

HOOFSTUK 4

TEMA

4.1 INLEIDING

Die simboliste het 'n vernuwing in die tematiek gebring aldus Van der Elst (*In*: Steenberg et al., 1992:87). Sy toon aan dat die maatskaplike en godsdienstige verdwyn uit die poësie en dat dit eerder gaan om die innerlike gesteldheid van die digter. Die realiteit is vir hom onbelangrik en Van der Elst sê dat die digter hom as gevolg daarvan terugtrek in sy eie wêreld. Drome, innerlike belewenisse en gevoelservaring hou verband met die mistieke karakter van die Simbolisme, soos bespreek in hoofstuk een. Wanneer die “buite-werklikheid wel figureer, is dit nie die doel nie, maar slegs 'n hulpmiddel by die uitbeelding van die innerlike” (Van der Elst *in*: Steenberg et al., 1992:34).

Van den Berg (*In*: Steenberg et al., 1992:146) is van mening dat die simboliste hulle in reaksie teen die Parnassiens se aanhang van die “nuttige” onderwerp distansieer van sosiale en politieke probleme.

Temas wat tipies simbolisties is, is onder andere die digter as profeet, dood en verganklikheid, die dekadente, die vrou en 'n verlore kindertyd. In die hoofstuk word daar gepoog om raakpunte in die werk van Nijhoff, Van Wyk Louw en Gauguin binne die raamwerk van die Simbolisme te ondersoek. Die tema van 'n werk is die samevattende **idee** waaraan die werk uiting gee: “an idea embodied and expanded upon in a work of art” (*Reader's Digest great illustrated dictionary*, 1984:1718).

Van Luxemburg (1982:123) beweer dat dit bykans onmoontlik is om letterkunde volgens 'n tematieke indeling te klassifiseer, omdat daar in die eerste plek soveel temas is en in die tweede plek is “de verspreiding van een thema aan plaats en tijd gebonden”. Die wyse waarop die tema uitgebeeld word, weerspieël die lewens- en wêreldbeskouing van die kunstenaar, maar dit is ook 'n beeld van die spesifieke tydsgreep waarin die kunstenaar skryf en van 'n eiesoortige styl. Daarom is dit myns insiens sinvol om na te gaan in hoeverre daar raakpunte ten opsigte van tema in die werk van Gauguin, Van Wyk Louw en Nijhoff is.

Sommige temas is terugkerend van aard terwyl andere verdwyn. In sommige gevalle is temas oorvleuelend. As voorbeeld noem Van Luxemburg (1982:123) die dood as 'n tema in 'n speurroman, in vervreemdingsliteratuur en in die klassieke tragedie. Dit is daarom sinloos om 'n hiërargiese sisteem van temas op te stel.

Deur middel van 'n tema dra die kunstenaar 'n sekere boodskap oor na die leser/aanskouer. Die tema weerspieël sekere waardes. Read (1968:48) beweer dat die tema 'n weerspieëling is van wat die kunstenaar sien en ervaar teen 'n universele agtergrond en dat die kunstenaar steun op die gemeenskap waarvan hy deel is - maar "the individual character of the artist's work depends on more than these: it depends on a definite will-to-form which is a force within the artist's personality."

Maatje (1974:239) tref 'n onderskeid tussen die begrippe *stof* en *tema*: "Bij *stof* denkt men eer aan de *veelheid* van alle in een werk ... bij *thema* overheerst veelal de gedachte, die veelheid onder één noemer te brengen." Maatje beskou dus die tema as 'n samevatting van die geheel van 'n werk.

Alhoewel die definiëring van die tema tot dusver op die letterkunde betrekking het, is dit vanselfsprekend ook van toepassing op die skilderkuns. Vir die doel van die studie word daar na 'n aantal temas gekyk wat in die skilderkuns sowel as in die poësie voorkom, byvoorbeeld die vrou, die liefde, die dood, die aardse, God en die primitiewe, kunstenaarskap, erotiek en die seksuele. Forestier (*In*: Balakian, 1984:101) beweer dat dié temas kenmerkend is van die Simbolisme. 'n Spesifieke tema openbaar die wêreld deur die oë van die kunstenaar. Die temas moet nie noodwendig as simbolistiese temas beskou word nie. Forestier (*In*: Balakian, 1984:102) wys daarop dat individuele skeppings dikwels gemodifiseer word deur sosiologiese druk "as to give them a certain look of the times".

Sekere karakteristieke elemente is eie aan die Simbolisme, byvoorbeeld blomme, kleure, die vrou. Simbolistiese beelde poog om verskuilde analogieë en die onwerklike te ontbloot. Die simbolistiese beeld sê dus soms meer, of iets anders as wat aanvanklik uitgebeeld word. Simbolistiese skeppings word deur Forestier (*In*: Balakian, 1984:102) beskryf as "catacombs in which phantoms wander about muffled in mystery". Simbolistiese werke laat die leser/aanskouer soms in die duister. Julian (*In*: Balakian, 1984:529) wys daarop dat 'n simbolistiese werk soms 'n eenvoudige boodskap versteek. Hy sê verder dat Simbolisme die werklikheid nie erken nie, maar poog om dit te ontvlug.

4.2 DIE VROU

Volgens Cirlot (1973:375) is die vrou simbool van 'n monstertige wese wat verleë en betower. Sy is ook simbool van 'n moeder; "the motherland, the city or mother-nature". Hy beweer dat die figuur van die vrou verband hou met impulsiwiteit, emosionaliteit, intellek en die moraal. Vir die simboliste is die vrou simbool van harmonie en die misterieuse. Dit is veral die hare en oë wat beklemtoon word en uitgebeeld word. Forestier (*In*: Balakian, 1984:108) toon aan dat hare lank reeds verbind is met die sensuele. Die vrou word ook geassosieer met die dood. Sy tree op as tussenganger tussen die man en die ideale bestaan.

