, in a lively Manner, by, the sudden Arrangement of it with the second, there will be equally WIT; though the Indelicacy of Sentiment attending it, will render such WIT shocking and abominable."³⁵ Vergelyk dit egter met sy behandeling van Addison se definisie van "wit" waar "Surprize" so sterk op die voorgrond tree. Hy stem nie saam met Addison se voorstelling van "wit" nie, waarop ons later breedvoerig sal ingaan. Dit word soos volg deur hom beredeneer:

"This Problem, How far SURPRIZE is, or is not, necessary to WIT, I humbly apprehend, may be thus solved. - In Subjects which have a natural and splendid Agreement, there will always be WIT upon their Arrangement together; though when it becomes trite, and not accompanied with Surprize, the Lustre will be much faded; - But where the Agreement is forced and strained, Novelty and Surprize are absolute necessary to usher it in..."³⁶

Maar hierdie woorde kom weer as eienaardig voor as dit vergelyk word met vroeër gebesigde woorde waar Morris dit het teen die ander definisie wat Dryden van "wit" gegee het: "WIT is a Propriety of Thoughts and Words".³⁷ Hier verwoord hy sy beswaar soos volg: "He (Dryden) discovers no Idea of the Surprize, and Brilliancy of WIT, or of the sudden Light thrown upon a Subject. Instead of once pointing at these, he only describes the Properties of clear Reasoning, which are a Propriety of Thoughts and Words; - whereas WIT, in its sudden Flashes, makes no Pretension to Reasoning; but is perceived in the pleasant Surprize which it starts, and in the Light darted upon a Subject, which instantly vanishes again, without abiding a strict Examination."³⁷

Hoe moet ons hierdie eierdans van Morris verklaar? Die antwoord hierop lê voor die hand, wat ek hierbo reeds by implikasie gestel het. Hy wou aan verskillende kante reg laat geskied: hy kon nog insien dat die element van die "onverwagse", soos dit by uitstek tot uitdrukking gekom het in die "Metaphysical poetry", die wesenlike aspek van "wit" is; hy het hom egter gedwonge gevoel om

³⁵. Morris, a.w., bl.xii-xiii.

³⁶. A.w., bl.xvii.

³⁷. A.w., bl.xi.

hierdie insig te transponeer na die behoeftes van sy tyd - vandaar die mede-kwalifikasie "just". Laasgenoemde kom daarop neer dat die "Metaphysical poetry" in onguns was teen die tyd dat Morris sy essay geskryf het. Dit weer moet gesien word in die lig van die latere beoefening en verwording van hierdie soort poësie én dat die wêreldbeeld van die agtiende eeu aansienlik verskil het van dié van die sewentiende eeu. Op die beduidenis van lg. twee sake sal ingegaan moet word.

Hierbo het ons bevind dat "Metaphysical poetry" beoog om korrespondensies tussen uiteenlopende "kontekste" te ontdek. Stel hierteenoor Morris se seleksie: "the Subjects concern'd must be ordinary and level".³⁸ Hiermee word die funksie van "wit" onttrek uit die sfere van die sublieme en burleske, soos Morris verderaan verduidelik.³⁸ Hiervolgens moet die verbandlegging binne een en dieselfde vlak plaasvind. Verderaan, hoe suiwer rationeel hierdie verbandlegging al opgevat is, blyk uit Locke se definisie van "wit" as 'n ideespel, 'n "assemblage of ideas".³⁹ Hier is dus nie meer sprake van "occult resemblances" of skokkende jukstaposisies wat gemaak kan word op grond van verskillende synsvlakke wat verken word nie, soos Johnson later van die "Metaphysical poets" beweer het.

Hierdie seleksie spruit voort uit die tydsgees wat natuurlikheid en redelikheid beklemtoon het. Die analogiese verkenningswyse is verdring deur die empiriese instelling. Dit bring mee dat die praktyk van "wit", soos deur die "Metaphysicals" beoefen is, in onguns geraak het. Hiervan sê Ruthven: "In a Cartesian world of clear and distinct ideas there was something quaintly anachronistic about conceits, with their densely evocative irrationality. If good sense were to be the criterion, then conceits made bad sense...Only the lowest class of readers, wrote Dryden in his dedication to the Aeneis (1697), would 'prefer a quibble, a conceit, an epigram, before solid sense and elegant expression' (Ker, ii 223); and this was the opinion of other notable exponents of solid sense, such as Addison, who canonized Dryden's remark in the sixty-second Spectator (1711)."⁴⁰

38. A.w., bl.3.

39. Soos aangehaal deur Morris, a.w., bl.xiii.

40. Vergelyk Ruthven, a.w., bl.55-56.

Die twee kenwyses "invention" en "judgement", deur Locke bespreek,⁴¹ en voor hom deur Hobbes in Leviathan,⁴² gee ons metéén 'n insig in die onderskeid wat allengs getref is tussen 'n analogiese en logiese kenwyse. "Wit" opereer deur "invention" wat, volgens Morris, soos volg verklaar word: "INVENTION is the Faculty of finding out new Assortments, and Combinations, of Ideas."⁴³ (Miskien moet ter opheldering die volgende woorde van Ruthven hierby gevoeg word:

"It was a rhetorician, John Hoskins, who stressed the importance of 'inventing matter of agreement in things most unlike' (and by inventing he means discovering, not fabricating: the connection is 'there' all the time, but one needs acuity of wit in order to perceive it)."⁴⁴ Stel dan hierteenoor Locke se verduideliking van "judgement": "Judgement, on the contrary, lies quite on the other side; in separating carefully one from another, Ideas, wherein can be found the least Difference, thereby to avoid being misled by Similitude, and by Affinity to take one thing for another. This is a Way of proceeding quite contrary to Metaphor and Allusion..."⁴⁵

Dit is nou duideliker waarom "wit" met die kwalifikasie "just" gepaard moes gaan: hierdeur kon voorkom word dat die verbandlegging ontaard in "one glaring chaos and wild heap of wit". Wat Pope dus met hierdie woorde in gedagte gehad het, is die eksesse van die "conceit" wat so maklik kon lei tot die groteske. Die vraag is egter of die groteske as sodanig afgekeur moet word. Óf lê dit by die beoefening hiervan dat daar hierteen gereageer moes word?

Die groteske by die "Metaphysicals" word gewoonlik nie soseer aan die naam van Donne gekoppel nie, maar aan Cleveland en sy volgelinge wat dit bewus nagestreef het. 'n Bepaalde soort "conceit" word selfs aan die naam van Cleveland gekoppel.⁴⁶ Ruthven som dit soos volg op: "Cleveland's formula was one of erudite whimsicality

41. Vergelyk Morris, a.w., bl.xiii-xiv.

42. Vir hoe Locke deur Hobbes beïnvloed is, kan gekyk word na Hazlitt se English comic writers, bl.18-19 voetnoot 1.

43. Vergelyk Morris, a.w., bl.12.

44. Ruthven, a.w., bl.48-51.

45. Soos aangehaal deur Morris, a.w., bl.xiii.

46. Vergelyk Ruthven, a.w., bl.48-51.

verging on the grotesque."⁴⁷ Trouens, Dryden het reeds in sy aanval op die "Metaphysicals" (in sy An essay of dramatic poesy, 1668) hierteen te velde getrek, o.a. waar gepraat word van "catachresis or Clevelandism, wresting and torturing a word into another meaning".⁴⁸

A. Alvarez, wat die ontaarding van "wit" by Cleveland en ander beskryf het, het bevind dat dit hieraan toegeskryf moet word dat hulle slegs die oog gehad het op Donne se titel "Monarch of Wit".⁴⁹ Hierin het dit vir hulle slegs gegaan om woordspeletjies binne 'n gekondenseerde, epigrammatiese styl: "...the pun becomes the logic or the guiding principle, of his conceits...The pun justifies everything."⁵⁰ Of soos hy dit elders m.b.t. Donne se prestasie stel: "He took from Donne his point-making flair but dispensed with the machinery that justified it. He dispensed, too, with the situations, for the poetry of Cleveland and his followers is sharply distinguished from the rest of the School of Donne in being utterly undramatic. It is, instead, in both situations and reference, verbal. The only personal pressure behind Cleveland's verse is his desire to be clever with words; his subjects are merely excuses for this..."⁵¹

Die moderne Engelse kritici is dit met mekaar eens hieroor. Daar is bv. ook R.G. Cox wat die volgende sê: "...the real decadence of the (Metaphysical) style is seen when ingenuity is pursued for its own sake, with no informing imaginative pressure, as in most of the verse of John Cleveland (1613-58), and much of that of Abraham Cowley (1618-67)".⁵² Daar word dan ook gesê dat Cowley 'n nabootser van die "Metaphysical style" was, sonder om dit nuwe, werklike inhoud te gee. "He has all the analytical and logical skill of the earlier Metaphysicals, the same striking openings, the same elaborately extended comparisons, but he lacks any profound imaginative synthesis of experience; his intellect is employed in decorating a number of fairly simple ideas and sentiments. Wit, for Cowley, was a matter of rational comparison, with a common-sense basis to its ingenuity."⁵³

47. A.w., bl.50.

48. Soos aangehaal deur Ruthven, a.w., bl.48.

49. Vergelyk Kermode, a.w., bl.342.

50. A.w., bl.336.

51. A.w., bl.334-335.

52. Vergelyk Ford: From Donne to Marvell, bl.64.

53. A.w., bl.65.

4. "Metaphysical" en "High Baroque" as tydstyle wat verwys na twee vorme van geestigheid

Ten grondslag van bogenoemde ondersoeke lê T.S. Eliot se insigte oor die "Metaphysical poets" aan die begin van die twintigste eeu, veral sy epogmakende opstel "The Metaphysical poets" (1921).⁵⁴ 'n Sentrale motief van hierdie opstel is Eliot se verduideliking, teen die gewigtige mening van Johnson in, dat die ware "Metaphysical poet" in staat was om die mees uiteenlopende idees tot 'n sinvolle versoening te bring. Hy sê dat die "Metaphysical poets" ten onregte oor dieselfde kam geskeer is. Van hulle analitiese styl, n.a.v. Johnson se beswaar dat hulle hierin te geleerd is en die leser slegs verwar, sê Eliot die volgende: "he would not agree that, after the dissociation, they put the material together again in a new unity".⁵⁵ Waarin die wesenlike waarde van die "Metaphysical poetry" vir Eliot dan berus, is die "struggle toward unification of sensibility" (wat hy nog enigsins by Keats en Shelly kon gewaar, maar nie by Tennyson en Robert Browning nie).⁵⁶

54. Eliot se aandeel in hierdie en ander essays in die verkryging van 'n konsensus oor "Metaphysical poetry" kan as fenomenaal beskou word. Die volgende lofbetuiging van George Williamson, kort na die verskyning van Eliot se belangrike werk, besit vandag nog in 'n ruime mate waarheidsgeldigheid: "...my debt to Mr. Eliot goes beyond enticement. His critical thinking on the 'metaphysical poets' has so influenced my own that I can only express my deep obligation to him, without trying to define its limits..." (The Donne tradition, bl.ix).

55. Vgl. Kermode, a.w., bl.130.

56. A.w., bl.132.

Die "unified sensibility" word dan gewoonlik ook as merkteken van "Metaphysical poetry" beskou, wat gebaseer is op 'n "thought-feeling relationship".⁵⁷ Hiervolgens, in die woorde van Frank J. Warnke, wat ook deur andere op soortgelyke wyse geformuleer is, beteken "Metaphysical (wit)" to view emotional experience in terms of its implicit metaphysical and theological mysteries".⁵⁸ Hier= die vermoë van Donne e.a. om "each experience in the light of total reality" te sien,⁵⁹ het die oorspronklike naamgewers vir hierdie groep digters slegs op 'n negatiewe wyse begryp: "The term metaphysical has a validity not fully understood by Dryden when he first applied it to Donne or by Johnson when he permanently confirmed its application."⁵⁹

As ons hiermee na J.A. Mazzeo se ondersoek na die aard van "Metaphysical poetry" terugkeer, sien ons dat dit juis ten opsigte van die skokkende jukstaposisie was dat daar onsekerheid geheers het by die Spaanse en Italiaanse kritici oor die waarde van die "conceit". Daar sal onthou word dat hulle voorgestel het dat die eksesse wat die acutezza in hom het, aan bande gelê moet word deur die gusto en furore waardeur die acutezza gekeur word. Mazzeo meen egter dat hulle hiermee die probleem nie wesenlik opgelos het nie. In die plek daarvan, sê hy, moes hulle onderskei het tussen 'n funksionele en ornamentele voorstelling van die metafoor. "The criterion of excess would then have become a function of whether all the statements in a poem succeed together in giving a 'coherent and powerful structure of attitudes'".⁶⁰ Met lg. frase verwys hy na woorde van Brooks se The well wrought urn. Hiermee is die dilemma van die Spaanse en Italiaanse kritici struktureel opgelos, d.w.s. die "conceit" moet in terme van die eenheidsprinsipe van die gedig

57. Ter verdere opheldering van hierdie relasie kan die volgende voetnoot van Wimsatt en Brooks gerus ook in berekening gebring word: "F.W. Bateson in Essays in Criticism I (1951) (302-12). Bateson argues persuasively that Eliot himself meant by the term 'sensibility' not emotion, but sensation and at the same time, a union of thought and sensation. Later writers have taken 'dissociation of sensibility' to mean as split between thought and emotion. The sentimental age is on Eliot's view a second stage" (Literary criticism - a short history, bl. 253). En vergelyk verder Duncan: a.w., ble.19-20, 28, 73, 199-122, 145, 149-154, 174-178.

58. Warnke: European Metaphysical poetry, bl.8.

59. A.w., bl.10.

60. Mazzeo: Renaissance and seventeenth-century studies, bl.48.

binne 'n omvangryke verband fungeer. Genoeg om te sê dat T.S. Eliot se "unified sensibility" die metafisiese korrelaat hiervan is.

In sy herhaaldelike studie van die Barok in die Europese literatuur, sê Warnke dat die "Metaphysical" styl een van die variasies is van die Barokstyl. Hy omskryf Eliot se begrip "unified sensibility", waardeur hy dit onderskei van die "High Baroque", wat hy as die ander variasie van die Barokstyl beskou: "The characteristic image of Donne's poetry is the conceit, the metaphor which elicits surprise by the apparent dissimilarity of the things compared. But Donne's conceits are susceptible of more extended definition: however surprising, even perverse, they may seem on first impact, there is usually an ultimate validity in them, and it is a validity which may be perceived by the intellect as a resemblance in function or essence, thus differing from the high baroque conceit, which is usually based on a farfetched resemblance in appearance or in superficial value. Marino's description of his girl's breasts as 'alps of ivory' is startling but not much more, however amiable the flow of the verse. Donne's famous compasses in the 'Valediction: Forbidding Mourning' are equally startling, but the metaphor has an appropriateness which increases in profundity if we consider its thematic relevance to the body of Donne's love poetry."⁶¹

Hy brei verder hierop uit deur te sê dat die "Metaphysical conceit" meer intellektueel is, in ooreenstemming met die etimologie van hierdie woord, waardeur dit begripsmatig ervaar word, "whereas the high baroque conceit almost always shifts its emphasis to the sensual level".⁶¹ Nog 'n verdere onderskeid is dat die "Metaphysical conceit" kommunikatiewe waarde het teenoor die oorrompeling aarmee die "conceit" van die "High Baroque" gepaard gaan.⁶¹ Later sê hy dat die "High Baroque conceit" verskil van Donne se gebruikmaking van die "conceit", "in that it affirms not the complexity of experience but its absurdity".⁶²

Al die voorafgaande beskouings het dit nou duidelik geword dat die begrip "unified sensibility" verwys na die teorie van korrespondensies waardeur verskillende sinsvlakke in terme van mekaar begryp

1. Warnke, a.w., bl.5-6.

2. A.w., bl.23.

word. Dink maar net aan Donne se treffende "holy sonnet", *Batter my heart, three personed God*,⁶³ waar die Godsbelewenis in verband gebring word met die erotiese, die negatief erotiese, en daarom die skokkende effek van die ervaring. Hierdie deurmekaarloop van verskillende synsvlakke word beskou as dié kenmerk van die Barok, waardeur dit onderskei word van die Renaissance, die voorafgaande tydperk. Hiervan sê Warnke: "...the Renaissance poets - one thinks of Spenser, of Ronsard, even of Dante - see experience on two levels, the finally real level of the spirit and the provisionally real level of the flesh."⁶⁴ They project the relationship through a poetic style which leans heavily on simile and its extension, allegory. Neither Metaphysical nor High Baroque poets can rest content with the double vision of reality; they seek neither to reconcile the two worlds nor to resolve their conflict but to reduce them to a unity."⁶⁵

Mens begryp natuurlik dat Eliot met sy begrip van die "unified sensibility" vir Johnson met sy algemene beswaar teen die "Metaphysical poets" tegemoet moes kom. Maar in die proses het hy die belangrikste "Metaphysical poets" te onderskeidingloos saamgegrepeer. James Smith huldig selfs die opinie dat net Donne, George Herbert en Marvell as "Metaphysical" kan kwalifiseer.⁶⁶ Warnke praat dan ook van die "interpenetrations of the two manners". Dit beteken dat Crashaw 'n soort oorgangsfiguur is omdat daar bepaalde kenmerke is wat Crashaw kan stempel as "Metaphysical".⁶⁷ In sy ander boek oor die Barok beskou hy Crashaw as verteenwoordiger van die "High Baroque" in Engels, waardeur hy hom stel teenoor Donne, die groot verteenwoordiger van die "Metaphysical manner".⁶⁸

63. Vergelyk Gardner: The Metaphysical poets, bl.85-86.

64. In die Nederlandse poësie van hierdie tydperk dink mens onmiddellik aan die gedistingeerde Hooft met sy netjiese onderskeiding tussen "Liefde" en "Min, hemelse en aardse liefde (vgl. Dekker: Van Hooft tot Luyken, bl.26).

Hoe voortreflik Hooft sy emosies in toom kon hou wanneer hy hom bevind het in 'n moeilike lewensituasie, blyk uit die heerlike spel wat hy hom veroorloof het met "verlang" waarmee sy bekende "Geswinde grijsart die op wackre wiecken staech" (a.w., bl.43-44) besluit.

65. Warnke, a.w., bl.23.

66. Vergelyk Warnke, a.w., bl.19.

67. A.w., ble. 22 & 15 e.v.

68. Warnke: Versions of Baroque, bl.14.

Die rede waarom Eliot nie oog gehad het vir 'n onderskeid tussen "Metaphysical" en "High Baroque" nie, het waarskynlik daarmee te doen dat hy die assosiasies wat die "Metaphysical poetry" met Cleveland en Cowley gehad het, uit die weg wou ruim. Hiermee het hy egter die rol van die groteske as sodanig uit die oog verloor, iets wat daar tog was in die sewentiende eeu. Hiervan merk Warnke op: "...the unified sensibility of the poet is an index of the disunified sensibility of the man and the age, as Eliot seems to recognize in some of his later observations on Donne. Metaphysical complexity has its connections with High Baroque grotesqueness and disjointedness."⁶⁹ Maar miskien moet ek hierby voeg dat Eliot tog iets hiervan in sy opstel van 1921 laat deurskemer het. Dis nadat hy dit gestel het dat, as mens die siel wil verken, daar nie net "in our hearts" gekyk moet word nie: "One must look into the cerebral cortex, the nervous system, and the digestive tracts."⁷⁰ Hierdie delwing sou noodwendig lei tot allerlei skokkende ervarings, soos Freud trouens voor Eliot bevind het.

Samevattend, tot sover, wil ek nou beweer dat dit moontlik is om twee vorme van geestigheid te onderskei wat korreleer met bogenoemde twee stylvorme van die Barok: dié waar die klem op disoriëntasie val en dié waarin, al eksplorerend, probeer word om die disoriëntasie te verklaar. Dit word raak deur Warnke opgesom waar hy sê dat die "High Baroque" kuns is van kontras en antitesis, terwyl "Metaphysical" kuns na paradoks en sintese neig.⁷¹

Maar die vraag is of hierdie twee vorme van geestigheid verantwoord kan word binne die raamwerk van die Komiese wat ons hierbo gestel het. Soos dit op die oomblik voorkom, geld dit slegs vir die lewenswaarde van die "High Baroque", die groteske, wat verband hou met die tragikomiese visie.⁷²

9. Warnke: European Metaphysical poetry, bl.11-20

10. Vergelyk Kermode, a.w., bl.134.

11. Warnke: European Metaphysical poetry, bl.20.

12. Die vraag kan geopper word of die Barok-digters in die ware sin van die woord 'n tragikomiese visie toegedaan was, soos ons hierbo verduidelik het. Ek dink mens kan met veiligheid beweer dat hierdie visie nie so konsekwent deurgevoer is as in die twintigste eeu nie. 'n Stelsel van metafisiese waardes het behoue gebly waarin hulle kon glo. In verband hiermee meld Margaret Willy dat Donne en sy tydgenote die Christelike geloof behou het as agtergrond vir hul idees (The Metaphysical poets, bl.3).

Daar bly verder die lastige probleem oor om vas te stel waarop dit presies dui, in strukturele opsig, dat 'n bepaalde vorm van geestigheid met die "High Baroque" korreleer. Oor hoe hierdie tweeledige probleemstelling beredder kan word, sal verduidelik word in afdelings 7 en 8 van hierdie hoofstuk.

5. Dui "presieuse poësie" op 'n derde vorm van geestigheid?

Die "derde vorm" van geestigheid is ook deur die Barok ingegee. Odette de Mourgues het in haar boek, Metaphysical, Baroque and Précieux poetry,⁷³ deur die Franse en Engelse literatuur in hierdie werk te betrek, daarop gewys dat "presieuse digkuns" as die derde stylvorm van die sewentiende-eeuse sensibilliteit onderskei kan word. In hierdie vorm staan die vernuf so voorop dat die lewensinhoud na die agtergrond verdring word.

Hierdie vorm kan beskou word as 'n nuwe-produk van die "Metaphysical poetry". Hierin neig dit na sofistikasie, soos in die volgende twee verse van Cleveland, waar hy sy nooi se hand beskryf:

Maar dat dit 'n tyd van krisis was, en daarom van ontsettende twyfel, sal nie betwis kan word nie. Dis in hierdie tyd dat die Kopernikaanse omwenteling veroorsaak het dat die mensdom in sy diepste oortuigings geskud is t.o.v. sy plek in die nuwe kosmologiese voorstelling. Dit word 'n vertwyfelingskreet wat mens in Donne se "An anatomy of the world. The first anniversary" duidelik hoor:

And new Philosophy calls all in doubt,
The Element of fire is quite put out;
The Sun is lost, and th'earth, and no man's wit
Can well direct him where to look for it.
And freely men confess that the world's spent,
When in the Planets, and the Firmament
They seek so many new; then see that this
Is crumbled out again to his Atomies.
'Tis all in pieces, all coherence gone;
All just supply, and all Relation...
Man hath weav'd out a net, and this net thrown
Upon the Heavens, and they are his own...
Thou know'st how wan a Ghost this our world is:
And learn'st thus much by our Anatomy,
That it should more affright, than pleasure thee.

(Soos aangehaal deur Willy, bl.2-3)

⁷³. F.J. Warnke wys daarop dat die betekenis wat hy aan "High Baroque" toeken, korrespondeer met De Mourgues se opvatting van "Baroque" (European Metaphysical poetry, bl.3).

So soft, 'tis air but once removed;
Tender as 'twere a jelly gloved.⁷⁴

Dit het ook ander gedaantes, los van enige "Metaphysical" verband. Mens dink hier aan die verskuns van die Rederykers waar die vernufselement die belangrikste strukturele faktor uitgemaak het. Hier het ons meestal knutselwerk met die ingewikkelde digvorme wat beoefen is.⁷⁵

In Addison se tyd, rondom die agtiende eeu, het soortgelyke vernufverse in Engels blykbaar al so die aandag getrek, dat hy, in sy Spectator-reeks van ses essays, hom gedwonge gevoel het om vier van hierdie essays te wy aan wat hy as "false wit" bestempel het. In die eerste drie essays word vernufverse wat steun op die tipografie aan die kaak gestel, deur frases soos die volgende: hy praat van die "ambitious thoughts", die drang na "curiosity" wat nagestrewe word, die "elaborate trifles" hier en van sodanige skrywers wat "often masters of great learning (were) but no genius".⁷⁶

Eweneens afkeurend het hy gestaan teenoor die veelvuldige aanwending van die "pun", die woordspeling, in die volgende essay.⁷⁷ Hy definieer die woordspeling as "a conceit arising from the use of two words that agree in the sound, but differ in the sense".⁷⁸ Hiermee is niks fout te vind nie, maar eienaardig is sy motivering vir die regverdiging van 'n woordspeling. Dis "true wit", sê hy, as dit vertaal kan word in 'n ander taal, dus met al twee die betekenisse nog daaraan verbonde, "but if it vanishes in the experiment, you may conclude it to have been a pun!"⁷⁸ Hierteenoor 'is daar die moderne standpunt wat die waarde van 'n woordspeling bloot meet aan die funksie wat dit aanneem in 'n betrokke konteks. Hier wil ek kortliks let op die poësie van Huygens.

Huygens het nie alleen gedigte in die "Metaphysical mode" geskryf nie, iets waarop Rosalie Colie deeglik ingegaan het,⁷⁹

74. Soos aangehaal deur Kermode, a.w., bl.342.

75. Vergelyk bv. Cloete: Van Hendrik van Veldeke tot Spieghel, bl.23-25.

76. Vergelyk Addison: a.w., ble. 1-13, 2, 3, 5.

77. A.w., bl.12-15.

78. A.w., bl.15.

79. Colie: "Constantijn Huygens and the Metaphysical mode".

maar hy het ook "presieuse" verse geskryf. Hy staan dan ook veral bekend onder laasgenoemde kategorie in die Nederlandse literatuurgeskiedenis, iets waaroor mens die kritici kan verkwalik.⁸⁰ In verband met eersgenoemde styl wys ek slegs op een voorbeeld uit die sonnet "Sondagh":

God Son, God Soon, God Soen, hoe langh duert Dijn geduld?
Hoe langh lijdt ghy, Heer, Dijn' Soon-dagh, Soen-dagh, Son-dagh,
Ondankbaerlick verspilt, verspeelt, verspelt in Sond-dagh?⁸¹

Let dan daarop dat Colie die oormatige gebruik van die woordespel en woordspeling hier positief waardeer. Sy sê o.a. hiervan: "This is more than the simple playing upon sound that the Rhetoricians love: Huygens' play forces his words through their likeness of sound and spelling to show up the real relationship of things at first glance unconnected, with all the 'ingenio' of Gracián or the wit of Donne...Huygens' play in his last line is masterly and, incidently, reinforces the truth of the whole poetic. 'Verspelt,' 'misspelled,' is the key that opens the poem, according to the power of words to change the nature of things: the conceit itself illustrates the analogy between the metaphysical poet and his metaphysical God."⁸² Met lg. sin plaas sy

80. Vergelyk die volgende twee literatuurgeskiedenis van Walch en Knuvelde: Nieuw handboek der Nederlandsche letterkundige geschiedenis (bl.325-334 en 378-380) en Beknopt handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde (bl.273-278).

In e.g. werk word die vernufsverse van Huygens getipeer as "presieuse" werk; van "Heylighe daghen" word niks gerep nie. Wel word daar melding gemaak van die sg. invloed van Marino op Huygens (vgl. ook Verkuyl, a.w.) en ook van die ontmoeting met Donne. Maar die positiewe waarde hiervan word nie gepeil nie.

Dit geld ook lg. werk waarin gesê word dat Huygens se naam "nauw verbonden" is aan die poësie met 'n "rede-element" waardeur die "innerlijke bewogenheid" in bedwang gehou word; dan word gepraat van Huygens se "zg. sneldichten, korte rijmpjes, die markant, spits en puntig een geestigheid formuleren".

Selfs nie eers in Knuvelde se Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde (bl.221-230) is daar gekom tot 'n besef van die verskeidenheid van die geestigheid by Huygens nie.

81. Vergelyk Worp: De gedichten van Constantijn Huygens IV, bl.17.

82. Colie, a.w., bl.66-67.

Huygens se behandeling van die onderwerp binne die raamwerk van die "Poetic of Correspondences".

Plaas hierteenoor die "presieuse" werk wat ons aantref in die bloemlesing Dichten op de knie, bevattende 'n soort gedig wat Huygens as "sneldicht" getipeer het. Om enigsins die waarde hiervan te peil, haal ek enkele voorbeelde aan. In die volgende kwatryn, "Oude Ijsbrandt getrouwd", word die paradoksale woordspeling n.a.v. die naamgewing aangewend. Was dit nie vir die volkswysheid nie, sou dit maklik kon verval het in 'n intellektuele speletjie:

Zo oud, zo koud,
en nu getrouwd?
Wat zegt ge mij van IJsbrandt!
't Moet heet zijn waar het ijs brandt! (bl.68)

Die volgende kwatryn, "Mattheüs 7:5", bevat 'n uitbreiding op die Bybelse woorde, en besit dus iets kreatiefs. Treffend is dan ook die konkretisering wat bereik word deur die toevoeging "eiken". Hiermee word egter nie soseer diepte nie as amusantheid verkry:

't Is waar, maar 't klinkt schier als een logen:
Dirk ziet veel scherper dan een valk;
hij ziet een splinter in mijn ogen,
en dat dwars door een eiken balk. (bl.68)

Maar hoe oppervlakkig die "oorsprong van 'n woord" verken word, word bewys deur "Servet", wat eintlik niks meer is nie as 'n grapspie wat op 'n soort woordspeling berus:

Men vraagt mij nu en dan, vanwaar het woord servet is.
Heel wel en weet ik niet
wat het voor noen bediedt
maar 's middags is 't een ding dat zeer vuil en zeer vet is. (bl.60)

Sodat begryp kan word hoe min lewensdiepte hier aanwesig is, wil ek dit vergelyk met 'n aanhaling uit "The garden" van Marvell:

The Nectaren, and curious Peach,
Into my hands themselves do reach;
Stumbling on Melons, as I pass,
Insar'd with Flow'rs, I fall on Grass.⁸³

83. Gardner, a.w., bl.257.

Die konsepsie van die "digter as etimologis" kom in hierdie verse op fynsinnige wyse na vore. Hier is nl. sprake van allerlei sin-spelinge wat gemaak word op die digter se geestesagtergrond. Ek haal uit K.K. Ruthven se interpretasie hiervan aan: "Empson saw that because the 'melon' is really a μήλον ('apple') the fall described here is analogous to the Fall (Scrutiny, I (1932), 240); and one might add that the 'curious peach' is another fruit to be wary of, for unlawful curiositas helped bring about the Fall, which makes the peach a péché ('sin') as well as a pêche. The word has been potentially ambiguous ever since the peach was a 'Persian apple' (persicum mallum) on account of the similarity between mālum ('apple') and malum ('evil')..."⁸⁴

Die verskil tussen hierdie poësie van Marvell en die "presieuse" verse van Huygens is aansienlik. Waar die een met die volle inset van die persoonlikheid teenoor sy onderwerp staan, probeer die ander bloot 'n bietjie snaaks wees. In "The garden" het ons dan ook met die "Metaphysical" digter te doen wat die onmiddellike ervaring betrek binne 'n heelal, soos veral tot uiting kom in die onvergeetlike sesde strofe waar duidelik sprake is van die Poëtika van die Korrespondensies:

Mean while the Mind, from pleasure less,
Withdraws into its happiness:
The Mind, that Ocean where each kind
Does streight its own resemblance find;
Yet it creates, transcending these,
Far other Worlds, and other Seas;
Annihilating all that's made
To a green Thought in a green Shade.

En laat dit duidelik gestel word dat die verskil nie neerkom op 'n bewustelike verkenning van die betekenis teenoor 'n meer suggestiewe procédé nie. Dikwels is die kenmerk van geestigheid juis die bewustelikheid waarmee dit gepaard gaan. Bewustelik dan ook, selfs hiper-bewustelik, is die spel met die taal in Huygens se sonnetreeks Heylighe daghen.

84. Ruthven: "The poet as etymologist", Critical quarterly, bl.16.

85. Gardner, a.w., bl.257.

Het ons hier nie eerder te doen met twee verskillende ordes van geestigheid nie? Sal dit nie beter wees as ons die presieuse soort aandui met die begrippe "spitsvondigheid" en "gevatheid" nie? "Spitsvondigheid" sal ons hier dan moet kwalifiseer, want "spits=vondigheid" wat sinoniem kan wees met "(ver)gesogtheid", is 'n wesenlike aspek van alle vorme van geestigheid. Dis iets waarop ons telkens reeds gewys het. Hiervolgens moet "spitsvondigheid" dan opgevat word as bloot intellektueel, skolasties, sonder die inrenging van die gevoel waardeur 'n lewensverband verwickeld sou kon word. Iets hiervan merk ons in die volgende versie van Huygens:

Zijn eerste

Jan moest ter galge gaan en wou er voorwaarts op.
 Terugge, zei de beul, dit is geen stijl van sterven,
 het is een valse leer, die kan de kunst bederven.
 Vergeef mij, zei de bloed, het is mijn eerste strop.⁸⁶

Die grappie hier is natuurlik dat dit sy eerste ervaring is, maar dat dit ook sy laaste sal wees. En dit word alles in koele bloede gesê, sonder om die gevoel te laat neesprek. Maar hierdie eienenskap van spitsvondigheid kom seker nêrens beter uit nie as by Cleveland wat uitgemunt het in vergesogthede, selfs by die dood van 'n kennis. Oor die volgende spel met "conceits", komende uit sy lykdig (!) "Lycidas" (waarmee hy op 'n beroende gedig van Milton sinspeel), na aanleiding van die verdrinking van Edward King, is hy dikwels kwalik geneen:

I am no poet here; my pen's the spout
 Where the rain-water of mine eyes runs out
 In pity of that name, whose fate we see
 Thus copied out in grief's hydrography.
 The Muses are not mermaids, though upon
 His death the ocean might turn Helicon.⁸⁷

Sulke serebrale en groteske pedanterie vind ons nie by Huygens nie. Daarvoor wortel sy siening te veel binne 'n gemeenskap. Dit weer gaan gepaard met iets lerends en gemoedeliks. Dis daarom dat

86. Huygens: Dichten op de knie, bl.140.

87. Kermode, a.w., bl.341.

ek sy presieuse werk wil tipeer as "gevat". Dit neem die vorm aan van 'n raak antwoord wat gevind kan word waardeur iemand toegesit word tot vermaak van die omstanders. Dit weer stem ooreen met Swabey se beskrywing van die situasie van geestigheid hierbo op bl. 30. Vergelyk hier die voorlaaste vers uit Dichten op de knie, wat klaarblyklik as 'n poëtika van die soort verskuns beskou kan word:

Nawoord

Gebreekt u iets aan 't werk (het meest ontbreekt er aan, mijn lezer, en ik ben voor halfweg blijven steken):
Hoe korter dicht hoe min misdichtens is begaan;
hoe meerder uw gebrek, hoe minder mijn gebreken (bl.189)

Beoordeel volgens die definisie wat Huygens self van die "sneldicht" gegee het (bl.9), dat dit "snel en dicht" moet wees, kan gesê word dat die tweede eienskap slegs by uitsondering ter sprake gebring word. Dit is so omdat 'n diep gevoelde lewenssubstraat en/of een of ander verwysingsverband veelal ontbreek. Selfs in die ernstige gedig waar daar sprake is van 'n ontroerde stem, soos in "Boom", bevredig die verwesenliking van die digtheidsaspek nie eers heeltemal nie.

De bomen, die ik zie
van de'aard ten hemel gaan met uitgestrekte armen,
zijn als de goddeloos' in nood, die opwaarts karmen
en weten niet tot wie. (bl.151)

Hier is weliswaar treffende beelding, maar wat eksklusief en moraliserend sy beslag kry. Mens mis hier daardie boeiendheid, die belewenis van die paradoksale aard van die syn, soos dit deur die "Metaphysical" digter gedoen word. Trouens, juis as gevolg van die maklike keuse wat gemaak word, kwalifiseer hierdie sneldig die as geestigheid nie. Waarom dit so is, sal later duidelik word wanneer die strukturele aard van geestigheid van naderby ontleed word.

at 'n mens so geneig is om aan die geestige digter as uitsluitend die "maker" te dink, is deels histories te verklaar, nl. vanweë die groot hoeveelheid ligte vernufverse wat onder die vaandel van geestigheid vaar. En hoe dikwels het al wat geestige gedig is in hierdie kielsog beland! Maar dit het deur en deur geblyk dat die geestige gedig wat substansie het, ook moet beantwoord aan 'n ander

eienskap van die digter, nl. dat hy eweneens "geïnspireerde" moet wees.

As ek nou sê dat die presieuse verskuns, die "vers de société", nie soseer 'n aparte vorm, 'n "derde vorm", van geestigheid is nie, dan bedoel ek dat hierdie soort verskuns nie volgens sy aard van die ander verskyninge van geestigheid verskil nie, maar wel wat die waarde daarvan betref. Die meganisme wat hierdie soort geestigheid beheer, waarop ek later breedvoerig sal ingaan, bly dus dieselfde. Wat die waarde daarvan betref, kan daar ingrypende verskille wees binne dieselfde vorm. In hoofsaak kom dit op een van die volgende twee kategorieë neer, wat George Williamson soos volg beskryf: "In one case (of wit) it pleases by its mental ingenuity, and in another by its imaginative shock; in other words, it may be what we call witty, or it may be profoundly moving: in The Flea it is witty, in A Valediction: forbidding mourning it is moving."⁸⁸

Kyk ons na "The flea"⁸⁹ merk ons dat dieselfde procédé gevolg word: 'n vergesogte verbandlegging wat gemaak word tussen twee uiteenlopende kontekste (met die toevallige verskil dat in "A valediction: forbidding mourning" van verskillende "conceits" gebruik gemaak word). Uitgaande van die volgende interpretasie van James Winny dat hierdie gedig 'n spitsvondige betoog ten doel het: "that the loss of maidenhood is nothing more than a fleabite",⁸⁹ kan gesê word dat hier nie iemand aan die woord is wat homself ernstig opneem nie. Mens bewonder hoofsaaklik die digter se deurgevoerde gevatheid soos dit gerig is t.o.v. sy meisie, maar nie om veel meer nie.

Hiervolgens bestaan daar twee soorte "Metaphysical" gedigte: dié wat op 'n ernstige lewenswaarde dui en die presieuse soort wat in amusantheid en curiositeit bly vassteek. Die beelding in e.g. neig ook dikwels na die kurieuse, uit die aard van die geestigheid self wat uiteenlopende sake met mekaar in verband bring. Maar dan verkry dit dwingende gestaltegewing waardeur die onmiddellike effek omgevorm word tot iets byna ondefinieerbaars. Dit geld by

38. Williamson: The Donne tradition, bl.27.

39. Vergelyk Winny: A preface to Donne, bl.126.

uitstek "Batter my heart, three personed God":

Batter my heart, three-personed God, for you
 As yet but knock, breathe, shine and seek to mend;
 That I may rise and stand, o'erthrow me and bend
 Your force to break, blow, burn and make me new.
 I, like and usurped town to another due,
 Labour to admit you, but O to no end:
 Reason, your viceroy in me, me should defend,
 But is captived, and proves weak or untrue.
 Yet dearly I love you, and would be loved fain,
 But am betrothed unto your enemy:
 Divorce me, untie or break that knot again;
 Take me to you, imprison me, for I
 Except you enthrall me, never shall be free,
 Nor ever chaste, except you ravish me.⁹⁰

Hierin word God in sy aanspraak op die digter, beskryf as stormram, plunderaar. Maar die paradoksale hiervan is dat hy God liefhet en dat hy liefgehê wil word (v.9). In hierdie werding van die sonnet word die nuwe "conceit" van die erotiese liefde op die voorafgaande "conceit" van oorlogvoering aangelê, waardeur lg. verdig: Die digter vra dat God hom moet skei ("divorce") van God se "enemy", dat God hom gevange moet neem ("imprison") en as slaaf wegvoer ("enthrall"), en, in 'n dubbele sin paradoksaal, in sy begeerte om kuis ("chaste") te wees, nadat hy reeds versoek het dat hy geskei moet word, dring hy finaal daarop aan dat God hom moet verkrag ("ravish"). Dis net een woord uiting van 'n ontsettende ervaring waarmee hy sy verhouding met God probeer peil. Dit kom as eienaarlig voor, grens selfs aan die abnormale, maar bevat in die paradoksale gestaltegewing 'n aangrypende bedoeling.

Hierteenoor groei "The flea" nie uit tot iets diepsinnigs nie. Maar as ons hierdie gedig 'n presieuse soort geestige gedig noem, geborduur op die stramien van die "Metaphysical" styl, moet onmiddellik gesê word dat Huygens se presieuse verse hiervan verskil. Die genoemde artikel van Van Dorsten gaan in op die redes vir die verskille tussen die twee digters.) Presieusheid is dus ook nie ensoortig nie. Hiermee wil ek saamstem met Kernode se opmerking .a.v. die drieledige onderskeiding van De Mourgués: "The terms re at his best only usefull, at worst treacherous. Nor have we y any means dealt with all the variants."⁹¹ En tog dink ek dis al

0. A.w., bl.140.

1. Kernode, a.w., bl.17.

duidelik dat die eerste twee begrippe wat De Mourgues onderskei het, wesenlike onderskeidings is wat vir ons ook op twee wesenlik verskillende vorme van geestigheid dui.

Die presieuse geestige vers is dus nie 'n vorm op sigself nie. Dit maak deel uit van die ander vorme van geestigheid wat elkeen 'n eie meganisme het. So het ons ook alreeds gesien dat Cleveland se geestigheid verwant is aan die "High Baroque", die groteske. Huygens se presieuse werk val waarskynlik in die kader van die tradisioneel-komiese.

Dit bring my by die derde vorm van geestigheid. Hierdie vorm korreleer met die tradisioneel komiese soos ons hierbo beskryf het. Dat daar so 'n vorm kan bestaan, is nie te dikwels ter sprake gebring nie. Waarom dit so is, lyk vir my duidelik: die stryd om "wit"/geestigheid het meestal gewoed binne die raamwerk van die "Metaphysical" en presieuse verskuns. Maar dat hierdie vorm bestaansreg het, word reeds beklemtoon deur die volgende feit dat die sewentiende eeu ook 'n Hudibras kon voortbring. In hierdie werk van Samuel Butler word geestigheid anders aangewend, op die wyse van die parodie en satire, waarmee die digter hom rig teen sy breë en ryk geestesagtergrond.⁹²

Ek het nog net aangedui dat daar hoofsaaklik drie vorme van geestigheid bestaan. Die saak is bowendien ietwat problematies, want ek kon nie onmiddellik bepaal wat die plek van "Metaphysical wit" binne die komiese raamwerk is nie. Mettertyd behoort ons egter hieroor helderheid te kry as ons eers kan agterkom hoe om die truktuur van geestigheid te benader. Dan behoort dit ook vir ons dit te kristalliseer hoe om die twee ander vorme van geestigheid hiervan te onderskei.

2. Die degradasie van 'n ideale tradisie spreek uit die hele opset van hierdie interessante werk. Ian Jack sê onder meer hiervan: "...there is no doubt that the poem was intended to embody a complicated allegory. As each of Spencer's knight's represents one of the cardinal virtues, or the striving for that virtue, so Sir Hudibras represents one of the basic vices. John Dennis suggested that Hudibras is a satire on hypocrisy. Sir Hudibras is Hypocrisy embodied..." (Ford: From Dryden to Johnson, bl.115).

6. 'n Semantiese raamwerk vir geestigheid

Maar voordat begin word om die struktuur van geestigheid te ont= leed, wil ek eers kortliks ondersoek waarop ons ervaring van gees= tigheid berus in die semantiek. Ek neem as uitgangspunt die vol= gende verklaring van Van Wyk Louw wat hy van geestigheid gee:

"Die digter speel...met ons 'n boeiende en ingewikkelde intellek= tuele speletjie van verwysing, en omsetting...hy praat met ons as 't ware op twee, drie vlakke van taal gelyk."⁹³ Veral die laaste frase laat mens dadelik dink aan die praktyk van die "Metaphysical poetry" waarin uiteenlopende wêrelde met mekaar in verband ge= bring word. Hier het ons inderdaad met dié kenmerk van geestig= heid te doen. Hierdeur ontstaan die verrassing. Dis hierteen dat die neoklassieke tydperk, met sy eenvlakkige en rasionalis= tiese ervaring van die lewe, hom verset het.

Soek ons nou na die uitbouing van hierdie teorie tot 'n poëtika in die moderne tyd, lê I.A. Richards se The Philosophy of rhetoric voor die hand. Hierin bied hy 'n teorie aan, met metafoor as brandpunt,⁹⁴ waarmee hy stel dat dit in die taalgebruik van lite= ratuur gaan om 'n "transaction between contexts".⁹⁵

In Wimsatt en Brooks se behandeling hiervan word gesê dat dit op die volgende neerkom: eerstens, "words interanimate one another. They are qualified by the whole context in which they figure, and they bring to that context powers derived from other contexts in which they have figured in the past..."; tweedens: tot die "meaning", duidingswaarde, van 'n werk word gekom deur die ont= leiding van die struktuur van die verskillende elemente van die werk; hiermee hang saam dat die taal gevorm word terwyl die dui= dingswaarde verken word; lg. beteken dat die leser, soos die skrywer, die duidingswaarde van 'n werk ervaar deur 'n proses van verkenning; en laastens is die metafoor "a typical instance of the merging of contexts".⁹⁶

93. Opstelle oor ons ouer digters, bl.109.

94. J.J.A. Mooij plaas I.A. Richards se beskouing van die meta= foor onder diegene wat 'n "dualistiese opvatting" hieromtrent huldig (vgl. "Metafoor en vergelyking", Forum der Letteren, bl.121-157).

95. Richards: The philosophy of rhetoric, bl.94.

96. Literary criticism, bl.643-644.

Dat hierdie teorie wel direk verband hou met geestigheid, word bewys deur die aard van die metafoor wat ons hier aantref. Alle metafoorgebruik dui egter nie op geestigheid nie. Dis iets waarvoor Morris helderheid probeer kry het.⁹⁷ Slegs 'n sekere soort metafoor, die "conceit" in die metaforiese sin van die woord, dui op geestigheid. In sy werk Poetic imagery tref H.W. Wells dan ook 'n onderskeid tussen die gewone en, sê, buitengewone metafoor. Hy dui dit aan as "the Radical image". Belangrik is die volgende opmerking wat hy maak t.o.v. die optrede en waarde van die "minor term", d.w.s. wat Morris die "auxiliary subject" genoem het,⁹⁸ of waarvoor Richards die begrip "vehicle" voorstel:⁹⁹ "In Radical imagery the minor term is itself of little imaginative value but the metaphorical relation is powerfull..." (my onderstreping). Dit sê hy op grond van die volgende oorweging waardeur hy die aard van die metafoor hier beskryf: "The minor term in a Radical image is significant metaphorically only at a single, narrow point of contact. Elsewhere it is incongruous." ¹⁰⁰

Plaas nou hiernaas die volgende formulering van Richards, en ons merk dat sy teorie stellig verband hou met die moderne digter se preokkupasie met geestigheid: "A modern theory would object, first, that in many of the most important uses of metaphor, the co-presence of the vehicle and tenor results in a meaning (to be clearly distinguished from the tenor) which is not attainable without their interaction. That the vehicle is not normally a mere embellishment of a tenor which is otherwise unchanged by it but that vehicle and tenor in co-operation give a meaning of more varied powers than can be ascribed to either." ¹⁰¹

Hierdie kontekstuele of interaksie-teorie van Richards herinner sterk aan die Poëtika van die Korrespondensies. Eersgenoemde verskil egter van lg. hierin dat in die twintigste nie meer spesifiek uitgegaan word/kan word van 'n omskrewe, algemeen aanvaarde kosmologie

97. Morris, a.w., bl.3-5.

98. Vergelyk a.w., bl.2.

99. Richards, a.w., bl.96.

100. Soos aangehaal deur Williamson: The Donne tradition, bl. 32-33.

101. Richards, a.w., bl.100.

nie. Maar dit daar gelaat.¹⁰² Wat ek nou wil navors, is hoe 'n interaksie-beskouing die verskillende vorm van geestigheid kan verhelder.

Intussen het die voortgesette studie van geestigheid meegebring dat humor uit die oog verloor is. Dit is wenslik so, want eers moet ek vir geestigheid 'n selfstandige saak uitmaak alvorens voortgegaan kan word met 'n vergelyking. Omdat humor die aantreep-plek vir die ondersoek van geestigheid in Afrikaans is én omdat geestigheid klaarblyklik die heersende modus geword het, ook in Afrikaans, is ek egter gedwing om van hierdie oorgang verder rekenskap te gee. In hoofstuk nege sal ek dan ook wys hoe die hele vraagstuk verband hou met die ontologie.

7. 'n Ontleding van die struktuurprinsipes m.b.t. die verskillende vorme van geestigheid

Keer ons nou terug na die definisie wat WAT van geestigheid) gee: "bedeel met die gawe om 'n onverwagte ooreenkoms raak te sien tussen ideë wat nie gewoonlik verbind word nie en die vermoë om dit in oorspronklike, sprankelende styl kernagtig uit te druk", kan dit in twee bestanddele ontleed word: siening en segging. Albei elemente is van eweveel waarde. Óf segging op siening volg, óf hulle koëksistent is, is moeilik bepaalbaar. Uit psigo-analitiese beskouings blyk dit dat die onderdrukte drange (die libido) bevry word deur die siening wat in 'n opvallende seggingsvorm verskyn. Hiervolgens is siening en segging verweef met mekaar. Hierdie studies, voortbouend op die grondslag van Freud, het oor en oor bewys gelewer dat die gevaarlike gestalte van geestigheid

102. In Anatomy of criticism (bl.161) maak Northrop Frye die volgende opmerking: "It has long been noticed that the Ptolemaic universe provides a better framework of symbolism, with all the identities, associations, and correspondences that symbolism demands, than the Copernican one does. Perhaps it not only provides a framework of poetic symbols but is one, or at any rate becomes one after it loses its validity as science, just as Classical mythology became purely poetic after its oracles has ceased. The same principle would account for the attraction of poets in the last century or two to occult systems of correspondences, and to such constructs as Yeats's Vision and Poe's Eureka."

in terme van die psigiese struktuur verduidelik kan word.¹⁰³

'n Eensydigheid wat t.o.v. die eenheid van segging en siening in die Engelse literatuurbeskouing gepleeg is, kom van Pope wat "wit" gedefinieer het as "...nature to advantage dressed, // What oft was thought but ne'er so well expressed". Tereg kapittel Johnson hom soos volg hieroor: "That, sir, is a definition both false and foolish... 'What oft was thought' is all the worse for being often thought, because wit, it ought to be newly thought."¹⁰⁴ Hiervolgens is dit duidelik dat die segging alleen nie kan lei tot die vormgewing van "wit" nie. In omgekeerde sin is dit ook waar. Hier kan weer verwys word na Johnson se kritiek op die "Metaphysical poets" (ongeach of Johnson gelyk het in sy kritiek): "...they endeavoured to be singular in their thoughts, and were careless of their diction".¹⁰⁵

As mens nou een woord wil vind waardeur "segging" gekwalifiseer kan word, lê die bekende woorde van Shakespeare voor die hand: "...brevity is the soul of wit..." In sy verkenning van "Witz" verwys Freud hierna, as hy ook ter illustrasie hiervan die volgende woorde van Theodor Lipps aanhaal: "A joke says what it has to say, not always in few words, but in too few words - that is, in words that are insufficient by strict logic or by common modes of thought and speech. It may even actually say what it has to say by not saying it."¹⁰⁶ In sy navorsing van die tegnieke wat hier gebruik word, is dit dan interessant om te weet dat Freud, die psigoloog, baanbrekerswerk gedoen het.¹⁰⁷

103. Seker die omvangrykste werk waarin die verhouding tussen die kuns en psigo-analise nagevors word, is dié van Kris: (Psycho-analytic explorations of art, bl.289-318).

Om enigsins 'n idee te vorm van hoe "geestigheid" deur die psigo-analitiци vertolk word, haal ek die volgende woorde van Martin Grotjahn aan: "In a joke or a witticism, aggression is activated, carefully disguised so that we do not feel guilty about it. This frees us from repression, and this energy which is no longer needed for repression is turned to laughter, as Freud has described it" (Mendel: A celebration of laughter, bl.135).

104. Vergelyk Daiches, a.w., bl.259.

105. A.w., bl.244.

106. Freud, a.w., bl.13.

107. A.w., bl.16-90.

Dat geestigheid verband hou met "brevity" of "snelheid", soos Huygens beweer het, sou moeilik betwis kon word. Dis trouens iets wat saamhang met die aard van geestigheid, die verrassings= effek. Maar dat dit altyd plaasvind op die wyse van die metafoor, die sg. beknopte vergelyking, is nie heeltemal waar nie. Mens kan hier maar net kyk na die aangehaalde "conceit" van Eliot hier= bo: hier word iets op die wyse van 'n vergelyking bereken, en daar= om byna langsaam gestel. Daar moet dan ook nie vergeet word dat daar twee wyses is waarvolgens die "conceit" deur die "Metaphy= sicals" beoefen is nie: teenoor die "condensed" of "epigrammatic conceit" vind ons ook die "elaborated" of "expanded conceit".

Met betrekking tot die "siening" moet gelet word op die aard van die idees of, beter gestel, kontekste, wat in verband gebring word met mekaar. In sy beoordeling van "true wit" gee Addison in een van sy Spectator-essays 'n duidelike voorstelling hiervan. Nadat hy verwys het na Locke wat gesê het dat "wit" uit "a Resemblance and Congruity of Ideas" bestaan, kom hy met die vol= gende:

"...I shall only add to it, by way of Explanation, That every Resemblance of Ideas is not that which we call Wit, unless it be such an one that gives Delight and Surprize to the Reader: These two Properties seem essential to Wit, more particular the last of them. In order therefore that the Resemblance in the Ideas be Wit, it is necessary that the Ideas should not lie too near one another in the Nature of things; for where the Likeness is obvious, it gives no Surprize. To compare one Man's Singing to that of another, or to represent the Whiteness of any Object by that of Milk and Snow, or the Variety of its Colours by those of the Rainbow, cannot be called Wit, unless, besides this obvious Resemblance, there be some further Congruity discovered in the two Ideas that is capable of giving the Reader some Surprize. Thus when a Poet tells us, the Bosom of his Mistress is as white as Snow, there is no Wit in the Comparison; but when he adds, with a Sigh, that it is as cold too, it then grows to Wit..."¹⁰⁸

108. Vergelyk Daiches, a.w., bl.255.

Hiermee het Addison dan 'n treffende beskrywing gegee waarin "Metaphysical wit" bestaan. Dit kom neer op Johnson se "discordia concors". Die verwydte wat dikwels voor hierdie digters se deur gelê is, is dat hulle te vergesog is in hulle beelding. In 'n objektiewe beoordeling hiervan stel David Daiches die volgende insiggewende vrae: "How far, it might be asked, is this notion of a violent yoking together of opposites fruitful in poetic theory? What is its relation to the modern critic's concern with paradox and ambivalence?...It would be worth examining, too, the exact implications of the term 'violent,' 'yoking, together,' and 'heterogeneous' in Johnson's definition. What exactly is violence in poetic terms, and is it necessarily a bad thing? What ways of yoking things together are open to the poet, and are there degrees of yoking together (one could perhaps distinguish between yoking by mere juxtaposition and a subtler kind of yoking)? And are the heterogeneous elements so yoked superficially heterogeneous but fundamentally akin, or the other way round?".¹⁰⁹

En manier om hierdie vrae te beantwoord, is soos Brooks dit genoem het, iemand wat beslis ook bygedra het tot die formulering van genoemde vrae.¹¹⁰ Die vraagstuk van "wit" bring hy in verband met die moderne gebruik van die metafoor. Soos ons hierbo gesien het, gaan hy in Modern poetry and the tradition van twee grondtellinge uit: eerstens, daar is nie so iets as 'n poëtiese onderwerp nie, en, tweedens, "the play of the intellect is not necessarily hostile to depth of emotion" (bl.13). In die plek van die "magnificent monotone" stel hy "dramatic development" as ideaal (bl.25). Dit beteken dat "shadings of attitude" nagestreef moet word (bl.28), wat hy elders soos volg stel: "...there is a considerable development of the poet's attitude, even violent, shifts in the tone of the poem"(bl.25). Die drie "devices of wit", of twee funksies van "wit", wat hy onderskei, is "wit for precision", "wit for concentration" en dan veral die ironiese funksie (bl.28). Hy som sy beskouing soos volg op: "Wit is not merely an acute perception of analogies; it is a lively awareness of the fact that the obvious attitude toward a given situation is not the only possible attitude" (bl.37).

¹⁰⁹. A.w., bl.260.

¹¹⁰. Vergelyk ook Brooks se ander bekende werk in hierdie verband: The well wrought urn.

Deur "wit" te veranker in die metafoor, word die beeldingsvermoë van die digter ter sprake gebring. Wat hier beoog word, is inklusiwiteit, meerduidigheid. Dis bekend dat dit volgens hierdie kriterium is wat Wellek en Warren die belangrikheid van 'n kunswerk bepaal (bl.253).¹¹¹ In geen geringe mate nie hang die aanwending van "wit" hiermee saam, veral soos dit aan die lig gekom het deur Brooks se teoretisering hieroor.¹¹²

Die besinning oor die aard van die metafoor is so oud soos die letterkunde self. Aristoteles het hier twee maatstawwe aangelê: enersyds het hy gesê: "It is metaphor above all that gives...a foreign air"; andersyds: "if they are far-fetched, they are obscure".¹¹³ K.K. Ruthven meen dat Aristoteles die beginsel van die middeweg hier in gedagte gehad het. Maar omdat Aristoteles dit nie uitdruklik so verklaar het nie, lei dit tot netelige praktyke in die letterkunde: "It is because Aristotle does not clarify his distinction between good far-fetchedness and bad far-fetchedness that both defenders and opponents of far-fetched conceits have been able to enlist him to their cause."¹¹⁴

111. Wellek & Warren: Theory of literature, bl.253.

112. Die kriterium van inklusiwiteit vorm skering en inslag in die moderne (Engelse) literatuurbeskouing. In aansluiting by I.A. Richards en T.S. Eliot se formulering hiervan brei Brooks en Wimsatt soos volg hieroor uit: "...That which is 'excluded' for the sake of unity, one might argue, is a different 'context.' A sentimental love poem, to take an easy and obvious example, systematically excludes from its contexts such matters as doctor's bills, squalling babies, and the odors of the kitchen. Its unity depends upon the reader's viewing it from a certain perspective and in a certain light. When the reader, because of the enlargement of the relevant context, is forced to view such a poem from a different perspective, the essential flimsiness of the poem is revealed. The altered perspective reveals that the recalcitrant and contradictory elements of the experience in question have not been taken in account - they have simply been ignored. The poetry of 'inclusion,' on the other hand, systematically draws upon other and larger contexts..." (Literary criticism, bl.646).

113. Soos aangehaal deur Ruthven: The conceit, bl.13.

114. Ruthven, a.w., bl.13.

Hiermee het ek 'n aanduiding gegee van die stand en waarde van geestigheid in die moderne letterkunde. Dit is egter nie sinvol om net met Brooks se "Metaphysical" standpunt te volstaan sonder om dit ook op te helder nie. Ek wil geestigheid verder verhelder binne die raamwerk van die lag en die verskillende vorme van geestigheid vasstel. Om "violence in poetic terms" duidelik te maak, is nie genoeg nie; dit moet ook in ontologiese sin verhelder word.

Volgens Addison gaan die uitwerking van "wit" gepaard met "Delight" (genot) en "Surprise" (verrassing). Hier het ons dan 'n sintetiese opvatting van geestigheid, nl. as onmiddellike ervaring van siening en segging ineen. Wat die aard van die gevoelens hier is, sê Addison niks oor nie. In beide gevoelens kan verskillende grade van ervaring veronderstel word. So kan genot wissel van blote plesier tot die hoogste vreugde, terwyl verrassing van ligte verbasing tot die diepste skok kan strek.

Veelbetekenend is Addison se kwalifikasie dat eintlik net "Surprise" essensieel is, want hierdeur word die suiwer "komiese" effek, soos dit tot openbaring kom in die genot, in bedwang gehou. Bestaan daar dus nog 'n glimlag, word dit dadelik versluier deur die verrassing. En hoe ingrypender die verrassing is, hoe ontstellender is die uitwerking, sô dat later net die verrassing oorweeg. Is dit nie die wyse waarop ons Eliot se gewaagde "conceit" hierbo ervaar het nie?

'n Ander moontlikheid waaraan Addison nie aandag geskenk het nie, is dat genot en verrassing mekaar in ewewig kan hou. Dat so 'n moontlikheid bestaansreg het, word al bewys hiermee dat Addison ingesien het dat genot medebepalend is. Waarom hy hierdie moontlikheid nie verken het nie, kan daaraan toegeskryf word dat hy hom in sy teoretisering hiervan hoofsaaklik laat lei het deur die praktyk van die "Metaphysical poets", soos hý dit geïnterpreteer het. Dan moet ook onthou word dat die voorbeeld waarvan hy uitgaan in sy bespreking, nie tipies is van en dus noodwendig dui op die "unified sensibility" nie. Slegs t.o.v. die verrassingseffek sluit hy direk aan by die "Metaphysical" praktyk.

'n Laaste moontlikheid is waar genot oorheersend is. Hier staan die "komiese" gestaltegewing wel op die voorgrond. Maar aangesien

die "sprankeling" ontbreek, kan ons eintlik nie meer van geestigheid praat nie. Die teenpool hiervan is waar die verrassing sterk figureer, soos hierbo reeds op gewys is. En hier kan die genot 'n geringe rol speel of glad nie. In eersgenoemde geval gee dit aanleiding tot 'n geestige inval, 'n soort "comic relief",¹¹⁵ maar dis tog iets anders as die praktyk van die "Metaphysical poet" waar die verrassingsprinsipe oor die hele linie heen op die aanval gemik is. Wanneer genot glad nie 'n rol speel nie, dui dit net op die digter se beeldingsvermoë, waar die "ernstige sleutel" dus steeds gehandhaaf word. Hier moet natuurlik 'n onderskeid gemaak word tussen komiese genot en estetiese genot. Laasgenoemde wil sê dat genot ervaar word in alle kunswerke. Vergelyk wat later hieroor gesê sal word.

Om die aard en beduidenis van die verskillende vorme van geestigheid nog beter te begryp, moet vasgestel word hoe dit saamhang met die lag. Wat beteken dit dat die lag in die een geval onsuiver optree, terwyl in die ander geval dit onverstoord sy loop neem? Mens kan dit ook so stel dat in laasgenoemde geen kortsluiting plaasvind wat kan lei tot ontstellende gevolge nie. Of om weer in terme van Addison se begrippepaar te praat, "Surprize" is hier heeltemal in harmonie met "Delight". Ek baseer my ondersoek hiervan op D.H. Monro se Argument of laughter, en dan met betrekking tot die slothoofstuk, waar hy tot 'n sintetiese formulering van die lag kom.

Monro dui die komiese aan met die enkele woord "inappropriateness", oftewel "the inappropriate". 'n Woord in Afrikaans wat hiermee korrespondeer, is "ongepastheid". Wat hy hieronder verstaan, verduidelik hy as "the linking of disparates,...the collision of different spheres,...the obtrusion into one context of what belongs in another" (bl.235). In Monro se verklaring hiervan stel hy dat

15. 'n Voorbeeld hiervan kom uit "Staking op die suikerplantasie" (uit Astrak) wat gereleveer word deur die halfryn ("slant rhyme"):

Onder die sakkende ou Kruisster
 draf Zoengoe, die onderwyser,
 in aapsterie van sy voorgeslag vermon...

"one stage in the development of humour (proto-humour), if you like)¹¹⁶ is our sense of delight in what is new and fresh"(bl.236), tweedens, "in all this we can also detect the other element: the desire to escape from monotony"(bl.237), en derdens: "...one that grows naturally and spontaneously from the other two. This is the linking of disparates: the importing into one sphere, of ideas which belong in another" (bl.238). Hierdie drie eienskappe hang dus onderling saam.

Monro se voorstelling van die werking van die komiese is dieselfde as ons bevinding hierbo van die komiese in tradisionele opsig: "...humour depends on a fixed background of conventional beliefs, attitudes, behaviour. Humour upsets the pattern by abruptly introducing something inappropriate" (bl.241). Wat laasgenoemde betref, kwalifiseer hy dit direk hierna soos volg: "But it must not be wholly inappropriate. There must be some hidden propriety as well. This may go no further than mere plausibility..." en 'n entjie verder vervolg hy: "But often enough the humorist may be drawing attention to the inadequacy of the popular picture: to those aspects of reality which have been suppressed..."(bl.242). Hier dink mens dan weer aan Addison se voorbeeld van "the Bosom of his Mistress": hoe langs die weg van die "gepaste" "white" (verkry as ooreenkoms tussen "Snow" en "Bossom") óók die "ongepaste" "cold" hom opdring.

Dit dan by wyse van inleiding en kontrolering van ons bevinding tot sover. Maar waarop presies dui die ontsteltenis oor die "cold"? Die verdere uitbouing van Monro se teorie in Argument of laughter gee hieroor ook heelwat lig. Ons kan dit so stel dat die emosies hier betrek word, dat daar skielik skok ontstaan

116. Die begrip "proto-humour" kan verwarring wek. Dis egter duidelik dat dit hier op die Komiese, die komiese in sy geheel, dui. Dit kom dikwels voor by die Engelse dat hulle nie op die hoogte is van die gespesialiseerde betekenis van "humor" nie. Strachey sê bv. hiervan: "...it may be remarked that the English word 'humour', which is of course used for the German 'Humor', sounds here decidedly unnatural to English ears in some of its contexts. The fact is that the word seems to be rarely used by itself to-day: it hardly occurs except in the phrase 'sense of humour'..."(vgl. Freud: a.w., bl.8).

Swabey se houding is hier die korrekte wetenskaplike houding, bv. as sy sê: "...we have not employed the phrase 'the sense of humour', which seems to indicate a mental faculty or

by die onverwagse én aweregse ooreenkoms. Wanneer daar nie aanspraak gemaak word op die vertroebeling wat die emosies kan meebring nie, het ons suiwer geestigheid: waar die verrassings-element nie die genotselement verdring nie. Waarop hierdie aanwesigheid van die aweregse emosies dui, stel Monroe eweneens duidelik: "Where they are, it is usually because our system of values has been outraged" (bl.243).

Hiervolgens maak Monroe dan 'n onderskeid tussen twee tipes satire. Eerstens is daar die tipe satire waar nie die persoon of die instelling wat die verteenwoordiger van die waarde is aangetas word nie, maar 'n buitestaander wat dit aanrand. Hy verduidelik dit met die volgende voorbeeld: "Consider the story of the American business man who offered the pope a million dollars if he would substitute the phrase "Shell Oil" for "Amen" in all Catholic services" (bl.243). Dit noem hy konserwatiewe satire, wat hy soos volg verklaar: "...the system of values exposes the inadequacy of the discordant element" (bl.243). Hier is die verrassings-element wel op die voorgrond, maar wat ons nog kan geniet omdat die korrektief behoue gebly het.

Maar waar die sisteem van waardes uitgeput is, of sterk in gedrang kom, kry ons "black comedy". Dit noem Monroe weer radikale satire. Hier kan ook allerlei skakerings van ervaring te wagte wees. Maar hoe dit ookal daaruit sien, kan gesê word dat dit in terme van geestigheid beteken dat die verrassings-element die genotselement "verdonker".

Met Monroe se begrippe "konserwatief" en "radikaal" wil ek nou twee vorme van geestigheid aandui. Onder "konserwatiewe geestigheid", of lievers, "gereserveerde geestigheid", verstaan ek die vorm waarin die (stelsel van) norm(e) behoue gebly het, waarop, in die geestige proses, dus nog 'n beroep gemaak kan word. Met "radikale geestigheid" word weer bedoel daardie vorm waarin die norm waarheen verwys word, ongekeer is en dus sy bestaansreg verloor het.

disposition to grasp the whole range of the ludicrous...but also because of the difficulty induced by the phrase of distinguishing humor from wit, irony, satire, etc. as a species among other species of the ludicrous" (Swabey, a.w., bl.87).

8. Vasstelling van drie vorme van geestigheid

Tans het ek dan twee vorme van geestigheid onderskei. Eersgenoemde hang saam met die tradisionele en laasgenoemde met die nuwe opvatting van die komiese. Natuurlik is dit nie altyd ewe maklik om die twee vorme van mekaar te onderskei nie. Selfs in die "ironiese epog"¹¹⁷ van vandag verskyn daar nog werke in die kader van die tradisioneel-komiese. In die geval van 'n digter soos John Donne gebeur dit weer as gevolg van die hewige aksente wat hy aanlê, dat hy hierin neig na die "swart" rigting. (Donne se geestigheid ressorteer egter nie onder een van bogenoemde vorme nie.) So is daar ook gesê van Aristofanes dat sy tirade op sy tydgenote die indruk kon wek van aftakeling van die Griekse waardesisteem. Aan die ander kant, word die aanslag intiem van aard, soos by Menander, kan maklik oorgeslaan word na 'n humoristiese lewensvisie. Dis juis hierdie "thoughtful laughter", tipierend van 'n konserwatiewe beskawing wat Meredith so by Molière waardeer het: "Without effort, and with no dazzling flashes of achievement, it is full of healing, the wit of good breeding, the wit of wisdom."¹¹⁸ Hier is die gevoel salwend, besit dit nie meer sprankelende lewendigheid nie...word van die gebied van geestigheid wegbeveeg.

Teenoor die tradisioneel-komiese waar skerp of innige relativering van waardes plaasvind én die "modern"-komiese waar die moontlikheid van waardes bevraagteken word, vind ons nog 'n ander vorm. Dis wat ek hierbo "suiwer geestigheid" genoem het. Hierdie vorm onderskei hom hoofsaaklik van die ander twee vorme hierin dat wanneer die emosies aanwesig is, dit eindelik geen belemmerende faktor word nie. In terme van die tweeledige struktuurprinsipe van geestigheid beteken dit dat die verrassing opgaan in die genot en dat die genot deurspeel word deur die verrassing.

Ek dink dit het duidelik geword dat "suiwer geestigheid" en "Metaphysical wit" op dieselfde saak dui: dat op grond van verskillende kontekste wat mekaar belig en bestry, daar tog nog 'n sintese

117. Die vyfde "mode" in "Historical criticism: theory of modes", noem Northrop Frye "the ironic mode" (vgl. Anatomy of criticism, bl.33-67).

118. Vergelyk Sypher, a.w., bl.19.

of "unified sensibility" bereik kan word. Waarom ek verkies om die begrip "suiwer geestigheid" te gebruik, en nie "Metaphysical wit" nie, wil ek nou verduidelik. Terselfdertyd wil ek die verskillende verbandleggings in die drie vorme van geestigheid verder verhelder.

In my ondersoek hiervan sluit ek aan by Van Wyk Louw se beskouing (in Opstelle oor ons ouer digters) oor wat hy as sewende tipe die "poësie van die suiwer geestigheid" noem. In 'n belangrike mate stem ek saam met hom. Maar in my verskil van hom wil ek verder laat uitkom of ek wel drie wesenlike vorme van geestigheid onderskei het.

Wanneer Van Wyk Louw suiwer geestigheid verklaar, sê hy onder andere daarvan dat dit "net so dikwels 'vriendelik' of selfs 'onwêrelds' (is)"(bl.135). Dit helder hy weer op met hierdie onmiddellik daaropvolgende kwalifikasie: "dit wil sê, poësie wat nóg met die goed - nóg met die afkeuring van iets of iemand in die wêreld te doen het"(bl.135). Sonder om nou al presies vas te stel hoe hiermee die uiteenlopende kontekste op mekaar ingestel is, kan ek sê dat my beskouing van suiwer geestigheid ooreenstemmend is. Hiermee word egter nie die hele verskynsel suiwer geestigheid betrek nie. Vir Van Wyk Louw ook nie, soos nou verduidelik sal word.

Om die draagwydte van Van Wyk Louw se redevoering te begryp, moet nagegaan word waarop "net so dikwels" slaan. Dit verwys nl. na die direk voorafgaande slotsom, verkry uit 'n beskouing van voorbeelde van syns insiens suiwer geestigheid, as hy dan sê: "... dit is bloot toevallig dat geestigheid hier in diens van die fel afkeuring gestel is..." (bl.135). Hoe en waarom ek van hom verskil, wil ek uiteensit.

Eers moet dan daarop gelet word dat hierdie slotsom verkry is vanuit o.a. die volgende "Grafskrif" van Multatuli wat hy oor die tydgenootlike staatsman Thorbeke geskryf het:

De man die hier begraven leit
Stak uit in onuitstekendheid.

Die vraag wat ek hier wil stel, is of hierdie verse sonder emosie ervaar kan word. Dit kan nie: Al sou ons ons nie meer op die

standpunt van Multatuli en sy tydgenootlike lesers stel nie, of al weet ons nie eers dat hierdie verse verwys na die Multatuli/Thorbeke-verhouding nie, is die onderwerp, suiwer op die woord af beoordeel, van so 'n aard dat ons dit onmoontlik sonder emosie ervaar. Vir my hoort hierdie vorm van geestigheid heelwaarskynlik in die kader van die konserwatief-komiese - aangeneem dat Multatuli 'n saak het wat ons kan laat simpatiseer met sy verbolgenheid. Van Wyk Louw beoordeel dit egter anders, as "suiwer woordspeling van die intelligentste soort, en wat hier dien tot veel meer as net die spel om die spel self"(bl.135). Om laasgenoemde sinsnede reg te verstaan, moet dit in verband gebring word met die klassifikasie van geestigheid wat Van Wyk Louw deur sy artikelreeks heen probeer aanlê het. Volgens hom is suiwer geestigheid "iets gans anders as die grappige of die fantastiese poësie....: dis hier 'n gans ander soort spel met woord en begrip" (my onderstreping) (bl.134).

Dit kom hierop neer dat woordspeling sonder meer in die grappige vers voorkom, terwyl woordspeling wat ook in die suiwer vers voorkom, op iets ingrypenders dui. Dit weer sien hy nie as essensieel vir suiwer geestigheid nie, want hiernaas plaas hy verse van Trijntje Fop wat "volkome onwêreldse spel van woorde illustreer" (bl.135). Later noem hy dit 'n "heerlike soort spel met woorde" (bl.136).

Waaraan word suiwer geestigheid volgens Van Wyk Louw dan geken? 'n Presies bepaalbare kenmerke is daar nie sprake nie, want suiwer geestigheid kan enige soort ervaringsveld bestryk - en die probleem is nie die omvangrykheid van die ervaringsveld nie, maar dat hy hier nie onderskei tussen verskillende soorte nie. Die enigste voorwaarde waaraan hier voldoen moet word, is dat dit iets gans anders as die grappige of die fantastiese poësie" moet wees. Watter verband dit met die ander soorte geestigheid het wat hy onderskei het, soos die parodie en satire, word niks oor gesê.

Oor die verband wat daar bestaan tussen die grappige en geestige word nouliks iets oor gesê. In artikel VI (vgl. nog steeds Opstelle oor ons ouer digters) sê hy wel iets oor die grappige wat "gewoon snaakse, of lagwekkende gebeurtenis, of opvatting berym" (bl.128).

Maar oor hóé ons die verskil tussen die grappige en die (suiwer) geestige moet verstaan - want net hierbo sê hy: "...dan is die grappige net één trap hoër (as die bloot nonsens-vers) - d.w.s. die grappige sonder geestigheid, sonder fantasie of iets dergelyks..."(bl.128) - is ons nie ingelig nie. Hierdie vaagheid van toon is tipies van die artikelreeks. In artikel VIII voel Van Wyk Louw hom dan ook nie in staat om 'n definisie van geestigheid te gee nie (bl.134).¹¹⁹ Dit kan aanleiding gee tot subjektivisme, wíé wat moet bepaal wat die waarde van geestigheid is van 'n betrokke gedig. So bv. waar Van Wyk Louw van "In die dieretuín" praat as "n knap geestige vers" (bl.109 en 136), kom Opperman, in sy derde Burger-artikel (23 Aug. 1958), en haal dit af as "n ou grappie".

Maar wat is "suiwer geestigheid" volgens Van Wyk Louw nou eintlik? Dit kom my voor of Van Wyk Louw nie vooraf helderheid gekry het hieroor nie, met die gevolg dat sy redevoering nie altyd logies verantwoord is nie. En tog staan daar twee oorwegings uit waarvolgens hy sy opvatting van "suiwer" geestigheid bepaal het.

Eerstens, met "suiwer" word te kenne gegee die "soort" geestigheid waarin ander komiese elemente nie 'n rol speel nie.¹²⁰ (Vergelyk

119. Weliswaar was ek ietwat teleurgesteld om van Van Wyk Louw te verneem dat hy, ná agt artikels, nog nie kon kom tot 'n definisie van geestigheid nie. Aan die ander kant moet mens onthou dat geestigheid iets meerkantigs is wat nie ten volle verklaar kan word deur hoofsaaklik Visser se geestige poësie onder die loop te neem nie. Meer as een ondersoeker het al met sy hande in sy hare gesit wanneer hy hom wil rekenskap gee van die verskeidenheid gestaltes wat geestigheid kan aanneem. Ek noem net dié van dr. Barrow wat in sy Sermon against foolish talking and jesting vorendag gekom het met 'n oorstelpende rits gedaantes van geestigheid (vgl. Morris, a.w., bl.vi-ix).

120. Hierdie ondersoekmetode om geestigheid van ander komiese verskynsels te onderskei, is ook deur Morris gevolg. Morris het egter 'n duidelike definisie van ~~humor~~^{geestigheid} aangebied, soos ons hierbo gesien het.

bl.121 van Opstelle oor ons ouer digters, waar hy die satiriese element as iets aparts van geestigheid sien: "Ons weet...dat die groot satirikus van baie ander middele as die geestigheid gebruik maak.") Tweedens, die gebruik van hierdie begrip hou vir hom iets evaluerends in. Hiermee wil hy hierdie soort geestigheid afgrens van die grap wat op 'n heel lae trap van die leer van die geestigheid staan.

Op die waarde van die eerste oorweging wil ek nou nie ingaan nie. In die eerste afdeling van die volgende hoofstuk hoop ek om bewys te lewer dat enige komiese element soos dit met betrekking tot geestigheid staan, klassifiseerbaar is binne die drie verskillende vorme van geestigheid wat ek onderskei het.

In hierdie stadium wil ek ingaan op die tweede oorweging. Kenmerkend van hierdie oorweging is die apologetiese houding wat die voorstanders van geestigheid inneem. Hulle wil die teenstanders oortuig dat geestigheid "nie as 'n soort onbenulligheid, as 'light verse' sonder meer, beskou moet word nie", soos Van Wyk Louw dit op bl.133 stel. Geen wonder nie dat Van Wyk Louw se artikelreeks op hierdie noot eindig.

Hierdie houding bring mee dat die kwalitatiewe maatstaf by die beoordeling van die verskillende soorte geestigheid voorop staan. Die teenstanders moet oortuig word hiervan dat geestigheid ook tot "hoër vorme" in staat is (ontwikkel het!). Die implikasie hiervan is dan ook dikwels dat die "laer vorme", soos die grap, nie as wesentlike deel van geestigheid beskou moet word nie. Verder word gevoel dat hierdie atavisme ons belemmer om die "hoër vorme" van geestigheid sinchronies te waardeer.

Hierteenoor wil ek stel dat die geestige in die eerste plek te doen het met die grappige, dat hulle sinonieme begrippe is, waarmee ek verder wil beweer dat die grappige "suiwer geestigheid" is!¹²¹ Waarom ons dit nie (meer) onmiddellik (wil) insien nie, is omdat daar nog 'n ander soort suiwer geestigheid bestaan. (Ek gebruik hier "soort" in my betekenisonderskeiding van hierdie woord:

121. Om alle misverstand te voorkom, wil ek dit duidelik stel dat ek nie alle grappe betrek nie. Ek verwys slegs na die soort grappe waarin "uiteenlopende idees" 'n rol speel. In hierdie opsig sluit dit aan by geestigheid. Interessant behoort dit te wees om na te gaan hoeveel soorte grappe daar bestaan.

as onderafdeling, spesie, van die algemene klas, genus, of wat ek "vorm" noem.) In hierdie soort suiwer geestigheid vind ons gewigtige ervaring, teenoor die meestal triviale ervaring van die grap.

Andersom sou mens dit so kon stel: in 'n literêre tradisie, soos die Nederlandse (waar Huygens 'n alleenstaande voorbeeld is), waarin die tweede soort (nog) nie 'n sterk indruk gemaak het nie, sal mens vanselfsprekend aanvaar dat geestigheid uitsluitlik op grappigheid dui. In 'n groot mate het F.E.J. Malherbe hom dan ook deur hierdie oorweging laat lei in sy verkenning van Visser se geestigheid.

En tog is daar ook hier sprake van 'n onderskeid wat getref word, bv. in die volgende opmerking van Dekker oor Melt Brink se Grappige stories e.a. versies: "Tot geestigheid styg sy gemoedelike, soms nogal lawwe, grapperigheid nie".¹²² Of in die volgende bewering van Grobler n.a.v. "Toe die wêreld nog jonk was": "Dat Visser net 'n grappie uit die gegewe wou haal (soos in 'Nat en Sap', en 'In die Sondagskool'), betwyfel ek".¹²³ (Ek laat die probleem eers daar of "Nat en Sap" maar net op die grappige dui.) Wat hier van belang is, is dat dit by hierdie twee literatuurbeskouers nie opgekom het nie dat die struktuur van die soort suiwer geestigheid van "Toe die wêreld nog jonk was" dieselfde is as die gewone grap. Dis hier dat ons helderheid moet kry as ons wil begryp wat die plek en waarde van geestigheid in die literatuur alles behels.

As ek nou sê dat "suiwer geestigheid" 'n twee-soortige begrip is, dan bedoel ek dat die "laer" en "hoër vorme" op dieselfde basis plaasvind. Met ander woorde daar sal nagespeur moet word op grond waarvan hierdie twee soorte suiwer geestigheid saamgegroepeer word.

Voorop by "suiwer geestigheid" staan dat die emosies nie moet inbreuk maak op die ervaring nie. Inbreuk maak beteken egter nie die afwesigheid van emosies nie. Die eerste soort suiwer geestigheid kan suiwer woordspeling wees waar 'n interpreterende konteks ontwikkel uit die onmiddellike konteks waardeur die geestige effek sy beslag vind, bv. in die volgende versreëls uit "Die duisendpoot" (uit Die purper iris):

122. Afrikaanse literatuurgeskiedenis, bl.31.

123. Verkenning, bl.70.

Pa sien die grap nie heeltemal
Want hy moes die gelag betaal.

Die woorde "die gelag betaal" beteken in die eerste plek, binne die konteks van die gedig, dat Pa die rekening moes betaal: dat Pa die genesing van klein Jantjie se gelag moes betaal. Maar sáám met hierdie eintlike betekenis tree die figuurlike betekenis van hierdie woordgebruik ook op: hy is bek-af omdat dit hy is wat die spit moes afbyt, d.w.s. die gelag moes betaal. Die dubbelsinnige betekenis verhewig die komiese gestaltegewing. Met ander woorde die fungering van die tweede betekenis, waardeur die verrassings-effek ontstaan, laat die leser die situasie des te meer geniet. Hiermee is die verrassing en die genot as't ware inmekaar opge-rol.

'n Tweede soort suiwer geestigheid waarin die woordspeling ook 'n rol kan speel, soos trouens ook in die ander twee vorme van geestigheid, is dié waar 'n beroep gedoen word op ons waardebesef. Hiermee word die emosies ter sprake gebring, soos ek hierbo verduidelik het aan die hand van die teorie van Monro.

Stel hierteenoor die eerste soort suiwer geestigheid waar die gevoelsbelewenis geneutraliseer word. Daar word m.a.w. uit die invloed sfeer van die simpatie getree, soos dan ook tot openbaring kom in "Die duisendpoot". Bestaan daar nog simpatie vir Pa - ons voel immers saam met Pa wat die verantwoordelikheid eindelijk alleen moet dra - word dit onmiddellik uitgeskakel deur die bewuswording van die geestigheid soos dit plaasvind deur die woordspeling. Hierdie soort suiwer geestigheid is die enigste vorm waar die emosionele betrokkenheid geëlimineer word.

Watter soort betrokkenheid het ons dan binne hierdie situasie van die eerste soort suiwer geestigheid? Ons vind hier komiese betrokkenheid waarteenoor ons die persoonlike betrokkenheid van die tweede soort kry. Kyk ons na "Die duisendpoot", merk ons dat daar gesinspeel word op maatskaplike toestande. Die persoon-as-sodanig word hiermee nie geraak nie maar soos hy verskyn in-die-maatskappy¹²⁴. Teenoor hierdie afstandname vind ons by die tweede

124. So beskou, beantwoord die verskyning van die geestige hier as behorende tot die intellektuele en sosiale werksaamheid van die menslike gees. Hierdie voorstelling van die "komiese" stem ooreen met Bergson se opvatting van die komiese (vgl. Sypher, a.w., bl.62-63).

soort 'n intieme betrokkenheid waarmee 'n waardebesef ter sprake kom. Ek noem as voorbeelde "Batter my heart, three personed God" en die reeks Heylighe daghen. Hierin is die hoofkenmerke die dringend dramatiese, persoonlike toon.

Maar daar kan gevra word of dit nie vergesog is om hierdie twee soorte saam te groepeer nie. Op die keper beskou, kom dit as paradoksaal voor om hierdie twee uiteenlopende soorte onder een noemer te bring. Trouens, in die eerste soort kry ons dikwels iets triviaals, terwyl die tweede soort, soos in "Batter my heart", aan die onuitsegbare grens. My antwoord hierop is dat die saamgroepering te doen het met die meganisme van die geestigheid hier, soos dit tot uitdrukking kom in die ervaring van die tweeledige struktuur=prinsipe, nl. genot en verrassing.

In die tweede soort suiwer geestigheid word die grootste mate van vryheid veroorloof, wat egter onmiddellik ingehaal word deur verantwoordelikheid. Die moontlikhede wat beproef word, lei dus nie tot losbandigheid nie maar al hoe ruimer inklusiwiteit. Die gewaagdheid waardeur die verrassing ontstaan, moet daarom weer deur die genot saamgevat, gebreidel word. Dis tereg 'n kuns van sintese, "unified sensibility": van sentrifugale en sentripetale kragte wat teenoor mekaar afgeweeg of, ligter, afgespeel word.

Hiervolgens kan suiwer geestigheid erns-plus-speelsheid wees, soos in die bovermelde gedigte van Donne en Huygens, of speelsheid-plus-erns, soos in "Die duisendpoot". In eersgenoemde geval word die erns deur middel van die spel verken, verkry dit hierdeur reliëf; in lg. geval offer die speelsheid die erns onmiddellik op, word dit komiese wyding. Hierdie verskil wil ek verduidelik aan die hand van die aangehaalde versreëls van Huygens en die aangehaalde verse hierbo uit "Die duisendpoot".

God Son, God Soon, God Soen, hoe langh duert Dijn geduld?
Hoe langh lijdt ghy, Heer, Dijn' Soon-dagh, Soen-dagh,
Son-dagh,
Ondankbaerlijck verspilt, verspeelt, verspelt in Sond-dagh?

Uit die staanspoor word daar gespeel met ernstige begrippe wat nou verwant is aan mekaar: die een gaan as't ware in die ander op, waardeur die betekenis verdig. Simmetries kry die aanloop

van die eerste versreël sy voleinding in die tweede versreël: die geringe variasie in die volgorde word verklaar binne hierdie oorsaak-gevolg-verband. Dit word trouens in die woordbetekenis verantwoord: "God Son" lei uitdruklik tot "Son-dagh" waardeur die betekenis ontsluit word.

Kyk ons na die wysiging in die volgorde van die woorde, is dit opmerklik dat die aanvanklike spel 'n stukkie teologiese kommentaar bevat: God het Hom in sy almagtigheid (as "Son") na die mensdom gewend as Seun ("Soon") waardeur die versoening ("Soen") gekom het. Hiervolgens is die wysiging verstaanbaar: dat God Hom as Seun en Soenoffer tot die mensdom gewend het, beteken des te meer dat Hy Hom as Son gemanifesteer het waarvolgens Hy gehuldig moet wees.

Hierdie klimaks word egter vervolg in sy teendeel beskou deur dit nog eens deur die spel-moment van die klank te verken. Dit neem die vorm aan van 'n probleemstelling wat ons ons so kan voorstel: wat sal gebeur as hierdie "Son-dagh" "ondankbaerlik verspilt" word? Dit dat dit "verspeelt" word. En as dit die geval is, is dit nie meer 'n "Son-dagh" (in al die voorafgaande implikasies van hierdie woord) nie. Dit is dus "verspelt", wat beteken dat dit nou 'n "Sond-dagh" word.

Hierdie spel met die klank- en woordvorm dui dus op sinvolle erns. Hierdeur kristalliseer die sinryke betekenis uit.

Maar hier moet reeds gestel word dat die onderskeid tussen "Metaphysical" en suiwer woordspeling nie finaal neerkom op die onderskeid van erns-plus-speelsheid en speelsheid-plus-erns nie. So is Visser se "Bekende gesig" wat hieronder bespreek word, 'n voorbeeld van 'n soort "Metaphysical" gedig waarin die element van speelsheid nog verder deurgevoer is. Die dringende toon wat hier ontbreek, bring mee dat die erns na die agtergrond verskuif word. Dramaties is die aanbieding wel nog. Maar dan word die erns van 'n afstand beskou. Hierdeur is die ervaring nie so onmiddellik dringend as in die voorbeelde van Donne en Huygens nie. Dit bring mee dat die "harsh tone" en "strong line" nie as absolute vereiste vir "Metaphysical wit" beskou kan word nie. Hierdie kwaliteite is iets spesifieks van Donne se poësie, wat

mettertyd geassosieer is met die "Metaphysical" modus.¹²⁵ Die deurslaggewende vereiste wat gestel kan word vir "Metaphysical wit", of breër gestel, suiwer geestigheid, is dat daar op een of ander wyse persoonlike betrokkenheid, self-ondersoek, moet wees. Hierin kan die digter gepassioneerd óf gedistingeerd wees.

Hierteenoor vind ons die sosiale gerigtheid van die eerste soort suiwer geestigheid. Vergelyk ons dus die versreëls van Huygens met dié uit "Die duisendpoot", merk ons dat in lg. geval die figuurlike betekenis so snel op die letterlike betekenis volg dat ons dit onmiddellik as 'n eenheid aanvaar. Dat die letterlike (essensiële) en figuurlike (illusionêre) betekenis in die eerste soort koëksistent verskyn, en derhalwe geen versteurende effek het nie, dui op die onproblematiese aard van die ervaring.¹²⁶ Dit is nl. onproblematies omdat die situasie komies bejeën word, wat wil sê dat dit binne 'n sosiale konteks fungeer.

125. En tog is hierdie kenmerke in 'n groot mate tipies van die werklike "Metaphysical mode", soos ook blyk uit Colie se beskrywing hiervan: "The characteristics of this mode were the witty use of language...; a sharp, harsh, or unexpected diction and meter; the particular world of analogy described by Gracián; and a use of paradox which, even when its content is entirely traditional, draws the reader's attention to its own paradoxical nature" (vgl. a.w., bl.62) (onderstreping deur my).

Haar verkenning van die "Metaphysical mode" by Huygens word dan ook op bogenoemde wyse verantwoord deur frases soos die volgende: "The poems often begin sharply, in the Donnean way, with a colloquial question. 'Good Friday', for example..." (bl.64); "Often the lines break sharply in the middle, with a question, as in 'Easter'..." (bl.64); "Huygens also uses extremely harsh language in some of these religious poems..." (bl.64); "...Huygens often used a harsh and rough vocabulary about both his sinning self and his attitude toward the realities of human life...he cries out, not so violently as Donne in his plea to God to batter him, o'erthrow him, blow, burn him - but very close to it..." (bl.65).

126. Die saamfungering van essensie en illusie is 'n belangrike aspek van geestigheid (vgl. Warnke: Versions of Baroque, bl. 21-51).

Ter opsomming: dis belangrik aat ingesien word dat hierdie twee soorte deel uitmaak van dieselfde vorm van geestigheid. Hierom wentel die waarde van geestigheid. Deur te stip op die komiese gestalte van geestigheid te let,¹²⁷ kan maklik uit die oog verloor word dat ons nog net met die kern van geestigheid te doen het. In hierdie kern is daar 'n geweldige krag aanwesig wat hom kan laat geld oor die hele spektrum van die geesteslewe. Dit is dus een- sydig om te verklaar dat geestigheid veelal dui op 'n proses van sofistikasie, soos Donne in "The flea", of selfs net onbenulligheid. Dieselfde digter kon immers ook met 'n andersoortige woordspeling kom, soos in "To Christ": "Thou hast done", wat op iets allergewigtigs dui.¹²⁸ Dis nie t.o.v. die meganisme wat daar 'n verskil bestaan tussen die twee soorte woordspelinge (geestighede) nie, maar wel t.o.v. die realisering van die lewenswaarde wat afhang van die aard van die konteks waarin die geestigheid optree.

Teenoor die eerste soort suiwer geestigheid waar die eenheid tussen die uiteenlopende kontekste op iets toevalligs dui, ontwikkel die eenheid van die tweede soort tot die insig dat hier inderdaad 'n noodsaaklike verbandlegging bestaan. Dikwels is daar net 'n dun skeidslyn tussen ware "Metaphysical wit" en presieuse geestigheid wat in die gewaad van "Metaphysical wit" verskyn. Hoewel ek dus

127. Dikwels is/word aan geestigheid hierdie beperkte rol toegeken. Dit geld bv. J.D. Bierens de Haan in sy werkie De zin van het komische, ble.15-21 en 55-62). De Haan openbaar hom as 'n kenner van die komiese soos dit op tradisionele wyse tot uiting kom (vgl. bl.153-165). Hoewel hy dus op insiggewende wyse vasstel hoe die komiese verband hou met die tragiese, kom dit nie in hom op om geestigheid wat ressorteer onder die komiese (vgl. bl.18), hiervolgens verder te ondersoek nie.

Dat die twee soorte suiwer geestigheid saamgegroepeer kan word, spruit voort hieruit dat die "grap" en die "conceit" soortgelyke meganismes het. Kermode merk o.a. hiervan op: "The corruption of metaphysical poetry is the joke, because jokes and conceits have similar logical structures...As the court masque was the ancestor of the modern pantomime, so metaphysical poetry has among its descendants the poetry of pun and nonsense" (a.w., bl.31).

128. Vgl. Brooks: Modern poetry and the tradition, bl.26-27.

hierbo gesê het dat dit in "Metaphysical wit" moontlik is om gepasioneerd of gedistingeerd te wees, is dit in lg. geval 'n hanetree-sjiek na 'n soort presieuse geestigheid. Hierdie oorgang is iets wat telkens ter sprake gebring word i.v.m. die "school of Donne", wat nie meer die dryfkrag van die meester besit het nie.¹²⁹ Mens kan al dit ook so kan stel dat die spel-element die erns oorwoeker het.¹³⁰ Hierdie neiging val ook sterk op by Visser se geestigheid. Maar hierdeur kan mens maklik uit die oog verloor dat Visser ook in staat was om soms suiwer geestig, in die "Metaphysical" sin van die woord, te wees.

In die ander twee vorme van geestigheid is daar 'n eensoortigheid aan aanslag. Dit geld eerstens die woordspeling wat geartikuleer word binne die raamwerke van die tradisioneel- en modern-komiese. Dit beteken dat die woordspeling deurgaans ernstige implikasies het: in tradisioneel-komiese opsig soos dit voortspruit uit die tragiese en, tweedens, in modern-komiese opsig soos dit in verband staan met die tragikomiese visie.

In teenstelling met die eerste vorm van geestigheid waar die klem op die onmiddellike of verkreë eenheid val, vind ons dat die stukstaposisie hier meer die onverenigbaarheid laat blyk. Dit gaan gepaard met 'n skokkende effek. Dis t.o.v. die realisering van die kok of ontsteltenis dat gereserveerde en radikale geestigheid weer aan mekaar onderskei kan word. Ingereserveerde geestigheid is die uitwerking van die ontsteltenis nie persoonlik diepgaande nie. Dit is so omdat in gereserveerde geestigheid nog sprake is van 'n norm waarop 'n beroep gedoen kan word, terwyl die norm in radikale geestigheid ontkenning is.

29. Wat hierdie "dryfkrag" behels, word deur Winny soos volg verduidelik waar hy wys op die verskil tussen Donne en sy navolgers: "...most of Donne's successors are clearly trying to heighten the interest of a commonplace event or perception by forcing alien associations upon it. When Donne brings heterogeneous ideas together, he shows us why or how his mind discovered their hidden likeness" (A preface to Donne, bl.111).

30. Die spel-element is onontbeerlik in die geestige proses. Dit geld ook die Barok, soos blyk uit Warnke se Versions of Baroque (bl.90-129) waar 'n afsonderlike hoofstuk hieraan gewy is. Word die spel-element oordryf, wat wil sê dat dit aangewend word ter wille van sigself, veral die lewensubstraat meestal. Warnke wys dan ook daarop dat die konsepsie van spel tereg kom soos dit saamhang met die idee van "the world as theatre" (a.w., bl. 66-89). In die slothoofstuk van hierdie afdeling sal ek wys op voorbeelde van radikale geestigheid waar die spel-element gneutraliseer word as gevolg van die geweldige erns van 'n saak.

So bv. dui die "grap" in die Freudeaanse sin van die woord op iets persoonlik ingrypends. As gevolg van die skokkende openbaring, die aanslag op ons waardeleer vanuit die onderbewuste geloods, word beweeg na die terrein van radikale geestigheid. Gewoonlik word daar in die grap egter nie aanspraak gemaak op ons waardesisteem nie. So beskou, ressorteer die grap onder die eerste soort suiwer geestigheid. Wanneer die "grap" gelaai word met onderbewuste kragte, getuig dit van 'n siek gemeenskap. Tans belewe ons so 'n krisis, en Freud het nie 'n bietjie gehelp nie tot die verwarring wat daar hieroor heers, ook wat die omlýning van hierdie begrip betref.¹³¹

Die voorbeeld wat Addison aangehaal het om sy betoog van "true wit" mee te illustreer, kan beskou word as gereserveerde geestigheid. Alle waardes word hier nie oor boord gegooi nie. Daarvoor is die digter te veel meester van die situasie, wat hierdeur bewys word dat hy nog kan speel met sy frustrasie.

131. Freud se optrede het meegewerk tot die verandering wat "'up' metaphors" ondergaan het. "...The Virgilian inspiration of modern scientific mythology is not hard to see: the golden bough of the sixth book of the Aeneid supplies the title and the theme for Frazer, and the famous line spoken by Juno in the seventh, that if she cannot prevail on the high gods she will stir up hell (fletere si nequeo superos, Acheronta movebo) is the apt motto of Freud's Interpretation of Dreams..." Frye: Fables of identity, bl.66.

Hoe toepaslik hierdie opmerking van Frye is vir 'n tipering van 'n belangrike neiging in die moderne kuns, kan geïllustreer word deur die volgende omskrywing wat Peter Berger van die Vyftigers in Nederland gee:

"Zij vatten de romantische draad weer op, en gaven hun poëzie de naam van 'andere' poëzie. Niet juist, maar wel te begrijpen, omdat zij in zo verre veranderden, dat zij de vervulling van hun lyrische ik niet meer zochten in het bovenpersoonlijk-goddelijke, maar in het onbewuste" (Berger: Paradox - profiel van een generatie, bl.10-11).

Selfs 'n hedendaagse teologiese stroming is deur hierdie neiging aangetas. J.A.T. Robinson (Honest to God) wys daarop hoe teoloë soos Tillich, Bonhoeffer en Bultman begin opruim het met die idee van God as "up there". Teenoor 'n Teïsme bepleit hierdie liberale teologie "self-transendensie", waarmee God nie as 'n aparte objek gesien word nie. Hiervolgens is God "the ground of our being" (vgl. veral bl.45-63). In die mens se ervaring van God gee nie die "hoogte"-metafoor meer die deurslag nie, maar 'n "diepte"-belewenis, waarmee Robinson hom beroep op die bevindings van die diepte-sielkunde (vgl. bl.45).

Waarop hierdie onderskeidings berus en hoe ons die geestige situasies presies moet begryp, sal verder uitgewerk word. Om saam te vat, stel ek net nog eens duidelik waarop die verskillende vorme van geestigheid neerkom: in radikale geestigheid werk die verrassingsprinsipe (geheel en al) verdonkerend in op die genotsprinsipe; in gereserveerde geestigheid is die openbaring wat gemaak word deur die verrassing, slegs gedeeltelik ontwrigtend, omdat die norm nog voor hande is; in die eerste soort suiwer geestigheid is die genot en verrassing koëksistent met mekaar verenig, terwyl in die tweede soort geestigheid die verrassing so op die genot ingestem word, en andersom, dat dit lei tot 'n toestand van ewewig.

o o o O o o o

HOOFSTUK VIEREERSTE PROEWE TER VERDUIDELIKING VAN DIE
VERSKILLENDE VORME VAN GEESTIGHEID

Ek wil nou elk van hierdie drie vorme van geestigheid wat ek onderskei het, illustreer aan die hand van gedigte. Om nog eens by Van Wyk Louw aan te sluit, sodat gesien kan word waar ek van hom verskil, word twee van sy voorbeelde oorgeneem. Dis nl. "In die dieretuin, Pretoria" en "n Bekende gesig". Althoe hierdie gedigte is vir Van Wyk Louw voorbeelde van wat hy suiwer geestigheid noem, terwyl ek wil aantoon dat laasgenoemde suiwer en eersgenoemde gereserveerd volgens my beskrywing van hierdie begripsonderskeiding is.

1. Gereserveerde geestigheid:- "In die dieretuin, Pretoria",
Visser

Vooraf moet gesê word dat ek dit eens is met Van Wyk Louw waar hy sê "dat die digter ongelukkig voortgaan nadat die toppunt ('Ben ik mijn hoeder's broeder?') bereik was".¹ Ek vra my af waarom Visser besluit het op die toevoeging van 'n doelbewuste komiese kinkel. Is dit omdat Visser bewus was daarvan dat hierdie gedig ernstige implikasies het en dat hy ten alle koste wou voorkom dat sy bedoeling verkeerd vertolk kon word deur sy Afrikaner-leser? Sy ingryping op die Bybelse stof hier kon des te meer aanleiding gegee het tot misverstand. Ek laat die slot dus buite beskouing - en dit ondanks die feit dat hierdie eksplisiete bekentenis van die Hoër Aap ("'Ek is gewoond aan plaag en terg, // 'Maar wat te erg is, is te erg; // 'Was ek in staat my te verdedig, // 'So grof sou niemand my beledig!'") te meer dui op die herstel van die gereserveerde-geestige: dat die Hoër Aap nadruklik wil tuisbring dat die vreemde wêreldbeeld hom nie aanstaan nie. Maar dit was eintlik nie nodig in die gedig nie, want die geestige verwysing na die Bybel verrig hier voldoende kommentaar:

Die sjimpansee in ysterkou
Sit sy beskouers te beskou,
En weerloos hoor die Hoër Aap
Die Laer Mensdom ginnegaap;
Verneem, terwyl sy oë vlam:
"Die Mense en die Ape stam
"Van een oervader en oermoeder."
"Ben ik," skrik hy, "mijns hoeders broeder?"

Die draaipunt is die laaste versreël: dit belig nie alleen die voorafgaande nie, maar gee ons 'n insig hoe die stofgegewe verwerk is en waarvolgens die gedig tot ons spreek. Om by laasgenoemde te begin: uitgaande hiervan dat na die ewolusie-leer verwys word, en dat hiermee 'n sterk aanval op die tradisionele lewens- en wêreldbeskouing geloods word, veral soos dit in die Bybel voorkom, het ons met 'n ernstige saak te doen. En gewoonlik wanneer die een of ander wêreldbeskouing verdedig word, word dit met die hand op die hart gedoen. Wat vind ons nou hier?

Tot by die voorlaaste vers lyk dit of ons die ou patroon van reaksie te wagte kan wees. Maar dan word die woord nie aan 'n mens gegee nie, maar aan die voorwerp van beskouing, die sjimpansee wat 'n onverwagse slotoordeel vel. Verwys hy na die Bybel, volg hy nie die apologete na wat hulle hou by die letter van die Woord nie, maar sien hy kans om 'n geringe wysiging in die woordorde (van Gênesis 9: 4) aan te bring. Dis egter nie aanmatigend nie, maar ter sake, want dis nou meer van toepassing op hom. Hierdie verrassende omkering van die woord is dus heeltemal in ooreenstemming met die genot wat ons daarby ervaar. Hierdie geestige toedrag kan ons so verklaar: in plaas daarvan om direk ernstig te wees, veroorloof die spreker hom 'n speelsheid waardeur hy juis te meer sy standpunt vanuit hierdie ongewone hoek kan deurdryf.

As sodanig dui dit op suiwer geestigheid. Maar begin ons aandag gee aan die implikasies verbonde aan hierdie Bybelse verwysing soos dit gestalte vind in die loop van die gedig, blyk dit dat hier weer teruggeswaai word na die erns van die saak. Dit wil sê die houding wat hier eindelik seëvier, is 'n houding van korrigering. Dus wanneer die Mens wat hom die ewolusie-leer aanmatig, vergelyk word met die Aap, word dit opvallend dat dit die Aap is wat meer behou het van die kennis aangaande die Goddelike; die Mens se hele handelswyse vervlak tot 'n "ginnegaap", terwyl dit die Aap is wat nog kan "skrik", wat ons herinner aan die Goddelike (met hierdie woorde is Kaïn immers deur God tot verantwoording geroep). Eindelik word dit 'n teregwysing aan die selfgenoegsame mens. In die versreël "sit sy beskouers te beskou" vind ons 'n tipies Sokratiese houding: dis die onkundige Aap wat eindelik weet om die Mense in hulle sekerheid omver te gooi.

Met hierdie gedig wou Visser die voorstanders van die ewolusie-leer 'n hou toedien: nie te oop en bloot langs die weg van redelike argumentasie nie, maar op geestige wyse. Die verrassende wyse waarop dit plaasvind, bereik ons nie geheel en al nie, omdat die erns van die saak ons bybly. Maar omdat ons kan vertrou op Visser se normatiewe houding hier, kan ons dit tog in ruime mate geniet. Vandaar dat dit kan deurgaans as gereserveerd-geestig.

2. Suiwer geestigheid:- "n Bekende gesig", Visser

In "n Bekende gesig" maak Visser op dieselfde wyse gebruik van die Bybelse verwysing en vorm dit eweneens die hoogtepunt van die gedig. Gelukkig eindig hierdie gedig op hierdie hooggestemde noot. Maar dis nie hierdeur wat dit 'n voorbeeld van suiwer geestigheid is nie, want al sou "In die dieretuin, Pretoria" ook met die verwysing na die Bybel geëindig het, is dit nogtans 'n voorbeeld van gereserveerde geestigheid, soos dit dan ook aan die lig gekom het. Wat laat ons dit dan as suiwer geestige gedig onderskei?

Die Medisyne is my Vrou,
 Die Kuns is my Vriendin.
 Deur eerste word ek druk gehou,
 Die tweede sien ek min.
 En dit is goed vir U,
 En goed is dit vir my:
 Als ik het kwade wil,
 Ligt 't goede mij nabij!

Die geestige kwaliteit hier gaan ten nouste saam met die beroep wat daar op die morele waarde gemaak word. Dit weer gaan saam met die vryheid waarmee Visser 'n verbintenis bereik met die im-morele. En tog word hierdie veroorloofde vrysinnigheid in delikate ewewig gehou. Die morele standaard word nie beveg waardeur die waardesisteen in gedrang kan kom nie, en, aan die ander kant word die sondige nie puriteins ontken nie. Lig-lig vind Visser sy weg hierdeur, sonder om aan een van die uiterstes te stoot.

Niks word oorgelaat aan die verbeelding nie waardeur die gevoel alles sou kon kompliseer, maar op die wyse van 'n allegorie: deur 'n punt-tot-punt-ooreenkoms, word twee verskillende verbande ontwikkel, wat eindelik in die twee slotverse saam besleg word. En laasgenoemde is in 'n driedubbele sin spel: as antitese én

woordspeling vloei dit voort uit "goed" van die twee voorafgaande versreëls én word die hele proses hierdeur beklank; as wysiging van die woordorde van die Bybelse woorde (Romeine 7:21) waar die onmag oor die sonde bely is, kan nou geestig die sondige neiging besweer word; en as geestige konkretisering (vergelyk hier die effek van "ligt't nabij") word as 't ware vanself die regte morele keuse tussen die twee verhoudings gemaak.

Hierdie lugtige siening, wat niks anders is as 'n gesonde lewensopvatting nie, raak die hele gedig. So word daar nie gely aan selfoorskating of selfs besetenheid nie (vgl. hierteenoor die "Kuns is boos!"-idee), en die medemens word met die grootste hoflikheid bejeën (vgl. die hoofletter "U" teenoor die verwysing na "my" met 'n kleinletter, en verder, in afwyking van die Afrikaanse idiomatiese, word eers na "U" verwys en daarna na "my"). Vergelyk ook hier hoe die omstelling van "dit is goed" na "goed is dit" dien as voor-spel vir die aantrede van die Bybelse verwysing. Verder, waar eers die draak gesteek is met allerlei persone, word hier eindelik met die eie persoon ook bietjie afgereken. Hierin dus ook 'n balans wat gevind word.

Maar genoeg om te laat sien dat verrassing en genot hand-aan-hand deur hierdie gedig gaan, harmonies op mekaar ingestel, as elk tot verwesenliking kom.

3. Radikale geestigheid:- "Huiskat", Elisabeth Eybers

As 'n voorbeeld van radikale geestigheid kyk ons na "Huiskat" van Elisabeth Eybers:

Die kat strek hoog op vier strak bene, buig
behaaglik om haar luiperdlies te lek,
rol om en lê fluwelig oopgevelek
dat keel en bors en buik die son kan suig.

Ons noem haar "kat" want sy is sonder siel
en anoniem. Snal skerwe van agaas
staar koud uit die driehoekige gelaat.
Arglistig, vloeibaar, soos 'n blink reptiel

van los en lenig wees versadig: sy
sal nooit - die veearts het haar 'reggemaak' -
ekstase en angs van lewe voortbring smaak,
sal, steeds eenselwig, alle teerheid stuit.
Ek hol my hand behoedsaam, smalend sluit
sy haar oë, kronkel by my greep verby.

Die titel berei ons voor dat dit in hierdie sonnet om 'n huiskat gaan. In die eerste kwatryn verneem ons verder dat dit 'n huiskat van 'n bepaalde geslag is. Die waarneming van die wyfiekat hier bevat op die oog af niks eienaardigs nie. Dis immers tipies van 'n kat om "haar" te strek, te lek, om te rol, as sy eindelijk oopgevlek lê in die koesterende strale van die son.

In die tweede kwatryn word daar by nadenke gevorder tot 'n peiling van die waargenome kat. En hoewel die beeldingsvermoë hier tref fend is, dui die aangeleentheid nog nie op iets besonders nie, want eers in die sestet waar gekom word tot uitdruklike verklaring, nl. dat sy in haar geslagtelikheid 'n uitsonderlike status bekleed, én dat sy hiermee blykbaar as ideaal voorgehou word, verkry die siening van die kat vreemde allure.

En tog is hierdie siening op verrassende wyse al in die eerste kwatryn voorspel, nl. deur 'n metafoor wat sentreer om "suig". By die eerste kennisname kon ons nog hieroor lees omdat ons direk begryp het wat hier gesê word, wat wil sê dat die implikasies nieraan verbonde ons nie tot stilstand gedwing het nie. Wat egter nie misgekyk kon word nie, is dat hier 'n beeld gebruik word, want letterlik kan die kat nie son(strale) suig nie. Hierdie vreemde bekoring wat dit aanneem, blyk ook uit die bevoorregte posisie daarvan aan die einde van die strofe: die hele sinskonstruksie stuurt om tot stolling te kom met hierdie woord, of, saaklik gestel, al die handelwyses van die kat kom hiermee tot vervulling.

Om ons nou hiervan rekenskap, moet eers, sodat gesien kan word op watter wyse die betekenistoedrag verklaar word, gestel word dat die metafoor hier op die wyse van die "conceit" optree. Hier moet dan ondersoek word wat afgelei kan word t.o.v. die tena uit die "disparate" dinge wat byeengebring word.

Die direkte verband wat "suig" normaalweg met 'n wyfiekat het, is dat sy haar kleintjies soog, d.w.s. laat suig. Maar, in die lig van die mededeling in die sestet, is hierdie biologiese funksie daar ontnemen. Wil dit nou sê dat sy 'n voorreg ontnemen is? Die sestet gee nie 'n uitdruklike antwoord hierop nie, maar sinspeel tog daarop dat dit nie so is nie, onder andere waar gestel word dat sy "smalend" teen alle toenadering, veral "teerheid", gekant is. Maar waarop hierdie nuwe gerigtheid dui, word niks direk oor

gesê nie. Opheldering word gebring deur 'n verdere beskouing van die "conceit".

Waarop dui dit dat sy die son suig? Dui dit net op die tydelik koesterende bestraling sonder meer? Nee, op veel meer: sy kan nou oop en bloot, vry staan teenoor die son, elementale simbool van die lewe. Geen biologiese drif en nood staan haar meer in die weg nie. Dis nou sý wat onverhinderd die lewe kan geniet; sy het niks meer in haar wat die ander die lewe hoef te laat geniet nie. Sy is inderdaad, soos dit in die gemeensame taal lui, "reggemaak".

Bespreek ons nou die aard van die geestigheid hier, is die eerste punt wat gestel moet word dat hierdie uitkoms problematies is. Dit kan nie onvermengd geniet word nie. Miskien kan dit net nog geniet word om die buitengewone aanspraak waarmee dit vorendag kom. Dit wil sê as hierdie ideaal deurgevoer sou word op alle biologiese vorme, sou dit selfvernietiging kon meebring. Daar sit dan ook iets wrekerigs in die voorstelling. Dis hierdie onnatuurlike behae wat 'n sardoniese laggie ontlok.

Om die draagwydte van hierdie allesvernietigende komiese spel te oesef, moet dit geplaas word langs die tragiese verwesenliking van 'n soortgelyke ervaring. 'n Gedig van Elisabeth Eybers waarin op hierdie wyse rekenskap gegee word van die risiko verbonde aan die seksuele lewe, is "Jong seun" (met as motto die volgende woorde van D.H. Lawrence: "Why were we crucified into sex?//Why were we not left rounded off,// and finished in ourselves?"):

Die seun klim druipend uit die bad,
sy hele lyf is gaaf en glad

en heel tot in die holte van
sy nael waaroor 'n seepbel span.

Strak ledemate, ribbekas
hoekig en hard soos 'n kuras,

handdoek in hand staan hy bereid,
gerig en toegerus tot stryd.

Tog, onvolkome afgerond,
hoe sal die lewe hom nog wond:

in sy Achilleskern vind
hy geen beskutting - man . of kind:

geheg aan die benedebuik
waar blink haarrankies reeds ontluik,

deuraar, teer soos 'n ooglid, sag
soos murg, hang weerloos die geslag.

In hierdie gedig vind ons 'n deernisvolle uitbeelding van 'n eun vir wie die volwasse lewe begin oopgaan. Die deernis spruit voort hieruit dat die menslike lot nie ontduik kan word nie: onafwendbaar is sy "hamartia", of "Achilleskern" soos dit in die gedig lui, waardeur hy hom met sy eindbestemming moet konfronteer. Problematies is in die eerste helfte van die gedig die voortdurende sinspeling op 'n stryd, wat pragtig tot verklaring kom deur hierdie effektiewe klassieke verwysing.) Teenoor hierdie doem-aardigheid vind ons "Huiskat" waar die moontlikheid van bevryding aan die menslike lot oorweeg word. Op fantastiese wyse word die tragiese spanning verlé. Maar dan is hierdie uitweg so absurd, sy betragting van al die komplikasies daaraan verbonde, dat dit nie meer as natuurlik kan deurgaan nie. Die tragiese belewenis aan die probleem word hierdeur tot slegs kunsmatige oplossing gedwing. Vandaar dat ek dit wil beskryf as radikale geestigheid: die verrassing (veral soos dit uitkristalliseer deur die "conceit") om met so 'n ingrypende voorstel, waardeur alle biologiese lewe aangetas sal word as dit deurgevoer sou word, dat ons die uitkoms daarvan bittermin kan geniet.

o o o O o o o

HOOFSTUK VYF PEILING VAN DIE STRUKTUURPRINSIPES VAN
GEESTIGHEID

1. Klassifikasie van die komiese verskynsels binne die drie
forme van geestigheid

Aan die hand van die twee prinsipes, verrassing en genot, het ek, deur te let op die verskillende verhoudinge wat kan bestaan tussen die twee prinsipes, gekom tot 'n klassifikasie van geestigheid. Deur dit hierbo te illustreer, het dit geblyk dat ek goeie rede het om te vertrou op die steekhoudendheid daarvan. In watter mate die terrein van geestigheid hierdeur doeltreffend verken kan word, sal deur 'n ondersoek na die verskynsel geestigheid in die Afrikaanse poësie verder bevestig moet word.

Vanselfsprekend sal hierdie forme van geestigheid geraffineer moet word, wat wil sê dat fyner onderskeidings gemaak sal moet word. Maar die raamwerk sal onveranderd bly. So sal 'n toevoe-
 ging dan slegs lei tot 'n kwantitatiewe maar nie 'n kwalitatiewe verandering nie. Dit sê ek omdat ek in die formulering van 'n teorie die agtergrond het van sowel die tradisioneel-komiese as die modern-komiese.

Van Wyk Louw het egter die probleem van klassifikasie van meet af aan kwantitatief benader. So kom hy eers tot 'n indeling van "vier groepe"¹ wat hy "by verdere nadink" uitbrei tot "sewe soorte".² As gevolg van sy agterdog en vraag of "hierdie 'magiese' getal nie dalk 'n stukkies eie kon- of rekonstruksie (is)" nie,² kom hy met die volgende versoek: "Daarom sou ek bly wees as iemand vir my stellig bewys dat daar meer as die sewe soorte geestige vers is - óf: dat daar minder is."²

Maar hoe Van Wyk Louw tot hierdie indeling gekom het, sê hy glad nie. Met ander woorde, hy bly 'n antwoord skuldig oor die vraag teen watter sisteem van norme hy sy ondersoek gehou het.

Naas hierdie kwantitatiewe benadering is dit merkwaardig dat hy tog dadelik, nog voordat hy gesê het dat daar sewe soorte

1. Opstelle oor ons ouer digters, bl.118.

2. A.w., bl.120.

geestigheid is, begin met die aanlê van 'n kwalitatiewe maatstaf.³ Dat hy dit nie hier te gelukkig tref nie, moet daaraan toegeskryf word dat sy besinning nie gefundeer is in die komiese in die algemeen nie. Dit bring mee dat verskynsels wat hier opgemerk word, kan lei tot verwardhede as nie in ag geneem word dat daar verskillende opvattinge van die komiese is nie. Tipies hiervan is die herhaaldelike verwysing na die rol wat die onderbewuste speel in die onsin-vers, die fantastiese vers en die suiwer geestige vers.

Op bl.119, terwyl hy 'n voorbeeld van die nonsens-vers by Visser bespreek ("Blou Maandag"), hou hy hom aan sy kriterium van geestigheid as poësie van die intellek. As hy hiervolgens bevind dat hierdie gedig nie kan deurgaen as nonsens-vers nie, beseël hy dit met die volgende opmerking: "As dit iets is, is dit poësie van die onderbewuste; terwyl die werklike geestigheid die glinsterende puntjie van die bewussyn en die gees is".⁴

Later in sy bespreking van die fantastiese vers, wys hy in 'n kort verslag oor die "anti-realistiese neiging" hoe daar beweeg is na 'n sfeer wat "ver onderkant die blink punt van die rede lê".

Hy brei hieroor uit, en kom o.a. met die volgende: "...en dis Freud self wat aangetoon het dat die suiwer geestigheid - daardie spel van die gees wat tog so volmaak intellektueel lyk - heelwat van sy krag uit die onderbewuste put".⁵ Hierdie nuwe verskyning van die geestige word egter nie verklaar m.b.t. sy uitlating op bl.119 nie!

'n Voorlopige toets vir die geldigheid van die drie vorme van geestigheid wat ek mettertyd onderskei het, is dat al die soorte geestigheid wat Van Wyk Louw onderskei het, hieronder tuisgebring kan word. En in die lig van bogenoemde beswaar kan daar nou met vrymoedigheid gesê word dat hierdeur enige geestige verskynsel beter verstaan sal word, aangesien die verklaring daarvan nie intuïtief geskied nie maar geartikuleer word binne 'n begrip van die komiese as geheel.

3. A.w., bl.119.

4. A.w., bl.119-20.

5. A.w., bl.130.

As toetssteen vir hierdie herklassifisering wat ek kortliks wil illustreer, gaan ek weer eens uit van die tweeledige struktuur=prinsipe waardeur geestigheid tot ons spreek. S6 ressorteer die grap onder suiwer geestigheid omdat die verrassing en genot wat ons daarby ervaar in ooreenstemming met mekaar is. Soos reeds gesê val die Freudeaanse grap met sy destruktiewe werking onder radikale geestigheid. Parodie is waarskynlik 'n vorm van gere=serveerde geestigheid. Satire kán radikaal wees, soos beslis "ruthless rhymes" en ook die nonsens-vers en soms die fantastiese vers.

Maar dit kom nie daarop aan hoevéél soorte geestige verskynsels ons kan onderskei nie. Hiermee sou ad infinitum voortgegaan kan word deur steeds meer en meer geestige verskynsels te ontdek, of in wat ek gevind het vérder onderskeidend te werk gaan. So by=voorbeeld kan ek op een of ander tydstip van my ondersoek bevind dat parodie nie 'n selfstandige verskynsel is nie, maar deel is van 'n omvattender verskynsel, nl. die burleske.⁶ Of, nadat vas=gestel is dat die nonsens-vers en "ruthless rhymes" aparte kate=gorieë is, mag dit later blyk dat laasgenoemde inbegrepe is by eersgenoemde.⁷ Waarop dit dan neerkom, is dat die toetssteen van geestigheid toereikend moet wees: dat deur 'n beskouing hiervan 'n klassifikasie van geestigheid na vore sal tree waardeur enige nuwe verskyning verklaar sal kan word.

2. Die prinsipe genot in die lewe en literatuurbeskouing

Om ons insig verder te verdiep, wil ek nou ook rekenskap gee van hoe hierdie toetssteen, nl. die twee essensiële prinsipes wat Addison onderskei het, gewortel is in die verband waarby dit be=rokke is. En dit veronderstel baie. Die ondersoek hiervan word aarom begelei deur die volgende drie verteenwoordigende vrae: hoe skakel dit in by ons begrip van die literatuur as geheel? y die komiese in die algemeen? humor in die besonder? (Die be=ntwoording van die lg. vraagstelling word gelaat vir

. Jump: Burlesque, bl.1-2.

. Sewell: The field of nonsense, bl.130 e.v.

hoofstuk nege.) Dit sal meebring dat ek die twee prinsipes elkeen afsonderlik beskou.

Wat kan ons aflei uit Addison se bewering dat die genotsprinsipe van minder belang is? En tog is die genotsprinsipe van belang, want die samespel tussen die genot en die verrassing het my gelei tot die formulering van die drie vorme van geestigheid.

Maar wat beteken genot nou eintlik? Of, voordat ek hierdie vraag enigsins probeer beantwoord, het genot net betrekking op komiese verskynsels? Omdat ons geneig is om genot met die lag te assosieer, kan dit gebeur dat ons dit beperk tot die sfeer van die komiese. Maar dat dit nie die geval is nie, blyk reeds duidelik uit die beskouinge van Aristoteles hieromtrent.

Lane Cooper, wat hierdie saak deeglik ondersoek het,⁸ verklaar uitdruklik: "The specific effect of each kind of mimetic art is some kind of pleasure - the kind of pleasure appropriate to that art. The proper effect of comedy, then, is some form of pleasure; not necessarily some one single form..."⁹

As mens daaraan dink dat die tragedie met sy katarsis van vrees en medelye hier ook betrek word, is dit veel gevra dat 'n sekere soort genot hier nog kan voorkom. Dat dit wel so is, blyk ook uit die slothoofstuk van Humphry House se Aristotle's poetics, "Pleasure and imitation", waar hy die aard van die verbintenis tussen die tragiese katarsis en die genot bespreek.¹⁰

Die katarsis in die komedie het egter suiwer te doen met genot, soos dit by Cooper lui: "The pleasure of comedy is the actual effect produced upon the audience".¹¹ Dit beskryf hy as psigofisiologies. "An outward aspect of it is laughter".¹¹

Dis interessant om daarop te let dat Aristoteles in sy definisie van die komedie, in hoofstuk V van sy Ars poëtika, die komiese

8. Vgl. Cooper: An Aristotelian theory of comedy - with an adaptation of the poetics and a translation of the Tractatus Coislinianus.

9. A.w., bl.60.

10. Aristotle's poetics, bl.112-125.

11. Cooper, a.w., bl.61.

katarsis nie uitdruklik in terme van genot verklaar nie, maar in negatiewe sin soos dit verband hou met die tragiese katarsis. 'n Ander klassieke bron, die Tractatus Coislinianus, wat dikwels gekoppel is aan die naam van Aristoteles,¹² stel dit egter duidelik so: "Comedy is an imitation of an action that is ludicrous and imperfect...through pleasure and laughter effecting the purgation of the like emotions".¹³

Uitgaande hiervan dat die komedie as verteenwoordigend van die komiese is, is die vraag nou net wat die beduidenis van die genot is waarom alles blykbaar draai. Hieroor het Aristoteles heelwat lig gewerp in sy Retorika, waarvan Cooper 'n verslag lewer in Hoofstuk XI van An Aristotelian theory of comedy (bl.132-140). Veral van belang is die gevolgtrekking waartoe Aristoteles mettertyd gekom het:

"Then, since that which is according to nature is pleasant, and kindred things are natural to each other, all things akin to one and like one are pleasant to one, as a rule - as man to man, horse to horse, youth to youth; whence the proverbs: 'Mate delights mate'; 'Like to like'...And since everything like and kindred to oneself is pleasant, and a man is like nothing so much as himself, it follows that everybody is more or less selfish, self being the very standard of all such resemblances. And, since every one is selfish, it follows that all find pleasure in their own things - for instance, in their deeds and words; whence people are fond, as a rule, of their flatterers, of their lovers, of honor, of their children (for their children are their own)."¹⁴

Cooper se kommentaar hierop kan deur die volgende opmerking opgesom word:

"...On the surface lies the notion that our pleasure in literary and all other art is the discovering resemblances, with the human nature of the observing individual as the standard of comparison."¹⁵

12. Vgl. Cooper, a.w., bl.10-15.

13. A.w., bl.224.

14. A.w., bl.137.

15. A.w., bl.138.

Met genot sentraal gestel in die lewe, en soos dit dan ook tot uiting kom in die literatuur, is die vraag of daar nie 'n formule bestaan waardeur ons metééns kan sien hoe dit sy beslag vind in die literatuur nie. Ek meen wel so - en hier word verwys na die argetipiese benadering van Northrop Frye soos dit tot uitdrukking kom in sy werk The educated imagination wat beskou word as 'n eksplikasie van sy omvangryke Anatomy of criticism.¹⁶

Deur uit te gaan van 'n primitiwistiese siening van die lewe van, sê, iemand wat onverwags gekonfronteer word met 'n gans ander omgewing, soos in die geval van Robinson Crusoe, is daar drie verskillende houdings by so 'n persoon in die gewaarwording van sy omwêreld te bespeur: "First, a state of consciousness or awareness that separates you as individual from the rest of the world. Second, a practical attitude of creating a human way of life in that world. Third, an imaginative attitude, a vision or model of the world as you could imagine it and would like it to be."¹⁷ Hiervolgens onderskei hy dan drie soorte tale: "the language of ordinary conversation, the language of practical skills, and the language of literature".¹⁸ Van belang vir ons hier is die derde soort taal insover dit lig op ons bevinding van genot werp.

Ten grondslag aan die derde houding is die mens se verlange, sê Frye, om die wêreld wat so teenoor hom staan, deel van hom te maak. Hy wil dit as't ware omtower deur die krag van sy verbeelding na een of ander model wat korrespondeer met sy diepste verlange. En dit, bevind Frye, lê ten grondslag aan alle literatuur, watter vorm dit ookal aanneem én al word dit ook in negatiewe sin voltrek soos in die "ironic mode".¹⁹

Hierdie identifiseringsdrang van die verbeelding, waardeur die mens verlos word van sy vervreemding, lei eindelik, indien dit verwesenlik word, tot 'n bewussyn van tevredenheid. Soos Frye dit

16. Aangaande The educated imagination maak Wimsatt die volgende opmerking: "This is Frye's best attempt to write a small-scale account of his system" (vgl. Krieger: Northrop Frye in modern criticism, bl.78).

17. The educated imagination, bl.37.

18. A.w., bl.38.

19. Vgl. Anatomy of criticism, bl.33-71.

stel: "Here we recapture, in full consciousness, that original lost sense of identity with our surroundings, where there is nothing outside the mind of man, or something identical with the mind of man."²⁰ Om dit in laasgenoemde sin te belig n.a.v. Wallace Stevens se "The motive for metaphor", waarmee Frye sy gedagtegewing illustreer: die verbeelding verlang dat "Steel against intimation - the sharp flash, // The vital, arrogant, fatal, dominant X" opgehef sal word.

Hiermee is Aristoteles se ontologiese verklaring van genot dan duidelik gemaak in literêre opsig. Hiervolgens is die dominante rol van genot in die literatuur begrypplik. Dit het nl. te doen met die verwesenliking van die mens se diepste behoeftes, soos dit van oudsher in verskillende vorme van nabootsing tot ons spreek. Alle vorme van nabootsing word gemik op die vervulling van hierdie diepste verlange om die werklikheid te oorkom, hoe primitief die ervaring ookal is. Dis 'n punt wat iemand soos Jane E. Harrison in Ancient art and ritual duidelik laat uitkom: "At the bottom of art, as its motive power and its mainspring, lies, not the wish to copy Nature or even improve on her...but rather an impulse shared by art with ritual, the desire, that is, to utter, to give out a strongly felt emotion or desire by representing, by making or doing or enriching the object or act desired" (bl.26).

3. 'n Definisie van geestigheid in terme van die samewerking tussen genot en verrassing

Keer ek met hierdie verrykte insig oor genot terug na 'n verdere bespreking van geestigheid, is die onmiddellike vraag waarom dit so is dat genot in verhouding met verrassing klaarblyklik van minder belang is. Waarop dui dit dat die genotsprinsipe in gedrang kom? Hier sal mens natuurlik onderskeidend te werk moet gaan, want in die drie vorme van geestigheid neem die genot telkens 'n ander status aan.

Ek begin my verklaring hiervan met 'n beskouing van waarin gereserveerde geestigheid bestaan. Dit is hier wat ons die meeste te

20. The educated imagination, bl.29.

wagte kan wees dat een of ander kritikus die pad vir ons oopgemaak het vir 'n verdere deurskouing van geestigheid.

Voordat ek daarna verwys, laat ons ons vooraf voorstel hoe hierdie vorm van geestigheid daaruit sien. Waarop dui dit dat die genotsprinsipe as 't ware oor boord gegooi word? Dis belangrik om te let op die "as 't ware", d.w.s. asof dit so is, want sodoende, nl. deur dit oor boord te gooi, word nog nie heeltemal daarmee afgereken nie. Dit leef soos Jona voort! Dit vorm die voorwaarde, waarsonder die verrassingsprinsipe nie kan bestaan nie, of, wetenskaplik dan gestel: waarsonder die verrassingsprinsipe nie kan fungeer nie. En dit wil ek duidelik kry.

Ons herinner ons nog dat Locke ingesien het dat dit deur "congruity or resemblance" is waardeur "pleasant pictures and agreeable visions in the fancy" ontstaan.²¹ Maar wat hy nie so onmiddellik ingesien het nie, waarop Addison die woord verder gevoer het, is dat dit nie enige, voor-die-hand-liggende, ooreenkomste is waardeur geestigheid tot ons spreek nie. En dis nou hier dat verrassing hom laat geld waardeur hy genot wil-wil uitkanselleer. Máár verrassing kan alleenlik optree in samewerking met genot: op grond van die ooreenkoms wat gevind kan word! Mens scu hierop geestig kon uitbrei: verrassing kan alleen die hoogtes bereik in samewerking met genot.

