

HOOFSTUK 1

KADER VAN CLOETE SE IDIOLEK: LITERATOR-DIGTERSKAP

1.1 DIE KONSEP LITERATOR-DIGTER

Die samestelling literator-digter beklemtoon die saambestaan van die eksak-logiese en die intuïtief-estetiese omdat kundigheid en kunstenaarskap in dieselfde asem genoem word. Dit lyk logies dat 'n literator wat jarelange blootstelling aan literatuur ondergaan het, ook sal begin om literatuur te skep. Tog is nie alle literatore digters nie, en nie alle digters literatore nie. 'n Digter is immers 'n "maker van een gedicht" (Van Dale, 1977:192), "iemand wat verse skryf, wat die gawe besit om sy gevoelens ritmies en beeldend te verwoord; poëet, verskunstenaar" (HAT, 1981:155). Hierteenoor word algemeen aanvaar dat 'n literator 'n "letterkundige" is (HAT, 1981:657; Kritzinger, 1970:407), 'n kundige in verband met die literatuur dus, 'n teoretikus, akademikus, literatuurwetenskaplike. In N.P. van Wyk Louw se inougurele rede "Die digter as intellektueel" (1950, 's Gravenhage) tipeer hy, self 'n literator-digter, die "intellektueel" as dié een wat "wil weet" teenoor die digter wat "wil vorm". Dekker (1957:71) haal hierdie stelling van Louw aan om die "byna teenoorgestelde karakter" van die digter en die "wetenskaplike literatuurbeskouer" te illustreer.

Ten spyte van bogenoemde skynbaar skerp onderskeid tussen kunstenaar en wetenskaplike, bestaan daar aan die ander kant 'n literêre tradisie van die literator wat soms ook digter is, of andersom: die digter wat hom uitlaat oor die poëtika. Omdat literator-digterskap moontlik, maar nie noodwendig is nie, ontstaan onder andere die volgende vrae: Is die wetenskaplike en artistieke lyne van literêre kommunikasie parallel of bestaan daar 'n knooppunt? Wat is die skakel tussen literêre kundigheid en kuns? Hoe wetenskaplik kan die literator wees en hoe kreatief die kunstenaar? Of: hoe kreatief kan die literator wees en hoe wetenskaplik die kunstenaar?

Hierdie en ander fundamentele vrae rondom die samestelling literator-digter bring die aard en doel van hierdie konsep aan die orde. Besinning oor wetenskaplikheid, kreatiwiteit en die estetiese aspek op literêre vlak lei ook tot 'n ondersoek na die middele tot beskikking van die literator-digter en die benutting daarvan. Uit die aard van die samestelling van

die konsep literator-digter sal die dele (literatorskap en digterskap) aanvanklik afsonderlik onder die loep geneem word, waarna die geheel (literator-digterskap) beskou sal word.

1.2 LITERATORSKAP

1.2.1 Oorsprong

Van oudsher is 'n sekere kundigheid van die "literator" verwag. Die soortnaam, "literatuur", waarvan "literator" afgelei is, is terug te voer na die Grieks, "gramatikè", wat "kennis van lees en skryf" beteken. Wellek (1982:13) beskryf hoe in Latyn "gramatikè" met "litera" vertaal is en dat die persoonsnaam "literatus" of "literator" reeds in die Middeleeue geuk is om iemand aan te dui wat met die kuns van lees en skryf vertrou is. So 'n literator sou alle soorte geskifte hanteer, selfs dié wat natuurwetenskaplik van aard was. Eers toe Charles Perrault in die sewentiende eeu 'n onderskeid tussen "beaux arts" en "sciences" gemaak het, het die enger (estetiese) betekenis van literatuur sy beslag gekry. Hoewel die literator se kundigheid toe 'n estetiese afgrensing ondergaan het, was dit steeds kennis waarom dit gegaan het.

1.2.2 Kennis en wetenskap

Kennis word in woordeboekdefinisies as sinoniem met "wetenskap" beskryf (ACD, 1984:453; HAT, 1981:1359; Van Dale, 1977:1093; ensovoorts). Dit is egter 'n onakkurate beskrywing daarvan. Ek wil in 'n poging tot definisie liewer aansluit by Venter (1981:553) se siening dat wetenskap "kennisproduserend" is. Hoewel die wese van wetenskap kennis is, is kennis nie 'n selfonderhoudende entiteit nie. Hanneborg (1967:150) meen in dié verband: "... the body of knowledge ... presupposes a whole set of rules and assumptions, the conditions under which this knowledge is realized". Die reëls waarvan hier sprake is, dui op sekere spelreëls wat by kennisproduksie geld en die kenmerke daarvan word in breë trekke uitgespel as "logies, sistematies, eksak" (HAT, 1981:1359) of "presies, stabiliserend en gedetailleerd" (Koningsveld, 1979:162).

Verder veronderstel kennis studie¹ van die vak. Daarom kan geen uitspraak van die "kundige" buite om verwerking van leerstof tot "eie insig en kennis" denkbaar wees nie. "Without scholarship² every synoptic view will be cursory, every attempt at a synthesis a wind egg ... " (Anon, 1959:40-41). Kennis is daarby nie los te maak van die historiese en kulturele dampkring waarin dit verwerf word nie. Die kenner se insigte is daarom: "... intersubjective, but otherwise relative to the science in which they occur, and this science, in turn is a historically and culturally placed phenomenon" (Hanneborg, 1967:153). Die kenner se insig sal dus deur die hele spektrum van sy bestudering beïnvloed word en die stellings wat hy maak, veronderstel die hele raamwerk waarbinne dit gevorm is. Feyerabend (1975:152, 153) beweer selfs dat groei in kennis aangewys is op "a backward movement that returns us to an earlier stage where theories were more vague and had smaller empirical content". Hierdie terugbeweeg het die definitiewe funksie dat dit tyd en vryheid gee wat nodig is om die siening in detail te ontwikkel - "to overtake the status quo" (Feyerabend, 1975:152, 153).

Soos kennis is die kritiese faset van literatorskap onvervreembaar deel daarvan aangesien seleksie en beoordeling deel is van kennisversameling. Kennis kan progressief vermeerder, en kritiese beskouing bly voortdurend deel van die selektiewe proses van kennisuitbreiding. "No true scholar can lack critical acumen." (Anon, 1959:41.) Kritiek bestaan egter nie in 'n vakuum nie. Wellek se uitspraak in verband met die interaksie van geskiedenis, teorie en kritiek is hier relevant: "every critic in history has developed his theory in contact with concrete works of art, which he had to select, interpret, analyse and, after all, to judge. The

¹ Studie: "leerstof tot eie kennis en insig verwerk" (HAT, 1981:1102), "het zich bezighouden met iets inz. een vak van wetenschap of kunst, om er (verder) in door te dringen" (Van Dale, 1977:937).

² Scholar: kenner, vakkundige, geleerde. (Bosman et al., 1984:1161); scholarship: ((vak)kundigheid, wetenskap, (vak)-geleerdheid (ibid.).

literary opinions, rankings and judgements of a critic are buttressed, confirmed, developed by his theories, and the theories are drawn from, supported, illustrated, made concrete and plausible by works of art." (Lodge, 1972:554.) Literêre teorie, beginsels en kriteria behoort egter nie reëls te wees wat van buite die kunswerk daarop afgedruk word nie. Kritiek as dogma val vanselfsprekend buite bestek van die benadering van die literator as kundige wat progressief meewerk tot vermeerdering van kennis van die literatuur.

Met kennis as basis ontplooi veral drie gespreksrigtings binne literatuurbestudering, naamlik 'n teoretiese, 'n kritiese en 'n historiese benadering. Globaal besien, bestaan hierdie drie dissiplines nie onafhanklik van mekaar nie, maar daar kan wel op 'n bepaalde diskoers gekonsentreer word. Wellek (1955:30-31) stel dit soos volg: "They implicate each other so thoroughly as to make inconceivable literary theory without criticism and history or criticism without theory and criticism." Ten spyte van hierdie verweefdheid het teorie, kritiek en literêre geskiedskrywing nogtans elk 'n unieke aard en doel en word soortgelyke middele deur elk op 'n unieke wyse gebruik.

1.2.3 Teorie as vertrekpunt

1.2.3.1 Poëtika

Indien kennis as argetipiese kenmerk van die literator aanvaar word (1.1) en kennis onderliggend aan **wetenskap** is (1.2), kan aangeneem word dat **teorie** 'n vertrekpunt in die studie van die lettere moet wees. Teorie is immers die vertrekpunt van die beginsels waarop 'n wetenskap berus (Fowler, 1958:1322), en teoretiese begroning van estetiese beginsels geniet van die vroegste tye af geleerdes se aandag. Aristoteles het reeds in sy **Poëtika** beginsels van die poësie probeer vaslê in sy "peri poetikés" (oor poëtiese kuns) en Horatius het 'n nog enger voorskriftelike poëtika voorgestaan. Ook daarna is poëtika dikwels voorskriftelik en dogmaties gehanteer. Met die opkoms van die estetika en J.B. Baumgarten se sienswyse teen 1750 is die teoretiese en objektiewe beskouing ten opsigte van poëtika onderstreep (Preminger, 1975:638). In aansluiting hierby erken resente beskouinge wel 'n poëtika, maar hulle ontken die wens-

likheid van 'n voorskriftelike poëtika. Klem word nou eerder op formulering van poëtiese beginsels vanuit die kunswerk self gelê. Vir Todorov (1981:6) gaan dit in die poëtika om die eienskappe van die spesifieke literêre gesprek - " ... it does not seek to name meaning but aims at a knowledge of the general laws that preside over the birth of each work ... it seeks these laws within literature itself".

Met so 'n siening van poëtika wil ek my vereenselwig, asook met dié van Hrushovski (1976:v) wat stel dat poëtika " ... develops a body of knowledge and a system of methods to describe and explain ... in ways which can be verified". Hierdie "body of knowledge" is teoreties van aard en moet onderskei word van die deskriptiewe diskoers wat literêre kritiek insluit. Anders as by literêre kritiek is die literêre kunswerk nie direk die studieobjek van die poëtika nie. Tog is dit van sekondêre belang vir die poëtika, want die kunswerk dien as voorbeeldbron en teoretiese "wette" kan empiries daaruit afgelei word.

Cloete se hantering van die poëtikale kan teen hierdie agtergrond bestudeer word, maar juis die interaksie daarvan met sy artistiek-kreatiewe denke is van belang in verband met die idiolektiese (vergelyk onder andere hoofstuk 2 in dié verband).

Poëtika is in der waarheid die tot stand bring van "... een vorm van logiese ordening van de in een vakgebied beschikbare empirische wetten ..." (Koningsveld, 1984:70). Begrippe soos kennis, objektiwiteit, verifikasie, logiese ordening, ensovoorts dui op die wetenskaplike aard van die literator se studie. Beskouing van die wetenskaplike "fases" van teoretisering ontbloeit op sy beurt 'n sterk kreatiewe³ ondergrond hiervan.

1.2.3.2 Fases van wetenskaplike studie

* Deur ondersoek vind waarneming plaas wat tot insig kan lei.

³ Kreatiwiteit - kyk by 1.2.4.2 asook 1.3.3 vir verdere bespreking van hierdie konsep.

Lefevere (1977:20) beskou waarneming as beplande en voorbereide ge-
waarwording waarvan insig 'n belangrike onderdeel vorm. Insig is meer
as blote waarneming en dit verteenwoordig die waarnemer se kreatiewe
bydrae tot die wetenskaplike proses. Om tot die nuwe te kom, is 'n
eerste, intuïtiewe oomblik van insig in verband met die verhouding tussen
data nodig. " ... the scientist works through intuition as well as intellect
... the scientist too, must proceed from ideas that are sensed rather than
comprehended, that are as much feelings as they are thoughts" (Kneller,
1966:12). Kneller (1966:13) praat van 'n "secret fusion of ideas in the
sub-conscious mind," wat gesien kan word as 'n sekere soort
inspirasie.⁴

Wetenskaplike ondersoek veronderstel ook dat die ondersoeker 'n keuse
moet maak ten opsigte van die stof wat hy gebruik of nie gebruik nie.
Alle oorbodige materiaal word opsy geskuif en slegs dit wat wetenskaplik
relevant is, word gekies. Malan (1985:15) meen dat relevansie een van
die kenmerke van wetenskaplikheid is. In keuse lê egter ook oorspronk-
likheid opgesluit; dit wil sê om nuwe verbande te lê en dit is 'n kreatiewe
handeling. Hoewel Shaw (1972:267) in sy definisie van "originality" in
die literatuur waarskynlik na die woordkunswerk verwys, is dit myns
insiens ook op die oorspronklike denke van die wetenskaplike ondersoeker
(literator) van toepassing: "In literature originality applies to the ability
to think and express oneself in an independent way. Originality is a
matter of creative ability, of individuality, of providing a new approach
to a given subject." Oorspronklikheid is ook die literator se kreatiewe
bydrae in die lig van Polanyi (1958:viii) se uitspraak: " ... into every
act of knowing there enters a passionate contribution of the person
knowing what is being known, and (that) this coefficient is no mere
imperfection but a vital component of his knowledge". Navraag lei tot
wetenskaplike kennis, of wetenskaplike kennis is die gevolg van
ondersoek: "inquiry of primary, original research or re-acted research

⁴ Inspirasie: vir 'n vollediger besinning hieroor vergelyk 1.3.4.1.

..." (Hanneborg, 1967:151). Wetenskaplike ondersoek lei uiteindelik tot interpretasie⁵ en abstraksie wat deur die literator se hele spektrum van bestudering beïnvloed word.

* **Abstraksie** kan alleen plaasvind wanneer 'n mate van insig verkry is in die proses van sistematiese ondersoek. Volgens Maatje (1977:6) is abstraksie "... de absolute voorwaarde voor het bedrijven van wetenschap". Dit is die volgende skakel in die wetenskaplik-kreatiewe ketting van kennisverwerking want "... the scientist tests and probes the data he has acquired in order to produce a new theory ... rearrange existing knowledge and experience, their own and others, into a new form or pattern" (Kneller, 1966:12). Ou patrone en 'n tradisionele verwysingsraamwerk mag wel fundamenteel wees om die nuwe tot stand te bring, maar dit word verbygesteek om die nuwe tot stand te bring.⁶

Volgens Malan (1985:14, 15) moet die wetenskaplike ondersoeker met sy abstraksie ook "streef" na "veralgemening" - "die resultate van sy studie behoort derhalwe ook op soortgelyke gevalle van toepassing gemaak te kan word. Ook hiervoor is kreatiewe denke nodig: "... de wijze van generaliseren (ligt) veelal niet zo maar voor de hand ... In de meeste gevallen is een creatief ontdekkingsmoment aanwezig, waarin de onderzoeker een hypotese formuleert. Bovendien laat het feitenmateriaal vaak verscheidene hypoteses toe. Inductie in de zin van 'ontdekking van een hypotese' is dus geen automatisch handeling, maar eist de creativiteit van de mensch." (Koningsveld, 1979:68.) Om wetenskaplik toeganklik te wees, moet die abstraksie en veralgemening oorgedra word. Kommunikasie kan selfs as 'n vereiste vir wetenskapsbeoefening gesien word.

⁵ Vergelyk die gedeelte oor die kritiese (1.2.4.3) vir eksplisiering en bespreking van die konsep "interpretasie".

⁶ Vergelyk die kreatiwiteitskonsep (1.2.4.2) asook Feyerabend se stelling in 1.2.2 aangehaal.

* **Formulering.** Die wetenskaplike denke kom eers tot volle ontplooiing wanneer die abstraksie kontroleerbaar is. Wanneer die literator-teoretikus 'n sisteem van logiese, samehangende opvattinge en begrippe formuleer, is dit moontlik om toetsbare hipoteses daaruit af te lei. (De Groot, 1975:42). Formulering is 'n belangrike wetenskaplike fase aangesien dit kommunikasie moontlik maak. Hoewel formulering onteenseglik logies-wetenskaplik plaasvind, is die onderliggende kreatiewe denke daarin nie buite rekening te laat nie, aangesien taal die middel tot kommunikasie is. "Knowledge as the outcome of inquiry is embedded in a statement in language, the meaning of which depends upon the total language situation in which it is used ..." (Hanneborg, 1967:151.) Die literator moet só formuleer dat hy daarmee iets nuuts sê en dáarin is die kreatiwiteit geleë. Die volgende woorde van Shaw (1972:267) na aanleiding van 'n uitspraak van Goethe is myns insiens nie alleen op die woordkunstenaar van toepassing nie, maar ook op die literator⁷ : "The most original authors of modern times are such not because they create anything new, but only they are able to say things in a manner as if they have never been said before."

In formulering, soos in seleksie, interpretasie en abstraksie, is ook 'n kreatiewe sprong nodig voordat die logies-wetenskaplike kan oorneem. Wat Malan (1985:15) en Strydom (1985:47) stel as belangrikste kenmerke van wetenskaplikheid, naamlik "sistematiek, gegrondheid (verifieerbaarheid, falsifieerbaarheid en betroubaarheid), toeganklikheid (eenduidigheid, intersubjektiviteit) en relevansie, berus nie alleen by die logies-wetenskaplike nie, maar in die eerste plek by die kreatief-wetenskaplike. Verifikasie en objektiewe validasie byvoorbeeld, berus hoofsaaklik by steekhoudende redenasie en sistematisering, maar dit kan eers dan plaasvind wanneer die nuwe daargestel is. Die kreatiewe skyn die logiese altyd vooraf te gaan in die transfigurasië van chaos tot be-

⁷ Vergelyk hoofstuk 2 waarin Cloete as kreatiewe literator duidelik blyk. Goethe se stelling word ook gejuks taponeer deur die digter, Cloete, se hantering van die oënskynlik bekende in sy praktyk van transkripsie (vergeelyk hoofstuk 5).

tekenis. So besien is kreatiwiteit saam met objektief-logiese denke die stramien waarop die wetenskaplike literator sy uitsprake weef.

1.2.3.3 Doel van literator-teoretikus

Die doel van die kontemporêre literator-teoretikus stem ooreen met die argetipiese kennisaspek van die literator. Soos in enige wetenskap wil die literator objektiewe begrip bewerkstellig. Die literator se objektiewe ideaal is egter nie identies aan dié van byvoorbeeld die natuurwetenskaplike nie, omdat die studieobjek van die literator kuns is. Kuns, as produk van die menslike bewussyn en onderbewussyn, word deur menslike vermoëns in die literatuurstudie bestudeer en daarom kan daar nie aan 'n mate van subjektiwiteit ontkom word nie. Die literator probeer so "objektief moontlik" beskryf en verduidelik sodat verifikasie "sover moontlik" kan plaasvind. Verifikasie in wetenskap is bedoel om spekulasie uit te skakel. Hanneborg (1967:154) stel dit so: "In science we talk about 'verification' when we confront our propositions with observations in order to find out whether they are true or not. Such verification presupposes objectivity ... But it is to be noted that while verification demands observation, objectivity resides, above all, in the theoretical sphere."

Die doel van 'n poëtika is daarom in wese om 'n georganiseerde, wetenskaplike basis te bewerkstellig van waaruit die literator kan kommunikeer. Met sy kennis is dit die literator-teoretikus se funksie om "... ons inzicht in de verschijnselen binnen een bepaald werkelijkheidsdomein te vergroten en hij stelt daartoe begripkaders op. Iedere beschrijving of verklaring, zelfs iedere observatie van feiten of processen in een welomschreven werkelijkheidsgebied word bepaald door zo 'n konceptueel kader" (Oversteegen, 1982:17).

1.2.3.4 Begripkaders

Bogenoemde begripkaders kan nie universeel bindend wees nie aangesien dit grootliks gebonde is aan periodes of bepaalde literêr-teoretiese "skole". Om laasgenoemde stelling te staaf, is dit alleen maar nodig om na die onderskeie begripkaders van die strukturalisties-denkende familie

te kyk. Die verwantskap van hierdie teoretici is onder andere volgens Jefferson en Robey (1985:17) daarin geleë dat hulle 'n unieke poëtika wou bewerkstellig en wetenskaplike ideale gekoester het. Tog is daar 'n verskeidenheid menings en gepaardgaande jargon.

* Die Russiese formaliste (±1914 - ±1930) werk byvoorbeeld binne die raamwerk van die determinerende organiseringsprinsipe in die woordkunswerk. Hulle ondersoek die organiese eenheid van die "outonome" kunswerk na aanleiding van intrinsieke wette wat die struktuur bepaal (Jefferson & Robey, 1985:18, 24). Formalistiese begrippe soos literariteit, vervreemding en outomatisasie (ibid.:20-21) word bekend. Van Gorp (1984:117) wys op die formaliste se idee van "poëtiese funksie voor taalgebruik dat die aandacht op zichzelf trekt". Shklovsky se opstel "Art as technique" (Lemon & Reis, 1965:7) lê die klem op tegniek in die poësie bloot en stel onder andere dat argetipiese beelde eerder as nuwe beelde deur digters gebruik en telkens kreatief gerangskik of verwing word. Die formalistiese begripkaders word uiteindelik die voedingsbron vir die Praagse en die Franse strukturaliste (Van Gorp, 1984:295).

* Die Praagse strukturaliste (sedert ±1926) werk dus vanuit bogenoemde agtergrond binne die raamwerk van die poëtiese funksie en steun sterk op die Saussureaanse beginsel^o van die taalteken. Jakobson se kommunikasieteorie in sy opstel "Linguistics and poetics" (Chatman & Levin, 1967) beskryf die literêre werk as 'n kommunikatiewe teken. In dié verband word die begrippe kode, boodskap, konteks, sender, ontvanger en kontakkanaal gemunt. Die terme artefak en estetiese objek, signifiant en signifié, deur Jan Mukařovský geyk (Van Gorp, 1984:296), lê ook binne die kader van sy siening van literatuur as teken.

^o Jefferson & Robey (1985:39) verduidelik Saussure se fundamentele uitgangspunt, naamlik dat tale sisteme is wat saamgestel is deur verskillende arbitrêre tekens.

* Die Franse strukturaliste (\pm 1950-1970) met onder andere Julia Kristeva en Roland Barthes as verteenwoordigers (Van Gorp, 1984:296) ondersoek ook die literatuur strukturalisties. Todorov werk vanuit 'n semantiese en sintaktiese raamwerk en gebruik linguistiese kategorieë in sy analyses (Ryan & Van Zyl, 1982:63). Dit is, volgens Van Gorp (1984:296), veral op die gebied van verhaalondersoek wat die Franse strukturaliste vernuwing gebring het. 'n Reeks nuwe terme word in dié verband bekend.

* Die New Critics, wat sedert die twintigerjare aktief was, het onafhanklik van die Russiese formaliste en Praagse strukturaliste ontwikkel (Jefferson & Robey, 1985:65) en op hulle beurt 'n eie rigting met kenmerkende terminologie ingeslaan. Met "close reading" werk hulle veral binne die raamwerk van die inherente meerduidigheid van die literêre teks en die interpretasie daarvan (Van Gorp, 1984:211). Soos by die Russiese formaliste is die uitgangspunt van hierdie kritici ook die eie aard van literatuur en die outonomieit daarvan (Jefferson & Robey, 1985:65). Richards heg byvoorbeeld ook waarde aan die onderskeidende eienskappe van literatuur maar die betekenis van die teks, interpretasie en waardeoordeel is sy grondliggende uitgangspunt (Jefferson & Robey, 1985:66-71). Publikasies soos "The verbal icon" (Wimsatt) en "The well wrought urn" (Brooks) gee die idioom weer waarin die Amerikaanse New Critics teoretiseer (Jefferson & Robey, 1985:73). Van Gorp (1984:211) verwys na die New Critics se "eenzijdige aandacht voor lyriek ... en meer bepaald voor komplekse poëzie". Ook die beklemtoning van strukturele samehang of organiese koherensie (Jefferson & Robey, 1985:90) is bekend vanuit die begripkaders van die New Criticism. Koherensie word egter volgens Wellek (1982:95) nie in 'n formalistiese sin gebruik nie omdat die New Critics die vorm-inhoud onderskeiding verwerp - "they believe in the organicity of poetry and, in practice, constantly examine attitudes, tones, tensions, irony and paradox".

* Verder is daar nog die Post-strukturaliste, met wie die dekonstruksionalis, Jacques Derrida, geassosieer kan word. Jefferson (Jefferson & Robey, 1985:104) haal Derrida aan waar hy stel: "We are ... still inside structuralism in so far as structuralism constitutes 'an adventure of vision, a conversion in the way of putting questions to any

object'." Konsepte soos logosentrisme teenoor "différance" word bekend. Laasgenoemde term is deur Derrida self gemunt en impliseer dat enige taalelement tegelyk verwant is aan ander elemente in die teks en verskillend is daarvan (Jefferson & Robey, 1985:105). Daar is, volgens Derrida, niks buite die teks nie: "Texts are texts about texts, enclosed in a whole constantly replacing and reiterating each other - they are each other, insofar as the meaning of each signifier does not entail a signified but is an infinite chain of other signifiers." (Ryan & Van Zyl, 1982:96.)

Ten slotte is daar nog talle ander verwante vertakings van teoretiese strominge wat almal in hulle eie begripkaders terminologie skep. Die resepsie-teoretici, wat veral die rol van die leser en lesertipes in aanmerking neem, skep begrippe en terme binne die raamwerk van hulle teorie. Iser, wat veral die individuele relasie teks-leser bestudeer (Van Gorp, 1981:225) gebruik onder andere die term "implisiete leser", en Jauss se term "verwagtingshorison" is 'n belangrike begrip in die resepsie-onderzoek. Van Gorp (1984:255) verklaar in dié verband: "volgens Jauss gebeur waardebeplating op grond van de communicatie tussen de tekst en de verwagtingshorizon van de lezer". Ook semiotici soos Lotman, Riffaterre en andere wat binne die kader van kodes en tekens werk wat betekenis moontlik maak, gebruik "eie" terme om 'n bepaalde teorie te dien.

'n Algemene omlyning van begripkaders wat deur teoretici opgestel word, is 'n studie op sigself en val duidelik buite die bestek van hierdie studie. Wat wel hier relevant is, is die noodsaak van teoretiese begroning vir 'n literêre rigting. Todorov (1981:x) sien 'n poëtika as fundamenteel vir literatuurstudie omdat meetbaarheid en vergelykbaarheid daardeur moontlik gemaak word. Strydom (1985:45) pleit vir 'n "kreatiewe literatuurwetenskap" en veral om "gestandaardiseerde metodes" en "herhaalbare resultate" daar te stel. Hrushovski (1976:xxiv) stel dit só: "Poetics is only one task of the study of literature, but it alone can provide the basis for all other branches of this discipline." So besien vorm die teoretiese 'n basis vir literêre diskoers.