Bakker (1987:394) merk op dat die vrou in die vroeëre poësie van Nijhoff geassosieer is met negatiewe dinge. Bakker (1987:273) noem as voorbeeld die gedig *Impasse*. In die gedig word daar 'n vraag aan die vrou gestel wat sy nie in staat is om te antwoord nie. Die vrou laat die digter on vervuld en in twyfel:

Wij stonden in de keuken, zij en ik.
Ik dacht al dagen lang: vraag het vandaag.
Maar omdat ik mij schaamde voor mijn vraag
wachtte ik het onbewaakte ogenblik.
(Nijhoff, 1970:145)

Die rol van die moeder in die poësie van Nijhoff word geleidelik oorgeneem deur die van die vrou, en wel in die rol van skepper van nuwe lewe. In die gedig *Aan een graf* vervul die vrou 'n dubbele funksie: dié van moeder en vrou. Die digter assosieer goeie herinneringe met die moeder deur middel van kleur. Kleur word nie direk beskryf nie, maar word uitgebeeld deur middel van beelde soos: "schoot van vuur", "stipjes" wat "vonk" en "glinsterend".

Vliegen en vlinders, kinderen en bijen,
al wat als stipjes vonkt door de natuur,
warm, blij en snel, moedertje, schoot van vuur,
daar hield je van, en zie, die bleven bij je.

Want als ik hier de diepe stilte intuïtief,
stijgt het zo glinsterend op, dat ik moet schreien,
en duizend lachjes, liedjes, mijmeren,
tintelen uit het gras naar het azuur.
(Nijhoff, 1970:142)

Tipies simbolisties is die digter se beskrywing van vitale, vibrerende kleure. Forestier (*In: Balakian, 1984:103*) sê dat die digter van die Simbolisme “the vibrating and flowing quality of light” wil uitbeeld. Nijhoff beskryf kleur nie direk nie, maar suggereer dit met ’n “tintelen ... naar het azuur”.

Bakker (1987:257) toon aan dat Nijhoff tot die besef kom dat die vrou heimwee kan bevredig in *De moeder de vrouw*:

Het was een vrouw. Het schip dat zij bevoer
kwam langzaam stroomaf door de brug gevaren.
Zij was alleen aan dek, zij stond bij't roer,

en wat zij zong hoorde ik dat psalmen waren.
O, dacht ik, o, dat daar mijn moeder voer.
Prijs God, zong zij, Zijn hand zal u bewaren.
(Nijhoff, 1970:148)

Die beeld van die vrou in die gedig toon raakpunte met die simboliste se strewe na ’n ideale bestaan, waarna reeds vroeër in die verhandeling verwys is. Die vrou is simbool van ’n aardse bestaan enersyds maar daar is terselfdertyd ’n magiese atmosfeer wat haar omhul en die moontlike belofte van die “ander wêreld”.

In die gedig *De wandelaar* uit die heel vroeë fase van Nijhoff se werk is die vrou egter iemand wat die digter “niet aanraken kan en horen” (Bakker, 1987:257). Die digter word ’n geïsoleerde figuur wat “uit een hoogen toren” kyk. Die isolasie waarin die digter hom bevind is tipies simbolisties.

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

Toen zich mijn handen tot geen daad meer hieven,
Zagen mijn oogen kalm de dingen aan:
Een stoet van beelden zag ik langs mij gaan,
Stil mozaïkspel zonder perspectieven.
(Nijhoff, 1970:35)

In die gedig *Het veer* word die vrou simbool van lewe en vrugbaarheid. Die vrou word nie meer geassosieer met verlange en eensaamheid nie:

... Toen, eensklaps,
 viel lamplicht door een raam en in't vertrek
 waarin Sebastiaan naar binnen keek,
 zat een man bij de tafel, in blauw hemd,
 de mouwen opgestroopt, en in zijn vuist
 een krant, gekreukt, ongeopend; en een vrouw,
 wier blik naar 't venster was gekeerd, lag slap
 diep in het witgekalkt vertrek te bed
 te zien naar dingen die zij hoorde en zag
 maar niet bevatten kon, een trek van pijn
 om de vermoeide mond en van bevreemding.
 (Nijhoff, 1970:133)

Die vrou word in die vroeëre poësie van Nijhoff deurgaans geassosieer met negatiewe dinge: eensaamheid, onvervuldheid en onmag.

Een dichter uit den tijd van Baudelaire,
 - Daags tusschen boeken, 's nachts in een café -
 Vloek ik mijn liefde en dans als Salomé.
 De wereld heeft haar weelde en haar misère.
 (Nijhoff, 1970:35)

Daar is egter 'n verandering en in *Nieuwe gedichten* word die vrou simbool van die sinvolle fasette van die lewe: nuwe lewe, vrugbaarheid en geluk.

In teenstelling met Nijhoff se uitbeelding van die vrou is sy in Gauguin se skilderye simbool van die primitiewe, die vry en eenvoudige, inhibisielose leefwyse waarna Gauguin gestreef het. In die skildery *Nooit weer* (afdruk 4) word die naakte figuur van 'n inboorlingvrou uitgebeeld. Volgens Bolton (1989:45) vind Gauguin die fisieke voorkoms van die Maori vroue esteties meer bevredigend as hulle Europese eweknieë. Die werk is in somber kleure geskilder om die angs van die jong vrou te beklemtoon. Gauguin maak gebruik van donker blou panele in die agtergrond. Blou is 'n tipiese simbolistiese kleur. Die erotiek in *Nooit weer* word onder 4.8 bespreek.

