

'N LITERÊRE VERHOUDING

'n Studie na die aard van die digter-gedig-verhouding
in die Sothodigkuns

Justus Christiaan Roux, B.A.-Honns.

Voorgelê ter vervulling van 'n deel van die vereistes
vir die graad MAGISTER ARTIUM in die Fakulteit
Lettere en Wysbegeerte van die Potchefstroomse Uni=
versiteit vir Christelike Hoër Onderwys.

November 1970

Voorwoord

Dit het vandag al gemeenplaas geword om die letterkunde van die Suid-Afrikaanse Bantoetale in twee hoofrigtings nl. 'n tradisionele - en 'n moderne rigting in te deel. Hoewel hierdie indeling baie kunsmatig is, is dit funksioneel in sover dit beantwoord aan die aard van die kunswerke tot op datum gelewer.

Aangesien die Bantoetaalstudie en vernaamlik die studie van die letterkunde van die Bantoetale relatief gesproke nog in sy kinder-skoene staan, kan en mag ons nie hierdie twee fases as losstaande van mekaar sien nie. Ons is vandag nog grootendeels met versamelingswerk besig en alvorens ons nie 'n perspektief het op die hele literêre terrein nie en alvorens ons nie die vernuwing sien in sy verhouding tot die tradisie nie, kan ons baie moeilik tot 'n geldige waardebeplating van die werke kom. Voor daar dus sondermeer in die diepte ingegaan kan word moet die terrein eers duidelik omlyn word.

By die benadering van enige skepping, van watter aard ook al en op watter terrein ook al, word ons deur die aanwesigheid van 'n sekere interne relasie getref. Hiermee word bedoel dat daar 'n sekere verhouding bestaan tussen die skepper van 'n werk, die werk self en die interpreteerder daarvan (al is die skepper dan self ook die interpreteerder).

Dit is dan nou voorts die doel van hierdie verhandeling om nadat daar eers tot 'n duidelike omlyning van die stofgegewe gekom is, enkele aspekte rakende die digter, die gedig en die interpreteerder aan te toon soos dit in die tradisie bestaan het en vandag nog bestaan. Hiermee probeer ons dan tot 'n geheelbeeld kom van wat daar op die poëtiese terrein plaasgevind het en vandag nog plaasvind.

In die eerste hoofstuk sal daar gepoog word om aan die hand van enkele teorieë die status van die Bantoegeëdig te bepaal waarna die kritikus (as interpreteerder) se rol in die evaluering van 'n geëdig bespreek sal word. Op grond van die voorafgaande word daar dan sekere literêre verbande afgelei. Die tweede en derde hoofstukke word respektiewelik aan die aard van die digter en die geëdig in die tradisionele en moderne situasie gewy terwyl die vierde hoofstuk as 'n algemene samevatting dien.

Die literêre verhouding het intern betrekking op die verband tussen die digter en die geëdig terwyl dit ekstern om die verhouding van die tradisie tot die vernuwing gaan.

Graag wens ek langs hierdie weg die volgende bedankings te doen

- aan Prof. J. Breed onder wie ek etlike jare kon studeer en wie my belangstelling in die Bantoetale gestimuleer het, vir sy bekwame leiding in die voorbereiding van hierdie verhandeling;
- aan Prof. C.J.H. Krüger vir sy aandeel aan hierdie verhandeling in die vorm van weldeurdagte wenke en kritiek;
- aan mej. E. Hoffman vir die netjiese tikwerk en versorging van die verhandeling.

Aan my ouers

INHOUD

HOOFSTUK 1

'N LITERÊRE VERHOUDING

1.1	Die interpretasie van stofgegewe	1
1.2	Die aard van 'n gedig	2
1.2.1	'n Gedig is 'n artistieke feit	3
1.2.2	'n Gedig is 'n reeks klanke wat op 'n besondere wyse geuiter word	4
1.2.3	'n Gedig is die ervaring van die leser	4
1.2.4	'n Gedig is die ervaring van die digter	5
1.2.5	'n Gedig is 'n komplekse struktuur van norme	7
1.3	Die rol van die kritikus	7
1.4	Die evaluasie van 'n gedig	9
1.5	Literêre verbande	12
1.5.1	Kunstenaar: Kunswerk	12
1.5.2	Kunstenaar: Gemeenskap	12
1.5.3	Kunswerk: Gemeenskap	12
1.5.3.1	Die verband is nasionaal	13
1.5.3.2	Die verband is histories	13
1.5.3.3	Die verband is psigologies	13
1.5.3.4	Die verband is formeel	13

(ii)
(vervolg)

HOOFSTUK 2

TRADISIONELE SOTHOPOËSIE

2.1	Tradisionele letterkunde	15
2.2	Die tradisionele Bantoedigter	17
2.3	Die tradisionele Sothogedig	22
2.3.1	Die bestaan van die gedig	22
2.3.2	Die konteks van die gedig	28
2.3.3	Stilistiese kenmerke van die gedig	33
2.3.3.1	Die klanklaag	34
	A. Klankorganisering	34
	B. Klankaanwending	39
2.3.3.2	Die beeldlaag	40
2.4	Literêre verbande	42
2.4.1	'n Nasionale verhouding	42
2.4.2	'n Historiese verhouding	43
2.4.3	'n Psigologiese verhouding	43
2.4.4	'n Stilistiese verhouding	45

HOOFSTUK 3

MODERNE SOTHOPOËSIE

3.1	Moderne letterkunde	45
-----	---------------------	----

(iii)
(vervolg)

3.2	Die moderne digter	47
3.3	Die moderne gedig	50
3.3.1	Nasionaal gemotiveer	55
3.3.1.1	Opvoedkundig gemotiveer	55
3.3.1.2	Religieus gemotiveer	62
3.3.2	Psigologies gemotiveer	68
3.3.3	Stilisties gemotiveer	75
3.3.3.1	Tipografie	75
3.3.3.2	Verstegniese eksperimentering	78
3.4	Samevatting	87

HOOFSTUK 4

'N LITERÊRE VERHOUDING - SAMEVATTING

4.1	Eksterne verhouding - Tradisie en Vernuwing	89
4.2	Interne verhouding - Digter : Kunswerk : Gemeenskap	90
4.2.1	Digter : (Gemeenskap) : Kunswerk	90
4.2.2	Digter : Gemeenskap	91
	English Summary	93
	Verwysings	94
	Geraadpleegde en Aangehaalde Digbundels	100
	Bylae A	101

HOOFSTUK I

'N LITERÊRE VERHOUDING

1.1 Die interpretasie van stofgegewe

Die feit dat daar 'n besondere verhouding tussen die skepper van 'n werk (in ons geval die digter), die werk self (die gedig) en die interpreteerder (die leser, die kritikus) bestaan is alreeds in die derde eeu na Christus gekonstateer deur Longinus van Palmyra. Oor die werklike bestaan van hierdie persoon word daar vandag nog gedisputeer, maar nogtans word hy as die vader van hierdie siening beskou. Die opvatting van hierdie skrywer-denker was in die Renaissance en gedurende die agtiende eeu baie in omloop. Daiches¹⁾ is die mening toegedaan dat hierdie persoon se sieninge baie meer om die lyf het as wat dit skynbaar met die eerste oogopslag lyk.

Ons kan hierdie verhouding as driedimensioneel beskou; dit bestaan in drie vlakke wat onderling met mekaar in verband staan. Hierdie verhouding is baie kompleks van aard en alhoewel daar drie komponente onderskei word, t.w. die digter, die gedig en die leser, impliseer die een die bestaan van die ander en bestaan daar so 'n onderlinge verband. Ons kan dus komponente onderskei, maar nie skei nie.

Indien ons die aard van hierdie verhouding wil nagaan, sal ons slegs tot 'n sekere mate objektief kan staan teenoor die eerste twee vlakke nl. die van die digter en die van die gedig; om die funksies wat die leser kan verrig te noem is wel moontlik, maar om die interpreteerder se persoonlike ervaring van 'n gedig te wil weergee, is uit die aard van die saak 'n onmoontlike taak. Die invloed wat 'n gedig op 'n betrokke leser kan hê is per slot van rekening empiries van aard en kan dienooreenkomstig (indien moontlik) opgelos word. Nogtans sal ons terloops verwys na die rol wat die leser in die literêre situasie kan speel.

Du Plessis²⁾ vat die verhouding tussen die skrywer (digter) en die kunswerk baie mooi saam as hy dit uit die optika illustreer deur die kunstenaar met 'n lens en die kunswerk met 'n beeld te vergelyk:

"Deur die lens se verskuiwing of vervanging varieer die aard van die beeld (reëel of virtueel, klein of groot) met betrekking tot die waargenome werklikheid. Daar ontstaan dus 'n nuwe werklikheid, verwant aan, maar verskillend van die 'werklike' werklikheid".

Die besondere interrelasie tussen digter en gedig word dus hier herbeklemtoon.

Dit skyn asof die eeuelange soeke na die werklike wesensaard van 'n gedig en die korekte evaluasie daarvan in werklikheid rondom hierdie gestelde verhouding sentreer. Laat ons dit nou verder toelig:

1.2 Die aard van 'n gedig

Nienaber-Luitingh³⁾ stel dit dat wanneer daar op 'n bladsy van 'n boek rondom die drukwerk 'n groot ruimte wit gebly het, dan weet 'n persoon dat hy met poësie te doen het. Die tipografie kan dus as aanduiding dien om 'n gedig te herken, maar wat laat jou besluit dat jy met 'n gedig te doen het as jy geen geskrewe bronne het nie, en moet jy so 'n bepaalde taaluiting as letterkunde beskou? Waar die geskrewe teks dus ontbreek, maar 'n bepaalde taaluiting om een of ander rede bly voortbestaan - soos dit wel die geval is in die Bantoetale - moet daar dus ander faktore wees wat die besondere status daarvan bepaal.

Om te bepaal of 'n gedig 'n besondere ontologiese status het, is 'n probleem vir die Wysbegeerte en val buite ons terrein. Dit is egter opvallend dat 'n gedig as 'n eenheid voorkom, wat sekere

kenmerkende eienskappe het en sekere waardes in homself bevestig. Om nou so 'n komplekse eenheid in terme van 'n paar woorde te wil definieer, sou 'n onmoontlike taak wees. Pogings in hierdie verband strek alreeds oor baie jare en nogtans is die laaste woord nog lank nie gespreek nie. Wellek⁴⁾ noem 'n paar algemene opvattinge oor die aard van 'n gedig en aan die hand hiervan wil ons poog om te bepaal waar die Bantoetaalkunswerk as kunswerk staan, ook in sy verhouding tot die skepper en interpreteerder respektiewelik.

1.2.1 'n Gedig is 'n artistieke feit'⁵⁾

Deur 'n gedig as 'n artistieke feit te beskou, is dit duidelik dat die klem hoofsaaklik op die hoofkomponent nl. die werk self val. 'n Gedig bestaan binne sy eie reg geheel en al onafhanklik van die ander twee komponente. 'n Gedig word dus op dieselfde vlak as 'n beeldende kunswerk, 'n skildery byvoorbeeld geplaas :

"Thus the work of art is considered identical with the black lines of ink on white paper or parchment."⁶⁾

Hierdie opvatting sluit by implikasie enige vorm van oratoriese kuns uit en lê net klem op geskrewe werke. Dat die geskrewe vorm van 'n gedig wel 'n bydrae lewer tot die intrinsieke waarde daarvan soos byvoorbeeld die beklemtoning van o.a. sekere visuele aspekte - bv. die reëlmatige of onreëlmatige afwisseling van versreëls en versreëlsegmente ens. - en dat die geskrewe vorm bes moontlik die voortbestaan van 'n gedig in 'n bepaalde tradisie verseker, is nie te betwyfel nie. Maar tog bestaan 'n gedig nie net vir die oog nie, maar ook vir die oor. Juis hierdie feit is so eie aan die tradisionele sowel as aan die moderne Bantoepoësie.

1.2.2 'n Gedig is 'n reeks klanke wat op 'n besondere wyse geuiter word⁷⁾

In hierdie geval word twee komponente van die verhouding betrek nl. die werk as werk en die interpreteerder, die hoorder of voordraer daarvan. 'n Gedig bestaan dan net as gedig indien dit voorgedra word, indien dit dus klanklik vergestalt word. In der waarheid word 'n gedig dus telkens opnuut geskep, opnuut herskep indien dit verklank word. Uit die aard van die saak is hierdie hele benadering oop vir subjektiewe spekulاسie; 'n gedig sal moeilik tweemaal na mekaar identies gerealiseer word, selfs deur dieselfde persoon.

Dit is egter nie so dat 'n gedig net klanklik bestaan nie, aangesien daar tallose werke van literêre aard is wat byna nooit verklank word nie, maar nogtans om een of ander rede van hul voortbestaan verseker is. Die lees of voordrag van 'n gedig is nie die gedig self nie, maar alleen 'n opvoering, 'n weergawe daarvan op 'n heel besondere manier. Dit is tog voorts opvallend dat die tradisionele taalkunswerk in die Bantoetale juis by die grاسie van die klanklike bestaan, maar daaroor meer later.

1.2.3 'n Gedig is die ervaring van die leser⁸⁾

Die derde komponent van die verhouding nl. die leser of die interpreteerder tree met hierdie siening baie sterk na vore. Wanneer ons egter met terme soos 'ervaring' in die letterkunde begin werk, moet ons versigtig wees om nie die grense tussen letterkunde en psigologie te oorskry nie, want dit sou meebring dat ons ons werklike doel moontlik sal mis.

Hierdie opvatting impliseer dat die persoonlike agtergrond, die opvoeding en geestestoestand van die leser van 'n gedig meehelp tot die geslaagdheid daarvan al dan nie. 'n Gedig kan dus op verskillende tye verskillende waardes vertoon na gelang van die aard en stemming van sy leser. Die 'waarde' van 'n gedig kan dus verskil van persoon tot persoon, maar dan ook by een

persoon op verskillende geleenthede. Hierdie beskouing dat die emosionele ondervinding van die leser die gedig self is, lei tot die wanopvatting dat 'n gedig nie op sigself kan bestaan nie -

"... unless experienced and that it is re-created in every experience."⁹⁾

I.A. Richards bied 'n effens gevarieerde teorie in hierdie verband aan as hy die gedig definieer as die

"... experience of the right kind of reader."¹⁰⁾

Met "die regte tipe leser" bedoel hy blykbaar daardie ideële leser wat in daardie ideële stemming verkeer om die werk na volle waarde te kan skat. Oor die "ideële toestand" wei hy egter nie verder uit nie en daarmee beland ons weer in 'n doodloopstraat.

Dit is wel so dat die leserspubliek 'n rol kan speel by die voortbrenging van literêre werke - 'n waarderende publiek kan as stimulus dien en die teenoorgestelde is ook waar, maar dit sou 'n anomalie wees om die status van 'n werk alleen afhanklik te maak aan die persoonlike voorkeure van individue. Die Bantoepubliek speel vandag 'n besondere rol by die voortbrenging van literêre werke in die Bantoetale; die aard van die publiek is relatief bepalend tot die aard van sulke werke.

1.2.4 'n Gedig is die ervaring van die digter'¹¹⁾

Hierdie 'ervaring'-opvatting is in werklikheid maar net 'n voortsetting van bg. siening, maar met dié verskil dat die perspektief vanaf die interpreteerder na die skepper self verskuif. Wanneer ons van die ervaring van die digter praat, word daar volgens Wellek¹²⁾ twee dinge bedoel nl. eerstens die bewuste ervaring, die intensies van die digter soos hy dit in sy werk wou vestig en tweedens die totale bewuste en onbewuste ervarings van die digter gedurende die skeppings tydperk van die gedig.

'n Gedig word nou in 'n mate gelykgestel aan intensies, dus aan die bedoelinge van die digter. Dit is egter so dat digters beïnvloed kan word deur 'n kontemporêre kritiese situasie terwyl hulle uiting of vergestaltung gee aan hulle intensies. Dat hierdie feit nou 'n beperkende invloed kan hê op sy "intensielegging" in 'n gedig is dus te verstane, en juis daarom sal ons altyd met die moontlikheid van onvolkome intensies in 'n gedig gekonfronteer word.

Die 'digter' van tradisionele Bantoetaalkunswerke was juis met dié probleem opgesaai dat hy nie altyd dinge kon sê soos hy dit graag sou wou sê nie omdat daar altyd sekere beperkende magte was (moontlik in die vorm van die kaptein of selfs die hele sosiale situasie) wat hom verhoed het. Dit spreek trouens baie duidelik uit die aard en strekking van hierdie gedigte.

Indien ons die tweede opvatting nl. dat die gedig die som is van bewuste en onbewuste ervarings van die digter letterlik sou opneem, sou dit ons net lei tot allerlei onbenullige spekulasies oor die gemoedstoestand van die digter tydens die skepping van sy gedigte.

'n Variante vorm van hierdie standpunt bestaan daarin om 'n gedig te definieer nie net as synde die ervaring van die leser of die digter respektiewelik nie, maar in terme van die som van alle moontlike ervarings daarvan. 'n Gedig word met ander woorde beskou as die grootste gemene deler van 'n aantal ervarings.

Deur al hierdie psigologiese benaderings word ons egter telkens van ons eintlike objek, die taalkunswerk self, weggelei; alhoewel die menslike gees seker die belangrikste rol speel in die ontstaan van 'n taalkunswerk, kan ons dit geensins as eksklusief aanvaar om die status van 'n werk te bepaal nie.

"A poem is not an individual
experience or a sum of experiences,
but only a potential cause of experiences."¹³⁾

1.2.5 'n Gedig is 'n komplekse struktuur van norme¹⁴⁾

Hierdie opvatting wat moontlik na die aanneemlikste klink, bestaan daarin dat 'n gedig waargeneem word as 'n geheel, gekonstitueer deur 'n aantal norme. Dat die klem dus hier enkel en alleen op die skepping self val is baie duidelik. Waar ons van norme praat word daar nie enige buite-literêre norme bedoel wat op die literêre werk gesuperimponer word nie, maar soos Wellek¹⁵⁾ dit voorstaan norme wat af te lei is uit 'n vergelyking van die werke self. Hierdie norme is voorkome inklusief; estetiese - sowel as 'formele' norme word hierdeur betrek.

Gaandeweg het die nou al begin duidelik word dat daar gedurig= deur taamlik vry tussen drie punte rondbeweeg word in die soeke na die ware identiteit van 'n gedig.

1.3 Die rol van die kritikus

Die interpreteerder of kritikus as derde komponent vervul 'n heel belangrike rol in die verhouding digter-gedig in sy gerigtheid tot die gemeenskap. Die kritikus kan volgens Wellek¹⁶⁾ vandag as 'n belangrike middelman gesien word wat deur sy kritiek die literêre smaak van 'n gemeenskap in 'n bepaalde rigting kan stuur en juis so kan hy meehelp om 'n bepaalde soort leserspubliek te skep. Ongelukkig verkeer die kritiek van die letterkunde van die Bantoe= tale nog nie in daardie posisie dat dit so determinant kan wees ten opsigte van die 'rigting' van die literatuur nie. Ons is nog met "simpatieke leiding"¹⁷⁾ besig, eerder as 'n strenge beoordeling van die werke.

Hierdie toestand skep verder tallose probleme sover dit die benadering van moderne werke betref. Sien ons dit in die lig van die feit dat die kritikus hoofsaaklik twee werktuie t.w. vergelyking en analise¹⁸⁾ het waarvan hy homself kan bedien, dan tree die probleme nog meer na vore. Om 'n ware beeld van 'n digter te kan vorm, is dit nodig om nie alleen sy werke onderling te vergelyk en te

analiseer nie, maar om dit ook in vergelyking te bring met ander lewende en selfs afgestorwe digters. Deur 'n persoon se werke geïsoleerd te benader kan jy hom nie na volle waarde skat nie; hy moet vergelyk word, hy moet in kontras met ander digters geplaas word. Die punt is nou juis met wie 'n Bantoedigter vergelyk moet word -- met Europese digters (dus 'n strenge beoordeling), of met ander Bantoedigters oor wie daar in werklikheid weinig bekend is? Die opstel van behoorlik gesistematiseerde literatuurskiedenis het om hierdie rede vandag 'n onontbeerlike noodsaaklikheid geword, nie net vir historiese kritiek nie, maar ook vir die estetiese.

Die Bantoeliteratuur sal moeilik tot sy volle reg kom as daar nie 'n geskoolde orde van kritici is wat dit ernstig bedoel met die letterkunde nie. Vir 'n letterkunde om te floreer is daar nie net skrywers/digters nodig nie, maar ook juis daardie persone wat streng op die foute en verdienstelikhede kan wys. Eliot slaan die rol van die kritikus ook baie hoog aan:

"Hence each new master of criticism performs a useful service merely by the fact that his errors are of a different kind from the last; and the longer the sequence of critics we have, the greater amount of correction is possible."¹⁹⁾

Hoe groter die orde kritici, hoe groter die moontlikheid tot literêre perfeksie.