Hiervolgens sien die verhouding soos volg daaruit: daar word 'n verband gelê tussen twee sake, waardeur van die genotsprinsipe uitgegaan word. Die verrassingsprinsipe laat egter onmiddellik uitkom dat hierdie verbandlegging in werklikheid nie dui op identifikasie nie. Dis maar 'n skyn geldigheid, 'n "mock-identity", soos Hazlitt dit pragtig gestel het in 1819, 'n bietjie meer as honderd jaar na die besinning van Addison.²²

"Mere wit, as opposed to reason or argument, consists in striking out some casual and partial coincidence which has nothing to do, or at least implies no necessary connection with the nature of

21. Vgl. Addison, a.w., bl.16.

22. English comic writers, bl.19.

things, which are forced into a seeming analogy by a play upon words, or some irrevelent conceit, as in puns, riddles, alliteration, etc. The jest, in all such cases, lies in the sort of mock-identity, or nominal resemblance..."²²

Wat hieronder volg, is 'n eksplikasie van Hazlitt se woorde. Dit word gedoen aan die hand van 'n ander voortbrengsel van Hazlitt, die kernagtige en briljante essay, "Definition of wit", in 1836.²³ Ek sluit aan by sy bespreking van die volgende aanhaling uit Samuel Butler se Hudibras:

In cut and die so like a tile,
A sudden view it would beguile.²⁴

Voorop by Hazlitt staan dat die transformasie van Hudibras se baard in 'n teël van 'n bepaalde orde is. Dis iets anders, sê hy, wanneer ons die volgende sê: "Die sterk man is 'n toring". Eersgenoemde word deur geestigheid ("wit") tot stand gebring, terwyl laasgenoemde 'n produk van die verbeelding ("imagination") is. Voordat die verskil tussen hierdie twee sake aangetoon word, wil ek eers kyk hoe Hazlitt geestigheid hier duidelik maak. Uit wat ek reeds gesê het, kan dit deur die volgende vraag opgesom word: hoe kan dit wees dat daar in 'n vergelyking waar 'n ooreenkoms (kongruïteit) gevind word, deur die verrassing 'n dieper geleë inkongruïteit aan die lig tree? Ek gee Hazlitt se verklaring met betrekking tot die aanhaling hierbo volledig weer:

"Because the qualities of stiffness or squareness and colour, objected to in Hudibras's beard, are themselves peculiarities and oddities in a beard, or contrary to the nature or to our habitual notion of that class of objects; and consequently (not being natural or rightful properties of a beard) must be found in the highest degree in, and admit of, a grotesque and irregular comparison with a class of objects, of which squareness and redness²⁵ are the essential characteristics (as of a tile), and which can

22. English comic writers, bl.19.

23. Vgl. The complete works of William Hazlitt XX, bl.352-363.

24. A.w., bl.357.

25. Hazlitt tref hier, om te verseker dat sy beredenering klop, die volgende voorsorgmaatreël by wyse van voetnoot: "A red beard is not uncommon, but it is odious,"

have, accordingly, no common point of union in general qualities or feeling with the first class, but where the ridicule must be just and pointed from this very circumstance, that is, from the coincidence in that one particular only, which is the flaw and singularity of the first object."²⁶

Nadat hy nog eens sy gedagtes laat gaan het oor hierdie voorbeeld, as hy dit ook reeds oorweeg het aan die hand van ander voorbeelde, kom hy tot die volgende definisie van geestigheid:

"Wit consists in two things, the perceiving the incongruity between an object and the class to which it generally belongs, and secondly, the pointing out or making this incongruity more manifest, by transposing it to a totally different class of objects in which it is prescriptively found in perfection."²⁷

Hiervolgens word die werking van die geestigheid in Addison se voorbeeld van "the bosom of his Mistress" baie duidelik. Die "cold" is iets wat nie gewoonlik geassosieer word met 'n vrou se boesem nie. Om hierdie onwesenlike "cold" van die situasie nou te laat uitstaan, word dit in verband gebring met 'n ander voorwerp, "snow", waarby "cold" wel 'n wesenlike eienskap is. Deur hierdie verbandlegging wat briljant is - want dit berus op 'n skyn-ooreenkoms ("mock-identity") - ontstaan die geestige effek, die verrassing.

Dit kom in geestigheid hierop neer dat twee uiteenlopende wêreldes of sfere oor mekaar skuif, slegs in 'n sekere opsig. Hiermee ontvang die ter sake of onmiddellike wêreld lig van die verwysingswêreld. Sodoende word die spanning en inkongruïteit wat in die onmiddellike wêreld bestaan, op komiese wyse weggelei. Of soos Hazlitt self hiervan verder sê: "This I think is the cause of the delightful nature of wit, and of its relieving, instead of aggravating, the pains of defect or deformity, by pointing it out in the most glaring colours, inasmuch by so doing, we, as it were, completely detach the peccant part and restore the sense of propriety which, in its undetected and unprobed state, it was

26. A.w., bl.360.

27. A.w., bl.361.

beginning to disturbed."²⁸ In terme van Addison se voorbeeld beteken dit dan dat die "cold" van "the bosom of his Mistress" nie die geleentheid gegun word om die digter te frustreer nie, want onmiddellik verlê hy dit deur daarmee te speel.

4. Die belangrikheid van die konteks en situasie vir die vasstelling van die aard van die geestigheid

Die aard van die invloed wat die verwysingswêreld op die onmiddellike wêreld het, hang af van die aard van die objekte self wat ter sprake gebring word. Omdat sneeu 'n konkrete objek is, is die beligting wat hiervandaan uitgaan, direk en eenvoudig. Dit geld ook die baard/teëlverhouding hierbo. Maar dat hier die mees ingewikkelde verhoudings te wagte kan wees, kan reeds gesien word in Visser se "In die dieretuin, Pretoria". Ek gee weer eens aandag aan hierdie gedig, waarmee ek nou die geestige effek presieser wil omskryf.

Die sjimpansee in ysterkou
 Sit sy beskouers te beskou,
 En weerloos hoor die Hoër Aap
 Die Laer Mensdom ginnegaap;
 Verneem, terwyl sy oë vlam:
 "Die Mense en die Ape stam
 "Van een oervader en oermoeder."
 "Ben ik," skrik hy, "mijns hoeders broeder?"

Dis nie ongepas dat mense in 'n dieretuin "ginnegaap" nie. Maar as mense hier oor 'n ernstige saak "ginnegaap", getuig dit van 'n voor-angenomendheid wat op 'n oormaat selfvertroue dui. Kyk ons na die rol wat die sjimpansee speel, kom dit nogal voor dat hy ook ongepas handel: hy is verontwaardig (sy oë vlam, hy skrik...), wat nie in ooreenstemming is met die gewone handelswyse van 'n sjimpansee as 'n soort hanswors nie. As dit so sou wees, verdamp die geestige effek net hier. Maar danksy die omstelling van die bybelse woorde bly die sjimpansee hier getrou aan sy beeld as grapmaker. En soos ons hierbo gesien het, gaan daar nou hierdeur geregstellende kommentaar uit op die mense.

28. A.W., bl.356-357.

Hier vind ons dinamiese beligting in teenstelling met dié van die boesem/sneeu- en baard/teël-verhoudinge wat staties van aard is. In laasgenoemde twee voorbeelde word die aandag net gemarkeer. Hierteenoor word "In die dieretuin, Pretoria" van die verwysingswêreld óórgegaan tot 'n regstelling van die onmiddellike wêreld.

Al drie die voorbeelde vind direk plaas, d.w.s. die betekenis word binne die verband van die skyn-ooreenkoms beslis. Hierteenoor kry ons nog die indirekte manier waarvolgens geestigheid kan plaasvind. Die geestige effek bereik eers sy volheid hier nadat die relevante implikasies besef is. Wat hiermee bedoel word, sal nou verduidelik word aan die hand van die volgende beroemde woorde van Leipoldt uit "n Nuwe liedjie op n ou deuntjie":

Daar is jou plek, by die graffies daar -
Twee in een kissie, 'n bruilofspaar!

Aangesien dikwels na hierdie laaste versreël verwys is as humor,²⁹ is dit nodig dat kortliks gewys sal word dat ons hier inderdaad geestigheid het. Die ongepastheid van die onmiddellike wêreld bestaan hierin dat twee kinders saam begrawe moet word in een kissie, die gepastheid van die verwysingswêreld weer daarin dat dit vanselfsprekend is dat 'n bruilofspaar uit twee mense bestaan. Bloot op die getal af lyk dit egter of daar 'n logiese ooreenkoms bestaan! Die skokkende effek wat hierdeur ontstaan, vra om 'n verantwoording: die idee van 'n huwelikspaar as 'n eenheid wat gepaard gaan met die hoogste vreugde is onversoenbaar met 'n begrafnis, én dan bowendien in hierdie ongepaste omstandighede en derhalwe diepste smart as kinders twee-twee saam begrawe word. Dis deur hierdie essensiële verskille, wat wil sê op indirekte wyse, dat die geestigheid sy beslag kry.

Alle indirekte wyses van beelding dui egter nie op geestigheid nie. En hier dink mens veral aan ironie waarvan bogenoemde voorbeeld 'n bepaalde vorm is. Ja, en al vind die geestigheid op direkte wyse plaas in "In die dieretuin, Pretoria", spreek die Sokratiese ironie nog sy woordjie soos ons hierbo gesien het. Dit bring mee dat ons sal moet fyn onderskei - te meer omdat iemand soos Brooks gesê het: "But the most general and most important function of wit is that which must be termed - for want

29. Vgl. bv. Dekker: Causerie en kritiek, bl.94.

of a more accurate phrase - the ironical function."³⁰ Volgens die parentese moet toegegee word dat hy bewus daarvan was dat hy met hierdie begrip nogal meer aangedui het as wat die tradisionele opvatting toelaat.³¹ Maar niemand sal seker kan ontken nie dat Brooks se ondersoek hiervan verknoop gaan met die indirekte benadering wat hy dikwels in n gedig vind: Soos hy elders by monde van Shakespeare gesê het: "he (the poet) can 'with assays of bias// By indirections find directions out'".³²

Om nie my beskouing hiervan in die lug te laat hang nie, sluit ek aan by 'n bespreking van die volgende twee tersines uit Opperman se "Ballade van die Grysland":

Toe het ons tot 'n staaldriehoek
die leë olievate opgestapel -
bye aan 'n nat bruin heuningkoek.

En haar hande, soos oor 'n klavier,
gryp en vou en gryp en vou
stukke sjokola in blinkpapier.

A.P. Grové het insiggewende opmerkings oor hierdie twee strofes gemaak. Van e.g. sê hy onder andere: "...in hierdie beeld sit daar 'n stuk wrange kommentaar as ons by die ooreenkomste tussen die arbeider en die by, die staaldriehoek en die heuningkoek verbykyk en ook die essensiële verskille opmerk. Die by werk swaar, dog sy arbeid is sinvol. Maar die man? Hy werk aan die opbou van 'n staalheuningkoek waaruit daar bitter min soetheid te haal is."³³

Sy beskouing oor die tweede strofe hierbo is soortgelyk. Eers wys hy op "n soort ooreenkoms tussen die ratse hande wat papier gryp om lekkers toe te vou en die hande wat swierig oor die klawers beweeg".³³ Direk hierna stel hy: "Maar daarnaas die groot verskil..."³³ Hierdeur is dit "ironiese kommentaar wat terselfdertyd iets van die gesindheid en gevoelens van die werkster openbaar".³³

30. Vgl. Modern poetry and the tradition, bl.28.

31. Vgl. dit bv. met die saaklike verkenning van Dikkers: Ironie als vorm van kommunikasie.

32. Vgl. The well wrought urn, bl.6.

33. Fyn net van die woord, bl.111

Die vraag wat ek nou moet beantwoord is hóé ons weet dat ons in hierdie twee strofes nie voorbeelde van geestigheid aantref nie. So op die oog af lyk dit of ons hier met geestigheid te doen het: Ons ervaar 'n verrassing as ons gewaar word van 'n skynbare ooreenkoms tussen die klavierspeler en die fabriekwerkster se bedrywigheede en die heuningbye en die arbeiders s'n. Dan is daar die "wrange kommentaar" op grond van die verskille wat soortgelyk is aan dié van die versreël van Leipoldt.

En tog het ons hier nie met geestigheid te doen nie. Dit spruit hieruit voort dat daar geen ongepastheid bestaan tussen die arbeiders en fabriekwerkster se bedrywigheede hier en die klas waartoe elkeen behoort nie. - Arbeiders en fabriekwerksters verrig hulles werk so in die algemeen. Dis daarom strydig met die bevinding van geestigheid wat vereis dat 'n ongepastheid in die onmiddellike wêreld bestaan.

Die gekompliseerdheid en boeiendheid van 'n voorbeeld van geestigheid kan verband hou met die indirektheid daarvan, soos in "n Nuwe liedjie op 'n ou deuntjie" wel gebeur. Maar deur die direkte manier van geestigheid kan eweneens 'n soortgelyke toedrag tot stand gebring word. Iets in die rigting hiervan kon ons reeds in "In die dieretuin, Pretoria" bespeur. Wat tot hierdie gekompliseerdheid aanleiding gegee het, is die situasie en konteks waartoe dit behoort. 'n Ingrypende voorbeeld van die direkte manier wat ek nou wil bespreek, kom weer eens uit bogenoemde gedig van Opperman. Dis naamlik die twintigste strofe wat in sy ontstellendheid as die boeiendste gedeelte van "Ballade van die Grysland" beskou word.³⁴ Ter wille van die verband en die verwysing daarna word die voorafgaande strofe mede-aangehaal:

34. T.T. Cloete wat hierdie strofe as kulminasiepunt bevind het m.b.t. die leegheid waartoe gekom is in die gedig, het van die betrokke strofe soos volg getuig: "Die samettrekkings= beginsel van die gedig, sy astrakagtigheid...kom miskien nog die beste uit in die voorlaaste strofe wat, soos proefondervindelik vas te stel is, vir baie lesers die boeiendste beeld bevat - glad nie 'n 'mooi' beeld nie, eerder afstotend, en tog die aandag trekkend..." (Kaneel, bl.70-71).

Deur tralies wat die tuin omsluit
kyk ek en my verwarde broers
verlangend na die stad nog uit:

hoe deur die reën en laaste lig,
krukkig soos nat voëls
loop elke jas met sy gesig.

Hier word ondersoek hoe deur die direkte manier van geestigheid 'n verwickelde lewensverband tot stand gebring word. Sover vasgestel kon word, is hierdie strofe nog nie vanuit die perspektief van geestigheid benader nie. Dis derhalwe wenslik dat vooraf aange-
toon word waarop geestigheid in die twintigste strofe van die ge-
dig berus.

Die "ek" neem 'n werklikheid buite die "tralies" waar (strofe 19 en strofe 20 versreël 3). Die waarneming is gesitueer binne sekere omstandighede (str. 20 v.l). Aangesien hierdie omstandighede akurate waarneming bemoeilik, kan verwag word dat die waarneming nie suiwer sal wees nie. Deur "reën en laaste lig" is voorwerpe waarna gekyk word, immers moeilik onderskeibaar en dit kan nogal 'n snaakse gestalte aanneem.

Let ons egter op die aard van die verwringing van die werklikheid wat hierdeur ontstaan, soos blyk uit v.3: "loop elke jas met sy gesig", is die vraag of hierdie waarneming as normaal kan deur-
gaan. 'n Normale mens wat voorwerpe waarneem in soortgelyke om-
standighede sal, ondanks die groteske voorkoms, tog weet op grond van vorige ervarings dat die werklikheid nie so is nie én hy sal verhoed dat hy deur sy siening aangetas word. Hiervolgens is dit duidelik 'n gewilde en ongepaste siening waardeur doelbewus 'n aanslag gemaak word op ons waardebepaling van dinge.

Daar kan egter teëgewerp word dat volgens die konteks van strofe 19 indirek verklaar word dat die man wat hier waarneem, onbekwaam is. -Is hy nie "verward" nie? Wil ons begin bepaal wat hierdie woord beteken, sal ons moet fyn let op die situasie hier en die konteks van, desnoods, die gedig.

Die persoon aan die woord hier is nie iemand van buite nie, maar dieselfde persoon wat verantwoordelik is vir die eienaardige waarneming. Dit bring mee dat die "ek" hier sý interpretasie

aanbied. Natuurlik is sodanige interpretatiewe toedrag waar die "ek" die bepalende rol speel, maar altyd 'n problematiese gegewe. Die "ek"-gesigspunt is te beperk om 'n verheue, uitsluitende interpretasie te kan gee. (So is daar al by wyse van spitsvondigheid gestel dat "Oom Gert vertel" iets anders is as "Wat vertel 'Oom Gert vertel'").³⁵ Dit is iets wat S.J. Pretorius raak gesien het in sy waardering van die simboliek in hierdie gedig: "Die karakter self is in 'n hoë mate onbewus van die werklike implikasies van sy sienings en vergelykings."³⁶ Is hý, die karakter, bv. nie min of meer direk verantwoordelik vir die "wrange kommentaar" en "ironiese kommentaar" hierbo nie? Dis deur sý bewussyn wat die epiek geskied. Ek dink dis duidelik so.

Ons het dus rede om te sê dat ons hier 'n toerekenbare persoon het wat in staat is om sinvolle interpretasies te maak. Wil dit nou sê, uit die aard van die vreemdsoortigheid in strofe 20, dat hy hiermee nie voortgegaan het nie? My standpunt is dat sy geestesvermoëns hier nie uitmekaar geval het nie: dat dit hoogs uitsonderlike gedrag is, maar dat dit tog sin maak, wat wil sê vir homself in die eerste plek. En om dit te begryp, sal ons die geestige toedrag hier moet verklaar.

Lyk ons na strofe 19, kan gesê word dat ons hier iemand het by wie daar nie 'n gebrek is aan insig in sy eksistensiële situasie nie. Die frase waar hy van hom en sy lotgenote, "ek en my verharde broers", getuig, is veelseggend. Dit verraaï op sigself al dat hier iemand aan die woord is wat met begrip en onderskeiding kan dink. Sy verwysing na sy lotgenote as "broers" veronderstel 'n intiem sosiale verband, in familiële en religieuse opsig. Gewoonlik is daar 'n wisselwerkende kontak aanwesig tussen "broers", wat neerkom op 'n sinvolle verstandhouding. Maar met die direkte voorafgaande kwalifikasie is daar eintlik nie sprake van sodanige verhouding meer nie. Het ons hiermee nie 'n ironiese gewaarwording wat getuig van dieselfde vlugge "insig" as die twee ervarings hierbo nie?

5. Vgl. Merwe Scholtz: "Wat vertel 'Oom Gert vertel'?", Standpunte, jrg. XIV, 3.

6. "Die simboliek in 'Ballade van die Grysland'", Standpunte, jrg. XXII, 3, bl. 34.

Dit beteken dat die "ek" hom naas sy lotgenote stel, uiteraard een met hulle voel, maar hom tog nie ten volle met hulle identifiseer nie. Dat hy die werklikheid ooreenkomstig sy lotgenote kan sien, dui op die lopies wat hy daarmee kan neem, - nie doelloos soos iemand wat willens en wetens 'n slagoffer van sy toestand geword het nie. Hy vereenselwig hom op 'n ongepaste wyse met die waarskynlike siening van die werklikheid deur sy makkers. Soos so dikwels bereik hy hierdeur distansiëring - ook deur die geïntensiveerde genot wat hy hier ondervind. Hoedanig? Dit bring ons by 'n beskouing van die beeld waarmee hy sy waarneming in verband bring.

Voordat begin word met 'n bespreking hiervan, wil ek my beweegredes vir bogenoemde interpretasie verstrek. Die algemene opvatting in die kritiek is dat hierdie man hom in 'n soort sielsiekehuis bevind.³⁷ Die rede hiervoor is duidelik: hierdie mense is "verward" wat tot vervulling kom in die man se "gekke" waarneming. Hierby kan verwys word na III, 2 waar geestelik geworstel word, wat dus vooruitwys op die ineenstorting van die man se geestelike vermoëns. Indien mens die situasie so vertolk, is hierdie man se waarneming heeltemal gepas. Uitgaande daarvan dat ons hier in strofe 20 'n voorbeeld van geestigheid het en dat ons hiervolgens in die man se waarneming 'n ongepastheid moet hê, d.w.s. in die onmiddellike wêreld, het my kanse op suksesvolle bewysvoering maar skraal gelyk. Dis toe dat ek my begin afvra het of die konteks en situasie 'n ander interpretasie toelaat. Die ondersoek hiervan het gelei tot bogenoemde interpretasie, waardeur ek die algemene beskouing oor hierdie twee strofes tegemoet wou kom.

Ek kon ook van meet af aan met 'n andersoortige voorstelling van sake gekom het, direk teenoor die algemene opvatting. Hiervolgens word uitgegaan daarvan dat ons in strofe 19 'n verwysing na die gevangenis het. My motivering vir hierdie standpunt kon ek soos volg uiteengesit het: bloot op die woord af herinner "tralies" ons direk aan die tronk; bekend is die uitdrukking: hy sit agter (die) tralies. Verder, binne die konteks van die gedig word daar

37. In die plate-reeks, Klank in poësie (Brigadiers 115) oorweeg Van Wyk Louw die moontlikheid hiervan wat hy as alternatief stel: "...Uit die gekkehuis of die hospitaal van die gevangenis..."

herhaaldelik op gesinspeel dat die "ek" geldelike bedrog gepleeg het en dat hy vrees dat die rekenmeester hom nog gaan inhaal. Treffend is dit dan ook dat die voorafgaande strofe dit juis weer eens hieroor het - en daarom is die gevangenskap hier in strofe 19 'n logiese einde van sake wat nou al telkens voorspel is.

Maar wat van "verward"? My antwoord hierop is dat hierdie woord nie noodwendig op geestelik verstoordes dui nie. Dit kan ook slaan op gevangenes wat deur die sosiale gewete gebrandmerk word as "verward". Máár hierdie betekenis is dan die hoofbetekenis-moment - en dit lê dus voor die hand - wat dan ook ondersteuning kry deur die konteks van strofe 20. Bowendien, deur die interpretasie te hou binne die twee strofes, berus op die vanselfsprekende, sterk argument van eenheid wat daar bestaan tussen die twee strofes: "Die dubbelpunt tussen strofe 19 en 20 is die enigste leestekens in die hele gedig wat 'n buitengewone verband lê tussen twee opeenvolgende strofes..."³⁸

Hierop wil ek soos volg antwoord: Ons moet ons nie blind staar teen hierdie voor-die-hand-liggende konteks of selfs nie eers Afdeling III nie. Dit lyk so vanselfsprekend dat ons die interpretasie hierteen moet rig, maar in die proses gee ons dalk nie genoeg aandag aan die breër konteks nie. Eintlik deur ons aandag hoofsaaklik hier te hou, word ons mislei, waardeur die gedig sy geheim bewaar. Is dit nie so dat as ons die aandag te streng op hierdie klein eenheid hou, ons interpretasie ietwat geforseerd sal aan doen nie?

In aansluiting met wat ek hierbo gesê het: hierdie groteske waarneming dui nie noodwendig daarop dat die man mal is en daarom nie meer in staat om te onderskei nie. Dat hy oorgelewer word aan die sentrum van sy bestaan, "die dun spil van my siel", dui maar net, om 'n uitdrukking van die psigo-analise te gebruik, op 'n indiuiduasieproses. My uitgangspunt is dat die man nog steeds kan onderskei - en dat deur 'n beskouing hiervan, soos dit uiting vind in sy verwickelde, wat wil sê geestige uitkyk, sal dit, meen ek, aan die lig kom dat hy hom tans in die tronk bevind.

38. Vgl. Cloete, a.w., bl.71-72..

Wat beteken die "groteske" hier, wat Cloete beskryf het as "glad nie 'n 'mooi' beeld nie"? Ek gee hier weer wat Guthke van die groteske sê: "...the grotesque is, by and large, the outward appearance of the absurd, that is to say: the disorienting perception of the absurdity of the world...by means of a distortion of reality which is grotesque...Its fantastic distortions of reality make us apprehend, in a cold shudder, something abysmally uncanny and demonic, an awareness which generates the feelings of estrangement, stupefying bafflement, strained laughter and gruesome fright and anguish all at the same time."³⁹ Veral van belang is sy gevolgtrekking direk hierna: "There is, therefore, something of the comic, to be sure, but only a very remote touch of the tragic in this fusion of emotions and sensations that modern critics calls grotesque. The best label for this fusion would be uncanniness: uncanniness from whose horror laughter hopes to provide momentary relief but rather succeeds in making the horror all the more obvious through this very gesture of escape."³⁹ Met hierdie beskrywing van die groteske in gedagte wil ek kyk of ons nie die problematiese situasie beter kan begryp nie.

Wat hierdie man waarneem, is die mense buite wat in hom verwringde gestaltes aanneem. Dit roep onmiddellik 'n ander verband op: voëls in die reën. Nie voëls in enige omstandighede nie, maar soortge-lyk aan die teenswoordige omstandighede. Die vraag is nou net of hierdie "siening" van die voëls nie eweneens ongepas is nie.

Vir 'n oomblik mag dit so voorkom, want die "krukkig" dien, op grond van die vers-eenheid en die onmiddellik sintaktiese verband, as vergelykingsbasis vir die beskrywing van die "nat voëls". Hiermee het ons mos ook 'n fantastiese en groteske beskrywing van die voëls. Maar is voëls wat so waargeneem word/is, werklik 'n ongepaste waar-eming? Voëls wat in die reën is, lyk mankoliekig, kan verskyn as gestaltes wat as 't ware met krukke loop.

Indien hierdie argument nog nie oortuigend is nie, moet dan verder gelet word op die wesenlike verskil wat daar bestaan tussen die benoeming van die nat voëls en die "mense" hier. Die voëls is ly herkenbaar as voëls al is hulle hoe nat, maar, soos Cloete dit

9. Vgl. Modern tragicomedy, bl.73.

gestel het, die aktuele waarneming verskyn as "n leë mensheid, 'n hol omhulsel",⁴⁰ wat buite die gewone voorstellingsfeer val.

Waarop dit aankom, is dat hierdie man wat die "mense" op groteske wyse waarneem (gedeeltelik deur eksterne faktore, en wat beklank word deur sy innerlike gesteldheid), dit nog in verband kan bring met sy ervaring van voëls in die reën. Hierdeur speel hy 'n soort speletjie waarmee hy hierdie ontsettende, afsydige gewaarwording van die werklikheid so te sê versag. Slegs skynbaar is daar 'n ooreenkoms tussen die ongepaste siening van die "mense" en die gepaste "siening" van die voëls in die reën.

Noudat bepaal is dat ons hier wel met geestigheid te doen het, keer ek terug na die doel van ondersoek met hierdie voorbeeld. Ek wil nl. sien hoe deur die direkte manier van geestigheid, soos in die geval van die indirekte manier, 'n verwikkelde lewens= verband bereik word. Dit kom daarop neer dat ek die situasie hier sal moet deurskou met betrekking tot die konteks van die gedig. Hierdeur wil ek my interpretasie van hierdie versreëls gee.⁴¹

Die "nat voëls" waarmee die waarneming in verband gebring word, is 'n beeld uit die natuur, soos die man dit in sy vorige lewens= tydperk ervaar het. As sodanig is hierdie "siening" 'n herinneringsflits. Dit hou weer verband hiermee dat die man van die

40. Kaneel, bl.71.

41. As riglyne vir die gebruik hiervan die volgende:

Ten opsigte van Interpretasie: "...the probability of an interpreter's inference may be judged by two criteria alone - the accuracy with which he has sensed the horizon of the whole and the typicality of such a meaning within such a whole..." (Vgl. Hirsch: Validity in interpretation, bl. 223).

Ten opsigte van konteks en situasie: "...gebruik voor resp. de 'talige' en die 'buitentalige' omgeving van een taaluiting. Die term kontekst word vaak ook in ruimere zin gebruik as algemene term voor wat wij kontekst en situatie noemen. In de Engelse literatuur tenslotte spreekt men vaak van context of situation in dezelfde ruimere zin." (Dik & Kooy: Beginnselen van de algemene taalwetenschap, bl.28).

platteland kom,⁴² soos reeds uit strofe 2 geblyk het:

Teen dakke en skoorstene blink
die son, soos in 'n leeggeloopte dam
op bottelskerwe en geroeste sink.

Die laaste gedagte aan die plaas (platteland) lei tot die eerste assosiasie met die stad. Dit beteken dat die man van meet af aan ongunstig ingestem op die stad in sy eerste gewaarwording daarvan. Hierdeur sluit Opperman aan by die bekende platteland/stad-problematiek van die Afrikaner in die eerste helfte van die twintigste eeu.

Hierdie strofe is die begin van die man se voortdurende kontak met die plaas/platteland/natuur. Wat Pretorius hier van afd. 1 gesê het: "Deur hierdie afdeling loop 'n volgehoue kontak tussen die plaasseun en die stad..."⁴³ geld eintlik van die hele gedig.

42. Daar kan beswaar gemaak word teen hierdie interpretasie dat die man, in strofe 1, direk en lyflik van die platteland kom. Volgens 'n ander interpretasie beteken die landelike perspektiewe doodeenvoudig dat die man 'n plaas ken. Laasgenoemde wil verder sê dat hy van die platteland afkomstig is terwyl hy hom, in die tyd van die gedig, reeds in die stad bevind.

Duidelik wil ek stel dat daar niks uitdrukliks is wat sê dat die man lyflik en direk van die platteland afkomstig is nie. En tog wil ek my hou by hierdie interpretasie, 'n interpretasie wat A.P. Grové (Fyn net van die woord, bl.110) ook huldig, wat ek deur die volgende twee oorwegings verde- dig:

Eerstens, die feit dat die landelike element nog so aktief aanwesig is in die man se gees, dui daarop dat die invloed van die landelikheid nog nā aan hom moet lê. Dit veronder- stel meer as 'n oppervlakkige kennis, wat wil sê dat die in- werking van die landelikheid nie on-bewustelik in hom plaas- vind nie. Of andersom gestel: sou dit vir die man nog moont- lik gewees het om die stad met die natuur so skerp te belig as die aanraking met die natuur reeds ver in die verskiet gelê het? My tweede bewys wat ek wil aanvoer, is dat daar 'n duidelike aanduiding is dat die man van elders kom: "hy word in kringe van die stad ingestuur". Hier word wel nie gesê vanwaar nie, maar wat dan duidelik word uit die her- haaldelike landelike perspektiewe, soos dadelik blyk in strofe 2.

43. Pretorius, a.w., bl.33.

Telkens deur beeld en werklikheid skuif die natuur oor die stad heen. Soms vind dit subtiel plaas, soos in afd. II, 1 waar gepraat word van die "neonligte" wat "blom"; van hierdie jukstaposisie binne die konteks van die strofe sê Grové o.a.: dis 'n "ironiese beeld van die eerste tuin waaruit die mens geval het".⁴⁴ Die sterkste vind die aanraking plaas wanneer die natuur self in die stad verskyn, by wyse van skrilte kontras, wat slegs een keer gebeur (afd. III, 3).

As gemeenskaplike noemer tot hierdie verhouding is die korrektief of norm wat die natuur op die stad se bedrywighede bied. Hierin speel die ironiese siening die oorwegende rol. Daar word nie net na die natuur in sy verheerlikte gedaante verwys nie, maar ook in sy ontluistering soos in afd. 1, 2. In laasgenoemde geval vind die beligting egter direk plaas.

Hierdie beligtingsproses word beklink in strofe 20. In teenstelling met die voorafgaande waar die natuur ernstig bejeën is, word hier ligtelik daarmee gespeel. Die nuwe status wat dit hier aanneem, blyk des te meer, aangesien die voorlaaste verwysing na die natuur, die peerboom wat blom in die steenkoolerf (III, 3) uitgestaan het in suiwerheid. Hoe moet ons ons hierdie skelle wending voorstel?

Die feit dat dit hier reën aan die einde (III, 5 en 6), terwyl die man hom nou in die tronk bevind, getuig van 'n ironiese verloop. Hiermee word nl. 'n verband gelê met sy eerste ervaring van die stad in terme van die landelikheid, soos daar dan teruggegryp word na die begin van die gedig (afd. 1, 2). Na al die man se wederaringe en mislukkings in die stad bevind hy hom eindelijk in die tronk, leeg, letterlik getap (III, 1)⁴⁵ - en nou moet dit

44. Fyn net van die woord, bl.112.

45. Soos reeds geïmpliseer, was Cloete die eerste kritikus wat op indringende wyse aangetoon het watter waarde die "leegheid"-prinsipe in hierdie gedig aanneem (vgl. ook Gids by D.J. Opperman se senior verseboek, bl.59 e.v.).

reën!⁴⁶ Reën wat gewoonlik uitredding beteken, het hier die teenoorgestelde uitwerking: 'n skrynende besef van die ongerymdheid van die lewensbestel.

Hiervolgens is dit te verstane dat die man hom so aangetrokke voel tot die groteske voorkoms van die voorwerpe daarbuite. En om sy verdriet weg te lag, bring hy dit in verband met 'n natuurbeeld: daar bestaan mos 'n ooreenkoms!

Hierdie voorbeeld illustreer pragtig al die vernaamste funksies van geestigheid wat Brooks aangedui het: hierdeur kom die dramatiese verloop tot 'n konsentraat (strofe 21 is die afloop); deur die presisering van die nuwe houding in hierdie strofe teenoor die natuur word die voorafgaande houdings metééns in perspektief gebring; en laastens neem die ironisering in die loop van die gedig met betrekking tot die natuur in hierdie strofe 'n nuwe gedaante aan.⁴⁷

Hier het ons 'n voorbeeld van radikale geestigheid. Dit beteken dat waardes hier in gedrang kom, dat die verwysingswêreld (begin) kantel. Wat hierdie voorbeeld so interessant maak, is dat die verwysingswêreld hierdie hoedanigheid eers teen die einde aanneem. Tot hiervoor was die verwysingswêreld nog die ideale beeld, die model: die natuur waardeur hy in sy omswerwinge in die stad voortdurend herinner kon word aan 'n volmaakte werklikheidsbeeld. Met die besef dat hierdie werklikheidsbeeld die man in die steek gelaat het, dat daar t.o.v. die natuur se verskyning 'n diepgaande ongerymdheid ingetree het, vind 'n omkering van waardes plaas.

46. Kan ons hierdie toedrag spesifiseer deur 'n interpretasie te haal uit die herhaaldelike verwysings na die platteland soos dit met betrekking tot die man staan? Die funksie van die beelding in hierdie gedig is immers nie blcct deskriptief nie. Verskillende ondersoekers het dit dan ook in hulle ontledings na vore gebring. So is daar nog Lindenbergh wat daarop wys dat deur beelding "feitlike gegewens langs indirekte weg" verstrekk word (Struktuur en waarde-oordeel, bl.162). Van die "leeggeloopte dam" van strofe 2 sê hy verder dat dit 'n "droogte-beeld" (a.w., bl.165) is. Kan ons nie nou, in die lig van my interpretasie hierbo, sê dat die slot van die gedig 'n verklaring gee van die droogte-beeld nie? Met ander woorde hierdeur word die rede aangedui waarom die man die platteland moes verlaat. Ek gee toe dat ander interpretasies van hierdie gegewe ook moontlik is. En dit beklemtoon die meerduidigheid van hierdie gedig.

47. Vgl. Brooks: Modern poetry and the tradition, bl.28.

hierdie voorstellingswyse van sake berus op die tragikomiese visie: hoe daar mettertyd gekom word van sekerheid tot 'n onsekerheid van waardes. Waardes word hierdeur nie soseer ontken nie, maar die voorwerp waarmee ons waardebesef verbind is, blyk ontoerekenbaar en dus ontoereikend te wees. Dit gaan m.a.w. in hierdie gedig nie om 'n wêreld wat mal geword het waarvan die malheid nie meer begryp kan word nie, maar soos Guthke dit stel: "tragicomedy represents a world that is not so much nonsensical, as it is out-of-joint, with the parts still intact".⁴⁸

Vir die openbaarmaking hiervan speel die twee uiteenlopende maniere waarvolgens die ironie gehanteer word, 'n deurslaggewende rol. Hiervolgens tree die tragikomiese visie dan aan die lig, so: vir die grootste gedeelte van die gedig waar na die natuur verwys word, vind die ironiese beligting in die ernstige sleutel plaas, d.w.s. op tragiese wyse; word ingesien dat die verwysingswêreld aangetas is, word daar nou op skertsende wyse afgereken daarmee. 'n Aanloop tot hierdie skertsende vereffening vind ons in afd. III, 2, waar vermoed word, terwyl die man al worstelende met sy gewete in die hospitaal lê, dat die "vlermuise" wat op die demoniese dui, verwant is aan "n tros lukwarte". Maar dan vind die hantering van die verrassing hier nog op ernstige wyse plaas. Voortgaande op dieselfde wyse is dit treffend direk hierna, in strofe III versreël 3, as die aan hom vergewis dat die natuur nog altyd suiwer, onaangetas is van nige bose werking.

Om op te som: in "Ballade van die Grysland" is daar twee kenmerke waarop gelet moet word indien ons geestigheid verder duidelik wil kry.

Die eerste kenmerk staan in verband met die verskillende, snel wisselende houdings. Soos ons hierbo gesien het, maak die verkyning van geestigheid 'n belangrike onderdeel hiervan uit. Dit dui teken egter nie dat geestigheid 'n onontbeerlike deel is van so 'n gedig nie. Mens kan jou voorstel dat daar gedigte bestaan waarin bloot op grond van die ironiese werking 'n veelvoud van houdings tot stand gebring kan word. Ons het dan ook gesien dat alle vorme van ironie nie noodwendig dui op geestige gebruikmaking

laarvan nie. Neem verder in ag dat die totstandbrenging van die verskillende houdings ook nie weer noodwendig deur ironie, of enige indirekte manier van beelding, hoef plaas te vind nie. Die oorgang na iets (gans) anders kan ook direk, byvoorbeeld sielkundig, gemotiveer word soos in die verhouding tussen III, 2 en III, 3. Die snelle oorgang wat ons hier aantref, word alreeds aangegee deur die gedigvorm, die feit dat dit 'n ballade is.

Dis nodig om al hierdie onderskeidings te maak, want mens kan maklik mislei word hierdeur dat alle opvallende oorgange kwansuis op geestigheid dui. Dis 'n gevaar waaraan Brooks nie heeltemal ontkom het nie, bv. in sy bespreking van die volgende bewering wat hy gebruik het: "Frequently, the more complex attitudes are expressed, and necessarily expressed, in varying degrees of irony: bitter, playful, whimsical, tragic, self-inclusive, etc.,"⁴⁹ In sy illusie van hierdie hiervan laat hy nie genoegsaam uitkom of die "varying degrees of irony" nou juis geestigheid is nie.⁴⁹ Dit geld ook die volgende opmerking van Opperman wat met die nodige omsigtigheid bejeën moet word: "Die verbinding van die geestige en ernstige lewer juis vir ons die beste letterkunde...Die vers kry 'n groter voorbeeld, ken spel, erns, hoon, wrangheid, heftige aksente, kontrapunte, verspringing van beelde wat dieptes oopblits, e.d.m."⁵⁰ In 'n gedig soos "Groot ode" waarin uiteenlopende houdings voorkom, is dit tog nie die geestige element wat altyd verantwoordelik is vir die nuwe oorgang nie. Dit is iets wat reeds deur "Ballade van die Grysland" bewys is.

Wanneer Opperman verder verwys na die geestigheid by bv. Leipoldt, wat hy beskryf as "die wrangheid, hekeling, ironie, humor, ens.", is geestigheid hier te omvattend aangedui, wat meebring dat hierdie begrip onhanteerbaar word. Hierteenoor moet gestel word: indien ons die plek en waarde van geestigheid wil begryp, moet ons spesifiek wees en kan aantoon op grond waarvan ons 'n gedig of 'n gedeelte daaruit as geestig verklaar. Hiermee word natuurlik nie ontken dat geestigheid 'n verbinding kan aangaan met ander komiese verskynsels nie, of selfs met die erns nie. Iets hiervan het ons reeds gesien in ons bespreking van die ironie. So kan daar dan ook n.a.v. die

⁴⁹. Modern poetry and the tradition, bl.29.

⁵⁰. Opperman: "Van Wyk Louw oor Visser", Die Burger, 23 Augustus 1958.

aanhaling uit "n Nuwe liedjie op 'n ou deuntjie" hierbo, gevra word of humor 'n mede-bepalende rol hier speel. Indien so, is die vraag of ons dan van geestige humor of humoristiese geestigheid moet praat. Hierdie en ander verbindings sal ter gelegeener tyd ondersoek word.

Die tweede kenmerk hou verband met die verskyning van geestigheid binne die raamwerk van die tragikomiese visie. Onderbewuste kragte word hier op komiese wyse gemanipuleer. Ons sien alleen "die blink punt van die rede", maar terselfdertyd weet ons dat die berg dreigend onder lê. Die gevoelens wat ons hier ervaar, is vermengd: ons verlustig ons in die skittering wat teweeggebring word deur die geestigheid, wat egter ervaar word op grond van 'n wankelrige bestaan. Dis dan hoe die ingewikkelde toedrag in "Ballade van die Grysland" ervaar word.

Teenoor hierdie dramatiese aanbieding in "Ballade van die Grysland" waar geestigheid die stempel op die (ironiese) verloop druk, vind ons "Huiskat" waarin die geestigheid deurgaans tred hou met die ironie. In laasgenoemde gedig vind die ironie op die wyse van die "dry mock" plaas. Die gevoelselement is beslis daar, maar dit word laag gehou, wat nie te voorskyn kom soos in "Ballade van die Grysland" nie, waar alles "gebrandmerk is met Bestaan".⁵¹ In "Huiskat" staan die Idee voorop - soos dit veral sy beslag vind deur die "conceit" waardeur die ironiese werking plaasvind. Ek sit my beskouing van hierdie "conceit" voort. Hierdeur sal aangetoon word dat die radikale geestigheid in hierdie gedig verband hou met die ironiese houding hierin. Maar om nog te wys hoe verskillend ironie se samewerking met geestigheid kan wees, sal die ander voorbeelde ook ten opsigte hiervan bespreek word.

Hierdie "conceit" is belangwekkend om twee samehangende redes. Eerstens, die tweede wêreld word nie direk genoem nie. Slegs deur fyn te let op die eienskappe in die kat se gedragswyse, in strofe 1, nl. dat sy haar behaaglik oorgee aan die son-element, kan gesê word

51. Ironie se reikwydte is aansienlik. "Its invariable effect is that of mockery, ranging from affectionate banter to 'drye mocke' (the quaint phrase of Elizabethan Puttenham); and it tends mainly to the latter" (vgl. Sedgewick: Of irony - especially in drama, bl.5).

at hier verwys word na die wêreld van 'n klein soogdiertjie wat esig is om te drink. Hierdeur word die moontlikheid van ander oorwerpe wat kan suig en ander omstandighede uitgeskakel.

n nou is dit merkwaardig dat die twee wêrelde wat mekaar hier oorleuel, nie totaal verskillend is nie; inteendeel, hulle is op ekaar aangewys. Hiermee lê hulle ook nie net langs mekaar nie, maar hulle pas inmekaar soos 'n hand in sy handskoen. Gewoonlik ongeer die "conceit" egter nie so nie. Helen Gardner sê hiervan: A conceit is a comparison whose ingenuity is more striking than its rustiness, or, at least, is more immediately striking. All comparisons discover likeness in things unlike: a comparison becomes a conceit when we are made to concede likeness while being strongly conscious of unlikeness. A brief comparison can be a conceit if two things apparently unlike, or which we should never think of together, are shown to be alike in a single point in such a way, or in such a context, that we feel their incongruity. Here a conceit is like a park made by striking two stones together. After the flash the stones are just two stones."⁵² Hier kan ons maar dink aan die bekende "conceit" van Donne waarmee hy die eenheid van die twee geliefdes wat tans van mekaar geskei is, in verband bring met die berekking wat daar bestaan tussen die twee bene van 'n passer. So gesien, lyk dit of ons in "Huiskat" nie 'n "conceit" in die gewone sin van die woord het nie.

is hier dat die ironie ter sprake kom. Die vanselfsprekendheid waarmee daar deur die wyfiekat se gedragswyse uitgewys word na 'n wêreld wat haar tweede self is, het sy bestaansreg verloor. Hierdie vanselfsprekende aanspraak berus dus eintlik op 'n uitgediende onmoontlikheid, in teenstelling met die gewone optrede van die "conceit" wat uit die verbandlegging van disparate dinge wat werklik bestaan, 'n ooreenkoms beklank. Hierdie toedrag is dus so omdat die tweede lid van die identiteit nie meer bestaansreg het nie. Hierdeur word die waarheidsgeldigheid ingeboet. Vandaar dat dit as radikale geestigheid beskryf kan word: die verwysingswêreld besit nie meer die reddende genade om die ongerymdheid in die onmiddellike wêreld tot versoening te bring nie. Met hierdie valse uitgangspunt

2. Vgl. Gardner: The Metaphysical poets, bl.39.

word egter voortgegaan en selfs word daarmee gespeel deur die moontlikhede daarvan te beproef tot in die volste sin van die woord: sy is "reggemaak"!

Anders weer is die werking van die ironie in "n Nuwe liedjie op 'n ou deuntjie". Aan die verwysingsaak, die "bruilofspaar", word nie getwyfel nie: hierdeur vind die normatiewe beligting plaas op die basis van die verskille wat daar bestaan tussen hierdie saak en die rare begrafnispaar. Vandaar dat dit gereserveerd geestig is. Hierteenoor vind ons in "Huiskat" dat die geïmpliseerde verwysingsaak uit die staanspoor, substansieel onder verdenking kom. Maar omdat dit kamma oor die hoof gesien word, dit eintlik gekamoeffleer word, en dit hierin aanknopingspunt is vir 'n héérlike speletjie, verstelp dit nie die gevoelsbeleving daarvan nie. Hiermee is dit gegelykertyd ironies en geestig.

Wil dit nou sê dat alle radikale geestigheid op hierdie wyse plaasvind? Nie noodwendig nie. Daar is verskillende moontlikhede. In "Ballade van die Grysland" is byvoorbeeld vasgestel dat geestigheid direk plaasvind, d.w.s. op die basis van die "mock-identity" wat daar bestaan tussen die onmiddellike en verwysingswêreld. Die ironiese wyse waarmee dit gepaard gaan, spruit nie voort uit die direkte situasie nie maar op grond van die breër situasie en konteks.

2. 'n Verruiming van die definisie deur 'n beskouing van die radikale vorm

Tot dusver kon ek my min of meer hou by die definisie van geestigheid wat Hazlitt opgestel het. Hierdeur het ek tot enkele belangrike onderskeidings geraak. Die toepassingsmoontlikhede van hierdie definisie is egter beperk, want onthou sal word dat ek hiermee vertrek het om gereserveerde geestigheid te verken - dit waarvoor die definisie immers bestem is. Hazlitt was natuurlik nie bewus van die betreklikheidswaarde van sy standpunt nie, want in sy tyd was die radikaal komiese nog net op die horison.⁵³

3. Dis verder interessant om te weet dat Hazlitt weinig waardering gehad het vir die "Metaphysical poets", maar wel vir Butler wie se "wit" hy hoog aanslaan. Die formulering van Hazlitt herinner onteenseglik aan die terminologie van Dryden en Johnson (vgl. English comic writers, bl.49 e.v. en bl.62 e.v.).

Waarom die radikale geestigheid in "Ballade van die Grysland" nog volgens Hazlitt se definisie verklaar kan word, moet hieraan toegeeskryf word dat in hierdie gedig uitgegaan en grootliks gehou word aan vasstaande waardes wat eers teen die einde ontwortel raak deur die geestige uitkyk. Stel hierteenoor die gesofistikeerdheid van "Huiskat" waarin uitgegaan word van die ontkenning van die normale bestel van dinge. Hierdie ontkenning laat hom egter nie onmiddellik ken nie, want die ironie word as demper daarop geplaas. Dit lei tot 'n fassinerend geestige effek. Dis nie wenslik om Hazlitt se definisie al te rigoristies op hierdie ingewikkelde toedrag toe te pas nie.

Waarop dit aankom in radikale geestigheid, wil ek nou verduidelik aan die hand van die bogenoemde "conceit" van Eliot, waardeur "The love song of J. Alfred Prufrock" ingelei word:

Let us go then, you and I,
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherized upon a table;
Let us go...⁵⁴

Opvallend van hierdie "conceit" is dat ons hiermee 'n uitgesproke omkering van waardes aantref: die ongerepte natuur word besmet. Hierdie voorstellingswyse bots totaal met die tradisionele opvatting wat die natuur as 'n gegewe aanvaar. En laat hiermee nie 'n misverstand ontstaan nie: diegene wat dié houding hierteenoor inneem, is nie noodwendig romanties en dus geaffronteer omdat die aandskemering hier versaaaklik is nie. Daarom is dit nie by gebrek aan die "pathetic fallacy" wat aanstoot geneem word nie, maar as gevolg van die vreemde werklikheidsbeeld wat so kras op die voorgrond tree. Dis seker nie te sterk gestel nie as gesê word dat die geopenbaarde heelal hier aangerand word. Dit weer hang ten nouste saam met die status van geestigheid hier.

Brooks en R.P. Warren wat in Understanding poetry rekenskap gegee het van hierdie gedig,⁵⁵ wys daarop dat hierdie beeld die algemene toonaard van die gedig voorspel: "Here...enters the notion of a sick world, the atmosphere of the operating room..."⁵⁶ Die "I"

54. Vgl. Brooks & Warren: Understanding poetry, bl.386.

55. A.w., bl.386-400.

56. A.w., bl.391.

wil die "you" dan ook nie neem na 'n verhewe, sinryke bestaan nie, maar na sy self-bewuste, neurotiese bestaanswyse. Dis hier glad nie meer moontlik om groots te lewe nie. So bv. dui die herhaalde verwysing na Michelangelo, 'n magtige figuur uit die tyd van die Renaissance, eintlik op niks meer nie as die gebabbel van verveelde vroue van die "ironic age" waarin die gedig setel. Raak som Brooks en Warren die bedoeling van hierdie gedig soos volg op: "It is the disease of loss of conviction, of loss of faith in the meaning of life, of loss of creativity of all kinds, of feeble purpose, of neurotic self-absorption. So the poem, in the end, is not about poor Prufrock. He is merely a symbol for a general disease..."⁵⁷

Dit dan by wyse van inleiding om ons net te vergewis dat hierdie skokkende "conceit" funksionele waarde en daarom bestaansreg het.

Deur hierdie "conceit" word twee uiteenlopende, heeltemal uiteenlopende wêreldes bymekaar gebring. Vind die ineenskuiwing plaas, is dit van albei kante. Die uitgespreidheid ("spread out") is 'n ooreenkoms in die liggingsgesteldheid tussen die uitspansel tydens skemering en die pasiënt wat op die tafel lê. Direk voortgaande hierop vind daar deur die "etherized" terugskakeling plaas na die onmiddellike wêreld.

Maar die skokkende effek van hierdie jukstaposisie blyk eers wanneer die eweneens duidelik sprekende verskille in aanmerking geneem word. Die eintlike ontbloting kom dan ook deur hierdie verskille aan die lig. So is daar 'n algehele verskil tussen die hemel-ontvoerende eter en die benouende eter van narkose. So ook gaan die uitgespreidheid van die natuur tydens skemer gepaard met deurlugting, terwyl daar iets angswekkends skuilgaan in die uitgestrektheid wat 'n pasiënt ondergaan. Die bybetekenis van die herinnering aan martelaarskap hieraan verbonde mag selfs nog aanwesig wees.

Insiggewend is die verskil wat te doen het met die aard van die liggingsgesteldheid in die ruimtelike sin van die woord. Die uitgespreidheid van die uitspansel wat, hoewel dit ook horisontaal

verloop, het 'n vertikale gerigtheid in dié sin dat die oog op=waarts beweeg. Hierteenoor kyk die toeskouer néér op die pasiënt.⁵⁸ Hiermee kan metééns gesien word watter verandering die gesigspunt in die waarneming van die verhevene ondergaan het.

Alles dui op die pregnantheid van hierdie "conceit".

Gee ek my verder rekenskap van die aard van die geestigheid hier, tref dit dat volgens 'n ander beginsel te werk gegaan word as in die voorbeelde van gereserveerde geestigheid.

In die betekenistoedrag van die onmiddellike wêreld: "the evening is spread out against the sky", is daar niks wat van die normale afwyk nie. Dit geld ook die verwysingswêreld wat op sigself, dit wil sê bloot op die saak af, niks ongerymds bevat nie. Eers deur hierdie twee wêrelde met betrekking tot mekaar te stel, deur die ooreenkomste wat daar bestaan, tree ongerymdhede na vore.

Hierdie vorm van geestigheid verskil van die gereserveerde geestigheid hierin, eerstens, dat nie uitgegaan word van 'n ongerymdheid in die onmiddellike wêreld nie. Dán word hier eintlik die teenoorgestelde daarvan, iets ideaals voorgehou. Met die verwysingswêreld tree die problematiese na vore. Hiermee verskil dit eweneens van die gereserveerde geestigheid waar die verwysingswêreld die ideale beeld van die werklikheid is. En tog is dit opmerklik dat in hierdie omkering van waardes die "preskriptiewe" beligting nog op die ou manier by die verwysingswêreld berus.

Kom ek nou tot 'n evaluering van hierdie veranderde werklikheidsbeeld, soos dit hier ook uitkom in geestigheid, moet dit met betrekking tot die tradisionele opvatting gesien word. Onthou sal word uit my bespreking hierbo van die verskillende opvattinge van die komiese, dat laasgenoemde in staat was om realiteit (eksistensie) en idealiteit (essensie), komedie en tragedie, gevoel en verstand, substansie en aksidensie...telkens as aparte kategorieë te ervaar. Maar ons het gesien dat Guthke aangetoon het dat hierdie onderskeiding wat neerkom op skeiding, vir die "moderne smaak"

58. In Anatomy of criticism (bl.33-71) wys Northrop Frye daarop hoe in die "ironic mode" neergekyk word op die sondebok.

te netjies afgebaken is om ons te kan oortuig van die bestaan daarvan.⁵⁹ So het dan ook een van die belangrikste onderskeidings wat gewoonlik hier getref is, nl. dié tussen transendenteel en immanent, waarmee die tragedie en die komedie respektiewelik ooreenstem, nie meer geldigheid nie. "Modern" is nou "metaphysical comedy" of, soos dit ook heet, "metaphysical farce".⁶⁰ Hierdie geperverteerde vorm van die tragedie word met betrekking tot die ironiese gestalte daarvan deur C.I. Glicksberg aangedui as "metaphysical irony", bv. waar hy sê: "Metaphysical irony becomes tragic when it seeks to give imaginative expression to the traumatic discovery that the universe has no concern at all for the fate of man."⁶¹

Maar die teorie is duidelik geskoei op die tradisionele opvatting van die komiese. Hierbo het ek gestel dat hy 'n verskil tref tussen die volgende twee wyses van beelding: "Hudibras 's beard is a tile" wat hy as "wit" aandui, en "a strong man is a tower" wat hy as "imagination" aandui. Waarop die onderskeiding berus, is heel insiggewend. Hy sê, in aansluiting met sy verklaring waarom die "beard/tile"-voorbeeld geestigheid is (wat ons hierbo volledig aangehaal het), die volgende van die "man/tower"-voorbeeld:

On the other hand, size and strength, which are the qualities on which the comparison of a man to a tower hinges, are not repugnant to the general constitution of man, but familiarly associated with our ideas of him: so that there is here no sense of impropriety in

9. Vgl. Guthke, Modern tragicomedy, bl.45-62.

10. Vgl. a.w., bl.165-172.

11. Glicksberg, The ironie vision in modern literature, bl.65. Vergelyk hierteenoor die tradisionele opvatting wat die betreklikheidswaarde van ironie onderstreep, bv. Thompson wat die volgende sê: "We conclude that spiritual ironists are sick souls, and that irony as a weapon is usually a method of destruction. But the reason that the ironist's soul is sick is that he has visions of a better world than the existing one, and the destruction of present evil give opportunity for future good" (The dry mock, bl.257-258).

In die geval van "metaphysical irony" bestaan daar nie meer die moontlikheid van uitsig op 'n "better world" nie, of soos Muecke dit n.a.v. Glicksberg se boek stel: "A recent work... is entirely devoted to this kind of irony, the irony of a society in which there are few established, commonly accepted values" (Irony bl.67).

the object, nor of incongruity or surprise in the comparison: all is grave and decorous, and instead of burlesque, bears the aspect of a loftier truth."⁶²

In die essay van 1819 het hy reeds hierdie standpunt gehandhaaf, o.v. in die volgende waar hy die verskil tussen "imagination" en "wit" verduidelik: "Imagination may be said to be the finding out something similar in things generally alike, or with like feelings attached to them; while wit principally aims at finding out something that seems the same, or amounts to a momentary deception where you least expected it, viz. in things totally opposite."⁶³

Om hierdie voorkeur van Hazlitt in perspektief te sien - want hy lê verduidelik van "wit" en "imagination": "To be indifferent or sceptical, requires no effort; to be enthusiastic and in earnest, requires a strong impulse, and collective power" - moet ons dit in verband bring met die woorde van Addison, in 1712, waar hy onomwonde stel wat hy verstaan onder die waaragtige "pleasures of imagination" (en dit ná hy te kenne gegee het dat hy "wit" of die sogenaamde "Gothic taste" wat berus op "the extravagancies of an irregular fancy", verban wil sien):⁶⁴

"...our pleasure arises from a double principle: from the agreeableness of the objects to the eye, and from their similitude to other objects: we are pleased as well with comparing their beauties, as with surveying them..."⁶⁵

Soos bekend, is die dekoratiewe of ornamentele siening van die funksie van beelding eindelik tot 'n hoogtepunt gevoer deur Mathew Arnold met sy "high seriousness", in die tweede helfte van die negentiende eeu, waar dit in die begin van die twintigste eeu deur die "New Critics", met hul siening van "metaphor-as-insight"⁶⁶ onttron is. Gelukkig is dit nie nodig om stelling in te neem teen enige van die twee standpunte nie, want dit het nou al herhaaldelik geblyk dat die verskillende opvattinge wat daar heers ten opsigte van die aard en waarde van beelding, waarvan geestigheid 'n onderdeel

2. The complete works of William Hazlitt, bl.360-361.

3. English comic writers, bl.23.

4. Vergelyk Critical essays from the Spectator, ble. 19 en 174.

5. A.w., bl.184.

6. Vgl. Ruthven: The conceit, bl.7.

is, intiem saamhang met die veranderde werklikheidsbeeld wat hom voltrek het in die twintigste eeu. Wat ek verder moet vasstel, is hoe die radikale geestigheid van hierdie "conceit" hom gedra t.o.v. die genotsprinsipe.

Treffend is die lewendigheid waardeur die twee wêrelde mekaar oor en weer belig in Eliot se gedig. Dink wat verlore sou gegaan het as daar net gestaan het: "like a patient upon a table". Koste-lik is die effek wat die aandagspanning op "etherized" meebring as dit terugspring na die onmiddellike wêreld. Of alle geestigheid so vlug van begrip plaasvind, wat Swabey treffend beskryf het as "skylarking",⁶⁷ is 'n vraag wat nog ondersoek moet word. Gereserveerde geestigheid voldoen nie hieraan nie.

In hierdie vorm van geestigheid word daar in die direkte geval stilgestaan by die ooreenkoms wat gevind is tussen die onmiddellike en verwysingswêreld. Met ander woorde, daar word nie weer van die verwysingswêreld 'n vangriem teruggegooi na die onmiddellike wêreld deur 'n verdere ooreenkoms te ontdek nie. Waarom dit so is, lyk vir my duidelik: die verwysingswêreld waarop hier 'n beroep gedoen word, word as normatief of "preskriptief" bejeën. Aan die bestaanswyse hiervan kan nie getwyfel word nie, met die gevolg dat daar geen verdere onrustige prikkel is wat kan lei tot 'n nuwe beweeglikheid nie. As geestigheid hier indirek plaasvind, soos in "n Nuwe liedjie op 'n ou deuntjie", vind die transposisie van die aandag buite-om plaas, d.w.s. as gevolg van die verskille wat mag blyk tussen die onmiddellike en die verwysingsaak in die ooreenkoms wat bereik is. Deur hierdie transposisie is die vaart egter nie so snel nie, aangesien die erns, soos dit opduik uit 'n betragting van die verskille, nou swaar weeg.

Stel nou hierteenoor die "conceit" van Eliot. Daar is 'n voortvlugtige onrus wat nét nié tot stilstand kan kom nie. Eintlik verwag mens dat harmonie bereik sal kan word, want die aandag spring voortdurend oor van die een posisie na die ander. Waarom word harmonie dan nie bereik nie? Omdat die waardes aangaande die syn só aangetas word dat, al word hoevéél ooreenkomste beklank, mens net dieper insien, deur die gepaardgaande verskille, watter

67. Swabey, a.w., bl.72.

absolute onverenigbaarheid hier inderdaad bestaan.

5. 'n Verdere verruiming deur die suiwer vorm

Suiwer geestigheid sluit in dié sin aan by radikale geestigheid dat ons hier ook te doen het met 'n akrobatiese transposisie. Hiervolgens word die aandag snel en behendig van die een posisie na die ander verplaas. In terme van die geestige proses beteken dit dat die onmiddellike en verwysingswêreld mekaar oor en weer belig. Maar waar by radikale geestigheid die spanning tussen hierdie twee wêrelde voortduur, word by suiwer geestigheid die een wêreld as 't ware in die ander opgelos. 'n Toestand van ewewig word bereik. Hiermee kom dit weer ooreen met gereserveerde geestigheid waar "preskriptiewe" duidelikheid verkry word. En tog besit dit nog die luiselingwekkende gestalte van radikale geestigheid.

Wat hieronder volg, is twee proewe van hoe suiwer geestigheid kan verskyn. 'n Vollediger beeld sal mettertyd uitgewerk word. Eerstens word die bespreking van Visser se "Bekende gesig" voortgesit.

Die Medisyne is my Vrou,
 Die Kuns is my Vriendin.
 Deur eerste word ek druk gehou,
 Die tweede sien ek min.
 En dit is goed vir U,
 En goed is dit vir my:
 Als ik het kwade wil
 Ligt 't goede mij nabij!

Hierdie gedig val uit in twee hoofdele: die onmiddellike wêreld van die eerste kwatryn en die verwysingswêreld van die tweede kwatryn.

In die onmiddellike wêreld word 'n problematiese inhoud gegee. Hiermee word ook geestig omgegaan. Twee "beroepe" wat nie saam beoefen kan word nie, word in verband met mekaar gebring op die wyse van twee "conceits". Deur die uitbouing van die gemeenskaplike element verbrei die problematiese na die terrein van die sedelike. Dit vind alles met 'n ligte aanslag plaas.

Van hier kan die regte morele keuse gemaak word. Eers betrek die spreker sy hoorder(s) en homself gerusstellend, as hy dan weet om sy insig te kanoniseer.

as sodanig, deur die beligting van die Bybelse verwysing, is die eerste indruk dat hier 'n geval van gereserveerde geestigheid is. Maar dat dit nie so is nie, moet toegeskryf word hieraan dat die verwysing in gewysigde vorm aangewend word: dat dit in hierdie vorm tot stand gebring is deur die geestige toedrag van die onmiddellike wêreld van die eerste kwatryn. Deur hierdie skikking verloor die verwysing iets van sy erns en onderwysingskrag, as dit dan self 'n bietjie onderhorig word. Dit bring mee 'n fassinerende effek.

Visser het die Bybelse woorde hier ingrypender gewysig as in die geval van "In die dieretuin". Uitgaande hiervan dat hy gebruik gemaak het van die Statebybel, merk ek dat hy nie net sekere woorde omgestel het nie ("kwade" en "goede"), maar dat hy ook weggelaat het: "Als ik het goede wil (doen)". Hierdeur pas dit nie alleen beter by die versvorm van die gedig nie, maar val die klem nou ook ten volle op die wilsaspek. Die tweede gedeelte: "dat het kwade mij bijligt", het 'n ander sinskonstruksie omdat dit deel is van die breër sinsverband: "Ik vindt dus deze wet". As sodanig is dit eintlik geen wysiging nie. Maar dan het Visser "bijligt", wat hier abstrak opgevat word, verander na "nabij" waardeur dit in hierdie nuwe konkretisering heenwys na die konteks van die eerste kwatryn.

Die waarde van hierdie vormlike wysigings blyk eers ten volle as in aanmerking geneem word dat dit gepaard gaan met 'n wysiging van die geestesinhoud. Waar in Romeine 7 in dodelike erns die onmag van die menslike wil bely is, word dit hier in speelse lus geten. Hier word die sondige wil oorkom in (deur) die teenswoordige (onmiddellike) wêreld reeds - deur 'n geestige ingryping!

Die soort suiwer geestigheid wat ons hier aantref, is dié waarin die mens se waardebesef ter sprake gebring word (vgl. bl. 75 e.v. hierbo). Die gevoelens wat hiermee gepaard gaan, hoef natuurlik nie altyd sedelik en godsdienstig van aard te wees nie. Wat hier wel absoluut waar is, is dat dit saamhang met die diepste menslike waardes. So bv. kan die waardes metafisies wees waarop 'n beroep gedoen word. 'n Voorbeeld hiervan kom van D.J. Opperman:

AAISPAAI

Ek vra vir Ma wat sy verstaan
 onder die woordjie ewigheid.
 Sy sê: daar is geen tyd,
 maar alles gaan net aan en aan.

Dit moet dan iets beteken
 soos 'n Royalbakpoeierblik
 met prent op prent geteken:
 jy kry net blik op blik op blik.

Die situasie van hierdie gedig kan mens jou so voorstel: 'n Klein kind kyk toe terwyl sy ma besig is met die een of ander gebak. Soos dikwels gebeur, kom hierdie kind met een of ander diepsinnige raagstelling vorendag waarvoor die ouer 'n antwoord paraat moet hê. As die beste van die ouer se vermoë word dit verstrek. Dit neem die kind aan en dit verstaan hy volgens sy ervaringswêreld as hy dan 'n verdere voorstelling daarvan vorm. Hiermee ontstaan die geestigheid.

Uitdrukkend moet gestel word dat die geestigheid nie setel in die bewussyn van die klein spreker nie, want vir hom is sy fantasie reeds, al is dit dan spelende erns. Hiermee verskil dit van "Bekende gesig" se spreker wat bewustelik geestig is. In "Aaispaai" vind die geestigheid buite die spreker om plaas. Dis die goeie begryper wat sekerlik ook "Ma" insluit as sy geweet het wat haar kind dink. Dit is belangrik om hierdie perspektief in ag te neem by ons waardeering van die geestigheid hier: die ouer gee hom hier 'n banale antwoord omdat sy eintlik self nie weet hoe sy dit haar moet voorstel. En dit geld nie net die ouer hier nie, maar seker ook die geleerdste mens.

Veronderstel die kind het 'n "fisies" moeilike vraag gestel waarop die ouer 'n eenvoudige antwoord verstrek het, as die kind hierop voortborduur, sou dit nog geestig gewees het? Die moontlikheid is sterk dat dit nie so sal wees nie, want "Ma" se perspektief kan aan nie meer as algemeen geld nie.

Die interessante is juis hierin geleë dat die kind in sy voorstelling van wat "ewigheid" beteken, baie na aan die wetenskaplike voorstelling kom. Maar in teenstelling met die wetenskaplike wat net ontsetting kennis neem hiervan, kom die klein kind ligweg hieroë. Of vergelyk dit met die adolessent wat metafisiese

vraagstellinge pynlik tegemoet gaan.

Wanneer ons wil vasstel hoe die kind se bewussyn werk, is dit wenslik om dit vanuit die titel te ondersoek. Dit kan nogal problematies wees. Wat het aaispaai (blikaaaispaai!), 'n wegkruiper-speletjie, met die inhoud van die gedig te doen? En dan moet gesê word dat daar geen direkte, saaklike verband bestaan nie, maar slegs 'n indirekte, nominale. Dis nl. as die kind sy ma se antwoord hoor: "maar alles gaan net aan en aan", wat hy onmiddellik in verband bring met sy klein ervaringswêreldtjie. Hy vang die slot op: "aan en aan", wat hom herinner aan die uitroep "aan!" wat telkens genaak word in die wegkruiper-speletjie wat dui op 'n keerpunt in die spel. En onmiddellik hiermee bring hy dit in verband met die wêreld waarin hy hom tans bevind: die voortdurende herhaling van die "prent" op die royalbakpoeierblik kom vir hom ooreen met "aan en aan".

Hier is dus sprake van verskillende bewussynsvlakke wat tot stand gebring word deur ooreenkomste tussen verskillende kontekste te ontdek. Dit lei tot 'n lugtig fantastiese speletjie wat nog verder voortgesit word; let ons op die gesigsperspektief waarvolgens die blik se "prent" waargeneem word, asook die "aan" wat hiervolgens plaasvind, spring nog 'n ooreenkoms op. Dit is die ooreenkoms wat opduik uit die dubbelbetekenis van "blik" waarmee nou die gesigservaring ook in die spel betrek word. Dit is asof hy hier wegkruipertjie speel, as hy dan met elke nuwe blikkie wil uitroep: "Aaispaai", of: "Ek sien jou".⁶⁸ Hier het ons waarskynlik die rede waarom Opperman die "aaispaai"-woordvorm gekies het.⁶⁹ Wat hier klankmatig saamval deur die dubbelrym, is 'n weerspieëling van subjek en objek wat mekaar ontdek, of, wat aanklank vind by mekaar.

-
8. As tweede betekenis van "aispaai" sê WAT I (bl.126) die volgende: "Ek sien - uitroep (Eng. I spy) deur dié een wat by die wegkruipertjie-speel toehou, as hy 'n wegkruiper sien: Aispaai vir Willen!"
Vergelyk ook Boshoff en Nienaber: Afrikaanse etimologieë, bl.143.
 9. Daar bestaan heelwat variante van hierdie speletjie wat ook "aspaai" en "aispaai" genoem word (vgl. WAT I, bl.126). En natuurlik "blikaspaai", soos ek dit as kind geken het.

Wat ons hier aantref, is 'n voorstelling van die "uitswellende meelal"⁷⁰ wat die kind nog so onproblematies kan ontdek. By elke nuwe prentjie wat hy raaksien, soos dit perspektiwies al verder gaan, bevestig hy homself: "Aaispaai!" Hierdie houding kan in kontras staan met die wetenskaplike wat in sy ontdekking van die uite-ruimtes homself verlore voel in sy klein bestaan hier. Maar hierdie interpretasie is miskien meer bysaak, want bloot gesien volgens die kind se perspektief vind ons 'n kostelike insig wat op geestige wyse sy beslag vind. Die geestige proses hier het 'n eenigheid en krag, waardeur oor en weer met verlossende insig veruggeskakel kan word van die verwysings- na die onmiddellike wêreld. Vandaar dat dit beskryf kan word as suiwer geestigheid.

1. Die basiese vorm van geestigheid

Ek kom nou tot 'n bespreking van die basiese vorm van geestigheid, 1. die eerste soort suiwer geestigheid wat ons onderskei het. Hier speel die gevoel 'n onproblematiese rol, wat beteken dat die waardebesef aangaande die bestaan van 'n persoonlikheid nie afgewek word nie. In terme van die tweedeling van geestigheid beteken dit dan dat die genot in ooreenstemming is met die verrassing. Maar natuurlik is dit nie so 'n ryk en boeiende vorm as die tweede soort suiwer geestigheid nie, waarvan ons so pas twee voorbeelde bespreek het waarin "metafisiese" lewenswaardes 'n boeiende rol speel.

Die struktuur van hierdie vorm is die woordspeling. Maar miskien moet mens die grense 'n bietjie verskuif en, soos Van Wyk Louw, ook "woordespel" insluit, wat hy "tipies die tegniek van die geestige oësie" noem.⁷¹ Die ander vorme van geestigheid kan ook hiervan afwijken, maar dan kom 'n plus by. So dui "aan" in "Aaispaai" aanvanklik op woordespel, maar wat gou opklim na die vlak van die idee.

Of die speel met idees wat Addison "true wit" noem,⁷² kan voorkom in die basiese vorm, hang af daarvan of die lewenswaardes in die

0. Vgl. Le Roux: Die wetenskap, ons wêreld, ons lewe, bl.75 e.v.
 1. Opstelle oor ons ouer digters, bl.119.
 Vergelyk ook Shipley: Dictionary of world literature, bl.330.
 2. Addison, a.w., bl.17.

agtergrond gehou kan word. Maar omdat idees die neerslag is van menslike ervaring, kan geredelik aangeneem word dat hier wegbeveeg word na die verrykte vorme van geestigheid. Die kategorie van menslike ervaring wat die basiese vorm bestryk, is die grappige, die snaakse of komieklike. As mens die komiese sou verdeel in hoër en laer vorme, soos dit bv. al gebruiklik is om te praat van die blyspel en klug in die geval van die komedie, kan mens sê dat die basiese vorm van geestigheid hoofsaaklik te doen het met die klugtige aspekte van die lewe. Hier geniet die liggaamlike en/of fisiese verskyning van 'n voorwerp die aandag. 'n Goeie voorbeeld hiervan is Visser se "Vet" wat in hierdie opsig heelwat woordspelings bevat wat op die klugtige dui:

Verlede Sondag in die kerk
Merk ek nog weer die wonderwerk,
Die eienaardigste geval:
Sy wou gaan sit, toe sit sy al!

Kom stipte meester van der Dool
'n Paar minute laat op skool,
Dan sê die kinders: Weet jy wat?
Tant Sien was seker in sy pad!

(onderstrepings deur my)

oe 'n klugtig liggaamlike element verryk kan word deur iets verwagte, word duidelik in strofe 7. Hier gaan dit nie soseer om die afbeelding van die "aansienlike" figuur van tant Siena nie, want hier is sy meer aanleiding vir goedige spot met Van Wouw wat sulke pertinente, emosie-belaaide voorstellinge van die geskiedenis maak het. Deur hierdie verbinding van die klugtige met die erns word 'n gereserveerd geestige effek bereik.

Suid-Afrika! So moes Van Wouw,
Presies soos sy, jou beeltnis hou:
Swaar die Verlede agter, hoor,
Maar groter nog die Toekoms voor!

Die klugtige in die gedaante van die verrykte vorm van geestigheid hoef nie net goedig plaas te vind nie. Dit kan in die mees absurde gedaante aangewend word waardeur dit die menslike toestand aan aftakeling weergee, soos "Generaal Combrinck" van Opperman. Die aftakelingsproses sentreer hier rondom 'n woordespel waarmee die gedig ingelui word. Aanvanklik, binne die verband van die eerste twee versreëls, wil die waardige masker ("Baas") nog

deurbreek. Eindelik moet dit gelaat word as die menslike bedrywigheid in patos verval. Nou is net "Blaas" van toepassing.

Blaas van agt plase
met roerende en onroerende goed,
baard hang soos 'n troffel
daaruit slaan dampe knoffel.
"Toe dan, Generaaltjie, wees nou soet:
piepie vir Nursie in die bottel."

Binne hierdie eksistensialistiese belewenis bestaan daar klaarblyklik geen singewing meer nie. Dit maak die belewenis tragikomies waardeur die geestigheid 'n radikale allure aanneem.

Hiermee is 'n paar voorbeelde aangehaal om te bewys dat woordspeling en woordespel nie net beperk is tot die basiese vorm van geestigheid nie. Woordspeling en woordespel kan gelaai word met "aardse sekerheid en pyn" waardeur dit 'n groot register van menslike gevoelens bestryk. Dink maar net aan Desiderius Erasmus se Lof der Zotheid wat luidens die Griekse titel, Encomium Moriae, as 'n woordspeling bedoel is op sy vriend, Thomas More. Vergelyk die "Voorrede".⁷³ Letterlik beteken dit dan "Tot Lof van More of Dwaasheid". En watter diepsinnigheid sit daar nie alles hierin nie - meer as wat Erasmus ooit kon dink. Anton van Duinkerken skryf soos volg hieroor:

"De dwaasheid, die hij waarneemt, kan geen natuurlijke kracht overwinnen. Alleen de hoogere wijsheid van een man als Thomas Morus is sterker dan zij. Doch deze wijsheid vraagt tot inzet heel het leven; om haar te rechtvaardigen zal Thomas zich later vermoorden. De 'dwaasheid van het kruis' alleen is machtiger dan de dwaasheid van den waan..."⁷⁴

73. De lof der zotheid, bl.7.

74. Vergelyk De Menschen hebben hun gebreken, bl.137. Vergelyk verder Duncan (The revival of Metaphysical poetry, bl.22) se soortgelyke interpretasie.

Die rol van die dwaas in die lewe en die literatuur kan nie onderskat word nie (vgl. bv. Welsford: The fool). In verband met Erasmus bestaan daar die insiggewende studie van o.a. Walter Kaiser: Praisers of folly (bl.19-100).

Dis nie die plek hier om op al die variante van die dwaas in te gaan nie. Kortliks kom dit daarop neer dat die dwaas 'n persoon is wat die konvensionele waardes in 'n verrassende nuwe lig kan omkeer. Dit lei meestal tot iets paradoksaals. Die

In hierdie studie beoog ek egter nie om soos Frye dit stel, analogies te werk te gaan nie. Ek wil m.a.w. nie die kunswerk volledig as simboliese gestaltegewing verken nie.⁷⁵ Voldoende is dit al om geestigheid m.b.t. die drie verskyningsvorme te verken binne 'n omskrewende konteks, meestal dié van die enkele kunswerk. Die doel van hierdie aanhaling hierbo is dus net om te wys dat woordspeling 'n verbasingwekkende reikwydte kan hê, soos seker menige ander literêre verskynsel. Brooks moes dan ook daarop wys dat die woordspeling verkeerdelik bestempel is as "the lowest form of humour". Om te bewys dat die "pun, the most frivolous of the instruments of wit", kan bydra tot "serious effects", haal hy aan uit Donne se "To Christ".⁷⁶

Dis nie meer wenslik, met die insigte van vandag, om woordspeling te etiketteer as "false wit" nie. En al is die "pun" onvertaalbaar, moet dit nie daarom veroordeel en afgeskryf word nie, soos Addison beweert het.⁷⁷ Selfs die ander "extravangancies", dié waar geëksperimenteer word met die fisiese aspekte van taal, is nie as sodanig belaglik nie. Addison is grootliks verantwoordelik vir hierdie voorstelling van sake.⁷⁸ Hier het ons nie noodwendig knutselwerk nie, want dit dui ook op "Dichtung als Spiel".⁷⁹ Dis nodig dat ons ons oopstel vir hierdie verfrissende, kurieuse terrein waar die taal soms in sy elementale krag ontvou word. Ek sal dan ook nog bepaal wat presies die aandeel van geestigheid hier is, hoofsaaklik soos dit kan gevind word in die Afrikaanse poësie.

dwaas is dan gewoonlik ook 'n buitestaander.

Seker ons eerste digter wat die naaste aan die rol van die dwaas gekom het, is Leipoldt. Maar Leipoldt was te veel verstrikt in eie persoonlike problematiek, met die gevolg dat hy nie volmaak hieraan uiting kon gee nie. 'n Kollektiewe bewussyn is noodsaaklik vir die optrede van die dwaas.

By Van Wyk Louw speel die dwaas ook 'n rol, vroeg reeds met 'n gedig soos "Rondloper" (uit Alleenspraak). Maar hier word die rol van die buitestaander geïdealiseer. Opmerklik is ook die hoë erns waarmee die beskrywing van hierdie buitestaander gepaard gaan. Vergelyk dit nou met "Mei-fees in Amsterdam" (uit Tristia) waarin op geestige en uitbundige wyse die rol van die dwaasheid aangeprys word. Dink slegs aan die volgende geestige vonds:

God het 'n kodisil:

die dwases kan die wysstes word,...

⁷⁵. Vgl. Frye: Anatomy of criticism, bl.71-131.

⁷⁶. Vgl. Modern poetry and the tradition, bl.26-27.

⁷⁷. Addison, a.w., bl.15.

⁷⁸. A.w., bl.1-12.

⁷⁹. Liede, A.: Dichtung als Spiel.

SAMEVATTING

Deur ondersoek het ek gekom tot die vasstelling van drie vorme van geestigheid. Tot hierdie slotsom het ek geraak deur die belangrikste opvattings van geestigheid te oorweeg. Nie een ondersoeker het egter geestigheid volledig en sistematies verken nie.

Eers nadat ek die verskynsel geestigheid betrag het teen die agtergrond van die tradisioneel- en neo-komiese raamwerk, het dit duidelik geword dat daar binne hierdie twee raamwerke twee vorme van geestigheid bestaan: gereserveerde en radikale geestigheid. Eienaardig genoeg kon daar hierdeur nie direk 'n verklaring gevind word vir die bestaan van "Metaphysical wit" nie. Mettertyd kon ek egter vasstel, via 'n beskouing van die twee struktuurprinsipes van geestigheid, t.w. verrassing en genot, dat "Metaphysical wit" deel uitmaak van suiwer geestigheid.

Hierdie bevinding het nogal iets paradoksaals ingehou, want waar die eerste soort suiwer geestigheid, die intellektuele grap, te doen het met triviale ervaring, dui "Metaphysical wit" of, ruimer gesetel, suiwer geestigheid van die tweede orde, op iets gewigtigs (metafisies!). Met ander woorde wat die twee soorte suiwer geestigheid se meganisme betref, is hulle gelyksoortig; wat hulle duidingswaarde betref, is hulle andersoortig.

Maasgenoemde sin verg nadere verduideliking.

Die meganisme van geestigheid vind plaas op grond van verskillende betekenissfere wat in verband gebring word met mekaar deur die samenwerking van die verrassings- en genotprinsipe. Hierdie samewerking geskied harmonies as die twee prinsipes in oorleg met mekaar optree, wat wil sê dat nie een van die prinsipes die oorhand kry nie. Hierdie gang van sake vind ons in albei die twee soorte suiwer geestigheid. Dit verskil egter van mekaar in hierdie opsig dat in die tweede soort suiwer geestigheid meer op die spel is. Dit bring my by die verskil in duidingswaarde.

Die punt-van-ooreenkoms wat daar ontdek word tussen die verskillende betekenissfere in die eerste soort, maak 'n toevallige indruk en besit as sodanig geen ernstige implikasies nie. In die tweede soort suiwer geestigheid dui die aanraking van die verskillende

sfere op iets noodwendigs, vandaar dat dit as 'n "metafisiese" insig beskou kan word.

In die ander twee vorme van geestigheid word die genotsprinsipe in gevaar gestel t.o.v. die verrassingsprinsipe wat op die voorgrond tree. Maar omdat daar in gereserveerde geestigheid 'n (stel) norm(e) voor hande is, word die werking van die verrassingsprinsipe aan bande gelê. Hierteenoor is die verrassingsprinsipe in radikale geestigheid (geheel en al) verdonkerend, want daar is uitvoeling geraak met die normatief.

Die "suiwer" van suiwer geestigheid van die tweede orde beteken dat daar op die wyse van rasegte (die eerste soort suiwer) geestigheid opgetree word (met genot en verrassing dus ineen), maar wat dan in sy duidingswaarde verwys na radikale en gereserveerde elemente. Deur op "suiwer" wyse rekenskap te gee van die elemente in die on-suiwer vorme (waar genot en verrassing nie een is nie), kan gesê word dat die verskynsel geestigheid tot sy volle verwesenliking gekom het. Logies beskou, is daar dus geen ander moontlikhede van geestigheid as die drie vorme nie.

II. LITERATUURHISTORIESE EN -KRITIESE PERSPEKTIEF TOT EN MET VISSER

INLEIDING

Die ondersoek van geestigheid in die Afrikaanse letterkunde word in hierdie afdeling op 'n historiese wyse benader. Terselfdertyd beoog ek om die verskillende produkte van die Patriotters, die Driemanskap en Marais en die Twintigers, wat ek hier wil bespreek, aan 'n kritiese eis te onderwerp. Die teorie in afdeling I sal my lei in hierdie verkenningstog. Maar dan beoog ek ook om deur die histories-kritiese metode wat gevolg word, die vasgestelde teorie verder te verhelder.

Deur uit te gaan van die interaksionêre verhouding van die drie literêre dissiplines, nl. literêre teorie, literêre kritiek en literêre geskiedenis, stel ek my op die standpunt van Wellek en Warren in hul werk Theory of literature (bl.29-37).

Dis moontlik om geestigheid in die Afrikaanse letterkunde vanuit 'n ander gesigspunt te benader: teoreties, waardeur met goedgekose voorbeelde die verskillende vorme van geestigheid geïllustreer word. Daar kan egter verskillende redes aangevoer word waarom ek nie hierdie benaderingswyse wil volg nie. Eerstens, deur te veel te konsentreer op goedgekose voorbeelde, kan die dissipline van literêre kritiek uit die oog verloor word. Verder, en dis die deurslaggewende rede, hierdeur kan die historiese gestalte-gewing van die onderwerp skipbreuk ly.

Soos in die geval van die Engelse letterkunde gaan die verskyning en uitbouing van geestigheid in Afrikaans met 'n waarde-oordeel gepaard. Hoewel natuurlik nie oor so 'n lang tydperk as die Engelse letterkunde nie, ontvou hierdie tradisie hom in die Afrikaanse letterkunde ook oor die hele terrein vanaf die Patriot-tydperk tot, sê, die poësie van Leon Strydom. Dit beteken nie dat ons hier te doen het met 'n kontinue lyn nie. Maar dan weet ons ook dat in die tydperk van wegraking (van die dertigerjare af tot by die vyftigerjare) die geestige uiting as sodanig onderskat is. Eers in die herlewingstydperk van hierdie tradisie, deur die kritiek van Van Wyk Louw/Grobler en die poësie van die vyftigerjare, is daar

pogings aangewend om geestigheid in sy eie reg te beoordeel.

Die eerste tydperk van geestigheid in die Afrikaanse letterkunde wat as 'n afgeronde eenheid onderskei kan word en waarop ek hier gaan konsentreer, is dié wat van die Eerste Taalbeweging af strek tot by Visser. Presies bepaalbare datums hiervoor sal beswaarlik gevind kan word. So weet ons, aannemende dat die Eerste Taalbeweging amptelik met die stigting van die G.R.A. in 1875 begin, dat sekere belangrike geestige gedigte, soos "Dopper Joris en sy seiltjie" (1873), hierbuite sal moet val. Maar waarskynlik is dit nie juis 'n probleem nie, want die Eerste Beweging dui ook op die periode van aanvoorwerk waarmee die jare rondom 1870 daarby betrek word.¹ Hierdeur val gedigte, soos "Klaas Geswind en sy perd" (1870) en "Die steweltjies van Sannie" (1873), nog binne hierdie tydperk. 'n Vers wat egter beslis hierbuite val, wat ek in berekening moet bring, is die spotlied "Lied ter ere van de Swellendamse en diverse andere helden..." "wat 'n aanhanger van die Prins van Oranje in 1795 of daarna gemaak het om met die Swellendamse burgerkommando die gek te skeer".²

As ons aan die ander kant aanneem dat die eindfase van hierdie tydperk saamval met die optrede van die Twintigers, moet gemeld word dat van die Twintigers se werke verskyn het ná 1929, soos Toon van den Heever se Die speelman van Dorestad (1949). Wat Visser betref, het sy belangrikste (geestige) poësie in die twintigerjare verskyn, soos afgelei kan word uit getuienis van Eugène Marais,³ waardeur hy by uitstek as tipiese Twintiger beskou kan word.

1. Baie interessant is A. Pannevis se mening hieroor in 'n artikel in De Hollandsche Afrikaan van 22 Augustus 1883. Hierin neem hy standpunt in teen ds. S.J. du Toit wat die "eintlike" beginpunt van die Eerste Beweging aandui met die stigting van die G.R.A. en, tweedens, teen Die Afrikaanse almanak wat 1873 as die jaartal aandui. Hierteenoor kom Pannevis en beweer dat 7 September 1872 die juiste datum is. Op hierdie datum is nl. 'n brief aan De Zuid-Afrikaan geskryf, waarin gepleit is om "het Bijbel in het Afrikaansch".

Hoewel Pannevis dit nie in sy artikel vermeld nie, weet ons dit (en sy tydgenote het dit waarskynlik ook onthou) dat dit hy is wat hierdie brief geskryf het. Dit gee aan sy betoog 'n subjektiewe kleur. (Vergelyk "Wanneer het die Eerste Afrikaanse Taalbeweging begin? Wat Pannevis daarvoor gesê het" in Die Huisgenoot, November 1922.)

2. Raids: Afrikaans en sy Europese verlede, bl.137.

3. Vergelyk Visser: Gedigte, bl. v-vi.

Van belang is dit om te weet dat Visser 'n brug geslaan het tussen die Eerste en Tweede Taalbeweging deurdat hy met sy geestige voortbrengsels in Ons Klyntji gedebuteer en hiermee dadelik die aandag getrek het, waardeur hy dan ook 'n plek verower het in S.J. du Toit se Afrikaanse gedigte, byeenfersameld uit wat in die laaste dertig jaar verskyn het in 1906.⁴ E.C. Pienaar volg hierdie beleid na deur sy bloemlesing Patriot-digters, 1875-1905, met bydraes van Visser te besluit.⁵

Daar sal mettertyd bepaal moet word hoe Visser met hierdie werk by die Patriotters aansluit én hoe en waarom hy hom later van hulle onderskei. Sonder om nou reeds hierop in te gaan, wil ek hier twee uitsprake gee wat daarop dui dat ons met Visser 'n vervulling en afsluiting van die eerste tydperk van geestigheid in die Afrikaanse poësie kry.

Die eerste uitspraak kom van N.P. van Wyk Louw in sy reeds genoemde artikelreeks. Dit spruit voort uit sy bespreking van "Lotos-land" wat hy bestempel as "die mooiste parodie in ons taal - en een van die geestigstes wat ek ken": "Dit is byna asof Visser, wat 'n geslag lank geswyg het, die verse van sy geslag - sy tydgenote - bekyk het en toe gesê het: nou sal ek julle wys hoe dié dinge vir 'n Eerste-Beweging-se-Rympiesmaker lyk".⁶

Die tweede uitspraak kom van Pirow Bekker en H.J. Schutte. In hulle studie van en bloemlesing oor die Twintigers, Digters op die toring, laat hulle hul in hierdie verband soos volg uit oor die bevrugterende uitwerking wat Visser gebring het:

"Met die Driemenskap se verskyning, en ook deur Marais se 'Winternag', het die Afrikaanse poësie 'n ander allure verkry. Hierdie status van erns wat dit aangeneem het, sou voortaan die kenmerk van ware poësie wees: uit reaksie teen die rymelary van die Eerste Beweging waar die klem alte veel op die komiese aangeleenthede geval het, is so ver moontlik weg beweeg van enige vorm van die geestige. Wat Visser bereik het, sonder dat hy dit egter érens doelbewus gesê het, was om te bewys dat goeie poësie ook in 'n

4. Vergelyk Dekker: Afrikaanse literatuurgeskiedenis, bl.111.
 5. Vergelyk Pienaar: Patriot-digters, bl.176-180.
 6. Opstelle oor ons ouer digters, bl.124.

geestige toonaard geskryf kan word. Dit beteken egter ook dat hy die banaliteite van die Eerste Beweging verbygesteek het, dat die geestigheid by hom 'n geraffineerde gedaante aangeneem het, wat selfs van 'n ryk gekultiveerdheid getuig (vgl. veral 'Lotos-land'). Kortom, Visser het hierdie soort poësie weer begin ontgin, 'n soort poësie waarin die ontspanningshoedanigheid en suiwer geestelike genot oorweeg het. Hy kon die bloed-en-berou-sienings ligweg van hom afskuif. 'Trekkerswee' kon by hom selfs 'trekkersvet' word ('Lotos-land')".⁷

Hierdie uitspraak wil ek nog in 'n groot mate onderskryf. Maar dan wil ek dit kwalifiseer, waardeur meer reg geskied kan laat word aan die volheid van hierdie eerste periode van geestigheid in Afrikaans.

Die blywende geestige poësie van die Eerste Beweging kan nie maar net afgemaak word as "banaliteite" nie. Daar sal noukeuriger bepaal moet word wat die wese en waarde van die geestigheid hier is, hoe Visser hierby aangesluit het en hoe hy dit tot ontplooiing gebring het. Verdër, t.o.v. die geestige bydrae van Twintig vorm Visser se werk wel die belangrikste komponent, maar daar is ook nog Toon van den Heever wat ander aspekte van geestigheid belig het. Om maar net die hoofverskil te noem: by Van den Heever intensiver die "inenting van die geestige op die erns" dikwels juis die erns-van-die-lewe,⁸ terwyl dit by Visser meestal dui op die loslating van die erns. En, laastens, is dit so dat die Driemanskap en hulle tydgenote hulle totaal afgewend het van enige vorm van geestigheid, bewustelik of onbewustelik? Om dit na te speur, wil ek hulle poësie noukeuriger fynkam.

7. Digters op die toring, bl.11.

8. A.w., bl.8

HOOFSTUK SES DIE GEESTIGHEID VAN DIE EERSTE TAALBEWEGING

1. Wyse van ondersoek

Bestudeer mens die geestigheid van die Eerste Beweging, staan jy voor 'n soortgelyke probleem as diegene wat soek na die beslag van humor in hierdie periode. Die gangbare mening is dat hierdie periode bly vassteek het in grappigheid en dat daar alleen by uitsondering sprake is van humor. Dit is so dat hierdie "grappigheid" meestal nie waardevol is nie. Maar die beoefening van "grappigheid" kan nie as sodanig afgekeur word nie, want in ander vorme kan dit uitstyg tot iets intens waardevols.

Dit plaas op my die verantwoordelikheid om noukeuriger die aard en funksie van die geestigheid in hierdie tydperk na te speur. Die soort poësie (en nou het ek die oog op die blywende bydrae) wat in die Patriot-tydperk geskryf is, is nouliks humoristies. Malherbe sien dit ook so in, deur te verwys na hierdie periode in ons letterkunde as die "spotperiode".¹ Maar dit bring ook mee dat hy die beste poësie hier nie na waarde kon skat nie. So bv. is sy belangstelling in "Die Afrikaanse taal" (Jan Lion Cachet) slegs sydelings waar hy van hierdie gedig opmerk: "Selfs 'n tikkie humor is in die voorstelling van die Afrikaanse taal as 'n beminlike meisie, wat dikwels vir 'Hotnotsmeid' uitgeskel is, en tog die voor-sprong het bo die Hollandse juffrou".² Hierteenoor wil ek stel dat hierdie gedig 'n belangrike vonds is t.o.v. die geestigheid van die Eerste Beweging. In hierdie gedig oor die Afrikaanse taal vind ons 'n deurgevoerde geestigheid waardeur dit uitmunt bo ander soortgelyke uitinge.

'n Tweede punt wat ook duidelik gestel moet word, is dat my benadering van die onderwerp opmerklik verskil van dié van Malherbe wat op die uitkyk is na die humor van die Eerste Beweging.³ Teenoor die "innerlike blik",⁴ korter gestel, die "verinniging" wat beskou

1. Humor in die algemeen en sy uiting in die Afrikaanse letterkunde, bl.172.

2. A.w., bl.174.

3. Vergelyk a.w., bl.169-180.

4. A.w., bl.175.

kan word as die sleutelwoord by die ondersoek van humor, laat ek my lei in my soeke na die geestigheid van die Eerste Beweging deur die verrassing.

Het die skrywers van die Eerste Beweging iets verwesenlik wat die ware stempel van geestigheid dra? Hierop kan bevestigend geantwoord word. Tussen al die prulwerk is daar enkele gedigte wat die waarmerk van geestigheid dra en by implikasie goeie gedigte is. Die bewaring van hierdie gedigte het voortgevloei uit die bekende bloemlesings van Reitz,⁵ Du Toit en Pienaar, verder die belangrike vondste van J. du P. Scholtz,⁶ wat verder die aandag gekry het deur Opperman se Groot verseboek. Daar bestaan selfs die moontlikheid van ander goeie geestige gedigte wat buite hierdie bronne val wat nog ontdek moet word.

Ons werklike probleem berus egter nie by die vasstelling van 'n voorraadopname nie. Uit wat reeds aan die lig gekom het, is genoegsaam geestige voorbeelde wat ons enigsins 'n idee kan gee van die aard en funksie van die geestigheid van die Eerste Beweging. Van belang is dit dan om na te speur wat die gronde is van die geestige verskynsel van die Eerste Beweging. Binne watter raamwerk moet die geestigheid van die Eerste Beweging, soos dit tot openbaring kom deur die verrassingseffek, begryp word?

2.1. Geestigheid in spel met die volksaardige

'n Belangrike faktor wat die optrede van ons "eerste skrywers" bepaal het, is die feit dat hierdie skrywers nog so ná aan die Afrikaner se volkekundige oorsprong gestaan het. Uit die verskillende motiewe van die "mondelinge" literatuur kon hulle put met dié sekerheid dat hulle direk aanklank vind by hulle tydgenote. Deur die gemeenskaplike "onderkultuur" in die produk van die "opperkultuur" te laat spreek, word in 'n groot mate die populêre aard van hierdie skrywers se werke verklaar.

Die eerste geestige gedig wat ek bespreek, is "Die steweltjies van Sannie". Die verwerking van die volksaardige element dra by tot

5. Oorlogs- en ander gedichten (1910) en Twee en sestig uitgesepte Afrikaanse gedigte (1916).

6. Vgl. Scholtz: Afrikaans uit die vroeë tyd, bl.280-288.

die geestige effek. P.J. Nienaber sê hiervan: "Die hele gedig is deurader met geestigheid..."⁷

DIE STEWELTJIES VAN SANNIE

Pas altyd vir 'n vroumens op;
Dit help jou net g'n stuk nie:
Steek jy jou nek eers in die strop,
Dan kan jy nooit los ruk nie.

So is dit ook met my gewees;
Ek was nie reg van plan nie,
Toen was dit al lank klaar met Kees:
Ek was geknoop aan Sannie.

Skaars was ek agtien jare oud,
Toen vry ek al na Sannie;
Myn sakhorlosie was van goud,
En 'k gee pad vir g'n man nie.

Haar ouers het ons uitgelag;
Hul seg ons is maar vulletjies,
En ek moet nog 'n bietjie wag
Met sulke kinderspulletjies.

Maar neef, ek moet jou tog verhaal
Hoe dit net my gebeur is;
Jou tyd die kom ook nog eenmaal
Voor jy mooi reg daardeur is.

Ek droom mos dat sy voor my staat
Met splinternuwe stewels;
Hul mag van kleine voetjies praat,
Maar Sannie het twee knewels.

Ek trek my aan die oggend vroe:
"Saal op die skimmel daar!"
Toen ry ek reguit Sannie toe
Om te hoor hoe sy nog vaar.

"Goeimôre, Tante; môre, Oom,
En waar is Sannie dan?"
Daar kom sy net soos in myn droom
Met dieselfde stewels aan!

Wel, ek sal jou maar kortaf sê,
Ek het haar toen gevra
Of sy my vir 'n man wil hê:
Toen seg sy somner "Ja!"

7. Ons eerste digters, bl.29.

'n Mens die bly tog maar 'n mens,
 Ek weet nie wat's die rede;
 Maar soos hy kry net wat hy wens,
 Dan word hy ontevrede.

Dit help nou weinig om te huil,
 Al het ek spyt van Sannie;
 Kon ek die ou ding maar verruil,
 Dan sou ek - maar ek kan nie!

Die situasie van hierdie gedig is komies geestig, met 'n ondertoon van humor daarby. Op laasgenoemde het Malherbe die aandag gevestig.⁸ In die eerste strofe word sterk aangeleun teen die volksbesit, maar sonder die bietjie verbitterdheid en sentimentalisme van "Waarskuwing an jongetjiis". Vergelyk die volgende strofes uit lg. gedig:

Jongens pas fer mysiis op,
 Moet jul deur hul ni laat fop;
 Want daar's min wat hul woord hou,
 Daarom, moet hul nooit fertrou.

So blo jou trou by te staan,
 Ja, al moet jy oek fêr gaan;
 Mar sy is ni lank jou frou,
 Dan bespot, ferag sy jou.⁹

In Reitz se gedig is daar egter verlossende insig, selfs uitsig op die lewe in die algemeen. 'n Volwasse persoon is klaarblyklik aan die woord wat in 'n speelse toon aan "neef" onderrig gee. Dis belangrik dat ons sal onthou dat die selfoorwinning nie juis dui op die erns nie, maar op die geestige genot wat die spreker put uit die vernuftige wyse waarop hy sy storie vertel. Dit kom o.a. hierop neer dat hy nie selfbeklagend uitvaar teen die ontroue vrou nie. Trouens, die vrou word hier nie as onbereikbaar, as die "skone dame sonder genade", voorgestel nie, maar sy is 'n bietjie misvorm. Dit wil sê die vrou word komies bejeën en in weerwil hiervan kies die spreker haar as sy lewensmaat.

Die lewensiening van Reitz se gedig verskil ook opmerklik van dié van "Hier sit ek onder die hoogte".

8. Humor in die algemeen, bl.180.

9. Soos oorgeneem uit Ons Klyntji, Maart 1898 (vgl. Hattingh en Rautenbach: Volkskuns uit die eerste tydperk, bl.17). Tematologies sluit hierdie gedig aan by "Kerels, pas op!". Albei gaan terug op 'n "ou Duitse volkslied" (vgl. Nienaber: Eerste stemme, ble. 98 en 135).

Hier sit ek onder die hoogte,
 hier sit ek onder die hoogte,
 hier sit ek onder die hoogte
 met trane in my oge...

My soetlief se swakke belofte,
 my soetlief se swakke belofte,
 my soetlief se swakke belofte
 die berg ek in my harte.

My saal en my toom en my ryperd,
 my saal en my toom en my ryperd,
 my saal en my toom en my ryperd
 die enkele kol met die krulstert!

Ag, kyk tog hoe trippel die kolperd,
 ag, kyk tog hoe trippel die kolperd,
 ag, kyk tog hoe trippel die kolperd
 tienduuisend spore op een plek!

In hierdie gedig verhef die spreker hom ook bo sy smart, maar dan is dit die liriese stem wat met homself tot versoening kom. Inderwaarheid vind daar dan ook geen verandering in toon plaas nie; die toon bly ernstig, al word daar van droewigheid na die nuwe vreugde gevorder. S.P.E. Boshoff sien in hierdie vers die tipies optimistiese lewensiening van die Afrikaner weerspieël.¹⁰ Vergelyk dit nou met Reitz se gedig waar speelruimte is: die spreker praat met iemand anders oor die verlede vanuit die hede met die oog ook op die hoorder se toekoms.

Hieruit blyk al dat Reitz ingegryp het op folkloristiese stof. Dit was nie die algemene reël by skrywers van die Eerste Beweging nie. Oor die verhouding tussen volkspoësie en die Eerste Beweging sê dr. S.J. du Toit die volgende:

"dit was grotendeels tot hierdie volkslae, nog weinig gevorm deur bokulturele invloede, dat 'Di Patriot' en 'Ons Klyntji' hulle in die dae gerig het, en van wie hulle oorspronklike gedigte ter plasing verlang het. Dit spreek vanself dat mense vir wie die volksliedjie so goed as die enige vorm was, waarin hulle die stem van die Muse ooit verneem het, beswaarlik ander, meer verintellektueelde vorme vir hulle persoonlike uitinge-in-rym sou skep,

10. Vgl. Beskouinge en feite, bl.128 e.v.

veral waar, soos metterdaad geblyk het, hulle op die koop toe ook nog geen digters by die grasie Gods was nie".¹¹

Kyk ons nou verder wat Reitz van die volksaardige stof gemaak het, kom ons by strofes 8 en 9 waar blykbaar gesinspeel word op 'n ander bekende volksvers "Môre Oompie, môre Tannie".¹² As ons voorlopig uitgaan hiervan dat dit die volksvers is wat Reitz geïnspireer het tot die skryf van sy gedig, kan gesê word dat die inspelning vanuit die volksvers funksioneel is: daar bestaan spanning of die uitkoms van die vertelling parallel gaan loop met die volksvers, nadat vasgestel is dat Sannie wel "twee knewels" het. Sal hy haar dus nog om haar hand vra? Gee die volksvers die deurslag, besef ons die dwingend geestige krag van hierdie verwysing - al moet dit, na gelang van onvoordelige omstandighede, gewysig word van "skaamrig" ("van skaamgeid") na "sommer".

Ek bied hierdie verkeerde interpretasie aan omdat ek nogal oortuig is daarvan dat die lesers van vandag vanselfsprekend sou kon aanvaar dat Reitz uitgegaan het van die volksvers. Maar dis andersom gesteld, soos blyk uit S.P.E. Boshoff en L.J. du Plessis se Afrikaanse volksliedjies - minneliedjies II. Van die volksvers wat gegroei het uit die opperkultuurproduk sê hulle in die algemeen: "die min of meer subjektiewe lied van 'n indiwiduele

-
11. Vgl. "Invloed van die volkspoësie op die Eerste Taalbeweging", Gedenkboek ter ere van die Genootskap van Regte Afrikaners, bl.150.
12. Boshoff en Du Plessis dui in Afrikaanse volksliedjies deel II (bl.107) die volksliedjie soos volg aan:

1.

"Môre oompie! môre tannie! Waar is Sannie dan?"
 "Sannie het gaan water haal, Daar onder by die dam."
 "Ja, oompie, ja! Môre gaan ons trou!"
 "Ja, oompie, ja! Môre gaan ons trou!"

2.

Haar rokkie was 'n skeurtjie in,
 Die jonkman kyk daarna;
 Die jonkman vra om ná Sannie te vry:
 Van skaamgeit sê sy: "Ja!"

Refrein:- "Ja, oompie, ja!" ens.

digter (kan) dikwels deur sy betreklik hoë graad van objektiwiteit en algemeenheid, deur sy populariteit as 'n gevolg van sy aanpassing aan die volksmaak, deur sy 'Volkstümlichkeit' dus, in die loop van die tyd 'n volkslied word'.¹³ Van Reitz se gedig in besonder sê hulle weer die volgende: "Soms bly net die refrein of koor of selfs net die hoofmotief van so 'n kunslied bewaard as 'n volksliedjie".¹³ In hulle teksweergawes (vgl. voetnoot 12) is dit opmerklik dat die verleentheid van Sannie in die volksvers nie op iets diepgaande persoonliks dui nie ("haar rokkie was 'n skeurtjie in"), maar wat miskien juis haar aantreklikheid verhoog, terwyl in Reitz se gedig die "twee knewels" onoorkoomlik is.

Die geestigheid van hierdie gedig kom tot openbaring in veral die ontwikkeling van die verhaalgegewe: die ommeswaai van eie krag en manhaftigheid na 'n besef van magteloosheid, wat op verrassende wyse geïllustreer word deur die eindrymvorm. Dit vind so plaas:

Aanvanklik, in die derde strofe, sê die spreker aan "neef" dat hy op agtienjarige leeftyd padgegee het "vir g'n man nie". Hierdie "man nie" rym op "Sannie" wat die slot-eindrymvorm is van die eerste helfte van die betrokke strofe. Hiermee word 'n logiese verband gelê tussen die twee helftes: dit is as gevolg van sy verhouding met Sannie dat hy hom grootman voel. As die spreker eindelik, in die slotstrofe, sy teleurstelling bely, word dit beklink met die terugkerende eindrymvorm wat hom soos 'n boemerang tref: "maar ek kan nie". En die voorwerp van hierdie besef van magteloosheid is "Sannie", die "ou ding" wat hy tans nie kan ver=ruil nie! Hierteen stuit sy voortvarendheid dus.

Hierdie gedig is een van die eerste voorbeelde van self-ironisering, selfspot, in die Afrikaanse letterkunde. Dis daarom te begrype dat Malherbe "iets van humor" hierin gewaar: hier is immers iets van 'n verinnigingsproses aanwesig. Teenoor die Eerste Beweging se veel voorkomende spot met die vyand vind ons dus hier 'n inkyk-in-die-self. Maar dat hier ingekeer word is slegs skynbaar, want die selfkennis gaan gepaard met speelsheid wat die spreker verhou van selfbeklag. 'n Mens sou dit ook so kon stel dat die 'peripeteia' en 'agnitio' hier nouliks dui op lewenservaring wat uitsluitend ernstig bejeën word; daarvoor is die spreker se intellektueel ingestel waardeur sy gees op vindingryke

wyse 'n spel aanknoop met sy verleentheid. Ons vind hier nie 'n tragiese belewenis van 'n verleentheid wat mens verstom laat staan oor die onbegryplike magte wat die lewe beheers nie, maar 'n komiese bejeëning wat mens laat lag oor die onberekenbare element van die menslike natuur.

Dis die plek hier om te wys hoe Visser in sy "Sannie" uitgegaan het van en verder voortgebou het op Reitz se gedig. Dit vind op heel vernuftige wyse plaas, wat Visser se produk allermins 'n kopiëring maak. Dit is eerder 'n geval van "aemulatio", 'n verbystrewing, 'n vernuwing van die seggingsmoontlikheid, van die model. Die speelse vermoë word in hierdie gedig op voortreflike wyse voortgesit.

Daar was in my oë geen jonkman so flink,
So gaaf en so prettig as Jannie.
"Vir hom sal ek wag," het ek heimlik gedink,
"Al kry ek ook anders geen man nie!"

Maar hy had net oë vir Sannie du Toit
(En wie het 'n glimlag soos sy het?).
'n Skatjie was sy, so liefvallig, so mooi,
Moenie vra of ek Sannie beny het!

Vergeet sal ek nooit...nie die dag of die jaar
Toe Jannie gaan trou het met Sannie,
My liewe, maar dit was 'n prag van 'n paar,
'n Beeld van 'n bruidegom - Jannie!

Die dominee self kon dit byna nie hou,
Ek dink: "Sê nou maar dit was sy nie,
"Maar liever ekselw wat met Jannie gaan trou."
O, het ek haar toe nie beny nie?!

Twee jaar was verby, en mooi Sannie nie meer,
Arme Jannie so droef en allenig.
Die ou liefde roes nie, dis my beurt dié keer.
Nou is ons in die huwelik verenig!

Ek dink aan haar rustige graf in die kloof...
Geen oorlas van kind of van man nie...
Die rankrosies rondom die steen aan haar hoof -
Nou beny ek eers regtig vir Sannie!!

In Visser se gedig is Sannie nog steeds die voorwerp van onberekenbaarheid waarteen gestuit word, maar nou uit die oogpunt van die derde party van die ewige liefdesdriehoek. Dat hier ook

nie maar net klakkeloos gesteun word op Reitz se voortbrengsel nie, word bewys uit die verbesondering van hierdie Sannie as 'n Du Toit. Dit weer hang saam met haar hoofeienskap dat sy "mooi" is (vgl. strofe 2), waarmee sy dus kontrasteer met die bejammerenswaardigheid van Reitz se Sannie.

Wat die geestige effek betref, sluit Visser direk aan by Reitz se rymvirtuositeit wat hy toepas in die veranderde situasie. Die voorwerp van die spreekster se wens is "Jannie" en net hom kies sy uit: "Al kry sy geen man nie!" (vgl. strofe 1). Sy berus haar dan ook in haar lot as "Sannie" vir "Jannie" kry, wat weer eens deur die eindrym in strofe 3 gereleveer word. Maar eindelik, in die slotstrofe, as sy vir Jannie kry, na "mooi Sannie" se dood, beny sy "Sannie" nou eers, want in haar huidige toestand het sy "geen oorlas van kind of van man nie!"

Alles dui op 'n oulike, sinvolle speletjie waarvan die betekenis uitkristalliseer in die eindrymvorm. Visser was blykbaar so geamuseer deur die lewenswysheid van "Die steweltjies van Sannie" dat hy in 'n ander geestige vers, "Menschlich alzu menschlich!" (uit Gedigte), nog eens daarna verwys het m.b.t. die algemeen menslike onvergenoegdheid.

Belangrik van die gedig "Sannie" is ook die insig wat dit ons gee in die bewustelike procédé wat die geestige digter volg in sy verkenning van die tema. Dit bestaan hierin dat die slotreëls van strofes 2, 4 en 6 (let op die reëlmatige opvolging wat lei tot die voortdurende boeiing van die aandag) telkens gekursiveerd (deur my onderstreep) verskyn om sodoende die spreekster se houding oor Sannie te benadruk: akkumulatief wat betref die verband tussen strofe 4 en 2, maar verrassend en dus geestig wat die verband tussen strofe 6 en die voorafgaande strofes betref.

Die volgende voorbeeld van geestige poësie is die snaakse "Nuttige resepte" van C.W. Joubert. In sy voorlesing "Moderne digkuns" tipeer Opperman hierdie vorm van geestigheid as "onsinverse". Hy sê verder hiervan dat ons "in die skynbare onsamehangendheid van die onderdele 'n verwantskap (het) aan die dadaïstiese en surrealistiese verse van veel later".¹⁴

14. Vergelyk Standpunte, jrg. XV, 1, bl.6.

Bloot op die woord af beoordeel, het Opperman gelyk. Maar wil mens die aard van die geestigheid by Joubert na waarde skat, moet jy die agtergrond eers bepaal waarteen hierdie geestigheid fungeer. Dis belangrik om te onthou dat met hierdie geestigheid verwys word na die volksgeneeskunde. Uitgaande hiervan dat die volksgeneeskunde "vol vertrouwen haar sonderlinge middelen toepast",¹⁵ kan die vraag gestel word hóé Joubert se "resepte" hieraan beantwoord.

Die onderskeidingskenmerk hiervan is seker ook hul sonderlingheid.

Vergelyk slegs "Vir tandpyn":

'n Emmer sonskyn in 'n sak gevang,
Van leeu syn brul sowat,
Die sleepsels van 'n waterslang,
En skaduwee van 'n kat.

Indien mens die betekenisstrekking van hierdie geestigheid wil begryp, sal jy ook die verskil tussen hierdie "resepte" en voorbeelde uit die volksgeneeskunde in ag moet neem. Om dit te laat sien, wil ek dit vergelyk met die volgende boereraat "ver tandpyn" wat uit 1892 dateer:

Drink 'n bitji kamfer, sit 'n pluisi met parafine oli in die tand en oor, sit 'n mosterd pleister gemak met wit van eier agter die nek, en een op di ellenboog op dieselfde kant waar di tand seer is.¹⁶

Die sonderlingheid val onmiddellik op, bv. die mosterdpleister aangemaak met die wit van eier wat agter die nek (van die tand?) geplaas moet word....! Maar, en nou kom ek by die verskil, die opdragte van hierdie boereraat is nog uitvoerbaar, terwyl so te sê al die opdragte van die "resepte" menslik onuitvoerbaar is. Ironies dus is die geestige kommentaar van die titelgewing: hierdie "resepte" kan nouliks "genuttig", wat wil sê gebruik word.

Met hierdie gediggies het ons 'n belaglik maak van die volksgeneeskunde. Dit word bereik deur die kenmerkende eienskap te oordryf. So bv. sou "vier lepels hondebloed" al 'n bietjie uitsonderlik kon gewees het. Maar die keuse van "hondeblaf" oorskry die

15. Soos aangehaal deur Coetzee: Die Afrikaanse volksgeloof, bl.152.

16. Vgl. Boshoff: Beskouinge en feite, bl.105.

grense van uitsonderlikheid. Hierdie "onsin" slaan dus nie soseer op 'n eksplorieer van die (skokkend) onderbewuste wat ons vind by die dadaïsme en surrealisme nie, maar is eerder 'n draakstekery met die volksgeneeskunde.¹⁷

Uit die paar voorbeelde wat ek tot sover bespreek het, het dit geblyk dat die geestigheid plaasvind deur die inspelings wat daar gedoen word op 'n volksaardige agtergrond. Hierdie verkenning word afgesluit deur nog Fulvernacher se werk te betrek.

Scholtz het met die ontdekking van die bekoorlike "Dopper Joris en syn seiltje" inderdaad 'n vonds gemaak.¹⁸ Hierdie gediggie is dan ook dadelik opgeneem in Groot verseboek.

DOPPER JORIS EN SYN SEILTJIE

Onder 'n boompie by die watersloot
Sit Spekie met haar Joris te vry:
Hy praat van koperledekante
En 'n skimmelhenga wat sy sal ry.

Hy seg dat syn oorlede paatjie
Hom duisend hamels en 'n ran
- 'n opregte Franse ram - gegee het,
En 'n woonhuis by die middeldam.

'n Wage en span met soetveld-osse
- 'n Spikkelspan. En hulle trek tog, reg!
En hul bulk, ja, nes die ware duiwel,
Nes die wind trek hulle van die staanplek weg!

En twee sterke koperhoepel-ermers
Het oorlede paatjie ook gegee,
En 'n ring wat paatjie opgetel het
Toet paatjie siek was by die see.

17. Miskien kan nog ondersoek word of C.W. Joubert die vader is van die soort geestigheid. Ek sê dit op grond van G. Dekker se gesnuffel in joernale aan die toenmalige Staatsgymnasium wat hulle ontstaan gehad het aan die einde van die vorige eeu (vgl. Oordeel en besinning, bl.133-139). Die volgende "Hollands-Afrikaanse" versie, "Liefdeziek", komende uit "Middelen tegen allerlei kwalen", herinner sterk aan die meganisme van "Nuttige resepte":

Neem net sekuur van een aapverdriet
Omtrent een soplepel vol
De kruiddamp wat jij raak wil schiet
Met die wegkruip van een mol.

18. Vergelyk Afrikaans uit die vroeë tyd, bl.280-283.

En 'n borsspeld vol met rooie klippies,
 En 'n horssweep met 'n koperknop,
 En 'n teepot met drie silwere voetjies,
 En die deksel het 'n duif daarop.

En 'n klok en dertien riempiestoele,
 'n Bulsak en 'n ledekant,
 Twee ingelegde geelhouttafels,
 En 'n printjie met die plage van Egypteland.

En ook nog 'n spul met romlary,
 'n Kar op vere en 'n fariseen,
 En 'n Bybel wat maatjie eens gekog het
 Van die smous Aaron Oepl Behn.

Maar, tog makeer ek nog een ding;
 Dit maak my, Spekie, siek van smart:
 Myn wa is sonder buiteseiltjie!
 Wil jy myn seiltjie wees, my hart?

Dit word gunstig vermeld deur die literatuurgeskiedenis van Dekker en Antonissen.¹⁹ Intussen is hierdie gedig deur T.T. Cloete vir skoolgebruik bespreek.²⁰ In die jongste tyd het dit ook 'n paar interessante besprekings uitgelok in Klasgids.²¹

Scholtz sê o.a. van hierdie gedig: "...ek weet van geen ander vers waarvan dit 'n verwerking kan wees nie. En as dit in alle opsigte die eie vinding van die maker is, is dit dan nie die eerste oorspronklike gediggie van waarde wat in Afrikaans geskrywe is nie?"²² Aangeneem dat hierdie gedig nie 'n verwerking is van 'n gedig uit 'n ander taal nie, soos "Klaas Geswind en syn perd", wil ek tog beweer dat mens in ag sal moet neem dat die gedig gesitueer is teen die agtergrond van 'n volksaardige oorsprong. Deur 'n insig hierin te verkry, kan ons die bekoorlik geestige aanslag van die gedig eers werklik waardeer.

-
19. Afrikaanse literatuurgeskiedenis, bl.25.
Die Afrikaanse letterkunde van aanvang tot hede, ble.19 en 49.
 20. Gids by D.J. Opperman se senior verseboek, bl.1.
 21. Coetzee, J. C.: "Dopper Joris", Klasgids, jrg. 6,1, bl.14-16.
 Le Roux, I.: "Reaksie op Dopper Joris", Klasgids, jrg. 7, 1, bl.9-12.
 Rudolph, C.F.: "Dopper Joris nog 'n keer", Klasgids, jrg.7, 3, bl.41-44.
 22. Scholtz, a.w., bl.283.

Kortliks vind ons in hierdie gedig dat Dopper Joris vir Spekie die hof maak. Dit gaan gepaard met die gebruiklike manier waarop hy haar probeer beïndruk deur sy wêreldsgoed. Bekend is dit dat hierdie konvensie van hofmakery ingeweef is in ook die "Afrikaner se volksiel". Vergelyk bv. die volksverse wat S.P.E. Boshoff hieroor aanhaal.²³ As sodanig is dit nog niks besonders nie. Maar wil mens begin begryp wat Pulvermacher van hierdie motief uit die volkslewe gemaak het, moet jy dit vergelyk met 'n soortgelyke verwerking daarvan deur Hoogenhout, nl. "Uitnodiging an Annie" in 1876:

Myn huisie is wel baing klein,
Mar is tog regte net en rein.
Daar's kos in huis en v^e op stal,
Ek het gebrek an nimendal.

Een eikeboom staat voor myn deur
Daar sit ek somtyds wel en treur, —
Die boom keer wind en sonneskyn
Dis al te mooi, die huis van myn.

En leg ek smorgens nog en droom,
Dan sing die vogels in myn boom.
Jy kan nie langs myn huisie gaan
Of jy sal luister en bly staan!

Die water uit die waterval
Loop vlak voorby skoon as kirstal
Ek woon daar heeltemaal alleen,
Mar langer hou ek dit nie —neen!

Ek is daar koning, vors en heer,
En steur myn an geen wind en weer.
Ek kan bed opmaak, karmnatjie braai,
En slaap tot dat die hoenders kraai.

Mar Annie lief, wat ek bemin,
Kom woon by my as koningin!
Dis alles wat myn hart nog wens
Dan is ek een gelukkig mens.

23. Vgl. bv. die volgende verse uit Beskouinge en feite (bl.141):

Ek het al 'n koei en 'n vark na my sin
Twaalf skape, vier katte, om mee te begin.

Niggie, niggie, sê tog ja!
Die rooi span osse en die bont bokwa,
Daarmee sal ons kerk toe ry,
As ek maar net vir jou kan kry.

sonderlinge vryasie verkry die eerste woord hier die aandag omdat dit nou sý aandeel is wat aan die orde kom: "Hý praat...") Hoe kan ons hierdie inkonsekwensie verklaar? Met ander woorde is dit nog nodig dat Joris vir Spekie moet oortuig, terwyl Spekie deur haar besitlike houding te kenne gee dat sy reeds insiklik is? Hoe moet ons hierdie situasie interpreteer?

Die benaming "Spekie" is allermens indrukwekkend. Dit dui op n gemoedelike bynaamgewing van iemand in n ongunstige verband. Hiermee is sy die teenbeeld van die "skone dame sonder genade". En tog reageer Joris hierop asof dit die geval is! Hiermee het ons n speelserigheid wat daarop berus dat n literêre konvensie voortgesit word, al bestaan die gepaste voorwaardes nie meer daarvoor nie.

Ons het hier n vorm van parodie, wat wil sê dat n bepaalde konvensie nie in al sy geledinge geparodieer word nie, maar slegs in n sekere opsig. Hiermee wil ek aansluit by J.H. Martin se beskouing en bevinding t.o.v. die parodie van die minnaar in die ridderpoësie van die Middeleeue.²⁷

Daar is verder getuigenis van hierdie ontluisteringstendens in Joris se huweliksaansoek. J.C. Coetzee wys bv. daarop dat sy spoggerige vermelding van die "duisend hamels en n ram// - n opregte Franse ram" wat hy van "oorlede paatjie" gekry het, op n eienaardigheid dui, "omdat jy nie n stoet kan opbou met n ram en hamels nie!"²⁸ Deur hierdie verstriking in eie logika word dan n ander (Afrikaanse) konvensie geparodieer: die jonkman wat deur indrukwekkende opnoem van sy "wêreldsgoed" sy nooi wil oorhaal om "hulle skapies bymekaar te ja".²⁹

27. Sy vat hierdie opvatting van die parodie soos volg saam: "Perhaps the most fundamental characteristic of parody is that it must bear an essential similarity to the original, whether it be a specific work, a style, a convention, or a stylized character within that convention. Yet it is not simply imitative. Some basic element must be altered so that the resulting incongruity may reveal some weakness in the original. In the case of courtly love, for example, the lofty style, the elegant manners of the courtly world, may be retained, while the characters are made base. Or an ideal character may be placed in a lowly and, hence, incongruous situation. The result is what is, indeed, a form of literary criticism which underscores some weakness or tendency toward absurdity within the convention..." (Love's fools..., bl.15).

28. Coetzee, a.w., bl.15.

29. Vgl. Boshoff, a.w., bl.149 e.v.

Dit is wel so dat daar "geen sistematiek in Joris se betoog" is nie,³⁰ want as dit die geval was, wat wil sê dat daar 'n planmatige verloop was, sou dit nie die opgewondenheid in sy gemoed onmiddellik weergegee het nie. En tog is dit merkwaardig dat, soos F.I.J. van Rensburg raakgesien het, Joris in die opnoem van sy wêreldsgoed begin by die "koperledikante" en darem uitkom by die "Bybel".³¹ Ek sê darem, want die vermelding van die Bybel hier dui nie op 'n hoogtepunt van sy besittings nie. Hier is immers nie sprake van 'n eerbiedwaardige familie-Bybel nie, maar een wat toevallig bekom is (let ook op die gemeenskaplikheid van die uitspraak van "Aaron Oepl Behn"). Verder, hoewel daar nie 'n oorsaaklike verband is nie, word dit in dieselfde asem (strofe-verband) met die "rommelary" vermeld!

Hierdie speelserige houding word merkwaardig voltrek in die slotstrofe. Cloete het daarop gewys dat in hierdie strofe die derdepersoonsvorm gelaat word as die vryer self aan die woord kom. Hy sê verder dat dit "'n beminlike en vergeeflike 'fout' of inkonsekwensie in die gedig" is.³² Ek wil hierop uitbrei en sê dat hierdie verskuiwende gesigspunt so verklaar en geregverdig kan word dat hierdie strofe die hoogtepunt van Joris se gedagtegang vorm. En dan dui dit weer eens op die illusionêre manier waarop die stofgegewe gehanteer word, wat ook bevestig word deur na Spekie te verwys as "Seiltjie". Is die uitdrukking van die verskuiwende gesigspunt nie tipies van die spelende (illusionêre) gees wat ervaring in sy relatiwiteit as illusie bejeën nie?³³

'n Ander gedig van Pulvermacher, nl. "Ou Abel Rasmus", wat Scholtz eweneens ontdek het,³⁴ bevestig miskien die vermoede dat Pulvermacher die vader van die geestige tradisie in Afrikaans is.

Ou Abel Rasmus had 'n vrou —
oud, maar nog sonder plete;
en een dag word sy somaar van
'n skerpejoen gebete,

30. Vgl. Le Roux, a.w., bl.12.

31. Vgl. Die smal baan, bl.16.

32. Cloete, a.w., bl.1.

33. Vgl. Lippold: "Illusion and structure", Structure in art and in science (Kepes), bl.153 e.v.

34. Afrikaans uit die vroeë tyd, bl.284-288.

vlak op haar maag, myn liewe mens,
 net toe't sy uit 'n ermer
 'n negeoog aan 't baaie was
 net vieterjoel en germer.

Skreeu juffer Rasmus aan haar man:
 "Hol gou en haal die swawel
 en steek dit skielik aan die brand
 hier op myn nagel, Abel!

"En bring uit onse apoteek
 'n pot met Helmontskruie
 en kook dit saar met kalk en kruit
 en bokkenis en uie.

"En hol en haal vir dokter Flips:
 myn kop begint te wemel,
 en 'k voel ek is in doodsgevaar
 en halfpad na die hemel."

*

Ou Abel Rasmus sit en kyk
 die lyk van kop tot tone,
 neem toe papier en pen en ink
 en skryf aan syne sone:

"Julle ma is dood - bring spykers saar;
 kom julle iemand tege,
 seg julle ma'tjie sal begrawe word
 net op die klokslag nege."

Die volksaardige siening van hierdie gedig tref ons dadelik. Dit blyk reeds uit die gebruik van die volkstaal "negeoog",³⁵ die oorsaak van die lugubere vertelling. Maar wat dit hierdie aantreklikheid laat behou, is die weerbarstige slot. Hiervan merk Scholtz op: "'Ou Abel Rasmus' is net sy onverwagte wending teen die einde nogal goed gekonstrueer ook".³⁶ Nou waarin lê die "onverwagte" en hoe hang dit saam met die geestigheid?

Eerstens word ons getref deur die ongevoelig-saaklike wyse waarop Abel Rasmus in verbinding tree met sy seuns: hulle moet spykers saambring! Wat verder die deurslag gee, is dat hy daarop aandring dat hulle aan belangstellendes moet sê dat hul ma stiptelik om negeur begrawe sal word. Nou waarom so presies ("net op die

35. Vgl. Boshoff & Nienaber: Afrikaanse etimologieë, bl.144.

36. Scholtz, a.w., bl.285.

klokslag nege")? Dis hier dat die geestigheid ter sprake kom.

In die voorlaaste strofe lui dit dat hy "die lyk van kop tot tone" beskou, wat as 't ware sý nadoodse ondersoek is. Wat sien hy veral hier? Die negeoog? En verkry hy hier die insig om die begrafnis vir negeuur te bepaal? Daar bestaan mos 'n verband - en sodoende kan hy die onheil besweer!

As hierdie interpretasie juis is, het ons hier vergesogtheid wat dui op die ingrypende mag van die volksgeloof op die primitiewe mens. As sodanig dui dit ook op 'n onsentimentele houding wat deur Antonissen as "n droër soort galgehumor" bestempel word.³⁷

Gee hierdie gedig van Pulvermacher ons nie meteens 'n insig in die sogenaamde volksiel nie? Vroeër is nogal taamlik vanselfsprekend aanvaar dat dit gelê het in die Afrikaner se optimistiese, wat ook wil sê sy humoristiese lewensiening en vermoë om teenstrydighede te oorkom.³⁸ Tans word miskien eerder gevoel dat dit lê in die onsentimentele benadering van ons voorgeslagte. Van Wyk Louw, wat as 'n eksponent van hierdie opvatting beskou kan word, sê o.a. hiervan n.a.v. sy Klipwerk: "...ek het daardie óú wêreld onsentimenteel gesien soos hy onsentimenteel was..."³⁹

Hoe dit ookal is, kan gesê word dat "Ou Abel Rasmus" 'n belangrike kykie gee op die Afrikaner se volkskarakter. Deur 'n afsydige be-
tragting van die dood vorm dit die geestige pendant van en staan dit lag-lag gelyk aan die sentimenteel humoristiese "Hier sit ek onder die hoogte".

2.2. Vind ons geestigheid in die drie belangrikste vertellings uit hierdie tydperk?

Ek kom nou by 'n bespreking van die drie lang vertellings: "Klaas Geswind en sy perd", "Hoe die Hollanders die Kaap ingeneem het" en "Op Hartebeesfontein". Die vraag wat ek hier wil beantwoord, is in hoever hierdie gedigte kan deurgaans vir "geestig".

Uitgaande daarvan dat in die vertelling die verteller die faktor is wat die interpretasie lei, kry ons in hierdie drie gedigte

37. Die Afrikaanse letterkunde van aanvang tot hede, bl.49.

38. Boshoff, a.w., bl.128 e.v.

39. Rondom eie werk, bl.49.

onderskeidelik 'n moraliserende, subjektiewe en betrokke houding.

In "Klaas Geswind en sy perd" word die houding van die verteller wat hy jeens Klaas Geswind koester, treffend geïllustreer waar hy hom uitlig uit die vertelsfeer en soos volg moraliseer: "Plesier is nes 'n jong konkommer..." Deur hierdie houding is die verteller paternalisties en kry hy die hoorder aan sy kant, sodat die hoorder die verdere manewales van Klaas Geswind as iets buite homself en daarom bloot as snaaks ervaar. Die korrekte lewenshouding (wat veronderstel word by die hoorder) word dus netjies afgegrens van die uitspattige lewenshouding van Klaas Geswind. Slegs komies is Klaas Geswind se optrede in soverre dit afwyk van die normale optrede, want dit bevat niks verder verrassends waardeur dit tot geestigheid sou kon ontwikkel het nie.

Die paternalistiese houding bring mee dat daar nie sprake kan wees van geestigheid nie. Wel is daar verskillende werklikheidsfere wat saam opgeroep word, maar dan word dit nie ingebou in uitsluitend Klaas se sienswyse nie. Hierdie struktuurprinsipe tree duidelik in werking waar vertel word van die soort danse wat die spoke by die kerkhof uitvoer. Eers word gesê dat dit "geen ouderwetse kotiljons" is nie (d.w.s. 'n Europese dans wat in die beste geselskap uitgevoer is), as dan genoem word watter twee Hottentotsdanse die spoke wel gedans het. Deur hierdie bewustelike onderskeiding wat ook wil sê skeiding, skerm die opgevoede verteller en, by implikasie, die hoorder hulle af van Klaas se uitspattighede, met die gevolg dat daar nie sprake is van 'n vermenging van verskillende werklikheidsfere nie.

Interessant genoeg dat wanneer daar in Klaas se gees wel geleentheid is vir 'n vermenging van verskillende ervaringswerklikhede, dui dit ook nie op geestigheid nie. Ek verwys hier weer eens na die slot wat begin met die seksbeluste Klaas se uitroep van bewondering: "Arrie, dit was fluks van jou!" Sit die spoke hom agterna, por hy Kol aan om vir die drif uit te haal, want soos hy self sê: "n Spook is nes 'n bokkapater, // Hy loop nie somer in die water." Deur die oproeping van hierdie volksgeloof, wat dui op die seksuele in sy gefnuiktheid ('n spook voorgestel as 'n bokkapater!), word 'n verband gelê met die aanleidende gebeure.

Hierdie uiting is egter nie geestig nie, omdat hierdie gespreks-handeling onbewustelik plaasvind, wat maar net dui op Klaas

Geswind se dilemma, die erns van die saak. Hier vind ons n.a.w. geen vernuftige afleiding wat gevorm is waardeur hy sy verleentheid in perspektief sou kon plaas nie. Neen verder in ag dat Klaas nie eers die normale mens se onderskeidingsvermoë besit nie, anders sou hy nie so ver gegaan het om spoke met figure van vlees en bloed te assosieer nie. Hierdie vergesogtheid verskil daarom ook heeltenal van die vergesogtheid van geestigheid. In die geval van geestigheid dui die verskillende werklikheidsfere wat met mekaar in verband gebring word op die kritiese bewussyn van 'n persoon wat hom die geestigheid veroorloof. In Klaas se geval is dit slegs spontane uiting van 'n primitiewe mentaliteit wat, sonder dat hy daarvan bewus is, dui op sy al te menslike behoeftes.

Samevattend dan: hierdie vermenging in "Klaas Geswind en sy perd" is suiwer komies gesien vanuit die gesigspunt van die verteller (en hoorder) wat lekker en neerderwaardig, maar goedig, lag oor Klaas se vreemde manewales. Die slotstrofe plaas die stempel hierop.

In die volgende voorbeeld, "Hoe die Hollanders die Kaap ingeneem het", word die interpretasie van die verteller op 'n interessante wyse bevraagteken deur sy hoorders. Ons vind hier deur en deur 'n subjektiewe vertelking van iemand wat hom ietwat verontreg voel en sy siening van 'n belangrike historiese gebeurtenis gee. Hierneer probeer hy sy hoorders ("my liewe basies", in die eerste plek) oorhaal na sy standpunt.

Maar wat vind plaas? Die verteller se voorstelling word nóg verwerp as leuens nóg aanvaar as die waarheid. Sy uitleg word waardeur as geestige perspektief deur sy hoorders wat seker is van hul objektiewe siening van die gebeurtenis. By hierdie waardering speel die verhouding tussen verteller en hoorders 'n deurslaggewende rol. Ons vind hier 'n mindere aan die woord wat deur die vermaaklikheid van sy vertellingsvermoë kan reken op die goedgesindheid van sy gehoor.

Soos gesê, sy uitleg word as geestig onskadelik ervaar. Dit is vir die hoorders heel grappig om te verneem dat daar nog 'n ander kant van die saak is. Maar hulle heg nie erns aan ou Danster se verklaring nie. As dit sou gebeur het, sou die geestige perspektief in gedrang gekom het. Dit sou van die hoorders 'n reaksie

ontlok het om hom te weerlê in sy vergesogte voorstelling. Maar dis hier nie nodig nie, want sy interpretasie word bloot as amusant gesien, komende van iemand wat praat oor sake wat buite sy voorstellingsfeer val, bv. die herhaaldelike verwysing na die "ding" wat kleintjies afgee.