1.2.4 Kritiek as literêre diskoers

Benewens die teoretiese komponent van literatorskap bestaan daar ook 'n praktiese, wat in die Afrikaanse literêre tradisie as "kritiek" bekend staan. Die Duitse term "Literaturkritik" slaan gewoonlik op dagresensies of aktualiteitskritiek, maar in Afrikaans kan literêre kritiek dui op dagblad-, tydskrif- en radioresensies sowel as wetenskaplike literêre ondersoeke. Die Engelse term "criticism" is nog meer omvattend en sluit nie alleen literêre teorie en literêr-wetenskaplike ondersoek in nie, maar ook resensies en selfs die literêr-historiese. Aangesien die teoretiese diskoers van literatorskap reeds bespreek is en die historiese as slotafdeling van die literatorbespreking volg, sal in hierdie afdeling slegs praktiese kritiek beskou word. Hiermee bedoel ek nie "practical criticism" soos bekend sedert I.A. Richards, Coleridge en andere nie en onderskryf ek nie die ideale en metodes van hierdie "beweging" sonder voorbehoud nie. My verwysing na die praktiese dien bloot om kritiek van die literator se teoretiese en historiese diskoers te onderskei. Ek sal my beperk tot kritiek waarin wetenskaplikheid en kreatiwiteit die waarskynlikste voorkoms het omdat dit uiteindelik gaan oor die literatorwoordkunstenaar. Dit sluit onder andere dagbladresensies en ander aktualiteitsvorme van kritiek uit aangesien die gedronge aard en joernalistieke doel van aktualiteitskritiek andersoortig is as dié van die wetenskaplike literatuurondersoek. Eersgenoemde is gewoonlik hoofsaaklik gerig op bekendstelling van kunswerke in algemeen-sosiale verband. Die resensent-kritikus is dus selde daarop uit om volledig te analiseer en die interpretasie eksplisiet aan die hand van 'n poëtika te formuleer. Daarom geld wetenskaplike norme nie noodwendig daarin nie. Daarteenoor is die vaktydskrifartikel, hoewel dit ook tydelik en veranderbaar soos die resensie is, gewoonlik op die literêr-teoretiese geskoei, en op wetenskaplik-verantwoorde wyse geformuleer vir 'n min of meer homogeen-ingeligte leserspubliek. Ook die kritiese uitinge wat minder tydelik mag voorkom en wetenskaplik gemotiveer skyn te wees, wil ek nie graag as "finale oordeel" sien nie. Ek onderskryf daarom Roberts (1974:13) se siening van kritiek as 'n "co-operative enterprise which offers no prospect of finality and where the aim is always to do better, to see more clearly, than we have done before".

1.2.4.1 Aannames

- 'n Keuse ten opsigte van literêre perspektief is nodig in 'n studie van hierdie aard en omvang. Omdat T.T. Cloete hoofsaaklik strukturalisties-kreatief⁹ te werk gaan, neem ek as vertrekpunt aksiomas soos interpretasie, evaluering en andere vanuit strukturalisties-georiënteerde benadering.
- Die "wetenskaplikheid" van die kritiese proses word voorlopig as aksioma aanvaar. Daarmee ontken ek nie die talle voorbeelde waarmee die tweespalt¹⁰ in literêre kringe ten opsigte van wetenskaplike kritiek aangetoon kan word nie. Ek beskou alleen maar die besinning oor emosionaliteit versus wetenskaplikheid as behorend tot 'n psigologiese - of wetenskapfilosofiese studie. Hierteenoor is die rol wat wetenskaplikheid en kreatiwiteit speel van fundamentele belang in my studie oor 'n literator wat tegelyk ook die skeppende woordkuns beoefen.
- Die kreatiwiteit van die kritikus word as moontlikheid aanvaar. Trilling (1970:3) beskryf byvoorbeeld die literator as "... the kind of judge ... who has a pretty thorough knowledge ¹¹ - although

⁹ Hierdie term word gaandeweg verduidelik in hoofstuk 3.

¹⁰ Sommige literatore beweer dat wetenskapsbeoefening 'n intellektuele aktiwiteit is en dat waardering van literatuur neer emosionele komponente bevat as wetenskaplikheid. Ander sien kritiek juis as intellektuele aktiwiteit en pleit daarom vir meer wetenskaplike metodes.

¹¹ Kennis is nie alleen argetipies van literatorskap nie (vergelyk 1.2.1) maar dit is voor-die-hand-liggend: kundigheid werk subjektief on-wetenskaplike 'smaakkritiek' teë.

not necessarily a practical command ¹² - of the technical means the artist or craftsman uses and the ability to perceive and point out the particular merits of the work". Dit is hierdie "ability to point out" wat onder andere die kundigheid en kreatiwiteit van die literêre kritikus ter sprake bring.

1.2.4.2 Kritiek, kundigheid en kreatiwiteit

* Kritiek

Literêre kritiek is deskriptief - evaluerend van aard. Vir die ernstige kritikus gaan dit immers om interpretasie en beoordeling. Cairns (1961:1) beweer selfs dat dit nog altyd só met kritiek gesteld was: "From the beginning criticism has exhibited two aspects. In one it has compared and judged; it has attempted to isolate the values of literature and to determine whether the specimens it appraises are good or bad. In its other aspect criticism does not seek to judge but to explain." 'n Verskeidenheid definisies, waarvan ek slegs drie aanhaal, beklemtoon telkens veral die evaluatiewe aard van kritiek. Van Gorp (1984:168) noem kritiek 'n dissipline binne die literatuurwetenskap "... die zich bezighoudt met de analyse, de interpretatie en de evaluatie van individuele literaire teksten". Cuddon (1979:166) praat van "The art or science¹³ of literary criticism" wat aan vergelyking, analise, interpretasie en evaluasie gewy word. Wellek (1970:85) beskou kritiek as "... knowledge aiming at description, interpretation, characterization and finally evaluation of works of art". Ook die praktyk van die resepsieteoretici en dié van die dekonstruksie konvergeer uiteindelik in die evaluatiewe funksie van die kritikus. Dat sekere konkretisering in die invul van oop plekke in die teks gangbaar is en rekening hou met die "ingeboorde"

¹² Vergelyk 1.4 waar die literator wél oor die 'practical command' beskik.

¹³ 'n Interessante alternatief van wetenskap en kuns waarop ek in 1.2.4.3 terugkom.

kontrole van die teks, (Iser, 1980:111) berus by beoordeling. Begrippe soos "estetiese distansie" en "verwagtingshorison" is juis deur Jaus gemunt om die "kunskarakter van literêre werke te 'meet'" (Ohlhoff, 1985:52). Die kommunikasie tussen teks en leser, die aktiewe leserrol en besinning oor die totstandkoming van die estetiese objek is onderworpe aan evaluering. Selfs wanneer 'n teks beskou word met betrekking tot die wyse waarop hy homself dekonstrueer, ontkom die kritikus nie aan evaluering nie. Wanneer gewerk word met tekselemente wat hul eie teks ondermyn, is die kritikus nie alleen verplig om te oordeel watter elemente nie in die tekssisteem inpas nie, maar ook wat die aard van die elemente is en in watter mate (of wanneer) dekonstruksie plaasvind.

Wellek (1982:85) maak gewag van die huiwering van wetenskaplikes om te evalueer: "they think that this would violate objectivity". Die ironie, gaan Wellek voort, is dat niemand in die praktyk waardeoordeel kan ontglip nie: "In practice they often have to accept the verdict of the ages, which is after all the accumulated opinions of the others in the past. Since they are interested in devices and regularities, they can plead that these can be observed even in trash or in subliterate. The Geneva school is precluded from evaluation by the very theory of identification. In practice, of course, these critics study only authors whom they value; neither they nor anyone else can escape the problem of evaluation." (Wellek, 1982:85.) Voeg 'n mens by bogenoemde betoog die feit dat outeurs soos Shaw (1972:101) en Trilling (1970:1) ons woord "kritiek" etimologies terugvoer na die Griekse begrip/woord vir oordeel/beoordeling, dan lyk dit asof evaluasie as die gemene deler van literêre kritiek beskou kan word.

Hoewel die evalueerende funksie van die kritikus as fundamenteel beskou kan word, is die wyse waarop beoordeel word al sedert die vroegste tye in dispuut. Die literêre perspektief van waaruit die kritiek plaasvind, is van bepalende belang vir die uitvoering van die kritiese aksie. Aannames, terme en metodes wissel na die mate waarin die persoon van die kritikus 'n rol in die kritek speel - persoonlike smaak selfs teenoor objektief-wetenskaplik - en dit wissel van generasie tot generasie, van literêre "skool" tot "skool". Niemand kan immers kritiek beoefen nie,

sonder "a complex set of assumptions on poetics and (without) an assortment of terms and methods" (Hrushovski, 1976:xxiv).

* Kundigheid

Sonder studie, dit wil sê bloot intuïtief, kan literêre kritiek nie wetenskaplik bedryf word nie. Wetenskaplikheid in kritiek impliseer sowel die bestudering van literêre kriteria en norme as ondersoek van konkrete literêre kunswerke. Hrushovski (1976:xv) verwys daarna as "scholarly activity involving an exhaustive study of the literary aspects of certain specific works of literature". Sedert 1938 pleit onder andere ook J.C. Ransom daarvoor: "Criticism must become more scientific or precise and systematic and this means that it must be developed by the collective and sustained effort of learned persons ... Rather than occasional criticism by amateurs I should think the whole enterprise might be seriously taken in hand by professionals." (Lodge, 1972:221.)

Nogtans is outeurs dikwels versigtig om wetenskap in dieselfde asem as kritiek te noem. Preminger (1975:73) huiwer byvoorbeeld om die bestaan van "scientific criticism" te erken as gevolg van die onverifieerbaarheid van 'waarde'. Dingle (1949:31) verklaar: "There can be no scientific critic properly so-called until, if ever, criticism becomes a science. In the mean time there is no reason why the critic should not practice a scientific method, the value of which has been thoroughly established in order to secure the best vantage ground for attacking his problems." Die gevaar bestaan natuurlik dat die term "wetenskap" met natuurwetenskaplike konnotasies geïnterpreteer word, terwyl dit eintlik gaan om wetenskap as oorkoepelende fenomeen. Dit gaan tog om wetenskap as "kennis" (Van Dale, 1977:1093), "kennis van feite, verskynsels en wette verkry en bewys deur waarneming, eksperiment en logiese redenering" (HAT, 1981:1359). Daarom behoort die natuurwetenskaplike binne die "wette" van natuurgegewe, byvoorbeeld na objektiwiteit, kontroleerbaarheid ensovoorts te streef, terwyl die kritikus binne die gegewe van die artefak na hierdie norme streef. Die wetenskaplikheid wat Todorov (1981: ix) vir poëtika vra, is myns insiens ook vir kritiek nodig: "... not to claim a degree of exactitude comparable to that achieved in the natural sciences, but to indicate a concern with the coherence of the body

of knowledge and the principles of knowing that constitute literary study". Die "straw of common data" wat Dingle (1949:31) vir wetenskaplike kritiek vereis, bestaan dus tóg, naamlik die artefak met sy unieke struktuur en inhoud - dit wat geskryf staan.

Aan die ander kant kan literêre kritiek ook nie volledig sonder intuïsie funksioneer nie, aangesien die ondersoekobjek 'n estetiese objek is. Die empiristiese opvatting van die wetenskaplike wat, verheve bo intuïsie, data rangskik - data synde "... a conglomerate of certified or certifiable facts" (Margenau, 1969:78) of "bewezen" en "waargemaakte kennis" (Koningsveld, 1979:93) - is slegs deel van die volle wetenskaplike waarheid. Shipley (1972:87) beskryf die intuïtiewe as integrale deel van die kritiese proses: "The intuitive response comes first, the instinctive, personal reaction in the presence of a work of art ... the next step is fuller understanding: the movement toward the ideal and unattainable goal of complete, clear, faithful comprehension. The final step is judgment. This is the ideal order: instinctive response, voluntary understanding, final evaluation." Saam met intuïsie bestaan daar dus heelwat ruimte vir kreatiwiteit in kritiek.

Wat is kreatiwiteit in kritiek eintlik?

Dutton en Krausz (1981:282) stel eksplisiet dat kreatiwiteit teenwoordig is wanneer iets verander of wanneer iets anders is as ander dinge wat vantevore bestaan het. Ook Rogers (1945:255) sien die "nuwe" as fundamenteel vir die kreatiewe: "The very essence of the creative is its novelty ...". Dit is interessant dat juis oorspronklikheid ook vir wetenskaplikheid van belang is. Haefele (1962:257) beweer dat een van die belangrike eienskappe van 'n goeie wetenskaplike is: "the ability to arrive at original selections by abandoning conventional techniques, the capacity to look beyond the obvious and the recognizing of basic relationships involved in a problem before its solution". Hierdie oorspronklike, nuwe sluit ook 'n vars aanslag ten opsigte van bestaande kennis in: "Creative novelty springs largely from the rearrangement of existing knowledge - a rearrangement that is itself an addition to knowledge." (Kneller, 1966:263.) Meerloo (1967:247) verwys daarna as "breakthrough" en stel dat "old patterns and habitual frames of reference are left behind".

Andersheid/nuutheid as sodanig is egter nie kreatiwiteit nie, maar die nuwe moet waardevol wees - 'n waarde inherent aan die kreatiewe produk of 'n diensbare instrumentele waarde. Daarby stel Dutton en Krausz (1981:83), dat die andersheid ook verstaanbaar binne 'n definitiewe verband moet wees.

In die kritikus se keuse van korresponderende data, die samestelling van data en die geldigmaking (validasie) daarvan, speel kreatiwiteit 'n beslissende rol, want " ... the principles of validation are loose. They do not prescribe what has to be conjectured ... " (Margenau, 1969:82). Met kreatiewe rangskikking van beskikbare kennis kan die kritikus nuwe kennis genereer deur interpretasie en evaluasie. "The critic's task is often to recall to mind the things that everybody knows at the right time and in the right context. In this way a fuller interpretation, an altered or more reliable judgement may be arrived at without the introduction of any new concepts or any new facts." (Hough, 1966:174.) Die kreatiewe is dan in die vars aanslag geleë wat lei tot die "voller interpretasie" en "betroubaarder evaluasie".

Kreatiwiteit van die kritikus is die spontane, terwyl verifikasie en beskrywing die beheerde wetenskaplike ondersoek verteenwoordig. Haefele (1962:104) stel dit kortweg: "... discovery is the art, verification the science". Daar is altyd van voorafgaande insig sprake en "insight is the distinguishing mark of creative work", sê Haefele (1962:84). Met betrekking tot insig maak Cloete (1989a) die stelling "... dat elke stuk goeie kritiek afhang van 'n irrasionele insig". Hy verwys na N.P. van Wyk Louw se opstel: "Kritiek oor kritiek" (in *Lojale verset*, 1939) waar die feitelike en die estetiese aspekte van die kritiek bespreek word. "Hierdie insig kan deur ontleding en beredenering aanneemlik gemaak word en deur die kritikus oorgedra word, maar alle ontleding is 'logies van die insig afhanklik, nie die insig van hom' (die ontleding) nie." (*ibid.*) Hierdie kreatiewe insig in kritiek moet nie met die sogenaamde "creative criticism" verwar word nie. "Creative criticism" beskou kritiek op sigself as kunsvorm: die kritikus "treats the work of art simply as a starting point for new creation, as a suggestion for the critic's own that need not necessarily bear any obvious resemblance to the thing he criticises" (Wilde, 1917:143). Op sigwaarde staan soortgelyke stellings

in die teken van 'n verbeeldingryke omgang van die kritikus met die kunswerk. Dit staan direk teenoor die beskouing "to see the object as in itself it really is" - soos Wilde se karakter, Ernest, dit stel: "The highest criticism then, is more creative than creation, and the primary aim of the critic is to see the object as in itself it really is not" (Wilde, 1917:146). Hierdie verbeeldingryke omgang van die kritikus met die kunswerk hou nie rekening met die ideaal om sover moontlik "objektief"¹⁴ en korrek¹⁵ te interpreteer nie. Net soos daar ten opsigte van wetenskaplikheid in kritiek nie van natuurwetenskap sprake is nie, word daar met kreatiwiteit in kritiek geen kunststatus aan kritiek toegeken nie. Wellek (1982:97) stel baie beslis: "Criticism cannot be neutral scientism; it must respond to the work with the same totality of mind with which the work is created. But criticism is always subordinated to creation." Kritiek en kundigheid verskil dáárin van die kunswerk wat daardeur gekritiseer word dat dit sekondêr is en die kunswerk primêr.

Shipley (1972:82) som die interaksie van die wetenskaplikheid en kreatiwiteit in kritiek so op: "In its analytical aspect criticism is an inevitable part of the creative process and in its synthetical aspect it is as much creation as the production of any other work. The confusion rises perhaps from the fact that criticism is at once a science and an art. As a science it involves examination of particular works, observation of their faults and excellences, and (insofar as may be) the induction of general principles. As an art it engages in the production of stimulating works." Hierdie hibridiese karakter van kritiek naamlik om tegelyk wetenskaplik en artistiek te wees, word onder andere ook deur Shusterman (1984:224) onderskryf: "...we cannot say that literary criticism is simply art or simply science, because it is both".

¹⁴ Literêre objektiwiteit is onder 1.2.3.3 aangeraak en word in 1.2.4.3 vollediger bespreek.

¹⁵ Die mate en moontlikheid van korrektheid van interpretasie word onder Interpretasie (1.2.4.3) behandel.

Die krities-kreatiewe kom ook voor in die artistiek-kreatiewe in die vorm van byvoorbeeld ironie, persiflage, ensovoorts. Dit is irrelevant vir bespreking van die werk van 'n literator en word bespreek onder 1.3.

1.2.4.3 Middele tot kritiek

* **Beskrywing** kan as 'n primêr-kritiese middel beskou word. Afhangende van die doelstellings van die kritikus word 'n eie deskriptiewe taal gebruik om die betrokke ondersoekstelsel te dien. Emil Staiger en sekere New Critics beoog byvoorbeeld met beskrywing die verduideliking of uitleg van die individuele gedig, sy meerduidigheid van betekenis en die kompleksiteit van sy organisasie. Hierteenoor beklemtoon die Russiese formaliste beskrywing van literêre sisteme binne historiese verband, dit wil sê genres, literêre skole of die oeuvre van 'n outeur waarteen die individuele gedig bloot as 'n dokument gesien word wat uitdrukking gee aan die historiese kader waarbinne dit val. So gaan dit vir Roland Barthes (1972:650) byvoorbeeld nie om beskrywing van betekenis van die literatuur nie, maar om die stelsel waarin die betekenis opgesluit is. Die konsep beskrywing kan dus wissel van kritikus tot kritikus na gelang van die literêre denkskool waartoe die betrokke kritikus behoort. Met reg kan die objektiwiteit van literêre beskrywing daarom bevraagteken word. Hieroor meer onder die opskrifte **Interpretasie** en **Evaluasie**.

Sedert die negentiende eeu is op definitiewe beskrywing van die teks gekonsentreer in 'n poging om alle interpretasie uit te skakel. Beskrywing is, volgens positivistiese beskouing, in opposisie met interpretasie: "... interpretation - subjective, vulnerable, ultimately arbitrary - and description, a certain and definite activity" (Todorov, 1981:4). Na aanleiding hiervan ontstaan die vraag of beskrywing wel sinvol kan plaasvind sonder interpretasie. Sou beskrywing ontdaan van interpretasie nie neerkom op blote oorskryf van die teks nie?

Die teendeel van die siening dat interpretasie teenoor beskrywing staan, blyk in strukturalisties georiënteerde kritiek waar te wees: sodra kritiese beskrywing ter sprake kom, is interpretasie onontkombaar. Todorov (1981:4) sien die verskil tussen interpretasie en beskrywing as 'n blote graadverskil. Trilling (1970:15) sien 'n hegte verbondenheid tussen

beskrywing en interpretasie raak sodat die onderskeid selfs op 'n stadium verdwyn: "There comes a point at which description becomes interpretation."

Hierdie veelheid van uiteenlopende beskouinge in verband met die konsep beskrywing word deur Margolis (1965:71) raakgesien en hy stel voor dat dit in die reine gebring word deur studie: "... by further examination of the object or the points of view from which it is described". Beskrywing is dus, ten spyte van die fundamentele verskille in die metode daarvan, 'n onmiskenbare middel in die kritiese proses.

* **Interpretasie.** Met die erkenning van interpretasie as belangrike kritiese middel, kom veral die metode en aard daarvan skerp onder die soeklig. Die aard van literêre interpretasie is geen simplistiese konsep nie en daarby skyn dit 'n sentrale rol in die kritiese aktiwiteit te speel. Schmidt (1983:71) maak die volgende kategorieëse uitspraak: "Beyond any doubt, interpretation has always been and still is the core of critical activities and hence their pivotal question."

Daar is in die geskiedenis van die literêre kritiek veral twee uiteenlopende hoofsieninge van interpretasie. Een daarvan ken primêre status aan kodes en konvensies toe, terwyl die kunswerk bloot as vertrekpunt in terme van 'n verwagtingshorison geneem word. 'n Ander neem die teksstruktuur as uitgangspunt. T.T. Cloete se literêr-teoretiese instelling vind by laasgenoemde gesigspunt aansluiting. Daarom bepaal ek die res van die bespreking in hoofsaak by die tegnieke en metodes daarvan en sal slegs vergelykenderwys eersgenoemde rigting aanraak. Vanuit strukturalisties georiënteerde oogpunt is geen interpretasie buite om die data van die artefak regverdigbaar nie. Louw (1967:104) stel dit so: "'n Kunswerk kan nie verklaar word uit enigiets behalwe sy struktuur nie." Dit strook met literêr-kritiese denkrigtings soos die Russiese formaliste, die New Critics, die "Werk-Interpretation"- en "Explication de texte"-groepe, wat uitgaan van die sogenaamde outonomie van die teks en sterk leun op verklarende betekenisanalise. Culler (1981:5) maak melding daarvan dat "the most insidious legacy of the New Criticism is the widespread and unquestioning acceptance of the notion that the critic's job is to interpret literary works." Volgens die teksuitgangspunt is interpretasiekontroles

inherent aan die kunswerk as eenheid, wat bepaal watter vrae gevra moet word en tekstueel kan bepaal of die interpretasie die regte antwoorde bied. Variasies en uitbreidings is moontlik binne die kader van die gestruktureerde, outonome kunswerk.

Muller (1984:85) laat byvoorbeeld binne die outonome struktuur van die kunswerk ruimte vir relatiwiteit. Hy erken naamlik die interafhanklikheid tussen komponente binne die teks en praat van "relatiewe outonomie". Hy verduidelik dit só: "Waar twee sake in verhouding tot mekaar verkeer, kan die een relatief outonoom wees ten opsigte van die tweede ten aansien van sekere aspekte van hul verhouding, en die tweede is dan in hierdie opsigte afhanklik van die eerste. Wat ander fasette van die verhouding betref, is die eerste saak egter weer afhanklik van die tweede. Hierdie relatiewe outonomie bly egter steeds binne die kunswerk, wat as outonome eenheid erken word."

Johl (1984:249) sien die outonomistiese benadering van die literêre werk nie as 'n "hermetiese" verseëling (afseëling) "in sy selfgenoegsaamheid" nie. Sy meen: "wanneer so 'n benadering sê dat 'n literêre werk nie direk na 'n spesifieke situasie in die ervaringswerklikheid of empirie verwys nie, word daarmee nie beweer dat alle werke self-referensieel is (oor hulle eie prosesse handel) of selfs nie-referensieel (outisties) is nie".

Van Gorp (1984:151) stel dat interpretasie enersyds die "autonomie en anderzijds het primaat van het intuïtiewe invoelingsvermogen van de be- gaafde kritikus" erken. In die wetenskaplik-verantwoorde interpretasie¹⁶ is daar nie sprake van die bloot intuïtiewe nie - dit staan direk teenoor die subjektief-literêre gesprek. Die wetenskaplike eis van toetsbaarheid word deur die artefak tot stand gebring met sy eie unieke vorm en inhoud as kontrolebasis. "Die literêre werk is 'n selfstandige gesagsentrum wat self die riglyne verskaf vir die wyse waarop hy 'gelees'

¹⁶ Van Gorp (1984:152) se definisie van interpretasie beklemtoon juis hierdie aspek: interpretasie is 'n "metodisch en wetenschappelijk verantwoorde realisatie van een tekst."

(geïnterpreteer) wil wees en ook vir verbandlegging na buite die teks. Die werk, en wel: as 'n geheel, kan op simboliese of impliserende wyse van toepassing wees op of geldigheid hê vir 'n ander ervaringswerklikheid of die empirie op die maniere waarvoor in die teks voorsiening gemaak word." (Johl, 1984:249.)

Dit is daarom vanuit hierdie standpunt moontlik om 'n interpretasie op grond van die teksgegewe te maak sonder om die "bedoeling" van die outeur in aanmerking te neem. Vanuit die struktuur besien, is die bedoeling irrelevant aangesien die outeur nie die woorde binne tekstuele verband so haarfyn kan "plaas" dat alle emotiewe implikasies daarvan gedek word nie. Die woordkunstenaar hoef ook nie bewustelik alle moontlike duidingselemente in die kunswerk te konstrueer nie. Tog is dit daar in die groot kunswerk en kan dit buite die bedoeling van die outeur om geïnterpreteer word. Dingle (1949:106) stel dit só: "The idea is as old as Plato that a true poet is greater than he knows. Enshrined within his work are truths of which he was scarcely conscious and it remains for us to interpret his genius with a clarity and completeness that he could not realise himself. For this the analytical method alone is adequate." Volgens Van Gorp (1984:15) is die term interpretasie in die geskiedenis van die literêre kritiek "vooral gereserveerd voor een verklarende betekenisanalyse van een literair werk ..." Enersyds word die "outonomie" van die kunswerk en andersyds "het primaat van het intuïtiewe invoelingsvermogen van de begaafde criticus" deur interpretasie veronderstel. In ooreenstemming met Mooij (1963:145) kan dus wel die vraag gestel word: "Is het interpreteren ondanks zekere wetenschappelijke elementen, niet veeleer een kunst dan een wetenschap?"

Interpretasie buite om die outeur impliseer egter nie die subjektiewe "inlees" van betekenis in die teks nie - die basisteks verskaf immers voortdurend die kontrolemateriaal in sy unieke struktuur-eenheid. Iser (1978: 49, 50) praat met betrekking tot betekenis van "fulfillment of conditions that have already been structured in the text". Die kritikus kan daarom binne tekstuele verband die emotiewe implikasies van die woord ondersoek en op grond daarvan betekenis aflei. Mooij (1963:145) meen kunsgevoeligheid kan by interpretasie hoogstens "een noodzakelijke voorwaarde" wees, maar dit gaan om die wetenskaplike karakter van die

verantwoording van so 'n interpretasie. Hy sien interpretasie as prinsipiële hipoteties en die wetenskaplike wyse waarop dit geformuleer word as deurslaggewend. Mooij (1963:155) pleit daarom vir 'n groter voorraad "neutrale terme" aangesien dit moontlik is om "analyserend vast te stellen, dat een werk overeenkomstig bepaalde artistieke codes is gecomposeerd". Die saak word bemoeilik daardeur dat baie skynbaar-neutrale literêre terme tog 'n normatiewe inhoud bevat.