Die kritikus in hierdie situasie word telkens gekonfronteer met 'n begrip soos 'beïnvloeding' en daarom noodwendig ook met 'n begrip soos 'oorspronklikheid'. Hoedanig moet sy houding nou wees ten opsigte van werke wat duidelik tekens van beïnvloeding toon, sê vanuit die Europese letterkundes, en ten opsigte van werke wat 'oorspronklik' aandoen? Staan die een nou juis laer in rang as die ander of nie?

Deur genoegsame en weldeurdagte kritiek kan sulke probleme in 'n groot mate verhelder word. Vir die kritikus van die literatuur

van die Bantoetale lê daar dus 'n geweldige taak voor, waardeur hy ook sy onontbeerlike bydrae kan lewer tot die groei van dié jong letterkunde.

1.4 Die evaluasie van 'n gedig

By die benadering van enige kunswerk, ook op literêre vlak is dit nodig om sekere maatstawwe aan te lê ten einde die geslaagtheid van die werk te bepaal. Aangesien die Bantoetale uit 'n gans andere teelaarde spruit as enige ander moderne taal en in bykans alle opsigte daarvan verskil, het daar al vroe ontstaan aangaande 'n eiesoortige stel norme met betrekking tot die evaluering van 'n literêre werk in die Bantoetale. Kern, wanneer hy hom byvoorbeeld uitlaat oor die sonnet in die Bantoetale, vra by geleentheid:

"Moet die sonnet in die Bantoetaal dan juis voldoen aan Europese norme? Moet die Bantoetale met hulle heel ander agtergrond, eienskappe en kenmerke nie miskien ander vereistes aan 'n sonnet stel nie?"²⁰⁾

As ons die feit in ag neem dat die Bantoetale nie literêre tradisies het soos byvoorbeeld Afrikaans of Engels om op te steun nie, maar op 'n eiesoortige en betreklike kort agtergrond toegewys is, wil dit lyk asof sulke tipe vroe moontlik oorweging kan geniet.

Ons kan egter dadelik wegdoen met hierdie mistasting as sou elke taal dan vir homself op grond van sy morfologiese, fonologiese en sintaktiese eiesoortigheid 'n eie stel maatstawwe kon kies waaraan sy letterkunde gemeet moet word. Indien so iets wel moontlik sou wees, dan sou ons geheel en al in relativisme en valse absolutisme verval en geen algemeen geldende kriterium ooit kon bereik nie. Om 'n gesonde perspektief te ontwikkel is dit dus noodsaaklik om dieselfde kriteria vir sowel die Bantoe- as ander letterkundes aan te lê.

Die strewe van enige literêre kritikus is tweërlei van aard; in die eerste plek streef die kritikus tot begrip van die werk en in die tweede plek tot 'n waardebeoordeling daarvan. Hierdie tweeledige strewe van die kritikus sentreer in die meeste gevalle, indien nie in al die gevalle nie, tog weer om 'n bepaalde digter-gedig-relasie.

Die ideële toestand in hierdie geval sou wees dat die literêre kritikus hom hoofsaaklik by die kunswerk as werk self bepaal sonder om enige ander oorwegings in aanmerking te neem, aangesien die kunswerk self onontbeerlik is vir enige vorm van kritiek. Die mens in sy sosiale en maatskaplike verbondenheid vertoon dikwels die neiging om weg te dwaal van die werklike literêre objek tot ander buite-literêre objekte.

In gevalle waar die klem nie op die literêre werk self val nie, maar op die skepper daarvan, is dit dus te verstane dat ons digtersbeskrywing en -evaluering te wagte kan wees. In sodanige gevalle gaan dit dus veeleer om die mens 'agter' die werk as die werk self. Combrinck se werk Die digter P. Mamogobo²¹⁾ staan baie sterk in die teken hiervan. Alhoewel hier poësiekritiek gelewer word gaan dit nie primêr daarom nie, maar om die mens Mamogobo (daarom die biografie vooraf) en hoe sy persoonlike sieninge onder andere in sy werke vergestalt word.

Dit is egter 'n ope vraag of die mens agter die werk ten volle gekarakteriseer kan word na aanleiding van enkele van sy werke. Gaan dit in die poësie nie juis om 'n proses van depersonalisasie nie? Is daar nie juis 'n proses van 'losmaking' van persoonlikheid aan die orde van die dag nie?

"Poetry is not the turning loose
of emotion, but an escape from
emotion; it is not the expression
of personality, but an escape from
personality."²²⁾

Tot sy uiterste konsekwensie gerek, kom hierdie benadering dus daarop neer dat poësie gebruik kan word as 'n soort sosiale dokument. Uit hierdie "dokumente" kan o.a. enige religieuse, maatskaplike of morele gegewens gehaal word soos dit die kritikus ook al pas.

In sy benadering van die tradisionele Suid-Sotholetterkunde gaan Guma²³⁾ suiwer op die aard van die digwerk self af. Dit klem val dus op die werk alleen en geen spesifieke voorkeur word aan buite-literêre aspekte gegee nie. Dit gaan in hierdie geval veel meer om gedigbeskrywing as in eersgenoemde geval.

Sonder om te psigologisties te wees, moet ons T.S. Eliot gelyk gee as hy beweer dat daar geen ander kunsvorm is wat so volks= gebonde is as juis poësie nie -- nie net ten opsigte van sy aard nie, maar ook ten opsigte van die kritiek daarop --

"I will take it as agreed that people find the most conscious expression of their deepest feelings in the poetry of their own language rather than in any other art or in the poetry of other languages."²⁴⁾

Hieruit volg dit dat hoewel 'n mens 'n vreemde taal kan ken en beheers, hy nooit dinge in daardie taal sal kan 'ervaar' soos juis in sy eie taal nie. Voeg nou hierby die feit dat die kritikus van die poësie van 'n vreemde taal gewoonlik eers die onderhawige gedig moet vertaal, in welke geval daar alreeds 'n deel van sy intrinsieke waarde verlore gaan, dan moet ons erken dat die poësiekritiek met betrekking tot die Bantoetale nog op baie onvaste bene staan.

"Ware poësiekritiek" in die Bantoetale, en daarmee word 'n subjektiewe element ook betrek, kan normaalweg nie van die blanke af= komstig wees nie, maar dit lê in 'n groot mate op die weg van die Bantoe self. Die blanke kan akademies hoe goed ookal -geskool wees ten opsigte van kenmerke en funksies van poësie, maar sal nooit in die posisie kan verkeer om daardie 'res', daardie 'iets ekstra' wat so eie is aan die Bantoe en sy kultuur ten volle waar te neem nie. Die Bantoe-kritikus kan met die nodige skoling en laat ons dit maar die nodige aanvoeling noem, kritiek op 'n hoër vlak lewer ten opsigte van die Bantoetale; dit geld trouens vir enige volk en taal.

1.5 Literêre verbande

Waar ons nou 'n blik gewerp het oor die aard en evaluering van 'n literêre kunswerk het dit duidelik geword dat daar een of ander verhouding moet bestaan tussen die kunstenaar, die kunswerk en die interpreteerder. Hierdie verbande wil ons dan nou kortliks nagaan.

1.5.1 Kunstenaar : Kunswerk

Die relasie tussen die kunstenaar en die kunswerk is direk subjektief van aard. Dit is direk in sover die kunstenaar direk betrokke is by die ontstaan van 'n werk en in sover die kunswerk direk sy ontstaan te danke het aan die kunstenaar. Dit is subjektief in sover die kunstenaar 'n persoonlike stempel op die werk plaas. Die bestaan van hierdie verband is 'n onteenseglike feit, maar vir sover dit die literêre kritikus aangaan, is dit net blote interessante gegewens en van geen literêre waarde of belang nie.

1.5.2 Kunstenaar : Gemeenskap

Die kunstenaar staan voorts ook in 'n bepaalde verhouding tot die gemeenskap in sover hy deur die kunswerk (dus indirek) kan poog om bepaalde waarhede (of onwaarhede) aan die gemeenskap tuis te bring, wat dit weer op sy (die gemeenskap se) beurt objektief en/of subjektief kan waarneem en toepas. Die verband is dus indirek objektief/subjektief van aard.

1.5.3 Kunswerk : Gemeenskap

Die verbande wat daar tussen die kunswerk en die gemeenskap bestaan, berus in 'n groot mate op perspektief en kan soos volg saamgevat word:

1.5.3.1 Die verband is nasionaal

Die term nasionaal word hier in die breedste sin van die woord gebruik. Poësie kan so byvoorbeeld doelbewus nasionaal gerig wees; dit kan doelbewus tot sekere terreine van die volk gerig wees -- dit kan byvoorbeeld spesifiek religieus, opvoedkundig of algemeen maatskaplik gerig wees. Die kritikus kan homself nou dienooreenkomstig instel en die werke daarvolgens benader.

1.5.3.2 Die verband is histories

Die historiese kan heel moontlik as 'n onderdeel van die nasionale beskou word, dog ons behandel dit hier in 'n aparte verband. Dit is so dat werke doelbewus in 'n bepaalde situasie vir geleenthede met 'n historiese karakter geskep word en daarom dan ook 'n sekere historiese stempel dra. Deur die historiese agtergrond en die historiese aard van 'n werk wat hom daartoe mag leen telkens te rekonstrueer, kan daar maklik(er) tot 'n geldige interpretering van die werk gekom word.

1.5.3.3 Die verband is psigologies

Die kunswerk kan doelbewus psigologies gemotiveer wees in sover dit direk aanspraak maak op die emosie van die interpreterder (leser). Hiermee wil ons nie te kenne gee alle werke nie 'n aanspraak op die emosie kan maak nie, maar wil slegs die feit beklemtoon dat sekere 'stemmingsgedigte' meer direk aanspraak op die gevoel maak.

1.5.3.4 Die verband is formeel

Indien die kritikus die werk vanuit 'n formele oogpunt sou benader, dan kry ons 'n oriëntasie ten opsigte van die literêre werk as kunswerk binne sy eie linguistiese reg. Die hoofaksent val in hierdie geval op aspekte soos styl, bou, algemene opset, ens. Hierdie verband is volkome inklusief in soverre dit al die vorige verbande kan ondervang.

Dié verbande is baie vloeibaar en die daarstelling daarvan is beslis nie absoluut nie.

Die punt is nou egter dat hoe meer kennis die kritikus oor 'n bepaalde aspek (oor 'n bepaalde verband) verkry des te makliker word dit om daardie betrokke verband te verabsoluteer ten onregte van die ander. Elke verband impliseer 'n ander metode wat gevolg moet word. Volgens Van Wyk Louw is dit 'n teken van geringheid by die kritikus om op te gaan in een enkele metode van literatuurbeskouing (hiermee bedoel hy die genoemde historiese-, psigologiese- en sosiologiese benaderings) -- "...asof dié alles kon sê wat daar oor 'n literêre werk te sê is." ²⁵⁾

Daarom dan dat so baie kritici

"... have tended to see works of literature as the sum of what can be said of them by the historian, the biographer, the psychologist, and others..."²⁶⁾

By monde van Van Wyk Louw kan ons dit egter stel dat dit verkeerd sou wees om so 'n omvattende kritiek selfs van die grootste kuns te eis -- "... dan sou daar oor elke werk 'n biblioteek geskryf moes word." ²⁷⁾

Sonder om 'n biblioteek te skryf oor sekere werke wil ons nou poog om enkele verbande aan te dui soos dit in die tradisionele Sothopoësie bestaan (of bestaan het) en vandag nog in 'n meer vermoderniseerde vorm bestaan.

TRADISIONELE SOTHOPOËSIE

2.1 Tradisionele letterkunde

In die eerste hoofstuk is die feit genoem dat die Bantoetale nie literêre tradisies het om op te steun soos byvoorbeeld Europese tale nie. Juis dít is seker die grootste rede waarom die letterkunde van die Bantoe, relatief gesproke, ver agter die van die genoemde tale staan. Dit is alleen by die grasia van die tradisie dat die moderne tot stand kom, uitgebrei kan word en in gehalte kan toeneem.

Dit is baie moeilik om 'n tradisie te wil vaspen en om daaraan sekere vaste tydgrense te wil gee, veral as ons dit sien in die lig van die feit dat die Bantoetale eers betreklik laat in hierdie eeu eie status as skryftaal verwerf het. Wanneer ons nou hierna van die tradisionele letterkunde en meer spesifiek van die tradisionele poësie van die Sothovolk praat, dan bedoel ons daardie werke wat hul ontstaan gehad het voordat die Bantoe met die blanke en die Westerse kultuur in aanraking gekom het. Die vernaamste kenmerk van hierdie werke is seker die feit dat dit oratories van aard is en dat sommige van hierdie skeppinge eers op skrif gestel is nadat die kultuurkontak plaasgevind het.

Groenewald is die mening toegedaan dat daar onderskei moet word tussen 'n ongeskrewe - en 'n gesproke woordkuns, en dan gaan hy verder:

"Beide is literêr pretensieloos en word daarom selde indien ooit as deel van die letterkunde oorweeg"¹⁾

Die vraag is egter of 'n werk wat sekere poëtiese kwaliteite vertoon na inhoud en vorm, al is dit oorspronklik ook "literêr pretensieloos", nie kwalifiseer om in die letterkunde opgeneem

te word nie? Moet 'n werk dan juis uit 'n literêre pretensie gebore wees om as 'n literêre werk te kwalifiseer? Indien dit die geval sou wees, hoe bepaal ons so 'n pretensie?

Alle oratoriese kunsvorme wat inhoudelik die potensiaal daartoe het, of dit doelbewus literêr gerig is of nie, kan wel as letterkunde oorweeg word. Oor hierdie saak voel 'n kritikus soos Wellek ook baie sterk:

"We must, however, endorse the view that the study of oral literature is an integral part of literary scholarship, for it cannot be divorced from the study of written works, and there has been and still is a continuous interaction between oral and written literature"²⁾

Ons is vandag al so gekondisioneer deur die geskrewe letterkunde dat ons baie maklik die waarde van die mondelinge kuns kan onderskat. Beuchat³⁾ raak hierdie punt ook aan as sy besin of die Bantoe wel 'n letterkunde het waarop hy aanspraak kan maak. Die vraag kan dan ook tereg gestel word of 'n artistieke ekspressie juis deur medium van woorde weergegee moet word om as letterkunde te kwalifiseer in teenstelling met byvoorbeeld 'n beeldende kunswerk waar die medium as't ware onvervangbaar en noodwendig is? In hierdie geval kan daar egter nie genoeg nadruk gelê word op die rol wat die voordraer (deklameerder) in so 'n letterkunde speel nie.

In Afrikaans kan ook 'n geskrewe en 'n gesproke letterkunde onderskei word en alhoewel laasgenoemde (staaltjies, anekdotes ens.) meer op vermaak gerig is, het dit tog 'n vormende waarde op die latere geskrewe letterkunde gehad. Die grense van die letterkunde is baie vloeibaar en daarom sal 'n bevredigende oplossing in hierdie verband moeilik gevind word.

Die Bantoe is in sy wese gepreokkupeer met taal; hy gebruik deurgaans beeldryke taal in sy alledaagse gesprekke; hy omskryf, beskryf, benoem en verklaar die dinge wat hy daaglik waarneem en vind in sy taal 'n besondere medium daartoe. Die Bantoetale se besondere morfologiese strukture, sintaktiese patrone en klankrykheid vorm 'n besondere stewige basis waarop 'n letterkunde gefundeer kan word.

2.2 Die Tradisionele Bantoedigter

'n Relatief groot gedeelte van die Bantoebevolking, (soos trouens van enige bevolking), mans, vrouens en jeugdiges besit die vermoë om literatuur voort te bring en nog 'n groter gedeelte is in staat om dit te aanvaar, voor te dra en te geniet.⁴⁾ Die literatuur wat so ontstaan en gepropageer word, sal dan baie gou 'n gemeenskaplike besitting van die maatskappy word.

Hoofsaaklik a.g.v. die oratoriese aard van die poësie het die digter of skepper van tradisionele Sothopoësie in dié besondere posisie verkeer dat hy nie alleen die skepper van die werk(e) was nie, maar ook die voordraer daarvan. Die digter was egter nie net die voordraer van sy eie werke nie, maar ook van ander oorgelewerde werke. Die digter het alleenreg op die deklamasie van sy besondere kunswerk gehad en geen ander persoon sou dit by 'n openbare geleentheid voorgedra het terwyl die oorspronklike skepper nog geleef het nie. Lestrade⁵⁾ sien hierin 'n vorm van kopiereg soos dit aan die Westerling bekend is, maar dan nie kopiereg ten opsigte van outeurskap nie, maar wel ten opsigte van die reg op die voordrag daarvan.

Aangesien die tradisionele digter in 'n tydperk opgetree het voordat die skryfkuns aan die Bantoe bekend was, het die name van hierdie kunstenaars mettertyd verlore geraak. Die name van die digters het hoogstens een of twee geslagte in die geheue van die volk bly steek en daarna in die vergetelheid geraak. Dit is opvallend dat die 'lewensduur' van die kunswerk (ook genoem die pryslied) veel langer is as die van die naam van sy skepper. Is dit nie juis een van die kenmerke van 'n groot kunswerk wat T.S. Eliot⁶⁾ in

gedagte gehad het nie? Sover dit ons aangaan is die tradisionele Bantoedigter dus anoniem. Hierdie feit verhoed ons egter nie om sekere karakteristieke trekke aangaande die digter na te gaan en dit te noem nie.

Die tradisionele Bantoedigter was afkomstig vanuit die breëre volkslaag en sy poësie was dan ook gewoonlik dienooreenkomstig gerig. Die digter het dus nie sy werk tot 'n geselekteerde klein groepie mense, tot 'n literêre elite, gerig nie, maar tot die hele volk. In hierdie opsig kan ons hom dus by voorbaat al tipeer as 'n volksdigter.

Lestrade merk die volgende op:

"Persons but of modest rank in Bantu society usually compose their own praise poems of their cattle, while those of higher status have theirs composed by professional bards, praise-poets and reciters ..."⁷⁾

Dit is dus baie duidelik dat ons hier met twee groepe kunstenaars te doen het nl. die groep wat dit meer persoonlik bedoel het - wat om persoonlike redes prysliedere geskep het, en dan daardie groep, die professionele groep, wat doelbewus vir of oor 'n persoon (gewoonlik van 'n hoër rang) prysliedere geskep het. Dit is dan ook so dat laasgenoemde groep 'n besondere posisie in die samelewing bekleed het - selfs tot vandag toe. Die Bantoedigter is deur die koning of kaptein aangestel om sekere prysenswaardige gebeurtenisse te memoriseer en dit dan op sekere spesiale geleenthede voor te dra. Hierdie prysenswaardige gebeure sentreer gewoonlik rondom die koning self as persoon. Die digter staan dus direk in diens van sy heerser en ons kan aan hom die etiket van geleentheidsdigter hang. Hierdie status as hofdigter plaas dan ook 'n besondere verpligting op hom; benewens sy alledaagse verpligtinge as mens, moes hy 'n uiterse fyn en kritiese waarnemer wees van alles wat daagliks rondom hom plaasvind.

Die tradisionele Bantoedigter is dan ook al vergelyk⁸⁾ met die "court jester" van die Europese literatuur van wie Shakespeare sê:

"This follow's wise enough to play the fool,
And, do that well, craves a kind of wit;
He must observe their mood on whom he jests,
The quality of the persons, and the time;
And like the haggard, check at every feather
That comes before his eyes.
This is a practice
As full of labour as a wise man's art"

(Twelfth Night, Bedryf III, Toneel I)

Alhoewel hierdie twee tipes kunstenaars op verskillende vlakke beweeg is die ooreenkoms ten opsigte van hulle aard nogal treffend. Die digterskap van die Bantoedigter word dus vir hom, alhoewel hy na buite gerig en nie doelbewus literêr wil wees nie, tog ook 'n lewenstaak waaraan hy hom kan wei. Hy hou hom ook besig met 'n taak "... as full of labour as a wise man's art".