Gauguin se belangrikste werk *Waar kom ons vandaan? Waar is ons? Waarheen is ons op pad?* (afdruk 9) wat onder 2.2 en 2.3 bespreek is, beeld die verskillende stadiums van die mens se lewe op aarde uit. Vir die uitbeelding van die stadiums maak Gauguin oorwegend van vroulike figure gebruik. Die figure simboliseer die lewe, vrugbaarheid en die dood.

Die dood word uitgebeeld in die figuur van 'n ou vrou aan die linkerkant van die skildery, terwyl die begin van 'n nuwe lewe uitgebeeld word in die figuur van 'n baba op die regterkant.

Die Simbolisme sien die vrou nie net as simbool van die bese nie (soos vroeër bespreek), maar ook as bringer van nuwe lewe. Sy is die middelpunt waarom die menslike bestaan met al sy lief en leed draai. Die skildery is bespreek onder 2.2 en 2.3.

Die roepstem (afdruk 8) beeld twee vroue in die voorgrond uit. Die sorglose houdings en kalm uitdrukkings simboliseer 'n idilliese en kommervrye bestaan wat verder beklemtoon word deur die gebruik van skakerings van pienk, blou en groen. 'n Gevoel van kalmte en majestueusheid word geskep deurdat die skilder gebruik maak van 'n ligter palet, maar ook deur die horisontale en vertikale lyne van die vroulike figure wat uitgebeeld word.

Vrou met 'n blom (afdruk 17) beeld 'n vrou met 'n blom uit. Die agtergrond is geskilder in helder kleure en beklemtoon die stil skoonheid van die inboorlingvrou. Gauguin was lief vir 'n helder palet. Die kleure wat hy op die ander doeke gebruik, beklemtoon 'n aardsheid, vrugbaarheid en sensualiteit in sy vroue-figure. Hy maak gebruik van verskillende skakerings blou wat aansluit by die Simbolisme se voorliefde vir die kleur. Anders as baie van Gauguin se skilderye, is die vrou ten volle in Europese drag geklee. Hy beeld hierdeur die invloed van Europese kolonisasie uit asook sy misnoeë met 'n idille wat verlore gegaan het met die koms van die Europeërs na die ongerepte eilande. Die vrou is simbool van twee wêreldes: die skilder se Utopia en die realiteit van kolonisasie.

In die skildery *Heilige Maria* (afdruk 18) betree Gauguin die wêreld van fantasie. Die Simboliste wil 'n "ander wêreld" skep. Hulle streef daarna om die fantasiewêreld uit te beeld, maar om ook soos in *Heilige Maria* sin te gee aan 'n aardse lewe. Die vrou op die voorgrond is 'n nuwe uitbeelding van 'n "superstitious faith and its fusion of the supernatural with the everyday" (Thompson, 1987:144). Die vrou word simbool van 'n primitiewe bestaan en geloof. Dit is hierdie element van primitiwisme wat Gauguin deurgaans uitbeeld.

Gauguin beeld die blootstelling van die primitiewe leefwyse en geloof, aan Europese kolonisasie uit in die figuur van die vrou in *Die geboorte van Christus* (afdruk 19). Thompson (1987:147) beweer dat die bekendstelling van die Christelike geloof aan die inboorlinge skadelik was: "Particularly sin relating to matters of sexual and material

possession, was widely recognized as one of the most traumatic aspects of Tahiti's colonization by Europeans."

Hy beeld deur middel van die vrou die primitiewe en eenvoudige bestaan uit waarna hy self gestreef het. Die vrou word simbool van 'n idilliese bestaan. Sy word 'n tussenganger tussen die realiteit en 'n Utopia wat lank voor die koms van die skilder na die eilande, nie meer bestaan het nie.

Gauguin se uitbeelding van 'n eenvoudige bestaan in kontras met kolonialisasie en die vernietiging van ou bestaande ordes in die Suidsee-eilande toon raakpunte met die tweewêreldkonsep van die Simboliste wat reeds bespreek is. Dié dualisme tussen eenvoud en modernisasie vind uiting in die figuur van die vrou wat een van die simbolistiese temas is.

Van Wyk Louw weer beskryf aanvanklik die vrou as 'n "kind" - ongekunsteld in *Jy was 'n kind*:

Jy was 'n kind, en al die helder wete
van bloed en maagdelikheid was in jou oë;
jou liefde was 'n suiwer- afgemete
deel van jou aardse blydschap, en die hoë
gang van jou hare en borste teen die wind
was skugter met 'n ver, ou aardse vrees;
jy het die weg van alle vreug gevind,
en waar jy was moet altyd vreugde wees.
(Van Wyk Louw, 1981:61)

Die beeld van die vrou se "hare en borste teen die wind" is sensueel. Die vrou word simbool van aardse geluk en vreugde. Tipiese kenmerke van die Simbolisme is die verwysing na die hare en oë. Forestier (*In*: Balakian, 1984:108) sê dat verwysings na hare en oë van die vrou in die poësie van die simboliste veral dui op die oneindige. Die oneindige wat hier ter sprake is, kan terug gevoer word na die simboliste se soeke na 'n ideale bestaan.