Die geestigheid in hierdie gedig is bloot grappig, wat wil sê dat ons die eerste soort suiwer geestigheid hier aantref. Of hier sprake is van 'n "kritiese selfbeskouing en relativisering van die witman se standpunt", soos Antonissen beweer,⁴⁰ betwyfel ek sterk. Binne 'n ander situasie waar die verhouding tussen mindere en meerderes op iets persoonliks problematies kon gedui het, sou Antonissen se interpretasie van toepassing kon gewees het. Maar binne die situasie van die gedig is daar niks opsienbarends problematies wat die onskryfbare verhouding tussen verteller en gehoor in gedrang kan bring nie.

Ten slotte dan wil ek sê dat hoewel hierdie gedig 'n subjektiewe verteller het, dit nogtans moontlik is dat daar 'n objektiewe perspektief is as gevolg van die dramatiese situasie waarby die verteller betrokke is.⁴¹ Het ons die verteller se subjektiewe standpunt bloot as waarheid of leuen ervaar, sou dit ons nie as geestigheid bereik het nie. Dit is deur die oor mekaar skuif van objektiewe en subjektiewe waarheid en verder deur die skynbare aanvaarding van laasgenoemde, dat ons hierdie vertelling as geestig kan geniet.

In die volgende gedig, die voortreflike "Op Hartebeesfontein", wat meermale reeds in verband gebring is met Bredero,⁴² vind ons dat die platkomiëse (boertige) siening die deurslag gee. As geheel gesien, is die gedig nie geestig nie: die gebeurtenisse word byna deurgaans vanuit 'n platkomiëse perspektief betrag. As sodanig is dit grappig, maar nie in die sin dat verskillende vlakke van ervaring mekaar deurkruis nie. Dit is die situasie as sodanig wat lagwekkend is.

40. Die Afrikaanse letterkunde van aanvang tot hede, bl.45.

41. Opperman het hierdie gedig as dramatiese monoloog bespreek (vgl. "Die aard van die dramatiese alleenspraak", Standpunte, jrg. XIV, 6, bl.5-15).

42. Vgl. slegs Opperman: "Ons Eerste poësie: vier voorbeelde", Standpunte, jrg. 4, 3, bl. 77.

Slegs hier en daar is daar sprake van fyn geestige sieninkies, wat 'n bewys is hiervan dat die verteller betrokke is maar nogtans die gedoente op 'n afstand kan beskou, bv. in die voorlaaste strofe waar hy hom namens homself en sy makkers op skertsende wyse distansieer van die plebs:

Voor jy kon sê "knipmes" was ons
Ver weg van die takhaargegons
op Hartebeesfontein.

Maar dis in 'n strofe soos die volgende waar ons na "weg" "hardloop" verwag, maar dan "mars" kry. Nou weet ons dat "mars" meer in die betekenis van "opmars" gebruik word, m.a.w. deur die vyand tegemoet te gaan. En al is "wegmars" moontlik, dan pas dit nie hier heeltemal nie, want daar moet met spoed beweeg word. Hierdie betekenisteleskopering lei dus tot 'n vermengde siening van die ervaring waardeur hy homself en diegene hekel oor hulle afsydige optrede. Hierdie fyn selfspot wys op die skrywer se intelligensie en genot wat hy put uit sy on-betrokkenheid:

Die onweer het toen losgebars.
Dis tyd vir ons om weg te mars
van Hartebeesfontein.

Hierdie drie gedigte behou nog hulle volkse inslag, maar onderskei hulle reeds van dié van Pulvermacher en Reitz se "Die steweltjies van Sannie" in dié sin dat nie meer direk aangeleun word op die volksaardige element nie. Die gedigte is wel nog volks, maar nie met dieselfde oerkragtigheid as bv. "Ou Abel Rasmus" nie. In al drie hierdie gedigte is daar sprake van 'n distansiestelling. In "Op Hartebeesfontein" is die waarnemer wat hom onder die kwa-jongens skaar selfs intelligent. In "Hoe die Hollanders die Kaap ingeneem het" word nog verder beweeg na 'n bewuste kultuurvlak vanwaar ou Danster se standpunt terugeggo. Klaas se manewales geniet ons weer deur die goedge oë van die outeur-verteller wat hom op die standpunt plaas van beskaafde gedragskodes.

2.3. Geestigheid in die bewuste volkswerklikheid van die Eerste Beweging?

Kom ons tot 'n beskouing van die sg. volkse en vaderlandse verse van die Patriotters, is dit opmerklik dat hierdie strydere hulle nouliks die weelde van 'n komiese siening kon veroorloof. Die gedrae

siening blyk meer die ideaal te gewees het: vgl. hier die volle inset van "Ons toekomstige volkslied" en die gestrengte en ontvoerende toon van die eerste twee strofes van "Transvaalse vryheidslied". In die opsig is "Hoe die Hollanders die Kaap ingeneem het", 'n uitsondering, m   r dan met behoud van die vaderlandse perspektief.

Die komplementêre houding hiervan is om met die volksvyand af te reken. Die effekti fste wapen waaroor die Afrikaner beskik het, uit die aard van sy minder bevoorregte posisie, was om met die vyand die spot te dryf. Mens dink hier aan die bekende "Vooruitgang" van Hoogenhout, waarin hy die vyand onder eie geledere onomwonde te lyf gaan, met plek-plek 'n bitsige stekie. Maar hierdie gedig is nouliks geestig: daarvoor is die gespot te direk opborrelend, sonder om dit eers te laat besink tot koele betragting van die gees. Op sarkastiese wyse word met die vyand afge-reken deur sy potsierlikheid uit te lig tot voordeel van die eie-volkse. As 'n voorbeeld van hierdie metode kan ons na die volgende verse uit hierdie nogal slordig gekonstrueerde gedig kyk (hang dit nie saam met die sarkastiese houding nie?):

Koud word vrinde en betrekkings, oom en neef is nou "meneer;"
Tante en nig is Miss of Mrs., alles koud nes wintersweer.
Selfs ons kinders, as hul weer kom, van die skole, ag hoe
koud;
Hoog van oog, vol selfverbeelding, stug en styf as stukke
hout.

Vergelyk die uitgesprokenheid van die twee slotverse hier waarmee die onbehaaglikheid aan die kaak gestel word, met die ingehoue en tegelykertyd geestige wyse waarmee Cachet dieselfde saak in orde bring:

Myn niggie met haar stywe nek,
Die loop in rooi satyn...

Tereg s   E.C. Pienaar van hierdie gedig waaruit die aanhaling kom, nl. "Die Afrikaanse taal", dat dit "sonder twyfel een van die besgeslaagde taalgedigte uit die Patriottydperk (is), sowel om die literêre gehalte daarvan as om die allegoriese voorstelling en profetiese blik van die twee slotverse. Deur mooi volgehoue beeldspraak word die destydse verhouding van die drie tale tot mekaar geteken, met die geestige verwysing in die derde vers na die

stigting van die Z.A. Taalbond (1890) ter bevordering van Hollands, en in die vierde na die oorheersende posisie wat Engels destyds ingeneem het".⁴³

Kyk ons na die gedigte in die rubriek "Land, volk en taal" van Pienaar se Patriot-digters,⁴⁴ dan is dit eintlik opvallend dat die geestige element byna deurgaans op die agtergrond gedring is. Is dit so omdat hier nie gewaag kon word om 'n relatiewe greep op die bewuste volkswerklikheid te maak nie? Die relatiewe waarde van Afrikaans op hierdie tydstip in die volksgeskiedenis word maar te goed ingesien. - Dat Afrikaans ook waarde het, moet eers ingedril word, langsam, en veral téén "groter stelsel van waardes". Die betragter daarvan is ernstig ingestem en slaan maar selde 'n objektiewe, koel toon aan. Die "eie" moet eenvoudig inslaan en begerenswaardig word (vgl. o.a. die vierde strofe van "Ons toekomstige volkslied"). Oor die algemeen dus idealiserend, en daarom positief en optimisties. Soms lei die beskouing tot chauvinisme.

Keer ons terug na "Die Afrikaanse taal" van Cachet, is dit opmerklik dat die onderwerp en houding ooreenstem met die uitinge van die ander Patriotdigters. Maar dan het hierdie gedig iets ekstra wat lei tot die geestige effek en selfs miskien tot die geesdrif teen die einde. Wat maak hierdie gedig so opvallend en dat dit nog steeds gewaardeer word?

DIE AFRIKAANSE TAAL

Ek is 'n arme Boerenôi,
 By vele min geag;
 Maar tog is ek van edel bloed,
 En van 'n hoog geslag.
 Uit Holland het myn pa gekom
 Na sonnig Afrika;
 Uit Frankryk, waar die druiftros swel,
 My liewe, mooie ma.

43. Patriot-digters, bl.20.

44. Vgl. a.w., bl.9-32.

Hul skel my uit vir Hotnotsmeid,
 Maar ek gee daar nie om,
 Want aan myn lippies kan jy sien
 Van wat geslag ek kom.
 Soet vloei die woordjies uit myn mond,
 Dit het ek van myn ma;
 Maar as ek bid, dan hoor jy wel,
 Ek is 'n kind van pa.

Myn sussie wat uit Holland kom,
 Die hou verniet haar groot;
 Die lug is al te skerp vir haar,
 Sy is al amper dood.
 Die dokters kom nou bymekaar,
 Hul maak tesaam 'n "Bond";
 Maar tog met al die doktery
 Word sy nooit weer gesond.

Myn niggie met haar stywe nek,
 Die loop in rooi satyn,
 En baing jonkmans loop haar na;
 Sy denk hier baas te syn.
 Maar as die awendurtjie kom,
 Dan is die klomp by my:
 Dis "hartjie" voor en "hartjie" na,
 "Laat ons 'n bietjie vry!"

As ek maar eers myn vryer het,
 'n Digter vol van moed,
 Een wat my om myself bemin,
 En nie maar om myn goed;
 Wanneer dié vryer tot my kom,
 Vat ek hom by die hand,
 En maak ek hom, hoe swak en skyn,
 Nog koning in die land.

Want ek het onder in myn kis
 'n Ware towerstaf
 Wat ek nog van myn ouma het,
 En niemand weet daaraf.
 Hef ek die staf op: "Moedertaal",
 Dan volg die land my na,
 En ek is netnou koningin
 Van heel Suid-Afrika!

Eerstens val die spontaneïteit op, wat voortspruit hieruit dat deurgaans van 'n beeld uitgegaan word, dat ons hiermee 'n "allegoriese voorstelling" kry. Let daarom op die suggestiewe krag rondom die "boerenôi". Hier het ons as 't ware 'n magneet waardeur en waaromheen 'n magneetveld ontplooi word. Hier het ons 'n eenheidsoekende en -skeppende prinsipe: daar word gaandeweg deur kontrastering en onderskeiding vanuit 'n staat van nederigheid

gekom tot 'n "profetiese blik". Kortweg, ons het ontwikkeling in hierdie gedig, in teenstelling met die chaotiese aard van "Vooruitgang".

Die verhevene en platvloerse word naas mekaar gestel - vgl. die slot van strofe 1 met die begin van strofe 2, wat op beeldende wyse sy beslag kry. Is dit nie juis die volgehoue verkenning van die beeldingsproses nie wat eindelijk lei tot die geestige vonds in strofe 3? Ons vind hier 'n spel van die gees wat sy aanraking met die werklikheid het, maar wat verlaat word as daarmee gespeel word. Deur die geestige knooppunt word die benoude werklikheid oorskry. Die "dokters" van die Bond was immers nie mediese praktisyns nie - maar dieper bekyk, was dit hulle bedoeling!

In strofe 4 gaan die spel en geestigheid ook hand aan hand. Beeldend en suggestief is die "niggie" se "rooi" verskyning. Sonder dat dit uitdruklik gesê word, word met "hartjie" geïmpliseer dat die "rooi" nou na die innerlik ware gerig word en dat dit toeganklik is, waardeur dit op implisiete wyse verkies word bo die styfheid van die "niggie". Hier word mooi duidelik hoe die geestige beelding kragopwekker is vir verdere beelding.

Dat hierdie gedig ook sy swak plekke het, sal nie betwis word nie. Dink aan die lomp segging van strofe 2 versreël 2. Maar dit staan vas dat "Die Afrikaanse taal" uitmunt deur sy geestige toon, iets wat nie gesê kan word van die oorgrote meerderheid gedigte van die Eerste Beweging wat oor die taal handel nie.

2.4. Geestigheid as deel van die spot met die vyand

Raak het Malherbe die Eerste Beweging as die "spotperiode" getipeer. Hy sê verder hiervan: "Die grootste verdriet en teleurstelling slaan altyd weer om in spot met die vyand om sy komiese gebaar. Hierdie volksenergie laat vir my soms die malste geskryf tog nog van enige waarde wees..."⁴⁵

Mens begryp natuurlik die betreklikheidswaarde van hierdie omskrywing: dat Malherbe die bydraes van die Eerste Beweging hier in die lig van humor betrag het. Later bring hy dan ook die

45. Humor in die algemeen, bl.172.

spotlus in verband met die gebrek aan die "innerlike blik", die "gelouterde optimisme".⁴⁶ Eers met die Anglo-Boereoorlog, sê hy, het daar 'n ommekeer in dié rigting plaasgevind.

En tog besit Malherbe se tipering van die Eerste Beweging objektiewe geldigheid. G. Dekker sluit waarskynlik hierby aan waar hy opmerk: "Die Eerste Beweging is heel tekenend ons spotperiode genoem..."⁴⁷ G.S. Nienaber, 'n kenner van hierdie literêre periode, laat hom op soortgelyke wyse uit: "Die sterkste vorm=drif by die Genootskapsmanne blyk die hekeling en spot te wees waarmee hulle teenstanders aanval en waarmee hulle aan beide onderdrukte gevoelens lug kan gee..."⁴⁸

Aan die hand van 'n paar gedigte wil ek ondersoek wat die aandeel van geestigheid is in hierdie spot- en skimpdigte. Eintlik gaan ek bietjie terug in die geskiedenis van die Afrikaanse taal, want "Lied ter ere van de Swellendamsche en diverse andere helden bij de bloedige actie aan Muisenburg in dato 7 Aug. 1795" hoort tuis by die spotverse.⁴⁹

Ons noemt ons Christ, niet Mahmedaan, O wee!
Ons sweer zoo maar bij zon en maan
Om niet te vreezen vuur en staal,
Te blijven altoos Nationaal, O neen! O neen! O neen!

Delpoort koos ons tot Commandant, O wee!
Die kaerel die heeft krijgsverstand.
Hij schoot, eer ons van huis vertrok,
Een groote vette bonte bok. O jee, O jee, O jee!

Hij dwingt zoo maar ons heele land, O wee!
Van kaffers grens tot deese strand,
Ja Neef, wat is hij vreed en straf,
Hij zette onze landdrost af, O wee! O wee! O wee!

En ziet, wat steek hij niet vol moed. O he!
Hij zoek de vijand regt verwoed.
Nog zweer hij dan bij zon en maan:
Ons sal nu ook aan 't vegten gaan, O he! O he! O he!

46. A.w., bl.175.

47. Afrikaanse literatuurgeskiedenis, bl.24.

48. Perspektief en profiel, bl.19.

49. Vir die teksweergawe vergelyk E. Raidt: Afrikaans en sy Europese verlede, bl.138-139.

Ons juig, is vrolijk, vol plaaisier, Hoezee!
 De Brit mag zijn een Bok of Stier,
 Ons steek ons stander in de zak
 En met gemak rook ons Tobak, Hoezee! Hoezee! Hoezee!

Maar, Ari, Neef, de kogel kom, o wee!
 Ons kan begriip, het is een bom,
 Kijk, hoe ze voor ons neder springt!
 O wee! dat is een vreeslijk ding, o wee!

Het is geen Assegaay of Pijl, O Neen!
 Neen Neef, die Ding gaat zoo maar stijl
 Een weg, die is zoo hoog, zoo lang,
 Dat ons moet worden zoo maar bang, O Jee!

Ack kost ons Neef, ons keer weer om, O Wee!
 Maar ach, zie daar valt weer een bom;
 Hoe hij die klip aan stukken slaat!
 Ons kan niet vluchten! 't is te laat, O Wee!

Kom laat ons achter 't heuvel spring, O Wee:
 Want dat is vrij die beste ding,
 Om daar te bergen onze gat;
 Ons kies dan straks het haasepat. Gaat mee!

Doen ons dat spulletjie aangekijk, O Wee!
 Is ons omtrent zoo maar bezwijk.
 Zij vraag niet, is ons Christen mensch,
 Maar schiet zoo maar naar onze pensch, O Wee!

Kom, laat ons nu maar loop en gaan, O Wee!
 Wie kan met zulke wapens slaan?
 Ons keer naar huys, vat ploechschaar op.
 Dan valt geen Bom op onze kop, O Wee!

Die herhalingsselement maak so 'n oorheersende indruk dat ons dit as 'n soort refrein ervaar. Die vraag is nou hoe ons hierdie herhaling van "O wee!" (met wisselvorme "O Neen! / O jee / O he! / Hoezee!", met slegs een keer die duidelik sprekende "Gaat mee!") aan die einde van die eerste en vierde versreël van elk van die elf strofes moet verklaar. Is dit spottende kommentaar? Is dit afkomstig van die outeur...n buitestander? (Ons lees by J. du P. Scholtz die volgende: "(In hierdie skimpdig) dryf 'n aanhanger van die Prins van Oranje die spot met hulp wat die Swellendamse burgerkommando aan die gereelde troepe van die Bataafse Republiek verleen het tydens die Eerste Engelse inname van die Kaap".⁵⁰ Is dit deurgaans gepas?

Almal sal seker saamstem dat ons spot in hierdie gedig aatref.ⁿ Maar is die herhaling waardeur die spot begelei word altyd vanpas? In strofe 1 is daar nouliks iets op sigself wat aanleiding kan gee tot hoon. Verder sprekend van hierdie vooringenomendheid is dat die gedig van meet af aan uit die gesigspunt van die eerste= persoon in die meervoudsvorm plaasvind, terwyl die aangeleentheid blykbaar vanuit die gesigspunt van 'n onsimpatieke buitestander^a betrag word. Hierdie eienaardige gesigspunthantering kan egter literêr verdedig word, want het ons hier nie te doen met 'n gebruik van die parodie/satire wat die teenstander se siening skynbaar aanvaar tot sy nadeel nie?

Scholtz sê verder dat hierdie gedig "klaarblyklik geskryf (is) deur iemand wat goed Nederlands geken en hom sterk deur die Nederlandse skryftradisie laat beïnvloed het".⁵¹ Dit bring my terug na die koggelrym wat inderdaad herinner aan iets soortgelyks van Vondel in sy bekende "Een otter in 't bolwerck".⁵² Maar die herhalinge in die anonieme gedig kon weggelaat gewees het, want dit vorm nie 'n integrerende deel soos in Vondel se gedig nie waar die "O jeemy, o jeemy" telkens binne die strofeverband beklank word met "Acadeemy".

Is hierdie "refrein" essensieel vir die verstaan van die gedig? As dit weggelaat sou word, sou hierdeur bowendien niks afbreuk gedoen word aan die afgerondheid van die gedig nie: elke oorblywende strofe is deurgaans netjies in die paarrymvorm. Vorm die refrein-gedeelte nie die bewuste kommentaar van die outeur buite die gedig om nie, geneem uit sy literêre tradisie, waardeur hy die stempel wou druk op die gedig wat op sigself reeds afgerond is? Om dit te bepaal, sal die situasie van die gedig deurskou moet word.

Hierdie "ons" dui nie op 'n aantal persone aan die woord soos in 'n koor nie. Dit dui ook nie op 'n kassige identifisering van die outeur nie, soos ek aanvanklik oorweeg het. Dit dui duidelik op 'n persoon wat namens homself en ander persone teenoor 'n ander

51. A.w., bl.238.

52. Vgl. Dekker: Van Hooft tot Luyken, bl.66-67.

persoon (die "neef") rekenskap gee van 'n "voorval". Sy houding hier is dat hy in 'n verleentheid verkeer oor sy en sy makkers se oormoed wat oorgesit het in lafhartigheid toe dit by die daad gekom het.

Die situasie wat ons dus in hierdie gedig aantref, kom baie ooreen met die situasie van die dramatiese monoloog, soos Opperman dit beskryf het.⁵³ Hier is 'n spreker, voorval en toehoorder. Hier is wel nie 'n reaksie van die toehoorder aanwesig nie (wat Opperman ook nie essensieel vir die dramatiese monoloog ag nie). Maar dit verklaar miskien juis die antipatie wat ons hier ervaar: hulle daad is klaarblyklik so belaglik dat dit onmoontlik simpatieke reaksie kon uitlok.

Nóú kan weer gevra word of dit nie binne hierdie situasie bietjie onnatuurlik voorkom as die spreker met gereelde uitroepe homself in die rede val nie. Om die minste hiervan te sê: die toehoorder sou gou geïrriteerd geraak het hieroor en kon dink dat die spreker van lotjie getik is. Dit is die spreker egter allermens: hier het ons 'n intelligente verteller aan die woord wat nie skroom om op geestige wyse met homself en sy makkers te spot nie. Die geestigheid kom neer op die spanning wat hy skep tussen illusie en werklikheid.

Die bok-motief vorm die geleier vir die verkryging van die geestige perspektief. Hierdie motief word onopvallend ingelui in strofe 2 waar vermeld word dat kommandant Delport "een groote vette bonte bok" geskiet het. Hierdie daad volg op die voorafgaande bewering: "Die kaerel die heeft kriegsverstand." As sodanig maak dit die indruk nog van 'n toevallige verband.

In die hieropvolgende twee strofes word aan die aansien van die Kommandant gebou. In strofe 5 kom die motief van die bok weer ter sprake as dit met betrekking tot hulle vyand, die Britte, gesien word. Deur hierdie identifisering word 'n prentjie gegee van hul doodgerustheid en selfversekerdheid.

Treffend kontrasterend is die hieropvolgende strofe as hulle uit hul gerustheid geskok word. Die eerste bom wat hulle bereik,

53. Vgl. "Die aard van die dramatiese monoloog", Standpunte, jrg. XIV, 6, bl.5-15.

word gesien as "een vreeslik ding" wat "voor ons neder springt". Hierdie onweselike siening van die bomontploffing is iets komies: hulle vorige ervaring net/voorstelling van die bok/Bok skuif voor die nugter werklikheid in. Van hierdie bewustheid raak hulle egter nie onmiddellik ontslae nie, want as die bordjies begin verhang word, vind die afrekening eweneens in terme van die bok-motief plaas. Ons lees nl. in strofe 9 dat dit "die beste ding" vir hulle is om "achter 't heuvel (te) spring".

En selfs verder: hier aangekom, in strofe 10, voel dit asof hulle nou die bokke is waarop gevuur word: daar word geskiet na "onze pensch". Heel geestig ironies word dus die uitkoms - te meer omdat hierdie verontmensliking rym met "Christen mensch". Hiermee word weer verwys na strofe 1 waar hulle hul kon beroem in hul Christenskap. Eindelik, in strofe 11, word die wens uitgespreek dat dit die veiligste is om agter die ploegskaar te staan: "Dan valt geen Bom op onze kop". Die kontak met die bom word hier heel nugter betrag.

Hiermee het ek probeer om 'n saak vir hierdie eerste voortbrengsel in Afrikaans uit te maak.⁵⁴ Die algemene mening is dat hierdie gedig nie veel verdienste besit nie. G.S. Nienaber vat sy oordeel soos volg saam: "As geheel bly hierdie skimplied slap en onbeholpe."⁵⁵ Antonissen sê weer dat dit "min kwaliteite" besit.⁵⁶ Dekker noem net die gedig.⁵⁷ P.J. Nienaber maak melding van die "bok", maar laat glad nie uitkom of dit saamhang met die geestige perspektief nie.⁵⁸

Miskien het dit uit my beskouing geblyk dat die geestige werking op iets waardevols dui. Ek vra my af of dit nie die aangelaste "refrein" is wat die ondersoekers belemmer het om deur te dring tot die essensiële waarde van die gedig nie.

54. Elizabeth Conradie bespreek hierdie gedig in haar proefskrif, Hollandse skrywers uit Suid-Afrika. Goed beskryf sy die geskiedkundige agtergrond wat aanleiding gegee het tot die ontstaan van o.a. hierdie gedig (vgl. bl.109 e.v.). Maar sy kon nie deurdring tot 'n aanwysing van die literêre kwaliteite van hierdie gedig nie (vgl. bl.117-118).

55. Perspektief en profiel, bl.7.

56. Die Afrikaanse letterkunde van aanvang tot hede, bl.10.

57. Afrikaanse literatuurgeskiedenis, bl.7.

58. Ons eerste digters, bl.12.

Teenoor die refrein wat hier oorbodig fungeer, vind ons dat die terugkerende klank ("-ensie /-ens nie / - nie") in die veel ge= waardeerde "Stellaland" intiem verbonde is met die betekenisvorm van die woorde waarin dit optree. 'n Magiese krag lê beslote in hierdie steeds terugkerende klanke. G. Dekker het m.i. tereg 'n verwantskap aangevoel tussen hierdie gedig en Vondel se "Een otter in 't bolwerck".⁵⁹ Was dit nie die inkanterende mag van die rym, aangewend vir 'n soortgelyke doel, wat hom so laat besluit het nie?

Dat die klank in "Stellaland" voortreflik aangewend word, kan nie betwyfel word nie. Die vraag is net hoe ons dit kan verklaar in terme van die meganisme van geestigheid.

Dadelik moet gesê word dat daar gestuit **kan** word teen die naamge= wing van die titel en die persoon na wie verwys word. Gelukkig is die aanleiding tot hierdie gedig, wat 'n historiese aangeleent= heid is, vir die Afrikaanse letterkunde reeds vroeg gedokumenteer deur Lydia van Niekerk.⁶⁰ Al wat ons verder moet weet, is dat P.D. Rossouw met hierdie skimpvers uiting gee aan die Afrikaner= sentiment.

Kyk ons na die titel se verwesenliking in die gedig, sien ons dat dit telkens in die slotreël van elke strofe negatief tot uiting kom met betrekking tot John Mackensie: telkens, net met ander woorde, word met leedvermaak gestel dat hy Stellaland moes verlaat. Om die indruk van hierdie leedvermaak te begryp, moet dit gemeet word aan die persoonlike ondergang van John Mackensie wat 'n onwelkome gesagsfiguur daar was. En dit lei ons na 'n begrip van die geestigheid hier, soos dit telkens tot uiting kom deur die eerste twee versreëls van elke strofe:

John Mackensie,
moenie grens nie!

Die naam word deur die rymvorm naas "grens nie" gestel. Hierdeur, wat ook wil sê deur die verdere inhamering hiervan, vind 'n eien= aardige gelykstelling plaas. As daar gestaan het: "John Macken= sie//moenie wens nie!" dan was daar nog niks kras op sigself

59. Van Hooft tot Luyken, bl.226.

60. Vgl. Die Eerste Afrikaanse Taalbeweging en zijn letterkun= dige voortbrengselen, bl.95-96.

aanwesig nie. Of, andersom, as n ma miskien liefderik aan haar kind sê: "Piet, my pensie, // moenie grens nie!", dan was die twee kontekste wat in verband gebring word met mekaar, soortgelyk. Maar in die verband van die gedig is die twee kontekste uiteenlopend (wat natuurlik wil sê dat ons in gedagte moet hou wíé John Mackensie was): 'n eerbiedwaardige man word leedvermakerig op 'n gemeensame toon aangeraai om nie te huil nie. Alreeds deur die soort taal word hy gestroop van sy waardigheid. In hierdie gemeensame taal word hy verder gestriem. Dit is tereg, in die woorde van Malherbe, "krag-termpies van ons taal, ... eenvoudige en nóg beskrywende pittige uitdrukkings soos: 'in die pad steek,' 'laat trek,' 'jy moet gly,' 'bondel op die rug,' ens."⁶¹ wat soos sout in sy verleentheid ingevryf word. Ek stem egter nie saam met Malherbe se verklaring van hierdie jukstaposisie nie: "Natuurlik moes iemand met die voorval spot in 'n gedig, temeer omdat op sy naam die resultaat van sy desillusie so uitstekend kon rym".⁶² Dit lyk maar so vanselfsprekend asof die verband tussen sy naam en sy desillusie gereed gelê het. Dis egter nie waar nie. Die verbandlegging wat gemáák word, dui op die genialiteit van die geestige digter wat oor die vormgewingsvermoë beskik om "occult resemblances in things apparently unlike" te ontdek.

Die funksie van die rymvorm "- nie" (met slegs een maal " -nie"), in die eerste, vierde en laaste strofe, wat terugverwys na die ongelyksoortige verband van die eerste twee versreëls, fikseer die leedvermaak. Dis nie slegs t.o.v. die klankvorm wat daar hiermee terugverwys word na die inkantasie nie, maar veral deur die betekenisvorm van "nie" (wat eweneens blyk in "sonder seremonie") waardeur die vergeldende negativisme verder ingedryf word.

Om te sien watter digtheid in "Stellaland" bereik is, kan ons dit vergelyk met die volgende spotdig van C.P. Hoogenhout, "De dappere Moneypenny", waarin 'n soortgelyke geleentheid behandel is. Afgesien daarvan dat hierin minder sprake is van 'n geestige verwerking, besit dit ook nie in sy uitdrukkingsvorm daardie kernkrag waarmee die vyand vermorsel word nie. So bv. word in die volgende strofe dieselfde gesê maar met die verlies van die effektiewe

61. Humor in die algemeen, bl.177.

62. A.w., bl.176.

uitdrukkingsvolheid van "Stellaland":

Niet alleen ons Boerevolk,
Wat jou vluchte zag,
Maar jou eige nasie zelf
Moet jou diep verag.

Gee ons verder aandag aan die spot- en skimpdigte van Hoogenhout, in ons soektog na ander gestaltegewings van geestigheid alhier, is dit opvallend met watter felheid die vyand tegemoetgegaan word. So word in "Vonke" nie die minste geskroom om met 'n tydgenootlike, omstrede figuur, die afgedankte hoofregter J.G. Kotze, die spot te dryf nie.⁶³ Dieselfde inhibisieloosheid vind ons in "Baas Meulnaar",⁶⁴ waarin met sarkastiese ironie spot gedryf word met Lord Milner.

In hierdie spotdigte is min sprake van geestigheid. Die "growwe" manier waarop met die vyand afgereken word, is hier die opvallende element. Hiernaas vind ons nog die merkwaardige skimplied, "Piet Faure", waarin eweneens met 'n openbare figuur die spot gedryf word, maar dan op geniale taalwyse wat getuig van geestigheid. Hierdie gedig word dan ook dikwels met waardering vermeld,⁶⁵ wat in sy uitsonderlike vormgewing, vir hierdie tyd, selfs aangehaal en al ietwat bespreek is deur die kritici.⁶⁶

Hm!
Goei môr-re
Piet Faure
(Ekskuus jij's mos "Seur");
Dis gedorie
'n Glorie
Voor 'n Perl-prokureur.

Ik zeg jou
Dis reg nou:
Maak ver Piet ook 'n "Seur,"
Sir Te Water
Kom later,
Als die Bond hom nie skeur.

-
63. Vir die teks vergelyk Nienaber: Gedigte van C.P. Hoogenhout, bl.163-164.
64. Vgl. a.w., bl.72-73.
65. Vgl. bv. Dekker: Afrikaanse literatuurgeskiedenis, bl.25.
66. Vgl. Nienaber, G.S.: Perspektief en profiel, bl.19.

Sir Pe-ter
 Dis beter,
 O wat 'n honneur
 Dat 'n Perel
 Ze kerel
 Zoo hoog kan opbeur.

Dit betaal mos,
 Transvaal mos,
 Deur die modder te sleur.
 Ga zoo vort
 Dan dalk wort
 Jy nog eens gouwerneur!

Druk maar op,
 Want al schop
 Jou die Bond buiten deur,
 By my six
 Dit is nix
 Want jij's nou mos 'n "Seur,"
 Tweede Snaar.

Hierdie skimplied het 'n los vorm wat na my mening geen bekende vorm as model neem nie, maar wat tog uit eie krag, deur die herhaling van dieselfde vorm in die vyf strofes, ontwikkel tot 'n vormvastheid. Hierin word dus fanaties-speels afgereken met 'n persoon onder skoot. Dit vind op die wyse van nabootsing plaas met die taalhantering as dié middel daartoe.

Die taal word inderdaad gerek en geplooi tot 'n betekenisvólheid. Hiermee word dadelik begin as Piet Faure op opvallende wyse, met 'n informele intonasie, begroet word. Geestig reeds is die soort halfrym wat hierdeur meegebring word: die gewone wyse van begroeting: "môre", sou ten volle gerym het met "Faure".

Die uitbuiting van die vermoë van die taal hang ten nouste saam met die doel wat die skrywer wil bereik: deur die spanning tussen gewone/gemeensame/nasionale en uitlandse/formele/imperiale word Piet Faure in sy onegtheid ontmasker. En dan stel mens dit nie te sterk as jy sê dat hierdeur verskillende taalsfere oor mekaar heenskuif nie. Die rymvorm speel hier die beslissende rol.

Hierdie vormgewingsproses skemer al deur met "môr-re/Faure" wat nog in dieselfde strofe vervat word met "gedorie/glorie". Deur

hierdie teleskopering word die verhewe saak ("glorie") beliggaam in die gemeensame uitingsvorm ("gedorie"). Hierdie spel word voortgesit in strofe 2 waar "Seur", die Kleurlingekwivalent vir "Meneer", direk lei tot "Sir", dít waarvoor Piet Faure aspireer. Treffend suggestief word hierdie aspirasie van hom ontbloot wat so geïnterpreteer kan word: as hy "later" "te water" gaan, d.w.s. Engeland toe, kan hy die gesogte titel op die koop toe kry! Die hoogtepunt in hierdie spel vind in strofe 3 plaas waar die taal meer nog in sy slaankrag aangewend word.

Sy naam word nou aangepas deur dit te vervorm tot die min of meer Engelse uitspraak daarvan. Hiermee is dit nogal "beter" want dit rym nou ten volle! En hoe aansteeklik hierdie benadering van die Engelse ideaal werk, word nog eens verrassend duidelik deur die uitspraak "Perel"/"kerel" (waarmee kontrasterend terugverwys word na die normale "Perl" van strofe 1). Om die hoogtepunt af te sluit, word sy promosie eindelijk ritmies duidelik ook in die slot=reël: "Zóó hóóg..."

Hierdie vorm van speelsheid is uitsonderlik in die Eerste Beweging. Iets hiervan merk ons in "De dappere Moneyppenny" waar in strofe 2 die gebruik van die kindertaal vir die satiriese effek aangewend word:

Is hom hartje dan zoo klein?
En praat jy zoo groot.
Nou jou maters al kom help:
Raak jy in die nood.

Of in "Baas Meulnaar"(wat staan vir "Sir Milner") word hooggeplaastes se name omgevorm waardeur hul persoonlikhede by voorbaat neergehaal word (vgl. ook "Oû Josop" wat vir Chamberlain staan). Maar in "Piet Faure" word die speelsheid so deurgevoer dat vorm en inhoud onlosmaaklik een is.

Met hierdie tipering sê ek egter nie dat Hoogenhout deurgaans suiwer in sy doel geslaag het nie. Plek-plek is daar geforseerdheid in die taalgebruik, bv. strofe 4 versreël 2 waar die "mos" toutologies fungeer. En is strofe 4 nodig ná die hoogtepunt van strofe 3: is Hoogenhout, die gebelgde, hier nie direk aan die woord nie? Nietemin moet van hierdie produk van Hoogenhout deeglik kennis geneem word. Al het hy nie ten volle geslaag nie, het

hy met hierdie soort eksperiment iets gebring in die Afrikaanse poësie wat later deur ander met sukses beoefen sal word.

'n Oënskynlik minder bitsige spotdig is F.W. Reitz se "Die neem van die kanon Lady Roberts". Dit verskyn in sy bundel Oorlogs- en ander gedichten. In my bespreking konsentreer ek hoofsaaklik op Opperman se kundige besnoeiing hiervan in Groot verseboek wat meer 'n afgeronde eenheid vorm: van die strofes van die gedig in Oorlogs- en ander gedichten fungeer oorbodig, waardeur die geestig satiriese effek versluier word.

Hierdie gedig vorm deel van 'n groep spotdigte oor die vyand, hooggeplaaste persone tydens die Anglo-Boereoorlog in hierdie bundel van Reitz. Hierteenoor vind ons die droewige lied, "Vaarwel aan de Vierkleur", wat in Nederlands geskryf is. In verband met die taalvorm hier maak E.C. Pienaar die volgende opmerking: "...dis opvallend dat hy (Reitz) meermale, waar 'n ernstige tema hom besighou soos in hierdie geval, die Nederlands taalvorm gekies het".⁶⁷

Lees ons ook wat Pienaar na aanleiding van o.a. "Die neem van die kanon Lady Roberts" gesê het: Reitz het met hierdie spotdigte "in gees en toon en strekking nog heeltemal tot die Patriottydperk behoort...",⁶⁸ dan besef ons dat eersgenoemde opmerking 'n waardeoordeel impliseer. Hierdie siening van Pienaar, in 1945 gepubliseer, is in ooreenstemming met die algemene opvatting dat die Anglo-Boereoorlog 'n waterskeiding in die Afrikaanse poësie teweeggebring het: aan die een kant is daar die "ligter" poësie wat nog teruggeleun het na die werk van die Eerste Beweging, aan die ander kant die poësie wat 'n "ernstige tema" het.

Iets wat hier dikwels uit gedagte verloor word, is dat daar nie 'n logiese korrelasie bestaan tussen die toon en effek van 'n gedig nie. Dien "Die neem van die kanon Lady Roberts" nie die "erns" van 'n saak op sý manier nie? Bring hierdie geestig komiese gedig nie 'n faset van die werklikheid na vore waartoe die Driemanskap uit die aard van hul "ernstige" instelling nie in staat was nie? Deur 'n noukeurige ontleding wat ek nou wil doen, wil ek aantoon dat hierdie geestige gedig van Reitz nie te versmaaie is nie binne

67. Vgl. Patriot-digters, bl.90.

68. A.w., bl.80.

die sosiale verband waarin dit optree.

DIE NEEM VAN DIE KANON LADY ROBERTS

Die trekboer en boslanser
 Die kom haar hier beskou;
 Dan seg hulle: "Allewêreld,
 Waar kry julle hierdie vrou?"

Dan seg ons: "Die ou Lady
 Is n Nuwejaarspresent
 Wat Ben Viljoen gestuur het
 Aan onse President."

Lord Roberts is al huis toe,
 Die Veldheer het getrap;
 Maar d'ou vrou het hy hier laat bly,
 Sy hou van mieliepap.

Van ons arme families
 Brand hy die huise af;
 Die mans kan hy nie wen nie,
 Dus moet hy vrouens straf.

Lord Roberts van Kandahar,
 Lord Kitchener van Karthoem,
 Lord Buller van Colenso,
 Die word sô hoog geroem.

Ja, Roberts van "Kandaar"
 Is nie Roberts van "Kanhier";
 En dat Tommie hier moet blywe,
 Is nie enkel vir plesier!

Die komiese inslag van die gedig hang saam met die aanleiding. Dit hou weer verband met die geestigheid: die toevallige wyse waarop van die kanon as "Lady Roberts" gepraat word. Bloot beoordeel volgens die verkorte teks lyk dit of dit die Boere-soldate was wat hulle hierdie vernufspel veroorloof het. Maar selfs in die uitgebreider teks wat so begin: "Hier staan die 'Lady Roberts'", is dit nie eers volkome duidelik of hulle "haar" so gekry of so gedoop het nie. Om uitsluitel hieroor te kry, sal ons verlies moet neem met gegewens buite die gedig om, te wete die verduideliking wat Reitz self verstrekket by die Afrikaanse en Engelse weergawes van die gedig.⁶⁹ Hiervolgens is die "Lady Roberts"

69. Vgl. Oorlogs- en ander gedichten, ble. 2 en 5.

deur die Engelse soldate op die kanon geverf nog voordat "sy" deur die Boere gebuit is.

Waarom die kanon so gedoop is, weet ons nie uit die gedig nie en dit is eintlik ook nie ter sake vir die verstaan van die gedig nie. As ons uitgegaan het daarvan dat ons hier 'n geval van geestigheid aantref, sou dié aanname net probleme opgelewer het, want bloot op die gegewens van die gedig af sou ons beswaarlik kon naspur wat die verband is tussen die kanon wat "Lady Roberts" genoem word en die persoon Lord Roberts. Nie die geestige oorsprong is ter sake nie, maar dat ons hier aan die begin van die gedig 'n komiese aangeleentheid het. Wel ter sake is hoe die komiese aangeleentheid ontwikkel het tot verdere geestigheid. Deur stap vir stap te volg hoe hierdie geestigheid sy beslag kry, sal ons kan deurdring tot die beduidenis hiervan.

Die naam "Lady Roberts" maak onmiddellik 'n assosiasie wakker: Lord Roberts in lewende lywe. Maar hy is tans nie meer in die land nie, wat nogal kru gekonstateer word (strofe 3 versreël 2). Dan beweeg die aandag terug na die "ou lady" en word plaerig vervolgt: "Maar d' ou vrou het hy hier laat bly..." Iets van 'n morele waarde skemer hier al deur, maar wat nog net die ondertoon van hierdie betekenis vorm, want die "ou Lady" wat tot die bespiegeling aanleiding gee, is nie reël nie.

In strofe 4 kom dit aanvanklik voor of die spreker sy komiese greep gaan verloor, want daar is beslis iets bitters in die toonaard aanwesig. Maar hy lei dit tog ietwat terug na die slotsom van die vorige strofe as hy beskuldigend besluit dat Lord Roberts hier ook die vrouens gestraf het. Die herinnering aan die komiese bespiegeling bring dan mee dat die verskriklikheid van hierdie situasie gedemp word.

En tog bly die toonaard swewend, wat verder bevestig word in die voorlaaste strofe. Waarop dui die opnoem van die Engelse generaals volgens hulle afkoms? Word hiermee nie indirek 'n beskuldigende blik gewerp nie? Hier is beslis iets sarkasties aanwesig, wat ons so kan vertolk: Weliswaar word hulle almal so hoog geroem – maar hoe rym dit dan met hul daad om hulle te wreek op weerlose vrouens!

As die spreker voortgebou het op hierdie versweë verdoemende kritiek, sou daar niks tereg gekom het van die komiese aanleiding

nie. Maar omdat die spreker sy selfbeheersing behou, gebeur dit nie. Dit bestaan hierin dat hy weet hoe om met die aangeleentheid te speel. Hy keer hom weg van die skokkende werklikheid en rig sy aandag op die nominale aspek van die Lord Roberts-saak. Dit lei tot die woordspeling op die afkoms van Lord Roberts. Hy gaan hiermee voort en kom spelenderwys op die volgende betekenismoment soos dit uitgedruk word deur 'n spel met die woord.⁷⁰ Hiermee word die verwysings na die "ou lady" en die vrouens in 'n verrassend nuwe verband geplaas. Tot en met die laaste woord handhaaf die spreker die onderbeklemtoning. Maar juis hierdeur stel hy Lord Roberts in sy wandade aan die kaak.

Die situasie hier is geestig omdat dit op 'n skyngeldigheid berus, van weerskante bekyk. So lyk dit of die eerste stelling in die guns van Lord Roberts beklank word, terwyl die tweede wat hieruit voortvloei, hom ongunstig raak. Dat hy egter elders ("daar"), d.w.s. met die konsentrasiekampe, sy krag ontplooi het, is allermens vleierend. En dat hy "hier", d.w.s. sy "ou vrou" versak het, is maar 'n grappie en besit dus geen werklikheidsgrond nie.

Die geestige situasie wat ons hier aantref, kan vergelyk word met "Huiskat" van Elisabeth Eybers. Die verwysingswêreld in Reitz se gedig, soos dit saamgevat word in die "hier"-konteks, berus eweneens op 'n skyngeldigheid. Verder, dit is as gevolg hiervan dat die geestigheid ironies aangewend word. Dit wil sê: radikaal is die geestigheid hier omdat die verwysingswêreld nie as korrektief kan geld vir die onmiddellike wêreld nie; ironies word die radikale geestigheid egter aangewend omdat die verwysingswêreld 'n skynbare korrektief is.

Maar die radikale geestigheid in Reitz se gedig verskil opmerklik van dié van "Huiskat". Wie of wat in hierdie twee gedigte is die

70. Die Engelse ekwivalent "Can 'There'" is nie so spontaan en onmiddellik in sy betekeniswerking as die Afrikaanse "'Kandaar'" nie. Reitz het dit klaarblyklik self besef, want uit vrees dat die naamverwysing nie onmiddellik gesnap sal word nie, het hy 'n voetnoot aangebring (vgl. Oorlogs- en ander gedichten, bl.7). Addison sou hierdie vorm van geestigheid aangedui het as "false wit".

voorwerpe, "slagoffers", van die radikale geestigheid? In "Huis=
kat" vind dit gestalte in 'n simbool, die huiskat, waarmee die
spreekster haar vereenselwig; in "Die neem van die kanon Lady
Roberts" is dit 'n agent, Lord Roberts, se optrede waarvan die
spreker hom distansieer. Teenoor die identifikasie van "Huiskat"
waar die blik na binne gerig word, vind ons in "Die neem van die
kanon Lady Roberts" distansiëring waarmee die blik na buite gerig
is. Die eerste gedig beweeg binne die neo-komiese raamwerk. Die
tweede gedig beweeg egter nog binne die tradisioneel-komiese
raamwerk, maar maak gebruik van die arsenaal van die neo-komiese
waarmee die vyand in sy korrupsie blootgestel word.

Uit wat ek hierbo probeer sê het, is "Die neem van ^{die} kanon Lady
Roberts" allermens eenvoudig of toegeeflik. Waarom hierdie soort
poësie nie so aanklank gevind het ná die Anglo-Boereoorlog en
selfs later nie, lyk vir my duidelik. In tye van krisis en dood
het mens nie tyd en waardering vir grappies nie. Bowendien was
daar nog die herinnering aan die Eerste Beweging wat die leser
nog verder vervreem het van die soort poësie.

En tog, koel en objektief betrag, word in "Die neem van die kanon
Lady Roberts" 'n faset van die werklikheid belig wat ons so te sê
glad nie by ander vertolkers van hierdie oorlog kry nie. Verge=
lyk dit byvoorbeeld met die "Die brand" van Celliers. Hierin
staan moeder en kind weerloos uitgelewer in die vyand se hande.
In hierdie opsig is "Die neem van die kanon Lady Roberts" die
teenhanger, as op geestige wyse met die vyand afgereken kan word.

o o o O o o o

HOOFSTUK SEWEGEESTIGHEID BY DIE EERSTE GENERASIE DIGTERS
VAN DIE TWEDE BEWEGING1. 'n Nuwe opkomende gees

Het geestigheid heeltemal van die toneel verdwyn met die koms van die eerste geslag digters van die Tweede Beweging? Indien so, ontstaan die vraag wat die literatuurteoretiese en -historiese redes hiervoor is. Maar indien geestigheid met die digters van die Tweede Beweging nie heeltemal verdwyn het nie, sal bepaal moet word of daar 'n logiese verband bestaan tussen die gestalte van geestigheid en die literêre situasie waarin dit optree.

Daar het na die Anglo-Boereoorlog 'n nuwe verwagting ontstaan. Die beste uitdrukking hiervan vind mens miskien nie so duidelik weerspieël in die Driemanskap se debuutbundels self as in die vooroorde wat hierdie bundels vergesel het nie. Dan dink mens dadelik aan die klassiek geworde woorde van oud-president Steyn by Totius se By die monument (1908): "Vir my is die eersteling van ons literatuur so heerlik soos die geluid van die eerste reëndruppels na 'n langdurige droogte". Miskien het Steyn met sy formulering direk aangesluit by Celliers se "Die vlakte" (in De Volkstem van 12 Mei 1906) waar die reën as weldadige verlossing op die droogte volg. Maar wat nie misgekyk mag word nie, is die nuwe innerlike gedrewendheid van hierdie woorde wat by elke lid van die volk aanwesig was.

Teenoor die bondigheid van Steyn se aanbeveling vind ons die interessante uitgesponnenheid van die taalkundige Smith en die veel-sydige Preller se inleidings tot Leipoldt en Celliers se eerste-lingbundels, Oom Gert vertel e.a. gedigte (1911) en Die vlakte e.a. gedigte (1908). Hierdie gebruik van vooroorde het gelei tot 'n mode, tot en met die Twintigers waarvan die Dertigers geleidelik weggebreek het, maar by hierdie digbundels is dit puur en alleen uiting van entoesiasme.

Dat die oplewing in die liriese kuns plaasgevind het, kan verklaar word, soos Antonissen beweer, uit die blote feit dat die

lirikus "primêr vir homself" dig.¹ Die Anglo-Boereoorlog het die digter in 'n mate, in teenstelling met sy voorganger van die Eerste Beweging, "gedwing tot besinning oor sy eie wese, teruggewerp op homself en laat inkeer tot sy eie dieptes".² (Maar vergelyk ook my kwalifikasie in die volgende paragrafe.) Tegelyk hiermee gaan gewoonlik 'n waarde-oordeel saam: die "tastende proefnemings" van die Eerste Beweging het tot vervulling gekom met die Tweede Beweging se "verheffing van Afrikaans".³

Oorweeg ons hierdie stellings van Antonissen, dat ons hier liriek het, moet gestel word dat die inluidende liriek van die Tweede Beweging meer verwantskap toon met die drama as wat dit indiwiduele uiting was. Ons het hier nie soseer die liriese digter aan die woord wat "primêr vir homself" dig nie, maar die gemeenskapsdigter wat binne die aandag van die ganse volk gestaan het. Nog nooit het die Afrikaanse literatuur so na aan die vorming van 'n eie "teater" gekom nie as in hierdie "oorlogspoësie" met sy katastrofale omvang: almal was, as gevolg van die dwingend eenvormige krag wat pyn meebring, getuie van hoe 'n volk homself heroïes probeer handhaaf het.

Dať hierdie siening oor die aard van die eerste hoofwerk van die sg. Driemanskap waarheidsgeldigheid besit, het vir die skrywers van die "Inleiding" tot Digters op die toring duidelik geword waar gestel word dat die Twintigers nie meer direkte toegang tot hierdie "volksverskriklike gegewe" gehad het nie.⁴ By hulle vind ons, in onderskeiding met hul voorgangers, onmiddellik reeds "verinnigende afsondering".⁵ Die bindende sosiologiese krag van die oorlog op die eerste geslag digters word ook deur die volgende indirekte bewys versterk: Leipoldt het met sy politieke ommeswaai wat later uitgekristalliseer het, 'n ietwat bevreemdende indruk gelaat en die kritici na die persoonlike redes daarvoor laat gis, want hierdie goedsmoedse ommeswaai was glad nie te versoen met sy vroeëre hartstogtelike belewenis van die oorlog nie. Weliswaar is die begrip "Driemanskap" dan net van toepassing op hul gesamentlik begeesterde uiting van die oorlog. Buite, selfs

-
1. Antonissen: Die Afrikaanse letterkunde van aanvang tot hede, bl.70.
 2. A.w., bl.69.
 3. A.w., bl.67.
 4. Digters op die toring, bl.1.
 5. A.w., bl.13.

Waarom verkies ons "Dopper Joris en sy seiltjie" bo die vers van Hoogenhout wat vroeg reeds die aandag gekry het?²⁴ Lê dit in die onsentimentele toon, die vermoë om die paraferalia van 'n vorige eeu op te roep, die vermyding van 'n geykte taalgebruik (by Hoogenhout wag 'n "koning" vir sy "koningin")? Let daarom slegs op die vindingryke gebruik van "seiltjie", 'n beeld wat in die titel vooruitgestel word, maar wat eers in die slotstrofe op verrassende wyse verklaar word. Dat dit eindelik blyk dat "seiltjie" beeld van die werklikheid (Joris se wêreldsgoed) word, dus nie maar net deel daarvan uitmaak nie, bring die verrassing mee.

Daar is nog ander eienskappe wat verband hou met geestigheid waardeur "Dopper Joris en sy seiltjie" uitblink bo die tydgenootlike verwerking van Hoogenhout. Dit bring my by 'n bespreking van die inspelings wat hierdie gedig maak op volksaardige stof.

Vir meer as een leser het dit al getref dat dit Spekie is wat die vrywerk doen.²⁵ Dit staan immers uitdruklik daar: "Sit Spekie met haar Joris te vry". Het Pulvermacher "Spekie" en "Joris" omgestel ter wille van die versritme, kon ons miskien nog daaroor kyk. Maar die versritme sou dieselfde gebly het as "Joris" en "Spekie" plekke sou omgeruil het. Bowendien is die woordaksent op "haar" sterker as "sy", met die gevolg dat die besittlikheid van Spekie prominensie verkry.

C.F. Rudolph se beredenering dat hierdie taalgebruik niks opvallends inhou nie, wat wil sê dat dit net op die "wederkerige" vryery dui,²⁶ klop nie heeltemal nie. Die sinspatrone wat hy in die plek hiervan aangee: Spekie sit met haar Joris te praat, klets..., veronderstel tog 'n andersoortige situasie. Die "wederkerige" element kan hier vanselfsprekend en dus onproblematies wees, maar binne die opvallende vrysituasie kan mens nie van die indruk ontkom nie dat Spekie die aktiveerder is.

Maar nou staan daar 'n dubbelpunt na die opvallende versreël, en dan volg die gebruikelike huweliksaansoek! (In die lig van die

24. Die belangstelling vir "Uitnodiging aan Annie" dateer reeds vanaf Reitz se Vyftig uitgesogte gedigte (1888), bl.157-158. Vir my teksweergawe vgl.: Nienaber: Gedigte van Hoogenhout, bl.128-129.

25. Vgl. Coetzee, a.w., bl.15; Le Roux, a.w., bl.10; Rudolph, a.w., bl.41-42.

26. Rudolph, a.w., bl.41-42.

al binne hierdie drie-eenheid voer elk van hierdie drie digters sy eie bestaan.

Die nuwe toekomsbewustheid waarmee die verskyning van bogenoemde bundels begroet is, bring 'n kloof tussen die Eerste en Tweede Beweging mee. Dit bestaan hierin dat besef word dat die taal en gees van die voortbrengsels 'n "veredeling" ondergaan het. Waarop dui hierdie "veredeling" presies, en word daar in hierdie suiweringsproses 'n plek en waarde aan geestigheid toegeken?

Ek ondersoek hierdie saak vanuit drieërlei gesigspunte. Eerstens wil ek wys hoe uit die eerste kritiek op die Tweede Beweging 'n teorie voortgespruit het wat die plek en waarde van geestigheid in die letterkunde (poësie) intiem geraak het. Deur die teorie van die digters self, binne en buite hul werk, na vore te bring, wil ek hul houding teenoor die aanwending van geestigheid verder illustreer. Indien daar wel sprake is van 'n geestige bydrae by hulle, wil ek dan vasstel hoe hierdie geestigheid aanvaar is binne die heersende teorie. Hiermee wil ek verder bewys lewer dat geestigheid verskillende funksies kan hê, afhangende van die verband waarin dit optree.

2. Gustav Preller en die nuwe soort poësie.

Gustav S. Preller se inleiding tot Die vlakke e.a. gedigte kan beskou word as 'n manifes waarin die ou literêre waardes afgesweer word en waarteenoor die nuwe in vooruitsig gestel word. Dat hy hiermee iets invloedryks gelewer het, is onteenseglik waar. G. Dekker noem dit by geleentheid 'n "onvolprese inleiding".⁶ In 'n beoordeling van Preller as "ons eerste kritikus", d.w.s. "as ons eerste bewuste kritikus met 'n literêre ideaal",⁷ sê Opperman: "Van dié literêr-historiese dokument is deur kritici en literêr-historici veel gebruik gemaak".⁸ Aan die einde van sy artikel sê Opperman selfs dat Preller "n toekomstige program van aksie vir ons kunstenaars probeer opstel (het)".⁹ Kortom, met hierdie

6. Vgl. Oordeel en besinning, bl.39.

7. Vgl. Opperman: Wiggelstok, bl.10.

8. A.w., bl.14.

9. A.w., bl.19.

inleiding was hy die eerste kritikus wat op literêre wyse (teen-
oor J.J. Smith se taalkundige motivering by Oom Gert vertel e.a.
gedigte) n aanduiding gegee het van die "nuwe smaak" wat gevolg het
op die omkeer wat daar begin plaasvind het in die Afrikaanse
letterkunde.

In sy literêre perspektief rig hy hom teen die voortbrengsels van
die Eerste Beweging as hy hom dan op die nuwe poëtiese standpunt
van Celliers stel. Sy besware teen die Eerste Beweging is tweër-
lei: die "digters" van die Eerste Beweging het hulle te veel
verlaat op hul "rymlus",¹⁰ waardeur hulle die Afrikaanse taal nie
van sy onwaardigheid kon verlos nie. Hierteenoor stel hy hom op
die uitsig wat Celliers se poësie bied: "In ons tyd vervul die
digkuns sy roeping en word gevier alleen wanneer dié wat die lier
ter hand neem, gedra word deur gevoel en verbeelding, en ook
kinders is van hul tyd, op die hoogte van dié se ontwikkeling, en
vervul met wat die tyd in beweging bring".¹¹

Wil mens hierdie literêre standpunt van Preller peil m.b.t. die
onderwerp van geestigheid, moet jy ook ander geskrifte van Prel-
ler in berekening bring. In 1905 lewer hy n pleidooi, met as
slagspreuk "Laat 't ons toch ernst wezen!",¹² waarin hy beswaar
maak teen die wandaad wat daar teen Afrikaans gepleeg is deur die
manne van die Eerste Beweging wat die klem te veel laat val het
op die "platheid" van Afrikaans. Hy wil dat die ganse volk
"verhef" word en raai "jonge Afrikaners (aan) om zich vooral
ernstig op het schrijven van zuiver Afrikaans toe te leggen".¹³
In hierdie lig moet sy felle kritiek oor Melt Brink verstaan word,
op 16 Mei 1906 in De Volkstem, "Melt Brink se Afrikaans".¹⁴

Sy aanval op Melt Brink se ellelange Die reis naar Kaapstad van
Oom Gijsbert van Graan getuig van heftigheid. Hy sê o.a. hiervan:
"As geheel maak dit op ons die indruk van 'n vergesogte aaneen-
ryming van potsierlike Catsiaanse 'vermakelickhede'..."¹⁵ Oor

10. Die Vlakte e.a. gedigte, bl.10.

11. A.w., bl.15.

12. Vgl. Nienaber: Pleidooie II, bl.32-65.

13. A.w., bl.63.

14. Vgl. Preller: Eerstelinge, bl.10-17.

15. A.w., bl.13.

hierdie verband wat daar tussen Cats en Brink bestaan, sê hy die volgende: "Daar is dieselfde gemis aan kiesheid, dieselfde gebrek aan verheffing, dieselfde ééntonige langwyligheid en dieselfde herhaling..."¹⁵ Sy aanklag word sarkasties-ironies waar hy opmerk dat die grappige geesteshouding in ooreenstemming is met die gebruik van Afrikaans: "Humor? - Afrikaans (of 'Aferkaans') is mos vanself al só onweerstaanbaar koddig dat dit genoeg is as 'n mens daarin skryf om snaaks te wees..."¹⁶

In die slotparagraaf van sy artikel sê Preller dat "omdat Melt Brink se werk nie voldoen aan die hoogste eise nie, hy afbreuk doen aan die middele waarvan hy hom bedien - ons taal".¹⁷ Hy meld dat enkele Afrikaners met hul gedigte alreeds aangetoon het dat Afrikaans "vatbaar (is) vir uitdrukking van ons subtielste lewensgewaarwordinge: waarom sal ons stilbly wanneer dit vir spot en skimp aangewend word?"¹⁸ Voortgaande besluit hy sy opstel so: "Té lang het ons dit gedaan, té groot is die kwaad wat daardeur teweeggebring is. Laat dit bekend word dat ons nie langer enkel ons ou grappies en aardighede in Afrikaans wil verkoop nie".¹⁹

In sy "Inleiding" tot Die vlakte en ander gedigte bring Preller enkele gedigte (van homself, soos later geblyk het) na vore wat hy ter illustrasie bied van die nuwe rigting wat ingeslaan is in die Afrikaanse poësie. Die eerste is 'n "vertaling" van Joubert Reitz se "The searchlight", wat hy op die volgende veelseggende wyse kommentarieer: "In die plek van die rym, wat vroeër alles oorduiister het, is daar 'n hoër attribuut van die poësie gekom".²⁰ Waarop die gebruik van "rym" dui, is nie moeilik om na te speur nie, want elders het hy hieroor die volgende gesê: "Waar die taalgevoel te sterk is om die blote rymlus bot te vier, daar neem die gedig meestal 'n 'grappige' vorm aan..."²¹ Maar wat presies bedoel hy met hierdie "hoër attribuut" wat hy dus teenoor die "grappige" stel? Preller verklaar dit nie direk nie, maar dit blyk tog indirek uit die soort poësie en die beskrywing wat hy hiervan gee.

15. A.w., bl.13.

16. A.w., bl.15.

17. A.w., bl.16.

18. A.w., bl.16-17.

19. A.w., bl.17.

20. Die vlakte e.a. gedigte, bl.13.

21. A.w., bl.10.

Ons het met "Die seeklig" nie te doen met 'n letterlike vertaling nie, maar 'n gedig wat uitgegroeï het tot as't ware die digter se eie belewenis. Preller se gedig getuig van intense ontroering. Die moontlikheid bestaan selfs dat as ons nie ingelig was oor die outeurskap nie, ons maklik sou kon besluit het dat Preller se gedig die oorspronklike is. Vergelyk veral die einde met die intensivering van die ontroering by Preller teenoor die indruk van geparafraseerdheid by Reitz:

en dan breek daar, of 't 'n hart is,
snikkend deur my sielepyn -
as die seeklig van die wagskip
in die naguur op my tentdoek skyn!

And only then I realise
How much my freedom meant -
When the searchlight from the gunboat
Throws its rays upon my tent.

Is hierdie merkwaardige toedrag nie openbarend van die soort poësie wat Preller bepleit het nie? Hiermee word metéén duidelik dat dit vir Preller gaan om die gevoelsbeleving wat die beslissende rol speel. En die gevoelsbeleving word weer m.b.t. die "volksverskriklike gegewe" gerealiseer waar hy ter inleiding van hierdie gedig stel: "En ná Vereeniging is dit oopgegaan, saggies-seer, en beginne drup-drup, soos bloedtrane uit die geheue drup."²² Om te begryp watter indruk van gevoelsmagtigheid hier is, laat ons die voorwerp waaroor getreur word, bietjie verander: "En ná ons laaste rusie/haar eerste liefde..." Watter sentimentalisme kry ons dan!

Maar omdat die voorwerp van beproewing die uitermatige droefheid geregverdig het, kon niemand die egtheid van Preller se woorde betwyfel nie. Dit geld ook "sy" ander vers, "Môre pluk ons blomme - môre", wat hy met dieselfde plegstatigheid inlei: "Of dit droef ons inniger teë".²³ En Preller kon reken op die ingestemdheid van 'n volk, want lees die sin wat "En ná Vereeniging..." voorafgaan: "Op die oorlogsveld en in die vreemde kom besinning en inkeer tot menige Afrikaner".²⁴ Dis daarom dat hier geen sprake van spot meer was nie, want almal was die enes, toegerus met 'n absolute houding waarmee 'n grootse

22. A.w., bl.12.

23. A.w., bl.13.

24. A.w., bl.12.

gebeurtenis betrag is.

E.C. Pienaar wat hierdie episode in die Afrikaanse literatuur as jong man en opkomende kritikus beleef het, kon kort voor sy dood in vervoering nog getuig van die oorweldigende indruk wat Celliers se debuutbundel meegebring het op die jong Afrikaner-gemoed. Die titelgedig het 'n panoramiese visie oopgestel, want "Die vlakte" "(het) my nie net siende gemaak en van volslae denasionalisering gered nie, maar my ook oombliklik herskep in 'n vurige yweraar vir ons verontregte volkstaal".²⁵

Merkwaardig is die plek wat Pienaar aan Preller as inleier van Celliers se bundel toeken. Hy sien Preller hier in die hoedanigheid van "peetvader". Hy wys ook op die betekenisvolle krag van "Die seeklig":

"Wat 'n bittere speling van die ironie van die geskiedenis dat die verowerde as balling op 'n verre eiland sy heimwee en hartseer oor verlore vryheid moes uitsnik in die taal van die...veroweraar! En hoeveel bytender word die ironie as ons weet dat die balling 'n seun was van 'n voormalige president van die Oranje-Vrystaat, die bekende F.W. Reitz, wat buitendien nog die allereerste voorloper van ons Afrikaanse digkuns was, want sy geestige (sic!) 'Klaas Geswind en Sy Perd' dateer reeds uit die jaar 1870!"

Dis daarom dat Pienaar van "Die seeklig" kan opmerk: "Hierom alleen verdien Preller se naam 'n ereplek onder die eerste digters van die nuwe bedeling". Pienaar het gelyk, want Preller het hierdie belangrike episode nie as buitestander^a ervaar nie, maar vereenselwigend daarvan getuig.

Hiermee is die slag geslaan vir die nuwe soort poësie: die poësie waarin die gevoelselement die hoofrol speel. Omdat dit gekoppel kon word aan 'n gewigtige saak, het dit 'n vanselfsprekende status verkry. Later in die Afrikaanse poësie, deur die religieus persoonlike liriek van Totius en die streng persoonlike liriek van Leipoldt, voortgesit deur die Twintigers wat sy vervulling kry in die eerste dekade van die Dertigers se optrede, is die

25. Vgl. "Rondom die verskyning van 'Die vlakte'", Die Huisgenoot, 6 Mei 1949, bl.29.

gevoelspoësie al hoe meer in die indiwiduele bedding gelei. Geen wonder nie dat die sterk afwykende geval, die geestigheid van Visser, hierdeur oorspoel is.

Iets wat nie uit die gedagte verloor moet word nie, is dat Prel-ler nie op 'n onverstandige manier met geestigheid afgereken het nie. Sy aanval is hoofsaaklik gemik teen die soort geestigheid, sê, lawwe grappigheid, van 'n Melt Brink. Dat hy nie alles wat enigsins gesweem het na geestigheid wou afwys nie, blyk duidelik uit die volgende sin waar hy uitvaar teen Melt Brink se Mal Jan onder die hoenders: "Kan daar nou met enige moontlikheid uit so 'n onderste-skoolplaasaffêre enige beskaafde geestigheid gehaal word?"²⁶

Maar die tyd was nog nie ryp vir die tot stand bring van 'n "beskaafde geestigheid" in Afrikaans nie. Die Afrikaner het homself so pas gevind en was besig om hom na binne te keer. Hiermee het Preller hom skerp afgewend van die Eerste Beweging, want daar was tog reeds iets wat kon aanspraak maak op ware geestigheid. Maar Melt Brink se grappigheid het te swaar op die gewete van Preller gedruk, wat hom laat verhoed het om aandag aan die beste geestige produkte van die Eerste Beweging te gee. Bowendien was die nuwe opkomende gees so dwingend dat hierdie moontlikheid geheel en al uitgeskakel is.

Die kind is met die badwater uitgegooi. Die eerste hoofstuk van geestigheid is afgesluit. Die nuwe hoofstuk het 'n aanvang geneem. Geestigheid is na die agterkamer verdryf en dit sal nie gou weer genoem word nie - al is dit nog aanwesig in die nuwe geestestroming. 'n Nuwe naam, humor, word die wegbereider van alles wat waarde het.

3. Kan daar dan nog geestigheid wees?

Deur telkens te konsentreer op 'n kenmerkende eienskap in die werke van die hooffigure van die eerste geslag, waaronder Marais dan ingesluit word, wil ek aantoon waarom geestigheid nie die ideale uitingsvorm vir hierdie digters was nie.

26. Vgl. Eerstelinge, bl.15.

3.1 Celliers en die idilliese

3.1.1 In sy debuutbundel het Celliers twee geestige verse ingesluit: "Afrikaner-troos" en "Brand-vry?". "n Snaakse vryery" en "Môre-mal" het geestige trekke, maar as gevolg van die lewenshouding wat die deurslag gee, wat in n algemene verband geïllustreer word, ressorteer hierdie twee gedigte eerder onder "ge-sonde Afrikaanse volkshumor".²⁷ Dekker wys daarop dat Celliers met hierdie soort gedigte nog aangesluit het by die Eerste Beweging.²⁸ Van Wyk Louw meen selfs dat die wêreldbeeld van hierdie gedigte 'n wesenlike eienskap van die latere Celliers was: "...dit was uitings van 'n ou, gemoedelike en eenvoudige lewe wat vir Celliers dierbaar was..."²⁹

Die bevallig geestige effek in "Afrikaner-troos" is inderdaad uiting van 'n nogal tipiese Afrikaanse denkwys. "Brand-vry?", wat veral steun op die woordspeling, soos toegepas in verskillende verbande, munt uit in sy tikkie satire. Met hierdie twee geestige verse het ons allermens boeiende geestigheid. Ons vind hier suiwer geestigheid van die eerste soort, d.w.s. die intellektuele grappie. In vergelyking met Melt Brink is Celliers se grappigheid egter meer verfynd en intellektueel.

Hierdie twee geestige verse is 'n toevallige produk van Celliers se digtersarbeid. Celliers se hoofwerk, in die ernstige sleutel, sluit egter aan by die gemoedelike wêreldbeeld van hierdie twee verse. Maar bestaan daar enige direkte getuienis, bo en behalwe die feit dat Celliers se verskuns in die sfeer van die "huwe smaak" beweeg het, wat daarop dui waarom Celliers se artistieke strewe wars van geestigheid was? Ek meen so. Sy beskouinge, Kuns in lewe en kultuur, wat in die tyd van sy laaste skeppingsperiode hul beslag gekry het, werp hierop veel lig. Hier huldig hy 'n kunsteorie, hoofsaaklik romanties van oorsprong, waarmee hy hom afkeer van geestigheid. Dit word ook weerspieël in sy poësie.

27. Vgl. Pienaar: Taal en poësie van Tweede Afrikaanse Taalbeweging, bl.250.

28. Vgl. Afrikaanse literatuurgeskiedenis, bl.67.

29. Vgl. Opstelle oor ons ouer digters, bl.26.

Deur in Kuns in lewe en kultuur uit te gaan van die prinsipe van Harmonie waardeur 'n ideale beeld van die werklikheid gegee word, ondersoek Celliers in hoofstuk VI (bl.79-92) die rol van die "lelike", oftewel die tragiese, in die lewe. So beskou, kom dit vir Celliers aanvanklik voor asof die veel geroemde tragiese in botsing is met die harmoniese strewe en dus onesteties is. En tog verkies Celliers die tragiese, want "(dit) verskaf ons bepaald 'n baie dieper en edeler genot as die oppervlakkig-vrolike" (bl.79).

Hierdie dilemma los hy soos volg op: "...as ons 'n tydperk deurleef het van invloede of gebeurtenisse wat ons lelik, naar, swaar, droewig noem, dan vind ons dit nie meer so erg lelik en naar nie as ons dit so nabetrage, so as 't ware net nog esteties uit die verte nakyk. Nee, ons vind so 'n tydperk bepaald skoon as ons daarin 'n manlike en eervolle rol gespeel het" (bl.80).

Hierdie dualistiese opvatting van die "lelike" en "skone" maak hy verder so duidelik: "Die lelike is alleen in sekere verband en in sekere sin die skone; juis omdat die skone altyd die skone bly en omdat ons dit selfs deur middel van die lelike nastreef" (bl.85).

Hiermee aanvaar hy prinsipieel die eiesoortigheid van elke ding. Ons voorstelling van iets moet voldoen aan die konvensionele verwagtinge. So sê hy bv. hiervan: "n Mooi meisie is mooi.

Hoekom? Omdat sy simmetriese, sag ineenvloeiende gelaatstrekke het. Sy sou lelik wees as haar gesig hompig en bompig was, vol skerp hoeke en skeure. 'n Berg se kranse is mooi. Hoekom?

Omdat dit hompig en bompig en vol skeure en skerp hoeke is. Die een sowel as die ander (meisie en berg) is esteties skoon, elkeen waar en natuurlik op sigself" (bl.85-86). Hiermee word die rol van die verrassing in 'n groot mate geëlemineer: "as ons 'n gewone mens sou afbeeld met 'n gewone menselyf en bokbene, sou dit afskuwelik lelik wees, oneg, onwaar vir bok sowel as mens, alhoewel albei mooi. Dog in 'n sprokie of fabelleer, waar ander eise gestel word, kan dit heeltemal gepas en skoon wees" (bl.90).

Hierdie kunsbeskouing wat Celliers handhaaf, word deurgetrek na sy opvatting van die digter se beeldgebruik. Uit wat hier as die ideaal gestel word, word dit duidelik waarom Celliers afsydig van geestigheid staan.

Insiggewend al is sy inleidende woorde: "Beelde van een soort krag by te sit deur beeld van 'n ander soort wat baie daarvan verskil, lyk vir my nie na die ware kuns nie" (bl.129). Vervolgens maak hy beswaar teen die volgende vergelyking uit Gorter se Mei: "stond 'n rij van blauwe en gele bloempjes zij aan zij geschaard zoals mensen in 't theater". Openbarend van die kunsstrewende wat Celliers voorstaan, is sy kommentaar hieroor:

"Staan blommetjies buitendien nou ooit so styf in rye? En waarom juis 'in 'n theater?' 'n Vergelyking met mense op die mark sou beter gewees het. En as 'n mens dink aan die baie dikbuik- en kaalkopmense in 'n teater, kan jy nie meer aan blommetjies of aan gode dink nie." En verder: "Gorter vergelyk blomme in die gras ook êrens met gestrooide bont suikergoed vir die kinders op St. Nikolaas-aand. Waarom uit sy pad gegaan om sulke beelde te gebruik, sulke vergelykinge te maak?" (bl.129).

Celliers se beswaar in Kuns in lewe en kultuur kom dus neer op die vermeende vergesogtheid by Gorter. Volgens hom bestaan die ideale manier van beelding hierin om 'n voorwerp met 'n vertroude omgewing in verband te bring, wat dus nie heeltemal verwyder moet wees van die voorwerp nie. Eintlik was hy 'n bietjie onbillik teenoor Gorter, maar wat ons dan verder insig gee in Celliers se opvatting. Gorter het tog duidelik in die aangehaalde verse die vergelykingspunt verskaf: die feit dat die blommetjies "zij aan zij geschaard" staan. Net in hierdie één opsig bestaan daar 'n ooreenkoms tussen die blomme en teatergangers. Omdat ons dan bewus is hiervan dat daar tussen hierdie uiteenlopende kontekste geen ander ooreenkomste bestaan nie, of al tans baie min, bereik die verbandlegging ons op verrassende wyse. Dit ontgaan Celliers egter heeltemal, want hy het kennelik 'n ander teorie in gedagte waarvan hy 'n voorsta~~nder~~ is.

In sy uitbouing hiervan verwys hy na Perk se "Sluimer". Hy sê o.a. hiervan: "Skoon en gepas beeld hy elke ding intens en waar na sy aard uit, met eenvoudige en verstaanbare woorde. Perk het nie nodig om ons te sê wat hy alles bymekaar bring en bymekaar redeneer in verband met sy voorstelling nie" (bl.130). Celliers het gelyk, want die nag wat "(zich) duizendoogig spiegelt in 't meer", dui so vanselfsprekend op die sterre dat dit nie eers

genoem hoef te word nie. Waarom ons dit so onmiddellik kan ervaar, ondanks die afwesigheid daarvan, is omdat die kontekste van die sterre en oë direk verbindbaar is met mekaar. Die twee kontekste gaan as 't ware geheel en al inmekaar op. Dit noem Celliers "verhoogde skoonheid", wat wil sê "dat ons alle buite verband staande redeneringe en bespieëlinge en by-illustrasies vergeet" (bl.130).

Hiermee sluit Celliers hom aan by die romantiese opvatting van die kuns wat die vereenselwiging van subjek en objek as ideaal beskou. Dit geld bv. die volgende uitspraak van Celliers: "deur dinge raak te sien, deur op dinge te let, deur skoonheid daarin te sien en te geniet, gaan die estetiese siener hom as 't ware vanself met die dinge vereenselwig, ontstaan daar 'n soort van simpatieke familieskap: hy praat met 'n blom, 'n boom, 'n voorwerp selfs; hy is een van hulle, hy lewe in hul lewe, hy skenk hulle omgekeerd sy eie gevoelens en laat hulle dit uitdruk in sy taal" (bl.49).

3.1.2. Uit wat hierbo vasgestel is, is dit reeds duidelik dat Celliers se bydrae buite die gesigsveld van geestigheid lê. Ek wil dit nou kortliks toelig met enkele voorbeelde en wys hoe die perspektief van geestigheid die beperkinge van sy digterskap onderstreep.

In "Kruger" gaan die onderwerp of werklikheid (Kruger) ten volle op in die voorwerp of beelde (berg, Vaalrivier en Simson) waarmee dit in verband gebring word. Identifikasie kan hier bereik word, omdat essensiële eienskappe van die voorwerpe geselekteer word én die onderwerp in sy algemene kenbaarheid gestel word. As gevolg hiervan speel toevalligheid geen rol in die beeldingsproses nie. Teenoor die skyngeldige identifikasie wat ons by geestigheid opgemerk het, het ons dus hier waarheidsgeldige identifikasie.

Maar wat van "Dis al"? Hierdie gedig staan hoog aangeskrewe, hoewel die segging deur Merwe Scholtz bevraagteken is;³⁰ maar vergelyk ook Lindenberg se reaksie.³¹ Treffend van hierdie gedig

30. Vgl. In en om die gedig.

31. Vgl. Onsydige toets, bl.39-43.

is die bondige krag waardeur die gedig sy effek bereik en dat die optimistiese Celliers hier n ander toon laat hoor het. So bv. sê Van Wyk Louw hiervan: "Die enkele klank van onsekerheid af en toe, die deurskemer van 'n besef dat al die pyn miskien ook net sinloos kan wees, tot niks lei en vergeet word in die wêreld=gebeure - soos in 'Dis al' - verdwyn volkome in sy optimistiese wêreldbeeld".³²

Dit laat mens verwag dat Celliers met "Dis al" ook iets anders bereik het t.o.v. die beelding. In vergelyking met "Kruger" is dit wel so: teenoor die eksplisiete, geaksentueerde toon van hierdie gedig vind ons in "Dis al" die implisiete, onderbeklemtoonde metode van beelding.

Maar stel ons vas waarop hierdie onderbeklemtoning dui, dan sien ons dat Celliers eintlik nie afgewyk het van sy ideaal van skoonheid nie. Die sake i.v.m. die oorlog wat verswyg word (want dit wat hier meegedeel word, is nie al nie), lê in lyn met die sake wat genoem word. Die bewuswording van 'n omvangrykheid dui slegs op 'n akkumulatiewe waarde. Of om weer aan te sluit by Celliers se formulering: die uitbreiding van die betekenis bring die "verhoogde skoonheid" van die indiwiduele geval mee.

Vergelyk nou hierdie wyse van onderbeklemtoning met dié van "Die neem van die kanon Lady Roberts". In hierdie gedig word die "hier"-konteks naas die "daar"-konteks in sy andersoortigheid geplaas. Teenoor die enkelvoudige visie van "Dis al" het ons hier te doen met 'n dubbele visie: Die fiktiewe "hier"-konteks word as voorwendsel gebruik waarmee dit kontrasterend verwys na die feitlike "daar"; hierdeur word die misdaad van die "daar"-konteks op indirekte, wat wil sê onderbeklemtoonde wyse aan die lig gebring.

Selfs in n dramatiese gespreksituasie gee die enkelvoudige visie die deurslag by Celliers. Let ons op die tweegesprek tussen kind en moeder in "Die brand", sien ons dat die kind se herhaaldelike ontsteltenis afgeweer word deur die gerusstelling van die moeder. Die gesprek neem mettertyd 'n ewewigtige vorm aan as aan elkeen van die gespreksgenote telkens twee versreëls toegeken

32. Opstelle, bl.34.

word. Neem die kind se ontsteltenis hand oor hand toe, met die gevolg dat hy sy gespreksbeurt heeltemal oorskry, kan ons verwag dat die moeder se visie hierdeur getref en beïnvloed sal word. Maar dit gebeur nie; intendeel, sy beseël die situasie met haar kalme berusting.

3.1.3. Seker nêrens word die enkelvoudige visie duideliker as in "Die kampsuster" nie. Die behandeling hiervan, soos dit blyk uit die geloofsvertroue van die sterwende moeder, werp lig op geestigheid. Derhalwe staan ons 'n bietjie stil by hierdie bekende gedig.

Die spreker aan die woord is die sterwende moeder; dit is eenvoudige, ontroerende woorde wat sy besig teenoor suster Anna, die kampsuster.³³ In hierdie intieme kring voel sy haarself beslote in innige geloofsvertroue, terwyl sy al sterwende haar gedagtes laat gaan oor haar gestorwe en lewende gesinsgenote. Die felheid van die oorlog skryn nie in haar nie; intendeel, die gebeurtenisse interpreteer sy vanuit 'n geloofstandpunt.

Oor die velde kruip saggies die awend se grou;	29
maar, suster, ek sien nog die hemel se blou. -	
Daar rol 'n gedreun oor die bulte aan -	
suster Anna, ek hoor 'n kerkklok slaan...	32

Hierdie soeke na 'n ewewigtige verinniging, dan, as dit nog kon versteur wees deur "die awend se grou", word dadelik herstel in die volgende versreël deur die vasstelling van "die hemel se blou".

Die eintlike probleem begin egter in die voorlaaste versreël wat deur aandagstrepe gemarkeer word. Wil dit sê dat hier 'n sintuiglike indruk gemaak word, buite die spreker om, wat sy vaagweg en

33. Hoe Celliers deur sy optimistiese wêreldbeeld gerig is, blyk uit die eienaardige titelgewing van hierdie gedig: suster Anna is immers nie die onderwerp van hierdie gedig nie. Tereg sê Pirow Bekker die volgende hieroor:

"Wanneer Celliers bv. sy gedig waarin 'n lydende moeder met haar sterfbedverhaal die sentrale figuur vorm, "Die kampsuster" noem, probeer hy waarskynlik (soos uit sy ganse oorlogsliriek blyk) die positiewe voorop stel...Op kunsmatige wyse word dus gepoog om deur middel van die titel 'n buite-gesigspunt op die gedig af te dwing..." (Die titel in die poësie, bl.14).

hallusionêr onderskei en dan, in die laaste versreël, interpreteer volgens haar eie geestesingesteldheid? Indien so, sou dit selfs kon beteken dat hiermee 'n ironiese klank verkry is. Om verskeie redes meen ek dis nie die geval nie. Eerstens, die gebeurtenisse geskied deurgaans uit die gesigspunt van die eerste persoon; hiervolgens is dit nie moontlik om skielik sonder goeie rede buite hierdie instellingshoek na dié van die alomteenwoordige spreker te beweeg nie. 'n Tweede rede waarom ek stellig wil aanneem dat dit nie die geval is nie, spruit uit 'n inherente struktureringsoorweging voort. Insiggewend is dit nl. om vas te stel hoe die laaste strofe korrespondeer met die eerste strofe.

Suster Anna, ek voel dis die dood wat kom: 1
 slaat ope die tentdoek, na buitekant om,
 dat my oë vry oor die bulte gaan. -
 Suster Anna, ek hoor 'n kerkklok slaan. 4

In strofe 1 versreël 1 stel die spreekster haar doodsangs. Hierop versoek sy, in versreëls 2 en 3, dat die tentdoek oopgeslaan moet word sodat sy "vry" kan kyk. Dit lei tot die bevrydende voorgevoel, die herstel van die geloofsvertroue, in versreël 4.

Met die oë na buite word die naderende aand in strofe 8 versreël 29 beskryf - die naderende aand wat ook teken is van "die dood wat kom" (strofe 1 versreël 1). Met die uitspraak van "grou" (strofe 8 versreël 29) ontstaan daar weer vir 'n wyle die angs, maar nie so omvattend as in strofe 1 versreël 1 nie, want dadelik word dit verdryf deur haar geloofsvertroue.

As die vrede in die sterwende moeder se gemoed amper genoeg is, vind daar weer 'n aanslag plaas in strofe 8 versreël 31. Maar is dit 'n aanslag vir haar as ons dit vergelyk met die korresponderende versreël in strofe 1? Dit is eerder 'n bevestiging op haar verlange om iets te vind agter die bulte; die gedreun wat sy dan hoor, is dan as 't ware haar wensvervulling wat sy as die volheid van die klokkespel ervaar.

Die werklikheid word hier omgebuig na die wens. Hierdeur word dit 'n illusiewe ervaring van die werklikheid. Of soos Eliot dit in "Burnt Norton" gestel het: "human kind/cannot bear too much reality". Maar wat hier dan opval, is die onkritiese houding, die blote aanvaarding dat "die gedreun" die klokkespel is. Mens

moet toegee dat 'n sterwende aan die woord is en dat dit kan gebeur dat werklikheid en droom nie meer fyn van mekaar onderskei word nie, maar dit is opmerklik dat die skaal oorleun na die droom, met die gevolglike opoffering van die werklikheidsperspektief. Wat hier ontbreek, is 'n kritiese houding wat die eenheid tussen droom en werklikheid sou kon verbreek het. Dit sou die erns soveel aangrypende gemaak het, soos by Leipoldt gebeur. Óf die eenheid kon soos by geestigheid in sy skyngeldigheid aanvaar ge-wees het. Celliers het dit egter gelaat by die verinnigende siening van die romantikus.

Hierteenoor staan die troostelose siening van die kamplewe deur Leipoldt in "In die konsentrasiekamp". Hier is dit nie 'n vrou wat uit haar innerlike self getuig van haar geloof nie, maar 'n vrou wat aangespreek word. (Oor wie die spreker is, kan verskil word.) Hier het ons 'n persoon met 'n verwikkelder siening van die konsentrasiekamlewe, wat telkens in felle ironie teenoor die werklikheid staan en wat in vergelyking met Celliers se kampsuster in verbittering, vertwyfeling en ongeloof verkeer. Vergelyk veral die vyfde strofe. Wat die lewensbeskoulike dus betref, staan hierdie gedig ver van die belydenis van die ongekompliseerde geloof van die kampsuster van Celliers. Selfs verder, soos Grobler betoog het, deur die byhaling van woorde van Dante, asook ander elemente wat na Dante verwys, gee die aanwending van die ironie 'n ekstra dimensie aan die teenswoordige ervaring.

3.1.4. Maar dis genoeg om te bewys dat ons by Celliers allermens geestigheid kan verwag. Daarvoor is die aard van sy digterskap te eenvoudig. Deur sy werk vanuit die gesigspunt van geestigheid te betrag, blyk sy simplistiese benadering van die lewe des te meer. Hy was nie in staat om verskillende werklikheidsfere met mekaar te verbind nie. Of as hy dit gedoen het, het hy nie die konsekwensies daarvan in berekening gebring nie. Is dit nie die geval met "Die vlakte" nie waar in een en dieselfde strofe die skeppingsberig saam met die evolusieteorie vermeld word asof hierdie twee ontstaansverklarings versoenbaar is?³⁵ Nog so 'n voorbeeld vind ons in Die lewenstuin e.a. gedigte, "Mens en mier", waar hy nie daarin kon slaag dat twee wêreldes mekaar sinvol belig nie.

35. Vgl. Van Wyk Louw se kantekening hieroor in Opstelle oor ons ouer digters, bl.46-48.

'n Verdere rede waarom Celliers sy rug op geestigheid gekeer het, hang saam met sy bejeëning van die onderkultuur. Dit lyk miskien eienaardig as ek sê dat Celliers, wat 'n man was vir die eenvoudige dinge, hom bewus afgewend het hiervan. Dit vorm egter alles deel van sy paradoksale optrede: aan die een kant het hy bewus uiting gegee aan die opperkultuur (waarmee hy hom afgewend het van die Eerste Beweging); aan die ander kant het hy geleef soos een van die eenvoudiges van die volk. In sy bewuste literêre strewe het ons by hom nie 'n poging tot peiling van die "onderlaag" wat nog aanwesig was nie maar vind ons eerder 'n vermyding daarvan. In hierdie verband kan ons weer let op die opstel van Van Wyk Louw, "Rondom Celliers se 'Vlakte'",³⁶ waarin al oorwegend vasgestel word dat die woord "paddas" vernuftig uit "Die vlakte" se laaste strofe gelaat is, omdat die gebruik hiervan vir Celliers blykbaar "te vol plat of komiese assosiasies" (p.49) was. Merkwaardig is hierteenoor die veelvuldige gebruik van die poëtiese woord "tempel" in Die vlakte e.a. gedigte waarmee Celliers die verhevene aandui.

Dink mens daaraan dat die idille die ideale vorm vir Celliers was (bv. "Stille werkers" en "Eensame huisie" en veral Martjie), besef jy hoe ver Celliers se kunsstrewe van geestigheid gelê het. Teenoor geestigheid, wat te doen het met verwickeldheid, die ooreenskuiwing van (verskillende) ervaringsvlakke, staan die vereenvoudigde visie van die idille wat die gekompliseerdheid "ontvlug".

Tipies van Celliers se eenvoud is dat die bevraagtekening geen noemenswaardige rol speel nie. En as dit gebeur, soos in "Eensaamheid", word 'n maklike oplossing bereik. Die hewige klank wat uiting is van 'n versteurde lewe, ontbreek dan ook by hom soos ons gesien het in "Die kampsuster". Van Wyk Louw sê dat daar by hom "geen oomblik twyfel aan die grondslae van sy kultuur (was) nie, aan die vaste betekenis van 'goed' en 'kwaad', 'plig' en 'waarheid' nie".³⁷ Stel hierteenoor sy tydgenoot se "Oom Gert vertel" waarin 'n hewige stryd ontbrand oor wat 'n mens se "plig" is in 'n problematiese oorlogsituasie. Vergelyk dit dan met Celliers se onproblematiese siening in "Afskeidsmôre".

"Trou" is een van die gedigte wat die kenmerkende aard van Celliers se poësie belig. Pienaar, wat beskou kan word as die kritikus wat

36. A.w., bl.48 e.v.

37. Opstelle, bl.32.

'n natuurlike aanvoeling vir Celliers se werk geopenbaar het, het opgemerk dat hierdie gedig die ideale "man" verheerlik en dat "Trou" puur Afrikaanse uiting is (teenoor "Die vlakte" en "Die ossewa" wat nog buitelandse voorlopers het).³⁸ Die eensillabigheid van die eerste stofe is opvallend.

Ek hou van 'n man wat sy man kan staan;
 ek hou van 'n arm wat 'n slag kan slaan;
 'n oog wat nie wyk,
 wat 'n bars kan kyk;
 en 'n wil wat so vas soos 'n klipsteen staan...

Pienaar het verder hiervan gesê dat Celliers "met monosillabige kragklanke sy ideaal van die Afrikaner van durf en daad (beitel)".³⁹ Merkwaardig is dit dat slegs een woord, "klipsteen", tweesillabig is. Met hierdie beeld word die gedagtegewing saamgetrek. Dit pas volmaak in, dit vorm as 't ware die sluitsteen op die voorafgaande. Dit bewys dan weer hoe Celliers se beelding direk verband hou met die segging. Anders as geestigheid bring dit nie nuwe perspektiewe nie maar beseël dit slegs dit wat reeds bestaan.

3.2. Totius en die mistieke

Trekkeerswee, wat in vele opsigte verwant is aan Martjie, bv. deurdat albei werke vanuit die gesigspunt van die idille betrag kan word, soos Cloete deeglik aangetoon het,⁴⁰ verskil egter in dié belangrike opsig van Martjie dat dit 'n ingewikkelder wêreldbeeld gee. Om maar net Martjie met Dina te vergelyk. Oor Martjie spoel 'n grootse gebeurtenis soos die oorlog en laat haar aan die einde wesenlik onveranderd voortbestaan. Hierteenoor is Dina, wat tot sedelike verval kom maar tog eindelik inkeer, se lot soveel ingrypend. Die karakterontwikkeling wat ons by Dina vind, is 'n bewys van die vormende krag van die milieu, soos daar beweeg is van die landelike na die stedelike wêreld.

Ondanks hiervan staan Totius se werk buite die invloedsfeer van geestigheid. Slegs enkele male is daar sprake van "grappigheid"

38. Vgl. Taal en poësie van die Tweede Afrikaanse Taalbeweging, bl. 240-449.

39. Vgl. "Rondom die verskyning van 'Die vlakte'", Die Huisgenoot 6 Mei 1949.

40. Vgl. Cloete: Twee idilles: Martjie en Trekkeerswee.

by hom. Daar is bv. die episode van die stemreg-agitasie in Trekkerswee, waar die vyand in sy potsierlikheid gehekel word. In "Die drie kindertjies" ontdek die "swarte sware kring barbare" met verwondering dat die blanke kindertjies "nes kaffertjies" speel.

Afsonderlik vermeldenswaardig is Totius se kinderverse, Kinder=verse vir skool en huis. Hier is die klein kind dikwels voorwerp vir geestige betragting deur die moraliserende ouer. So word daar in "Sy bol" fyn geestig gespeel met die meerduidige "boet": soos ingegee deur die volwasse wêreld wat van toepassing gemaak word op die kind. In "Sy Godsdien" word eweneens uitgegaan van die volwasse perspektief waardeur die geestigheid geskied, wat die volgende rymvonds meebring: "Die oudjie weet van godsdien min:// hy ken geen Bybeltaal,// maar weet tog wel van Bybel-haal". Deur en deur geestig, soos ervaar deur die volwasse toeskouer, is "Die groot kwessie" en "Die oplossing", waarmee 'n kenteoretiese kwessie op verrassende wyse belig word vanuit die ervaring van die kind.

Hierdie geestigheid, wat maar 'n klein onderdeeljie van Totius se oeuvre beslaan, is bloot grappig of, waar 'n besef van eiewaarde ook 'n rol speel, vertederend en innerlik aanskouend. Totius se werk maak miskien nog meer as Celliers s'n 'n indruk van "humor=loosheid". Dink maar net aan sy simbole, soos die duif, die os en die wilgerboom, wat bekleed is met droefgeestigheid. Aan die ander kant kan Totius nie beskuldig word van sieklike erns nie; daarvoor kry ons te veel ewewig en nugterheid by hom. En dat hy wel deeglik 'n sin vir die komiese gehad het, blyk uit 'n artikel, "Humor en luim in die ou tyd van Transvaal en Vrystaat",⁴¹ wat hy in die twintigerjare geskryf het. Hierin word die betreklikheid van erns ingesien, Waarom Totius nie meer aandag gegee het aan hierdie faset van die lewe in sy werk nie, sal moeilik wees om te bepaal. Die voor die hand liggende rede is dat Totius besiel was met die gees van sy tyd, wat bowendien geklop het met sy eie innerlike ingesteldheid. Om na dieper liggende redes te soek, sal net lei tot vrugtelose spekulاسie.

41. Vgl. Nienaber: Totius - digter en profeet, bl. 236-245.

Om enigsins in te sien hoe en waarom Totius se werkmethode verskil van dié van geestigheid, wil ek 'n deursnit maak van Totius se beelding. In sy Nasou-monografie oor Totius maak Cloete die volgende opmerking: "Al is Totius nie 'n sterk dinamiese digter nie, is sy beste gedigte altyd 'n lewende proses, vol verrassende wendinge".⁴² In die slotafdeling, "Die verrassings-element",⁴³ gaan hy breedvoeriger hierop in as hy daarop wys dat die verrassings-element by Totius dikwels gepaard gaan met die herlewings-gedagte wat antiteties beklank word, bv. wat in "Die oue wilg" ingelui word met "maar tog". Hy sê verder dat die verrassings-element vir Totius hierin geleë is "deurdat hy op 'n byna eentonige manier kan aanhou om 'n sekere verskynsel of stemming te suggereer, totdat die dinge ineens deur 'n skielike wending 'n ander voorkoms kry".⁴⁴

Hiermee is 'n raak tipering van die fungering van die verrassing by Totius gegee. Dit geld ook nie net die kleiner konteks nie, soos die enkele gedig, bv. "Ek wou so graag 'n liggie sien" (wat Cloete in sy betekenisgeleding ontleed het),⁴⁵ maar ook die omvangryke konteks van die digbundel. Deur verskillende metodes word dit aan die lig gebring: deur die besembos-simbool wat laaste in By die monument verskyn, of die groots ontroerende profesie van oom Gert aan die einde van Trekterswee. Maar nêrens word die verrassingsprinsipe so voortreflik geïllustreer as met Passieblomme nie. Die digbundel as eenheid word hierdeur ter sprake gebring.

So het S.J. Pretorius, wat 'n insiggewende artikel oor hierdie digbundel geskryf het,⁴⁶ aangetoon dat die digter op allerlei wyses grepe gemaak het, tot vervelens toe, totdat sy soeke kulmineer in die grootse visioen van "Die Godsbesluit". Die beduidenis van die verskyning van die wag-n-bietjie-boom maak Pretorius so duidelik: "treffend is die plotselinge ontstaan van hierdie boom. Nêrens tevore in die bundel word 'n boom soveel as genoem nie, maar ná hierdie boom ontstaan nou 'n hele boomsimbool in die bundel".⁴⁷

42. Cloete: Totius, bl.19.

43. A.w., bl.22-23.

44. A.w., bl.22.

45. A.w., bl.17-19.

46. Vgl. "Die waarheidswortel", Standpunte, jrg. XXIV, 2.

47. A.w., bl.24.

Waarin verskil die verrassing by Totius met dié van geestigheid? Die verrassing by Totius dui telkens op 'n beslissende stap wat geneem word na die rigting van die verinniging. So word daar in "Ek wou so graag 'n liggie sien" agtereenvolgens afstand gedoen van die sintuiglike, verbeeldingryke en wetenskaplike vermoëns van die mens, as dan besef word dat slegs die "gelofie" oorbly wat in die wese van die bestaan, "in my hart", gesetel is. Hierdie verinniging waarop besluit word, geld ook Passieblomme as geheel, want na "Die Godsbesluit" kom die digter inderdaad na al hoe dieper selfaanskouing wat treffend geïllustreer word deur "Dieper insig".

Hierdie werkmethode was van meet af aan by Totius aanwesig. Min het Preller dit seker besef dat hy met sy beskrywing van die aard van By die monument reeds 'n raak tipering van Totius se verskuns in die algemeen gegee het: "Dit (is) 'n heeltemal ander soort van liriek as die hewig-luidrugtige patriotiese uitstorting, waaraan die eerste Afrikaanse skrywers in die voortvaart gedaan het; dis 'n subtieler, téerder sang, meer soos die fluisterstemme in 'n sieke-kamer..."⁴⁸ In "Die oue wilg" word inderdaad, deur die eksplisiete simbolisering, gevorder tot die mees intieme stem, as eindelijk 'n ingewyde waarheid deurbreek.⁴⁹

Daar bestaan 'n direkte verband tussen die inwyding en die simboliek waarmee Totius dit verduidelik. In Passieblomme sien ons dit baie duidelik plaasvind. Die "dichter als ziener" vind hier vir die pyn en dood 'n simbool, die blom, wat terselfdertyd korrespondeer met die heropstandingsidee: eers soos hy dit in die programgedig, "Aan my vrou", bely, wat teen die einde van die bundel in die lyding, sterwe en opstanding van Christus uitgroeï tot universele gestalte ("Waar is 'n lot...").

Deur die teleskopering van dood en lewe in die simbool van die passieblom vind inderdaad iets verrassends plaas. Die verrassing hier het 'n mistieke inslag. En dis hierin wat dit verskil van die verrassing by geestigheid waar die klem val op die eenheid wat daar bestaan tussen wese en skyn. Die eenheid by Totius het egter net te doen met wesensaanskouing: beeld en werklikheid vind

48. Vgl. Eerstelinge, bl.58.

49. Vgl. Schütte: "Die simboliek in 'Die oue wilg'", Klasgids, jrg. 4, 1.

volledige vervulling in mekaar, soos in "Dieper insig" waar die idee ("dieper insig") 'n korrespondensie vind in die werklikheid wat sy beslag kry in 'n beeld (die wilgerbome wat hulself in die water aanskou).

Die rede waarom Totius nie altyd geslaag het in sy verduidelikende simboliek nie, is omdat hy hierdie soort simbolisering soms te meganies beoefen het. Dan vind ons by hom wat Cloete "oorreglementering" noem.⁵⁰ Hierdeur word die verrassingseffek kunsmatig. 'n Voorbeeld hiervan is "Droefheid-vreugde", wat darem te bewustelik bereken is. Eers wanneer 'n belewenis vanuit die onderbewuste opstoot tot visionêre of noodwendige gestaltegewing, hinder Totius se skort simbolisering nie meer nie. Vergelyk die slotreëls van "Aan my vrou":

Ek het gesien: uit die hardste kors
van Afrika se droë akker,
waar veldgras wegsterf van die dors,
daar word die teerste veldblom wakker!

En hiermee is Totius die mistieke digter wat tot innerlike aanskouing oorgaan, teenoor die geestige digter wat afgetrokke die veelfasettigheid van die ervaringswerklikheid beskou.

In hoe 'n sterk mate Totius mistikus was, wat wil sê dat hy hom in sy poësie afgekeer het van die idee van "die wêreld as teater", blyk ook uit die volgende belangrike insig van Cloete:

"Die verrassende van sommige gedigte in Passieblomme lê daarin dat Totius, wat vroeër gewoon was om deur die tralies van die realiteit na die ideële te kyk, nou die omgekeerde weg gaan volg het en vir die onsintuiglike buite-tydruimtelike bestaan van sy gestorwe kinders sintuiglik 'tekens'...in die skeppingsdinge en deur die sintuie gaan soek het..."⁵¹

Met ander woorde in Passieblomme vind net mooi die teenoorgestelde plaas van dit wat hy hom in sy "ars poëtika", "De dichter als ziener",⁵² voorgestel het. Maar blykbaar word hiervan nie bewustelik rekenskap gegee in Passieblomme nie. Ons vind hier dus geen

50. Totius, bl.16.

51. Vgl. Die wêreld is ons woning nie, bl.104.

52. Vgl. Nienaber: Totius - digter en profeet, bl.229-235.

self-verwysing wat sou kon dui op 'n dramatiese self-ontleding en paradoksale belewenis nie.⁵³ By Totius vind ons nooit ekstrover-sie of self-dramatisering nie. Die paradoksale belewenis van die religieuse ervaring is wel aanwesig - soos dit dan ook meestal in religieuse poësie voorkom⁵⁴ - maar wat by Totius ingestem is op die innerlike gestaltegewing, soos blyk uit "Ek wou so graag 'n liggie sien". Let op die uitkoms van hierdie gedig:

Ek vra... Intussen wyk die maan,
of skielik gaan die straatlamp uit,
en dis weer orals aaklig swart;
ek gaan na bed, moeg van die soek
en moeg van peins, met net die lamp
van my gelofie in my hart.

(my onderstreping)

Verrassend is die beeld van die "gelofie" soos dit ontwikkel het uit die voorafgaande ervarings met verskillende vorme van lig (vgl. ook die eerste drie strofes). Hierdie verrassing vind egter nie toevallig plaas nie, maar dui eerder op 'n wending wat op een of ander tyd gemaak móét word. Hiermee is dit wesensaanskouing, die verinnigende siening van die mistikus.

3.3 Marais en die tragiese

Twee van die drie vroegste bekende gedigte van Eugène Marais, "Di meisies" en "Piet van Snaar", bevat geestige elemente. In eersgenoemde is dit die deurgevoerde kontraswerking wat die bekoorlik geestige toon meebring. "Piet van Snaar" is 'n verhaaltjie waarin op verrassende wyse die sirkelgang van 'n verliefde paar se weglopery blyk. Hierdie twee verse besit min literêre kwaliteite, soortgelyk aan Celliers s'n in hierdie trant, en ressorteer dus onder "light verse".

In sy inleiding tot Marais se Gedigte gebruik Preller twee maal die begrip "tragies" wanneer hy na die aard van Marais se digkuns verwys. In die eerste geval praat hy van die "sangerig-tragiese" kwaliteit van 'Marais se muse'.⁵⁵ Verbind hy dit aan die "funksie

53. Vgl. Colie: Paradoxia epidemica, bl.6 e.v.

54. Vgl. bv. Glicksberg: Literature and religion, bl.81-97.

55. Vgl. Preller: Eerstelinge, bl.97.

van die digkuns", word dit duidelik dat hy Aristoteles se katarsis-begrip in gedagte gehad het: "...deurdat dit gemoedstemminge, wat anders skadelik sou gereageer het op 'n mens, vrymaak en loslaat deur uitdrukking te gee daaraan". Later kom hy hierop terug in sy artikel waar hy Marais se "melankoliek moeë gemoedstemming" hierdeur regverdig:

"Tog is dit wonderlik dat Marais se dekadensie nog besielend op ander kon reageer, soos bv. met sy allereerste gedig, 'n Winter=nag,' seer beslis die geval was. Want dié paar ou versreëltjies is in 1905 die hoop gewees van die herleefde Taalbeweging! En dit, meen ek, is ook die ware genotswaarde van sy poësie, dat dit 'n, wat ons sou noem skadelike gemoedstemming, in ons vrymaak deur so 'n volkome uiting daaraan te gee".⁵⁶

Hiermee is dit nog eens duidelik dat Preller se kritiek oor die na-oorlogse digters op die "idee van 'n teater" gedui het waardeur hy die Afrikanerdom van sy tyd betrek het. En hiermee is die weg gebaan vir die psigologiese benadering van Marais. Nie die werk self nie maar die uitwerking daarvan is as van belang beskou. En soos dit hier tot uitdrukking kom, het hy dit verbind met die katarsis-begrip. Hiervan sê G. Brereton: "An important incidental feature of the theory of catharsis, which is not often stressed, is that it transfers attention from the work of art in itself to the effect which it produces on the spectators".⁵⁷

Volg ons Preller in sy tweede gebruik van die begrip "tragiese": "In die wyere sin is Marais sy hele lewe deur die tragiese pleit=besorger gewees van verlore sake",⁵⁸ breek hier 'n ander betekenis deur. Hier val die klem op die persoonlikheid van die digter. Soos bekend, was hierdie en ander woorde van Preller die begin vir die psigologistiese benadering van Marais: die kritiek wat die werk van Marais as die produk van 'n groot persoonlikheid beskou het.

Jare lank het hierdie benaderingswyse die deurslag gegee in die waardebepaling van Marais se werk. 'n Mens sou talle kritici kon noem wat die een na die ander met as 't ware ontsag voor die

56. A.w., bl.99.

57. Vgl. Principles of tragedy, bl.30.

58. Preller, a.w., bl.98.

boeiende persoonlikheid van Marais gestaan het. Selfs Van Wyk Louw doen dit in sy twee artikels oor Celliers, in 1940. Hierin praat hy van Celliers se "sonnige en wesenlik ontragiese wêreld=beskouing".⁵⁹ Wanneer hy Celliers met Marais vergelyk, stel hy dat hulle "twee volkome teenoorgestelde persoonlikhede" was.⁶⁰ So kan ook genoem word Merwe Scholtz wat Van Wyk Louw hierin nagevolg het in sy bespreking van Die vlakte e.a. gedigte.⁶¹ Deur die vergelyking wat hy tref tussen "Eensaamheid" en "Winternag", sê hy: waar Celliers se uitbeelding van eensaamheid gemoedelik is, daar is "Winternag" 'n gedig waarin "die eensaamheid in sy absolute staat aanwesig (is)".

Scholtz se benadering verskil egter van ouer kritici se psigologiese en psigologistiese beskouings hierin dat hy langs die weg van 'n strukturele beskouing tot die vasstelling van 'n tragiese visie in "Winternag" gekom het. Elders het hy dit nog duideliker aangetoon hoe verskillende struktuurelemente meewerk tot 'n noodwendige verloop, 'n onverbiddeleike toestand.⁶² (E. Lindenberg vat dit soos volg saam: "Die gedig as geheel gee dus die verandering vanaf 'koud' as 'n attribuut van die wind, tot 'n toestand van koue wat alles in sy greep het".)⁶³ As daar dan sprake is van 'n tragiese visie by Marais, is die vraag nou hoe ons Marais se poësie ten opsigte hiervan kan interpreteer en of geestigheid hierin enigsins 'n rol speel.

In Understanding drama maak Brooks & Heilman die volgende opmerking: "There is no escape (in tragedy), and it is in this sense that tragedy may be said to be concerned with fate or destiny".⁶⁴ Deur uit te gaan hiervan: dat dit in die tragedie (of die tragiese) gaan om die uitbeelding van die mens m.b.t. sy eindbestemming, is dit inderdaad so dat Marais se beste poësie byna deurgaans hierby aansluit.

Daar kan beswaar gemaak word hierteen deur daarop te wys dat hierdie bewering dan ook Totius vir "Die wêreld is ons woning nie"

59. Vgl. Opstelle, bl.25.

60. A.w., bl.30.

61. Vgl. "'Die vlakte': Jan F.E. Celliers", Ons eie boek, jrg. XVIII, 2, bl.40-44.

62. Vgl. Cloete: Eugène N. Marais, bl.11-12.

63. Vgl. Versamelde gedigte van Eugène Marais, bl.6.

64. Understanding drama, "Glossary", bl.44.

geld. Maar by Totius word die eindbestemming nie tragies beleef nie, wel religieus. Daarteenoor vind ons by Marais 'n fatalistiese houding teenoor die dood. Vergelyk "Skoppensboer", "Mabalêl", "Diep rivier", of die meeste belangrike gedigte. Selfs met sy minder bekende gedigte, soos "'Hier hebben wij geen vaste verblijfplaats'", is dit die dood wat die stempel op alles druk. Hier sal egter 'n voorbehoud gemaak moet word: daar bestaan gedigte, selfs belangrike gedigte, soos "Die dans van die reën", wat buite hierdie patroon val.⁶⁵ Vir die doel van hierdie ondersoek konsentreer ek egter eers net op die tragiese visie by Marais.

Is daar nie in een of ander tragiese gedig van Marais sprake van geestige indringing nie? Dit kom nie so voor nie, want klaarblyklik word die ernstige toon deurgaans gehandhaaf. Selfs in "Skoppensboer", waar daar melding gemaak word van die komiese sy, die lewe in sy absurditeit: "Gewis is alles net 'n grap!// Ons speel in die komedie mee...", word na die komiese verwys in tragies fatalistiese terme. Die verwysing na die komiese verhoog net die siniese toon van die gedig en is dus nie uitdrukking van die komiese as sodanig nie. En tog meen ek is daar een gedig van Marais waarin daar sprake is van 'n geestige perspektief op die erns. Die geestigheid wat hier optree, bring nie verandering in die ernstige toon mee nie, maar intensiveer die dringendheid van die erns. Ek bedoel hier die hoogtepunt van "Is daar nog trane?", die derde strofe, wat so lui:

Is daar gebede nog?
 Wat in die hemel nuut sal klink?
 Wat in vuur-woorde, ongesog,
 Dié weeklaag in Gods oor sal skink?
 Is daar gebede nog?
 -Wat alle vreugde daar sal stoor?
 -Met onweerstaanbare gewrog
 Dwing tot verhoor?
 Is daar gebede nog?

Dit gaan hier oor die vierde versreël, maar ook oor die voorafgaande en die hieropvolgende versreëls. In my beskouing hiervan sluit ek aan by die insigte van Lindenberg en Cloete hieroor. Waar Lindenberg oorwegend waardierend is,⁶⁶ staan Cloete krities teenoor die taal- en beeldgebruik van hierdie gedig en hierdie

65. Vgl. Cloete, a.w., bl.6-7.

66. Vgl. Lindenberg: Onsydige toets, ble.13-19, 29,37; en Ver-samelde gedigte van Eugène Marais: bl.19-22.

versreël in die besonder.⁶⁷

Lindenberg sê o.a. hiervan:

"Hoe afsydig teenoor die mens en hoe doof vir sy gebede dié God is waarvan die gedig meld, word beklemtoon deur die bomenslike inspanning wat geverg sou word om hom te bereik: hy sou eintlik teen sy sin gedwing moes word om te luister. Hier is veral belangrik die werkwoorde 'skink' en 'dwing' (versterk deur klankvoeging en enjambement) wat die fisieke inspanning suggereer wat nodig sou wees vir die bomenslike poging om kontak te maak met God".⁶⁸

Cloete laat hom weer soos volg hieroor uit:

"Die ergste is die rymwoord (wéér 'n rymwoord!) 'skink', wat wéér 'n beeld laat ontstaan: gebede skink 'n weeklaag in Gods oor. Hierdie beeld banaliseer alle erns van die gedig." Oor die onderstreepte woorde gee hy nog die volgende voetnoot: "Daar is ook ander bedenkinge teen hierdie skink van 'n weeklaag in Gods oor: is dit nie maar iets soos die Engelse 'pour information into his ear' of iets dergeliks nie?"⁶⁹

Vooraf moet ons eers helderheid kry oor die Godskonsepsie in hierdie gedig. Ek meen dis duidelik, soos M.S. du Buisson ook aangetoon het,⁷⁰ dat ons in hierdie gedig 'n deïstiese Godsbeskouing kry. In hierdie slotstrofe word nie bevind dat God afsydig staan van sy skepping nie, maar daar word uitgegaan hiervan (vgl. veral die vierde, derde en tweede laaste versreëls). Dis binne hierdie raamwerk wat daar gevra word of daar gebede gevind kan word wat 'n sodanige God sal dwing om te let op die lyding van die kinders in die besonder en, by implikasie, die mensdom in die algemeen.

67. Cloete, a.w., bl.24-26.

68. Versamelde gedigte van Eugène Marais, bl.16-17.

69. Cloete, a.w., bl.26.

70. Vgl. Die mens-Godverhouding in die Afrikaanse poësie, ble. 116 e.v. en 187.

Binne hierdie Godskonsepsie is God deur geen gebede bereikbaar en dus onbeweegbaar. Daarom word daar verlang na nuwe woorde "wat in die hemel nuut sal klink". Dit moet nie alledaagse gebede wees nie, want hiervan word tog nie notisie geneem nie. Dit word gekwalifiseer as "vuur-woorde" wat dus "brandend" van bedoeling moet wees. Dan volg die beeld dat dit in Gods oor geskink moet word.

Hierdie beeld is banaal vir die Afrikaanse taalgebruiker binne die verhewe konteks waar dit gebruik word. En al het Marais via die Engelse uitdrukking hierop afgekom, beteken dit nog steeds dat hierdie Afrikaanse taalgebruik in sy mees letterlike betekenis opgevat moet word. Watter beduidenis verleen dit aan die gedig?

Hierdeur word God, die voorwerp wat gehoor moet gee, binne trefafstand gebring, waardeur verseker word dat die "inhoud" Hom sal bereik. Met ander woorde hierdeur word die afstand na God oorbrug. Dis skokkend, weliswaar, maar deur die konkretisering word bereik wat nie met gewone gebede reggekry kan word nie.

Met Lindenberg se interpretasie stem ek oor die algemeen saam. Maar dis nie genoeg om slegs die effek van die "werkwoord 'skink'" in berekening te bring nie: die werking van die hele beeldgebruik moet nagegaan word.

Ons het hier 'n vorm van geestigheid wat verwant is aan "Metaphysical wit", indien dit nie heeltemal daarmee ooreenkom nie. Deur die skokkende effek van die konkrete perspektief word metéén die ongerymde: dat God êrens ver afsydig van menslike lyding bestaan, in versoening gebring. Hier het ons kortom "unified sensibility" waaraan op verskillende wyses voortgebou word in die gedig, waarop Lindenberg reeds die aandag gevestig het.

Met Cloete moet ek egter toegee dat Marais lukraak, deur middel van die rym, op hierdie vonds kon gekom het. Na Cloete se streng kritiek is mens ook nie meer so seker van Marais se vakmanskap nie. Maar ek voel tog geneig om Marais hier die voordeel van die twyfel te gee. So beskou, het Marais met hierdie stukkies "Metaphysical wit" iets unieks tot stand gebring vir sy tyd. Aan die ander kant moet onthou word dat hierdie gedig in 1927 die lig gesien het - en toe was Toon van den Heever se "Berusting" reeds daar.

Maar om my te vergewis, wil ek nagaan of die betekenis wat ek afgelei het uit hierdie "Metaphysical wit", geïntegreer is binne die res van die betekenisverband.

Vooraf moet genoem word dat die voorstelling van God as 'n persoon wat luister na die hulpgeroep van die mensdom, nie vreemd is aan die wêreld van die Bybel nie. Hier hoef slegs verwys te word na die sewentiende, veertigste en honderd-en-dertigste psalm, waarin God voorgestel word as iemand wat Hom met sy oor na die mensdom "neig". En ons het alle rede om aan te neem dat Marais op die hoogte hiervan was.

Dus nie in die voorstelling self lê die vreemdheid nie, maar in die nuwe aanwending daarvan wat die verrassend skokkende meebring. Met ander woorde, die beeld uit die alledaagse werklikheid waarmee die voorstelling gepaard gaan, bring mee dat die verhewe werklikheidsfeer nie suiwer tot sy reg kom nie. Vergelyk hierteenoor die volgende uit Psalm 130, waarin uitgegaan word van 'n benedeling wat onproblematies geassosieer word met die oproep na God: "En laat my jammerklagte// Tog opklim in u oor!"⁷¹ Die "minor term" laat die "major term" hier net des te meer fungeer.

Máár daar kan regverdiging gevind word vir hierdie beeldgebruik, omdat hierdie skink-handeling wat deel is van huislikheid tydens etenstyd, direk verband hou met die vorige strofe. En nog verder, die duidelikste voorbereiding hiervoor vind ek waar gestel word dat daar "vuur-woorde" gevind mag word, wat by implikasie dui 'n warm drankie waarmee God-as-horende "gebrand" kan word. Dit alles hang saam met die dwingende toonaard, soos dit onder meer blyk uit die versreël wat so begin met ophopende aksentuering: "Dié weéklaág". Maar nou weet ons dat 'n warm drankie normaalweg iets genotvols is, terwyl die "inhoud" hier op die teenoorgestelde dui. Dit weer is alles deel van die "conceit" se gebruik wat slegs 'n geringe mate van ooreenkoms beoog tussen twee kontekste wat met mekaar in verband gebring word.

71. In die tyd van die ontstaan van hierdie gedig het die Afrikaanse Psalm-beryming nog nie bestaan nie en is dit ook so dat die 60 Nederlandse beryming nie hierdie pregnante beeldgebruik bevat het nie. Hiermee wil ek dus net wys op die verskil wat daar bestaan tussen twee soorte beeldgebruik.

Maar dan val dit weer op dat terwyl ek 'n saak probeer uitmaak het vir die regverdiging vir die vergesogtheid van hierdie beeldgebruik, daar staan dat hierdie woorde "ongesog" moet wees! Ter regverdiging hiervan kan ek miskien weer sê dat die "vuur-woorde", in terme van die wêreld van die moeder en kind in strofe 2, onmiddellik opgaan in die beeldgebruik, wat dus beteken dat nie verder as die huislike kring gesoek hoef te word nie - en daarom die "ongesog".

Samevattend: die interpretasie, wat ook wil sê die regverdiging, van hierdie beeldvonds bly maar 'n netelige probleem. 'n Skokkende jukstaposisie behoort so te wees dat ons nie hoef te vra of dit wel 'n skokkende jukstaposisie is of slegs dui op een of ander onnoukeurigheid nie. 'n Te veel regverdiging kan die interpretasie ook laat lyk na 'n stuk rasionalisasie of, nog erger, oorinterpretasie. Vergelyk hierteenoor die on-middellike herkenning van die skokkende jukstaposisie van Leipoldt se "Japie" of Van den Heever se "Berusting", wat as sodanig geen probleem skep nie.

'n Opvallende gedig in Marais se oeuvre is die geestige hekeldig "Draadlose wiegeliëdjie". Hierdie gedig het blykbaar nie inslag gevind by die kritiek wat belang gestel het in die mens-agter-die-boek of die "digterlike" nie. So plaas Kritzinger hierdie gedig onder die "twee gedigte met 'n opgewekte toon" (die ander een is "Die smid"). Spesifiek m.b.t. "Draadlose wiegeliëdjie" sê hy egter dat dit "speels en spottend" is, maar voeg dan veelseggend by dat dit "uit 'n kunsstandpunt nie veel (beteken) nie".⁷²

Antonissen verwys in een beskrywende sin hierna: "Skamper is die ironie in 'Draadlose wiegeliëdjie' (1926)".⁷³ Dekker vind die gedig vermeldenswaardig en hy tipeer die toonaard as satiries.⁷⁴

Teen die agtergrond van sy skerp kritiek oor Marais se poësie praat Cloete vol waardering van hierdie gedig:

"Te waardere tussen wat onnatuurlik, stereotiep, gedwonge en ortodoks by Marais is, is ook iets soos sy 'Draadlose wiegeliëdjie', waarin hy in plaas van opgeskroefde taal en clichés te gebruik,

72. Vgl. Versamelde gedigte, bl.XI.

73. Die Afrikaanse letterkunde van aanvang tot hede, bl.92.

74. Afrikaanse literatuurgeskiedenis, bl.62.

iets onderneem met die plat taal of mengeltaal en iets met die rym waag ('J.B.' - 'tea'; 'stoom' - 'home'; 'was' - 'Jazz'; 'jy' - 'day'), met die gebruik van die name van populêre Engelse liedjies - alles dinge wat die ironie van die gedig dra (hy kon dit by Leipoldt geleer het, wat sulke taal in die momente van hoë erns gebruik het, bv. in 'Oom Gert vertel' of 'Vrede-aand')".⁷⁵

Die situasie van die gedig wat ironies is, word geestig aangewend. Die kind word aan die "strelende" klanke van die draadloos oorge= laat. Hierin is hy ook aan sy eie lot oorgelaat, want sy moeder van wie die wiegeliëdjie moet kom, staan afgetrokke van hom. Skynbaar is daar gerusstelling, maar die hele oppervlakkige gees spreek van mistroostigheid. Vandaar die satiriese effek. Dit vind egter gedemp plaas as gevolg van die speelse aanslag waar= deur gepastheid van omstandighede gepretendeer word.

Onwillekeurig herinner hierdie gedig aan Leipoldt se "n Nuwe lied= jie op 'n ou deuntjie" waarin ook verskillende ervaringsfere by mekaar gebring word. Maar waar Leipoldt s'n van hewige emosio= naliteit getuig, vind die satire hier in 'n ondertoon plaas. "Draadlose wiegeliëdjie" wat die kind uitbeeld binne 'n afsydige omgewing, kan ook beskou word as die geestige pendant van die ernstig gestemde "Die lied van Suid-Afrika".

3.4 Leipoldt en die ironiese

3.4.1. Die spreektaal en ruime menslikheid

Twee eienskappe in Leipoldt se poësie is bevorderlik vir 'n iro= niese perspektief. En soos ons sal sien gaan die ironie soms ge= paard met geestigheid. Hierdie eienskappe is sy aanwending van die spreektaal tot 'n poëtiese instrument en sy ruime menslikheid.

Hierdeur munt hy bo sy tydgenote uit. Dit geld eerstens Marais se poësie waarin die taal op allerlei wyses geweld aangedoen is om te voldoen aan die formeel poëtiese eis (vir voorbeelde kan ge= kyk word in Cloete se Nassou-monografie). Ook Totius se (eerste) werk ly skade deur die literatuuragtige indruk wat dit wek; vgl. veral "Die besembos" waarmee By die monument besluit. By uitstrek

75. Cloete, a.w., bl.33.

geld dit vir Celliers, by wie ons selfs verliteratuurdheid aantref. Sy werk maak dan ook 'n sterk argafiese indruk. In "Die kampsuster" kry ons wel die gewone spreeksten, maar dan vind dit plaas vanuit 'n een-tonige perspektief. Hierdeur boet dit in aan lewenskragtigheid en -verskeidenheid. En dit vind ons juis in Leipoldt se poësie. So is "In die konsentrasiekamp" meertonig waarmee 'n groot register van menslike belewenis beproef word. Dit geld natuurlik by uitnemendheid "Oom Gert vertel" wat Van Wyk Louw beskryf het as "een van die merkwaardigste stukke orkestrasie van die menslike emosie".⁷⁶

Die ruimheid van menslikheid in Leipoldt se poësie is hierin geleë dat die "hoër" waardes nie ten koste van die "laer" waardes uitgebuit word nie. Binne die hoër erns word daar plek ingeruim vir die lagwekkende element. Deur die erns op hierdie wyse te relativeer, verkry dit die eienskap van lewensintensiteit by. In vergelyking met sy tydgenote het Leipoldt meer reg laat geskied aan die volheid en verskeidenheid van die lewe: dit val telkens op hoe hy die erns met die lag kan laat afwissel.

Ons het reeds gesien dat sowel Marais as Celliers verse gelewer het wat beskou kan word as behorende tot die geestesfeer van die Eerste Taalbeweging (van hierdie "grappigheid" is die hooggestemde Totius blykbaar uitgesluit). En in beide gevalle kon ons sê dat hierdie paar verse nie deel vorm van hul wesenlike bydrae nie. Hoe is dit nou met Leipoldt gesteld in hierdie opsig?

Kyk ons eers net na sy eerstelingbundel, dan sien ons heelwat verse waarin daar spore is van hierdie invloedsfeer. Hiervan merk Van Wyk Louw op: "n Klein aantal van Leipoldt se verse klink asof hulle, net soos Celliers se 'Môre-mal', direk by die tradisie van die Eerste Taalbeweging aansluit. Sulke verse is 'Kleingelowige', 'Mordechai' (met egter reeds iets meer persoonliks), 'Op 'n Leiklip', en die meeste van almal: 'n Praatjie oor die Trougees'.⁷⁷ Uit hierdie klein evaluering blyk dit reeds dat Leipoldt se aansluiting by die Eerste Beweging nogal ingewikkeld is. Tereg noem hy "Mordegai" as "iets meer persoonliks" - wat dan ook geestig sy beslag kry. Maar dan is dit ietwat vreemd dat "Op 'n

76. Opstelle oor ons ouer digters, bl.72.

77. A.w., bl.73.

leiklip" ongekwalfiseerd vermeld word. In hierdie gedig vind ons immers iets van die tipies Leipoldtiaanse toon deurbreek: die blatante inbuig teen die metafisiese houding. In 'n studie, "Leipoldt as digter van besonderhede", merk Cloete hiervan op: "In hierdie gedig word gesê 'Ons gissing is kaf', en lg. woord banaliseer in die rym met 'n brutale klank alle metafisika'.⁷⁸

Deur sy individueel persoonlike houding wat ons voorlopig kan beskrywe as Dionysies, waarmee Leipoldt die "onderlaag" in berekening bring, neem Leipoldt 'n uitsonderlike plek onder sy tydgenote in. By hulle oorweeg die "verhewendheid", hetsy volksbestemd soos by Potius (Trekkerswee) en Celliers (vgl. "Dingaansdag"), hetsy tragies soos by Marais (vgl. "1902"). (Later sal ek spesifiek met voorbeelde aantoon hoe Leipoldt hiervan afwyk.) Deur sy "plat" houding skep hy die indruk van iemand wat terugleun op die Eerste Beweging. Dis egter oënskynlik so. Trouens, dit geld die "vernuwe" Celliers meer wat met sy gemoedelike siening van die lewe direk hierby aansluit. Leipoldt gaan as 't ware verby die bewuste pogings van die toonaangewers van die Eerste Beweging, terug na die "volkse" stof wat hy in 'n nuwe verband verwerk. Hier dink mens ladelik aan die aanwending van die motto, die "lokasieliedjie", wat hy meesterlik geïntegreer het in "n Nuwe liedjie op 'n ou deuntjie". Sy gebruikmaking van 'n ander "lokasieliedjie" as motto by "n Praatjie oor die trougees", skakel net in by die gemoedelikheid van die gedig - en hier staan hy digby die Eerste Beweging.

Wat Leipoldt bereik het met die motto van "n Nuwe liedjie op 'n ou deuntjie", is deur Dekker reeds ingesien in Causerie en kritiek (bl. 94), wat later breedvoeriger verken is deur Grobler in 'n opstel "Op de vooys..."⁷⁹ Op die beduidenis hiervan: dat die individuele kultuurkuns gebruik maak van die anonieme volkskuns, het B.P.E. Boshoff reeds in 1934 gewys in sy Beskouinge en feite (bl. 89 e.v.). Hy sou graag wou sien dat "die bevruggende wisselwerking tussen die volkskuns en die meer individuele prestasies van ons kunsdigters" verder moet strek as net Leipoldt se gedig.⁸⁰ Van Wyk Louw, wat sterk belangstelling getoon het in hierdie gedig, wou dit verband hou met die irrasionele, die volkslied en die

8. Vgl. Smal swaard en blink, bl.48.

9. Vgl. Verkenning, bl.82-84.

10. Vgl. Beskouinge en feite, bl.192.

ironie, het in die vyftigerjare in Die Burger 'n aantal artikels hieroor geskrywe: "Volkspoësie en irrasionalisme", "Leipoldt en die volkslied" en "C. Louis Leipoldt se ironie".⁸¹ Ter staving van die standpunt dat Leipoldt 'n soort "underdog"-houding ingeneem het, gee ek hier die voorstelling wat Van Wyk Louw vorm van hoe 'n gesprek tussen Celliers en Leipoldt "omtrent teen 1903" kon plaasgevind het:

"Celliers: 'Jong, ons nuwe Afrikanerdom moet vooruit en boontoe beur na ons groot voorlopers soos Shelley, Hélène Swarth en dié soort!' Leipoldt: 'Aag, wat-wô...ál goeie versies wat in ons taaltjie gemaak is, is die lokasieliedjies. Ons kan liewer eers probeer om weer só te skrywe...'"⁸²

Teen hierdie geestesagtergrond van Leipoldt se poësie wil ek nou vasstel watter rol geestigheid hier speel. Die geestigheid wat ons hier aantref, is seker van die boeiendste gestalte wat ons tot dusver in die Afrikaanse letterkunde raakgeloop het. Die vraag sal moet beantwoord word waarin die boeiendheid geleë is. Maar dan val dit op dat die verskyning van geestigheid hoofsaaklik beperk is tot Leipoldt se eerste bundel. Waarom dit so is, sal ek probeer naspur. Hiermee hoop ek om nie alleen nuwe lig op Leipoldt se poësie te werp nie, maar ook om die grondslae van geestigheid verder te verhelder.

3.4.2. 'n Ontleding van voorbeelde van geestigheid by Leipoldt

Sluit ons Leipoldt se oorlogsgedigte vir 'n oomblik uit, is die volgende gemeenskaplike trek in Oom Gert vertel e.a. gedigte opvallend: 'n soort gesprek wat gevoer word met voorwerpe, allerhande diertjies en die digter se "alter ego". Ons hoor as 't ware 'n werklike mens praat. Binne hierdie gespreksituasie vind ons telkens 'n gevatheid of skerpsinnigheid wat daarop dui dat verskillende kontekste met mekaar in verband gebring word.

So is daar "Aan 'n boek" waarin gepraat word van die rotte op die solder "waar die vlermuise en motte// elke aand kommissie hou".

81. Vgl. Opstelle oor ons ouer digters, bl.87-100.

82. A.w., bl.92.

Hierdie inenting van die mensewêreld op die dierewêreld gee aanleiding tot die bekoorlike aanslag van "Die verkleurmannetjie". Dit kom voor of hierin uitgegaan is van 'n beeldkompleks: van 'n predikant wat "sedig" is, "teemrig" en 'n "kleurklasie" (vgl. die verse van "In ou Booï se pondok": "Jy was ketter nog eergister, // en vanmôre is jy vroom"). Maar hierdie beeldkompleks word nie suiwer aangewend nie, want dit word deursny deur ander beelde, met die gevolg dat die tendensieuse effek verlore gaan.

Hierdie inenting dui ook nie eers altyd op geestigheid nie. Dan is dit slegs uiting van Leipoldt se animistiese gevoel. Dit geld vir "Op my Karoo", waar gepraat word van die korhaan wat "bruilof vier". Of in "Lenteliedjie" waarin allerlei diertjies menslike eienskappe aanneem. In "n Praatjie oor die trougees" is daar nie eers meer 'n streep tussen dit wat menslik en dierlik is nie, so gemoedelik gaan dit hier.

Waar hy nogal geestig is, is wanneer hy iets bytigs wil sê, soos in "Mordegai" waarin fyn gespeel word met "tien persent" en "een talent".

Maar dis eers in die oorlogsverse dat die deurkruising van verskillende ervaringsvlakke lei tot iets aangrypends. Daar is "Aan 'n seepkissie" waarin die "seepkissie" steeds die "(doods)kissie" suggereer. Op die oppervlakte lyk dit na 'n gemoedelike soort woordspel, maar deur die herhaaldelike "seepkissie" kry dit iets sinies by. Hoe verrassend die skokkende jukstaponering is, blyk uit "Vrede-aand", waarin die spreektaal in al sy slaankrag aangewend word:

Wat is ons land teenoor die aandeelmark?
 Wat 'n kanarievoël teenoor 'n vark?
 'n Lelieblom teenoor 'n stronk tabak?
 Ons nasie, wat so wild was, is nou mak
 En kan getrein word soos 'n jong bob'jaan,
 Wat, as hy steeks is, jy weer goed kan slaan.

Die hele situasie van hierdie gedig is interessant, want die dronk-verdriet wat ons hier aantref, staan net mooi teenoor Totius en Celliers se respektabele uitbeelding van die oorlog. Maar Leipoldt gryp hierdie situasie aan deur die man wat buite homself is, in verskillende toonaarde te laat praat: sy gedagtes wissel

van opblaaiende bitterheid en sinisme tot vererende teerheid as hy aan die vrou begin dink.

In "Oom Gert vertel" het Leipoldt in 'n omvattende verband die erns en lag/ droefheid en vreugde/ gebondenheid en vryheid/ diepe innerlikheid en uitspattige spitsvondigheid, langs en deurmekaar afgewissel. Dit kom hierop neer dat oom Gert "die storie van ons sterfte" aan die neef vertel - en dis aangrypend wat hy by tye nie weet om te peil nie -, maar buite hierdie "storie" wat die hoofsaak is, is hy ook mens wat sy blik kan laat gly oor die lewe in sy bonte verskeidenheid.

Die onmiddellike voorwerp van sy misnoeë en haat is kol'nel Wilson, want dis immers hy wat die direkte oorsaak was van Bennie en Johnnie se dood. Insiggewend is die rol wat die komiese speel, vandat Wilson bekend gestel is (aan neef Klaas) totdat hy oom Gert-hulle opdrag gee om die teregstelling by te woon. By die bekendstelling loop die pittoreske en karikaturale deurmekaar:

Sy naam - nou Gerrie, wat was ook sy naam?
Jones? Nee, kind, dit was maar sy offisier -
Jy weet, die aap met strepies op sy mou.
Ek het dit! Wilson was die vent se naam -
'n Dik, vet kêrel, met 'n grysgeel snor,
En lang slagtande, en rooi in die gesig...