'n Verdere opvallende karaktertrek van die digter bestaan in die ooreenkoms tussen die Bantoedigter in die tradisionele situasie en die Europese hofdigter van die vorige eeue. Behalwe die talle ooreenkomste tussen hierdie twee groepe persone is daar egter ook heelwat verskille te bespeur. Die grootste verskil tussen die Europese hofdigters en die Bantoeprysliedkunstenaars is seker geleë in die feit dat eersgenoemde 'n homogene groep mense was met eiesoortige karakter. Die hofdigters het as't ware 'n eie georganiseerde gemeenskap gevorm met eiesoortige verpligtinge, regte en voorregte. Hierteenoor het die Bantoedigter nie opgegaan in 'n georganiseerde eenheid nie, maar as individu bly voortbestaan sonder dat hy juis materiële voorregte, benewens miskien 'n statusverhoging, geniet het. Die spesifieke posisie van die hofdigters is voorts deur hulle funksie bepaal:

"Their special duty was to celebrate the victories of their people and to sing hymns of praise. In other words they gave expression to the national and religious sentiments of their people. They were highly respected for this and, consequently, exercised a tremendous influence on their society"⁹⁾

Mafeje¹⁰⁾ deel die Europese hofdigters in drie groepe nl. die groep wat oorwinnings van konings gevier het en prysliedere daarvoor geskep het, 'n ander groep weer wat landswette poëties voorgedra het en dan 'n derde groep wat genealogiese gegewens en geskiedenis weergegee het. Op die keper beskou het die tradisionele Bantoedigter al hierdie funksies (met uitsondering van die tweede) in homself verenig gehad.

Hofdigterskap was gewoonlik oorerflik van aard terwyl die Bantoe-koning die reg voorbehou het om as "mmôki" aan te stel wie hy wou.

Seker een van die grootste ooreenkomste tussen die Europese hofdigter en die Bantoeprysliedkunstenaar is geleë in die fyn vermoë van albei tot die lewering van sosiale kritiek. Indien 'n mens die sosiale agtergrond van die Bantoeprysliedkunstenaar in ag sou neem tydens die skepping van sy werke, dan kom 'n mens tot die besef dat die prysliedkunstenaar die situasie telkens baie goed moes opsom alvorens hy kritiek van watter aard ookal kon lewer aangesien sy lewe moontlik daarvan kon afhang. Hierdie kritiek was egter nooit openlik nie, maar baie subtiel en versluierd van aard. Die kunstenaar lewer kritiek deur sy uitbeelding van die betrokke persoon se goeie en soms minder goeie eienskappe, sonder om homself op die voorgrond te dwing. Die koning of kaptein sal uit die aard van die saak homself nie sonder rede oopstel vir kritiek nie, al is dit ookal hoe bedek. Die digter was dus, al skyn dit nie altyd so opsigtelik te wees nie, tog ook 'n soort sosiale kontrolemiddel wat in 'n mate kon

verhoed het dat die koning misbruik kon maak van sy despotiese mag. Om hierdie rede vergelyk Mafeje¹¹⁾ die funksie van die prysliedkunstenaar met dié van die moderne spotprenttekenaar wat op 'n heel subtile manier kritiek op sosiale toestande lewer.

Die grootste verskil tussen die prysliedkunstenaar en sy Europese eweknie is nie soseer in hul funksies geleë nie, maar wel in status.

Die prysliedkunstenaar kan voorts ook as die parallel van die toordokter in die Bantoe gemeenskap gesien word. Waar die toordokter as medium tussen die alledaagse mens en die bo-natuurlike optree, net so tree die prysliedkunstenaar as medium op tussen die alledaagse man en die koning in sover hy die opinie van die volk ten opsigte van die koning verteenwoordig.¹²⁾

Die feit dat die prysliedkunstenaar ook die deklameerder van sy eie werke is, is alreeds gekonstateer. Die manier waarop hierdie werke deur die kunstenaar weergegee word, dra grootliks tot die geslaagdheid daarvan by. As Breed sê

"Nie elke persoon is geskik om 'n pryslied te deklameer nie. Alle mense is nie kunstenaars nie, en nie elke persoon het die aanvoeling en regte temperament vir die vertolking daarvan nie."¹³⁾

impliseer hy alreeds dat alleen die skepper van die pryslied die een is wat volle reg kan laat geskied aan die kunswerk. Hieruit volg dat 'n oratoriese kunswerk alleen as 'volle kunswerk' kan bestaan by die grasia van die 'korrekte' mondelinge weergawe daarvan -- hoe hierdie 'korrekte' mondelinge weergawe ook al opgeneem word.

Die prysliedkunstenaar dra die pryslied so vinnig moontlik en in 'n baie hoë stemtoon voor. So vinnig geskied die voordraging dat die deklameerder soms woorde weglaat, miskien ter wille van die ritmiese effek of miskien bloot omdat hy dit vergeet. Die stortvloed van klanke veroorsaak 'n emosionele geladenheid nie net in die deklameerder self nie, maar ook in die gehoor. Die aktiewe deelname van die publiek hang ook voorts af van die aard van die geleentheid hetsy ernstig, uitbundig of treurig.¹⁴⁾ Die prysliedkunstenaar is besonder aktief in sy voordraging van 'n betrokke pryslied. Beweging word daarom dan ook as 'n essensiële komponent van pryslieddeklamasie beskou. Die kunstenaar se handeling is opruiend, dit is vloeiend, dit is dramaties:

"Movement, both visible and audible
is the essence of praise-poem recitation."¹⁵⁾

Beweging in die deklamasie van 'n pryslied is dus nie net sigbaar nie, maar ook hoorbaar en dit word hoofsaaklik deur die sg. "downdrift intonation"¹⁶⁾ verkry waaraan daar by 'n latere geleentheid meer aandag aan geskenk sal word.

Die skepper van tradisionele Bantoegedigte en meer spesifiek die bewuste "mmôki" moet ons as 'n kunstenaar in die ware sin van die woord sien.

2.3 Die Tradisionele Sothogedig

2.3.1 Die bestaan van die gedig

Die tradisionele Sothogedig staan vry algemeen bekend as die pryslied. Hierdie is egter 'n baie ongelukkige en misleidende benaming vir 'n deklamasiestuk met poëtiese kwaliteite¹⁷⁾ wat grootliks van die lied op sigself verskil.

Die tradisionele Sothogedig het geen definitiewe eweknie in die bestaande letterkundes van meer gesofistikeerde volke nie. Ons kan dit gevolglik as 'n eiesoortige genre met eiesoortige kenmerke beskou. Daar word tog soms 'n verband tussen die prysliedere en Hebreeuse Psalms getrek; sekere inhoudelike ooreenkomste mag wel moontlik bestaan dog ek is die mening toegedaan dat die onderliggende motiewe waaruit dit gebore is alreeds die groot verskil aandui.

As Cope¹⁸⁾ dit stel dat die samestelling van 'n pryslied doelbewus geskied, dan kan ons geredelik met hom saamstem, maar as hy verder gaan en sê dat

"... there is a conscious striving after literary effect and a conscious effort to attain a richer, a more evocative, a more emotive and a more memorable use of language."¹⁹⁾

dan is ons geneig om van hom te verskil. Dit is so dat in die pryslied baie poëtiese eienskappe vervat is, maar of dit bewustelik daarin 'gelê' is deur die digter, is 'n heel ander vraag. Alhoewel ons dit as 'n universele kenmerk van 'n digter kan beskou dat hy na literêre perfeksie sal streef, is dit te betwyfel of 'n digter wat hoegenaamd geen kennis van letterkunde gehad het nie maar wat alleen die verheerliking van 'n bepaalde persoon ten doel gehad het hom aan sulke tegniese dinge sou steur. Daarom wil dit lyk asof besondere poëtiese kenmerke sekondêr bykom in die primêre strewe van die digter tot persoonsverering. Waar ons nou seker met een van die suiwerste vorme van volkskuns te doen het en dan ook met die kuns van 'n relatief primitiewe groep mense, dan moet ons voorbereid wees op die afwesigheid van sulke dinge soos individualisme, persoonlike stylvorme, hoogs ontwikkelde skryfpatrone ens. Tog skeep die afwesigheid van al hierdie kenmerke waaraan ons as Westerlinge so gewoon geraak het vir ons juis 'n nuwe groot geheel wat ons op 'n spesifieke manier kan benader en probeer interpreteer.

Tradisionele Sothopoësie is naïef, spontaan, openhartig, natuurlik en tog ook so verrassend vars en tintelend. Die feit dat dit skynbaar so alledaags eenvoudig in opset is, doen hoegenaamd geen afbreuk aan die literêre 'waarde' wat ons daaraan kan heg nie. Word eenvoudigheid dan nie juis as 'n hoeksteen van alle groot kuns beskou nie?²⁰⁾

In die tradisionele Sothopoësie moet ons egter 'n verdere onderverdeling maak omdat ons te doen het met musiese stukke met 'n 'prysenswaardige' inhoud aan die een kant en met die 'egte deklamasiestukke' aan die anderkant. Die musiese stukke kan en moet as liedere in die volste sin van die woord beskou word aangesien dit skynbaar op grond van die kort herhalende en soms niksseggende aard van die inhoud eerder die bedoeling het om gesing as om voorgedra te word.

So sing die Mopedi byvoorbeeld die volgende oor 'n besondere soort haas:

Ba re mmutla e mogolo
O dutše sehlareng.
O bolela tša lerato
Ke se yo yo yo
Ke se yo yo yo
Ke se yo yo yo
Ke se yo yo yo yo
Yo ke se yo yo yo.

(Hulle sê 'n groot haas bly
in 'n boom.
Hy praat van die liefde
Ke se yo yo yo
ens.)

Die besondere ritmiese refrein is vir ons alreeds oorgenoeg aanduiding dat dié besondere stuk bedoel is om gesing te word.

Breed²¹⁾ wys dan ook daarop dat hierdie tipe liedjies dikwels platvloers aandoen en in die meeste gevalle 'n eentonige herhaling van dieselfde versreëls is wat die melodie vooropstel. Om hierdie rede sluit ons al sodanige liedjies uit en bepaal ons ons net by die 'egte prysliedere' (dirêtô, N.S.; dithoko, S.S.; mabôkô, Tsw.) wat van meer hoogstaande kwaliteite is.

Lestrade²²⁾ sien die pryslied as die finale element in die hierargie prysnaam, prysvers, prys-stanza en dan pryslied. Dit is inderdaad so dat so 'n hierargie kán bestaan en dat die dele onderling afhanklik en bepalend ten opsigte van mekaar is. Laat ons vervolgens eers by hierdie afsonderlike eenhede stilstaan.

'n Prysnaam is die besondere benaming wat aan 'n dier of 'n individu of selfs aan 'n gemeenskap toegeken word op grond van byvoorbeeld 'n sekere genealogiese verbintenis. So het 'n Tswanasprekende clan, die BaRaMoseki, 'n benaming Bakwena (Mokwena) wat afkomstig is van kwena (krokodil), die totem van die clan wat dan terselfdertyd ook as prysnaam geld. Ons kan dit dan ook stel dat die prysnaam 'n sekere religieuse geladenheid het aangesien totemisme en religie vir die Bantoe baie nou saamhang. Sulke prysname kan en is in die meeste gevalle dan ook oorerflik van aard, dog dit kan ook verwerf word deur een of ander groot daad wat 'n persoon mag verrig.

Die mens as sosiale wese is sodanig op sy omwêreld ingestel dat hy sy helde wil prys, vereer en sekere hoedanighede aan hulle wil toedig en juis dit vorm die grondslag van die tradisionele Sothopoësie.

Die prysvers is, soos die naam dan ook aandui, 'n blote uitbreiding van die prysnaam en kan op mense sowel as op diere betrekking hê. Linguisties gesien, kan ons sê dat dit uit 'n enkele frase of verseenheid bestaan. Hier dink ons

byvoorbeeld aan 'n prysvers wat tot vandag toe nog onveranderd bly voortbestaan het

"Modimo wa nko e meetse"
(God met die nat neus)

wat spesifiek op die Bantoe se grootste aardse besitting, die bees, betrekking het.

Die prys-stanza beskou Lestrade²³⁾ as 'n opeenvolging van 'n klompie los gedagtes met 'n prysenswaardige inhoud, maar wat tog nog op 'n spesiale manier voeg tot 'n spesifieke geheelbetekenis. Sulke prys-stanzas het heel dikwels betrekking op die diere wat die mense alledaags waarneem en waarop hulle om een of ander rede trots is. So praat 'n Suid-Sotho byvoorbeeld van 'n sekere hond met sekere eienskappe as

"Ntja ya Ramatla, kgunong,
Mohlatse motsho-motsho
E tswang tlase, Matebeleng"²⁴⁾
(Ramatla se hond, kgunong,
met die pikswart kakebeen
Wat daar van Matabeleland kom.)

Die pryslied as laaste komponent in die gestelde hierargie kan ons as die kulminasiepunt sien van alle vorme van prysing. Die pryslied is die eindresultaat van die samevoeging van 'n aantal prysinge wat rondom 'n bepaalde onderwerp sentreer en tot 'n artistieke geheel uitgebou is. Hierdie uitbouing vind, sover dit die tegniese sy betref, onbewustelik plaas. Daarom dan ook dat 'n pryslied beskou word as

"... made up of a succession of praise-stanzas, linked together only in their general application, but not in their specific meaning and following each other in greatly varying order in different versions of the same praise poem"²⁵⁾

Hierdie wisselende orde waarin die prys-stanzas binne 'n pryslied kan voorkom, moet ons bloot aan die menslike element sowel as aan die afwesigheid van 'n behoorlike skrifbeeld toeskryf.

Die pryslied kan egter ook as 'n saamgestelde eenheid van verskillende prysliedere bestaan. Dit kom daarop neer dat 'n pryslied deur die skepper daarvan aaneengeskakel kan word aan 'n ander pryslied wat ook op dieselfde persoon betrekking het. Dit bring mee dat die pryslied oneindig lank kan word en besondere eise aan die deklameerder kan stel soos o.a. die memorisering daarvan. Hierdie verskynsel laat mens onwillekeurig dink aan die lang liedere van die Duitse Minnesänger wat ook heel dikwels die aaneenskakeling van verskillende liedere was.

Die pryslied skakel volgens Breed²⁶⁾ by die epies-objektiewe in wat dan tot 'n "primitiewe epos" uitgroeï. Hierdie "primitiewe epos" word nie as die werk van een kunstenaar beskou nie, maar as die resultaat van 'n evolusieproses en 'n proses van konsolidasie

"... wat vir 'n groot deel uit reeds
bestaande materiaal bestaan, (...)
wat tot een komposisie saamgesnoer
word."²⁷⁾

Hierdie objektiewe aard van die poësie vorm die basis van die dramatiese soos dit deur die handeling vergestalt word. Breed noem hierdie verband wat die epiese met die dramatiese baie pertinent²⁸⁾, maar dit wil tog voorkom asof daar baie meer dramatiese elemente in die prysliedere opgesluit is as wat algemeen erken wil word.

Dikwels word genoem dat die pryslied sekere opsigtelike gapings vertoon; sekere 'oop plekke' dus, waar die voorafgaande en daaropvolgende reëls skynbaar geen betrekking op

mekaar het nie, maar dan tog weer later een of ander ooreenkoms toon. Op grond hiervan het die opvatting posgevat dat die ontstaan van die drama in die Bantoetale juis in hierdie verskynsel gesoek moet word.²⁹⁾ Die tradisionele 'dramaturg' was gebonde aan 'n bepaalde aanvaarbare vorm van poëtiese ekspressie; hy was aan 'n bepaalde 'tradisie' verbonde en moes sy gedagtes dienooreenkomstig inkleer. Hiermee wil ons die skepper van tradisionele woordkuns in sy wese as dramaturg tipeer wat dan ook na reg aansluiting vind by sy deklamatoriese funksies.

Die kunstenaar bied sy stof wat tog inherent dramaties van aard kan wees in een groot soliede (mondelinge) geheel aan sonder om tussen die dramatis personae te onderskei. Die begin en einde van verskillende gesprekke word nie deur verskillende newetekste aangedui nie, maar in die groot geheel opgeneem. Dit is dan so dat die gedetailleerde agtergrond as strukturelement vervaag, verdwyn en in die geheel geïntegreer word. Dit is egter 'n ope vraag of 'n relatiewe verandering in stemtoon by die deklameerder nie telkens 'n ander persoon se dialoog kon impliseer nie? 'n Gebrek aan volledige gegewens in hierdie verband verhoed egter enige verdere spekulasies in hierdie rigting. Dit is verder so dat die Bybel byvoorbeeld juis sy besondere vorm verkry het deur die interpretasie van 'n 'soliede' Hebreeuse teks deur betrokke talentvolle persone. Hierdie 'soliede teks' is as prosa, poësie en as drama onderskeidelik geïnterpreteer. Dit kan daarom ook op die terrein van die kritikus van die Bantoepoësie lê om te bepaal hoedanig die materiaal in die verlede geïnterpreteer is, en of die betrokke interpretasie en weergawe daarvan reg aan die werke self laat geskied.

2.3.2 Die konteks van die gedig

Die pryslied is so geïntegreer met die daaglikse leefwyse van die volk dat 'n poging tot evaluasie daarvan baie

moeilik is as die sosiale struktuur van die volk onbekend is. Prysliedere word gewoonlik op grond van die konteks in drie kategorieë verdeel nl. dié wat oor inisiant handel, dié wat wat oor diere en dolosse handel en dan dié wat oor konings en uitstaande krygsmanne handel.³⁰⁾ Die prysliedere wat oor die inisiasie van seuns handel, neig meer na die korter liedagtige prysverse wat deur Lestrade onderskei word. Uit hierdie prysverse is daar egter baie informasie oor sosiale strukture te put.

So word daar van elke inisiant verwag om vir homself 'n prysvers saam te stel waarin hy dan aan homself 'n ander naam, 'n prysnaam toeken en wat hy dan op die dag van sy tuiskoms deklameer. Hierdie naam bly voortbestaan naas die gewone naam van die seun en gaan gewoonlik sy oorspronklike naam vooraf. Hierin kan ons dan nou ook die rede soek vir die feit dat die Bantoe, soos dit in volledige prysliedere so dikwels voorkom onder meer as een naam bekend staan en aangespreek word.

Die inhoud van hierdie prysverse berus nie op feitelike gegewens nie, maar moet eerder gesien word as die uiting van sekere ideale van die jong seuns. In die algemeen opvoedkundige sfeer vervul die pryslied en die prysvers dus 'n besondere funksie in sover dit die jonger geslag bewus maak van die groot daade van hul voorgangers en hul by implikasie tot dieselfde groot hoogtes aanspoor.

Die prysliedere en prysverse oor dolosse en diere verplaas ons onmiddellik in 'n religieuse sfeer. Die toordokter as tussenganger tussen die volk en die voorvadergeeste het 'n besondere mag op die volk en hierdie mag word versterk deur die voorspellings wat hy maak d.m.v. die gooi van dolosse. Volgens Guma³¹⁾ het die val van die dolosse 'n signifikatiewe betekenis wat alleenlik vir die toordokter self bekend is. So word elke val van die dolosse telkens benoem, 'n spesifieke

naam word daaraan gegee en dit word dan geprys. Hierdie pryse bevat baie woorde wat net aan medetoordokters bekend is. Hierdie religieuse betrokkenheid van die pryslied word verder versterk deur die telkense verwysings in prysliedere na medisynes wat aan die held bonatuurlike kragte sou gee. Die talle verwysings na magiese elemente is ook opvallend. In die Tswanapryслиed van Ramono³²⁾ kry ons byvoorbeeld die volgende verwysing:

"Ekseka yare obabôna batlhaga,
watshoga ware, Keatshola kanônô;
ophurê maimê dira-gadibônwe,
ophurê maimê obaimêllê,
maimê keyôna kanônô yagago."

(Moenie wanneer jy hulle sien verskyn
skrik en sê, Ek het nie 'n kanon nie
byt die medisyne van onsigbaarheid,
byt die medisyne en oorweldig hulle,
die medisyne is jou kanon.)

Schapera³³⁾ wys daarop dat die medisyne wat ter sprake is, 'n ongeïdentifiseerde gewas is wat aan konings en krygers gegee word wanneer hulle gaan veg. Wanneer hulle dan met die vyand in aanraking kom, byt hulle 'n stuk af en sê dan "dira gadibônwê" (die vyande word nie gesien nie). Deur sodanige gebruik glo hulle dan dat hulle onsigbaar sal wees vir die vyand.

'n Soortgelyke voorbeeld kry ons in die pryslied van Kgakge³⁴⁾:

"Sejabanna yôditlhabô-tlhabô,
otlhabô tsadiphôlôgôlô lebatho;
kgômo etshwêrwe katshidi sefatlhôgô,
etshwêrwe kamahôlô abatlhanka."

(Die mensvreter is vol littekens,
littekens van wilde diere en mense;
die bees se gesig is met salf gesmeer,
dit is met die bediende se medisyne gesmeer.)

Die mensvreter waarvan gepraat word, is Kgakge wat sy mag afgedwing het op sy onderdane en hulle so magteloos gemaak het soos bediendes wat te arm is om medisyne te koop wat goed genoeg is om hulle heersers dood te maak.