Geen wonder, daarom, dat Malan (1985:15) daarop wys dat dit by interpretasie gaan om "... die mees adekwate interpretasie te verkry, en veral die een wat die meeste betekenis moontlikhede wat in die teks gegee word, te verreken. Interpretasie en betekenis impliseer mekaar."

Betekenis is in die literatuur inderdaad 'n veel ruimer begrip as "bedoeling" as gevolg van die veelheid van betekenis moontlikhede, meerduidigheid, wat inherent aan die kunswerk bestaan. Hrushovski (1976:xxvii) se kreasie van 'n geïmpliseerde outeur" (wat hy grootliks uit die teks aflei) om só die outeur se bedoeling te bepaal, is oorbodig vir wetenskaplik gefundeerde interpretasie. Bedoeling is selfs nie altyd herleibaar uit die teks nie, omdat die woord kognitiewe sowel as emotiewe betekenisdraer is. ¹⁷

'n Verskeidenheid tegnieke word aangewend om die begrip "wetenskaplik" te interpreteer. Betekenistoekening vind veral plaas op grond van struktuuranalise, wat só verstrengel met interpretasie is, dat dit nie altyd skeibaar is nie. Iser (1975:7) verklaar: "Whenever we analyse a text, we never deal with a text pure and simple, but inevitably apply a frame of reference, specifically chosen for our analysis." Interpretasie sowel as analise is in der waarheid twee fasette van 'n poging tot begrip van die literêre kunswerk. Die analitiese metode, wat sedert onder andere

¹⁷ Vergelyk in dié verband die bespreking "The intentional fallacy" (Wimsatt & Beardsley, 1954:3-18) wat handel oor die hantering van outeursbedoeling wat wel uit ander bronne mag blyk, maar nie in die ter sake teks gerealiseer is nie.

Anatomy of criticism (Frye, 1957) al hoe meer die dogmatiese in kritiek vervang, skakel in wese met die Aristoteliaanse tradisie van belangstelling in die samestellende onderdele van die kunswerk. Daarom behoort literêre analise nie gesien te word as 'n kliniese disseksie of versnippering van die kunswerk nie. Analise is bloot 'n poging om die "saampraat" van elemente wat betekenis in 'n werk opbou, bloot te lê. Dit is 'n "werkwyse waarop een teks bestudeer word in zijn samestellende onderdelen zowel op vormlik as op inhoudelik vlak" (Van Gorp, 1984:20). Shipley (1972:23, 24) se definisie van analise vestig die aandag op die onderskeidende sowel as die sintetiserende funksie van die analitiese metode: " ... discrimination and separate consideration of its parts or elements, and of the relations among them ... the process of distinguishing, and making explicit, elements of meaning ... that are together in the work of literature . Thus the analysis ... is concerned to point out the several meanings that are synthesized by a particular symbol or metaphorical statement, or the various ways in which a particular group of words may be syntactically constructed."

Betekenis as sodanig is egter nie vir alle kritici ewe belangrik nie, trouens daar bestaan ambivalensie oor die betekenis- en interpretasiekonsep. Weer is dit die "frame of reference", wat Iser in verband met analise en interpretasie noem, wat deurslaggewend is. Roland Barthes, wat deur Wellek (1982:45) beskou word as "the prophet of structuralism", benader interpretasie byvoorbeeld sinchronies en ontken die hermeneutiese funksie van die kritikus met betrekking tot betekenis: "The critic is not called upon to reconstitute the message of the work, but only its system, just as the business of the linguist is not to decipher the meaning of a sentence, but to determine the formal structure which permits the transmission of its meaning." (Lodge, 1972:650.) Culler (1981:12) vind aansluiting hierby deur teenoor die outonostiese benadering van die enkel artefak die sisteembenadering te stel waarvolgens "critics can move through texts towards an understanding of the systems and semiotic processes which make them possible". Die onderliggende sisteem bepaal hierdie betekenis van die kunswerk en daarom word die interpretasie van die kunswerk buite die sisteem van tekens uitgesluit. Sontag (Trilling, 1970:615), op haar beurt, val weer die analitiese metode met betrekking tot betekenisinterpretasie aan: "Interpretation based on

the highly dubious theory that a work of art is composed of items of content, violates art. It makes art into an article for use, for arrangement into a mental scheme of categories." Sy stel daarom in die plek van "formal analysis" "a really accurate, sharp, loving description of the appearance of a work of art" en "a descriptive, rather than prescriptive vocabulary - for forms" (Trilling, 1970:618). Hiermee is ons terug by beskrywing sonder interpretasie, wat reeds ter sprake was. Sontag (Trilling, 1970:612) spreek haar verder sterk uit teen 'n voorskriftelike tipe betekenisinterpretasie wat 'n bewuste verstandshandeling is en wat 'n sekere kode of reëls by interpretasie erken. Sy beskou die taak van só 'n metode van interpretasie as byna soortgelyk aan vertaling en motiveer: "The interpreter says, Look, don't you see that X is really - or really means - A? That Y is really B? That Z is really C." Sy sien daarom die moderne styl van interpretasie as iets destruktiefs: "... as it excavates (it) destroys; it digs 'behind' the text to find a subtext which is the true one" (Trilling, 1970:613). Sy sien interpretasie as "revenge of the intellect upon the world" wat die wêreld verskraal as gevolg van "a shadow world of meanings" (ibid.).

Ander kritici heg weer besonder baie waarde aan die kreatiewe in interpretasie.

Bloom (1973:94-95) se oorbeklemtoning van kreatiwiteit in interpretasie lei tot die volgende stelling: "there are no interpretation but only misinterpretations and so all criticism is prose poetry". Hierdie siening sluit weer aan by die standpunt dat kritiek nie sekondêr is nie: Holub (1984:158) bevestig dit só: "The emphasis here is not on the secondary aspect of interpretation but rather on the production of new texts. In spatial imagery one would say that commenting on a piece of literature entails adding a layer on top of or even next to the text, as opposed to penetrating into or coming closer to something primary." Dit is die "complete liberty of interpretation" waarvan Roland Barthes 'n voorstander is, die verheffing van kritiek tot kuns. Interpretasie funksioneer in hierdie sin nie om die betrokke werk te ontsluit nie maar om dit so goed as moontlik met die kritikus se eie taal te bedek (Wellek, 1982:83). Wellek (ibid.) beoordeel hierdie siening soos volg: "What has started out with the ambition to become a science, has ended in sheer

arbitrariness, caprice and self display. Criticism, at least as it has been conceived since Aristotle, is abandoned." Hy pleit daarom vir interpretasie wat nie van evaluasie geskei kan word nie, en verklaar dat alle literatuurstudente uiteindelik die literatuur beoordeel (Wellek, 1982:46). Die onvolledigheid van interpretasie sonder evaluasie word deur Preminger (1975:161) uitgespel: "... a really thorough interpretation of a poem must be evaluative: as we consider the exact meaning and associations of each phrase, its relation to the whole, the effect of the poem's rhythm and formal qualities, we are either assuming that these effects are achieved, or else drawing attention (implicitly at least) to inadequacies."

Dit is duidelik dat interpretasie binne die teksraamwerk steeds onderworpe is aan die kritikus se tydsgebondenheid, verwysingsraamwerk, lewensbeskouing, ensovoorts. Preminger (1975:946) onderskryf so 'n stelling: "Objective interpretation is impossible; we always understand literary works separated from us in time through our own mode of vision." Ook Todorov (1981: xxx) verwys na 'n "new grid of interpretation for which he is not generally responsible but which comes to him from his culture, from his time, in short from another discourse; all comprehension is the encounter of two discourses: a dialogue". Interpretasie impliseer dus 'n sekere mate van subjektiwiteit en tog word binne die gegewe verwysingsraamwerk van die teks na objektiwiteit gestreef. Dit is in dié verband dat literêre studie objektiwiteit in die hand werk en steun: "... scholarship, like science, fits its results together into a corporate enterprise, which neutralises the subjectivity of the various personal approaches, and it practices a discriminating eclecticism to guard against the doctrinaire limitations of any one school of thought". (Levin, 1967:24).

Interpretasie en evaluasie is selde afsonderlike "stappe" in kritiek. Om te kan evalueer, moet die kritikus kan interpreteer, maar daar is nie sprake van finaliteit in die volgorde van interpretasie en evaluasie nie. "We do not first interpret it and then evaluate it, taking each step with finality. Rather, we test a tentative interpretation by considering the tentative evaluation of the poem to which it leads, progressively altering each in the light of the other." (Margolis, 1962:123.)

* **Evaluasie.** Die rede vir die sentrale plek van evaluasie binne die kritiese proses moet daarin gesoek word dat die literêre kunswerk, soos ander kunswerke, intrinsieke waarde het. Hough (1966:8) beskou kunswerke as "constructed to be objects of value". Ten spyte hiervan meen Van Rees (1985:67) dat die kunswerk se waarde eers deur die kritikus toegeken moet word en dat daar geen vaste reëls vir die toekenning van waarde bestaan nie: "Noch het repertoire van belangrik geachte werken noch hun hiërarchisering naar kwaliteit liggen eens en vir altijd vast." Daarby, betoog Van Rees (1985:65), is kwaliteit relatief: "Kwaliteit word in de kritiek noch eenmalig noch eenduidig vastgesteld. Wat (ten onrechte) wel eens als 'vaststelling van kwaliteit' word aangedui, is in feite een langdurig proces van toekenning van kwaliteit ... Voor het formuleren van een betoog over een literair werk zijn zij allen aangewezen op een literatuur-opvatting." Die literatuur-opvatting van die kritikus, as deel van sy sogenaamde "achterland" bepaal dus sy evaluering van die literêre kunswerk en dit alles staan in die teken van die kritikus se agtergrond wat volgens Van Rees (en Fens vir wie hy aanhaal) "nooit wit is". Kritiese objektiwiteit kom so in die gedrang ten opsigte van evaluering.

Omdat dit in hierdie bespreking gaan oor evaluasie as onderdeel van kritiek, is die hele diskussie rondom subjektiewe versus objektiewe kritiek irrelevant. Ek aanvaar daarom voorlopig die rigting wat sedert Kant se preokkupasie daarmee literêre oordeel nie as bloot subjektief of objektief beskou nie: "It is subjective, but there is an objectivity in the subjective, in the aesthetic judgment egoism is overcome: We appeal to a general judgment to a common sense of mankind, but this is achieved by inner experience, not by accepting the opinions of others or consulting them or counting their opinions." (Wellek, 1970a:128.) Wellek (ibid.) "vertaal" Kant se siening in dié verband in moderne terme, naamlik dat estetiese beoordeling nóg relatief nóg absoluut is. Dit is ook nie volgens Wellek heeltemal individueel nie omdat dit sou beteken dat anargie sou plaasvind. Tog is estetiese oordeel nie absoluut sodat gevestigde norme toegepas kan word nie. Kritiek is daarom persoonlik, maar die doelwit daarvan is om 'n struktuur te ontdek wat in die objek self geleë is. So word 'n sekere standaard van juistheid in die oordeel veronderstel ten

spyte daarvan dat daar nie 'n presiese maatstaf is om subjektiwiteit en objektiwiteit te onderskei nie.

Hierdie "subjektiewe objektiwiteit" is daarin geleë dat verwagtings, wat voortspruit uit vorige ervaring(e) van literatuur 'n invloed uitoefen op die kritikus se benadering van 'n resente werk. Aan die ander kant mag vooropgesette beginsels nie die waardeoordeel in struktuur-georiënteerde kritiek bepaal nie omdat die werk self die beginsels stel. Juis daarom is interpretasie van soveel belang vir evaluasie: die waardeoordeel vloei daaruit voort: "The concept of adequacy of interpretation leads clearly to the concept of correctness of judgment. Evaluation grows out of correct understanding." (Wellek, 1985:52.) Die literêre kunswerk en die beginsels wat ons daarop toepas, staan in 'n wederkerige verhouding tot mekaar: "The principles bear upon the attitudes to the works and the works affect our attitudes to the principles." (Roberts, 1974:61.) So kan daar nie sprake wees van 'n bepaalde "foot-rule"-maatstaf in die evaluasie nie, maar dit groei organies uit begrip van die kunswerk. Daar is dus norme by beoordeling van die literatuur, maar dit is nie a priori geformuleer nie omdat dit uit die kunswerk self voortkom. Wanneer norme wel geformuleer is (op grond van bogenoemde), moet dit as tydelik en veranderbaar beskou word - literêre norme is modifieerbaar, falsifieerbaar deur 'n werk of deur nuwe skrywers. Jan Mukařovský (Wellek, 1970:290) sien waarde as 'n veranderende konsep in die geskiedenis, maar wil nogtans nie suiwer relativisties daaroor dink nie; daarom stel hy voor dat een of ander antropologiese kern, 'n gemeenskaplike benaming gevind word waarteen die verskillende estetiese waardes gekontrasteer of vergelyk kan word. Wellek (ibid. 295) verklaar die volgende in verband met Mukařovský se metode: "The emphasis on the work of art as a totality which is conceived as a dynamic dialectical process rather than an organic body, the ideal ... of an internal history of the art of poetry, the view of literature as part of a general theory of signs in which function, norm and value interlock seem to me substantially valid conceptions even today."

Levin (1967:20) waarsku dat waarde nooit as ingeskape eienskap van die kunswerk gesien kan word nie; "... it is a rating placed upon a work by observers." Hierdie konsep van evaluasie sluit aan by die idee dat

die literêre werk nie waarde op sigself het nie, maar dit eers verkry wanneer dit deur die leser beoordeel word. Die trekke van so 'n kunswerk word dan blootgelê met betrekking tot die belangstelling van die leser, maar dit gee ook uitdrukking aan die kriteria van die leser. Daarom, sê Levin (1967:72) bestaan kunswerke nie in 'n tydlose vakuum nie, "but in a continual flux of evaluation and reevaluation".

Evaluasie kan 'n aktiewe middel tot kommunikasie in die literêre gesprek word mits dit sekere spelreëls in ag neem. Van Luxemborg (1981:82) noem hierdie spelreëls selfs "eise waaraan een ideaal evaluatieverslag zou moeten voldoen." Hoewel ek Luxemborg se uiteensetting hiervan onderskryf, verkies ek die minder dogmatiese term, spelreëls, daarvoor. Kommunikasiespelreëls ten opsigte van evaluasie is dan volgens Van Luxemborg (ibid.) 'n eksplisiete verklaring van die funksie wat aan literatuur toegeken word; die stel van kontroleerbare kriteria, toegelig aan voorbeelde uit die teks onder bespreking; aandag aan "struktuurargumenten", plasing van die werk binne 'n oeuvre, genre of stroming.

Soos by interpretasie is daar 'n verskeidenheid modelle in evaluasie, saamgestel deur verskillende opvattinge oor die literatuur en doelwitte van die kritiek en tog is die evaluasie van die literêre kunswerk maar altyd weer aangewys op die kunswerk self. Selfs wanneer 'n vergelykende metode gebruik word, is dit die artefak wat die "points of reference" verskaf. Die vergelyking van kunswerke kan egter slegs dán in waarde-oordeel nuttig wees wanneer daar werke as vergelykingsbasis geneem word waarvan die gehalte nie betwyfel word nie. Die artefak kan dus met reg as uitgangspunt dien: die regulerende faktor ten opsigte van objektief-wetenskaplike evaluasie.

Wat die krities-evaluerende diskoers van die literator betref, onderskryf ek Wellek (1972:560) se volgende uitspraak: "The only truthful and right thing to do is to make this judgment as objective as possible, to do what every scientist and scholar does: to isolate his object, in our case the literary work of art, to contemplate it intently, to analyse, to interpret and finally to evaluate it by criteria derived from, verified by, buttressed by, as wide a knowledge, as close an observation, as keen a sensibility, as honest a judgment as we can command." Met betrekking tot die

idiolektiese in Cloete se poësie is dit aantoonbaar dat die kritiese denkkader van die literator 'n eiesoortige stempel op sy poësie afdruk (vergelyk in dié verband hoofstuk 3).

1.2.5 Historiese as literêre diskoers

Hoewel Cloete nie literatuurgeskiedskrywing as sodanig beoefen nie, in teenstelling met sy literêr-teoretiese en kritiese praktyk as literator, het hy veral in die lemma "Literatuurgeskiedskrywing" (Cloete, 1989) besin oor die aard van die historiese as literêre diskoers. Hierdie diskoersmoontlikheid as deel van die oorkoepelende literator-denkkader waarteen Cloete se idiolek verstaan moet word, word dus nie bloot volledigheidshalwe ingesluit nie. Waar in 1.2.3 en 1.2.4 doelbewus oor teorie en kritiek as komponente van literatorskap gehandel is omdat dit as agtergrond dien vir die hoofstukke wat volg, sal in hierdie afdeling ook na Cloete se uitsprake verwys word. Die motivering daarvoor is enersyds omdat dit nie weer ter sprake gebring kan word nie vanweë die aard van Cloete se literator-digterskap en andersyds omdat dit kernbegrippe in verband met die historiese as literêre diskoers bevat.

1.2.5.1 Literatuurdimensie

Met die aanwas van literatuur is daar sprake van groei en beïnvloeding binne die literêre sisteem as geheel. Die dinamiek van die woordkuns asook die veranderende kommunikasiesituasie is verantwoordelik vir die historiese dimensie van literatuur. Erlich (1965:251) verwys na die formalistiese standpunt in verband met historisiteit in die literatuur: "... the mere co-existence of various elements in a literary whole gave way to that of dynamic integration. This in turn implied periodical shifts in the hierarchy of components, continuous changes in the esthetic function of the literary devices." Hierdie veranderinge vind plaas binne die literêre sisteem. Vanselfsprekend is daar daarom 'n literêre diskoers wat hom bemoei met die literatuur as produk van die geskiedenis, dit wil sê literatuur as geskiedenismaker.

Bomhoff (1982:126) sien geskiedenis in objektiewe sin as "het verloop van feiten in de tijd" en literatuurgeskiedenis is volgens hom daarom "het

suksesievelijk ontstaan der literatuur, met de veranderingen en drijvende krachten die de kunstenaar bewegen zo en niet anders te schrijven". Geskiedenis in subjektiewe sin betrek weer die "meedeel" van feite. Watter metode ook al gevolg word, "inzicht in samenhang en voortgang" is die kriteria vir ware geskiedskrywing (Bomhoff, 1982:127). Baumgartner se tipering van geskiedenis as "Sinngelbilde" sluit hierby aan: geskiedenis kom volgens hierdie beskouing tot stand as gevolg van inherente vorming, en geskiedenis as geheel kan só nooit as finaal, objektief of selfs werklikheid beskou word nie. Geskiedenis is volgens bogenoemde siening slegs 'n regulerende idee om ons historiese verworwe kennis uit te brei (Rusch, 1985:263). Die konsekwensie hiervan is dat 'n historiografiese verslag se geldigheid nie toetsbaar aan historiese feite is nie; slegs beoordeling van die geloofwaardigheid en relevansie daarvan is moontlik binne die referensieraamwerk wat deur konsensus gebied word.

Daar is nog legio ander sienings ten opsigte van die literêr-geskiedkundige konsep en verskille kan hoofsaaklik toegeskryf word aan wisseling in belangstelling, begronding, bedoeling, kortom: die hele literêre bedryf. Terme in die hantering van die literêr-historiese is daarom ook talryk en dit kan selfs in 'n doolhof van jargon buite konteks ontaard. 'n Duidelike omyling van die literêr-historiese perspektief van waaruit terme gebruik word, is dus nodig. Ek neem weer eens die strukturalisties-georiënteerde perspektief as uitgangspunt en voeg, waar relevant, konsepte vanuit ander literêr-historiese perspektiewe toe, want, soos Wellek (1982:142) dit stel, "holding a point of view and even a specific creed cannot mean that other approaches or perspectives would remain invisible". Met 'n benadering vanuit strukturele oogpunt verkry ek nie alleen 'n teoretiese vertrekpunt en basis vir 'n bespreking van die literêr-historiese diskoers nie, maar gebruik ek ook die literêr-historiese perspektief van waaruit Cloete werk.

Daar bestaan veral twee prominente rigtings met betrekking tot literêre geskiedenis, naamlik kroniekskrywing en geskiedskrywing. Kroniekskrywing is hoofsaaklik gerig op 'n ensiklopediese opteken en rangskik van literatuur, outeurs en kritiese uitsprake van 'n periode of taal. Dit kan "chronologies of alfabeties of tematies" (Cloete, 1989) weergegee word, maar die kenmerk daarvan is die inventariese aard. Hierteenoor

staan die literatuurgeskiedskrywing waarvan die belangrikste ordeningsbeginsel die kritiese is. Dit veroorsaak dat die geskiedskrywer en/of historiograaf¹⁸ se taak méér is as " ... the reporting of gigantic congeries of mere events and names and dates" (Preminger, 1975:167). So word die historiese weergawe méér as 'n inventaris van literêre fenomene. Dit word "... the finding of meaningful patterns and correlations, the sorting out of the facts that have consequences from those that seem to have none. Their work is critical from the beginning in the sense that at every stage they must make the basic distinctions between what is and what is not literature, between authors who do not count and those who do" (Preminger, 1975:167).

1.2.5.2 Aard, doel en middele

Literatuurgeskiedskrywing huisves twee interafhanklike komponente naamlik 'n teoretiese en 'n praktiese komponent. Die teoretiese behels veral die historiografie, terwyl die praktiese die histories-beskrywende komponent is. In die geskiedskrywing is teoretiese en praktiese komponente só verweef dat sommige outeurs bogenoemde terme as sinonieme gebruik. Ek onderskei die twee komponente alleen om aan te toon dat literêre geskiedskrywing 'n verwickelde, kritiese dissipline is met 'n wetenskaplik-teoretiese onderbou.

Historiografie kan gesien word as 'n wetenskap wat die verlede ontdek, verklaar en in verband bring met die hede. Dit werk nie rekonstruktief nie, maar die wesensaard daarvan is konstruktief. Dit beteken dat die historiograaf nie probeer om die verlede te rekonstrueer om daardeur 'n eie artistieke produk te skep nie. Met behulp van data konstrueer die historiograaf in der waarheid so objektief moontlik die verlede van die literatuur. Algemene wetenskaplike waardes, eksplikasie van epistemologiese en metateoretiese uitgangspunte, bekendstelling van bronnemateriaal en eksplikasie van modelle en teorieë is dus van belang

¹⁸ Vergelyk die onderskeiding tussen geskiedskrywer en historiograaf onder 1.2.5.2.

met betrekking tot historiografie (Rusch, 1985:276). As teoretiese komponente van geskiedskrywing hanteer die historiografie dus basiese konsepte soos "literatuur," "literêre historisiteit," "diachronie", "sinchronie", ensovoorts. So bied die historiografie 'n wetenskaplik-teoretiese model waarmee die literêre geskiedskrywer kan werk. Soos die literatuurwetenskap 'n epistemologiese basis vir literêre kritiek bied, kan die literêre historiografie myns insiens ook 'n bespreekbare uitgangspunt vir literêre geskiedskrywing bied. Dit is dus méér as 'n hulpdisipline in literêre geskiedskrywing. Dit is die teoretiese begroning van wetenskaplik-gefundeerde literatuurgeskiedskrywing.

Benewens hierdie teoretiese komponent het die literatuurgeskiedskrywing die praktiese beskrywing van geskiedenis van die literatuur tot taak. Omdat die doel, soos reeds vermeld, nie inventaries van aard is nie, is dit vir die literatuurhistorikus nodig om van 'n verskeidenheid hulpdisiplines gebruik te maak, te wete die literatuursosiologie, die invloedestudië en die komparatisme, asook die resepsie-estetika en die genrestudie (Cloete, 1989).

Ten spyte van al die literêre en metaliterêre inligting wat vir die literatuurhistorikus van belang is, is die artefak steeds primêr en ook in die geskiedskrywing van die allergrootste belang. Cloete (1989) wys daarop dat literatuurgeskiedenis "die verstaan en evaluering van die literêre werk en van die hele werk dien; dit kan nie meer oor verskynsels om die werk heen as oor die werk self, die werk as sodanig, redeneer nie".

Interpretasie en evaluasie van die enkelwerk is dus van belang ook vir die literatuurhistorikus, maar vanweë die spesifieke historiese bemoeienis staan hierdie interpretasie en evaluasie in die teken van die verhouding tussen kunswerke. Interpretasie en evaluasie met betrekking tot literatuurgeskiedskrywing is interpretasie en evaluasie van die diskoers van 'n periode of taal. Die literatuurhistorikus se benadering verskil juis dáárin van dié van die literatuurkritikus, dat hy nie die enkelwerk alleen beskou nie (dit kan wel 'n vertrekpunt wees) maar dat dit ten diepste om die verhouding tussen werke gaan. Geen wonder daarom dat Skinner (1975:228) pleit om 'n "purely critical approach" nie maar in die lig van

ware evaluasie toegee: "... we can scarcely afford to neglect any aids which may genuinely help us to refine or reflect on those judgements". Hy beskou daarom literêre historisiteit en teksinterpretasie as onskeibaar.

Ook die siening van literatuur as 'n kanon is van fundamentele belang waar literatuurgeskiedskrywing méér as blote inventaris is. Die kanon kyk juis nie die enkelwerk mis nie en tog beklemtoon dit die historiese verband daarvan. Mc Fadden (1978:56) se siening van literatuur as 'n kanon onderstreep dit: "literature is a canon which consists of those works in language by which a community defines itself through the course of history. It includes works primarily artistic and those whose aesthetic qualities are only secondary ... The readings of canonic works change throughout the course of their establishment in the canon ... Each work has a life within the canon, depending on how successfully its readings endure this exposure." Hoewel bestudering van die enkelwerk deel van die literatuurhistorikus se taak is, is periodisering die "aangewese beginpunt" (Cloete, 1989).

Die literatuurgeskiedskrywing is weer eens, soos reeds aangetoon in die bespreking van die literatuurteoretiese en kritiese diskoerse, nie 'n geïsoleerde diskoerse nie. Collingwood (1938:4) se uitspraak: "The literary historian must be a critic in order to be a historian" hang daarmee saam dat die teoretiese diskoerse ook nie buite rekening gelaat kan word nie. Die historiese diskoerse moet ook die kriteria, prinsipe, kategorieë, ensovoorts van die literatuur, soos gedefinieer en bestudeer in die teoretiese diskoerse gebruik. Wellek en Warren (1970:445) praat van 'n dialektiese proses, "... a mutual interpenetration of theory and practice". Die literatuurgeskiedskrywing is deel van die oorkoepelende konsep "literatorskap" wat na aanleiding van die belangstellingsrigting van die betrokke literator die pendule na òf die teoretiese òf die kritiese òf die historiese rigting laat swaai. Daarom erken Wellek en Warren (1970:563) die onderskeie gespreksrigtings van die literator, maar pleit dat hulle nie selfgenoegsaam sal isoleer nie.