Maar tipies van die soort mens wat oom Gert is, die "ras-egte boer",⁸³ besef hy direk hierna dat hy die man nie meer mag "beskinder" nie - en dit desondanks daarvan dat hy 'n "deugniet" was. Dit vorm deel van oom Gert se "dubbelgevoelens", waarop o.a. Opperman die aandag gevestig het.⁸⁴

Wanneer ons weer van hom verneem, is net nadat ontdek is dat die perde uit oom Gert se tuin verdwyn het. Die kol'nel se reaksie hieroor word weer eens in komiese terme beskryf: "Die kol'nel, soos 'n brommer, gons en gons// En vloek en maak lawaai..." En wanneer ten slotte weer van hom verneem word, is dit waar hy opdrag gee aan oom Gert-hulle om te kom kyk "hoedat rebelle getrakteer word". En, vanselfsprekend, deur die oproeping van

83. Afrikaanse literatuurgeskiedenis, bl.87.

84. Vgl. Opperman: "Die aard van die dramatiese alleenspraak", Standpunte, jrg. XIV, 6.

hierdie sarkasties-ironiese woorde van n onsimpatieke man; skok dit weer eens deur oom Gert terwyl hy die situasie in sy volheid herleef. Grové het daarop gewys dat die verskillende emosies wat hier n rol speel, tot in die versvorm verantwoord is.⁸⁵

Met watter ewewig die lag geïntegreer is met die erns, word duidelik in die afdeling wat so begin: "Ja, ek onthou nog goed..." En om die trefkrag te besef van hierdie afdeling wat gekenmerk word deur sy vrolike bries wat deur die droefheid waai, moet dit in verband gebring word met die direk voorafgaande enkele sin wat n afdeling op sigself beslaan: "Dié nag het ek en Nonnie nie geslaap." Oor hierdie diepe belewenis word daar geswyg, kan daar nie oor gepraat word nie, durf daaroor nie gepraat word nie want te maklik kan dit gebeur dat die komiese êrens opduik. Tereg noem Van Wyk Louw dit n "effektiewe 'understatement'".⁸⁶ Treffend is dit dan as in die hieropvolgende afdeling lug gegee word aan hierdie magtige erns: deur komies daarvan af te wyk.

In hierdie afdeling blyk oom Gert se meesterlike vertelvermoë duidelik:⁸⁷ hoe hy n situasie komies kan benut. Die een ding lei tot die ander - waardeur n sekere patroon vorm aanneem. Die weer wat koel was, bring hom by sy "jas" wat "dig toegeknoop" was, wat hom onmiddellik weer laat herinner aan iets persoonliks: "jy weet, ek hou daarvan//My onderbaadjie te laat spog: vir wat//Dra n mens n onderbaadjie as geen mens//Dit sien nie?" Hy laat dit dan daar en begin almal opnoem wat op pad was na die teregstelling. Met die vermelding van Piet, die "grappiesmaker", vervat hy sy gedagtes van so flussies as hy n grappie in Piet se mond lê: "'Die wind skeer glad, neef Gert,' het hy gesê;/'Jy moet vir Ben jou oorjas leen: miskien//Kry hy swaar weer daar boontoe!'" Sonder sy

85. Vgl. Woord en wonder, bl.71-72.

86. Vgl. Opstelle oor ons ouer digters, bl.70.

87. Daar bestaan n neiging in die jongste kritiek (soos by Merwe Scholtz, Opperman en Lindenberg) om "Oom Gert vertel" (suiwer) as dramatiese gedig te beoordeel.

Die dramatiese speel inderdaad n belangrike rol in hierdie gedig. Maar wat maklik uit die oog verloor kan word, is dat in eerste instansie iets vertel word (vgl. die titel!), dat oom Gert die eienskappe van n gebore verteller besit.

jas kán oom Gert nou spog! Dui hierdie grappie op die groteske, dus op 'n tragikomiese belewenis, én op selfspot t.o.v. oom Gert...?

Ja, maar op nog meer: hieragter sit oom Gert as gebore verteller wat weet wat om te selekteer, want, soos hy self sê, Piet (Span=spek) het nieteenstaande Eerwaarde se berisping maar "voortgegaan met grappies maak". Dat in hierdie situasie die klem val op oom Gert-as-verteller, word verder duidelik hieruit waar Piet van 'n "oorjas" praat. Dit verwys tog duidelik na dit wat ónder die jas is (en dit weet oom Gert en sy gehoor reeds). Nou waarom sal oom Gert Piet hier laat praat van "oorjas", terwyl hy self gebruik gemaak het van "jas"? - eenvoudig omdat hy die komiese effek hiervan self beplan het. Let ook daarop dat hy eers later melding maak van sy onrespektabele bynaam "Spanspek" wat sterk beskrywend is, waardeur die situasie verder komies gekleur word.

Dat oom Gert-as-verteller oor 'n vormgevoel beskik, m.a.w. dat hy deur sy vertelling heen rekening hou met die aanbiedingswyse van die verhaalstof, word verder duidelik deur die verskillende taalgebruiksfeere wat mekaar belig. Let daarom eers op die volgende:

Maar koddig, neef, en ook 'n grappiesmaker
 Selfs as die wolke donker was, en dof
 Die donder deur die wolke dreun. Nou ja
 Ons algar het ons foute, en ek wil
 Dit nie vir Piet Spanspek so kwalik neem
 Dat hy nog altyddeur wou grappies maak
 Toe al ons ander mislik was en naar.

Hier is duidelik sprake van twee verskillende taalsfeere: die erns word omraam deur die komiese of, ook anders, die erns deurvleg die komiese, afhangende van hoe mens dit sien. In die eerste vers kry ons nog "prosafiese" mededeling, in aansluiting by die voorafgaande woorde van Oom Gert. Verander oom Gert van stemming, begin hy "poëties" praat in 'n sterk gemetriseerde ritme wat gebind word deur die alliterasies en assonansies. (Teenoor die poëtiese beeld van die weer staan die direk voorafgaande lewendige beelding waarmee hy die aard van Piet beskryf: "hy was 'n vent// So sterk soos Simson - arrie, hy was sterk!// En net so steeks as 'n skerpioen was hy!"). Vanaf "Nou ja" word die erns gelaat en weer teruggekeer na die spreektaalritme. Berispe Eerwaarde vir Piet oor sy grappie, is dit opmerklik dat hy dit nie alleen op 'n

formele toon doen nie (hy spreek Piet Spans~~ap~~ aan as "meneer Van Ryn"), maar oom Gert se taalgebruik skuif oor syne heen: hy sê o.a.: "'Hoe kan u so iets waag vandag//As onse harte vol is, en ons oë// Nog donker-dof met trane vir ons land?'" (let ook op hoe die "poëtiese" effek hiervan versterk word deur die argafiese "onse"). En net na hierdie woorde? - oom Gert versoek Gerrie om tog die hoenders uit die tuin te jaag; haar teenwoordigheid is ongewens, want hulle kan hulle "selwers" help! Hiermee word buite die raamwerk van oom Gert se vertelling iets bygevoeg tot die veel-tonigheid van die belewenis.

Die komiese aanbieding van 'n situasie laat die skrynende erns des te meer blyk. Ek wil in hierdie verband verwys na die situasie waar Johnnie en oom Gert mekaar groet, as hy dan oom Gert wat bewoë is, op die volgende eienaardige wyse as 't ware bestraf: "'Nee, oompie, moenie grens nie!'" Die taalgebruik "oompie" en "grens" dui op iets aftakelends t.o.v. oom Gert aan wie dit gerig is - veral as daaraan gedink word dat dit deur sy mindere gedoen is. Om die draagwydte van hierdie dramatiese situasie te begryp (want Johnnie moes tog n rede gehad het waarom hy oom Gert so "astrant" teëgegaan het), moet dit in verband gebring word met die afskeids-gesprek tussen hom en die twee seuns:

"Ons kan dit nie hier uithou nie, oom Gert:
 'n Mens moet tog iets vir sy nasie doen."
 "Doen? Doen? Iets doen! Ag, wat kan julle doen?
 Wat kan ons algar doen?"

Hierdie gepassioneerde woorde van oom Gert (let op hoe die metriese vorm deurskok word) keer dus terug as 'n aanklag, en nóú word kwetsend aan oom Gert gestel dat hulle hul "plig gedoen (het), en nou's dit uit". En asof hy hom net meer self wil kasty, herhaal hy Johnnie se woorde (sonder die dubbele ontkenningvorm!): "Nee, oompie, moenie grens".

Die dramatiese krag waarmee verskillende situasies mekaar belig, vind by Leipoldt in die kort gedig op meer intensiewe en oorsigtelike wyse plaas. Ek noem in hierdie verband die gawe gedig, "Japie", waarin die geestigheid telkens deurbreek in die

segging.⁸⁸ Oor die adekwaat vormlike verwesenliking wil ek nie meer uitwei nie, want ek het dit reeds gedoen in my artikel, "Op soek na 'n motto-gedig by Leipoldt".⁸⁹

Twee maal is daar in hierdie gedig sprake van uitdruklike geestigheid, eers soos dit voorkom in die eienaardige vermelding waarom Japie dood is. Hierdeur word die navrantheid in beheer gehou:

Met 'n lag om sy mond het hy bruilof gevier
Met 'n klein brokkie Engelse lood.

As dit blyk dat die digter (of, sê, spreker) sy "persoonlik psigologiese problematiek" in die dood van Japie projekteer, gaan dit hier om die spanning wat bestaan tussen sy twyfel aan 'n hierna=maals en die lewensdrif wat gefnuik is. Deur die geestigheid word sy twyfelmoedigheid egter gekamoeffleer:

Vanmôre was Japie 'n kind;
Vanaand 's hy volleerd!

Teenoor die betreklik eenvoudige struktuur van "Japie" vind ons die veel ingewikkelder "n Nuwe liedjie op 'n ou deuntjie". Ten grondslag van die ingewikkeldheid lê die "volkse" verwysings wat as motto dien. Reeds het ons daarop gewys dat as gevolg van die boeiendheid hiervan Van Wyk Louw herhaaldelik teruggekeer het na hierdie gedig. Hierdie verwysingswêreld het dan ook gelei tot die interessante "verkenning" van Grobler. Van meer wetenskaplike belang is die ondersoeke van P.G. du Plessis en P.J. Bekker,⁹⁰ wat met behulp van Van Wyk Louw se uitgangspunte die motto-as-verwysing besien.

88. Leipoldt sê van hierdie gedig: "Japie is ewe realisties, dit is die klagte van 'n vriend wat Japie geken het, en ek het net as mondstuk vir hom gedien" (vgl. Nienaber: Afrikaanse skrywers aan die woord, bl.49). Asof dit "net" 'n weergawe is van 'n gesprek! 'n Mens sien kennelik die bedrewe hand van die kunstenaar wat weet hoe om 'n situasie in die strofeverband dramaties te ontwikkel deur die tegniek van parallelisme en antitese.

89. Vgl. Schutte: "Op soek na 'n motto-gedig by Leipoldt", Klasgids, jrg. 4, 4.

90. Vgl. Die verwysing in die literatuur, ble. 98, 101-102, 109-110/115.
Die titel in die poësie, bl.95-98.

Vroeg reeds in die kritiek is deur Boshoff gewys op die effektiewe krag van die volkse verwysing.⁹¹ Hy betreur die feit dat S.J. du Toit in sy Suid-Afrikaanse volkspoësie (ble. 52-54, 136-137) nie ingegaan het op Leipoldt se variant nie. Van Wyk Louw het pertinent hierop ingegaan en in sy bespreking van die gedig uitgegaan hiervan dat dit "waarskynlik (is) dat die digter bewus die twee (volksliedjies) inmekaar gesmelt het".⁹² Hy sê "dat hierdie gedig van Leipoldt sy eintlike pregnansie kry juis uit sy verwysings (openlik of geïmpliseer) na die dansliedjie 'Siembamba'; dat 'n mens as 't ware die ouer liedjie op die agtergrond van jou gedagte moet hou om teen dié agtergrond die volle krag van die nuwe gedig te ervaar".⁹³ Hierop het Du Plessis en Bekker deeglik ingegaan. Hierdie saak is dus goed bespreek - en dit desondanks daarvan dat daar nog veel onsekerheid bestaan oor die betekenis van die eerste gedeelte van Leipoldt se verwysing.⁹⁴

Maar nêrens in die kritiek is uitdruklik uitgegaan van die funksie van die geestige verse in hierdie gedig wat ons begin bespreek het op bl.111 nie. Trouens, daar word nooit na "geestigheid" verwys nie wanneer die twee verse ter sprake gebring word. Meestal word dit beskryf as "wrange humor"; Van Wyk Louw noem dit weer in die verband waar na die "woedende ironie" van die gedig verwys word. Is dit moontlik om met altwee terme hierna te verwys - en dit desondanks daarvan, soos Malherbe dit stel, dat ironie en humor teenpole is: "By humor steek erns agter die skerts, by ironie skerts agter die erns"?⁹⁵ Kan daar met ander woorde tege-lykertyd vanuit twee verskillende gesigspunte gekyk word? Ek meen dis werklik die geval hier (wat ook beteken dat die geestigheid in hierdie gedig nooit deur die voorstanders van humor onder verdenking geplaas is nie). Hierop werp die insig wat ons in die geestigheid hier verkry het (vgl. bl.107 hierbo), veel lig, want, soos bevind is, berus die geestigheid op 'n skynbare ooreenkoms. Wat is die agtergrond waarteen hierdie skynbare ooreenkoms gehou moet word en wat is die mees onmiddellike struktuurelement waar- deur ons kan sien hoe hierdie toedrag verwesenlik is?

91. Vgl. Beskouinge en feite, ble. 185-186, 189-191.

92. Vgl. Opstelle oor ons ouer digters, bl.94.

93. Vgl. A.w., bl.93.

94. Vgl. Scholtz: Afrikaans uit die vroeë tyd, bl.309-311. Alberts: "Oorsprong van 'Siembamba'", Standpunte, jrg.XIV, 3, bl.62-65.

95. Humor in die algemeen, bl.125.

Daar bestaan eenstemmigheid onder kritici oor die bedoeling van die gedig: dat dit wat voorbestem is om wiegeliedjie te wees, in werklikheid doodsliedjie word (waarmee, soos Van Wyk Louw bewys het, Leipoldt se gedig sy krag put uit die versweë gedeelte van die "Siembamba"-liedjie).⁹⁶ Ek wys hier dus net op die volgende uitspraak van een van ons eerste kritici oor hierdie eienskap, nl. G. Dekker: "Wat 'n wrede humor waar Leipoldt die sterwende kampseuntjie op die wysie van 'n lokasieliedjie spottend toesing om te sterwe".⁹⁷

Die verse waarin die geestigheid voorkom: "Daar is jou plek, by die graffies daar -// Twee in een kisse, 'n bruilofspaar!" vervul die funksie om hierdie toedrag te intensiveer. Daar word hierin gespeel met 'n ongerymdheid deur dit as gerymd voor te stel. Hierdeur is dit 'n asof, 'n illusie, wat die seggingskrag van die gedig bepaal: wat skynbaar 'n wiegeliedjie is, word inderdaad 'n doodsliedjie. Die wiegeliedjie word gekenmerk deur 'n herhaling van allerlei klanke wat die hoorder gerusstellend stem. Maar wat gebeur hier? Deur die herhalinge word die groteske betekenis ge-releveer. Dit bring die skel effek mee wat ons via die rym in sy verskillende vorme kan sien. Ek sal dit met 'n paar grepe illustreer.

Hoor tog hoe huil die noordewind! 4

Die herhaling van die h-klank suggereer die geluid van die wind. Treffend is dit om waar te neem hoe die h telkens 'n geronde klank voorafgaan, wat nog eens daarsonder in "noordewind" herhaal word. Bloot akoesties beskou, beteken dit dan dat hier 'n wel-luidende effek bereik is.

Maar dit is eers wanneer die betekenis van "tog" in die verband ter sprake gebring word dat ons besef dat hiermee 'n subjektiewe faktor na vore kom. Ons het nl. te doen met 'n spreker/spreekster se vertolking van die waai van die wind; haar gemoedstoestand gaan die welluidendheid van die wind kleur. En om dit te bepaal, sal ons die vers in sy breër konteks moet lees - éérs in verband met die vorige vers waarmee dit direk skakel:

96. Opstelle oor ons ouer digters, bl.89 e.v.

97. Causerie en kritiek, bl.94.

Vou maar jou handjies saam, my kind: 3
 Hoor tog hoe huil die noordewind! 4

Hiervolgens rig die moeder die kind se aandag op die waaiende noordewind. Hóé dwingend ("tog") hierdie versoek is, word duidelik as die aard van die situasie beoordeel word. Nadat die moeder die kind gerusstellend toespreek, kom sy skielik met die skokwekkende, onverwagte na vore. Die toonaard van versreël 3 sou behoue gebly het as ons 'n enkel woordverandering, sonder die uitroepteken, aanbring: "Hoor tog hoe lag die noordewind." Hieruit is dit duidelik dat die noordewind meer as akoesties aanwesig is. Maar hier eindig die allitererende werking nie, want lees ons verder:

Niemand sal hoor nie, niemand, seun! 8
 (onderstreping deur my)

en daarmee saam:

Net maar jyself kan kreun en steun: 7

dan val dit op dat waar die wind in sy (eintlik die moeder se) volheid opklink - te meer deur die allitererende werking van versreël 6 - hier geen resonansbodem vir die lydende kind beskikbaar is nie; inteendeel, die wóórdrym "niemand" oorstem dit, klink skel daarteen op.

En nóg verder: die waaiende wind waarvan die betekenisvolheid begin toeneem, is die oorsaak van die "wolk" wat van die noordekant af aangedryf kom. Treffend is die beskrywing van die wolk se angswekkende aktivering ("puil") in sy onreine gedaante ("vuil"). Met die wind wat "huil" word weer eens 'n klankverband gelê wat meebring betekenisuitbreiding; wat in versreël 4 nog net gehoor is, word in versreëls 11-12 in sy verskriklikheid gesien: verbeeld.

Jy het van ons jou plig geërwe -
 Plig om as kind vir ons land te sterwe!

By die gewone paarrym kry ons nog die woordrym "plig". Terloops, dit is eintlik opvallend hoe dikwels klanke, woorde, woordgroepe

en versgroepe herhaal word. Dit hang alles saam met die vorm van die wiegeliedjie wat hier in die taal nageboots word. Maar, soos ons gesê het, dit is hier nie 'n wiegeliedjie met die oog op die lewe nie, maar een wat tot 'n sterwende gerig word. Hierdie omslag in die betekenis word dan ook duidelik in die rymvorme van die onderhawige versreëls.

Alreeds deur die klankvorm word die aard van "plig" bekend. Dit geskied deur die ritmiese vertraging wat daar tussen "plig" en "geërwe" ontstaan: omdat "plig" op 'n g eindig en "geërwe" met dieselfde konsonant begin, kan die woorde nie onmiddellik na mekaar uitgespreek word nie. Hierdie sogenoemde kakofoniese effek releveer die betekenisverband. Plig van iemand erwe? Dit kan, maar gewoonlik erf mens iets heerliks, bevrydends van jou (bloed)verwante.

Dit is egter eers in versreël 10 dat met die vervatting van die woord "plig" die skerp ironie blyk. 'n Mens erwe immers iets van iemand wat joue word, al is dit dan ook 'n "plig", met betrekking tot jou lewe wat nog voorlê. Bowendien dat dit 'n "kind" (baba) moet wees vir wie dit te beurt val, maak die "sterwe" des te meer vreemd.

In "n Nuwe liedjie op 'n ou deuntjie" word dit 'n spel tussen eufonie en kakofonie. Eufonie is die uitgangspunt (die feit dat hier gesteun word op die vorm van 'n wiegeliedjie), maar kakofonie is die eindpunt (die feit dat die wiegeliedjie aangewend word as doodsliedjie). Beoordeel ons die gedig vanuit die gesigspunt van humor, die verinniging dus, waardeur die klem op die liggaamlike val, is die toedrag "wrang" as jy sien waarvoor die wiegeliedjie aangewend word. Beoordeel ons dit weer vanuit ironie, val die klem op die aktiewe aspek van die betekenis, die geestelike waaksaamheid; dit is dan 'n "woedende" aanklag teen veral die hol klinkende frases van strofe 2.⁹⁸ Maar die geestige verse verplig ons om beide die humor en ironie in berekening te bring: hier het ons nie net te doen met 'n ideespel nie,

98. Vgl. Van Wyk Louw: Opstelle, bl.97 e.v.

maar met die liggaamlike verwesenliking daarvan. Ons kan lag oor die logika wat daar bestaan tussen die begrafnispaar en die brui=lofspaar, maar dan word ons lag ook onmiddellik beïnvloed deur die ongerymdheid wat hier inderdaad bestaan. En hierdie ongerymd=heid dui op 'n passiewe en aktiewe aspek: humor en ironie. Die geestigheid in hierdie gedig is dus 'n middel waardeur 'n komplekse geestestoestand uitkristalliseer.

Die volgende gedig waarin geestigheid eweneens 'n beslissende rol speel, is in die slampamperlied "Dingaan, die Zoeloe, was 'n duiwel":

Dingaan, die Zoeloe, was 'n duiwel;
Handlanger van die hel was hy!
Hy het ons mense hard geteister,
Windmaker in sy dwing'landy.

Dingaan, die Zoeloe, was 'n duiwel;
Maar hy is lankal dood, en nou
Het ons geen mens wat ons kan teister -
En tog sit ons nog in die rou!

Toe ek destyds in Klasgids hierdie gedig in oënskou geneem het, het ek die gedig as "sleutel" tot die veel besproke politieke omgeswaai van Leipoldt beskou.⁹⁹ Dit kom vir my nog steeds voor as 'n geldige bewering, maar daar is ook ander gedigte in Oom Gert vertel e.a. gedigte wat, miskien net nie so sterk nie, hierop dui (vgl. J. Kromhout se breedvoerige bespreking van "Leipoldt se nasionalisme").¹⁰⁰

Waarteen ek dit egter het, is my realisering van die "goedsmoedi=ge" omswaai in strofe 2. Ek haal aan:

"Aanvanklik word Dingaan in al sy felheid beskryf - 'n felheid wat des te meer onderstreep word deur die kernwoorde allitererend met mekaar te verbind; hiervolgens word daar telkens 'n verband gelê tussen die persoon en sy verskyning, of tussen die persoon en sy uiting. In die tweede strofe word die verdoemende aanvangs=reël herhaal; mens verwag dus dat hiermee voortgegaan sal word.

99. Vgl. "Op soek na 'n motto-gedig by Leipoldt", Klasgids, jrg. 4, 4, bl.54-55.

100. Leipoldt as digter, bl.105-126.

Maar dan word die wrede saak van die verlede net daar gelaat (;) en kom daar 'n beskouing van die hede, (kom) daar niks van die verwagte parallelle ontwikkeling met strofe 1 nie. Wat hierdie breuk verder so merkwaardig maak, is dat, waar mens verwag dat die spreker met sy antipatie sal volhou, hier 'n apatiese houding teenoor Dingaen geopenbaar word. Alhoewel die spreker nog van 'ons mense' praat, is dit daarom net by wyse van spreke; hy het hom eintlik al losgemaak van sy groep as hy hulle verwyd dat hulle nog steeds in die rou sit oor die gestorwe Dingaen se wreedheid.

(Let op na die effek van die swaar dramatiese enjambement 'nou'!) Hierdeur kenmerk Leipoldt hom as digter wat slegs beetgepak kan word deur die vlugtige, momenteel felle ervaring. Dit geld sy konsentrasiekamp-gedigte en kan ook as voorloper en voorspelling dien vir sy sg. politieke ommeswaai..."¹⁰¹

Met ander woorde hierdie omswaai in betekenis word nie deur die gedig self gemotiveer nie, maar deur die digter-buite-die-gedig. Kromhout is blykbaar dieselfde mening toegedaan, want oor die tweede strofe se abruptheid laat hy hom soos volg uit: "Maar nou kom die toepassing, die steek wat Leipoldt so lief was om te gee".¹⁰² As dit die geval is, vra ek my nou af, het ons hier 'n kuriositeit wat op Leipoldt-as-mens dui? Of laat ek dit so stel: ons gee nie om om te verneem van Leipoldt-as-mens nie, maar dan moet dit binne die gedig geregverdig wees. Nadat ek die gedig heroorweeg het, dink ek tans dis wel die geval. Geestigheid speel die openbaarmakende rol.

Lyk dit nie bietjie eienaardig nie dat Leipoldt net in die eerste drie versreëls volgehou het met die effektiewe alliterasie? Val die vierde versreël dan buite die toon van die eerste drie versreëls? Wat word in hierdie vierde versreël gesê en hoe skakel dit in by die eerste drie versreëls (wat wil sê betekenis- en klankmatig)?

'n "Dwingelandy" is 'n "tirannie", m.a.w. waarin daar onverbidde-lik geheers word oor onderdane (waarvan Leipoldt se verkorte woordvorm, "dwing'landy" die ekspressiewe korrelaat is). 'n "Windmaker", daarenteen, is 'n "grootprater". Diegene wat teenoor

101. Schutte, a.w., bl.55.

102. Kromhout, a.w., bl.67.

hom staan, beskou hom dan ook nie so ernstig nie - hy wek selfs hul komiese verwondering. Wat hier m.a.w. plaasvind, is dat twee sake met mekaar vereenselwig word: agent met agentskap (vgl. die effektiewe krag van "in"), wat nie op 'n noodwendige maar toeval=lige verband dui.

Hierteenoor dui die uiting en verskyning in die eerste drie versreëls telkens op 'n noodwendige verband - wat, soos ek gesê het, onderstreep word deur die klankvoeging. In versreël 4 is daar nog klankvoeging, en selfs by oordaad, maar wat nou bietjie geskommel word, waardeur die komiese effek, d.w.s. die inkongruïteit van die verband, vasgelê word: windmaker x dwinglandy. Hier is die spreker dus nie meer verskrik deur Dingaan se uiting en verskyning nie, maar word hy geamuseer deur die nogal snaakse verband wat daar bestaan tussen agent en agentskap.

Daarom word daar met die herhaling van die eerste versreël in strofe 2 nie meer so sterk aangeleun op die "skrikwekkende" gestalte van die duiwel nie, want die "hanswors"-kwaliteit het ook nou geblyk (en hiermee sluit Leipoldt net aan by die polivalente betekenis van die begrip "duiwel" soos o.a. by Vondel). Teenoor "ons mense" wat nog bevange is, staan die spreker wat hom verlos voel uit die mag van die gevreesde, in só 'n mate dat hy al selfs kan lag oor sy vyand.

3.4.3. Geestigheid is vir Leipoldt ook nie die ideale vorm nie

Die voorgaande ontleding van enkele (belangrike) gedigte dui daarop dat Leipoldt 'n geestige vers met 'n digtheidskwaliteit geskryf het. Die merkwaardige is egter dat hy nie hiervolgens geken sal word nie: die geestigheid was nie by hom 'n ideale vorm waarmee hy sy gedagtes verwesenlik het nie, soos by Visser, maar slegs toevallige middel waardeur hy 'n gedagtegang kon intensiveer. Maar hoe is dit moontlik dat hy ná Oom Gert vertel, behalwe by uitsondering, nooit weer vorendag gekom het met iets wat sterk binne die geestige tradisie gestaan het nie?

Daar sal onthou word dat ek aan die begin van die vorige afdeling gesê het dat Leipoldt se poësie gekenmerk word deur sy "ruime menslikheid" en dat hy, in vergelyking met sy tydgenote (en selfs vandag nog, want sedertdien het daar nie veel verandering in die

taalgebruik gekom nie), 'n "spreektaalvers" geskryf het. Waar sy ruime menslikheid te doen het met sy standpuntstelling-in-die-maatskappy, het die spreektaalvers weer te doen met sy aanleg-as-persoon. Deur 'n kombinasie van hierdie twee faktore wil ek nou sy verskuns benader en aantoon waarom hierdie kombinasie slegs onder bepaalde omstandighede geestigheid begunstig.

Kromhout het in sy proefskrif deeglik aangetoon dat Leipoldt bewustelik standpunt ingeneem het teenoor die Afrikaner-nasionalisme: hiernaas was daar by hom "sy ywer om die tradisiegebonde Afrikaner tot 'n breër, internasionale bewussyn aan te wakker".¹⁰³ Teen hierdie agtergrond moet Leipoldt se inklusiwiteit verstaan word, bv. in "Vandag" waar hy dit soos volg verwoord:

Leer dat die louter liefde vir jou land,
Die groter liefde vir jou medemens
nie uit- maar in-sluit...

Dis veral in Uit drie wêrelddele wat daar te velde getrek word teen wat hy beskou as die Afrikaner se benepenheid om altyd terug te neig na die verlede. Vergelyk "Op die slagveld" waarin hy sterk standpunt inneem teen bv. iets soos Celliers se "Afskeidsmôre" (uit Die vlakke e.a. gedigte). Hy word hierdeur so gepreokkupeer dat hy "Aan 'n korrespondent" in aansluiting by die titel, laat voorafgaan deur die volgende: "wat vra: 'Waarom skrywe jy nie iets oor die oorlog nie?'". En kry ons nie met die eerste strofe 'n duidelike verwysing na Totius en Celliers se verskuns nie? -

Geen woord het ek om weemoed te vertolk;
Geen stem om smart te slaak;
Geen vleierend' vaandrig-slagspreuk vir ons volk,
Wat in die hart kan raak.

In die plek van 'n bewoë verlede rig Leipoldt hom op die toekoms wat arbeidsaam verower moet word, soos in "Droom en doen" wat Opperman getipeer het as "romantiese leuens".¹⁰⁴

Maar hierdie standpuntstelling was al in kiem aanwesig in Oom Gert vertel, maar wat tóé nog nie goed geplaas kon word deur

103. A.w., bl.108.

104. Vgl. Wiggelstok, bl.37.

Pienaar nie,¹⁰⁵ aangesien sy oorlogsverse oorheersend in waarde was en 'n indruk geskep het van vurige nasionalisme. Ek dink bv. aan die ietwat speelse gedig, "My nuwe vaderland" (uit Oom Gert vertel e.a. gedigte), waar hy eers soos volg standpunt inneem: "Nie meer die volksgeskied'nis lees// Met al sy leuens mee", om eindelijk triomferend te bely: "My volk sal nou die visse wees,// My vaderland die see". Dit het gelyk na speelse fantasie wat nie te ernstig opgeneem moet word nie - en watter tydgenoot sou Leipoldt ná sy aangrypende oorlogsverse hieroor kwalik neem! Vir Leipoldt-die-kritikus, en veral -die-mens, moes hierdie misverstand later 'n verleentheid gewees het: die feit dat hy veel lof toegeswaai is vir sy oorlogsverse waarin hy nie werklik persoonlik gestaan het soos aanvanklik gemeen is nie. Miskien dui sy afmaking van "Oom Gert vertel" hierop waar hy dit beskryf as "alte melodramaties";¹⁰⁶ of waar hy n.a.v. Visser van die "betrokkenheid" in die "geharrewar van 1899-1902"¹⁰⁷ praat, waarmee hy hom as 't ware hiervan distansieer.

Leipoldt se belangstelling het in 'n ander rigting gegaan as die volkse van Celliers en Totius. Enersyds het hy hom aangetrokke gevoel tot die vreemde, die onkonvensioneel vreemde, soos reeds blyk uit sy eerste bundel, o.a. die slampamperliedjie "Van Noodt, Van Noodt, ek sê vir jou". Sy belangstelling in hierdie obskure figuur was so groot dat rondom hierdie figuur later 'n drama gekonsipieer is. Soortgelyk is sy belangstelling in Judas wat hy legendaries uitbeeld in "n Kersnaglegende" (uit Skoonheidstroos). Hieruit spruit voort sy belangstelling na vreemde oorde, die Ooste, die eksotiese.

Maar hiermee saam lê ook opgesluit sy vervreemding van sy volks-genote en dat hy homself as eensame voel, wat 'n soort lotsgebondenheid word soos in die bekende "Op my ou ramkietjie" (Uit drie wêrelddele). Hierdie houding is ook reeds vroeg by hom aanwesig, soos duidelik blyk uit die sleutelgedig in Oom Gert vertel, "Jy sê vir my: 'Ou boetie, wat moveer jou?'. Hierin kom sy aanleg-as-digter met betrekking tot sy posisie-in-die-gemeenskap pragtig na vore. Ek wil dit kortliks ontleed met die oog op die lig wat

105. Vgl. Kromhout, a.w., bl.114.

106. Vgl. Nienaber: Afrikaanse skrywers aan die woord, bl.51.

107. Vgl. Nienaber: A.G. Visser - digter en profeet, bl.107.

dit bied op Leipoldt as digter insover ons kan sien waarom gees-
tigheid 'n verbygaande verskynsel by Leipoldt was.

Jy sê vir my: "Ou boetie, wat moveer jou?
Dink jy die mense lees jou versies? Glo
Ons het nog ander goed om oor te babbel
En hou nie van slampampertjies hier bo."

Nou goed, ou boet; ek skryf nie vir jou nie.
Die windswael sing - nou, waarvoor moet hy sing?
Vir jou en my? Nee, wragtie, vir homselwe -
Net om hy iets moet sê iets, iets, moet bring!

En ek ook, soos 'n windswael, maak my versies
Nie maar vir jou - nee, glad nie; want ek weet
Jy hou mos nie daarvan nie - jy wat trots is
Omdat jy dink jy het die wysheid beet.

Ek sing net vir myself; uit puur verstrooiing
Maak ek slampamperliedjies net soos dié:
'n Mens moet huil of lag, moet loop of stil sit,
En ek moet versies maak of praat met...wie?

Van belang is dit eers om duidelikheid te kry oor die posisie
wat Leipoldt-as-digter t.o.v. sy hoorder (gehoor) bekleed. Hy sien
homself op 'n lae staanplek teenoor die Olimpiese stand van diegene
"hier bo" wat meen dat hulle "die wysheid" beet het. Amptelik het
die verweerder se slampamperliedjies ook nie aansienlike waarde
nie, soos blyk uit die gebruik van die verswakte woordvorm "moveer"
wat nie meer die verhewe gestalte van "motiveer" benader nie.

Maar wat gebeur nou verder in die gedig? Ongemerkt word na die
windswael verwys waarmee die digter 'n beeld vind om homself mee te
regverdig. Hier begin reeds die identifisering met hierdie voël.
En so ongemerk oorswewe hy nou die hoër standpunt van sy aanvaller -
hoewel hy nog (in strofe 3) uitgaan van die oorspronklike posisie-
nele verhouding.

Tipies van Leipoldt se poësie dui hierdie identifikasie nie op ont-
vlugting (van sy gehoor) nie maar op 'n intensivering van die be-
staande problematiek: eindelik, in sy lugleegte, is die spreker op
homself aangewys, want hy het niemand met "wie" hy kan kommunikeer
nie. (Pragtig vind die klanksimbool plaas, wat geïnisiëer is
deur die klanknabootsing "iets, iets", die nabootsende geluid wat
die windswael aanhoudend uiter in die lug!)

'n Gebrek aan kommunikasie dus van iemand wat op eie eensaamheid aangewys is. Hierdie tema speel oor en oor terug in sy poësie, selfs meer as een maal in die "wie"-vorm: ietwat selfbeklagend in "Op my ou Karoo" (uit Oom Gert vertel e.a. gedigte) waarin hy vra "en maat van...wie?"; maar bekoorlik vergestaltend en al variërend in "'n Torretjie vlie om die kerslig" (uit Uit drie wêrelddele). Dis ook deur die bekoorlike toon dat sy asosiale houding nie juis aanstoot gee nie, soos die pragtige "Susanna, waar die blare suis" (uit Uit drie wêrelddele) waarin hy hom enersyds van "pa" en die "predikant" afkeer en, andersyds, wend tot die natuur en kind. Maar daar is nie meer sprake dat hy hom steur aan groepsbelange nie, waarvan hy hom dus bewustelik en nonchalant wegkeer, soos in "Hulle skreeu hoera in die strate" (uit Uit drie wêrelddele).

Maar hoe is dit dan dat hy in "Dingaan, die Zoeloe, was 'n duiwel" hom afkeer van die konvensionele houding en nogtans geestig kan wees? Dit kan so verklaar word: hier het sy eie houding van onkonvensionaliteit nog nie verstrak in rigorsiteit nie en kon hy dus nog hiervandaan speel met die betreklikheid van die konvensionele houding.

Maar hoe verder hy ontwikkel het, hoe meer het hy teruggedryf gevoel in eie houding. Die kommunikasie hiervandaan het ontaard in traak-my-nie-agtigheid of, soos dit dikwels gestel word, selfs net "grillige invalle" wat nie verantwoord is nie.¹⁰⁸

Maar hoe het dit gekom dat hy in sy oorlogspoësie dikwels in staat was om geestige effekte te bereik?

As gevolg van sy hartstogtelike temperament en sy onbetrokkenheid kon hy meer durwend en volledig menslik wees in sy oorlogspoësie as sy konserwatiewe tydgenote. Dit lei tot allerlei uitspattige effekte wat hy nog kon verantwoord, objektief, omdat die persoonlike problematiek van die digter nog nie 'n rol gespeel het nie.

Sy verkenning van 'n ruime menslikheid berus op 'n misverstand ten opsigte van homself. Leipoldt was in sy element wanneer hy die onmiddellik lyflike ervaring verbeeld het. Maar wanneer hy hom tot die filosofie of godsdiens as voedingsbron van die poësie gewend het, het hy dit nie gelukkig getref nie. Of soos Van Wyk Louw dit stel: "Die lyflikheid eerder as die wysgerigheid is kenmerkend

108. Vgl. Dekker: Causerie en kritiek, bl.102; verder Van Wyk Louw: Opstelle oor ons ouer digters, bl.85.

van Leipoldt se poësie.¹⁰⁹ Cloete wat die psigiese aard van Leipoldt se poësie nagespeur het, kom tot 'n soortgelyke gevolgtrekking: "By Leipoldt ontbreek die groot verband, of verbande hoegenaamd".¹¹⁰

Seker die kortste slampamperliedjie wat Leipoldt ooit geskrywe het, vind ons in Uit drie wêrelddele:

Hy staan daar sonder titel—ongereken
 Sonder handvatsel, sonder uithangbord:
 Geen eer is niks as eerbaar eerlik teken
 Een wat oneerlik eerbaar is geword.

Hierin gee hy op 'n innige toon 'n beskrywing van iets onaansienliks - dus tipies Leipoldtiaans. Wanneer hy egter in die laaste twee versreëls 'n geestige toon aanslaan, verdwaal hy heeltemal in eie rede.

Deur hierdie gediggie kan ons duidelik sien dat Leipoldt se talent nie gelê het by 'n beskouing van die ideële nie maar by die eksistensiële belewenis van iets. Wanneer dit hom persoonlik raak, gee dit in tye van intensiteit en krisis aanleiding tot bizarre effekte. Vergelyk die volgende verse uit Uit drie wêrelddele:

Ek, wat ongierig opkyk na die galg
 Van werklikheid, wat klaar staan vir verstand...

Dan is dit amper of ek in my voel
 Koud, koud my hart en hoendervel my siel...

Samevattend dus: Wanneer dit hom egter buite-persoonlik aangaan, soos dit blyk uit sy oorlogsverse, kan hy, vanuit sy distansiëring, die eksistensiële nood weglei tot iets suiwer komies en geestigs. Teenoor die gekompliseerdheid van eie persoonlike problematiek vind ons in die oorlogsverse die gesonde norm wat die toon aangee. Dus: Piet Spanspek kan beskou word as Leipoldt se alter ego, maar wat dan in bedwang gehou word deur Eerwaarde se berisping: "Is dit 'n tyd// vir pret meneer Van Ryn?" Deur hierdie toevallige samekoms van persoonlike aanleg en sosiale omstandighede kon Leipoldt hierdeur meer as enigeen van sy tydgenootlike digters 'n beeld van die vólheid van die lewe skeep.

109. Van Wyk Louw, a.w., bl.95.

110. Vgl. Smal swaard en blink, bl.55.

1. Van den Heever, die individualis, en Visser, die geselskapsdigter, as die twee belangrikste eksponente van geestigheid

Die Twintigers het aangesluit by die eerste geslag digters van die Tweede Beweging maar het in hul drang na selfstandigheid hulle reeds begin onderskei van hierdie geslag.

Die sterkste en mees tipiese Twintiger is Toon van den Heever. Waarin die tipiese eienskappe bestaan, blyk reeds uit die fyn aanvoeling van J.F.W. Grosskopf in sy bespreking van Van den Heever se Gedigte (1919) op 10 Oktober 1919 in De Volksblad.¹ Hy praat van die "sterk persoonlike toon" wat opvallend is van "F. v.d. Heever (se) verse". Die geestesaaard van Van den Heever se poësie vat hy soos volg saam: "Dis die moderne sensitiwiteit, moderne sielkundige selfondersoek en selfkwelling, wat in Van den Heever se gedigte liriese vorm aangeneem het".¹ Elders brei hy hierop uit: "Modern is ook die gees van ewig soek en ewig onbevredigend". In sy beskouing oor Van den Heever se aansluiting by Afrikaanse voorbeelde, soos veral deur "assosiasies met Leipoldt hier en daar", sê hy dat die digter tog reeds "sy eie individuele wysie" openbaar. Hierdie raak samevatting van Grosskopf is later bevestig deur die studies van Roy Pheiffer² en R. Schutte,³ wat vanuit 'n breër literêre perspektief tot 'n meer deurtastende waarde-oordeel van Toon van den Heever se bydrae kon kom.

Dit kom daarop neer dat Van den Heever 'n sterk individualistiese neiging geopenbaar het. Hiermee sluit hy aan by die (al hoe meer) persoonlike poësie van Leipoldt, die latere Marais van "Is daar nog trane?" en die (miskien nie so duidelik) persoonlik religieuse liriek van Totius (Passieblomme).

Die ander sterk eksponent van Twintig is Visser. Maar sy bydrae val buite die individualistiese kader. Hy gryp eerder terug na die soort poësie van die Eerste Beweging. Hierdeur reageer hy op

1. Vgl. Nienaber: Rapier en knuppel, bl.5-9.

2. Vgl. Nienaber: Perspektief en profiel, bl.292-303.

3. Schutte, R.: Toon van den Heever.

sy onmiddellike voorgangers. As sodanig is hy geselskapsdigter. En tog is Visser nie hiervolgens deur die meeste van sy tydgenote beoordeel nie. Die geestigheid wat die draer hiervan is, is as 'n by-produk van sy oeuvre oor die hoof gesien. Dit blyk duidelik uit die beskouinge van J.R.L. van Bruggen wat as die woordvoerder van hierdie geslag beskou kan word, soos dit tot uitdrukking kom in sy "Voorrede" tot Lente-stemme (1919) en sy opstel "Die jonger generasie in ons digkuns". Laasgenoemde vorm deel van die geleentheidsbundel, Gedenkboek ter eere van die Genootskap van Regte Afrikaners, (1875-1925), en is in hierdie hoedanigheid sý besinning oor die Afrikaanse letterkunde van die afgelope vyftig jaar waarin hy as skeppende gees hom toe bevind het.

2.1 Die verinnigende siening as dié kenmerk van die Twintigers?

Voorop by Van Bruggen se beskouinge staan die bewustheid dat die "jonger generasie" die oorlog nie meer onmiddellik kan, nie wil ervaar soos hul voorgangers nie. Hy haal vaderlandse verse van homself, Wassenaar en Toon van den Heever aan om te staaf dat hulle nie uiting gee aan die "onmiddellike smart, bitterheid en weemoed" van die oorlog nie, maar dat hul verskuns 'n weerspieëling is van "jong Suid-Afrika" se "kerngesonde optimistiese aanvoeling van 'n tragiese verlede".⁴

Die distansiëring van die oorlogsgebeure word by hom 'n obsessie wat hy elders op skerpsinnige wyse verwoord: "Roubetoon wat te lank uitgerek word kan later 'n seurklag word. Laat ons tog besef dat ons oorloggie van 1900 'n betreklik klein affêretjie was, en tog net groot genoeg om ons 'n wakker volk te maak".⁵

Vervolgens maak Van Bruggen 'n wending na die betragting van die innerlike lewe. Dit word in drie grepe gedoen. Eerstens is daar die belewenis van die erotiese liefde wat die sentrale plek inneem in die belangstellingsfeer van Van Bruggen se geslag. Hiermee neem hy stelling in teen die ouer geslag wat die "sobere rusplek bereik het",⁶ asook die "objektief-beskouende element, die

4. Vgl. Gedenkboek ter eere van die Genootskap van Regte Afrikaners, ble. 241 en 240.

5. A.w., bl. 252.

6. A.w., bl. 243.

herinneringsglimlag oor tye wat was" van bv. Reitz se "Die stewel=tjies van Sannie".⁷ Die uitgangspunt van sy geslag verdedig hy so: "Vir die jeug is liefde 'n onmiddellike bekoring, die bewus=wording van die skoonheid van die seksinstink, en as daar herinne=rings kom, is warm primêre gevoelens en weemoedige verlanges die draers van die gedagtes".⁷

Die tweede aspek van die verinnigende siening staan in verband met hierdie geslag se negatiewe bejeëning van die stad. Hulle keer hulle af van die "harde, meetbare, materiële werklikheid" en wend hulle na die "aanhoudende roepstem van (die) siel" wat ont=vlug "na ylblou rande, wat dōer in die verte roep met 'n stem so verleidelik as die stem van 'n ou beminde".⁸

Die derde aspek raak "die godsdiens van die jonger geslag". Ten opsigte hiervan is daar "'n sterk persoonlike klank" te bespeur wat met 'n gees van individualisme gepaard gaan, want "dank sy 'n sterk bewuste persoonlikheidsgevoel, wat nie tevrede is met die geloof van die massa nie, klim die sekerheid op in die harte van die jonger generasie dat iedereen sy eie pakkie volgens sy eie insigte, sal moet dra..."⁹ Samehangend hiermee sê hy verder dat "skoonheid en godheid dikwels tydelik 'n verbond gesluit (het)".⁹ Onder skoonheid verstaan hy hoofsaaklik die voorwerplike verering van die erotiese liefde. So bv. wys hy daarop dat daar 'n algehele verskil bestaan "tussen die stoer, rasegte Calvinisme van Totius, en so 'n spontane liefdeskreet van v.d. Heever se 'God jy's skoon'".⁹

2.2 Visser en die verinnigende siening

Van Bruggen se aanvoeling van die nuwe gees was nie soseer ver=keerd as wat sy aksentlegging nie heeltemal in orde is nie. Trou=ens, sy peiling van die bydrae van die "jonger geslag" klop met die bevindings van die skrywers van die "inleiding" tot Digters op die toring¹⁰ (hulle het nie bogenoemde beskouing ter insae ge=had nie). Maar wat 'n groot gebrek is in Van Bruggen se beskouing, is dat hy die Twintigers te onderskeidingloos saamgegroepeer het. Dit moet hieraan toegeskrywe word dat hy nog nie die nodige

7. A.w., bl. 242.

8. A.w., bl. 249.

9. A.w., bl. 252.

10. Digters op die toring, bl. 1-13.

perspektief op sy eie tyd gehad het nie, altans nie die perspektief waarom ons vandag beskik nie, en dat hy sy eie rol hierin en sekere literatuurteoretiese opvattinge oorbeklemtoon het. Wat lg. tekortkoming betref, kan ook verwys word na sy "Voorrede" tot Lente-stemme wat voorkom as 'n pragtige manifest, maar wat so te sê glad nie tot verwesenliking kom in sy digarbeid nie.¹¹

Enigsins naïef is sy opvatting dat "Langenhoven die vader van die warm persoonlike liefdesuitinge" in die Afrikaanse letterkunde is en die psigo-analitiese interpretasie wat hy aan Langenhoven se uiting in hierdie verband koppel.¹² Waarskynlik was sy verwysing hierna takties, want Langenhoven was in hierdie tyd hoog aangeskrewe by die volk, waardeur hy dus sy generasie se afwykend individualistiese erotiek kon regverdig.

Geen literator van vandag sal meer kan saamstem met Van Bruggen wat beweer dat Visser se liefdespoësie op "innigheid" berus nie. Vergelyk bv. Antonissen wat hiervan sê: "Visser se liefdes- en elegiese gedigte is selde 'n verinnigde, maar wel 'n kunstige en klankryke troebadoersliriek".¹³ Vir hierdie misvatting kan mens Van Bruggen nie kwalik neem nie, want dit was eers met die bydraes van die Dertigers, veral W.E.G. Louw, dat werklik ingesien is dat die verinnigende liefdesuiting iets anders behels. Van Bruggen se poësie het 'n soortgelyke aard, maar waarvan die gehalte dikwels swak is. 'n Verbetering hierop is die bundel Môrestond (1936). Mens dink bv. aan die ietwat rococo-agtige "Vrindskap" waarmee die bundel besluit.

Nadat Van Bruggen vol waardering na "Laetitia" verwys het, kom hy tot die volgende waardebeoordeling: "Dit is aan sy groot oorwinning oor sy smart te danke dat ons in Visser tot dusver ons grootste minnedigter kan erken".¹⁴ As hy hieropvolgende sê dat "dieselfde oortuiging" gevind word in Toon van den Heever se "Berusting" (wat hy volledig aanhaal), waarmee gesê word dat Van den Heever eweneens "berustend buig onder die wetlikheid van die lewe" (waartoe Van Bruggen waarskynlik gekom het deur die titel heen en die volgende: "En liefde is wet"), dan besef ons dat hy die ironiese

11. Vgl. bv. Pienaar: Taal en poësie van die Tweede Afrikaanse Beweging, bl.582-584.

12. Vgl. Gedenkboek, bl. 243. e.v.

13. Die Afrikaanse letterkunde van aanvang tot hede, bl.182.

14. Vgl. Gedenkboek, bl.248.

bedoeling van hierdie gedig glad nie gesnap het nie.

Nog 'n voorbeeld van onderskeidingloosheid vind ons waar verwys word na hoe die stadsmotief deur sy generasie verwerk word. In een en dieselfde asem noem hy Van den Heever se "Die verhuising van Cupido" en sy "Heimwee". Van Van den Heever se gedig merk hy tereg op dat dit "half-sinies" is, maar dan sê hy ook dat dit 'n uiting is van die "gevoel" om die benouende stad te ontsnap.¹⁵ En dis nouliks die waarheid. Hier het ons een van die min suiwer geestige gedigte van Van den Heever waarin nié die gevoelsbelewings nie maar die spelpotensialiteit die deurslag gee. Van den Heever se intelligente benadering (want let ook op die rol van al die vernuftige verwysings) is inderdaad die teenhanger van Van Bruggen se intens romantiese vertolking van dieselfde gegewe.

2.3 Wat lê ten grondslag van die verinnigende siening?

Van Bruggen was wel bewus van die kompleksiteit van Van den Heever se digterskap, soos blyk uit sy bespreking van "In die park",¹⁶ maar hy was te veel gepreokkupeer met die gevoelservaring wat hom in die weg gestaan het om die omvang daarvan te begryp. Die aanhaling wat hy gee uit sy "Pan", besluit trouens op hierdie noot: "Die God van al die gode hier op aarde//Kan jy alleen begryp met jou gevoel!"

Parallel hiermee is sy opvatting oor die aard van die poësie. In sy "Voorrede" tot Lente-stemme gaan hy uitdruklik hiervan uit dat die poëtiese ervaring geleë is in die gevoel. Na aanleiding van Matthew Arnold se "Isolation" sien hy die gevoelsbelewenis i.v.m. die "simpatieke" menslike verhouding wat vir hom veral op die erotiese ervaring dui. Hierteenoor stel hy die "verstandelike" aspek van die menslike gees wat op "geen waarlike homogeniteit" aanspraak kan maak nie. Dit laat hom soos volg besluit: "Poësie egter, veronderstel 'n groot mate van enersgesindheid, en daarom moet die grondtoon van die poësie wees gevoel..."¹⁷

15. A.w., bl.249.

16. A.w., bl.253-254.

17. Lente-stemme, bl.IV.

Hierdie poëtika kom dus op dieselfde neer as Celliers s'n. Die verskil wat daar bestaan, het te doen met die belangstelling wat verander het: waar Celliers in sy volksgerigtheid sy voorwerp van uitbeelding buite homself gevind het, daar is Van Bruggen nou gekonfronteer "met die stoeiing van sy aandoening".¹⁷

In sy geleentheidsopstel bou hy voort op hierdie poëtika waarvolgens hy 'n indeling maak van die Afrikaanse letterkunde: "n vooroorlogse periode, 'n Renaissance-beweging, en nou van 'n jonger generasie".¹⁸ In sy tipering van die vooroorlogse periode voer hy aan dat "propaganda en nuttigheid twee lewensverskynsels (is) wat nooit aan waaragtige kuns eie kan wees nie, omdat hulle gebore is uit die beredenering van die verstand. Daarom kan die vooroorlogse beweging geen aanspraak op kuns maak nie".¹⁸ Nog eens is dit duidelik dat volgens Van Bruggen die gevoel die enigste ware uitgangspunt vorm vir die bestaan van poësie.

2.4 Van Bruggen, die sentimentele gevoelsdigter, teenoor Van den Heever, die siniese verstandsdigter

Hierdie opvatting dat die poëtiese ervaring in die gevoel gesetel is, het Van Bruggen se kuns meer nadelig as ten goede beïnvloed. Daar is die enkele gevalle waar die gevoelsmatigheid in ooreenstemming is met die aard van die onderwerp, soos in "n Simpel liedjie" waar die dood van 'n kindjie deur 'n buitestander besing word. Maar dan word die gevoelsbeleving onder beheer gehou waardeur hierdie klein elegie juis aan ekspressiewe krag win (let ook op die onderbeklemtone van die titel):

Ek ken 'n melodietjie
Sò menslik en sò rein,
Dat heel my siele saamween,
Saam met die liedjie klein.

Die liedjie is so simpel
Dat elkeen dit verstaan.
'n Kindjie het vanawend
Sag na die Heer gegaan. -

Ek ken 'n melodietjie
Van onse sterflikheid;
Maar o, die moederharte
Mòet glo aan d'ewigheid!

17. Lente-stemme, bl.IV.

18. Vgl. Gedenkboek, bl.237.

Hoe sentimenteel Van Bruggen nog hier is, word duidelik as ons dit vergelyk met Toon van den Heever se aweregse "Poëtiese pes" (uit Die Speelman van Dorestad):

Soet Katryntjie,
 Cherubyntjie,
 Ag, my beker is te vol!
 Ongedoopte asempie,
 Vroegverwaaide wasempie,
 Kyk hoedat my traanties rol;
 Die wrede Dood se owerskotjie,
 Proefkonyntjie van die Lotjie!

Hierdie gedig verkry sy trefkrag deur die verwysing wat daar gemaak word na Vondel se "Kinder-lijck". Maar die verwysing geskied ironies, want waar Vondel op delikaat verhewe wyse vertroosting kon gebied het, vind ons hier siniese vertroosting. Verder, waar die vader in Vondel se gedig die moeder kon vermaan het om "kinderlick" (kinderlik) te wees, waardeur Vondel 'n poëtiese hoogte bereik het, word hier gesê dat die poësie op die dood teer. Dit word nie ten gunste van die poëtiese skepping gesê nie, want die spreker is hier wrewelig oor die soort ydelheid waarop 'n digterskap teer: as gevolg van die epidemiese omvang van die dood word dit 'n "poëtiese pes".

Die gedig is sterk eksperimenteel (onthou moet word dat Vondel ook gespeel het, maar héérlik met sekere patrone) en durwend: deur die effektiewe tipografie, die benutting van die rymvorm (die rymskema is aab, ccb, dd; die d-rym verwys deur die assonansie ook na die b-rym, waardeur die skynbare volheid van die gevoel dus sáámgevat word in die paarrym); deur die nabootsing van die kindertaal ("traanties"); deur die effektiewe aanwending van die verkleinwoord wat hier nie op die sentimentele dui nie maar op die kompleksiteit van die bestaan.

Die verkleinwoord dui by Van Bruggen egter oorwegend op die soetlike of sentimentele. Hieroor het Eugène Marais hom vroeg reeds gekapittel waar hy hom soos volg oor Lente-stemme uitgelaat het: "Verkleinwoorde marsjeer in bataljonne deur die versies. In die eerste is daar nie minder dan sewen-en-twintig nie!"¹⁹ Verwant

19. Vgl. Du Toit: Eugène Marais - sy bydra tot die Afrikaanse letterkunde, bl.139.

hieraan is die frekwentatiewe gebruik van "melodie(tjie)". Hier het ons eintlik 'n musikale term wat in sy toegepaste betekenis binne die klanklaag van die gedig dui op 'n soet en aangename opvolging of organisasie van die klanke. Maar dit raak ook die betekenislaag van die gedig, soos duidelik blyk uit "n Melodie". Interessant is dit om te sien hoe hierdie woord (tesame met verwante elemente) in die eerste lesing van "Die beeld van oom Paul" 'n sekere weekheid meebring: "Sag speel die aand 'n melodie van dood//Met winde-elegietjies stil deurweef". Vergelyk dit met die korresponderende versreëls van die eindlesing (strofe 3 versreëls 1 en 2) wat as gevolg van o.a. die weglating van hierdie woord 'n forser toon verkry. In die eerste lesing (strofe 2 versreël 3-4) breek die gevoelselement selfs van buite in: "...maar, o God, daar voor // Hom kus die maan sy graf vol mededoe!"

Die probleem waarvoor Van Bruggen gestel is, was min of meer die probleem van sy generasie: die eie sielelewe is na die voorgrond geskuif en omdat hulle direk bely het, was hulle "week van inwendige emotie". Hulle het nog nie die kuns van subjektiewe objektivering en jukstaposisie verstaan nie. Slegs enkele male het Van Bruggen dit gelukkig getref. Iets in hierdie rigting is bereik met "Die koket" (uit Gedigte) of, wat die jukstaposisie betref, "Aan 'n stukkie biltong" (uit Môrestond) waarin die stad en land mekaar oor en weer belig (hier word gepraat van die "strateklowe" en later word die beeld van die "sirkel" op suggestiewe wyse in sowel land as stad ontwikkel).

Dat die Dertigers se direkte belydenispoësie groter artistieke waarde het, moet toegeskryf word aan hulle "wil tot literatuur" en dat hulle uit die vele mislukkings van hul direkte voorgangers kon leer.

Van Bruggen is die slagoffer van die beskouing dat gevoelspoësie die ideale soort poësie is. Van den Heever het ook heelwat werk van swak gehalte gelewer, maar deur sy eridusie en dramatiese verwikkelde aard was hy durwend en het 'n boeiende digterskap nagelaat. Visser het, afgesien van die toegewings wat hy gemaak het aan "volk en vaderland", soos die meeste Twintigers nog gedoen het, en sy minnepoësie waarvoor hy aanvanklik so hoog geroem is, gelukkig nie geskroom nie om uiting te gee aan sy vermoë tot

geestigheid. Dis insiggewend van die tydsgees waarin Van Bruggen beweeg het dat hy nie eers een maal na Visser se geestigheid verwys het nie. Is dit omdat hierdie soort poësie as tydverdryf beskou is dat dit nie eers noemenswaardig geag is nie?

3. Ander Twintigers se bydrae tot geestigheid

Uit wat ons hierbo bevind het, kan ons verwag dat die Twintigers nie veel gelewer het op die gebied van geestigheid nie. Dis eintlik net Visser wat veelvuldig op hierdie akker gewerk het. By Van den Heever is dit een van die uitvloeisels van sy problematiese digterskap. By die ander digters is dit die enkele pogings wat hier en daar opval.

Daar is die suiwer spelende "Tempus fugit" (vgl. Digters op die toring) van Harper Martins. Deur die betragting van 'n ou staanhorlosie word 'n lugtige speletjie aangeknoop met die Latynse uitdrukking.

Tik sê die klok,
en tak nog 'n keer;
weg swaai die slinger,
maar kom tog weer.

Voort vlieg die tyd
in stadige vlug
weg met die slinger,
al kom hy trug.

Die bekoorlikheid van die speletjie lê hierin dat die Latynse uitdrukking binne hierdie situasie 'n onverwags teenoorgestelde betekenis bykry. Gewoonlik wek "tempus fugit": die tyd vlieg, wanhoop by die mens oor die onherwinbaarheid van die tyd wat verbygegaan het. Maar wat gebeur in hierdie gedig? Die tyd wat verby is, word herwin deur die reddende krag van die slinger-swaai. Die vormlike verwesenliking hiervan blyk deur die herhaalde gebruik van "weg" waardeur die betekenisverandering geregistreer word.

In die eerste geval dui "weg swaai die slinger" slegs op die sydelingse beweeg van die slinger. Die woord "weg" eis daarom ook nie die aandag nie, maar wel "swaai", wat saamval met die jambiese patroon waarvan uitgegaan word in hierdie gedig: "weg swaai die slinger". In die korresponderende versreël vind

egter iets heel anders plaas: deur die inenting van die Latynse uitdrukking op die waarneming verkry dit surrealistiese gedaante: mens sien as 't ware 'n voël wat met die slinger wegvlieg. Deur die klemverlegging: "wég met die slinger" ervaar mens die finaliteit van die verbygegane tyd. Maar dan word die wanhoopsbesef wonderlik herstel deur die volgende "trug"-swaai van die slinger. Hierdeur word die verbygegane tyd mos herwin!²¹

Van die orige Twintigers is dit nog net Eitemal wat 'n geestige kyk op ernstige sake openbaar, soos dit blyk uit sy kritiese houding. Daar is eerstens "n Kykie in die sielemark" wat deur die literêre verwysing fyn satiriese effek behaal.

'N KYKIE IN DIE SIELEMARK

Kom ons hou vandusie, mense,
Ek wil uitverkoop:
'n Gawe siel, 'n volk, 'n naam
Nou pas verdoop.

Maak my 'n bod vir die drietal, here,
Aldrie tegelyk -
Boetie, 'n siel soos jy min sal kry
Onder aardse slyk;

'n Volksverlede, waar jy geld soos
Bossies uit kan maak,
As jy jou daarmee aanmeld by die
Mense in jou saak;

'n Digternaam, met rooiste bloed-ink
Van my hart geskryf -
Hy's bietjie uit die mode, kêrels,
En pas nie by my lyf.

-
21. Dis waarskynlik dat hierdie voorstelling van sake nie heeltemal Martins se vinding is nie. Wat hy egter hiervan gemaak het, bly iets besonder.

In die William Fehr-versameling in die Kasteel de Goede Hoop te Kaapstad is daar bv. 'n ou staanoorlosie met die inskripsie "Tempus fugit" daarop. Heelbo is daar verder die emblematische voorstelling van die tyd - iets soos Hooft se "Geswinde grijsart". Hierdie tydsvoorstelling bewe aanhoudend maar verdwyn nie.

Die slot van die gedig: die fantastiese voorstelling, is dus blykbaar Martins se eie vinding wat dan ook die geestige lading tuisbring.

Ek sou die drie nie self wil mis nie,
 Maar ek gaan op reis
 Van die vaal Karoo se blommeprag
 Na 'n Eldorado-huis

Hartseer sal ek seker voel by
 Nuwe werk en eer;
 Maar as hul goud my lippe aanroer
 Sal ek profeteer...

Maak 'n bod vir aldrie, Kêrels!
 Kanarievoël en vark
 Gaan altwee na die hoogste bieder
 Op die sielemark.

Die ongeluk van hierdie gedig is dat die presiese bedoeling nie uitkristalliseer nie: is die houding van die spreker negatief of positief teenoor sy verwysingsveld? Blykbaar gaan dit om niks meer as net 'n bekendstelling van die spreker se eie posisie (vgl. strofes 5 en 6) waarin hy hom wil afgrens van sy voorgangers (Celliers, Leipoldt en Totius) deur spelenderwys na hulle te verwys.

Meer geslaagd, en daarom ook meer aangrypend, is die geestige kommentaar waartoe gekom word in "Burried with military honours". Die bedoeling van die gedig word saamgevat in die geestige beelding: "Die weerlig wapper".

BURRIED WITH MILITARY HONOURS

Vieserig, koud die nag
 Die wolke sifreën sag.
 Kromrug wag die perde daar,
 Gekring, die teuels aanmekaar,
 En pikswart teen die liglyn staan
 'n Klompie burgers langesaan.
 Een buk-buk en grawe voort,
 Die ander wag, g'n enkel woord.
 Die skopgraaf glip oor klip en gruis,
 Die weerlig wapper - Vêr gedruis
 Van perdepote deur die vlei.
 Die graf is toe, die diens verby.
 "Ja broers, sy Boerehart, sy perd,
 Sy mouser was 'n Vierkleur werd.
 Die veld sal sy kommandowoord,
 Die berge sal sy mouserskoot,
 En óns sy rusplek gou vergeet;

Maar God, die Nasiewekker, weet...
 Arrie! kêrels, ons reën nat,
 En Buller kom, ons moet laat vat.

As hierna vervolg word dat "sy mouser 'n Vierkleur werd (was)" en die algemene gevoel heers dat die persoon wat begrawe word, gou vergeet sal word, dan begryp mens die evokatiewe krag van die geestige kommentaar: vir 'n oomblik, soos by weerlig, sal die begraafde se eer nog blink, dan is dit weg.

4.1. "Die beeld van oom Paul"

Deur uit te gaan van 'n bespreking van "Die beeld van oom Paul" van Van den Heever en deur dit verder te vergelyk met die gelyknamige gedig van Van Bruggen, wil ek aantoon dat Van den Heever die standpunt van gevoelspoësie oorskry het en terselfdertyd vasstel watter moontlikhede hier is vir 'n geestige verwerking.

DIE BEELD VAN OOM PAUL

Grou in die maanlig rys die swaar kolos,
 Oorheers die jong geboomte aan sy voet,
 Waardeur die aandwind huiw'rig klaend spoed,
 En rust'loos, soos van geeste, sug die bos.

Die maan maak daar 'n glimlig op sy wang,
 Wat in die skemer lyk soos nat betraan;
 Hy peins oor jonggestorwe hoop, die waan
 Van volkwees, peins oor volkswee en oor dwang.

Voor sy gesig daar strek die doderyk,
 Waar al sy tyd- en strydgenote rus,
 en aandwind saggies oor die slapers stryk.

Wit-dyns'rig skyn die maan oor stene alom...
 En grillig die verlede wat daar kyk
 Op 'n gewese Afrikanerdom.

(Toon van den Heever)

DIE BEELD VAN OOM PAUL

En droewig rys die gryse beeld as in
 'n Half-vergete droom weer by my op. -
 Daar lê 'n waas van weemoed om die kop,
 Want as 'n vader het hy ons bemin. -

Ver na die noorde staan sy trekkersblik,
 Net of hy nou nog vryheidstemme hoor,
 Net of sy oë deur donker skadu's boor.
 En tog berustend sê: "Laat God beskik!" -

En lugtig dans die bome in die wind,
 Waar ook sy grafsuil wit spook in die maan.
 Hoe kan ek hierdie windedans verstaan?
 Hoe kan my siele daar nou troos in vind?

En 'k kyk weer na Oom Paul. - 'n Heerlik' lig
 Straal van die hemel oor sy grys gesig!

(J.R.L. van Bruggen)

Onmiddellik val die kragtige inset van Van den Heever se gedig op. Hierteenoor is die inset by Van Bruggen vaag en week met die element van subjektiewe betrokkenheid wat 'n versterkende rol in hierdie verband speel. By Van den Heever breek die beskouing van 'n "ek" nêrens in nie, met die gevolg dat die gedig as 't ware 'n objektiewe indruk laat. Die krag van die inset het te doen met die toonaard wat ingegee word deur die eerste woord: "Groú..."

Hiermee kry ons 'n geval van antimetrie waardeur dit te meer 'n betekenisvolle element vorm. Tj. Buning het in Afrikaanse versbou bevind dat die antimetriesse verskynsel veel voorkomend is by Van den Heever.²² In verband met die funksionele waarde hiervan, wat "schwebende Betohnung" of trogeïese inversie genoem word, sê hy die volgende oor Toon van den Heever: "By Van den Heever tref ons dit veral aan waar die digter diep bewoë raak deur die probleme van die lewe. Die onrustige ritme sluit dan aan by sy sielestemming".²³ Ek wil hier bloot in terme van hierdie gedig wys dat dit deur o.a. hierdie verskynsel is dat die problematiesse bedoeling van hierdie gedig blyk.

22. Buning: Afrikaanse versbou, bl.202-208.

23. A.w., bl.206.

Daar is 'n aanhanklikheid teenoor die volksfiguur in Van Bruggen se gedig. Dit blyk veral uit die benaming van "oom Paul" as "n vader". Dis as gevolg van hierdie gerusstellende verhouding dat die oorheersende stemming van droefheid eindelik oorkom word deur die so tipiese "optimisme" van Van Bruggen in die twee slotreëls. (In die eerste lesing tree die dwingende krag van die optimisme, in weerwil van die voorgaande droewigheid, nog sterker na vore: "Die doderyk vervaag, - 'n heerlik lig// Lê as 'n hemel om die grys gesig!")

Van hierdie transendentale beslegting kom niks tereg in Van den Heever se gedig nie. Dit moet eerstens so verklaar word dat binne hierdie situasie nie uitgegaan word van 'n onderhorige wat hoopvolle uitsluitsel verwag van 'n leidende figuur nie. Bloot vanuit 'n be=tragting van die volksfiguur word daar gekom tot 'n beskouing, waar=deur daar dus nie intieme betrokkenheid is nie. Verder, waar die subjektiewe posisie die deurslag gee in die interpretasie in Van Bruggen se gedig (dis die "ek" wat hee=erhaaldelik "opkyk" vir lei=ding na die vaderlike gestalte), daar word in Van den Heever se gedig die beslissing gevel vanuit die volksfiguur se posisie, nl. soos hy afkyk oor die grafte heen.

Uit hierdie gedig blyk reeds dat in Van den Heever se poësie veral die misnoegde ironikus aan die woord is wat op 'n "grillige" stuk werklikheid afkyk. Dit gebeur dan ook inderdaad hier, soos dit weer eens gereleveer word deur die trogese inversie aan die be=gin van die laaste versreël: "Op 'n gewese Afrikanerdom".

Hierdie slotreël besit 'n opvallende pregnansie. Die opvallendheid moet onder meer daaraan toegeskrywe word dat hierdie versreël uit vier woorde bestaan, wat betreklik min is as ons dit vergelyk met die ander dertien reëls. Maar dis veral die abstrakte aard van die laaste twee polisillabige woorde (wat die kriptiek dus saamvat) waardeur 'n betekenisrykheid aan die situasie verleen word. En hierdeur is die situasie problematies.

Binne die situasie van die gedig beteken die neerkyk van oom Paul dat daar op die "(graf)stene" afgekyk word (en dit weet ons al het ons nie eers beskik oor die digter se voetnoot nie, waarsonder Opperman dit dan ook plaas in Groot verseboek).²⁵ Maar met hierdie

25. Vgl. Groot verseboek, bl. 96.

twee slotreëls word iets bewustelik durwends op die spel geplaas. Waarom dit so is, is omdat daar by wyse van abstrahering betekenisuitbreiding ontstaan het, wat as gevolg hiervan problematiese implikasies meebring. Die "gewese Afrikanerdom" beteken in die eerste plek die (Afrikaner-) mense wat daar begrawe lê in Prinsessepark. Maar binne die desillusiewe situasie van die voorgaande konteks neem dit ook begripsmatige betekenis aan wat die Afrikanerdom as sodanig veronderstel. Hierdeur verwyd die segging tot gedurfde idee.

Met hierdie ontsettende wete het ons 'n voorbeeld van radikale geestigheid (daar word trouens ook gesê dat die verlede "grillig" kyk, waardeur ons al op bogenoemde interpretasie voorberei word). In sy ómkerende beskouing van 'n waarde is hierdie gedig die teenhanger van Van Bruggen se gedig. In Van den Heever se gedig word nie in 'n gerusstellende gevoel berus nie, maar 'n "droewige aangeleentheid" word in al sy konsekwensies beproef. Dis t.o.v. die deurgevoerde hoedanigheid dat die geestigheid sy beslag kry. En hiermee is dit alles behalwe "optimisties". Dis egter in ooreenstemming met hierdie vorm van geestigheid wat aanleiding gee tot skokkende, algehele ontwrigting.

4.2. Het Van den Heever se gedurfdheid altyd te doen met geestigheid?

Die vraag wat ek nou wil beantwoord, is of Van den Heever se gedurfdheid altyd gepaard gaan met geestigheid. By nadere ondersoek blyk dit nie die geval te wees nie. In Van den Heever se poësie vind ons dikwels 'n gekwelde mens aan die woord wat hom slegs by uitsondering die vryheid van geestigheid gun. Die gewaagde dinge wat gesê word, vind meestal nie op die wyse van geestigheid plaas nie. Sy uiting is wel verwant aan geestigheid, maar waar die geestige effek dui op ontspanning, die loslating van aandagspanning, daar word die gespannendheid by Van den Heever tot die uiterste toe beproef. Hierdie kenmerkende houding vind veral gestalte in "Wis uit!"

WIS UIT!

Wis uit die blou!
 Die waas van vergeleë rante
 Wat mens aanskou,
 Spot met ons sinne en maak 'n weelde uit berge en ru gesteente,
 Soos rose-naakte lieflikheid, die kleed van doodsgesteente;
 Die Dooie See se appels het die blom se blos geleen; te
 Duur die prys van liefdebande -
 Wis uit die blou.

Mens het sy vreug.
 In krag en heerlikhede roem
 'n Dartel Jeug:
 Swelg, in genot van skoonheid, liefde en lus in volle togte,
 Gryp die heelal tot speeltuig van die sinne, droomgedrogte,
 En wat hy inhaal, welk en walg, selfs Venus, die gesogte:
 Ja, stof tot stof, is steeds gedoem
 Die mens se vreug.

Wis uit die sterre!
 Hoe sal mens hulle aanskou en leef?
 Geheime verre!
 Het God gevoel 'n snaar gespan tot brekens in sy hart,
 Het God gevoel verlangens wat verwesenliking tart,
 Hy sou hul nie geskape het as bakens van ons smart
 Waar hul so ongenaakbaar beef -
 Wis uit die sterre.

In ons verkenning van hierdie gedig in Digters op die toring het ons bevind dat hier sprake is van verskillende soorte ervarings in die drie strofes: "In die eerste twee strofes gaan dit om die werklike ervarings wat by nadere betragting van oënskynlike aantreklikheid ontluister word. In die derde strofe gaan dit nogeens om die betragting van voorwerpe, maar dan in hul tekenwaarde ("sterre".) Verder, in teenstelling met die sintuiglike ervarings in strofe 1 en 2 wat ook in hulle toenadering beleef word, bly die sterre "ongenaakbaar". Tog gee die gedig 'n soortgelyke slotsom oor die Goddelikheid as dié oor die gewone sintuiglike menslike ervarings! Hierteen kan 'n mens sê dat dit foutief is om te meen dat 'n soortgelyke slotsom verkry kan word as in die tweede geval die ervaring andersoortig is."²⁶

Leestigheid het ook te doen met 'n skynbare identiteit, maar dan is ons bewus hiervan. In Wis uit! is daar egter nie enigsins 'n

²⁶. Vgl. Bekker en Schutte: Digters op die toring, bl.3.

bewuswording van die skyngeldigheid nie. Oor die gewaagdheid van die slotsom word nie in die minste rekenskap gegee nie; intendeel, die eerste en tweede strofe bou doelbewus voort in hierdie rigting, sodat die derde strofe as kulminasiepunt die vanselfsprekende resultaat van die voorgaande word. Daar word m.a.w. nie genoegsaam onderskeidend te werk gegaan nie, iets wat aanwesig is in alle vorme van geestigheid. Dis t.o.v. die aanwesigheid van die onderskeidende vermoë dat geestigheid 'n gevoel van bevryding bewerkstellig. Hierteenoor is in "Wis uit!" die gespanne houding allesoorheersend.

Samehangend hiermee is die krasse houding wat Van den Heever dikwels handhaaf teenoor die kontraste van die lewe wat hy saam bedink. Mens dink hier aan "Die lof van verganklikheid" (uit Eugene en ander gedigte) waarin hy praat van die mens as "Alvermoënd soos 'n suigeling, alwetend soos 'n sot, // 'n Hanswors vir die Gode, 'n selftevrede sot". In die eerste twee beskrywings gee die skelle ironie die deurslag. Hierdie soort uitgesprokenheid is egter nie bevorderlik vir geestigheid nie.

Dit geld bv. ook vir sy gedigte waarin hy hom rig teen die kritiek, "Lofsang" en "Die digter en die kritikus" (Uit Eugene en ander gedigte) wat ontaard in krasse veroordeling. Dit besit nie daardie mate van terughoudendheid waardeur vrylik omgegaan kan word met 'n lewenswaarde nie. En dit sien ons vind juis plaas in "Die beeld van oom Paul". As ons "gewese Afrikanerdom" verander na "gestorwe Afrikanerdom", sou dit meer in ooreenstemming wees met die direkte bedoeling van die gedig. Maar dis deur hierdie opgeskorte betekenis wat teweeggebring word deur "gewese" dat hierdie gedig sy ekstra trefkrag kry.

4.3 Enkele voorbeelde van geestigheid by Van den Heever

In sekere (gedeeltes van) gedigte van Van den Heever is daar direkte sprake van 'n geestige perspektief. Hiermee vervul dit dan een of ander funksionele rol binne die verband waarin dit optree. Die eerste voorbeeld wat hier bespreek word, kom voor uit "Die biskop vermaan" (uit Die speelman van Dorestad). Dit is die inleidingsgedeelte tot daar waar die biskop aan die speelman vra: "Ja, bier

en wyn?".²⁷

Die geestigheid vind sy beslag waar die Biskop die volgende eienaardige belydenis aflê.

As Sint Brigitte my maar meer gedenk,
Meer sulke laafnis stuur, sal ek met vlyt
Haar lof betuig en kuddes kerse brand!

In hierdie verse word gesinspeel op die gebruik in die Roomse kerk om kerse te brand ter ere van die heilige wat sy/haar orde beskerm. Eienaardig hier is dat gepraat word van "kuddes kerse". Dit kom voor as 'n moedswillige jukstaposisie. Waarom het die biskop nie maar net "baie" gesê nie, want die enigste voor die handliggende ooreenkoms tussen die kerse en kuddes is dat dit op 'n groot getal of versameling dui? En tog verstewig dit die lighartige toon van die biskop én, as ons verder lees, word hierdie taalgebruik openbarend van die biskop in sy sosiale funksie.

Die beduidenis hiervan blyk wanneer die biskop begin uitwei oor allerhande pligpleginge wat hy op half-onverskillige wyse aan die speelman vermeld. Wanneer hy praat van "sy kudde" en dit in verband bring met die aflaat, waardeur hy sy geld en veral wyn bekom het, dan besef ons dat dit hier gaan om sy pastorale plig wat hy opoffer vir eie gemak en weelde. By wyse van die oorspronklike opdrag in Johannes 21: 15-17 word dit dan 'n verdoemende aanklag teen die biskop wat nog net sy roeping kan beleef in sy rituele pleginkie teenoor sy beskermheilige.

In hierdie verwêreldliking gaan die biskop egter op, want hy weet hoe om daarmee te speel in sy verklaring van al die wyn waarmee hy beloon is: "Ek meen// Ek moet dit boekstaaf as 'n wonderwerk!" Hiermee word voortgegaan terwyl die biskop en die speelman blykbaar besig is om 'n ete te geniet. Sê hy die volgende aan die speelman: "Die braams en bont forelle wat daar swem// In bottersous, verdien 'n edeler doop", word heilige simbole weer eens op geestig-speelse wyse in gedrang gebring. Dit word dan ook afgerond deur die biskop se vraag of die speelman verlang om dit met bier en wyn te doop!

27. Vgl. a.w., bl.52-53.

Die geestigheid is hier middel om satiriese effek te bereik binne 'n gesofistikeerde lewensverband. Die satire word nie vooropgestel nie, maar vind indirek plaas, soos dit blyk uit die biskop se kenmerkende gedagtegang. Hierdie wêreld besit m.a.w. lewensvatbaarheid waardeur dit geloofbaar word. So bv. is forelle 'n gesogte visgereg wat, as die biskop dit in verband bring met die "doop", ons met 'n skok laat besef dat die heilige vis-simbool ter sprake gebring is. En hoe kontrasteer hierdie ikoon dan met die huidige lewensituasie waarin dit opgeneem is! Dis deur hierdie "displacements" dat die simboliese gestaltegewing van die situasie op ironies-geestige wyse aan die lig tree.²⁸

Die volgende voorbeeld van geestigheid wat ek wil bespreek, kom voor uit die sonnettesiklus, "Die mens van die atoom-eeu" (uit Die speelman van Dorestad). Oor die algemeen is ek dit eens met R. Schutte se oordeel dat die konsepsie "té verstandelik, te opsetlik, sonder subtiliteit" verwesenlik is.²⁹ En tog is hierdie oordeel nie waarheidsgeldig vir die slotgedig, en dan spesifiek die sestet-gedeelte, nie. Hier word wel ook, soos R. Schutte meer in die algemeen beweer, uitdrukking gegee aan "die ontnugtering, bitterheid en sinisme (wat nog) sterker (is) as in Toon van den Heever se eerste bundel, waar die mens ook al as 'selftevrede sot' voorgestel is, maar nog nie met die klem so uitsluitend op sy vernielsug soos nou - in die atoom-eeu - nie".²⁹ Maar waar die skelle toon 'n oordramatiese effek meebring het in "Die lof van verganklikheid", spreek die veroordeling hier meer deur die onderbeklemtoning. En hiervolgens is dit dan tog "subtiel" en dui dit op iets apokalipties in die "ironic mode". In die openbaring van hierdie waarheid speel die geestigheid 'n beslissende rol.

Wat gaan jou oes wees in die moerbeidal,
 Waar jy gesorg het vir die milde reën,
 Maar wat nog sidder van jou sweepgeknal?

Hoe welig is die wasdom, hoe geseën:
 Miljoene kruisies blom op akkers smal
 En net - so fraai dat moeders kom en ween.

28. Vir die verklaring van "displacement" vgl. Frye: Fables of identity, bl.36.

29. Vgl. R. Schutte: Toon van den Heever, bl.30.

Die "jy" wat hier aangespreek word, is die vermetele mens, oftewel die "bobbejaan" (soos dit lui aan die begin van die siklus), wat sy eie ondergang bewerk. Soos gesê, het ons hier die ironikus aan die woord en geestigheid is die middel waardeur die ironisering geskied. Die geestigheid is hierin geleë dat 'n situasie telkens as ideaal voorgehou word maar wat in werklikheid op aftakeling dui.

Skynbaar word 'n idilliese prentjie geskep in die eerste tersine. Maar in werklikheid dui "moerbeidal", "milde reën" en "sweepgeknal" op iets ontstellends. So is die kleur van "moerbei" rooi, en as ons "dal" daarby in aanmerking neem, blyk dit 'n vreesaanjaende bloedbad te wees. Nou word ook duidelik waarom dit die "jy" is wat die bewerker is van die "milde reën". En tog word voortgegaan met die oproeping van 'n idille, tot by die slotwoord "sweepgeknal" waardeur die rustige landelike lewe nog deurskemer.

Voortbouende word 'n situasie van skynbare "wasdom" uitgebeeld wat tot vervulling kom met die geestige skokreël: "Miljoene kruisies blom op akkers smal//En net". Maar hoe moet ons die slot van die gedig interpreteer? Is "so fraai dat moeders kom en ween" 'n vervulling? Ek meen nie so nie. Die digterlikheid van hierdie taalgebruik waardeur die idilliese nog eens na vore kom, is funksioneel in dié sin dat dit sinspeel op o.m. Celliers se "President Steyn". Hierdeur is die nuwe situasie ironies en loënstraf dit Celliers se verering van 'n helde-geslag.

In "Berusting" (uit Eugene en ander gedigte) fungeer die geestigheid op 'n ander wyse. Dit kom ook slegs een maal voor in die veel geroemde reël: "Waar keisers en kwepers ryp en val". Hierdeur kom die bedoeling van die gedig in 'n veelseggende knopvorm helder aan die lig.

BERUSTING

Waar newelstelsels wêreld word,
Waar keisers en kwepers ryp en val,
Waar die voorhoof van kranse bepêrel word
Met valle en kleure, owerol,

Selfs waar Armageddon sy kake rek
En volkere weg uit die wêreld spu,
Is wet, en van uit sy druipende muil
Klink 'n ysere simfonie.

En dood en lewe - dis alles reg,
 En liefde is wet: en ek voel tevreë,
 Want wie sal ons twis met God besleg?
 En alles ruis in die ritme mee.

Dit donder langs die sterrebaan
 En sonnestelsels antwoord weer,
 Dit ruis in die seepad van die maan
 En lispel oor die meer.

Uiteenlopende kontekste speel opmekaar in: een van die aansienlikste vorme van menslikheid ("keisers") word in verband gebring met die lae planteryk ("kwepers") deurdat albei dieselfde ontwikkelende hoedanigheid vertoon. Hierdie jukstaposisie is egter skokkend, want die desintegrasie in die planteryk dui op iets onbenulligs en vanselfsprekends, terwyl sodanige ontwikkeling van die mens, en dan veral 'n mens in die aansienlikste posisie, nie sonder pyn en wat daarmee saamgaan plaasvind nie.

Hierdie eienaardige toedrag vorm die aanleiding vir die opstand waar dit soos volg bitter verwoord word: "wie sal ons twis met God besleg?" (want al antwoord wat hierop volg, is 'n manifestasie van die grootse onbegryplikheid van die kosmiese gebeure), met die gevolg dat daar sinies berus moet word. Hierdie skokkende jukstaposisie gee dan ook weer die duidelikste uitdrukking aan die mens se paradoksale plek in die heelal.

Teenoor hierdie filosofiese gedig vind ons "Die verhuising van Cupido" (uit Eugene en ander gedigte) wat 'n aktuele aangeleentheid behandel. In hierdie gedig gaan dit om die herwaardering van die (erotiese) liefde in die nuwe omgewing van die stad. Die vroeëre romantiek is verdring deur 'n saaklike bejeëning van die liefde. Maar dis veral deur die geestigheid dat hierdie gedig sy waarde kry:

Cupido het eers vry rondgedwaal
 Met sy boog en sy skigtebos,
 Behoudens 'n lintjie, wat krul, maar skraal
 In 'n Adamspak gedos.

Maar die Cherubyne mis hom nou;
 Ag, die sede vervel met die tyd!
 In die kas lê sy vleueltyes opgevou,
 En nywer regeer en nyd.

Sy guitige streke het hy laat staan,
 Laat met rus nou die pare in die park;
 Hardedopkeil en manel het hy aan -
 Hy 't verhuis na die aandeelmark!

Die toonaard van hierdie gedig is lig, wat op treffend geestige wyse tot uitdrukking kom in die volgende versreël: "Ag, die sede vervel met die tyd!" Die geestige versugting put sy krag hieruit dat met hierdie segswyse verwys word na die veel voorkomende, byna geykte taalgebruik: "Ag, die sede verval met die tyd!" Hierdeur blyk dan die ernstige implikasies van hierdie gedig. Maar treffend word dit op die agtergrond gehou as die geestige variant die hoofbetekenismoment in die gedig vorm, met die gevolg dat ons ons byna totaal kan verlustig op die uiterlike verskyning van 'n normaalweg ontwrigtende omwenteling. Deur die verskillende implikasies van die "vervel" na te volg, toon Van den Heever hom met hierdie gedig as "Metaphysical" digter. Hierin is hy nie soseer presieus nie, want die erns lê net verskuil agter die "vel"!

4.4. In watter mate is Van den Heever 'n "Metaphysical" digter?

Om die waarde van hierdie "unified sensibility" te begryp, moet mens hierdie voortbrengsel betrag teen die literêre agtergrond van Toon van den Heever se tyd. Mens druk dit nie te sterk uit nie as jy sê dat die eerste twee generasies digters deurgaans die stad ontvlug het as iets inherent boos. Dan word gewoonlik in 'n ontroerend romantiese vlag teruggegaan na die landelike: Eugène Marais se "Waar Tebes in die stil woestyn", J.R.L. van Bruggen se "Heimwee", selfs Visser met sy "Terug na die Karoo" en natuurlik Toon van den Heever met sy "In die Hoëveld".

Met "Die verhuising van Cupido" het Van den Heever, wat die hantering van die stadsmotief betref, 'n onderskeidende toon gebring. Dat hy dit te midde van al die erns op skertsende wyse kon benader, spreek van die speelsheid en ruimheid van sy gees.

Die geestigheid is maar één aspek waardeur die geestesruimheid van Van den Heever se poësie blyk. Die geestesruimheid gaan weer gepaard met erudisie. Dit geld selfs 'n "oop" gedig soos "In die Hoëveld". Ons let hier op die verrassende beelding: "Waar kuddes waaigras huppel oor die veld" (Van Bruggen het later, vanuit 'n

Amsterdamse perspektief, met iets soortgelyks vorendag gekom: "buffelgras se vaalbruin branders windgeroer" (vgl. "Aan 'n stukkie biltong"). Hierdie verse van Van den Heever herinner nogal sterk aan gedeeltes uit die inset van Totius se Trekkerswee: "dan lê in die sonnegewaad// die heuwels soos ramme te sluimer-slaap" en: "Dáár in die hoë wildheid met // sy huppelende heuwelskoon...". (Vergelyk ook Uys Krige se siening van nog later: "En ek wil sien// juis hoe// huppel die blou heuwels// by Waku" uit "Tram-ode"). Die metafoor waarin die beelding van Van den Heever verskyn, vorm dan die samevatting van die nog los gegewens van Totius.

Uit die gesigspunt van geestigheid is hierdie beelding van "In die Hoëveld" verder van belang om die lig wat dit werp op die "kuddes kerse" van "Die biskop vermaan". Ons het gesien dat met lg. 'n verwickelde siening van 'n lewenswerklikheid gegee word. In "kuddes waaigras" lê die twee kontekste wat met mekaar in verband gebring word, langs mekaar, inmekaar - en daarom lei hierdie verrassende jukstaposisie net meer tot die "verhoogde skoonheid". As ons daaraan dink dat dit 'n mynwerker is wat so oor sy landelike herkoms voel, sê dit nogal baie dat hierdie man onaangeset gebly het deur sy verblyf in die stad, in so 'n mate dat hy, na sy wrange ervaring van myntering, die landelikheid nog steeds suiwer in terme van die landelikheid ervaar. Vergelyk hierteenoor Opperman se "Ballade van die Grysland" waar dit die natuur (die peerboom) is wat die openbaring bring in die stad (die steenkoolerf) (vgl. afd. III strofe 3). Toon van den Heever se generasie het die natuur apart gehou van die stad. Die knop wat in die man se keel gekom het, in hierdie strofe van Opperman, dui op gewetenskwellung oor sy verblyf in die stad terwyl die knop in die man se keel van "In die Hoëveld" op die ontvlugting in die onbesmette ruim van die natuur dui.

Jukstaposisie speel 'n groot rol in Toon van den Heever se poësie, hoewel die jukstaposisie nie altyd op geestigheid dui nie. Mens dink hier aan "Ter gedagtenis van Immelman" (uit Eugene en ander gedigte) waarin die mitologiese gegewe bevrugter inwerk op die moderne "geval". Die absoluut ernstige bejeëning van die onderwerp in hierdie gedig sluit die geestige perspektief uit. Hierteenoor vind ons "Die lof van Christoferus" (uit Die speelman van Dorestad) waarin ruimte gelaat word vir die speelsheid van die gees.

DIE LOF VAN CHRISTOFERUS

Tussen geel, goor blomkoolkoppe,
Onder knoffel, prei en slaai,
Half-verlepte aspersietoppe
En kaas waarom die vlieë draai;

Uit 'n vuil nes van 'n kraampie
In 'n Genoaanse straat
Het 'n sletwyf jou met raampie
Vir honderd lire aan my gelaat.

Jou sirkel was gesalf met botter,
Spaghetti 't aan jou baard gekleef;
Jou kleed was vlieë-vuil: ja, vrotter
Kon niemand lyk - jou staf was skeef.

Maar nou? Hoe seën ek jou vermomming,
Want anders het 'k jou nooit gekry;
Jou luister stem my tot verstomming
En byna wil 'k jou wierook wy!

Hoe straal jou silwer deur die emalje
So hemelsblou, granaatpit-rooi,
Hoe glinster nou jou kleed. Kanalje,
Wat daardie sneeu kon laat verdooi!

Geen gore geure meer vir jou nie,
Jy asem slegs die skoonste lug,
Want pryk jy nie waar jy al's oorskou nie,
My vliegtuig maak geen enk'le vlug!

Jy presideer oor instrumente,
Maar van hul almal staan jy bo;
In daardie warboel van patente
Is dit slegs jou wat 'k altyd glo.

Ek sou wierook bring...maar die portrette
Daar teen die muur kyk dreigend neer
En my voorvaderlike wette
Laat my jou skaars met 'n lied vereer.

In hierdie gedig word daar nie geskroom om te put uit die onpoëtiese werklikheid nie - maar juis hierdeur wen dit aan poëtiese krag. So word die lae herkoms van die Christoferus-beeldjie op onwaardige wyse aangekondig, in woorde en frases soos "goor blomkoolkoppe", "En kaas waarom die vlieë draai", "Jou kleed was vlieë-vuil; ja, vrotter // Kon niemand lyk - jou staf was skeef".

Geestig deursny verskillende werklikheidsfere mekaar, soos in die volgende waar die toevoeging van die gewone werklikheid 'n ekstra dimensie verleen aan die konvensionele voorstelling van die heilige sirkel wat ons dikwels in die Middeleeuse skilderkuns aantref: "Jou sirkel was gesalf met botter". Die sirkel hier verwys ook op verrassende wyse terug na die vlieë wat oor die kaas draai: in albei voorstellinge (lg. is egter suiwer werklikheid) is die element van geel. Vergelyk ook die verrassende situering van die vermomming: waar die vermomming gewoonlik dui op die transendering van die lewenswerklikheid, is dit in die geval van die Christoferus-beeldjie net andersom, tot die koper se voordeel. Kortom, in alles sien ons die spel-element wat ou verhewe waardes in 'n nuwe perspektief plaas.

Die trefkrag van hierdie gedig moet hieraan toegeskryf word dat voortdurend uitgegaan word van 'n konkrete lewensituasie en dat deur die inwerking van 'n verhewe sfeer die geestige effek sy beslag kry. So bv. as daar staan dat die Christoferus-beeldjie "al's oorskou", dan weet ons dat hierdie perspektief plaasvind vanuit 'n werklike situasie: met die beeldjie wat as gelukbringer teen die venster bo-aan die paneelbord hang. Die geestigheid ontstaan hiermee, omdat ons bewus is van die religieuse konnotasies van sy "oorskouing": hoe dikwels is/word Christus (wat, soos die legende lui, as kind deur Christoferus deur die stroom gedra is) in die kruisingstoneel as alles oorskouende voorgestel.

Maar die religieuse konnotasies word op vernuftige wyse op die agtergrond gehou in samespel met ander werklikheidsfere. Nêrens word die deurwerking van verskillende sfere so duidelik nie as in die voorlaaste strofe wat 'n manjifieke illustrasie is van die digter se taal- en beeldingsvermoë. Hier is sprake van drie verskillende taalgebruiksfere wat lei tot 'n ewewigtige uitkoms: daar is eerstens die gebruikmaking van tegniese terme, "instrumente" en "patente", in die rymposisie, en "presideer" as verrassende werkwoordsvorm; "warboel" ondervang die swaar en onverskillige gemeensaamheid van die inleidingsgedeelte van die gedig; en "glo" en "bo", weer eens in die rymposisie, besit gewigtige religieuse bowetone (hierdie woordpaar is dikwels deur Van den Heever se tydgenote op suiwer religieuse wyse gebruik -

vgl. Lodovikus se "Hoe menigmaal",³⁰ en sy eie gebruik hiervan in "In die Hoëveld"; dis veelseggend dat dit net Leipoldt was wat hierdie woordpaar speels gebruik het - vgl. "Jy sê vir my: 'ou boetie...'"). Deur die uitbalansering van die verskillende sfere word 'n meerstemmige effek bereik.

Hierdie speelsheid van toon word voortgesit in die laaste strofe waarin op lugtige wyse die gewaagdheid van die verering van die Christoferus-beeldjie m.b.t. die "voorvaderlike wette" oorweeg word. Om die effek hiervan te besef, moet ons dit vergelyk met "In die park" (uit Eugene en ander gedigte) waarin 'n leerstelling met verbolge grimmigheid tegemoet gegaan word. En tog weet Toon van den Heever hier reeds om deur die tegniek van jukstaponerings bytend satiriese en groteske effek te bereik, in onderskeidelik die volgende verse: "Die predikant was glad van wang en stem" en "En wyl toehoorders weeld'rig sit en gril" (my onderstrepings). Die kranksinnige man se moeisame poging om werklikheid en voorstelling in verband met mekaar te bring, sal wel ook kan dui op 'n sekere geestige vermoë: vgl. die wisselende perspektief van die wabeeld en die beeld van die engel wat op allerlei wyses ter sprake gebring word.

Of in die bestek van 'n kort gedig, "Haelwit gestapelde wolke" (uit Eugene en ander gedigte), word daar deur uit te gaan van 'n waarneming en 'n ooreenstemmende beeld ("Die haelwit gestapelde wolke" wat soos 'n "Paleis (is) deur die winde gebou") twee verskillende maar tog in mekaar begrepe lewensfere belig: die "Untergang des Abendlandes" en teen hierdie agtergrond die hartsogtelike enkeling se naarsstige begeerte om hom nog eens te bevestig.

In hierdie gedig dui die geestigheid op 'n verwikkelde, angstige lewensverband. Van 'n ander orde is die geestige spel in "Aan Laura Laureata" en "Aan Juliana" (uit Die speelman van Dorestad).

Toon van den Heever is by uitstek intellektuele digter - en daarom kon hy aan 'n uitsluitend romantiese gegewe, soos "Herdenking" (uit Eugene en ander gedigte), nie reg laat geskied nie. Vergelyk hierteenoor Van Bruggen wat met dieselfde gegewe in "Vrindskap" (uit Môrestond) sukses behaal. Van den Heever se krag het gelê in sy geestige vermoë. Dikwels het hy dan ook

30. Vgl. Digters op die toring, bl.67.

met verrassende "conceits" vorendag gekom, wat ongelukkig nie uitgewerk is in die verband waarin dit fungeer nie. So bv. gaan hy in "Liefde en kou water" (uit Eugene en ander gedigte) uit van 'n "conceit" wat hy nie tot ontwikkeling bring nie. Wat sou Donne hiervan gemaak het! Heel verrassend wat op die skokkende dui, as gevolg van die verskillende werklikheidsfere wat oor mekaar skuif, is party van sy beeldvondste, soos in "Ontluiking" (uit Eugene en ander gedigte) waar hy praat van die vroulike skoonheid wat sy "pols laat bieg". Hier het ons beslis iets radikals, moedswilligs, aanwesig, teenoor die suiwer geestige aanslag van "Die lof van Christoferus" waarin die digter weet hoe om "opposing impulses" tot versoening te bring.

In Toon van den Heever se poësie vind ons 'n sintese tussen Leipoldt en Visser. Hy besit Leipoldt se hartstogtelikheid en problematiese menslikheid en Visser se erudisie en intellektuele instelling. As hy hierdie verskillende elemente kon laat saamsmelt, deur ook adekwaat vorm daaraan te gee, was hy die ideale "Metaphysical" digter. Enkele male tref ons wel die "harsh tone" en "strong line" by hom aan. Maar, helaas, die volmaakte vormgewing vind ons slegs by uitsondering. Veelseggend genoeg dui die voorbeelde wat Roy Pheiffer aanhaal van geslaagde beelding by Toon van den Heever, alles op geestige inwerking.

5.1 Visser se geestigheid en liefdespoësie vloei voort uit die eensoortige aard van sy poësie

Soos in die geval van die ander bewuste Twintigers, het Visser besef dat as hy iets waardevols wou bring, moes dit in onderskeiding wees met die "Big Four" (hierdie geestige term waarmee die vier belangrikste digters van die eerste generasie aangedui is, is afkomstig van Visser self, soos o.a. blyk uit 'n brief wat aan Leipoldt gerig is).³² Uit persoonlike mededelings aan E.C. Pienaar sê hy uitdruklik hiervan dat hy gemeen het dat hy hom "nie moes waag aan wat Celliers en die ander soveel beter gedaan het, en so is die tyd verbygegaan en ek het niks geskrywe wat die aandag verdien nie, behalwe vertalings of liever vertolkinge van liedere".³³

32. Vgl. Nienaber: A.G. Visser: digter en sanger, bl.104.

33. Pienaar: Taal en poësie van die Tweede Afrikaanse Taalbeweging, bl.503.

Dis moontlik om uit hierdie woorde van Visser af te lei dat hy eintlik nie veel waarde geheg het aan sy eerste pogings in Ons Klijntji aan die einde van die vorige eeu nie, in dié sin dat hy hierdie verse as voorlopers tot sy latere geestigheid beskou het. Pienaar slaan ag hierop, maar laat hom dan nie juis gunstig uit oor die waarde van eersgenoemde nie: "Hoewel hierdie jeugwerk van Visser enkel bestaan uit grappige rympies in ouderwetse trant, gee dit tog reeds bepaalde blyke van sy humoristiese aanleg".³⁴ Met "ouderwetse"trant" dink hy natuurlik aan die Eerste Beweging.

Interessant is dit ook dat nouliks melding gemaak is (behalwe in 'n kort waarderende artikel van H.H. Broodryk: "Jeugwerk van A.G. Visser")³⁵ van Visser se "joernaalboek" rondom die jare 1907-1910, waarin duidelik blyke is van sy geestige vermoë. Tesame met hierdie artikel van Broodryk, in 1936, het enkele van hierdie geskifte verskyn in Die Huisgenoot. Eers in 1969 het hierdie unieke bydrae van Visser meer tot sy reg gekom deur 'n ryker keuse te laat verskyn onder die titel Joernaalaand.

Die eerste kritiek oor Visser wat, sê, tot 1956 strek, waarop ons reeds die aandag gevestig het, gaan daarvan uit dat dit Visser se liefdesverse is waardeur hy hom bewys het in die Afrikaanse poësie. Hiermee is hy dan ook tipiese Twintiger. Daar is bv. Kritzinger wat Visser se werk behandel onder tien rubrieke met die "minnedigte en liefdespoësie" as die kulminasiepunt van sy oeuvre. (As J.J. Smith sê dat "dit in 1923 (was) dat Visser hom eers met erns aan die beoefening van die poësie begin wy het",³⁶ word veral sy liefdespoësie veronderstel.) Kritzinger sê uitdruklik hiervan: "Dit (sy liefdesgedigte en minnepoësie) verteenwoordig ook die hoogtepunte in die digter se kuns. Vir my haal sy ander werk, uit 'n kunsstandpunt beskou, nie by hierdie afdeling nie".³⁷ Besien vanuit die teenswoordige stand van die kritiek, kom sy hieropvolgende oordeel as naïef voor: "n Mens kan hier maar gerus met streng mate meet: die werk

34. Pienaar, a.w., bl.502.

35. Vgl. Nienaber, a.w., bl.110-112.

36. A.w., bl.4, my onderstreping.

37. Kritzinger: Letterkundige kragte, bl.89.

sal hom maklik handhaaf. Trouens dit behoort tot die beste wat in die genre in ons letterkunde voortgebring is" (hierdie opstel is in 1930 geskryf).

Die "eerste kritici" was dit met mekaar eens dat Visser se waardevolste bydrae sy liefdesverse was. Dit sluit kritici in soos C.M. van den Heever en G. Dekker, wie se menings as gewigtig beskou kan word.³⁸

Dis teen hierdie agtergrond dat Grobler en Van Wyk Louw hulle herwaarderings van Visser gegee het. In sowel Dekker as Antonissen se literatuurgeskiedenis word Grobler se merkwaardige artikel genoem.³⁹ In die bibliografie waar dit genoem word, sê Antonissen hiervan: "Skerp en hoofsaaklik juis word Visser na vyf-en-twintig jaar herwaardeer deur P. du P. Grobler".⁴⁰ Van Wyk Louw se artikelreeks word egter nie genoem nie (as gevolg daardan dat dit nog net in koerantvorm bestaan het?) en die insigte van Van Wyk Louw word ook nie enigsins ter sprake gebring nie.

Uit hul bespreking van die verhouding wat daar bestaan tussen Visser se sg. ernstige en sy geestige werk, is dit eersgenoemde soort wat die slegste daarvan afkom. Van Wyk Louw het in sy onderskeid van geestigheid as "integrale deel" van 'n poëtiese oeuvre en geestigheid as "n soort aanhangsel, 'n tydverdryf", nie duidelik laat uitkom hoe Visser hierdeur geraak word nie. Hy het eintlik maar net afgereken met Visser se liefdespoësie by wyse van 'n steekproef.⁴¹

Grobler weer het t.o.v. sy beskouing oor die ritme en taalgebruik van 'n digter ('n insig wat hy waarskynlik ontleen het van Eliot, bv. in die opstel "Poetry in the eighteenth century")⁴² bevind dat Visser meer geslaag het in sy geestige verse.⁴³

Die vraag wat ek nou wil stel, is of daar nie 'n onlosmaaklike verband bestaan tussen Visser se geestige en ernstige verse nie.

38. Vgl. Nienaber, a.w., ble.119 en 124.

39. Dekker: Afrikaanse literatuurgeskiedenis, bl.448.

40. Antonissen: Die Afrikaanse letterkunde van aanvang tot hede, bl.185.

40. Vgl. Opstelle oor ons ouer digters, ble. 107 en 108.

41. A.w., bl.114 e.v.

42. Vgl. Ford: From Dryden to Johnson, bl.271-277.

43. Vgl. Verkenning, bl. 66 e.v.

Vanuit verskillende motiewe is hierdie saak deur sowel die eerste as die latere kritici oor die hoof gesien: eersgenoemde het sy geestige poësie as 'n onwesenlike deel van sy poësie beskou, terwyl lg. die geestige poësie sentraal gestel het en die liefdespoësie so te sê genegeer het.

Daar bestaan 'n gemeenskaplike trek in Visser se poësie wat, as ons hiervan uitgaan, ons die aard van die geestigheid by Visser beter kan laat begryp. Die eerste kritici het beskik oor hierdie insig, maar wat hulle uit die aard van hul vooroordeel oor geestigheid nie deurgetrek het na hierdie terrein nie. Van Wyk Louw het weer nie genoegsaam rekening gehou met die waarheidsgeldigheid van die bestaande oordeel oor Visser se werk nie, met die gevolg dat hy Visser se geestigheid nie reg na waarde geskat het nie. Ek bedoel hiermee dat sy beskouing die indruk skep dat hy Visser te hoog waardeer. Die gevolg hiervan was dat Opperman in sy derde Burger-artikel (23 Augustus 1958) bewustelik kras hierteen gereageer het: "Ná Van Wyk Louw se klassifikasie besef 'n mens nog duideliker as voorheen hoe uiters beperk en eensortig dit (Visser se geestigheid) is".

5.2 Welluidendheid as dié kenmerk van Visser se geestigheid

Na aanleiding van 'n gesprek wat Visser met Dekker gevoer het oor lg. se waardering van die volgende verse van Leipoldt: "Kinkhoes en toring, sonder melk: // Bitter vir jou is die lewenskelk", maak Dekker die volgende belangrike opmerking: "Visser kon maar nie begryp watter skoonheid ek in hierdie rou verse kon sien nie - welluidendheid, musiek was vir hom 'n onmisbare vereiste vir alle ware poësie en om dit te staaf, het hy ryklik gesiteer uit die verse van Wordsworth, Shelley, Keats, Coleridge".⁴⁴

Om enigsins die betekenis hiervan te bepaal, laat ons eers kortliks kyk waarop hierdie "rouheid" by Leipoldt dui. Dit gaan in hierdie verse kennelik om die ironisering wat plaasvind deur 'n verwysingswêreld waarop 'n beroep gemaak word. Hierdeur word uiteenlopende kontekste op 'n skokkende wyse met mekaar in verband gebring. Dit vorm deel van die opset van "n Nuwe liedjie

44. Vgl. Nienaber, a.w., bl.122.

op 'n ou deuntjie" (waarin hierdie verse voorkom) wat sy trefkrag verkry deur die spanning wat daar bestaan tussen welluidendheid en valsheid. Nou waarop dui Visser se verdediging van suiwer welluidendheid?

Herhaaldelik is in die kritiek Visser se liefde vir en belangstelling in die musiek ter sprake gebring. Dit is iets wat nie slegs indirek ter sprake kom in sy poësie nie, maar dit hang saam met die "sangerige" aard van sy poësie. Hierdeur word selfs die strukturele aard van die soort poësie wat hy geskryf het, bepaal. Dis daarom 'n opvallende verskynsel in sy poësie. So bv. wys Kritzinger daarop dat die rubriek "Nuwe woorde op ou wysies" van Gedigte in later uitgawes verander is na "Om te sing".⁴⁵ Ongelukkig het hy nagelaat om in te gaan op die betekenisvolheid van die eerste naamgewing.

Die "nuwe woorde" by Visser skik hulle na die "ou wysies", in teenstelling met Leipoldt waar daar 'n spanning teweeggebring word tussen die "nuwe liedjie" en "ou deuntjie". Die gevolg hiervan by Visser is dat die nuwe woorde goedskiks opgaan in die bestaande vorm. En dit beïnvloed Visser se hele vormgewing ten seerste.

Een uitvloeisel hiervan is dat die "nuwe woorde" nie 'n noodwendige indruk maak nie, omdat dit verlore raak in die verband van die sangerigheid of melodie. Dit is tereg, soos C.M. van den Heever dit stel, 'n "vloeiende klankbeweging" oftewel "welluidende klankbeweging",⁴⁶ waardeur die betekenisvormende element agterweë raak. In sy verkenning hiervan sê hy dat Visser se vers "te veel aanleun op die metriese indeling en skema en te weinig op die uiting van die oorspronklike ritme".⁴⁶

Tj. Buning, wat seker die insiggewendste studie geskryf het oor "Visser se verskuns",⁴⁷ sien die eienskap van Visser se "musikale aanleg" in samespel met sy vindingrykheid as rymvirtuoos. Visser se vers openbaar dus aan die een kant geen noemenswaardige "afwyking van die normale vers-kadans" nie, waardeur dit "glad en vlot" verloop. Die enjambement speel ook nie 'n rol nie, wat verder daarop dui dat "die logiese gedagte-reeks gedek word deur

45. Kritzinger, a.w., bl.74.

46. Vgl. Nienaber, a.w., bl.114-115.

47. A.w., bl.79-85.

die musikale vers-reeks". Binne hierdie "strakke perke van sy konvensionele ritme en metrum" openbaar Visser hom dan as die rymvirtuoos. Hierdeur kry sy vers 'n verrassende slaankrag. Buning het in besonderhede hierop ingegaan. Grobler weer het in sy opstel van Buning se insigte uitgegaan en o.a. daarop gewys hoe dit veral die puntdig is wat by hierdie tegniek baat.⁴⁸ Hy bou hierop voort en sê dat dit t.o.v. sy "taalgebruik" in sy geestige verse is wat Visser met 'n meer "natuurlike spraak" vorendag kom, teenoor die gekunsteldheid van sy ernstige verse.

'n Insig in die versifikasie bring ons egter nog net in aanraking met die voorkoms van Visser se poësie, want as ons wil verstaan waarop die "gladde" verloop van sy verskuns dui, sal ons dit ook moet interpreteer m.b.t. die sosiale situasie waarbinne dit fungeer. Dekker het dit op 'n treffende wyse getipeer as "onder-onsjens" n.a.v. De Génestet.⁴⁹ Hiervan kan nòg Grobler nòg Van Wyk Louw wegkom. So sluit Grobler dan direk aan by Dekker se tipering en stel verder: "maar daar is enkeles (geestige gedigte) wat 'n belofte van groter heftigheid inhou, veral dié waarin engheid en onverdraagsaamheid gehekel word".⁵⁰ Van Wyk Louw het weer bevind dat Visser se geestigheid maar min opgelewer het i.v.m. die verontwaardig satiriese en "ruthless rhymes".

Saam met Marais was Visser die digter waar die mens-agter-die-boek 'n legendariese rol gespeel het. Dit geld eerstens sy liefdespoësie, in so 'n mate dat L.C. Bruwer kla dat hy "gevind (het) dat die kandidate veel meer te vertel het van die lewe en sterwe van Lettie Conradie as van die digter se verse".⁵¹ Dit geld ook die persoon Visser wat as dorpsdokter altyd geweet het om met elkeen 'n grappie te maak (vgl. slegs die mededeling van P.H. Langenhoven).⁵² Dit het weer pragtig saamgeval met sy ander faset as digter.

Al sou ons ons prinsipieel nie meer kan vereenselwig met die praktyke en uitkomst van die "mens-agter-die-boek" nie, is dit

48. Vgl. Verkenning, bl.67 e.v.

49. Dekker: Bloemlesing uit die gedigte van A.G. Visser, bl.XV.

50. Vgl. Verkenning, bl.69.

51. Vgl. Nienaber, a.w., bl.130.

52. Vgl. Sanger van die Suikerbosrand, bl.186 e.v.

tog so dat hierdie agtergrondskennis ons 'n insig in die aard van die geestigheid by Visser gee. Dit is bv. bekend dat baie van Visser se geestige verse as geleentheidsverse bedoel is, bv. "In den beginne", of wat selfs net as geestige inval in die sosiale verkeer ontstaan het, soos in die geval van "Vlagliedjie".⁵³ Hieruit word ons eerstens wys dat Visser se geestigheid ten volle aanvaar en geniet is deur 'n gesonde gemeenskap, sonder dus dat daar enige vorm van verleentheid was. Kyk ons na "Vlagliedjie", soos dit verskyn in Die purper iris, is die titel 'n probleem, want nêrens in die gedig self word dit verklaar nie. Maar dit word vir ons duidelik as ons kennis dra van die geleentheid.

Hoe Visser se verskuns deur sy dorpsgemeenskap aanvaar is, word bv. ook duidelik uit die volgende mededeling van (Charlotte) L(ouw), iemand wat Visser blykbaar goed geken het. Nadat sy eers vertel van die spontane ontvangs van die sentimentele vers, "Ons voorbeeld", deur die plaaslike kindersendingkrans (wat later selfs die lied van die Transvaalse Kinderkrans geword het), kom sy met die volgende openbaring (terloops, die ander gedig in hierdie verband, "Kinderkrans" besit darem al literêre waarde): "Op 'n goeie oggend kom dr. Visser by die Kinderkransleidster aangestap en oorhandig aan haar die gedig getiteld: Wit en Swart. Met 'n ondeunde laggie sê hy: 'Hier is nou iets vir jou Kinderkrans!'"⁵⁴ Sy geniet dit terdeë maar kan dit nie aanvaar nie, want: "Sommige van die streng ortodokse ouers sal dit mos nooit gedoog dat sy aan hul kinders iets so banaal leer nie!" By al die skerts was Visser tog ietwat gesteurd oor haar "kleingeestigheid" omdat sy dit nie heeltemal wou aanvaar nie.

Dat Visser wel gesteurd kon gevoel het, blyk uit die bovermelde brief aan Leipoldt waarin hy selfs geïrriteerd is oor die ontvangs van 'n "welbekende gediggie". Eugène Marais het hom by voorbaat gewaarsku dat "die kerklike seksie daarin die behoefte van twyfel (sou) sien".⁵⁵ As hy "Wit en swart" hierop

53. Vgl. Kritzinger, a.w., bl.132-133.

54. Vgl. Nienaber, a.w., bl.40.

55. Vgl. a.w., bl.104-105.

ter sprake bring, is dit nie duidelik uit die verband of hy hierna verwys het nie. In elk geval het hy hieroor ook nie gelukkig gevoel nie, want "Die Huisgenoot" het baie lank geaarsel om "Wit en swart" (die Teufel auf der Himmelswiese) te druk.⁵⁵ Uit die slotgedeelte van hierdie brief word dit duidelik dat Visser hom in sy ontevredenheid teen veral die enggeestigheid rig van die verteenwoordiger van die kerklike seksie, die dominee, soos blyk uit die volgende versie uit die reeks "Die ewige rusloper", "een wat nie gedruk is nie": "Hy was so streng gereformeer: // Geen skeermes raak sy ken; // En Sondags kamp hy keer op keer // Die haan af van die hen".⁵⁵

Kyk ons na Kritzinger se kritiek oor hierdie gedig, sien ons dat hy groot waardering daarvoor het, maar kan dan nie nalaat om te sê dat "een verwysing so hittete profaan" is nie.⁵⁶ (Soortgelyk is sy kritiek oor "Nat en Sap" waar hy stel dat "n mens plek-plek effens skrikkerig (voel) dat dit dalk aanstoot sal gee".)⁵⁶ Elders haal hy breedvoerig aan uit hierdie gedig en sê o.a.: "Hy (Visser) kan suggestief wees; dis die platjie wat ons rondlei en hy is nie bang om te sê wat hy voel nie. Dit geld veral vir die Bybelse onderwerpe".⁵⁷

Nadat ek "Wit en swart" noukeurig gelees het, het dit my opgeval dat Visser selfs hier 'n kompromis met sy gehoor aangegaan het. Hierdeur word die skokkende effek van die fantasties gevaarlike voorstelling geneutraliseer. Ek bedoel hier die twee slotstrofes wat as 'n addendum voorkom:

Gelukkig ook - die blommetjies
Het op die aard' geval:
'n Madeliefie en Sonneblom,
Die sterre van die dal.

Dié kan 'n diep geheim vertel
(Sê net mooi: 'Asseblief'):
'Hy 't nie - hy het, hy 't nie, hy het -
'Hy 't nie - hy het my lief.'

Met hierdie strofes word die toneel verplaas van die hemel af na die aarde. Dis 'n aansienlike verskuiwing wat, om geslaagd

55. Vgl. a.w., bl.104-105.

56. Kritzinger, a.w., bl.76.

57. A.w., bl.78.

te wees, gemotiveer sal moet word deur die struktuur van die gedig. Wat in die gedig lei tot die gesigspuntverandering en hoe skakel dit in by Visser se reggeaardheid?

Die gebeurtenis van die voorlaaste strofe word eerstens voorberei deur waar vertel word dat die "swart kabouterskaar" "duiwelswerk" verrig het. Die laaste van hierdie werke, "metdat Sint Petrus wakker skrik", was om "die blomme van die hemelsveld" "roek'loos" uit te trek. Hierop reken Sint Petrus met die duiweltjies en engeltjies elk op gepaste wyse af. Veral vir die engeltjies bring dit onaangename gevolge mee, maar "gelukkig" tydelik. Sodoende word die verhaal afgerond. Wat van die duiwelswerk geword het, is nie meer ter sake nie (die grootmense het dit seker intussen herstel!). Word hierdie bymotief dus vervat, sal dit in oorleg moet wees met die "happy ending". Dit gebeur dan ook so - en uit die aard van die wending van die aangedag vind dit op 'n verrassende wyse plaas.

Hierdie wending word ook voorberei deur die segging van die vorige strofe. Daar staan: "Gelukkig - alles het 'n end - //Ook straf tyd gaan verby." "Gelukkig ook..." sluit dus direk hierby aan.

Maar ook in stilistiese opsig word daar in hierdie strofes direk aangesluit by die voorgaande voorstelling van die werklikheid. So word in die laaste strofe verwys na die nogal bekende blomspelletjie by klein kinders: blaar vir blaar word afgebreek wat om die beurt gepaard gaan met "ek (jy, hy...) het (hom, haar...) lief, ek het (hom, haar...) nie lief" (of wat andersom begin word). Hiermee is die aardkinders se fantasieeryke gees 'n voortsetting van dié van die hemelkinders en ook, in destruktiewe sin, van dié van die duiwelkinders.

Die "positiewe" indruk wat hierdie verse laat, kom eerstens hierop neer dat geëindig word met "hy het my lief" wat bowendien rym op die beleefde versoek "asseblief". Die vraag kan egter gestel word of dit in hierdie slot net gaan om 'n wellewende houding wat mens graag by kinders wil inskerp. Ek is van mening dat daar veel meer in hierdie verse sit, wat op uiters subtiele wyse tot ons spreek. En as ek dit sê, dan bedoel ek dat die

meerduidige betekenis van hierdie gedig nie op allegoriese wyse plaasvind nie, soos in "n Bekende gesig", maar op simboliese wyse. Dit maak dit so moeilik formuleerbaar, wat die kritikus laat huiwer om dit te doen.

Let eers weer op die gedeelte wat hierdie strofes voorafgaan: "Gelukkig - alles het 'n end - // Ook straf tyd gaan verby." Kán die "straf tyd" nie dui op die mens-in-die-sondeval nie - as ons die twee slotstrofes in berekening bring? Ander elemente ondersteun hierdie simboliese interpretasie. So is dit bekend dat die madeliefie en sonneblom elk konvensioneel religieuse betekenis het. Suggestief word dit as hierna van "diep geheim" gepraat word. En as ons "asseblief" "opbreek" (soos Blum sou gesê het) en dit terugvoer na sy oorspronklike betekenis: "als 't u/U belieft" (as dit u/U behaag), open dit ryke Christelike konnotasies.

Hierdie simboliese betekenis kan natuurlik nie punt-vir-punt duidelik gemaak word nie (dit sou selfs belaglik wees as ons dit probeer doen), want daarvoor is die letterlike wêreld te sterk ontgin. Maar so hoort dit in 'n simboliese gedig, soos Wellek en Warren ons verseker het: "...it seems desirable that the word (as literary symbol) should be used in this sense: as an object which refers to another object but which demands attention also in its own right, as a presentation".⁵⁸

In dier voege is daar dan sprake van die Inkarnasie.

Hierdie simbolisering vind egter so subtiel plaas dat die skerp-sinnige Visser (as hy bewus was daarvan) homself belaglik sou kon gemaak het as hy probeer het om dit aan die kinderkransleidster te verduidelik. Nee, dan eerder die sentimentele "Ons voorbeeld" en die moraliserende "Kinderkrans" laat deurgaan as die ideale uiting - en maar wag op 'n literator om die simboliek na vore te bring! Sý het net die gevaarlike aspek van "Wit en swart" raakgesien, min wetende dat Visser hier in staat was tot "unified sensibility".

"Wit en swart" onderstreep die waarheid dat Visser in geen vorm van geestigheid 'n afsydige houding inneem nie. Raak is die aard

58. Vgl. Theory of literature, bl.193.

van sy geestigheid deur Malherbe e.a. as "gemoedelik" getipeer. Die hoofbestanddeel hiervan, die geselligheid, spruit voort uit sy beminlike persoonlikheid en die Christelike wêreldbeeld wat hy bely. Dit bring mee dat die salwende element 'n deurslaggewende rol speel - hoe kru en hopeloos 'n situasie ookal mag voorkom. Mooi kom hierdie waarheid oor sy geestigheid na vore in die volgende gedig, "Getuigskrif" (uit Rose van herinnering):

GETUIGSKRIF

H.d.L.

Wat sal ek sê van ou neef Sors?
Dit is ten minste waar van hom:
Hy het gedrink teen elke dors -
Nou en na dese - wat kan kom!

Wat is die situasie wat ons hier aantref en hoe sluit dit aan by Visser se gemoedelike wêreldbeeld?

Iemand is besig om te dink aan wat hy oor 'n sekere persoon, Sors, moet skryf. Wie hierdie "iemand" is word nie direk gesê nie, maar wel weet ons dat hy 'n hooggeplaaste persoon is wat kan oordeel oor Sors se persoon. Uit die soort taalgebruik wat hier gebesig word, is dit egter moontlik om af te lei watter status die getuigskrifgewer beklee. Dit lê vervat in die slotgedeelte, die gedeelte wat die geestige lading tuisbring.

Deur woorde, "gedrink", "dors" en "kom", word gesinspeel op Jesaja 55 en Johannes 4. Hierdeur kry "teen elke dors" dubbel-sinnige betekenis: Sors het so baie al gedrink dat hy onmoontlik meer kan dors wees - watter "dors" ookal mag "kom"! Die "nou" en "na dese" verkry hiermee dan ook nog 'n ander betekenis by: die "nou" dui op die dwingendheid van die bekering (vgl. ook Jesaja 1:18) en die argaïese "na dese" op die hiernamaals. Hiervolgens is dit dan duidelik dat dit waarskynlik 'n predikant is wat dink aan die nie-voortreflikheid van Sors. Deur die geestigheid waarvolgens hy dit doen, gee hy uiting aan sy ongemaklike posisie om aan iemand soos Sors 'n getuigskrif te gee.

Maar dit word in 'n gees van gemoedelikheid bepeins, soos blyk uit die verhouding tussen gewer en aanvraer: die predikant dink aan

hom as "ou neef Sors". In 'n driedubbele sin spreek hierdie naamgewing van gemoedelikheid. Wat die predikant dus weet hoe Sors werklik is, is sý geestesbesit. Neem hier dan ook in aanmerking dat hierdie gediggie deel vorm van die reeks "Om die waarheid te sê". Uit die aard van sy herderlike situasie sal die dominee aan Sors 'n meer aanbevelenswaardige getuigskrif moet gee, wat van broederlike ontferming getuig!

Ons vind hier dus 'n situasie van menslike begrip. Hoe reddeloos Sors se situasie ookal is, sit daar tog iets hoopvol in dat hy die predikant nader om 'n getuigskrif. Om die waarde hiervan te besef, moet mens dit vergelyk met die menslike verworpenheid van die eksistensialistiese situasie. In "Getuigskrif" word die werklikheid egter humoristies bejeën, wat gepaard gaan met geestige skerpheid. Dit is deur die vermenging van subjektiwiteit en objektiwiteit, liefdevolle begrip en insig in die reddeloos menslike situasie, dat hierdie gedig sy bekoorlike effek kry.

In Visser se geestige verse is die spel-element oorwegend. Mens sal dit ook so kan stel dat die geestigheid by Visser uiters selde binne 'n ernstige konteks fungeer, soos by Leipoldt of bv. "Berusting" van Van den Heever. By hom is die "erns" van die "luim" geskei of is dit hoogstens, soos hyself luidens een van die rubrieke in Gedigte sê, "erns in luim". As ek nou sê dat ons nie die omgekeerde, "luim in erns", by Visser vind nie, dan bedoel ek hiermee dat die waarde van die "erns" nie aangetas of bevraagteken word nie. So bv. as in "Lotos-land" gesê word: "Trekterswee is per slot trektersvet!", word die komiese situasie net meer geïntensiveer deur die literêre verwysing, wat wil sê dat dit geestig word as gevolg van die ernstige konteks se beligting op die nuwe komiese konteks. Hierdeur is die ernstige waarde van Trekterswee egter nie in die minste in gedrang gebring nie, want die wêreld van hierdie twee kunswerke verskil totaal van mekaar. Was daar in Trekterswee iets aanwesig wat op die "lekkergeloof" gedui het,

sou dit hierdeur geraak gewees het.⁵⁹ Daar is dan ook dikwels gesê dat ons met Visser nie die satirikus aan die woord het wat die leuen en onreg aan die kaak stel nie, maar die parodiedigter wat met begrip en piëteit die ernstige waarde naboots in 'n andersoortige situasie.⁶⁰

Selfs ook wanneer dit sy persoon raak, soos in "n Bekende gesig", bly Visser in sy geestigheid die gedistingeerde digter wat al spelenderwys 'n oordeel vel. Hy raak nie opnuut betrokke nie, want ons kry die indruk dat hier iemand aan die woord is wat ten volle in beheer is van die situasie: dit is asof al die moontlikhede vooraf oorweeg is, met die gevolg dat die uitkoms die digter nie op die verkeerde voet vang of homself ook nie op 'n dwaalweg lei nie.

Dit alles beteken dat Visser, in sy geestigheid in die eerste plek, digter-van-die-spel by uitnemendheid is. Om die aard van die spel-element by Visser te begryp, gee ek vooraf ter verduideliking die onderskeid wat C. Budding' tref tussen "spel" en "eksperiment" in sy opstel "Spel en experiment in de Nederlandse poëzie sinds vijftig": "De man die experimenteert, zoekt iets wat hem - zolang hij bezig is - telkens weer ontglipt, hij wil - uiteindelik - het absolute: de 'steen der wijzen', goud maken uit ijzer. Geen wonder dat dit zoeken, dit speuren, vaak gechiedt met zo 'n bloedige ernst. De speler daarentegen heeft geen 'ulterior purpose', hij wil zich, bovenal 'dartel vermaken' en wanneer de speler een dichter is, kan hij daardoor veel vrijer, veel gedistantieerder, staan tegenover zijn onderwerpen

59. Die verwysing na Trekkerswee wil dus nie sê dat dit onder verdenking gebring word nie. Wat meer die geval is, is dat Visser deur o.a. die gebruik hiervan 'n bepaalde Afrikaner gehekel het. En Totius sou een van die eerstes gewees het wat hierdie hekeling van Visser geniet het. Trouens, eenmaal het hy self geskryf oor "die sg. Jerusalem-gangers, mense wat inderdaad die Trekkers-ideaal oordryf het". En die eindelike doel van hulle trek - "n luilekkerland" (vgl. Nienaber, a.w., bl.237)! Hiervolgens kom dit selfs voor of Visser kennis geneem het van hierdie artikel van Totius in Die Burger (1924).

60. "It is...just because of this ability to blend admiration and laughter in their art that the great parodists have made no enemies" (vgl. Richardson: Parody, bl.9). So behoort ook nie een van die betrokke digters sleg te voel oor Opperman se parodiëring in "Met apologie" (uit Kuns-mis) nie.

en stylmiddels: natuurlik is ook hij aan regels gebonden, maar men is - om een vergelyking te gebruik - op het rugbyveld nu eenmaal vrijer om te 'dartelen' dan in het laboratorium".⁶¹

Kan ons nou hiervolgens sê dat Visser nie 'n eksperimentele digter was nie: dat hy slegs spelende digter was? Ons kan maklik so besluit as ons streng uitgaan van Budding' se siening van die saak. Maar die feit is dat die saak nog 'n ander kant ook het: dat Visser nie gesoek het na "het absolute" nie, dat hy hierdeur nie digter was van die alchemie nie, maar dat hy die absolute voor hande gehad het.

Dis daarom ook dat sy geestigheid nie wortel in die "nonsense verse" of fantastiese vers nie, soos Van Wyk Louw bevind het.⁶² Soos ons weet, speel die onderbewuste 'n deurslaggewende rol in hierdie soort verskuns. Miskien kon enkele geestige verse van Visser, "Blou Maandag" en "Noag se ark", nog hieronder gebring word, maar dit kan ook net beskou word as uiting van Visser se spelende vermoë. Waarom ek dit so stel, is omdat hierdie soort geestigheid gewoonlik gepaard gaan met skok en ontwrigting. En dit wil net nie heeltemal gebeur in "Noag se ark" of selfs nie eers in "Blou Maandag" nie, waarin mens voel dat die digter nie juis ernstig is nie.

In Visser se spel lê die absolute waarde dus altyd voor hande of word dit in elk geval veronderstel, met die gevolg dat daar geen persoonlikheidsversteuring ontstaan nie. Mens sal dit so kan stel dat terwyl Visser se gees op die bewuste vlak opereer, dit in beheer bly van die onderbewuste werking. Hoekom dit so is, is omdat die onderbewuste vir hom nie 'n onberekenbare en onkontroleerbare mag is wat mag opduik waardeur die bewuste spel ten seerste beïnvloed kan word nie. Die absolute wat dus die hoogste ernstige waardes beliggaam, staan vas.

Visser se eksperimentele drif kom hierop neer dat 'n spel aangeknoop word met 'n bestaande absolute waarde sonder dat dit ontken of selfs net bevraagteken word. Hierdeur word die huidige geval geïntensiveer in dié sin dat dit geestig belig word deur die

61. Vgl. Kazemier: Het spel in de literatuur, bl.124.

62. Vgl. Opstelle oor ons ouer digters, ble. 119-120 en 129-133.

ernstige waarde. Hierdie vermoë spreek duidelik in "Nat en Sap".

NAT EN SAP

Toe Noag strand teen Ararat,
Die Ark begin in puin raak,
Toe sê hy: "Aarde, maar dis nat!
"Nou kan 'n mens weer tuin maak!"

"Het ek nie met die Ark geswoeg,
"Was ons ook in die pekel.
"Aan water het ek nou genoeg...
"n Lewenslange hekel.

"Kom, Sem en Gammie, maak nou gou
"Vir Pa mooi reguit slootjies;
"En Jaaf, my kind, kom plant jy nou
"Vir Pa die wingerdlootjies."

Die kromhout groei, en Noag skink
Sy sap 'n bietjie later:
Daarin is sedert meer verdrink
As in die Vloed se water!

In hierdie bekende geestige gedig van Visser word uitgegaan van 'n episode uit die Bybelverhaal oor Noag. Maar daar word afgewyk van die verhewe stylsfeer van die Bybelverhaal, want die stof= gegewe word op 'n gemeensame wyse behandel. Hiermee is Visser nie soseer in stryd met die Bybelverhaal as wat die gedig die komiese pendant hiervan vorm nie. Teenoor die streng, bomenslike oordeel van die Bybelverhaal, vind ons hier 'n lewendige, menslike voor= stelling wat van louter aardsheid getuig. Insiggewend van hier= die perspektiefverandering is Noag se uitroep: "Aarde...!"

J. Podbrey se vertaling hiervan: "My God...!" val buite die toon van die ondermaanse perspektief.⁶³

Dat hierdie gedig wel in ooreenstemming is met die Bybelverhaal wat die dronkenskap van Noag afkeur, word in die slotstrofe bewys. Maar die afkeuring geskied ook weer in ooreenstemming met die toonaard van die gedig op geestig-komiese wyse: die konteks van die sondvloed ("nat") skuif in sy "verdrink"-aspek oor die konteks van die dronkenskap ("sap").

63. Vgl. A.G.Visser - Selected verse, bl.59.

Uit die aard van die veralgemening van die twee slotreëls sê "nat" en "sap" 'n tweede maal hul sê op geestige wyse. Nou dui dit die noemname van die twee politieke hoofpartye van S.A. aan ("Nat" en "Sap"), wat hier van toepassing gebring word op die mense wat in hierdie partye reeds ondergegaan ("verdrink") het. In die Engelse vertaling as "Wet and Juicy" kom hierdie betekenislaag nie ter sprake nie - al het Podbrey dit wenslik gevind om 'n subtitel "Nat en Sap" by te voeg, want ons kom in die Engelse teks tot hierdie betekenis slegs via 'n vertaling van die Afrikaanse woorde. En hiermee gaan die geestige effek verlore (soos ook plaasgevind het in die Engelse vertaling van "Die neem van die kanon Lady Roberts").