Die geloof van die Bantoe in die vermoëns van persone wat reën kan maak vind ook baie duidelik sy neerslag in prysliedere. In die pryslied van Tshekedi Khama³⁵⁾ kry ons die volgende versugting:

"Renesêtsê pula, ngwana wagaKgama,
reseka raphatlalala, Mophoting,
reotlwê kemêitse apula yagago."

(Gee vir ons reën, kind van Kgama,
sodat ons nie uitmekaarspat nie, O Duiker,
maar dat ons verkwik word deur u reën.)

Een van die grootste reënmakers van sy tyd nl. Sekgoma word ook in 'n pryslied vereer:

"Keseriri-tau sabôMmaKgama,
sakholwane jôôMmamokgokong;
gaseke sebeolwa, seasekolwa,
gatwe gorêwa gobo ele morôka,
gorewa ka ele morôka wapula."³⁶⁾

(Hy is die maanhaar een van MaKgama,
die jongeling van Mamokgokong;
sy hare word nie geskeer nie, dit word geknip,
want daar word gesê dat hy 'n reënmaker is,
daar word gesê dat hy 'n reënmaker is.)

Dit is opvallend dat die Bantoe van meet af aan 'n agterdog jeëns die blanke koester; dié antipatie spreek ook baie duidelik uit die kontekste van sekere prysliedere. Hier dink ons onwillekeurig aan die pryslied van Seepapitso³⁷⁾

"Kgôsi nesa pula, Sekgoa sefetê,
kana pula ekabô enelê kabolêla,
ekabô enelê kabolêla thata,
kejele logodu kabolêla thata;"

(Koning gee aan ons reën, dat ons die weë van
die blankes beëindig,
(want) as dit reën sal ek praat,
as dit reën sal ek hard praat,
nadat ek 'n mengsel geëet het sal ek hard
praat.)

Opmerklik in hierdie geval is die skynbare strewe tot onafhanklikheid, onafhanklikheid, volgens Schapera³⁸⁾ in die sin dat as dit reën die Bantoe genoeg voedsel sal hê om nie meer by die blanke handelsposte kos te koop nie. Hierdie antipatie spreek vandag nog baie sterk. In bylae A sien ons dit baie duidelik as die Xhosa van vandag dit in 'n 'moderne pryslied' het oor die regeringsamptenare en die blanke regering as geheel.

Prysliedere reflekteer egter nie net sosiale strukture of magies-religieuse opvattinge nie, maar gee ons ook heel dikwels 'n blik op die gesteldheid van die bodem. So word name van verskillende riviere, spruite, berge en vlaktes genoem en soms ook uitvoerig beskryf in die verloop van die pryslied. Die opvoedkundige waarde van hierdie beskrywings kan beslis nie onderskat word nie.

Die pryslied word heel dikwels deur kritici as 'n historiese dokument ondersoek. Die feit dat die pryslied in die geskiedenis gewortel is, kan nie negeer word nie, maar om dit as absoluut outentiek en volkome verifieerbaar te beskou sou 'n mistasting wees. Ons moet onthou dat 'n pryslied primêr die verering van 'n betrokke persoon ten doel het en juis as gevolg hiervan kan dit gebeur dat historiese feite a-chronologies gerangskik word ten einde 'n beter geheelbeeld van die persoon te skep. In hierdie verband moet ons die oratoriese aard van prysliedere weereens in ag neem. Dit kan baie maklik gebeur dat sekere gebeure vergeet en uitgelaat kan word deur die deklameerder.

2.3.3 Stilistiese kenmerke van die gedig

Vervolgens kry ons te doen met die kunstenaar se besondere medium - taal. Juis die besondere aanwending van die medium sal die grootheid van die kunstenaar en die geslaagtheid van die werk bepaal. Daarom is dit noodsaaklik dat die kunstenaar sy medium ten volle sal ontgin ten einde die beste resultate te behaal. Dit is nou egter so dat die tradisionele digter sy medium nie altyd doelbewus geëksploiteer het nie, maar hom eerder op, laat ons dit maar noem die universele (poëtiese) aard van sy medium, verlaat het om 'n bepaalde effek te bereik.

Alhoewel prysliedere inhoudelik gerig kan wees tot kapteins, helde, diere, dolosse, plante ens., kry dit ook juis sy beslag deur die groot hoeveelheid poëtiese kwaliteite wat dit vertoon. Hierdie kwaliteite is sodanig dat dit 'n onderskeidingsfunksie het en so die poëtiese gebruik van taal van die alledaags prosaïese onderskei. Tog is dit aan die anderkant baie moeilik om die grense tussen poësie en prosa, vernameklik in 'n primitiewe letterkunde baie duidelik daar te stel. Daarom kan ons nie anders as om Lestrade gelyk te gee dat

"Broadly speaking, it may be said that the difference between prose and verse in Bantu literature is one of spirit rather than of form, and that such formal distinction as there is, is one of degree of use rather than of quality of formal elements."³⁹⁾

Dit bring ons nogmaals onder die indruk dat ons hier geensins moet gaan soek na 'n doelbewuste strewe tot vormlike perfeksie op poëtiese gebied nie.

2.3.3.1 Die klanklaag

A. Klankorganisering

Klank is 'n universele kenmerk van taal en daarom gaan die poësie en ook die prosa van 'n taal gepaard met verskeie vorme van klankbinding. Die klanklike dien nie net as die draer van konsepte wat ondersoek kan word nie, maar kan ook binne sy eie reg geëksploiteer word. Een van die vernaamste kenmerke van die Bantoetale is die besondere sonoriteit daarvan. Die Bantoetale is by uitstek toontale en juis daarom word die akoestiese sy daarvan, ook in die poësie so hoog aangeskryf.

Klank as klank kom tot die mens in tallose vorme en dit is dan nou ook onder andere die taak van die poësie om hierdie klankvorme, nadat dit aan 'n bepaalde betekenisaspek verknoop is, te sistematiseer, te orden en tot groter gehele te integreer.

Die tradisionele Sothogedig bestaan in 'n groot mate by die grasia van die klanklike. Indien die pryslied nie ver=klank word nie, kan dit nie ten volle bestaan nie. Die skrifbeeld is in die meeste gevalle 'n swak kunsmatige weergawe van nie net die gedig self nie, maar ook van die lewende spraak van die kunstenaar.

Wat die klanklike aspek betref bestaan daar slegs een ordeningsbeginsel wat vir die mens kenbaar en aanvaarbaar is, nl. ritme.⁴⁰⁾ Die musiek van 'n primitiewe gemeenskap is in die meeste gevalle oneindig (selfs eentonig) ritmies van aard. In so 'n letterkunde is dit gevolglik ook groten=deels die ritme wat poësie en prosa van mekaar onderskei. Ritme, wat 'n algemeen linguistiese verskynsel is word deur sowel Lestrade⁴¹⁾ as Breed⁴²⁾ as een van die hoofstruk=turelemente van die tradisionele poësie beskou met hul erkenning van 'n dinamiese ritme.

Met ritme word bedoel dat daar in 'n klankreeks ten minste twee korresponderende dele (membra) moet wees wat gereali=seer kan word deur middel van 'n skeidingsone of grens. 'n Klankreeks het twee moontlike middele om so 'n grens of sone te realiseer, nl. 'n pouse óf 'n ander kwaliteit klank óf 'n kombinasie hiervan. Hierdie bepaalde ordenings=beginsel wat ook die wese van poësie ten grondslag lê, kan reeds binne een woord teruggevind word, byvoorbeeld

aksent :  (amfibrag)

In hierdie geval kry ons aan weerskante van die geaksen=tueerde lettergreep twee korresponderende ongeaksentueerde lettergrepe. Hierdie relatiewe kleiner eenhede kan nou weer in groter eenhede opgeneem word, sodat versreëls in werklikheid niks anders is as 'n klankreeks wat tot korresponderende membra gerealiseer word deur middel van

'n pouse nie:

VERSREËL (POUSE) VERSREËL

Rym en ander tipes klankherhaling (volledige woordherhaling, assonansie, alliterasie ens.) kan nie as 'n primêre ordenings= beginsel van klankreekse beskou word nie, maar tog is dit funksioneel in sover dit 'n membrum mag markeer --- die einde van 'n klankreeks aandui, dit begrens en die grens saam met die pouse skerp leed.

Kleiner korresponderende eenhede as die versreël (of versreëlsegmente) is nie noodsaaklik nie, trouens dit is te betwyfel of daar ooit sulke eenhede bestaan aangesien daar nog nie vasgestel is wat interne periodisiteit in die Bantoetale is nie. Die rede hiervoor moet ons soek in die feit dat daar ten opsigte van byvoorbeeld aksent geen verskil is tussen lettergrepe binne 'n woord nie. Daar is wel 'n verskynsel soos lengte aanwesig, maar dan lengte op die voorlaaste lettergreep van 'n enkele woord of op die voorlaaste lettergreep in sinsverband.

Volgens Groenewald⁴³⁾ kan 'n versreël beskou word as 'n bepaalde eenheid wat deur 'n ewewigskern of -kerne in dele van gelyke verhouding, te wete versreëlsegmente (membra), gesny word. Laasgenoemde is metries op mekaar aangewys deurdat woordgroep- en/of woordgroepfonologiese hoedanighede gerangskik is om aan hulle 'n onderlinge identiese karakter te verleen en in korrespondensie te bring. Hierdie korrespondensie kan teweeggebring word deur sg. segmentele ordeningseenhede w.o. eenderse aantal sillabes, enkele toonvlak=patrone, lengte - en pousefoneme en deur segmentele en toonfonologiese rym. Die ewewigskern is óf 'n skeidingsone bestaande uit 'n woord of woorde óf 'n sesuur wat deur 'n woordgroepgrens gekonstitueer word.

Om ritmies aan te doen, moet membra aan weerskante van 'n skeidingsone korrespondeer o.a. ten opsigte van die aantal lettergrepe per membrum, dus oënskynlik ten opsigte van duur. Soms korrespondeer membra wel in duur alhoewel dit uit 'n ongelyke aantal lettergrepe bestaan. Dit word veroorsaak deurdat sekere lettergrepe vinniger en ander weer stadiger uitgespreek word. Deur tempowisseling word die balans dus weer herstel. Membra moet dus volledig (vir die oor) korrespondeer; gedeeltelike korrespondensie is beslissig nie voldoende vir die realisering van 'n ritmiese patroon nie.

Laat ons nou aan die hand van enkele voorbeelde die ritmiese aard van die tradisionele poësie op hierdie punt illustreer.

Volledige korrespondensie van lettergrepe

Deurdat daar 'n volledige korrespondensie bestaan ten opsigte van die aantal lettergrepe per membrum weerskante van die sesuur, is die duur dieselfde en so word 'n ritmiese patroon gekonstitueer:

N.S.

Se-bonê thola borêlêdi -- teng ga yona
go-a-baba (9,9)

(Moenie na die blink van die bitterappel
kyk nie, binne is dit bitter.)

Pudi ya-ja leotša -- e-fetetsa tše dingwe (7,7)

('n Bok wat manna eet steek die ander
ook aan - bederf hulle.)

S.S.

Dinyane la motho -- le diema ho phapha (7,7)

('n Menslike baba neem lank om oud te
word.)

Lentswe la morena -- le hahelwa
lesaka

(7,7)

(’n Kaptein se woord word gerespekteer.)

Onvolledige korrespondensie van lettergrepe

Alhoewel daar in die volgende gevalle geen ooreenkoms in sillabetal tussen die twee membra bestaan nie, bly die duur nog dieselfde deurdat tempovertaging of -versnelling die ritmiese patroon ten volle realiseer.

S.S.

"O jele kgomo tsa kgutsana -- kgudu
ya Maphaong"⁴⁴) (9,6)

(Hy het die bees van ’n weeskind geëet -
’n weeskind van Maphaong.)

"Ke nna Moshweshwe -- Moshwashwaila
wa ha Kadi"⁴⁵) (6,9)

(Ek is Moshweshwe, die barbier van Kadi
se plek.)

Tsw.

"Sennê onamilê, - kotama; (6,3)
motho abatla motse - oakotama, (7,5)
alwêla motse - lebana balefufa;"⁴⁶) (5,7)

(Moenie so gemaklik daar sit nie, wees wakker;
’n man wat ’n stat soek moet wakker wees,
as hy vir ’n stat veg teen sy halfbroers;)

Aangesien ons slegs poog om enkele kwaliteite van die prysliedere in hierdie afdeling na te gaan en die nasporing van hierdie kwaliteite nie die primêre doel van die verhandeling is nie, word dit slegs baie kortliks behandel.

B. Klankaanwending

Alhoewel die konstituering van die tradisionele versvorm baie nou saamhang met die ritmiese ordening van 'n klankreeks, bestaan daar nog ander elemente wat so 'n gekonstitueerde versvorm intern kan versterk. Dit gaan in hierdie geval om die besondere maniere waarop klankvorme aangewend kan word.

Dit is reeds genoem dat sekere vorme van rym as 'n markering en skerper realisering van die membra funksioneer. Omdat woorde in die Bantoetale meestal op oop lettergrepe eindig, is die moontlikhede tot rym geweldig beperk. Daar moet gevolglik van ander versboumiddele gebruik gemaak word om 'n bepaalde poëtiese vorm te versterk. Verskillende vorme van klankherhaling vervul hierdie funksie.

Klankherhaling gaan op in groter eenhede soos woorde, sins=dele en sinne met die gevolg dat ons te doen kry met woordherhaling, sinsdeelherhaling en sinsherhaling (volledig en onvolledig). Vorme van klankherhaling kan op bykans enige plek in die klankreeks voorkom. Combrinck⁴⁷⁾ onderskei 'n tweërlei funksie van hierdie soort klankherhaling, nl. dat dit as skakel kan dien tussen die membra en versreëls, maar dat dit ook as sleutel kan dien tot 'n bepaalde nuwe gedagtegang in die gedig. Ons kan dan ook byvoeg dat hierdie besondere maniere van klankaanwending die memoriseringsproses van prysliedere baie behoort te vergemaklik het en in hierdie opsig dus ook funksioneel is.

Groenewald⁴⁸⁾ gee in sy proefskrif volledig aandag aan die verstegniese sy en funksies van klankherhaling. Om hierdie rede sal ons nou net samevattend na sekere aspekte van klankherhaling kyk. Herhaling moet gesien word as die hoof=strukturelement van die tradisionele vers. Een van die funksies van klankherhaling is om skakeling (ook ten opsigte van

inhoude) teweeg te bring. Klankherhaling kan voorkom in die vorm van konsonantherhaling (alliterasie) en vokaalherhaling (assonansie). Aansluitend hiermee kom daar nog volledige herhaling van woorde, woordgroepe en selfs sinne by wat skakeling verder versterk. Schapera⁴⁹⁾ laat hom by geleentheid ook volledig oor hierdie onderwerp uit.

Ter afsluiting kan ons met Combrinck⁵⁰⁾ saamstem dat die organisasie van klankvorme 'n tweeledige funksie het. (In die eerste plek kan die aanwending daarvan ritmies wees en as sodanig het dit 'n oorkoepelende organiserende of argitektoniese funksie. In die tweede plek kan klank sinryk wees in sy aanwending deurdat dit saamwerk met die betekenis waarmee dit ten nouste saamhang. Kragtens dié samewerkingsbeginsel in die poësie kan die klank die betekenis byvoorbeeld navolg en/of verskerp. So is daar verskillende maniere waarop die klank die betekenis kan versterk of ondersteun : klank het 'n appélfunksie, dit kan die aandag spesifiek op 'n beeld, 'n woord of op 'n hele vers trek. Klank het voorts 'n assosiatiewe of kombinerende funksie in sover dit saam met die betekenis woorde, verse of beelde onderling kan verbind. Klank kan ook 'n kontrasterende funksie hê in sover dit (saam met die betekenis) woorde, beelde en selfs verse met mekaar kan kontrasteer. Klank as klank kan egter nie as outonoom beskou word in die konstituering van 'n poëtiese vorm nie en daarom moet die beeldlaag ook kortliks ondersoek word.

2.3.3.2 / Die beeldlaag

Klank as 'n verstegniese element kry eers werklik sin binne 'n bepaalde semantiese verband m.a.w. binne die verband van die woordbetekenis. Die gebruik van woorde kan sekere beelde ten aanskyn roep en juis deur die besondere gebruikmaking van beelde word aan poësie 'n bepaalde plastiese

karakter gegee. Dit is nie 'n absolute noodwendigheid dat 'n goeie taalkunswerk juis beelde moet bevat nie, maar deur die korrekte gebruikmaking van beelde word aan 'n werk 'n bepaalde evokatiewe krag gegee.

Die funksie van die digterlike beeld kan drieërlei van aard wees. Eerstens kan 'n beeld gebruik word om bepaalde gedagtes te orden, te sistematiseer en desnoods te verbind. Tweedens het beelde 'n suggestiewe karakter; dit kan vorentoe of teruggryp na 'n bepaalde onderwerp; dit kan sekere dinge impliseer en veronderstel. In die derde plek kan beelde die alledaagse op 'n besondere manier verkonkretiseer, realiseer en dit op 'n verrassende wyse weergee.

Dit is al by implikasie gesê dat die Bantoe 'n voorliefde het vir die gebruik van beelde in sy alledaagse taal. As 'n persoon wat na aan die natuur leef, is dit begryplik dat daar gepoog sal word om die vreemde innovasies meer verstaanbaar en aanvaarbaar te maak juis deur dit met die alledaagse, die "natuurlike" te vergelyk en in verband te bring. Om hierdie rede is die gebruikmaking van die vergelyking of variante vorme daarvan so vry algemeen in die tradisionele taalkunswerke.

Watter pragtige toneel word daar nie met die volgende beelde opgeroep nie?

"Gaeaêma, phuduhudu yaSowa,
goêmêlêla photi yaSemoana;
yare efitlha mônokêng yaNata
yaêmêlêla, yagolola molala
yafapha ditsebe, namane yaphoti."⁵¹⁾

(Die steenbok van Sowa het gestaan,
die duiker van Semoana het wakker gestaan;
toe dit by die Natarivier gekom het
het dit regop gestaan, dit het sy nek uitgerek
en sy ore gespits, die jong duiker.)

Breed⁵²⁾ bied 'n besondere goeie samevatting van al die verskillende maniere van beeldgebruik aan soos ons dit by die tradisionele taalkunstenaar aantref. Die besondere funksies wat beelde kan verrig is alreeds genoem, maar tog, naas al die goeie funksies kan 'n oormaat van beelde en ook die retoriese gebruik daarvan baie maklik eentonigheid meebring. Hier dink ons veral aan die uitdrukking "Modimo wa nko e meetse" wat male sonder tal deur verskillende kunstenaars gebruik word. Aan die gebruik van retoriese uitdrukkings en beelde het die tradisionele kunstenaar baie moeilik ontkom.

2.4 Literêre verbande

Die eerste drie verbande wat die kritikus kan trek is tematologies gefundeer terwyl die laaste verband formeel-stilisties is. Die tradisionele kunstenaar se verhouding tot die kunswerk in sy gerigtheid tot die gemeenskap kan soos volg beskryf word.

2.4.1 'n Nasionale verhouding

Daar bestaan 'n noue verband tussen die kunstenaar en die kunswerk ten opsigte van sy nasionale agtergrond. Ons het hier met 'n vorm van volkskuns te doen -- afkomstig vanuit die volk, gerig tot die volk en weerspieëlsend van die volk se leefwyse. Die tradisionele kunswerk is nasionaal opvoedkundig en selfs religieus gerig. Die werk is op grond van sy aard onbewus nasionaal verbonde. Die kritikus kan nou hierdie verband vereenvoudig en deur die werk as dokumentasie te gebruik kan hy tot enkele gevolgtrekkings kom ten opsigte van die algemene nasionale agtergrond. Die gevaar van enige kritiek op hierdie lees geskoei, is egter dat daar juis as gevolg van die noodwendige buite-literêre norme waarvan gebruik gemaak kan word, weggedwaal kan word van die eintlike objek nl. die literêre kunswerk self.

2.4.2 'n Historiese verhouding

Die bepaalde tyd waarin 'n werk geskep word verleen daaraan 'n bepaalde historiese karakter. Onbewustelik was die tradisionele digter betrokke by die skep van 'n historiese bepaalde tradisie. 'n Kunswerk kan ook doelbewus histories geskep en gerig wees in sover dit die oordraging van sekere feitlikhede ten doel het. Die tradisionele kunswerk voldoen egter nie hieraan nie en die kritikus kan hom gevolglik nie sondermeer op die verifieerbaarheid van gegewens aldus verkry verlaat nie. Die kritikus kan wel sekere algemeen historiese beelde hieruit opbou. Cope⁵³⁾ wys daarop dat in die geval van Zuluprysliedere die uiterlike vorm van die pryslied wissel en sodanig ook 'n wisseling van die sosiaal-politiese struktuur impliseer. Hierdie is 'n interessante terrein waarop daar ten opsigte van die Sothotale nog weinig gewerk is. Enige sodanige studie moet egter altyd die werklike aard en wese van die kunswerk in berekening bring om nie in enige vorm van historisme te verval nie.