Van Rensburg (*In*: Steenberg et al., 1992:506) wys daarop dat die vrou in die poësie van Louw "die enigsins wondbare" is. Sy is die onaanraakbare vanweë haar essensiële suiwerheid en geslotenheid. Klem val op die sintuiglik-skone. Louw besing die Skoonheid deur middel van die vrou. In al hierdie opsigte is daar raakpunte met die simboliste se verering van die vrou. Die so pas genoemde gedig illustreer Louw se gevoel jeens

die vrou. Hy beskryf die vrou as “’n kind” met ’n liefde wat “suiwer-afgemete” is, en in haar is ’n “aardse blydschap”.

Volgens Opperman (1953:183) was Van Wyk Louw se beskrywing van die vroulike liggaam iets rewolusionêrs in die Afrikaanse poësie sedert 1935. Van Wyk Louw beskryf die kortstondige skoonheid van die vrou se liggaam, anders as Gauguin wat die vrou se liggaam uitbeeld as ewig groot en mooi, maar met die klem op die primitiewe. Nijhoff lê nie soveel klem op die sensuele en liggaamlike van die vrou as Van Wyk Louw en Gauguin nie. Van Wyk Louw beskryf die vrou lirie in *Waarmee lief ...*:

Waarmee, lief
sal ’k jou vergelyk?

Met geen van die blomme,
die roos of die aandblom
wat stil en allenig
staan deur die nag.

Ek weet net, as ek
ontwaak in die môre,
geur voor my venster
die room-geel roos;
(Van Wyk Louw, 1981:34)

Die roos is ’n prominente beeld in die poësie van die Simbolisme, en word dikwels saam met die beeld van die vrou gebruik. Forestier (*In*: Balakian, 1984:105) wys op verskillende konnotasies met betrekking tot die roos, onder andere ’n blom wat dui op volmaaktheid; as trooster vir ’n sieke; of in kontras hiermee ’n blom wat lei tot verval. Van Wyk Louw beskou die roos as ’n mooi en volmaakte blom, maar sy geliefde is beeldskoon en kan nie met die blom vergelyk word nie.

In *Ek het jou lief* lê die digter klem op die liggaamlike skoonheid van die vrou wat besing word:

Ek het jou lief net om die blanke lede
wat swel van wellus soos die druif van sap,
die ligrooi bloeisel van jou jonge borste,
die terging van die lente in jou stap.
(Van Wyk Louw, 1981:18)

Die verwysing van lente dui op nuwe lewe wat bot, plante groei weer na die winter, bevrugting vind plaas. Die geliefde het 'n "lente" in haar "stap": die digter beleef sy geliefde sensueel en aards as deel van 'n ontwakende natuur.

Die ontnugtering van skoonheid wat vergaan laat die digter homself afvra:

En as jy oud is, sal jy dan ook só wees:
flou oë, en gerimpel, geel en grys,
sonder begeerte of begeerlikheid -
om dorre bene dorre vel en vleis?
(Van Wyk Louw, 1981:18)

Samevattend is Van Wyk Louw en Gauguin meer ingestel op die uiterlike beskrywing van die vrou. Die vrou word by Nijhoff, Gauguin en Louw op verskeie wyses uitgebeeld en staan sentraal in die gedig en skildery. Gauguin beeld die vrou as primitiewe figuur, maar suggereer 'n eenvoud en naïwiteit in die uitbeelding. Nijhoff daarenteen sien die vrou as moeder, as trooster en as bringer van nuwe lewe, terwyl Van Wyk Louw die skoonheid en die verganklikheid van die vroulike liggaam beskryf.

4.3 DIE LIEFDE

Die simboliste beskryf nie die liefde as soetsappig en naïef nie. Liefde is deel van 'n verganklike aardse bestaan en word eerder 'n middel om te ontsnap na 'n "ander wêreld". Die liefde word deel van 'n fantasie en dekadensie. Die dekadente trek is 'n uitvloeisel van die Simbolisme en is bespreek in hoofstuk een. 'n Ander faset van die liefde, naamlik die erotiek word bespreek onder 4.8.

Nijhoff ervaar die liefde as iets wat uiteindelik tot afskeid en hartseer lei. In die gedig *Adieu* skryf die digter:

Droom dan tenminste dat wij nimmer scheidden,
Wij droomden het zoo vaak, kind, naast elkaar.
Nu kuste ik, toen je sliep, voor't laast den zijden
Geurenden overvloed van je wild haar.

Ik nam mijn vedel, liet me 't raam uitglijden,
Sloop door den boomgaard, telkens omziend naar
Het venster, open in den klimop, waar
Jij met een glimlach droomt dat wij nooit scheiden.
(Nijhoff, 1970:114)

Die digter beleef die geliefde in 'n "Geurenden oervloed van je wild haar". Hare is volgens Cirlot (1973:135) 'n simbool van energie en vitalisme. Die digter kyk telkens deur 'n venster. Forestier (*In*: Balakian, 1984:111) sê dat die venstermotief 'n opening of gang bied. Die venster open 'n wêreld van die onderbewuste. Die digter kyk deur die venster en sien alles wat deur die lewe verdoesel en versteek word. Die venstermotief in Nijhoff se poësie dui ook op die afgeslotenheid van die digter: hy word geïsoleer van die wêreld.

Die digter sien deur die venster raam in *Page* 'n onbekende wêreld vol hartseer en heimwee. Sy geliefde word vir hom 'n vreemdeling:

Het wordt stil in den tuin, als mijn gitaar
De melodie lacht van haar zoeten naam,
En zingend heft zich mijn extase, waar
Zij zich tusschen de bloemen nijgt voor 't raam.