1.2.6 Samevatting

Literatorskap kan gesien word as hoofsaaklik analities-logies van aard. Die mikpunt bly wetenskaplik kontroleerbare hantering van probleme binne 'n bepaalde ondersoekveld. Daar kan ook nie sprake wees van 'n literator in isolasie binne 'n enkele gespreksrigting nie omdat teorie, kritiek en historisiteit in interaksie optree in die literator se navorsings- en onderrigssituasie. Soos aangetoon, is daar ruimte vir wetenskaplik-kreatiewe denke in literatorskap, maar die wetenskaplike status van die argumente word gemeet aan die logiese eksaktheid asook aan die empiriese toetsbaarheid van hipotetiese stellings.

1.3 DIGTERSAP

1.3.1 Oorsprong

Soos die kennisaspek van literatorskap van die vroegste tyd af die aard daarvan bepaal het, word die esteties-kreatiewe algemeen as fundamenteel vir digterskap beskou. Talle woordeboekdefinsies¹⁹ voer die woord, "digter" etimologies terug na die Grieks "poietes", wat maker of vervaardiger, "doer, creator" (Engels) beteken en beklemtoon daarmee die kreatiewe aard van digterskap. 'n Definisie wat die digter tipeer as "verskunstenaar ... wat hom op digterlike wyse uitdruk" (HAT, 1981:155) bring op sy beurt die estetiese ter sprake. Terwyl begrippe in verband met kreatiwiteit en die estetiese die botoon voer in bogenoemde definisies, is dit opvallend dat nie een daarvan melding maak van 'n wetenskaplike of epistemologiese sy van digterskap nie. Om vas te stel of die uitsluiting van kennis in verklarings van digterskap dui op 'n wesenstrek van die konsep, is dit nodig om meer inligting hieroor te verkry.

¹⁹ Cuddon, 1979:520; ACD, 1984:377; Fowler, 1973:148; COD, 1958:919; Van Dale, 1977:92.

1.3.2 Kennis en kuns

Hoewel die ontstaansgeskiedenis van die poësie toon dat die gedig aanvanklik in diens gestaan het van kennisverwerwing²⁰ is dit bekend hoe die kuns-om-kuns-gedagte van die twintigste eeu reeds didaktiese noodsaaklikheid geloën het. Die informatiewe funksie van poësie word tans ontken ten gunste van 'n betekenisfunksie, en daarby word die fiktiewiteit van die kreatiewe as 'n "form of knowledge" gesien, "within its own terms of reference, true" (Preminger, 1979:376). Lotman (1977:4) sien kuns (en daarmee woordkuns) as 'n georganiseerde genereerder van spesiale tale en om daardie rede verbind met een van die mees komplekse aspekte van menslike kennis. Hoe dit ook al sy, die kennisaspek van poësie word gekwalifiseer as 'n spesiale soort kennis wat anders is as die kennis van wetenskap en tegniek. Hierdie beskouing strook met estetiese norme waarvolgens 'n kunswerk op sy inherente, onskeibare eienskappe getakseer word (Shipley, 1974:315) en dit is 'n siening wat reeds deur Baumgarten en Kant gehuldig is²¹. Nog 'n resente mening van woordkuns as nie-wetenskaplike dissipline met 'n spesiale epistemologiese relasie is dié van Lefevere. Hy beskryf een van die ideale van die literatuur as "to describe experiences, in their personal and social dimensions and in doing so to gain and share knowledge" (Lefevere, 1977:52). Hierdie verworwe en gedeelde kennis van die literatuur word duidelik onderskei van die tipe kennis wat slegs op die intellek 'n appèl maak, omdat dit, volgens Lefevere, tot beide die intellektuele en nie-intellektuele (dit wil sê emosionele en estetiese) vermoëns spreek.

²⁰ "the belief that the first function of poetry is to teach has prevailed throughout the ages. ..." (Shipley, 1972:102).

²¹ "Baumgarten se tipering van estetiese kennis as 'n spesifieke soort kennis kan nie gering geskat word nie, maar die sistematiserende taak ten opsigte hiervan is eintlik deur Emmanuel Kant (1724-1804) in sy *Kritik der Urteilkraft* (1790) uitgevoer." (Snyman, 1981:108.)

Definitiewe intellektuele, emosionele en estetiese kwaliteite word so aan die poësie toegedig met die eksplisiete verwysing na 'n "andersheid".²²

In die lig van die aanwesigheid van kennis in die poësie en die andersheid van hierdie kennis word besinning nodig oor vrae soos die volgende: Hoe groot is die rol van die rasonale ten opsigte van digterskap? Is dit 'n rasonale of intuïtiewe handeling om gedigte te maak? Wat is die rol van kreatiwiteit in die poësie en hoe verskil die esteties-kreatiewe van die wetenskaplik-kreatiewe? Kortom: is daar moontlik interaksie tussen die rasonale en intuïtiewe van die woordkunswerk?

1.3.3 Kreatiwiteit en kuns

Kreatiwiteit, in die wyer sin van die woord, is nie tot die terrein van die estetiese beperk nie. Kneller (1966:12) sien byvoorbeeld die wetenskaplike as net so kreatief soos die skrywer. Daar kan egter 'n verskeidenheid kreatiewe middele bestaan omdat die kunstenaar en wetenskaplike se doelwit verskil. De Beaugrande (1979:277) verwys in dié verband na die verskil tussen wetenskaplike en artistieke betoog. In eersgenoemde word 'n eksplisiete weergawe gegee van die veranderinge wat in een of ander stelsel aangebring is, sowel as die motivering daarvoor. Die artistieke betoog bied slegs die veranderde eindproduk aan en laat sodoende meervoudige interpretasie in die resepsie daarvan toe. Ten opsigte van estetiese kreatiwiteit is daar ook 'n groter variasie in individuele kreatiwiteit en dit is juis hierdie "unconsciously disciplined personal selectivity or abstraction" (Rogers, 1954:256) wat aan die kreatiewe produk sy estetiese kwaliteit gee.

Ten spyte daarvan dat kreatiwiteit 'n moeilik definieerbare begrip is, is daar tog 'n universeel aanvaarde konstante, naamlik "nuutheid", wat telkens in verklarings opduik. Dutton en Krausz (1981:77) stel dit só: "... creativity occurs on condition that a new and valuable intelligibility comes into being". Nuutheid is die daarstelling van 'n struktuur wat

²² "extraordinariness" (Shipley, 1972:312, 314).

anders is as vorige strukture deurdat assosiasies gelê word wat nog nie voorheen bestaan het nie. Die begrip, "nuutheid", verwys dus na oorspronklikheid, wat sinoniem met uniekheid gesien word. So beskou Haefele (1962:6) kreatiwiteit as "the ability to make new combinations" en Bronowski (1970:12) praat van "finding a likeness between things which were not thought alike before". Die kreatiewe gees soek daarom, volgens Bronowski, onverwagte ooreenkomste, maar nie volgens 'n meganiese prosedure nie.

Samevattend kan Hausman (Dutton & Krausz, 1981:85) se tipering van kreatiwiteit nuttig wees in die beoordeling van kreatiwiteit in kuns: die kreatiewe produk moet nuut wees, dit wil sê anders as vorige strukture, dit moet onvoorspelbaar wees, omdat dit nie van ander strukture afgelei word nie, dit moet inherent waardevol wees (soms selfs instrumenteel waardevol) en dit moet spontaniteit sowel as gerigte beheer inhou.²³

Met betrekking tot die kunstenaar en kreatiwiteit bestaan daar ook sedert die klassieke tyd spekulاسie (Van Luxemburg, 1981:32). Wat in hierdie studie ter sake is, is veral die twee belangrike komponente van kreatiwiteit wat van die vroegste tye af onderskei is, naamlik die irrasioneel-intuïtief-emosionele en die rasideel-intellektuele.

1.3.4 Intuisie en ratio

Dat kreatiwiteit intuïsie sowel as ratio as komponente bevat, blyk onder andere reeds uit die gebruik van die Griekse woord, "poietes" deur Herodotus in die vyfde eeu voor Christus. Met "poietes" word 'n tweeledige bekwaamheid by die digter veronderstel, naamlik 'n natuurlike bekwaamheid ("physis") en die aangeleerde tegniek ("techne") (Viljoen, 1961:5). Die term "poetike techne", wat deur Aristoteles gebruik is om na die kuns om te skep te verwys (Gulley, 1971:5), impliseer

²³ Margenau (1969:78) verwys ook na "novelty", "unexpectedness or surprise" en "significance".

produktiewe kennis. Die intuïtiewe en die logies-beredeneerde kom dus saam ter sprake.

1.3.4.1 Natuurlike bekwaamheid

In HAT (1981:155) se definisie van digterskap word melding gemaak van 'n "gawe" waaroor die digter beskik. Die gawe-konsep met betrekking tot kunstenaarskap is ook so oud soos die poësie self. In die klassieke tyd is 'n bonatuurlike gawe as unieke kenmerk van die digter aanvaar. Omdat die ou Grieke die digproses as iets goddeliks beskou het, is die gawe van die digter as 'n begeesting, 'n godvervulling of 'n ekstase gesien. Viljoen (1961:26) skryf die teorie dat die digter vanuit ekstase (Grieks: ekstasis) sy gedigte skep daaraan toe dat "die spontaniteit van die menslike gees" nog nie "erken" is nie: "... die menslike gees is nog nie gesien as die bron van besluite, impulse of emosies nie. Die vroeë Griek moes menslike psigiese ervarings dus projekteer in die sfeer van die gode en daar konkretiseer deur goddelike optrede of intervensie." So het die idee ontstaan dat die digproses plaasvind deur die optrede van die muse(s), wat goddelike figure sou wees en die digter tot kreatiwiteit sou inspireer.

Resente verwysings na die digterlike gawe soos dié van HAT (1981:155), wat die digter tipeer as iemand "wat die gawe besit om sy gevoelens ritmies en beeldend te verwoord", skakel nog steeds met die intuïtiewe en die gevoel. Die ekstatische geesvervoering word tans egter nie meer as eienskappe van hierdie gawe gestel nie, maar eerder die kreatiewe verbeelding wat nie eksklusief aan digterskap toegedig word nie. Die sogenaamde "creative imagination" (Shipley, 1972:220) verwys na 'n sekere genialiteit wat nodig is vir sowel die digter as die wiskundige en die natuurwetenskaplike. Hoewel verbeelding nog deur byvoorbeeld Croce in teëstelling met intellek gesien is (Shipley, 1972:221) en op suiwer intuïtiewe vlak gekategoriseer is, is 'n algemene siening van verbeelding tans in pas met dié van Collingwood, wat verbeelding sien as "... neither mere sensibility, which is passive and below the level of consciousness, nor intellect, whose activity issues in thought, in the formation and ordering of concepts: it is an activity of mind which coexists with full consciousness ..." (Preminger, 1979:376). Coleridge,

sterk onder die invloed van Kant se uitsprake, het die verbeeldingawe van die digter beskryf as "a superior degree of the faculty joined to a superior voluntary control over it" (Preminger, 1979:374). Die moderner term "creative sensibility" met sy assosiasies van helder insig, omvangrykheid van verstand en intenser rede is ver verwyderd van die passiewe ekstasiese ingewing wat die Grieke beskryf het.

Hoewel die intuïtief-spontane aspek van digterskap dus nie ontken word nie, word dit nie beskou as die enigste toerusting wat nodig is vir die maak van poësie nie. Die spontane sluit daarom nie die rasionele wilshandeling uit nie, want die logies-analitiese en bewuste konstruksie is deel van die skeppingsproses. Die wilshandeling is egter afhanklik van die voorafgaande spontane. Shelly het dit só gestel: "Poetry is not like reasoning a power to be exerted according to the determination of the will. A man cannot say 'I will compose poetry'. The greatest poet even cannot say it; for the mind in creation is like a fading coal, which some invisible influence, like an inconstant wind, awakens to transitory brightness; this power arises from within ..." (Shipley, 1972:228.)

Só 'n beskouing strook met Rogers (1954:256) se siening van die aard van kreatiwiteit wat sodanig is dat dit nie onder dwang tot stand gebring kan word nie. Die kreatiewe produk moet toegelaat word om self te ontluk uit die "uniqueness of the individual on the one hand, and the materials, events, people or circumstances of his life on the other" (Rogers, 1954:251). Die vonk van inspirasie, wat nodig is vir die gedig is daarom wesentlik dieselfde as dit wat 'n wetenskaplike kreatiewe formulerings en geslaagde hipoteses en teorieë laat voortbring. Die digter "show" egter terwyl die wetenskaplike "state" (Richards, 1970:49). Die rede daarvoor is dat die primêre doel van die digter volgens Hough (1966:98) nie is om woorde oordragtelik te gebruik nie, maar om 'n struktuur van woorde te skep waarop die verbeelding kan steun. So onderskryf Hough die siening van Sartre dat woorde as sodanig die oogmerk van die digter is. Reeds in die 18de eeu het Addison (Cuddon, 1979:261) aangetoon dat die bybetekenis van woorde vir die digter net so belangrik as hulle betekenis is en dat die intuïtiewe kennis en verbeelding van die digter emosies en gevoel deur middel van die taal oordra. HAT (1981:625) se omskrywing van kuns strook ook daarmee: "kuns is die vermoë om wat in die gees

lewe op so 'n wyse tot uitdrukking te bring dat dit ontrou, meeskep". Uit bekende gegewens lê die digter nuwe verbande tussen dinge wat normaalweg verbandloos is. Volgens Brugman en Dudink (1976:20) is die fundamenteel kreatiewe juis geleë in die verbinding van idees wat nog nie voorheen gekoördineer is nie. Dit is die digterlike intuïsie wat in die eerste plek hierdie verbinding van idees moontlik maak.

Dit beteken egter geensins dat kuns blote spel is nie. Lotman (1977:69) verduidelik die verhouding wetenskap-spel-kuns kernagtig: "Scientific models are a means of cognition - they organize man's intellect in a certain manner. Game models are a school of activity - they organize man's behaviour An artistic model is a unique combination of scientific and game models, organizing the intellect and behaviour simultaneously. Play in comparison to art is without content; science in comparison to art is inert."

By die kunswerk is sprake van die integrasie van gevoel en emosies en hiertoe word die digter se verbeelding 'n belangrike tussenganger wat met behulp van konnotasie sowel as denotasie funksioneer. Coleridge praat van "co-existing with the conscious will" (Cuddon, 1979:263). Die digterlike inspirasie is dus 'n kreatiewe gawe wat noodsaaklik is vir digterskap, maar geen bonatuurlike kitsklaar poësie word ontvang nie. Die digterlike verbeelding word deur Shipley (1972:219) gedefinieer as 'n krag wat daarvoor verantwoordelik is dat visuele beelde in isolasie of in samewerking met mekaar tot stand kom. Dit besit die vermoë om in beelde gestalte te gee aan die wesenstrekke van onderwerpe en verteenwoordig die inherente skeppende eienskap van die mens. Wanneer die individu oor hierdie gawe van verbeelding beskik, sluit dit die rede in, omdat die rede die verstegniek beheers om "dit wat in die gees leef" (HAT, 1981:625) verstaanbaar te maak. Die rede alleen, aan die ander kant, kan nie 'n kunswerk produseer nie. "Poetry cannot be written by cunning and study, by craft and contrivance," verklaar Richards (1970:44). Die geleerde wat slegs deur studie in verband met digters sy eie poësie skryf, slaag miskien aanvanklik die intellektuele toetsing, maar sal nie op die lang duur deug nie. Ook Sötemann (1985:57) stel die volgende: "Iemand kan immers de meest subtiele en voortreffelijke ideeën hebben over wat een gedicht is of moet zijn, zoals hij ook de meest

onberispelike etiese prinsies kan huldig, maar als hij geen dichter is (:een geverseerd vakman om te beginnen, iemand die een belangwekkende visie heeft op taal en leven, en nog veel meer dan dat), dan zal hij geen vers schrijven dat werklik de moeite waard is."

1.3.4.2 Aangeleerde tegniek en tegniese vaardigheid

Ten spyte van die waarde wat in die klassieke tyd aan die "gawe" van die digter geheg is, was daar toe reeds 'n bewussyn van die tegniese element, wat komplementêr met natuurlike bekwaamhede in digterskap funksioneer. Volgens Viljoen (1961:28) is die gebruik van die woord, "poētēs" "kenmerkend van die sofistiek wat meer klem lê op tegniese vaardigheid en die leerbaarheid van poëtiese en ander vermoëns as op natuurlike aanleg en inspirasie". Die digter kan dus deur sy aangebore vermoë (gawe) skep, maar daar is ook 'n doelbewuste taaltegniese aanwending van middele tot sy beskikking. Daar is voortdurend die moontlikheid van keuse tussen sekere vorme van taalmanifestasie om semantiese inhoud te verkry. Dit is die kreatiewe samespel van taal, metataal en enige ander relevante elemente wat uiteindelik tot die "nuwe" getransponeer word. Sötemann (1975:349) erken saam met "'t oncontroleerbare, 't onachtervolgbare" ook die "welbewust, nuchter, koelbloedig systematiese en subtiel konstrueren" van die digter. Die sogenaamde onvertaalbaarheid van poësie is die gevolg van die intuïtiewe en die rasionele wat saamspeel. Dit geld die betekenis van 'n gedig sowel as sy vorm, omdat dit onseibaar verstrengeld die gedig tot stand bring. Daarom ontstaan 'n nuwe skepping indien 'n gedig byvoorbeeld vertaal sou word. Deur 'n kunswerk wat reeds bestaan het, "oor te vertel" word nuwe strukture geskep en is die informasie wat na die leser oorkom anders as in die oorspronklike gedig.²⁴ Bradley (Trilling, 1970:280) skryf selfs die kwaliteit van poësie toe aan die graad van onmoontlikheid om die effek van 'n gedig in enige ander vorm as die oorspronklike oor te

²⁴ Die vraag of 'n vertaling, transkripsie, aanhaling, ensovoorts steeds kreatief kan wees, word in hoofstuk 5 behandel.

dra. Dit is die kreatiewe vorm²⁵ van die poësie wat nie anders kan as om van taal tegniese middele gebruik te maak nie, maar hierdie middele moet funksioneel wees en nie bloot dekoratief²⁶ nie. Kennis van die tegniese middele tot beskikking van die digter sou 'n digter kon help om sy sê te sê; hoe grondiger sy teoretiese kennis miskien des te beter - en tog is tegniese kennis en vaardigheid alleen nie genoeg nie omdat die estetiese 'n baie besondere aard het.

1.3.5 Aard van die poëtiese-estetiese

Die spesifieke aard van die poëtiese is nie so maklik definieerbaar nie omdat elke individuele outeur 'n unieke manier het waarop hy die middele tot sy beskikking hanteer. Daar is gewoonlik 'n tiperende gemeenskaplike element in 'n digter se poësie wat dit herkenbaar maak. Die uitdrukkingsvorme en konstellasie van poëtiese middele wat deur hom gebruik word, is verantwoordelik vir 'n soort "watermerk" van sy oeuvre. Soos elke taal sy eie reëls het om die onderdele daarvan tot betekenis te kombineer, so kan die "eie stem" van 'n digter reëls of patrone vertoon wat uniek aan 'n oeuvre is. Hierdie unieke kan egter slegs beoordeel word teen die agtergrond van die artistieke verskynsel waarvan dit deel vorm.

Die gedig word in die eerste plek gesien as 'n maaksel. Die woord, "gedig" is etimologies terug te voer na die Grieks, "poēma" wat "something made, created" beteken (Cuddon, 1979:515 en Fowler, 1973:148). Die tradisionele maaksel-konsep word in die woordkuns vereng tot taalmaaksel ("verbal making" volgens Fowler, 1973:148). Onder "taal"

²⁵ Sötemann (1975:355): "... de vorm moet creatief zijn: zij laat de verzen ontstaan, men moet leren luisteren wat het bloeivermogen van woord en syntax vermag ..."

²⁶ Bradley (Trilling, 1970:281) praat van suiwer poësie as "not the decoration of a preconceived and clearly defined matter" wat "creations, not manufactures" is.

verstaan Lotman (1977:8) enige kommunikasiesisteen wat tekens gebruik wat op 'n besondere manier georden is. Hy sien die woordkunswerk as 'n teks in die "sekondêre taal" van kuns. Die taal wat die woordkunswerk tot stand bring, is baie meer kompleks as natuurlike spreektaal. Dit is grootliks aan die gekonsentreerdheid van segging van die gedig te danke, want die estetiese struktuur wat geskep word, bevat groot hoeveelhede "kennis". Die digter, wat in der waarheid met die gewone taal werk, laat die algemeen beskaafde taal anders funksioneer deur seleksie, differensiasie, konstruksie en beklemtoning. Die eenduidige stelwyse van standaardtaal word deur die samespel van poëtiese middele meerduidelig. Cuddon (1979:515) verwys na hierdie verskynsel as "... the way the words lean upon each other, are interlocked in sense and rhythm and thus elicit from each other's syllables a kind of tune". Die musikaliteit is deel van die "andersheid" van die gedig en middele word bewus of onbewus daartoe ingespan.

Van Gorp (1984:238) maak in dié verband melding van die "bepaalde manier van spreken" van die gedig deur middel van "allerlei vorme van parallelisme of contrast, zoals metrum, rym, klankpatroon, versregels, beeldconcentratie, enz.". 'n Verdere opvallende "andersheid" van die poësie is die eksterne vorm daarvan. Die tipografiese beeld is in der waarheid 'n veraanskouliking van die poëtiese, omdat die gedig daardeur visueel onderskeibaar van ander vorme van woordkuns is. Gedigvorm, bedoelende die indeling in strofes, woorde, frases, die interpunksie, kortom die visueel-waarneembare, wat verskil na gelang van die noodsaak van 'n betrokke gedig, is middele tot poëtieskepping. In Mukařovský se voordrag "Written and Poetic language" beskou hy poëtiese taal as 'n "spesiale" taal wat sy eie regte en norme besit (Wellek, 1970:285).

Sintaktiese eenhede kan byvoorbeeld geskommel word met verwaarlosing van standaard grammatikale reëls ter wille van vooropstelling van die taalteken. Deur middel van herhaling, weglating, toevoeging, ongewone woordkombinasie en talle ander moontlikhede kommunikeer en intensiveer die digter-sender sy boodskap aan die leser-ontvanger. Die "norme" wat in die proses geld, is kommunikatiewe norme of spelreëls wat deur die gedig self opgelê word. Die digter kies inderdaad sekere middele ter

wille van effek en 'n vooropgestelde "idee". Ghiselin (1952:134) beweer dat die kunswerk intensieel is hoewel dit nie deur berekening tot stand kom nie, en verduidelik: "Though it is not always by calculation, it seems nevertheless by the strictest intent that the form is what it is. As in the human body the parts tend to merge into one another without absolute demarcation, often have multiple functions, are at the same time one thing and another thing, escaping the outlines of any one pattern applied in abstract analysis."

Dit moet dus duidelik wees dat poësie, hoewel dit soos ander literêre genres 'n taalmaaksel is, die taal en tegniese middele op 'n heel besondere manier eksploteer. Meer nog: ten spyte daarvan dat dit moontlik is om inventarise van poëtiese middele saam te stel, is die gedig die produk van 'n wyse van representasie deur die outeur. Dit gaan ten diepste daarom hoë die digter op unieke wyse dit wat hy wil sê, representeer. Elke digter het immers met elke gedig of rubriek of bundel 'n primêre objek wat hy representeer deur middel van die poëtiese middele tot sy beskikking. Van belang in verband met die algemene aard van poësie (soos met alle literatuur) is dat dit die samespel van konstituerende elemente is wat poësie tot stand bring. Indien uit die totaal som 'n boodskap afleibaar is deur die ontvanger-leser, moet die poëtiese middele noodwendig erken word as 'n kode. Hoewel die kode-aspek fundamenteel aan alle poësie is, is dit die individuele digter se unieke kommunikasiepatroon of kodesistiem wat esteties kreatief is. Koestler (1964:380) sien juis die digterlike idiolek as ware kreatiwiteit. Hy praat van "invention of a new recipe" en "skilled routine of providing variations" as ware kreatiwiteit. Hy beskou die grootheid van 'n kunstenaar as daarin opgeslote om 'n nuwe, persoonlike idioom te skep, "... an individual code which deviates from the conventional rule" (Koestler, 1964:380).

1.3.6 Diskoersmoontlikhede.

Soos dit stilisties die geval is, is ook die tematiese moontlikhede vir die digter so wyd as sy eie ervaringswêreld, verbeeldingswêreld en oorspronklikheid. As kreatiewe kunstenaar is dit ook vir die digter moontlik om ten minste drie diskoerse te benut wat sterk aan dié van die literator herinner. Wanneer die digter versinterne uitsprake oor die poëtiese

maak, die sogenaamde "poëtikale", is dit niks anders as teoretiese gesprek nie. Sybren Polet het die volgende in dié verband gesê: "Wie iets nuwens denkt te brengen en het niet theoretisch formuleert, die heeft de neiging het programmatische in zijn poëzie of proza onder te brengen." (Calis, 1964:154.) Verwerk die digter, aan die ander kant weer historiese stof - en dit sluit idiolektiese toepassings, verwerkings, transkripsies en intertekstualiteit in - is die literêr-historiese die raakpunt. Die kritiese diskoers, op sy beurt, word gedigmatig vergestalt in satire, ironie, persiflage en ander intellektuele vorme van aktualisering. Dit is bekend dat digters se belangstelling (soos dié van literatore) skynbaar wissel ten opsigte van hantering van die diskoersmoontlikhede. Wanneer 'n betrokke digter egter die teoretiese, kritiese en historiese²⁷ raakpunte benut, is die verwantskap met literatorskap aantoonbaar. Ook die wyse waarop die diskoers plaasvind is 'n saak wat die betrokke digter se idiolek raak.

1.3.7 Samevatting

Digterskap kan gesien word as hoofsaaklik esteties-kreatief van aard. Hierdie esteties-kreatiewe behels nie slegs die irrasioneel/intuïtief-emosionele nie, maar ook die rationally-intellektuele of logies-beredeneerde. Tog is dit belangrik om daarop te let dat die rede op sigself nie voldoende vir poëtieskepping is nie. Gevoel en rede kan komplementêr in die kreatiewe proses van die digter beskou word. Selfs die kennisaspek word nie deur kreatiewe digterskap uitgesluit nie omdat die rasionele wilshandeling en logies-analitiese konstruksie deel is van die digproses. Ghiselen (1952:118) noem inspirasie die begin en einde van die gedig met tussen-in "the hard race, the sweat and toil". Hy haal Paul Valéry in dié verband aan: "One line is given to the poet by God or by nature, the rest he has to discover for himself."

²⁷ Die teoretiese, kritiese en historiese diskoers van die digter kom weer ter sprake in hoofstukke 2, 3 en 5.