2.4.3 'n Psigologiese verhouding

Hier word 'n verband tussen die kunstenaar en die kunswerk geskep, nie ten opsigte van sy nasionaal-historiese agtergrond nie, maar wel ten opsigte van sy persoonlikheid. Die besondere verband tussen die digter en die gedig in die tradisionele situasie is telkens direk gerealiseer wanneer die pryslied-kunstenaar die pryslied voordra. Uitgaande van die gedig by die deklamasie daarvan kan sekere gevolgtrekkings gemaak word ten opsigte van die gemoedstoestand van die digter. Ons moet onthou dat die pryslied gewoonlik in die eerste persoon voorgedra is en alhoewel dit ook soms in die derde persoon verhaal is, tree die "ek" van die skepper tog ook telkens op die voorgrond. In 'n tradisionele situasie is die vasstelling van so 'n direkte verband baie moontlik, maar dit

is te betwyfel of dit altyd die geval by 'n geskrewe letterkunde kan wees.

"The whole relationship between psyche and word is more oblique than is usually assumed."⁵⁴⁾

Ons kan met groot versigtigheid moontlik die verdere kwalifikasie nl, "written word" hierby invoeg. Die tradisionele kunswerk het meestal 'n objektiewe karakter en daaruit kan die kritikus nie veel van die digter se persoonlikheid afleë nie.

2.4.4 'n Stilistiese verhouding

Die verband wat daar gestig word tussen die kunstenaar en die kunswerk is ten opsigte van die besondere styl wat die werk ten grondslag lê. Die kunstenaar in die tradisionele situasie plaas wel onbewustelik 'n subjektiewe stempel op die werk, dog ten opsigte van inhoud en vorm bly dit objektief voortbestaan. Hierdie subjektiewe stempel geld net solank as wat die pryslied voorgedra word. Indiividualisme in die breedste sin van die woord ontbreek -- die styl is deurgaans dieselfde -- en daarom moet ons die werke ook ten opsigte van die vormlike aspekte as volkskuns tipeer. Bewuste kunstenaarskap ontbreek en daarom moet ons hierdie verband as onbewustelik indirek sien.

Dit was noodsaaklik om die tradisionele situasie in oënskou te neem alvorens daar tot die meer moderne situasie oorgegaan word. Dit is juis by die grasie van die tradisie dat vernuwing kan plaasvind. Om hierdie rede moet ons die tradisie ook as 'n besondere literêre tydperk beskou en nie soos G.H. Franz⁵⁵⁾ die term literêr so eng "letterlik" opneem en die tradisionele kunswerke sien as behorende tot 'n sogenaamde pre-literêre tydperk nie.

MODERNE SOTHOPOËSIE

3.1 Moderne letterkunde

Om 'n duidelike lyn te gaan trek tussen die tradisionele - en moderne poësie van die Bantoetale is in werklikheid 'n onbegonne taak. Letterkunde kan nie op die dag en datum in verskillende tydvakke ingedeel word nie; daarvoor is letterkunde veels te kompleks en dinamies. Die oorgange moet nie net in tyd gesoek word nie, maar ook in die algemene aard van die werke.

'n Bepaalde literêre tradisie word geskep waarop daar voortgebou en vernuwe word. Die moderne kry spesifiek sy beslag in die tradisie.

"Viewed altogether, she (tradition)
is the edifice of experience, the
constitution of our society, and
the test of the future."¹⁾

Nadat die Bantoe met die blanke in aanraking gekom het, het daar 'n duidelike kentering plaasgevind ten opsigte van die inhoude en vorme van die Bantoepoësie. Uit die aard van die saak is dit begryplik dat waar 'n betreklik laer ontwikkelde gemeenskap met 'n gemeenskap met 'n hoër kultuurpeil in aanraking kom, beïnvloeding op bykans allerlei terreine, dus ook op literêre vlak onvermydelik is. Die veranderinge wat daar in die letterkunde van die Bantoe plaasgevind het, kan ons egter nie sondermeer net beskou as die resultaat van 'n kontaksituasie en daaropvolgende beïnvloeding nie, maar ook as

die moontlike resultaat van 'n normale ontwikkelingsproses wat daar op die literêre terrein kan plaasvind. Hiermee word bedoel dat daar afgesien van enige kontak (wat wel toevallig kan bykom en 'n rol kan speel) 'n normale verbreding van perspektief van hoe 'n geringe aard ookal in enige gemeenskap en dus in enige letterkunde kan plaasvind. Jonger geslagte dink nie noodwendig dieselfde oor 'n saak as die ouer garde nie, hulle huldig nie noodwendig dieselfde waardes nie en daarom hoef hul geestelike skeppinge ook nie noodwendig van dieselfde aard te wees nie.

Hierdie vernuwing wat ons in die Bantoeletterkunde aantref kan ons dus verantwoord as eerstens die gevolg van kultuur=kontak tussen blank en nie-blank en tweedens as die resultaat van generasiewisselinge. Oor die hierargie van hierdie twee redes kan daar baie gesê word, dog dit wil lyk asof die kultuurkontak en -beïnvloeding sekere perspektiefverbredings tot gevolg kan hê en daarom kan ons dit moontlik as primêre beïnvloedingsfeer aanvaar.

Die aard, omvang en gevolge van die kontak wat daar tussen blank en nie-blank plaasgevind het, is in alle waarskynlikheid nog vandag te groot om na volle reg geskat te kan word. Dat daar radikale verskille in die Bantoekultuur en noodwendig ook in die Bantoeliteratuur te bespeur is, is baie seker. Groenewald²⁾ noem dit dan ook dat die kontaksituasie op verskeie vlakke -- godsdienstig, sosiaal, opvoedkundig -- plaasvind en dat al die vlakke op die een of ander manier aan 'n bepaalde veranderingsfaset of -fasette van die Bantoeletterkunde gekoppel is.

Vervolgens wil ons sekere wesenstrekke van die vernuwing aantoon in die aard van die digter en sy werksaamhede.

3.2 Die moderne digter

In die moderne situasie bekleed die digter 'n heel ander posisie in die samelewing as die skepper van taalkunswerke in die tradisionele situasie. Lewensomstandighede het radikale veranderinge ondergaan -- die alledaagse staan sterk in die teken hiervan. Die mens, dus ook die potensiële kunstenaar word daagliks met die alledaagse gekonfronteer en juis hierdie alledaagse dien as stimulus vir die ontstaan van 'n kunswerk. Du Plessis sien dit so dat die kunstenaar gedurig besig is om vir homself 'n wêreldbeeld van die alledaagse op te bou en dan vat hy dit baie mooi saam:

"Hierdie wêreldbeeld ... (is) grootliks gebaseer op en gevorm deur oorgelewerde maatstawwe en oordele. Prikkeling deur 'n interne of eksterne toestand of gesteldheid wat die bestaande verhoudings in 'n kunste=naar se wêreldbeeld versteur, noodsaak 'n eksperimentele selektering en hergroepering van die verskillende lewensbeelde op soek na 'n nuwe waarde in hierdie veranderde omstandighede. Deur die uitbeelding of verwoording van hierdie waarde in 'n nuwe kombinasie van bestanddele ontstaan die kunswerk."³⁾

Hier is dus gedurig sprake van 'n soeke na 'n nuwe beeld, na 'n nuwe idee te midde van al die veranderings in lewens=gesteldhede. In poësie nie juis die verrassende weergawe van die alledaagse nie?

Ons moet ook die Bantoedigter sien as 'n persoon wat op soek kan wees na nuwe meer geldige maatstawwe in 'n kon=temporeêre situasie. Ons moet hier verder ook die strewe van

bewuste kunstenaarskap in aanmerking neem. Teenoor die onbewuste kunstenaar van die tradisie, het die bewuste kunstenaar 'n daadwerklike funksie om te verrig -- hy het 'n plig indirek teenoor sy volk, maar dan ook 'n direkte plig teenoor sy taal. T.S. Eliot⁴⁾ sien sy plig ten opsigte van sy medium daarin dat hy enersyds moet behou en konserveer en andersyds die taal en alles wat daarmee saamhang tot sy volste wydte moet eksploiteer en ontgin.

As sosiaal verbonde wese het die digter ook 'n plig teenoor die gemeenskap. Alhoewel die digter se sosiale agtergrond 'n rol speel, is dit nie so 'n absoluut konstituerende faktor ten opsigte van die digter se besondere status of ten opsigte van die ideologië wat deur en in sy werke vergestalt kan word nie. Die digter se persoonlike sienings word dus nie noodwendig in 'n werk vorm gegee nie aangesien hy homself juis soms in die diens van die gemeenskap stel. Daarom dan dat ook Wellek tot die gevolgtrekking kom dat

"Most court poetry was written by men
who, though born in lower estate, adopted
the ideology and taste of their patrons."⁵⁾

Die besondere verhouding wat daar dus mag bestaan tussen die digter en die gemeenskap (deur die gedig), is in die tradisionele situasie meer bepaald as in die meer moderne situasie. Die verband tussen die digter en die gemeenskap in die tradisie is een van onderlinge erkenning. Die digter (dekla= meerder) moet, om sy status te behou en om sy aansien te laat styg, voldoen aan die besondere smake en voorkeure van die gemeenskap. Hy erken dus die smaak van die gemeenskap en dienoooreenkomstig word hy erken en aanvaar. Ons het gevolglik hier met 'n direkte erkenningsverhouding te doen.

In die moderne situasie is hierdie verband egter veel losser van aard. Die digter gee nie noodwendig erkenning aan die smaak van die gemeenskap nie; sy status is nie meer gekoppel aan die maatskappy se algemene opvattinge nie; hy is nie meer direk afhanklik van die voorkeure van die gemeenskap nie (tensy hy miskien om ekonomiese redes sy werke spesifiek tot 'n bepaalde laag van die gemeenskap rig.)

Die moderne digter moet tog ook kennis dra van die gees van sy tyd, van die denkrigtinge van sy gemeenskap en van die norme wat ook op literêre terrein aangelê word. Die maatskappy is dinamies; die vereistes wat daar aan werke gestel word verander gedurigdeur -- die mode moet gehandhaaf word. Maatstawwe wat deur 'n hoër klas aangelê word, gaan geleidelik oor op 'n laer klas as blote navolging.

"Fashion is also an important phenomenon in modern literature, for in a competitive fluid society, the norms of the upper classes, quickly imitated, are in constant need for replacement. Certainly the present rapid changes of taste seem to reflect the rapid social changes of the last decades and the general loose relation between artist and audience."⁶⁾

Ons moet nogtans hierby onthou dat dit nie altyd die gemeenskap is wat die digter kan beïnvloed nie, maar dat die omgekeerde nl. dat die digter die gemeenskap kan beïnvloed, ook waar is. Letterkunde is nie net bloot 'n "kuns"-matige weergawe van die lewe nie, maar dit is ook vormend op die lewe.

Om die bepaalde verhouding tussen die digter en die gemeenskap in 'n kontemporêre gemeenskap vas te stel word al hoe moeiliker aangesien die leserspubliek al hoe vinniger uitbrei, al hoe meer heterogeen raak, sodat die verhouding tussen die digter en die gemeenskap al hoe meer indirek en versluier raak.

3.3 Die moderne gedig

Alvorens ons 'n poging kan aanwend om tot 'n beoordeling van die sg. moderne gedig te geraak, is dit noodsaaklik dat ons eers baie kortliks die kultuurhistoriese agtergrond waaruit die gedig spruit sal oorskou. Uit die aard van die saak is die maar 'n baie vlugtige blik, maar nogtans noodsaaklik om 'n goeie perspektief met betrekking tot o.a. die tematologie te verkry.

Die letterkunde van 'n volk kan uit die sielelewe van die volk verklaar word en die letterkundige temas kan ons ver-
klaar vanuit die omstandigheid waarin die volk verkeer.⁷⁾

Ons onderskei hoofsaaklik twee tydperke in die ontwikkeling van die Bantoeletterkunde nl. die tydperk voordat die Bantoe met die blanke in aanraking gekom het en dan ook die tydperk nadat kultuurkontak plaasgevind het. Vervolgens sal ons baie kortliks by hierdie twee tydperke stilstaan ten opsigte van die maatskaplike-, politieke-, godsdienstige-, ekonomiese- en opvoedkundige toestande.

Wat die maatskaplike situasie aan betref is dit opvallend dat die vrou vandag 'n veel groter rol in die alledaagse lewe speel as wat vroeër die geval was. Die vrou neem nie net haar regmatige deel in in die samelewing nie, maar ook in die letterkunde. Daar is welliswaar vandag nog nie vrouedigters van naam nie, maar gedigte word nou al gerig

tot vroue en handel ook oor vroue. 'n Stelselmatige ontvoogding van die vrou is baie duidelik besig om ook in die letterkunde sy neerslag te vind.

Op die politieke terrein verkeer die Bantoe ook in 'n heel veranderde posisie as voorheen. Die absolute onderdanigheid aan 'n despotiese heerser is besig om op grond van veranderde maatskaplike toestande plek te maak vir 'n meer losser, 'n meer demokratiese leefwyse. Die ontwikkeling van 'n eie identiteit tree al sterker op die voorgrond wat dan weer gepaard gaan met besondere individualiteitsontwikkeling. Vrye denke en spraak gee dan ook aanleiding tot groter subjektiwiteit in die letterkunde.

Op godsdienstige gebied het daar ook al 'n kentering plaasgevind; 'n groot deel van die Bantoebevolking het vandag al die Christelike geloof aangeneem terwyl 'n ewe groot gedeelte van die bevolking nog skepties teenoor die Christendom staan. Dit is egter opmerklik dat daar op hierdie terrein, seker meer as op enige ander terrein, telkens baie maklik teruggegryp word na die ou tradisionele opvattinge. Die meeste van die sogenaamde christelike Bantoeskrywers en -digters toon nog invloede van die ou tradisionele Bantoeereligie.

As gevolg van veranderende maatskaplike en daarom ook ekonomiese omstandighede was die Bantoe gedwing om hul tuislande te verlaat om by die blankes te gaan werk. Daarom dan ook die sogenaamde Makgoweng-motief in die Bantoeletterkunde. Tog is dit opvallend dat daar moontlik as gevolg van die Regering se beleid van hervestiging in die tuislande 'n verlange terug na die tuisgebiede is wat baie duidelik in die literatuur kristalliseer.

Die algemeen opvoedkundige terrein het ook radikale veranderinge ondergaan. Die tradisionele stamskole is vandag in 'n groot mate al vervang deur verskillende ander soorte

opvoedkundige inrigtings. Dit is dus vanselfsprekend dat die leserspubliek wat so geskep word steeds om meer en beter literêre werke sal vra. Daarom dan ook dat so baie literêre werke vandag doelbewus opvoedkundig gerig is.

Een van die grootste probleme waarmee die ondersoeker van die poësie van die Bantoe te doen kry, is die korrekte interpretering van stofgegewe. Sou ons alle werke wat in digvorm verskyn (m.a.w. suiwer op grond van hul vorm) as poësie klassifiseer en interpreteer, al is hulle in sommige gevalle ook "literêr pretensieloos"? M.a.w. waar gaan ons die streep trek tussen sg. rympies (indien ons van "rym"-pies in die Bantoetale mag praat) en werklike doelbewuste pogings tot die skrywe van gedigte? Sou ons nou 'n "gediggie" soos die volgende wat baie bekend onder die jonger geslag is (veral onder die kleiner kinders van die BaPedi), as poësie as sodanig beskou of net as 'n "ritrympie"?:

Ke bone nonyana
E tsela tsela,
Ka re go yona ema ema.
Ya ba ya tšhaba
Ya sepela sepela sepela
Ka theetsa-theetsa
Ka kwa tseo
Sello sa nonyana
Ya re pha pha pha
Ya re phu phu phu.

(Ek het 'n voëltjie gesien
wat pik pik,
Ek sê toe aan hom staan staan.
Hy skrik toe
toe loop hy loop hy loop hy
Ek luister luister toe

1

Toe hoor ek daardie
geskreeu van die voëltjies
Hy sê toe pha pha pha
Hy sê toe phu phu phu.)

Sonder om weer 'n ondersoek na die aard van 'n gedig op tou te sit, kan ons met die volgende volstaan: 'n gedig het 'n bepaalde inhoud, 'n bepaalde strekking en dit word op 'n bepaalde manier vormlik vergestalt. (In prinsiep is ons hier terug by die taalkundige opvatting dat 'n woord 'n besondere geheel van klank en betekenis is.) Ons het dus hier met twee elemente te doen wat teenwoordig moet wees terwyl hulle onderling so ver moontlik moet kan voeg. Dié twee elemente is onderling afhanklik en gaan in mekaar op. Hoe groter die mate van voeging, hoe meer geslaagd is die werk. Gesien in die lig hiervan beskou ons alle werke wat na inhoud en vorm gemotiveer is en selfs net in 'n mate voeg al is hulle ook hoe naïef van aard, as poëtiese skeppings -- dus as gedigte. Dit wil voorkom asof werke waarin een komponent dominant is, byvoorbeeld die vormlike -- woord- en klankherhaling sonder enige motivering na inhoud -- 'n neiging tot die musiese toon en daarom dan ook eerder as kort (ritmiese) "rympies" (moontlik selfs as liedjies) beskou moet word.

Hierdie opvatting kan egter heroorweging geniet in gevalle waar dit opsigtelik is dat dit juis die oogmerk van die digter is om met klank en ritme te eksploteer, alhoewel dit dan nog nie die vraagteken oor die gedig as gedig self ten volle elimineer nie.

Benewens die korrekte interpretasie van die magdom stof wat nog steeds daaglik aangevul word, kry ons ook nog te doen met direkte vertalings van gedigte vanuit moderne Europese tale. Hierdie werke moet beslis ook opgeneem word in die poësieskat van die Bantoetale aangesien die kritikus tog weer met 'n nuwe gedig gekonfronteer word.

Indien ons 'n baie vlugtige blik oor die moderne poëtiese terrein sou werp, dan sou ons baie duidelik twee hooflyne kon bemerk. In die eerste plek kry ons te doen met 'n doelbewuste voortsetting van die tradisionele kunsvorme, soms net in 'n meer vermoderniseerde vorm. Sekere 'moderne digters' het al bundels uitgegee wat tradisionele prysliedere bevat wat by verskillende geleenthede opgeskryf is, maar aangesien dit nie as 'egte' moderne werke beskou kan word nie, laat ons ons nie verder daaroor uit nie. Die tweede hooflyn is nl. dié van 'n doelbewuste vernuwing ten opsigte van inhoude sowel as vorme. Wat gemeenskaplik in beide gevalle is, is die feit dat ons nou met 'n bewuste kunstenaar te doen het. Die kunstenaar wat volgens G.H. Franz⁸⁾ in die dertigerjare laks was om sy taal te ontgin gaan nou weer tot ander uiterstes. Indien Mamogobo met sy bundel Leduleputswa 'n nuwe fase in die poësie sou inlei soos Breed⁹⁾ in 1954 gemeen het, dan sou dit sekerlik so wees ten opsigte van die feit van bewuste kunstenaarskap. Om dit in 'n neutredop saam te vat kan ons sê dat die moderne Bantoedigter in die meeste gevalle poog om die algemene bewussyn te verskerp. Ons kan dit so sien dat elke saak vele fasette het wat telkens deur die digter op sy besondere maniere aangetoon kan word.

"This will help each person, in his turn, to arrive at an individual view and idea of this object. All this enriches life, it adds experience : not only that, it will eventually increase the consiousness of the race."¹⁰⁾

Indirek is die digter dus vandag nog volksopvoeder.

Vervolgens wil ons nou enkele wesenstrekke van die "nuwe gedig" aantoon in sover die digter doelbewus daarby betrokke is. Aangesien hier nie gepoog word om 'n literêr-historiese oorsig van die poësie van die onderhawige tale te gee nie,

is dit begryplik dat slegs enkele werke (nie noodwendig dan ook die mees geslaagde nie) in oënskou geneem sal word. Terselfdertyd wil ons die verband aandui wat daar tussen die digter en die gemeenskap deur die gedig kan bestaan. Deur die enkele voorbeelde wat gebruik word wil daar nie tot veralgemenings gekom word nie, maar die moontlikhede van sodanige werke word slegs beklemtoon. Dit is dus nie te sê dat al die moderne werke die besondere kenmerke vertoon nie, maar slegs dat daar wel sekeres bestaan waarin hierdie verbande aangetoon kan word.