De wereld is te groot en oud voor dit
Spel van het jonge hart, en het verdriet
Van't avondgrauwen dringt onze oogen binne -

En als ik straks naast haar bij't haardvuur zit,
Zie'k door de vensters in een zwart gebied
En hoor den nachtwind gieren langs de tinnen.
(Nijhoff, 1970:115)

Het einde vertel van die hartseer wat ontstaan wanneer "tusschen ons, als groote spoken, gingen/Waanzin van woorden, wanhoop van gebaren" (Nijhoff, 1970:44):

Dit was het einde van den laasten nacht.
De zon viel strak door 't raam. Tegen het glas
Leunde ik mijn voorhoofd - jij, achter mij, rilde -

Wat tusschen ons bestond, werd omgebracht.
Laten we niet meer denken aan wat was.
God heeft met ons gedaan wat hij doen wilde.
(Nijhoff, 1970:44)

Nijhoff beskryf die onafwendbaarheid van skeiding en bitterheid wat volg op wat eers liefde was. Die raam word simbool van skeiding. Die digter wil vergeet van vroeëre geluk en liefde, hy gee hom oor aan die genade van God. Nijhoff ervaar die liefde

telkens as afskeid en hartseer. Die digter word die eensame wat keer op keer deur die venster kyk na 'n ander wêreld, 'n ander werklikheid.

In teenstelling met Nijhoff, wat die liefde dikwels as afskeid en smart ervaar, besing Louw die liefde soms as iets “wat ons met die jeug se vermetelheid hier in die wye jare wou bou”:

Waar alles wat mooi was, veryl, lief, tot mymering
hier in die later en eensamer dae -
net nog die ou leed waai deur die skemering -
hoe sal ons skuil teen die stille en traë
gewaai van die leed en die stadige vloed
wat drup oor ons in ons huiwering?
Hoe sal ons skuil teen die ou-ou verdriet,
hier waar ons liefde in uiterste suiwering
niks meer is as 'n eensame lied?
(Van Wyk Louw, 1981:6)

Van Wyk Louw beleef soos Nijhoff, die liefde as 'n uiteindelijke vereensaming. Die eensaamheid noem Van Wyk Louw 'n “ou-ou verdriet” - deel van die mens se bestaan op aarde wat selfs die liefde nie kan afweer nie. Die eensaamheid wat ervaar word as uiteinde van mislukte liefde hou verband met die Simbolisme se afsondering en vereensaming.

In 'n na-aardse bestaan voer twee bemindes in *Gesprek van die dooie siele* 'n gesprek waarin dit duidelik is dat een vervreem geraak het. 'n Mens kan die geaardheid van die twee siele baie duidelik onderskei: by die eerste is die hoofdrang die liefde, by die tweede 'n “grote Godsweg”.

Kan jy my woorde, liefste, hoor,
of iets die blanke stilte stoor
waardeur ons siele eensaam gaan,
veryl soos wolkies voor die maan -
Kan jy, kan jy my woorde hoor?

Weet ek dat dit jou woorde is,
en nie die bitter heugenis
wat uit my eie hart nog spreek;
weet ek dat wat die vlak hier breek,
die rimpeling van jou woorde is?
(Van Wyk Louw, 1981:12)

Opperman (1953:192) wys daarop dat die tema *liefde* by Van Wyk Louw iets helders en blywends besit. *Kom vannag in my drome* toon iets van dié lewenshouding en beskouing van die digter:

Kom vannag in my drome
as dit donker is en stil;
reik my jou hand deur die drome,
en ons sal dwaal waar ons wil.

Kom, in die sterreduister
sal ek jou siel erken;
soos elke nag in die duister
sal ek jou oë ken.
(1981:44)

Die digter skep 'n droomwêreld waar hy en sy geliefde kan dwaal waar hulle wil. Die simboliste maak staat op die droom, 'n ander wêreld agter die sintuiglike, om sodoende te "dwaal waar ons wil".

In teenstelling met Van Wyk Louw is Gauguin se uitbeelding van die liefde 'n weerspieëling van die eenvoud van die inboorlinge in hul soeke na ewige geluk en liefde. Hy kontrasteer die eenvoud met die oënskynlike meedoënlose invloed van Europese indringers. Hy beeld die dilemma van natuurlike alledaagse handeling soos die liefde en seksuele uit wat in aanraking kom met die konvensies van die Westerse beskawing. Deur sy skilderye titels te gee soos *Wanneer sal jy trou?* (afdruk 20) wys hy op die tragedie van Europese kolonisasie wat die onge Kunstelde en inhibisielose geloof in die seksuele en materiële aspekte van die inboorlinge laat verbrokkel het. Die skildery beeld twee sittende figure uit. Die figuur op die voorgrond is dié van 'n jong vrou met 'n wit blom. Die wit blom is simbool van haar maagdelikheid. Die vrou op die agtergrond het 'n stil, somber uitdrukking in kontras met die vitaliteit van die figuur op die voorgrond. Die liefde is vir die jong vrou 'n onbekende domein wat sy gaan betree. Die vrou in die agtergrond se somber uitdrukking suggereer moontlike teleurstelling in die liefde.

Waarom is jy jaloers? (afdruk 21) beeld 'n figuur uit wat sit en 'n figuur wat op die agtergrond lê. Die titel verklaar reeds die spanning tussen die twee figure. Gauguin wou so die verbrokkeling van die idilliese eilandbestaan aantoon. Hy suggereer dat jaloesie in die liefde iets is wat vir die inboorlinge vreemd was. Die feit dat die figure weg van mekaar af kyk, dui op die verwydering tussen hulle. Gauguin beeld die liefde uit deur middel van simbole soos 'n wit blom wat maagdelikheid suggereer wat uiteindelik in die liefdespel verlore sal gaan soos in die skildery *Verlore maagdelikheid* (afdruk 10).