Tog is die digter se mikpunt duidelik onderskeibaar van dié van die wetenskaplike: die primêre doel van die digter is om effek te bewerkstellig en 'n boodskap te kommunikeer. "Die woorde wil nie bloot iets meedeel nie, maar hulle wil ook iets voorstel of dramatiseer, 'n sekere indruk laat en 'n bepaalde invloed op die leser uitoefen." (Cloete et al., 1985:135.) Shaw (1972:93) stel dit só: "Scientists and philosophers tend to use words in their denotative meanings; literary artists rely upon connotation for beautiful effects and deepest meanings." Daarom vertoon die digter se taalgebruik multivalensie teenoor die eenduidigheid van die wetenskaplik eksakte taalgebruik. In 'n digterlike sin van die woord is ook die digter se woorde eksak, aangesien hulle só gekies is dat hulle onvervangbaar en onomruilbaar geplaas word. Dit wil ook voorkom asof veral die kreatiewe verbeelding of genialiteit en die inspirasie 'n gemeenskaplike element by 'n wetenskaplike en digter is, hoewel die aard daarvan verskil. Die fisikus of wiskundige weet wanneer 'n fout in die redenasie ingesluip het, nog voordat dit bewys is, en dit dui op die intuïtiewe by die wetenskaplike. Tog is dit nodig dat die rede die verbeelding van die woordkunstenaar aanvul: "Reason or logic, applied when judgment indicates that the new is promising, acts like natural selection to pan the gold grains from the sand." (Ghisselin, 1952:22.)

1.4 LITERATOR-DIGTERSAP

Op grond van die gemeenskaplike literêre werksaamheid van die literator en die digter lyk dit natuurlik dat die fenomeen literator-digter sal voorkom. In *The Sacred Wood* (Eliot, 1920:16) beskou Eliot dit selfs as onafwendbaar: "... the two directions of sensibility are complementary. ... it is to be expected that the critic and the creative artist should frequently be the same person". Daar is egter ten minste een implikasie aan so 'n kombinasie verbonde.

Wanneer 'n praktiserende literator ook digter is, word kundigheid en kunstenaarskap binne dieselfde "taaldinkversameling" gevind.^{2*} Dit be-

^{2*} Uit: "goedweteronderhouer" (Cloete, 1986:131).

hoort 'n kwalitatief positiewe effek op beide dissiplines te hê. Die poësie behoort baat te vind by die kundigheid van die literator - "those who have a large stock to draw on are more likely to find comparisons that fit" (Hough, 1966:172). Richards (1970:44) beskou die digter se styl as die direkte gevolg van sy belangstellings. Aan die ander kant behoort die literator-digter se literêr-teoretiese en -kritiese aktiwiteit van die artistiek-kreatiewe kwaliteite van poësie te vertoon. Kortom: dit is natuurlik dat 'n literator-digter se oeuvre 'n wisselwerking van kundigheid en kunstigheid sal weerspieël.

As gevolg van die eie-aardighede van die individu se belangstelling en aanleg, is daar natuurlik wisselende klem op die samestellende dele van die kombinasie, literator-digter. Integrasie van wetenskaplikheid en estetiese bekwaamheid hoef nie plaas te vind nie. Wellek (1970:274) maak byvoorbeeld gewag van: "a few shining examples of great poet-critics in history - Dante, Goethe, Coleridge come most readily to mind - but I am not sure that it is right to describe them as successful cases of a union of the two; rather they managed somehow to alternate poetry and criticism. ... They were not torn by inner conflicts between instinct and intellect, but rather were poets at one moment and critics at another."

Spekulatief is daar uitsprake moontlik wat die hele spektrum vanaf volledige tot geen integrasie dek. Die vraag na moontlike interaksie tussen die dissiplines maak dit gaandeweg onontkombaar om 'n bepaalde literator-digter se procédé te ondersoek om sodoende 'n wesentlike eerder as 'n moontlike interaksie van die wetenskaplike en die artistieke te kan aantoon. Cloete se bundel *Idiolek* bied nie alleen 'n ideale primêre bron in dié verband nie, maar sal as kristallisasiepunt van sy oeuvre in die volgende hoofstukke die hegte wyse waarop literator-digterskap verweefd kan wees, onderstreep.

HOOFSTUK 2

VERS EN IDIOLEK



2.1 VERS

Die konsep **vers** word dikwels gebruik om die poëtiese aan te dui. HAT (1981:1261) verwys byvoorbeeld na die gebruik om van die verse van 'n digter te praat en daarmee sy poësie in die algemeen te bedoel. Die rede waarom vers en poësie sinoniem verstaan kan word, is omdat vers in Fowler (1978:203) se terme die "minimal condition of poetry" is. Hugo (Cloete et al., 1985:140) meen dat die "opbou van die gedig" primêr van die vers afhanklik is en hy beskryf hoe benewens visuele elemente ook ander konstituerende elemente soos die klank, die sillabisme, die ritme, die woordbetekenis, die sintaksis 'n rol speel in die vers. Hugo (*ibid.*) onderskei ook die begrippe vers en versreël: "'n Versreël is 'n geskrewe/gedrukte eenheid wat gekonstitueer word bloot deurdat dit visueel waarneembaar is ... Sodra die versreël ook deur ander, meer as visuele elemente gekonstitueer word, kan ons van 'n vers praat." Van Gorp (1984:326) maak nie hierdie onderskeiding nie en beskryf vers en versreël in een asem: "Vers (Lat. versus = wending, rij). Eén regel van een gedicht, typografisch als versregel herkenbaar doordat hij niet, zoals de prozaregel, de hele breedte van de bladspiegel inneemt." Tog voeg Van Gorp (1984:372) hierby dat die verskynsel "vers" nie tot die liriek beperk is nie, maar dat dit ook in die epiese en dramatiese tekste gebruik kan word en beskryf hy kortliks die ontstaan van die "versvorm".

As oorkoepelende definisie van die begrip "vers" is die volgende bondige beskrywing daarvan nuttig. Shipley (1972:439) bied naamlik "poetry in general" aan as een van die betekenismoonlikhede van die konsep. So 'n definisie skep 'n kategoriseringsstelsel waaronder Cloete, die literator, sowel as Cloete, die digter, se hantering van die konsep "vers" beskryf kan word. Hierdie tipering van "vers" is 'n voor-die-hand-liggende vertrekpunt in 'n ondersoek na die wisselwerking van teorie en praktyk in Cloete se oeuvre, aangesien dit in resente verskeierde uitsprake van Cloete dikwels om poësie in die algemeen gaan en daar beduidende korrelasie tussen sy teoretisering en die poësie in sy jongste digbundel (*Idiolek*, 1986) bestaan. Sy eie aanwending van poëtiese ordeningsmiddele kan dus as 't ware gesien word as 'n konkretisering van sy resente

teoretiese uitsprake en laasgenoemde bepaal dus die verloop van die ondersoek. Aangesien hy versekstern besondere aandag aan die konstituerende elemente van die poësie bestee, ontstaan die vermoede dat dit ook in sy poësie 'n unieke rol sal speel, omdat mens reeds uit dit wat hy van 'n goeie gedig verwag, sou kon "vermoed waarheen hy wil met sy eie werk"²⁹ (Grové, 1983:56).

Die hoofstuk *Vers* hou dus in dat versinterne sowel as verseksterne uitsprake van Cloete, sowel as Cloete se hantering van poëtiese elemente in *Idiolek*³⁰ ondersoek sal word. Uiteraard word in die voorbeeldgedigte gekonsentreer op die ter sake konstituerende element en word die gedig nie in besonderhede ontleed nie. Dit het ten doel die abstrahering van reëlmatighede wat uit die som van die keuses in Cloete se tekste afgelei kan word. Natuurlik sal hierdie reëlmatighede aanvanklik slegs op tendense dui en sal dit nie noodwendig in sy hele oewre voorkom nie. Waar dit wel in die drie digbundels voor *Idiolek* voorkom, sal sover moontlik daarna verwys word. Verder is dit ook moeilik isoleerbaar en sal dit dikwels nie sonder ander konstituerende elemente beskryf kan word nie. Nogtans is dit 'n poging om die idiolektiese wisselwerking van teorie en praktyk in Cloete se oewre voorlopig³¹ aan te dui.

²⁹ Grové gebruik hierdie woorde oorspronklik in verband met die kritiese werk van 'n literator-digter. Ek meen dit is ook van toepassing op die teoretiese uitsprake van Coete.

³⁰ Veral *Idiolek* word as voorbeeldmateriaal gebruik omdat die poëtikale komponent daarvan opvallend is. Vergelyk in dié verband die eksplisiete poëtikale rubrisering (Verantwoording III).

³¹ Eers in die sintetiserende slothoofstuk sal dit moontlik wees om Cloete se idiolek vollediger en skerpere te omlin.

2.2 ARTEFAK EN PROSES

Die term **artefak** is volgens Van Gorp (1984:30) deur die Praagse strukturalis, Jan Mukařovský, bekendgestel om die "(gefixeerde) materialiteit", van die literêre werk te onderskei van die estetiese objek, wat die "realisasie van het artefact in het bewustzijn van de lezer" aandui. Cloete skoei sy teoretiese uitgangspunt ten opsigte van die literêre werk op die beginsel dat dit 'n artefak is en hy kwalifiseer artefak as "'n taalskepping wat nie willekeurig deur iemand wat skryf, gemaak kan word nie" (Cloete, 1984:20). 'n Sekere bemoeienis met die aard van digterskap en die digproses skemer in so 'n uitspraak deur. Dit word bevestig en uitgebrei deur variante wat versintern voorkom en op semantiese vlak met bogenoemde teorie verband hou. In "pegasea", die eerste rubriek in *Idiolek*, word 'n hele afdeling poësie gewy aan, soos die titel dit wil, dit wat betrekking het op die kunstenaar-digter en sy kuns³². Hierin word verwoord hoe die kunstenaar, by implikasie die digter (op grond van die rubriek waarin dit verskyn), na vorme soek wat reeds bestaan, byvoorbeeld in "kwingkwang" (1986:12-13):

die skilder
en beeldhouer soek
die immanente kubus en kegel die driehoek
en sfeer die silinder

Sedert Cloete se eerste bundel figureer die gedagte van soeke in sy gedigte. In *Angelliera* (1980a:13) is dit byvoorbeeld die vakansiegangers wat soek "nutteloos van strand tot strand". Die soeke in *Jukstaposisie* (1982a:104) kulmineer in 'n soeke na aardse dinge: "sag soek ek na die rosige grondorgidee ek soek en soek". Allotroop plaas veral klem op

³² Pegasus is die sogenaamde "geveleude perd van die digters" (HAT, 1981:826) wat verband hou met die vrylating van muses in die mitologie (Larousse, 1957:884). "Pegasus bestyg" impliseer "gedigte maak" (HAT, 1981:826).

"soek liggaam soek lyf" (1985a:129) in 'n hele aantal gedigte wat hierdie soort soeke minder eksplisiet stel, maar daar is ook sprake van die soeke na God in "leegle" (1985a:122).

In *Idiolek* kristalliseer die soeke tot 'n soeke van die kunstenaar. Nie alleen soek die skilder en beeldhouer vorme soos in "kwingkwang" nie, maar die immanente in die skepping word met behulp van die oog nageaap. Vergelyk in dié verband ook "koppelia" (1986:14): "afloerplek soek". Die soeke het ook in *Idiolek* 'n sterk religieuse duiding: daar word gesoek "na wat Hy fluisterend doen" (1986:74). In "kwinkwang" hierbo, waarin die kubus, kegel en driehoek genoem word, kom vorme wat deur die kubisme as basiselemente van die kuns beskou is aan die orde. Cezanne het byvoorbeeld vir Picasso geadviseer om na die natuur in terme van sfere, kegels en silinders te kyk (Gombrich, 1984:456). Veral die sterk visuele inslag van Cloete se poësie hou verband hiermee. Die poëtikale en religieuse eienskappe van die soeke in *Idiolek* maak dit 'n unieke soeke. Daar word stelselmatig in die gedig "kwingkwang" (maar ook elders in die bundel) 'n jukstaponering van strak vorme en soepel vorme aange-tref, wat 'n eie stempel op die konsep "vorm" plaas. Selfs 'n soeke na "behoud" deur die vormgewing kom ter sprake: in "Loopskrif in 'n vakansiehotel" (1986:123).

In "voëls met nuwe teks" (1986:11) kom 'n verdere aspek van die proses van dig ter sprake want in dié gedig word geëksplisier waar die taalskepping vandaan kom of hoe die digter³³ aan die teks kom. Visuele sowel as auditiewe waarneming uit werklikheidsdinge "besorg" die teks:

vrou mier voël
hulle dra dag en nag teks aan

³³ Aangesien dié gedig gerubriseer is onder "pegasea" is dit geregverdig om die liriese subjek daarvan as digter te beskou. "Teks" beteken ook "woordinhoud" (HAT, 1981:1137) en dui dus op woordgebruik.

In die eerste gedig van Allotroop (1985a:9) is die gedagte van 'n "toestand" wat geformuleerde woorde voorafgaan, gestel:

die taal is altyd 'n seisoen en meer agter
die toestand waaruit die woorde
ontstaan het

Besinning oor die aard van digterskap kom by baie digters voor (byvoorbeeld N.P. van Wyk Louw (Louw, 1962:34) en Ingrid Jonker (1975:86) om maar enkele voorbeelde te noem). Vergelyk in die verband slegs die talle gedigte met die titel "Ars poëtika". Tog word dit duidelik uit Cloete se besondere hantering hiervan dat hy klem lê op die dwang wat die maak van poësie op die digter plaas.

Poësie laat, soos in "tennisspeler" (1986:10), nie keuses toe nie. In hierdie gedig word die digter/gedig geobjektiveer in die kampioen³⁴ en is dit duidelik dat die "spel" van buite die digter gedikteer word:

soos in die gedig kom
woorde polsknal
op hom
afgebal

Die prominente plasings van "kom", "op hom" en "afgebal" toon dat iets aan die digter "gegee" word. Hierin is niks willekeurig opgesluit nie. Die gedig "feronia" (1986:15) impliseer selfs die noodsaak van die onbeplande (onverwagte, selfs ongewenste) ter wille van inspirasie. Ten spyte daarvan dat die kunstenaar in dié gedig "gedissiplineer", "ge oefen" en "goed gestileer" optree, is die inspirasie eers daar ná die onbeplande - dit waaroor die kunstenaar nie beheer het nie. Ook in "skilderes" (1986:18) word uitgespel hoe liefde en toewyding sonder die nodige gave ontoereikend is om die kunswerk tot stand te bring. Mathilda is mooi

³⁴ Motivering vir my interpretasie word in 2.3.5 gegee waar die sintaksis van hierdie gedig bespreek word.

wat vrae vra/ aan die konkrete siel ...") is 'n variasie op die mening van Totius, na aanleiding van die poësie van Goethe, dat die siel 'n "gevoelige plaat" is "waarin die beeld van die oog opgevang word en dit word weer afgedruk op die woord" (Cloete, 1963a:115). Vergelyk die verdere raakpunte van hierdie beeldspraak met Cloete se siening van die oog as kamera (3.2).

In strofe drie se slotversreël word die aard van digterskap as "taalskadeloosstelling" gespesifiseer. Dit is 'n eie siening van die digterstaak en anders as byvoorbeeld die "verlossingsmotief" in die poësie van D.J. Opperman (Van der Walt, P.D., 1960:8) wat "bevryding van die goddelike uit die stoflike" behels. Die "taalskadeloosstelling" as digtersaksie skakel met die siening van die gedig as "'n vlagie woorde wat die verderf 'n vleugie transendeer" (Cloete, 1986:78).

Die integrasie van die liefdesaktiwiteit en die skrywersaktiwiteit in die slotvers van strofe 4, naamlik "en die digter sit sy pen met sy lippe en liefkoos" pas in by die patroon van Cloete se siening van die digtersaktiwiteit en is in direkte teëstelling met die wyse waarop in "Sitate per pos" (Spies, 1982:41) van die digterskap afstand gedoen word. Laasgenoemde bevat die versreëls: "Ek lê my pen neer/ as jy vir my word wat God vir Israel was".

In strofe 5 skuif die opsomming in verband met die digter na die tweede laaste sin: "Die digter lê sonder om van stryk/ te raak skryf hy ...". Hierdie verskuiwing is nog meer drasties in strofe 6 waar die eerste sin (tweede versreël) lui: "Eers tóé hou hy sy pen stil."

Ook die sintaksis speel in hierdie gedig saam deur 'n baie definitiewe patroon van enjamberende versreëls en volsinne te volg, behalwe die twee gevalle waar versreël en sin saamval en wat (toevallig?) 'n gelyke aantal lettergrepe en dieselfde ritme bevat:

Strofe 2: "Die digter hou aan met dig."

Strofe 6: "Eers tóé hou hy sy pen stil."

Hierdie afwykings releveer die tematiese wat deur herhaling reeds prominensie verkry het, naamlik dat die digter hom nie van stryk laat bring nie, maar liefdevol voortdroom en -skryf. Opvallend genoeg is dit ook die [o:]-klank van "droom" wat in die "opsomreëls" aan die strofe-eindes domineer: "roekelose", "onverstoor", "taalskadeloosstelling voort" en "liefkoos". Daarby word die woord "droom" eerstens opvallend gemaak deur sy woordposisie: in strofe 2 beklee dit die eerste versreël se eindrymposisie (rym met "vroom" versreël 3) op só 'n wyse dat dit visueel uitstaan as gevolg van die lengte van die versreël waarin dit voorkom. Die herhaling van "woord" en "voort" kontinueer hierdie beklemtoning van die droom-gedagte en die digter. In die twee opeenvolgende slotstrofes is "woord" in die eindversreëlposisie geplaas, terwyl die [o:]-klank in strofe 6 binne 'n drie-woord-vers, naamlik "'n oorduidelike woord", herhaal is. Die woord "voort" kom drie maal in die eindrymposisie voor.

Die beklemtoning van die "dromende denke van die digter" roep 'n bepaalde konsep van digterskap op. Dit is interessant om te weet dat dit in Cloete se verseksterne uitsprake verwoord is voordat hierdie gedig gepubliseer is. Reeds in 1959 het hy opgemerk hoe Leopold die konsep "dromende denke" gebruik en gekonkretiseer het. (Cloete, 1959:1-27) Dit is egter veral in 'n kongresreferaat wat hy in 1984 gelewer het waarin hy sy oortuiging in verband met "Die dromende denke van die digter" (Cloete, 1984a:1-3) uitspel, naamlik: "Digterskap is nòg sommer 'n droom, nòg sommer bedenkself. Dit is 'n aanleg, wat die oorleg egter nie uitsluit nie. Maar die primêre faktor is die aanleg, die sekondêre faktor is die oorleg. ... alles wat primêr is: die aanleg, die ingewing ... noem ek droom; die oorleg, die beplanning, wat sekondêr bykom, is denke."

Die Freudiaanse assosiasie van verbeelding met droom is volgens Preminger (1975:376) sedert Plato gangbaar, en hoewel bogenoemde uitspraak van Cloete in hierdie redenasiesfeer tuishoort, het dit tog 'n unieke klank omdat "aanleg" en "oorleg" teen die religieuse agtergrond van die gegewenheid van alle dinge deur Cloete gesien word.

Cloete ekspliseer saam met bogenoemde betoog drie sogenaamde sekerhede waaraan hy as skrywer vashou, en dit skakel ooglopend met die aanhaling

in verband met die "artefak" wat nie "willekeurig" tot stand kom nie. Die digter kan hiervolgens nie sê "ek wil skryf of ek sál nie skryf nie. Ek skryf selfs as ek nie wil nie" (1984a:6). Verder kan die digter ook nie "bewustelik" besluit om op 'n sekere tydstip 'n gedig te skryf nie, en selfs die onderwerpkeuse berus nie by die digter nie: "ek kan nie vir myself sê hieroor wil ek skryf, daaroor wil ek nie skryf nie" (Cloete, 1984a:7). Vergelyk in dié verband ook "johannes die doper" (3.3.3.1) waarin die gegewenheid van digtersdenke bespreek word.

Hierdie siening het 'n versinterne pendant wat volledigheidshalwe hier genoem word.³⁷ Die aanleg-aspek word by uitstek in *Idiolek* gerealiseer as 'n genademiddel deur God voorsien of "toegelaat" (1986:72, 91, 121 en talfe meer). Die kunstenaar kan slegs

... noteer
wat U musiseer ...

Dit kan dus nie willekeurig plaasvind nie en is selfs nie volkome vrywillig nie. Die gedagte van dwang wat op die mens gelê word, is byvoorbeeld aantoonbaar in "soos my tong moet vertel" (1982a:32). Dit is egter veral in "stamel" (1986:130) waar die verband met die woordkunstenaar eksplisiet voorkom:

is julle daarvan bewus
julle met woorde toegerus

dat ons vgl. hierbo moet stamel
al is dit ook hoe skamel

Bogenoemde sitate is volkome in ooreenstemming met die verseksterne uitsprake wat reeds genoem is.

³⁷ In 4.2.3 word weer hieroor gehandel.

Dit word deur die voorbeelde gaandeweg duidelik dat Cloete se verseksterne uitsprake op semantiese vlak met sy versinterne uitsprake strook. Verder, soos dit aangetoon is, vind sy teoretisering buite die vers in gevarieerde vorm ook binne die vers neerslag. Die wisselwerking tussen teorie en praktyk vind trouens in só 'n mate plaas, dat die een as aanvullend vir die ander gesien kan word. Waar die verseksterne uitsprake dikwels met die teorie van fundamentele eienskappe in die poësie gemeoid is, het die versinterne uitsprake dit ewe dikwels oor die digproses. Tog is daar telkens snylyne van die perspektief van die literator en dié van die digter. Hierdie interaksie word duideliker wanneer 'n volgende grondliggende teoretiese uitgangspunt van Cloete ondersoek word.

2.3 ARTEFAK EN SAMESTELLEND ELEMENTE

Dit is Cloete se oortuiging dat "die literêre werk inherente interne kenmerke besit"³⁸ (1984:13) en dat die "konfigurasië van 'n veelvoud van kommunikatiewe elemente" in die artefak funksioneer deur "'n totale of organiese kommunikasie"(1984:13). Die begrip, "totale kommunikasie", word deur Cloete soos volg omskryf: "alle samestellende elemente in die literêre werk kommunikeer op 'n geïntegreerde manier: hulle praat almal saam, almal sê saam dieselfde sê" (1984:22). Die teoreties-analogiese model van hierdie siening kan waarskynlik gesoek word by I.A. Richards se metode van "close reading" (in *Principles of literary criticism*, 1948) saam met Wimsatt se idee van *The verbal icon* (1954) en die Russiese Formaliste se siening van die organiese eenheid van die woordkunswerk (Erlich, 1965:215). Cloete gebruik ook die term "ikonisiteit" vir totale kommunikasie (1984:22) en bou daarmee voort op 'n siening van die woordkunswerk en die ikoon. In 'n herfrasering van Wimsatt se "verbal icon" (1954) verklaar Cloete (1984:22) die term "ikonisiteit" soos volg:

³⁸ Hiermee onderskryf Cloete die standpunt van literatore soos Kayser (1973), Wellek (Hernadi, 1978:21) en ander, maar in 'n eie stelwyse.

"dit wat die literêre werk semanties sê, word ook gekommunikeer in een of meer van sy ander elemente". Verder bestaan die kommunikatiewe elemente, volgens Cloete, uit fundamenteel literêre elemente asook besondere literêre elemente wat modifiseerbaar is.³⁹ Die spilpunt van Cloete se argumentasie kan telkens teruggevoer word na sy siening in verband met die "konfigurasie van die samestellende dele in die literêre teks en hulle totale of kokommunikasie" (1984:27).

Hy ondersoek by verskillende geleenthede⁴⁰ die manifestasievorme in die poësie en onderskei veral drie groepe: "taalmanifestasies", "konseptuele manifestasies of figuratiewe manifestasies" en "komposisionele of tektoniese manifestasies". By hierdie rubrisering beklemtoon hy herhaalde male die noodsaaklikheid van integrasie van die elemente om 'n eenheid te vorm.⁴¹ Hy stel selfs die literêre werk as 'n "sfeer of sirkel" voor waartoe van enige punt (elemente soos ritme, klank, betekenis, tektoniek, persoon, ruimte, tyd, gebeure en perspektief) op die omtrek toegang moontlik is en waarvan die toegangswêë uiteindelik in dieselfde punt moet konvergeer (Cloete, 1982:45). Mukařovský (Veltruský, 1980-81:139) se mening oor die artefak se "close interdependence of all the units of meaning and their integration in the structure" toon opvallende verband met Cloete se oortuiging in verband met koherensie. Cloete stel egter weer eens die Praagse strukturalistiese uitspraak in Afrikaans bekend deur 'n kreatiewe eie kinkel daaraan te gee. Hy beskou die manifesterende

³⁹ Dit is juis modifikasie van fundamentele en besondere literêre elemente wat myns insiens genererend is en aanleiding gee tot die idiolektiese wanneer dit 'n herkenbare patroon in 'n digter se poësie bewerkstellig.

⁴⁰ Wat is literatuur (1984), Hoe om 'n gedig te ontleed (1982), ensovoorts.

⁴¹ Cloete noem die elemente "eenhede" na aanleiding van "units" wat 'n "unity" vorm soos Elize Lindes dit in haar *Veelheid en binding* gebruik (Cloete, 1982:45).

dele as wisselend dominant in die geheel van die literêre kunswerk (Cloete, 1982:44): "Die een element kan sterker geaksentueer wees as die ander." (1982:44.) Weer eens beklemtoon Cloete hierby die feit dat al die manifestasievorme "integraal bymekaar" hoort en verenig waarskynlik so sy literêre vertrouwdheid met die Nederlandse Tagtigers se idee van "de eenheid van vorm en inhoud van het woordkunstwerk" (Van Gorp, 1984:302) met die moderner tydgeenootlike strukturalistiese siening van byvoorbeeld Wellek en Warren. Wiehahn (1965:91) wys byvoorbeeld daarop hoe via Warren en Wellek en Roman Ingarden se teorieë in verband met die literêre werk se "strata" toegang verkry word tot Cloete se "Amsterdamse doktorsaliese" (1953) en hoe Cloete ander kriteria van Wellek en Warren, byvoorbeeld "'imaginative integration' and 'amount (and diversity) of material integrated'" in "sistematiese en deeglike analiese".

Uit die aard van die inhoud van hierdie benadering is dit onwaarskynlik dat tematiese verbande met Cloete se verse gelê kan word soos in 2.2. Tog is dit in dié geval moontlik om verstegniese of strukturele konkretisering daarvan aan te toon deur Cloete se digpraktyk te toets aan dit wat hy versintern van 'n gedig verwag. Die interaksie tussen verseksterne verwagting en konkretisering in die gedig is merkwaardig. Hoewel hy veelvoudige voorbeelde gebruik uit die Afrikaanse en Nederlandse poësie om sy teorie te staaf, beantwoord sy eie gedigte in so 'n mate daaraan dat dit net sowel as illustrasie materiaal kan dien. Om die volle konsekwensie van die (volgens Cloete) onskeibare, onderskeibare konstituerende elemente van die poësie te toets saam met sy uitspraak oor konfigurasie en kokommunikasie, is dit nodig om sy uitsprake oor die verskonstituentte skerper te omlin.