Die moderne gedig is in sy verband tot die digter vanuit die oogpunt van die kritikus:

3.3.1 Nasionaal gemotiveer

Die term nasionaal word hier in die breedste sin gebruik. Dit sluit die maatskaplike-, politieke-, godsdienstige-, ekonomiese- en opvoedkundige terrein respektiewelik in. In 'n literêre werk - of dit nou epies, lirieke of dramaties van aard is en of dit nou 'n objektiewe of subjektiewe karakter dra-, kan doelbewus een van hierdie nasionale terreine beskryf word. 'n Bespreking van enkele werke in hierdie verband is dus daarom ook tematologies gefundeer.

3.3.1.1 Opvoedkundig gemotiveer

Die digter het benewens sy direkte plig teenoor sy medium ook 'n indirekte plig teenoor sy volk, teenoor die gemeenskap. As 'n persoon met wye perspektiewe word daar van hom verwag dat hy leiding sal gee en meehelp om sy volk op sy besondere manier op te voed. In dié opsig vervul die Bantoedigter 'n besondere groot rol in die kontemporêre samelewing.

Gedigte wat 'n besondere wye terrein dek, word geskep en is by implikasie bedoel om op te voed. In sy nuwe omstandighede kry die Bantoe van vandag te doen met groot ontwikkelinge op tegnologiese terrein wat heeltemal vreemd vir hom is; maar dan kry hy verder ook met veranderde maatskaplike omstandighede en daarom ook met sosiale ewels te doen. Die digter staan midde in hierdie dinge en poog heel dikwels om dit in sy werke te onder-
vang. Ons moet egter dadelik onderskei tussen gedigte wat openlik opvoeding vooropstel - gedigte wat dus bedoel is om kennis eksplisiet oor te dra en wat dan ook heel dikwels 'n moraliserende einde het - en dan gedigte wat 'n meer implisiete oordraging van bepaalde idees ten doel het. Dit moet met 'n paar voorbeelde toegelig word.

In 'n groot aantal gedigte word die aandag gevestig op die vooruitgang op tegnologiese terrein en die blanke word daarvoor geëer en gerespekteer. Groot bewondering vir die blanke spreek uit die werke van S.A. Moroke in die bundel Matšhotlho (1a) :

"Bagaetšho, tšwang mme lo boneng,
Kgakgamatso tsa mafatshe,
Tse di dirwang ke matlhale
Ka matlhasedi a thuto ! "

("Sefofane", 1a, p.52)

(My mense kom laat julle kyk
(na) die wonders van die aarde
wat deur wysheid ontstaan het
deur strale van onderrig !)

Die trein word ook as 'n breinkind van die blankes besing:

"Tšhutšhumakgala ke pitse e ntšho,
Pitse ya mafatshe a gosele,
Pitse ya setsalwa ke matlhale,
Matlhale a ditlhogo tsa Makgoa."

("Setimela", 1a, p. 53)

(Tšhutšhumakgala is 'n swart perd,
'n Perd van vreemde wêrelde,
'n Perd wat uit wysheid gebore is,
Wyshede van die blankes.)

Die aantal gedigte wat oor sulke onderwerpe handel is eindeloos en telkens gaan dit net om die oordraging van 'n aantal feite vir 'n skynbaar oningewyde leserspubliek.

Die opvoedkundige idee bly egter nie net tot die tegnologiese beperk nie, maar geld ook ten opsigte van die bodem. Die land waarin ons woon en die bodemgesteldheid word objektief uitgebeeld sodat die leser ook 'n idee kan vorm van gebiede waar hy heel waarskynlik nooit sal kom nie. K.E. Ntsane se "Hyde Park" (2a, p. 20) gee aan die leser selfs ook byvoorbeeld 'n kykie op die beroemde park in Londen. Al hierdie 'tipe' gedigte is dus bloot informatief van aard sonder enige spesifieke estetiese motivering. Indien daar wel enige sodanige motivering sou bestaan, dan is dit in elk geval sekondêr van aard.

Die bewuste kunstenaar bly egter nie net in sodanige eksplisiete beelding steek nie, maar gaan ook heel subtiel te werk om 'n bepaalde gedagte en die konsekwensies daarvan tuis te bring. In "Mosadi wa Letagwa" (1a, p. 23) gaan Moroke op 'n besondere manier te werk om die

gehare van die misbruik van sterk drank aan die jong kind tuis te bring. Die stofgegewe word gedramatiseer om daaraan 'n skyn van die werklikheid te gee. Talle karakters tree gevolglik op : die drank (gepersonifieer tot 'n heerser), die vrou en die vrou se huisgesin. Die karakters verkeer deurgaans in 'n konfliktsituasie : die drank en die huisgesien maak albei aanspraak op die liefde van die vrou. Die drank vervang die kind egter geheel en al in die lewe van die vrou:

"Ke lesea le lelela letsela,
Le nyoretswe masi a ga mmaalo;
Ga a a ka a le siela thotinyana,"

(1a, p. 24)

(Dit is 'n kind wat vir 'n bors huil,
Hy is dors vir sy moeder se melk,
(maar) sy skenk hom nie eers 'n druppel nie.)

Tesame met 'n beeld van algehele verlatenheid en liefde-loosheid aan die einde word daar gepoog om 'n weersin op te wek teen die misbruik van drank. Opvallend is dit dat ons nie hier met openlike didaktiek te doen het nie, maar met 'n heel versluiserde waarskuwing.

Een van die mees opmerklike feite aangaande die inhoud van sekere moderne gedigte is dat dit doelbewus histories en dus in 'n groot mate opvoedkundig gerig is. So vind ons heelwat werke wat nie net oor historiese figure nie, maar ook oor gebeure van historiese belang handel. So put die Noord-Sothodigter S.R. Machaka in sy bundel Naledi (3a) by uitstek sy stof uit die historiese : 'n groot aantal gedigte handel oor historiese figure soos Kaptein Kgarahara Machaka ("Lehu la Kgosi Kgarahara Machaka", p. 5), oor William Shakespeare (p. 68) en oor Kaptein

Masedi Ramokgopa ("Lehu la Kgosi Masedi Ramokgopa", p. 109). Die groot mynramp by Coalbrook word ook weer baie duidelik in die geheue geroep in "Sello sa "Coalbrook" (p. 106), maar dan ook met 'n toekomsblik:

"Yena o le diretše lebitla le sa tsebjeng -
Leo le beng kgole le mašata a didumešanaga;
Fela ka tsatsi la bofelo O tla le gopola."

(3a, p. 107)

(Hy - die Here - het vir julle 'n onbekende
graf berei -
daardie ver van die lawaai van voertuie
Maar op die laaste dag sal Hy aan julle
dink.)

S.S. Mafoyanane wy 'n hele afdeling in sy bundel Moretlo (4a) aan historiese figure as hy hul dade in vermoderniseerde prysliedere besing. Dit gaan om verskillende Bantoekapteins, maar ook om die "Vaal Leeu van die Woestyn" ("Tau tshêtlha tsa Leupa", p. 49) nl. Keiser Heile Selassie van Etiopië en oor "Oubaas" (p. 51) nl. Generaal Jan Smuts. Opvallend is die indruk wat hierdie staatsman (en ook ander openbare figure) op die Bantoe gemaak het. So het S.S. Sebitloane in die bundel Suid-Sothogedigte Nteseng (5a) ook heelwat gedagtenisse aan Generaal Smuts en aan Dr. D.F. Malan: "Sehopotso sa Tonakgolo J.C. Smuts" (p. 12) en "Sehopotso sa Tonakgolo D.F. Malan" (p. 13). Hierdie tipe historiese gedigte konstitueer 'n besondere groot gedeelte van die moderne gedigskat van die Sothotale.

In sy strewe om kennis oor te dra raak die digter ook dikwels gaande oor opvoedkundige instellings waar kennis verwerf kan word. Die Universiteitskollege van die Noorde

dien as inspirasiebron vir S.R. Machaka in die bundel Therešo (6a) en wel met die gedig "Yunibesithi Kholetšhe ya Leboa" (p. 54). Groot vergelykings word dan ook getref:

"Ke wena Oxford ya maAfrika mabung a Afrika"
(6a, p. 54)

(Dit is jy Oxford van Afrika.)

wat die waarde wat hy aan hierdie inrigting heg toon. Ook hier tref ons sekere verwysings van historiese belang aan as daar gepraat word van

"Lenong la Englane le emeletse la leba
Sovenga"
(6a, p. 55)

(Die aasvoël van Engeland het opgestaan en
na Sovenga gegaan.)

Hierdie aasvoël waarna verwys word, is mnr. Harold Macmillan die destydse Britse Eerste Minister wat 'n besoek aan die Universiteitskollege gebring het.

Hoe dit ookal sy, die moderne digter probeer om op verskillende maniere en op verskillende terreine op te voed -- ook spesifiek op literêre terrein. E.A.S. Lesoro gee byvoorbeeld in sy Suid-Sothodigbundel Mathe-Malodi (7a) eers vooraf 'n uiteensetting en verduideliking van die verstegniese elemente waardeur 'n gedig sy beslag kry. Die behoefte aan 'n behoorlik begrypende en waarderende publiek word dus baie sterk aangevoel en dit moet in 'n mate, al is dit op so 'n manier, aangesuiwer word.

S.R. Machaka het 'n meer gematigde siening in hierdie verband as hy in die inleiding van sy bundel Therešo (6a) dit stel dat hy nie vooraf verduidelikings wil gee nie, maar hoop dat die werk vir homself sal spreek:

"Pukwana ye ke sitwa go e laodisa, gobane
ke na le kholofelo ye e tletseng gore e
tla itaodisa ka nosi, e tla le botsa ka
bophara gore e tswa kae e ya kae." ¹¹⁾

'n Byna idealistiese strewe na kennis en insig op allerlei terreine tree vandag al sterker en sterker na vore by die Bantoe:

"Ke nyorilwe, ke batla metsi,
Metsi a pholosang, a fedisang lesitsi.
Ke nyoretswe metsi a phallang, a hlwekileng,
Metsi a sediba, metsi a nyorollang;
Ke nyoretswe metsi a hlalefisang.

Ke batla sediba se nang le metsi:
Ke batla sadiba se se nang dikoti.
Ke nyoretswe metsi a tlosang bothoto,
Metsi a nnete, a fedisang bosoto,
E, ke nyorilwe, ke nyoretswe thuto."

("Ke nyorilwe", 8a, p. 13)

(Ek is dors, ek wil water hê,
Water wat verlos, wat armoede beeindig.
Ek is dors vir skoon vloeiende water,
Water van die fontein (fonteinwater), water
wat die dors les;
Ek is dors vir water wat insig gee.

Ek soek 'n fontein wat water het;
Ek soek 'n fontein wat vlak gate het
(met vlak gate),
Ek is dors vir water wat onkunde wegneem,
Ware water wat ongelukkigigheid beeindig,
[a, ek is dors, ek dors na kennis)

3.3.1.2 Religieus gemotiveer

Net soos die digter in 'n bepaalde verhouding tot sy medemens staan, staan hy ook in 'n besondere verhouding tot sy God. Ook hierdie verhouding vind sy neerslag in die letterkunde van 'n volk. Ons het reeds in die tradisionele poësie sekere religieuse aspekte opgemerk wat in die moderne gedig veel verder uitgebou en verkonkretiseer word. In die tradisionele situasie het ons deurgaans met die tradisionele Bantoereligie te doen gekry terwyl die moderne weer deur 'n tweeledigheid gekenmerk word, nl. 'n oorwegend Christelike konsep wat tog telkens na die tradisionele (voorvaderlike) opvatting terugneig.

Die Suid-Sothodigter S.S. Sebitloane tree sterk op die voorgrond as 'n maatskaplike- en godsdienstige digter met sy bundel Nteseng (5a). Oneindig veel spreek uit die gedig "Modimo wa rona" (p. 2) waarvan ons slegs enkele dele aanhaal:

"Ditjhaba, nteseng ke mo thothokise,
Modimo wa rona, morena sebele,
Mmopi e motle, moetsa-tlholeho,
Tshepo ya rona ya bophelo."

(O nasies, los my laat ek Hom loof,
Onse God , die Here persoonlik,
Die goeie Skepper, die Skeppings-maker,
Ons lewensvertroue.)

"Morena teboho di ya mo lokela:
O file ngwana motho, kgopolo
E fetang ya diphoofolo,
Le dihahabi le dibatana.

Modimo wa rona ha o lekanngwe,
Boholo ba oona bo ya makatsa;
Ke bo kaalo ka sebaka
Se sepudutswana sa lehodimo."

(Lof pas die Here:
Hy het die mensekind verstand gegee
Wat meer as dié van die diere,
Kruipende diere en roofdiere is.

Onse God is onmeetlik,
Sy grootheid is wonderlik;
Dit is net so groot soos die lug
Soos die blou van die hemel.)

God word as die Alskepper beskou:

"Jehova ke Radimakatso:
O theile mahe dinanyaneng,
Mothwebeng wa lehe ho mela bophelo.
Ho mela manala le masiba ! "

(Die Here is Vader van die wonderlike:
Hy het die eiers van die voëls gestig,
Uit die geel van dié eier kom die lewe.
Daaruit kom ook naels en vlerke !)

God se almag strek tot aan die eindes van die aarde:

"Mmopi wa rona ke sebatso,
Dihlekehleke di ya mo babatsa.
Mawatleng le mahwatateng,
Tumo ba morena bo fihlile.

Morena le baikgantshi ba ya mo hopola,
Ba itshepa monateng le monyakeng;
Empa ha ho hlaha maqakabetsi,
Jehova o batlelwa bonamoleli.

Mmopi o tseba dipalo,
O a arola, o a atisa.
Ha a rata o a ntsha, o a kopanya;
A ka araba dipotso ditekanyong.

Ho etsa le ho rata ha Jehova,
Hara barutehi le bahlalefi
Ba lefatshe kaofela,
Ke Jehova ya hlokang diphoso."

(Ons Skepper is beroemd,
Die eilande prys Hom.
Tot by die see en vlaktes,
Strek die beroemdheid van die Heer.

Die koning en die hoogmoediges dink ook
aan Hom,
Hulle vertrou op hulself in lekkerheid en
blydschap;
Maar as die moeilikhede kom,
Dan word Hy gesoek vir hulp.

Die Skepper ken getalle,
Hy verdeel, Hy vermeerder.
As Hy wil, verminder Hy, Hy voeg bymekaar;
Hy kan meetlike (alle) vrae beantwoord.

Die werk en die wil (liefde) hoort aan
die Here,
Tussen die geleerdes en wyse manne
Van die hele wêreld,
Is dit net die Here wat sonder foute is.)

Die grootheid van God word openlik besing en telkens in verband met die alledaagse gebring. Hierdie religieuse betrokkenheid spreek alreeds uit die titelgedig "Nteseng" (p. 1) waar die leërmagte van die dood aangespreek word en om 'n besondere kans gevra word in hierdie harde wêreld waarin ons leef. Daar is so baie dinge wat deurgrond moet word:

"Mohla mekutu e seng e fedile,
Le nkhwehle, ke tla dumela.
Ke tla ya le lona Moreneng,
Phomolong ya meya ya batho;
Thabeng ya ntate ya kgalalelo."

("Nteseng", p. 1)

(As hierdie werkies klaar is,
Byt my dan, ek sal instem.
Ek sal saam met julle na die Heer gaan,
By die rusplek van die siele van die mense;
By die heilige berg van my vader.)

Alhoewel hierdie gedig sterk Christelik georiënteer is, kan 'n mens nie anders as om sekere beelde wat baie nou aan die tradisionele godsdiens verbonde is hierin op

te merk nie. Ons dink hier spesifiek aan die berg waar die voorvadergeeste woon wat die middelpunt van die tradisionele godsdiens vorm.

Die geloof in die voorbeskikking en algemene leiding van God tree in die gedig "Tswelopele" (p. 29) baie duidelik na vore:

"Tswelopele, lerato la matswelopele,
Bahlalefi ba o ratile pele.
Pele e ne e le bahedene baetapele,
Kajeno lena ke matswelopele;
Ka moso teng ha re tsebe.
Modimo o thuse baetellipele,
O ba rute Jesu pele,
Ba tle ba ntshetse setjhaba pele."

(Ontwikkeling, liefde van diegene wat
vooruitgaan,
Wyse manne het jou eerste liefgehad.
Eers was die heidene die leiers,
Vandag is dit die ontwikkeldes;
Môre, dit weet ons nie.
Laat God die leiers ondersteun,
Leer hulle eers aangaande Jesus,
Sodat hulle die volk kan voortlei.)

Ook die mens word vanuit 'n religieuse oogpunt benader in "Motho" (p. 16) :

"Motho ke mohlolo wa lefatshe,
Ke sebopuwa se makaditseng Davida,
Moroki e moholo wa Israeleng,
Ha a ntse a tadima motho diketso."

(Die mens is die wonder van die aarde,
Dit is die skepsel wat Dawid verbaas het,
Die groot digter van Israel,
Toe hy besig was om na die dade van die
mens te kyk.)

Daar is so baie dinge wat die mens op die aarde moet
doen en graag wil doen, maar

"Motho o tshwana le mosi le mohodi,

.....

Re mo boha ka sebakanyana,
Hoba nako tsa hae di kgutshwanyane."

("Motho", 5a, p. 17)

(n Mens is soos rook en mis,

.....

Ons sien hom net 'n kort rukkie,
Want sy tye is te kort.)

Ook die Noord-Sothodigter P. Mamogobo se werke is in
'n groot mate religieuse geïnspireer. Net soos Sebitloane
het ons hier met 'n roepingsbewuste digter te doen; 'n
digter wat 'n duidelike pligsbesef het, 'n digter wat 'n
daadwerklike taak het om te verrig, maar uit homself is
hy onbekwaam daartoe:

"Ntsose matla ke emelle ke hlabelele"

("Piitšo" 10a, p. 2)

(Verwek krag in my dat ek kan opstaan en
kan sing.)

Alhoewel Mamogobo se werke volgens Combrinck¹²⁾ sterk Christelik gekleur is, neig dit tog telkens weer terug na die tradisionele godsdienst. In die bundel Leduleputswa (10a) word daar per geleentheid tot die volgende gevolgtrekking gekom:

"Nna ke lemogile bophelo ka ntle le badimo
le lesaano la hlong."

("Go boima, go boima ..",
10a, p. 28)

(Ek het opgemerk dat die lewe sonder die
voorvadergeeste 'n skaamte=
volle leegheid is.)

Hiermee het ons slegs enkele religieuse aspekte van die moderne gedig aangeraak. Dit is dus duidelik dat die moderne gedig veel meer direk religieus van aard kan wees in sy gerigtheid tot die gemeenskap as wat dit die geval met die tradisionele taalkunswerk was. Weereens veralgemeen ons nie hierdie feit nie, maar neem in besonder daarvan kennis.

3.3.2 Psigologies gemotiveer

Wanneer ons sê dat 'n werk psigologies gemotiveer is, dan bedoel ons dat ons in en deur die werk meer van die "menslike" kan agterkom en dat dit meer 'n beroep op die "menslike" doen as wat andersins die geval is. Die werk vertoon meer van die persoonlikheid van sy skepper en is meer gerig om 'n bepaalde stemming of atmosfeer te skep, dit maak meer aanspraak op die emosie; dit is meer subjektief van oorsprong en ook meer subjektief gerig.

Die digter as individualis tree al hoe sterker op die voor= grond. Hierdie individualiseringsproses spreek alreeds uit die besondere eiesoortige titels waaronder die heel moderne werke verskyn. Dit gaan by S.R. Machaka in die bundel Therešo om sekere waarhede wat deurgrond moet word. O.K. Matsepe nooi die leser in Kgotla O Mone (11a) uit om as't ware jou vinger in die heuning te steek en dit dan af te lek, om al die nuwe dinge te geniet. Dié strewe na 'n eie individuali= teit spreek seker die heel duidelikste uit S.S. Sebitloane se werk Nteseng (5a); hy wil sy eie gang gaan, hy wil dinge op sy eie doen, hy vra die mensdom en ook die dood om hom te los, want

"Ha e le ha jwale,
Ke re oho, le ke le ntese le,
Mmetlo o sa le moholo ka kwano;

(5a, p. 1)

(Op die oomblik
Sê ek, oho, los my tog,
Die werk is nog baie hier duskant.)

Die mens wil so baie dinge doen, hy wil so oneindig baie dinge in hierdie lewe deurvors, hy wil poog om te kan sê

"Ke tla fetoha motsebi wa tsohle
Diphiri tsa mose ho lebitla."

(5a, p. 1)

(Ek sal die kenner van alles wees
Die geheime van oorkant die graf.)