Maagdelikheid en die seksuele word uitgebeeld in *Verlore maagdelikheid* (afdruk 10). Die liefde is deel van die seksuele daad. Die jakkals is simbool van perversiteit. Die figuur staan uit teen 'n helder agtergrond. Die blom in haar hand word simbool van die maagdelikheid wat geneem gaan word.

Ten slotte kan gesê word dat Van Wyk Louw, Nijhoff en Gauguin elkeen op sy eie individuele wyse 'n ander faset van die tema liefde beklemtoon. Die uitbeelding van die liefde in die werk van Gauguin is gewikkel in 'n stryd tussen die primitiewe geloof in die liefde en die seksuele en die invloede van Europese kolonisasie. Nijhoff sien die liefde as deel van 'n groter heimwee en afskeid en Van Wyk Louw beleef die liefde in 'n beskrywing van die liggaamlike.

Die liefde is nie 'n prominente tema kenmerkend van die Simbolisme nie, maar die wyse waarop die tema telkens deur die drie kunstenaars hanteer en uitgebeeld word, gee aan die tema sekere simbolistiese trekke: byvoorbeeld Van Wyk Louw wat sy geliefde in 'n droomwêreld wil ontmoet, Nijhoff wat deur die liefde geïsoleer word en deur 'n venster op 'n ander wêreld uitkyk. Gauguin beeld 'n seksuele en erotiese liefde uit deur middel van spanning en kontras in sy figure, simbole soos 'n wit blom en die jakkals, en helder kleurgebruik wat dikwels die liggame beklemtoon, asook die aardsheid en primitiwisme van die liefde wat hy uitbeeld.

4.4 DIE DOOD

Van den Berg (*In: Steenberg et al., 1992:152*) wys daarop dat die simbolistiese digter in sy soeke na 'n bo-tydelike wêreld gekonfronteer word met sy eie nietigheid en verganklikheid. Hulle gemoeidheid met die dood is dus 'n logiese gevolg.

Bakker (1987:256) beweer dat Nijhoff dikwels die wens uitspreek om te sterf, “maar nooit met het oog op het ontvluchten aan het aardse maar slechts om te kunnen rusten”. Die doodsverlange word in *De vervloekte III* uitgespreek:

Nu zie'k de witte 'wijdheid van het serven:
Sneeuwlandschap van uw rust, waar 'k zal vergaan,
Zooals een zwerver, eindelijk moe van zwerven,
Zich zacht uitstrekt om nooit weer op te staan.
(1970:57)

In die gedig *Memlinc* skryf Nijhoff:

Hong'rend naar eeuwigheid
Brak hij zijn leven als brood,
Proefde in dit voedsel den dood,
Deed afstand, en houdt zich bereid.
(1970:98)

Die ontmoetings van die “ek” in *Pierrot* word beurtelings geassosieer met die nag, vermoeidheid, dronkenskap en die dood. Die gedig het ’n tipiese dekadente inslag. Die dekadente in dié gedig word bespreek onder 4.8. In die dekadensie is daar tekens dat die kunstenaars gefassineer is met die dood en lyding. Dekadensie was ’n negatiewe uitvloeisel van die Symbolisme, omdat die beweging in verset was teen geestelike sowel as materialistiese vooruitgang. Ontvlugting vind plaas in die droom, ’n roes van drank en dwelms en seksuele fantasieë:

En ik zei weer: “Laten wij samen sterven,
Vrouw, mijn naam is Pierrot -” Ik vroeg den hare.
Wij dansten samen of we dronken waren.
En mijn stuk hart rammelde van de scherven.
(1970:42)

In *Polonaise* beskryf Nijhoff die dood op ’n onthutsende wyse as “gele naaktheid” en as ’n spel met die dooie liggaam:

En als mijn hand je gele naaktheid streelt,
Wring’k een vertrokken glimlach als de knaap,
Die met zijn moeders doode lichaam speelt.
(1970:41)

Die beeld van “zijn moeders lichaam” is ’n tipiese kenmerk van die surrealistiese beelde van die Dekadensie. Die kleurgebruik in die gedig beklemtoon die bonatuurlike, onwerklike wêreld waarin die digter ontsnap, byvoorbeeld “gele naaktheid”, “bloedloos licht”, “groene grijs”, “bruinen glans”. Die ongewone kleurassosiasies is simbolies: kleur verloor sy beskrywende waarde en berus op suggestie, byvoorbeeld “Gods witte licht”, “witte dagen”, “donkere eenzaamheid”.

Die digter beskryf in *Sonate* hoe die “leven in een dans vergaat”. Daar is in die gedig ’n ondertoon van ang oor die naderende dood. Die dood word geassosieer met “een geur van welken ...”. Elshout (1992:78) sê die volgende hiervan: “In deze vroege gedichten van Nijhoff zijn ze (muziek en erotiek) onherroepelijk verbonden met dood en verval: het leven *vergaat* in een dans, een nocturne is van *marmer*, toch de steensoort bij uitstek om aan een graf te denken...”:

Terwyl jij de marm'ren nocturne slaat,
Laat ik mijn handen langs je lichaam dalen.
Er drijft een geur van welken en verscalen.