In teenstelling met "Nat en Sap" waar die geestigheid binne die komiese kader optree, waardeur dit weggelei en apart gehou word van die erns, vind 'n konfrontasie met die erns in "Getuigskrif" plaas. Maar, soos reeds gesê, is dit by uitsondering dat ons by Visser so sterk en direk herinner word aan die erns. Nog so 'n gedig (komende ook uit "Om die waarheid te sê") is "Genees":

Hy was één klaaglied en één kwaal;
Van kindsbeen was hy moeg gewees.
Nou is hy tog van asemhaal
En al die res vergoed genees.

Die titel lei ons na die geestigheid: is hy nou dat hy dood is, werklik genees? Om genees te word, veronderstel tog dat hy (weer eens) na die lewe gebring moes word. Maar so iets is hom nie beskore nie, want hy ken nie die gesonde lewe nie. Hier het ons geestigheid van die gekompliseerde gevoel met as oplossing iets wrang ironies. In knopvorm wys dit heen na Elisabeth Eybers se "Wespark".

Maar ek dink nie hierdie twee laasgenoemde gedigte kan beskou word as verteenwoordigend van Visser se oeuvre nie (Van Wyk Louw en Lindenberg het die twee ingesluit in hul bloemlesing Treknet, bl.61). Wel bestaan daar nog ander gedigte in hierdie trant, bv. die bekende "'n Teoloog (17e eeu)", waarin iets satiries bytends deurbreek (vgl. die aangehaalde verse hierbo waar- in ook die enggeestigheid van die predikant aan die kaak gestel is). Oor die algemeen dring Visser egter nie diep in die

sielelewe nie en is sy aanslag eerder lig skertsend, soos in "Ongekik vir uitvoer", of selfs al is die menslike toestand hoe haglik, soos in "Getuigskrif", werk die liefdevolle begrip sanerend. Dis min dat hy slegs suiwer afgetrokke staan, wat wil sê dat hy byna sardonies afrekend is soos in "Genees" of in die bekende "n Predikant (18e eeu)":

Kom sê my die beduidenis
 - Ek moet my so verwonder - :
 Langdradig op die preekstoel is
 So kort van draad daaronder.

Dis n.a.v. hierdie gedig dat die digter Walters tot 'n waardebe-
 paling van Visser se "satiriese" verskuns probeer kom het:

Ek het dikwels gewonder oor "die beduidenis"
 waarom A.G. so spaarsaam met die degen is:
 die sanger van ou Heidelberg se hang,
 het hom deur rose van herinnering laat vang.
 Te veel soos Horatius, goed op pad met sy sermoene,
 veruil hy toe die lem vir landelike sitroene.⁶⁴

Dis weliswaar 'n eensydige siening van Visser se poësie, maar dit lig tog die beperkte waarde van Visser se geestigheid goed uit. Inderdaad is dit ook so dat Visser blykbaar bewustelik aansluiting probeer vind het by Horatius, soos blyk uit sy verering vir hierdie digter in "Lauriger Horatius" (uit Die purper iris). In hierdie opsig wyk hy dan ook af van die ruwer metodes van Juvenalis wat Walters as sy model neem. Ons weet dat Juvenalis nie gekroom het om die misstande aan die kaak te stel nie. Iets wat Walters egter uit die oog verloor, is dat Visser se poësie - en dan het ek die oog op sy geestigheid - wortel in 'n nog ongekompliseerde sosiale sisteem. Daar was dan ook eintlik nie sprake van sofistikasie in Visser se tyd nie. En dis juis hierteen wat Walters in sy tyd so heerlik kan uitvaar. Hiervolgens word Visser eintlik 'n bietjie onregverdig behandel.

In die plek van die sofistikasie wat in die teken staan van uit-
 spattigheid en gevolglik disoriëntasie, vind ons by Visser die
 veel voorkomende verskynsel om 'n stuk erns in 'n komiese toonaard

64. Vgl. Cabala, bl.63.

te transponeer. Hier blyk sy eksperimenteellustigheid ten oorvloedigste. En hy verstaan die kuns om baldadig maar nie ontsporend te wees nie en by sy lering is hy nie opdringerig of droog nie. Vergelyk die slot van "Nat en Sap" en al die goedige volkskritiek wat hy lewer in "Toe die wêreld nog jonk was". Hierdie kenmerk wil ek kortliks verduidelik n.a.v. die eerste twee strofes van "Vet":

As ou tant Siena straat-op loop
Om antipon of spek te koop,
Sê dié wat pad maak: Dank die Heer!
En sit hul sware stampers neer.

Verlede Sondag in die kerk
Merk ek nog weer die wonderwerk,
Die eienaardigste geval:
Sy wou gaan sit, toe sit sy al!

Die aanroeping van die Opperwese binne die komiese situasie kan as heiligs kennis voorkom (vgl. weer eens hoe Visser hierdie probleem oorkom het in "Nat en Sap"). Maar dan is dit opmerklik dat die situasie onmiddellik verplaas word na die kerk - asof hy hiermee wil sê dat hy by alle vrysinnigheid nog nie kerkloos is nie. En hier sit hy sy ietwat gewaagde spel voort, want eers grens hy die sakramentele van die profane af deur die rym ("kerk"/"wonderwerk"; "geval"/"al"), maar sê tog dat tant Siena se "eienaardigste geval" 'n "wonderwerk" is. As "eienaardigste" vervang word met "oorsaaklike", dan speel 'n tikkie natuurwetenskaplike kennis ook in.

Dis deur hierdie wesenlike ongevaarlikheid en intelligente spelvermoë dat die geestigheid van Visser vir sowel kind as volwassene aanneemlik is. Van Wyk Louw het beswaar gemaak teen die beskouing dat Visser se geestigheid "'kinderkos'" is.⁶⁵ Tereg, maar Visser se geestigheid kan byna deurgaans geniet en (in 'n ruime mate) waardeer word deur die kind omdat dit nie so direk in die erns staan nie. Wel is daar verwysings en bowetone wat die kind kan ontglip, maar wat ook nie streng nodig is om van te weet nie omdat die letterlike betekenislaag al interessant genoeg

65. Vgl. Opstelle, bl.113.

is (vgl. "Wit en swart"). Daarom was dit nie vergesog van Opperman om 'n bloemlesing van hoofsaaklik Visser se geestigheid saam te stel nie wat geskik is vir kinders, Kinderkeur uit A.G. Visser, waarin besluit word met "Lotos-land" en "Toe die wêreld nog jonk was". Hierdie gedigte is min of meer verstaanbaar en genietbaar vir die kind van watter ouderdom ookal, of soos Opperman in die "Voorwoord" sê, "die ewige kind in die mens".

Die "oop" aard van Visser se geestigheid gee dit 'n kurieuse aansyn. Dit kan ons maklik laat besluit dat dit op 'n formele ingesteldheid dui, soos dit ontspring uit die woordspeling en woordespel. So staan Dekker koel afwysend teenoor die waarde van die geestigheid by Visser as hy die volgende sê: "Baie van die puntdiggie(s) berus op 'n woordspeling. U ken die Engelse definisie van 'a pun'?"⁶⁶ Met lg. verwys hy waarskynlik na die verouderde opvatting van die "pun" as "the lowest form of wit/humour".

In hoofstuk 5 afdeling 7 het ons reeds 'n saak uitgemaak vir die nuwe opvatting van die "pun". Ek voeg dus net die volgende woorde van Wellek en Warren hierby: "...Baroque and modern poets use it seriously as a doubling of ideas, a 'homophone' or 'homonym,' a purposed 'ambiguity'".⁶⁷ Hoe presies dit ten opsigte hiervan met Visser gesteld is, sal in die volgende afdeling ingegaan word. Al wat ek hier wil sê, is dat die woordspeling nie altyd nie maar dikwels deur Visser gebruik word om 'n gekompliseerdheid aan te dui. Daar is woordspelings wat bloot uit die woordgebruik self ontwikkel het en nie juis op iets betekenisvol dui nie, soos "Ja-nee!". Maar selfs hier is "ja-nee" nie die som van die "besliste" "ja" en "nee" nie, want dit veronderstel 'n andersoortige lewenshouding! Uit hierdie voorbeeld blyk dus reeds dat die woordspeling by Visser op lewensverbondenheid dui.

As ons kyk na Visser se eerste pogings in Ons Klijntje, bv. "Van Japie aan sy vrou",⁶⁸ dan sien ons dat hier reeds die werklike Visser aan die woord is: die romanties belofteryke word op verrassende wyse klaar gespeel met die alledaags praktiese. Hoe

66. Vgl. Nienaber, a.w., bl.126.

67. Vgl. Theory of literature, bl.199.

68. Vgl. Pienaar Patriot-digters, bl.179-180.

isser se geestigheid later ontwikkel het, is dat dit teen 'n ryker gtergrond van waardes gesitueer word, sónder dat dit juis geleerd andoen. Soos hierbo gesê, kan ons Visser se geestigheid al geniet en erstaan sonder om bewus te wees hiervan, maar indien ons op die hoogte hiervan is, kan ons dit des te meer waardeer. Ek wil hiervan een voorbeeld verskaf, komende uit "Toe die wêreld nog jonk was":

'n Pure man Metusalem,
 Die raadslid vir Jerusalem!
 Hy tem die woeste Dinosaur
 En skiet die wolhaar-Brontosour;
 En van sy vel maak hy 'n jassie
 Vir klein Mahérskalálgasbassie
 Maar klein Kedorlaomertjie,
 En lief Kirjatjaromertjie,
 Die tweelingboetie en sy sussie,
 Kry elk 'n hippopotamussie.
 Tiglatpileser, die parmant,
 Wil niks hê as 'n olifant;
 Maar Hammoerabie huil en sê
 Hy wil 'n wit harnoster hê.
 En klein Metusalem verlang
 Pa moet vir hom 'n walvis vang.
 "Habbakukkiena, bly tog stil!"
 "Ag, Ma, hul vat my krokodil!"
 Maar Gog-Magog met breë bors
 Eet soet sy leviatanswors.
 Ja, glimlag moes die moeder wel
 By dié verteed'rend' kinderspel:
 Hoedat - dis om jou hart te steel -
 Die kleinspan met hul diertjies speel.

yn en ewewigtig is die spel met allerhande soorte diere waarmee etusalem se wêreld bevolk word. Hierdeur groei hy uit tot verteenoordiger van die hele menseras. Daar is eerstens die twee prehistoriese diere waarmee hy in aanraking kom. Noodwendig lei dit tot y kinders: hoe hulle elkeen met van die grootste land- en seedierte peels. As gevolg van hulle twis hieroor ontlok dit die ma se ergenis. Hiervan is Gog-Magog ontslae en hy "eet soet sy leviatanswors". n hiermee word weer uitgekom by Metusalem wat heers oor die prehistoriese diere en sodoende word die gesinsprentjie afgerond.

it op sigself is al heel prettig. Verder is daar die baie ybelse name wat soms heel geestig vervorm is.⁶⁹ Maar hoe

9. Vgl. die aantekeninge van Van Wyk Louw en Lindenberg in Treknet, bl. 59-60.

tipies menslik hierdie fantastiese bedrywighede alles is, kom verrassend aan die lig as ons ontdek dat "verteed'rend' kinder=spel" verwys na "Die drie kindertjies" van Totius. En watter verskil in omstandighede bestaan daar tussen die twee kontekste! Dit sal egter belaglik wees om enige diepsinnige rede uit hierdie beligting te haal: die ontdekking hiervan lei net meer tot die plesier wat ons reeds by die fantastiese voorstelling ondervind. Die waarheid dat Visser die Afrikaanse letterkunde uit sy angstige somberheid kon lig en dit die aansyn gegee het van 'n plesierige fees, kom miskien nêrens beter aan die lig as hier waar die somber voorspellende aktualiteit van "Die drie kindertjies" verander het in iets fantasties-amusants. Dit is 'n oorrompelende soort plesierigheid wat geen metafisiese kwelling inhou nie. Of soos E.C. Pienaar pragtig gesê het: Visser is "die apostel van sonnig-stralende Lewensvreugde".⁷⁰

5.3 Waarom ons Visser se geestigheid bo sy ernstige (liefdes)poësie verkies

In "Toe die wêreld nog jonk was" blyk Visser se genialiteit by uitstek. Dit dui op sy vermoë om allerlei ooreenkomste tussen verskillende kontekste te ontdek. Van "genialiteit" gee WAT die volgende omskrywing: "oorspronklike vernuf, skeppende krag, vindingrykheid".⁷¹ Onthou sal word dat hierdie beskrywing ter sprake gekom het in ons bespreking van die aard en funksie van geestigheid.

Dis egter opmerklik dat die eerste kritiek oor Visser oor die algemeen ongunstig ingestem was teenoor sy vernuf. Wat ons hier moet nagaan, is hoe die kritici dit in verband gebring het met Visser se poëtiese oeuvre, of hulle geregverdig was in hul oordeel en hoe sy geestigheid hierdeur geraak word. Die volgende uitspraak van L.C. Bruwer is tipies van die kritiese houding wat hier geheers het:

"Kyk nou dadelik na die volgende drie gediggies: Die Roos, Omdat die Dood en Die Swarte Osse. Ook hier gebruik die digter die reëlmatige kruisrym, maar hier mis u die 'vernuftige' woordaanwending, die fonkelende woordmooiheid en in die plek daarvan vind

70. Vgl. Nienaber, a.w., bl.69.

71. Vgl. WAT, III, bl.148.

u 'n eenvoud wat nou nie meer in die eerste plek tot die verstand (spreek) en ons verwonderd laat staan oor die digter se woord=kunstigheid nie. Nee, hierdie eenvoud spreek tot die hart en sing in die hart. En hier is ons baie nader aan wat ons noem 'poësie'".⁷²

Hierdie paragraaf vorm deel van 'n bespreking van Rose van herinnering.⁷³ Oor die ryke neerslag van geestigheid in hierdie bundel word niks gerep nie! As gevolg hiervan moet ons dan aanneem dat "vernuftige" nie dui op die geestigheid in die eerste plek nie. Wel word dit duidelik gestel dat "vernuftige" poësie saamhang met gekunsteldheid wat tot die verstand spreek, in teenstelling met die "eenvoud" van egte poësie wat tot die hart spreek.

Die kritiese veronderstellinge wat hier gehandhaaf word, vind ons breedvoeriger verwerk by Dekker. Laat ons begin met die volgende opmerking oor "Rose van herinnering": "Let op dat die eerste strofe van die mooi titelgedig, gedruk, die vorm van 'n vaas aanneem - dit is m.i. nie toevallig nie en tipies van Visser".⁷⁴ Uit die hieropvolgende kwalifikasie blyk Dekker se beoordeling van hierdie tipografiese eksperiment: "En hierdie strofe is nie somer maakwerk nie!" Hiermee stel Dekker hom op die standpunt van Addison wat hierdie soort eksperiment as 'n vorm van "false wit" beskou het. ("the author seems to have been more intent upon the figure of his poem, than upon the sense of it").⁷⁵ Wat dan by Dekker as "maakwerk" lui, sou Addison as "great industry" getipeer het wat hy teenoor die "beautiful genius" van die skrywer stel.⁷⁵

Tesame met hierdie uitspraak van Dekker is sy siening, n.a.v. 'n onderskeid wat Bierens de Haan getref het, dat Visser hoofsaaklik in staat was tot die voortbrenging van "dekoratiewe kuns" wat hy teenoor "essensiële kuns" van bv. Van Wyk Louw stel.⁷⁶ Elders sê hy weer dat Visser se kuns die indruk skep van die "speelse fantasie", dat sy "ontroeringe" voorkom uit "minder diepliggende

72. Vgl. Nienaber, bl.132.

73. A.w., bl.128-133.

74. A.w., bl.126.

75. Vgl. Addison: Critical essays from the Spectator, bl.2.

76. Vgl. Nienaber, a.w., bl.121-122.

gebiede van die sielelewe", dat hy meer die "bestaande" hanteer "as wat hy self skep", dat hy "moeilike, speelse digvorme soos die vilanelle, die triolet, die rondeel met groot kunsvaardigheid (aanwend)".⁷⁷

Kyk ons nou waarvoor Dekker waardering het by Visser, is dit opvallend dat dit die verse is wat direk sprekend is sonder 'n omhaal van woorde en allerlei sierbeelde. In eerste instansie geld dit "Die purper iris" se vyfde strofe, waarin veelseggend nie 'n enkele vreemde verwysing voorkom nie maar wat net direk steun op die onmiddellike ontroering. Van hierdie strofe wat hy aanhaal, sê hy die volgende: "Iets skoners as die volgende verse het Visser nie geskep nie".⁷⁸ Wat hy verder waardeer, is die enkele "verrassende sieninge" in die slotgedeelte van strofe 3 van "Humoresk" en die vierde strofe van "Rosa rosarum".⁷⁹

Maar nou vra mens jou af wat van al die verrassinge in Visser se geestigheid? Hiervoor het Dekker blykbaar nie 'n waarderende oog gehad nie. Hy laat ook nie blyk of daar 'n verband bestaan tussen die verrassing van geestigheid en vernuftigheid nie. In verband met laasgenoemde laat hy hom slegs negatief uit: "Dikwels ont-kom hy (Visser) ook nie aan die gevaar om te vernuftig te wil wees, te veel blote woordspeling te gee nie".⁸⁰ Maar dan is dit opmerklik, in die hieropvolgende paragraaf, dat hy ook nie juis hoë waardering het vir die geestigheid wat nie net steun op woordspelinge nie. "Lotos-land" en "Toe die wêreld nog jonk was" is volgens hom net "grappige verhale" waarin Visser "onuitputlik en onweerstaanbaar (kan) wees", met hierby die volgende verklarende kwalifikasie: "Tot ware humor verdiep Visser egter nie".

Hoekom is dit so dat die vernuftigheid in Visser se liefdespoësie meestal nie oortuigend is, terwyl dit in sy geestige poësie weer tot sy krediet gereken kan word? Of so gestel: die vernufspel is 'n wesenlike bestanddeel van Visser se poësie, wat, omdat dit hoofsaaklik beskou is m.b.t. sy liefdesverse, deur die eerste kritiek

77. Vgl. Dekker: Bloemlesing uit die gedigte van A.G. Visser, ble. x en xi.

78. Vgl. Nienaber, a.w., bl.116.

79. Vgl. Nienaber, a.w., bl.121; en Dekker, a.w., bl.xii.

80. Dekker, a.w., bl.xiv.

nie na waarde geskat is t.o.v. sy geestige uiting nie. Die uitgangspunt wat ek handhaaf, is dat in Visser nie twee verskillende digters verenig is nie, maar 'n eensoortigheid wat hom op twee verskillende fronte probeer handhaaf het.

Dis opmerklik dat twee "vertalings" wat Visser gemaak het, "La belle dame sans merci" en "Diamanda",⁸¹ dui op 'n onmiskenbare "witty" inslag. Hierin vind ons die speelse digter wat hom, in sy frustrasie oor die ongenaakbaarheid van die vrou, vermaak deur sy geestige vermoë. Sy ander (ernstige!) ridderlike poësie verskil nie wesenlik hiervan nie, maar slegs insover hierdie verse deur die gevoel begelei word. Hierin is hy dus ook vernuftig, net nie skerp ontmaskerend nie, maar vleierend t.o.v. die aangebedene. "Princesse Lointaine" werp hier veel lig op Visser se houding teenoor sy ernstige behandeling van 'n onderwerp. Daar word vertel dat Visser hierdie gedig "in sy beste handskrif en in rooi ink" aan sy toekomstige vrou gestuur het.⁸² Dit alles dui op 'n maniërisme. In die gedig self is daar ook niks hartstogteliks aanwesig wat kan dui op 'n individuele toon of iets persoonlik ontwrigtends nie. Vergelyk dit met Toon van den Heever se "Aan Madonna" waarin die minnaar 'n blomkelk gevul met sy "harte= bloed" aan sy minnares aanbied - en 'n mens besef hoe individueel skeppend Van den Heever ingegryp het op die konvensie van ridderlike liefde.

Daar is hoofsaaklik drie redes waarom Visser in sy "ernstige" (liefdes)verse nie geslaag het nie. Uitgaande hiervan wil ek dan aantoon waarom sy geestigheid geslaagd is.

Die eerste rede waarom hierdie minnedigte van Visser misluk, is as gevolg van hul konvensionaliteit. Dit geld selfs miskien "Die roos". Van hierdie gedig sê Van Wyk Louw o.a.: "Sal ek begin om te sê dat die beeld van die roos wat Visser so dikwels vir die geliefde vrou gebruik, darem al 'n bietjie afgeslyt is... so dat dit nie sonder iets nuuts, nie sonder een of ander nuanse van eie siening, eie woordgebruik, op ons wil inwerk nie?"⁸³

81. Vgl. Kritzinger, a.w., bl.72 e.v.

82. Vgl. a.w., bl.94.

83. Vgl. Opstelle oor ons ouer digters, bl.115.

Soortgelyk is Dekker se bevinding dat Visser "nie altyd ontkom aan die gevaar van opsetlike mooiheid na te streef nie en hom dan soms behelp met kantwerk en fraiings van konvensionele 'digterlikheid'..."⁸⁴

Die tweede beswaar vind ons in Van Wyk Louw se bespreking van die slotstrofe van "Die rose van herinnering".⁸⁵ Die versoek dat die lied 'n snaar van "louter goud" moet word waarop gespeel kan word, dui op 'n onmoontlikheid. Voeg hierby die oppervlakkigheid en buitengewoonheid waarmee 'n aanspraak by Visser gepaard kan gaan. Ek noem hier net "Bede", met as motto: "En ik zag eenen nieuwen hemel en eene nieuwe aarde", wat eindelik tot hierdie uitkoms lei: "Skenk ons die liewe Aarde weer!"! Ek kan nie Kritzinger se waardering vir hierdie gedig deel waar hy sê dat dit "uiters menslik" is nie.⁸⁶

'n Derde beswaar teen Visser se minnedigte en ander ernstige verse is die sentimentele wyse waarop dikwels die onderwerp benader word. Grobler trek veral te velde hierteen.⁸⁷ Van Wyk Louw beskryf dit as "sy tegnies gladde, maar taamlik meganiese ritmes, sy sentimentele...ek wil sê: 'goedkoop' romantiekerige kant".⁸⁸ Hier noem ek net "Die wapad is my woning".

Al drie hierdie besware hang natuurlik saam. So beteken die sentimentele houding wat hy dikwels in sy ernstige verse inneem, dat hy onkrities staan. En die onkritiese standpunt beteken weer dat hy hom behelp met die konvensionele. Die rigoristiese gebruikmaking van die konvensionele lei weer noodwendig tot die onmoontlike of buitensporige. Hier kan gewys word op "Die rose van herinnering". Die agtereenvolgende gebruik van die beelde van die kelk, vaas en urn, dui op die verkryging van die hoogste intensiteit; die enigste weg wat hierna nog oop lê, is die sprong na die onmoontlik toe: die snaar van "louter goud". En interessant is dit dan dat die sentimentele toon die deurslag gee.

84. Vgl. Nienaber, a.w., bl.121.

85. Vgl. Opstelle oor ons ouer digters, bl.116-117.

86. Vgl. Letterkundige kragte, bl.92.

87. Vgl. Verkenning, bl.65.

88. Vgl. Opstelle oor ons ouer digters, bl.105.

Die strewe na en beoefening van die konvensionele by Visser beteken dat die lewensvatbaarheid minimaal is. "Die purper iris" illustreer dit baie goed. Wat ons in hierdie gedig vind, is 'n uitbeelding van die "quest myth",⁸⁹ wat direk betree word deur die beroep wat daar gemaak word op die geykte simbole van die paradys, die heilige graal en die lotusblom. Die betekenisvolheid hiervan hang uitsluitlik af van die konvensionele waarde verbonde aan hierdie simbole en wat dus nie verklaar word uit die lewensverband self nie. In 'n nog groter mate geld dit die talle Oosterse plekname wat vir die gewone leser vreemd is, met die gevolg dat dit meer klankryk aandoen as wat dit betekenisvormende krag het. In weerwil van (Charlotte) L(ouw) se geesdriftige opheldering van die vreemde simboliek wat ons hier aantref,⁹⁰ bly hierdie gedig te veel idee wat nie gestalte kon vind in 'n nuwe lewensvatbare verband nie. My beswaar is nie dat Visser die romantiese digter hier is nie, maar dat hy hom bloot bedien van oudromantiese en vreemde simbole wat alles dui op 'n ongeloofwaardigheid. (Veelseggend genoeg, soos daar reeds op gewys is, het Dekker waardering vir die vyfde strofe waarin die belewenismoment sentraal staan.) Stel hierteenoor die romantiek in "Voorslag", met sy buitengewone verering vir 'n perd, wat oortuigend is omdat dit voortspruit uit 'n aanvaarbare lewensverband, wat dus nie soos "Die purper iris" steun op konvensionele vorme nie. Vergelyk laasgenoemde gedig weer met "Eheu fugaces" waarin die romantisering geloofwaardig aandoen omdat die "vreemde" in hierdie gedig in verband staan met 'n onmiddellike lewensintensiteit.

Wat ons dan in 'n groot mate aantref in Visser se ernstige liefdesliriek, is wat Northrop Frye noem 'n "kind of inorganic allusion", "explicit myth",⁹¹ in plaas van "indirect mythologising".⁹¹ Laasgenoemde dui hy aan met die naam "displacement": "By displacement I mean the techniques a writer uses to make his story credible, logically motivated or morally acceptable - lifelike, in short".⁹¹

89. Vgl. Guerin e.a.: A handbook of critical approaches to literature, bl.121.

90. Vgl. Nienaber, a.w., bl.48-61.

91. Vgl. Fables of identity, bl.35-36.

Die rigtinggewende kritiek (waaronder Dekker ingesluit is) het dus gelyk wat die aard van die beelding van Visser se ernstige liefdesverse beskryf het as "sierbeelde". Wat hierdie sierbeelde behels, word vir ons duidelik as ons kyk wat H.W. Wells in Poetic imagery oor die "decorative image" sê. Twee eienskappe is hier van belang om te onthou, eerstens, dat daar tussen die "vehicle" en "tenor", om in terme van die metafoor te dink, die grootste mate van inkongruïteit bestaan en, tweedens, "that the imaginative values are reduced to a minimum".⁹² Elders stel Wells dit weer so: "The Decorative Image is characterized by the greatest restriction of imagination".⁹³ Die volgende omskrywing wat hy hiervan gee, beskryf Visser se literêre posisie in die kern: "The restriction appears...in conventional figures depreciated like a popular tune through familiarity and trivial association..."⁹⁴ Ons het gesien dat die inkongruïteit by Visser hoofsaaklik neer=kom op konvensionaliteit en onmoontlikheid. In watter mate die ander gevalle van inkongruïteit wat Wells bespreek (vorm, verbe=sondering, verwarring en die gebruik van die verkleining) 'n rol speel by Visser, hoef nie hier verder ondersoek te word nie.

Nou is dit interessant dat Wells die "decorative image" en die "radical image" (onthou dat ek hierdie soort beeldgebruik in ver=band gebring het met die "conceit") op dieselfde vlak plaas wat betref die inkongruïteit waarvan albei uitgaan. Maar wat betref die verbeeldingswaarde, bestaan daar 'n uiteenlopende verskil: "In the case of the Radical image...one term in what is otherwise an ingenious relation has a strong poetic value, and the total effect is to arouse and to direct the imagination, not to deaden and disperse it".⁹⁵ 'n Mens sal dit ook so kan stel: die "minor term" van die "decorative image" is vanself "poëties" wat meebring dat die verbeelding by voorbaat gekortwiek word, terwyl die "minor term" van die "radical image" op sigself nie veel beloop nie maar wat in sy aanrakingspunt met die "major term" lei tot iets ver=beeldingsryks. Uit wat ons reeds bevind het, weet ons dat 'n konsekwensie hiervan is dat daar in eersgenoemde nie 'n wederkerige inwerking is tussen die "minor" en "major term" nie, terwyl die

92. Vgl. Poetic imagery, bl.38.

93. A.w., bl.29.

94. Vgl. a.w., bl.29.

95. Vgl. Die purper iris, bl. ³⁸viii.

interaksionêre verhouding in die "radical image" van beslissende betekeniswaarde is.

Dis dan ook ten opsigte hiervan dat ons duidelik kan sien hoe Visser se "ernstige" liefdespoësie verskil van sy geestige liefdesverse. "Man en vrou" is 'n puik geestige liefdesvers. Ek gee hier die eerste twee strofes:

Die vrou is vir die man gemaak,
 Die man weer vir die vrou:
 Soos die braaiboud vir die haak,
 Soos die stewel vir die kraak,
 Die apie vir die mou,
 Die stertveer vir die pou -
 Die vrou is vir die man gemaak,
 Die man weer vir die vrou!

Nes die soetkoek vir die smaak,
 Nes die praatjies vir die vaak,
 Die kake vir die kou,
 Die trekos vir die tou -
 Die vrou is vir die man gemaak,
 Die man weer vir die vrou!

Die noodwendige betrokkenheid tussen man en vrou wat al dikwels aanleiding gegee het tot allerlei diepsinnige bespiegeling, word hier op 'n ligte wyse benader. Hierdie benadering wil sê dat die beelde waarmee hierdie betrokkenheid verken word, een of ander alledaagsheid is. Die verrassing is geleë in die lig wat die alledaagse betrokkenheid gee op 'n filosofiese probleemstelling. Of so gestel: die uitgangspunt dat die vrou vir die man gemaak is, en andersom, kan as 't ware vanselfsprekend geïllustreer word deur die alledaagse werklikheid wat 'n ingewikkelde bewysvoering onnodig maak. Maar dis slegs skynbaar eenvoudig, want die alledaagsheid stam uit verskillende werklikheidsfere, wat wil sê dat die betrokkenheid van man en vrou dan wel op 'n ryke geskakeerdheid dui wat mens nie in 'n enkele formule kan saamvat nie. Die verrassende en wisselende sienings is daarom nie net verbeeldingprikkelend nie, maar ook waarheidsgetrou, in so 'n mate dat 'n mens weldra besef dat die betrokkenheid nie uitgesê kan word nie.

'n Ander aspek van Visser se geestigheid kom ook hier in die slotstrofe na vore:

Is haar ogies groen of grou,
 Soetskeel, bruin of baftablou,
 Tog is sy die nooi vir jou!
 Die vrou is vir die man gemaak,
 Die man weer vir die vrou!

Deur die enkele woordjie "soetskeel" wat 'n verrassende siening inhou, word die sinvolheid van die derde versreël verhoog ("Tog is sy die nooi vir jou!"), waarmee die noodwendige betrokkenheid vir 'n oomblik weer belig word. Hiermee blyk Visser se kritiese houding waarmee sy spelvermoë ingegee word. En dit vind ons nie in sy liefdesverse waar die werklikheid vermooi of geïdealiseer word nie (ek verwys veral na die hooggestemde "Laetitia"). In sy ernstige verse dink Visser dan ook nie altyd na oor die implikasies van 'n segging nie. So bv. in "Die wapad is my woning" bekla die vroutjie haar lewenslot dat sy gedurig in die wapad moet wees en kom dan eindelijk met die versugting: "Geen ruimte is daar meer vir my". Vergelyk die volgende twee strofes:

Want dit is die end van die strewe,
 Van al wat 'n moeder moes ly:
 Te lank het ek nou al gelewe,
 Geen ruimte is daar meer vir my.

Ek is moeg, O so moeg al van swerwe;
 Rus smee ek vir liggaam en gees.
 Sou daar nie vir my eer ek sterwe,
 Ook êrens 'n staanplekkie wees?

Streng genome is dit natuurlik nie waar nie, want sy besit terwyl sy hierdie woorde uiter, nog steeds die hele wêreld se swewers=ruimte. Ons vind hier 'n tipiese voortvloeiende van die sentimentele houding wat die werklikheid net vanuit een hoek wil belig. En dit vind ons weer nie in Visser se geestige poësie nie: daar vind ons 'n waaksame houding oor die spanning wat daar bestaan tussen die letterlike en figuurlike betekenis van 'n woord, wat dan ook tot voordeel van die segging benut word. "Boer en Brit (groep 19e eeu)" illustreer hierdie waarheid treffend.

Net soos die vlieë is die Boer:
 Vroeg in die bed, vroeg aan die roer.
 Net soos die vlooië
 Is die ou Rooie:
 Dis laat voor hy tot stilstand kom,
 En vroeg soek jy verniet na hom.

Hier gaan Visser weer eens uit van twee prosaïese beelde. Dit verskil egter van "Man en vrou" hierin dat die aanknopingspunte tussen die beelde en die werklikheid verskaf word. Hoewel nóg die Boer nóg die Brit geïdealiseer word, kom dit tog voor of die Boer die beste van die twee afkom. Dit blyk uit die slotreël waar die spreker 'n hoorder as 't ware in sy vertroue neem, waardeur hulle hul gesamentlik van die praktyk van die Brit afkeer.

So beskou, lyk dit of die spreker in sy oordeel partydig is. Dis egter nie die geval nie as ons kyk wat hierdie praktyk van die Brit is en hoe dit weer skakel met dié van die Boer. Waarop hier t.o.v. die Brit gesinspeel word, is sy liefde vir plesier wat dikwels tot laat in die nag duur, met die gevolg dat hy die volgende môre laat slaap. Die Boer is hierteen gevrywaar tótdat besef word dat "aan die roer" dubbelsinnig is. Wat hier aanvanklik as 'n kompliment voorkom, is eintlik kritiek, 'n stekie: die Boer werk nie, hy's somer al van vroeg af besig met sy plesierbedryf: om lekker te jag. Die Boer is "net soos" die Brit! Wat op romantiese wyse in "Voorslag" geloof is: "Ryperd en ruiter en roer is 'n drieling, // Tuis al van ouds in die land van die Boer", word dus hier op skertsende wyse mee afgereken.

Elegansie en die ewewigtige oordeel staan by Visser voorop. Dis glad nie gebruiklik by hom om skerp te velde teen iemand of iets te trek nie. Sy aanval gaan dan ook meestal met die grootste hoflikheid gepaard. Hier dink ek aan "Pamperlang" wat 'n woordspeling is op die "slampampers" van Leipoldt en wat verder in besonder 'n parodie is op "Ek sing van die wind". Hierdie gedig word begelei met die volgende woorde: "Met 'n diepe buiging voor C.L.L.", asof hy hiermee heeltemal wil verseker dat Leipoldt nie hierdeur aanstoot sal neem nie. Maar hierdie sjarmantheid word in die gedig self beliggaam, want ons vind ook hier daardie tipiese geparfumeerdheid van sy liefdesverse. Hier het dit net 'n geestige inslag, waarmee terselfdertyd goedige kritiek uitgespreek word teen Leipoldt se asosiale houding.

PAMPERLANG

Ek sê dit met keurige blomme,
Met rose wat geure versprei,
Met sagte en gloeiende kleure;
Fluwele, satyne en sy;

Parfume en kost'like reukwerk
 Wat d' Ooste welriekendste skink;
 Met lekkers, bonbons, sjokolade-
 Maar nooit nie, nee nooit nie, met ink!

Ek sê dit met oë wat aldeur
 Van stille bewondering spreek;
 Met lippe wat smag na 'n soentjie,
 'n Hand wat 'n handdrukke sreek;
 Met përels, kristalglas wat skitter,
 Met goud en juwele wat blink,
 Met al wat my hand of my hart vind—
 Maar nooit nie, nee nooit nie, met ink!

Hoflikheid of beleefdheid moet dan ook gesien word as 'n wesens=
 eienskap van sy geestigheid, wat weer alles deel vorm van sy
 lewenskuns. 'n Beperking hiervan is dat hy uiters selde na die
 "diepte", die argetipiese, reik. 'n Mens kry selfs die indruk
 dat hy hom weerhou van metafisiese verkenning, soos blyk in
 "Bioskoop". Vergelyk die slot van hierdie gedig:

Waar, wat is hul bestemmingsoorde?
 Wat is hier waarheid? Wat is skyn?
 Die slot van alle orakelwoorde?
 Vraagteken op die valgordyn!

In verband met Visser se ontduiking van die verkenning van die
 metafisiese wys Haarhoff daarop dat ons by Visser nie die uit=
 beelding van patos kry nie. Hierdie oppervlakkigheid is 'n groot
tekortkoming by Visser - en ek meen dis na aanleiding hiervan dat
 Van Wyk Louw in sy opstel, "Die idee van groot kuns", die "bose
 sinnetjie" opgeteken het. Kras was hy hiermee wel, maar in hoof=
 saak tog reg. Mens kan hier ook verwys na Van Melle wat sê dat
 Visser se kuns te veel die indruk wek van "ontspanning" i.p.v.
 'n "noodsaaklikheid": m.a.w. dit is "nie die verlossende uiting
 van 'n opgedamde gevoel nie, maar 'n aangename liefhebbery".⁹⁶
 Hiermee is hy die "welluidende" digter, die digter wat nie af=
 delf in die lae van ons menswees nie, maar wat hom hoofsaaklik
 verlustig in die stereotipiese. Een vorm hiervan is sy ligte
 en bekoorlike hekeling van die vrou in die talle geestige gedig=
 te wat hy oor haar geskryf het, bv. "Dum spero spiro" en "Nuda
 veritas".

96. Vgl. Nienaber, a.w., bl.99.

Die gevatte antwoord speel 'n groot rol in Visser se geestigheid. Dit vind dan sy beslag in die situasie van twee persone, met 'n veronderstelde derde persoon wat luisteraar is van die aangeleentheid, wat, soos reeds gesien is, korreleer met Swabey se verduideliking van die tradisionele opvatting van "wit". In hierdie verband kan verwys word na "Die uitleg", wat deurspek is met die spitsvondighede van 'n spreker wat op lig ironiese wyse telkens die draak steek met die vrou van hoe sy die man se hele liggaam beset het, om eindelijk in die "P.S." nog ontwapen te word deur sy "gade". Of vergelyk "Snippie en die dominee" waarin die dominee in eie munt terugbetaal word.

Máár dit kom nie net hierop neer nie van, sê, grappigheid plus 'n bietjie kritiek, want wat hierdie geestigheid so bekoorlik maak, is dat dit gelaai is met intelligensie. Dit vorm alles deel van 'n gebalanseerde menslikheid waarin die self ook in die soeklig kom, soos ons meesterlik sien gebeur het in "n Bekende gesig" (wat die sluitsteen vorm op die afdeling "Borsbeeldjies"), of in "Leuningstoelkritiek", waarin die geestige persoon se betreklikheidstandpunt eindelijk geopenbaar word.

Pas op, as hy sy ore spits,
O, wêreld, vol van sondighede,
Dan het hy 'n Gedankenblitz;
Dan skryf hy puur spitsvondighede.

* * *

Die fynste stof kan hy bespeur
Behalwe...voor sy eie deur!

Dit is hierdie gesellige én medemenslike aard wat sy geestigheid so aangenaam maak, want dit maak nooit moedswillig seer waardeur dit dus na die groteske beweeg nie. Hierin is dit ook poëties, want dit word dikwels omraam deur die onsegbare. Die aangehaalde gedig is bv. deel van die afdeling "As die suidoos waai". En wat word nie alles hiermee gesê nie. Of vergelyk "O, so?" (wat 'n gepaste slot is vir Die purper iris) waarin deur die voortgesette ontginning van dieselfde gegewe in die slotreël van elke strofe, eindelijk gekom word tot iets onsinnigs, of liewer, iets diepsinnigs. Weer eens is dit opvallend dat hierdie "nonsense verse" nie ontstellend aandoen nie, maar dat hy hiermee kom tot 'n sekere deurlugtheid, aardse ongebondenheid, wat sý vorm van suiwer geestigheid is.

5.4 Visser as digter van "beskaafde geestigheid"

Visser se geestigheid kan dan, om terug te keer na Gustav Preller se beswaar teen Melt Brink, tereg genoem word "beskaafde geestigheid". Ek is oortuig daarvan dat dit hierdie hoedanigheid is wat Van Wyk Louw op sy latere leeftyd so aangetrek het, sònder dat hy verder genoegsaam rekenskap gegee het van hoe Visser se wêreldbeeld die waarde hiervan beperk het. Grobler het dit wel laat uitkom in sy studie, want voordat hy Visser se geestigheid tipeer as "wat die Franse noem urbanité", het hy met die volgende kwalifikasie gekom: "Hy was geen diepsinnige gees nie, maar 'n ruim, beskaafde gees".⁹⁷

En nou moet goed verstaan word dat Grobler nie die eerste was om hierdie waarheid raak te sien nie, want hierdie waardebepaling lê ook vervat in Dekker se uitsprake oor Visser. Dit geld ook vir die meeste ander kritici, bv. S.J. Pretorius wat die volgende sê: "Hy was vernuftig met woorde en het eerder 'n skerp, as 'n diep gees gehad".⁹⁸ Wat Grobler en Van Wyk Louw verder gedoen het, was om met waardering uit te wei oor Visser se geestigheid. En dít was die eerste kritiek, uit die aard van hul vooroordeel, nie beskore nie.

En tog...wat dan van iets so fantasties fyns soos "Wit en swart" met die twee slotstrofes wat op iets veelseggends dui? Of wat van "n Bekende gesig" waarin verskillende lewensverbande tot 'n delikate ewewig gebring word? Waarom wil ons hierdie soort poësie, in weerwil van al die verdienstes, nie erken as behorende tot die beste nie?⁹⁹ Is dit omdat Visser te veel vanuit 'n harmoniese standpunt skryf, iets wat menslik gesproke tog nie altyd moontlik is nie? Maar dan is dit opmerklik dat hy in staat is om van

97. Vgl. Verkenning, bl.72.

98. Vgl. Nienaber, a.w., bl.13.

99. Vergelyk die volgende opmerking van Opperman in Die Burger (23 Augustus 1958): "As ek nou teenoor hierdie twee voorbeelde ('Kokkewiet' en 'In die dieretuin') van 'uitstekende poësie' uit die geestige genre twee voorbeelde van 'uitstekende poësie' uit die ernstige genre moes kies, bv. 'Winter-nag' en 'Maria' of 'Ballade van die Bose' en 'Die Hond van God' of twee van Holst se kosmiese gedigte, dan twyfel ek nie oor watter genre die belangrikste gedigte opgelewer het nie."

hieruit rekenskap te gee van die disharmoniese elemente in die lewe! Wat hiermee gebeur, is dat Visser nie verswelg word deur die disharmoniese nie maar by voorbaat daarbo staan. Of lê dit opgesluit in die bykomende beswaar dat Visser te onbewoë is en dat dit hiermee voorkom of alles maar net spel is en glad verloop (wat hom inderdaad dan ook nadelig tref in sy "ernstige" liefdes=verse), in plaas van om in wanhoop uit te roep: "the world is out of joint!" Visser se geestigheid, wat 'n sekere digtheid besit, dui dan nie op "diepte" nie, maar besit meer die hoedanigheid van 'n "skerp tweesnydende swaard". Voeg by dat dit tot genesing en nié ter uitdelging van die betrokke is nie. Hier het ons moontlik die rede waarom dit nie altyd aangrypend is nie, want die swaarde word buite die erns gekruis.

Die "beskaafde geestigheid" by Visser beteken dan dat sy belangstelling eerder ekstensief as intensief is. Uitgaande van S.P.E. Boshoff se definisie van "beskawing" wat sê dat dit die "uiterlike ontwikkelingstoestand van die mens is,¹⁰⁰ moet hierby egter gesê word dat Visser 'n fyn begrip openbaar vir die waardes van die beskawing: dat hy ook kultuurmens is wat op hoogte is van die "gees" van 'n beskawing.¹⁰¹ Met Visser het ons nie iemand wat onbewus is van sy beskawing nie, wat dus net daarin leef, maar wat bewustelik op geestige wyse munt slaan uit allerlei waardes van die beskawing waarin hy hom bevind.

Ek wil nou naspur wat hierdie beskaafde waardes alles behels en hoe dit sy beslag kry in die geestige vorm. Hiermee hoop ek om nog duideliker te laat uitkom waarom ek van mening is dat Visser se geestigheid 'n beperkte waarde het.

Ek begin deur weer eens te verwys na "Leuningstoelkritiek". Met die slotreël: "Behalwe...voor sy eie deur!" word gesinspeel op die uitdrukking: "Vee eers voor jou eie deur". Hierdie uitdrukking wat normaalweg in 'n gees van geïrriteerdheid gebruik word, is hier die geestige uitkoms: hierdeur word die geestige persoon teruggebring na die aarde, na sy "proper proportions". Die geestige proses vind soos volg plaas: Die "puur spitsvondighede" wil sê dat die persoon in die sfeer van die "reine rede" beweeg. En

100. Vgl. Beskouinge en feite, bl.9.

101. Vgl. a.w., bl.12.

daarom dui die "fynste stof" nie soseer meer die materiële aan nie, maar delikaat geestelike sake ("sondighede") wat die persoon behaaglik van sy medemens naspeur. Wat dan in die slotreël gebeur, is dat die persoon in eie geestige munt terugbetaal word: hy het nog nie eens eie "ruwe" stof verwerk nie.

'n Ander gedig waarin die taal 'n deurslaggewende rol speel in die openbaring van die verrassingseffek, is "As Kersfees kom". Hier het ons 'n ballade wat in drie agtereenvolgende strofes telkens eindig met die refrein "Maar môre gaan ons weer baklei!" In die "l'Envoi" word met die sinsbou bietjie geëksperimenteer, in die lig van die naderende Kersfees, met die gevolg dat dit tot iets heel verrassends lei: "Maar môre? - Gaan ons weer baklei?" Of vergelyk die kwatryn, "Die ou predikant tot die jonge", waarin die verhewe toon in die afwykende taalgebruik ("gewoë") van die ou predikant nageboots word.

Visser het een keer selfs geëksperimenteer met verskillende stylsfeere in een en dieselfde gedig. Ek verwys hier na "Adam of Die paradys herwonne" se negende strofe, waarin die versbeweging, as gevolg van die romantiese wending, vloeiender begin loop. Tesame hiermee is die "poëtiese" taalgebruik van hierdie strofe funksioneel.

'n Ander bekoorlike verskynsel van Visser se geestige poësie is die Latynse titel. Ek noem nog "Sancta simplicitas moderna". Die geestigheid is intiem hieraan verknoop maar word vir die leser wat nie op die hoogte is van Latyn nie, as 't ware vertaal in die gedig self. So word "nuda veritas" wat die "naakte waarheid" beteken, ter sprake gebring in die voorlaaste versreël.

Visser kon hom meer vryheid veroorloof in sy gebruikmaking van aanhalings uit die Statebybel, omdat die bron aan al sy lesers bekend was. Reeds is gewys op sy geestige benutting van die vormde verwysing in "n Bekende gesig" en "In die dieretuin, Pretoria". Voeg hierby in "Die duisendpoot" die effektiewe Statebybel-verwysing: "Oud zijn zij en der dagen zat", wat in sy ongepastheid die komiese situasie geestig belig, want dit volg na die stywe verklaring dat die seun "tot berstens loeg".

Die Bybelse verwysing word dan ook dikwels geestig aangewend. Alles staan hier in die teken van spel: die "homo ludens", wat nie wil sê dat Visser ontluisterend is nie, maar dat dit slegs dui op sy eksperimenteellustigheid wat hier hoogty kan vier. Dink maar weer aan "Nat en Sap" en veral "Toe die wêreld nog jonk was". Soos in eersgenoemde word daar in hierdie gedig al spelenderwys verbande gelê tussen die Bybelse en Suid-Afrikaanse werklikheid, bv. in die volgende waar die Bybelse werklikheid as 't ware deur toestande van die Suid-Afrikaanse situasie uitgespel word:

En volgens landswet ry 'oom Kool'
 Op ou Behêmot na skool,
 Sy vaders trots, sy moeders vreugd',
 Met Step by Step en Trap der Jeugd
 In Hoog-Galdeeus en Aramees,
 Want almal moes tweetalig wees.
 't Was goed en wel, maar alte vaak
 Het dié twee 'opgemix' geraak.

Ook die Afrikaanse literêre verwysing speel 'n aansienlike rol in die manifestasie van hierdie spelvermoë. Mens dink hier weer eens aan "Sannie" en "Pamperlang" en veral "Lotos-land". In lg. lei die gebruikmaking van die allerlei literêre verwysings tot 'n hele feestelikheid waardeur bydraes van die Eerste Beweging en van Visser se tydgenote in geestige perspektief geplaas word (die sedelessie wat hier ontluister word, was 'n nogal tipiese gebruik by die Eerste Beweging). Hoewel hierdie gedig wel deeglik uitgaan van Perceval Gibbon se verhaal "Piet Naudé's trek",¹⁰² is dit maar eintlik nog net één van die stofgegewens, die raamwerk van die vertelling, wat Visser geïnspireer het tot die skrywe van sy gedig (vgl. bv. die slot van "Lotos-land" met die slot van Gibbon se verhaal). Wil ons dan hierdie gedig ten volle waardeur en geniet, sal ons ook kennis moet neem van die beskawingsake waarna hier verwys word. En dit vind veral deur die Afrikaanse literêre verwysing plaas. Hierdeur verkry die verhaal wat by Gibbon komies was, 'n geestige dimensie by.

Hierdie geestige ingryping wil ek kortliks verduidelik aan die hand van die gebruik wat daar gemaak is van Celliers se "Die ossewa". Visser laat "Lotos-land" begin met die aanvangsreël van "Die ossewa": "Die osse stap aan deur die stowwe", wat hy dan

102. Vgl. Opperman en Nienaber: Dubbelloop, bl.106-109.

onmiddellik kwalifiseer: "Nie die osse van Jan F. Celliers". Deur hierdie afwyking word die komiese toon al dadelik bewerkstellig. Hoe beslissend hierdie verwysing is, blyk egter eers later as na "Die ossewa" teruggekeer word en 'n ander reël gebruik word: "Hul bene na swoege en swerwe". En dan kry ons die trefsende geestige vonds in die volgende reël: "Is al weer van normale formaat", wat varieer op Celliers s'n: "Lê ver op die velde verlaat". Wat dus by Celliers tragies en verhewe gestemd was, word by Visser 'n komiese en "lae" siening van die lewe. Deur die jukstaposisie van die uiteenlopende wêreldbeelde is Visser se siening boonop geestig.

By Visser vind ons 'n tydsbewussyn: nie soos by Totius wat die geskiedenis in sy kontinuïteit betrag nie (Trekkeerswee), maar gesien as verskillende tydsbeelde wat mekaar geestig weerkaats. (By Opperman vind ons ook later verskillende tydsbeelde wat mekaar snel "weerkaats", in Joernaal van Jorik en elders, maar wat dan uitsluitlik op die erns dui.) Soms geskied hierdie beligting heel bewustelik in 'n ietwat moralistiese toon, soos in "Toe en nou". Maar dat hy nie 'n eng behoudende standpunt inneem nie, blyk reeds uit die kindervers, "Die liewe onskuld", waarin hy op vermaaklike wyse afreken met die siening van voormalige vroomheid. Die verskillende tydsbeelde word dan ook meestal as gelykwaardig behandel, wat wil sê dat hy onverskillig staan teenoor die jukstaposisie, soos in "Divan", waar die Oosterse gegewe die eietydse eindelik belig. Voortreflik kom hierdie eienskap tot uiting in "Adam of Die paradys herwonne", waarin die spelelement geestig ontgin word.

Die sub- of tweede titel wat verwys na Milton se Paradise regained is geestig bedoel, want dié Adam dui allermens op die mitiese gestalte van die Bybel. Daar word uitgegaan van 'n historiese figuur, Adam Kok, die Griekwa-kaptein, wie se lewensloop geestig betrag word soos dit verband hou met die eerste mens Adam. Die geestige opset blyk reeds met die woordspeling op sy naam waarmee die gedig begin: "'n Kok was Adam".

Vra hy die Skepper 'n lewensmaat, word dit in terme van sy beroep gedoen: "'O Skepper,' smeeek hy vroeg en laat, // Eén skeppie nog: gee my 'n maat!'" Visser is hier verruklik geestig, want "skeppie" is skynbaar 'n afleiding van "skepper" soos "skepting" dit werklik is. Geestig is ook die voorstelling van

hoe die nuwe mens geskep sal word: "Neem Ek uit jou 'n kotolet: //
 'n Ribbebeen met vleis en vet.'" Eindelik word dit 'n kragtoer met
 die taal:

"Gaan in die Umzimvubu was
 "En lê jou op die sand neer
 "En vier-en-twintig ure vas
 "Alvorens Ek kan opereer:
 "n Rib-reseksie - sonder smart -
 "Die vyfde, links, na aan jou hart."

En hier toon Visser hom weer as die vrolik spelende digter wat
 weet hoe om die somber erns weg te ruim, want hy gaan uit van die
 geykte rympaar "smart / hart" wat hy kwalifiseer: "sonder smart".

Hoe heerlik daar met die kok-wees van Adam gespeel word, word ein=
 delik bevestig waar gesê word dat Adam Kokstad bereik het nadat hy
 die paradys verlaat het! En dan word daar nie vergeet om 'n bie=
 tjie met die Boer se trekkersinstink te spot nie, van wie Adam Kok
 dus "Altrekkersvader, eerste Boer" is! Dis nogal 'n gewaagde
 sprong as mens daaraan dink dat die Boer met sy strewe na ras=
 egtheid hier in een lyn gebring word met die Griekwa-kaptein.

Maar alles is spel by Visser en daar word nie geskroom om die kon=
 serwatiewe gemeenskap met 'n fyn stekie by te kom nie. So bv. waar
 gesê word dat Adam in sy paradyslike afgesonderdheid "geen las"
 gehad het van die motor, telefoon, trein, ens. nie, word eindelik
 uitgekom by die predikant! Hierdie afgesonderdheid wat hier in
 strofe 2-3 geskilder word, dui eintlik ook maar net op die indiwi=
 dualistiese Boer wie se begeerte dit is om vry en alleen te bly.
 Plek-plek word mens in die beskrywing hiervan herinner aan Trek=
 kerswee. Hierby is daar die ander tydsperspektief wanneer speels
 gesê word dat Port sint Johns (waar die Adam gebly het) "in ons
 taal: Paradysfontein" heet. Hierdie "vertaling" word ingegee
 deur 'n fyn assosiatiewe spel: deur die naamgewing "Port Sint
 Johns" word verwys na Johannes op die eiland Patmos waar hy besin
 het oor die nuwe aarde en nuwe hemel - dus by implikasie die
 paradys!

Kortom, wat Visser hier gedoen het, is om die Bybelse en Suid=
 Afrikaanse werklikhede heerlik deur mekaar te klits.

Hiermee behoort dit nou duidelik te wees dat dit in Visser se geestigheid om veel meer gaan as die woordspeling wat hy vernuftig benut om 'n stukkies lewenswysheid tuis te bring. Wel bestaan daar etlike puntdigte waar hy hom so te sê uitsluitlik verlaat op die werking van die woordspeling, bv. "Armoede" en "Ouderdom". Maar selfs in lg. gedig is die "oud en dom" nie net woordspeling op "ouderdom" nie, want dit verwys na die konvensionele opvatting "oud en wys". Hierdeur dui die geestigheid nie net op 'n grappie (suiwer geestigheid van die eerste soort) nie maar word dit gereserveerde geestigheid deurdat dit bietjie afreken met die selfversekerdheid van 'n konserwatiewe gemeenskap.

OUDERDOM

Met ouderdom, sou 'n mens verwag,
 Sou wys- met grysheid kom.
 Die grysheid bly nooit uit, maar ag!
 Dit spel ook oud-en-dom!

Gebreke bring die ouderdom.
 Wees bly - wat hy ook mis -
 Dat een gebrek waarmee hy kom,
 Gebrek aan asem is!

En dan moet nie ligweg vergeet word nie dat daar talle ander geestige gedigte is, veral die langeres, waarin 'n ryke geestesinhoud vervat is. Hierin is die woordspeling maar een van die middele tot geestigheid, want dit steun veel meer op ander middele soos die verwysing en omsetting. Selfs in 'n kort gediggie, die puntdig "In die Sondagskool", is ons waardering van die geestigheid hier afhanklik van ons kennis van die episode waarna verwys word in die Bybel.

Maar nou: in hierdie gediggie gaan dit om 'n stereotipiese waarheid oor die boere, wat hier op geestige wyse benut word. Dit geld ook hierdie gediggie se teenhanger, "In die sinagoge", waarin weer eens 'n gemeenplaas, die Jode se geldgierigheid, aan die kaak gestel word. Waarvoor ons wel waardering kan hê, is die wyse waarop die geestige effek sy beslag vind. Aanvanklik heet dit terwyl die Jode saam vergader in die sinagoge: "En elkeen dink sy eie ding". Hierdeur lyk dit dus of elkeen besig is met sy verhewe gedagtes. Hierdie taaluiting dui ook op iets

eenspaaierigs, selfs iets tragies. Verrassend is dit dan as dit blyk uit Max Goldberg (let op die betekenisvolheid van die naamgewing) se verleentheid dat elkeen maar oor dieselfde ding gedink het: elkeen se eie geldgierigheid. Eindelik seëvier dus die komiese aspek van die situasie.

IN DIE SINAGOGE

Die sinagoge is volgeprop;
 Die horing blaas, die kantor sing,
 En elkeen dink sy eie ding.
 Daar skielik word Max Goldberg naar,
 En almal werskaf hot en haar.
 "Oi, oi! Oi, oi!" "Waar is die pyh?"
 "Oi, oi!" "Toe, drink n bietjie wyn."
 "Oi, oi!" "Sal ons die dokter haal?"
 "Of wil jy na die hospitaal?"
 "Wat is verkeerd? Ons moet tog weet!"
 "Jou sleutels by die huis vergeet?"
 "Jou kas vol geld? Wel, wat daarvan?"
 "Schlemihl! Hier sit ons almal dan!"

As geestige digter kon Visser dus nie afdaal na die "afgronde" van die menslike bestaan nie. In die plek hiervan kry ons iets héérliks wat dui op 'n bevrydende gees binne die raamwerk van 'n harmoniese wêreldbeeld. Hier kan slegs verwys word na "Noag se ark" of iets manjifiek geestigs soos die volgende:

SOUT EN SOET

Stort ek per ongeluk die sout
 Dan kan my liefste soms so koud,
 So ongenaakbaar word;
 Maar glimlag sy, dan weet ek weer
 Dis suiker wat ons Liewen-Heer
 Na my kant toe laat stort!

"Sout en soet" gee ons dan ook insig in die aard van Visser se suiwer geestigheid. Hierdie vorm van geestigheid is by hom nie net n intellektuele grap nie, want dikwels gaan dit gepaard met iets metafisies. Maar dan is hierdie geestigheid ook nie weer heeltemal "Metaphysical" nie, want dit gee nie soseer uitdrukking aan die paradoksale aard van die syn as wat dit beantwoord aan sy harmoniese wêreldbeeld nie.

In terme van hierdie gedig beteken dit dat "sout" teenoor "soet" staan soos "ongenaakbaar" teenoor "ons Liewen-Heer". Hier= deur word "my liefste" se veranderlike houding in beligting ge= bring. Die "acutezza" hier word bewerkstellig deur die "stort" wat in die twee verskillende verbande optree. Dat hiermee op negatiewe wyse begin word as eindelik op positiewe wyse daar= mee besluit word, dui op Visser se strewe na simmetrie.

Maar het ons in hierdie gedig te doen met die ware "Metaphy= sical" digter vir wie die sáám bestaan van die afbrekende en opbouende elemente uitloop op iets diepsinnigs?

Laat ons dus eers kyk na die aanwending van "stort". Die ge= bruik hiervan skep probleme, want "stort" wat beteken "plotseling en met geweld van (uit) 'n hoogte (laat) val",¹⁰² kan gesê word van die "sout" maar nie onvoorwaardelik van die "suiker" van ons "Liewen-Heer" nie. Dis tog nie "geweld" en "snelheid" wat die deurslag gee in lg. handeling nie.

Neem dan ook in ag dat "per ongeluk" en "ongenaakbaar" teolo= giese bybetekenisse bevat as dit in verband gebring word met "ons Liewen-Heer". En "stort" weer word dikwels in religieuse sin gebruik wanneer die krag en toorn van die Allerhoogste ge= demonstreer word (vgl. Psalm 69:25). Visser het hierdie moont= likhede na vore geroep, maar dit dan nie tot 'n deurskouing ge= bring soos dit van toepassing is op die verskillende betekenis= verbande nie. Wat hy wel gee, is die troebadoer-digter se sentimentele gebruik van 'n stukkie teologie, sonder om juis ag te slaan op die implikasies wat 'n sekere woordveld in hom het.

102. Verklarende Afrikaanse woordeboek, bl.845.

SAMEVATTING

Deur die Eerste Beweging se bydrae vanuit die gesigspunt van geestigheid te beoordeel, kry hierdie periode in die Afrikaanse literatuur nuwe betekenis. Vanuit die gesigspunt van humor kon hierdie periode nie na waarde geskat word nie, omdat daar te veel gekonsentreer is op die spotverse. 'n Belangrike faktor wat nog weinig aandag gekry het, is die folkloristiese oorsprong van hierdie verskuns. In hierdie verband is Pulvermacher, "die stofmaker", se aandeel die boeiendste. Hoewel ons die Eerste Beweging se bydrae as geheel nie soos goud hoef te bewaar nie, is dit tog nodig om hierdie ruwe erts te ontgin en te kyk of ons nie êrens goud gewaar nie.

Binne die nuwe tydsgees ná die Anglo-Boereoorlog is dit begryplik waarom geestigheid nie meer 'n deurslaggewende rol gespeel het nie. Die neiging was nou na die innerlike (Totius), 'n vereenvoudigde benadering van die lewe (Celliers), 'n tragiese belewenis (Marais). Dis eintlik net Leipoldt wat deur sy onkonvensionele houding blyke gegee het van die anderkant van 'n saak. By hom tree die spel-element dan ook meer op die voorgrond, die ingryp van die onderkultuur en die afwisseling van die erns met die non-erns.

Die verinnigende lewensbeskouing word by die Twintigers nog verder deurgevoer. Dit bring die gevoelselement sterk na vore (Van Bruggen). Maar as gevolg van Toon van den Heever se durwende en dramatiese gees is sy poësie eerder eksperimenteel en intellektueel. Hy weet bv. om 'n stuk erns te transponeer tot spel ("Die verhuising van Cupido"). Hy is die eerste Afrikaanse digter wat iets laat blyk van "Metaphysical poetry".

By Visser vind ons weer die suiwer spelende digter wie se eksperimentele drang op niks gevaarliks uitloop nie. Hy is die beskaafde digter wat sy eksperimenteellustigheid laat botvier op die oppervlakte van die bestaan.

* * * *

In die moderne Afrikaanse poësie sal al hierdie neigings in nuwe en meer volmaakte vorme tot gestalte kom. In 'n onsekere kultuursituasie sal geen digter Celliers se eenvlakkige benadering meer

kan navolg nie. Die tegniek van jukstaposisie vorm in die beste hedendaagse gedigte skering en inslag. Deur die invoer van die spel-moment en die ironiese visie sal Totius se paradoksale religieuse belewenis 'n nuwe, dikwels geestige gedaante ondergaan. Metafisiese poësie sal in die latere poësie van Elisabeth Eybers en Van Wyk Louw tot grootse gestalte kom. Die spel-moment in sy gevaarlike gedaante sal al hoe meer oorheersend in die Afrikaanse poësie word, bv. by Peter Blum met sy "Woordafleiding". 'n Uitvloeisel hiervan is dat die satiriese vers sterk op die voorgrond sal tree, in verskillende gestaltes, waarin dan veral die "vreemde" element die deurslag gee.

III. VERDERE ONTWIKKELING VAN GEESTIGHEID IN DIE AFRIKAANSE POËSIE NA VISSER

INLEIDING

In hierdie afdeling wil ek die Dertigers se bydrae tot en met die sewentigerjare t.o.v. geestigheid bekyk. Van die heel jongeres word slegs Leon Strydom se Geleentheidsverse betrek, aangesien sy werk die duidelikste in die teken van die tradisie van geestigheid staan.

In hoofstuk nege kom ek tot 'n finaler oordeel oor die plek en waarde van geestigheid in die literatuur. Twee sake word beredeneer: hoe het dit gekom dat die tradisie van geestigheid in die Afrikaanse poësie die tradisie van humor verdring het, en binne watter raamwerk kan die oplewing van geestigheid sedert die Dertigers begryp word?

Hiermee word geestigheid dan duidelik onderskei van humor.¹ Saam met watter ander verskynsels tree geestigheid meer gereedelik op? Myns insiens kom drie pare verskynsels in aanmerking: spel en die eksperimentele, satire en die burleske, ironie en die paradoksale. Hiervolgens het ek so volledig moontlik rekenskap probeer gee van die strominge en gestaltes van die moderne Afrikaanse geestige tradisie. Van Wyk Louw se formidabele aandeel binne hierdie tradisie word afsonderlik behandel.

Die hantering van die stof op die wyse van bogenoemde drie pare verskynsels is geen lukraak keuse nie, want hier is 'n rangordening opgesluit wat die waarde en gestalte van geestigheid bepaal. In hierdie samevatting wil ek dan daarop wys hoe hierdie verskynsels hiërargies saamhang en hoe dit lig werp op die geestige verskynsel.

1. Humor en geestigheid kan egter nog steeds in samewerking met mekaar optree. Wat deur hierdie alliansie bereik kan word, is gesien in ons bespreking van "n Nuwe liedjie op 'n ou deuntjie" (vgl. bl.228-232 hierbo). Aan die ander kant, gewone en veral selfironie kan weer dui op 'n humoristiese lewenshouding.

HOOFSTUK NEGE: DIE PLEK EN WAARDE VAN GEESTIGHEID

"At any rate, it seems certain that poetry will continue for a long time to revolve around the matter of man's consciousness - the consciousness which separates him from the other animals and alienates him from nature, but which at the same time is the very power that allows him to see nature, as it were, from the outside, and to see himself in the very act of seeing it." - Cleanth Brooks

1. Selfbewussyn en die wêreld-buite-die-self

Die aanhaling hierbo vorm die slotparagraaf tot die "introspective introduction" van die nuwe uitgawe van Brooks se Modern poetry and the tradition.¹ Hierdie woorde vloei voort uit sy bespreking van Donald Hall se inleiding tot Contemporary American poetry, waarin lg. 'n nuwe poëtiese ideaal sinjaleer. Brooks rig hom veral teen twee stelling wat Hall gemaak het aangaande die "kontemporêre" poësie.

Die eerste stelling het te doen met Hall se waarderende beskrywing van die nuwe neiging in die digter se beelding en taalgebruik. Hy sê o.a. hiervan: "The vocabulary is mostly colloquial, but the special quality of the lines has nothing to do with an area of diction; it is a quality learned neither from T.S. Eliot nor William Carlos Williams. This imagination is irrational yet the poem is usually quiet and the language simple; there is no straining for apocalypse and no conscious pursuit of the unconscious. There is an inwardness to these images..."²

Oor hierdie stelling wil ek tans nie kommentaar lewer nie, ook nie oor Brooks se insiggewende bespreking daarvan nie, want dit hang saam met die tweede stelling waarop mettertyd ingegaan sal word. In sy kwalifisering van die "inwardness" as "a profound subjectivity" sê hy onmiddellik hierna dat dit "not subjective in the outobio-graphical manner" is nie van bv. Robert Lowell se Life studies wat hy as "confessional and partical" beskryf. En dit lei Hall tot 'n karakterisering van die "wêreldbeeld" van hierdie groep "kontemporêre" digters:

-
1. Brooks: Modern poetry and the tradition, bl.vii-xxvii.
 2. Sobs aangehaal deur Brooks, a.w., bl.xix.

"This new imagination reveals through images a subjective life which is general, and which corresponds to an old objective life of shared experience and knowledge".³

Die literatuurfilosofiese betekenis van hierdie opmerking peil Brooks soos volg: "For it was the split between the subjective and the objective - the chasm between the life of the emotions and attitudes within the poet and the universe outside him - that so much troubled the Romantic poets. The poetry of Wordsworth and the criticism of Coleridge are dominated by the attempt to bridge this chasm".⁴ Voortgaande sê hy, as Hall gelyk het, "they (the contemporary poets) would have re-established a rapport with nature and restored the community of values, the loss of which wasted the land".⁵ Maar hy bly skepties, sê hy, oor Hall se aanspraak, en besluit met die aanhaling hierbo waarin hy sy credo oor die taak van die poësie formuleer. Wesenlik het dit dan niks verander van sy beskouing in 1939 oor die aard en funksie van die Engelse poësie nie. Daar het dus sedertdien nog geen deurslaggewende "shift in our whole cultural situation" plaasgevind nie.

Ek het hierbo (bl. 20 voetnoot 55) vermeld dat Eliot n.a.v. sy "dissociation of sensibility" self later ingesien het dat die verandering in die kulturele situasie nie voldoende in "terms of literary criticism" verduidelik kan word nie. Die "moderne" poësie en die kritiek hieroor registreer miskien die beste hierdie geestesuiting. Maar as ons heeltemal goed wil begryp wat "the predicament of modern man" beteken, in sover dit lig werp op geestigheid, sal ons die bevindinge van ander geestesterreine ook in berekening moet bring.

2. "Self-bewussyn" binne die moderne kultuursituasie

2.1. "Gees" en geestigheid

Dit het nou tyd geword dat ek sê wat ek presies verstaan onder "gees", ook omdat dit verwarring kan wek met "geestigheid". Ek wil hier aansluit by die heldere verklaring wat J.J. Degenaar van hierdie begrip gee in Die sterflikheid van die siel.

3. Brooks, a.w., bl. xx.
4. A.w., bl. xxvii.

Die "gerigtheid van die mens" beteken volgens hom die "gees" van die mens. "Gerigtheid" verklaar hy dan verder soos volg: "Hierdie gerigtheid openbaar sig as gerigtheid op die wêreld en die medemens. Hierdie gerigtheid openbaar die gees van die mens ook in hierdie sin, naamlik dat die mens nie direk op homself kan afgaan nie, maar altyd via iets anders".⁵ Belangrik is ook verder, in die lig van wat ek hieronder wil sê, die volgende opmerking:

"Wanneer die gees of gerigtheid versteur word, word die eenheid van liggaam en siel, in liggaamlikheid beleef, ook versteur".⁶ Dit sê hy op grond van die volgende: "In die gerigtheid (=gees) van die mens fungeer siel en liggaam normaalweg as 'n eenheid".⁷ Dit bring mee dat "gees" nie "n derde substansie of derde deel van die mens of 'n isoleerbare gegewe (is) nie".⁸ Hy besluit dan deur te sê dat "gees" "relasie" aandui: "Die mens is 'n relatiewe wees: gerig op die wêreld, gerig op die medemens en gerig op God".⁹

Hiervolgens het "geestigheid" geen direkte verband met "gees" nie en is die Afrikaanse woord baie misleidend. Wat waar is, is dat geestigheid met veral een van die vermoëns van die gees ope-reer, nl. die intellek. Of beter gestel: die intellek waardeur geestigheid tot ons spreek, is een van die wyses waarmee die gees hom rig. Die Engelse woord "wit" en die Duitse "Witz" bring daarom die werklike betekenis van "geestigheid" duideliker na vore. Maar ons het reeds vroeg ingesien dat die intellektuele verskyning meer dui op 'n kenmerkende aard van geestigheid as wat dit geestigheid self verklaar. Dit moet opgevat word as simptome waarvan ons die toestand moet vasstel.

Wat ek dus eindelik beoog, is om vas te stel wat geestigheid beteken in terme van die menslike "gerigtheid" in 'n bepaalde kultuursituasie. En kan nou finaal bewys word dat geestigheid

5. Degenaar: Die sterflikheid van die siel, bl.49.

6. A.w., bl.51.

7. A.w., bl.50.

8. A.w., bl.51.

9. A.w., bl.52.

Degenaar se opvatting van "gees" kan probleme skep as ons in aanmerking neem dat volgens die tradisionele opvatting "gees" en "vlees" antitetiese begrippe is, veral soos dit deur die tradisionele teologie gebruik word. Vergelyk Degenaar se insiggewende bespreking hiervan (a.w., bl.87-89).

selfstandige status het waardeur dit duidelik onderskei kan word van humor?

2.2 Die mens as self-bewuste wese

Dit bring my by die opskrif van die voorafgaande afdeling: "self-bewussyn en die wêreld-buite-die-self". Wat beteken dit as ons sê die "moderne" mens het self-bewus geword? Ek het doeltrewend "moderne" tussen aanhalingstekens geplaas, want hierdie self-bewustheid kan teruggevoer word na die mite van die eerste mens in die paradys. Ná die sondeval het daar by Adam en Eva 'n bewuswording ingetree wat lei tot 'n self-bewustheid, wat hierin bestaan dat hulle "gerigtheid" tot God versteur is. As gevolg van hulle verleentheid is hulle dus met hulle "self" gekonfronteer.¹⁰ "Self-bewustheid" is dus so oud soos die mensdom, wat wil sê dat die mens in sy "gerigtheid" versteur is: dat hy nie meer "een" is met God in die eerste plek nie. Dit lei tot 'n knaende besef van afgeskeidenheid, wat soos ons hierbo gesien het (vgl. bl.105-106), Northrop Frye op sy manier as "our lost sense of identity" beskryf het.

Met "moderne" word dan verwys na 'n bepaalde gestalte van die self-bewussyn wat begin het in die sewentiende eeu met die optrede van Descartes wat die Rasionalisme sy beslag gegee het. Die verskillende pogings wat daar voortdurend aangewend is om hierdie self-bewussyn te oorkom, sal ons lei na 'n beskouing van die plek van humor en geestigheid. Ek volg hier Lancelot Law Whyte se The unconscious before Freud, nie soseer om die objektiewe beeld wat dit bied van die geestesgeskiedenis van hierdie periode nie, maar om die standpunt wat Whyte hier handhaaf.¹¹ Hy is nl. oortuig

10. Meesterlik is Vondel se dramatiese behandeling hiervan in Adam in ballingschap. Of vgl. ook Van Wyk Louw se dialektiese demonstrasie van "die adamiese verleentheid" in "Groot ode" (vgl. Schutte: Interpretasie van "Groot ode", bl.157 e.v.).
11. In terme van C.W. Morris se Six theories of mind kom Whyte se beskouing neer op wat Morris "the mind as function" (vgl. bl. 274-330) noem. Die uitbouers van hierdie denkrigting oor die "gees" stel hulle ten doel om die "ontological dualism" (die skeiding van liggaam en gees as aparte substansies) op te los. In die lig van wat ek hieronder oor I.A. Richards wil sê, haal ek die volgende woorde van Morris aan n.a.v. J. Dewey:
 "In such a theory 'action is at the heart of ideas.' And this in two senses: ideas arise in the process of action and function instrumentally in liberating action; ideas are a particular kind of 'action' or functioning of events..." (a.w., bl. 297).

dat die "ontdekking" van die "onbewuste" gees ("the unconscious mind") die mens in sy toestand van self-bewus-wees kan verlos.

2.3 Whyte se prinsipe van transformasie as oplossing tot die self-bewussyn

Die self-bewustheid van die individu in die moderne tyd het sy oorsprong in Descartes se dualistiese opvatting van gees en materie / siel en liggaam.¹² Dit bring noodwendig twee terreine van bestaan mee, waarvan Whyte hom in The unconscious before Freud skerp afkeer: "To postulate the existence of two separate realms of being, one of which is characterized by awareness, as Descartes did, may prove one of the fundamental blunders made by the human mind" (bl.26). Want dit sou noodwendig meebring: "If there are two realms, physical and mental, awareness cannot be taken as the criterion of mentality" (bl.26). Hierteenoor stel hy hom dan op die volgende standpunt: "The assumption of two separate realms is untenable, for the unity displayed in their interactions is more important than their separation" (bl.26). En in die lig van Dege= naar se verheldering van die begrip "gees", is dit interessant om die volgende opmerking daarnaas te stel: "Until an attempt had been made (with apparent success) to choose awareness as the defining characteristic of an independant mode of being called mind, there was no occasion to invent the idea of unconscious mind as a provisional correction of that choice" (bl.27-28). Dan vervolg hy dat dit Freud was wat die weg gewys het om hierdie dualisme "into which the thought of most educated Europeans had fallen since the seventeenth century", te herstel (bl.28).

Descartes se dualisme beteken dus in sy uiterste konsekwensie "that conscious mentality should be separated from everything else" (bl.28). Die implikasie hieraan verbonde van hoe dit die individu raak, beskryf hy soos volg: "This splitting of experience into

12. In 'n studie, "Descartes' myth", toon Gilbert Ryle aan dat Descartes tot die formulering van die dualisme tussen liggaam en gees gekom het na analogie van Galileo se meganiese teorie (vgl. Sesonke: Meta-meditations: studies in Descartes, bl.95-107).

two aspects: my awareness and the world, which eventually led to dualistic ways of thinking, presumably emerged very slowly and tended to occur chiefly at moments of danger or surprise when some prior unified and less conscious ordering of experience proved inadequate. The individual probably only performed this mental act of separating himself from everything else when the facts tended to force this on him" (bl.32).

En dan stel hy die belangrike vraag waarom die mens tot so 'n perverse dualisme kon kom. "It is probable that the basic factor, in all the leading Western communities whose languages reveal an exaggerated isolation of the self from change, was the widespread but not universal tendency of the mind to treat its own mental traces as representations of permanent entities" (bl.33, my onderstreping). Dit lei tot, wat hy noem, die vorming van statiese konsepte wat die werklikheid as "matter", iets-buite-die-self benader.

Hierteenoor stel hy dan 'n ander model wat waargeneem is by Indiaanse gemeenskappe wat die subjek, of self, transformeer "in the course of his experienced activities and of his participation in the processes of his world" (bl.33). Teenoor die rasionaliste se "stable contrasts" plaas hy dus die "unity of process" wat ons by primitiewe gemeenskappe aantref. Wat eersgenoemde betref, maak hy 'n verdere onderskeiding, deur daarop te wys dat daar nog diegene is/was wat die "self" probeer elimineer het (wat tot uitdrukking kom in Fichte se filosofie). Dis egter veral die mistici wat 'n omweg uit hierdie dilemma probeer vind het deur met die "self" af te reken: "The embarrassments of self-consciousness were to be cured by forgetting the self and developing an awareness of the divine" (bl.43).

Maar dit was die rasionaliste wat die pas aangegee het in die Westerse geestesbeskawing.

Die oorsaak van die dualisme sien hy dus gesetel in die Westerling se "preference of static concepts" (bl.48). Ter stawing van hierdie algemene neiging haal hy met instemming die volgende woorde van Bergson aan: "Our concepts have been formed on the models of solids" (bl.33). Waarop dit hier neerkom, kan in die volgende woorde opgesom word: "Thus all the basic ideas of self-conscious

man around 1600-1700 were abstractions achieved by emphasizing permanent entities and neglecting their changing relationships" (bl.48). Dan is dit sy doel om te bewys dat daar mettertyd ook 'n self-korreksie aan die gang was wat eindelik uitgekristalliseer het met die verskyning van Freud: "In Europe from around 1750 onward a shift of emphasis is evident in philosophical and scientific thought from static toward process concepts which is still in progress today" (bl.49). Hierdie wegbereiding illustreer hy dan ook in hoofstuk V-VIII.

Die oplossing van die dualisme in die werklikheidsbeskouing en -beleving lê in wat Whyte die prinsipe van transformasie noem. Dit vervang dus die prinsipe van stabiliteit wat aanleiding gegee het tot die dualisme. Hierdeur bestaan daar 'n nuwe verhouding tussen subjek en opbje. Dis 'n monisme wat Whyte soos volg verklaar:

"If change is nearly universal, and subject and object are not really permanent but merely changing components of a wider system itself undergoing continual transformations, if all cognition rests on interactions between subject and object - which change them - then it is clear that the next step should not be to isolate more powerful invariants, but to come to grips with the interactions viewed as a changing pattern of relations in the complete system: changing subject plus changing object, for while interacting both are subject to change" (bl.55, my onderstreping).

Alvorens ek voortgaan met 'n ondersoek na die metafisiese veronderstelling van hierdie standpunt van Whyte, is dit wenslik om eers terug te keer na Brooks se kritiek, sodat ons nou kan kyk of ons sy opvattinge nie beter kan begryp in die lig van die raamwerk wat Whyte geskets het nie.

3.1 Richards se "transaction between contexts": 'n verdere deurskouing

In hierdie stadium van my ondersoek is dit nog nie moontlik om voldoende die metafisiese implikasies van die tweede stelling van Brooks t.o.v. Hall se beskouing te peil nie, aangesien ek ná hierdie afdeling eers nog finaal wil verduidelik op watter ontologiese gronde Whyte se standpunt neerkom. Ek begin dus by die eerste stelling van Brooks waaroor ek nog slegs Hall se woorde hierbo weergegee het. Maar dit sal ook blyk dat die eerste stelling wat

Brooks maak, inbegrepe is by sy tweede stelling: dat dit die weg aandui van hoe dit die dilemma ("the chasm between the life of the emotions and attitudes within the poet and the universe outside him") kan oplos.

Dis duidelik dat Brooks skepties staan teenoor Hall se sinjalering van die "new imagination" van die "contemporary" digters. Volgens Brooks is dit soortgelyk aan Wordsworth se "Lucy"-gedigte: "The poet juxtaposes two images, and hopes that the steel of the first will strike a spark from the flint of the second, and thus kindle the reader's imagination." Maar hierdie bewering kwalifiseer hy onmiddellik soos volg: "But my metaphor actually overstates the technique, for there is nothing in this method so violent as the striking of sparks." Dit laat hom soos volg besluit: "What is to happen is more nearly analogous to spontaneous combustion: the poet is to do no more than put one substance beside the other and leave the combustion to occur, or not occur, in the reader's imagination."¹³

Maar hoe dit ookal is, ten grondslag van Brooks se bespreking van die beelding lê sy kontekstuele beskouing. Dit blyk uit sy voorgaande verwysing na die beeling by die romantiese digter. Hier bring hy William K. Wimsatt se essay, "The structure of romantic nature imagery" ter sprake. Die beelding by die Romantiese digter

13. Vgl. Brooks: Modern poetry and the tradition, bl. xx. Die volgende verse van John Logan (uit Hall se bloemlesing: Contemporary American poetry, bl.89) illustreer die bewering van Brooks miskien mooi:

... Beyond the fence where we stood
Some wild strawberry flowered by an elm tree
And Jack-in-the-pulpit was olive ripe.

"Jack-in-the-pulpit" en "olive" wek Christelike konnotasies, met die gevolg dat daar geredelik "a combustion...in the reader's imagination" plaasvind.

vind op 'n ander wyse plaas as ons dit vergelyk met die self-bewuste "Metaphysical" gedig. So bv. sê Wimsatt die volgende aangaande die Romantiese gedig: "The metaphor...is scarcely noticed by the main statement of the poem. Both tenor and vehicle, furthermore, are wrought in parallel process out of the same material".¹⁴ "The poet's ability to manipulate the pressures of the context" is hier m.a.w. uitgesluit¹⁵, wat beteken dat mens nie "startling" jukstaposisies kan verwag nie. En tog, sê Brooks, dat hy teenswoordig meer klem sou lê op Eliot, Yeats e.a. se aansluiting by die romantiese digters in hierdie verband. En dan dink hy aan "the structure of simple juxtaposition and occasional stark confrontation".¹⁶ Dit verduidelik hy met verse uit Wordsworth se "Lucy".

Alles dui daarop dat Brooks, wat beskou kan word as die strukturalis van die "New Criticism", in sy beskouing van die beelding by die digter uitgaan van 'n kontekstuele teorie. En dit, het ons gesien (vgl. hoofstuk 3 afd.6), speel 'n deurslaggewende rol in Richards se formulering van 'n moderne poëtika. My bevinding was dat geestigheid ten nouste hierby aansluit uit die aard van die soort metafoor wat klaarblyklik voorgestaan word. Ek het dan ook hierdie poëtika van Richards, 'n "transaction between contexts", as 'n semantiese raamwerk vir geestigheid voorgestel. Nou wil ek nader ingaan op die filosofiese implikasies van hierdie "semantiek". My erkenning hiervan vind plaas aan die hand van 'n vroeëre publikasie van Richards, Principles of literary criticism.

Volgens Richards is daar twee aspekte verbonde aan kritiek: die deel wat die "value of the experience" beskryf, wat hy die "critical part" noem, en dié wat die "object" beskryf, wat hy weer die "technical part" noem (bl.15). Die vraag is nou in watter terme die kritikus rekenskap kan gee van die "waarde"-aspek sonder dat dit losstaan van die "tegniese" deel. Richards wil nie, soos al beweer is, die kunswerk onttrek uit die morele sfeer nie (vgl. bl. 24), maar hy wil ook nie bloot in vae terme oor die "waarde" praat nie. Die "waarde"-aspek moet direk verband hou met die "tegniese" aspek.

14. Vgl. Brooks, a.w., bl.xii.

15. A.w., bl.xiii.

16. A.w., bl.xiv.

Hiervolgens bied hy dan 'n teorie van waarde aan wat hy in psigologiese terme wil verklaar. Hy gaan nl. uit van 'n behaviouristiese model wat die gerigtheid t.o.v. die werklikheid in terme van impuls en reaksie sien. In die kunswerk is dit 'n reël dat "some impulse, or set of impulses, can be found which in one way or another interferes, or conflicts, with others" (bl.34). In die lewe bestaan daar 'n neiging om sekere impulse aan te beveel, andere weer te onderdruk en te vermy. Dit lei tot 'n organisasie van die impulse. 'n "Stabiele sistematisasie" kan meebring dat die negatiewe impulse totaal uitgesny word. Wat hy meer voorstaan, is "a very intricate and, so far as it goes, very perfect co-ordination of impulses" (bl.39).

Van hieruit kom hy tot die formulering van 'n waardeleer vir die literatuur. Die ideale kunswerk is volgens hom die kunswerk waarin reg geskied aan die volheid van die ervaring, sonder dus dat een impuls onderdruk word. "His (die kunstenaar se) experiences, those at least which give value to his work, represent conciliations of impulses which in most minds are still confused, intertrammelled and conflicting" (bl.46). Die "waarde" in 'n kunswerk moet dus, volgens Richards, afgelei word uit "the minute particulars of response and attitude" en is dus nie iets wat vooraf bestaan as "abstract prescriptions and general rules of conduct" nie (bl.46-47).

Hierdie beskouing bou Richards mettertyd uit tot 'n poëtika wat hy veral verkry deur bekende woorde van Coleride om te vorm na sy behaviouristiese uitgangspunt. In duidelike terme laat hy hom soos volg uit oor die taak van die kunstenaar:

"In describing the poet we laid stress upon the availability of his experience, upon the width of the field of stimulation which he can accept, and the completeness of the response which he can make. Compared with him the ordinary man suppresses nine-tenths of his impulses, because he is incapable of managing them without confusion. He goes about in blinkers because what he would otherwise see would upset him. But the poet through his superior power of ordering experience is freed from this necessity..." (bl.191).

Dis 'n inhibisielose kuns, en as daar nog sprake is van 'n morele waarde wat bestaan, moet dit tot uitdrukking kom in "the equilibrium of opposed impulses" (bl.197). Dit word m.a.w. 'n immanente wesensliking van die "waarde". Die ideale digter is volgens Richards

hy/sy wat weet om nie in een van die volgende uiterstes te verval nie: "We all know people of unusually wide and varied possibilities who pay for their width in disorder, and we know others who pay for their order by narrowness" (bl.229).

3.2 Filosofiese implikasies van die teorie van "transaction between contexts"

Op die oog af lyk dit nie of daar 'n direkte verband is tussen die behaviourisme van Richards en Whyte se opvatting van die "onbewuste gees" nie. Maar dat dit wel so is, blyk alreeds uit hulle eenderse opvatting van "waarde" wat nie "absoluut" of "staties" bestaan nie: dit is iets wat tot stand gebring word deur die interaksionêre verhouding van subjek en objek.

Volgens Whyte het die ontdekking van die "onbewuste gees" die dualisme in die self-bewuste gees van die mens opgelos. Die "onbewuste gees" kom dan ook met 'n omvattende aanspraak vorendag: "the fundamental agent, the ultimate driving force, behind the discovery of the unconscious was that element of surplus vitality, or refusal to be content with life as it is, which had the power to force self-conscious man to transcend his image of himself, to become richer as a person by recognizing the limitations of his current idea of himself".¹⁷

Hiervolgens wil dit ook eers nie lyk of dit verband hou met Richards se opvatting nie. Maar wat anders as Freudiaans is Richards se standpunt, wat stel dat daar 'n onvoorwaardelike ooplating moet wees vir die inwerking van al die impulse? Richards het net nie 'n psigo-analitiese beskouing hierop nagehou nie, maar wesenlik kom dit op dieselfde neer. En hoe absolutisties oor die "onbewuste gees" gevoel word, blyk uit die volgende opmerking van Whyte:

"For today faith, if it bears any relation to the natural world, implies faith in the unconscious. If there is a God, he must speak there, if there is a healing power, it must operate there; if there is a principle of ordering in the organic realm, its most powerful manifestation must be found there".¹⁸

17. Vgl. Whyte: The unconscious before Freud, bl.69.

18. A.w., bl.10.

Kortom, as ons dit toepas op die moderne kunsbeskouing, het ons hier 'n immanente verwesenliking van die lewenswaarde in hierdie poësie, of, kortweg gestel, immanente poësie. Dit kan, soos in die geval van Brooks, net as "a structure of meanings" geïnterpreteer word - en laat dit gesê word dat dit Brooks (en Wimsatt) is wat daarop gewys het dat Richards nagelaat het om, naas "truth of coherence", "truth of correspondence" (= "notions that refer to a world outside the formal limits of the art work itself") te erken.¹⁹ Maar of dit nou bloot struktureel geïnterpreteer of mede-geïnterpreteer word deur, sê, die insigte van Dada of Surrealisme, kan daar beweer word dat die moderne poësie 'n neiging het om in sy esoteriese strewe mens en lewe (buite die kunswerk om) te ontsien.

Dis ten opsigte hiervan dat geestigheid 'n belangrike, soms selfs 'n beslissende, rol speel.

4. Moderne kuns as "ontmensliking"

In sy essay, The dehumanization of art, maak Ortega Y Gasset 'n saak uit vir die moderne kuns wat met die lewe en die menslike element "afreken": "...to stylize means to deform reality, to derealize; style involves dehumanization" (bl.23). Hy noem Debussy en Mallarmé as die twee belangrikste aanvoerdere van hierdie rigting. Die moderne kunswerk is op afstand ingestel met die uit-skakeling van enigiets wat na patos sweem. Belangrik is ook sy opvatting van die verandering wat daar ingetree het in die waarde-bepaling en status van die moderne kunswerk: "art (is) a thing of no consequence" (vgl. bl.45-48). Hierdie verandering verduidelik hy deur middel van die volgende beelde: "Art which - like science and politics - used to be very near the axis of enthusiasm, that backbone of our person, has moved toward the outer rings" (bl.48).

Niks staan meer vas, op sigself nie; en daarom kan die mens ook nie meer absoluut seker wees van die "erns" van 'n bepaalde saak nie. Die lewe het sy grense verloor en die "lag" is die belangrikste uitdrukkingsmiddel nou. Dit geld nie net die "self" nie, maar ook vir alles daaromheen, wat só betrag kan word: "much as

19. Vgl. Literary criticism, bl.626.

in a system of mirrors which indefinitely reflect one another no shape is ultimate, all are eventually ridiculed and revealed as pure images" (bl.45). G'n wonder nie dat die kunstenaar hom aangetrokke voel tot ironie, wat selfs van 'n lotsgebondenheid getuig (een afdeling lui: "Doomed to irony", bl. 43).

Deur ironisering kom die illusie van die ervaring van die werklikheid by uitstek na vore: veral in die gedaante van die "dry mock", of, soos dit by Ortega Y Gasset lui, "with one's tongue in one's cheek" (bl.44). En as hierdie vorm van ironie eers bereik is, is die volgende logiese stap geestigheid: die skyn wat nie meer as tragies beleef kán word nie, maar slegs as gepretendeerde syn in sy spelmoontlikhede wat net-net op verlossing wil dui. Ons het gesien dat hierdie soort bestaanswyse voortreflik geïllustreer word deur Elisabeth Eybers se "Huiskat".

Ortega Y Gasset se algemene ontleding van die nuwe geestesklimaat word deur talle ondersoekers van die moderne literatuur onderstreep. Ons kan hier dink aan die bekende werk van Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik, waarin sake soos "Deformieren" (bl.41), "Desorientierung" (bl.45) en "Das künstliche Ich: die Enthumanisierung" (ble. 52, 83, 84, 122) ter sprake gebring word. Ook die groteske kom herhaaldelik ter sprake: "und diese selbe haben nichts mehr mit dem Lachen zu tun" (bl. 24). Friedrich praat dan ook van die "Grimassenpoesie" van Rimbaud, die "schwarze Humor" van die Surrealiste. Van belang is ook sy bespreking van die "Einblendungstechnik" (vgl. bl. 64 e.v.) van Rimbaud wat skering en inslag vorm in die moderne letterkunde en ook 'n woordjie te sê het vir geestigheid.

Kortom, die moderne letterkunde met sy problematiese belewenis van die syn vorm die teelaarde vir geestigheid wat veelal "n laaste kuil van stilte tussen riet" word, hoe paradoksaal die bedoeling nog is (vgl. "Wespark" van Eybers). Hierdeur verkry geestigheid dwingende krag en waarde wat dui op 'n selfstandige literêre uiting waardeur dit dus nie net 'n vervatting is van die "poetry of wit"-tradisie van die sewentiende eeu nie.

5. Humor en geestigheid binne verskillende kultuursituasies

Maar ek het die saak nog maar halfpad verduidelik, want ek moet nog eers wys wat dié onderskeidingskenmerk is tussen humor en geestigheid soos dit wortel in twee verskillende kultuursituasies. En soos nou reeds herhaaldelik gestel is, kom dit nie neer op gevoel versus verstand nie, want altwee hierdie geestesvermoëns is verstrengel in die betrokke uiting waar dit optree. Vergelyk bv. die volgende beskrywing van die humoris deur Elizabeth Jongejan:

"De humorist die dezen 'hoogen' humor kent, is de echte levenskustenaar, die de tragiek van het conflict tusschen ideaal en werkelijkheid overwint in het intellectueele spel van zijn humor. Maar daarom wordt hij toch niet een alleen verstandelijk geïnteresseerd toeschouwer in het leven, want hij verstaat het groote geheim van den humor als levenskunst: toeschouwer en deelnemer tegelijk te zijn met heel zijn verstand, maar ook met heel zijn hart!"²⁰ Of, aan die ander kant, is daar Ionesco wat dieselfde standpunt huldig:

"Actually, affectiveness is a kind of thought, just as cerebration is also emotional. One should leave the task of separating them to the logicians and the psychologists..."²¹

Hoe nuttig so 'n onderskeiding ookal mag wees, bv. soos Van Wyk Louw dit aangewend het in sy verkenning van geestigheid, kon ons ook reeds vasstel dat so 'n onderskeiding 'n halwe waarheid is, want dit kan nooit ten volle reg laat geskied aan die hele gebied van geestigheid nie.

Laat ek dit dan duidelik stel dat dié onderskeidingskenmerk van humor en geestigheid te doen het met die wêreldbeeld. En dan moet ons die wêreldbeeld hier interpreteer m.b.t. die bestaanswyse van die syn. Dis nie om dowe neute dat daar gepraat word van "lae" en "hoë" humor nie, soos deur Jongejan wat dit verkies bo Höffding se onderskeiding van "klein" en "groot" humor, want hierdeur word te kenne gegee dat daar aards- en metafisies-georiënteerde humoriste

20. De humor-'cultus' der Romantiek in Nederland, bl.10.

21. Bonnefoy: Conversations with Eugene Ionesco, bl.41.

is.²² Die eerste noem Jongejan mode-humoriste terwyl die tweede humoriste-van-aanleg genoem word, wat m.i. nie die saak in sy kern vat nie. Wat sy eintlik moes gesê het, is dat die mode-humoriste alleen die vorm van humor nageboots het sonder dat dit uit eie innerlike noodsaak gegroei het. Wat is hierdie vorm dan?

Vir die humoris gaan dit om "een aanvoelen en verstaan van 's levens contrasten vanuit een hooger levensstandpunt".²³ Dit word mooi geïllustreer deur Kierkegaard se voorstelling hiervan, wat gesê het dat die lewe uit drie vlakke bestaan: die estetiese, etiese en religieuse: In die eerste fase lewe die mens onbe-kommerd, onmiddellik en so te sê hedonisties; eers d.m.v. ironie, waardeur skyn en syn van mekaar onderskei word, kan hy na die twee-de fase beweeg. In hierdie fase, die etiese, verbind hy hom aan sy medemens as hy eindelijk die kontraste tussen realiteit en idea-liteit deur humor versoen, wat hom bring in die religieuse fase.²⁴ Hierdie voorstelling kan beskou word as 'n interpretasie van humor as die "hoogste" lewensbeskouing (die religieuse hierná lê buite die bereik van sy beslissingsvermoë). Die humoristiese lewensiening word seker nêrens beter geïllustreer as in die volgende beskrywing wat Jean Paul daarvan gee nie:

"If man, like ancient theology, glances down from the world beyond on the terrestrial world, the latter looks small and vain; if he measures the infinite world with the small one, as humor does, connecting them with each other, then laughter arises, wherein is sorrow and greatness".²⁵

22. Vgl. Jongejan, a.w., bl.9.

Dat die oorspronklike romantici, waaronder die humoriste tuisheort, 'n "metafisiese" wêreldbeeld toegedaan was, word ook gestaaf deur die onlangs verskene boek van C. de Deugd: Het metafysisch grondpatroon van het romantische literaire denken. De Deugd laat hom bv. soos volg uit oor die keuse van 'n geskikte titel vir die beskrywing van sy onderwerp: "Oorspronkelyk was het de bedoeling na te gaan wat, voor deze romantici, precies de inhoud was van een echt-romantisch begrip...namelyk het begrip 'verbeelding'. Tijdens dit onderzoek werd mijn aandacht echter steeds meer getrokken door de sterk metafysische inslag die deze, toch strikt literaire theorieën vertoonden. Telkens weer verscheen de bovenna-tuurlijke gerichtheid, zowel in wijsgerig als in religieus opzicht..." (a.w., bl.5).

23. Jongejan, a.w., bl.7.

24. Vgl. Swabey: Comic laughter, ble. 55 e.v. en 93 e.v.

25. Soos aangehaal deur Wimsatt & Brooks: Literary criticism, bl. 379.

By humor is daar dus sprake van 'n verhewe standpunt, en dáárom, in die lig hiervan, dra die versoening die "onderstroom van begripen en simpatie".²⁶ Met ander woorde die mens, hoe verward en teenstrydig sy lewe ookal mag voorkom, weet eindelik dat sy gerigtheid nie op sinloosheid kan dui nie. En dit, het ons bevind (vgl. bladsy 31 e.v. hierbo), is teenoorgesteld aan die tragikomedie: hier is duidelik sprake van 'n blywende disoriëntasie wat finaal is in sy "swart" vorm.

Die verskynsel van afstand/afsydigheid in die moderne kuns wat Ortega Y Gasset beklemtoon het, moet daarom nie beperk word tot die emosionele hoedanigheid van die gees nie, want wesenlik dui "afstand" op die disoriëntasie wat daar in die hele menslike gees bestaan.

En dis van hier dat die moderne geestigheid opereer: dit skakel direk in by die absurde tradisie. Maar omdat dit 'n veelsydige verskynsel is, wat ingewikkeldheid vertoon, soos die meeste ander lewende verskynsels, openbaar dit ánder vorme ook. En wat sy "moderne" vorm (as grotesk en "unified") betref, leun dit selfs terug op 'n tradisie. Maar dit sou nooit so 'n indruk maak het nie, was dit nie dat dit help uitdrukking gee aan die tydsgees van die moderne tyd nie. En laat dit ook gesê word: was daar nie so 'n tydsgees nie, kon die geestige verskynsel (en dan dink mens veral aan die Afrikaanse en Nederlandse literatuur wat nie 'n uitnemende tradisie van "poetry of wit" het nie) maklik beredder word deur 'n humoristiese beskouing.²⁷

6. Visser en die tragikomiese visie

Hiervolgens kan ons nou die plek en waarde van Visser se geestigheid beter begryp. Omdat Visser uitgegaan het van 'n "vaste" waardeleer, tref ons by hom selde indien ooit groteske of radikale geestigheid aan. Maar omdat hy ook 'n waaragtige geestige digter was wat 'n omvangryke belangstelling in die lewe getoon het, setel sy geestigheid dikwels in die sfere van suiwer geestigheid van die tweede orde.

26. Vgl. Jongejan, a.w., bl.6.

27. Vgl. bv. Jongejan, a.w., bl.186 e.v., waar komiese verskynsels bespreek word wat betrekking het op geestigheid.

En hier is Visser by uitstek die alchemiese of eksperimenterende digter wat die beste geestige digter sal laat jaloers voel (dink veral aan "Toe die wêreld nog jonk was"). Dit is dus nie heeltemal reg om te dink dat 'n digter se vermoëns aan bande gelê is as hy by voorbaat uitgaan van een of ander "truth of correspondence" nie. Hierdeur, deur die vryheid wat hy homself veroorloof in sy spel met die "wette" waaraan hy hom ondergeskik stel, bereik hy juis 'n fassinerende, en miskien selfs grootse, effek.

Iets hiervan het ons sien gebeur in "n Bekende gesig".

Die Medisyne is my Vrou,
 Die Kuns is my Vriendin.
 Deur eerste word ek druk gehou,
 Die tweede sien ek min.
 En dit is goed vir U,
 En goed is dit vir my:
 Als ik het kwade wil,
 Ligt't goede mij nabij!

Daarom is dit interessant om te verneem hoe Visser self hierdie gedig opgehelder het met die volgende aanhaling uit Arnold Bennet se How to make the best of life: "The truth is that life ought to be a feat of balancing, guided by a sense of proportion!" Of vergelyk ook die volgende: "Eendag was hy by vriende op besoek en het daar in drukke gesprek geraak oor die noodsaaklikheid om as mens, in watter omstandighede jy jou ook al mag bevind, jou ewewig te bly behou en nooit na gevaarlike uiterstes gevoer te word nie".²⁸ Miskien het hierdie woorde gedien as 'n soort selfregverdiging van "n Bekende gesig" teenoor 'n konserwatiewe gemeenskap. En, aan die ander kant, die onderstreepte gedeeltes herinner nogal aan Richards!

Maar omdat Visser se geestigheid gegrond is op 'n lewenskuns wat 'n geloof in vaste norme veronderstel (hoewel hy die norme bietjie kon laat draai, om hul vaste as!), kon sy geestigheid maklik tuis gebring word onder die wêreldbeeld van humor. Binne hierdie raamwerk doen sy geestigheid egter te berekend, onbewoë, aan. En toe hy weer suiwer gewaardeer is om sy geestigheid, is sy geestigheid "uiters beperk en eensoortig" bevind (vgl. Opperman,

28. Vgl. Nienaber: A.G. Visser - digter en sanger, bl. 20; onderstrepings deur my.

Die Burger, 23 Augustus 1958). So kón daar geoordeel word, omdat Visser se werk buite die tragikomiese visie staan. (Volgens Opperman is die ideaal dat "die ernstige poësie 'geestigheid' in sy essensie saamdra".) Miskien het Opperman in hierdie oordeel aangevoel dat dit dié visie is wat eindelijk teweeggebring het dat geestigheid selfstandige status verkry het. Dit grens daarom aan 'n anomalie om Visser se werk, wat buite hierdie geestes kader val, weer té hoog te skat.

Wil mens 'n kortbegrip kry van die verandering wat daar oor die algemeen ingetree het in die wêreldbeeld ná Vyftig t.o.v. geestigheid in die Afrikaanse letterkunde, is dit openbarend om Visser se "Noag se ark" (Uit ons prille jeug) langs "Diere" (uit Gedigte) van Barend Toerien te plaas.

Visser stuur ligweg verby die groteske as hy hiermee slegs 'n verdere aanknopingspunt vind vir sy heerlike spel:

ENSOVOORTS

Daar's nog goed met wreder name:
 Kwaggas uit die Kraggakamer,
 piering-pinang-rottang-blatjang-oerangoetangs,
 Middellandse-see-se-ruben-simeon-leviatangs.
 Kom jul môre oor 'n week weer, dan miskien
 sal al die arkebroeders jul vir hul en hul vir
 jul sien.

In hierdie vers weet Visser hoe om die vrees uit die alledaagse te laat voortvloei ("Kwaggas uit die Kraggakamer"), waardeur dit dan ook versag word. Dit geld ook vir die "leviatan" wat opgeroep word deur die saamgestelde woord "leviatang", wat as't ware na die agtergrond verskuif word, want die heerlike opnoem van Jakob se seuns is ook hierby inbegrepe (Ruben, Simeon, Levi...).

By Toerien weer is daar iets van 'n wrele toespitsing op die lot:

DIE LANGBEENSPINNEKOP

Die langbeenspinnekop spin
 oorhoeks van muur tot muur
 en nooi tot hul verdriet
 onskuldige vliegies in
 sy bodemlose skuur
 - geslepe arachnied.

Lewensaftakeling staan by Toerien dus op die voorgrond. Dit kan gepaard gaan met 'n moedswillige uitbuiting van die seksuele:

PADDAS

Aanskou die paddas want hul bring
tuis die futiliteit van rypwording;
want hul wat vroeër vissie was
word eelterige platannas.

Verder bestaan daar nie meer 'n goeie verstandhouding tussen mens en dier by Toerien nie. Waarop dit eindelik dui, is die skeiding wat daar ingetree het tussen subjek en objek. Hier kan gelet word op die slot by Visser, wat 'n aangename "ensovoorts" word, deur dit dan te vergelyk met die onbehaaglike uitkoms van Toerien:

SLOTSOM

Hoe meer ek reis en mense sien
hoe duideliker ek insien:
dat, harig of bedek met dons,
die burgers van die diereryk
verstandiger is as hul lyk
en aangenamer is as ons.

Ten slotte, waar Visser se geestige waarneming grotendeels kinderlik verwonderend is, is Toerien daarop uit om die vertwyfelende en daarom ook aftakelende aan die lig te bring. In hulle onderseie betragtings van die kameelperd, dui die problematiese (wat uitkristalliseer rondom die woordespel: "seerkeel"/"keelseer") by Visser dus net op die verbasingwekkende, terwyl Toerien se gevolgtrekking van skepsis en gedistansieerdheid getuig:

DIE KAMEELPERD

Die ou langnekker op-en-af,
met sy alkant-selfkant-draf,
my sy klein verdwaalde koppie
in die hoogste boom se toppie,
is ou
Veertien-
voet-
van-
seerkeel-
as-
hy-
keelseer-
kry-
giraf.

DIE KAMEELPERD

So groot is die distansie
van kop tot grond, ek wonder:
is eksentriekheid werd
twyfelagtige elegansie?

Treffend dan is die volgende verse (uit "Ons vader was vegter,
jagter, boer", Gedigte) waardeur Toerien "the predicament of
modern man" opsom:

En Freud het ons emosies uitgerafel
soos 'n sandhaai op 'n demonstrasietafel.

o o o o O o o o o

HOOFSTUK TIENSPEL EN DIE EKSPERIMENTELE1. Spel en geestigheid

Geestigheid en spel is verwant aan mekaar. Alle uitinge van geestigheid is egter nie suiwer en alleen spel nie, soos spel ook nie noodwendig gepaard gaan met geestigheid nie.¹

In haar boek, The field of nonsense, stel Elizabeth Sewell dit by herhaling dat dit in die spel ("game") wesenlik gaan om "a sense of certainty".² Die kontroleerbare element staan voorop, wat o.a. wil sê dat die speelding apart, konkreet en beheerbaar gehou word, waarin die nugtere oordeelsvermoë die deurslaggewende faktor is. Dit stel sy teenoor die droom en poësie wat geneig is om die grense tussen dinge weg te vee en hulle inmekaar te laat versmelt. Binne hierdie raamwerk plaas sy "nonsense verse", wat vir haar nie dui op 'n irrasionele aktiwiteit nie. Om dit te illustreer, verwys sy na wat Lewis Carroll van 'n bekende kleuterversie gemaak het:

Twinkle, twinkle, little star,
How I wonder what you are!
Up above the world so high,
Like a diamond in the sky!

Twinkle, twinkle, little bat!
How I wonder what you're at!
Up above the world you fly,
Like a tea-tray in the sky.³

Die paar wysigings wat Carroll aangebring het, bring mee 'n heeltemal ander geesteshouding. Teenoor die "star" wat op belangrikheid, buitengewoonheid en skoonheid in 'n onmeetlike ruimte dui, staan die "bat" as "something near at hand, reasonably familiar,

-
1. In Die smal baan, bl. 14-21, het F.I.J. van Rensburg dit oor "die speelse tradisie in Afrikaans". Hierin betrek hy 'n uiteenlopendheid van komiese verskynsels wat aangelê is op die speelse element. Vir hom gaan dit egter nie uitsluitlik om "speelsheid" binne 'n geestige verband nie, want hy betrek ook humoristiese verskynsels daarby.
 2. Sewell: The field of nonsense, bl. 36.
 3. A.w., bl. 100.

small; it is a creature whose appearance and habits are familiar; it is grotesque and we feel no attraction towards it; it usually appears alone".⁴ En dieselfde kan van die "diamond"/"tea-tray"-verhouding gesê word. Dit laat Sewell tot hierdie gevolgtrekking kom:

"Smallness, ordinariness, artificiality, distinctness of units, and a tendency to concentrate on the part rather than the whole are all helpful in the playing of Nonsense..."⁴

Nou is dit merkwaardig dat die basiese vorm van geestigheid, die woordspeling, verwantskap vertoon met Sewell se opvatting van "Nonsense". By die gebruik van woordspeling, wat 'n vorm van dubbelsinnigheid is, bly ons, ondanks die ooreenkoms wat ontdek word, bewus van aparte semantiese verbande. Die woordspeling is 'n per slot van rekening 'n punt-van-ooreenkoms wat getref word, 'n aanrakingspunt wat nie reg kan laat geskied aan die omvang van die verbande nie. Volledige identifikasie bly dus uit. Die volgende woorde van Empson aangaande die "nineteenth-century punster" som hierdie toestand goed op: "he uses puns to break away from the echoes and implications of words, to distract your attention by insisting on his ingenuity so that you can escape from sinking into the meaning".⁵

Die effektiewe woordspeling belig die verbande egter so in hul kern dat hulle as identities verskyn. Vergelyk hier "Tom der Reimer" (uit Teenstrydige liederes) van Ernst van Heerden:

My grootoom is 'n stoere Boer
sy oog roer waar die ryme roer -
as dorpspoëet word hy geëer
vir elke woord wat hy kreëer.

Wat ons gemeenskappe teister met
die strikke van die lewensnet,
klink salwend en vertroostend uit
in note van sy droewe luit;

oorstromings, droogtes, geldtekort,
Nig Koekie en haar drieling, sport
en sports, die nuwe dominee,
al wat ons ken van wel en wee:

4. A.w., bl.101.

5. Vgl. Empson: Seven types of ambiguity, bl.109.

dit is die dinge wat oom Piet
met groot vernuf tot woord gebied;
tog spytig dat die Oom se vers
so doofbaar is soos Oom se kers.

Die woordspeling in die slotvers trek die voorafgaande poging tot waardering van "Oom se vers" in sy essensie saam. Deur nl. uit te gaan van 'n bekende idioom: iemand se kers is uitgedoof, word die rymelaar se verskuns op lig speelse wyse in perspektief geplaas. En hoe boots die gebruik van die paar-rym die rymelary na, en met watter lugtige effek dan. Die inset begin hiermee as die "stoere Boer" en "roer" die wêreld van die jagter oproep waarna "Tom der Reimer" sy "ryme" skik. Skalks is die soort woordspeling "sport en sports" wat aan weerskante gestut word deur "teenstrydige" betekenis: enersyds "nig Koekie en haar drieling", andersyds "die nuwe dominee".

In 'n studie, "Nijhoff, de speelse",⁶ maak G. Kazemier die volgende opmerking aangaande die spel: "...in het naast elkaar bestaan van beide werelden ligt een van de bekoringen die het spel voor ons heeft".⁶ Wanneer geestigheid bloot speels ingestel is, lei die bymekaarbring van uiteenlopende wêreldes tot 'n fassinerende effek waarin daar 'n bekoorlike spanning bestaan tussen illusie en essensie. Die volgende gedig van Opperman, afkomstig uit Edms. Bpk., illustreer hierdie eienskap van geestigheid waarin speelsheid die botoon voer:

PARSTYD

Dit kóm van al die doppe vreet
dat jy jou einste lyf vergeet
en regop soos die baas wil stap
en, nes hy, probeer twee rye spore trap,
dat jy beginne uitgelate gil en giggel
tot jou borste in tepeltjies natril,
dat jy die ganse soos 'n hond rondja
in plaas dat jy jou soos 'n vark gedra.

6. Vgl. G. Kazemier e.a.: Het spel in de literatuur, bl.7.

Die identiteit van die "jy" wat hom/haar aan die "doppe" vergryp het, word eers in die laaste vers duidelik. Die interessante is egter dat dit nie onmiddellik deurdring nie, want die uitdrukking "soos 'n vark gedra" word gewoonlik gesê van 'n mens wat hom skandelik gedra, met die gevolg dat dit as 'n verrassing kom wanneer besef word dat die "jy" werklik 'n vark is! Hierdie insig laat die leser die episode herinterpreteer.

Eerstens, om jou in hierdie gedig soos 'n vark te gedra, beteken om jou ordentlik te gedra; en, tweedens, "twee rye spore trap" en "ganse...rondja" sinspeel op uitdrukkings ("twee rye spore loop" en "ganse aanja"), wat gesê word van 'n mens wat dronk is; maar dan, derdens, deur hierdie verwysings óórtree die vark weer eens die grense van sy "einste lyf"! Hiermee word die digbundel se titel, Edms. Bpk., op geestige wyse weerlê.

Die "poëtika van korrespondensies" word in hierdie gediggie op suiwer speelse wyse gedemonstreer: hoe die een konteks in terme van die ander begryp kan word. Soortgelyk aan hierdie omkeer van waardes (sonder enige rampspoedige gevolg) is die volgende bekoorlike gediggie (uit Argekrobaat) van S.J. Pretorius:

LEON KNEOLLER

Wie het jou so die woord leer men
dat jy skryf met 'n danseres
se been, 'n heksebesem en
stiletto of pistool, en selfs
sigare opsteek met jou pen.

Die gedig handel oor iemand wat 'n versamelaar van penne van allerlei vorme is. Vir die spreker is dit 'n hele aardigheid om Leon Kneoller telkens met 'n pen van ander vorm te sien skryf. Die verrassing vind plaas wanneer die pen by Leon Kneoller 'n splinternuwe funksie bykry. Hierdie skielike omkeer van waardes word voorspel deur die titel waar die letters van die naam in omgekeerde volgorde in die van vervat word.

"Suidoos" (uit Teenstrydige liedere) van Ernst van Heerden is eweneens 'n suiwer speelse gedig met 'n geestige opset.

Onder die aanslag
 buig peperbome driekwart vorentoe,
 en populiere skiet
 uit die skrum
 na die skakelende denne
 'n windeier
 wat oor die logge ou vóór-eike
 fluks wip en swaai
 na die ratse vleuel
 van die silwerboom.

In hierdie gedig word die "conceit" breedvoerig uitgewerk: die verskillende bome waardeur die wind waai, verteenwoordig mettertyd 'n rugbyspan. Treffend is die woordvonds "windeier" wat die spil vorm in hierdie verbeeldingspel.

Van 'n gelyksoortige aard is die volgende liefdesfantasie van Boerneef uit Malle mole:

Duisendpoot en hotnosgot
 dreutel agter die rooibaksteen
 die duisendpoot is bra verspot
 en hou hom ewe latjiebeen
 maar hotnosgot sê kaf met jou
 en tik hom speel-speel op sy skeen

Die sleutel tot die "conceit" in hierdie gedig is die taalverwysing "hou hom ewe latjiebeen" (waarskynlik 'n volksetimologie wat soos sommige ander volksetimologieë koddig maar veelseggend is). Fyn is die wyse waarvolgens Boerneef die situasie rondom hierdie beskrywende uitdrukking uitbou: deur eers die liefdespaartjie af te sonder waarna attenties van die duisendpoot volg, maar waarvoor sy "coy mistress" skynbaar geen sin het nie.

Boerneef het Visser se geestige aanwending van die Hoog-Hollandse Bybelse verwysing voortgesit. Dit besit egter 'n eiesoortigheid soos dit voortspruit uit persoonlike ervarings rondom die lewe van Boplaas. Merkwaardig is dit dat die eerste gedig uit Krokos hierop betrekking het.

Di \$ Blesman en Sandveld en Faan
 in die skurfte van Swartrug se berg
 en die weer is wreed en die wind sny diep
 en die moftrop stom verkleum en stom
 maar nie voor het aangezicht zijner scheerders nie.

Hierdie openingsgedig kan naas die prosastuk "Oor Swartrug"⁷ geplaas word, waarin vertel word hoe daar met die kleinvee getrek word, "weg van die wintersneeu en ryp van die Bokveld na die warm vyebossiewêreld".⁸ Hierin word daar ook o.a. verwys na Blesman en Sandveld, die uithaler-voorbokpaar. Maar waar die episodiese prosa 'n wydlopige koers neem, bring die geestige wending in hierdie gedig die ervaring skielik tot afronding.

Die moftrop wat verkluim daaruit sien, wek die indruk van "stomheid" wat daarop dui dat hulle ontdaan is van die gebruiklike baldadigheid. Hierdie eienskap wat so voorop staan (want let op die herhaling van "stom") gee aanleiding tot 'n geestespel deur te verwys na Jesaja 53:7:

"...doch Hij deed Zijnen mond niet open; als een lam werd Hij ter slachting geleid, en als een schaap, dat stom is voor het aangezicht zijner scheerders, alzoo deed Hij Zijnen mond niet open."

Die spreker se houding teenoor die gebruikmaking van hierdie hoogs ernstige Bybelverwysing blyk duidelik uit die gedig self. Hy is hom bewus van die andersoortige aard van die situasie waarop hy hom beroep, daarom die eerbiedige kwalifikasie waarmee die verwysing gehanteer word: "maar nie...nie". Hier is dus geen sprake van kritiek, d.w.s. gereserveerde geestigheid nie, ook nie belewenis van 'n eksistensialistiese situasie, d.w.s. radikale geestigheid nie. Ons vind hier suiwer geestigheid van die eerste soort, die intellektuele grappie, waardeur die persoon aan die woord die spanning van die verskriklike koue ietwat verlê.

In die volgende gediggie, ook afkomstig uit Krokos, word daar op allerlei wyses weer eens verwys na die Bybel:

Ek is die veewagter van Alkantrem
G'n inkilte skaar het my knipmeslem
ek praat die woord wat 'n skaap verstaan
van Papkuil tot innie Boesmanlaan
ek klap met die plaks van my grootjie Sem
en sing virrie trop met my tinnerstem
skaapryt skaaprin bokryt bokrin
regstaan Joggem weid myne lammeren
bokryt skaapryt bokrin skaaprin
uithalerjoggem hoed myne lammeren

7. Vgl. C.P. v.d. Merwe: Boerneef: 'n keur uit sy prosa, bl.9-17.

8. A.w., bl.10.

Die spreker is een van die volkies wat hom op sy skaapwagterskap beroem. Dit word gedoen met daardie tipiese uitbundigheid wat ons later meermale by Boerneef sal aantref (maar dan dui die uitbundigheid op iets aangrypends). Die gevolg is dat dit nie altyd maklik is om te bepaal wat fiksie en wat feite is nie. Verwys hy na 'n werklike persoon as hy praat van sy "grootjie Sem", of verwys hy (ook) hiermee na die Semiete van wie sy skaapwagter-beroep stam? Dit geld ook die "Alkantrem" wat nie net bloot naam is van 'n werklike plek nie, want dis ook beskrywend van sy beroep as skaapwagter: hoe hy voortdurend moet keer, van alle kante moet rem, dat die skape nie weg dwaal van die trop nie.

Dis egter eers deur die twee Hoog-Hollandse Bybelse verwysings dat sy gróótpatrery reliëf kry, hiermee dus geestig word. Wat hoogs ernstig bedoel is (vgl. Johannes 21), word hier speels binne sy situasie betrek. En miskien verwys hy en speel hy dus ook met die Bybelse voorstelling van die skape wat van die bokke geskei sal word - maar nie te konsekwent nie, want eindelik is daar skape en bokke wat "yt" is en andersom!

Die speelse verwysing na die Bybel dui by Boerneef egter nie altyd op geestigheid nie. Om geestig te wees, moet dit aangelê word op 'n andersoortige lewensituasie waarmee 'n ooreenkoms beklank word. So bv. is die volgende ophaling van die Bybel bloot snaaks of komies binne die lewensituasie waar dit gebruik word (vergeelyk ook die verhaal "Ahimaáz en Cuschi")⁹:

In die Sondagskool op Boplaas
 luister ses klonkies en die kleinbaas
 eerbiedig na die oubaas
 na tien gebooe waar hulle swaar aan dink
 later toe hulle vir die kalwers gras sny
 en speelspeel dan en wan 'n bietjie perdry
 steek Jors vir Sors aljimmers in die sy
 gysil geen anre goren vir my aangeseg gedink

(uit Ghaap en kambro)

Ek wil dan duidelik stel dat geestigheid nie noodwendig vervat is in die spel nie. Binne die speelse tradisie van Afrikaans bestaan daar etlike belangrike gedigte wat spel-minus-geestigheid is. Ek dink aan Elisabeth Eybers se "Piet-my-vrou" (uit Die helder halfjaar) wat in ekstatiëse jubeling die twee uiteenlopende

9. Vgl. Boerneef: Teen die helling, bl.52-59.

kontekste inmekaar laat versmelt: daar bestaan geen spanning meer oor die ooreenkomste wat gemaak is tussen die twee wêrelde nie. Dit geld ook "Tersiene" (uit Neerslag) waarin die aktuele wêreld (die seun se versoek) vólmaak omskep word in die droom-wêreld (die prosodiese beskouing van sy versoek). Van 'n ander aard is die spel in Van Wyk Louw se "Die beiteljtjie" (uit Nuwe verse) wat uitloop op die erns van die lewe, wat in sy ontsetting selfs miskien op 'n negatiewe aktiwiteit kan dui.¹⁰ In hierdie gedig vind ons spel-plus-erns, maar dan minus-geestigheid. Dit kom hierop neer dat in "Die beiteljtjie" beweeg word van die een wêreld tot aanskouing van die ander wêreld, terwyl in geestigheid twee bestaande wêrelde in terme van mekaar belig word.

2. Die eksperimentele en geestigheid

In die laaste hoofstuk van The field of nonsense,¹¹ nadat herhaaldelik die stelling verdedig is dat "nonsense verse" op die beheersing van die wanorde dui, kom Sewell tot die slotsom dat hierdie soort poësie eindelik tog op die onberekenbare dui, wat sy na analogie van die spel soos volg formuleer: "So any game is at one and the same time an exercise of skill and manipulative ability, a way of finding out how God deals with the universe, and a dangerous make-believe with holy things."¹²

Kazemier is 'n soortgelyke mening toegedaan waar hy sê dat die spel in sy "exploratiewe verhouding tot de wereld" dui op die onberekenbare en dus gevaarlike (vgl. nog eens "Die beiteljtjie").¹³ Trouens, die hele masker-motief gaan hiermee saam, wat wil sê dat die self vir hom 'n tweede self skep waardeur hy sy minderwaardigheid oorkom.¹⁴ Vergelyk ook Buddingh' se onderskeid wat hy tref tussen spel en eksperiment: eersgenoemde wil net sê "dartel vermaken" terwyl lg. veral ook belangstel in "het absolute: de steen der wijzen".¹⁵

10. Sommige kritici is van mening dat "Die beiteljtjie" slegs op iets positiefs dui. Vergelyk die gesprek wat hieroor gevoer is deur Pirow Bekker en Z.J. Pretorius in Klasgids.

11. Vgl. Sewell: The field of nonsense, bl.183-194.

12. A.w., bl.186.

13. Kazemier, a.w., bl.8.

14. A.w., bl.9-10.

15. A.w., bl.124.

Die moderne beskouing van "spel" is dat dit tot iets allerge-wigtigs kan lei - maar dan sonder die swaarwigtigheid van die "erns". Huizinga is die persoon wat aan hierdie beskouing status verleen het met sy Homo ludens, bv. in die volgende raak samevatting wat hy van hierdie verhouding sê:

"Beschouwt men...het begrippenpaar spel-ernst nog even nader, dan blijken daarin de beide termen niet gelijkwaardig. Spel is daarin de positieve term, en ernst de negatieve. De beteekenisinhoud van ernst is met de negatie van spel bepaald en uitgeput: ernst is niet-spel, anders niet. De beteekenisinhoud van spel daarentegen is met niet-ernst geenzins omschreven of uitgeput. Spel is iets eïgens. Het begrip spel als zoodanig is van een hoogere orde dan dat van ernst. Want ernst tracht spel uit te sluiten, maar spel kan zeer wel den ernst in zich omsluiten."¹⁶

Uitgaande hiervan wil ek enkele hoogtepunte van geestigheid in die Afrikaanse poësie bespreek.

Peter Blum se "Woordafleiding" (uit Steenbok tot Poolsee) is 'n uiters vernuftige soort woordespel wat die erns waarop dit bereken is, 'n ligte aanslag gee. Die onkonvensionele wyse waarop die beskawingsgeskiedenis verklaar word, maak dit 'n dartele kragtoer.

WOORDAFLEIDING

Dorp: die beeld spring dadelik in sy plek,
betekenisvol. - 'n Stowwerige pad
sak by 'n bult af, span 'n rukkie uit
en wei daar rond voordat hy verder trek.
Hy snuif 'n vreedsame lug tussen die nat
van groen tuine wat die dorpsmense spuit,
en druk sy nuuskierige stoffies teen die ruit
van elke waardige geboutjie daar
wat van 'n dorpie 'n gemeenskap maak:
die poskantoor en die polisiestasie,
die haarkapper en 'n klein meubelsaak,
stuk of ses algemene handelaars,
die stadsaal, die kantoor waar registrasie
van motors plaasvind, en van sterfgevälle;
'n koffiehuis (hulle bedien ook tee),
'n motorhawe en 'n bank of twee
die rollermeule (Eiendoms, Beperk),
die skool en - les bes - ook die N.G. Kerk

Hoekom is jy dan daarmee nie tevrede?
Hoekom soek jy die oorsprong van die woord

16. Vgl. Huizinga: Verzamelde werken, v, bl.73.

in 'n woeste en vae voorverlede
 se dolende en primitiewe sede
 wat nie meer binne hierdie grense hoort?
 Helaas, die logika van die woord self
 dwing my om ongenadig t'rug te delf
 na daardie troebel bronne van ons spraak
 wat in ons tonge spruit en van my kaak
 'n blote skakel en 'n deurgang maak
 -onwillekeurig stroombedding en poort

Etimologies dus breek ek jou oop,
 soos 'n mens die harde dop van neutte kraak,
 en vind jou sin in trop. Die mense stroom
 kerk toe (dis Sondagaand), sedig en vroom -
 en dadelik, in Engels: "How they troop!"
Troppo in Italiaans - te veel; en in Latyn
tribus: 'n stam, 'n samehorigheid,
 en daaruit ook tributum. Dit wil skyn
 asof (net soos geld, of pecunia, spruit
 uit pecus - beeste - daardie bare tyd
 se enigste betaling van belang)
 dit ook saamhang met vee
 wat die stamlede vir die koning gee
 en aandryf na sy kraal...Jy is gevang,
 betekenis!

Jy rus op die onvaste,
 die onbestendige, die rustelose -
treiben in Duits, en driva in Oud-Fries,
 to drive in Engels -

O metamorfose!
 O dorpenaartjies, Kortverblyf se gaste!
 Verkorenes van 'n ewige Exodus
 sien ek jul staansvoets nou die oop veld kies
 agter die pad aan - jul dun toue skeur -
 jul wandelstokke vat die wind soos maste
 met seile toegerus, en julle beur
 altyd vooruit.

Jul huise volg soos brakke
 op avontuur belus op julle hakke,
 ongebind, onbeswaar, selfs deur sinkdakke -
 die magistraatskantoor word meegesleur -
 en - kyk! - die kerk ruk sy penwortels los
 (wie kan gevestig bly as sy óók dros?)
 en durf die bult aan soos 'n tanaai slak,

die ruimte in, die onbekende deur.

Reeds in die eerste strofe blyk die vormgewingsprinsipe: die assosiatiewe geestespel wat rondom én deur 'n gegewe ontstaan. Deur die "pad" in sy oorsprong en voortgang te volg, word daar mettertyd gekom tot die indeks van 'n tipiese Afrikaanse dorpie. Die vasstelling van die indeks geskied nie sonder "esprit" nie, bv. waar gesê word dat die kantoor van registrasie vir beide motors én sterfgevalle is, verder waar by nadenke gestel word dat ook tee in die koffiehuis bedien word.

Dat "Eiendoms, Beperk" deur die rym in verband gebring^{word} met "die N.G. Kerk", lyk na 'n toevalligheid - te meer as gevolg van die terloopse wyse waarmee tot hierdie kulminasiepunt in strofe 1 gekom is. Die gemeensame "les bes" het net by implikasie "die laaste die beste" in hom aanwesig, want hierdie uitdrukking wat van ligte ironie getuig, sou meer van pas gewees het in 'n komiese konteks. Hiermee openbaar die spreker egter alreeds sy kritiese houding teenoor die tradisionele beskouing dat die Kerk die mens se lewe binne 'n gemeenskapsverband, die dorp, sinvol afrond. "Woordafleiding" is dan ook 'n poging om te bewys dat die idee van 'n Kerk direk verband hou met die lae menslike element, die mens se strewe na besittings en selfbevestiging.

In strofe 2 blyk dit dat die spreker nie tevrede is met die "beeld" wat hy van die dorp gegee het nie. Hy wil delf in die "oorsprong van die woord". En dan moet gelet word op "ongenadig", waardeur hy by voorbaat ingestel is op ontluistering. Hierin is hy egter nie vooringenome nie, sê hy, want "die logika van die woord self"//dwing" hom hiertoe. Die vraag is nou hoe ons hierdie "etimologie" moet interpreteer?

Kan hierdie "woordafleiding", d.w.s. "etimologisering", (taal)wetenskaplik verantwoord word? In 'n groot mate, ja. So bv. is die verband wat daar gestel word tussen "pecus" en "pecunia" wetenskaplik korrek, want laasgenoemde het inderdaad uit eersgenoemde ontwikkel (wat ook wil sê dat ons hier in die taalwetenskaplike sin van die woord 'n woordafleiding het).¹⁷

Dieselfde kan gesê word van die ander "afleidings", selfs die uitgangspunt "trop" wat wel verband hou met "thorp" ("throp")/

17. Vgl. E. Klein: Comprehensive etymological dictionary of the English language, bl.1145.

"dorp".¹⁸ En op hulle beurt hou hierdie woorde weer verband met "troop"/"tropp".¹⁹ "Dorp" en al sy verwante vorme hierbo lei die spreker vervolgens na 'n beskouing van "tribus" wat eweneens "samehorigheid" beteken. En dan kom dit die spreker voor of die verband tussen hierdie woord en sy verwante vorm soortgelyk is aan dié tussen "pecus" en "pecunia".

Tot sover was die spreker se belangstelling in die verband wat daar bestaan tussen die verwante woorde suiwer wetenskaplik van aard. Kom hy egter tot die slotsom dat "aandryf" dié woord is waarna sy hele voorafgaande ondersoek heenwys, moet dit op sy rekening geplaas word, want "dryf" is wetenskaplik gesien aan nie een van hierdie woorde verwant nie.²⁰ Hierdie slotsom skep egter die indruk van wetenskaplikheid, want direk hierna gee hy 'n aantal Germaanse variante wat almal verwant is aan "dryf".

Die woord "dryf" waartoe gekom is, is dus die skrywer se eie afleiding uit sy beskouings van drie pare woorde wat wel onderling verwant is. Van hieruit het hy hierdie gevolgtrekking gemaak: dis vee ("trop / pecus / tributum") wat die mens nog altyd tot "samehorigheid" ("dorp / pecunia/tribus") gedryf het! Dit verklaar die "onvaste", "onbestendige" en "rustelose" aard van die mens.

Was die woord "dryf" verwant aan een van hierdie woorde (en hoe maklik kon die implisiete hoorder, in strofe 2, mislei word, want tussen "treiben" en "tributum" bestaan daar 'n groot klank-ooreenkom!), dan het die etimologiese verklaring bokant verdenking gestaan.

Maar nou is dit 'n vergesogte slotsom waarmee die spreker wil bewys dat die voorstelling van 'n dorp in strofe 1 nie juis is nie. Deur die betekenis van "dryf" toe te pas, word in die slotstrofe gekom tot 'n baldadige demonstrasie van wat "dorp" inderwaarheid beteken. Die baldadigheid vind sy hoogtepunt in die voorstelling van die kerk wat ook eindelik losraak, wat

18. Vgl. a.w., bl.1610.

19. Vgl. a.w., ble. 1656 en 1657.

20. Vgl. a.w., ble. 483 en 1647-1648.

terugwys na strofe 1 waar "die N.G. Kerk" die vervulling is op al die voorafgaande menslike bedrywighede.

Hierdie gedig het 'n verbasingwekkende oorredingskrag, en in sy soeke na ooreenkomste tussen wat kan beskou word as verskillende betekenisverbande, herinner dit aan die "Metaphysical poetry". Maar omdat dit nie ten volle verantwoord is binne die model van waar uit dit opereer nie, waardeur dit iets grilligs bykry, ressorteer hierdie gedig eerder onder radikale geestigheid.

Die geestigheid in Elisabeth Eybers se "Dagdroom" (uit Kruis of munt) is betreklik eenvoudig in vergelyking met die geestigheid van Blum se "Woordafleiding".

Ek het jou brief gelees terwyl ek eet,
die woordesoot het oor my tog gesprei,
Verby die aardse brood het ek gestaar
dwarsdeur die bome in die raam, dwarsdeur die grys
wolkeplafon tot in die paradys
waar alles lig en helder is. En net
soos in die Bybel was ons naak en het
ek, aangekla, gou hóm die skuld gegee
wat skemerig sis...toe ek opeens gewaar
dat ek my halfgerookte sigaret
aftik in my twee-derde koppie tee.