Die psigologies gemotiveerde gedig is doelbewus subjektief gerig. 'n Bepaalde werklikheid (identies aan, of anders as die normale) word geskep wat belewe word. Watter besondere atmosfeer word daar nie deur die digter J.H. Khaas in sekere van sy gedigte geskep nie? Laat ons een hiervan van naderby bekyk.

Ke Bošego Botšhabelo

Ke bošego

Bošego metsetereng ya Mohlotsi,
Bošego bja khutšo ntlele dikotse,
Bja khutšo ya go robala, ya go aga,
Khutso merakong ya kgale ya go lala;
Khutšo meriting ya dihlare tše tála,
Khutšo motseng wa baagi ba go lapa,
Khutšo Masiminareng tlase ga thaba,
Khutšo mašakeng, kerekeng ya setšhaba,
Gohle go khutšo ya go robala
Borokong bja bošego.

Ke bošego

Bošego bja ditoro tša go ebela,
Bošego bja monkgo wa matšoba,
Menkgo ya phoka le monyola wa kgora,
Monkgo wa popoliri tša go khukhuša;
Monkgo mašakeng wa maloko a dikgomo
Monkgo wa meetsana a Mohlotsane,
Monkgo lapeng wa meoya ya borutho,
Monkgo wa dienywa tša Botšhabelo.
Monkgo wa phefšana ya go phafoša
Borokong bja tlhago.

Ke bošego
 Bošego bja dikoša tša dikhunkhwane,
 Bošego bja mašata a phefšana,
 Mašata a makoto a boleta,
 Mašata a dinko tša go hema,
 Mašata a mošito wa pelo,
 Gohle go mašata a boleta."

(12 a, p. 52)

(Dit is nag
 Nag in die statte van Mohlotsi,
 Nag van rus sonder enige gevaar,
 Van slapensrus (na) die gebouery,
 Rus by die ou klipmure
 Rus in die skaduwees van groen bome,
 Rus in die stat van die moë bouers,
 Rus in Masiminareng aan die onderkant van
 die berg,
 Rus in die krale, in die kerk van die volk,
 Orals is daar slapensrus
 Lomerigheid van die nag.

Dit is nag
 Nag van rondswerwende drome,
 Nag van die reuk van blomme,
 Die reuk van die skuim van die dou bevredig,
 Reuk van die bloeiende populier;
 Reuk van die krale van nat beesmis
 Reuk van die water van die Mohlotsane,
 Reuk van warme geeste in die buurt,
 Reuk van vrugte van Botshabelo.
 Reuk van 'n opkomende windjie
 Lomerigheid van die natuur.

Dit is nag
Nag van 'n geruis van insekte,
Nag van 'n windjie se geruis,
Gerus van sagte voete,
Gerus van neuse wat asemhaal,
Gerus van 'n hartklop,
Orals is daar 'n sagte geruis
In die nag van sluimering.)

Die stille rustigheid van 'n nag in die tuisland word op 'n besondere manier weergegee. Alles is stil, dit is nag; sekere waarnemings word nou gemaak en juis die manier waarop dit gemaak word is verantwoordelik vir die besondere atmosfeer. 'n Beroep word implisiet op die menslike sintuie gemaak: in die eerste strofe kan mens sien dat dit nag is - - dit is nag in 'n gekultiveerde wêreld. In die tweede strofe word 'n beroep op die reuksintuig gedoen -- verskillende reuke kan waargeneem word in die nag -- dit is nou nag in die natuur. Die derde strofe vereis dat die gehoorsintuig op die voorgrond sal tree -- al die verskillende naggeluide word nou waargeneem. Nooit word daar gesê "ek sien of hoor of ruik iets" nie, maar telkens word dit implisiet in die inhoud vergestalt. Hoe bewustelik is die kunstenaar nie hier aan die werk nie! 'n Bepaalde idee, 'n bepaalde stemming moet geskep word en juis deurdat die gedig as gedig vir homself spreek word hierdie atmosfeer verkry.

Onwillekeurig dink ons aan die gedig "Bosigo bo na le dinaledi" van S.A. Moroke in die bundel Matšhotlho waar hy ook tot die skepping van 'n besondere atmosfeer kom. Deur kort, sobere en byna alledaagse beelde word die nag=stilte verbeeld; dit word tasbaar stil:

"Bosigo bo tsididi,
Bo bile bo lefifi;
Diruiwa di robetse,
Le motse o didimetse.
Ngwedi o itšhubile,
Dibatana di tsogile.

Lefa ntša di ka bogola,
Le lerubise la lela,"

(la, pp. 13 - 14)

(Die nag is koud,
Dit is reeds donker;
Die mak diere slaap,
En die stat is stil.
Die maan het begin skyn,
Die roofdiere het opgestaan.

Selfs die honde (kan) begin blaf,
En die uil begin huil.)

Die rustige stil nag word deur die gebruikmaking van die beelde van die maan, die wilde diere, die honde wat die stilte van die nag verbreek en die uit wat onheilspellend begin skree, verander in 'n nag van dreigende onheil -- onheil wat ook byna tasbaar word.

Dit is egter nie net die natuur wat as inspirasiebron kan dien vir sodanig gemotiveerde gedigte nie, maar afsonderlike persone kan ook hiertoe aanleiding gee. Liefdesgedigte is volop in die Sothotale, maar indien ons tot 'n samevattende siening hieromtrent kon kom, dan moet ons dit noem dat die meeste van die gedigte selde bo die erotiese vlak uitstyg. Behalwe miskien vir enkele gedigte van P. Mamogobo in die bundel Leduleputswa (10a), gaan dit in die meeste gevalle

net om die aardse skoonheid sonder enige werklike innigheid. In hierdie verband dink ons aan enkele gedigte van P.M. Mohume in Manya-a-pelo (8a) wat oor verskillende geliefdes handel: "Jenete wa ka" (p. 14) of "Katlena, moratuwa" (p. 35) of aan sekere liefdesgedigte van J.H. Khaas in Khungwane ... (12a).

Die groot gemis in byna al die gevalle is aan werklike tederheid en innigheid; dit gaan telkens om die sintuiglike, die uiterlike, die verganklike; dit gaan om die Hollywood=liefde ("Ngwana wa Hollywood", 8a, p. 35). Die inhoud word dan ook heel dikwels geskaad deur te veel aandag aan bewuste mooiskrywery of aan die oormatige gebruik van beelde wat die liefde moet uitbeeld. Die gevolg hiervan is dat die inhoud dan baie maklik platvloers aandoen:

"Rato leo e tla phunya,
Ke serunya ke sethunya,
E tla runya kgara yeo,
E tla thuntsha hloyo leo."

(12a, p. 40)

(Daardie liefde sal peusel,
Dit is 'n mol, dit is 'n geweer,
Dit sal in daardie bors beweeg,
Dit sal die haat laat verdwyn.)

Die mens en die gevoel is die mees integrale dele van poësie. Albert Verwey se definisie van poësie is:

"Poëzie namelik is niets anders dan ons gevoel van het leven, zoals dat is, ontdaan van tydelikheid en toevalligheid." 13)

Gesien in die lig van hierdie standpunt moet ons dit stel dat daar in werklikheid min Sothogedigte is wat so ten volle as gedigte kwalifiseer. Hoe dikwels is die gedig nie net 'n sterk ritmiese en klankryke weergawe van die tydelike, sonder enige werklike gevoel nie? Namate die moderne Bantoedigter egter 'n eie literêre bewussyn ontwikkel, word die gedigte ook al hoe meer gemotiveer.

3.3.3 Stilisties gemotiveer

Dit is so dat die moderne gedig as gedig groot verskille ten opsigte van sy vorm vertoon met die tradisionele taalkunswerk. Oor die vorm van die moderne gedig as sodanig is daar al veel gesê -- oor die moderne skrifbeeld, die groepering in strofes, die moderne versboumiddele en verskillende digsoorte het daar al vele artikels en studies ontstaan. Ons wil hierdie saak nou tot 'n punt verder probeer voer deur aan te toon hoe die digter vandag doelbewus betrokke is in die uitbouing en eksploitering van die besondere vormmiddele. Dit gaan dus hier om die besondere gebruik en manipulasie van enkele van die moderne versboumiddele en digsoorte deur enkele digters.

3.3.3.1 Tipografie

Laat ons nou eerstens aandag aan die visuele aspek van die moderne poësie skenk. Anders as die tradisionele taalkunswerke is die moderne gedig direk op skrif gestel en op so 'n manier van sy voortbestaan verseker. Dit is tog opvallend dat die Bantoedigter van talle verskillende maniere gebruik maak om sy gedagtes grafies weer te gee. Daar is welliswaar geen algemeen geldende reël vir die besondere grafiese weergawe van poësie nie, dog dit is bekend dat die geheelbeeld wat die gedig na buite vertoon kan meehelp om die intrinsieke waarde daarvan te verhoog.

In die meeste gevalle tref ons 'n algemeen reëlmatige aanbieding van stof in versreëls aan wat weer in reëlmatige strofes direk op mekaar volg. Opvallend is die feit dat 'n "ouer" moderne digter soos E.R. Dolamo in sy bundel Ithute Go Reta (13a) telkens die strofes nommer. Tog het die numering niks direk in verband met die inhoud van die besondere strofes nie; die nommers dui maar net 'n blote opeenvolging aan.

Hierteenoor staan 'n digter soos O.K. Matsepe wat in sy bundel Todi Ya Dinose (14a) doelbewus die tipografie van verskillende gedigte wysig ten einde 'n ander visuele beeld te verkry. Tog kan ons nie sê dat die besondere uiterlike vorm van die gedig, benewens die indruk wat dit op die oog maak, juis spesifiek met die inhoud daarvan saamhang nie. Die gedig kon dus maar net sowel op die 'gewone' manier weergegee gewees het in welke geval die effek nog dieselfde sou wees. Dit kom met ander woorde daarop neer dat die tipografie nie funksioneel aangewend word nie, maar bloot dekoratief. Ter illustrasie hiervan haal ek die volgende gedig aan (- die gedig is nie vertaal nie aangesien die inhoud nie ter sake is nie):

TLHOYANO KE YA ENG

"Letšatši ka ntahle le pšhatla leswiswi,
Ya bošego mešomo ya ema.
Bjalo ka hlware letšatši le metšwa ke leswiswi,
Ya mosegare mešomo ya ema -
Se se diregago nnete gona ke eng?

Pula ka ntahle e pšhatla komelelo,
Ya selemo mešomo e tsoge.
Bjalo ka hlware monola o metšwa ke komelelo,
Bobodu bja marega bo tsoge -
Se se diregago nnete gona ke eng?

Legodimo le hloetše lefase go rua digole,
Lehu le hloetše bophelo go ba bjo bo sa felego.
Mo re yago gobagona ke kgole,
Mo re tšwago ke mo go re gakilego -
Se se diregago nnete gona ke eng?
Bohumi bo tshwa bodiidi mare,
Bolwetši bo hlaba bokaone ka lerumo.
Phišo le lehlwa di tshwana mare,
Sebata le moagelani di swarelane marumo -
Se se diregago nnete gona ke eng? "

(14a, p. 30)

In die bundel Kgotla O Mone (11a) maak dieselfde digter van verskillende variasies in tipografie gebruik, dog sonder enige noemenswaardige sukses. Tipografie speel vandag 'n al groter rol in die Westerse digkuns en ook op hierdie gebied het die Bantoedigter nog veel te eksperimenteer ten einde die inhoud en die tipografie met mekaar te versoen.

3.3.3.2 Verstegniese eksperimentering

'n Gedig word verkonkretiseer deur vormlike elemente wat by die grasia van die inhoudelike aspekte daarvan kan bestaan. 'n Gedig gaan dus op as 'n eenheid van aanskoulike sowel as onaanskoulike momente. Waar een van die elemente doelbewus dominant aangewend en uitgebou word, gebeur dit heel dikwels dat die ander element skadelig is.

Longinus stel besondere vereistes aan die skepper van 'n literêre werk:

"... these are the ability to handle 'figures' (both of speech and of thought), nobility of diction, and the ability to put the whole composition together so as to produce dignity and elevation." 14)

Dit is nou ook so dat die moderne Bantoedigter hom geroepe voel om sy taal te ontgin en te eksploiteer, dog baie selde word daarin geslaag om die eenheid behoue te laat bly aangesien die een element dikwels verabsoluteer word met die gevolg dat "dignity" en "elevation" in die slag bly.

'n Besondere goeie voorbeeld van die onvermoeë om tot 'n eenheid te kom vind ons in twee eksperimentele gediggies van M.E. Ramaila in die bundel Dirêto (9a) nl. "Tlhaka ya 'TŠH'" (p. 16) en "Masilwane" (p. 17) waarvan ons slegs enkele dele aanhaal:

"Tšhaba tau sebata se bogale,
Tšhoga le tšhukudu o namele sehlare,
Tšhuma mollo gore dibata di tšhabe.
Mabele a tšhemo ye a fedile ka tšhwene,"

(9a, p. 16)

(Vlug vir die leeu die wrede roofdier,
Vrees ook die renoster en klim in 'n boom,
Steek aan die vuur dat die roofdiere vlug,
Die graan van die tuin is klaar deur/a.g.v.
die bobbejaan.)

Baie duidelik gaan dit net hiër om die herhaling van die tšh-klank. Net so gaan dit in die volgende gedig net om die aaneenskakeling van die een versreël met die ander:

"Mašilwane Mašilwane!
Di bulele di yo fula,
Di yo fula phulong ya maloba.
Ya maloba re hlwele re lelekwa,
Re lelekwa ke tšhukudu pedi."

(9a, p. 17)

(Mašilwane Mašilwane !

Maak hulle oop dat hulle gaan wei,
Hulle gaan wei in die weiding van gister.
Van gister waar ons gedurig verjaag is,
Ons word deur twee renosters verjaag.)

Na die beste van my wete is die digter J.H. Khaas seker een van die weinige digters wat daarin slaag om sy taal besonder plasties aan te wend, om beelde te sintetiseer en om dit alles tot 'n harmonieuse geheel saam te vat. Die klankrykheid en ritmiese karakter van die Bantoetale bied groot moontlikhede tot ontginning, maar dit kan net so maklik oordryf word. Hoe dit ookal sy wil ons nou graag op die doelbewuste klank- en ritme-ontginning wys soos ons dit in Khaas se werke aantref. Ter illustrasie gebruik ons die gedig "Meetse-dumo a lewatle":

"Afa o re ga a phele,
Kgane a no kgopišega!

A biloga, a talafetše,
A tiloga, a phaphametše,
A ipopa, a galefile,
A ruthutha, a puputla
Thaka ! !

Afa o re ga le kgone
Go khupetša fase lohle;

A pshikološa, a gogobiša,
A no tliša, a kgoboketša,
A hlatšetša maribeng ohle,
A lahlela, a potoketša
Wena ! !

Bona gore a fata bjang,
A tla tloga a fihla fa.

Maphoto a phaphametše,
Maphilo ke bilo-bilo
Gwaša-gwaša!! Phaša-phaša!!
Go hlakane, go senyegile
E! E!

Afa.... Afa.... ga a phele;
Kgane... kgane... ke a lora;

A fihlile, a biloga,
A galefile, a gaketše bjang,
A robakanya, a ribološa,
A dumiša, a go dumiša,
Eya! "

(12 a, pp. 27 - 28)

(Jy dink dit lewe nie,
Waarlik dit bewys die teenoorgestelde!

Dit stoot op, dit is blou,
Dit slaan, dit dryf,
Dit vorm, dis kwaai,
Dit broei, dit maak skuim
Ou maat !!

Jy dink dit is nie in staat nie
Dit bedek die hele aarde;

Dit rol en vergader vuillis,
Dit bring sommer en maak bymekaar,
Dit kom op al die strande uit,
Die tel op en laat val
Jong !!

Kyk hoe krap hy,
Hy sal netnou hier aankom.

Die golwe kom aangedryf,
Die skuim is borrels
Gwaša-gwaša'! Phaša-phaša'!
Dit is deurmekaar, verwoestend
E! E!

Afa....Afa....lewe hy nie;
Waarlik...waarlik ek droom;

Dit het aangekom, dit stoot op,
Dit is kwaai, hoe opruiend is dit,
Dit verbreek, dit draai terug,
Dit groet, dit groet jou,
Dit gaan!.)

Dit is baie duidelik dat ons hier met 'n natuurgedig te doen het. Die branders van die see word hier verbeeld, juis die manier waarop die uitbeelding geskied maak dit een van die mees geslaagde gedigte in Noord-Sotho.

Die rustigheid van die see word baie mooi deur die reëlmatige tweereëlige strofes gesuggereer. Dan, in die tweede strofe en alreeds in die eerste woord - "A biloga" - bemerk ons die opstoot van die deining. Nou begin die brander se lang tog na die strand wat pragtig deur die ritmiese aard van die versreëls gesuggereer word. So hou die deining telkens op en op sonder om tot 'n werklike klimaks (die breek van die brander) te kom:

"A ipopa, a galefile,
A ruthutha, a puputla"

(12a, p. 27)

..... maar dan sonder om te breek vervloei die brander weer. Hoe uiters funksioneel word die aandagstippels telkens aangewend! Nou kry ons weer 'n herhaling van die patroon, maar in plaas van die werklike klimaks net die verwagting; die verwagting wat as gevolg van die uitsteltegniek al hoe groter word. Dan, in die agste strofe bereik die brander wat nou al tot 'n breekbare punt opgebou het die strand; die brander breek, die klimaks word bereik -- 'n klimaks wat vormlik sowel as inhoudelik saamval:

"A fihlile, a biloga,
A galefile, a gaketše bjang,
A robakanya, a ribološa,
A dumiša, a go dumiša,
Eya! "

(12 a, p. 28)

Die woordjie "A robakanya" dien as kulminasiepunt. Dit is juis hier waar die klimaks bereik word, dit is juis hier waar die ommekeer plaasvind, dit is juis hier waar die intensiteit begin afneem; die see begin terugtrek, alles raak nou weer rustig. Ongelukkig voel dit asof die laaste paar strofes van die gedig wat sekere eienskappe van die see uitbeeld bloot aangeplak is in 'n poging tot bewuste mooi=skrywery.

Hoe dit ookal sy, kan ons dit nie wegredeneer dat Khaas hier 'n grootse en navolgingswaardige voorbeeld gestel het wat eenheid van vorm en inhoud betref. Die denkende digter tree al sterker op die voorgrond. In die gedig "Khungwane" (p. 7) sien ons die vormbewuste digter weer duidelik aan die werk -- die korrelasie tussen ritme en spanning word besonder goed benut. In lang reëlmatige versreëls word Khungwane se doen en late uitgebeeld; 'n epies, byna balladiese weergawe van haar reis word gegee -- alles baie ritmies, alles baie vloeiend:

"O robetše mo motsaneng
Tlheng ga tsela metswalleng.
Ge le hlaba a laela
Bakgalabje ba tlaela,
'Eto le ke la monna
Sa mosadi ke go nna' "

(12a, p. 10)

(Sy het in 'n statjie geslaap
Langs die pad by vriende.
Met dagbreek groet sy
Die verbaasde oumense,
'Hierdie reis is vir 'n man
nie vir 'n vrou nie')

Maar dan, as die gevaar skielik dreig verander die
ritme:

"Khungwane a tšwa,
Letshogô la tla,
Mahlo a bona
Kotsi ya ona,
A batamela
A thathasela.

O batametše,
A thuthumela
O makalletše
Go phuthumelwa
Ke mosadi o
A mo tshabago."

(12a, p. 11)

(Khungwane kom toe uit,
Die vrees verskyn,
Hulle oë
Die gevaar daarvan,
Kom nader
Dit gryp.

Sy het nadergekom,
Sy bewe
Sy is verras
Om oorval te word
Deur die vrou
Wat sy vrees.)

Baie duidelik word die spanning aangevoel deur die skielike verkorting van die versreëls asook deur die verbreking van die oorspronklike ritme.

Waar in die tradisionele poësie kry ons so 'n besondere woordontginning en klank-/ritme-eksploring soos byvoorbeeld in Khaas se gedig "Setimela" (p. 16)? Ons word veral getref deur die taalvirtuositeit in:

"Ba se bitša setimela
Tseleng ga ke se timela,"

(12a, p. 16

Onderstreping deur myself)

(Hulle noem dit 'n trein
Op pad verdwaal dit nie)

Hoe treffend word die beweging van die trein gesugge-
reer:

"Se a tsetla, se a tshotla,
Se a goba, se a potla,
Se ya kgole, se a kunya,
Se kgokile, se a kua,
Kgole-kgole subelele '!' "

(12 a, p. 16)

(Dit dreun, dit kou,
Dit blaf, dit kruis,
Dit gaan ver, dit wrik,
Dit het gehaak, dit skreeu,
Baie ver verdwyn.)