Wij moeten sterven met den dageraad
Wanneer de wind waait door de vale straat -
Hoor de sonate der clavecimbele!
(1970:40)

Aan een graf soos bespreek onder 4.1 is die beskrywing van 'n man wat hom by die graf van sy moeder bevind. Hy sien die insekte soos vonke bo die gras uitstyg asof hulle nie sy moeder wil verlaat nie. Bakker (1987:382) toon aan dat die insekte simbool is “van de ervaring van kortstondige maar eeuwig terugkerende momenten van geluk”. Geluk in die lewe is sonder die bestaan van die dood ondenkbaar:

'k Sta aan je graf als jij eens aan mijn wieg.
Moeder, vrees niet dat ik bij dit verzonken
handjevol as mij om het vuur bedrieg.

Ik ween, als jij toen, om de vrije vonken,
de bij, het kind, de vlinder en de vlieg,
die in het licht van puur geluk verblonken.
(1970:142)

Nijhoff beleef die dood as 'n tydelike rus, hy wil nie deur die dood van die aardse ontvlug nie.

Van Wyk Louw daarenteen, beskryf die dood in *Dood in die berge* deur middel van 'n tradisionele simbool, naamlik die uil:

Die uile in die klipskeur sit
en fonkel swart en goud en wit

Het hy uit hierdie dun lug
... geval? gevlug?
(1981:165)

Die dood is by Van Wyk Louw 'n “vrees” wat “wurg”:

Sal ek die klare dodes noem
in hierdie blink en bitter nag

en aan die maer galg van die roem
ook dié gesig sien lag?

“O hart, jy gryp nou alles aan
wat speels en blind en groots kan wees
en sluit jou teen die barre maan
en wurg jou eie vrees.”
(1981:164)

Kleur speel hier ’n belangrike suggestiewe rol deurdat dit dood en vrees uitbeeld in ’n “blink en bitter nag”.

Van Wyk Louw beskryf die dood as “angs” wat nie “sin” maak nie en waarna niemand luister nie:

My angs het ook geen sin;
van geen belang
dat ek dit andere in
die ore hang.

Dié angs kom nogal voor
op hierdie kerf,
en sal wel ook tot niet wees
ná die sterf.
(1981:168)

Opperman (1953:192) beweer dat die digter ’n tweede lewe in *Aanraking van die dood* aanvaar:

Net raaklings oor my hare het gestryk
die wind van Sy vleuelslag en Sy skaduwee
was koelte rondom my; ek kon nie kyk
of Hy vernietig of lewe gee,
ek kon geen laaste, dapper woorde vind;
ek’t net gebuig, en óm my was ’n wand
van vrees, tot ek kon luister, glad verblind,
hoe Hy vér weggeruis het oor die land.
(1981:66)

Fragmente van die tweede lewe word volgens Opperman (1953:192) “’n geestelike afsterwe”:

Dit was die mooiste dit die beste wat
die jare en sy bloed se verre sin
hom nog vergun het as 'n suiwer skat ...
Maar hul moes gaan, en toe het hom verlaat
(wat uit sy jeug bewaar, oorskadu was)
die ligte vrede-uit-innerlikheid, die maat
van vreugde en leed, dat hy kon vas
van voet en skoon van oë die leiding voel
en volg van 'n verborge aanwesigheid.

Toe hy soos 'n drenkeling slap gespoel
in die hoë vloed van daardie eensaamheid.
(1981:86)

Van Wyk Louw se worsteling met die dood word treffend uitgebeeld in *As ek so dink*:

As ek so dink dat ek jou nooit weer sien,
dat jy voortaan vir my 'n herinnering
sal wees wat valer word tot ek miskien
- as die ouderdom sy dowwe wysheid bring -
jou naam en die grysblou van jou oë vergeet,
vergeet jy was vir my in plaas van God,
en flouweg praat, soos een wat alles weet
van kinderliefde en nou sien dis verspot; -
dan gaan ek langs afgrondelike weë;
hoe trots het ander voor my ook gedink
hul het die liefde wat onsterflik is,
en ek, late vaarder, God, op hierdie seë,
moet glimlag dat daar haat en liefde is
waar alles in die eeue moet versink.
(1981:65)

Die doodservaring word in *Paniese angs* soos volg beskryf:

God, hierdie angs, hierdie angs,
dít kan nie u uiterste openbaring wees:
hierdie verwarring van my oë,
hierdie wit-ogige vrees;

dat ek vrees nie die breek van my liggaam,
maar in my U geweldige beure;
hoe sal U my weerstand breek,
hoe slaat U en slaat U op my deure -
(1981:53)

Van Wyk Louw ervaar die dood as 'n "wit-ogige vrees", iets wat verontmenslik en die siel ontnugterd laat. Die dood en verganklikheid staan teenoor die skoonheid.

Gauguin ervaar, soos Louw, die dood as 'n donker, somber vrees. In teenstelling met Louw en Nijhoff beeld hy in sy werke primitiewe denkwyses uit aangaande die dood. Alfred Jarry (*In: Pierre, 1976:15*) skryf 'n gedig met as tema die skildery *Die geeste van die dooies hou wag* (afdruk 13):

The wall already sleeps
Olympia lies
dark on the perch
of golden arabesques
Shading and profaning
her diaphanous body,
the disappearing sun,
pale gold of her couch,
dream of golden mysteries:
of solitary nights
soul of the sleeping dead
reviving lovers.

Gauguin beeld die dood uit in *Die geeste van die dooies hou wag* (afdruk 13). Hy beeld ang en vrees uit in die figuur van die jong meisie op die voorgrond, asook deur middel van die somber kleurgebruik. Die dood is 'n ou vrou in die agtergrond. Sy is geklee in somber klere en staar voor haar uit. Volgens Gauguin (Bolton, 1989:34) is die inboorlinge van nature baie bang vir die geeste van afgestorwenes. Hierdie vrees het hom gefassineer - die ang word uitgebeeld deur middel van gedempte kleure: swart, donkerblou, groen, skakerings van oker.