2.3.1 Woordbetekenis

Die semantiese aspek, wat oënskynlik die "natuurlikste toegang" tot die gedig is (Cloete, 1982:26), is maar een van die talle kommunikatiewe elemente wat volgens Cloete deel van die literêre teks is. Konfigurasie en kokommunikasie kom dikwels tier sprake in Cloete se omlining van die begrip "betekenis": "Hoewel alles van die betekenis ahang, kommunikeer die gedig nie net deur die betekenis nie, maar deur die hele struktuur

in al sy fasette. Wat die gedig sê deur die betekenis, is maar deel van sy totale kommunikasie - die struktuur dra dit verder uit en vermenigvuldig dit" (1982:29). In sy gedig "glasharmonika" (1986:9) word van "die bottelmaker" melding gemaak en die semantiese inhoud van die begrip bottelmaker kan slegs begryp word wanneer al die elemente wat die teks saamstel, verreken word.⁴² Van belang hier is veral sy siening dat woorde nie in isolasie bestaan nie; hulle "beteken tekstueel in die gedig. Dit wil sê 'n enkele woord staan in 'n organiese verhouding tot alle elemente van die hele teks." (1984:34.)⁴³ Die "inspeel van woordbetekenisse op mekaar" (1982:25) en "meerduidigheid" van woorde is volgens Cloete (1982:23) fundamenteel in die literatuur. Dit skryf hy daaraan toe dat die gedig "een ding op soveel moontlik maniere sê en dan so gesintetiseer moontlik" (1982:26). Dit is kennelik in direkte teëstelling met menings soos dié van byvoorbeeld Foucault (Rabinow, 1984:103) wat die bekende praktyk om die samespel van 'n kunswerk se interne relasie te analiseer afwys, omdat hy onder andere die "curious unity which we designate as a work" bevraagteken.

Deur die gedig, "tennisspeler" (1986:10) se slotstrofe te beskou, is dit met 'n oogopslag duidelik hoe Cloete die stelling konkretiseer dat dieselfde gedagte deur meer as een poëtiese middel gekommunikeer word:

soos in die gedig kom
 woorde polsknal
 op hom
 afgebal

Natuurlik is dit die woordbetekenis van "polsknal" (pulsering + harde, vinnige geluid) en "afgebal" wat die snelheid en aggressie aandui, maar

⁴² Later word meer volledig gehandel oor die vermenigvuldigende woord in die poësie aan die hand van "glasharmonika".

⁴³ In ongepubliseerde klasaantekeninge (1985b) stel Cloete dit só: "n Word in 'n literêre teks is organies verbind op die totale teks."

die tipografie bevestig dit, asook die weglating van leestekens en die enjamberende versreëls. Daarby is die versnellende ritme as gevolg van korter wordende versreëls, waarvan die laaste steeds drie sillabes het, maar dit in 'n enkele woord, nog 'n bydraende faktor. Ook die klank van "knal" en "bal" wat in die eindrym herhaal word, ondersteun dit saam met die klimaktiese ritme.

Cloete se gedigte illustreer verder by uitstek dit wat hy in teorie só stel: "poësie is nie volledig en reglynig beskrywend nie. Dit is eerder impliserend en meervoudig betekenend." (1982:21.) Omdat woordbetekenis in 'n mikro- en makrostruktuur ingebou is, beskou hy die ontstaan van bogenoemde betekenisimplikasie as komende van "'n konstellasie betekenis, deur interverbale betrokkenheid, deur die sinchroniese saamgaan van 'n reeks woorde, beelde, deur kruisverwysings en derglike" (1982:25). Cloete (1984:27) stel dit in 'n verdere publikasie duidelik dat woorde in die literêre teks op een of ander manier in 'n organisasie of patroon opgeneem is. Die implikasie hiervan is vir hom "dat hulle nie net in 'n sintakties lineêre verhouding tot mekaar staan nie, nie net sintagmaties georganiseer is nie, maar ook in 'n metasintaktiese verhouding tot mekaar staan, paradigmatis is". Hierdeur integreer Cloete die teorie van Lotman (1977:94-208) in sy besinning oor die funksionering van die poëtiese taalgebruik met betrekking tot die sintagmatiese en paradigmatisiese organisasie in 'n literêre teks.

Cloete se digterlike praktyk verskaf by uitnemendheid illustrasiemateriaal in verband met woorde wat "in 'n patroon opgeneem is", trouens die "inspeel van woordeboekbetekenis op mekaar" en die mikro- en makrostruktuur waarin dit ingebou is, is telkens weer verrassend verteenwoordig in sy poësie. Dit gaan nie alleen om blote leksikale herhaling van sleutelwoorde nie, maar ook oor verwante woorde in sinonieme sowel as variante vorm wat as 't ware ingesuiig word in die kolk van betekenisimplikasie. So is die bundel *Idiolek 'n toonbeeld van wat Lotman (1977:300) "the carrier of meanings whose correlations are extraordinarily complex"* noem. Die bundel kan in semantiese velde ingedeel word deur groepe woorde wat wedersyds op mekaar betrekking het. So word verrassende unieke betekenis daardeur gegenereer.

'n Mens kan by die eerste gedig van Idiolek begin en waarneem hoe woorde wat in mikroverband meerduidig is, in makroverband betekenisgenererend werk. In "glasharmonika" (1986:9) is sleutelwoorde aanwesig wat betekenisimplikasies binne die seggingsgeheel van die bundel laat uitkryg tot kernwoorde wat tiperend vir Cloete se idiolek is.

glasharmonika

die tyd toe bottels
nog bottels was
is hulle almal met die hand
gemaak in vuur van glas

vandag se bottels en bottels
kom almal uit die fabriek
en hulle word netjies meestal
gemaak van plastiek

die meeste mooiste musiek
is gemaak tóé toe dor sand
en skroeiende gloed nog volop was
onder die bottelmaker se hand

Die prominente plasings van "hand", die herhaling daarvan (twee maal) saam met die variant daarvan, "maak", wat drie maal herhaal word en die woord, "bottel" (vier maal herhaal) lei tot die saamgetrokke slotfrase, "bottelmaker se hand". Interessant genoeg vorm dit, wanneer dit van agter na voor gelees word "hand", "maker", "bottel".⁴⁴ Dit is maar die punt van die ysberg in die polisemie van "hand" binne die Cloete-

⁴⁴ Betekenisimpliserend binne die konteks van die Cloete-leksikon: dit waarmee gevorm word, vormgewer, vorm. In 4.2.3 word hierdie interpretasie geëkspliseer.

leksikon. Steeds in mikroverband staan die woord "volop" ritmies beklemtoon. Die woord "sand" eggo "hand" omdat albei in die eindrymposisie staan en rymooreenkomstig is.

Ook die titel "glasharmonika" is betekenisvol met betrekking tot betekenisimplikasie, omdat dit die "musikale" ter sprake bring, wat bevestig word deur die prominente plasing van die woord, "musiek" aan die versreëleinde (eerste versreël laaste strofe). Asof dit nie genoeg is nie, "musiseer" Cloete as 't ware hierdie versreël deur die allitererende m-neuriekklank van "musiek" in drie agtereenvolgende woorde binne die versreël te gebruik - "meeste mooiste musiek" - en dit in die jambiese versmaat intern van die res van die gedig te laat afwyk.⁴⁵ So word ook deur ritmies-metriese benadrukking die semantiese essensie van die gedig onderstreep.

Woorde soos "vuur", "glas", "sand", wat saam met herhaalde tydsaanduiding in prominente versposisies gebruik word:

die tyd ... (begin van gedig)
vandag ... (begin van tweede strofe)

wek saam met musikale assosiasies, die vermoede dat "bottelmaker se hand" goddelike en of poëtikale konnotasies kan dra. Hierdie vermoede word op makrovlak bevestig wanneer frases soos die volgende 'n paradigma vorm:

"God is bo alle blus" (vuur, p.73)
"laat my noteer/ wat U musiseer" (p.136)
"God laat Hom in in die klank/ van ons taal" (p.79)
"Syne/ is die wysheid van wcestyne" (sand, p.95)
"God is wind is water is vuur..." (p.73)

⁴⁵ Die jambiese versmaat is by uitstek 'n sangerige metriese verssoort.

Daar is ook talle verwysings na "hand" en sy variante met betrekking tot God, en God word "die Vorm" (1986:54) genoem. Die betekenisimplikasie van "bottelmaker" sluit dus die oorspronklike Skepper asook die individuele skepper-kunstenaar in - ook in die lig van die rubriek "pegasea" waaronder die gedig verskyn. So gesien, bevat hierdie gedig reeds die kiem van die skepper-Skepper-gedagte⁶ wat idiolekties deur die hele bundel binding verskaf.

In gedig na gedig kom die "hand"-woord en sy variante voor, soos in die tweede gedig, waar die woord "polsknal" gebruik word om die woorde wat na die digter toe aankom te beskryf. By implikasie word hier in makroverband ook erkenning aan die "Pols"⁷ gegee, waarvandaan die woorde kom en waarheen dit teruggekaats moet word. Hierin is reeds 'n spoor van die "koöperasie" tussen skepper en Skepper, waaroor later gehandel word.

In die "hand"-betekenisveld is daar verder sprake van "die hand van ons sy goddelike namaaksel" (1986:13), wat deur die apokoinou⁸ hand + goddelike + maak kan wees en dan Skepper impliseer, of hand + goddelike + namaak, wat die sekondêre skepper, die mens bedoel. In die laaste betekenis kring die woord "namaaksel" uit deur "ons aap U na" (1986:94) of byvoorbeeld die verwysing na die musiek (die kuns/digkuns) wat nateken of "traseer" (1986:114). Dit word verder gekwalifiseer met "ons teken na ons oog" en hoewel die leksikale items "hand" en "oog"

⁶ In hoofstuk 4 "Woord en idiolek" meer hieroor.

⁷ In "Van ver en heinde" (1986:109) is sprake van die "Pols", dit wil sê die wese van ritme, binne bundelkonteks: God.

⁸ Die apokoinou-tegniek word onder 2.3.5 gedefinieer.

hier bymekaar aansluit, is die "oog"-leksis van so 'n omvang dat dit die verloop van die tersaaklike argument hier onnodig kan uitstel.⁴⁹

Ander woorde in die semantiese veld van "hand" is "gebaar", wat selfs "handgebaar" word (1986:14), en dit kom voor saam met woorde soos "teks"⁵⁰, "gefraseerde" (1986:11) en variante van tas soos "betas" (1986:14). Selfs "stokkietas" (1986:42) word geskep om die menslike soeke, onsekerheid, blindheid in juksta met die Goddelike hand te plaas. Hand-variante soos "neem", "(saam)gee" en "vat", wat in dieselfde asem as "word lewe geskiet" genoem word (1986:39), dui op die kreatiewe assosiasies van die woord "hand". Wanneer die "vingermerke" van God ter sprake kom, is daar geen twyfel meer dat "die vat van sy hande" (1986:103) die "poliglote God" (1986:83) se idiolek aanraak nie! In noue verband hiermee staan die "lenige Volmaakte Vinger" (1986:52) wat die betekenisveld van "hand" laat ooreenskuif met dié van die goddelike "Vorm" (1986:54). "Lenige" dui naamlik op soepelheid en beweeglikheid, wat die kenmerke is van die vorme wat met goddelikheid geassosieer word in Idiolek,⁵¹ terwyl "volmaakte" verdere implikasies ten opsigte van goddelikheid het waarby die maak-variant van hand betrek word. Ook die woord "vinger" het soveel goddelike assosiasies, dat dit liever in hoofstuk vier ter sprake gebring sal word.

⁴⁹ "Oog" kom wel ter sprake as waarnemings-"instrument" en leksikale item in 3.2.

⁵⁰ Dit is betekenisvol dat hand saam met "teks" voorkom omdat "teks" binne strukturalisties-geoïenteerde konteks verwys na die geskrewe deel van die artefak en daarom die skeppende "hand" ten opsigte van woordkuns ook betrek. "Gefraseerde hand" kwalifiseer die bogenoemde assosiasie verder as verbandhoudend met ritme, die musikale, die estetiese.

⁵¹ Hieroor uitvoerig in die hoofstuk "Woord en idiolek", waar dit met die spel-element in verband gebring word. (Vergelyk 4.2.3.1.)

Die tipering van woorde in 'n literêre teks as "semanties inter- en telekommunikatief" (Cloete, 1984:28) is dus enersyds 'n toepassing van die siening van die New Critics soos Van Luxemburg et al. (1985:68) dit opsom: "De gebruikte woorden beïnvloeden elkaar voortdurend en treden buiten de woordenboekbetekenis. Betekenis wordt gedefinieerd door de context." Andersyds is die tipering "semanties inter- en telekommunikatief" 'n raak tipering van Cloete se eie digterspraktyk, waarin betekenisgenerasie 'n groot rol speel. Selfs die rede wat Cloete (1984:32) aanvoer waarom nie een van die vorme van literêre semantisering "ter wille van homself of as eiegeregtige element in die teks aanwesig" is nie, is nie alleen tiperend van sy eie gedigte nie, maar toon ooreenstemming met die insigte van die semiotiek wat onder andere die mening huldig dat: "A sign is emitted with the precise intention of its meaning something, and the receiver decodes it on the premise that such an intention exists." (Segre, 1973:55.)

Cloete sien die vorme van literêre semantisering as "daar ter wille van die meervoudige mededelingswyse van die literatuur, ter wille van die kokonstituerende en kokommunikatiewe elemente" (Cloete, 1984:32). Selfs die prominensie van die poëtiese taalgebruik is, volgens Cloete (1984:33), daar "ter wille van die maksimale en gesamentlike kommunikasie". Die herhaalde gebruik van die woorde "ter wille van" om die samewerkingsbeginsel te formuleer, herinner onwillekeurig aan Cloete (1986:63,64) se twee opeenvolgende transkripsies, "Leopold" en "Nijhoff" waarin "ter wille van" in die slotreël prominensie verkry. In die twee genoemde gedigte gaan dit nie soseer om die konstituerende elemente van die poësie nie, maar die taal, "aanleg" en "oorleg" (soos vroeër bespreek) word betrek. In "Leopold" is "die ganse heelal" daar "ter wille van 'n taalkristal"⁵² en in "Nijhoff" moet die digter "moeisam bly spit" (oorleg) "ter wille van gedroomde pooltogte" (aanleg). Cloete se keuse van "ter wille van" om laasgenoemde samewerking van oorleg en aanleg te verwoord, is interessant juis omdat hy dit teoreties ingespan het om die kokommunikasie-beginsel te formuleer.

⁵² taalkristal: veelkantige, meerduidige (?) poësietaal.

Benewens hierdie interaksie op leksikale vlak loop Cloete se siening van betekenis as primêre konstituent in die poësie⁵³ ook parallel met sy eie hantering van die betekenis-konstituent. Dit skakel met sy oortuiging dat "woordbetekenis en alle ander taalelemente"⁵⁴ ... en al die konseptuele elemente⁵⁵ ... kokommunikatief en onderling intensief op mekaar betrokke is" (1984:30). Dit is daarom nodig om ook sy siening van die ander onderskeibare (onskeibare) manifestasievorme in die poësie te ondersoek.

2.3.2 Versklank

Omdat geen natuurlike taal sonder klank is nie, beskou Cloete klank as 'n fundamentele komponent van die vers (1973:35). Hierdeur vind hy aansluiting by Kayser (1965:9) wat van vers sê "sie wollen als wirksamer Klang mit dem Ohre gehört werden". Versklank is vir Cloete 'n latente taalelement wat ook deur die digter ontgin word as "aanskoulike element". Paradoksaal genoeg is die visuele ook ouditief: "vatbaar met die oor" (Cloete, 1973:36). Getrou aan die uitgangspunt van konfigurasie en kokommunikasie in die poësie, lê Cloete verbande tussen versklank en ander poëtiese elemente. Hy verklaar (1982:6): "Wat die klank sê, word ook deur middel van ander kommunikasiemiddele in die gedig gesê - daarom praat die klank nie namens homself of met homself in die goeie gedig nie, hy praat saam met die ander kommunikasiemiddele en hy praat

⁵³ "... daarvan hang alles af" (1982:29). Dit word bevestig in Cloete, 1973:35, 39 en in Cloete, 1984:27.

⁵⁴ Cloete se onderstreping. Dit word gevolg deur 'n eksplisering van "taalelemente", naamlik: "klank, ritme, sintaksis, ens."

⁵⁵ "Konseptuele elemente" word geëkspliseer as: "tyd, ruimte, perspektief, ens."

ter wille van^{5 6} nie-foniese dinge." So sien hy die woordklank "kokommunikatief met verskeie literêre elemente" (Cloete, 1984:39). Cloete (1984:41) beskryf hoe die rym "in konfigurasie ook semanties komposisioneel" kommunikeer en meen dat selfs die woordbetekenis weinig akoesties kan vermag "as die klank nie daarmee saamwerk nie" (Cloete, 1973:40). Hiermee word die vorige beskouing, dat betekenis primêr is, nie geloën nie; intendeel: die klank is "afhanklik van die betekenis" (Cloete, 1973:39) maar klank is nie "bykomstig" nie (Cloete, 1982:7). Die verwantskap van so 'n stelling met die volgende woorde van Tynjanov (Erlich, 1965:213) is duidelik: "In poetry the meaning of words is modified by sound, in prose sound is modified by meaning." "Kragtens die organiese samewerkingsbeginsel van die poësie kan die klank die betekenis 'napraat', verskerp of releveer", sê Cloete. (1973:48.) Hy toon aan hoe rym selfs 'n "betekenis-eggo" kan wees (Cloete, 1973:57), maar klank het "alleen sin in die geheel waarin dit tuis hoort" (Cloete, 1973:56). Woorde kan dus wel kragtens hulle betekenis klank-suggererend wees, maar op sigself het 'n klank geen betekenis of simboliek nie: "Die klank van 'n woord is arbitrêr en die woordklank as sodanig het nie betekenis nie; die klank is bloot die aanskoulike vorm^{5 7} van die betekenis" (Cloete, 1973:37). Weer eens is dit die visuele wat vir hom van belang is. Die ontkenning van 'n eie betekenis van klank buite konteks strook ook met die Saussureaanse invloed wat deurgewerk het na die Russiese Formaliste. Erlich (1965:224) toon aan hoe die Formaliste afkerig was van alle teorieë wat organiese verwantskap tussen teken en betekende gesien het: "To correlate sound and meaning meant to them to establish a correspondence

^{5 6} Vergelyk Cloete se gebruik van "ter wille van" onder "woordbetekenis".

^{5 7} Hiermee lê Cloete 'n verband tussen sy eie digterlike eksplorasie van klank en die visuele. Die woorde "ons teken na ons oog" (1986:41) kan in dié lig as "ars poëtikaal" gesien word, en Cloete se besondere bemoënis met klank in teorie en praktyk hiermee saam aktiveer die ondersoek na die idiolektiese in verband met waarneming by Cloete in die hoofstuk "Sin en idiolek". (Vergelyk 3.2.).

not between the music of verse and 'reality' but between different strata of poetic language." Die grondbeginsel hiervan is dat tekens soos letters, woorde, sinne "niet op zichzelf be-tekenis hebben, maar slechts als een verhouding tussen betekenisdrager (signifiant) en betekende (signifié) voor iemand (i.c. de lezer) die het taalsysteem kent waartoe de tekens in kwestie behoren" (Van Gorp, 1984:281-2).

In sy poësie bevestig Cloete opnuut hierdie stellings deur 'n "transkripsie" van die eerste van vyf strofes van 'n Hooftse sang ("Sang", Dekker 1974:45) direk op die woordklank af te vertaal en (doelbewus?) die teenoorgestelde betekenis binne eie konteks te verkry. Om dit te kan aantoon, is dit nodig om die bronteks en die "transkripsie" versreël vir versreël naas mekaar te beskou. Dit is ook nodig om die klanke van die sewentiende-eeuse gedig, waarvan die oorspronklike uitspraak tans met geen mate van sekerheid vasgestel kan word nie, argumentshalwe te lees soos Cloete, as twintigste-eeuse leser, se veronderstelde lesing daarvan sou wees. Die transkripsieversreëls word eerste gegee en daarna telkens die bronteks se ooreenstemmende versreël. Beide transkripsie en bronteks bestaan uit aaneenlopende versreëls sonder spasie tussenin, maar 'n spasie word in die volgende weergawe gelaat tussen elke versreël ter wille van duidelikheid:

die lied wat ek met gejubel laat gaan
Het liedt dat ick te claeghe laet gaen

en met genoegdoening kweel
En met geneuchte queel,

dit hef ek al in die daeraad aan
Dat hiev' ick al in den daegheraedt aen

en met so 'n flemende keel
Met wel soo schellen keel

dat om te luister na my na my
Dat om te luisteren nae mij, nae mij,

my tuin ore het en my hele kontrei
Den Aemstel ooren leend' en ooren't Y

vir wat goed was vir Hooft en steeds goed is vir my

In die eerste versreël van die bronteks sluit die gedig by Hooft se klaagliedprocédé aan. Die repeterende [a:] van "claeghe" in die daaropvolgende woorde "laet gaen" verleen klem aan die semantiese inhoud van die woord "kla". Hierdie effek word versterk deurdat die woorde waarin hierdie [a:] voorkom, nie alleen direk opeenvolgend is nie, maar ook in die verseindrymposisie staan. Die verseindrymposisie, wat prominensie aan "gaen" verleen, werk as 't ware regressief na die voorlaaste woord "laet", om uiteindelik by die betekenisdraer "claeghe" uit te kom. Andersom: die laaste drie woorde van die versreël hamer die klagedagte in deur die herhaling daarvan in drie opeenvolgende woorde waarvan "claeghe" die eerste is. Ook die derde versreël eindig met hierdie [a:] - weer eens in drie opeenvolgende assonanse. Die woordklank en betekenis speel dus 'n belangrike rol hier: binnerym, rym oor versreëls heen, in die besonder eindrym van die [a:] van "gaen". Dit is 'n duidelike manifestasie van die onvervuldheid en verlange in die toonaard soos te wagte by die middeleeuse lied. Méér nog: deur hierdie klankeksplorasie word die semantiese inhoud van "daegheraedt" beïnvloed: Die dageraad, wat tradisioneel die nuwe (dag) bring en hoopvolle assosiasies meedra, ontkom in hierdie lied nie aan die kla-betekenis nie omdat die kla-betekenis van die [a:] nie alleen die botoon voer van die vers waarin dit voorkom nie, maar in die woord "daegheraedt" herhaal word.

Die tweede versreël bevestig met sy eindrymwoord "queel" die klatoon wat in verse 1 en 3 geskep word. Hoewel die [a:] glad nie in hierdie versreël voorkom nie, "rym" die semantiese inhoud van "queel" met

"claeghen". Die woord "queel" is 'n vreemde vorm, wat nie in die Hooft-woordeboeke^{5 8} voorkom nie, maar ooreenkoms vertoon met die woord "quelen", wat deur Verdam (1981:480) verklaar word as "in een treurigen toestand verkeeren ... lijden ... wegteren ..., verdwijnen ..., naar iets smachten". Hierdie betekenis kan wel almal in figuurlike sin die onvervuldheidsgedagte van die klaaglied ondersteun. Verdam se tweede betekenisverklaring vir "quelen" is nog nader aan die kol: "in een treurige stemming zijn, droefheid, hartseer, zielelijden ..." (1918:480). In skrilte kontras met "queel" staan die woord wat dit voorafgaan en die wyse waarop ge-"queel" word aandui, naamlik "geneuchte".

"Geneuchte" is, volgens Franks (1929:187), die Middelnederlands vir "genoegen" of "geneugte" wat tevredenheid impliseer. Hoewel Verdam (1981:201) nie die woord "geneuchte" of "geneugte" aangee nie, maar wel "genuegen" en "genuchte" wat onderskeidelik na "genoegen" en "genoechte" verwys, beskou hy ook "genoegen" as "tevreden zijn", "zich tevreden stellen", "behagen scheppen in", "goedvinden". Die semantiese inhoud van "geneuchte" skyn dus te bots met dié van die woord wat daardeur gekwalifiseer word, "queel". Dit is dus paradoksaal dat met "genoegen" ge-"queel" word en hier vind ons die element van sierlike spel deur teenstelling wat so eie is aan die Renaissancis, Hooft. Hooft eksploteer ook in versreël 2 die woordklank tot 'n groot hoogte. In teenstelling met die [a:] wat 'n kla-klank geword het, is dit die [ɛ]- en [ø]-kranke wat 'n hoë frekwensieversreël het:

^{5 8} a. KONINKLIJK-NEDERLANDSCHE INSTITUUT VAN WETENSCHAPPEN, LETTERKUNDE EN SCHOONE KUNSTEN. 1825 - 1838. Uitlegkundig woordenboek op de werken van Pieter Korneliszon Hooft. Amsterdam : Pieper en Ipenbuur.

b. OUDEMANS, A.C. 1969. Taalkundig woordenboek op de werken van P.C. Hooft, ter aanvulling en verbetering van het uitlegkundig woordenboek op Hooft. Leiden : Steenhof.

Hierdie woordeboeke is nie in die bibliografie opgeneem nie, aangesien hulle vir die betrokke studie van weinig nut was.

En met geneuchte queel

Hier kom die voorvokale ter sprake, en die abnormale^{5 9} voorvokaal [ø] word sentraal tussen die voorvokale [ɛ] en [e] geplaas in die versreël en tussen die twee [ə]'s van die woord "geneuchte". Hierdie fonetiese uniekheid van [ø] binne die konteks tesame met die semantiese uniekheid binne verskonteks verleen prominensie daaraan. Die [ɛ] binne die vooropgestelde eerste woordposisie in versreël 2 word gekontinueer deur die "en" in die beginposisie van versreël vier. Die [ɛ] eggo verder deur versreël 4 met die woorde "wel" en "schellen". Ook die [e:] kom in versreël 4 voor en wel in die prominente eindrymposisie: "keel". Die klankverbande tussen versreël 2 en 4 is opvallend en dit is duidelik dat slegs die [ø]-voorvokaal nie herhaal word nie. Hierdeur word die uniekheid van die woord "geneuchte" binne konteks bevestig.

Die derde versreël word op verskillende maniere met die vyfde verbind, byvoorbeeld deur die sintaktiese parallelisme waarin "dat" die beginwoord van albei verse is. Ook die dominante [a:] word in twee opeenvolgende identiese kombinasies, aan die einde van die versreël geplaas:

nae mij nae mij

Omdat die sogenaamde "kla-klank" [a:] in kombinasie met die [ɛi]-klank van die herhaalde "mij" geplaas word, deel dit die prominensie van die eindrymwoord en sy herhaling binne die versreël. In dieselfde versreël kom ook die [œy] as geronde, verwante klank van die ongeronde [ɛi] voor in "luisteren". Hierdie [œy] kom, soos die [ø] van geneuchte nie weer voor in die strofe nie, maar daar is wel 'n semantiese pendant vir "luisteren", naamlik "ooren". Bowendien word "ooren" herhaal en so beklemtoon.