Volle besonderhede van die situasie in hierdie gedig word nie gegee nie. Dis bv. onduidelik van wie die brief kom en waarom dit handel. Die digteres word in so 'n mate ontvoer deur die brief dat sy haar in 'n onskuldige staat waan. Daarteenoor word die "hóm" pertinent uitgewys as die skuldige. Die behae waarmee die aanklag geskied, word skielik onderbreek deur die sisgeluid wat tot haar deurdring. Die beskrywing daarvan as "skemerig" laat haar dit as iets sinisters ervaar. Geestig word die gewaarwording egter wanneer sy merk dat dit die halfgerookte sigaret is wat sy in haar koppie tee afgetik het.

In hierdie gedig word vanuit 'n lewensituasie gekom tot 'n ontnugtering wat as vergissing uit hierdie situasie voortspruit, wat dán as geestige uitkoms die psigiese ingewikkeldheid van die voorafgaande bespiegeling onderstreep.

DIT EN DAT

"the withness of the body" - Whitehead

Dit, vae balling, word gelei
langs doodloopgangetjies verby
deur Dat, voorbarig en sekuur,
wat weet waarop om af te stuur.

Dit, strompelend agter Dat aan, staar,
aap alles na wat Dat gebaar:
uit één diskrete sleutelgat
syg die gesteun van Dit en Dat

- tot, deur die skerp roes afgeskei,
Dit weér Dit word en Dat Dat bly.

"Dit en Dat" vorm deel van 'n klein groepie gedigte waar met die taal self gespeel word, maar wat eintlik dui op die problematiek van die man-vrou-verhouding. 'n Ander gedig in hierdie verband is "Taalles" (ook uit Balans), waarin op vernuftige wyse met 'n taal-gegewe omgegaan word. In sy ontleding van hierdie gedig sê T.T. Cloete o.a. die volgende: "Wat volgens die verhaal van die gedig en op menslike vlak in die gewone lewe mislukking en teleurstelling was, daardie hele stuk menslike nederlaag het in die gedig taal-verrassing en -vreugde geword. Daarom heet die gedig Taalles."²¹ Dink mens verder daaraan dat dit in hierdie gedig primêr gaan oor die ontoereikendheid van 'n menslike verhouding, dan is die "taal-les" geestige middel, afleiding van 'n onaangename "saak". Hierdeur neem die geestigheid 'n beswerende funksie aan.

Met "Dit en Dat" van Elisabeth Eybers word die taal nog meer in sy formele hoedanigheid aangewend om die ingewikkeldheid van die verhouding man-vrou te illustreer. Dit word 'n oulike speletjie deur uit te gaan van 'n taalpatroon, "Dit en Dat", wat in sy aanskakeling as model dien vir die optrede van die twee geslagte. In strofe 1 is "Dit", die vrou, van "Dat", die man, geskei (die onderskeie elemente van swakheid en selfstandigheid word deur die klanke van hierdie twee woorde gesuggereer). Dit word 'n soeke na mekaar vanuit tweërlei gesigspunte. Vind hulle mekaar eindelijk, leu die geslagsgemeenskap, word die ideaal van "withness" bereik: "Dit en Dat". Ten slotte word dan weer geïllustreer hoe na die "roes" elkeen "afgeskei" word tot sy eiesoortigheid.

1. Vgl. Kaneel, bl.38.

"Dit en Dat" is, soos gesê, 'n oulike speletjie met ernstige implikasies. Miskien is dit egter te vernuftig, uitgedink, want in die normale taalgebruik word hierdie taalpatroon selde indien coit gebruik. Hierdeur verkry die verwysingsraamwerk van die gedig iets kunsmatigs.

In "Vriesweer" (uit Balans) fungeer die geestigheid anders en staan dit ook nie in diens van die beskrywing van die verhouding man-vrou nie:

Net by die krom brug bly die water swart
maar verder sloot-af flikker alles hard.

Die mooi bont eende buig en duik en trap
binne die skuiling van die brug se kap.

'n Wye seemeeu, misties wit en grys,
dryf nader, aarsel, land dan op die ys

en word 'n uitverkore voël wat droog,
steltpotig afkyk uit sy ronde oog.

Terwyl sy maters saam eerbiedig kakel
oor aanbreek van 'n tydvak van mirakel

verlaat 'n Petrus-eend die donker boog
en krabbel, voor hy terugplons, lomp omhoog.

Op die letterlike betekenisvlak gaan dit in hierdie gedig om die waarneming van die bedrywighede van voëls in die omgewing van bevrore water. Met die naamgewing "Petrus-eend" word die hele betekenistoedrag egter dubbelsinnig soos dit uitwys na die Bybel-gebeurtenis in Mattheüs 14:22-36. Aangesien die Petrus-eend se ontrede komies is, dit die sluitstuk op die hele gebeure is, vind die aanlê van die gegewens in die tweede betekenisvlak binne hierdie raamwerk plaas. Die komiese, "onelastiese", verskyning van die Petrus-eend word onderstreep deur die antimetrie van die slotvers: "en krabbel, voor hy terugplons, lomp omhoog".

Daar bestaan 'n punt-tot-punt-ooreenkoms tussen die twee vlakke van betekenis. So bv. verwys die seeumeeu na Christus, en die gepaardgaande beskrywings van die seeumeeu as "Wye" en "misties", dui op sy goddelike teenwoordigheid; ook dat die seeumeeu 'n "ronde" oog het en 'n "uitverkore" voël is, kan toegepas word op Christus se verskyning.

Met "Vriesweer" het ons dan 'n geestige allegorie, in teenstelling met die ernstige allegorie "Weer in die ark" (uit Skemering) van Totius. Die soort geestigheid wat ons in hierdie gedig van Elisabeth Eybers aantref, is suiwer geestigheid van die eerste soort: 'n komiese gebeurtenis (Petrus se komieklike voortvarendheid) word in ander terme belig.

Vergelyk hierdie gedig van Elisabeth Eybers met die volgende geestige gedig van Ernst van Heerden, "Werktuigkundige" (uit Teenstrydige liedere):

Sy staal-minnaresse staan uitgestal,
oopgesper, opgedomkrag:
soos vroue met die rokke hoog,
obseen, ontbloot, af- en opgetakel,
met binnewerkinge
vir die terloopse oog
(ondeskundig)
netjies en vermoedelik paraat.

Maar vir hom is hier veel bronne
van kommer en rammeling -
kranklikheid, slytbaarheid, moedswilligheid
tot verskeie ellendes saamgemoer;

Skroefsleutels, hamers, knyptange,
en bonte
die klinkende voorspel
tot towerformules
vir die oplossing
van alle probleme:
hoe word so 'n magdom komponente
tot 'n maagdom teruggevoer?

Hier word die twee bewussynsvlakke direk gegee en langs mekaar ontwikkel. Dis verstommend om te sien met watter vernuftigheid die uitgewerkte "conceit" gehandhaaf word van die begin tot einde. Wat die deurgevoerde ontginning van die geestigheid dus betref, herinner hierdie gedig sterk aan iets soos "The flea" van Donne.²²

Die vraag is of dit in "Werktuigkundige" net gaan om geestigheid sonder meer, óf dien dit as middel waardeur kommentaar gelewer word op die lewe? Lg. blyk die geval te wees as ons die woordspeling van die slot in oënskou neem. Hierin is dit ironiese

22. Vgl. Winny: A preface to Donne, bl.126.

kommentaar op die werktuigkundige wat hom as 'n Don Juan-figuur waan. Sy ganse optrede word 'n doelbewuste vergryp aan al wat vrou is, in so 'n mate dat hy in sy gepeuter eindelik nie meer weet hoe om die "magdom komponente" terug te sit in hul oorspronklike plek nie. Dat hierdie oorspronklike plek "maagdom" heet, verrai die houding waardeur ons die gedig kan interpreteer.

Deur hierdie woordspeling word 'n oordeel gevel oor mense soos die werktuigkundige wat in hul manie, sekswellus, alles verknoei sonder dus om eerbied te toon vir die oorspronklike staat van dinge. En nou moet goed verstaan word dat "maagdom" nie as absolute ideaal voorgehou word nie, soos in "Huiskat", maar dit word alleen gestel teenoor diegene wat hulle hieraan vergryp. Hierdie slot-insig is in sy onverwagse wending 'n boemerang op die werktuigkundige wat gemeen het dat hy "die oplossing // van alle probleme" gevind het. As sodanig is dit kritiek en het ons in hierdie gedig eindelik te doen met gereserveerde geestigheid wat die voorafgaande radikale elemente in perspektief plaas.

In die volgende gedig van S.J. Pretorius, "Som" (uit Argekrobaat) fungeer die "conceit" weer op 'n ander manier.

Komplekse het ek lank tevore
snags slapeloos gereduseer
tot klein ondeelbare faktore,
gemenes uitgekanselleer
tot enkeles en toe geduldig
die resultaat vermenigvuldig
en van groot reekse sielewee
was eensaamheid die GGD.

Die bekoorlike effek van hierdie gedig het te doen met die aanwending van die "conceit": die tweede lid word doelbewus op die agtergrond gehou deur die "resultaat" eers aan die einde te openbaar. Aanvanklik lyk dit dus of die "som" suiwer op 'n rekenkundige proses dui, sodat, wanneer die "resultaat" van die pynlike proses gegee word wat hiermee korrespondeer, die "eensaamheid" as 'n ligte verrassing kom. Deur die "conceit" word "eensaamheid" wat gepaard gaan met neerslagtigheid, verhef tot die sfeer van verlossende spel.

In die volgende kwatryn van Pirow Bekker, "Woonstel" (uit Die klip sing), word die tweede lid van die "conceit" nie direk genoem

nie. Deur suggestie, by wyse van verwysing, word die leser bewus van die bestaan daarvan.

'n Plekkie sal ons vir ons inrig, skatjie,
met snoesige gordyntjies en 'n matjie.
Verkieslik op die agste vloer. Met later
- wie weet - 'n kindjie, of 'n budjie.

Hierdie gedig se angel lê in die slotwoord verskuil, waarmee by implikasie die frustrasie van die so pas voorafgaande oorweging: dat dit nie maklik moontlik sal wees om 'n kindjie in 'n woonstel te hê nie, oorkom word. Hiermee word dan die tragiese belewenis verlê na 'n komiese aspek en kán dit hiervolgens as 'n geestige inspeling op Opperman se hooggestemde "Na 'n besoek aan die diere= tuin" (uit Negester oor Ninevé) beskou word.

In die meeste geestige gedigte vind ons dat die twee lede van die "conceit" in oorleg met mekaar optree. Dit is van toepassing op die uitgebreide("bv. in "Vriesweer") en epigrammatiese (bv. in "Woonstel") "conceit". Hiermee is die geestige proses verant= woord. Gebeur dit nie, vind daar 'n verskuiwing in die interpre= tasie van die soort geestigheid plaas. Dit het gebeur in "Woord= afleiding" waar die "aandryf" waartoe gekom word, as 'n inkonse= kwensie voorkom. Dit bring mee dat hierdie gedig nie kan kwali= fiseer as uitdrukking van "Metaphysical wit" nie. Of neem as voorbeeld "Werktuigkundige", wat aanvanklik radikaal ingestel is en dan aan die einde vorendag kom met 'n perspektiefverandering,

Benewens hierdie soort "conceit" waarmee dus 'n planmatigheid blyk (wat wil sê dat die "vehicle" in oorleg met die "tenor" optree), vind ons nog 'n ander soort "conceit". Dit verskyn in die gedaante van 'n uitgebreide "conceit", maar is eintlik meer 'n opeenhoping van "conceits". Dit lei tot iets baldadigs of uitbundigs. Vanuit verskillende taalsfere word daar gepraat, wat lei tot 'n same= warrelende effek. As voorbeeld hiervan wys ek op die volgende gedig uit Mallemele:

Sy woordpaljas die laat my steier
liebestegats en ontferm u myner
maar aikōna paljas dis sand in my oë
bedriegen, bedroog bedrogen bedroë
die Valke pik hom dag en nag
mik en pik
dit stik en dit hik

hoe hy dieper poog te delven
 hoe hy dieper woord ontmoet
 die digter goël hotenstebles
 elke woord lê en vrot in die nes
 hy mik na Malpuntaurius wes
 sloeg 'n gat in die lug pleks van 'n ses
 horriesmyskorries
 'n swetterjoelmorries
 Babel se toring staan hand in die sy
 en skud soos hy lag oor die gektalery.

Verskillende sake word saamgegooi: daar word verwys na Boerneef se plaastal ("woordpaljas", "aikôna" en "hotenstebles"); daar word gespeel met 'n soort Nederlands ("bedriegen bedroog bedrogen bedroë"); selfs die kindertaal breek met die volgende deur: "mik en pik // dit stik en dit hik"; en dan word daar verwys na en verander aan Gesang 22 ("hoe hy dieper poog te delven // hoe hy dieper woord ontmoet"); in dieselfde verband word daar na die sterre en 'n krieketterm verwys ("hy mik na Malpuntaurius wes // sloeg 'n gat in die lug pleks van 'n ses"); dan word die eendstertisme na vore geroep ("horriesmyskorries // 'n swetterjoelmorries"); ten slotte word 'n Bybelse gebeurtenis as persoon na vore geroep wat optree soos een van die volkies in Boerneef se verhale.

In sy laaste twee bundels het Boerneef meermale uiting gegee aan hierdie soort "balhorig(heid)" en "buitensporig(heid)" (vgl. Palissandryne, bl. 62). In een van die gedigte sê hy dan ook, nadat hy Shakespeare bygesleep het, die volgende:

Ek wag dat jy moet oorskakel van geel en rooi
 waarheen van so 'n stoffasie geel en rooi
 orrait dan from the sublime to Briekwa Booi
 we are such stuff as dreams are made on
 die hele wêreld dig mos nou meertalig strooi

(Palissandryne, bl.33)

Maar hoe "mal" hierdie gedigte ook al mag voorkom, sit daar meestal sin en sisteem in. Dit geld bv. die gedig wat ek hierbo uit Malle mole aangehaal het. Ditwerp nl. lig op Boerneef se (latere) poësie en terselfdertyd is dit goedige kritiek daarop en ook op die "diep" poësie van ons tyd, asook op die kritici wat hulle naartoe ten doel stel om dié soort poësie te ontleed.

Hiervolgens is dit dan 'n soort parodie waarmee ons dus gere-
serveerde geestigheid in hierdie gedig aantref.

3. Opperman en die speelse tradisie

D.J. Opperman het die moontlikheid van die groteske in geestige verband op byna sistematiese wyse verken in Kuns-mis. Die "nuwe" in hierdie bundel is dat Opperman hom uitsluitlik in geestige opsig van die groteske rekenskap gegee het. (Daar bestaan enkele uitsonderinge, soos "Aaispaai" wat binne die kategorie van suiwer geestigheid val, maar wat in sy implikasies i.v.m. die idee van die "uitswellende heelal" weer op die groteske kan dui.)

Die groteske het nog altyd deel gevorm van Opperman se procédé, in dié opsig dat dit saamhang met sy tegniek van skokkende jukstaposisie. 'n Goeie voorbeeld hiervan is "Kersliedjie" (uit Blom en baaierd) met sy onverwagse slot. Of vergelyk die waarneming en ironiese kommentaar wat deurtrek is van 'n tragikomiese visie in die volgende strofe uit "Ou vrouens van die markplein" (uit Blom en baaierd)

Die een dra 'n dun verhaarde pelsjas,
die ander 'n strikkielose strikkiesrok;
'n laehals-bloesie wat 'n jong vrou pas,
hang oor die skof van 'n ou kapstok.

Die groteske siening word in hierdie gedig egter versag, want die deernis met hierdie verskopte ou vrouens gee eindelijk die deurslag. Vergelyk weer hierteenoor "Ou kroonkandelaar" (uit Dolosse) waarin 'n gesofistikeerde dame as afkeurenswaardig uitgebeeld word wat met 'n soort verlustiging gepaard gaan. Hierdie afrekeningsdrang sien ons ook in die volgende nonsens-vers, "Wrewelwiel" (uit Edms. Bpk.): "in my end is my beginning"!

Hiervolgens kan al gesê word dat Kuns-mis allermens dui op verstrooiing, 'n soort "light verse". In hierdie digbundel word meestal uitgegaan van 'n lewensfilosofie wat miskien die beste verduidelik kan word n.a.v. die paradoksale titel: aan die een kant is die kuns niksbeduidend, gedoem tot die dood toe (die "kuns" het dit "mis"); aan die ander kant staan dit in diens van die lewe (vgl. die byna deernisvolle slotgedig "Denneboom").

Wat Opperman in hierdie bundel gedoen het, is om oorwegend die geestigheid apart van die erns te hou, en dit is dus nie soos "Ballade van die Grysland" waar die geestigheid die stempel druk op die voorafgaande erns nie. Maar dan dui die geestigheid tog meestal op die erns, 'n bepaalde faset daarvan wat die mens nie graag in berekening wil bring nie: die afrekening met al wat lewe is. So bv. in "CNOoringkorrel":

Ek lei my kandidate in met Dekker,
 maar open stadig die gesprekke,
 verwagting hulle stap later
 die letterdoelas in ontdekker.

So op die oog af is hierdie gedig bedoel as kompliment vir Dekker. Maar eindelik word dit "ontdekker", dus "weg" met "Dekker" wat maar een paadjie uitgetrap het in die "letterdoelas". Laasgenoemde woord is 'n samesmelting van "letterkunde" en "grammadoelas". Hiermee het ons 'n soort teleskopering wat ons ook terugkry in die titel wat eers, soos blyk uit die drie hoofletters, dui op 'n bepaalde variant van die Christelike uitlewing onder tradisionele Afrikaners. Maar dan word hierdie behoudenis aangetas deur 'n herinnering aan die oer-Christelike woorde (wat hier nog net gevormd deurbreek) dat die koringkorrel eers moet sterf voordat dit kan leef: dus, nog eens, weg met Dekker wat uitgaan van een bepaalde lewens- en wêreldbeskouing van die Christendom! En met hierdie afwysing breek daar wellik ook iets "knorrigs" deur.

Die tegniese verwesenliking speel dan ook 'n groot rol in hierdie poësie, veel meer nog as in die geval van Visser, want elke jota-tjie kan eindelik tel in die vorming van die betekenis - al blyk dit eers by nabetragting, soos in die volgende gedig:

PROFEET

Hy voer as trots en uitverkore enkeling
 op pampier met God die groot geding,
 maar uit die skeure van sy bungalow
 word hy deur vlooi en weeluis oorwin.

In die gedig weet mens nie presies na wie hier verwys word nie, sodat dit voorkom of dit enkeld dui op 'n "pampier"-profeet, 'n

bepaalde soort digter. Breek mens egter die on-rym "Bungalow" op, om in terme van Blum se etimologisering te praat, dan vind jy die volgende veelseggendheid wat nogal op 'n moedswilligheid kan dui: "bung-a-low"!

Kuns-mis staan sterk in die teken van vormavontuur. Daar word selfs met die tipografie geëksperimenteer, bv. "Tieners en sedertdieners" en veral "Safari". Wat lg. betref, loop die woorde nou kronkelend af oor die bladsy, terwyl dit in die teks=uitgawe in Standpunte nog regaf was.²³ Hierdeur word 'n betekenis=dimensie bygevoeg, want ondanks die nie so doelgerigte beweging van die kronkeling is dit dan openbarend dat alles tog na een punt toe beweeg. Maar hoe vernuftig hierdie poësie soms ook al is, word dit nie presieus nie, want daarvoor is dit te sterk ingestel op die lewe in sy vernietigingsaspek. Dit verskil dus van die kurieuse poësie van 'n Cleveland wat die groteske ter wille van sigself nagestreef het.

G'n wonder nie dat die satiriese element soms 'n beslissende rol in hierdie bundel speel. Dit wissel van ligte parodie (die "Met apologie"-reeks) tot die swart satire van "Thetis".

Die satire is dikwels ook véélbetekenend, en dan word 'n woord of begrip se werklike betekenis ont-dek, soos in "Slapamperras", wat 'n hele paar betekenis in hom saamtrek.

Dit was jou wens
om in die Pakhuispas
ver van die mens
te rus by das
en nagskade,
maar langs jou as
in die bakkrans
lê 'n leë bottel Limonade.

Op die eerste vlak word hier natuurlik verwys na Leipoldt se wens om êrens in die Karoo te rus. Dat sy rus egter nie so ongerep is as wat hy graag sou wou gehad het nie, word bewys deur die "leë bottel Limonade" wat daar lê, waarmee die gedig besluit. Deur die titel so bietjie te verander, kry ons die volgende: "Sla(a)pamper...".

23. Vgl. Opperman: "Moderne digkuns", Standpunte, XV, 1, bl.11.

En is hierdie bottel nie afkomstig van een of ander rondloper wat hy daar gelaat het in die bakkrans nie? As dit so is, het Leipoldt 'n geesgenoot bygekry, wat dus beteken dat hy glad nie so uniek is nie (vgl. "Op my ou ramkietjie"), met die gevolg dat daar gepraat kan word van 'n "sla(m)pamperras". Sodoende word op Sokraties-ironiese wyse die eintlike betekenis openbaar: dat 'n slampamper-lewenshouding op 'n "slap" lewenshouding berus.

Opperman, 'n meester op die gebied van die titelgewing,²⁴ het ook in hierdie bundel ryklik daarmee geëksperimenteer. So bv. is "Paars poëtica" saamgestel uit "pars" (gedeelte: "handlanger") en "ars", en "poërotica" uit "poëtica" en "eroties". Selfs die oneksperimentele titel, soos "Stilbaai", word in die gedig betekenisvol ontgin.

Aanvanklik lyk dit of die gedig "Stilbaai" geen verrassing inhoud nie, totdat skielik ingesien word dat die laaste woord van hierdie gedig antiteties aangelê is op die eerste gedeelte van die titel:

Die stroom tussen riet
na die see en die sandplaat
en tussen die strand en die pont
staan witgekalkte vissershuisies
dooierus teen die bulte rond
en wag op 'n gewelddaad.

En "gewelddaad" is natuurlik weer 'n samestelling tussen "geweld" en "weldaad". Hierdeur word die paradokasale bedoeling saamgetrek: die huisies wat in "rus" verkeer, lyk of hulle op 'n "weldaad" wag, want "dooierus" hou ook in dat hulle deur "geweld" getref kan word. Die "stil" van "Stilbaai" dui dus nie net op die idilliese nie maar veral die dood.

Van meer toegeeflikheid en bekoorlikheid is die eksperimentele gediggie "Ui". Daar word uitgegaan van die suggestiewe krag van die beeld, 'n ui, soos dit lig werp op die werklikheid, iemand wat besig is om sy bruid te ontklee:

24. Vgl. Bekker: Die titel in die poësie, o.a. bl.117-126.

O my bruid
 ek trek jou uit,
 rok
 en onderrok...
 en voel ongekul
 oor daardie o.

Twee kontekste word op 'n spitsvondige wyse met mekaar in verband gebring. Die kernwoord is die "o" waarmee die gedig begin en eindig. Dit dui die bewondering van die spreker aan. Bewonderen= de aanskouing gaan gepaard moet oë wat oopgerek is. Wanneer 'n mens 'n ui afskil, bestaan daar die moontlikheid dat die sap van die ui jou oë sal laat traan, in so 'n mate dat jy jou oë beswaarlik kan oophou. Gebeur dit wel, is so 'n persoon onverhoeds gevang, voel hy hom m.a.w. "gekul". Maar dit gebeur hier nie - daarom "ongekul". Die "o" wil dan sê dat die bewonderende houding waarmee begin word, volmaak voortduur tot aan die einde: dat die spreker nie in sy illusie, in-spel-wees, eindelik geskok raak deur een of ander potensiële gevaar van die werklikheid wat mag opduik nie.

In "Psigiater" het Opperman op vernuftige wyse gebruik gemaak van die bekende kindervers, "Koen, maak jy my skoene". Onthou sal word dat as sy ("Juffrou") sê sy kan nie betaal nie, sê Koen daarop: "Dag, Juffrou sonder skoene". In die geval van Opperman se gedig is dit Mevrouw se "gees" wat "heel" gemaak moet word. En as sy sê sy kan hom nie betaal nie, sê hy dat sy dan nie haar "gees" kan kry nie, en hy groet haar: "Kom, Mevrouw... minus vrees"!

In lg. gedig en "Ui" dui die spel-element op iets sanerends. Ek sal "Ui" selfs as suiwer geestigheid beskou - nie as "Metaphysical wit" nie, maar darem ook nie net as 'n intellektuele grap nie.

Meestal druk die sinisme die stempel op die menslike bedrywigheid, bv. in "Album van 'n ou handelsreisiger", "Geestelike ete", "Hawe" en "Kieliekêns". Dikwels is dit rou, soos hierdie vier gedigte, maar soms word daar gekom tot iets fyn geestigs soos die volgende wat vir sy werking steun op 'n ryke verwysingsverband:

SPIEGEL DER MINNE

Ryk was Dierick
 en arm Katrien.
 Hulle het mekaar
 ook selde gesien
 - vervreem deur
 die Sinnekes
 Hoogmoed en Skaamte,
 bemin in één graf
 geraamte geraamte.

4. Spel en die verwysing

In hierdie afdeling wil ek aandag gee aan enkele gedigte van Leon Strydom uit sy debuut, Geleentheidsverse (1973). Die waarde van hierdie bundel moet gesien word teen die agtergrond van die huidige stand van die Afrikaanse poësie: hoe daar deur die aanwending van die ironie 'n verfynde soort spel ontwikkel het wat in 'n groot mate op die verwysing steun.

Hierdie debuut het oor die algemeen gunstige kritiek ontvang, bv. deur Fanie Olivier wat sy oordeel oor die bundel soos volg saamvat: "Geleentheidsverse is 'n bundel wat vra om herhaalde lees. Die rykdom in die taalspel, die integrasie van die kinderlike én die banale, die herhaalde konkretisering van die abstrakte...die vormvernuftheid van die digter en veral die talle Bybelse verwysings en verwerkings dui op 'n talent en 'n digterskap waarvan ons nog baie móét hoor."²⁵ Of vergelyk ook waar hy aan die begin van sy bespreking die volgende sê: "(Strydom) wil die taal weer afbreek tot 'n basiese, elementêre waarde en in dié proses is dit veral die idiomatiese taal wat weer 'opnuut' hêrlêwe word".²⁵ Wat anders het 'n eksperimentele digter soos Van Oostaijen beoog!

Die tweede gedig in die bundel, "Opgilos", maak 'n heel eienaardige indruk, eerstens as gevolg van die spelling en, tweedens, vanweë die "conceit" waarvoor daar in die gedig self nie 'n verklaring gevind kan word nie. Eers wanneer ontdek word dat hierdie gedig 'n byna letterlike verwysing is na 'n kleutervers,

25. Vgl. Olivier: "Geleentheidsverse vra vir herhaalde lees", Oggendblad, 28 Maart 1974.

met 'n paar belangrike veranderings wat aangebring is, dan besef mens die ironiese kommentaar wat daar van die kleutervers uitgaan.

OPGELOS

Haai! Volstruis, met jou lang nek!
 Kan jy hom nóg langer rek?
 Kan jy hom nóg langer maak
 Dat jy aan die dak kan raak?

Kyk dan tog 'n bietjie daar
 Of jy nie my bal gewaar?
 'k Het hom netnou hier verloor,
 Kyk tog mooi, Volstruisie, hoor?
 (B. Traas)²⁶

OPGILOS

haai lief jiesus met jou lang lang nek
 kan jy hom nog langir rek
 kan jy hom nog langir maak
 dat hy aan ons hys kan raak
 kyk dan tog 'n biekie daar
 of jy nie my ma giwaar
 ekt haar mori daar virloor
 kyk tog mooi lief jiesus hoor

Met hierdie gedig het ons te doen met gedempte ironie. (In my bespreking van "Wederom" hieronder sal ek wys hoe die onderbeklemtone skering en inslag in die soort gedig van Strydom vorm.) Ek vra my af of die herhaling "lang lang" nie ook meebring dat hierdie gedig na Leipoldt se "Sekretarisvoël" verwys nie. Verder, sit daar nie ook die betekenis van "op-gil-o(n)s" in die titel nie?

In ander gedigte maak Strydom eweneens oorvloedig gebruik van die verwysing, bv. in Genesis waar hy eers verwys na die openingsgedig uit Tristia en dan na die Bybelse skeppingsverhaal:

miskien nog na hierdie jare donker
 van woese en leeg en dooie water

26. Vgl. Opperman, D.J.: Kleuterverseboek, bl.37.

In "Droogte" maak hy op vernuftige wyse gebruik van die verwysing van Adam en Eva wat hulle met vyeblare bedek het voor God wat in die aandwind kom wandel het:

in die geruis van die aandwind
 het die wolke met melkwyd gaan wandel
 en ver onder in die haai grint
 het die adamsvy gekraak soos amandel
 het die dor takke skor en vrugteloos
 gegryp na die wolwitwolke
 soos na vyeblaarskorte

"Ambrosius skryf oor sy bysiendheid" is 'n stukkies speelse sinisme wat beseël word deur 'n verwysing:

dankie here vir die bye
 vir die reie stroopsoete bye
 tussen my tande en my dye
 maar ag voel tog ook medelye
 vir 'n ou man wie se skoon leie
 in rook en gezoem opstye

naskrif
 ek het 'n broertjie dood aan bye

Die volgende gedig wat ek breedvoeriger wil bespreek, is "Wederom":

en nou is daar g'n woorde meer
 behalwe
 dat ek julle saam sal dra
 soos my ore
 uit die oog maar in
 die raaisel van my spieël
 en god dat ek
 met julle weerskant en ongedoof
 tot ons weer ontmoet
 onder my die grinterige grond
 sal hoor

Die werklike lewensinhoud van hierdie gedig blyk nie direk nie, want waaroor dit eintlik hier gaan, is om die dood van mense van wie afskeid geneem word (miskien dui die "julle" op die digter se ouers) - en daarom is dit 'n geleentheidsgedig! Maar die titel gee voor, deur die soort taalgebruik, dat dit gaan om 'n gewone afskeid, sodat, as die gedig deurskou is, die stereotiepe "Wederom"

dan eers pregnant blyk te wees.

Hierdie eintlike betekenistoedrag word deur allerlei middele openbaar. Aanvanklik skemer daar iets van 'n gedrae toon deur wat hoort by 'n plegstatige geleentheid ("en n u is d ar g'n w orde m er"), maar bloot op die betekenis af, tot by vers 4, is daar nog weinig wat op so 'n bedoeling kan dui. Eers deur die volgende twee versreëls, deur die opvallende wit, begin daar 'n verdigting plaasvind. Hier, in vers 5, word nl. gesinspeel op 'n idiomatiese uitdrukking: uit die oog uit die hart, maar wat net halfpad aangewend word en dan weer op 'n Bybelse verwysing aangelê word waarin oor die toekoms na die dood gespekuleer word (1 Kor. 13: 12). Eindelik verkry die gedig ook ontroeringskwaliteite by, veral deur die sinspeling op 'n bekende Halleluja-lied se refrein: "tot ons weer ontmoet". Hierbenewens word daar 'n oulike speletjie aangeknoop met die gehoorsintuig.

Wat in hierdie gedig gebeur, is dat die digter sy emosies onder beheer hou (Eliot en Nijhoff!) en hom 'n speletjie veroorloof met allerlei moontlikhede wat hy indirek bekom op die wyse van die taal. Hiermee is ons ver van die geleentheidsgedig van Totius of Vondel, bv. "Kinder-lijck", waarin daar ook gespeel word (met die klanke, ritme, die woordpatrone, ens.) maar waarin ons in eerste instansie bewus is waaroor dit eintlik gaan. By Strydom bestaan die kuns egter daarin om te sê wat hy nié bedoel nie. En dít kan so maklik ontaard in die skryf van raaiselgedigte waarin bloot esteties te werk gegaan word. Waar Cleveland daarop uit was om die groteske willens en wetens te laat uitstaan, is hierdie soort gedig wat Strydom skryf, weer daarop ingestel om die hele lewensinhoud so te onderdruk dat daar niks oorbly nie. Met ander woorde, die lewenswaarde word geneutraliseer. Eindelik is hierdie soort poësie net toeganklik vir 'n ingewyde leser: "voor wie dit leest". Ortega Y Gasset se poëtiese ideaal!

Maar laat ons Strydom se intellektuele instelling nog nader uit spel. In "Wederom" gaan dit nie om die behe ning van die eenvoudige werklikheid nie maar om verskillende kontekste wat mekaar ondervang en belig. Ek is van mening dat dit nie toevallig is nie dat M.C. Escher se litografie, "Drie werelden", op die buiteblad van Geleentheidsverse verskyn, want daar is duidelik tekens

dat Strydom se manier van ervaring van die werklikheid aansluit by ~~Van~~ Escher se werklikheidsbejeëning. Ek dink bv. aan iets soos die houtsneewerk "Dag en nag" waarin verskillende "wêrelde" mekaar oor en weer deurkruis.²⁷ Oor die betekenis en waarde van hierdie houtsneewerk sê J.L. Lochner die volgende: "...in Escher's work there is not only a progression from a recognizable world to an abstract motif, for instance from polders to diamonds, but in particular the reverse development from an abstract motif to a recognizable world, for instance from diamonds to birds. There is a two-way movement between an abstract principle and a narrative world - all within a self-enclosing representation."²⁸ Hoe- dat die werklikheid ontwikkel tot motief wat eindelik weer terug- verwys na die werklikheid, blyk uit "Jy hang aan my oë":

jy hang aan my oë
soos die hout aan die vlam
wat sterk kon wees en skyn in hemelboë

jy hang aan my lippe
soos die inkt aan die pen
wat kon skryf op tafels van harte en klippe

jy hang aan my hande
soos aan die oë die dink
wat klou aan bloed en been en ingewande

Verskillende bestaansvlakke van ervarings word aan die begin van elke strofe gesuggereer: "jy hang aan my oë" is vaag beskrywend, want hierdie situasie is moeilik voorstelbaar; "jy hang aan my lippe" is weer figuurlik gesproke voorstelbaar, want hiermee het ons 'n uitdrukking wat gesê word van 'n hoorder wat geboei is deur 'n spreker; en "jy hang aan my hande" is die minste problematies, want die situasie is letterlik voorstelbaar.

Die interessante is egter dat die gedig sy titel ontleen aan die inleidende woorde van die gedig. Hiermee word 'n las op die verdere verloop van die gedig geplaas om hierdie vae situasie duidelik te maak. Die wyse waarop die verduidelikingsproses

27. Vgl. Lochner: The world of M.C. Escher, plaat 102.

28. A.w., bl.25.

Vgl. ook verder Lochner se raak beskrywing van die struktuur van "Dag en nag" (a.w., bl.14-15).

plaasvind, is deur telkens in die tweede versreël 'n "conceit" te vind op die grondslag van 'n vergelyking.

Wat verder gebeur, is dat in die derde versreël die voorwerp waaraan gehang word, se vermoë geïllustreer word. Maar volgens die "kon" is die vermoë nie meer moontlik nie: dis iets wat aan die verlede behoort. Hierdie situasie tref ons aan in die eerste twee strofes. Maar hiervan word in die derde strofe betekenis=vol afgewyk as die hangende voorwerp en die voorwerp waaraan gehang word, omgesit word. Dit bring mee dat dit die hangende voorwerp is wat in die derde versreël omskryf word.

Met hierdie omsetting kom daar 'n paar verrassende dinge aan die lig. Eerstens, hiermee word teruggekeer na die "oë", maar wat nou as beeld gebruik word waaraan gehang word; in versreël 1 was "my oë" die werklikheid waarna verwys is, wat vaagweg voorgestel kon word. Maar nou word gesê wat presies aan "die oë" hang: "die dink" wat dan omskryf word in die derde versreël. En dit bring ook weer iets verrassends mee, want die dink wat "klou" aan bloed en been en ingewande, wil sê dat dit ook hang, verbete hang.

Die vraag ontstaan wat hierdie gedig wil sê. Dit kom my voor of eindelijk tot 'n belydenis van die liggaamlike gekom word as die enigste oorblywende moontlikheid van 'n belewenis van die werklikheid. Dan is daar nog die vraag wie die "jy" is. Is dit die geliefde? Maar hoe dit ook al is, bring hierdie vaagheid van toon en situasie 'n sekere abstraktheid en kunsmatigheid mee. In die grafiese kunste, soos dié van Escher, is die verrassende beligting van die werklikheid vanuit verskillende gesigspunte op sigself heel opwindend om te sien. Maar in die woordkuns is 'n suiwer spel met die werklikheid binne 'n formele raamwerk nie genoegsaam nie, want die verrassende beligtinge moet binne een of ander lewensverband plaasvind, anders ontaard dit in 'n te berekende, serebrale speletjie. Geleentheidsverse se vernuftigheid steek te veel vas in 'n formalistiese spel.

HOOFSTUK ELFSATIRE EN DIE BURLESKE

Aansienlik is die reikwydte van die spotvers wat gepaard gaan met geestigheid.

1.1. Satire en geestigheid

Die satiriese of spotvers het nie noodwendig te doen met geestigheid nie. Uitgaande hiervan dat die wesenseienskap van satire "aanval" is,¹ kan gesê word dat die volgende kwatryn van Elisabeth Eybers wel satiries maar nie geestig is nie.

DAGBLADRESENSENT

Waar hy noukeurig aankruip knars die oes
voor die onwrikbre ywer van die vraat
wat al wat groen en glinsterend is verwoes
en slegs 'n vaal uitwerpsel agterlaat.²

Aangesien die uitbeelding in hierdie gedig op die wyse van 'n deurgevoerde "conceit" plaasvind, is dit te meer opvallend dat ons nie geestigheid hier het nie. Waarom die afkeuring nie gepaard gaan met geestigheid nie, is eenvoudig omdat daar nie 'n interaksionêre verhouding bestaan tussen die twee kontekste wat met mekaar in verband gebring word nie. Die dagbladresensent is 'n wurm en daarmee klaar. Kortom, die spelende gees ontbreek.

Vergelyk dit nou met die volgende gedig van Ernst van Heerden, "Die ekster", waarin min of meer dieselfde onderwerp op 'n geestige wyse behandel word.

DIE EKSTER

Vir die Musiekleier: Op die wysie van die
Ouverture tot "La Gazza Ladra" (Rossini)

Hy proe-proe hier, hy proe-proe daar,
en babbel blou-groen aanmekaar,

en plunder fyn en plunder grof
die kruie uit die Edenshof,

1. Vgl. R. Paulson: Satire: modern essays in criticism (E.W. Rosenheim: "The satiric spectrum"), bl. 306.
2. Uit Neerslag.

kies blomme vir 'n ruiker-pand,
lees elke tuintjie aan die kant;

al pikkend wip hy haar en hot,
van edelvrug na kodlingmot,

van kaf na koring, kuip na nap -
fyn happies om die hawerklap;

en vóór in anderman se nes
lê hy sý eiers vir die pes;

En ryk die loon vir hom wat leen:
belese wel, maar tog 'n kween.³

Die motto het 'n interpretatiewe funksie: hierdeur word 'n agtergrond verskaf waarteen die gegewens van die gedig aangelê kan word. In die eerste plek raak dit die titel, want hierdeur weet die leser by voorbaat dat dit om 'n ekster in 'n bepaalde hoedanigheid gaan: 'n ekster-dief.

In die gedig blyk dit verder dat die diewery in 'n snel voortgaande drif op verskillende plekke gepleeg word. Dan word dit in strofe 3 duidelik dat die ekster as beeld optree van die kritikus wat hom verlustig aan een na die ander werk. Strofe 6 stel dit so dat dit met vermetelheid gepaard gaan, want hy lê sy eiers "vóór in anderman se nes". Tog besluit die gedig dat hy 'n "kween" is, dus onvrugbaar is.

Betekén dit dat sy eiers "vir die pes" bestem is en dat hy dan in hierdie sin onvrugbaar is? Maar om eiers te lê, dui tog alreeds op vrugbaarheid - en wat hierna met die eiers gebeur, kan hy nie verhelp nie. Beteken dit dus dat die gedig homself weerspreek?

Om dit te bepaal, sal eers moet vasgestel word waarom "sý" in "sý eiers" nadruk ontvang. As daar net gestaan het "sy eiers" of, nog meer onopvallend, "die eiers", was dit geen probleem nie. Deur hierdie nadruklikheid word daar egter by implikasie gestel dat "sý eiers" uitsonderlik is en dat dit hierdeur verhef word

uit die gewone, letterlike betekenissfeer. Ons word nl. herinner aan die uitdrukking: "n eier lê", wat van iemand gesê word wat "wil saampraat".⁴ Met ander woorde die werke van die "anderman" gaan hom nie aan nie, hy staan daarbuite.

Hiervolgens kan ons nou 'n duidelike voorstelling vorm van die betekenis van "vóór in 'n anderman se nes". Dat die eiers "in" die nes gelê word, dui op die vermetelheid van die ekster/kritikus, en dat dit "vóór" die nes gedoen word, bring 'n versperring mee. Met ander woorde die leser kan die werk/"die nes" maar alleen benader deur die bril van die kritikus. Dit maak die "anderman"/skrywer wrewelig wat hom laat voel dat die eiers daar "vir die (ver)pes(ting)" gelê is.

Tog is die heersende gevoel in hierdie gedig nie dié van irritasie nie, soos wel in die geval van "Dagbladresensent". In "Die ekster" word daar ligtelik gespeel met die óú probleem van die skrywer-kritikus-verhouding. Hierdie gedig is verlos van die gees van bitterheid van bv. Toon van den Heever wat geskrywe het dat die kritici "onvrugbare hane" is.⁵ By Ernst van Heerden is daar speelruimte waarin daar lug gegee word aan die irritasie.

Let daarom weer eens op die motto. Die stelwyse dui al dadelik op iets speels omdat dit herinner aan party van die opskrifte bo-aan die Psalms: "Vir die musiekleier; op die wysie van..." Wanneer ons die eerste versreël van "Die ekster" lees, roep dit dan ook dadelik die "wysie" van 'n bekende Afrikaanse gedig op. Dit verwys nl. na Celliers se "Klein ondeug", in besonder hierdie reël: "hy vroetel hier, hy snuffel daar". In die lig hiervan is die kritikus 'n "ondeug"! Maar die perspektief vind nie met wrokkigheid plaas nie, want daar is selfs sprake van waarderende begrip as die volgende versreël van "Klein ondeug": "hy pluk die heel huis deurme-kaar", in verband gebring word met: "(hy) lees elke tuintjie aan die kant".

Hier het ons 'n ligte vorm van satire. Die volgende gedig, Visser se "Die kunstenaar" (uit Rose van herinnering), getuig meer van

4. Vgl. WAT II, bl. 471.

5. Vgl. Nienaber: Perspektief en profiel, bl.301.

heilige verontwaardiging. Dis deur die geestigheid in die derde strofe en veral die vierde strofe wat die spreker se ontsteltenis blyk:

So kry die trots van stad en nasie
 - Kan mens jou oë glo of nie? -
 'n Laaste dosis Haarlemensis
 "Op kosten van de parochie"!

So gee aan Hals, die roem van Haarlem,
 - Moet mens hier lag of moet jy ween? -
 Wat op sy oudag brood moet bedel
 Die dankb're vaderland... 'n steen!

Sarkasties-ironies is die gebruik van "Haarlemensis". Dis 'n neologisme wat moontlik geskep is n.a.v. Lennon se lewensessens. Maar dis eers in strofe 4 dat daar skerp afgereken word met die "vaderland". Hier word nl. verwys na Matthéüs 7: 8: "Of wat mensch is er onder u, zoo zijn zoon hem zou bidden om brood, die hem eenen steen zal geven." Verrassend is die verwysing, want "steen" in die Bybelteks dui op "klip", terwyl dit in die strofe op 'n (graf)steen dui. Hierdeur word die skandalige daad egter te meer verhewig. "Die kunstenaar" is een van die min geestige gedigte van Visser waarin die geestigheid beliggaam is in die erns.

Hoe gevarieerd die satiriese vers in geestige opsig is, wil ek vervolgens illustreer aan die hand van Peter Blum se "Bittereinders" (uit Enklaves van die lig), waarvan die eerste strofe soos volg lui:

Hiervoor gestaal deur eeue leeujaagterdom,
 deur epos en psalm tot standvastigheid geroer,
 oorlewering vreemd aan ons oorlewering, dressuur
 tweede natuur geword in isolasie, tuur
 ons - hande koel geklem om koel staal van die roer -
 na haai heuwels waaruit (ons weet) geen hulp sal kom.

Die spreker in hierdie gedig is nie iemand wat werklik vereenselwigend deel is van die "ons" nie. M.M. Walters wat die problematiese rol van die spreker in hierdie gedig ondersoek het, kom tot die volgende slotsom: "...die spreker lewer (miskien onbewus) eintlik die siniese kommentaar van 'n buitestaander wat krities staan teenoor die situasie en groep waaruit hy voorgee om te

praat".⁶ Ek is dit eens met hierdie uitspraak, behalwe wat die kwalifikasie "miskien onbewus" betref. Dan wil ek stel dat hier baie bewustelik op 'n siniese wyse afgereken word met die "bitter-einders" met wie die spreker hom skynbaar vereenselwig. Vir die blootlegging hiervan in versreël 6 speel die radikale geestigheid die deurslaggewende rol.

Radikaal is die geestigheid hier omdat die waardes van die konteks waarop 'n beroep gedoen word, aangetas is. Dit geld sowel die literêre as die Bybelse verwysing wat op 'n oneervolle wyse ter sprake gebring word. Psalm 121: "Ek slaan my oë op na die berge: waar sal my hulp vandaan kom? My hulp is van die Here wat hemel en aarde gemaak het", wat op 'n negatiewe wyse in die gedig ter sprake gebring word, wil sê dat met die geloofsvertroue afgereken word. Dan moet ook die parentese, "ons weet", in berekening gebring word, want die implikasie hiervan is: "ons glo nie". Verder die "haai" is klaarblyklik doelbewus plattaal, want hierdeur staan dit in kontras met die eerste twee geslagte digters van die Tweede Beweging se gebruik van "hoog", soos dit verband hou met die Suid-Afrikaanse veld, wat gedui het op hul belewenis van die transendentiaal goddelike (vgl. die inset van Trekkerswee en "In die Hoëveld").

Nog 'n entjie verder in die swart satire is Opperman se "Generaal Combrinck" waarna ons reeds hierbo (bl. 139-140) verwys het. Ek vestig nou die aandag op die pregnante woord- en beeldgebruik van die volgende vers: "baard hang soos 'n troffel". Die troffel wat binne die volkslewe as embleem geld van opbouing, verkry binne die nuwe situasie van aftakeling ironiese waarde. Dat dit binne hierdie situasie "hang", onderstreep die aftakeling te meer. Verder, die driehoekige vorm van die troffel wat "hang", vorm die teendeel van die transendentale gerigtheid van bv. 'n kerktooring.

Hiermee het ek dan net 'n aanduiding gegee van die reikwydte van die satiries geestige vers. Dit kan aanvaar word dat daar nog ander skakerings is.⁷ In hierdie hoofstuk wil ek dan ook vasstel

6. Vgl. M.M. Walters: 'n Semantiese en morfologiese ondersoek na die ligmomente in die bundel Enklaves van die lig van Peter Blum, bl.112.

7. Vgl. Paulson, a.w., bl.305-329.

wat daar in die Afrikaanse poësie op hierdie gebied gelewer is.

1.1. Die burleske en geestigheid

Met die begrip "burleske" dui ek nie die laag-komiese of boertige aan nie.⁸ Ek wend dit aan as generiese begrip, soos dit al gebruiklik geword het in die Engelse literatuur,⁹ waarmee dus al die vorme van geestige nabootsing aangedui word.¹⁰ Aan die een kant is daar die parodie wat die styl en vorm van 'n verhewe onderwerp van toepassing bring op 'n onwaardige onderwerp. Aan die ander kant is daar travestie wat op 'n aggressief familiêre wyse afreken met 'n waardige onderwerp.

Dit bring mee dat travestie daarop uit is om aan te val en daarom direk verband hou met die satiriese. In die geval van parodie, het verskillende ondersoekers bevind, word kritiek voorafgegaan deur bewondering.¹¹ So bv. getuig "Bittereinders" van Peter Blum van veroordeling en distansiëring (en dit ondanks die skynbare vereenselwiging). Hiervolgens is dit dan travestie. Vergelyk dit dan met Opperman se bekende "Met apologie"-reeks, bv. die volgende gedig waarin die kuns van W.E.G. Louw geparodieer word:

Droef kyk my oë
 deur die trane heen,
 soos amandelbloeisels
 deur die eerste reën;
 ek rou oor die duine,
 my bleek hande waai,
 en 'n hond byt sy stert, soos hy draai, soos hy draai...

8. Vgl. bv. WAT I: "Koddig, klugtig, platkomies, verspot-grappig", bl.560.

9. "(1) In a burlesque imitation, the form and style may be either lower or higher in status and dignity than the subject to which it is incongruously applied. If the form and style is elevated and the subject is low or trivial, we have 'high burlesque'; if the subject is serious and dignified and the style and manner of treatment is low and undignified, we have 'low burlesque'. (2) A burlesque may also be distinguished according to whether it imitates a particular work or author, or a general type or genre" (M.H. Abrams: A glossary of literary terms, bl.18).

10. "Burlesque is often defined as 'an incongruous imitation'; that is, it imitates the matter or manner of a serious literary work, or literary genre, but makes the imitation amusing by a ridiculous disparity between its form and style and its subject matter. The burlesque may be written for the sheer fun of it, usually, however it is a form of satire". (Abrams, a.w., bl.17).

1. Vgl. C. Stone: Parody, bl. 12; A Richardson: Parody, bl.9.

Hierdie parodie neem wat sy uiterlike vorm betref as model "Vaal-
valk", wat allerweë as 'n goeie gedig beskou word. Hiermee ontken
Opperman dus nie die waarde van hierdie gedig nie, maar hy maak
slegs daarvan gebruik om die styleienaardighede van W.E.G. Louw
se poësie binne 'n andersoortige konteks na te boots. 'n Goeie
parodie wat die model in sy kern tref, dien dan ook as sanerende
kritiek: hiermee kom die betreklike waarde van 'n bepaalde gedig
of digkuns na vore, wat dus die leser verlos van sy absolute be=
wondering daarvoor.

By travestie bestaan die neiging om 'n bepaalde model te vernietig
deur allerhande "gemene" grepe daarop toe te pas. Hieronder val
radikale geestigheid. Blum se poësie val in 'n groot mate binne
hierdie kategorie. 'n Ander vorm van travestie is om die aan=
hangers van 'n bepaalde model aan te val omdat hulle houding teen=
oor die model van valsheid getuig. Gereserveerde geestigheid kan
hiervan deel vorm. Adam Small se sosiale satire val binne hier=
die kategorie.

'n Laaste aspek wat ek wil noem, is dat die parodie en travestie
in 'n omvattende, ensiklopediese verband beoefen kan word. Dit
beteken dat 'n hele stelsel van waardes binne 'n omvangryke lewens=
verband ter sprake kom. Hierdie werke het dan ook gewoonlik 'n
groot formaat. So word daar in die Engelse literatuur gepraat
van die "Hudibrastic"-travestie (n.a.v. Butler se Hudibras) en
aan die ander kant die "mockpoem" (waaronder Pope se Rape of the
lock val).

"Lotos-land" van Visser val onder die "mock-poem" en miskien al
is dit net as gevolg van die ingrypende aanspraak waarmee dit
vorendag kom, kan "Woordafleiding" as 'n Hudibrastiese travestie
beskou word.

2. Die bydraes van die Dertigers

Die Patriot-digters het 'n hele aantal satiries geestige verse
van waarde gelewer. In die geval van die Driemanskap en Marais
bestaan daar slegs "Draadlose wiegelieljie" van Marais. Visser
het 'n verskeidenheid satiriese verse gelewer wat binne die kate=
gorie van gereserveerde geestigheid val. Teenoor Visser, by wie

die spel-element die belangrikste faktor is in die geestige proses, vind ons by Toon van den Heever dat die satire dikwels met wrangheid gepaard gaan. Dus teenoor die speelse parodieë, "Hoe hulle Afrikaans geskryf het", vind ons nog felle self-ondersoeke, bv. die satiriese gedig, "Die vlaghysing", wat geestige elemente bevat. Vergelyk bv. die volgende gewaagde siening van "Onbekende":

Die vrede van Eden vind ons slegs in Godsakker
En leë woestyne:
Ja, eenheid is sterwe.

Hier het ons 'n opgeskroefde emosie wat 'n bittere sinspeling is op die landsleuse: "ex unitate vires". Vergelyk dit dan later met wat Elisabeth Eybers in "Wespark" en Opperman in "Spiegel der minne" van 'n soortgelyke lewensiening gemaak het.

By C.M. van den Heever vind ons nouliks geestigheid. In sy Burger-artikel (23 Augustus 1958) noem Opperman "Die vergadering" as 'n voorbeeld van geestigheid. Maar 'n mens sal ver moet gaan soek om nog voorbeelde van 'n geestige siening by hierdie digter te kry. So 'n gedig is miskien "Teen die bult", komende ook uit Verhalende gedigte, wat uit die aard van die objektiewe siening iets geestigs meebring. Hierdie twee verhalende gedigte wat op die grappige ingestel is,¹² tref ons nooit in sy stemmingsliriek aan nie. Trouens, die handhawing van 'n ééntonige stemming staan direk teenoor geestigheid, wat juis 'n bepaalde geestesfeer wil deurbreek deur dit in verband te bring met 'n ander geestesfeer.

W.E.G. Louw is ook wars van geestigheid. 'n Merkwaardige voorbeeld wat van geestigheid deurtrek is, is die gedig "Ballade van die wêreld se beloop" waarmee die bundel Bybels en Babels (1956) besluit. Dis 'n gepaste slot, want hiermee word metéén die "Bybelse" en "Babelse" elemente tot versoening gebring. As ons kyk na die groep "Babelse" gedigte wat hierdie gedig voorafgaan,¹³ dan sal

-
12. In C.M. van den Heever se verhaalkuns word ons nog meer getref deur daardie eentonig sombere lewensiening. Dis daarom dat 'n kortverhaal soos "Bekommernis" (uit Vuurvlieg en sterre) as iets verfrissends uitstaan wat deurspoel word deur iets heerlik humoristies teen die einde.
13. Vgl. Bybels en Babels, bl. 39-57.

ons vind dat al hierdie gedigte, met die uitsondering van "Portret van 'n moeilike man" miskien en beslis "Wie sing?", hoogs ernstig ingestem is. Wat in hierdie gedig dus tot uitdrukking kom, is dat die erns, soos blyk uit die digter se aanvaarding van die Christelike waarheid, deurspeel word met die lae menslike element. Terselfdertyd bereik die digter 'n omvattende visie van die lewe, iets wat ons selde by hom aantref, omdat hy te veel gekonsentreer is op eie persoonlike lewe.

As uitgangspunt vir die bymekaarbring van verskillende elemente is die Bybelse woorde wat dan ook as refrein dien: "Die huis van ons vader het baie wonings". In 'n lewendige spreektaalvers word die implikasies van hierdie woorde in al sy onverwagsheid en absurditeite beproef soos dit betrekking het op die Suid-Afrikaanse volkere-situasie in die besonder en die menslike toestand in die algemeen. Ontdaan dus van alle "digterlikheid" munt dit uit bo W.E.G. Louw se stemmingsverskuns. Dis te betreure dat die digter nie voortgebou het aan hierdie volwasse lewensiening in sy jongste digbundel nie.

Elisabeth Eybers se geestige poësie het meer met die verkenning van die self te doen. Ironie en paradoks speel die deurslaggewende rol in hierdie gestalte van geestigheid. Haar aandeel in hierdie verband sal in die volgende hoofstuk behandel word. Dis by uitsondering dat daar in Elisabeth Eybers se poësie sprake is van 'n suiwer satiriese siening op 'n situasie-buite-die-self. Hier kan genoem word "Ongeluk in Fordsburg" (uit Neerslag). In hierdie gedig word "die outa met sy emmer uitsmytgoed", wat verongeluk het, se skouerleerbeskutting op wrang ironiese wyse in verband gesien met 'n "epaulette". 'n Ander gedig waarin ook iets satiries is, is "Ode aan kontroleur de Laar" (uit Onderdak), waarin die burokrasie onder skoot gekry word. Dat dit 'n ode is wat aan meneer de Laar opgedra word, moet spottenderwys opgevat word. Maar selfs hier het ons nie te doen met 'n suiwer satiriese gedig wat op die aanval uit is nie, want die situasie word betrag vanuit die self wat verneder is.

2.1. I.D. du Plessis en die satiriese vers

Skermutseling en skote (1948) is 'n bundel satiriese verse wat betrekking het op aktuele sake. Sommige van hierdie sake waarna

verwys word, gaan die leser van vandag nie meer direk aan nie, met die gevolg dat sy belangstelling vir dié soort satire al dadelik gedemp word. My hoofbeswaar teen hierdie satiriese verse is egter dat hulle te wydlopig en vaag van toon is. Dit neem die leser 'n hele tydjie om agter te kom waarom 'n bepaalde gedig nou eintlik handel. Samehangend hiermee is die versreël wat byna deurgaans uit 14 sillabes bestaan, wat 'n trae voortbeweging meebring. Hierdeur mis dit vonkeling en kan dit soms selfs geestige effekte uitwis.

Die waarde van hierdie bundel is geleë in enkele seggings wat getuig van 'n geestige ontginning van 'n bepaalde (groep) woord(e) of situasie. In die volgende aanhaling word daar deur die spel met die woord mettertied 'n rykdom betekenismoontlikhede oopgesluit waardeur die satiriese effek tuisgebring word:

"Wat is dit met my?" peins hy. "Is ek siek of gesond?
Is elke hond 'n dog, dog elke dog geen hond?
As ek in hierdie land as D.O.G. bekend moes staan
Sou my geslag van vooraf vir hul 'n pad moes baan.
As honde word ons hier vereer, bewonder, selfs beny;
As dogge sal ons almal dit maar seker opdraend kry.
Spel jy die naam weer andersom, sou dit maar weinig baat;
Dié Naam moet staan vir Liefde, maar vir hulle spel dit Haat!
En as my ma 'n dog is, en ek 'n dog van ma,
Sou Ma-dog ooit vir Dog-Ma 'n hondegunsie vra?"
Só naer het hierdie ingewikkeldhede hom gemaak
Dat hy besluit om daar en dan sy studie weer te staak.¹⁴

As vind in hierdie verse 'n uiters vernuftige spel met "dog" (die begwoord) en "dog" (Engels vir "hond"), wat deur assosiasie tot allerlei spitsvondighede gevoer word tot die byna absurde toe. Gelukkig word die belaglikheid van hierdie "ingewikkeldhede" inge-ten, sodat ons hier nie soseer groteske snaaksighede aantref nie; wat dit 'n gespot met gesofistikeerde aangeleenthede is.

Die volgende voorbeeld wat ek wil noem, is 'n rymvonds. Op 'n viriose wyse word teenoorgesteldhede deur die rym langs mekaar ge- laas. Wat hiermee gebeur, is dat laasgenoemde saak die relati- teit van eersgenoemde se optrede aan die lig bring. As sodanig vervul die rym 'n geestige funksie waardeur kritiek (satire) ge- wer word:

En een was daar, van sy geslag wellig ons grootste lirikus:
 Durf ons hom ook aanvaar as ons betroubaarste empirikus?
 Want kyk hoe maklik vang ons skalkse transendentalis
 In waters van die wetenskap die glibberigste vis!¹⁵

Dis deur geestigheid dat die presiese betekenis van 'n houding
 duidelik word, soos in die volgende versreëls:

(Die digter en die hond het hierdie eienskap gemeen:
 Die een ontsien geen kritikus, die ander weer geen steen.)¹⁶

Die tweede afdeling van die digbundel, "Skote", bevat geen felle
 satire, en verskil dus nie wesentlik van die gemoedelike spot van
 die eerste afdeling, "Skermutseling", nie, soos blyk uit die vol-
 gende voorbeeld. Hierin word uitgegaan van 'n verhaal van J.F.W.
 Grosskopf, "Oom Hendrik Botes se eseltjies" (uit Ou Leeumelker
e.a. vertellings), waarin menslike verhoudinge op 'n gemoedelike
 wyse beskryf word, wat in Du Plessis se verse eweneens gemoede-
 lik maar dan ook op 'n spitsvondige wyse besleg word:

En as ek julle vasvat, staan voor my oë dalk
 n Splinternuwe donkiespan wat weer geesdriftig bulk.
 Geen respektabele sebra, hoe bontsinig hy mag wees
 Kan hoop om mee te ding met jul bontsinigheid van gees.
 Kon Pierneef julle skilder soos die donkies van sy buurman
 Dan kry ons uit jul bende dalk 'n hele bekwame stuurman.¹⁷

Dat Du Plessis fyn kan waarneem en dat hy dit kan verbind aan sy
 afkeuring deur dit verder te verbind aan 'n andersoortige waar-
 neming, blyk weer uit die volgende:

Al wat die Hond gewaar, is net 'n outentieke pyn
 Veroorsaak deur die vastrap-wegskop-los-my-melodieë
 Wat vaskleef aan die snare soos aan plakpapier die vlieë.¹⁸

2.2. Romantiek, sosiale satire en lewenskuns by Uys Krige

Die geestigheid by Uys Krige is newe-produk van sy ligte, darte-
 lende aanslag. Hierdeur gee hy lug aan 'n benouende werklikheid.

15. A.w., bl. 11.

16. A.w., bl. 11.

17. A.w., bl. 33.

18. A.w., bl. 24.

Dit neem drie verskillende gestaltes aan.

2.2.1. Aan die begin van Uys Krige se digterskap is die gees-
tigheid soos dit verband hou met spot, ingeweef in die erns van
die romantiese belewenis wat oopgevlak word deur 'n ironiese
houding. Dit verkry gestalte in o.a. sy "moderne wrang" bal-
lades. 'n Treffende voorbeeld hiervan vind ons in die tweede
strofe van "Romanza":

Hier op die terras van die Promenade
waar sonneskerms soos kopkole blom
bo blonde- en bleskoppe, voel die hart hom stom,
stoksielalleen, selfs van homself verlaat.
O feestelike uur! die toeverlaat
van rykaards, babbelaars, wat met stemgebrom
(dikwels met neuse soos 'n pypsteel krom)
soek na verstrooiing en 'n nuwe gaad';
waar geld beskik, altyd bewondering wek
en wagtendes bekroon word, vroeg of laat
- en kyk, madame de Montboron is gek.

In hierdie strofe word daar gesinspeel op verhoudings ouman-
jongmeisie. Dis ongerymde verhoudings en daarom bied dit slegs
skynbaar bevrediging. In hierdie verband moet dan gelet word op
die ironiese kommentaar wat voortvloei uit die vergelyking aan
die begin van die strofe. Die siening van sonneskerms wat soos
kopkole blom, is 'n ietwat vergesogte vergelyking, maar waarvan
die funksie duidelik blyk as vervolg word dat hulle "bo" die
betrokkenes, die "blonde- en bleskoppe", verskyn. Hierdeur word
die betrokkenes belig. En die beligting is geestig, soos blyk
uit wát daar van die betrokkenes gesê word: slegs na hulle koppe
word verwys soos dit verband hou met die kopkole. Hierdeur vind
die ironiese kommentaar plaas. In die geval van die "blondekoppe"
(die meisies) bestaan daar 'n ooreenkoms tussen die kleur van
hulle hare en dié van die kopkole, maar enige verdere vergely-
kingspunt is uitgesluit, want dit sou uitloop op die onestetiese.
In die geval van die bleskoppe wil die beligting weer sê dat
hulle koppe nie eers meer die vermoë tot "blom" besit nie.

In Digters van dertig wys Opperman daarop dat gedigte soos
"Ballade van Monsieur Lapeyre", "Treursang vir Van der Merwe",
"Barcerolle" en "Romanza" "die teenstelling tussen droom en

werklikheid" uitbeeld.¹⁹ Hy sê verder: "...die heimwee en weemoed oorheers nie meer soos in 'Tram-ode' nie; ons het nou die spot, ironie en humor wat die oplossing vir die spanning tussen droom en werklikheid word".²⁰ Dit gebeur dan ook in bogenoemde strofe as die geestige perspektief hierdie skeiding spottenderwys inskerp. Hierdie tegniek van beligting word ook in die ander gedigte gevind waarna Opperman verwys, bv. in die volgende strofe uit "Barcarolle":

Want die trae, geleidelike
aandskemering
- grys soos 'n ou vrou met pantoffels aan
wat krom en alleen, verlate in die lewe staan -
skuiwe oor die wêreld...

Hier versterk die beligting bloot die melankoliese stemming, en dit is dus nie geestig nie, maar wel die volgende verse uit "Ballade van monsieur Lapeyre". Dis waar gestel word dat monsieur Lapeyre wellustig voortdroom van een orgie na die ander, as dit dan eindelik belig word met 'n beeld uit 'n heeltemal ander sfeer en in 'n ander hoedanigheid: hy't deur orgieë gegaan as sy ingewande nou soos 'n goederetrein rommel wat teen 'n opdraand beur! Dis 'n omverwerping van sy triomf: "Hy't welgedaan".

...In weelderige lome
chique slaapvertrekke, swoel van blommegeur,
of in die maanlig onder lentebome
gaan hy sy lewe in orgieë deur.
Hy't welgedaan, sy ingewande rommel soos 'n goederetrein
wat teen 'n opdraand beur...

'n Deur en deur spotgedig wat egter met deernis gepaard gaan, is "Treursang vir Van der Merwe":

Ek merk
mnr. Honor Sint Marnix van der Merwe
het voorverlede awend in die kerk
gestik, gestuiptrek en skielik toe gesterwe.
Die krantberig se taalgebruik is ietwat stroef-verhewe:

19. Vgl. Opperman: Digters van dertig, bl. 280.

20. Ibid.

in die tempel van God gisteraand presies om kwart-oor-sewe
 het hy die Ewigheid aanvaar in ruil vir hierdie tranedal,
 die beslommernisse van hierdie lewe.

Ek hoop

sy familiebetrekkings gedra hulle, is nie so gemeen
 om reeds te stribbel oor wie sy kis sal koop,
 en dat sy weduwee 'n tydlank eerbiediglik sal ween;
 dat om sy graf sal dring 'n bonte skare
 om hom vaarwel te roep, hy so oud, so sat van jare, maar wat
 die Dood betref so jonk, so onervare:
 vriende en maats en kennisse, sy vyande en selfs sy skulde-
 nare.

Ek meen

hy het 'n goeie slag geslaan: hy's ryk, hy het geërf
 die lang, lang Nag oneindig om hom heen.
 Vrede en rus en stilte, oplaas verlossing van sy naam het
 hy verwerf.
 Wie het ooit gedink dat hy doodgewoon moes sterwe
 om die Nameloosheid van al sy voorouers, die Groot Vergetel-
 heid te erwe,

wyle mnr. Honor Sint Marnix van der Merwe?

Deur die indiwidualisering van hierdie Van der Merwe blyk die
 geestigheid reeds: Van der Merwe, die mees algemeen voorkomende
 Afrikaanse van, wat dikwels saamgaan met 'n doodgewone naam, bv.
 Koos (wat al spreekwoordelik geword het in 'n verskeidenheid ge-
 moedelijke grappies oor die Afrikaner), word hier voorafgegaan
 deur 'n reeks deftige en buitengewone name. Wat dan eindelik
 besin word deur die digter by die nuusberig van hierdie Van der
 Merwe se dood, is dat hy eindelik ontslae is van sy pretensieuse
 naamgewing. Deur Dood, die Gelykmaker, is hy gepromoveer tot
 Nameloosheid, soos "al sy voorouers", die ander Van der Merwes
 voor hom. Dis dan hier dat die deernis deurbreek.

Iets waarop in hierdie gedig gelet moet word, is Uys Krige se
 gebruikmaking van geykte taalgebruik wat hy al spelenderwys tot
 ironies geestige betekenis ontgin. Ons vind dit in die derde
 strofe: "hy het 'n goeie slag geslaan". Word dit dan deur die
 digter self verduidelik: "hy's ryk", volg die ironiese toepassing.
 En nou moet gelet word hoe vindingryk, al spelenderwys, die

rymvorm ontwikkel word. Eers rym "erf" op "-werf" en dan "sterwe" op die wisselvorm van "erf", "erwe", waarmee dus eendelik gesê word dat sy rykdom in "die Groot Vergetelheid" geleë is. En dié "erwe" rym dan ook met "Van der Merwe", waardeur sy naamgewing tot sy essensie gereduseer word en hy dus by al die ander Van der Merwes gevoeg word.

2.2.2. In Ballade van die groot begeer (1960) vind ons Uys Krige se dartelende, speelse gees terug in die uitbeelding van die idioom en mentaliteit van die bruinmens. Die satiriese element neem in hierdie digbundel verskillende gestaltes aan soos dit saamhang met geestigheid. Ek wys eerstens op die epigrammatiese "In memoriam" wat in sy onverwagse slot die voorafgaande "goed" in 'n heeltemal ander betekenisverband plaas:

'n Goeie, baie goeie baas was Baas Servaas,
goed in sy doen en late en al sy wandel.
Ek't dertig jaar vir hom gewerk. Ja-nee, my baas,
die Oubaas het my rêrig goed mishandel.

Verder is daar die ietwat wrede humor van "Geen rokie sonder vuurtjie" wat handel oor die verrassing van 'n lyk, soos spitsvondig belig deur twee bruinmense. Vergelyk veral die volgende:

"Daar's vrouens wat hul mans in kassies
vlakby hul hou, raai, in die spens!

Die titel van hierdie gedig wat sinspeel op die uitdrukking: "Waar daar 'n rokie is, is daar 'n vuurtjie", is vir my nie heeltemal duidelik in die nuwe betekenisverband nie. Dit kom my selfs as onverantwoord voor, van buite-af ingegee deur die digter.

"Aladdinslamp of When Greek meets Greek", wat handel oor die grootpraterij van twee bruinmense wat mekaar probeer oortref, is suiwer geestigheid van die eerste soort. Wat in hierdie gedig tref, is die tipiese idioom van die Kaapse bruinmens wat deur sy uitdrukkingsvolheid, deur 'n samespel van die verhewe en lae elemente, allerlei geestige effekte bereik. Vergelyk byvoorbeeld:

Ek gooi my grys ou sinkertjie, hy gons, hy plons.
 Met dié sit ek op slag daar in 'n halwe panic.
 My lyn trek stywer as die Cableway. Net tussen ons
 gasé, ek dog hy's vasgemaak aan die Titanic!

"Gesprek op die hotelterras" is bytende sosiale satire, byna spitsvondig bereken deur 'n bruinmens teenoor 'n bevoorregte blanke. Dat hierdie gesprek op 'n hotelterras plaasvind, waar-
 deur by voorbaat 'n illusie van "verhewendheid" verkry word, word in sy volle implikasies ontleed in die twee slotstrofes waar die ontluistering volg. Op 'n stelselmatige wyse probeer die bruinmens iets afsmeek van die blanke, as hy telkens met groter ongeduld afgeweer word. As die blanke hom eindelijk te lyf wil gaan, tref die bruinmens hom in sy waardigheid met 'n stukkie veelseggende aanklag wat in spitsvondigheid die element van patos demp:

Stil, bliksem, of ek pak jou beet
en smyt jou van die stoep se trappie!

'n Oulap, Baas, net een! Wie weet,
 miskien is Basie nog my Pappie...

Die hoogtepunt in hierdie digbundel, ook wat die geestige gestaltegewing betref, is "Vishoring". Hier is 'n bruinmens aan die woord wat met tipies Krigeaanse lighartigheid (vgl.: "Dis of my hart hierbinne // tiekie-, tiekie-, tiekiedraai. // Draai heel die aardboltjie vandag // nie met 'n lekker kaapse swaai // presies soos my ou karringtjie // nou om die hoek kom waai?") 'n fantasieryke wêreld optower terwyl hy sy visse aanpresenteer. Dit word met 'n speelse deurgevoerdheid gedoen, bv. waar hy die verskillende visse beskryf deur hulle uitbundig in verband te bring met die rugby-wêreld, of dan, vertederend, waar hulle weer in verband gebring word met die vroue-geslag.

Hierdie gedig vind sy hoogtepunt met die verwysing na die "Grote Visterman". Dis ingegee deur die geestige siening aan die einde van die vorige strofe: "Ag, dat hulle almal eindig moes// aan die endjie van 'n lyntjie!" Wat hier dan tref, is die

menslikheid en, wat ek wil noem, die ligte paradoks van Uys Krige, want terwyl die visventer die omstanders so naorstig aanspreek om mekaar te verdra, moet hy, terwyl hy dit nog sê, self inkonsekwent optree:

Daarom moet ons in vrede leef,
 wit, bruin en swart en kind en kraai,
 moet ons mekaar verdra, verstaan,
 ja, hiersô aai en daarsô paai...
 Ek weet dis swaar, verbrands,
 maar ons moet traai
 om te probeer
 en traai...en traai...en traai...
 (Hier's tji al weer, tjou Kaffertjie!
 Lat stan daai vis! Loep in tjou maai!)

2.2.3. In sy laaste digbundel, Vooraand (1964), het Krige herhaaldelik die ligte aanslag wat sy poësie het, verdedig teen die swaar poësie van die "digter as intellektueel". So bv. lui sy raad "aan 'n denkerdigter":

En voel, broer, voel, tot selfs jou diepste hartsnaar bewe.
 En as jy dan moet dig, dig dan, maar ligter, ligter...

Een van sy beste epigrammatiese parodieë wat hy geskryf het, handel juis oor so 'n digter.

DIE DIGTER AS DENKER

Soos 'n steeks perd het sy gedig stokstil gaan staan.
 Sy litte kraak van al die hink-en-dink-en-pinkery.
 Wat dink ek van sy denke?

Ek dink ons digter-denker dink
 hy dink, en al die diep gedagte is: wensdinkery.

Die gedig vind sy trefslag met die dubbelsinnige slotwoord: "wensdenkery", 'n dubbelsinnigheid wat voortvloei uit die konteks van die gedig. Normaalweg dui "wensdenkery" nie op 'n geestesgesteldheid wat spesifiek met die denke te doen het nie, maar in hierdie konteks verkry dit hierdie betekenis by: die digter-denker wens dat hy kan dink, wat dus 'n vorm van wensdenkery is!

Hoe Uys Krige 'n geykte woord tot herlewenis kan bring, blyk uit die gebruik van "stokstil". Die ritme en tempo weerspieël as 't ware die stokkerige beweging, soos veral meegebring deur die alliterende d. Dis 'n onelastiese nabootsing waardeur 'n parodiese effek bereik word.

Vergelyk ook "Splintertjie" ('n epigram wat nogal herinner aan Huygens se "Matthéüs 7:5"!), waarin geykte intensiewe vorme, "spliternuut" en "stokblind", se betekenis geaktiveer word:

Die splinter in my naaste se oog...het ek nie dalk
dit met die heldersienendheid van 'n valk
te groot, te splinternuut, te skerp gesien omdat
ek stokblink was vir my eie oog se balk?

Dit bring my by 'n bespreking van die aard van die geestigheid by Uys Krige. Soos by Visser vind ons by Krige geestigheid wat uitdrukking is van lewenskuns. Die lewe word dan ook nie opgeoffer aan 'n tragikomiese visie nie (vgl. sy raad in "Aan 'n digter-vriendin!"). Sy geestigheid gaan inderdaad, soos hy self sê in "Parting shot", die afskeidgedig van die afdeling "Gifpyltjies", gepaard met 'n "begrypende glimlag". Dit bevat daarom ook nie metafisiese gekweldheid nie. Dis "Boerewysheid", soos 'n ander afdeling van Vooraand lui, waarmee hy 'n selfversekerde gemeenskap oor sy ongerymdhede ligweg bykom, bv.:

DIE GROOT WELDOENER

"As Christenmens werp ek my brood gul op die water!"
Maar binnensmonds hoor ek hom sug:
"Dan kom dit mettertied, ja, wie weet, later
as Krismiskoek dalk na my terug."

DIE EEN HAND WAS DIE ANDER

Dat die een glad niks weet van
alles wat die ander
so flink presteer, so gul
geskenk het hier te lande,
beskou ek pligsversuim,
'n openbare skande.

Klap, kláp dus loshand, loshand,
slappe hande!

Krige kan op virtuose wyse speel met die woord en klank, selfs met die rymvorm, soos veral blyk uit die parodie "Klaaglied in E-mineur vir die Afrikaanse letterkunde verstoek van kritici", waarin die kritici deurloop onder die wee-klank van Krige se kritiese improvisasie. Tipies van Krige sit daar in hierdie parodie niks skerps of afbrekends nie. Dit bly deurgaans gemoedelik, bv. waar hy Opperman direk aanspreek. Wat van virtuositeit getuig, is dat Krige telkens kon voortborduur op "Grové", as hy dan eindelik in sy "tirade", deur te verwys na "Vaalvalk" van "W.E.G.", op hierdie kritiese klaagtoon ("-vé") móét besluit:

so hittete of hy was skoon vergete, W.E.G.,
luister hoe sterf my klaaglied op een goue glansende noot:
hier is hy wragtig weer, Grové!
as antwoord op ons bee.

O wee, o wee, o wee, o wee,...

Maar miskien sit daar in hierdie toespitsing op "Grové" tog 'n bietjie venyn, want dis hierdie kritikus wat die kriptiese vers van bv. Opperman so goed kon verklaar, waarmee dit dus direk teenoor Krige se ideaal staan.

'n Groep gedigte waarin daar sprake is van geestigheid wat te doen het met lewenskuns, is dié waarin diere optree, soos "Stank vir dank", "Portret van die ou digter as 'n jong renoster", "Die kiewiet en die krokodil" en "Stoftrappertjie". Hierin be- lig die diere-element op gemoedelike wyse een of ander menslike eienskap.

Geestig is die digter se toenadering tot 'n muishond in "Stank vir dank", as die idioom letterlik bewaarheid word. 'n Beswaar wat teen hierdie en die drie ander gedigte ingebring kan word, is dat hulle te uitgesponne is sonder dat daar dus 'n noodwendige vormgewing bereik word. In "Portret van die ou digter as 'n jong renoster" word die "gepantserde" digter deur Krige se ligtheid gerelativeer. "Die kiewiet en die krokodil" is weer

gemoedelike betragting en dan 'n bietjie afrekening van Uys Krige se ideaal van ligtheid wat hy voorstaan. Verskillende lewensfere fungeer hier as 't ware vanselfsprekend saam:

... "Genugtig, Griet, nog is het einde niet,
jy praat nog, wek nog verre eggo's in my holle kies!
Van waar dié krag? Help, help! Mon dieu... ek dog ek gaan mo-
nies.

Karnallie, ek moet kleur beken. Ek hou, man, van jou lied.

Net hou jou in, o hou jou in! Die maat, die heilige maat...
Ek weet die digter's van nature, ja, voor op die wa.
Maar raak hy te vermetel, vriend, kom hy homself te na.
Dis hubris, broer, wat ék en Aristoteles van praat.

Staan op, my Jonatjie, kyk ver, daar ver, dié skrefie lig..

Opsommend: Uys Krige besit geen groot talent nie - daarvoor is sy hele instelling te lig. En hierdie lighartigheid van hom kan aanleiding gee tot oppervlakkigheid, veral ook omdat hy dit so verdedig teen die sg. swaar poësie. Sy geestigheid is dan ook nie diepgaande nie, want dis meer uitdrukking van liggeraaktheid. Of om dit so te stel: dis meer uiting van suiwer spel as wat dit na die eksperimentele neig. En dit sien ons ook in sy taalgebruik weerspieël: waar Opperman met iets eksperimenteels, boeiends vorendag kom, staan Krige se geestige uiting soms in die teken van die presieus-geestige.

3. Afsydige satire: Peter Blum en Barend Toerien

3.1.1. Ons het hierbo gesien hoe Uys Krige se standpunt van die "begrypende lag" dui op die menslikheid van sy poësie. Om te begryp, beteken om te vergewe, en om te vergewe, beteken om vanuit 'n verhewe standpunt na teenstrydighede te kyk. So bv. word die visventertjie (in "Vishoring") nie belaglik gemaak nie wanneer sy handelswyse sy woorde van so pas loënstraf. Sy in=konsekwente gedrag dui meer daarop hoe moeilik dit is om die daad by die woord te voeg. Ons vind dus hier 'n humoristiese lewenshouding. En daarom vind ons selde bitterheid by Uys Krige, hoogstens die self-ironisering van die romantikus wat insien watter skeiding daar tussen droom en werklikheid bestaan.

Die vorm van die satire by Blum is teenoorgesteld aan dié van Uys Krige. Dit hang saam met die aard en verskyning van sy bydrae in die ontwikkeling van die Afrikaanse poësie. Wat dit behels, en in watter mate die geestige element 'n rol speel, wil ek kortliks verduidelik deur 'n algemene karakterisering van sy poësie te gee, sódat ons die gedigte beter kan begryp waarin geestigheid 'n deurslaggewende rol speel.

'n Omstandighedsfaktor bepaal in 'n groot mate die rol wat Blum in die Afrikaanse poësie inneem. Dat hy as immigrant die idioom van ons taal leer oefen het, vorm sy stellingname in die Afrikaanse poësie. Hy kom na 'n nuwe kontinent wat nog "n klein taal" het vol moontlikhede waarteenoor hy 'n cop standpunt inneem:

Weer was om mens te wees boeiend,
Want waar die sintuie lei, volg ook die lewensaanvaarding.
So is Homeriese helde, uitgeput deur bewening
Van eie tuistelose lot, sowel as die dood van hul maats, deur
Honger herroep tot voeding, deur vaakte verlei tot ontspan-
ning,
Vergetelheid en herskepping, tot nuwe golwe.²¹

Hierdie onderwerping van die Afrikaanse gees aan 'n afsydige standpunt is 'n verrassende verskyning in die Afrikaanse poësie: vir 'n Totius gaan dit o.m. om die behoud van die Christelike-nasionale in Trekkerswee, vir 'n Van Wyk Louw o.m. om die bepaling van die wesentlike in die volksgeskiedenis in Die dieper reg en vir 'n Opperman o.m. om die skepping van 'n "elckerlijk" in Joernaal van Jorik. In teenstelling met hierdie bewoë manier van die geskiedenis te benader, klink Blum se stem, in die raadgewing van Dante, as nugter en saaklik op:

...Die verleiding
Tot optimisme moet jy leer weerstaan,
Want hy wat my beveel, neig tot oorskryding

Van alle linies; hy's nooit partisaan
Vir lank, en nagwag voor geen magasyn.²²

21. Vgl. Enklaves van die lig, bl.48.

22. A.w., bl.58.

Niks is so ernstig dat dit as simbool van iets verhewe hoef te dien nie: Blum se poësie is wars van alle metafisika. Dit is 'n bewuste strewe waarvan ons bv. hoor in "Die klok in die newel":

Koek, en tee berei deur haar hande
 Het ek ontvang soos brood en wyn. Maar beeldspraak ver=
 doesel.

Die afskeidsname van die beskawing, en saam daarmee die verkleinerings van die gevestigde waarde(s) (want dit verloor sy belangrikheid) bring soms die geestigheid mee.²³ In "Na 'n nuwe somer" word die banale (alledaagse) saam met die verhewene genoem asof dit vanselfsprekend bymekaar hoort:

...vat jou kitaar,
 boerbeskuit en die Ilias.

Op verskillende terreine (vlakke) word dié geestige beligting verwesenlik. Daar is eerstens die emigrant wat sy verlore vaderland ryk aan beskawing vanuit sy teenswoordige standpunt betrag ("Oorlewendes"); die verlede wat agtergelaat is, word as iets onwesentlike bejeën. Vergelyk ook die gedig "Nuus uit die binne-land" waarin die doodsheid van die beskawing gekontrasteer word met die verrukking wat die ongeordende "binneland" bied. (Die tema "binneland" keer herhaaldelik terug in Blum se poësie, wat o.a. dui op die nuwe land van poësie wat nog ontgin kan word.) So kan die siklus "Grenswagte" as 'n ironisering van beskawinghoudende faktore gesien word (vgl. veral "Oud-gediende"): om grenswag te wees, het geen praktiese betekenis nie - dis slegs 'n roeping wat gou vervul is.

Hiermee kom ons by die siening van die digter as 'n soort "grenswag" van die beskawing, 'n grenswag wat die menslike hartstogte orden tot woord. Ook hier is daar geen ernstige besef oor die waarde wat die poësie inhou nie; op ligtelike wyse word gespot met die poësie wat lewens-afkeurend is (vgl. "Pretpark" en

23. Opperman sê die volgende van Blum: "Sy poësie is 'n stryd teen die statiese, 'n beklemtoning van die dinamiese" (Senior verseboek, bl.180).

"Slotsom"). Die hoeveelheid lewenservaring in 'n gedig vertoon maar yl en trietsig in vergelyking met dié van die werklike lewe.

Hierin verskil Blum totaal van sy voorgangers; vgl. dit maar met die romantiese siening van die digterskap deur W.E.G. Louw in "Digters", óf die geroepe siening daarvan deur Van Wyk Louw, óf die beeldende siening van Opperman. Hierdie konsepsie van die digterskap by Blum besit geen krampagtigheid of verhewe geroepenheid nie, soos ons by die groot Afrikaanse digters vind, maar 'n byna terloopse, vanselfsprekende bewustheid dat "die klok in die newel" slegs 'n wyle duur:

...Dit moes
die fenomeen se uitleg binne die orde
van die natuur gewees het: dat resonante
swaaiings van klokke klankgolwe lanseer het
tot tydelike verdrywing van die newel
wat weer kon toesak toe die baaierd faal.²⁴

Dit wil weer nie sê dat Blum se poësie geen metafisiese besinning besit nie. Ons vind wel 'n welbewuste denkstruktuur in dié poësie. In hierdie opsig sluit hy aan by "die digter as intellektueel"-idee. Daarom moet ons die volgende passasie nie te positivisties opvat nie, want Blum is nie die digter wat weerloos in sy waarneming staan nie, soos die jongere W.E.G. Louw, maar die oopheid teenoor die lewe beteken alleenlik dat die skeppende genie hom gedurig kan vernuwe:

Oggend het indrukke, nuwes, bontes, laat toesak, laat tuimel
Skel op die vlak van my oog, soos voëls in hul suidwaartse
trek die
blande, blanko gelaat van 'n meer belewe en beveelvuld.²⁵

Blum se poësie besit die kwaliteit dat dit gelees kan word sonder om juis aandag te gee aan wat onder die oppervlakte roer. Hy val terug op banale taalgebruik: daarom beur dit in teen die poëtiese strewe wat simboliek beoog. Sake soos "n Delftse doek"

24. Enklaves van die lig, bl.77.

25. Vgl. Enklaves van die lig, bl.48.

("Nuus uit die binneland"), "biljette, silwermotte se prooi" ("Speler op toer"), "Koerantuitknipsels" ("Die ou bokser"), "kiekies" ("Ballade van getroude bemindes") en "bondels (leemtevolle dokumente)" ("Slotsom") word so onopvallend geïntegreer dat 'n mens nie onder die versoeking kom om dit as teken vir iets anders te beskou nie. Dit behou die kwaliteit van om-banaal-te-wees dwarsdeur die gang van die gedig; eers agterná besef jy dat dit wel as tekens van die beskawing en die ondergang opgevat kan word.

'n Groot persentasie van Blum se poësie is in die ritme van die spreektaal geskryf; geen poging is gemaak om die ongebonde ritme in 'n metriese patroon te skik nie ("Speler op toer", "Wat die hart van vol is", nr. 7, sekere dele uit "Die klok in die newel", bv. waar die studentetaal ter sprake kom). Ook wat die woordgebruik betref, word die banale en retoriese dikwels vooropgestel, bv. "gatvol" en "goor" (uit "Speler op toer") en dié in die "Kaapse sonnette". Die houding, verkry in hierdie poësie, is heel dikwels skokkend; dit het sy oorsprong direk via die lewe en (eie) ervaring ("Pretpark", "Vroue van sukkelaars", "Ballade van getroude bemindes" en "Die klok in die newel"). Dekker wys op die verwantskap met Bredero en die "openhartige erotiek" wat geen Afrikaanse digter voor Blum nog aangedurf het nie.²⁶

Maar tereg merk Antonissen op dat dié soort poësie ontaard in "loslippigheid", dat die "màat" ontbreek. Onder maat verstaan hy nie "geykte prosodiese vorme" nie maar "genoeg tug om die banale, die hoogdrawende, die holle, die al-te-volle, die kragtelose, die oorkragtige, die klein-sowel as die grootdoenerige uit te ban".²⁷ Want dit het vir my ook duidelik geword dat hierdie oopheid in Blum se poësie, hierdie strewe om "nooit partisaan vir lank" te wees nie, ontaard in vertoonsugtigheid van die relativisme. Daarom is die grootste deel van "Wat die hart van vol is" ongenietbaar, omdat die gedagte te vooropgestel is, buite die gedig om. Dekker praat hiervan (?) dat dit "te veel

26. Vgl. Afrikaanse literatuurgeskiedenis (1972), bl.301.

27. Vgl. Kern en tooi, bl. 106.

verstandelike bedenksel bevat, te veel vernufspel word met die idioom wat Blum ontdek en goed leer beheers het".²⁸ In baie gedigte vind ons egter die afweeg tussen woord en weerwoord, beeld en teenbeeld, beskawing en natuur, bv. "Nuus uit die binneland". Vergelyk ook "Ballade van die getroude bemindes" wat vanuit die banale gegewe uitgroeï tot gewetensdrama.

3.1.2. Beskou mens "Ballade van die getroude bemindes" van nader, dan beseft jy dat hierdie gewetensaak nie op iets gewigtigs, 'n persoon wat respek afdwing, dui nie. Ons vind nl. 'n losbol wat, in retrospeksie van al die "bemindes" wat hy gehad het, ietwat droefgeestig onder die indruk kom dat die lewe by hom verbygegaan het. In hierdie verband kan ons dan let op die volgende strofe waarin sprake is van 'n literêre verwysing wat die situasie geestig perspektiveer:

Dit is die winterwind wat waai.
Ja-nee, wat help dit om te kla?
"Hy 't maandelank by haar gedraai..."
"Wat het geword van Ursula?"
"Haar bruidsgoed was nou rêrig fraai..."
Nog bietjie tee, Piet?" "Dankie, ja."
"Borduurwerk op haar nagkabaai..."
Wat het geword van Ursula?

(eerste onderstreping deur my)

Hier word verwys na Celliers se "Die brand".²⁹ Maar omdat die situasie van Blum se gedig nie gelyksoortig aangelê is op dié van "Die brand" nie, word die verwysing in sy andersoortigheid ervaar. 'n Mens sou dit ook so kon stel: wat het met al die vrouens gebeur wie se huise afgebrand is en wat na die konsentrasiekampe geneem is? As sodanig dui dit op 'n hoogs ernstige saak wat vir die hele mensdom van belang kan wees. In hierdie gedig gaan dit egter om 'n persoon wat kennelik op 'n selfsugtige wyse gebruik gemaak het van die vrouens op sy lewenspad - as hy nou skielik beseft dat hy verlate voel soos die vrou en kind in "Die brand"!

Met hierdie literêre verwysing het ons 'n vorm van travestie, die neerhaling van die verhewe waarde binne 'n banale lewensfeer.

28. Dekker: Afrikaanse literatuurgeskiedenis (1960), bl.271.

29. Vgl. P.G. du Plessis: Die verwysing in die literatuur, bl.84.

Behalwe die literêre verwysing is daar nog ander wyses waarop die "ontluistering" plaasvind. Mens dink hier aan "Speler op toer". Die toneelspeler besef nugter én ontnugterend dat hy "n self-spottende karikatuur // van verstoorde hoogmoed, verslonste majesteit" is. Hierdie gevoel van gefrustreerdheid en tweeslagtigheid wat dwarsdeur die gang van die gedig waarneembaar is, word eers gesê deur 'n opeenvolging van 'n reeks banale gebeurtenisse, maar wat dan nêrens so skerp belig word nie as in die verbéélding van die volgende ironiese kommentaar:

...hy strompel
by die deur uit, gooi koue mōrelug
om sy skouers, soos 'n toga se voue.

In "Sloping" vind ons die liggaamlike verval wat voorgestel word as 'n gebou wat gesloop word. Hierdie "witty conceit" word egter nie uitgewerk nie maar slegs geïllustreer in die eerste strofe. Hier word gesuggereer dat die vel soos 'n muur is wat die "eerste swig" aangesien dit direk blootgestel is aan die "lig"/son:

die vel rondom blink oë sal eerste swig
want niks is so vermoeiend soos die lig.

Die ontstellendste "conceit" vind ons in strofe 5 waarin gestel word dat die vrou deur haar rol as beminde en moeder afgetakel is:

en krimpel sal die graanmied van die bors
deur aai na aai soen na soen uitgedors.

Die vrou se bors(te) word na die uiterlike vorm in verband gebring met (die dors van) 'n graanmied. Ironies is egter die samekoms van hierdie twee kontekste, want waar mens by die gewone dors die koringkorrel, die essensiële gedeelte, oorhou, slaan die "dors" van die vroulike bors op die sloping daarvan. Wat hierdie "conceit" meerduidelik maak, is dat "uitgedors" ook dui op die moeder-bors wat "uitgedrink" is, wat verder aanleiding gee tot die sloping van die vroulike liggaam.

Wat in hierdie gedig op 'n nogal kru manier aangaande die verval van die vrou in die besonder en van die mens in die algemeen

gekonstateer is, word in "Aftelrympie" op 'n speelse wyse besleg. Deur uit te gaan van 'n kinderspel, word aangetoon hoe die "mensdom" geleidelik sy greep verloor op dit wat hy sy eie gemaak het. Die naamgewing dien hier tereg, soos Bekker dan ook aangetoon het,³⁰ 'n beswerende funksie, waardeur die chaos gestuit kan word. Verloor die "mensdom" sy greep, as die plaas se naam in die slotstrofe dan ook nie meer in die beswerende rymposisie staan nie, beteken dit dan dat "Allesverloren" nou nie meer naam-gewend is nie maar bloot beskrywend:

Allesverloren is my plaas:
Leë murasies noem my Baas.

Ek het "mensdom" opsetlik tussen aanhalingstekens geplaas, want dit kom my sterk voor asof daar in hierdie gedig verwys word na die geskiedenis van die Afrikaner. "Kleinbegin" sou dan kon dui op die volksplanting, "L'Avenir" op die koms van die Franse Hugenote, "Vyandsvlei" op die steeds verdere indringing van die vryburgers in die binneland... As elk van hierdie plaasname kon korrespondeer met 'n belangrike fase in die geskiedenis van die Afrikaner, vind ons dus eintlik ook hier, soos anders belig in "Woordafleiding" en "Bittereinders", 'n stelselmatige aftel van die Afrikaner se lot.

Maar dat hierdie afrekeningsproses nie net gerig is teen die Afrikaner nie, word ook bewys deur die gedig "Rooinekke op Heranus", waarin 'n "seksie Rooinekke" skerp bygekom word oor hulle afgeskeidenheid van die gewone lewe.

Hierdie dorp het uitsig slegs oor die see -
koud-kokende, feitlik on-eiland-onderbroke,
pikkewynparadys, walvisdeurwoelde - want
berge sny hom af, skei hom af, sonder hom af
van hoofpadhaastige, graanboubesige binneland
- hom wat spoorweë afwys.

Die meeue gier
gierig-hees, kras in kerkklokke mee -
giet seedruis in heilsbrons. Hul verstrak hier,

30. Vgl. "'Tel', in mitiese perspektief, is inderdaad 'n magiese handeling, 'n besweringsritueel" (Die titel in die poësie, bl.40).

verkalk tot witkalk op huisnok; soms versier
as tuinfiguur van sement, as muurkruin,
hul, tema sonder sisteem.

O gestilde
sinnebeeldvoëls, simboolvlerke, jul pryk
teen sononder, klaar met dool, enkel embleem
van hierdie seksie onwilde, ongewilde
vasgemeerde, aarde-agterhaalde ryks-
arende, pensioentrekkers op ou roem,
wat koel staan teenoor óns rumoer, kil-vreemd
- nie aanvoel wat óns bedoel, in ons woel:
hartstog-verleerde, wrok-onbegrypende
sege-moeg, effens geaaffronteerde
see-afkykers, agterland-afgekeerdes
wat hoegenaamd niks nie brandelik begeer.

Die woordskeppende vermoë vorm dié struktuurmoment van hierdie gedig. Teenoor die melodieuse gedig waarin 'n natuurlike harmonie bestaan, vind ons dat in hierdie eksperimentele gedig die woord her- en vervorm word, só dat gedurigdeur nuwe moontlikhede van die uitdrukking ontdek word; d.w.s. dit word algáánde ontdek deur klankherhalings, aksentverhoudings en assosiasieverbindings.³¹ Dis 'n soort woordespel waarvan die volgende voorbeelde dui op die satiriese effek.

...Die meeue gier
gierig-hees, kras in kerkklokke mee.

Vanaf "gier" is deur die klank op "gierig" gekom. Dit word verbind aan "hees", waardeur dit eerstens klanknabootsend is van die geluid wat die seemeeue maak. Maar "gierig" het los van "gier" nog 'n ander betekenis, wat as dit verbind word met "hees", op ouderdom kan dui, waardeur hierdie vreemde woordpaar simbolies

31. Blum se eksperiment in hierdie gedig herinner sterk aan Rabelais se tegniek van enumerasies. "Enumerations gave him the opportunity to play with words; his work is full of them. At times he runs an idea through many levels and in so doing creates a world of words, monstrous words, manufactured and anagrammed. At times he has creatures perform acts just for the verb he will create, the verb, in turn, creating the action"(W.V. Wortley: "Some Rabelaisian satiric techniques", Satire newsletter, v, 1, bl.8.).

word van die "Rooinekke op Hermanus". Dis dan ook veral lg. betekenis wat geaktiveer word in die res van die versverband, wat vertolk kan word as sardoniese kommentaar dat hulle geldstrewende in hul kerklike aktiwiteite meespreek.

Dat die "Rooinekke" met antipatie bejeën word, word weer duidelik deur die woordespel "onwilde, ongewilde". En dat daar van hulle as "seksie" gepraat word en nie as "groep" nie, dui eerstens daarop dat hulle van Engelse afkoms is, maar deur die keuse van hierdie woord word ook meer die minagting weergegee wat die spreker teenoor hulle koester.

'n Groep figure wie se optrede beantwoord aan Blum se poëtiese ideaal van lewensdrif, is die bruinmense in die negental "Kaapse sonnette". Al hierdie sonnette is nie satiries nie, maar dan sit dit vol geestige sienings, soos ook Krige se verse in hierdie verband, wat dui op die bruinmense se vermoë van ekspressiwiteit. Dit spruit voort uit sy onkonvensionele benaderingswyse van die lewe, waardeur hy nie by voorbaat geknel word deur 'n bestaande voorraad taal nie. Hy voel hom dan ook nie gebind aan "verhewe" taal nie en kan daarom die verhewene in terme van die alledaagse begryp, soos bv. die volgende uit "Ou groentesmous":

Ons karretsjies word ook ammel ingehaal:
Daa's Abels - hy beef nou op die Laaste Skaal.

Vier van hierdie sonnette, "Die miljoenêr se kombuis", "Oor monne-mente gepraat", "Plegtige oomblik" en "Planne in die maanskyn" is sosiaal-satiries van aard. Laasgenoemde eindig op 'n wrang noot, terwyl in die ander sonnette die spel-element 'n blywende deel vorm van die satiriese opset. Plek-plek is daar 'n (venynige) steek na die bestaande orde, bv. die "brokkelmadies" wat in die Parlement gemaak word, en dit rym op die "Bosveld-plasies" van die bevoorregtes, maar wat dan vergesel word van die snaakse: "n baksel s'naters" soos dit geestig verband hou met die "vars". Maar deur die weglating van die e en die verdoving van die o-klank is die senators ietwat van hulle waardigheid ontnem, te meer omdat "snater" in die volksmond ook kan dui op iemand met 'n

groot mond.

Ons vind in hierdie sonnette dus nog eens ontluistering, maar wat dan nie so blatant geskied soos in Blum se ander satiriese gedigte nie. Dit is meestal die lewenslustige bruinman wat aan die woord is wat weet hoe om die waardigheid van die blanke te laat kantel, soos veral blyk in "Oor Monnemente gepraat". Vanaf die Voortrekkermonument wat "groot ma' lielak" is en wat "groter as 'n sirkustent is", word eindelik uitgekom by wat "spôts" is "vir jou Kaapse kjend". Wesenlik het ons hier te doen met satire wat ongevaarlik is, aangesien dit slegs die betreklikheid van 'n al te opsetlike waardigheid aan die lig bring.

"Slaaikrappery", "Opwekkingspreek", "Die nasleep" en "Die ou beslommernis" is gedigte waarin godsdienstige kwessies ter sprake gebring word. Eersgenoemde is 'n suiwer skeldgedig waarin die speelse element na die agtergrond verdryf is. In die ander drie gedigte gaan dit om teologiese kwessies wat op lewendige en snaaks-konkrete wyse voorgestel word, bv. waar gesê word dat daar met "Babilons Tore" "oppieselle vlak // as die Ou Mutual se torangdak" gevorder is.

3.2. Daar is ook sinisme in die poësie van Barend Toerien, en hoewel dit nie van groot belang is nie, moet ons tog daarvan kennis neem. Hierdie digter neem kras stelling in teenoor die tradisionele waardes van die Afrikaner. 'n Groot deel van sy digterskap kan beskou word as 'n vertekening van die Afrikaner.

Ons vind by hom geen verhewe of geroepe digterskap nie, maar dit spreek van 'n gees wat deur vrees beetgeneem is wat hy op "ons", die Afrikanerdom, wil projekteer (vgl. "Waarom as ons 'n naturel sien lees" uit Gedigte, en in sy jongste digbundel, Verliese en aanklagte, die gedig "Die Koue"). Wat in "Ter see" gesê word: "En nêrens was daar groei nie; geen gerigte konstruksie", kan ook van hierdie digterskap gesê word wat geen wesentlike ontwikkeling vertoon nie.

In "Sondae", waarin hy hom ook stel teenoor die tradisionele waardes, kom hy met hierdie openbaring: "Wat 'n misrabele ding is tog

die mens!" Geen wonder nie dat die gedig deur die volgende groteske geestigheid beseël word:

...Ek moet jou manevreer
huis toe, kamer toe, soos 'n mens 'n kalf hokslaan.

Seks is vir hierdie gekwelde digterskap 'n laaste toevlugsoord. Die uitbeelding van 'n uiteenlopendheid van emosies gaan hiermee gepaard. Aan die een kant word dit as iets makabers beleef, soos waar die digter in "Die digter en die dancing girl" stel: "Verwyder die versiersels en jy het // die bleke bene, die skelet", as sy hom dan antwoord: "Maar ons sal hom laat ratel!" Soms vind ons egter iets subtiels (let op hoe die woordspeling lei tot die vorming van nuwe woorde), maar wat eindelik tog speels betwyfel word (want let ook op die spel tussen "bekend" en "verstand"):

Waar was ons tog nie alles oral nie, my hand.
Die sagste, diep geheimenisse is jou bekend;
geheime nisse, nesses lief, is jy mee bevriend.
Hy antwoord: Gevoel reik baie verder as verstand.

'n Vers wat van loutere speelsheid getuig, is "Vierreëlig II". Deur assosiasie word daar gekom tot die "muisneste". Die "muisneste" is geestig, want dit moet nie letterlik opgeneem word nie, want hoe sal dit rym met die voorafgaande komplimentering?

My kind sê sy's 'n boom en voete-teenmekaar
swaai haar arms soos die wind haar ruk;
daar's sangvoëls in haar hare en trosse blomme
en allerhande muisneste seer sekerlik!

Meestal grens die geestigheid by Toerien aan die moedswillige, soos in "In 'n losieshuis". Deur aandagtig te luister na die diertjies op die solder, word eindelik, by wyse van 'n inspelning op een van die saligsprekinge: "Salig is die armes van gees, want hulle sal die aarde beërwe", die volgende "boodskap" ontsyfer:

Trane; Jy word oud, moet sterf;
en dan; Klein glipperige duister
diertjies sal die aarde erf.

wat praat ek? Geen! (haar mons
 veneris gebult en wysend, haar muisie
 enigste huisie gegarneer op 'n goue skottel
 - as 't ware) vir my onheelheid en onheil was geen
 fopspeen (Fopspeen?)

Die satirisering van "Die tante" word meegebring deur die tegniek van uitbreiding en ophoping. Soms is die satiriese effek klaarblyklik bereken, soos in strofe 4, maar strofe 2 kan, op sigself beskou, iets positiefs inhou. In strofe 3 is die jukstaposisie van uiterstes baie bewus gedoen. Alles dui op 'n heel bewuste poging om "die tante" so lelik moontlik voor te stel deur 'n proses van vergesogte assosiasies (vgl. bv. die uitkoms van strofe 1!). Hierdie vorm van satire is verwant aan die skeldgedig, die soort gedig wat bloot hatighede en angs kwytraak.

Alles in aanmerking geneem, besit Toerien nie die eridusie van Blum nie en gee hy selde blyke van die gawe van ironie waarmee hy die satiriese strewe sou kon temper. Te dikwels ontaard dit in skreeuerige emosies, bv. die ironiese sarkasme van "Kabaretliedjie", óf wanneer hy dan 'n verwysingsveld betrek, hanteer hy dit lomp, soos blyk in "Die bate" (albei gedigte afkomstig uit Verliese en aanklagte).

4. Adam Small en sosiaal-polities betrokke satire

4.1.1. Small se satire handel oor die bruinmens wat teen die agtergrond van die Christelike wêreldbeeld, uiting gee aan sy ongemak as gevolg van die minderbevoorregte posisie wat hy in die Suid-Afrikaanse samelewing bekleed. Die persoon aan die woord is gewoonlik iemand uit die laer klasse van die bruinmense, maar wat dan tog as verteenwoordigend van die bruinmense beskou kan word, aangesien die meeste bruinmense behoort tot die "derde stand" van die Suid-Afrikaanse samelewing. So bv. is in "Kô, laat ons sing" 'n bruin prediker aan die woord wat vanuit 'n "derde stand"-posisie praat. Small se satire vorm dus deel van die sg. "literature engagé" of sosiaal-polities betrokke literatuur. Na aanleiding hiervan wil ek dan praat van sosiaal-polities betrokke satire. Die twee digbundels wat ter sprake kom, is Kitaar my kruis en Sê sjibbolet.

In 'n sekere sin is alle satire "betrokke", want met satire word daar gereageer op 'n bestaande toestand van waardes binne een of ander sosiale sisteem. "Betrokke" in die sin wat ek dit in my ondersoek wil gebruik, beteken die vorm van satire wat 'n sterk sosiaal-politieke strekking het. Politiek kan miskien eenvoudig geformuleer word as 'n bepaalde funksie van die samelewing waarin groepsbelange voorop staan wat gepaard gaan met magsuitlewering.

Alvorens ek begin om Small se satiriese vers te beoordeel, is dit nodig om eers 'n prinsipiële onderskeid te maak om enige misverstand te voorkom. In 'n gesprek wat daar oor Small se werk gevoer is, maak hy die volgende opmerking: "Die satiriese vers het nie net 'n letterkundige betekenis nie maar 'n sosiale en/of politieke betekenis."³² Hieroor is ek dit eens met hom, maar waaroor ek van hom verskil, as ek sy betoog verder volg,³³ is dat hy aanneem dat dit vanselfsprekend letterkundige betekenis en waarde het. Of so gestel: sy sosiaal-politiese betrokke satire hét uit die aard van die saak politieke en sosiale implikasies, maar wat op sigself nie die letterkundige gehalte daarvan waarborg nie. As letterkundiges stel ons nie belang in sy sosiaal-politiese betrokke satire omdat dit 'n interessante politieke en sosiale dokument is nie, maar ons wil dit beoordeel volgens die vereistes van die satire as kunsuiting.

4.1.2. Soos blyk uit verskillende ondersoeke, het satire 'n noue verwantskap met die retorika, die redenaarskuns.³⁴ Dit is te begrype, want die satire stel hom ten doel om wanpraktyke aan die kaak te stel, wat om cortuigend te wees, die hoorder sal kan moet meesleep in sy oorredingskrag. Dit verskil egter van die retorika in hierdie belangrike opsig dat die satiriese waarheid nie

32. Vgl. Gesprekke met skrywers 2, bl.96.

33. Vgl. bv. waar Small die volgende opmerk: "Die satiriese gedig kan nie net maar 'op die vlak woord' beskou word nie - daar is ook die 'vlak van sake' wat in berekening gebring moet word" (a.w., bl.96). Hierop is my antwoord: om enige satirikus se werk na behore te beoordeel, sal die kritikus hom noodwendig op die hoogte moet stel van die "sake" waarna verwys word. Maar eindelik stel die literêre kritiek belang in die literêre gehalte van hierdie sake en is die sosiologiese en politieke implikasie by die finale oordeel van sekondêre belang.

34. Vgl. bv. J. Sutherland: English satire, bl.5-6.

etterlik nie maar fiksioneel opgevat moet word.³⁵

Die weg waarlangs die satirikus sy doel van aanval bereik, het 'n reikwydte, soos David Worcester dit stel: "The spectrum-analysis of satire runs from the red of invective at one end to the violet of the most delicate irony at the other. Beyond either end of the scale, literature runs off into forms that are not perceptible as satire. The ultra-violet is pure criticism; the infra-red is direct reproof or abuse, untransformed by art."³⁶

Mer het ons te doen met die kern van die probleem van die satire, dat dan ook 'n waardebepaling van Small se satire raak soos dit saamhang met geestigheid. Omdat aanval die wesenseienskap van satire is, is mens geneig om satire uitsluitlik te beskou as "invective", skellery. Skellery, direkte aanval, omvat egter net 'n klein gedeeltetjie van satire, want uitgaande hiervan dat skellery saamhang met emosionele uitbarsting, is dit opvallend dat die meeste satires eerder die indirekte metode van aanval volg waardeur alreeds emosies juis onder beheer gehou word. Die rede waarom die indirekte metode gevolg word, is duidelik, sê Worcester, omdat aanval (satire) saamgaan met woede ("anger"), wat 'n afkeurenswaardige emosie is binne enige menslike situasie.³⁷

Op skerp-sinnige wyse verwoord Worcester sy standpunt soos volg: "Satire is the engine of anger, rather than the direct expression of anger."³⁸ Hy poneer dan: "Like Mark Antony (in Julius Caesar), the artist must simulate coolness and detachment."³⁸ En eindelik bevind hy n.a.v. Mark Twain dat daar by die ervaring van satire selfs "amused detachment" kan wees.³⁹ Is lg. egter noodsaaklik vir satire en watter lig werp dit op die verhouding tussen satire en geestigheid?

Wat dan eers gesê word dat Worcester se standpunt nie uniek is nie, want iemand soos James Sutherland tref 'n soortgelyke onderverdeling: "straight-forward denunciation" en "derisive mockery".⁴⁰

35. Vgl. Rosenheim (Paulson: Satire: Modern essays in criticism, bl.312).

36. Paulson, a.w., bl.117.

37. A.w., bl.118.

38. Ibid.

39. A.w., bl.119.

40. Sutherland, a.w., bl.23-24.

In sy bespreking van die verskillende metodes wat twee predikers, South en Swift, gevolg het, verduidelik hy hierdie onderskeiding soos volg: "...Swift's mind is entirely concentrated upon his argument, South is sufficiently detached from his to enjoy the wit and the ironical statement of it. Without such detachment, we not likely to get satire at all."⁴¹

Die vraag wat ek wil probeer beantwoord, is waar, in 'n geval soos dié van South, die satire ophou en die geestigheid begin. Of laat ek dit so stel: deur die satire op die geestigheid in te stel, kan dit gebeur dat mens nie eers meer bewus is van die beoogde satiriese doel nie. Of andersom ook: die satire kan geheel en al teer op geestigheid, wat ons egter nie beïndruk as geestigheid nie as gevolg van die sterk aanval wat geloods word.

In "Woordafleiding", "Bittereinders" of selfs "Aftelrympie" is daar skerp satiriese bedoeling verskuil soos dit gerig word teen aspekte van die Afrikaner se waardes. Maar die aanval word in bedwang gehou deur die vorm wat elke gedig aanneem: die woorde=spel en die welsprekende demonstrasie wat daarop volg van "Woord=afleiding", die ironie van "Bittereinders" en die kinderspel van "Aftelrympie".

Maar laat ons nog nader beweeg en kyk hoe Blum se sosiale satire in "Kaapse sonnette" verskil van dié van Adam Small. Wat beteken dit as Blum die leser vooraf by die lees van hierdie gedigte in Enklaves van die lig waarsku dat die digter geen menings het nie? Óf die soortgelyke mening in Steenbok tot Poolsee wat so lui: "Enige leser wat in hulle (die ses Kaapse sonnette) enige aanval op enigiets of enigiemand überhaupt waan, of hond se gedagtes kry, verstaan die verse nie"?

As 'n mens bv. kyk na "Die miljenêr se kombuis", is dit tog duidelik dat 'n rykaard hier onder skoot gekry word deur 'n arm bruinman. Maar die aanval gaan verberg agter die verrassende sienings, bv: "Tsaaina en messegoed tot anie nok", en seggings, bv.: teen die einde, in die tersines van die sestet, word "geseën" (waardeur die spreker se verbasing saamgevat word oor al die soorte drank wat die miljoenêr besit) in verband gebring met "alleen" (waardeur

41. A.w., bl.26.

dit dus eintlik ironiese kommentaar is op die so pas voorafgaande).

Of vergelyk "Oor monnemente gepraat" waarin met 'n heilige simbool van die Afrikaner kort klaarafgespeel word en wat boonop met 'n veelseggende steek bygekom word deur 'n lastige vraag:

Hy's groot ma' lielak, en hy staan so kaal
da' op sy koppie. Wie't vir hom betaal -
al daai graniet en marmer en sement?

Maar dan, deur die tipiese lewenslustigheid van die bruinmens, word dit in verband gebring met 'n sirkustent deur "groot" as aanknopingspunt. Hier geniet hy die menslike doenigheid wat hy in die sestet toepas op die "Kaapse" standbeelde wat vir hom almal tekens is van menslikheid.

Vergelyk dit nou met "Doemanie":

"n Proefiet van Jesus djy?
'n proefiet?
djy moet djou palys-hys
djy moet djou aeroplane-motorkar
djy moet daai kamma sêd smile van djou
en djou tears
en djou woerawarra op die pulpit
moet djou skorrelsvol braai-atappels en vleis?

djou hys 'n woestyn? nou sal mens djou verbeel!
en hoe lyk dit moet djou kale pote vi' daai streamline ding
hoe lyk dit moet djou toega vi' die vel van 'n kameel
hoe lyk dit moet daai skorrelsvol vi' sprinkane en wille
(hienang?)

In hierdie gedig is daar sprake van 'n openlike aanval. Die gedig "wil-wil in skellery ontaard".⁴² Die anafore, die "djy" wat soos 'n vingerwysing na die "doemanie" uitgestrek is, en die "hoe lyk dit" wat met sarkastiese ironie gelaai is, dui op sodanige toedrag. En tog is daar elemente wat die skellery verhef uit die sfeer van 'n skeldgedig, hoe paradoksaal dit ook al mag klink. Dit word teweeggebring deur die tegniek van teenstelling en op-hoping in die eerste strofe, en dan veral deur die geestigheid

42. Vgl. A.P. Grové: "Tendense in die hedendaagse Afrikaanse poësie", Standpunte, jrg. xx, 5, bl.15.

van die tweede strofe: deur die "doemanie" se huidige lewensituasie te belig met 'n ideale beeld, die Bybelse situasie, word hy in sy skynheiligheid ontmasker.

Waar Blum se vormgewing omraam is deur speelsheid (die verhewe sonnetvorm word parodies aangewend soos dit van toepassing gemaak word op 'n lae vlak van menslike ervaring), is by Small die satirikus aan die woord wat 'n aktualiteit onvoorwaardelik oopvlek. Bestaan daar nog 'n bietjie "amusement" deur die geestigheid in die slotstrofe, word dit onmiddellik versluier deur die erns van die situasie, die verontwaardiging. Die spreker voel hom direk betrek, deurdat hy die "doemanie" met sy vingerwysing te lyf gaan, terwyl die bruinman by Blum bloot net deur sy assosiatiewe vermoë die Voortrekkermonument en die sirkustent bymekaar bring as 'n vanselfsprekendheid sonder verontwaardiging.

Die heilige verontwaardiging moet verantwoordelik aangewend word deur die satirikus, want dit kan, as dit verkeerd aangewend word, maklik terugvuur. Hier wil ek twee sake noem. James Sutherland, 'n outeur waarna Small dikwels met waardering verwys het,⁴³ maak die volgende opmerking: "Saeva indignatio is very well in its way, but the more saeva the indignatio, the more the satirist must bring to his work a fine control..."⁴⁴

Small se satire ontspring vanuit die Christelike wêreldbeeld. Hierdeur word 'n aktuele wêreld met sy skynwaardes aan die lig gebring. Die vraag is net of Small nie soms 'n bietjie naïef gebruik gemaak het van die Bybelse verwysing nie. Dat dit wel so is, blyk uit J.C. Kannemeyer se ondersoek van die "spreker as karakter" in baie van Small se gedigte.⁴⁵ So kan die simbolisering in "Slawehuis" nogal onder verdenking kom.⁴⁶ In "Eksegese I" lê Small weer kleur-betekenis in die Bybelse verhaal in.⁴⁷ 'n Ander voorbeeld is die "Ghommaliedere", oorspronklik van Maleis-Mohammedaanse oorsprong, wat Small onkrities toepas binne 'n Christelike

43. Vgl. Gesprekke met skrywers 2, bl. 95; Kitaar my kruis, "n Woord vooraf by herdruk, 1973".

44. Sutherland, a.w., bl.47.

45. Vgl. Kannemeyer: Die stem in die literêre kunswerk, bl.63-79.

46. Vgl. a.w., bl.73-74.

47. Vgl. a.w., bl.74-76.

situasie, bv. "Ghommaliëd vannie gamiente vannie Here".⁴⁸

Alles dui op die gebrek aan afstand, want hierdie satire van Small is ook strydpoeësie, toebereiding vir die stryd, waardeur nie rekenskap gegee word van die implikasies wat daar bestaan tussen verskillende ervaringsvlakke nie. Dit bring mee die vermindering van die geestige element as die satiriese element, aanval, die oorwig dra.

Binne hierdie satiriese situasie van die rassevraagstuk is daar weer die erns waarmee die aanvaller homself bejeën. Hier dink mens in die eerste plek aan 'n gedig soos "Kô, lat ons sing" wat hierdie strydliteratuur ontsluit. Die simboliseringsproses in hierdie gedig het nog 'n bekoorlike aanslag soos dit verband hou met die geestigheid: soos Moses se slang 'n kiere geword het, sô bevind die spreker die bruin prediker, nou deur 'n wonderwerk dat hy in sy hand 'n kitaar het. Slegs op 'n subtile manier, deur die speelse vermoë van geestigheid, word gesê dat die "kitaar" inderwaarheid op stryd dui: deur na Moses te verwys, word die hele geskiedenis opgeroep van die onderdrukte Israelitiese volk wat gereed gemaak moes word vir die stryd. Deur die geestigheid word daar dus as 't ware wal gegooi teen die geweldige erns van die spreker se eintlike bedoeling.

Maar meestal is die spreker wanneer hy aanval, nie in staat tot sodanige selfbeheersing nie. Vergelyk hierteenoor "Bruin prediker" waarin 'n ander prediker met vóórtvarende welsprekendheid uitsluitlik op die aanval is, waardeur die geestigheid op die agtergrond raak. Geen wonder nie dat hierdie gedig eindelik in skel ritmiese effekte uitbars:

kom broers sing, sing!
'n ramshoring
is elke banjo
en kitaar
viool
en saxofoon,
sing Krismiskore
dja
selfs klopse sing!
al word djul ytgajou, al word djul ytgagalag
die muur sal val, sing tot die laaste dag!

48. Vgl. a.w., bl.77-78.

Hier is nie meer 'n onderskeidende spreker aan die woord nie, maar die opswepende spreker wat teen eie gewete in alle ervaringsvlakke (bv. "sing Krismiskore // dja // selfs klopse sing!") saamtrek ter wille van die stryd. Tereg kan gevra word, aangesien hy hom beroep op die Bybel, of hy nog Christelik handel. Maak hy nie net op 'n partikularistiese wyse gebruik van die Bybel nie? Staan die bruin prediker nie eweneens skuldig aan selfbeskikking nie, dit waarvan die Afrikaner beskuldig word in "Drieluik: bieg van 'n Nat"?

Hiermee vind 'n terugvuring plaas, wat Mathew Hodgart soos volg verklaar: "He (the satirist) is permanently vulnerable, not only because he tells unpleasant truths, but also because he faces the temptations of spiritual pride and vulgarity; he is always in danger of catching an infection from his enemies. This danger becomes the greater, the more the writer is committed to invective and abuse."⁴⁹ By Small ontaard dit dan ook dikwels in 'n skellery op die "djulle", bv. "Eségiël" wat so begin:

Hoe anners pêl
as lat ek skel
op djulle
en gie vi djulle hoenervel
moerie dood, moerie hel...

In sy verkenning van wat satire is, sê Hodgart: "...true satire demands a high degree both of commitment to and involvement with the painful problems of the world, and simultaneously a high degree of abstraction from the world".⁵⁰ Wat eersgenoemde vereiste betref, kan daar nie twyfel bestaan dat Small se satire hieraan beantwoord nie. Maar wat die nakoming van laasgenoemde betref, ontstaan daar wel 'n probleem, want Small se aanval is dikwels byna net skellery, in plaas daarvan dat dit ook beantwoord aan suiwer vormgewing wat sal meebring dat ons Small se satire nog sal kan waardeer lank nadat die bittere aktualiteit reeds vergeet is. Hiervan sê Hodgart die volgende: "...wit and other technical devices...are the means by which the painful issues of real

49. Vgl. M. Hodgart, Satire, bl.129.

50. A.w., bl.11.

life are transmuted. But even more important is the element of fantasy which seems to be present in all true satire".⁵¹ Deur uit te gaan van hierdie "preskripsie" wil ek kortliks kyk wat ons aantref by Small.

4.1.3. Dis interessant om te sien dat die ~~afleiding~~^{afdeling} "Woordeboek" (uit Sê sjibbolet) vernuftig uitgedinkte geestige verse bevat. Hier vind ons dus presieuse geestigheid. Van meer waarde is die twee geestige gediggies, "Piet, Paul en Klaas" en "Magie", wat verwant is aan bogenoemde reeks, waarin daar dus ook gespeel word met die taal, maar wat na iets meer verwys, veral eersgenoemde wat boonop 'n veroordeling bevat:

Laat lúí die klokke,
Piet en Paul
- Klaas s'n in sy eie nokke -
O my herders,
wei my bokke!

Maar was Small se satire beperk tot hierdie gemoedelike spel, het dit nog nie op iets in- en aangrypends gedui nie. Met iets fantasties, surrealisties, soos "Verbeel-ding", waarin gesin-speel word op Psalm 23 ("Hy maak my hoof vet met olie"), tref die satirikus se bittere ironie ten volle deur die slagoffer self aan die woord te stel:

Omdat ek elke pasty
aan God wy
seën hy my;
Hy maak my hoof vet:
Elke vark bring die mes vir sy keel,
die leë doppe gooi hulself weg,
vir my is alles reg,
niks skeel -
my hoender loop gebraai in die skottel
en bedien my met servet,
verby is die stryd,
ek het harnas en lans weggesmyt,
ek is geréd;
en uit 'n boom
druppel 'n koel bottel wyn in my keel
soos ek wydsbeen lê op verweel
met die Boek waaruit ek my reseppe
vir heuning en room verbeel.

In hierdie gedig word die heilige verontwaardiging inderdaad gekontroleer deur op ironiese wyse gebruik te maak van die Bybel deur dit verder binne 'n surrealistiese raamwerk te plaas. 'n Gedig wat hieraan herinner, is "Genesis". Weer eens, maar meer pertinent as die vorige gedig, word verwys na die Bybel, as 'n kamma-skeppingsverhaal van die bruinmense gegee word in die lig van die skeppingsberig. Die hoogtepunt is waar gesê word dat God die bruinmense beveel om aan te teel volgens hulle "eie soort". Dit dien dan as sardoniese kommentaar op die apartheidsbeleid wat stel dat die bruinmense "volgens hulle eie soort" moet aanteel.

Deur 'n situasie op 'n ironiese wyse uit te bou, word die satiriese effek beter bereik as wat 'n direkte aanval dit sou kon verwesenlik. Een van die aangrypendste gedigte in hierdie verband is "Second coming II", waarin die wederkoms van Christus voorgestel word asof dit een of ander vermaaklikheidskunstenaar is wat Suid-Afrika besoek. Hierdeur word gesê dat die Christus-aanhangers deel vorm van 'n eksklusiewe vereniging, die "Here Jesus fan-club"! Die hele uitbeelding is duidelik tendensieus, want so lui die slotstrofe:

en ámmal het die Lord
warmly ga-applôd
toe hy reveal hy gan 'n personal appearance-show
vi sy non-white entoesiasts
special innie Gem in hou.

Deur die satire so te hanteer, word die woede in toom gehou.

'n Spotgedig wat meer uiting is van ligte satire, is "Oppie parara". Hierin word vanuit 'n aardse standpunt met 'n "witvrou" se onnatuurlikheid die spot gedryf. Die fantasie speel die beslissende rol soos dit voortvloei uit die "koelie" se kommentaar oor sy vrugte wat hy aanbied. Dis 'n soort "objective correlative" wat die satire kontroleer. Die gedig word dan ook hierdeur beseël deur die "guavas" as kuur voor te stel vir die "nerves" (let op die halfrym):

Haai mêrim haai
sure mêrim wil nie try onse guavas
ons guarantee hulle mêrim
hulle's baie goed vi' die nerves!

Oor die algemeen is Small se satire gerig teen die blankes se apartheidsbeleid. Hy is egter nie net eensydig nie, want hy weet ook om die "liberalis" af te weer wat die bruinmens se simpatie probeer wen (vgl. "Liberalis gehêkkel"). Die afwering vind in terme van die Bybel plaas. Soos reeds gesê, staan die Christelike wêreldbeeld by Adam Small voorop. Daar bestaan dan ook enkele satiriese gedigte waarin die afwering van die Christelike boodskap binne 'n gesekulariseerde lewensverband gehekkel word. Die hekeling vind meestal bloot net deur die beskrywing plaas: deur onverwags 'n nuwe betekenisdimensie deur te laat breek, bv. "Nativity" en "Clean up" waarin die parentese die openbarende rol speel. Vir 'n oomblik dring die ware, ontsettende betekenis van Christus deur:

daai woodwool kan djulle ma verbrand
 dan kommie plek gouer annie kant;
 die planke?
 (oppas virrie spykers daa!)
 nai, hou die planke vir annerdjaar -
 hulle kan oek nog baie useful wies
 virrie stôltjies vannie bazaar.

4.2 Van die beste satiriese gedigte van Adam Small dui dus daarop dat dit subtiel kan plaasvind. Die subtiliteit kan so fyn wees dat 'n mens nouliks nog bewus is van die "aanval".⁵² Dan kry ons ironie, die bewuswording van twee verskillende kontekste: 'n oppervlakte- en 'n diepte-konteks. Dit is wat met die inbreuk van die parentese hierbo gebeur: hierdeur word die goeie begryper herinner aan die werklike waarde van 'n voorwerp (die diepte-konteks), waardeur dit die skynwaarde (die oppervlakte-konteks) satiries belig.

In die volgende gedig van I.L. de Villiers, "Huisbesoek (1)", word die satiriese effek wat op geestig-ironiese wyse plaasvind, deurgevoerd aangewend:

52. "If too little irony leads to coarse abuse and lampoon, too much irony tends to be self-defeating, especially if it is directed against the satirist himself" (Hodgart, a.w., bl. 131).

Dis waarlik goed om agteroor te sit
 van huis tot huis - die rooi tapyt
 is skoon gegee en uit drie spierwit
 koppies drink ons tee. Die vrou bekyk

die één swart stippeltjie wat deur die sif
 geglips het en blameer haar nuwe meid.
 Ons praat oor rugby en die eggenoot vit
 oor belastings en die liberale kleurbeleid

wat, sê hy, onheil spel vir elke lid
 van ons knoes klas wat blind is vir dié feit.
 As ons dan na die tee ons oë sluit en bid
 is ek verwonder oor my eie klein skynheiligheid.

Die "skynheiligheid" waarmee die gedig eindig, plaas metéén die
 voorafgaande in beligting. Die stereotipiese woordgebruik
 ("waarlik goed", "spierwit" en "blameer") en dat daar uit "drie"
 koppies tee gedrink is, word nou gelaai met religieuse inhoud,
 maar waardeur die situasie ironies is, aangesien die predikant
 se handelwyse in die teken van aanklag staan.

5. M.M. Walters en gesofistikeerde satire

5.1 Die indirekte metode van beelding bring sofistikasie mee.
 In sofistikasie sit daar iets spitsvondigs en bedriegliks.⁵³ So
 kan dit bv. gebeur met "Second coming II" dat, as die leser nie
 insien dat Small met die sofistikasie apartheid aanval nie, dit
 maklik as Godslastering beskou kan word. Sofistikasie is nie
 direk kenbaar nie, maar wat nie hierom noodwendig afkeurenswaar=
 dig is nie, want dikwels kan die gekompliseerdheid van 'n ervaring
 slegs deur sofistikasie tot sy reg kom. Dit geld bv. ook die
 strofe uit "Romanza" wat ons hierbo bespreek het. Dis alles
 behalwe eenvoudige vorme van lewe wat in hierdie gedig geteken
 word. En daarom hou die uitbeelding verband met ironie, en die
 ironie weer met beligting, vandaar dat dit ook geestig is.

Sofistikasie staan in noue verband met geestigheid, want in alle
 geestigheid, selfs gereserveerde geestigheid, sit daar iets
 verwarreeds en misleidends. Gesofistikeerde satire beteken dat

53. Vgl. Klein: Comprehensive etymological dictionary of the
 English language, bl.1474.

die "aanval" nie direk soos in suiwer "skellery" plaasvind nie, maar langs 'n omweg. Een van die omweë is deur die tegniek van beligting, d.w.s. geestigheid, waardeur vasgestel kan word dat 'n gebeurtenis in die teken van satire staan. Neem bv. die volgende gedig van I.L. de Villiers:

OPWEKKINGSDIENS

Mikrofone, mense, pensklaviere en plakgate
in die groot tent op die kaal perseel
waar Ackermans gesloop is:
Jesus Saves.

Die spreker uit Amerika
vee sweet af, drink 'n slukkie water,
sê: God praat met Afrika!
Amen! Halleluja!

'n Ou verkreukelde biljet
lê tussen stukke baksteen en sement:
Seepoeier, broekie-kouse, goue stroop -
alles word hier teen laer pryse
uitverkoop.

In hierdie gedig word 'n episode bloot uitgebeeld sonder enige klaarblyklike inmenging van die outeur. En tog word duidelik kommentaar gelewer, maar dan deur die beskrywing heen, wat wil sê op indirekte wyse.

In die laaste strofe word daar gekom tot 'n interpretasie, soos dit eindelik saamtrek in "uitverkoop". Deur die aard van bepaalde voorwerpe wat geselekteer word, word die opwekkingsdiens in beligting gebring. Aanvanklik, in die eerste twee verse, geskied die waarneming nog neutraal, wat dus net daarop dui dat die tent staan waar Ackermans gesloop is. Maar deur "goue stroop" ná en langs "broekie-kouse" te plaas, word seksuele implikasies meegebring, wat dan ook direk lei tot die gevolgtrekking dat "alles" (wat ook wil sê die erediens in die lig hiervan) teen "laer" pryse uitverkoop word. Deur hierdie beligting gee die spreker sy afkeurende houding te kenne.

Hierdie satire is 'n bietjie ontstigtend, maar waardeur dan die gekompliseerdheid van die opwekkingsdiens in sy teenstrydige

verskyning juis skerp belig word: oënskynlik is dit 'n godsdienstige aangeleentheid, maar wat, by nadere beskouing, veranker lê in die kommersialisering van die "lae" menslike elemente. Vergelyk hierdie metode van indirekte beelding met dié van Totius wat lief was om te moraliseer en dan op direkte wyse kommentaar te lewer, bv. in "Die oue put", waarin 'n "oop" wêreld beskryf word sonder enige satiriese effek. Vir die onderwerp wat De Villiers beskryf, sou hierdie metode nie geskik gewees het nie.

Sofistikasie kan op die omverwerping van alle waardes dui. Vind dit wel plaas, het ons swart satire, en as dit gepaard gaan met geestigheid, radikale geestigheid. As die waarde egter skynbaar aangetas word, vind ons iets anders. Deur die sofistikasie word dan op die spreker se betreklikheid gewys: in sy pretensieuse aanspraak verraaï hy sy herkoms en word hy sodoende aan die kaak gestel. So n gedig is Opperman se "Uit die duiwel se Bybel".

Deur telkens gebruik te maak van woorde van Christus oor sy wederkoms, wat die duiwel dan verdraai binne 'n moderne konteks, probeer hy Christus na-aap in sy aanspraak op die mens. Soos wat die "bak-kapel" in "Edms. bpk." gesê het: "Alles...alles my eiendom", gaan die duiwel hier om met woorde wat nie aan hom behoort nie. Vergelyk daarom slegs die volgende strofe waarin gesinspeel word op Christus as die Goeie Herder, wat bly voortleef in die nuwe lewensverband:

Ook in dié dae sal dolfyne
wagters van jul kuddes visse wees,
hulle in die diepsee oppas
en volgens seine
elke soveelste dag
na die krale aan julle kuste keer.

5.2.1. Soos geen ander Afrikaanse digter nie vind Walters se verskuns direk aansluiting by die tradisie van die satiriese vers.⁵⁴

54. In gesprek met M.M. Walters vra T.T. Cloete: "Sou u saamstem as ek sê dat u as skrywer van satiriese en geestige poësie of van die hekelvers by so 'n ou tradisie aansluit..." Walters antwoord: "Ek is nie bewus van die dinge wat u vra...nie" (vgl. Gesprekke met skrywers 1, bl.123). Hierdie antwoord is ietwat vreemd, want daar is bewysplase in Walters se poësie self dat hy heel bewustelik aansluit by die geestig satiriese tradisie.