In die loop van die studie het dit duidelik geword dat die moderne Bantoedigter nie maklik met verskillende digvorme eksperimenteer nie. Behalwe vir enkele gedigte van K.E. Ntsane in die bundel Mmusa-Pelo II (2a) wat 'n satiriese inslag het, blyk die digter baie lugtig vir die meer moderne digvorme (die kwatryn byvoorbeeld) te wees. Tog is daar heelwat digters wat met die sonnetvorm eksperimenteer; sommige met heelwat sukses. Onwillekeurig dink ons aan die sonnette van O.K. Matsepe en P.M. Mohume wat groot belofte inhou. Daar skyn egter nog nie eenstemmigheid by kritici te wees oor die werklike wesensaard van byvoorbeeld die sonnet nie. H. Kern laat hom na aanleiding van die sonnet "Afrika Nagasello" (10 a, p. 25) van Mamogobo soos volg uit:

"Volgens Europese standarde is die gedig as sonnet nie geslaag nie, omdat die noodsaaklike rym daarin ontbreek, asook 'n noue verband tussen beeld en toepassing." 15)

Hier word melding gemaak van "noodsaaklike rym" as sou 'n sonnet nie kon bestaan as dit nie 'n bepaalde rympatroon vertoon nie. Dit is wel so dat 'n sonnet getipeer kan word as 'n Italiaanse of Shakespeareaanse sonnet op grond van 'n bepaalde rympatroon, maar tog kan 'n sonnet as sonnet bestaan bloot op grond van die feit dat dit veertien reëls bevat waarin 'n beeld en 'n toepassing geleë is, sonder dat dit dus 'n bepaalde rymskema vertoon. Die tweede ooreweging nl. die afwesigheid van 'n noue verband tussen beeld en toepassing kan veel eerder as 'n rede geld vir die diskwalifisering van 'n gedig as 'n sonnet. Maar nou moet ons ook weer baie versigtig wees want die wending hoef nie noodwendig in die negende reël plaas te vind nie, maar kan selfs in die heel laaste versreël geleë wees, net solank as wat daar nuwe perspektiewe met betrekking tot die beeld en die gedig as geheel oopgeslaan word. Om hierdie redes kan mens nie 'n veertienreëlige gedig sommer sondermeer as sonnet diskwalifiseer bloot net op grond van 'n afwesigheid van 'n rympatroon of op grond van 'n skynbare afwesigheid van verband tussen beeld en toepassing nie. Dit geld trouens ook veral vir die onderhawige sonnet.

3.4 Samevatting

Aangesien ons nie nou verder in die magdom moontlikhede tot poëtiese ekspressie wil delf nie, wil ons net graag met die volgende volstaan: Sonder om nou te veralgemeen kan ons met reg beweer dat die moderne Sothogedig 'n besondere denksubstraat kan bevat: dus 'n laag wat doeltbewus daarin gelê is deur die digter -- ongelukkig strek hierdie laag baie selde verder as net die formele vlak sodat ons in werklikheid nog nie van byvoorbeeld 'n "laaggedig" in die ware sin van die woord in die Sothotale kan praat nie. Dat daar egter heelwat moderne digters is wat veel belofte inhou is baie seker. Digters wat groot

moontlikhede vertoon is ongetwyfeld O.K. Matsepe, J.H. Khaas, P.M. Mohume, E.A.S. Lesoro met sy debuut in Mathe-Malodi (7a) en dan ook veral die digters S.S. Sebitloane en S.R.D. Sutu, laasgenoemde met sy verdienstelike bundel Mathe A Ntsi (15a).

Dit is egter jammer dat die meeste digters net een of hoogstens twee bundels uitgee en dan skynbaar van die literêre toneel verdwyn. Die Bantoedigter moet baie meer produktief wees, maar dan lê dit ook op die weg van die kritici van die Bantoeliteratuur om opbouende en weldeurdagte kritiek te lewer ten einde die digters tot groter hoogtes aan te spoor. Die Bantoedigter het die potensiaal tot die lewering van uiters hoogstaande literêre werke, maar dan moet die kritiek ook daarby aansluiting vind -- die tydperk van simpatieke leiding is verby.

'N LITERÊRE VERHOUDING - SAMEVATTING4.1 Eksterne verhouding: Tradisie en Vernuwing

In die voorwoord is dit gestel dat daar in 'n literêre situasie eksterne sowel as interne relasies bestaan. Ekstern gaan dit om die verhouding tussen die tradisie en die innovasie. Daar moet 'n bepaalde tradisie wees alvorens daar enige sprake kan wees van vernuwing. Dit is in die verloop van die verhandeling ook gestel dat daar in die moderne situasie twee hooflyne te bespeur is nl. 'n doelbewuste voortsetting van die tradisionele kunsvorme naas die doelbewuste vernuwing ten opsigte van inhoud en vorme. Ons kan egter nie ons oë sluit vir die feit dat die werklike pryslied in sy suiwerste vorm vandag omtrent nie meer bestaan nie. Uit 'n ondersoek het dit geblyk dat daar op die oomblik in die huidige Noord-Sothotuisland omtrent net een of twee werklike prysliedkuntenaars nog bestaan. Dat hierdie tradisie besig is om uit te sterf, word ook deur die Bantoe self aangevoel as daar van tyd tot tyd in verskillende tydskrifte 'n beroep op die volk gedoen word om die tradisionele kunsvorme te laat herleef.

Ons kan met reg beweer dat die kultuurkontak tussen blank en nie-blank direk verantwoordelik is vir die feit dat 'n unieke genrebesig is om tot niet te gaan. Die enkele moderne weergawes van prysliedere is in werklikheid alreeds 'n onnatuurlike afskynsel van die oorspronklike kunsvorm wat by die grasia van die klanklike bestaan het.

Tradisie gee wel aanleiding tot vernuwing wat ons telkens kan aantoon, maar wanneer ons by die evaluasie van moderne werke kom, dan kan ons ons nie sondermeer op die tradisie verlaat nie, maar moet ons ons tot moderne maatstawwe wend.

4.2 Interne verhoudings: Digter - Kunswerk - Gemeenskap

Wanneer ons van 'n interne verhouding praat bedoel ons dat daar in die tradisie sowel as in die vernuwing sekere verhoudings tussen die digter en die werk in sy gerigtheid tot die gemeenskap bestaan. Hierdie verhoudings is tematologies en stilisties gefundeer.

4.2.1. Digter: (Gemeenskap) : Kunswerk

In die tradisionele situasie is die digter onbewus betrokke by die skepping van 'n hoogs literêre vorm terwyl die moderne digter selfs hiper-bewus dié literêre kunsvorm beoefen. Die konsekwensie hiervan is dat die tradisionele kunswerk in alle opsigte objektief van aard is terwyl die moderne werk objektiewe sowel as subjektiewe elemente bevat.

Die tradisionele kunswerk is indirek opvoedkundig gerig; dit is voorts indirek religieus geïnspireer en ook indirek histories bepaald. Hierteenoor staan die moderne gedig wat direk opvoedkundig gerig is; die gedig is direk religieus betrokke en ook direk histories bepaal en verifieerbaar ten opsigte van die inhoud, maar ook ten opsigte van sy bestaan.

Die tradisionele kunswerk is in sy wese ongemotiveer, terwyl die moderne gedig in 'n groot mate die produk van psigologiese gemotiveerdheid is.

Die tradisionele kunswerk was in 'n groot mate stilisties gebonde terwyl die moderne gedig in talle opsigte stilisties vry is.

Hierdie verskille wat aangetoon is dui basies op die verskillende verhoudings waarin die tradisionele en moderne digter ten opsigte van die tradisionele en moderne kunswerk respektiewelik staan.

4.2.2 Digter : Gemeenskap

Wanneer 'n persoon 'n gedig lees is daar 'n kommunikasieproses besig om homself te voltrek. Dit is egter 'n ope vraag of daar altyd werklike kontak tussen die digter en die leser plaasvind. Ons kan met Ernst van Heerden¹⁾ saamstem dat kontak die maklikste bewerkstellig kan word as daar 'n gemeenskaplike veld van kennis en emosionele affiniteit bestaan. Die tradisionele en moderne Bantoedigter maak definitief wye kontak met sy hoorder/leser in sover dit in die gedig om die gemeenskaplike kennis gaan wat net telkens op 'n ander manier vergestalt word.

Dit is opvallend dat ons in die Sothodigkuns geen werklike "duistere" verse kry nie. Hier bedoel ons nou nie "duister" in die sin van swak poësie nie: poësie wat dus ontstaan uit 'n onvermoeë om "dignity" en "elevation"²⁾ uit bestaande materiaal te bereik nie, maar duister in sover die verse meer gekonsentreerd en konnotatief van aard is. In hierdie geval gaan dit nie net om die kennis nie, maar ook om die geestelike samevoeling wat dikwels die oorsaak is dat digter en leser van mekaar wegbeweeg. Die Sothogedig staan egter vandag nog te na aan "die volk" om in sodanige opsig werklik uniek te wees.

Die brug tussen digter en leser word dus geslaan deur die blote feit dat poëtiese diksie nog op die eerste dimensie plaasvind.

ENGLISH SUMMARY

A Literary Relationship

A study of the relationship between poet and poem in the poetry of the Sotho languages.

The dissertation is based on the fact that there may exist a certain relationship between the producer of a work of art, the work itself and the critic of the work. This relationship is to be seen as three dimensional, consisting of three components that cannot be divorced from one another.

In the first chapter the view is on a few general facts concerning the mode and existence of a literary work of art. Attention is given to the specific rôle of the literary critic in a contemporary community. The relationship between the three components mentioned is shown to be national, historic, psychologic and formal.

The second chapter deals with the traditional literature of the Sotho languages i.e. Northern Sesotho, Southern Sesotho and Setswana. Firstly the focus is on the poet, then on the poem and then on the critic whereas certain relationships are shown proving to be national, historic, psychologic and stylistic.

The same procedure is followed in the third chapter dealing with the modern poetry of the Sotho languages. The modern work of art proves to be motivated nationally, educationally, religiously and stylistically.

The fourth and final chapter concludes with the external relationship between tradition and innovation as well as the internal relationship between the poet and the poem.

VERWYSINGS

HOOFSTUK 1

- 1) Daiches, D. Critical Approaches to Literature Londen, Longmans, 1967. p. 47.
- 2) Du Plessis, J.C.M.D. Tradisie en Vernuwning in die Afrikaanse verhalende prosa, Ongepubliseerde M.A.-verhandeling, U.S. 1965. p. 7.
- 3) Nienaber-Luitingh, M. & Nienaber, C.J.M. Woordkuns, Pretoria, Van Schaik, 1969. p. 9.
- 4) Wellek, R. & Warren, A. Theory of Literature, Peregrine Books 1966. p. 142.
- 5) Ibid.
- 6) Ibid.
- 7) Ibid., p. 144.
- 8) Ibid., p. 146.
- 9) Ibid.
- 10) Richards, I.A. Principles of Literary Criticism, Londen, Routledge & Paul, 1950. p. 225.
- 11) Wellek, op. cit., p. 147.
- 12) Ibid., p. 148.
- 13) Ibid., p. 150.
- 14) Ibid.
- 15) Ibid., p. 151.
- 16) Ibid., p. 100.
- 17) Combrinck, A.P. Die digter P. Mamogobo, Ongepubliseerde M.A.-verhandeling P.U. vir C.H.O., 1963. p. 2.
- 18) Eliot, T.S. Points of View, Londen, Faber & Faber, s.j., p. 14.

- 19) Ibid., p. 12.
- 20) Kern, H. Tradisionele en Moderne Poësie in die Bantoe-
tale, Bantoe-onderwysblad, vol. XV, no. 4, Mei
1969. p. 5.
- 21) Combrinck, *ibid.*
- 22) Eliot, *op. cit.*, p. 34.
- 23) Guma, S.M. The Form, Content and Technique of
Traditional Literature in Southern Sotho, Gepubliseerde
D-tesis, Pretoria, Van Schaik, 1967.
- 24) Eliot, T.S. On Poetry and Poets, Londen, Faber &
Faber, 1957. p. 20.
- 25) Van Wyk Louw, N.P. in Wêreld deur Glas, Johannesburg,
Nasionale Boekhandel Bpk., 1958. p. 106.
- 26) Daiches, *op. cit.*, p. 144.
- 27) Van Wyk Louw, *op. cit.*, p. 106.

HOOFSTUK 2

- 1) Groenewald, P.S. Die Studie van die letterkunde in die
Bantoetale, Pretoria, Van Schaik, 1968. p. 10.
(Publikasies van die Universiteit van Pretoria, Nuwe
Reeks, nr. 42.)
- 2) Wellek & Warren, *op. cit.*, p. 46.
- 3) Beuchat, P.D. (Mej.) Do the Bantu have a literature?,
Isma-uitgawe van Die Instituut vir die Studie van die
Mens in Afrika, Johannesburg, s.j., pp. 1-5.
- 4) Lestrade, G.P. Traditional Literature, The Bantu
Speaking Tribes of South Africa, red. I. Schapera,
Kaapstad, Maskew Miller, 1946. p. 297.
- 5) Ibid., p. 300.
- 6) Eliot, T.S. Essays Ancient and Modern, New York, 1936.
p. 93.
- 7) Lestrade, *op.cit.*, p. 296.

- 8) Mafeje, A. The role of the bard in a contemporary community. Journal of African Languages, vol. 6, deel 3, 1967. p. 196.
- 9) Ibid., p. 195.
- 10) Ibid.
- 11) Ibid., p. 196.
- 12) Cope, T. Izibongo - Zulu Praise Poems, Oxford, Claredon Press, 1968. p. 28.
- 13) Breed, J. ’n Oorsig oor die moderne Noord-Sotho letterkunde tot 1954, met verwysing na die tradisionele letterkunde, Ongepubliseerde M.A.-verhandeling, U.P., 1956. p. 38.
- 14) Cope, op. cit., p. 30.
- 15) Ibid., p. 29.
- 16) Ibid.
- 17) Breed, op. cit., p. 34.
- 18) Cope, op. cit., p. 25.
- 19) Ibid.
- 20) Lestrade, op. cit., p. 302.
- 21) Breed, op. cit., p. 34.
- 22) Lestrade, G.P. Bantu Praise Poems, The Critic, vol. 4, 1935/6. pp. 2-4.
- 23) Ibid., p. 3.
- 24) Guma, op. cit., p. 147.
- 25) Lestrade, ibid.
- 26) Breed, op.cit., pp. 35-36.
- 27) Ibid., p. 36.
- 28) Ibid.
- 29) Dhlomo, H.I.E. Nature and Variety of Tribal Drama, Bantu Studies, vol. 13, 1939. p. 33.

- 30) Guma, op. cit., p. 136.
- 31) Ibid.
- 32) Schapera, I. Praise Poems of Tswana Chiefs, Oxford, Claredon Press, 1965. p. 98.
- 33) Ibid., p. 101.
- 34) Ibid., p. 130.
- 35) Ibid., p. 225
- 36) Ibid., p. 192.
- 37) Ibid., p. 172.
- 38) Ibid., p. 175.
- 39) Lestrade, The Bantu Speaking Tribes ..., p. 306.
- 40) Combrinck, A.P. Klasaantekeninge.
- 41) Lestrade, The Critic, p. 4.
- 42) Breed, op. cit., p. 39.
- 43) Groenewald, P.S. Die Struktuur van die verssisteem in die ongeskrewe woordkuns en in die geskrewe letterkunde van Noord-Sotho, Ongepubliseerde proefskrif, U.P., 1966. p. 21.
- 44) Guma, op. cit., p. 150.
- 45) Ibid., p. 152.
- 46) Schapera, op. cit., p. 158.
- 47) Combrinck, A.P. Klasaantekeninge.
- 48) Groenewald, op. cit., pp. 70-80.
- 49) Schapera, op. cit., pp. 17-21.
- 50) Combrink, Klasaantekeninge.
- 51) Schapera, op. cit., p. 223.
- 52) Breed, op. cit., pp.
- 53) Cope, op. cit., p. 50.
- 54) Wellek & Warren, op. cit., p. 82.

- 55) Franz, G.H. The Literature of Lesotho, Johannesburg, Universiteit van die Witwatersrand, p. 3. (Herdruk van Bantu Studies, September 1930.)

HOOFSUK 3

- 1) Blunden, E. Tradition in Poetry, Tradition and Experiment in present day literature, New York, Haskel House, 1966. p. 68.
- 2) Groenewald, P.S. Europese invloede in die letterkunde van die Bantoe, Kultuurbeïnvloeding tussen Blankes en Bantoe in Suid-Afrika, red. prof. G. Cronjé, Pretoria, Van Schaik, 1968. p. 107.
- 3) Du Plessis, op. cit., p. 6.
- 4) Eliot, T.S. On Poetry and Poets, p. 20.
- 5) Wellek & Warren, op. cit., p. 97.
- 6) Ibid., p. 101.
- 7) Combrinck, Klasaantekeninge.
- 8) Franz, op. cit., p. 35.
- 9) Breed, op. cit., p. 99.
- 10) Blunden, op. cit., pp. 82-83.
- 11) Machaka, S.R. Therešo, Pretoria, Van Schaik, 1966. p. 5.
- 12) Combrinck, Die digter P. Mamogobo, pp. 11-21.
- 13) Dekker, G. Jongste Afrikaanse Poësie, Rapier en Knuppel, red. P.J. Nienaber, Kaapstad, Nasionale Boekhandel, 1965. p. 10.
- 14) Daiches, op. cit., p. 48.
- 15) Kern, ibid.

HOOFSTUK 4

- 1) Van Heerden, Ernst. Rekenskap, Kaapstad, Nasionale
Boekhandel, 1963. p. 3.
- 2) Daiches, *ibid.*

GERAADPLEEGDE EN AANGEHAALDE DIGBUNDELS

- 1a. Morokey, S.A. Matšhotlho, Johannesburg, A.P.B.,
Bona Press, s.j. (Tsw.)
- 2a. Ntsane, K.E. Mmusa-Pelo, 11, Johannesburg, A.P.B.,
s.j. (S.S.)
- 3a. Machaka, S.R. Naledi, Pretoria, Van Schaik, 1967.
(N.S.)
- 4a. Mafoyane, S.S. Moretlo, Kaapstad, Via Afrika, s.j.
(Tsw.)
- 5a. Sebitloane, S.S. Nteseng, Kaapstad, Via Afrika, s.j.,
(S.S.)
- 6a. Machaka, S.R. Therešo, Pretoria, Van Schaik, 1966.
(N.S.)
- 7a. Lesoro, E.A.S. Mathe-Malodi, Kaapstad, Via Afrika,
1964. (S.S.)
- 8a. Mohome, P.M. Manya-a-Pelo, Bloemfontein, Via Afrika,
1962, (S.S.)
- 9a. Ramaila, M.E. Dirêto, Pretoria, Van Schaik, 1956.
(N.S.)
- 10a. Mamogobo, P. Leduleputswa, Johannesburg, A.P.B.,
s.j. (N.S.)
- 11a. Matsepe, O.K. Kgotla o mone, Pretoria, Van Schaik,
1968. (N.S.)
- 12a. Khaas, J.H. Khungwane le direto tše dingwe, Pretoria,
Van Schaik, 1956. (N.S.)
- 13a. Dolamo, E.R. Ithute go reta, Johannesburg, A.P.B.,
s.j. (N.S.)
- 14a. Matsepe, O.K. Todi ya Dinose, Pretoria, Van Schaik,
1968. (N.S.)
- 15a. Sutu, S.D.R. Mathe a ntsi, Kaapstad, Oxford University
Press, 1963. (S.S.)

September 1959

O-o-o hayi baThembu ndixoleleni,
Ndokha nditsibe bunkawu kuMphathiswa,
Inqeberu endibilili ude Wet Nel.
Ndithi kuye Aa! Zanelanga!!!
Nguzanelanga kumhlaba wemvula.
Phumani madoda nigcakamele;
Yombathani mzi kuNtu hlezelocityabule.
Ndive ngelizwi ndathi ixelegu alifunwa.
Aa! Zanelanga!!!

O Thembu, verskoon my vir 'n rukkie,
Ek wil soos 'n aap oorvlieg na die Minister,
Die weleerwaarde meneer De Wet Nel.
Ek wil aan hom sê Gegroet! Bringer van baarheid!!!
Hy is die een wat droogte in 'n land van reën bring.
Kom uit manne en kyk na die skroeiende son;
Wees versigtig en beskerm julle teen die son afstammelinge
van Ntu.
Ek het 'n protesterende stem gehoor, 'n despoot is nie nodig
onder die mense nie.
Heil! Bringer van baarheid!!!

(Journal of African Languages,
vol. 6, deel 3, 1967. p. 197.)