^{5 9} Die [ø]-klank is 'n abnormale voorvokaal omdat dit gerond is en die meeste voorvokale ongerond is (De Villiers, 1987:102).

Word die normale klem hier in aanmerking geneem, is dit veral die "kla-klank" [a:], die nuwe, enigste tot dusver ontbrekende vokaal [o:] (twee maal) en die [ɛi] wat beklemtoon word. Die oorwegende toon van die bronteks is dus dié van "claeghe", terwyl die "genoegdoening" die unieke uitsondering en kontras vorm. Selfs die [i] in "lied" asook die [o:] van "soo" en "ooren" is deel van die vokaalspel waarin klanke sinvolle pendante vind en te meer die abnormale voorvokaal [ɤ] releveer binne konteks en daarmee die woord waarin dit voorkom.

Ten opsigte van klankeksplorasie in die transkripsie is dit in die eerste plek opvallend dat die kruisrym van die bronteks se eerste vier versreëls identies getranskribeer word, naamlik met die eindrymskema abab. Dit word in die bronteks gevolg deur paarrymende slotverse, naamlik cc of [ɛi] [ɛi] en ook dit word in die transkripsie herhaal met die Afrikaanse variant daarvan en die toevoeging van 'n verdere rymende vers wat op [əi] eindig.⁶⁰ Cloete verkry dus dieselfde klank, op enkele uitsonderings na vir sy transkripsie deur, op die oog af, woordeliks te vertaal uit Nederlands in Afrikaans.

Die woord "claeghe" vervang hy egter met die Afrikaanse woord "gejubel", wat die teenoorgestelde beteken. Met identiese hoofklanke transkribeer hy in 'n "letterlike vertaling" die res van die versreël. In versreël 2 word die slotrymwoord, "queel" direk vertaal met "kweel" wat ook verskil in betekenis. "Queel" word deur Verdam (1981:480) verklaar as "in een treurige toestand verkeeren door ziekte en gebrek; lijden; wegteren; naar iets smachten; in een treurige stemming zijn, droefheid, hartzeer, zielelijden". Franks (1929:362) verklaar "queel" uit oud-Hoogduits met "klagen". Hierteenoor beteken "kweel" om "mooi, met trillende stem te sing" (Kritzinger, 1970:310). Die derde versreël word sonder verandering oorgeneem, maar in die vierde versreël word die klank weer eens oorgeneem, met verontagsaming van die woordbetekenis: "schellen" beteken "hard" (Franks, 1929:580), terwyl "flemende" impliseer dat iemand gunstig gestem moet word. Dit sluit wel aan by die

⁶⁰ [əi] is die ekwivalent van die Nederlandse [ɛi]-klank.

Hoofitse minnepoësie, maar is teenoorgesteld van die implikasie van luidheid van "schellen" omdat "fleem" beteken om "met 'n seurderige stemmetjie" te praat, "soet woordjies praat om te vlei of te oorreed" (WAT, 1957, 2:706). Ook hierdie veranderde betekenisnuanse pas aan by die konteks van Cloete se gedig wat geen kla-toon verteenwoordig nie.

Die transkripsie skep verder 'n klankverband tussen die woorde "gejubel" en "genoegdoening", terwyl laasgenoemde se [u]-klank, wat herhaal word, weer verband hou met die ekstra sewende vers se herhaalde woord "goed". Aan die ander kant word die [a:]-klank van "claeghe" genegeer in die transkripsie; die [a:] kom wel in dubbel-beklemtoonde eindrymposisies voor (versreël 1 en 3) maar dit verteenwoordig geensins die klank wat in die bronteks deur woordbetekenis en klankherhaling geresepteer kan word nie.

Daar bestaan dus 'n merkwaardige ooreenkoms tussen die versklank van die bronteks en dié van die transkripsie. By nadere ondersoek blyk dit egter dat die betekenis verskil en dit kan alleen gebeur indien klank op sigself geen betekenisdraer is nie, maar binne konteks betekenis verkry.

Die wisselwerking van Cloete se teorie en praktyk blyk weer eens wanneer raakgesien word dat dié transkripsie eintlik illustreer wat Cloete (1982:7) tevore versekstern gestel het toe hy gewys het op die assosiatiewe funksie van klank en hoe die versklank "semanties vermenigvuldigend kan wees".

'n Laaste belangrike gesigspunt van Cloete (1973:45) in verband met versklank, het te doen met die "eie klank" van 'n versreël, strofe en gedig. Die volgende voorbeelde demonstreer sy bedoeling. Eerstens volg 'n versreël uit "kwingkwang" (1986:13) waarin die [k], [s] en [t] prominent figureer:

en teken bome skeef soos kleuterklein kinders

Ook die strofe en gedeelte van 'n strofe uit "Strand" (1986:23) konkretiseer Cloete se verskeerde mening in verband met die "eie klank":

Hier lê ons
in die paradys.
Ons brons.
Eva en Adam wys
spleet en slang
vir mekaar. Mooi hoë huise hang

teen die hang. Swart voëls sit gestip
teen hulle wit mis in die see

...

In laasgenoemde twee versreëls is dit duidelik hoe die t-klank, wat reeds in die titel deurslaan, toenemend saam met die deurlopende s waarmee die titel begin, 'n "eie klank" aan die versreëls gee.

'n Gedig waarin die eie klank dié van [s], [k], [t] is, is die gedig "Van ver en heinde" (1986:109) wat in 2.3.3 aan die orde kom, veral met betrekking tot ritme.

Cloete (1982:10) sluit met sy siening in verband met die "eie klank" selfs die moontlikheid in dat 'n bundel 'n eie, dominante klank kan hê of nog wyer: dat 'n digter "sy eie klanktonaliteit het of kan hê". Soos die ervaring reeds geleer het, bestaan daar sterk interaksie tussen Cloete se teorie en praktyk en daarom sou 'n omvattende en gespesialiseerde fonologiese ondersoek 'n waardevolle bydrae kon lewer in die beskrywing van Cloete se literêre idiolek. Dit is 'n omvangryke studie wat binne die bestek van besinning oor die wisselwerkende aard van Cloete se literator-digterskap hoogstens in die vooruitsig gestel kan word.

Op grond van die sleutelwoorde wat reeds vanuit die eerste gedig in *Idiolek* leksikale binding verskaf en betekenisgenererend optree⁶¹, ontstaan die vermoede dat daar meer sulke sleutelwoorde in die bundel mag wees. Indien dergelike sleutelwoorde opgespoor kan word, sou dit moontlik wees om 'n bundelleksikon te verkry, wat op sy beurt kan dien as vertrekpunt in 'n soektog na dominante klanke wat binne tematiese konteks figureer. Gemeenskaplike klanke, wat hierdeur aan die lig kom, sou uiteraard voorlopig 'n aanduiding gee van die klanktonaliteit van die bundel. In die volle besef dat die frekwensie van letters nie gelyk is aan dié van klanke nie omdat dieselfde letter dikwels meer as een klank verteenwoordig, was dit tog moontlik om met behulp van 'n rekenaarsoektog (vergelyk Verantwoording afdeling V) vas te stel dat "weet" die leksikale item in *Idiolek* is met die hoogste frekwensie. Dit kom dertig maal verspreid voor in die agt rubrieke wat die bundel uitmaak. "Weet" betrek egter ook gaandeweg variante soos "ken" (wat nege maal voorkom) in sy semantiese veld deur middel van herhaling sowel as betekenisverband binne konteks.⁶² Die dominante klank "ken" kom ook voor as die leksikale item met die tweede hoogste frekwensie, naamlik "kyk", wat vier-en-twintig maal herhaal word. Benewens die feit dat "kyk" en "ken" albei oorwegend in verband met die mens of skepsel gebruik word, eggo die dubbele [k]-klank van "kyk" en die [k] van "ken". By "kyk" word egter die variant "sien" betrek (beide is in die semantiese veld van "oog") en "sien" en "kyk" word selfs naas mekaar as beginversreëlwoorde geplaas. (Vergelyk 1986:47.) Die verhoogde frekwensie van "kyk" in "koöperasie" (1986:103) en "Te deum" (1986:105) met die gepaardgaande konsentrasie van die [k]-klank⁶³ dui reeds op sleutelwoorde en -klanke wanneer die betekenisinhoud van die gedigte

⁶¹ Soos aangetoon in 2.3.1.

⁶² Hierdie aspek van *Idiolek* word volledig belig in hoofstuk IV, "Woord en *Idiolek*". (Vergelyk 4.2.1.)

⁶³ Die [k]-klank in die laaste strofe van "koöperasie" het verband met "kyk". "Aanskou" is 'n meer intensiewe vorm as "kyk" en "vinger-

binne bundelkonteks beskou word. Daarby is daar slegs 'n enkele keer van 'n goddelike "kyk" sprake en dit in die vraagvorm soos dit in die versifikasie van 'n Bybelteks as byskrif onder die titel "Antwoorde aan Job" (1986:93) manifesteer:

Vierde vers Job tien:

Kyk U met die oë van 'n mens?

Sien U dinge soos 'n mens

hulle sien?

Die verwysing na "sien ons U skerp met die senuwee" (1986:75), en die kunstenaar wat "skaam afloerplek soek" (1986:14) betrek die menslike "sien" saam met "kyk", "ken" en "weet" as sleutelwoorde. Op die vlak van woordfrekwensie word k, t en s dus reeds as dominante klanke in Idiolek uitgewys.

'n Empiriese ondersoek in verband met klankherhaling in Idiolek waarin woordfrekwensie (soos hierbo) buite rekening gelaat is, het onafhanklik van bogenoemde rekenaarondersoek ook die aandag op die prominensie van [k]- [t]- en [s]-klanke gevestig. Met hierdie poging tot verifikasie word nie te kenne gegee dat bogenoemde klanke die enigste dominante klanke in Idiolek is en daarom sy idiolektiese klanktonaliteit verteenwoordig nie - daarvoor is immers 'n omvattende ondersoek met betrekking tot 'n oeuvre nodig. Die identifisering van die [k]-, [t]- en [s]-klanke as deel van die bundeltonaliteit in Idiolek is egter 'n interessante aanduiding van die wyse waarop klank- en betekenisherhaling lei tot 'n konsekwente betekenisgenerasie van woorde wat meer inhou as hulle woordeboekverklarings. Dit is myns insiens 'n idiolektiese gebruik van woord en klank omdat die standaardinhoud van hierdie betrokke woorde uitgebrei word deur unieke betekenisassosiasies. 'n Afleiding wat hieruit moontlik is, is dat die leksikale en fonologiese herhaling in Idiolek saamspan om unieke betekenisverbande te lê wat telkens interaktief op poëtiese, poëtikale en religieuse vlak be-teken.

merke" en "wonderwerke" is die objekte waarna gekyk word. "Kyk" funksioneer ook as 'n imperatief.

2.3.3 Ritme

Cloete sien ritme as so 'n unieke verskynsel in elke literêre werk, dat dit die "duimdruk" daarvan genoem kan word (1984:44). So 'n siening hou verband met dié van Kayser (1973:242) wat hy ritme as "eine ganz eigene Qualität der Verze" bestempel. Cloete (1982:11) voer Kayser se uitspraak verder deur ritme te beskou as "een van die mees individualiserende eienskappe van die literêre werk - geen twee literêre werke het dieselfde ritme nie". Dit impliseer dat daar nie, soos met versklank, sprake kan wees van 'n kenmerkende ritme in 'n bundel of 'n "idiolektiese ritme" van 'n digtersoeuvre nie. In teëstelling hiermee verwys HAT (1981:905) na "'n skrywer met 'n persoonlike ritme". So 'n beskrywing dui waarskynlik op ritme in 'n oordragtelike sin. Van Gorp (1984:269) verklaar ritme in oordragtelike betekenis as "de zielsbeweging die door een literair werk (poëzie of proza) golft en die a.h.w. het levensritme van de dichter/schrijver releveert, via zinsbouw, beeldspraak, klankexpressie, tijdsverhoudingen enz.". Indien daar wel sprake sou wees van 'n "persoonlike ritme", sou dit nie maklik aantoonbaar wees in 'n enkele gedig of bundel nie en 'n studie van ritme as sodanig binne 'n digtersoeuvre verg. Omdat dit in hiêrdie studie gaan om die interaksie van Cloete se verseksterne uitsprake en sy poësiepraktyk, val 'n beslissing oor bogenoemde anomalie buite die skopus van die betrokke ondersoek. Dit gaan immers, na aanleiding van Cloete se verseksterne uitsprake, veral om die unieke aard van ritme en die konfigurasie en kokommunikasie daarvan met die ander poëtiese middele. Die ekstrak van Cloete se siening in dié verband kan teruggevoer word tot 'n grondige kennis van literêr-teoretiese uitsprake met inagneming van 'n kreatiewe interpretasie en uitbreiding wat dikwels deel daarvan vorm. (Vergelyk byvoorbeeld 2.3.1 en 2.3.2.) Ook die volgende uitsprake van Cloete in verband met ritme in die poësie is 'n kreatiewe interpretasie en uitbreiding van literêr-teoretiese uitsprake (hoofsaaklik in Engels - Wellek & Warren, 1956; Wimsatt, 1954, en in Duits - Kayser, 1956 en 1973) in 'n poging om in Afrikaans fundamenteel poëtiese elemente te definieer:

- woordbetekenis bepaal "ons ritmiese interpretasie" (1982:16) en daar bestaan 'n "integrale kommunikasie of ikonisiteit tussen ritme en woordbetekenis" (1984:45);

- klank en ritme staan in so 'n intieme verhouding "dat die twee dikwels onontwarbaar is" (1973:35). Woorde soos "organiese verhouding" en "foniese ritme" tipeer die hegte verband daarvan (1984:35), asook die volgende uitspraak: "Klank word omgesit in ritme en of omgekeerd", en Cloete (1973:47) verwys na die Germaanse vierheffingsvers waar klank en ritme 'n "natuurlike kombinasie vorm deurdat die heffingsillabes gewoonlik allitereer";
- sintaksis is "een van die belangrikste faktore wat die ritme van 'n gedig bepaal" (1982:17). Die ritme konfigureer, volgens Cloete (1984:46), nie alleen met die sintaksis nie, maar "deur die sintaksis ook weer met ander elemente soos die noëtiese of strekking van die literêre werk". Hiermee word 'n verband tussen ritme en die tematiese gelê.

Na aanleiding van bogenoemde uitsprake wat Cloete met voorbeelde uit die Afrikaanse poësie geïllustreer het, verwag die ondersoeker 'n noue samewerking van die ritme en die ander taalmanifestasies in Cloete se eie poësie. Dit is inderdaad aantoonbaar in 'n gedig waarin die "pols" eksplisiet ter sprake gebring word en waarin die ritmiese golwing⁶⁴ 'n indruk van beweging⁶⁵ laat. Die minder of meer reëlmatige herhaling van beklemtoonde lettergrepe asook die patroonmatige rangskikking van heffings en dalings⁶⁶ in die gedig "Van ver en heinde" (1986:109) is ook

⁶⁴ Ritmiese golwing word volgens HAT (1981:905) onder andere bepaal deur klemtoon, intonasie en tempo.

⁶⁵ Van Gorp (1984:268) beskryf ritme as "De beweging in de natuurlijke gesproken taal. De indruk van beweging komt tot stand door een verschil in toonhoogte en een min of meer willekeurige afwisseling van beklemtoonde, of van lange en korte lettergrepen."

⁶⁶ Van Gorp (1984:268): "Wanneer de opeenvolging van beklemtoonde en onbeklemtoonde ... lettergrepen zo wordt gerangskikt dat er vaste patronen ontstaan wordt ritme metrum."

'n konkretisering van die inventaris van faktore⁶⁷ wat Cloete (1982:12, 13) as ritmies-bepalend sien:

Sprinkaanswerms vliegtuie pyl af op Schiphol
en Heathrow. Skoene skoene skoene trap 'n muis net mis
in Hongkong. Spetterende desibels trommel die ore
uit 'n geroesemoes van senders. Vlerk
en voet en stem ruis saam in miernesstede

se gedruis. Die leeurik tuimel singend na die pol
gras in die veld waar die haas lê, die mier sy nes
bou, die jakkals sy yl spore
trap. 'n Pols bly aan die werk
soos in 'n veraf metropolis ook in naaste lieflike nietighede.

Soos die verseksterne uitspraak dit uitspel, beïnvloed die woordbetekenis die ritmiese interpretasie van die gedig. Die beginwoord, "sprinkaanswerms" het reeds die konnotasie van ontelbaarheid en dit word allitererend en betekenisassosiatief herhaal deur "Schiphol", wat in dieselfde versreël in die prominente eindposisie staan. "Schiphol" word fonies-ritmies⁶⁸ gekontinueer in die allitererende "Heathrow" en "Hongkong", wat nie alleen dieselfde posisie in die versreël beklee nie, maar ook albei tweesillabig soos "Schiphol" is met 'n beklemtoonde eerste sillabe. Die betekenisinhoud van die hele strofe word opgesom deur die slotwoord van strofe 1, naamlik "miernesstede". Saam met die semantiese inhoud van "miernesstede" werk die gelyke aantal heffinge en dalings daarvan saam om die ritme voelbaar te maak. Die woordlengte en die enjambement het op hulle beurt weer 'n versnellende effek. Ook die

⁶⁷ Versklank, woordlengte, vokaallengte, woordbetekenis, (swak) beklemtoonde lettergrepe en sintaksis word in hierdie inventaris ingesluit.

⁶⁸ "Fonies-ritmies" dui daarop dat die heffings en dalings reëlmatig in hul opeenvolging en verspreiding is.

allitererende s'e van "miernesstede/se gedruis" met verontagsaming van strofe-afbakening, dra daartoe by. Dit is dus in die eerste strofe veral die woordbetekenis in samewerking met meerlettergrepigheid en klankherhaling, wat verantwoordelik is vir die indruk van beweging of pulsering. Dit is veral die dominante [s], wat diffuus voorkom wat die ritme voelbaar maak. Ook die relatief kort sinne gee 'n gedrongenheid binne die strofelengte.

Teenoor die herhaling van die "massa"-pulsering⁶⁹ van die eerste strofe deur betekenis, klank, klemtone, woordlengte, tempo en so meer, word die ritme van "enkelheid" voelbaar in die grootste deel van die tweede strofe. Die natuurlike ritme van die veld word weer eens primêr deur die woordbetekenis gesuggereer en wel eerstens deur die inventaris van velddekor, wat deurgaans in enkelvoud genoem word: (leeurik, pol gras, haas, mier, nes, jakkals, almal met die bepaalde lidwoord, "die" vooraan). Ook deur betekenisassosiasies van die gekose woorde word 'n rustiger ritme weergegee, want die leeurik, wat 'n veldvoëltye is, "tuimel". Om singend te tuimel, is 'n ontspanne aksie teenoor die beweging in die eerste strofe; die haas "lê" nie om dowe neute in die gedig nie, maar dit impliseer ook dat haas(-tigheid) tot rus kom; die "mier" is selfs in kontras met sy pendant "miernesstede" van die eerste strofe as gevolg van sy beperkte woordlengte, enkel beklemtoonde lettergreep en klankassosiasie met "lieflike nietighede". Selfs die spore wat die jakkals trap, is enkel, "yl" en in kontras met die digtheid van skoene wat die "muis net mis" trap (haastige ritme word ook in laasgenoemde voelbaar deur die allitererende heffingsillabes).

⁶⁹ Eers is die massa visueel getipeer deur die drielettergrepige woord "sprinkanswerms" met sy drie s'e, dan volg drie tweelettergrepige name van wêreldlughawens, drie herhalings van die kort, tweelettergrepige woord "skoene", wat die haastige stap van baie voete suggereer, dit in die [u] van geroesemoes twee maal herhaal en uiteindelik opsom in die beklemtoonde, eenlettergrepige woord "voet".

Dit is ook opvallend dat die "veldritme" in 'n enkele driereëlige sin weergegee word, waardeur 'n vertraging in tempo ontstaan. Die afwesigheid van meerlettergrepige woorde soos "sprinkaanswerms" en "miernesstede" en die telkense twee heffinge na mekaar ("pól/ grás"; "háas là"; "nés/ bóu"; "yl spóre/ tráp") is deel van hierdie stadiger veldtempo. Ook in hierdie strofe word klank omgesit in ritme deurdat die s-klank se pulsering ook hiér dominant is. Daardeur word die strekking van die slotsin voorberei waarin die universele ritme ter sprake kom met ... "n Pols bly aan die werk".

Die universaliteit word eerstens gestel deur die "veraf metropolis" van die eerste strofe en die "naaste lieflike nietighede" van die tweede strofe in dieselfde sin te noem. Dit is egter veral die ritme van hierdie sin wat die aandag trek omdat ook daarin die veldritme en miernesstede-ritme gekonkretiseer is. Die ritme van die eenlettergrepige frase: "'n Pols bly aan die werk" swel as 't ware aan tot die slotreël se vierlettergrepige "metropolis" en "nietighede", waardeur die strekking van die gedig ritmies uitgespel word. Hierdie universele "Pols" is daar soos die klop van bloed in die slagare onderliggend is aan lewe in massale of in individuele verband. Die konfigurasie van sintaksis, versklank, woordbetekenis en ritme, waarna in Cloete se verseksterne uitspraak verwys is, is hier konkreet aan die werk in struktuur en strekking. Wat meer is, teoretiese uitsprake ten opsigte van ritme is hier in werking gestel, terwyl die religieuse perspektief ook as 'n stempel op ritme geplaas word met "Pols".

2.3.4 Tipografie

Cloete skat die waarde van die drukbeeld in poësie besonder hoog omdat die woorde per versreël "onveranderlik gefikseer en geposisioneer" is (1989b). Wanneer hy die term "tipografie" gebruik, beskou hy dit nie as heenwysend na blote letterversorging nie omdat die gedrukte voorkoms van die poësie 'n "kommunikatiewe bydrae tot die geheel maak" (ibid.). Dit is die genoemde sienswyse van die Formaliste met betrekking tot die organiese eenheid van poëtiese elemente waarby Cloete se teoretisering aansluit. Hy plaas egter besondere klem op die visueel-waarneembare in die poësie. Tipografie gaan vir hom om die "vir die oog waarneembare

voorkoms" van die literatuur wat sogenaamde "fokuspunte" in 'n gedig inspan (ibid.) om te kommunikeer. Dit is moontlik omdat die visuele ontdekking van ooreenkomste en verskille versklank en semantiese waardes releveer en omdat "die oog, anders of beter as die oor, die teks simultaan tydvry kan konkretiseer" (ibid.). Hierdie "tydvrye" lees van die literatuur hou, volgens Cloete, in dat die ontvanger "na willekeur heen en weer lees en woorde, hoe ver hulle ook al tekstueel van mekaar is, saamlees" (ibid.). So 'n beskouing het implikasies vir die sintaksis in die gedig en Cloete se afwysing van algemene reëls⁷⁰ in verband met sintaksis in die poësie is verstaanbaar in dié lig. Hy verklaar eksplisiet dat die letterkundige werk daarmee "rekening hou dat die ontvanger tans 'n leser is en dat die taal tans grotendeels vir die lesende oog geskryf word en nie vir die oor in orale vorm bestem is nie" (ibid.). Dit is in direkte teëstelling met Kayser (1965:9) se mening dat gedigte eintlik vir die oor en nie vir die oog bedoel is nie. Dit is 'n blyk van Cloete se vermoë om bestaande teorieë in verband met die literatuur selektief oor te neem, te verander en uit te brei, aangesien dit reeds geblyk het dat Cloete sekere aspekte van Kayser se poësieteorie onderskryf.

Verwysings na leestekens in Cloete se uitsprake dui op 'n persoonlike voorkeur vir leestekenlose sintaksis en sluit aan by die hoë premie wat hy op die visuele elemente in die poësie stel. Na aanleiding van 'n Boerneef-voorbeeldgedig merk hy op (Cloete, 1982:32) "dat die leestekenloosheid verrykend⁷¹ werk: ons het hier minstens drie, vier gedigte in een teks".⁷² In ooreenstemming hiermee is ook sy opmerking dat die "afwesigheid van leestekens iets wesentliks kan bydra tot die gedig"

⁷⁰ "Die rol van sintaksis is te geraffineerd vir algemene reëls" (Cloete, 1982:32). Meer hieroor onder "sintaksis" (2.3.5).

⁷¹ Cloete se kursivering.

⁷² Vergelyk die bespreking van Cloete se gedig "tennispeeler" onder 2.3.5 "sintaksis".

(Cloete, 1982:33)⁷³ en dit kan "woorde semanties hegter op mekaar betrek" (Cloete, 1982:82). Volgens Cloete se jongste uitspraak oor die tipografiese in die poësie (1989b) vind visuele kommunikasie plaas en word "ikonisiteit" in die resepsie van die literêre werk bereik: die "menigvuldigheid konstituente" waarin die werk saamgestel is, word hierdeur "die volledigste moontlik geresepteer". Daarom is "die adekwate verstaan van die die teks van die visuele momente afhanklik" volgens Cloete (ibid.) - "ons kan nie afluister soos ons kan insien" (afloer?) nie. Hierdie sienswyse het Cloete reeds in 'n studie van die poësie van Totius (1963:114) in staat gestel om op te merk dat die "natuurkundige dinge wat Totius in sy gedigte tot getuies geroep het" sintuiglike instrumente, veral instrumente van die oog is, naamlik "die X-straal, die violetlig, die soeklig, die kompas, die sterrewag, die draadloos, die kamera".

Die prominente rol van "oog" as leksikale item in Cloete se poësie demonstreer weer eens die interaksie van sy literator-digterskap, want ook die digter, Cloete, skryf in *Idiolek* (1986:41): "ons teken na ons oog". Hy rubriseer trouens 'n hele afdeling gedigte onder "life is in the eye of the beholder" en hoewel die grafemiese in die sin van figuratiewe poësie nie dikwels deur Cloete ingespan word nie speel, veral die wit in Cloete se gedigte 'n belangrike kommunikatiewe rol in sy poësie. Vergelyk byvoorbeeld die enigste blanko gedig in die eerste vier digbundels wat aan die einde van *Allotroop* (1985) voorkom. Dit word deur Brink (1985:17) vergelyk met Breyten Breytenbach se "Met ander woorde" wat "vol-ledig uit stilswye bestaan". Vergelyk ook sy gebruik van apokoinou (2.3.5).

In talle gedigte in *Idiolek* kom die uitspraak dat die oog (eerder as die oor) vir die digter belangrik is eksplisiet aan die orde, want "die oog maak die dooie lewendig" (p.40), "dis die oog wat vergaar" (p.46) en "tot sy hoek toelaat en uitskei" (p.44), wat "uitsoek" (p.46) en in 'n

⁷³ "Net soos die afwesigheid van leestekens iets wesentliks kan bydra tot die gedig, kan ook die afwesigheid van woorde en sinsdele in die sin iets bydra tot die gedig."

hele semantiese veld is die oog 'n idiolektiese betekenisgeneroerder.⁷⁴ In hierdie verband is die volgende woorde in "Neem jou oë saam" (1986:39) tiperend:

Kyk en
die res word verniet
saamgegee.