Op allerlei wyses gee die digter hom bewustelik rekenskap van wat hierdie tradisie behels, bv. "Saturnalia" (uit Cabala) waarin op lewendige wyse 'n voorstelling van 'n ou vrugbaarheidsfees opgeroep word, wat dui op die omverwerping van gesag.⁵⁵ Funksioneel is die afwisseling van die gebonde en vrye vers: die neiging is om die vrye vers te gebruik wanneer oorgegaan word tot 'n sinneroes. Of wat die moderne ekwivalent van die "Onttroonde God" betref, kan gekyk word na "Apocrypha LVIII" waarin die "Bolandse Sedoos" alle deftigheid en verstarring vir 'n slag goed uitskud. Die slotstrofe is 'n apologie vir die satire:

Ja, ek is die Bolandse Sedoos,
die mense sê: moedswillig, boos,
maar later erken hul wel die bedekte seën
as dit in die binneland begin te reën.

Wesentlik is die beoefening van die satire 'n gevaarlike spel, want die bestaande orde waarteen die aanval gerig word, kan boemerang, soos dit lui in "Marsyas":

Maar halfpad met die musiek en satiriese pret
het ek besef dat ek geen beheer oor die klawers meer het.

Te laat weet ek nou dis alles vooraf gereël:
Geen sterfling sal wen as hy met die gode speel.

Interessant is dit nou om te sien hoe Walters die satire deurleef het m.b.t. die Christelike wêreldbeeld: hoe hy die betekenis van Christus hierooreenkomstig begryp. Dit gee aan hierdie satires bepaald iets gesofistikeerds.

Hier moet dan eers daarop gelet word dat met Walters se poësie die twis-met-God in die Afrikaanse poësie 'n nuwe gestalte kry. Waar Toon van den Heever en die Dertigers in 'n ernstige toon en op hoogs dramatiese wyse in opstand gekom het teen God, bevraagteken Walters op 'n nugtere wyse die regverdigheid van God se optrede teenoor Agan, Abraham, Kain, Esau en Jakob (vgl. "Vyf figure").

55. "Saturnalia" het etimologies gesproke geen verband met "satire" nie (vgl. Klein, a.w., bl.1386-1387).

Die uitkoms van hierdie reeks kwatryne dui dan ook nie op 'n oorspanne verhouding wat daar bestaan tussen Skepper en skepsel nie, want die ongerymde erns word as't ware losgelaat deur die sanerende werking van die lag:

JAKOB

Ek glimlag byna oor die liefde van 'n man -
die streek met Lea, die ooie wat bont lam!
Bespeur ek daar U spotlag, of het U hom geseën
toe hy Laban se kleinvee, selfs sy gode van hom neem?

In "Hoofnar" word van God gepraat as die "humoris", waardeur die hoofnar (die skuilvorm van die digter) voel dat God hom nie sal verdoem as hy "geen antwoord in U werk" kan vind nie. Dit gee aan die hoofnar die vryheid om "waar hy verdwaal met eie onmag (te) spot". Eindelik durf hy "skertsend selfs sy God neerhaal".

5.2.2. Die teologiese implikasies van hierdie standpunt, en watter verband dit met Walters se satire het, word vollediger uitgewerk in Apocrypha. So kon ons nog aanneem dat "Ketter" op ontsettende opstand dui: die skepsel weier om voor God se "troon te kniel", as hy dan verkies om "regop en alleen vir eie sondes (te) sterwe". Dat dit 'n "ketter" is, vel alreeds 'n oordeel oor die persoon se uiting, met die gevolg dat hierdie uiting as één van die skuilvorme van die digter beskou kan word. Maar lees ons dan Apocrypha, word dit duidelik dat hiermee tog 'n sekere absolute standpuntaanname gepaard gegaan het, bv. in "Apocrypha XXIX" waarvan die slotstrofes so lui:

Die Heiland is gebore in stille Bethlehem,
word sondebok gekruisig, sterf en staan weer op:
Isjtar of Persephone - die tyd laat val die klem -
tog hoor ek net die vrugbaarheidsgodin se stem.

Wie sal die mens uit sy kinderbed oortuig
dat hy miteloos kan lewe - vry van vrees, die vrees...
'n blinkgereënde boom, fier en ongebuig
deur die parasiet wat die groeikrag uit sy takke suig?

In Apocrypha word daar op heel vrysinnige wyse gebruik gemaak van die lewe en leer van Christus. Dat die Christus-figuur dié

persoon is waarom die singewing draai, word alreeds hierdeur bewys dat Christus die aangesprokene en spreker is in die eerste en slotgedig van die "Apocrypha"-reeks. Maar dis nie die Christus van die tradisionele beskouing nie, soos ook blyk uit die voor-naamwoordsvorm wat na Christus verwys, wat nie met die gebruiklike hoofletter aangedui word nie.⁵⁶

Die verskyning van Christus word betrag teen die agtergrond van die moderne "god is dood"-teologie (vgl. "Apocrypha I") en ook soos dit gestalte vind deur die geskiedenis heen: die Babiloniese, Egiptiese, Griekse en Oud-testamentiese tyd (vgl. "Apocrypha XVII"). Belangrik van lg. gedig is dat daar skielik kritiek gelewer word op 'n moderne verskynsel, net nadat daar verwys is na "Jehova": "Sy naam word uitgedra op klein traktaatjies // skaam en sonder status." Hiermee word by implikasie ook na Christus verwys. Vergelyk verder "Apocrypha XL" waarin die opstanding van Christus betrag word teen die agtergrond van die parallelle gegewe van die Babiloniese mitologie. Hierdeur word nog eens gestel dat Christus se sterwe verband hou met die vrugbaarheidsmite. Daar word dan ook duidelik gesinspeel op voorbereidings wat getref word vir 'n vrugbaarheidsfees soortgelyk aan dié van die Dionysiese spel.

'n Uitvloeisel hiervan is dat daar op 'n vergesogte wyse gebruik gemaak word van woorde van Christus: soos dit in die motto lui wat binne die "apokriewe" konteks nuwe gestalte vind. Dit geld "Apocrypha XVI" waarin uitgegaan word van Christus se eenlingskap (n.a.v. Matthéüs 8:20) wat op 'n heel vergesogte wyse van toe-passing gebring word op die seksuele soeke en frustrasie van die moderne tydsgewrig. Dieselfde kan gesê word van "Apocrypha XIX". Hierin word uitgegaan van Lukas 19:41 waarin gestel word dat Christus bewoë is. Die tradisionele interpretasie is dat Christus bewoë was oor die sondigheid van Jerusalem in die besonder en, by implikasie, die wêreld in die algemeen. Die digter se bewoëndheid ontspruit egter uit die landelike lewe van "Drakenstein" in die besonder en, by implikasie, Suid-Afrika in die algemeen, wat gesofistikeerd geraak het.

Dit gaan in Apocrypha nie om 'n tradisionele bejeëning van Christus nie. Wel verteenwoordig die Christus-figuur die hoogste

56. Vgl. wat Walters hieroor meedeel: "Die figuur van Christus lê baie na aan my, die persoon én mens, maar ek is dalk 'n kind van die dekade... Ek het Christus anders gaan beskou as die Kerk..." (Gesprekke, 1, bl.132).

waardes, soos ook blyk uit "Apocrypha XXXIII". In die lig van Lukas 24: 45 ("Toen opende Hij hun verstand, opdat zij de Schriften verstonden") word die feit betreur dat "ons", die Afrikaner, nie meer kan deurdring tot 'n besef van "die waarde van die woorde", die ou kultuurwaardes, nie.

Daar is in die kuns van Walters dus 'n sterk behoudende element wat direk te doen het met die liefde vir sy land en sy mense (vgl. maar net "Apocrypha XLVIII"). Hierin soek hy aanklank by Christus. In Walters se openbaring van die skynwaardes, dus in sy optrede as satirikus, beroep hy hom eweneens op Christus. Vergelyk "Apocrypha XLIX" waarin Walters eers beswaar maak teen A.G. (Visser) wat "so spaarsaam (is) met die degen", en dan vervolgens stel dat hy "skoor-skoor deur dié groen land loop // voordat die Sanhedrin my swaard vir silweringe koop". Met lg. vers plaas hy die stryd en waarde van sy satire direk binne die konteks van die verraad van Christus soos Hy moes verskyn voor die bestaande orde van sy dag.

Christus word deur Walters egter nie as die enige en enigste Godheid beskou nie, soos blyk uit "Apocrypha XXXV", waarin die sondebokmotief ter sprake kom en wat besluit met die indirekte naam van Christus as maar een van die sondebokke. Dieselfde kan gesê word van "Apocrypha XXXI", wat 'n fantastiese én geestige voorstelling gee van hoe daar met "die haan wat op die kerk se toring staan" eindelik as sondebok afgereken word. Hierdie speelsheid besit 'n gewigtigheid as in gedagte gehou word dat Johannes 17:14 as motto vir hierdie gedig geld: "Ik heb hun uw woord gegeven; en de wereld heeft ze gehaat"!

Met watter vrysinnigheid Walters van die Bybelse gegewe gebruik maak, word ook duidelik uit "Apocrypha XXX":

Ek wou slegs opklim na berg Sinai
om die Groot Meester van die kuns te soek,
toe die Swartman grynsend voor my staan en sê:
Ek is die Heer van kunstenaars, die beitel, pen en doek.

Hierdie gedig kan beskou word as 'n peiling van die oorsprong van die beroep van die satirikus as 'n soort sater:

En terwyl die as en swael uit die duister op ons reën,
het hy my dié dag met sy gesplete hoof geseën.

Uit die voorafgaande kan gesê word dat Walters bewustelik die Christelike wêreldbeeld, en dan spesifiek soos dit saamhang met die voorstelling van Christus, ombuig na die satiriese funksie binne 'n samelewing. Dit raak eerstens Christus as persoon wat in sy verzet teen die skynwaardes van sy samelewing te staan moes kom voor die sanhedrin en eindelik as sondebok moes sterf. Dit op sigself sou nog geen aanstoot kon gegee het aan die Christelike wêreldbeeld nie. Maar deur Christus se sterwe binne die raamwerk van die vrugbaarheidsmite van die antieke volke te plaas, deur bewustelik 'n Dionysiese element na te strewe, bring mee dat Walters se satire buite die tradisionele Christelike wêreldbeeld val.

Deur dan die aksent te laat val op die irrasionele element soos dit te staan kom teen die gevestigde waarde, sluit Walters aan by die ou sater-spel wat die erns in 'n twyfelagtige lig wou stel. Hierdie strewe vind ons reeds in Cabala, "Nuwe altaar", waarin direk versoek word: "draai die seeklig vol en skerp //op die ou heiligdom". In "Apocrypha XLV" lui dit dat die "verset" die vorm aanneem van "n wilde drif van verse".

Bo en behalwe die sater-element ("sater" hang etimologies nie saam met "satire" nie hoewel dit dikwels hiermee in verband gebring word/is) vind ons in Walters se satire ook die "satura"-element soos dit teruggaan op die Romeinse digter Ennius wat hiermee 'n versameling ligte, komiese verse aangedui het.⁵⁷ "Satura" het die betekenis van 'n feestelikheid wat gepaard gaan met uitbundigheid.⁵⁸ Albei hierdie elemente speel 'n beslissende rol in Walters se satire.

57. Vgl. G.L. Hendrickson: "Satura tota nostra est" (Paulson: Satire, bl.37-51).

58. Vgl. wat Shipley (Dictionary of world literature, bl.359) hieroor sê: "Latin satira < satura, the 'stuffing' of a roast. The etymology is traced to a hypothetical (lanx) satura, 'a full dish', a platter of mixed fruits prepared as an offering to one of the rural gods."

5.2.3. Die bacchanaliese wat dikwels dié element is in Walters se satire, kan lei tot 'n allesoorheersende vulgariteit. Dis nie teen vulgariteit as sodanig wat mens beswaar maak nie maar daarteen dat daar 'n moedswillige uitbuiting hiervan is. 'n Gevolg hiervan is dat die verrassingselement suiwer en alleen op vulgariteit berus met geen verdere duidingskrag daaraan verbonde nie.

As eerste voorbeeld hiervan wil ek noem "Somerand in die Karoo". Op 'n gedistingeerde, en nogal spitsvondige, manier word gestel hoe dorpenaars teen skemer begin ontdooi as daar heerlik geëet en gedrink word, wat weer verbind word aan die vooruitsig van seksuele verkeer. Dus iets tipies bacchanalies met 'n dekor wat Suid-Afrikaans is:

Teen halfag is die mans al vol aptyt
en honger vir biltong en 'n soutigheid,
vol vuur in die vooruitsig van
hul weeklikse stukkie stoutigheid.

Dat die verrassing slegs te doen het met vulgariteit, blyk uit die meide se kommentaar aan die slot van die gedig: "O lalala! die Karoo-boere is ramme!" Die beelding hier dui nie op 'n uiteenlopendheid van kontekste wat met mekaar in verband gebring word nie: tussen Karoo-boere en ramme bestaan daar 'n vanselfsprekende assosiasie.

Dieselfde beswaar kan ingebring word teen "Skinkbord" uit "Apocrypha LIV". Of vergelyk "Apocrypha XLIV" en "Apocrypha LVII" waarin die vroue-geslag, 'n tipiese onderwerp van die satire, bygekom word. Albei gedigte is eintlik niks meer as spitsvondige enumerasies nie. Hier vind ons bloot gevatheid met plek-plek 'n strewe na die moedswillige, die onskuldige gedaante van die groteske, bv.:

Blou bespataar van sleep-staan-slenter
(daaglikse tydverdryf)
op sement van supermarkpromenades -
embarasserend pregnant en met 'n prêmpie.

Wanneer verskillende kontekste mekaar sinvol belig, gaan dit nie bloot om die verkryging van 'n spitsvondige siening of segging nie. In hierdie geval vervul die indringing van die vreemde konteks 'n funksionele rol wat satiries aangewend kan word, soos in

"Kerkkoor". Dit begin so:

Oorgehaal staan hul en luister
soos brakke voor die jag -
ongeduldig, want hul ken die klanke
maar moet nog op die teken wag.

Ons het hier te doen met 'n "witty conceit". Maar dit bly nie net hierby nie, want mettertyd word dit uitgewerk soos dit aansluiting vind by beelde van ander diere waarmee die sangers op komiese wyse vergelyk word. Die "conceit" vind sy vervulling in die verwysing na die sangers wat "al meer geanimeerd" (my onderstreping) raak,⁵⁹ waarna met "luidrugtig" en "baldadigheid" skerp satiriese kommentaar gelewer word op die "hallelujas".

Die alte dreun so onderlangs,
'n bynes vol belofte,
raak dan al meer geanimeerd,
en dan uiteindelik grand finale almal saam
luidrugtig: halleluja, halleluja - onbeskaamd
want die baldadigheid
geskied plegtig in die naam van die Here.

Skynbaar gaan dit in hierdie gedig om die verkryging van allerlei snaakse effekte, maar wat eindelik kritiek word op aanstellerigheid binne 'n godsdienstige aangeleentheid: die geanimeerdheid van die sangers, is maar net diere-geïnspireerdheid!

Die diepte-effek wat die moedswillige gebaar oorskry, laat die geestigheid dus waardevol word. Hier kan ook gelet word "Op die dood van my swart haan". Aanvanklik kry ons 'n bietjie vergesogte woordspeling maar wat eindelik verdiep tot iets wrangs:

Die lang naels en skerp spore -
hoeveel henne het jy getrap, ou swarte!
miskien het jy te swaar geword,
en dié wat te gewigtig is, word ondraagbaar.

59. Tussen "anima" (Latyn vir "gees") en "animal" (Latyn vir "dier", letterlik "n lewendige ding") bestaan daar 'n oorsaaklike verband: lg. het uit eg. ontwikkel (vgl. Klein, a.w., bl.77-78). Interessant is dit dus dat hierdie twee woorde by Walters geestig saamvloei!

Maar sy koud-blou bene het my laat dink
dat dié noodlot swaar
en bitter eensaam is.

Dikwels gaan daar deur die verwysing of sinspeling satiriese kommentaar uit. So word daar in "Boeremaaltyd" eers verwys na die hooggestemde lied, "O boereplaas, geboortegrond", wat in die daarop volgende reël gebanaliseer word: "hoe smelt die vetskaap in my mond!" Of vergelyk verder:

Dus: epikureer maar komplimenteer
want die arbeider is sy loon waardig.

Treffend is die binnerym van die eerste versreël wat dui op 'n soort noodwendigheid, maar wat dan deur die Bybelse verwysing as 'n holle frase onthul word. Die satiriese effek vind sy hoogtepunt in die slotverse:

Die reste, bymekaar geskraap en vetterig verdeel,
was selfs vir die sewe meide nog te veel.

Hier word gesinspeel op die evangeliese gebeurtenis van die vermeerdering van die brode en visse. Maar ironies, en tegelykertyd satiries, is die beligting as gelet word op die wesenlike verskil wat daar bestaan tussen die Bybelse en epikuryense konteks: dit kom o.a. hierop neer dat Christus vanuit 'n karigheid 'n wonder verrig het, terwyl die "reste" in die moderne konteks net meer die buitensporigheid van die "boeremaaltyd" onderstreep.

Deur hierdie tegniek van verwysing het Walters meermale sukses behaal, wat dien as beligting waardeur die satiriese effek plaasvind. Dit gaan altyd om die openbaring van die skynwaarde. Vergelyk die volgende twee voorbeelde wat uit "Apocrypha XIX" kom (onderstrepings deur my):

Dit is die land van vinnige vooruitgang,
van boere met 'n B.Sc. en beplande plase,
van meganisasie, industrialisasie,
en 'n lang Mercedes om te meet
hoe diep die ou beskeidenheid nog lê.

Hier groei die wynstok
 in suurgewaste grond
 met krag uit binnelandse krale:
soetigheid kom uit die sterke.

Veral eersgenoemde open betekenisvolle perspektiewe, want as aangepaste verwysing soos dit voortvloei uit die voorafgaande konteks, is dit aangê op die bekende volksvers: "...dat jy vir my kan sê hoe diep die liefde lê". Hiervandaan gaan dan juis kritiek uit: dis twyfelagtig of die moderne boer nog werklik diep verknog is aan die grond.

So is daar nog ander voorbeelde van hierdie tegniek. Ek noem "Apocrypha IV" waarin die Afrikaanse volksliedjie, "Ek soek na my Dina", in samespel kom met "Diana", die Romeinse vrugbaarheids-godin. Hierdie sametrekking illustreer metéén die spanning wat daar in hierdie gedig bestaan tussen gemoedelikheid en noodlot-swaarheid. Dit wat mens dink sal jou tot voordeel wees, draai eindelijk teen jou:

want elkeen soek na sy Diana,
 dors na buuste en nie brein nie -
 betaal dan later droog bedroë,
 dienooreenkomstig,
 duur skoolgeld vir sy kinders.

Maar dis veral in "Vakansie in die Vrystaat" dat Walters op vernuftige wyse gebruik maak het van die verwysingstegniek. Deur nl. uit te gaan van 'n model, "Oom Gert vertel" wat dus as beligting dien, word satiriese kommentaar gelewer op allerlei modernismes. Hierdeur verkry ons 'n beeld van die gaping wat daar bestaan tussen 'n helde-epog en die teenswoordige tyd waar die sout l af ge- word het. Slegs in naam herinner die teenswoordige tyd nog aan die heroïese verlede:

Die naambord glinsterspel Spioenkop,
 maar die oorlog en die oë
 blits geen onrus oor die opstal...

Die teenswoordige tyd is geestelik siek, wat nog net herinner aan die oorspronklike hartstog, soos blyk uit die huis wat "pienk" geverf is. Deur die verwysingstegniek word hierdie verwatering verder uitgewerk:

Oom Gert, vet en sonder trane,
vertel depressiestories op die stoep,
deel sy krismisdoos sigare
met almal wat geselskap soek.
Gerrie in haar slenterslacks
skink koffie kitsklaar in die spens,
Ben en Johnnie -
"n mens moet tog iets doen!" -
speel plate stereofonies.

Hier word verbasend baie meegedeel wat ons 'n beeld gee van die verandering wat daar ingetree het. Leipoldt se oom Gert was be-woë, het oor "die storie van ons sterfte" op 'n intense wyse binne 'n intieme gespreksituasie gepraat. Walters se oom Gert soek verstrooiing, is verder gesofistikeerd (hy rook nie gewoonweg pyp nie) en gesels ewe vernaam oor sý swaarkryjare van ongeveer 1930 wat hom in sy huidige voorspoed eintlik nie meer aangaan nie. Leipoldt se oom Gert, aan die begin van hierdie eeu, móét uiting gee aan sy teenstrydige gevoelens oor 'n ingewikkelde menslike situasie wat hom nog steeds na aan die hart lê.

Soortgelyk is die verandering wat in die ander karakters ingetree het. Teenoor die eenvoudig ingestelde, diep voelende Gerrie vind ons hier 'n modern geklede dametjie. Die hoogtepunt is egter die verwysing na woorde van Johnnie in "Oom Gert vertel": Walters se Ben en Johnnie verwys na hierdie woorde in 'n moedelose gebaar van verveling, terwyl dit oorspronklik geuiter is binne 'n gewetensvolle situasie.

Die gedig sluit af met 'n beeld van die moderne tyd:

En Trechikoff se blougroen meid uit Java
sit solitaire
effekberekend teen die Plascon-muur.

Teenoor die koel, gesofistikeerde afdruk van Trechikoff, het die ontroerde oom Gert foto's aan die neef gewys, en teenoor die

onaansienlike murasies is daar tans die effekberekende Plasconmuur.

Uit "Vakansie in die Vrystaat" word dit duidelik dat Walters die vermoë besit om verskillende kontekste sinvol te ontgin soos hulle satiries met mekaar saamhang. Die moes^dwillige digter maak hier plek vir die verantwoordelike digter wat bekommerd is oor die verval van sy eie tyd. Dis iets anders as "Rothmanstraat" en "Brief aan die binneland" wat stout, alleen stuitig wil wees.

Opsetlike stuitigheid vorm skering en inslag in die satiriese werk van Walters. Dis in ooreenstemming met die digter se besef dat sy eie tyd kragteloos geword het. By Walters word die mens dan ook nie, soos Aristoteles van die tragiese held beweer het, as beter as die gewone mens bejeën nie. Eintlik is sy uitbeelding van die mens nog 'n bietjie onder die gewone. Of om in terme van Northrop Frye se onderskeiding te praat, kan gesê word dat Walters nie soseer uiting gee aan die "low mimetic mode" as aan die "ironic mode" nie.⁶⁰ Een van die interessantste, eksperimentele gedigte in hierdie verband is "Moses":

Net 'n ou witkop wat met donker bril
wydsbeen oor die woestyn uit staar
en wonder watter koers vannag
met sy weerbarstige volk weer in te vaar.

Tot dusver het dit bars gegaan...
niemand wat sy penarie ook verstaan:
die manna's droog, die water's min,
môre sal hy weer die klip moet slaan!

60. Van die "low mimetic mode" sê Frye: "If superior neither to other men nor to his environment, the hero is one of us: we respond to a sense of his common humanity, and demand from the poet the same canons of probability that we find in our own experience. This gives us the hero of the low mimetic mode, of most comedy and of realistic fiction."

Van die "ironic mode": "If inferior in power or intelligence to ourselves, so that we have the sense of looking down on a scene of bondage, frustration, or absurdity, the hero belongs to the ironic mode" (Anatomy of criticism, bl.34).

Die son bak blink, die laer is stil
 net die leier wat na rigting tas -
 hy sug en trek die sagte bokriem
 stywer om sy boepens vas.

Waarom hierdie gedig eksperimenteel is, is omdat hierdie historiese figuur tradisioneel voorgestel word as iemand wat op die vlak van die "mythic mode" beweeg.⁶¹ Dink maar aan Michelangelo se heroïese voorstelling soos gesien kan word in sy beeldhouwerk van hierdie figuur. In hierdie gedig word hierdie voorstelling dan opsetlik ontluister. Hy is wel nog nie die petieterige wesen-tjie van die absurde teater nie, maar dan word hy nie met die gebruikelike eerbied bejeën nie, soos blyk uit al die plat taal wat betrekking het op sy gedagtepraat. En eintlik word sy "armed vision" gedevalueer, want met sy "donker bril" herinner hy aan 'n doodgewone mens uit die moderne tyd. Die hele manier waarop daar na hom van die begin af verwys word ("Net 'n ou witkop") is deurtrek van geringskatting, wat wil sê dat ons met hierdie Moses nie iemand van uitsonderlike status het nie. Die "hy" wat in versreël 3 ontbreek: "en (hy) wonder...", is simptome van die onsekerheid of hierdie status wel nog bestaan. Hierdie saam bestaan van die verskillende bewussynsvlakke, dit wat hy in hierdie gedig is en dit wat hy behoort te wees volgens die konvensionele voorstelling, bring die geestige effek mee.

Soortgelyk is "Herder" waarin met bietjie spot gespeel word met die geroopenheid van 'n eens veraf verlede in die lig van die gesonde verstand van 'n ontnugterde tydsgewrig. Eksperimenteel is ook "Uit die Samaveda - 'n Sakvari-lied", waarin die kontak wat daar gesoek word met die bonatuurlike, belig word met saaklike terme ("'n Kwitansie sal ek uitreik as jul vooruit betaal; // die rente moet jul hiernamaals by die Baas gaan haal. // ...onthou 'n hooflynoproep neem lank om deur te kom"). 'n Meer beduidende eksperiment is "Witborskraai":

61. "If superior in kind both to other men and to the environment of other men, the hero is a divine being, and the story about him will be a myth in the common sense of a story about a god" (Anatomy of criticism, bl.33).

'n Kraai rek sy nek
gaap en voel
die wit boordjie op sy plek.

Sy maat konsentreer
kop omhoog oë toe
op die plooi van elke swart veer.

En al langs die draad
'n heel ry wat waak
doodgelyk gat pik en praat

'n Korrelkop-spreeu sit en dink
hoe almal vergader
om een stukkie aas wat al stink.

Wat interessant is omtrent die geestigheid in hierdie gedig, is dat die tweede ervaringsvlak by implikasie aanwesig is, en dat die werklike ervaringsvlak hierop lig gooi. Wat die tweede ervaringsvlak dan betref, is dit tog duidelik dat hierdie kraai-spannetjie verwys na 'n kerkraad. Maar omdat die kraaie so lewensgetrou geteken word, vind ons hier nie 'n allegoriese voorstelling nie maar 'n simboliese. En wie anders as Walters self is die "korrelkop-spreeu" wat hom effens buite die kring bevind, met 'n krities betragende houding!

Kortom, by Walters het ons nie slegs die ideale satirikus nie maar ook die ideale geestige digter op grond van die verskillende kontekste wat mekaar oor en weer belig. Hierin kan Walters uiters gewaagd wees, maar meestal is dit 'n gewaagtheid wat dan verantwoord is, omdat dit 'n kritiese vertolking is van 'n moderne situasie, soos meesterlik blyk uit "Apocrypha XII":

En die Heere God maakte voor Adam en zijne vrouw
rokken van vellen en toog ze hun aan. - Genesis 3:21.

Toe Eva haar tussen die vyebome aantrek
in modes deur die hemelse Hartnell -
die sakte dassiebroekie
en die stoute bra van springbokvel,
die handgeplooi miniromp wat wip
en 'n tweede sondeval voorspel -
toe sis die slange

O jou soete meisiekind uit die paradys!
Vermakerig het sy haar lae hals en bene
aan die engele voor die poort gewys!

Die Bybelse element en modernisme loop deurmekaar, maar dan is dit ook opvallend dat waar die "rokken van vellen" net vaag aanduidend is, daar word die apokriewe teks kleurrik. Deur hierdie ooraksentuering word die moderne tyd speels aan die kaak gestel. 'n Speelse gesofistikeerdheid blyk uit "stoute", wat teenoor "soete" gestel word - as "stoute" dan inbegrepe is by "soete":

Speelsheid vorm 'n belangrike faktor van die "Apocrypha"-reeks, waar die motto die apokriewe teks belig. Hierdeur getuig dit van 'n verskeidenheid emosies wat bespeel word. Tereg sê Cloete: "Van die interessantste mottokuns in Afrikaans het ons hier."⁶² Die speelse element kan didaktiese maar verrassende lig werp op die Bybelse konteks, soos die slotstrofe van "Apocrypha III". Die motto lui: "Ik ben de Heere uw God, Die u uit Egypteland, uit het diensthuis, uitgeleid heb". Hierdie woorde vind so sy toepassing: "Nee, Here, ek is nog in die slawehuis, // niemand het my nog hieruit gelei nie!" Of nog speelser is "Apocrypha V" wat uitgaan van die beleg van Jerigo, wat op skertsende wyse in verband gebring word met hofmakery - 'n soort "roman de la rose"! Al die speelsheid staan egter nie bo verdenking nie. So is "Apocrypha L" doodeenvoudig laf en plat, met geen verhewe emosie waarteen dit resoneer nie. Vergelyk dit dan met "Apocrypha XXXIX" waarin Adam hom rekenskap gee van sy uitdrywing uit die paradys vanuit sy huidige posisie in terme van die "Karoo-veld", as hy eindelik versoek om 'n "riboorplanting". Of, nog beter, in "Apocrypha LIX" kry ons nie alleenlik speelsheid plus geestigheid nie, maar dit word ook satiries aangewend. Ek is dit eens met Cloete se bespreking en waardering van hierdie geestig-satiriese gedig.⁶³

'n Groot verskeidenheid emosies word deur Walter se geestig-satiriese verskuns bestryk. Ek dink nog aan "Apocrypha XLI" waarin die digter in die lig van die bruilof te Kana verslag doen van 'n Afrikaanse huwelik op die allerlewendigste manier. Agter die beskrywing sit die digter se verontwaardiging oor al die ongerymdhede wat mekaar snel belig en uitkanselleer. By

62. Vgl. Cloete: "Apocrypha", Standpunte, jrg. XXIII, 4, bl.44.

63. A.w., bl.45.

Walters vind ons nie die terughoudendheid van I.L. de Villiers nie, wat in "Huwelik" 'n soortgelyke gebeurtenis beskryf (die grap wat daar vertel word, word gekommentarieer met: "(u weet wat)"). By Walters word dit 'n hele baldadigheid, veral met iets soos die volgende teen die einde, wat lei tot 'n tragikomiese visie ("Herklaas" is 'n vervorming van "Herakles", die belangrikste Griekse held):

en oompies wat naorstiglik begin te klou
 en potsierlike spronge maak
 tantes wat goedkeurend skud
 en kyk vir Herklaas kyk vir Herklaas.

[Met Walters kry ons een van die belangrikste toevoegings tot ons geestig-satiriese poësie. Hy kan geplaas word naas Visser, wat die Afrikaner-werklikheid klankbord gemaak het van sy geestig-satiriese instelling. Soos Visser reageer Walters bewustelik op sy tydgenote deur 'n korrekatief op 'n al te buitensporige houding te bring. Vergelyk "Apocrypha XXII" waarin hy die seks-beheptheid (van Breytenbach) belaglik maak. By hom vind ons ewewig wat deel is van beskaafde geestigheid, en nooit ontaard die satire dan by hom in 'n uitskellery nie, want daarvoor is die geestig-speelse element te sterk in hom ontwikkel. Daar kan met reg verwag word dat hy hiermee sal voortgaan, aangesien die stuk werklikheid waarop hy reageer die hele Suid-Afrikaanse milieu is en nie soos in die geval van Small van 'n beperkte belangstelling getuig nie. In hierdie opsig sit hy soos geen ander Afrikaanse digter nie die tradisie van Visser voort, met dié verskil dat hy soos die meeste van sy tydgenote 'n tragikomiese visie toegedaan is, as gevolg van sy herwaardering van die Christelike wêreldbeeld, iets wat, dink ek, op 'n wanvoorstelling berus.⁶⁴

64. Vergelyk slegs wat C.S. Lewis, 'n bekeerde atëïs, oor Christus se verskyning op die aarde te sê het:

"The story (of Jesus) is strangely like many myths which have haunted religion from the first, and yet it is not like them... It has the master touch — the rough, male taste of reality, not made by us, or indeed, for us, but hitting us in the face" (The problem of pain, bl.13).

6. Swart satire

In "swart satire" word met die lewe afgereken, in so n mate dat dit met die walg, die "nausea", gepaard kan gaan. Die sinvolheid wat waarde aan die mens se bestaan verleen, word hiermee ontken. Die persoon wat die walg ervaar, word met n verskriklike angs vervul. Die enigste moontlikheid van sinvolheid wat nog oorbly in so n menslike situasie, is om met die angs te speel: deur die verbeelding wat n lag ontlok, word die bestaansangs in n mate verlê en daarom ook beheer. Die eerste voorbeeld wat ek wil bespreek, kom voort uit Opperman se Kuns-mis:

THETIS

Die duikboot is raak gehaak en oopgemaak,
toe volg die weduwees se wedersiens
van honderd-en-tagtig lywe,
silwerig pap -
n groot blik menslike sardiens.

Dit moet n ontsettende ervaring wees om n duikboot oop te maak en dan te bevind dat al die bemanning dood is aan een of ander oorsaak. Dis iets wat enige mens met sprakelose afkeer sal vervul. Maar die mens wil ook weet, hy wil sin haal uit n episode wat as slegs sinloos voorkom. Dit bring mee dat daar op verskillende wyses n verbeeldingspel plaasvind.

Die lywe wat "silwerig pap" is, lei direk tot die geestige vonds. Hierdeur word gepastheid van omstandighede gepretendeer wat die angs dus weglei. Dit neem egter nie weg dat die geestigheid deurtrek is van sinisme nie, soos teweeggebring deur die titel. Deur die titel heen word die modernisme deur n Grieks mitologiese gewee belig. Thetis, die hoof-nereïde wat gewoonlik in die rol van versorgster in die see opgetree het, het haar werk goed gedoen: sy het die bemanning verpak!

Hierdie soort groteske geestigheid is deur Opperman meermale beoefen. Die spel-element speel die beslissende rol in die uitbouing van die siniese houding. Soos in bogenoemde gedig kan daar uitgegaan word van n suggestiewe titel. Vergelyk ook "Ou Kroonkandelaar" (uit Dolosse). Normaalweg is n kroonkandelaar iets

kunstigs en 'n voorwerp om te bewonder, maar in die gedig word dit toegepas op 'n vrou wat haar in haar pronksug mismaak het. Veral die "-lelle"-rym, soos dit gepaard gaan met bepaalde woorde, bring die verdoemende kritiek mee.⁶⁵

OU KROONKANDELAAR

Oordekte lelle en plooiwelle
aan ~~ak~~ouers en bros bene -
met borsspelde en wit parallelle
pêrelsnoere en halfedelstene
van armbande, ringe en oorbelle.

Sy is geslypte skitterprag,
haar stem, 'n wind wat sidder
deur tintelende splinters glas
en blinkerok oorflikker
met twaalf kunskersekrag.

Die spieël bêre weer die belle,
borsspelde, armbande, pêrelsnoere,
hang die lelle en plooiwelle
aan 'n glasgeraamte vol kontoere
van kalkoenrooi druppeldrelle.

In hierdie gedig is mens egter nog seker van die norm waarop daar by implikasie 'n beroep gedoen kan word, nl. eenvoud, wat meebring dat ons hier eerder gereserveerde as radikale geestigheid het. Kras is die aanval wel as slegs die indruk van radikale geestigheid geskep word. Vergelyk nou "Wit duiwelin" waarin 'n paradoksale houding vervat is:

Tevergeefs die gebede
teen sterwe -
sy kom:
wit voorskoot
vol haelkorrels,

65. Wat die klank-waarde van "Ou Kroonkandelaar" betref, kan gekyk word na die puik ontleding van hierdie gedig deur St. H.K. de Jong: Die toonaard in poësie met verwysing na gedigte van Elisabeth Eybers en D.J. Opperman, bl.133 e.v.

en benede
word miniatuurglasstede
en bewoners
skerwe.

'n Haelstorm word hier uitgebeeld, eerstens, maar wat dan dui op die dood (reël 2). Dit word in sy verskrikking gedemonstreer. Maar wat dit sinister, duiwels, maak, is dat dit aanvanklik nie as 'n verskrikking voorkom nie. Die haelbui word nl. voorgestel as 'n vrou wat blykbaar haar pluimvee kom kosgee. Hierdeur word die haelbui as iets ambivalents ervaar, wat dus nie soos in "Hael" (uit Heilige beeste) onmiddellik in sy ware gedaante, "as die wit koeëls van 'n hemel", geïdentifiseer kan word nie.

In die kort gediggies uit Edms. bpk. is die mens dikwels die speelbal van 'n wrede lotsbeslisser:

WREWELWIEL

Man wil 'n motor hê
motor wil 'n nooi hê
nooi wil 'n huis hê
huis wil 'n hond hê
hond wil 'n been hê
been wil 'n gat hê
gat wil 'n man hê

"Wrewelwiel" gee ons 'n beeld van hoe die mens in sy progressiewe hebsug en misnoegdheid skielik tot stilstand geroep word, teruggevoer word na die oorspronklike stand van dinge. Hierin is dit soos 'n wiel of sirkel waarvan die begin en einde saamval. En omdat dit op afrekening dui, stem dit die mens wrewelig.

Die vervulling waartoe gekom is, vind nie lineêr plaas nie, want die mens se hebsug is eindeloos. Eers deur die inwerkingtreding van 'n ander beginsel, die sirkulêre beginsel, kan daar tot afronding gekom word. En dan vind dit op verrassende wyse plaas, want eindelik slaan die hebsug terug op die inisieerder, die "man".

Die vervulling dui dus nie op harmonie nie maar op die absurditeit van die skynbare harmonie waartoe gekom is. Die skynbare volmaaktheid blyk o.a. hieruit dat die hebsug hom sewe keer laat geld. "Sewe", wat 'n heilige getal is wat gepaard gaan met die opperste vreugde, dui hier egter op die "diepste smart".

Swart satire is nie maklik toeganklik nie, want die leser is nie altyd seker of die aanval gemaak word op die mens wat die waarde verteenwoordig of op die waarde self nie. Eers in lg. geval het ons te doen met swart satire. In verband met "Wrewelwiel" moet dan nog gevra word of hier nie met die man afgereken word wat hom skuldig gemaak het aan hebsug nie. Dat dit hier nie die geval is nie, word hieruit afgelei dat die man met geen buitensporige aanspraak vorendag gekom het nie.

n Nog ingrypender voorbeeld van swart satire is "Botteltjies":

Ons is botteltjies broos met n kop
tussen krom skouertjies ingeprop,

botteltjies bruin, botteltjies wit,
botteltjies geel, botteltjies git,

elkeen met 'n etiket: "Vergif.
Gebruik streng volgens voorskrif."

Die wêreld is n dag- en nagapteek.
Here, die groot geneesheer bly ontbreek.

Volgens strofe 2 word daar duidelik gesinspeel op die rassevraagstuk. En al die rasse word ter sprake gebring. Daarom is dit nie verkeerd om te praat van die "wêreld" in strofe 4 nie. Maar die gedig wemel van teenstrydige voorstellinge. Om botteltjies medisyne te wees, veronderstel tog dat daar mense is wat dit kan gebruik. As al die mense dus self medisyne is, is daar niemand vir wie die medisyne gegee kan word nie - behalwe vir mekaar. Maar dan is ons weer "gif" vir mekaar. Verder, hierdie "botteltjies" is self pateties (strofe 1), wat dus eintlik self medisyne kortkom. En dan is daar nog die probleem van die groot geneesheer wat nie daar is om te sê hoe die medisyne gebruik kan word nie.

Die vraag kan gestel word of daar dan nog enige sin uit hierdie absurde toestand te haal is. Ek meen so. Laat ons kyk na die slotstrofe waar die Here aangespreek word. Dit kan wees uit 'n moedeloze gebaar, bloot uit gewoonte wat nog bestaan, wat dan ook wil sê dat die inhoud van hierdie aanspreekwyse nie meer besef word nie. En daarom kry ons met hierdie aanspreekwyse beslis nie 'n óproep na die Here nie, want die spreker sien glad nie meer in dat die Here dikwels voorgestel word as "die groot geneesheer"

nie (mens dink bv. aan Eliot se "East Coker", afd. IV uit Four quartets wat uitgaan hiervan). Die wêreld het dus so verstriek geraak in homself, in sy eie logika, dat elkeen "gif" geword het vir die ander, omdat "ons" die Gewer van die genesende gawes as sodanig nie meer kan herken nie.

Seker een van die durwendste eksperimente wat die swart satire illustreer, is Breyten Breytenbach se "Ikoon" (uit Die ysterkoei moet sweet). Hierdie gedig is klaarblyklik nie net 'n eksperiment ter wille van die eksperiment nie, maar dit tas die Christelike wêreldbeeld tot in sy wortels aan.

dieper agter donker lae van velgeworde olie
plat gesmeer teen 'n houtpaneel
gloei 'n ingelegde wêreld
bewaar in sy bloed soos perskes in hul stroop

en omdat alle volbringings gesuspendeer is
is die aksie puur en rou afgeskil
tot sinlose stellings (koekoekklokke in 'n ruimteskip)

: in die voorgrond byt mense mekaar se strotte uit
die hoë bloed hang verstyf in die leegte
blomknoppe sonder stingels
die pyn onder tande sal eentonig bly priem;
'n soldaat staar met peulende oë na 'n soplepel
voor sy neus; 'n wolk buig sy skouers
in versteende afwagting; 'n mier beurt
teen die verswikking van sy kuite;

bo dit alles pryk 'n spykerige Jesus teen 'n kruis
sonder 'n gejanfiskaalde mossie se hoop op ontbinding,
met 'n gryns tussen baardhare;

dieper agter vir ewig net buite bereik (soos Marilyn Monroe)
rys 'n leë koel graf

In hierdie gedig van Breytenbach word die reddende genade van Christus openlik aangeval, nie eers bevraagteken nie maar deur die beelding gebanaliseer.⁶⁶

Op 'n vernuftige wyse word daar in die eerste strofe uitgegaan van die beeld van die "perskes in hul stroop": dit word in verband

66. Ek verwys graag na die insiggewende bespreking van H. du Randt oor hierdie gedig: "Die ontluisteringstendens in die Afrikaanse literatuur (1); Kuns of duiwelskuns?" in Standpunte, jrg. XXVI, 4, bl. 14-20.

gebring met die liggaam wat in sy bloed bewaar word soos die skildery weer deur die "lae van velgeworde olie".

Die "minor"-term van die "conceit", die "perskes in hul stroop", word verder uitgewerk in strofe 2: hulle word afgeskil, wat eers in verband gebring word met die konteks van die bloed. En nou word tot die kern van die saak gekom: hierdie "volbringings" wat "gesuspendeer is", bevat eintlik "sinnelose stellings" wat onvanpas is soos 'n anachronisme.

Om te bewys dat die "bewaring" sinloos is, volg strofe 3 waarin geïllustreer word dat die mensdom se lot wesenlik onveranderd is.

In strofe 4 en 5 word dan op meer eksplisiete wyse gestel waarop die volbringings wat gesuspendeer is, dui: dit dui nl. daarop dat Christus se liggaam nooit sal kan ontbind nie. Hierdie waarheid word in die krasste terme tot stand gebring deur die vergesogte vergelyking en die implisiete aanklag dat Christus bo alles "pryk", waardeur Hy hom dus nie steur aan die wêreld nie.

Wat moet ons sê van hierdie gedig? Saam met P.D. van der Walt wil ek beaam dat "Ikoon" "wel tegnies 'n knap gedig" is,⁶⁷ maar verder kom dit my ook voor as 'n blatante aanval op die waarde van die lewe en leer van Christus. Ek vra my af of ons hier inderdaad te doen het met 'n Metaphysical "conceit". Wat die "perskes in hul stroop" betref, soos dit verder uitgewerk word in strofe 2, het ons iets in hierdie rigting. Maar is die beelde van die "gejanfiskaalde mossie" en "marylin monroe" nie net gebruik om hulle skokeffek nie? Hier het ons tog nie te doen met Metaphysical "conceits" nie. Dit geld ook die "spykerige jesus". Dit is beelde wat in hul eienaardige segswyse klaarblyklik meer wil ontstel as wat dit op kommunikasie ingestel is. Met hierdie beelding het ons eerder voorbeelde van wat H.W. Wells "violent imagery" noem: "Violent imagery...is a harsh and sensational form of melodrama or metaphor, where less is meant than meets the ear."⁶⁸ In "Ikoon" het ons meer te doen met die "conceit" van die "High Baroque".

67. Vgl. "Normatiewiteit teenoor neutraliteit in die kuns", Instituut vir die bevordering van Calvinisme, studiestuk nr. 77, bl.10.

68. Vgl. Wells: Poetic imagery, bl.30.

Dis nie teen die banale beelde as sodanig wat ek beswaar het nie. Dink maar net aan Donne se gebruik hiervan in "Batter my heart", en met watter sinryke effek het hy dit dan geïntegreer in die paradoksale bedoeling. By Breytenbach gaan dit egter net om die banaliteit ter wille van die banaliteit in sy skokkende hoedanigheid. Is hierdie "estetiese" gedig nie maar net die verfynde vorm van uitskellery nie?

"Ikoon" sal altyd die aandag trek, omdat die mees verhewe waardes van die mensdom met een streep neergehaal word. Wanneer 'n digter op millitante wyse omgaan daarmee, wil mens nie net vasstaar teen die foefies wat aangewend is nie. Hy moet jou eers oortuig dat hy "die skepping van die god déúr-dink, déúr-praat" het.

o o o o O o o o o

HOOFSTUK TWAALFIRONIE EN DIE PARADOKSALE1. Geestigheid as ironiese en paradoksale siening

1.1. Tussen ironie en die paradoks bestaan daar 'n verband soos daar weer 'n verband bestaan tussen hierdie twee verskynsels en geestigheid. Die direkte aanrakingspunt is dat al drie hierdie verskynsels opereer op die basis van 'n skyngeldigheid. Verder, die skyngeldigheid vind plaas op die basis van 'n tweeledigheid, twee verskillende kontekste wat met mekaar verband hou.

Daar bestaan nog ander knooppunte. Die intellektuele vermoë speel 'n beslissende rol by die hantering van hierdie drie verskynsels. 'n Geestige of ironiese persoon se houding is koel, verder terughoudend en selfs berekend, aangesien hy in die vermoë is om 'n situasie te oorskou.

'n Belangrike aspek is dat die kommunikatiewe waarde in al drie hierdie menslike verskynsels voorop staan. Dis iets wat S. Dikkers in sy studie oor die wese van ironie duidelik laat uitkom het.¹ In verband met geestigheid dink mens onmiddellik aan die "conceit", dié werkingsprinsipe van geestigheid. F.J. Warnke het die kommunikatiewe beeldingskrag van die "conceit" herhaaldelik beklemtoon soos dit téénoor die simbolisering van die "High Baroque" staan.² Met lg. het ons meer te doen met die "violent image" wat deur sy ekspressiwiteit eerder wil skok tot verbystering as wat dit verstaanbaar wil spreek. En in verband met die paradoks is die *Int*

-
1. "De ironicus staat nooit op zichzelf, zijn activiteit is steeds...intentioneel en wel op een persoon gericht. Ironie is handeling, de ironicus tracht zijn (persoonlijk) object in beweging te brengen, tracht die ander tot goede verstaander te maken, die dan zelf wel de conclusie zal trekken uit wat hij verstaan heeft" (Ironie as vorm van communicatie, bl.81).
 Teenoor ironie wat dus kommunikasie is, stel Dikkers dat humor monoloog is. Dit stem ooreen met diepte-psigologiese beskouings, bv. van Martin Grotjahn wat sê: "The wit is related to sadism and to aggression. Humor is related to masochism and suffering (W.M. Mendel: A celebration of laughter, bl.141).
 2. Vgl.: "...the Metaphysical conceit has its value to the extent that it communicates; the High Baroque conceit...has its value to the extent that it astonishes or overwhelms" (European Metaphysical poetry, bl.6.)

kommunikatiewe waarde hi rin geleë dat dit as uitspraak kom wat nie ooreenstem met die gangbare mening nie. Om dit te illustreer, hoef ons maar net te kyk na een van die vorme van die paradoks, die retoriese paradoks, wat as lofrede 'n onwaardige saak verdedig teen die algemene mening in (dink maar aan Erasmus se Lof der zotheid).³ Hiervolgens is die paradoks dus ook duidelik kommunikatief ingestel.

Hiermee het ons uitgekom by die plek en waarde van hierdie drie verskynsels. Al drie hierdie verskynsels laat hulle gesofistikeerd geld binne 'n kommunikatiewe situasie. Dis met ander woorde nie onmiddellik kenbaar nie, wat vir die beoefenaar daarvan veel probleme kan oplewer binne die maatskappy waarin hy hom bevind. Dink aan Sokrates, wie se ironiese intellingswyse sy dood meegebring het, of Erasmus, wie se lofrede hom veel onsmaaklikheid op die hals gehaal het, in so 'n mate dat hy hom later in sy lewe daarvan wou distansieer.

Maar hieroor wil ek nie uitwei nie, hoe interessant dit ook al mag wees. Wat ek wil vasstel, is wat presies die verband is tussen ironie en die paradoks, en watter lig dit werp op die drie verskyningsvorme van geestigheid wat ek vasgestel het. Dis nie die eerste keer dat daar na hierdie verband gevra word nie; trouens, dit vloei voort uit Brooks se beskouing in Modern poetry and the tradition, waarin gestel word dat ironie een van die funksies van "wit" is, en verder The well wrought urn se inleidingsessay waarin die waarde van die paradoks aan die hand van Engelse poësie gedemonstreer word. Maar dan het Brooks vanuit lg. standpunt nie laat blyk hoe die paradoks met ironie saamhang nie.

Dat die paradoks weer met geestigheid saamhang, kom tot openbaring deur die volgende opmerking: "In hedendaagse spraakgebruik (is een paradox) een affirmatie die op het eerste gezicht ongerijmd en onhoudbaar voorkom, maar die bij nader toezien toch een aspect van de werkelijkheid en van de waarheid gevat formuleert. Een paradox trekt direct de aandacht door de ongewone formulering, door de 'tournure d' esprit'. Als gedachtenflits (meer dan als vrucht van logische deductie) heeft hij niet direct de overtuigingskracht van de evidentie, al spits hij vaak de aandacht..."⁴

3. Vgl. Rosalie Colio: Paradoxia epidemica, bl.3 e.v.

4. J. Aerts e.a.: Moderne encyclopedie der wereldliteratuur, bl.384.

1.2 Volgens D.C. Muecke het ironie drie wesenseienskappe: eerstens, dit is "a double-layered or two-storey phenomenon"; tweedens, "there is always some kind of opposition between the two levels, an opposition that may take the form of contradiction, incongruity, or incompatibility"; derdens, "there is in irony an element of 'innocence'; either a victim is confidently unaware of the very possibility of there being an upper level or point of view that invalidates his own, or an ironist pretends not to be aware of it".⁵

In die gewone vorm van ironie, "Simple Irony" soos Muecke dit noem, word die laer vlak ("lower level") waarmee die slagoffer gekonfronteer word, eindelik ongeldig verklaar deur die ironikus se werklike bedoeling op die hoër vlak ("higher level"). Maar hierdie ongeldigheid word bereik op die basis van pretensie: dit wat gesê word op die laer vlak, word as geldig voorgehou. Eers met die bedoeling word ingesien dat die laer vlak skyngeldig is. Hiervolgens is ironie dan eksklusief, deurdat 'n gepretendeerde waarheid ongeldig verklaar word deur die bedoeling.⁶

Vergelyk dit met geestigheid wat twee verskillende kontekste bymekaar bring by wyse van beligting. Hiervolgens is geestigheid inklusief. Maar dis 'n inklusiwiteit wat van 'n skyngeldigheid getuig, want die twee kontekste is nie absoluut identies met mekaar nie: slegs 'n "mock-identity" word bereik, wat aandui dat die twee kontekste inbegrepe is by mekaar.

Hoewel daar dus aanrakingspunte is tussen geestigheid en ironie, het elkeen van hierdie verskynsels sy eie aard en struktuur, in so 'n mate dat hulle mekaar selfs kan uitsluit.

1.3 Tree hierdie twee verskynsels saam op, dui dit op die gekompliseerdheid van die lewe. In "Wespark", "Huiskat" en "Trombose" van Elisabeth Eybers vorm die ironie skering en inslag en terselfdertyd gaan dit hand aan hand met die geestigheid. Al drie die vorme van geestigheid word in hierdie gedigte gevind.

5. Vgl. The compass of irony, bl.19-20.

6. Volgens H.W. Fowler se vergelykende tabel wat hy aanlê oor humor, geestigheid, satire, ens., is eksklusiwiteit die motief of doel van ironie (vgl. R. Paulson: Satire: modern essays in criticism, bl.114).

In 'n uitvoerige artikel oor "Wespark" het Rena Pretorius gewys hoe die "graflewe" as ideaal voorgedhou word deur 'n volgehoue "witty" proses.⁷ Dis egter skynbaar ideaal en is dus ironies bedoel, want dit sou absurd wees om te meen dat die mensdom in sy dood vervulling sal vind vir dit wat hy in die lewe moes ontbeer. In "Wespark" word die toevlug in die absurditeit, soos teweeggebring deur die verskillende "conceits", deur die ironiese visie dus opgehef. Eindelik staan die "geagte leser" wat deur die truuks van die advertensie-agent sien, voor die gekompliseerdheid van 'n onvolmaakte bestaan op die aarde.

F.J. Warnke skryf n.a.v. Huygens: "...some of his best poems show the High Baroque taste for contrast and antithesis as opposed to the Metaphysical leaning toward paradox and synthesis".⁸ Laasgenoemde is ook van toepassing op "Wespark", want ons vind dat "contradictory aspects of emotional experience"⁹ in hierdie gedig tot ewewig gevoer word. Anders is die fungering van die ironie in "Huiskat". Die ironie wat in spel met die "conceit" verkeer, kom in hierdie gedig nie as korreksie op 'n absurde toestand voor nie, want die ironie is hier self 'n absurde voorstel waardeur dit die tragiese spanning wil verlê (vgl. my interpretasie van "Huiskat" hierbo op ble. 96-99 en 125-127).

Die ironie van "Trombose" vind op soortgelyke wyse as dié van "Wespark" plaas. Dubbelsinnigheid speel hier dus 'n beslissende rol: "Alles wat oor die sterfgeval gesê word, is aan die een kant waar: die man het onverwags gehandel en sonder om iemand te waarsku uit die lewe vertrek. Maar aan die anderkant is dit onwaar, want sy dood was nie 'n bewuste handeling nie."¹⁰ Die ironie vervul verder nog die funksie van satire soos dit verskyn in die geestige siening. Vergelyk slegs die volgende:

die deftige, bedaarde heer is moeg
van jarelange sorge en geswoeg,
van drome in kolomme dwing...

7. Vgl. "'Wespark': Ironie as poëtiese middel", Standpunte, jrg. XVII, 4, bl.10-24.

8. Vgl. European Metaphysical poetry, bl.20.

9. A.w. bl.24-25.

10. Vgl. M. Nienaber-Luitingh: Die vroeëre en latere poësie van Elisabeth Eybers, bl.6.

Met die slotreël word uiteenlopende sake saamgegee: "drome" wat dui op die geestelik onvatbare, word beliggaam in "kolomme", 'n konkrete aanwysbaarheid. Verder, dat die drome "(ge)dwing" word in die kolomme, wil sê dat dit met inspanning gepaard gegaan het. En dit open betekenisvolle perspektiewe wat terugverwys na die man se lewe. Wil dit sê dat "die deftige, bedaarde heer" alle ander waardes afgesweer het vir die een waarde, sy werk? Het ons hier nie iemand wat teen sy eie wil gedwing is om in die sakewêreld toe te tree nie? St. Helena de Jong is van mening dat daar selfs gesinspeel word op die stryd tussen hoof en hart van Elisabeth Eybers se poësie.¹¹ Maar hoe ons dit ook al mag interpreteer, kan gesê word dat dit die samegedronge segging is wat die leser noop tot 'n verklaring van die eienaardige toedrag. Op indirekte wyse, deur die ironie, word daar gekom tot kritiek, satire.

Die gestalte van die ironie in "Trombose" is iets heel anders as dié in "Wespark". Die ironie in "Wespark" lei tot die besef van 'n paradoksale wete oor die mens se bestaan in die algemeen, terwyl dit in "Trombose" gerig is teen aspekte van 'n sosiale bestel. Van hierdie twee verskillende gestaltes van ironie sê Muecke die volgende: "...we are more likely to find an Impersonal Ironist using irony to satirize, say, vanity, hypocrisy, or rationalizing, and more likely to find a Dramatizing Ironist looking upon manifestations of vanity, hypocrisy, and rationalizing as being in themselves instances of irony..."¹²

1.4 Hierbo is vasgestel dat hoewel daar ooreenkomste tussen ironie en geestigheid is, ons te doen het met twee aparte verskynsels. Wel kan hulle in samewerking met mekaar optree, wat lei tot 'n kompleksiteit, soos so pas geïllustreer aan die hand van gedigte van Elisabeth Eybers. 'n Ander moontlikheid van geestigheid is waar ironie self op geestigheid kan dui. In hierdie geval het ons te doen met 'n moderne tendens, wat geïnisieer is deur die Schlegel-broers aan die begin van die negentiende eeu, later voortgesit is deur Kierkegaard en eindelik in die twintigste eeu uitgekristalliseer het in 'n nuwe vorm van ironie.

11. Vgl. Die toonaard in poësie met verwysing na gedigte van Elisabeth Eybers en D.J. Opperman, bl.62.

12. The compass of irony, bl.93.

Ondanks die feit dat ironie 'n vorm is van sofistikasie as gevolg daarvan dat die ironikus hom skynbaar op die standpunt van die "erns" stel, dui die ironie eindelik tog weer op die "erns" van die lewe. Jean Paul formuleer dit soos volg: "Der Ernst der Ironie hat zwei Bedingungen. Erstlich in Rücksicht der Sprache studiere man den Schein des Ernstes, um den Ernst des Scheines oder den ironischen zu treffen."¹³ Dat daar dus weer na die "erns" teruggekeer word, bring mee dat dit onttrek word uit die sfeer van die komiese en spel.¹⁴ Hierdie vorm van ironie, "Simple Irony", fungeer dan ook as 'n korrektief.¹⁵

Muecke wys verder daarop dat daar 'n ander vorm van ironie bestaan wat hy beskou as 'n variant van "Double Irony". Uit die beskrywing wat hy daarvan gee, is dit duidelik dat ons hier te doen het met die tragikomiese visie: "...Friedrich Schlegel had come to believe that irony was the recognition of the fact that the world in its essence is paradoxical and that an ambivalent attitude alone can grasp its contradictory totality".¹⁶ Hierdie beskouinge van Schlegel en Kierkegaard het eindelik deurgewerk na die Engelse literêre situasie aan die begin van hierdie eeu, wat strek vanaf die volgende bekende formulering wat Richards van ironie gee: "Irony...consists in the bringing in of the opposite, the complementary impulses..."¹⁷ (Onthou moet word dat Richards voortgebou het op wat Coleridge oor die "Imagination" in Biographia literaria gestel het. En Coleridge was, al wil die moderne Engelse kritiek dit nie graag erken nie, sterk beïnvloed deur die Duitse romantici.)

In hierdie moderne gestalte van die ironie staan lg. nie meer in diens van die korrektief wat gelewer word nie maar die ironie word ter wille van sigself beoefen. Dit laat Muecke praat van iemand wat 'n sin vir die ironiese het. Dit beteken, soos Kierkegaard

13. Soos aangehaal deur S. Dikkers: Ironie als vorm van kommunikatie, bl.82-83.

Of vergelyk wat Malherbe sê: "die hoëre ironie kenmerk 'n besonder mate van menslikheid en diepere erns agter die skerts wat as erns begin. Dus is die formule van ironiese humor: erns > skerts > erns" (Humor in die algemeen, bl.129).

14. Vgl. Dikkers, a.w., bl.30-33.

15. Vgl. Muecke, a.w., bl.23.

16. Vgl. Muecke: Irony, bl.19.

17. Principles of literary criticism, bl.197.

dit stel, dat die ware ironikus altyd 'n ironikus wil bly. "Irony is free, to be sure, free from all the cares of actuality, but free from its joys as well, free from its blessings. For it has nothing higher than itself, it may receive no blessing, for it is ever that is blessed of a greater."¹⁸

Ons vind hiermee die verabsoluttering van die ironie wat baie na aan 'n dialektiese proses kom. Hierdie gestalte van ironie het te doen met die paradoksale aard van die bestaan, die "onmoontlike moontlikheid" wat gevind moet word. Daar is 'n voortdurende bewuswees van die destruktiewe teenoorgestelde wat mag opduik.

Hierdie "sense of irony" is verwant aan geestigheid, wat Muecke so verduidelik: "I see it as being an imaginative faculty related to wit, and perhaps a kind of wit in its perceptive, but not its expressive, aspect. But where wit enables a man to see 'occult resemblances in things apparently unlike', to use Johnson's words, a sense of irony enables a man to see occult incompatibilities within a total situation and to see a 'victim' confidently unaware of them."¹⁹

Hierdie ontdekking waartoe Muecke gekom het, is veral moontlik gemaak deur die Engelse literêre situasie aan die begin van die eeu.

Kyk ons na die gedigte in Afrikaans wat ek tot dusver bespreek het, is daar minstens twee gedigte wat hieronder ressorteer: "Huisbesoek (1)" van I.L. de Villiers en "Botteltjies" van Opperman. In beide gedigte is dit die slotreël, in De Villiers se gedig is dit selfs die slotwoord, wat die voorafgaande betekenis in beligting bring.

So is dit in "Botteltjies" die eienaardige belydenis wat deurbreek wat die absurditeit van al die voorafgaande teenstrydighede laat uitstaan. In "Huisbesoek (1)" staan die voorafgaande gebeurtenisse weer fel in die teken van die aanklag van "skynheiligheid". Waar eersgenoemde gedig egter losgeraak het van sy waardes, want die spreker is nouliks nog bewus van wat die oorsaak van sy problematiese situasie is, daar is die spreker in "Huisbesoek (1)" nog in

18. Soos aangehaal in The compass of irony, bl.243.

19. A.w., bl.94.

staat tot 'n realisering van die ongerymdheid van sy menslike toestand. Hiervolgens is "Botteltjies" radikale en "Huisbesoek (1)" gereserveerde geestigheid.

2. Oorsig van die ironies-geestige vers in Afrikaans

Die ironies-geestige tradisie gaan terug na Leipoldt en Toon van den Heever, albei hartstogtelike digters wat gekwel was deur metafisiese probleme. By Visser was die ironiese perspektief binne die geestige verband slegs by uitsondering aanwesig (vgl. "Getuigskrif").

Van die Dertigers en Veertigers was die ironiese perspektief van meet af aan die duidelikste sigbaar by Opperman, wie se poësie in 'n groot mate steun op die tegniek van jukstaposisie (vgl. bv. 'n heel vroeë gedig "Stad in die mis" met "By die dood van Roy Campbell"). Die sterkste impuls vir die beoefening van die ironies-geestige vers het egter gekom met Elisabeth Eybers se Die helder halfjaar in 1956. (Dit word deur die geesdriftige kritiek van Philip Grobler geplaas binne die kategorie van die "Metaphysical poets".)²⁰ In die vyftigerjare vind ons ook die opkoms van 'n nuwe kritiese bewussyn teenoor die gevestigde waardes van die Afrikaner, veral soos dit tot uitdrukking kom in Peter Blum se poësie. Hy lei die (ironies-)satiriese vers in wat in verskillende gedaantes voortgesit sal word in die sestiger- en sewentigerjare.

Maar seker die sterkste impuls in verband met die ironies-geestige vers is die werk van Van Wyk Louw. Sy besinning oor die geestigheid by Visser kan as voorspel beskou word vir die geestigheid wat ons in Tristia (1962) sal vind. Vergelyk die slothoofstuk.

As ons praat van die ironies-geestige vers, word dit gekoppel aan 'n bepaalde houding, die volwasse houding. Die ironiese houding veronderstel distansiëring wat ons ook by geestigheid vind. "Ook het spel der ironie leert men spelen met de jaren, in de mate waarin men een menselijke situatie leert overzien en beheersen."²¹ Hierdie houding is dan ook een van die kenmerke van die moderne Afrikaanse poësie, veral by die ouer-wordende digter wie se vers

20. Vgl. Verkenning, ble. 46-47, 49 en 51.

21. Vgl. Dikkers, a.w., bl. 38.

aan digtheid toegeneem het. Ek wil op enkele voorbeelde wys.

Boerneef se speelse vernuf wat later die gestalte van baldadigheid bykry, bereik sy hoogtepunt van ekspressiwiteit in die slotgedigte van Op die flottina. Hier word die digter se afkoms van die plaas en sy ervaring in die stad saamgetrek. Merkwaardig is die slotwoord, "Tromboniusdagboekenkaart", wat 'n hele digterskap tot afronding bring. F.I.J. van Rensburg het daarop gewys hoe hiermee "die diepste neerlaag saamval met die glansrykste oorwinning...deur die vyf, ses dinge wat in een woord flikker-en-wemel":²²

Lank gelede het hy daarmee begin
met sy Tromboniusdagboekenkaart
Trap Der Jeugd en Step By Step
A Far-away Country Part One
ligendonker onstuimig soeksoek vervaard
die wind waai straal orie sneeu op Swartrug
ou Rietvlei loop diep weggespoel issie brug
dag vir dag jaar in en jaar uit
dis aanlê dis vaslê in dagboekenkaart
hoe lank sal fisant nog so hoognoot kan roep
eendag is 'n dag en dis vaskeerseding
maak toe die deur trek dig die gordyn
alleen met Tromboniusdagboekenkaart

In S.J. Pretorius se Argekrobaat word die erns op verskillende wyses deur ligtheid deurspeel, alreeds in die eerste gedig met die volgende: "my derms erns opgekoek, // ontbind". Die woorde "derms erns" is 'n pregnante beeld soos dit verwys na die simboliek van die labirint en die probleem van hoe om helderheid te kry oor die metafisiese probleem van goed-en-kwaad, sodat die swaar "erns" ook die verlossende "êrens" oproep.

Die speelse element wat dui op die paradoksale ingesteldheid van die syn, staan voorop, soos in "Die Padda", waar dit gestel word dat "kwaak 'n ander soort van sing // en swem 'n soort van vlieg" is. Eweneens speels is die houding in "Die bietjie wat ek vra...", waarin die teendeel gedemonstreer word. Let ook op die dubbelsinnigheid van "rol" in "Aan 'n banggeworde akrobaat". In "Aan Jacob Zevecote" kom die dubbelsinnigheid ironies-geestig tot gestalte:

22. Vgl. Nienaber: Perspektief en profiel, bl.475.

Ek hou van Gent, die Belfort en Sint Klaas,
 die meisies is ook nie so groen en suur
 of jy hul klaar ontklee as jy slegs tuur,
 waarom dan na Italië gehaas
 (plus que le marbre dur me plaist l'ardoise)
 om rond te swerf in koors en suidervuur
 en weer maar in die bitter noorderguur
 'n harder wyk te vind as Gent oplaas?

Gaan wat ons eie is nie met ons saam
 in koffers met ons etiket en naam?
 Wyl dus die lot ons nêrens wil verskoon,
 (Godweet waaraan ons harte almal wurg)
 wat maak dit saak waar mens toevallig woon
 of dit in Gent is, of Johannesburg?

Jacob Zevecote, 'n mindere figuur in die Nederlandse letterkunde, het van Gent na Rome gegaan, waar hy gemeen het dat hy sy heil sou vind, maar het eindelik weer terug in 'n "harder wyk" (Harder=wijk!), sy dood gevind. Soortgelyk was die ondervinding van 'n groot digter, Du Bellay, soos dit in die gedig lui: "(meer as die harde marmer van Rome plesier my die leiklip van my geboorteland)". En hierop reageer die "Ek" van "Johannesburg".²³

Hierdie gedig volg die tipiese werkswyse van die geestige digter, nie alleen wat die openbarende woordspeling "harder wyk" betref nie (die vraag is egter of die digter nie eerder die werklike pleknaam moes gegee het nie, aangesien Zevecote nie 'n bekende historiese figuur is nie) maar ook deur Du Bellay met Zevecote in verband te bring. Hulle is twee uiterstes wat hulle waarde in 'n literatuur betref maar kom ooreen in die opsig dat albei afkerig staan van Rome.

'n Ander digter waarvan ek reeds 'n paar geestige gedigte bespreek het, is Ernst van Heerden met sy Teenstrydige liedere. Die geestigheid, met of sonder ironie, vorm 'n belangrike komponent van hierdie digbundel. Dit kan in 'n enkele siening verskuil lê, soos in "Kinderwaentjie", waar met die volgende "teenstrydighede" ligweg gespeel word:

23. Die naam "Zevecote" verskyn nouliks nog in die Nederlandse literatuurgeskiedenis. Die digter het aan my meegedeel dat hy met sy besoek aan Nederland kennis gemaak het met die werk en lewe van hierdie obskure figuur.

en dra die wiegie wiegend
tot by die Chemist-Apteker
waar droë ma melkpoeier koop
en 'n tiet....

"Kameelperd" is 'n verfrissende toevoeging tot die bestaande geestige poësie van hierdie dier. In die digter se ontleding is dit die "teenstellings" wat "boeiende parings (kan) optower", wat hom besig hou. Lugtig-speels sluit die kameelperd sy vertoning af met "Barok-passies // oor laeveldse struike". Hierdie gesofistikeerde Europese styl binne ongerepte Suid-Afrika is op sigself weer 'n teenstelling! Die "witty" styl wat Van Heerden in hierdie digbundel taamlik oorfloedig beoefen, kan teruggevoer word na sy vroeëre werk. In sy bespreking van Teenstrydige liedere wys D.H. Steenberg op "Digterwoord" uit Koraal van die dood.²⁴

OPERASIE

Lêgemaak, binnegestoot, opgekatrol,
is ek
bo-vels en binnenshuis
gesteriliseer: asepties, kuis;
van kop tot toon so goed gesuiwer
met Dettol, jodium, purgasie,
mondgorrel en karbolseep -
be-X-straal, be-bloedtoets,
ge-lipogram, ge-arteriogram, ge-ander-gramme,
hokgeslaan, dronkgespuit,
onthaar, ontlas, ontwater en ontkos,
ver-skoon, ver-rein, ver-puur -
dat ek,
ontdaan van alle vuil,
retrogressief vloei
na 'n verre verlede,
terug na die moederlike waters,
na die wurmpie in sy sak -

en al die lyding,
voorbereiding,
wyding (ook toewyding)
alles net
vir die so vlotte,
saaklike, geoefende, doel-treffende
gebaar
van die snyershand
in sy kondoom-handskoene
met 'n stiletto-skerp
priemende mes,
platter as 'n knipmes

24. Vgl. "Poësie soos fyngerfde elpebeen: Teenstrydige liedere", Klasgids, jrg. 8, 4, bl.66.

kleiner as 'n eetmes
 langer as 'n jagtermes
 venyniger as 'n skeermes
 oopklowender as 'n slagtersmes:
 Anatomies Les
 se Mes.

Spel en angs wissel mekaar af in hierdie gedig, waardeur 'n balans bereik word. Aan die eenkant is daar die ontsettende angs wat wil handuit ruk, en saam daarmee die toename van die "poëtiese", maar wat dan kortgevat word deur die gemeensame toon aan die einde van strofe 1. Woorde uit verskillende sfere belig mekaar ("asepties, kuis"), of 'n woord verberg 'n dubbelsinnige betekenis ("ver-skoon"), of 'n sekere patroon lei eindelik tot die onsegbare ("ge-ander-gramme"). Dis 'n woord-skeppende gedig (let ook op die verskillende prefikse wat in die werkwoordsvorm ontgin word). Ekspressiwiteit in die logiese én instinktiewe sin is albei aan die orde. Maar dan is dit 'n ekspressiwiteit wat betuel word. So begin strofe 2 weer met die "poëtiese", die pynlike wat wil lei tot 'n vae toon, wat dan egter vasgevang word deur die presiese ("alles net"). Die kwalifikasie bring ook beheersing mee ("wyding (ook toewyding)"). Wanneer die gedig teen die einde in waansinnige angs toeneem deur die opnoem van die verskillende messe, word die groteske tog eindelijk ondervang deur die objektiewe: die sinspeling op die bekende werk van Rembrandt. Hiermee word die angs nie alleen betuel nie maar is dit ook 'n manifestasie van die geestelike triomfering oor die liggaamlike verwording. Die volmaakte, ewige kunswerk verdryf die angs oor die sinloosheid van die aktualiteit.

3. Die geestig-ironiese visie van Elisabeth Eybers

3.1 Vanaf Die helder halfjaar het daar 'n wending in Elisabeth Eybers se poësie ingetree. In hierdie nuwe soort poësie speel die ironiese houding 'n beslissende rol in die benadering van menslike ervaring. Voortaan sal ironie een van dié kenmerke wees van haar poësie. Dis veral die optrede van die ironiese beginsel wat 'n skeiding bring tussen Elisabeth Eybers se eerste vyf en laaste vyf digbundels. "Maria" bekleed in haar vroeëre gedigte 'n uitsonderlike plek as gevolg van die ironiese bedoeling hierin.

Verskillende redes is deur die kritiek aangevoer vir Elisabeth Eybers se aanwending van die ironie. Daar is gesê dat haar belangstelling in die "Metaphysical poets" haar hiertoe gebring het. Die digteres se ouer word het nugterheid en ontnugtering meegebring, waardeur beweeg is van die subjektiewe na die objektiewe vlak van die ervaring, van 'n absolute na 'n relatiewe waardering van 'n ervaring (verhelderend is dit om "Die moeder" uit Die stil avontuur langs "Moeder" uit Die helder halfjaar te plaas).²⁵ Waar dit vir Elisabeth Eybers in die eerste fase van haar digterskap hoofsaaklik gegaan het om liriese ontboeseming, val die klem in die tweede fase op die digter-as-maker.²⁶

'n Belangrike aspek van die ironie by Elisabeth Eybers, waaraan tot dusver nouliks aandag gegee is, is dat die ironiese houding by hierdie digteres teruggaan tot die oorspronklike betekenis van die woord "ironie". Nie al die gevalle van ironie by Elisabeth Eybers kan hierdeur verklaar word nie, maar wat ons in hierdie verband vind, gee ons insig in die aard van die problematiek van haar poësie.

In Shipley se Dictionary of world literature lees ons die volgende oor die herkoms van ironie: "Gr. eironeia, originally applied to the manner of speech and behavior of a stock character of early Greek comedy, the eiron. He was the natural antagonist of another stock figure, the boastful alazon, who sought to achieve his ends by deception through exaggeration. The eiron was an underdog - small and frail, but sly and resourceful; he regularly triumphed over the bullying alazon by his ingenuity, his skill in dissembling his knowledge and his powers...Socratic irony consists in the adaptation to dialectical ends in the search for truth of the eiron's technique of self-effacement, understatement, and the encouragement of an opponent's self-confidence".²⁷

Die eerste gedig wat ons in hierdie verband kan bespreek, is "Digter" (uit Balans):

-
25. Vgl. M. Nienaber-Luitingh: Die vroeëre en latere poësie van Elisabeth Eybers, bl.13-16.
 26. Vgl. R. Pretorius: "Die mens-kunstenaar verhouding in Elisabeth Eybers se poësie, Standpunte, jrg. XVII, 3, bl.16-30.
 27. Dictionary of world literature, bl.233-234.

Sy woorde was 'n gruisreën teen hul ruite,
 'n skadelose tinkelende klag.
 Eers het hul deur die raam geknik, gelag,
 daarna hom ingelok en opgesluit,
 lewend oorhandig aan die stipte wraak
 van hoogtemeter, loodlyn, winkelhaak.

Met woorde, met geslepe woorde, kap
 hy 'n klein tunnel om weer te ontsnap.

"Digter" handel oor die verhouding tussen digterskap en gemeenskap. Teenoor die digter wat toenadering seek, is daar die "hul" wat hom aanvanklik met amusantheid, selfs ouerlike meewarigheid ("geknik") bejeën. Dat hulle hom "ingelok" het, wil sê dat dit met slinksheid gepaard gegaan het. Reken hulle met hom op presies bepaalbare terme af, vind hy op sy beurt slinks 'n weg deur hul vesting na sy vryheid. Maar waar die slinksheid van die gemeenskap bykomend was, is die slinksheid van die digter deurslaggewend, soos blyk uit die opvallende woordgebruik "geslepe woorde". Omdat daar in die slotreëls gesinspeel word op 'n beitel wat gebruik word, verwag mens "geslypte". Hierdie betekenis is egter vervat in "geslepe", want die "woorde" moet doeltreffend skerp wees om 'n weg deur te slaan. Met "geslepe", wat voorop staan, het ons inderdaad te doen met 'n "underdog", die digter wat ondergronds te werk gaan. Die verskillende geometriese figure werp ook lig hierop: aan die een kant is daar die reglynige standaard, strakheid, waarmee die gemeenskap afreken met die digter; aan die ander kant is daar die rondheid van die tunnel, "glibberigheid", waarin die digter ontvlug.²⁸

Die verhouding van swakkere teenoor sterkere as die swakkere metertyd die greep van die sterkere ontglip, vorm een van die hoofkomponente van hierdie poësie. Die sterkere hoef nie noodwendig op 'n persoon te dui nie. Dit hoef slegs 'n mag te wees waaruit die swakkere losraak. Dit gebeur in "Slaapwandelende kind" (uit Die helder halfjaar). Hierdie gedig wys hoe die kind "uit haar klein warm bed geglip (het)", waardeur die gees "wraak (neem) teen die liggaam wat hom bind". Interessant is dan die wyse

28. In 'n opstel, "Elisabeth Eybers se poësie vroulik?", Kaneel, bl.29-34, toon T.T. Cloete aan dat in Elisabeth Eybers se poësie "beelde van gerondheid" teenoor "verstarring of strakheid" gestel word.

waarop dit gedoen word: die ontglibbing vind plaas "met sluheid wat bo-sinnelik" en "behendig" is.

Die spanning tussen sterkere en swakkere hoef glad nie verband te hou met iets personaals nie, want dit kan eenvoudig 'n natuurproses wees. So is dit in "Amsterdam, 13 Maart" (uit Balans): die sagte sneeu wat weet hoe om met "driftige geduld en tinger lis" bo die helder sonskyn te seëvier.

Die swakkere kan selfs iets trots wees, wat dus nie noodwendig op iets minderwaardigs dui nie, soos "Sonneblom" (uit Balans). Die hoofsaak in hierdie verhouding is dat een of ander element gevaar loop om oorheers te word deur ongunstige omstandighede. En hieruit moet beweeg word, met slinksheid dan as die enigste middel daartoe. In "Sonneblom" kom die slinksheid tot openbaring deur die rymvorm. Hierdeur word getoon hoe die sonneblom hom verhef uit die vyandige invloedssfeer van die aandskemering.

Aandskemering, die smoorgewas,
het elke tinger plant verteer,
die laaste tussentint geblus

maar nog - heethoofdig toegerus
met absolute geel - trotseer
die opslagsonneblom hom kras.

Van deurslaggewende belang in hierdie uitheffingsproses is die funksionele waarde van die rym in die eerste en die laaste reël: met die "kras", waardeur die sonneblom hom eindelik laat geld, word gereageer op "smoorgewas", wat vereffenend wou wees. Hierdie triomferende noot is moontlik gemaak deur 'n voorafgaande krygslis, soos dit gestalte vind in die rymvorm. So kry in "trotseer" die eerste sillabe die klem, waardeur dit die "-eer" van die aggresiewe "verteer" oorskry, wil uitwis. Vergelyk dan verder terug die "heethoofdig" wat eweneens antimetries, strydvaardig ingestel is, wat kulmineer met "geel", waarteen die "verteer" van die aandskemering dus onmoontlik meer kan opweeg. Hierdeur is die sonneblom inderdaad "toegerus", sodat nie meer gevrees hoef te word dat dit soos die ander "tinger" plante "geblus" sal word nie.

Die uitbeelding van die latere man-vrou-verhouding by Elisabeth Eybers ressorteer ook onder hierdie gebruik van ironie. Teenoor die dominerende, selfbevestigende daadkrag van die man is daar die bejammerenswaardige, wegkrimpende gestalte van die vrou. So heet dit in "Kennismaking" (uit Neerslag):

En toe, asof dit deernis wek
dat sy so onvoltooid en skraal
vertoon, het hy haar ingehaal
en met sy oordadigheid toegedek.

Hierdie dominerende houding van die man wek verbittering, want dit gaan selfs met ongekenade sadisme gepaard:

AAN 'N VRIENDIN

Die mokerhoue wat hy sorgeloos meet
kom altyd op dieselfde rou plek neer.
As hy die roef sien riffel wil hy weet:
waarom is jy nie vrouliker, nie teer?²⁹

In hierdie verhouding voel die vrou haar verknot en wil sy dus graag vry raak. Die manier waarop die vrou die man se greep ontwyk, is deur subtiliteit. Vergelyk "Slot" (uit Balans). Cloete, wat 'n deeglike ontleding van hierdie gedig gemaak het,³⁰ het bevind dat die verrassende slot van hierdie gedig te doen het met die onverwagsheid waarvolgens die vrou uit die man se reikwydte kan kom:³¹

Nou het hy eindelijk wat hy wou hê:
sy dade buk onder hul donker buit,
haar woorde sirkel weg in eensaamheid.

29. Uit Onderdak.

30. Vgl. Kaneel, bl.38-40.

31. "Al word die vroulike 'woord' in die woordorde eerste en laaste genoem, is dit inderdaad die manlike 'daad' wat die eerste en laaste sê het, dus domineer.

"Maar dan kom daar ten slotte 'n verrassing, in die slot van die gedig. Dan kom die vrou ineens vry van die man wat alles wil gryp en buit...Die vroulike ontsnap teen die einde in 'n vloeiende, vervoerende gang van die ritme" (Kaneel, bl.40).

Hier is dit egter nog deur die omstandighede self, die man se hebsug, dat die vrou haar eindelik kan bevry, terwyl in "Ontkoming" (uit Balans) dit deur eie manipulasie is dat die bevryding plaasvind. Dit is dus 'n vernuftige ontsnapping wat van listigheid getuig:

Dis onontkombaar was sy eerste woord...

Terwyl sy dwaas rondkyk, roer die gevoel van iets hardnekkig en diep-in beseer.

Waar is ontkombaarheid? Het hy bedoel dat één impuls, omdat dit is, so hóórt en ongeag wat vóór of ná gebeur? Gebaretaal praat eksplisiet genoeg: hul handestameling het hy goedgekeur, dis onontkombaar daaraan toegevoeg.

Wat volg sal ook nie méér ontkombaar blyk, die noodgedwonge verskuil, die ontwyk, die onafwendbare drup-drup van lis waarmee mens nuwe stalagmiete bou om eensaamheid te stut. Eers skerp onthou, dan vormloser wegskemering, tot pyn en sy verskansings brokkelrig verdwyn, gesloop tot wat eendag ontkoming is.

Die vrou in hierdie gedig is 'n fyngevoelige wese wat téénoor die man se vanselfsprekendheid te staan kom. Dit beteken dat sy haar daarteen wil verset, ómdat sy in haar menslike waardigheid aangetas is. Hierdie geestestoestand van die vrou is allesoorheersend, soos dit dan ook onderstreep word deur die antimetrie: "van iets hardnekkig en diep-in beseer".

In strofe 3 begin sy die moontlikheid teenoor haarself oorweeg of daar nie "ontkombaarheid" uit die geslagsdaad is nie, wat vir haar op die problematiese dui. Maar al wat sy verneem, is nog eens die man se instinktiewe regverdiging: "dis onontkombaar..."

In die slotstrofe is die vrou se subtiële reaksie op dié van die man gerig, waardeur sy begin om sy standpunt te ondergrawe. Dit vind direk na aanleiding van sy onveranderbare houding plaas, soos dit gekulmineer het in sy taaluiting: "Dis onontkombaar". Dat sy hiervan afwyk deur dit positief te verwoord: "Wat volg sal ook nie méér ontkombaar blyk", wil dadelik sê dat sy téénoor hom stelling inneem, in so 'n mate dat sy sy standpunt gaan uithol. Hierdie versreël is veelseggend soos dit voorvloei uit die

voorafgaande verband, wat ons soos volg kan interpreteer: aangesien hy haar dus nie in ag wil neem nie, sal die volgende al hoe meer onafwendbaar word. Wat die volgende is, soos voorspel deur die dubbelpunt, word verduidelik in die hieropvolgende versreël. Sy is van voorneme om haar af te wend van die man. Dit sal 'n vindingryke ontwyking wees, want dit sal met "die onafwendbare drup-drup van lis" gepaard gaan, waarvoor sy 'n skuilvorm vind, die beeld van 'n vormende stalagmiet. En dié sal sy "om" haar "eensaamheid" bou totdat haar eertydse frustrasie heeltemal weggevaag is in haar skuilvorm.

Dat sy in hierdie skuilvorm "ontkoming" sal vind, dui, soos dit terugverwys, eindelijk dus op die onhoudbaarheid van die man se standpunt.

3.2 Twee sake word duidelik uit bogenoemde ondersoek: i) die ironie by Elisabeth Eybers gaan gepaard met die ingewikkelde emosie; ii) by Elisabeth Eybers vind ons hoofsaaklik Sokratiese ironie. Dis nie die Sokratiese ironie van die uitgebreide vorm, die dialektiese proses nie,³² maar dié van die onverwagse wending wat dui op die omverwerping van die "alazon" deur die "eiron".

Van hoe geestigheid hierby inbegrepe is, wil ek verder verduidelik aan die hand van "Dagdroom", wat ek reeds bespreek het.

Ek het jou brief gelees terwyl ek eet,
die woordesoot het oor my tong gesprei.
Verby die aardse brood het ek gestaar
dwarsdeur die bome in die raam, dwarsdeur die grys
wolkeplafon tot in die paradys
waar alles lig en helder is. En net
soos in die Bybel was ons naak en het
ek, aangekla, gou hóm die skuld gegee
wat skemerig sis...toe ek opeens gewaar
dat ek my halfterookte sigaret
aftik in my twee-derde koppie tee.

Sonder om te herhaal wat reeds gesê is oor hierdie gedig (vgl. bl.343), nog net die volgende wat op die oomblik ter sake is: 'n persoon, waarskynlik 'n sy, voel haar so ontvoer, en derhalwe

32. Vir 'n voorbeeld hiervan kan gekyk word na S. Dikkers se bespreking van Plato se Charmides (Ironie als vorm van kommunikatie, bl.117-142).

seker van haar saak, dat sy selfregverdigend vinger begin wys na "hom". Wie hierdie "hom" is, kan nie onmiddellik uit die verband vasgestel word nie, maar waarskynlik is dit 'n man met wie die spreekster intiem saamgeleef het en van wie sy tans vervreemd is. Dat dit wel so is, kan afgelei word uit die toespeling wat daar gemaak word op Adam en Eva in die paradys.

Wat die spreekster moontlik te hore kom (deur die brief), is nuus oor die "hóm" wat hom in 'n ongunstige lig stel. Dit sterk die spreekster in haar saak, só dat sy haar in 'n illusie van onskuld waan met die "hom" in die beskuldigende posisie (terwyl sy self ook aangekla word!). Maar hierdie sege van haar is van korte duur, want binne die raamwerk van die paradys-verhaal behoort die "hom" na die duiwel te verwys (Eva het die duiwel beskuldig). En dié kennis breek dan ook deur, deur iets in haar onmiddellike omgewing wat haar daaraan moet herinner - die sigaret-as wat in gedagte afgetik word in die koppie tee. Die sis-geluid hier verwys dan na die duiwel-as-slang!

In hierdie gedig is die spreekster die slagoffer self, die "alazon", wat haar vasloop in haar voortvarendheid. Deur bemiddeling van die geestigheid word in "Dagdroom" eindelijk gekom tot selfironie.

Dis die plek hier om 'n onderskeid te maak tussen "selfironie" en "selfspot" (in my bespreking van "Die steweltjies van Sannie" het ek dit nog as identiese begrippe gebruik). Dikkers maak die volgende onderskeiding:

"Spotten is een combinatie van afkeuren en belachelijk maken. Zelfspot heeft met zelfironie gemeen, dat de spotter zich zelf tot object neemt...Toch zijn er naar mijn gevoel duidelijk verschillen tussen zelfspot en zelfironie. De laatste is gecompliceerder en minder doorzichtig, ze suggereert meer dan ze tot uitdrukking brengt... Het komische is slechts een randverschijnsel by ironie. Zelfironie heeft eerder een melancholieke bijklank. De glimlach van de zelfironie is dan ook geen spotlach".³³

"Dagdroom" is afkomstig uit Kruis of munt, die tiende bundel in Elisabeth Eybers se oeuvre. Dis 'n milde houding wat in hierdie

gedig heers (want die spreekster plaas haar self ook in die soeklig), iets wat ons selde in haar vorige digbundels van die tweede fase gevind het. Hierdie selfironisering waartoe sy gekom het, het hom in haar oeuvre geleidelik voltrek. (Tot watter paradoksale lewenshouding sy in hierdie bundel gekom het, sal ek hieronder verduidelik aan die hand van "Paarrym".)

In Die helder halfjaar staan die geestig-ironiese siening in die teken van felheid. Die vergesogte voorstellinge in "Wespark" bring iets uitbundigs mee. In hierdie gedig lei die geestige element tot die paradoksale siening van die bestaan. In "Trombose" en "Röntgenfoto" is die stemming meer melankolies. Maar hoe melankolies die bedoeling ook al is, dit word nugter beskou, bv. in die volgende strofe van "Alchemie":

My liggaam kan teen die verwording waak,
voorlopig nog die dood sy huis ontsê,
tot tyd en wyl hy ander funksies staak
om hom op die verrotting toe te lê.

(my onderstreping)

'n Verskeidenheid van emosies en houdings word in hierdie digbundel op die proef gestel, soos lewensdrif in "Amasone", lewensfnuiking in "Huiskat" en lewensteleurstelling in "Virginalis".

Die spel-element word in hierdie digbundel soms apart gehou van die erns. Die spel wat ons vind, is meestal op die ontluistering van die illusie afgestem. Vergelyk die vyfde strofe van "April" en veral die slot van "Moeder": "en vrugloos swoeg jou hartspier wat die swaar //geboortekramp naboots en niks kan baar." In laasgenoemde voorbeeld is daar fyn spot met die in-spel-wees (illusie) van dinge. Wanneer daar sprake is van suiwer spel, in "Piet-my-vrou" en "Wekker", staan die verlossende effek wat hierdeur bereik word, los of buite die erns. "Sonnet" is 'n gedig waarin die ironie op die spel volg. Hierdeur word die "erns" geïntensiveer:

My hande was van altyd af onpaar:
skraal, vroulik en beskeie is die linker
haar maat is ferm, grofgekneukeld, flinker,
maar net so links met greep, groet of gebaar.

Verwonderdheid, besinning, wanhoop, angs,
die dinge wat die bloedstroom plotseling strem,
dryf hul soms saam in asemlose klem,
maar dan los elk, verleë, gou sy vangs.

Selfs in die voorgeboortelike vog
het hulle onafhanklik rondgeroei
en was nooit waarlik aan mekaar verknog.

Ek twyfel of hul ooit behoorlik tuis
kan raak of tot eenparigheid sal groei
vóór iemand hulle oor my borskas kruis.

Die verwysing na die "onpaar" hande waarmee begin word, is op sigself verrassend. Gewoonlik wanneer daar gepraat word van twee hande van dieselfde persoon, word veronderstel dat dit 'n paar hande is wat harmonieus op mekaar ingestel is, al vervul hulle dan ook nie dieselfde funksie nie. Dis egter die feit dat hulle verskillende funksies vervul, waardeur hulle as 't ware losgemaak word van 'n koördinerende sentrum, wat lei tot die fassinerende betragting van die hande in hierdie gedig. Eers word die voorstelling dat die hande onpaar is, in strofe 1 gekonstateer; dan word in strofe 2 gesê onder watter emosionele voorwaardes hulle mekaar vir 'n wyle vind; vervolgens, in strofe 3, word gemeen dat die hande in die voorgeboortelike stadium onafhanklik van mekaar was. Dat hulle "selfs" in hierdie stadium onpaar is, is genoegsaam om te aanvaar dat hulle nooit bymekaar sal kom nie. Verrassend is dit daarom om eindelik te verneem dat die hande tot samekoms, "eenparigheid", gebring kan word by die dood. Dat die "eenparigheid" in die vorm van 'n kruis is, onderstreep die versoening.

Maar soos in die geval van "Wespark", sit hierdie poging "om al die ongerymdhede te rym" (vgl. "Refleksie" uit Balans) vol ironiese kommentaar: hande wat mekaar by die dood kruis, besit geen sielvolle funksies meer nie en dit is dus nie twee werklik bestaande uiterstes wat mekaar eindelik vind nie.

"Wespark" beklee 'n uitsonderlike plek binne die ironies-geestige poësie van Elisabeth Eybers. Dis een van die weinig ironiese gedigte van Elisabeth Eybers waarin ons 'n identifiseerbare spreker aantref los van die digteres (vgl. ook "Midas"). Die gedig onderskei hom verder van die ander ironies-geestige gedigte hierin dat

die uitbundigheid hier 'n deurslaggewende funksie vervul. Meestal is dit egter die intieme, vroulike stem wat spreek, soos in "Sonnet". En daarom vind ons by Elisabeth Eybers eintlik nooit uitspattighede of stuitighede nie. Hierin verskil sy van Donne wat met hewige en moedswillige aksente vorendag gekom het. In hierdie verband kan ons "Niets van uw dienst?" (uit Onderdak) vergelyk met die inset van "The sun rising". By Donne staan die aggressiewe skeltoon voorop, terwyl Elisabeth Eybers se aanspreek van die son in gemoedelikheid verloop en deurtint is van beskawing en daarom van ironiese lewenswysheid:

Busy old fool, unruly sun,
Why dost thou thus
Through windows and through curtains call on us?

Must to thy motions lovers' seasons run?
Saucy pedantic wretch, go chide
Late schoolboys and sour prentices...³⁴

Half-ses, soos deur die radioman voorsê,
het die son sy bondel op my vensterbank gelê
en laat sy allemanslag na binne gly -
so 'n gladde vent wat oral inpas, hy
wat die hele Holland van geluk voorsien.

Dag son, gaap ek, jou groot klandisie wag,
al die adreskolomme in jou boek.
Ek moet my nog bedink, en bowendien
gister was homo sapiens op besoek...
Dankie, nee, geen bestelling vir vandag.

Die beoefening van die satire ("Ode aan kontroleur de Laar" en "Midas", albei uit Onderdak, en "Identiteit", uit Kruis of munt) staan onder die toesig van die ironiese beginsel. Eersgenoemde twee gedigte is verwant aan die lofironie,³⁵ terwyl lg. gedig resorteer onder gesofistikeerde satire.

34. Vgl. J. Winny: A preface to Donne, bl.128.

35. Ter verduideliking die volgende onderskeiding van T.C. van Stockum: "...het (is) mogelijk iets gunstigs te zeggen en iets ongunstigs te bedoelen (lofironie) of een onvriendelijk oordeel uit te spreken, dat vriendelijk bedoeld blijkt te zijn (blaamironie)" (J.H. Plokker e.a.: De lach in de literatuur, bl.105).

Die emosie van verontwaardiging word deur die ironie beteuel, maar wat dan meebring dat die slagoffers, kontroleur de Laar en Midas, menslik bejeën word. Wat "Ode aan kontroleur de Laar" betref, tree die spreekster selfs tussenin deur self-ondersoekend haar saak te stel ("Meneer de Laar, ek wil geen skuld ontduik // en gee jou met jou wantroue gelyk"). Hierdie verdedigende houding staan teenoor die doel van satire, wat aanval. En daarom het ons hier nie 'n suiwer satiriese gedig nie. Verder, die spreekster is ook te veel met simpatie vervul teenoor die armsaligheid van De Laar oor wie se burokratiese optrede sy verontreg voel ("Jy kan dit ook nie help dat jy hier sit // en nou en dan nog mymer oor geluk"). Waar die spreekster die slagoffer wel gesel, is in die slot:

Die keurigste vereffening kos pyn,
meneer de Laar, of vindt U het wel fijn?

Ons vind hier geraffineerde sarkasme wat onder die dekmantel van ironie verskyn, waardeur sy hom terugbetaal in eie taal.

"Midas" is 'n dramatiese alleenspraak. Hoewel Midas homself weggee deur sy laakbare uitgesprokenheid, kom hy tog eintlik tot herkennis. Hierdie uitermatige aanroep van God dui egter nog net meer op selfoorskating en verwaandheid, want hierdeur beveel hy selfs God. Ons vind dus skynbaar herkennis, waardeur die uitbeelding van Midas 'n parodie op die ware held van die tragedie vorm. Vergelyk bv. hoe self-bewus Midas is wanneer hy in 'n gees van vernaamheid aan homself dink ("Ja, Midas, asof hulle nie lankal weet // dat Midas koning, koning Midas heet!").

Wanneer Midas tot die besef kom dat hy sy magte oorskry het deur sy geliefde dogter te verander in goud, waardeur hy dus self nadelig getref word, kom hy tot self-kennis. Maar hierdie self-kennis bring nie die verlossende insig van die self-ironikus mee wat homself betreklik bejeën nie; intendeel, Midas is nou eers aanmatigend. Hierdeur is "Midas" 'n karikatuur van die self-ironie.

Bogenoemde twee gedigte is satire van die gekompliseerde emosie. Die slagoffers word nie direk te lyf gegaan en belaglik gemaak nie. Heelwat anders, wat meer van die "frontal attack" getuig,

is "Einde van die seisoen" en "Welvaart", albei uit Kruis of munt.

Eersgenoemde gedig handel oor "jesusswerwers" wat 'n park verlaat. Lig ironies is die betekenis-uitbreiding wat volg op 'n waarneming: "verdoesel in 'n vag van hare, // onvatbaarheid". Die kritiese houding teenoor die "jesusswerwers" word gegee wanneer gestel word dat kinders "met gesonde // krete van wierooklose pret" "die park op stelte set". Hoewel die satiriese effek dus indirek plaasvind, staan die korrektief meer voorop, waardeur die leser dus nie in onsekerheid gelaat word oor die spreekster se houding oor 'n gesofistikeerde aangeleentheid nie.

"Welvaart" getuig van 'n aanvallende gees wat hom uitgesproke laat geld. Die eie vaderland word hier sonder meer krities bejeën. Daar staan: "Die statistiek, lugtig borduur // met nulletjies, maak my bewus // hoe pront hul voel, presies hul tel // (mens hoef nie tussen reëls te lees nie)". En die satire rig hom hiervolgens deur die sondige bedryf direk by sy naam te noem: "In die naam van God en van gewin". Dit laat mens onwillekeurig dink aan "Midas", waarin 'n soortgelyke afkeuring uitgespreek word oor hebsug, maar wat dan indirek plaasvind.

Deur en deur gesofistikeerd is "Identiteit". Die digteres neem 'n klompie skape waar in 'n on-natuurlike omgewing. Dit roep by haar die gelykenis van die goeie Herder op, wat sy spontaan kan verbind aan die Suid-Afrikaanse omgewing. Hierdeur verkry die aktuele werklikheid 'n religieuse betekenis b'y. So bevat "ongelooflik" kritiek op die "efficiency" van 'n gesekulariseerde lewe: "en by die ingang ongelooflik deur // die netvlies filter wat hulle skei en keur." In die nuwe lewensvorm waarin die skape kunsmatig en onwesentlik vertoon (daar word bv. gepraat van die "marokyn gesig"), sal die Bybelse simboliek nouliks nog toegepas kan word (in die Suid-Afrikaanse omgewing wel - al is dit in negatiewe sin, as die "korannawagttertjie" tevergeefs agter 'n verlore skaap "dool"), sodat hier 'n identiteitskrisis uitkristalliseer:

Ek mymer, met my elmboë op die hek,
is hulle ook skape, watter ek is ek?

Alles dui op die oorheersende rol wat die "self" in Elisabeth Eybers se poësie speel. In "Identiteit" gaan dit daarom nie in die eerste plek om satirisering van die sofistikasie nie, want die "ek" sien haar vanuit haar standpunt in die verlede weerspieël in die onnatuurlike lewensvorm. Hierdie soort poësie is selde eenvoudig, want dis 'n suiweringstaak (vgl. "Die enkeltaak" uit Onderdak) waarmee daar geprobeer word om deur die paradoksale heen helderheid te vind. So bv. is die volgende vraag wat die digteres aan haar vader stel allesbehalwe eenvoudig; dit suggeer iets boeiend paradoksaals:

Hoe het jy dit gebolwerk, met jou teer
hart en die harde stellings van jou leer?
 (my onderstreping)

3.3. Die paradoks, 'n poging "om al die ongerymdhede te rym", is eintlik die teenoorgestelde van ironie: waar ironie ons bewus maak van die kontras wat daar bestaan tussen skyn en werklikheid, wil die paradoks ons oortuig dat 'n teenstrydigheid slegs 'n skynbare teenstrydigheid is, dus 'n waarheidsmoment bevat.

Die paradoks en geestigheid is nou verwant. Alle paradokse dui egter nie op geestigheid nie: die paradoks moet gepaard gaan met die grappige, die onverwagse, waardeur die aandag verlê word. En die aandag wat verlê word, beteken dat daar sprake moet wees van twee verskillende kontekste. So bv. is die slotsiening in "Sisteem" (uit Balans) wel 'n paradoks maar nie geestigheid nie:

Maar as die raamwerk ril
 sal sy elektries gly -
 'n aarsellose oop
 agtvingerige vuis.

Die siening van die spinnekop in hierdie verse as 'n "oop agt-vingerige vuis" is paradoksaal, want 'n vuis kan nie oop wees nie. Waarom hierdie siening nie tegelykertyd geestig is nie, is omdat "oop" en "vuis" verwys na een en dieselfde wêreld, dié van 'n menslike hand. Hierdeur word die erns geïntensiveer, maar nie losgelaat, ruimte gegee soos by geestigheid nie.

In "Alternatief" (uit Kruis of munt) is die paradoksale bedoeling en die geestige siening geïntegreer met mekaar:

'n Vriend van vroeër het my verwoed verwy,
vir lewendig begrawe uitgekryt:
In hierdie Sodom het jy jou versink!
Sy doemdeurtrokke woorde suggereer
swart rook en swaweldamp en laat my dink
dat mens die beeld eenvoudig óm kan keer
om aandrangloos maar bogronds te beweer...
Ek het één ondergang ontduik en nou
- 'n laaste terugblik om te vergewis
hoe onaflosbaar die verlede is -
kry ek die koel gevoel van Lot se vrou,
vermineraal hoewel
ter aarde onbestel.
Kyk hoe sy stol en haar regstandig hou,
skrikbeeld vir baie. Enkeles beskou
gesout raak deur blootstelling op die duur
verkieslik bo verbitter (of versuur).

Die paradoks in hierdie gedig is dat die digteres daarvan beskuld
ig word dat sy haar in haar huidige verblyfplek (in Nederland) in
'n Sodom bevind, terwyl sy nog altyd gemeen het dat sy 'n Sodom
(Suid-Afrika) ontvlug het. Hierdie paradoksale toestand probeer
die digteres helder kry deur op 'n spitsvondige wyse rekenskap
daarvan te gee.

Die geestige houding wil eerstens sê dat sy bewustelik stelling
inneem teenoor haar vriend se verwy: teenoor sy "lewendig be=
grawe" stel sy "bogronds", teenoor die "beeld" van Sodom wat hy
oor haar afroep, wil sy maar net "beweer"; teenoor sy hewigheid
("verwoed") is sy "aandrangloos". Die gedagtestippels suggereer
dat sy haar begin rekenskap gee.

Vergewis sy haar daarvan dat sy "één ondergang" ontduik het, dring
die ironiese besef onmiddellik tot haar deur hoe "onaflosbaar"
(d.w.s., soos ek dit verstaan: onaf en onoplosbaar) die verlede
is, want hier word sy beskuldig van 'n soortgelyke iets. Die paren=
tese waarin sy haar vergewis, bevat egter 'n dubbelsinnigheid,
geestigheid, want "'n laaste terugblik" verwys nie slegs na die
spreekster se posisie nie maar ook na Lot se vrou wat "'n laaste
terugblik" gemaak het na Sodom (vgl. Genesis 19: 26). Hierdie
betekenismoment word dan ook veronderstel in die volgende vers=
reël: "kry ek die koel gevoel van Lot se vrou". Die "koel" sal
dan dui op die sout(pilaar) wat sy geword het nadat sy

"terug(ge)blik" het (en daar word by implikasie gesê dat sy die vuur en swawel van Sodom ontduik het).

Met hierdie (nood)lotsfiguur vereenselwig die digteres haar dus. En dan kristalliseer die waarheid vanself mos uit: "Vermineraal hoewel // ter aarde onbestel". Met ander woorde, hoewel sy, Lot se vrou, mineraal, sout, geword het, is sy nie ter aarde bestel nie - wat dus ook impliseer dat die vriend se verwyd dat die digteres "begrawe" is, nie opgaan nie! Hierdie treffende bewoording bevat die kern van die digteres se argument waarmee sy die vriend se verwyd tersyde wil stel; daarom is dit gepas dat dit ekstra wit ontvang binne die versverband.

Maar dis nie die einde van die spitsvondigheid nie, want eers moet nog bewys word dat die digteres haar, in die lig van die beeld van Lot se vrou, kan verantwoord t.o.v. haar verlating van Suid-Afrika.³⁶

In die laaste vier versreëls word daar dan tot 'n beskouing gekom van wat dit beteken dat Lot se vrou 'n soutpilaar geword het. Dit neem die vorm aan van 'n teenstelling: "vir baie" is sy 'n "skrik-beeld"; vir "enkeles", waaronder die digteres, beteken sy iets anders. En weer eens vind ons 'n dubbelsinnigheid, want "gesout raak" slaan natuurlik in eerste instansie op Lot se vrou, maar dis hier veral figuurlik bedoel, wat dus beteken "gewoond/bestand raak". In dié betekenis word dit gehou teen die geesteshoudings van "verbitter (of versuur)" - waarteen mens dus nie bestand is nie!

Op 'n uiters vernuftige wyse is daar in "Alternatief" rekenskap gegee van 'n dilemma. Ons vind hier 'n vlugtige gees wat weet hoe om 'n lewensituasie deur al sy kontradiksies heen te voer. Sonder om te skroom sal ek hierdie gedig naas een van Visser se beste gedigte plaas: "n Bekende gesig".

"Alternatief" maak dit baie duidelik dat die paradoks eers met die spel-element 'n verbintenis moet aanknoop alvorens dit ook as

36. Elisabeth Eybers se emigreer uit S.A. het niks te doen met ontevredenheid oor die politieke situasie nie. Die volgende opmerking suggereer die werklike rede: "Maar toe ek Suid-Afrika in 1961 verlaat het, het ek net geweet dat ek ongelukkig en geskei was..." ("Wonde het in Amsterdam geheel", Hoofstad, 10 September 1974).

geestig kan kwalifiseer. So tref ons gedigte aan van suiwer paradoksale bedoeling, soos "Dilemma" (uit Balans), wat, omdat alles op één toonaard plaasvind, nie kan deurgaen as geestig nie. Eers vanaf Onderdak het Elisabeth Eybers ontdek hoe om die paradoksale in die vorm van die spel te beoefen:

BRONTË, DICKINSON & KIE

Eating one's heart out...inderdaad, dit is
 'n ongekennd gekonsentreerde dis
 waarop die een en ander Emily teer
 terwyl sy rustig wegkwyn en floreer.

Die paradoksale vind ons met die twee slotwoorde: "wegkwyn" en "floreer". Die "wegkwyn" is in ooreenstemming met "eating one's heart out", sodat "floreer" as verrassing kom. En tog dink ek het ons nie heeltemal met geestigheid hier te doen nie, want "wegkwyn" en "floreer" wortel in dieselfde wêreld.

In die slotstrofe van "Wegwysers" het ons wel deeglik te doen met geestigheid. Daar word gespeel met die klank ("pal"/"paal"), met die woord ("voor-lopig") met sy dubbelsinnige betekenis, en met die werklikheid en skyn wat mekaar belig (dit gaan oor pale, waarteenoor gestel word die uitdrukking van iets wat soos "n paal bo water staan"):

En moenie vra: maar wat van my....dit gaan oor pale - jý wat aan die end van al
 hierdie voor-lopige latyn-arabies pal,
 'n paal bo water, staan.

Vergelyk ook hoe in "Kwiksilwertong" die letterlike betekenis van "voorsprong" eindelik uit-gespeel word in die slotstrofe: die implikasie is dat die rym die kwiksilwertong nog gaan inhaal:

Wat doen my rym
 dan? Dans agter na
 asemloos ja...

"By die internis" is 'n gedig waarin die paradoksale geheel en al vervat is in die spel:

Vir die eerste keer in sy loopbaan
 kry my hart ook 'n pen in die hand
 hy skryf aan die lopende band
 arabies kan iemand dit lees
 merk hulle wel hoe besig en belangrik hy die laaste tyd
 moes wees

dat hy hom tot hul tydverdryf wil leen
 goedhartig sy besware aftik een vir een

En my nederige niere
 - wat hulle nie alles moes verdoesel! -
 ontvang nou 'n klop op die skouer
 die louter kleure van urine en bloed
 glim op gelyke voet
 uranofaan robyn

Lughartige dienaressse
 draf huppelend deur die helder kelder rond
 tot die - suppoost?...of afgesant? - opeens verskyn
 vierkantig witgejas.

Sy manlike deurtastende gefrons
 bring alles tot bedaring met 'n bons

'n Pasiënt wat hartmoeilikhede ondervind, se hart word deur die
 kardiograaf getoets. Dis 'n ernstige saak wat in hierdie gedig
egter op 'n lugtige wyse benader word. Die spel is die faktor wat
 die erns van die saak as 't ware heeltemal neutraliseer. Die
 helder spel verdryf die donker bedoeling.

Die samestellings van "hart": "goedhartig" en "lughartig", sugge=
 reer 'n ligte stemming wat heers. So is "hoe besig en belangrik
 hy die laaste tyd moes wees" en "ontvang nou 'n klop op die skouer"
 alles deel van die spel. Die spel vind sy hoogtepunt waar die
 ligbaan van die kardiograaf beskryf word as 'n "helder kelder" met
 die snel afwisselende arabiese syfers wat soos "lughartige diena=
 resse" daarop vertoon.

Van naderby beskou, is "helder kelder" egter 'n paradoks, want 'n
kelder impliseer "donkerheid". Déúr hierdie spelvorm wat dus met
 die paradoksale saamval, breek die werklike bedoeling reeds deur.
 Die voorafskaduwing van die dood, die werklike bedoeling wat
 agter die lughartigheid verskuil is, lê dan ook reeds opgesluit in
 die pasiënt se vraagstelling of die skielike indringer 'n suppoost
 of gesant is: altwee hierdie woorde besit die betekenis van die

dood (suppoost as saalwagter van 'n museum, dus plek van die dood-in-die-lewe; en afgesant wat figuurlik gesproke die dood beteken). Maar dat dit nogtans spel bly, al vertoon die spelbederwer trekke van die ongenadige dood, weet die pasiënt uit die aard van die situasie waarin sy haar tans bevind, sodat wanneer die kardiograaf "tot bedaring met 'n bons" gebring word, dit nog nie finaal en dus fataal vir die pasiënt is nie.

Tot 'n boeiende effek is die paradoks in "By die internis" gevoer deur die illusiewe ervaring wat dit weerspieël. In Kruis of munt is die spel-moment, soos dit verband hou met die paradoksale, nog verder uitgebou. Ek het reeds gewys op "Alternatief" en "Dag=droom". Die eerste gedig, "Ouer word", bevat reeds die paradoksale wat in die vorm van 'n teenstelling verskyn: daar word begin met: "n Eindigheid spreid langsaam", en geëindig met "deur louter eindeloosheid ingeperk". Interessant is dit nou dat in "Paarrym" die paradoksale wete deur 'n verdere paradoks ondersteun word:

Ek het die kans gekry om weer te let
op een wat my groot leed berokken het
en daaruit het ek één gevolg getrek:
hy is ondanks dié pyn nie slegter as ek.
Hy doen meer kwaad as ek: hy is aktief.
Hy doen meer goed as ek: hy is nie passief.
Deur al sy baie dade, goed en kwaad,
het ek hom liefgehad en selfs gehaat.
Een ding wat ek, as ek kon doen, sou doen,
is: haat met liefde en kwaad met goed versoen.
Ek weet nie hoe dit moet maar ek vermoed
dat daar dan niks oorbly as liefde en goed
- uit praktiese oorwegings inderdaad
ontydig, in prinsipe nooit te laat.

Nie verniet nie lui die titel "Paarrym", want hiermee word 'n poging aangewend om die paradoksale te berym. Ek gee 'n voorbeeld om die beginsel van die paradoks te illustreer: "Hy doen meer kwaad as ek: hy is aktief." Hier het ons 'n paradoks, want dit belig nie die saak in sy volheid nie: hy is dus nie inherent slegter as die spreekster nie (want hy doen maar net meer kwaad as gevolg van sy groter aktiwiteit). In omgekeerde sin is dit ook waar van die korresponderende versreël: "Hy doen meer goed as ek: hy is nie passief." Hiervolgens is hy dus ook nie inherent beter as die skryfster nie. Hierdeur is die ongelykheid wat daar sou kon bestaan tussen die twee persone, uitgewis en word dit besleg soos dit weerklank vind in die paarrym.

Ietwat anders is die aard van die paradoksale toedrag in die hieropvolgende versreëls: "Deur al sy baie daade, goed en kwaad, // het ek hom liefgehad en selfs gehaat." Eers word 'n teenstelling gestel ("goed en kwaad") waarvolgens die spreekster nou twee gesindhede openbaar teenoor die "hom". Beteken dit nou dat "goed" met "liefgehad" korrespondeer soos "kwaad" met "gehaat"? Dit sou egter oorvereenvoudiging wees, want dat hier 'n vermenging van gesindhede en dus gekompliseerde emosies aanwesig is, wat wil sê dat die spreekster nie presies weet hoe om die twee verskillende emosies van mekaar te skei nie, word reeds gesuggereer deur "liefgehad" wat klankmatig saamval met "selfs gehaat".

In die volgende twee verse word die wens uitgespreek om die verskillende emosies met mekaar te versoen. Dit op sigself is weer iets paradoksaals wat indruis teen die normale mens se ervaringswerklikheid, want mens kan nie die grense van bv. "haat" en "liefde" wegredeneer sodat hulle mekaar oorvleuel nie. Hierdie onderskeidingloosheid sou tot die afbreek van ons waardeleer lei.

Dit sien die spreekster dan ook self in, soos blyk uit die hieropvolgende twee versreëls, want sy wil nie 'n vermenging hê nie maar die positiewe wat die negatiewe oorwin. Treffend is die funksie van die binnerym ("Ek weet nie hoe dit moet maar ek vermoed"): hierdeur word die spanning te kenne gegee wat daar bestaan tussen die brandende begeerte tot en die onsekerheid oor die versoening.

Eindelik word daar dus tog tot versoening gekom: "dat daar dan niks oorbly as liefde en goed". Maar dit bring weer self 'n paradoks na vore: in beginsel is dit waar, maar dit kan nie uitgevoer word nie. Dis 'n moontlike onmoontlikheid waarvoor dus eindelik te staan gekom word, wat pragtig geïllustreer word deur die taalvorm: "in prinsipe" teenoor "uit praktiese oorweging". "Snags...", die volgende gedig uit Kruis of munt, kom my voor as 'n poging tot verdere verkenning van die paradoks waartoe gekom is in "Paarrym":

Snags as ek, wawyd aan die slaap, wegglip
uit hierdie leë huis om rond te staar
deur al die jare tot ek jou gewaar
dan wag jy nog en nader ons mekaar
met woordelose vergiffenis en begrip...

Mens staan verbaas oor die volwasse gestalte waartoe Elisabeth Eybers se poësie gekom het. Dit toon nog steeds tekens van bestendige geestelike groei.³⁷ Die ironie, paradoks en geestigheid is instrumente in hierdie verkenningstog na groter helderheid oor die self.

o o o O o o o

37. André P. Brink kom in sy bespreking van Kruis of munt tot die volgende evaluering: "Hiermee is die hoofbeswaar teen die bundel blootgelê: kenmerkende prosedures wat begin verstar tot cliché, herhaling met te min afwisseling (veral as die bundel saamgelees word met sy twee voorgangers), en 'n neiging tot spitsvondigheid per se" (Die Burger, 11 Oktober 1973).

Volgens my is hierdie bewering ongeldig.

HOOFSTUK DERTIEN GEESTIGHEID BY VAN WYK LOUW

1. Aanloop tot die geestige visie

1.1. In sy verkenning van die geestigheid by Visser kom Van Wyk Louw met die volgende literêre perspektief vorendag: "En toe ons destydse jongeres die h le Visser as minder gereken het, het ons waarskynlik van die een, bepaalde en t g relatiewe standpunt uitgegaan dat poësie wat geestigheid in sy essensie saamdra, iets  n bietjie kleiner is. Met ander woorde: ons was te romanties."¹ Van Wyk Louw se begrip "romanties" hou verband met die verskil wat daar vir hom bestaan tussen poësie van die emosie en poësie van die intellek, met eersgenoemde dus as romanties. Die betreklikheidswaarde van hierdie kriterium: hoe hy hiermee aansluiting gevind het by die moderne Engelse kritiek  n dat die verskynsel geestigheid nie voldoende verklaar kan word as "poësie van die intellek" nie, is reeds bespreek in afdeling I.

Hoe het dit gekom dat Van Wyk Louw in sy eerste fase van sy poësie nie belangstelling getoon het vir die waarde van geestigheid nie en w t in sy geestelike ontwikkeling het daartoe gelei dat geestigheid deel geword het van sy latere poësie in Nuwe verse en Tristia?

In Van Wyk Louw se eerste poësie, veral Alleenspraak en Die halwe kring, en die daarmee gepaard gaande beskouinge, Berigte te velde en Lojale verset, is daar uitgegaan van  n poëtika wat wars gestaan het van geestigheid.

In sy opstel, "Die rigting van die Afrikaanse letterkunde",² keer Van Wyk Louw hom af van die "gemoedelike lokale realisme" van  n Jochem van Bruggen. Hy het dit teen die "mooimakery" van die werklikheid, teen die "simpatie" wat voorop staan, teen die "sekerheid" van die maatskaplike sisteem. Hierteenoor stel hy as ideaal " n harder en kragtiger kuns", wat begelei word met frases soos die volgende: "die lewe het ernstiger, naakter, feller geword", "terug na die harde lewe van die volk, dus fel, eerlik en hero ek"

1. Opstelle oor ons ouer digters, bl.108.

2. Berigte te velde, bl. 9-16.

en: "Alles, maar ook alles wat die moderne mens roer, wat sy vreugde of smart maak, moet ook in ons literatuur sy neerslag kry". Dit word saamgesnoer in die eis van "onmiddellikheid".

Kyk ons nou wat hierdie eis behels, sien ons in bogenoemde opstel reeds waarom geestigheid nie 'n plek in hierdie soort poësie kon beklee nie: die "groot godsdienstige poësie" is "die uiting van die mens se onmiddellike verhouding teenoor die Heelal, die gesprek van die mistikus met God asof hulle alleen teenoor mekaar staan in die oneindigheid". Of waar hy in die algemeen sê: "hy (die skrywer) moet hom teenoor sy onderwerp plaas asof hulle alleen in die wêreld was, en sy woorde moet eerlik wees soos sterfbedwoorde" (onderstrepings deur my).

Hierdie soort kuns dui vir Van Wyk Louw op die aristokratiese ideaal,³ wat vir hom verwesenlik word binne die nasionalisme, aangesien die volledige menslikheid binne hierdie verband gestalte kan vind.⁴ Dis 'n verhewe kuns wat voorgestaan word: "In die hoogste oomblikke van die lewe is die spanning van gedagte en van hartstog so sterk dat dit nooit in die stemminkies van die alledaagse kan ingaan nie".⁵

Hierdie verhewe kunsstrewes besit dus 'n sekere reglynigheid en verhewe erns, soos dit elders ook lui t.o.v. die kuns se sosiale funksie: "ek vrees hy gee min kans vir ontspanning en slap-wees; en veel vermaaklikheid kan daar ook nie in hom wees nie".⁶ In die opstel "Die idee van groot kuns" is een van die kernwoorde waarmee die aristokratiese ideaal beskryf word, "besetenheid".⁷ Gepaard hiermee gaan die begrip "verskriklikheid" waarvoor van Wyk Louw 'n evolusionistiese verklaring gee (onder invloed van die kreatiewe evolusionisme van Bergson?): "(dis) 'n sekere volheid, rykheid, tydloosheid - 'n sekere oorskot van lewenskrag wat met 'n slag bokant die vitale uitskiet - 'n sekere eng verbintenis wat ons God kan noem".⁸ Elders het hy dit teen die kleinburgery wat

3. Vgl. "Aristokratiese kuns en die volk", Berigte te velde, bl.17-19, en "Die aristokratiese ideaal", Lojale verset, bl.22-26.

4. Vgl. "Gedagtes oor die Nasionalisme en die kuns", Berigte te velde, bl.20-31.

5. Berigte te velde, bl.17.

6. A.w., bl.64.

7. Vgl. Lojale verset, bl.159.

8. A.w., bl.158.

"'n afgod, 'n namaaksel van daardie 'Verskriklike' (maak); hulle gee hom konkrete, ongevaarlike en vertroude attribute - maanlig, rose, sonsondergange, windmeulens, ens. - omdat hulle sy werklike attribute: vrees, drif, eensaamheid verafsku".⁹

Dis dan kortliks die agtergrond waarteen ons die aanvanklike afwesigheid van geestigheid by Van Wyk Louw kan begryp. Gespannendheid voer die botoon in die besete houding, en nêrens word daar lug gegee aan hierdie houding deur dit te relativeer nie (vgl. slegs "In waansin het ek gevra" en "Die profeet"). Dit verklaar die bekoring van hierdie soort poësie, maar wat as gevolg van die oorbeklemtoning 'n beperking in die waarde daarvan meebring.

Die vraag is nou of Van Wyk Louw se latere poësie, in veral Tristia, bv. "Dit weer was van ander heiliges die lot" en "Dood van die heilige Biblis", waarin die leer van die uitverkiesing uitgebalanseer word deur die leer van self-determinasie (vgl. Toon van den Heever se eensydige, emfatiese siening van die uitverkiesingsleer in "In die park"), bloot verklaar moet word as uitdrukking van 'n meer milde houding, 'n relatiewe benadering van die lewe wat later by hom ingetree het. Laasgenoemde bied m.i. egter nie 'n afdoende verklaring vir hierdie vraag nie. Hierdie hele relatiewe houding (waaruit o.a. die geestige perspektief voortspruit), moet gesien word as die noodwendige gevolg van die ingrypende verandering wat daar ingetree het in die wêreldbeeld van Van Wyk Louw, wat hom begin voltrek het vanaf Nuwe verse.

Toe Van Wyk Louw hom in "Die rigting van die Afrikaanse letterkunde" besin het oor "ons ou lewensvorm (wat) in Suid-Afrika verbreek (is)", noem hy dit "'n geestelike verandering waarby die mens 'starts dreaming in 'n different key'".¹⁰ Wanneer hy hom jare later rekenskap gee van "die vernuwing in die prosa", bring hy hierdie frase van Santayana weer eens ter sprake, as hy sê dat die "wêreldbeskouing" één van die vier wyses is waarvolgens vernuwing in die literatuur kan plaasvind.¹¹ Hoe betreklik Van Wyk Louw se kriterium van die "gemoedelike lokale realisme" is waarmee hy die "ou" kuns beskryf het, blyk in Vernuwing in die

9. A.w., bl.36.

10. Berigte te velde, bl.12.

11. Vernuwing in die prosa, bl.81.

prosa, waar, as daar gevra word of die "sogenaamde Beweging van Dertig" nie "n taamlik volledige omwenteling veroorsaak het" nie, dan geantwoord word "dat die Dertigers in hulle uitkyk nie so radikaal van hulle voorgangers verskil het soos eers gemeen is nie".¹²

Vanuit watter gesigspunt is Visser se geestigheid later deur Van Wyk Louw herwaardeer? Tog seker nie vanuit sy "aristokratiese ideaal" nie, want Visser se geestigheid het volgens 'n vroeëre uitspraak van Van Wyk Louw in 'n groot mate bestaan "binne 'n gemeenskap wat klein-burgerlik is soos dié van 'n dorpie".¹³ As Van Wyk Louw later 'n soortgelyke frase gebruik: "A.G. Visser, die rustige dorpsdokter",¹⁴ staan hy nie meer in die eerste plek afsydig, afrekenend teenoor Visser nie maar wil hy by voorbaat vra of ons die "fantastiese" geestige vers by Visser kan verwag. Dat Van Wyk Louw in sy artikelreeks oor die geestigheid by Visser waarderend oopstaan vir Visser se "gemoedelike lokale realisme", wil alreeds sê dat die "aristokratiese ideaal" nie meer vir Louw as die enigste, absolute ideaal geld nie.

Weliswaar het die aristokratiese ideaal lank in Van Wyk Louw se werk bly voortleef. So bv. lui dit nog in Nuwe verse ("Die ambag I") "dat hierdie kuns van ons ná aan God woon". Maar in sy latere poësie is daar 'n veranderde houding teenoor die "aristokratiese ideaal", wat miskien eerstens daaruit verklaar moet word dat Van Wyk Louw mettertyd beweeg het vanuit die damp sfeer van die panteïsme en akosmisme na 'n Christelike teïsme.¹⁵ Dit het meegebring dat daar in die ervaring van die "verskriklikheid" afstand verkry is van die besetenheid (vgl. veral Asterion)¹⁶ en

12. A.w., bl.92-93.

13. Lojale verset, bl.157.

14. Opstelle oor ons ouer digters, bl.131.

15. In die volgende uitspraak van Van Wyk Louw kom dit voor of die kritici die skuld gegee word vir dit wat lank deel van sy digterskap was: "My eerste werk is panteïsties genoem, en dié etiket het ek baie lank bly sleep - totdat selfs die geleerdes kon insien: dit pas darem nie meer nie" (Rondom eie werk, bl.87).

16. In my verhandeling, Interpretasie van N.P. van Wyk Louw se "Groot ode" (bl.39-50), het ek n.a.v. die agste strofe van "Groot ode", waarin "verskriklikheid" as begrip die aandag binne die versverband opeis, nagespeur watter betekenisnuanses die woord "verskriklikheid" binne Van Wyk Louw se oeuvre het, wat in "Groot ode" as begrip skakel met 'n modern teologiese gebruik.

dat Van Wyk Louw vanuit sy aristokratiese gesigspunt hom nie meer in walging afgekeer het van die "massa" nie maar dat hy, na die voorbeeld van Christus, wie se lewe "heilig" én "volledig" was (die slotsom van "Groot ode"), in Tristia nagespeur het wat dit óók beteken om "méns: mét en tót" te wees (vgl. "Ons moet onself nie dwing nie, kind", en verder "Voorspel 1950": "miskien nog van Gods weë weet: // -Sy paaie en Sy pyn...").¹⁷

In Van Wyk Louw se veranderde opvatting van die lewe en werklikheid is daar plek vir "gemoedelikheid". Trouens: binne sy nuwe wêreldbeeld van die Christelikheid is Godbesetenheid 'n wesentliker gevaar as "gemoedelikheid". Hiermee is bv. dan ook die absolute geldigheid van die volgende bewering van 1936 opgehef: "In hierdie ontwikkeling het die letterkunde nie bygehou nie; dié het van die ouer patriotiese en historiese kuns gegroei tot 'n gemoedelike lokale realisme, wat mooi dinge in sy soort voortgebring het maar die uiteindelijke erns en die verbete eerlikheid wat die moderne uiting is, nie besit nie."¹⁸ Let op die kwalifikasies "uiteindelijke erns" en "verbete eerlikheid", wat dui op 'n al te gespanne houding. In hierdie soort kuns wat Van Wyk Louw in sy beginjare voorgestaan het, was daar geen plek vir die spel, die loslating van die erns nie.

Die verandering wat ons in Tristia vind, moet dus verklaar word vanuit die verandering wat daar ingetree het t.o.v. Van Wyk Louw se wêreldbeeld. En wat die vormgewing hiervan betref, het Van Wyk Louw hom deeglik rekenskap gegee van wat die verandering in stilistiese terme alles behels. Watter verskil lê daar nie tussen die vormgewing van Alleenspraak en dié van Tristia nie. A.P. Grové, wat verskillende studies hieroor geskryf het, sê na aanleiding van 'n vergelyking wat hy getref het tussen "Die gesprek van die dooie siele" en "Ons moet onself nie dwing nie, kind", die volgende: "Die besinning het die plek ingeneem van die drif en

17. Watter veragting daar vir die "massa" gekoester is, blyk uit die volgende tipering: "n Volk kan nie 'n groot hoop mense wees wat leef, verdien, paar en doodgaan nie. So iets bloot-biologies- n bredie mensvleis, 'n biosfeer om die aarde sou iets ontsettends en aanstootliks wees, iets soos 'n pak slange wat in die slangtuin agter glas deurmekaar gekrul lê" (Lojale verset, bl.164).

18. A.w., bl.54.

ekstase, en hierdie oorgang het geroep om 'n ander taal, 'n totaal ander kyk op die gedig."¹⁹ Of vergelyk ook hoe Lindenberg die struktureeringsaard van Tristia in vergelyking met Alleenspraak opsom: "Onder die bundeltitel Alleenspraak het Van Wyk Louw indertyd 'n tweestemmige 'Gesprek van die dooie siele' gepubliseer: die eenstemmige gesprek uit Tristia vertoon egter meer fasette."²⁰

Die spel, waaronder geestigheid, speel 'n openbarende rol in die "meer fasette" van Tristia. Alvorens ek 'n bespreking daarvan gee, wil ek eers n.a.v. 'n gedig uit Die halwe kring illustreer hoe die "erns" oorspanne is, en dan in Nuwe verse aantoon hoe dit die spelfaktor is wat lug begin gee het aan die geweldige erns.

1.2. "Paniese angs" word gekenmerk deur 'n gespannendheid wat tot sy uiterste toe gevoer word:

God, hierdie angs, hierdie angs,
dít kan nie U uiterste openbaring wees:
hierdie verwarring van my oë,
hierdie wit-ogige vrees;

dat ek vrees nie die breek van my liggaam,
maar in my U geweldige beure;
hoe sal U my weerstand breek,
hoe slaat U en slaat U op my deure -

tot ek terugkrimp soos die see se water
voor U in my grote nood:
U styg, o God, tot my lippe
met die soutsmaak van U dood.

'n Opvallende stylkenmerk van hierdie gedig is die herhalingselement waardeur die emosie geïntensiveer word. In strofe 1 is dit "hierdie angs". Verder vorm "hierdie" die beginwoord van versreël 3 en 4. Deur die herhaling, wat nadruklikheid te kenne gee, word die benouendheid van die angs-emosie ondraaglik gemaak.

Aanvanklik bring die intensivering van hierdie emosie geen wending in die betekenis mee nie. So is "wit-ogige" die emosionele resultaat van die voorafgaande reël. As sodanig is hierdie resultaat nog logies verantwoord. Maar as daar 'n wending in die betekenis

19. "Paaltjie by puntjie", Standpunte, jrg. XIX, 5, bl.47.

20. "Eenstemmige gesprekke", Standpunte, jrg. XXIII, 1, bl.10.

plaasvind, soos in die slotstrofe, kom die logiese betekenis nie meer tot sy reg nie. Dan word dit misbruik deur die emosionele betekenis.

In die eerste gedeelte van die strofe word die "see se water" wat "terugkrimp"/terugtrek, as beeld gebruik vir die "ek" wat in sy angs voor God verkeer. Hierdie beeld word omgekeer in die tweede gedeelte. Nou is dit God wat "styg" met die "soutsmaak" van sy dood. Dus iets paradoksaals. Die vraag is egter of hierdie paradoksale toestand sin uitmaak, of dit nie net verwarrend is nie. Die "ek" wat in sy handelswyse in verband gebring word met die see, waardeur hy vertrou is met die see en in metaforiese sin selfs die see is, hoef immers nie te vrees vir God se dood wat as die see in sy hoogwater-aspek oor hom kom nie.

In hierdie gedig is dit inderdaad so dat "die spanning van gedagte en hartstog so sterk (is) dat dit nooit in die stemminkies van die alledaagse kan ingaan nie". Maar wat Van Wyk Louw in hierdie stadium van sy digterskap nog nie besef het nie, is dat die spanning van gedagte en hartstog verantwoord moet wees. Anders kry ons wat dikwels genoem word "besielde retoriek". In hierdie opsig herinner "Paniese angs" nogal sterk aan "Wis uit!" van Toon van den Heever (vgl. my bespreking hierbo op bl. 255-257).

1.3.1. Nuwe verse verskyn in 1954. Die bundeltitel is egter misleidend, want al die gedigte dui nie op die "nuwe" nie. So neig "Die dooper in die woestyn" terug na sy profeetgedigte. In hierdie gedig vind ons 'n volgehoue erns, sonder dat daar êrens ontspanning intree en die intensiteit verminder word deur die aandag in 'n ander rigting te stuur.

Die "nuwe" in hierdie bundel wil juis sê dat die waarde en krag van die speelse element deur Van Wyk Louw ontdek is. Dit geld "Die beiteljtjie", wat 'n speelse aanslag het maar wat, sonder om swaartwigtig te wees, die ontsettende bedoeling tot sy reg laat kom. Eweneens speels is "Aan 'n uroloog" waarin op ligte, nie-afkerende wyse verslag gedoen word van die lae menslike element. Of vergelyk ook "Opskrif vir gaste in 'n klooster" waarin op elegante wyse die verskillende gevoelens en handeling uitgebalanseer word.

Dis selde dat die emosies in Nuwe verse "deurskroei" soos in "Die doper in die woestyn". Die teendeel is eerder waar, nl. dat daar meer dikwels sprake is van 'n "objective correlative". Dit beteken dat daar vryer omgegaan kan word met die erns van 'n lewensituasie. "Ballade vir Jan se fees" is 'n goeie voorbeeld hiervan.²¹ Die Franse ballade, wat gewoonlik ernstig van aard is, word hier op heel geestige wyse ontgin. Talle beroemde "Jans" deur die geskiedenis heen word op 'n vernuftige wyse na vore geroep, maar word besluit met die verering van "n Dietse silwersmid, 'n Jan - óns Jan". Wat die verering is waarom daar meegeding word, word op verrassende wyse verklaar in die slotstrofe:

My Prins, wié U mag wees, wat ons vir goed
sal hou - in styl getroon, of in die pan -
bespreek ons plekke naas één in U gloed:
die Dietse silwersmid, 'n Jan - ons Jan.