Soos die adekwate verstaan van die teks van visuele elemente afhanklik is volgens Cloete se verseksterne uitspraak (reeds aangehaal), so blyk uit sy poësie dat die oog fundamenteel vir die kreatiewe proses van die kunstenaar en ontvanger is. Sy siening van die tipografiese beeld as net so konfiguratief en kokommunikatief as die akoestiese⁷⁵ elemente word nie alleen deur die prominensie van 'oog' as leksikale item in Idiolek onderstreep nie, maar die tipografiese beeld van sy gedigte illustreer by uitstek saam met die sintaksis hierdie uitspraak. Die gedig "tennis-speler" sal as voorbeeld gebruik word nadat Cloete se verseksterne uitsprake oor sintaksis behandel is.

2.3.5 Sintaksis

Op die keper beskou, is die belangwekkendste ekstrak van Cloete se teoretisering in verband met sintaksis weer eens die beginsel van kokommunikasie en konfigurasie. Daarom skenk hy besondere aandag aan 'n verduideliking van hoe sintaksis "hom in die totale opbou van die literêre werk laat geld en bygevolg in die tektoniese kommunikasie van die teks" (1984:51). Hy beskou sintaksis as "een van die literêre elemente wat op die mees illustratiewe manier aantoon hoe saamgesteld kommunikatief die literêre werk is" en toon uitvoerig aan hoe die sintaksis

⁷⁴ Die oog as leksikale item word onder 3.2 vollediger behandel.

⁷⁵ Cloete noem klank en ritme die "helderste akoestiese momente van die versreëlgedig" (1989b).

nie alleen met taalelemente nie, maar ook met die konseptuele^{7 6} elemente in die literatuur saamhang (1984:49-54). So beskryf hy, kompleet met voorbeelde, hoe die sintaksis saam met tyd "kommunikeer", met ruimte "konvergeer", karakters kan "konstitueer" en gebeure "gedaante" laat aanneem. Hierin is 'n ooreenstemming geleë ten opsigte van Jakobson se opsomming van die teoretiese vernuwung wat die Formaliste gebring het. Hy verwys daarna hoe hulle onder andere klank met betekenis in verband gebring het, en ritme en klank met sintaksis gekoppel het (Erich, 1965:228). Hoe fundamenteel Cloete die sintaksis as kokommunikatiewe manifestasie skat, blyk uit die feit dat hy die wese van die gedig verbind met sintaksis: die gedig "is eintlik gemanifesteer in die sintaksis" (1982:33). Hierby is sy siening van geen algemene reëls nie, maar wel funksionaliteit by sintaksis in die poësie ondersteunend. Ter bevestiging hiervan vind ons twee sintakties-tipografies uiteenlopende gedigte soos "Nuwe bedeling" (1986:30-32) en "holofrase" (1986:118) in *Idiolek*.

Die prosa-agtige voorkoms en komplekse sintaksis van "Nuwe bedeling" is deels verantwoordelik vir die moeisame gang van die gedig. Dit ondersteun die strekking van die gedig aangesien pyn en ellende aan die orde kom. Hierdie aktualiteitsgedig beskryf op die eerste vlak 'n surrealistiese vertoning (daar is sprake van 'n verhoog, die gehoor ensovoorts) en deur die tipografiese beeld ondersteun deur die sintaksis word die gedig self 'n "surrealistiese prent" (strofe 11). Deur middel van hoofletters (van die titel af), kommas, punte en volsinne word 'n storie op tradisionele wyse vertel. Hierdie werkwyse kom nie dikwels in Cloete se poësie voor nie en is daarom des te meer opvallend.

In skerp teëstelling hiermee staan die flitsende tipografiese beeld en sintaksis van "holofrase", waarin hoofletters en leestekens totaal afwesig is. In "holofrase" begin drie van die vyf strofes met die refrein

^{7 6} Cloete gebruik in *Hoe om 'n gedig te ontleed* (1982:35) ook die term "konseptuele of figuratiewe manifestasies" terwyl hy by ander besprekings (byvoorbeeld 1984:59) verwys na "literêr-konseptuele elemente".

"goddelikheid is", waarna enkel woorde deur tipografiese wit van mekaar geskei word sonder standaard⁷⁷ sintaktiese verbande. Die enkele strofe wat nie met die refrein aanvang nie, is deel van die inventaris van tiperinge van goddelikheid:

krans
numbus
wat dans

terwyl die enkelreëlige slotstrofe, wat die enigste ander strofe sonder die refrein is, vanaf die voorlaaste strofe se slotreël ("dit wat volueer") enjambeer met "word windend meer".

In bogenoemde gedig gaan dit ooglopend vir die digter om funksionaliteit en vooropstelling en daarom is algemene reëls met betrekking tot die tipografiese beeld en die sintaksis irrelevant. Dit sluit aan by Cloete (1984:51) se tipering van sintaksis as "ook 'n kwessie van woordposisionering". So 'n siening verklaar in 'n groot mate Cloete se gebruik van die sogenaamde apokoinou⁷⁸, waarin die sinne as 't ware oor mekaar skuif. Laasgenoemde praktyk is in 'n groot mate afhanklik van leestekenlose verse soos "tennisspeler" (1986:10) kan illustreer. Deur hierdie besondere sintaksis kan 'n gedig geskep word wat meer as een lesing kan hê en om daardie rede reeds multi-interpretabel is. In 'n gedig soos die volgende skep die tipografiese groepering en die sintaksis

⁷⁷ Uit die aard van die poëtiese teks wat juis afwyk van standaardtaalgebruik ("... at certain points in a text - and especially in a poetic text - the language is used in a way that is not typical ..." Levin, 1965:225) word nie verwag dat standdaarsintaksis gebruik sal word nie.

⁷⁸ Versekstern verwys Cloete na "double syntax" as "apokoinou" en merk op: "dit kan die sintaktiese voltooiing wees van die vers wat voorafgaan en tegelyk die aanloop tot die vers wat hom opvolg" (Cloete, 1982:31).

beslis meer as een interpretasiemoontlikheid en soos in "holofrase" is daar ook geen hoofletters of interpunksie aanwesig nie. Hoewel dit geen nuwigheid in die poësie is nie (vergelyk in dié verband De Jong (1959:419-430) oor Lucebert en aanwending van die tegniek deur Afrikaanse digters soos Sheila Cussons en Breyten Breytenbach) is dit tog 'n tipiese procédé van Cloete.

tennisspeler

hy moet kan voorspel
in die spel
die kampioen

moet kan antisipeer
as hy dit reg wil raketbeer
moet hy dit doen

soos in die gedig kom
die woorde polsknal
op hom
afgebal

Omdat daar geen interpunksie in die gedig voorkom nie, kan dit op verskillende maniere gelees word:

- Na aanleiding van die titel kan ons die volgende lees:
Die tennisspeler moet kan voorspel in die spel. Die kampioentennis-
speler moet kan antisipeer. As hy dit reg wil raketbeer, móét hy dit
doen. Soos in die gedig kom woorde polsknal op hom afgebal.
- Omdat "woorde" in so 'n prominente versreëlposisie staan en soos
"gedig" die enigste twee uitsonderings tussen die sportbeelde is,
ontstaan 'n probleemveld. Indien as 't ware van hierdie probleemveld
af teruggelees word deur te vra op wie die "woorde" van die gedig
afkom, kan die "hom" die leser van die gedig impliseer. So gesien,
kom die woorde in die gedig op die léser "afgebal" en word die ten-
nisspeler van die titel die leser, wat in staat moet wees om te kan
"voorspel" (sê wat verder moet gebeur) in die spel (van gediglees).

Die kampioenleser moet kan "antisipeer" (afweg) as hy dit reg wil "raketbeer" (terugslaan, reageer, verstaan). Aangesien daar geen hoofletters of punktuasie in die gedig is nie is die leser vry om hom deur die wit in die gedig te laat lei ten opsigte van frasering en enjambement.

- 'n Derde lesing is moontlik, in die lig van die rubriek "pegasea" waaronder die gedig verskyn. Die "hom" kan nou geïnterpreteer word as die digter, op wie die woorde in die maakproses aankom. Die digter moet kan voorspel (soos hierbo), selfs vóórspel (soos vóórdans, dit wil sê dit goed kan doen). As na "spel" 'n komma of ruspunt ingelees word, is die spel (van gedigmaak) die kampioen en daarom is dit die digter wat nou moet kan antisipeer. Die herhaling van "moet" (drie keer) en die parallelle konstruksies "in die spel" en "in die gedig" valideer so 'n lesing verder. Dit is opvallend hoe die digter dus geen keuse het nie, hoe die woorde op 'n (selfs) agressiewe⁷⁹ wyse na hom toe kom en deur hom "teruggeslaan" moet word. "raketbeer", "kom" en "afgebal" het hoë prominensie in die gedig en strook natuurlik poëtikaal met die verseksterne uitsprake van Cloete in verband met die proses van gedigmaak, waarin drie "sekerhede" gestel word (1984:6,7)⁸⁰.

Bostaande is slegs drie lesings om die eksploitasie van tipografies-waarneembare eenhede, waarin sin en tipografiese eenheid mekaar nie dek nie, aan te toon en te wys hoe meerduidigheid daardeur ontstaan. Die mededeling wat op dié manier gemaak word, is volgens 'n eerste lesing voorlopige mededeling wat, hoewel dit gewysig kan word, nie totaal opgehef word nie, maar telkens 'n volgende lesing moontlik maak. Tog is dit uit hierdie gedig duidelik hoe die bekende praktyk, binne konteks

⁷⁹ "Afgebal" het nie alleen die assosiasie met die bal wat aankom nie, maar ook met die bal van vuiste, ensovoorts. Binne die konteks van die gedig sou dit op die aggressiwiteit kon dui waarmee die woorde in die digter opweel om georden te word.

⁸⁰ Hierdie "sekerhede" is behandel onder 2.2.

van die Cloete-oeuvre, suksesvol aangewend word om die poëtikale en die religieuse op 'n unieke wyse te laat saampraat - 'n semantiese patroon wat veral in *Idiolek* neerslag vind (vergelyk 3.3.1, 4.2.2 en 4.2.3).

In hierdie idiolektiese dubbelsintaksis word ook iets van die dinamiek van spel^{8.1} gekonkretiseer. Soos die bal heen en weer geslaan word, word die sintakties-semantiese mededeling "geraketteer". Hiermee saam word die spelelemente deur die tipografiese beeld veraanskoulik aangesien die isolasie van sekere woorde ook ritmiese implikasies het. "Kom", wat aan die versreëleinde prominensie geniet, enjambeer met "woorde polsknal". Laasgenoemde woorde stel as gevolg van hulle tipografiese isolasie en tweelettergrepigheid 'n bepaalde ritme daar wat met die spel geassosieer kan word. Dit enjambeer in die kort, beklemtoonde "op hom" (wat selfs die assonerende [ɔ]-klanke inspan) en wat verder enjambeer in die drielettergrepige enkelwoordslotvers "afgebal". Behalwe die meerduidigheid van die woord, die bewegingskilderende aard daarvan en die opvallende posisie wat dit in die gedig beklee, besit dit semanties tegelyk iets dinamies en iets finaal of afgehandel. Dit bevestig ook klankmatig die woord "polsknal", wat op sy beurt die dinamies-ritmiese (pulsering) en ouditief waarneembare vinnige harde geluid (knal) suggereer. Die sintaksis en tipografie is in hierdie gedig inderdaad verantwoordelik vir die "wese" van die gedig, terwyl 'n eie funksionaliteit en negering van "algemene sintaktiese reëls" die gebruik van konfigurerende poëtiese middele kenmerk.

Die wisselwerkende aard van Cloete se verseksterne gesigspunte ten opsigte van sintaksis en sy poësiepraktyk is dus aantoonbaar. Die digter konkretiseer in sy poësie die verwagtinge wat die literator van die sintakties-tipografiese het. Cloete se oortuiging dat die literêre teks "alle middele tot sy beskikking ... organies deel maak van die totale kommunikasie" (1989b), ook die nie-taallike visueel waarneembare, word deur 'n gedig soos "tennispeeler" waar gemaak.

^{8.1} Die leksikale item "spel" kom aan die bod in die hoofstuk "Woord en idiolek". (Vergelyk 4.2.3.1.)

2.4 Taal, konsep, patroon

Die wagwoord van Cloete se verseksterne poëtika is uiteindelik integrasie van taalmanifestasies, konseptuele en komposisionele manifestasies. Om die geheel van 'n literêre werk "volledig" te verken, beteken vir hom om "die manifestasievorme in hulle volle samewerking in ag te neem" (1982:45): Dit is nodig omdat "alle kommunikatiewe of manifestasievorme in 'n gedig uiteindelik dieselfde dinge sê"^{8,2} (1982:46).

Dit is opvallend hoe Cloete baie meer eksplisiet as sy literator-kollegas aandag skenk aan die voorkoms van tyd, ruimte, gebeure en persoon in die poësie. Dit is konsipiëringselemente wat gewoonlik in die ander genres heelwat aandag kry, maar Cloete beskou bogenoemde elemente as "konseptionele manifestasies" waarsonder ook die gedig "nie kan bestaan nie" (1982:35). Daarom sien hy dit as "net sulke toegangswêë tot die gedig as die taalmanifestasies". Hierby kom sy siening van die komposisionele manifestasies, wat hy ook die "tektoniese" noem. In laasgenoemde word, volgens Cloete, die taal saam met die konseptuele manifestasies opgeneem, maar al die manifestasies "hoef nie altyd in alle literêre werke ewe aktief te wees nie Die een element ... kan sterker geaksentueer wees as die ander" (1982:46). Cloete neem altyd die mikro- en die makrogegewe saam in aanmerking, maak tekstueel afleidings en interpreteer en evalueer op grond van kokommunikasie en konfigurasie - die samewerkingsbeginsel. Hierdie procédé is 'n toepassing van die New Critics se idee van betekenis wat deur die konteks gedefinieer word (Van Luxemburg et al., 1985:68) sowel as Mukařovský se siening van die literêre werk as 'n teken wat kommunikeer. Die agtergrond van hierdie siening naamlik die Saussureaanse onderskeiding tussen "signifiant" en "signifié"^{8,3} kom nie as sodanig by Cloete ter sprake nie. Die "oogmerk"

^{8,2} Vergelyk 2.3.

^{8,3} Fokkema en Kunne-Ibsch (1977:33) verklaar die terme soos volg: "the external symbol or signifiant representing a meaning; and meaning represented or signifié".

van die literêre werk is vir hom nie "bloot om hierdie of daardie idee te verkondig of te kommunikeer nie, maar om te toon in hoeveel kommunikasievorme dit integraal gekommunikeer word" (1982:51). So 'n uitspraak toon 'n noue verwantskap met wat Wellek (1982:94) noem "a simple truth in the old view that a succesful work of art is a whole in which the parts collaborate and modify one another". Ook die hermeneutiese standpunt soos Van Luxemburg dit verwoord (1985:73): "dichterlijke middelen zijn mede voor de inhoud verantwoordelijk" het hierop betrekking.

Die "idee, emosie of intensie" van die literêre werk word dus deur Cloete ondergeskik gestel aan die totale manifestasie daarvan: dit "het alleen waarde as idee, emosie of intensie as dit 'totaal' gemanifesteer is" (Cloete, 1982:51). Hierdie totale manifestasie van die literêre werk kan in Cloete se gedigte aangetoon word en dit is veral die gedig "koöperasie" (1986:103), wat vanweë die semantiese inhoud van die titel die aandag vestig op konkretisering van die samewerkingsbeginsel in Cloete se poësiepraktyk. Ook vanweë dié gedig se beperkte omvang is dit geskik om die verseksterne beskouinge van Cloete aan sy eie praktyk te toets om die tematies-strukturele te rym met die konsepte "konfigurasië" en "kokommunikasie".

koöperasie

kyk hoe in Sy grond
na die groot reëns die graan
op ons lande groen en gesond
in die laatmiddag staan

kyk na die omgeploegde lande
kyk na sy vingermerke
aanskou die vat van sy hande
aan ons wonderwerke

Die titel dui op samewerking^{8.4} en die gedig stel duidelik 'n derde persoon (God) en 'n eerste persoon (ons, mense?) as samewerkende partye daar. Die besittlike vorm word vir albei partye gebruik, maar dit kom drie maal met betrekking tot die derde persoon voor teenoor die twee maal vir die eerste persoon:

Sy grond
sy vingermerke
sy hande

teenoor:

(op) ons lande
(aan) ons wonderwerke.

Ook die feit dat die drie verwysings na die derde persoon konsekwent in die prominente verseindrymposisie staan teenoor die minder prominente posisie^{8.5} van die twee van die eerste persoon, laat 'n vermoede ontstaan dat een van die twee partye die botoon voer ten spyte van die koöperasie. Die kombinasies waarin die derde persoon (Sy) voorkom, is met betrekking tot woordbetekenis hier van belang: "grond" dui op die primêre, die aarde selfs, wat deur De Vries (1974:155) verklaar word as "sustainer of material life" na aanleiding van die vrugte wat dit oplewer, waarna ook in die Bybel verwys word.^{8.6} Die verwysing na "graan" in die eindrymposisie van versreël twee sluit by so 'n siening aan, trouens die volgende allitererende woorde dui deurgaans op

^{8.4} Saamwerk: "met verenigde kragte werk, saamspan om iets te doen, gesamentlik werk, handel" (HAT, 1981:933).

^{8.5} Die preposisies wat dit voorafgaan eis, vanweë die eerste woordposisie, sowel as die vertikale herhaling van preposisies meer aandag op as die herhaalde "ons".

^{8.6} De Vries verwys na Esegiël 34:27.

vrugbaarheid: "groot reëns graan"⁷, groen. Opvallend genoeg alliteer ook grond hiermee. Hierteenoor kombineer die "ons" met "lande", wat sekondêre, bewerkte grond is en geëkspliseer word as "omgeploegde lande", waarin ook die allitererende g gevind word. "Lande" rym op sy beurt weer met hande en hierdie kombinasie wek assosiasies met God se almag, krag, vaderskap, beskerming en selfs seën (De Vries, 1974:235/6), wat die vrugbaarheidsidee kwalifiseer.

Ook die woord "sy" (met 'n kleinletter) voor "vingermerke" klop semanties-fonies met die samewerkingsbeginsel. "vingermerke" alliteer in die eerste plek met "vat van (sy hande)" en die semantiese inhoud van "vingermerke" dui ook daarop dat daar deur iemand aan iets ge-"vat" is omdat daar 'n unieke bewys (die vingermerke) daarop gelaat is. Dis egter nie net die "merke" van "vingermerke" wat belangrik is nie, maar ook die "vinger"-komponent van die samestelling werk betekenis-assosiatief.

In De Vries (1974:184) se verklaring van "vinger" word melding gemaak van Bybelse verwysings^{8,9} waarin God se vinger in verband gebring word met wonderwerke. So ontstaan 'n verdere semantiese skakel in die gedig omdat "wonderwerke" in die slotversreël ter sprake kom. Die woordeboekbetekenis (HAT, 1981:1369) van "wonderwerk" dui daarop dat dit iets "bonatuurlik" is of op 'n besondere prestasie kan dui. In Bybelse konteks kom wonderwerke veral met betrekking tot Christus se aardse omwandelings na vore. Omdat die eerste persoon ("ons") van die gedig en nie die goddelike derde persoon ("Sy" - besitlik) sintakties met die woord "wonderwerke" gekoppel is, word geïmpliseer dat hierdie bonatuurlike

⁷ De Vries (1974) se verklarings vir hierdie woorde lui: "rain: fertility" (p.379); "corn: fertility" (p.112); "wheat is the symbol of all agriculture and fertility" (p.497); "barley: man's early diet ... connected with fertility rites" (p.34); "green: fertility" (p.226).

⁸ Exodus 8:19: "Toe sê die towenaars vir die Faraó: 'Dit is die vinger van God!'"

of besondere prestasie van die "ons" soortgelyk met die lande van die "ons" sekondêr is. Soos "ons lande" nie sonder die primêre "Sy grond" tot stand kan kom nie, word "ons wonderwerke" eers betekenisvol wanneer "sy hande" (wat met lande rym) daaraan gevat het en "sy vingermerke" (wat met wonderwerke rym) daarop sigbaar is. Semanties-fonies word die samewerkingsbeginsel hier gedemonstreer. Anders gestel: die struktuur en die tematiese sê deur die woordbetekenis en klank dieselfde ding. Die gebruik van twee kleinletter s'e vir die "sy" voor "vingermerke" en voor "hande" bevestig hierdie innige koöperasie van die twee partye: die goddelike party word selfs in die spelling "gelyk" met die menslike.^{8,9} So ontwikkel die "Sy", wat in die eerste versreël met 'n hoofletter gespel is deur die gedigproses tot 'n kleinletter "sy" wat herhaal word. Dit demonstreer die samewerking van struktuurkomponente soos persoon, gebeure, tipografie en die tematiese in die gedig.

Die samewerking van die twee partye word ook onderstreep deur die tipografies sintaktiese vooropstelling van die woord "kyk", wat drie maal in 'n beginreëlposisie voorkom, waarvan die laaste twee keer direk opeenvolgend is. Dit word boonop gevolg deur "aanskou", wat "kyk na" beteken as beginwoord van die volgende versreël. Deur ekstra patroonvorming word die leser dus gelei om die volgende versreëls parallel te lees:

kyk hoe ...
 kyk na ...
 kyk na ...
 aanskou ... (kyk na)

Ook die prominente plasing van die preposisies waarmee die oorblywende versreëls begin, lei die leser om die woorde in die ooreenstemmende posisies te vergelyk:

^{8,9} Vergelyk "tog wil Hy holis wyer/ as wyd Hom tot my verkleineer" (Cloete, 1986:83).

na die groot reëns ...
op ons lande ...
in die laatmiddag ...
aan ons wonderwerke ...

Hierdeur word dit duidelik hoe die reën en laatmiddag, wat natuurverskynsels is, ook verband hou omdat dit deur die lidwoord "die" gekwalifiseer word. Dit word ook teenoor die ander twee gevalle gestel waar die besitlike voornaamwoord "ons" gebruik word. Deur die dinge wat die "ons" tot stand bring, naamlik "lande" en "wonderwerke" paradigmatisies deur die besitlike vorm te laat korrespondeer, word geïmpliseer dat dit bymekaar hoort. So alterneer "die" en "ons" as tweede woord in die betrokke versreëls en tog werk dit deur die parallelle posisionele plasing van die preposisies as 'n eenheid saam. Ook deur hierdie taalmanifestasies word die koöperasie van die mensgemaakte en die godgegewe gedemonstreer. Om die eenheid verder te bevestig, word die lidwoord "die" in plaas van "ons" in 'n verdere versreël voor "omgeploegde lande" gebruik. Dit is 'n vereniging van die lidwoord met 'n woord wat voorheen as "ons lande" aangedui is, terwyl die lidwoord tevore slegs natuurdinge aangedui het: "die groot reëns", "die graan", "die laatmiddag". "Lande" word terselfdertyd gekwalifiseer deur "omgeploegde", wat 'n menslik-agrikulturele aksie aandui. Soos met "ons wonderwerke" die geval is, vind hier ook as 't ware 'n "omruiling" plaas van dit wat van die "ons" en van die "Sy" van die gedig verwag word.

Ten slotte vind daar ook 'n ritmies-foniese konkretisering van die koöperasie plaas. Oorwegend eenlettergrepige woorde met gevolglike digtheid van aksente kom voor. Tog is daar vyf tweelettergrepige woorde, waarvan drie aan die versreëleinde geposisioneer is en opvallend genoeg is "hande" en "lande" die twee daarvan wat rym. Ook dit bevestig fonies-ritmies die koöperasie van die twee partye binne gedigkonteks. Verder is daar slegs drie vierlettergrepige woorde wat ook deur rym gebind word, naamlik "omgeploegde", "vingermerke", "wonderwerke", maar slegs die laaste twee staan in die eindrymposisie en weer eens is dit dit wat aan die Goddelike persoon toegedig word ("vingermerke") wat korrespondeer met dit wat aan die "ons" toegedig word.

Die konfigurasie van taal-, konseptuele en komposisionele elemente in hierdie gedig spel dus nie alleen die koöperasie van God en mens uit nie, maar dit demonstreer terselfdertyd die samewerkingsbeginsel van manifestasievorme in die poësie wat versekstern deur Cloete beklemtoon word. Hoewel hierdie samewerkingsbeginsel nie net in Cloete se poësie aantoonbaar is nie, maar fundamenteel is in die literatuur, soos Cloete herhaaldelik versekstern aantoon, is die wyse waarop Cloete die poëtikale met die Calvinisties-religieuse jukstaponeer uniek, en juis aantoonbaar in 'n gedig wat hy self "koöperasie" betitel.

Uiteindelik is dit moontlik om die volgende beoordelingsnorm van die literator, Cloete, te rym met sy tematiese belangstelling en poëties-strukturele bekwaamheid: "omdat alle kommunikatiewe of manifestasievorme in 'n gedig uiteindelik dieselfde ding sê, al sê hulle dit meervoudig, moet ons uiteensetting van die gedig, gevolglik ons evaluering, integraal of integreerend wees" (1982:46).

Wat ook al die naam is waarmee Cloete (1982:51) die koöpererende poëtiese middele tipeer, dit gaan vir hom in die poësie "nie bloot om hierdie of daardie idee te verkondig of te kommunikeer nie, maar om te toon in hoeveel kommunikasievorme dit integraal gekommunikeer kan word".

Cloete se teoretiese oortuiging lê nie alleen sy kritiese praktyk ten grondslag nie, maar dit word in sy digterlike praktyk uitgeleef.

2.5 SAMEVATTING

'n Unieke reëlmatigheid wat uit die vergelyking van *Idiolek* met verseksterne uitsprake van Cloete blyk, is dat die kriteria wat hy as literator ten opsigte van 'n woordkunswerk aanlê, 'n eie bemoeienis met die aard van digterskap openbaar. Daarom is daar by hom sprake van meer as blote oorname van bestaande teorieë. Wanneer hy as literator byvoorbeeld die artefak tipeer as 'n taalskepping wat nie willekeurig gemaak kan word nie, is dit nie alleen 'n weergawe in Afrikaans van 'n erkende literêre term nie (vergelyk 2.2) maar is dit ook 'n tipering daarvan in sy eie taal omdat dit 'n uitbreiding van die bestaande is wat uiteindelik ook 'n tematiese pendant in sy poësie vind. Hoewel dit na-

tuurlik mag wees vir alle literator-digters (vergelyk Grové, 1984:56) om hierdie interaksie te openbaar, is daar 'n persoonlike stempel op die procédé van Cloete. Sy besinning oor artefak, proses en samestellende elemente vind telkens in sy poësie weerklank as 'n erkenning van die verweefdheid met en afhanklikheid van God as Skepper: die Vorm, die Pols wat "musiseer" sodat die skepper kan "noteer". Die objekte van ondersoek is met opset gekies om hierdie eienskap van Cloete bloot te lê.