Dis nie presies duidelik wie die "Prins" is aan wie die opdrag gerig word nie. Trouens, deur "wie" te aksentueer, is die digter opsetlik vaag. Die konvensie van die ballade wil hê dat die Prins 'n vername persoon moet wees. En as 'n metafisiese persoon aangespreek word, word met die aanroep van die "Prins" verwys na God

-
21. Daar bestaan verskillende menings oor wie die "Dietse silwersmid" is waarna verwys word. Een van die menings is dat "Ballade vir Jan se fees" 'n geleentheidsgedig is wat aan Jan Greshoff opgedra is by geleentheid van sy sewentigste verjaardag (vgl. o.a. P.G. du Plessis: Die verwysing in die literatuur, bl. 67-69).

Daar mag wel gevra word of "n Jan - óns Jan" nie veel eerder verwys na Jan van Riebeeck nie. Greshoff was tog nie 'n 'silwersmid' nie. Hierdie beroep is meer van toepassing op Van Riebeeck se tyd. En verder, die "óns Jan" dui tog op iets universeels, wat wil sê dat hierdie Jan aan 'n gróóte groep mense behoort. Hiervolgens lyk dit ook of daar op Jan van Riebeeck gesinspeel word: Greshoff is aan 'n klein groepie Afrikaners bekend.

Maar as dit nou so is dat hierdie gedig opgedra is aan Jan Greshoff, dan mag mens seker nie redeneer dat hier na Jan van Riebeeck verwys word nie. Maar dis te betreure, want "Ballade vir Jan se fees" sou 'n groter trefkrag gehad het as hierdie "Jan" na Jan van Riebeeck verwys het.

of Christus (n gebruik wat W.E.G. Louw voortgesit het in "Ballade van die wêreld se beloop"). Deur op die parentese te let, kan afgelei word wie die "wie" is. Met hierdie parentese, wat op die "ons" betrekking het, word gesinspeel op die tradisionele voorstelling van hemel en hel. En, in aansluiting hierby, kom dit voor of die derde vers n toespeling op Jesus se dissipels is, wat gestry het oor wie die eerste plek sou beklee (vgl. bv. Markus 9: 30-37). Die verrassing is hierin geleë dat op half-onverskillige wyse na hierdie situasie verwys word. Maar agter hierdie speelsheid sit daar erns, want in die voorafgaande strofes blyk dit dat die digter al die Jans deurmekaar opnoem, of hulle nou beroemd is of doodgewoon, sodat die spel met die deurlugtiges eindelik daarop dui dat eersug die oervader van die sonde is.

Die toonaard van "Ballade vir Jan se fees" is speels, wat meebring dat die geestige siening as iets vanselfsprekends bykom. Maar wat van die gedig wat uitgaan van die erns, waar die uitbeelding op die grondslag van die erns plaasvind?

So het "Beeld van n jeug: duif en perd" uit die staanspoor te doen met die erns: met n seun, soos betrag vanuit n volwasse standpunt, wat naartig soek na uitsluitel oor die waarheid. Maar hoewel die "hoë erns" toonaangewend is, is daar aan die ander kant, soos belig vanuit die vertroude wêreld waarin die seun hom bevind, die aanwesigheid van n geestige perspektief. Hierdie perspektief is nie afkomstig van die seun self nie maar spruit voort uit die onmiddellike omgewing soos geïnterpreteer deur die seun-wat-nou-die-volwasse-verteller is, wat verslag doen oor sy geestelike lewe toe hy nog n seun was. Die seun was dus onbewus daarvan dat sy wêreld waarin hy hom bevind, as (geestige) perspektief kon geld op sy lees-en-denk-ervaring.

Alvorens ek op enkele voorbeelde van geestigheid in hierdie gedig wys, wil ek eers kortliks iets sê oor die kritiek op hierdie gedig. A.P. Gróvé se kernagtige interpretasie van die diepte-struktuur van "Beeld van n jeug: duif en perd" is insiggewend: dit kom kortliks hierop neer dat die twee hoofsimbole, soos die titel reeds te kenne gee, die seun se lees-ervaring begelei, as 't ware vertolk.²² J.C. Kannemeyer, wat hierop voortgebou het

22. Vgl. P.J. Nienaber: Beeld van n digter, bl.287-294.

in sy breedvoeriger interpretasie,²³ laat hom soos volg uit oor die verband tussen die twee wêrelde waarin die seun hom bevind: "Die spreker gebruik...telkens die beelde uit sy eie onmiddellike omgewing as 'n korrektief op die abstrakte."²⁴ In hoofsaak wil ek hiermee akkoord gaan, want dit is soos Grové dan ook aangetoon het, deur die twee simbole van die duif en perd, wat vryheid en gebondenheid verteenwoordig, dat die korrekte keuse eindelik deurskemer. Maar álles in die onmiddellike wêreld geld egter nie as korrektief nie. Daar bestaan 'n te uiteenlopende verskil tussen die twee wêrelde, wat verhoed dat die een net as korrektief van die ander kan geld.

Die verskillende "wêrelde" wat mekaar deurkruis, bring mee dat die verhewe wêreld geestig belig word. In die reël vind die deurkruising in hierdie gedig nie gelyktydig, d.w.s. oorvleuelend plaas nie (hoewel dit ook n enkele maal gebeur), maar die onmiddellike wêreld volg op die verhewe wêreld, of andersom. Let dus op die volgende:

Die seun - hy moes die mooiste wees, en moes
 'n jaarlank jongbul vir die verse speel
 om daardie heilige dood en hemelvaart
 tussen die ou aarde-gode uit te steel

en dan so bloedig deel aan die son te kry.
 Die duif dans dringender bo die dak
 en sleep sy stert tot aan sy hakkies krom,
 en brom en brom sy klein wit wyfie mak

wat effens net versit. My vingers teken
 Romeinse swaard en Astek-pyl en Kruis
 in ligte strepe. Dan vee my hand
 dit ligweg uit die warm gruis

en weier om te kies. Uiteindelik
 gee Slabbert bek, herhaaldelik en lank -
 soos wat n winkelier 'n ryk boer groet...

Van die eerste strofe hierbo sê Grové: "Die lewenskragtige seun, plaasvervanger van die god van die aarde (Tezkatlipoka), moet geoffer word en so die weelde van 'n vol-aardse bestaan prysgee om deel aan die heerlikheid van die songod te hê (vgl. Prescott,

23. Die stem in die literêre kunswerk, bl.33-42.

24. A.w., bl.40.

boek I, hoofstuk III)." ²⁵ Wat ons dus hier vind, is 'n ritueel, 'n godsdienstige handeling, wat voorafgegaan word deur 'n vrugbaarheidsinisiësie. Hierdie ritueel word vervolgens (vanaf strofe 2 versreël 2) weerspieël in die paring van die seun se duiwe. Maar daar is dié groot verskil: by die duiwe is die paring iets natuurliks, onproblematies, terwyl dit by die mens op die rituele, bo-natuurlike, goddelike (die "sol invictus"-idee) dui.

Wat in die derde strofe gesê word, is dat die seun nie tussen die drie magte kan kies nie, want al drie "verteenwoordig per slot van rekening geweld en dwang". ²⁶ En weer eens lewer die onmiddellike wêreld kommentaar hierop, reeds deur die eerste woord waarmee dit ingelei word: "Uiteindelik". Uit die aard daarvan dat hierdie woord deel is van die versverband: "en weier om te kies", kom dit voor asof daar skynbaar tóg 'n keuse gemaak gaan word (want 'n keuse impliseer 'n finale besluit, dus "uiteindelik"). En daarom is dit verrassend om te sien waarop hierdie woord wel betrekking het, op iets totaal verskillends. Maar hier eindig die komiese perspektief nie, en nu word dit eers werklik geestig, want die paring in die dierewêreld word in verband gebring met die mensewêreld waarin daar tot 'n vergelyk gekom word: 'n winkelier wat 'n ryk boer groet. Waarom die winkelier die boer se hand so buitensporig("herhaaldelik") skud, is om 'n onsuiwere rede: hy weet nl. wat die boer finansieel vir hom kan beteken. Die implikasie wat uit hierdie beligting voortvloei, is dat die vergelyk in die suiwer geestelike wêreld, soos dié waarin die seun hom bevind, nie so maklik bereik kan word nie.

Al die perspektiewe wat daar vanuit die onmiddellike op die verheue wêreld gegee word, dui egter nie noodwendig op geestigheid nie. Dit geld bv. die vlug van die duiwe wat direk hierna beskrywe word. Wanneer hulle mettertied hoog in die lug vlieg, boots hulle deur hulle sirkel-formasie die idee van die "sol invictus"-strewe na - te meer omdat dit in die omgewing van die kerk plaasvind. Let ook op dat "pyl" op 'n dinamiese handeling dui, wat teruggryp na die benoeming van die simbool van die Asteke-ryk:

25. Beeld van 'n digter, bl.293.

26. Ibid.

en hoog sien 'k hulle oor die toring pyl
van ons kerk en een groot sirkel trek
rondom die dorp, die rante-kom...

Maar dat die perspektiewe ander kere van geestigheid getuig, blyk ook uit die volgende:

Een kriewel aan my tone; en ek lees:
die bruin Romeinse legioene draf
uit Rome uit...

Deur middel van die voet word daar 'n verband gelê tussen die twee kontekste. Die twee kontekste wat uiteenlopend is, kan nie in mekaar opgaan nie. En tog is dit 'n betekenisvolle aanrakingspunt as ons begin rekenskap gee van "kriewel". "Kriewel" is 'n affektiewe woord wat moeilik is om te definieer. Dit dui op 'n jeukerige, lig prikkelende gevoel. As ons in gedagte hou dat "kriewel" en "krioel" verwant is aan mekaar, gaan 'n wêreld van betekenis oop.²⁷ "Krioel" beteken "wemel" - en dit impliseer "baie" wat opgesluit lê in "kriewel", wat wil sê aanhoudende prikkeling. Toegepas binne bogenoemde versreëls word alreeds gesuggereer dat die Romeinse legione "baie" was. Dat dit inderdaad ook so is, word duidelik waar gesê word dat hulle "soos nooit g'n leër nie, gewan" is. Hierdie twee kontekste wat in verband met mekaar gebring word, is geestig, want dis twee uiteenlopende kontekste wat mekaar belig. 'n Duif se bek wat 'n seun se toon laat kriewel, is 'n verbygaande aangeleentheid, terwyl die Romeinse leër wat geprikkel is tot mobilisasie, op iets ontsettends uitloop.

Die "gewan" word ook weerspieël in die wêreld van die duiwe. Dis net nadat die duiwe ietwat opgefletter het as gevolg van die môrewater en afskraapsels wat uitgegooi is (waarmee die uitdelging van die Romeinse legioene as 't ware gedemonstreer word!), wat in hulle terugkeer soos volg beskryf word:

en saai weer grond toe soos 'n gaffel
vet koring oop val op die vloer en ruis
in die randkorrels wat rol...

27. Vgl. J. de Vries: Etymologisch woordenboek, bl.123.

Kortom, "Beeld van 'n jeug: duif en perd" bied ons 'n insig hoe twee verskillende wêreldes saam ontwikkel kan word en watter lig hulle dan op mekaar werp. In hierdie gedig is reeds 'n "poëtika van korrespondensies" aanwesig. Óf ons het hier te doen met die "digter as etimologis" wat soek na ooreenkomste in uiteenlopende kontekste, met soms as resultaat 'n geestige siening. Hoe ver staan Van Wyk Louw hier nie van "Paniese angs" af nie met sy eendimensionele siening.

1.3.2. Soek ons na ander uitdrukkings van geestigheid in Nuwe verse, lê "Klipwerk" voor ~~die hand~~. Die vraag is egter of ons in hierdie "onpersoonlike" verse, volksverse, geestigheid te wagte kan wees. Hierdie kurieuse afdeling in Nuwe verse, ook binne die verband van Van Wyk Louw se oeuvre, is nie meer so heeltemal vreemd soos dit aanvanklik was nadat Van Wyk Louw in twee radiopraatjies die doel en wese van hierdie soort verskuns opgehelder het nie.²⁸ Mens dink ook aan die moedige poging van A.M. Pienaar wat so te sê al hierdie verse geïnterpreteer het, waaruit haar waardering vir hierdie verskuns blyk.²⁹ Verder van belang is 'n studie van C.J.M. Nienaber en insiggewende opmerkings en aantekeninge van A.P. Grové en E. Lindenberg.³⁰

'n Eienskap wat herhaaldelik deur die kritiek ter sprake gebring is om "Klipwerk" te beskryf, is die kriterium van "onmiddellikheid."³¹ Van Wyk Louw beskryf dit nie met hierdie begrip nie, maar wat hy van die "sleutel" tot die verstaan van "Klipwerk" sê, kom op dieselfde neer: "dis die beslissing om geen woord en geen gedagte, geen beeld, in te sluit wat nie in daardie wêreld bekend was en gebruik sou geword het nie; geen verwysing na iets wat buite hom lê nie...ook niks wat buitekant dié wêreld uit wys nie..."³²

28. Rondom eie werk, bl.36-52.

29. Ontleding en waardering van Klipwerk van N.P. van Wyk Louw.

30. Nienaber: "Klipwer-sluierwerk". Beeld van 'n digter. (P.J. Nienaber), bl.281-287.

Grové: Fyn net van die woord, ble. 103-105 en 107-108.

Lindenberg: "n Stukkie Klipwerk", Kriterium, jrg. II, 2, bl.5-7.

31. Nienaber, a.w., bl.283.

Pienaar, a.w., ble. 7, 13, 16, 17,19, 22, 30, 52 en 67.

32. Louw, a.w., bl.46.

Die verse wat waarskynlik die meeste die lyflike ervaring van hierdie wêreld tot uitdrukking bring, is die "sub-reeksie" wat uit drie versreëls bestaan. Daar is altesaam ses van hulle: "die middag voel na warm as" (bl. 43), "die wêreld trap vanmôre stof" (bl. 44), "die ryp sit teen die drollie-tjies" (bl. 48), "Gans= gras deur my tone deur" (bl. 50), "die wind se onderkant is wit" (bl. 55) en "die aardryk is vandag puur blou" (bl. 56). Van Wyk Louw stel dat hierdie versies telkens "net een klein suiwer flits sensasie gee".³³ Pienaar, wat hieraan afsonderlik aandag gegee het in haar hoofstuk oor die vormaspekte in "Klipwerk",³⁴ beskryf dit as "fisiese" gedigte wat "een ervaring (verwoord)".³⁵ Máár wat Pienaar nie genoem het nie, is dat hier nog twee ander drie-reëlige verse is wat buite hierdie opset val, iets waarop Van Wyk Louw dan die aandag vestig.³⁶ En nou is dit merkwaardig dat hierdie twee verse wat ná die ses ander verskyn, 'n sterk "metafisiese" inslag het wat op geestigheid kan dui.

moenie krap waar die vlooi byt
Dassie loer by die klipskeur uit
krap jy, sal die seuns kyk

(bl. 61)

baroe se melk is druppels wit
alkant alkant keer, ou kinta,
of die wit gaan aan jou knoppies sit

(bl. 63)

Wil mens meer weet wat die eerste vers sê, is dit eerstens van belang om te weet dat dit verwys na twee vorige verse:

moenie krap waar die vlooi byt
krap is vrywe, vrywe slyt

(bl. 41)

moenie krap, moenie krap.
Raai waar byt die vlooi

(bl. 45)

33. A.w., bl. 45.

34. Pienaar, a.w., bl. 64-67.

35. A.w., ble. 65 en 67.

36. Louw, a.w., bl. 45.

Die geheimsinnigheid en raaiselagtigheid wat in hierdie twee verse opgeslote lê, het Pienaar nagespeur soos dit vir haar mettert tyd duidelik word in ander verse wat hierop kan dui.³⁷ Maar dan is dit tog eienaardig dat sy hierdie bindingsdraad nie verder gevolg het nie soos dit op bl. 61 self verklaar word.

Hierdie selfverklaring het te doen met 'n geestige voorstellingswyse. Dit beteken dat twee verskillende wêrelde mekaar deursny, wat hier deur die suggestiewe simbool van die "klipskeur" bewerkstellig word: soos wanneer die seuns net wag op die teken van die dassie uit die klipskeur, so wag hulle ook op die openbarende teken van die teenoorgestelde geslag. En daarom die waarskuwing: "moenie krap waar die vlooi byt".

Maar nou is dit interessant dat wat in hierdie vers op bl. 61 as ouerlike waarskuwing aan 'n jong meisie opgevat kan word, ook reeds in ander situasies opgetree het, waardeur die diversiteit van "Klipwerk" na vore kom. So het Pienaar dan ook gestel dat die uitdrukking "moenie krap, moenie krap" beteken: moenie snuffel en gis en uitvra waar die fout lê nie, wat saam met "Raai waar byt die vlooi", verder wil sê dat ons hier 'n "nuuskierige skindertong (het) wat altyd presies weet wat orals aangaan".³⁸ Maar dan kom die geheim tog tot openbaring, op 'n eienaardige manier:

agter in die wolwegate
lê 'n kind se hand
óm die pinkie-beentjie
sit die rooi lint

waar's die ander beentjies dan?
krap die snare oop!
jenejee, die meid trap mooi.
Jakkals, loop jou loop.

Hierdie twee-strofige vers herinner nogal aan Leipoldt se "Din gaan, die Zoeloe, was 'n duiwel", want hier vind ook 'n toonverandering plaas wat deur die geestigheid aangekondig word. Maar voordat ons daarby kom, laat ons ons die situasie van hierdie gedig voorstel.

37. Pienaar, a.w., bl. 19-22.

38. A.w., bl.20.

Aan die begin van strofe 2 word daar 'n dringende vraag gestel, wat voortvloei uit die feitlike toedrag van strofe 1. Dit bly egter 'n hangende vraag, want wat volg, is 'n andersoortige situasie, 'n dansparty. Deur hierdie nuwe situasie kan die voorafgaande situasie geïnterpreteer word, want is dit nie aan die "meid" (meisie) in besonder aan wie die kwelvraag gestel is nie? Met hierdie nuwe situasie word dan duidelik dat ons 'n "meid" het wat haar (onegte) kind vermoor het, maar waarom sy haar nie die minste kwel nie, soos blyk uit haar oorgawe op die dansbaan.

En nou kan ons terugkeer ~~tot~~ 'n verklaring van die geestigheid hier. "Krap die snare oop!" is 'n eienaardige metaforiese taalgebruik, waarvan die betekenis onduidelik sal bly, as ons nie weet waarna hier verwys word nie (mens kan tog nie letterlik 'n snaar oopkrap nie). Ek is dit eens met Pienaar wat 'n verband tussen hierdie twee-strofige vers en die verse op ble. 41 en 45 ingesien het (hoewel sy nie pertinent aandag gegee het aan "oopkrap" nie). Binne die verband van die situasie op bl. 45 ("moenie krap, moenie krap // Raai waar byt die vlooi") dui "oopkrap" dus op 'n geheim wat ontbloom sal word. En dis iets waarop mens ook voorberei word uit die aard van die voorafgaande kwelvraag. Maar dit gebeur hier juis nie, want om die snare oop te krap, beteken eindelik om te vergeet wat in die verlede gebeur het.

Om terug te keer na die ander drie-reëlige vers:

baroe se melk is druppels wit
alkant alkant keer, ou kinta,
of die wit gaan aan jou knoppies sit

Hier word 'n al te koketterige meisie half-spottend gewaarsku: Dit vind plaas op die wyse van 'n "conceit": sy moet pasop dat sy nie soos die baroe word wat maklik melk afgee nie.

Binne hierdie geslote wêreld van "Klipwerk" is daar dan tog sprake van geestigheid. Die verskillende kontekste wat mekaar belig, vind in een en dieselfde wêreld plaas, in teenstelling met "Beeld van 'n jeug: duif en perd" waar totaal verskillende kontekste mekaar belig het.

In "Klipwerk" speel die beligting 'n belangrike rol. Daar word veral uit die natuurlewe geput, waarmee 'n saak in sy kern getref

word. Maar dit beteken nie dat alle beligting hier op geestigheid dui nie. Trouens, nie te dikwels tref ons geestigheid in "Klipwerk" aan nie. In die volgende vers fungeer die beligting op die wyse van 'n simbool, iets wat in die plek van iets anders staan: Salpeterkop en Heuningkrans word as twee simbole gebruik wat treffend tot uitdrukking bring die wederkerige onversoenbaarheid van twee persone:

nooit sal sy kom nie
en ek sal nie gaan
Salpeterkop en Heuningkrans
dít sal ons staan

Of vergelyk ook die volgende dansliedjie wat Van Wyk Louw elders aangehaal het:³⁹

Die kelkie sonder voet
o die kelkie sonder voet
'n glimlag op my lippe maar
verdriet in my gemoed.

Ons vind hier 'n teenstellende verband tussen versreël 3 en 4, wat hierdie dansliedjie boeiend maak en dus om 'n verklaring vra wat die direkte verband tussen versreël 1 en 4 verdiep.⁴⁰

Anders is die verband tussen versreël 3 en 4 van die volgende dansliedjie:

skraler as 'n riet
o, o skraler as 'n riet
die bloubos het die goue pit
en ek het die verdriet

(bl. 44)

Dis nie presies duidelik wie of wat die "rietjie" is nie,⁴¹ maar dis waarskynlik 'n "mooi ranke, skrale meisietjie"⁴² wat soos 'n riet langs die waterkant verskyn (vgl. dit met die vers "agter die

39. Louw, a.w., bl. 101-102.

40. Vergelyk Grové se interpretasie hiervan (a.w., bl.105).

41. Vgl. Nienaber, a.w., bl. 286.

42. Vgl. Pienaar, a.w., bl. 27.

rante lê my hart", bl. 45, wat 'n soortgelyke beskrywing van 'n ongenaakbare meisie gee: "rietjie, rietjie-staan-apart"). Van eintlike belang is vir ons die derde en vierde versreël wat 'n geestige siening bevat: 'n pragtige natuurverskynsel word gelyk= gestel met die gebroke gemoedstoestand van die minnaar, deur die "het" as punt-van-ooreenkoms.

Daar is ook ander verse waarin die geestige siening die deurslag gee, soos in die volgende waar iemand wat kwaad is, se uitdrukking vergelyk word met dié van 'n os. Hiermee word die ~~v~~gemengde gevoel van spot en vrees van die omstanders te kenne gegee:

sit hom in die skut, o!
kyk sy oog is wit

In die volgende vers word daar gebruik gemaak van 'n soortgelyke beeld wat die stempel druk op 'n gekompliseerde lewenservaring. 'n Ourige manspersoon is besig om met bewondering na 'n mooi meisie te kyk. Besef hy dat die skone geslag nie meer vir hom is nie, ontstaan daar 'n gevoel van selfbejammering in hom, maar wat einde= lik tot objektivering, selfironisering kom deur sy toestand te vergelyk met 'n moeg-gemaakte os:

die soel kind en
die rooi granaat
rinkhalskraai
sy stap kordaat!

die aarde is
so uit die smaak
dis hartseer
dis wit-oog-maak

Weer eens wil ek sê dat alle verbandlegging tussen die natuur en die menslike doen en late nie noodwendig dui op geestigheid nie. In die volgende vers het ons iets op die wyse van 'n allegorie, maar wat nie geestigheid bevat nie, omdat daar nie afgewyk word van die ingeslane koers van die erns nie:

sy's vaalfisant
in die jakkalsdou
hier's jy, waar's jy,
kry ek jou?

Vergelyk dit nou met die volgende waar 'n self-verdeelde vrou raad-op is met haarself. Deur die jukstaposisie van "jere en jeen-en-weer" wat die aandag bowendien trek deur die ongewone taalvorm, word aan die een kant die vrou se godsdienssin gestel, aan die ander kant haar ~~rondslingerende~~^{betogende} gevoelens as gevolg van haar begeerte (om na die "pêrel" te gaan) en die besef dat sy gebonde is aan haar godsdiensoopvoeding. Hierdie intense verdeling verdiep deur die herhaling van "veul" met die tussenkoms van "Ouma-Heilig". Die eerste strofe lui so:

die jere en die jeen-en-weer
 nee dis te veul vir my
 Daar kom Ouma-Heilig aan
 dis te veul vir my

(bl. 51)

Die woordspeling en woordespel het dan ook sy aandeel in "Klipwerk". So bv. word in "op elke bakent sit" (bl. 54) binne die raamwerk van die volksgeloof van die hamerkop gepraat as "die Ou met die duk ding". Tesame hiermee is daar die spel met ritmes wat soms bewustelik meegebring word deur die aksentuering van woorde en die gebruik van koppeltekens, bv. in die bekende "die ribbok staan op steeltjies en", bl. 54-55, met sy "vét-bóúd kind", "klip-pié", "wit rivier-klip" en "stínk nié".

In "die wat die voetpad hou, hou" (bl. 60) is die spel-met-die-woord deurslaggewend, in so 'n mate dat die bedoeling hierdeur uitkristalliseer. 'n Al te nougesette Christen word ligweg geparodieer: deur te nougeset sy lewenspad te bewandel, kan dit gebeur dat hy sy aandag uitsluitend hierop hou, sódat hy eindelik die doel (die "hoop") verbygaan:

die wat in die voetpad hou, hou
 dié sal die dun pad loop, loop
 verby by die Tankwasdrif, drif
 verby by De Hoop, hoop

Mens dink ook aan die woordspeling "Woester" in "my voete loop na Monteku" (bl. 46). Wat van geestigheid getuig, is die nogal veel voorkomende kwinkslae en spitsvondighede in bv. "Jafta, Josef en September" (bl. 39) en "ertman-regop voormiddag" (bl. 57). In laasgenoemde vers is dit veral die slotreëls wat lei tot die

verrassende openbaring:

ertman-regop voormiddag
kaneelblom in die aand
die meisies loop so wonder-lik
teen Oktobermaand

die vrouens is te hamelstert
van al die koek en tert
die ou se koring het die brand
hy wil trap na anderland.

Verder kan nog genoem word "ou volstruis hy swink so" (bl. 56) waarin 'n waardige persoon (in wit en swart) vergelyk word met 'n volstruismannetjie wat 'n paringsdams uitvoer, om eindelik dan gesatiriseer te word deur die skielike bewuswording van die "rooi":

ou volstruis hy swink so
hy dink mos sy manel is mooi
en hy laat sy withemp wys, o
kyk sy skeen is rooi

Dit sal egter verkeerd wees om te meen dat geestigheid dié middel is waarmee die beeldingsproses plaasvind in "Klipwerk". Bowendien dink ek nie dat al hierdie uitinge van geestigheid nou juis waardevol is nie. Dit maak soms 'n kurieuse indruk, wat beteken dat die snaakse element oorheersend is. En tog is daar die uitsonderinge, soos die geval van "Krap die snare oop !" wat in samewerking met ander verse, wel op iets gewigtigers dui. My bevinding is dat "Klipwerk" nie ryk is aan geestigheid nie. In hierdie opsig sal my ondersoek die leser teleurstel wat vanselfsprekend aangeneem het dat geestigheid een van dié vormgewingselemente in "Klipwerk" is.

2. Geestigheid in Tristia

Nuwe verse is ook van belang vir die verdere ontwikkeling van Van Wyk Louw se poësie om die "Twee elegiese verse". In hierdie twee gedigte, "Arlésiennes" en "Meretrix tarragonensis", word op lig-ironiese wyse, wat van droefheid spreek (en daarom is die toonaard elegies), beskawingsbeelde téénor mekaar gehou. Ons het dus goeie rede om geestigheid hier te verwag, soortgelyk aan dié in "Beeld van 'n jeug: duif en perd". Maar waar lg. gedig die vertroude omgewing as onmiddellike wêreld het, het die twee elegiese verse 'n boheemse omgewing as onmiddellike wêreld. Vandaar die lig-ironiese toon, iets wat onvanpas sou wees by 'n seun wat nog nie bekend is met die lewe in sy gesofistikeerde vorme nie. En dat hierdie twee verse nie net getuigenis is van gesofistikeerdheid nie maar ook van 'n swartheid, 'n tragikomiese visie, blyk uit hoe die digter meen die prostituut (die "meretrix") Christus se lewe op aarde beskou: "Christus is 'n

episode en 'n agonie". In sommige gedigte van Tristia kry ons 'n verdere verwikkeldheid, 'n sintese as 't ware van die "Twee elegiese verse" en "Beeld van 'n jeug: duif en perd": die Suid-Afrikaanse ervaringswerklikheid slaan dikwels deur in die Europeesheid.

Die geestigheid in Tristia dek 'n breë spektrum, wat dus verken kan word aan die hand van die drie pare kategorieë wat in die vorige drie hoofstukke as basis van verkenning gedien het.

2.1.1. Die woordespel

Die spel-element vorm skering en inslag in Tristia. Dis deel van hierdie bundel se vlugtige begripsverkenning, die oorgang wat gemaak word van die een na die ander bewussynsvlak, wat so fyn in betekenisonderskeiding kan wees dat dit soms 'n byna musikale aard aanneem. Ernst van Heerden spreek selfs die mening uit dat die bundel se subtitel, voorspele en vlugte, herinner aan iets soos "Bach se 48 preludes en fugas".⁴³ Dat hy hiermee nie 'n vergesogte uitspraak gemaak het nie, het duidelik geword o.a. uit my ondersoek van "Groot ode".⁴⁴

In hierdie afdeling wil ek nie let op al die ingewikkelde vorme van spel nie, soos die strofevorm of bepaalde denkbeelde wat bowendien gepaard kan gaan met ironie of die paradoks, maar ek wil hoofsaaklik aandag gee aan die basiese vorm van spel, die woordespel. Met "woordespel" sluit ek woordspeling en al die ander verwante vorme van spel met die woord in,⁴⁵ en verder, wat die "spel" betref, word ook die eksperimentele element betrek.

Dat in Tristia die spel nie om die spel beoefen word nie - waardeur die eksperimentele aard van hierdie verskuns nie al te voorop staan nie - word alreeds in "Voorspel 1950" duidelik. Die spel-element vind sy grondslag in die religieuse ervaring, wat

43. N.P. van Wyk Louw, bl. 22.

44. Vgl. Interpretasie van N.P. van Wyk Louw se "Groot ode". A.P. Grové was die eerste kritikus wat gewys het op die musikale struktuur van "Groot ode", wat hy in verband bring met T.S. Eliot se beskouinge (vgl. Beeld van 'n digter, bl. 415 e.v.). In Lindenberg se oorspronklike resensie (Beeld van 'n digter, bl. 428-435) verwys hy nog nie hierna nie, wel later in sy verwerkte resensie (vgl. Onsydige toets, bl. 77).

45. Vgl. nog eens Shipley se opvatting van die "pun" as geskakeerde verskynsel: Dictionary of world literature, bl. 329-330.

dan ook met diepe ontroerdheid gepaard gaan:

miskien nog van Gods weë weet:

- Sy paaie en Sy pyn:
maar ingewikkeld alles ken
en mens wil wees én rein.

(my onderstreping)

Diep-in is die besef in Tristia dat niks nuuts gesê kan word nie ("Alles wat gesê word, is gesê", of soos dit lui in "Mei-fees in Amsterdam": "óns woord dein en word stil; // my woord was nooit die waarheid nie"). Dit vind gestalte in die volgende woordespel uit "Ek sal niks sê nie":

Ons is die herhaling
eindelose desimaal
maling en desimaling

Die spel-met-die-woord in hierdie strofe lei tot 'n veelduidigheid. So is "maling" as 't ware die sámevatting van "herhaling" en "desimaal", wat weer lei tot "desimaling".

In "Skepper I" ekspliseer die digter-skepper sêlf sy spel met die klank en woord:

Sal ek met 'n pinkie
weer 'n aarde skep:
met ongerep die vrou:
met bitterheid half soet gemaak,
en elke lekker sonde
meer as half geboet:

sondaar sonder sonde
(deur vermindering
van klinker - klinkding! - woord-eind)?
Maar so 'n speel maak hierdie klank
iets minder as die táák is:
die offerbrand se stank.

Die skeppingsvermoë van die digter-as-taalskepper kom duidelik tot demonstrasie in die eerste versreël van strofe 2. Die taal-skepper voel hom bewus van sy skeppingsprestasie, soos blyk uit die twee verse waarin hy hom rekenskap gee van die prinsipe waarvolgens die skeppingsaktiwiteit tot stand gebring is: telkens is een of ander klank-element "geoffer". En dit lei tot die paradoksale wete: slegs skynbaar is die spreker 'n skepper, want sy skeppingsproses illustreer nog steeds dat hy die self-bewuste

sondaar bly wat offers moet bring.

Dus selfs in die woordespel is dit die gekompliseerdheid van dinge wat na vore kom. Meestal dui die woordespel in Tristia op meer as die vernuftigheid waarmee dit gepaard gaan. Dikwels bring die vernuftige woordespel iets boeiends mee, soos in die volgende gedig sonder titel:

Die fles die word so bitter min
minder word hy en bly min
bid, bitter, bidder-ste
laaiste, laer, leër, min

Die leser word nie presies ingelig oor waarom dit gaan nie. Wat ons in elk geval kan agterkom, is dat dit om een of ander menslike vermoë gaan wat besig is om af te neem. En dis nie wenslik nie. Die proses van aftakeling en die spreker se weerstand daarteen word mettertyd uitgespel deur 'n ontginning van die twee kernwoorde, "bitter min".

Versreël 3 lewer nog geen probleme op nie. Die "bid" is die gevolg van die problematiese toestand in versreël 2, as 't ware 'n toevlug. Maar hierdie handeling keer nie die aftakelingsproses nie, daarom die "bitter". Maar weer word daar gebid en nogmaals gebid, wat van die bidder 'n bidder in die oortreffende maak: 'n "bidder-ste".

Die "laaiste" is nie onmiddellik duidelik nie. Het ons hier eweneens met 'n naamwoord te doen wat in die ongewoon oortreffende vorm na die voorbeeld van "bidder-ste" gevorm is?

Dit kom my voor of die betekenis van "in ligte laai"= in volle gloed, **hier** ter sake is. Wil dit dan sê dat iets kunsmatigs, ingrypends aangewend word om die tanende vermoë in volle gloed te bring? So beskou, staan die tydelike oplaaiing in kontras met die gewisse vermindering: "laer, leër, min".

Maar watter interpretasie ons uit hierdie gedig ook al mag haal, bewys dit hoe daar bloot deur middel van assosiasie en verdigting 'n sinryke betekenis gesuggereer word.

Die geestigheid in "Die fles die word so bitter min" opereer op die wyse van 'n woordespel. Hier gaan dit om die assosiatiewe vermoë van die woord. Ons let op die derde versreël: "bid, bitter, bidder-ste". Die anormale taalvorm "bidder-ste" is die probleem. Hier word klaarblyklik 'n verband gelê met die normale wyse om

die trappe van vergelyking te vorm: -, -er, -ste. Hierdie anormale woordvorm, wat dus in verband gebring word met die normale vorm, bring die geestigheid mee. Mens sou dit ook so kon stel dat "bidderste" 'n gewilde assosiasie is wat gevorm is op grond van die voorafgaande "bitter", wat skynbaar die vergrotende trap is.

Hierdie gedig illustreer die skeppende vermoë van die woord: elke woord besit moontlikhede van betekenis wat lei tot die vorming van nuwe woorde. So lei "laaiste", wat veroorsaak is deur "bidderste", weer tot "laer" op grond van die ooreenstemmende klank ("la-"). Maar, en dis kenmerkend van Tristia, hierdie twee woorde vind mekaar nie op die grondslag van gelyksoortigheid nie maar andersoortigheid. Hierin is die ironiese beginsel van hierdie bundel geleë, iets wat bv. mooi tot openbaring kom in "Dag- en nagewening", waarin heerlik gespeel word met die skeppende vermoë van die klank: "...dag lag...nag" lei tot "...nag daag...lag":

2 maal 12 maal is getroud
elke dag is myle oud
maar sy nag word ingepas
soos 'n voering in 'n jas

2 maal 2 maal bene is
aangenaai op duisternis
en die dag lag oor die nag
en die nag daag oor die lag

Dis 'n klein fantasie waarin die klank illustreer hoe die dag en nag orals op die aarde ewe lank is. Maar dit gebeur skynbaar neutraal, want in hierdie uitbalansering is 'n droefgeestigheid vervat wat die deurslag gee: die "nag" is die seëvierende wat "daag", wat uitdaag, waardeur die "dag" deur die klank heen oorstem is.

Klank en betekenis vind mekaar onderling. Uit dié verhouding kristalliseer die bedoeling as 't ware uit, soos in "In simplicitate cordis" gebeur:

Mens moet nooit foute weerlê . nie:
mens moet net waarheid sê:
Die foute is duisend-voud;
die waarheid is enkeld en oud.

"Foute" in sy meervoudige verskyningsvorm word teenoor "waarheid" in sy enkelvoudige verskyningsvorm gestel. Dit lei tot die vonds van hoe die "foute" dan bestaan: "duisend-voud". Hiermee korre= spondeer "-voud" met "foute". Klankmatig dus voortgesit: skrap die "v" en verder die "duisend", dan het mens "enkeld" die "waar= heid": "oud"!

Die spel is dan dikwels ook heel aansteeklik. Dit kan hom deur die linies van die erns handhaaf, ligweg, dus sonder om geskend te word in sy aanraking met die erns. In hierdie verband kan gelet word op die tweede strofe van die spelende "Duisend dogtertjies het ek":

rooikop sit haar rooi voort:
staan soos Luther by haar kleurtjie:
rooibostee vir okseltjies
rooibaard-rooibaadjies op wag
rooi-van-deftig voor die deur -

Geestig is die verwysing na Luther: "Hier staan ek!", wat die "rooikop" in haar gedetermineerdheid belig. Hierdie beligting is geestig omdat die twee kontekste wat in verband met mekaar gebring word, totaal verskillend is: Luther het hierdie woorde geuiter in 'n hoogs ernstige en gewetensvolle situasie, terwyl dit vir die rooikop gaan om 'n kwessie van persoonlike smaak. Dus, vir 'n oomblik word aangeleun teen 'n andersoortige situasie, waardeur dit die onmiddellike situasie, waarin speelsheid die toon aangee, in sy kern belig.

Saam met die spel wat die erns transformeer tot iets ligs, vól bedoeling, tree die fantasie op. Kortom, daar word afgesien van die swaar, neerdrukkende aktualiteit van die erns.

SATAN-HELIOS

Op die kraalmuur het daar skielik
'n swartbont bokram opgespring;
liggies uit die klipkraal opgewip
en nalatig klou teen klip gepas,

net effens rondgekyk, en skewe-baard
sy kougom bietjie teen sy kies versit;
toe met sy skurwe knieë op die muur gekniel
en na die middagbrand se lig gebid.

Die titel van hierdie gedig verkláár, bied 'n raamwerk aan waarbinne 'n tipiese verskyning van 'n boerbok op 'n plaaswerf geïnterpreteer kan word. "Satan", die naam vir die duiwel, 'n Hebreeuse woord wat "teenstander" beteken,⁴⁶ word hier vergesel van die Griekse "Helios", die Songod.

Die gewone wêreld wat nuwe gestalte vind in hierdie tweeledige mitologiese wêreld, bring die geestigheid mee. Eerstens, die bok wat geteken word met 'n baardjie en klou, herinner aan die konvensionele voorstelling van die duiwel in die skilderkuns. In die optrede van die bok sit daar dan ook iets van hierdie kalant: hy is skynbaar nie doelgerig nie, want hy pas "nalatig" sy klou teen die klip; hy is dus nonchalant, maar tog wakker ("net effens rondgekyk"); en hierin weet hy om hom by die modernisme aan te pas (hy is besig om "kougom" te eet).

Hierdie wêreld waarin die bok hom bevind, spreek nie net ván die wêreld van Satan nie, maar wéerspreek dit ook. Hierdie Lucifertjie kom immers tot erkenning van die "groot lig", betyds: "toe met sy skurwe knieë op die muur gekniel". Die "toe" gaan gepaard met dramatiese intensie, wat dui op 'n wending: van iemand wat dus nie meer "styf van knie" wil wees nie! En daarom kry "skurwe" ook simboliese gedaante: sy knieë sou "glad" gewees het as hy meer gereeld gekniel het.

Nou word dit duidelik waarom "bónt" in "swartbónt" beklemtoon is deur die digter: hierdie Satan is al besig om uit sy "swart" sfeer te beweeg. En daarom word hierdie Satan wéér 'n son-aanbidder, dit waarvoor hy oorspronklik bestem was. Hier vind ons iets anders as "Lucifer" uit Die halwe kring, waarin God aangekla gestaan het in sy "sonnevree", wat dus in sy "ewige branding" afsydig voortbestaan het. Teenoor hierdie swaar erns dui "Satan-Helios" op iets speels, is dit uitdrukking van verlossende wete reeds.

Juis deur die spel kan die knoop deurgehak word, soos in "Imperialisme". Telkens in die eerste drie strofes bly mens gekonfronteer met die onaangename van die geskiedenis, die byna groteske "puine" (die gedig is deel van die afdeling "Puine"), tótdat deur die woord self, déúr die woordspeling opgeruim kan word met die puine:

46. Vgl. Klein: Etymological dictionary of English language, bl. 1385.

Milner se park
wilde wrak?

Jameson se saal
vuil en betaal

Kitchenerlaan
loop oor moorde begaan

Empireweg
Empire wêg.

Die woordespel vervul verskillende funksies. Dit kom egter altyd as 'n verrassing wat 'n nuwe betekenisdimensie gee aan 'n situasie, en derhalwe bring dit, eerstens, iets beslissends mee. Vergelyk die volgende versreël uit "Cartesiaan", waarin i) uitbreiding van 'n woord, "werk" tot "lapwerk", siniese kritiek uitgespreek word, óf ii) deur die "opbreek" van 'n woord, "oorgange" tot "oor hulle gange", die subjektivisme ontbloot word:

Hulle moet aan skakels dink: aan oorgange
en brûe, aan werk en lapwerk, aan bedrieë
juis van die gees wat glimlag oor hulle gange.

Maar die woordespel vervul nie slegs 'n funksie van beslissing nie; dit kan ook iets voorspel, voor-spel. So bv. is daar die volgende eenreëlstrofe, strofe 16, in "Groot ode":

Ek het gehoor, van ystydperke, onder ander.

Hierdie "onder ander" is opvallend taalgebruik, want gewoonlik word gepraat van "onder andere". Dit bring mee dat "onder ander" weer konkrete taalgebruik word, wat wil sê dat 'n hiërargiese orde veronderstel word. En so gebeur dit ook deur die drie "ystydperk"-konsepsies wat mekaar opvolg: die ystydperkkonsepsie van strofe 17, wat in rangorde onder die Goddelike ystydperkkonsepsie van strofe 18 verkeer, maar wat dan weer, omdat slegs die "heilige" dimensie gerealiseer is, lei tot die ongenadige ystydperk (strofe 23) wat die bestaan nie in ag neem nie, m.a.w. "onder" hom bring.

Hierdie Godskonsepsie word deur die koms van die tussensang in strofe 26-27, waarin na Christus verwys word, in perspektief geplaas in strofe 28, waar gedemonstreer word hoe deur die "pyn" die syn omvou word - en dit kristalliseer uit deur 'n verdere

spel met "onder":⁴⁷

Iewers bulk en bulk dit oor die aarde
vul die komme tussen al die berge
straalgolwe uit basuine en van die pyn
spoel die Himalajas en die Pamirs onder
Herakles word etter en ontbinding
al die baie, jong, gebore gode
soek oorspronklike en eie ondergange.

Uit hierdie voorbeelde kan ons sien op watter verantwoorde wyse daar omgegaan word met 'n woord: hoe 'n woord se potensialiteite tot in sy uiterste konsekwensies ontgin word. Uit "Groot ode" noem ek nog "waar" (versreël 8 en 9) wat terugkeer as "Warende" (versreël 131) en eindelik weer deurslaan in versreël 159.

In die bestek van die korter versvorm kan ons onmiddellik die werking van 'n woordespel/woordspeling bepaal. So sê A.P. Grové dat "meer as een Tristia-gedig 'n eie interne vaart op(bou), bv. met 'n soort sinonieme-reeks".⁴⁸ As voorbeeld van "'n boeiende reeks verwante woordvorme"⁴⁹ noem hy die volgende uit "Otto dei visconti":

...Otto dei visconti, wat
veraartsbiskop, vergeet en verdiskonteer
en verskop geraak 't...

Tot die spel behoort ook die verafrikaansing van vreemde name, bv. Hegel en Marx wie se name, Georg (Wilhelm) Fredrich en Karl (Heinrich), "Org-Freek en Sarel" word. Of nog interessanter is die spel met "Henri" (uit "Henri Rousseau (die éinigste Rousseau)"), wat geleidelik in die Afrikaanse wêreld ingeburger word: wat eers "Oom Henri" word en eindelik Boers aangespreek word as "Oum Henrie".⁵⁰ Op 'n speelse wyse word daar na die gelykenis van die saaiër verwys. Let dan verder op hoe die gedagte gelei word deur 'n spel met die woord: "ónonthou", "het uitgehou" en "nét en nét nie meer gehou nie".

47. Vir die interpretasie hiervan het ek uitgegaan van: Interpretasie van N.P. van Wyk Louw se "Groot ode", bl.67-114 en 123-130.

48. "Paaltjie by puntjie", Standpunte, jrg. XIX, 5, bl.44.

49. A.w., bl. 45.

50. Vgl. ook Lindenberg se bespreking van "Henri Rousseau (die éinigste Rousseau)": "Die eiening van Rousseau", Standpunte, jrg. XXI, 3, bl. 25-29.

2.1.2. Die spel-fenomeen by Van Wyk Louw

Soos by geen ander Afrikaanse digter nie vervul die spel 'n sentrale rol in Tristia. Ons het hier nie te doen met 'n toevallige aanleentheid nie: dis nie slegs 'n geval van enkele gedigte wat hier en daar gepaard gaan met 'n speelse aanslag nie maar dit vorm deel van Van Wyk Louw se benaderingswyse van lewe en wêreld.

Soos in "Satan-Helios" geblyk het, hang die optrede van die spel-faktor saam met die verandering wat daar plaasgevind het in die wêreldbeeld van Van Wyk Louw. By geleentheid het Opperman die "milder lewenshouding", wat begin deurskemer het in Nuwe verse, n.a.v. 'n vers uit "Groot ode": "eintlik moet ons leer ironies lewe", soos volg getipeer: "Dit is Van Wyk Louw 'dreaming in a different' klier".⁵¹ Dis inderdaad gevat gestel, want dit verwys na Van Wyk Louw se herhaaldelike bemoeiinge met hierdie frase soos hy dit in verband gebring het met sy besinning oor die verskillende wêreldbeskouinge in die Afrikaanse literatuur, waarop ek reeds die aandag gevestig het. Dis 'n hooggestemde frase wat deur Opperman hier ontluister word, maar wat dan Van Wyk Louw se latere ligte bejeëning van die "erns" weerspieël.⁵²

Die "spel" word by Van Wyk Louw nie op sigself beoefen nie maar is bepalende faktor van die "erns" (veelseggend is dit dat "Die beiteljtjie" se titel oorspronklik gelui het "Vir die speletjie").⁵³ Of so uitgedruk: die "volheid" van die erns kan eers tot sy reg kom in samewerking met die spel-faktor (en dis iets wat nouliks 'n rol gespeel het by die vroeëre Van Wyk Louw). Dit geld by uitstek die bundel Tristia, waaroor F.I.J. van Rensburg die volgende opmerking maak: "Hier kry ons waarlik 'erns wat geboeid na sy donker beeld in die helder spieël van die nie-erns kyk'".⁵⁴

51. "Moderne tendensies in ons poësie", Standpunte, jrg. XVI, 1, bl. 6.

52. Hierdie frase, wat Opperman hier geestig omkeer, knoop hy dan ook aan die "herwaardering van geestigheid" (a.w., bl. 6-7). Dis veral die "ironiese element" wat die aandag trek.

53. Vgl. Standpunte, jrg. 4, 3, 1949.

54. Die smal baan, bl. 20.

In Tristia word daar vrylik en durwend omgegaan met die "erns", die menslike vermoë om tot helderheid oor die heelal te wil kom, soos dit lui in "Straalpiloot":

die straaldenkers in Ou-Grieks
het speels die erns omgewieks.

Of vergelyk "Armed vision" waar dit deur die spel is dat die mens in staat gestel word om homself, sy klein self, te verruim tot iets méér:

skermmasker, grimering, glimlag:
rooi aan die wang en die lip:
speel met wegglip-en-vang:

spel wat ál verder na buite toe
kringe laat uitdy: weg,
weg van die klein, skuilende

verontregte, verontwaardigde,
ding, wat in die looggat
afkyk: homself gaan bewapen.

In hierdie poësie word 'n omvattende, ensiklopediese geestesgebied bestryk. Aan die een kant is daar ironie wat die beskouer daarop bedag maak dat 'n saak nog 'n ander kant het, verskillende kante het, aan die ander kant geestigheid (soms in die gedaante van die paradoks of 'n dialektiese proses) wat allerhande uiteenlopendhede bymekaar bring. Niks staan apart in tyd en ruimte nie, want wêreld herinner voortdurend aan mekaar, soos die "Sowjetskrywer" vir wie die "vaas" "toegang gee (in die dink) tot tuine // en parke - en wie weet ? - kasteelterreine..." Dit wat mens meen verby is, duik onverwags weer op, soos in "slotreëls is altyd sleutels meer as slotte" (let op die boeiende woordespel):

en dis vergeet (voorlopig; relatief):
om nooit 'n waarde - selfs die kleinste -
te negeer nie, selfs die vreemdste en vyandigste,
die meeste téén my, anders as my "ek".

Hierdie houding bring noodwendig mee dat die uiteenlopendste dinge saangedink kan word deur bloot 'n punt van ooreenkoms wat gevind mag word, soos in die volgende waar die "vry hetêre" haar tuis

voel in die "konsentrasiekamp"-wêreld:

maar die rol van vry hetêre was
konsentrasiekamp-draad tussen
haar en die dubbelbed en babetjies
en die té breë laken plus die een kussing.

In die volgende voorbeeld van kinderlik verwonderende waarneming
word die gevaarlike aktualiteit byna vermoci:

oor die dowwe wit glansende
vlakke kom daar padda-padda-spring-aan
die padda-groen tenks aan
reg op hom af aan.

Hoe geestigheid hand aan hand met die ironie kan loop, begelei
deur die spel waarmee die erns bejeën word, waardeur 'n paradoksale
bedoeling uitkristalliseer, word duidelik in "Wat 'n beeltnis van
God":

Wat 'n beeltnis van God: die wat nie het nie, verlang;
die wat hét, die gooi weg. Hy, God, was alleen,
en toe 't Hy gehunker en vir sy kou eensaamheid
iets geskep wat Hy liefgehad het tot vleis-wordens toe
- die ontluistering toe - en tot sterf toe;
en tussen die blinde stadiums, dié van verlang en verafsku,
het Hy laat sondig en klein-word; so word beweer, teminste.
Miskien bly daar niks anders oor as die oë:
om die timmerman te sien timmer; die skrynwerker, skryn:
die ploegbaas sien ploeg - as hy ploe-kan;
die klerkie sien klerk in sy boordjie; die kwaker sien kwaak:
en die wat moet preek, te sien wreek nie:
die wewenaar-predikantjie
nóú Roanerges teen sondes; -
en: die tabakhandelaar versalig tabak sien verkoop.
Die hoog-geroemde liefde sal ook wel sy pad vind.
Ons het ten minste heelwat ironiese ruimte.

Wat die lewensinhoud van hierdie gedig betref, dink mens onwille-
keurig aan Reitz se "Die steweltjies van Sannie" en Visser se
"Sannie" en "Menschlich alzu menschlich". Maar wat die toonaard en
bedoeling betref, is hierdie gedigte in vergelyking met Van Wyk
Louw se gedig kinderspeletjies. Van Wyk Louw se siening besit
geen gemoedelikheid nie; dit is 'n metafisiese gedig waarin die

digter wil deurdring na die werklike sin van hierdie algemeen menslike verskynsel.

En daarom kom hy met iets durwends vorendag, soos onmiddellik blyk uit die abrupte aanvangsreëls waarmee die toon van misnoegdheid oor die onvergenoegdheid van die mensdom ingelui word. As dit hierby gebly het, sou dit nie so erg gewees het nie, maar hierdie onvergenoegdheid word op nugter saaklike wyse teruggevoer na God, asof Hy die Outeur van alle onvergenoegdheid is. Dit is 'n ontsettende aanspraak, en dit kom dan ook voor aan die slot van die eerste sin of die digter hom van hierdie versweë aanklag wil losmaak: "so word beweer, teminste". Dis veral deur die verrassende "teminste" ("temin-teminder-teminste?")⁵⁵ dat die kritiese houding blyk. Ek is geneig om saam te stem met Lindenberg se verklaring van hierdie reël: "Verder kan dit suggereer dat dié voorstelling nog maar die minste is, dat ander, bedenkliker voorstellings van God onder die mense te vinde is; hierdie is 'de kwaadste niet'."⁵⁶

Die tweede sin veronderstel 'n soort redenasie wat intussen moet plaasgevind het: is God se beeld, wat slegs verwronge in die mens se lewe deurbreek, nie dalk suiwerder terug te vind in ons eenvoudige, sintuiglike ervarings nie? Dan volg 'n verkenningstog, en ek moet ook hier saamstem met Lindenberg se interpretasie: "Dit blyk naamlik moontlik te wees om dwarsdeur dié mensereeks die behoud van 'n godsdienstige element aan te toon."⁵⁷

Maar dis ingewikkelder as wat Lindenberg dit stel. So dui die "kwaak" van die "kwaker" bloot op die woord af op "opgeblasendheid". Maar dan weet ons dat die "kwaker", 'n godsdienstige groep wat sy ontstaan gehad het in die sewentiende eeu, allesbehalwe opgeblase is. En verder is dit merkwaardig dat wanneer verwys word na die "wewenaar-predikantjie", daar afgewyk word van die patroon in meer as een opsig. Eerstens, daar moes gestaan het: "die wewenaar-predikant sien preek." Tweedens, die predikant se rol word oor drie reëls besleg, teenoor die halwe of een van die ander. Maar nou: as daar gestaan het "preek", dan hê die predikant se

55. Volgens Lindenberg, E.: "Stoflike naskrif", Standpunte, jrg. XX, 1, bl. 9.

56. A.w., bl.10.

57. A.w., bl.11.

rolvervulling gestrook met wat ons letterlik "sien" gebeur. En dit sou ook die enigste rolvervulling gewees het waarvan ons nie eers 'n voorstelling hoef te vorm om te sien hoe dit herlei kan word na die beeld van God nie.

Maar hier eindig die boeiendheid van die gegewe nie, want ons weet dat die eienskap "wreek" eintlik aan God behoort, wat dus deel vorm van die "verskriklikheid".⁵⁸ Wat hier dus gesê word, is dat die wewenaar-predikantjie, as gevolg van sy gekortwiekte menslikheid, sy al te menslike behoeftes wat nie meer bevredig kan word nie, God probeer speel.⁵⁹

Volgens die taalpatroon van "a; b; en c" is die wewenaar-predikantjie die laaste op die lys. En daarom kom dit as 'n verrassing as daar 'n verdere "en" volg, wat bewustelik plaasvind omdat dit gemarkeer word deur die dubbelpunt. Dit voorspel 'n nuwe beligting op die saak.

In die doen en late van al die menslike gevalle is daar iets wat nog daaraan herinner dat die mens na die beeld van God geskape is.⁶⁰ Wat die wewenaar-predikantjie betref, is dit beslis die geval, maar sy menslike status is dan aangetas (hy is nie meer "méns: mét en tót" nie). En daarom is hierdie "seun van die donder" wat hom met die Goddelike syn bekleed, seersekerlik nie gelukkig nie.

En nou kom dit as skok dat daar uiteraard niks aan die tabakshandelaar is wat herinner aan die beeld van God nie - en tog word hy "versalig" genoem. "Salig" is 'n spesifieke Bybelse woord waarmee 'n mens beskryf word wat voldoen aan God se vereistes (vgl. Psalm 1). Die prefiks "ver-" intensiveer hierdie toestand, wat wil sê "geluksalig", dubbeld gelukkig. Dis paradoksaal dat die handelaar wat blykbaar die verste van God afgedwaal het, "versalig" genoem word, terwyl die wewenaar-predikantjie wat één met God is, as 't ware God wil wees, die eienskap van saligheid ontbeer.

58. Vgl. Otto: Das Heilige, bl. 20-22.

59. Die "wewenaar-predikantjie" identifiseer hom met God, hy beset die "mysterium tremendum" as 't ware. Hierdie neiging van die mens om aangetrek te word deur die "misterie", het Otto "das Fascinans" genoem (vgl. a.w., bl. 42-52).

60. Vgl. Lindenberg se bespreking hiervan: a.w., bl. 11.

Hierdie gedig illustreer hoe 'n tese tot 'n antitese lei, wat weer lei tot 'n nuwe antitese: die saamdink van verskillende teenstellings.

Is Lindenberg se interpretasie van die "hoog-geroemde liefde" korrek waar hy beweer: "Van Wyk Louw bêre juis sy skerpste spot vir die slotverse met die sarkastiese 'hoog-geroemde liefde'?"⁶¹ Dis m.i. nie soseer uitdrukking van sarkasme as wat 'n gebaar van wanhopigheid hier spreek nie: daar word besef hoe "ingewikkeld" die menslike toedrag is wat nog iets van God weerspieël, sodat die digter nie kans sien om vêrder na te speur hoe die "hoog-geroemde liefde" gestalte vind nie. Al wat hy nog kan sê, in die lig van sy bevinding, is dat hy kan veronderstel dat God hier seker ook die afgedwaaldes sal vind.

Merkwaardig is dit nou dat die normale taalgebruik "ten minste" terugwys na die anormale, kriptiese "teminste". Waar die sinikus in die eerste sin aan die woord was, is hier aan die einde van die gedig 'n meer toegeeflike toon te bespeur.

Die geestigheid in "Wat 'n beeltnis van God" is van drieërlei aard. Eerstens staan dit in verband met die toon van die gedig. Die abrupte en dramatiese wyse waarop 'n onderwerp ingelei en verder verken word, was 'n kenmerkende procédé van 'n digter soos John Donne. Tweedens vind ons hier met "teminste" en "ten minste" 'n bewuste spel met die woord, waarmee die problematiese houding teenoor die onderwerp te kenne gegee word. Die belangrikste is egter dat ons gedramatiseerde ironie in hierdie gedig aantref (hoe dit verband hou met geestigheid, vergelyk hoofstuk twaalf, afd. 1.4). Dit bring die paradoksale aard van die situasie mee.

2.2. Die satiriese element

Die satiriese element by Van Wyk Louw is nie spesifiek verbonde aan Tristia nie: dis 'n uitvloeisel van Van Wyk Louw se strydvaardige, skerp kritiese gees. Wat sy vroeëre poësie betref, dink mens veral aan "Gedagtes, liedere en gebede van 'n soldaat". Hierin

61. A.w., bl.11.

is daar sprake van 'n hooggestemde erns en vind die aanval oorwiegend direk plaas.

In sy vroeëre poësie is dit by uitsondering dat die satiriese effek op 'n indirekte manier plaasvind. Vergelyk dié volgende siening in "Die hond van God" waar die inkwisiteur by wyse van die paradoks (wat deur die klank uitgelig word) oor sy geslag 'n oordeel vel:

word vet
van die gesonde vaste en feeste...

Of vergelyk die volgende reëls uit "Die ambag II" waar die herhaling van die klank die voorafgaande segging in kritiese beligting bring:

al ken Hy my tot in die laaste sel
en laaste selfbedrog...

In Tristia gaan die kritiese siening egter meestal gepaard met 'n ironiese houding wat bowendien in die spelvorm voltrek word. Vergelyk maar "Imperialisme". Verder, wanneer 'n direkte en identifiseerbare stem aan die woord is, soos in "Nuusberigte: 1956" en "Hongarye: November 1956", word ook ander stylaarde bespeel, waarvan sarkasme en geestigheid die belangrikste is. Hierbo het ek aangetoon dat satire 'n wye spektrum beslaan, wat strek van die grofste en direkte vorm van aanval, uitskellery, tot die fynste en die indirekte vorm van satire, ironie. Sarkasme wat aanvallend en direk sprekend van aard is, hoort tuis onder eersgenoemde,⁶² terwyl geestigheid, wat meer uitdrukking is van die spelende gees, verwant is aan ironie.

In laasgenoemde twee aktualiteitsgedigte vind ons 'n eienaardige vermenging van spel en aktualiteit. Aan die een kant is die digter verbolge en kan hy nie anders as om onomwonde te praat nie; aan die ander kant openbaar hy weer 'n speelse houding waardeur hy sy satiriese doel versluier.

62. Vgl. Dikkers, S.: Ironie als vorm van communicatie, bl. 53.

"Nuusberigte: 1956" en "Hongarye: November 1956" word nou van naderby bekyk. Ek maak dankbaar gebruik van Rena Pretorius se ontleiding van hierdie gedigte,⁶³ en ek gaan dus nie weer in op die leesprobleme wat sy bevredigend opgelos het nie. My doel van ondersoek is slegs om vas te stel wat die verband tussen die direkte en indirekte aanval is, wat die bydrae van geestigheid is en hoe dit saamhang met die verskillende stylaarde.

In "Nuusberigte 1956" is die skyf waarna geskiet word 'n sekere soort Afrikaner wat al hoe meer gesofistikeerd begin lewe. Hierdie Afrikaner is besig om sy identiteit van Afrikanerskap te verloor, omdat hy nie meer leef volgens die norme van Afrikanerskap nie maar waarop hy nog in vermetelheid aanspraak maak asof niks met hom gebeur het nie.

In die eerste twee strofes word hierdie problematiek kortliks gestel: teenoor "die klein plasies" waarop (deur die "kinders") werklik geleef is, word gestel die teenswoordige neiging om "eindelose plase-aaneen" te besit (vgl. strofe 4) wat deur 'n afwesige "baas" bestuur word. Dit word gesien in terme van die verswaring van die platteland, wat hier histories belig word deur die slag van Bloedrivier. Die implikasie van hierdie verwysing is dat waar die Afrikaner in die verlede sy krisisuur te bowe kon kom, hy in die teenswoordige tyd deur eie vreemde toedoen besig is om sy Afrikanerskap prys te gee.

Ons vind hier dus 'n ideale geleentheid vir satirisering. Die spreker wat aanval, is kennelik Van Wyk Louw self wat hom daarom ook op 'n direk persoonlike wyse bekend stel. Dit beteken eerstens dat hy besef dat hy hom as aanvaller blootstel. En die blootstelling beteken nie soseer sy vrees vir sy medemens nie as wat hy as Christen-gelowige voel dat hyself feilbaar, eweneens onderhewig is aan "verwatenheid", dit waarvan die tipe Afrikaner van strofe 2 beskuldig staan. Hierdie aanvaller is dus betrokke, want hy stel hom ondergeskik aan die diepste gemotiveerdheid van Afrikaner-wees: die geloof van die Afrikaner dat hy sy ontstaan te danke het aan God wat beskik oor die lot van nasies, soos gedemonstreer by die slag van Bloedrivier. Dit bring mee dat ons hier

63. Die begrip intellektueel by N.P. van Wyk Louw, bl. 118-153.

verantwoordelike satire het, soos nog eens bewys deur strofe 4 waar hy aan homself vra (deur te verwys na die Bybel) of hy reg het om oordeel af te roep, wat wil sê dat hy nie self skuldig is aan dit wat hy wil veroordeel nie.

In strofe 3 is "krag" gevra om die "sonde" te "beskrywe". Dit vind dan ook dadelik plaas as op oorbeklemtoonde wyse die wanpraktyke aangetoon word. So is bv. "skelm belastingontduikings" "toutologies",⁶⁴ want belastingontduikings impliseer alreeds iets skelms.

Teenoor hierdie direkte manier van veroordeling word nou in strofe 5 hiervan afgewyk deur 'n meer speelse houding wat tot openbaring kom. Dit vind sy aanleiding in die bewering dat boosheid "teelkragtig (is) byna soos goedheid". En hiermee neem die fantasie nou die volgende vlug:

die boosheid

sproei eenvoudig salige lote na alkant toe uit:
 stuur sy lootjies skool toe, laat hul tonéél speel,
 maak parlamentslede en filosowe van hulle.

Deur hierdie komies geestige vlug waarmee die kultuurleiers beskryf word, word vanself gekom tot strofe 6 waarin Van Wyk Louw besin oor die idee van heiligheid van Afrikanerskap. Indirekte manier van satirisering wat ons hier vind, is die beskrywende verwysing van die studente van "Oxford-Cambridge" as "triomfantelike Gauleiters", wat wil sê distriksleiers van die Nazi's, waardeur bg. studente in 'n ongunstige lig geplaas word. Ter wille van die satiriese effek word die verskillende sake dus bymekaar gebring.

Teenoor hierdie siniese grimmigheid is strofe 7 weer meer in 'n minieurtoon geskryf, want dit gaan om 'n weemoedige oproep van die (digter se) kindertyd toe elke dingetjie van die veld by name geken is. En dan word gestel dat diegene wat nog so is, hulle ontuis voel in die "veralgemeende" kultuur van die teenswoordige tyd.

64. Vgl. a.w., ble. 127 en 165.

Strofe 8 sluit indirek hierby aan as nou geïllustreer word hoe die "aansienlikes" die taal van die veroweraar klakkeloos navolg, sonder om te beseft dat hulle hulself ontmasker met die "gracious living". Volgens die digter se eie eksplisering van "gracious" beteken dit in Afrikaans "vol genade", wat die oorspronklike en godsdienstige betekenis nog bewaar, en "met grasia", wat weer dui op die verwerde en gesofistikeerde betekenis van hierdie woord. By implikasie word gestel dat die "aansienlikes" in hulle leefwyse beantwoord aan laasgenoemde betekenisonderskeiding, waardeur dit nog eens duidelik word hoe die Afrikaner na wie hier verwys word, afvallig geraak het.

Wat eindelik, in strofe 9, geïllustreer word, is 'n grimmige fantasie waarmee afgereken word met die verwerde "Afrikaners in aansienlike posisies". En daar sit ook iets geestigs in hierdie bizzarre voorstelling: die woord "gemeste" (in "gemeste-kalwer-leiers") hou etimologies verband met "mis",⁶⁵ wat dus skakel met "mishoop" en by implikasie met die leier wat as mis ingeploeg moet word in die Karoo.

As geheel geneem, is dit by uitsondering dat die satire in "Nuusberigte: 1956" op 'n indirekte wyse plaasvind. Die leser wat op die hoogte is, is voortdurend bewus daarvan dat dit die digter en die mens Van Wyk Louw is wat direk aan die woord is, selfs in die laaste strofe waar die spreker ietwat gemasker gaan: dat hy hier na die Karoo in die omgewing van Matjiesfontein verwys, strook met biografiese gegewens oor Van Wyk Louw.

Interessant is dit egter dat die digter in hierdie gedig, soos reeds duidelik blyk in strofes 2, 6, en 8, namens 'n groep, "ons", praat. Dit dui daarop dat die wanpraktyke wat hy aan die kaak stel, aanklank vind by die "reggeaarde" deel van die Afrikanergemeenskap.⁶⁶ So bv. waar verwys word na "die vermetel volk wat vir U durf aanroep...", word veronderstel dat daar lede binne hierdie gemeenskap is wat hulle hiervan afkeer. Van hierdie dubbelslagtige kommunikatiewe aard van die satire sê D. Worcester die volgende: "It is this necessity of winning the reader's sympathy that makes satire a paradoxical subject. The satirist must simultaneously appear amiable to his audience, hostile to his enemies."⁶⁷

65. Vgl. Boshoff en Nienaber: Afrikaanse etimologieë, "mis I", bl.425.

66. Vgl. A.P. Grové: Letterkundige sakwoordeboek vir Afrikaans, bl. 84.

67. Paulson: Satire, bl.116.

In "Hongarye: November 1956" is die spreker nie regstreeks Van Wyk Louw self nie: die spreker praat hier déúr 'n literêre vorm, die ode-vorm. Dus teenoor die losser vorm van "Nuusberigte: 1956" waarin die spreker self middele moes vind om sy gedagtes te ontwikkel, word die spreker se gedagtegang in hierdie gedig by voorbaat deur die gedigvorm bepaal. Maar soos in die geval van "Nuusberigte: 1956", praat die spreker hier ook namens 'n ongeïdentifiseerde groep, "ons", wat saam met hom verontwaardig voel oor die onreg van "hulle" (vgl. veral strofe 3 waar hierdie toedrag van sake gestel word). Hierdie "hulle" word mettertýd duidelik uitgewys. As dit nie die geval was nie, sou die satire vaag gebly het, sou dit nie meer in die ware sin van die woord 'n satire gewees het nie. Satire veronderstel 'n aanwysbare slagoffer.

Uit Rena Pretorius se ontleding kom dit aan die lig dat in "Hongarye: November 1956" uitgegaan word van die vorm van die klassieke ode: strofe-antistrofe-epode. Die twee hoof-vormgewingsprinsipes van die strofe-gedeelte wat die eerste twee strofes van die gedig beslaan, is die musikale en ironiese prinsipes. Op insiggewende wyse het sy aangetoon hoe die Leitmotiv deur hierdie twee prinsipes tot ontwikkeling kom.⁶⁸

Hieroor wil ek dus niks meer sê nie, ook omdat daar in hierdie twee strofes nog nie sprake van geestigheid is nie. (Die woordespel, die "wolfdoring" wat die "doring-wolf" word, vind op die wyse van ironie plaas.) In die antistrofe-gedeelte (strofe 3-5) is dit anders gesteld:

Wit is die wêreld, wit en verwonderd
 (ons weet dat 'n kinderboudjie nou nie eers meer ópval)
 ons weet, ons weet én tot ons droefheid:
 dat niemand se volheid ooit meer opval:
 nié aan die syfer-vreet-statistici
 van hul Kremlins (waar geen super-statistici
 meer woon nie, skaars nie eers statistici):
 byna, skaars, sêlf weet wat hulle vreet, gevóer word.

Vanmiddag is dit cocktail by die here.
 Lang motors kom en stil-lê soos hoere.
 Asias kom wyndrink by Afrikas, Amerikas,
 en die agter-konings (Leep-lê, Mohammed) of die ase
 blom in vreugde vir die koninklike
 here. Speel-met-ritmes dié kry end-wit:
 wit is die wêreld, onder die rooflied
 huil en huil nog dié van die wolwe.

68. R. Pretorius, a.w., bl.140-144.

Die speel met ritmes die kry end. Die "kre-eer"
 van 'n eie wêreld, dié kry end:
 daar borrel net 'n sliert magjarebloed
 in die cocktail van 'n mister (Eton?) Eden -
 (dié met die tande in vooruitgeskewe stellings:
 - óns dra nie almal hemel in ons tande! -
 voorversiering vir 'n baie mooi manshoed;
 ouer, impotente Joseph Chamberlaintjie,
 ouer, maar versigtig, nog rampokkerig genoeg)
 en die bloed die krul en vorm "mooi" patrone
 óm die kersie: (Begin skud, dan!) rooi is mooi.

Die antistrofe word ingelui met die spreker se verbasing dat die "wêreld" hom so min steur aan dit wat gebeur het in Hongarye. Deur hierdie onderbeklemtuning word die spreker se verbittering en ontgogeling in bedwang gehou. Maar dan begin hy uiting daaraan gee, eers net by wyse van woordespel. So verwys "statistici" na die vorige strofe waar die spreker dit gestel het hy meen enige menslikheid benader moet word: met "die versigtigheid // en die liefdevol hantering // van wat nêr nié bereken sou kon word nie". Die "syfer-vreet-statistici" gee nou juis voor dat hulle die mens se waarde kan bepaal deur dit te "bereken". Hierteen vaar die spreker uit, want die "volheid" van die menslikheid kom hierdeur nooit tot sy reg nie. Die spreker se verontwaardiging neem hand oor hand toe as hy al variërend voortborduur op hierdie woord "syfer-vreet-statis-tici", tótdat hy die ontstellende waarheid van hierdie woord uitgespel het.

In strofe 4 word 'n ander taktiek gevolg om die "hulle" aan die kaak te stel. Die spreker is nou nie meer emosie-belaai nie, maar hy laat hom lei deur sy geestige vermoë waarmee hy die vyand wil ontluister. Ons vind hier as 't ware 'n gedistansieerde toeskouer wat daarop uit is om vergesogte assosiasies te vorm.

Deur "here" met "hoere" in verband te bring deur die halfrymvorm, ontnem hy hulle by voorbaat hul waardigheid, stroop hy hulle by implikasie van hulle klere, waardeur die here se persoonlike status aangetas word (vgl. die volgende strofe waar die klere-saak weer

ter sprake gebring sal word).⁶⁹

Die beeld van die hoere spruit voort uit die verskyning van "hulle", wat 'n versweë aanklag bevat: "hulle" kom met statige, duursame motors na 'n cocktail-byeenkoms - en dit terwyl "n deel van ons min planeet" in nood verkeer. En daarom staan hulle verskyning in die teken van misdaad en wek die "stil-lê" van die "lang" motors onmiddellik ongunstige assosiasies.

Hierdie beeld van die hoere word uitgewerk, sodat mettertyd 'n uitgewerkte "conceit" ontstaan. Aanvanklik kom dit nie so voor nie, want versreël 3 kan beskou word as 'n saaklike vermelding van wie almal by die "cocktail"-byeenkoms is. Maar met die verdere vermelding van die "agter-konings" en die parentese daarby, "Leep-lê, Mohammed", word dit duidelik dat die beeld van die hoere voortgesit word. Deur die parentese kan ons ook aflei wie die "agter-konings" is: Klein-Asië (Turkye en die Arabiese koninkryke) - want hierdie lande vorm die hoofsetel van die Mohammedanisme. Deur assosiasie is tot "Leep-lê" gekom: terugverwysend na "stil-lê" en in samespel met "agter-konings". "Leep-lê", of meer algemeen "lepellê", word gesê van twee mense wat buik teen rug bymekaar lê. Hierdie beskrywende uitdrukking pas dus in die sfeer van die gesuggereerde hoerery. En hiermee word voortgegaan, want die uitdrukking "blom in vreugde vir die koninklike // here" is 'n toespeling op die seksuele daad. Maar wie die "ase" is, is vir my nie heeltemal duidelik nie. Volgens die bestaande betekenis van die woord "aas" lyk dit of ons hier te doen het met "lokaas". In die wêreld van die hoerery is hierdie betekenis nogal aanvaarbaar. Mens vra jou selfs af, terwyl jy weet dat die spreker besig is om 'n speletjie te speel, of hierdie "ase" nie 'n samevattende benaming vir Asias, Afrikas en Amerikas is nie.

Hierdie uitgewerkte "conceit" is gemik daarop om die verteenwoordigers by die cocktail-byeenkoms in hulle sinledigheid te openbaar. In die vorm van 'n geestige spel word die vername here dus ontluister. Maar ons het hier te doen met 'n intelligente spreker, want hy besef spoedig dat die buitensporige spel wat hy hom veroorloof, nog niks verander aan die brandende aktualiteit nie: "Speel-met-ritmes dié kry end-wit". En hiermee word hy weer eens

69. "...the satirist tries to reduce his victim by removing from him all the supports of rank and status, of which clothes are the simplest example...satire often deals with the idea of nakedness, though never with nudity" (Hodgart: Satire, bl.118).

gekonfronteer met die ontgogelende inset van die antistrofe: "wit is die wêreld..." Die spel en aktualiteit wat mekaar aan die einde van strofe 4 deurkruis, dui egter weer eens op geestigheid, wat voortspruit uit die ironiese besef dat die "end-wit", d.w.s. die blanke gedeelte aan die einde van 'n versreël, 'n end is, terwyl die "wit" van die aktualiteit geen end het nie. Die "wit" van die aktualiteit het nog nie tot oplossing gekom nie.

Pretorius het in haar twee studies van "Hongarye: November 1956" telkens stilgestaan by die slot van strofe 4 en die begin van strofe 5,⁷⁰ veral die nogal kriptiese versreëls:

...Speel-met-ritmes dié kry end-wit:

Die speel met ritmes die kry end. Die "kre-eer"
van 'n eie wêreld, dié kry end:

Albei hierdie gevalle interpreteer sy m.b.t. die moderne poësie-teorie wat stel "dat 'n digter nie in sy private hoedanigheid as digter in en deur sy gedig behoort te praat nie".⁷¹ In "Hongarye: November 1956" word hierdie teorie weerspreek, want soos sy o.a. verduidelik: "die eerste versgroep is 'n demonstrasie van die 'poëtiese' en musikale hantering en ontginning van klank, woord, beeld, tema, ritme - 'n estetiese spel wat in hierdie versgroep, vanweë die afwesigheid van alle interpunksiemiddele, nog groter vryheid en ruimer moontlikhede gebied word. In die sluitstuk van die ode word in naakte, eenvoudige, presiese taal, in staccatoagtige spreektaalritme, regstreeks kommentaar gelewer op die aktualiteit".⁷² Met ander woorde, sy bevind teen die einde van die gedig, soos teweeggebring deur die aangehaalde verse, dat "die persoonlike stem van die spreker al skerper (deur)skroei".⁷² Hiervoor vind sy egter regverdiging in die gedig self (die tweede aanhaling hierbo): "Waar die aktualiteit egter van so 'n dringende aard is, kan die digter hom nie net besig hou met suiwer estetiese woordspel nie".⁷²

-
70. "Aantekeninge by Van Wyk Louw se 'Hongarye: November 1956'", Standpunte, jrg. XXI, 2, bl.23.
Die begrip intellektueel by N.P. van Wyk Louw, bl. 150.
71. "Aantekeninge by Van Wyk Louw se 'Hongarye: November 1956'", a.w., bl. 23.
72. Die begrip intellektueel by N.P. van Wyk Louw, bl. 150.

Myns insiens is hierdie interpretasie nie heeltemal juis nie, omdat sy hierdie twee byna identiese aanhalings oor dieselfde kam skeer. Die feit dat die digter "Speel-met-ritmes dié kry end-wit" nie identies herhaal nie, wys vir ons al daarop dat nie na presies dieselfde sake verwys word nie. Bowendien, as die betreklikheid van die taalspeletjie, die uitbundige geestigheid, soos dit verband hou met die aktualiteit, ingesien is, sien ek geen rede waarom die digter dit onnadenkend sal herhaal nie. Maar dit is ook nie identies herhaal nie: die koppeltekens wat tussen "speel-met-ritmes" weggelaat is en die "wit" wat ontbreek na "end", laat mens al vermoed dat ons hier met 'n boeiende rekapitulاسie te doen het. Bowendien moet steeds in gedagte gehou word dat daar deur die aanraking van "end-wit" en "wit" kommentaar uitgaan, soos ek hierbo begin verduidelik het.

"Die speel met ritmes die kry end" het betrekking op die aktualiteit - en nié op die woordwêreld nie. Met hierdie woorde wil die spreker nou finaal begin afreken met die "hulle" wie se optrede soos 'n spel is, terwyl die brandende aktualiteit daarbuite om aandag roep. En hoe word dit bereik? Deur nog steeds voort te gaan met sy musikale woordespel! Eerstens, die "'kre-eer'" is nie 'n baie bekende Afrikaanse woord nie. (Ernst van Heerden gebruik dit in "Tom der Reimer", maar hy spel dit dan op suiwer Afrikaanse wyse: "kreëer".) Dit beteken "skep", wat hier as werkwoord gebruik word en wat teruggaan op "creo" (Latyn), waarvan Afrikaans wel die naamwoordsvorm "kreasie" besit. Waarom hier nie 'n deelteken gebruik is nie, soos in "reëel", is klaarblyklik: dit moet soos twee woorde uitgespreek word. As ons nou aanneem dat die "cre-" in Latyn min of meer die Afrikaanse y-uitspraak het, dan vind ons hier, oorgesit: "kry eer"! Hierdie "woord" "kry" word dan klankmatig voortgesit deur "eie" en "kry", waardeur ons dus 'n woordspeling én woordespel het.

In sy afrekening met die Vrye Wêreld spits die spreker hom toe op Brittanje. Waarom hy Brittanje uitsonder, sal mettertyd duidelik word (want ons het hier kennelik te doen met 'n subjektiewe motivering). Die dubbelpunt na "kry end" wil sê dat nou gedemonstreer gaan word hoe Brittanje in die besonder en die "wit wêreld" by implikasie van sy "eer" in sy selfgenoegsame wêreld ontnem gaan word.

In teenstelling met die voorafgaande strofe, vind ons dat die spreker in strofe 5 'n dringende toon aanslaan. Woorde soos "borrel", "slierte" en "rampokkerig" bevat almal dinamiese kwaliteite. In die derde en vierde vers word daar dan ook 'n sinistere waarneming gemaak: iets vreemds is daar besig om te gebeur in "n mister (Eton?) Eden" se cocktail, as 't ware 'n openbaring vanuit die onderbewuste ("borrel"), waarop die spreker hom attent wil maak. Eden word genadeloos, karikatuuragtig beskryf en dān word hy in verband gebring met Joseph Chamberlaintjie, wat eweneens ontluisterend voorgestel word as "ouer, impotente Joseph Chamberlaintjie". Ons het hier te doen met 'n betekenisvolle verwysing, want, soos Rena Pretorius insiggewend daarop gewys het,⁷³ word deur hierdie naam die episode van die Anglo-Boereoorlog opgeroep, wat as 't ware die Hongaarse of Magjaarse opstand in perspektief plaas. En nou word die "magjarebloed", en die vreemde gebeurtenisse in die cocktail van Eden duidelik: hierdie "magjarebloed" slaan nie net op die Hongaarse bloed nie, maar roep ook terug in onsteltenis die bloed wat Brittanje in sý "magjare", toe hy dus nog 'n magtige Empire was, vergiet het.

Hiermee bereik die spreker se ontsteltenis en woede sy hoogtepunt. Met die besef "rooi is mooi", word nou ook 'n "end" gemaak aan die nivellerende "wit" van die "wêreld". Die gedagtekening in strofe 4: "Speel-met-ritmes dié kry end-wit" was dus middel om die spreker aan te vuur om die "speel met ritmes", die aktualiteit, sý end-wit te laat kry. Deur die bevinding dus van die "bloed" wat "rooi" en "mooi" is, word die "wit" wêreld opgehef. So gesien, kom die uitvierende epode nie meer as struktuurbreuk voor nie, soos Rena Pretorius dit geïnterpreteer het, maar is dit die noodwendige resultaat van die voorafgaande.

2.3 Ironie en die paradoksale siening

2.3.1. Dit het nou al gebruiklik geword om van die ironiese visie in Tristia te praat. Eintlik lê dit so voor die hand, want in byna elke gedig is daar sprake hiervan: 'n saak wat mettertyd

73. A.w., bl. 148-149.

ómgekeer word. Tot in die kort gedigte is hierdie prinsipe dikwels deurslaggewend, bv. in die volgende woordespel wat die slot vorm van "My verraderlike klein boksmat":

o jy heerlike klein worstelaar -
worsteling vir my, maar óntworstel
jy: - want: gesluit.

Hier reeds kan ons sien dat die ironie en die paradoks saamgaan, wat dikwels ook in die vorm van een of ander spel besleg word: die "klein worstelaar" is nie net die oorsaak van die spreker se "worsteling" nie, maar hy "óntworstel" ook die spreker van sy "worsteling". Maar voordat ons begin vasstel wat hierdie verhouding behels, moet die ironiese beginsel eers nog verder deurskou word. In "Wat 'n beeltnis van God" word daar eindelik gepraat van 'n "ironiese ruimte", 'n ruimte wat, soos ek hierbo probeer verduidelik het, ten seerste saamhang met die siening van die lewe as paradoksaal. Maar dis veral deur die volgende, veel gesiteerde versreël uit "Groot ode" dat die ironiese visie wat hier bely word as 'n "ars poetica" beskou kan word:

eintlik moet ons leer ironies lewe

Dis jammer dat hierdie versreël gewoonlik uitgelig word uit die verband waarin dit voorkom, want dit kan maklik tot misverstande lei. Dat Van Wyk Louw hom op die standpunt van die ironiese beginsel stel, wil nie sê dat ons by Van Wyk Louw 'n belydenis van die sinloosheid, die absurditeit van die bestaan per se aantref soos ons dit vind in bv. die Absurde Teater nie.⁷⁴ Met ander woorde, Van Wyk Louw se standpunt gaan nie geheel en al op in wat Northrop Frye die "ironic mode" noem nie. Frye beweer dat in hierdie bestaansfase van die kuns daar néérgekyk word op die lewe, omdat die lewe sy verbintenis met die "gode" verloor het.⁷⁵ Van die absurde is daar wel sprake by Van Wyk Louw, bv. aan die einde van "Groot ode" waar gesê word: "Die mens is 'n walg", máár dan is daar by Van Wyk

74. As wisselvorm vir "dié adamiese verleentheid" vind ons in Sketsboek "dié adamiese absurde" wat doodgetrek is.

75. Uit die aard van die sikliese beskouing wat Frye handhaaf, slaan die ironiese fase in sy uiterste stadium weer om na die mitologiese fase.

Louw nog altyd die besef dat die Syn wel bestaan (en dit vind ons juis nie by baie van die hedendaagse belyers van die absurde nie) en dat die menslike syn hom hiervolgens kan vind. So lui strofe 31 van "Groot ode" dan:

Die bars en uit-breek, dan - dalk selfs uit liefde -
 en sonder steur aan weet of aan geweet-word:
 dié is Syne. Ons s'n is dit: bestáán (hoe klein ook), bly
bestaan
 met: juistheid; bietjie trots; en heelwat liefde;
 en eindeloos vergiffenis vir als:
 niemand tref dit móóí met die heelal nie;
 eintlik moet ons leer ironies lewe:
 én: binne ironie nog liefde hou.

Ironie, wat destruktief is, word in samehang met die "liefde" gesien. Hoewel die ironiese houding voorgestaan word, word die "liefde" eindelik tog hierby ingesluit.

2.3.2. Die hantering van die ironie by Van Wyk Louw kan ook soos by Elisabeth Eybers teruggevoer word na die oorspronklike betekenis van hierdie woord, die "eiron"-begrip. Hier het ons te doen met die minderwaardigheid van die syn wat wil uitbeur tot 'n volwaardige vorm. Dit is wat bv. gebeur in "Armed vision", waarin gekom word tot die Jungiaanse "persona"-argetipe. Maar hierdie beskouing van die "verontregte, verontwaardigde" wese wat homself wil/moet bewapen, is ten diepste religieus gemotiveer: die mens het behoefte aan God en verlang dat daar vir hom plek ingeruim sal word binne God se bestaan (vgl. die derde versreël van die aangehaalde strofe hierbo). So lui dit ook in "Die groot Tempel, die aktiewe Woord" dat dit die Woord is wat "die son ópgeríg hou // tot afbeeldsel van lig vir alles // wat lig-behoewend is - en alles is // behoefdig en donker of gekniel of gehurk".

Hierdie beskouing vorm skering en inslag in die wêreldbeeld van Tristia. In "slotreëls is altyd sleutels meer as slotte" lui dit dat daar vir die "vaal koestertjie vir vaal Karoosand" ook plek maak is in die Skeppingsbeslag. Dit geld ook vir groot geestelike bewegings wat gegroei het uit 'n nederige staat tot eindelik iets groots, soos in "Heer Brunetto Latini skryf sy Skat", waarin dit nettertýd Dante, "die Grote", is wat die voorafgaande "baster-taal"

vervolmaak het (wat bowendien 'n sinspeling op Afrikaans se eie nederige herkoms bevat).⁷⁶

Hierdie inherente nederigheidsbesef impliseer dat die eensame mens sy pogings na die volmaakte nie te hoog moet skat nie, want per slot van rekening word hy "óm-ring" deur die "genade" (vgl. "Eensaam? Mens is eensaam, 'natuurlik'! altyd"). Diep-in heers die besef dat alles kan misluk, maar daaroor hoef die mens dan ook nie mismoedig te voel nie. Pragtig kom hierdie lewensgevoel tot uiting in die volgende woordespel met "mis":

Nie plat gaan lê in die wit mishoop nie
 die ryp sit op die mishoop in Augustus
 mis is daar en mis is daar genoeg
 ons hoef nie by te voeg of te bedryf nie
 oordrywe sal daar word en bygevoeg
 en mis sal daar gegooi word tot die end toe;
 ook sonder ons. Ons hoef nie toe te voeg nie
Ons sal nie toedoen nie of afdoen

'n Belangrike aspek van hierdie lewenshouding is die onverwagte manier waarop iets van rigting kan verander, wat dus ook die aard daarvan verander. Hier het ons te doen met die "vlug"-aspek van Tristia. Verborge betekenisse duik weer op, soos in "Slotreëls is meer sleutels as slotte", waarin met behulp van die woordspeling iets onverwags begin gebeur.

Hierdie "vlug"-eienskap maak die eenvoudigste gediggie diepsinnig van bedoeling, wat dit dikwels moeilik maak om dit te analiseer. Raak stel Cloete dit by geleentheid so: "Met Van Wyk Louw se dood het mens die gewaarwording dat iets nou pas 'n aanvang geneem het. Is dit dan ook nie merkwaardig nie dat juis in hierdie digter se laaste bundel gedigte staan wat keer op keer sinspeel op onvoltooidheid en op 'n nuwe begin..."⁷⁷

Ek wil nie vereenvoudig nie, maar ek dink mens mag sê dat waar die "eiron"-figuur by Elisabeth Eybers hoofsaaklik binne die "persona"-verband fungeer, daar tree dit by Van Wyk Louw binne die hêle lewensgebied op.

76. Vgl. Ernst van Heerden: N.P. van Wyk Louw, bl. 23-24.

77. T.T. Cloete: "N.P. van Wyk Louw", Standpunte, jrg. XXIII, 5, bl.1.

2.3.3. Tristia bevat seker van die moeilikste verse in Afrikaans, omdat die gebruik van die ironie in die teken van die paradoks staan.

Telkens kom mens onder die indruk dat 'n spreker hom uit 'n ervaring uitlig en oor homself-wat-die-ervaring-deurmaak begin verslag doen. Op 'n nog eenvoudige wyse vind dit plaas in "Miskien moet jy liever klaarmaak vir sterwe", aangesien die paradoksale houding in hierdie gedig self duidelik gemaak word. A.P. Grové, wat aandag gegee het aan hierdie gedig, som hierdie houding soos volg op: "Jy werk met metra, maar intussen word jy self gemeet. Jy voer jou periodes tot 'n punt, maar intussen stuur jou eie lewe op 'n punt, 'n eindpunt af. Jy oorweeg, maar intussen word jy oorweeg; jy wil 'n stuk wêreld vang, maar die siniese mensdom óm jou lag om jou pogings."⁷⁸

Die paradoksale lewenshouding staan in verband met die problematiese denke. Dis 'n gesofistikeerde denkwyse wat ons ook vind in Van Wyk Louw se latere essays oor die "oop gesprek". Dit kan miskien deur die volgende opmerking van T.T. Cloete opgesom word: "Wat ons veral dan in die twee boeke ('n Wêreld deur glas en Liberale nasionalisme) kry, is dat die skrywer ons laat kyk na die instrument, die denke, waarmee ons vraagstukke moet oplos. Hy gee ons 'n **Verkyker** in die hand, nie om 'n landskap daarmee te ondersoek nie maar om die instrument sêlf te toets, wáarna ons ook al wil kyk. Ons moet eers die instrument ken voordat ons iets daarmee kan doen. Ons het hier dan voor alles te make met wat ek wil noem die teorie van die intellektuele lewe."⁷⁹

Net om te wys dat ons hier wel te doen het met 'n denkwyse waarin die paradoks die hoofrol speel, wat by Van Wyk Louw ook dui op 'n soort lewenshouding, haal ek aan uit Rosalie Colie se groot werk oor die paradoks van die Renaissance:

"...paradoxes are profoundly self-critical: whether rhetorical, logical, or epistemological, they comment on their own method and their own technique...Paradox deals with itself as subject and as object...Particular paradoxes, especially logical and mathematical

78. Grové: "Die gesprek en die poësie by Van Wyk Louw", Standpunte, jrg. XXII, 4, bl.8.

79. Cloete: Kaneel, bl.117.

paradoxes, are often 'fixed' into adamantine hardness, because they mark a regular edge to progressive thinking, a point at which 'object' turns into 'subject'. The thinking process, examining for the 'error' which brought it up sharp against paradox, turns back on itself to see how it got stuck upon the paradox, and if that paradox might have been avoided: a paradox generates the self-referential activity."⁸⁰

Dis die "self-referential operations" wat ons herhaaldelik in Tristia tref. So bv. kan weer verwys word na "Hongarye: November 1956" waar die spreker sê: "Speel-met-ritmes dié kry end-wit". Dit kom as 'n logiese resultaat, want, soos ek hierbo verduidelik het, volg hierdie woorde op die spreker se uitbundige geestigheid wat tot in sy uiterste vorm beoefen is. Ons het hier te doen met 'n situasie van iemand wat allerlei verspote voorstellinge maak waarmee hy die vyand belaglik wil maak, totdat hy skielik besef dis darem nou nie ter sake nie. Maar dan, paradoksaal, die "end-wit" konfronteer die spreker met 'n andersoortige "wit": "wit is die wêreld" wat nie 'n "end" het nie. En dis daarom nou dat die spreker in die volgende strofe daarop uit is om ook 'n "end" aan die "wit" van die aktuele wêreld te maak. Met ander woorde: die selfgenoegsaamheid van die wêreld van die kuns wat sy besondere "wit-end" het, moet nou weerspieël word op die vlak van die aktualiteit.

Niks bestaan daarom eintlik apart in Tristia nie: verskillende ervarings- en synsvlakke deurkruis en belig mekaar in die proses van deurkruising. Kortliks wil ek hierdie stelling verduidelik aan die hand van "Karoo-dorp: someraand". As uitgangspunt kies ek die volgende reëls:

en 'n wit-bont klaas-skáwagter
wat wag-hou op 'n kluit

In die eerste plek het ons hier te doen met 'n sekere soort voëltjie wat in die volkstaal aangedui word as 'n "klaas-skáwagter". Maar kan 'n voëltjie "wag-hou"? Dis tog 'n eienskap wat aan 'n méns behoort. En dit bring mee dat ons "wit-bont klaas-skáwagter" herinterpreteer.

80. Colie: Paradoxia epidemica, bl. 7.

Hierdie voëltjie, wat die voorkoms van 'n skaapwagter het, verkry binne die Suid-Afrikaanse situasie 'n spesifieke betekeniswaarde: die "wit-bont klaas-" kan sinspeel op die bruinmens wat skaapwagter is. Verder, die "klaas"-wees staan in kontras met die Bybelse opvatting van 'n skaapwagter, want in Bybelse sin dui skaapwagterskap dikwels op koningskap, profeetskap en priesterskap.

Die "wag-hou" weer korrespondeer eindelik met "Tant'-Tolie-met-die-kanker" se "kom // sit". Die neutrale woord "sit" skep die indruk dat dit 'n passiewe handeling is, maar dis sy alleen wat die "heelal" tegemoet sal gaan. Die indruk van oënskynlike passiwiteit word deur die skrywer uitgebuit, want eers is dit die "motortjies" wat "loop", dan "Oum-Appie-Slagkraal se ou fiets wat "kom staan" en eindelik sy wat "kom // sit". Die "menslike" handelinge dui egter op verskillende bestaanswyses; die motortjies se "loop" is outomaties, die "fiets" se "staan" meganies en "Tant'-Tolie" se "sit" werklik. Dan kan ons miskien weer kyk na die verskil wat daar bestaan tussen die "kom staan" van die fiets en die "kom // sit" van Tant'-Tolie: teenoor die meganiese 'kom staan' van die fiets vind hier (in Tant'-Tolie se geval) doelbewuste handeling plaas, soos dit o.a. tot uitdrukking kom deur die "kom" van "sit" te skei waardeur die 'kom' ook aandagspanning verkry. In die geval van die 'kom staan' ontglip die 'kom'-betekenis die aandag: in hierdie meganiese handelingswyse is daar eintlik net sprake van 'n onmiddellike proses, want vir 'n lewelose voorwerp op sigself maak 'n verskil in ruimtelikheid geen sin nie.

In 'n gedig soos "Karoo-dorp: someraand" hang die paradoks dus saam met die verskil wat daar bestaan tussen ervarings- en sinsvlakke wat mekaar oorvleuel. Hier het ons te doen met die epistemologiese paradoks: "the epistemological paradox calls into question the process of human thought, as well as the categories thought out (by human thought) to express human thought".⁸¹

'n Ander soort paradoks wat 'n enkele maal in Tristia beoefen word, is die retoriese paradoks. "The rhetorical paradox criticizes the limitations and rigidity of argumentation".⁸¹ "Mei-fees in

81. Colie, a.w., bl.7.

Amsterdam" is 'n lofrede wat die lof van die dwaasheid besing teen die gevestigde mening in. Die Mei-fees roep die óú vrugbaarheidsfeeste na vore waarmee die koms van die nuwe lewe (in die natuur) ingewy is. Die digter verset hom op speelse wyse om mee te doen, want hy glo aan die dwaasheid. Op spitsvondige wyse probeer hy bewys lewer waarom hy verkies om nie mee te doen nie. Die argument wat hy in strofe 3 opper, is van deurslaggewende belang (wat terloops deur Erasmus ook in sy Lof der zothed aangevoer is):

Ons beste is nie wat wonders nie.
 God het 'n kodisil:
 die dwases kan die wysstes word:
 my fees is een April.

In "Groot ode" is dit veral die logiese paradoks wat saam met die musikale prinsipe die dialektiese proses voortstu.⁸² Dis gelykstaande aan Muecke se gedramatiseerde ironie, wat dus ook geestigheid in sy dialektiese gestalte is (vgl. hoofstuk twaalf, afd. 1.4.).

In die volgende semantiese eenheid kristalliseer die paradoks uit deur 'n soort woordespel "einde"/"end":

Waarom antwoord wil hê:
 woorde ontslaan tog: het einde;
 is dus geen end nie.

Deur weer terug te keer na 'n woord, word die werklike waarde van 'n saak ontbloot, soos in die volgende verse gebeur:

sneeu, sluimering, of illusie
 van wese, van maagdelikheid:
 suiwer is niemand, of alles;
 en maagde dié is nie suiwer

'n Ironiese wending kan die slot vorm van 'n reeks woordspelings, wat met 'n skok kom, aangesien die assosiatiewe voortgang skielik belemmer is:

82. "The logical paradox criticizes the limitations and rigidity of argumentation" (Colie, a.w., bl.7.)

Die wat kén, wat beken is,
 die's sonder die sluier, verlaat die verwagting,
 vaar in 'n skip, 'n bepaalde,
 en gaan tog nie self bepaal word.

Maar ons vind ook die epistemologiese paradoks in "Groot ode".

Strofe 23 en 29, wat mekaar se pendante is, is 'n voorbeeld hiervan.
Beide strofes bestaan uit dertien versreëls wat soortgelyke semantiese geledinge het, wat na 'n middelpunt toe beweeg, nl. die sewende versreël, en wat mekaar vanuit verskillende wêreldbeelde belig:

Maar ander, ánder ys kom eis die aandag
 - los is die skakels van die dink -
 ondeurstraalde, groen-gestrate lae,
 ongekloofdes deur dié spleet of barste
 gaan nie uit die wêreld truggestoot word
 samel samel sonlig in sy kors in
 vreugde stort in hierdie afgrond in
 hou in koue kern eie aard in
 naas die lotgenote en bondgenote
 dié wat wêreld was en ys kon aanneem
 skyn nie, gaan nie, nooit! geken word
 leër, leër hom al laer in
 wil dat alles aan sy aard gelyk word.

'n god wat nie pyn het: dié is wegwerpplik,
 of Grieks. Al kon ek hom dink,
 al bestaan hy! - dan sou ek sy rustige almag
 onmagtig, toornig, met 'n trots nek aankyk:
 - en nie alleen oor my pyn nie -:
 ewige watervlak sonder rimpel
 selfvoldaan in eie beskouing
 kyker, verliefde, in ewige spieëls -
 (ek weet dat my woord faal! -
 Maar selfs 'n burgerjuffrou met wit-goue kroon
 of wit papier, uit skoonheidswedstryde
 dié het meer Syn as dít). En toelaat-van dink
 is Vlam; Synde is Syn of Gloed.

Uit die aard van Van Wyk Louw se dinamiese instelling teenoor die lewe is die prinsipes van die ironie en paradoks veel voorkomend in Tristia. Hierdeur en ook deur die musikale prinsipe kan die "vlugtige" aard van hierdie soort poësie verklaar word. In hierdie poësie is daar duidelik tekens van 'n korrespondensie-sisteem: verskillende kontekste soek mekaar voortdurend op. Wanneer ons van die geestigheid by Van Wyk Louw praat, staan dit dus in die tradisie van die poëtika van korrespondensies.

SAMEVATTING

Geestigheid is vandag (in die Afrikaanse poësie met name) nie meer die eenvoudige verskynsel wat dit was in die tyd van Visser nie. Dis 'n verskynsel wat ons aandag verdien soos humor aan die begin van hierdie eeu in die brandpunt van die aandag gestaan het.

'n Studie van geestigheid laat uitkom hoe verwickeld die Afrikaanse nasionale werklikheid geword het. Veral die satire gee blyke hiervan. Afrikaans is nie meer net die taal van Afrikaners vir Afrikaners nie, maar in hierdie taal word daar al hoe meer rekening gegee van sake wat selfs teenoor die ideale van die Afrikaner kan staan. Dis goed dat dit so is, aan die een kant, want die satirisering lei daartoe dat die Afrikaner homself meer objektief kan sien, as 't ware van buite-af betrag. Aan die ander kant, daar is sekere tendense werkzaam in die huidige literêre situasie wat dui op blote moedswilligheid, selfs onverantwoordelikheid, wat die hoogste waardes van die Afrikaner in die besonder en die mensdom in die algemeen in gevaar stel.

Soos enige ander verskynsel het geestigheid ook 'n skaal van waardes. Sonder die spel-element kan geestigheid nie fungeer nie, maar staan die spel te voorop binne 'n ernstige verband, kan dit gebeur dat slegs 'n estetiese indruk gelaat word. Hierteenoor vind ons in die groot geestige gedig 'n balans tussen spel en aktualiteit. Dit kan selfs lei tot die verkryging van 'n paradoksale bedoeling, suiwer geestigheid van die tweede orde.

Die geestigheid van die moderne Afrikaanse poësie het tot 'n volwaardige gestalte gekom. Alle grade van geestigheid word tans in die Afrikaanse poësie beoefen, wat strek van die suiwer spelende gedig tot die poëtika van korrespondensies.

BIBLIOGRAFIE(i) Werke waarna verwys is

- ABRAMS, M.H. : A glossary of literary terms. New York, Holt, Rinehart & Winston, 1971.
- ADDISON, J. : Critical essays from the Spectator. Oxford, Claredon Press, 1970.
- ANTONISSEN, R. : Kern en tooi. Kaapstad, Nasou, 1963.
- _____ : Spitsberaad. Kaapstad, Nasou, 1966.
- _____ : Die Afrikaanse letterkunde van aanvang tot hede. Kaapstad, Nasou, 1973.
- AUCAMP, H. e.a. : Gesprekke met skrywers 1. Kaapstad, Tafelberg, 1971.
- BEKKER, P.J. : Die titel in die poësie. Kaapstad, Tafelberg, 1970.
- BONNEFOY, C. : Conversations with Eugene Ionesco. London, Faber, 1970.
- BOSHOF, S.P.E. : Afrikaanse volksliedjies - Minneliedjies II.
& DU PLESSIS, L.J. Pretoria, De Bussy, 1921.
- BOSHOF, S.P.E. : Beskouinge en feite. Kaapstad, Nasionale Boekhandel, 1936.
- BOSHOF, S.P.E. : Afrikaanse etimologieë. Suid-Afrikaanse
& NIENABER, G.S. Akademie vir Wetenskap en Kuns, 1967.
- BRERETON, G. : Principles of tragedy. London, Routledge & Paul, 1968.
- BRINK, A.P. e.a. : Gesprekke met skrywers 2. Kaapstad, Tafelberg, 1972.
- BROOKS, C. : Modern poetry and the tradition. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1967.
- _____ : The well wrought urn. London, Methuen, 1960.
- BROOKS, C. : Understanding poetry. New York, Holt,
& WARREN, R.P. Rinehart & Winston, 1964.
- BROOKS, C. : Understanding drama. New York, Holt,
& HEILMAN, R.B. Rinehart & Winston, 1964.
- BUNING, T. : Afrikaanse versbou. Pretoria, De Bussy, 1939.
- 8 BUTCHER, (W.) : Aristotle's theory of poetry and fine art. New York, Dover, 1951.
- (Die Afrikaanse en Nederlandse)BYBEL
- Cassell's encyclopaedia of world literature. London, Cassell, 1953.

- CELLIERS, J.F.E. : Kuns in lewe en kultuur. Kaapstad, Nas. Pers, 1933.
- CLOETE, T.T. : Die wêreld is ons woning nie. Kaapstad, Tafelberg, 1961.
- _____ : Op die woord af. Johannesburg, Nas. Boekhandel, 1963.
- _____ : Eugène N. Marais. Kaapstad, Nasou, 1963.
- _____ : Totius. Kaapstad, Nasou, 1963.
- _____ : Gids by D.J. Opperman se senior verseboek. Kaapstad, Nasou, 1966.
- _____ : Kaneel. Kaapstad, Nasionale Boekhandel, 1970.
- _____ : Twee idilles: Martjie en Trekkerswee. Pretoria, Academica, 1970.
- COETZEE, A.J. : Die Afrikaanse volksgeloof. Amsterdam, Swets & Zeitlinger, 1938.
- COLIE, R.L. : Paradoxia epidemica. Princeton University Press, 1966.
- CONRADIE, E. : Hollandse skrywers uit Suid-Afrika I. Pretoria, De Bussy, 1934.
- COOPER, L. : An Aristotelian theory of comedy - with an adaptation of the poetics and a translation of the "Tractatus Coislinianus". New York, Harcourt, 1922.
- CRANE, R.S. e.a. : Critics and criticism. Chicago, University Press, 1952.
- DAICHES, D. : Critical approaches to literature. London, Longmans, 1971.
- DE DEUGD, C. : Het metafysisch grondpatroon van het romantische literaire denken. Groningen, Wolters, 1966.
- DEGENAAR, J.J. : Die sterflikheid van die siel. Johannesburg, Simondium, 1963.
- DE HAAN, J.D.B. : De zin van het Komische, Leiden, Sijthoff, s.j.
- DE JONG, St. H.K. : Die toonaard in die poësie met verwysing na gedigte van Elisabeth Eybers en D.J. Opperman. Pretoria, Universiteit van S.A., 1970 (ongepubliseerde M.A.-verhandeling).
- DEKKER, G. : Causerie en kritiek. Pretoria, Van Schaik, 1934.
- _____ : Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Kaapstad, Nas. Boekhandel, 1960.
- _____ : Oordeel en besinning. Kaapstad, Human & Rousseau, 1964.
- _____ : Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Kaapstad, Nasou, 1972.

- DE MOURGUES, O. : Metaphysical, Baroque and précieux poetry. Oxford, University Press, 1953.
- DE VRIES, T. : Etymologisch woordenboek. Utrecht, Aula-boeken, 1967.
- DIK, S.C. : Beginnelsen van die algemene taalwetenskap. Utrecht, Het Spectrum, 1970.
- & KOOY, J.G.
- DIKKERS, S.J.E. : Ironie als vorm van communicatie. Den Haag, Kruseman, s.j.
- DU BUISSON, M.S. : Die mens-Godverhouding in die Afrikaanse poësie. Johannesburg, Voortrekkerpers, 1959.
- DUNCAN, J.E. : The revival of Metaphysical poetry. New York, Octagon Books, 1969.
- DU PLESSIS, P.G. : Die verwysing in die literatuur. Kaapstad, Nasionale Boekhandel, 1968.
- DU TOIT, F.G.M. : Eugène N. Marais - sy bydrae tot die Afrikaanse letterkunde. Amsterdam, Swets & Zeitlinger, 1940.
- DU TOIT, S.J. : Suid-Afrikaanse volkspoësie. Amsterdam, Swets & Zeitlinger, 1924.
- EMPSON, W. : The structure of complex words. London, Chatto & Windus, 1952.
- _____ : Seven types of ambiguity. London, Chatto & Windus, 1970.
- ERASMUS, D. : De lof der zotheid. Utrecht, Prisma, s.j.
- ESSLIN, M. : The theatre of the absurd. Penguin Books, 1970.
- FORD, B. : From Donne to Marvell. Penguin Books, 1966.
- _____ : From Dryden to Johnson. Penguin Books, 1966.
- FREUD, S. : Jokes and their relation to the unconscious. London, Hogarth Press, 1971.
- FRIEDRICH, H. : Die Struktur der modernen Lyrik. Hamburg, Rowohlt, 1956.
- FRYE, N. : Anatomy of criticism. Princeton, University press, 1971.
- _____ : Fables of identity. New York, Harbinger Book, 1963.
- _____ : The educated imagination. Bloomington, Indiana University Press, 1964.
- _____ : Gedenkboek ter eere van die Genootskap van Regte Afrikaners. Potchefstroom, Die Weste, 1926.
- GLICKSBERG, C.I. : Literature and religion. Dallas, Southern Methodist University Press, 1960.

- GLICKSBERG, C.I. : The ironic vision in modern literature. The Hague, Martinus Nijhoff, 1969.
- GROBLER, P.d.P. : Verkenning. Kaapstad, Human & Rousseau, 1962.
- GROVÉ, A.P. : Fyn net van die woord. Kaapstad, Nasou, 1965.
- _____ : Letterkundige sakwoordeboek. Kaapstad, Nasou, 1964.
- _____ : Woord en wonder. Kaapstad, Nasou, 1965.
- GUERIN, W.L. e.a. : A handbook of critical approaches to literature. New York, Harper & Row, 1966.
- GUTHKE, K. : Modern tragicomedy. New York, Random House, 1966.
- HARRISON, J.E. : Ancient art and ritual. London, Oxford University Press, 1951.
- HAZLITT, W. : English comic writers. London, Dent, 1946.
- _____ : The complete works of William Hazlitt XX. London, Dent, 1934.
- HIRSCH, E.D. : Validity in interpretation. New Haven, Yale University Press, 1967.
- HODGART, M. : Satire. London, Weidenfeld & Nicolson, 1969.
- HOUSE, H. : Aristotle's poetics. London, Hart Davis, 1967.
- HUIZINGA, J. : Verzamelde werken.V. Haarlem, Willink, 1950.
- HUNTER, J. : The Metaphysical poets. London, Evans, 1968.
- JONGEJAN, E. : De humor-"cultus" der Romantiek in Nederland. Zutphen, Thieme, 1933.
- JUMP, J.D. : Burlesque. London, Methuen, 1972.
- KAISER, W. : Praisers of folly. London, Victor Gollancz, 1964.
- KALLEN, H.M. : Art and freedom. New York, Greenwood Press, 1969.
- KANNEMEYER, J.C. : Die stem in die literêre kunswerk. Kaapstad, Nasou, 1965.
- KAZEMIER, G. e.a. : Het spel in de literatuur. Servire/Wasenaar, s.j.
- KERMODE, F. : The Metaphysical poets. New York, Fawcett Publications, 1969.
- KERR, W. : Tragedy and comedy. London, Bodleyhead, 1968. 1967
- KLEIN, E. : A comprehensive etymological dictionary of the English language I & II, Amsterdam, Elsevier, 1966 & 1967.

- KNUVELDER, G. : Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde II. 's-Hertogenbosch, Malmberg, 1958.
-
- : Beknopt handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde. 's-Hertogenbosch, Malmberg, 1965.
- KOENEN, M.J. : Verklarend handwoordenboek der Nederlandse taal. Groningen, Wolters, 1960.
- & ENDEPOLS, J.
- KRIEGER, M. : Northrop Frye in modern criticism. New York, Columbia Press, 1966.
- KRIS, E. : Psychoanalytic explorations in art. New York, Schocken Books, 1952.
- KRITZINGER, M.S.B. : Letterkundige kragte. Pretoria, Van Schaik, 1932.
- KROMHOUT, J. : Leipoldt as digter. Pretoria, Van Schaik, 1954.
- LANGENHOVEN, P.H. : Sanger van die Suikerbosrand. Johannesburg, Voortrekkerpers, 1950.
- LAUTER, P. : Theories of comedy. New York, Anchor Books, 1964.
- LEAVIS, F.R. : Revaluation. London, Chatto & Windus, 1949.
- LE ROUX, J.M. : Die wetenskap, ons wêreld, ons lewe. Kaapstad, Nas. Boekhandel, 1957.
- LEWIS, C.S. : Studies in words. Cambridge, University Press, 1960.
-
- : The problem of pain. London, Fontana Books, 1961.
- LIEDE, A. : Dichtung als Spiel. Berlin. De Gruyter, 1963.
- LINDENBERG, E. : Struktuur en waarde-oordeel. Johannesburg, Universiteit van die Witwatersrand (ongepubliseerde doktorsale verhandeling), 1956.
-
- : Onsydige toets. Kaapstad, Academica, 1965.
-
- : Versamelde gedigte van Eugène Marais. Pretoria, Academica, 1966.
- LOCHNER, J.L. : The world of M.C. Escher. New York, Abrams, 1971.
- LOUW, N.P. VAN WYK : Berigte te velde. Kaapstad, Tafelberg, 1971.
-
- : Lojale verset. Kaapstad, Nas. Boekhandel, 1954.
-
- : Opstelle oor ons ouer digters. Kaapstad, Human & Rousseau, 1972.
-
- : Vernuwing in die prosa. Kaapstad, Human & Rousseau, 1961.
-
- : Rondom eie werk. Kaapstad, Tafelberg, 1970.

- LOVELOCK, J. : Donne: Songs and sonets. London, Macmillan, 1973.
- MALHERBE, F.E.J. : Humor in die algemeen en sy uiting in die Afrikaanse letterkunde. Amsterdam, Swets & Zeitlinger, 1932.
- _____ : Wending en inkeer. Kaapstad, Nasionale Pers, 1948.
- MARTIN, J.H. : Love's fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the parody of the courtly lover. London, Tamesis Books, 1972.
- MAZZEO, J.A. : Renaissance and seventeenth-century studies. New York, Columbia University Press, 1964.
- MENDEL, W.M. : A celebration of laughter. Los Angeles, Mara Books, 1970.
- _____ : Moderne encyclopedie der wereldliteratuur. Hilversum, Paul Brand, s.j.
- MONRO, D.H. : Argument of laughter. Victoria, Melbourne University Press, 1951.
- MORRIS, C. : An essay towards fixing the true standards of wit, humor, raillery, satire, and ridicule. New York, Ams Press, 1972.
- MORRIS, C.W. : Six theories of mind. Chicago University Press, 1966.
- MUECKE, D.C. : The compass of irony. London, Methuen, 1969.
- _____ : Irony. London, Methuen, 1970.
- NIENABER, P.J. : Ons eerste digters. Bloemfontein, Nasionale Pers, 1941.
- _____ : Afrikaanse skrywers aan die woord. Johannesburg, APB, 1947.
- _____ : Totius - digter en profeet. Johannesburg, APB, 1948.
- _____ : A.G. Visser - digter en sanger. Johannesburg, APB, 1950.
- _____ : Pleidooie II. Kaapstad, Nas. Boekhandel, 1961.
- _____ : Rapier en knuppel. Kaapstad, Nas. Boekhandel, 1965.
- _____ : Beeld van 'n digter. Kaapstad, Nas. Boekhandel, 1966.
- _____ : Perspektief en profiel. Johannesburg, APB, 1969.
- NIENABER-LUITINGH, M. : Die vroeëre en latere poësie van Elisabeth Eybers. Pretoria, Academica, 1966.

- OPPERMAN, D.J. : Digters van dertig. Kaapstad, Nasou, 1967.
- _____ : Wiggelstok. Johannesburg, Nas. Boekhandel, 1959.
- OPPERMAN, D.J. e.a. : Aanslag. Kaapstad, Human & Rousseau, 1961.
- ORTEGA Y GASSET : The dehumanization of art. New York, Doubleday Anchor Books, 1956.
- OTTO, R. : Das Heilige. München, Beck'she, s.j.
- PAULSON, R. e.a. : Satire: modern essays in criticism. Eaglewood Cliffs, Prentice-Hall, 1971.
- PIENAAR, E.C. : Taal en poësie van die Tweede Afrikaanse Taalbeweging. Kaapstad, Nas. Pers, 1931.
- PIENAAR, A.M. : Ontleding en waardering van "Klipwerk" van N.P. van Wyk Louw. Universiteit van Pretoria (ongepubliseerde M.A.-verhandeling).
- PLOKKER, J.H. e.a. : De lach in de literatuur. Den Haag, Servire, 1955.
- PRELLER, G.S. : Eerstelinge. Kaapstad, Human & Rousseau, 1961.
- PRETORIUS, R. : Die begrip intellektueel by N.P. van Wyk Louw. Pretoria, Van Schaik, 1972.
- PRONKO, L.C. : Avant: garde: the experimental theater in France. London, Cambridge University Press, 1962.
- _____ : (Afrikaanse en Nederlandse) Psalm- en Gesangeboek.
- RAIDT, E. : Afrikaans en sy Europese verlede. Kaapstad, Nasou, 1971.
- RICHARDS, I.A. : Principles of literary criticism. London, Routledge & Paul, 1967.
- _____ : The philosophy of rhetoric. New York, Oxford University Press, 1965.
- RICHARDSON, H. : Parody. London, University Press, 1935.
- ROBINSON, J.A.T. : Honest to God. London, SCM Press, 1971.
- RUTHVEN, K.K. : The conceit. London, Methuen, 1969.
- SCHOLTZ, J.d.P. : Afrikaans uit die vroeë tyd. Kaapstad, Nasou, 1965.
- SCHOONEES, P.C.(red.): Woordeboek van die Afrikaanse taal 1, 2, 3, 4. Pretoria, Staatsdrukker, 1970, 1955, 1957, 1961.
- SCHUTTE, H.J. : Interpretasie van N.P. van Wyk Louw se "Groot ode". Pretoria, Universiteit van S.A. (ongepubliseerde M.A.-verhandeling).

- SCHUTTE, R. : Toon van den Heever. Kaapstad, Nasou, 1966.
- SEDGEWICK, G.G. : Of irony - especially in drama. Toronto, University Press, 1948.
- SESONSKE, A. : Meta-meditations: studies in Descartes. Belmont, Wadsworth, 1966.
- SEWELL, E. : The field of nonsense. London, Chatto & Windus, 1952.
- SHIPLEY, J.T. : Dictionary of world literature. Totowa, Littlefield, 1964.
- STALLMAN, R.W. : Critiques and essays in criticism, 1920-1948. New York, Ronald Press, 1949.
- STEYNER, G. : The death of tragedy. London, Faber, 1961.
- STONE, C. : Parody. London, Secker, s.j.
- SUTHERLAND, J. : English satire. Cambridge, University Press, 1958.
- SWABEY, M.C. : Comic laughter. Archon Books, 1970.
- SYMPHER, W. e.a. : Comedy. New York, Anchor Books, 1956.
- THOMPSON, A.R. : The dry mock. Berkeley, University of California Press, 1948.
- TILLYARD, E.M.W. : The Elizabethan world picture. Penguin Books, 1970.
- VAN DUINKERKEN, A. : De mensen hebben hun gebreken. Hilversum, Brand, 1935.
- VAN HEERDEN, E. : N.P. van Wyk Louw. Kaapstad, Nasou, 1963.
- VAN HEERDEN, E.(red.): Smal swaard en blink. Pretoria, Academica, 1966.
- VAN NIEKERK, L. : Die Eerste Afrikaanse Taalbeweging en zijn letterkundige voortbrengselen. Amsterdam, Swets & Zeitlinger, 1916.
- VAN RENSBURG, F.I.J.: Die smal baan. Kaapstad, Tafelberg, 1971.
- WALCH, J.L. : Nieuw handboek der Nederlandsche letterkundige geschiedenis. 's-Gravenhage, Martinus Nijhoff, 1947.
- WALTERS, M.M. : n Semantiese en morfologiese ondersoek na die ligmomente in die bundel Enklaves van die lig van Peter Blum. Universiteit van Kaapstad, 1972 (ongepubliseerde M.A.-verhandeling).
- WARNKE, F.J. : European Metaphysical poetry. New Haven, Yale University Press, 1961.
- _____ : Versions of Baroque. New Haven, Yale University Press, 1972.

- WELLEK, R. : Theory of literature. London, Jonathan
& WARREN, A. Cape, 1961.
- WELLS, H.W. : Poetic imagery. New York, Russell, 1961.
- WELSFORD, E. : The fool. London, Faber, s.j.
- WHYTE, L.L. : The unconscious before Freud. London,
Social science Paperbacks, 1967.
- WIEHAN, R. : Die Afrikaanse poësiekritiek. Kaapstad,
Academica, 1965.
- WILLIAMSON, G. : The Donne tradition. New York, Noonday
Press, 1961.
- _____ : The proper wit of poetry. London, Faber,
1961.
- _____ : A reader's guide to the Metaphysical
poets. London, Thames & Hudson, 1968.
- WILLY, M. : The Metaphysical poets. London, Arnold,
1971.
- WIMSATT, W.K. : Literary criticism - a short history.
& BROOKS, C. New York, Knopf, 1962.
- WIMSATT, W.K. : Hateful contraries. University of Ken=
tucky Press, 1965.
- WINNY, J. : A preface to Donne. London, Longman,
1970.

ii) Tydskrif- en koerantartikels waarna verwys is

- ALBERTS, A. : "Oorsprong van 'Siembamba'", Standpunte,
jrg. XIV, 3, 1961.
- BEKKER, P.J. : "Die beiteljtjie - verwoester of oopmaker?",
Klasgids, jrg. 3, 1, 1967.
- BRINK, A.P. : "Tekens van slyp én slyt by Elisabeth
Eybers", Die Burger, 11 Oktober 1973.
- CLOETE, T.T. : "n Bespreking van Aprocrypha", Standpunte,
jrg. XXIII, 4, 1970.
- _____ : "N.P. van Wyk Louw oorlede", Standpunte,
jrg. XXIII, 5, 1970.
- COETZEE, J.C. : "Dopper Joris", Klasgids, jrg. 6, 1, 1971.
- COLIE, R.L. : "Constantijn Huygens and the Metaphysical
mode", Germanic review, XXXIV, 1959.
- DU RANDT, H. : "Die ontluisteringstendens in die
Afrikaanse literatuur", Standpunte, jrg.
XXVI, 4, 1973.
- EYBERS, E. : "Wonde het in Amsterdam genees", Hoofstad,
10 September 1974.

- GROVÉ, A.P. : "Paaltjie by puntjie", Standpunte, jrg. XIX, 5, 1966.
- _____ : "Tendense in die hedendaagse Afrikaanse poësie", Standpunte, jrg. XX, 5, 1967.
- _____ : "Die gesprek en die poësie by Van Wyk Louw", Standpunte, jrg. XXII, 4, 1969.
- LE ROUX, I. : "Reaksie op Dopper Joris", Klasgids, jrg. 7, 1, 1972.
- LINDENBERG, E. : "n Stukkie Klipwerk", Kriterium, jrg. II, 2, 1964.
- _____ : "Stoflike naskrif", Standpunte, jrg. XX, 1, 1966.
- _____ : "Die eiening van Rousseau", Standpunte, jrg. XXI, 3, 1968.
- _____ : "Eenstemmige gesprekke", Standpunte, jrg. XXIII, 1, 1969.
- MOOIJ, J.J.A. : "Metafoor en vergelyking in de literatuur", Forum der letteren, jrg. 14, 2, 1973.
- OLIVIER, F. : "Geleentheidsverse vra vir herhaalde lees", Oggendblad, 28 Maart 1974.
- OPPERMAN, D.J. : "Ons eerste poësie: vier voorbeelde", Standpunte, jrg. 4, 3, 1949.
- _____ : "Van Wyk Louw oor Visser", Die Burger, 16, 20 en 23 Augustus 1958.
- _____ : "Die aard van die dramatiese alleen-spraak", Standpunte, jrg. XIV, 6, 1961.
- _____ : "Moderne digkuns", Standpunte, jrg. XV, 1, 1961.
- _____ : "Moderne tendensies in ons poësie", Standpunte, jrg. XVI, 1, 1962.
- PANNEVIS, A. : "Wanneer het die Eerste Afrikaanse Taalbeweging begin", Die Huisgenoot, November 1922.
- PIENAAR, E.C. : "Rondom die verskyning van 'Die vlakte'", Die Huisgenoot, 6 Mei 1949.
- PRETORIUS, R. : "Die mens-kunstenaar verhouding in Elisabeth Eybers se poësie", Standpunte, jrg. XVII, 3, 1964.
- _____ : "'Wespark': ironie as poëtiese middel", Standpunte, jrg. XVII, 4, 1964.
- _____ : "Aantekeninge by Van Wyk Louw se 'Hongarye: November 1956'", Standpunte, jrg. XXI, 2, 1967.

- PRETORIUS, S.J. : "Die simboliek in 'Ballade van die Grysland'", Standpunte, jrg. XXII, 3, 1969.
- _____ : "Die waarheidswortel", Standpunte, jrg. XXIV, 2, 1970.
- PRETORIUS, Z.J. : "Die beiteljtjie - nog eens!", Klasgids, jrg. 3, 2, 1967.
- RUDOLPH, C.F. : "'Dopper Joris' nog 'n keer", Klasgids, jrg. 7, 3, 1972.
- RUTHVEN, K.K. : "The poet as etymologist", Critical quarterly, XI, 1969.
- SCHOLTZ, H. v.d.M. : "'Die vlakte': Jan F.E. Celliers", Ons eie boek, jrg. XVIII, 2, 1952.
- _____ : "Wat vertel 'Oom Gert vertel'", Standpunte, jrg. XIV, 3, 1961.
- SCHUTTE, H.J. : "Die simboliek in 'Die oue wilg'", Klasgids, jrg. 4, 7, 1968.
- _____ : "Op soek na 'n mottogedig by Leipoldt", Klasgids, jrg. 4,4, 1969.
- VAN DORSTEN, J.A. : "Huygens en die 'Metaphysical poets'", Tijdschrift voor Nederlandse taal en letterkunde, jrg. 76, 1958.
- VAN DER WALT, P.D. : "Normatiwiteit teenoor neutraliteit in die kuns", Instituut vir bevordering van Calvinisme, brosjure 77, 1973.
- VERKUYL, P.E.L. : "Is Huygens een Marinist?", De nieuwe taalgids, 56, 1963.
- WORTLEY, W.V. : "Some Rabelaisian satiric techniques", Satire newsletter, V, 1, 1967.

ii) Digbundels en bloemlesings waarna verwys is

- BEKKER, P.J. : Die klip sing, Kaapstad, Nas. Boekhandel, 1965.
- BEKKER, P.J. : Digters op die toring. Pretoria, Van Schaik, 1970.
- & SCHUTTE, H.J.
- BERGER, P. : Paradox - profiel van een generatie. Haarlem, Uitgeversmaatschappij Holland, 1964.
- BLUM, P. : Steenbok tot Poolsee, Kaapstad, Nas. Boekhandel, 1963.
- _____ : Enklaves van die lig. Kaapstad, Balkema, 1958.
- BOERNEEF : Krokos. Kaapstad, Nas. Boekhandel, 1958.
- _____ : Ghaap en Kambro. Kaapstad, Nas. Boekhandel, 1959.
- _____ : Malle mole. Kaapstad, Nas. Boekhandel, 1962.

- BOERNEEF : Palissandryne. Kaapstad, Nas. Boekhandel, 1964.
- _____ : Op die flottina. Kaapstad, Nas. Boekhandel, 1967.
- BREYTENBACH, B. : Die ysterkoei moet sweet. Johannesburg, APB, 1964.
- CELLIERS, J.F.E. : Die vlakke e.a. gedigte. Kaapstad, Nas. Boekhandel, 1946.
- _____ : Die lewenstuin e.a. gedigte. Pretoria, Van Schaik, 1925.
- CLOETE, T.T. : Van Hendrik van Veldeke tot Spieghel. Pretoria, Van Schaik, 1963.
- DEKKER, G. : Bloemlesing uit die gedigte van A.C.W. Staring. Pretoria, De Bussy, 1936.
- _____ : Bloemlesing uit die gedigte van A.G. Visser. Pretoria, Van Schaik, 1955.
- _____ : Van Hooft tot Luyken. Pretoria, Van Schaik, 1961.
- DE VILLIERS, I.L. : Leitourgos. Kaapstad, Tafelberg, 1972.
- DU PLESSIS, I.D. : Skermutseling en skote. Pretoria, Van Schaik, 1943.
- EYBERS, E. : Die helder halfjaar. Kaapstad, Nas. Boekhandel, 1956.
- _____ : Neerslag. Kaapstad, Nas. Boekhandel, 1958.
- _____ : Balans. Kaapstad, Human & Rousseau, 1962.
- _____ : Onderdak. Kaapstad, Human & Rousseau, 1968.
- _____ : Kruis of munt. Kaapstad, Human & Rousseau, 1974.
- GARDNER, H. : The Metaphysical poets, Penguin Books, 1967.
- HALL, D. : Contemporary American poetry. Penguin Books, 1962.
- HATTINGH, .S.C. : Volkskuns uit die eerste tydperk.
& RAUTENBACH, S.C.H. Johannesburg, Voortrekkerpers, 1942.
- HUYGENS, C. : Dichten op de knie. Den Haag, Bert Bakker, 1956.
- KRIGE, U. : Gedigte 1927-1940. Pretoria, Van Schaik, 1961.
- _____ : Ballade van die Grootbegeer. Kaapstad, Balkema, 1960.
- _____ : Vooraand. Johannesburg, APB, 1964.

- LEIPOLDT, C.L. : Oom Gert vertel e.a. gedigte. Kaapstad, Nas Boekhandel, 1961.
- _____ : Uit drie wêrelddele, Kaapstad, Nas. Pers, 1923.
- _____ : Skoonheidstroos. Kaapstad, Nas. Pers, 1932.
- LOUW, N.P. VAN WYK : Alleenspraak. Kaapstad, Nas. Pers, 1935.
- _____ : Die halwe kring. Kaapstad, Nas. Pers, 1937.
- _____ : Gestalties en diere. Kaapstad, Nas. Pers, 1942.
- _____ : Nuwe verse. Kaapstad, Nas. Boekhandel, 1954.
- _____ : Tristia. Kaapstad, Human & Rousseau, 1962.
- LOUW, N.P. VAN WYK : Treknet. Kaapstad, Human & Rousseau, 1966.
- & LINDENBERG, E.
- LOUW, W.E.G. : Bybels en Babels. Kaapstad, Nas. Boekhandel, 1956.
- MARAIS, E.N. : Versamelde gedigte. Pretoria, Van Schaik, 1957.
- NIENABER, P.J. : Gedigte van C.P. Hoogenhout. Johannesburg, Voortrekkerpers, 1941.
- _____ : Eerste stemme. Johannesburg, Perskor, 1973.
- OPPERMAN, D.J. : Heilige beeste. Kaapstad, Nas. Boekhandel, 1947.
- _____ : Negester oor Ninevé. Kaapstad, Nas. Boekhandel, 1947.
- _____ : Blom en baaierd. Kaapstad, Nas. Boekhandel, 1956.
- _____ : Dolosse. Kaapstad, Nas. Boekhandel, 1963.
- _____ : Kuns-mis. Kaapstad, Human & Rousseau, 1964.
- _____ : Edms. Bpk. Kaapstad, Human & Rousseau, 1970.
- _____ : Groot verseboek. Kaapstad, Tafelberg, 1973.
- _____ : Senior verseboek. Kaapstad, Nas. Boekhandel, 1956 en 1964.
- _____ : Kleuter-verseboek. Kaapstad, Tafelberg, 1971.
- _____ : Kinderkeur uit A.G. Visser. Pretoria, Van Schaik, 1967.
- OPPERMAN, D.J. : Dubbelloop. Kaapstad, Tafelberg, 1968.
- & NIENABER, C.J.M.

- PIENAAR, E.C. : Patriot-digters. Kaapstad, HAUM, 1945.
- PODBREY, J. : A.G. Visser - selected verse. Pretoria, Van Schaik, 1967.
- PRETORIUS, S.J. : Argekrobaat. Kaapstad, Human & Rousseau, 1969.
- REITZ, F.W. : Vijftig uitgesogte Afrikaanse gedigte. Argus Drukkers, 1888.
- _____ : Oorlogs- en ander gedichten. Potchefstroom, Het Westen, 1910.
- _____ : Twee en sestig uitgesogte Afrikaanse gedigte. Kaapstad, HAUM, 1916.
- SMALL, A. : Kitaar my kruis. Kaapstad, HAUM, 1973.
- _____ : Sê sjibbolet. Johannesburg, APB, 1963.
- STRYDOM, L. : Geleentheidsverse. Kaapstad, Human & Rousseau, 1973.
- TOERIEN, B. : Gedigte. Kaapstad, Nas. Boekhandel, 1960.
- _____ : 39 gedigte. Kaapstad, Nas. Boekhandel, 1963.
- _____ : Verliese en aanklagte. Kaapstad, Human & Rousseau, 1973.
- TOTIUS : Versamelde werk VIII. Johannesburg, Dagbreek Boekhandel, 1962.
- VAN BRUGGEN, J.R.L. : Lente-stemme. Pretoria, Van Schaik, 1919.
- _____ : Gedigte. Pretoria, Van Schaik, 1925.
- _____ : Môrestond. Pretoria, De Bussy, 1936.
- VAN DEN HEEVER, C.M. : Verhalende gedigte. Pretoria, Van Schaik, 1958.
- VAN DEN HEEVER, C.M. : Bloemlesing uit die gedigte van Jan
- & NIENABER, P.J. : F.E. Celliers. Johannesburg, APB, s.j.
- VAN DEN HEEVER, T. : Eugene e.a. gedigte. Pretoria, Van Schaik, 1961.
- _____ : Die speelman van Dorestad. Johannesburg, APB, 1949.
- VAN HEERDEN, E. : Teenstrydige liedere. Kaapstad, Tafelberg, 1972.
- VISSER, A.G. : Gedigte. Pretoria, Van Schaik, 1935.
- _____ : Rose van herinnering. Pretoria, Van Schaik, 1927.
- _____ : Die purper iris. Kaapstad, Nas. Boekhandel, 1930.
- WALTERS, M.M. : Cabala. Kaapstad, Nas. Boekhandel, 1967.
- _____ : Apocrypha. Kaapstad, Nas. Boekhandel, 1969.
- WORP, J.A. : De gedichten van Constantijn Huygens IV, Arnhem, Quint, s.j.