Waar kom ons vandaan? Waar is ons? Waarheen gaan ons? (afdruk 9) wat reeds vroeër bespreek is, beeld die verskillende stadiums van die mens se lewe op aarde uit. Die verweefdheid van geboorte en uiteindelijke dood is 'n sentrale tema in die skildery. Geboorte en dood is vir die inboorlinge deel van hulle daaglikse bestaan. Die primitiewe aanvaarding van geboorte wat uiteindelik in die dood eindig, het daartoe gelei dat Gauguin dié meesterstuk geskilder het gedurende 'n periode in sy lewe toe hy self dodelik siek was.

In *Geel Christus* (afdruk 15) beeld die kunstenaar die piëteit van die Bretonvroue uit. Die dooie Christusfiguur is geskilder in plat vlakke en eenvoudige lyne. Thompson (1987:108) beskou die plat en ongemoduleerde aanwending van die geel kleur as "intended

to express the feelings he had about the desolate isolation and medieval quality of Breton life”.

Die kleurharmonie en tegniek is primitief en beeld die mistiek uit wat Gauguin in die Bretongeloof raakgesien het. Die figuur van Christus is metafoor vir lyding en uiteindelijke dood. Hierdie lyding en dood word beklemtoon deurdat die kruis die middelpunt van die skildery vorm.

In die werk van Gauguin, Nijhoff en Louw is die dood ’n tipies simbolistiese tema wat op verskillende wyses tot uitdrukking kom byvoorbeeld: as “wit-ogige vrees”, ’n “gele naaktheid” en in bang, somber figure waar die angs-element beklemtoon word deur donker kleure en plat vlakke.

4.5 DIE AARDSE

Die Symbolisme sien die natuur en die aardse as ’n refleksie van ’n ander werklikheid. Die simbolis beeld sy eie subjektiewe emosies uit deur van die natuur en aardse dinge te gebruik om dié emosies te vergestalt. Van den Berg (*In*: Steenberg et al., (1992:148) sê dat die Symbolis die natuur sien as ’n refleksie van die innerlike werklikheid van die kunstenaar.

Gauguin het dwarsdeur sy loopbaan verlang na ’n bestaan vry van Westerse konvensies en lewenswyse. Daarom het hy na die Suidsee-eilande toe gegaan in die hoop om deel te wees van die ongekunstelde lewenswyse. Hy beeld die innerlike krag van die natuur en menslike bestaan uit. Volgens Thompson (1987:171) het Gauguin daarin geslaag om die essensie van ’n ongebonde Tahitiaanse bestaan uit te beeld en “indeed, was instinctively in tune with its primitive character”. Gauguin het homself al op meer as een geleentheid as ’n “eensame wolf” beskryf. Hy het onmiddellik aanklank by die ongekunstelde wêreld gevind, omdat hy vas geglo het dat so ’n bestaan geluk en tevredenheid op aarde waarborg.

Kritici beskou die werk wat Gauguin op die eilande gedoen het as barbaars, oordadig en tog is daar terselfdertyd ’n swygsaamheid en stilte wat uitgebeeld word. *Barbaarse dames* (afdruk 22) is ’n uitbeelding van twee inboorlingvroue. Die vrou in die agtergrond sit met haar bene onder haar ingevou, terwyl die ander vrou in ’n Boeddhistiese posisie sit. Die primitiewe en aardse kwaliteite is reeds in die titel aanwesig en word verder deur die eenvoud van die naakfigure beklemtoon.

Gauguin beeld in *Die roepstem* (bespreek onder 2.2 en 4.1) (afdruk 8) 'n idilliese, primitiewe en eenvoudige bestaan uit deur middel van kleurgebruik en elementêre plat vlakke en lyngebruik. Pastelkleure - blou en pienk - verleen aan die skildery 'n statigheid en sereniteit. Volgens Bolton (1989:59) is die skildery "a decorative work which achieves a calm gravity through the static quality of the figures".

Die uitbeelding van 'n idilliese bestaan in die natuur is 'n refleksie van die innerlike emosies en versugtinge van die kunstenaar.

'n Enkele manlike figuur vorm die fokuspunt in die skildery *Die houtkapper* (afdruk 23). 'n Kleiner, gebukkende figuur is in die agtergrond. Thompson (1987:149) beweer dat die eenvoudige kleurgebruik die indruk skep van 'n "unknown, mysterious language" wat tussen die figure plaasvind. Die houtkapper straal 'n elegansie en krag uit en is simbool van "the noble savage". Die primitiewe word beklemtoon deur die eenvoud van die figure, en die suggestie van houtkap en visvang wat deel was van 'n alledaagse, ongekompliseerde bestaan op die eilande. Die skildery suggereer ook 'n ongebonde bestaan voor die indringing van meganisasie en 'n materialistiese lewenswyse.

Bretonse meisies wat dans (afdruk 25) is geïnspireer deur die tradisionele feesvieringe wat gepaard gaan met die jaarlikse Bretonhooipakkery. Volgens Thompson (1987:58) herinner die dansvorm wat uitgebeeld word aan die ou primitiewe druidefeeste.

Gauguin (Bolton, 1989:10) skryf dat die Bretonlandskap die barbaar in hom wakker maak: "I find there the savage, the primitive. When my clogs ring out in the granite soil I hear the dull, muted, powerful tone which I seek in my painting." Die barbaarse, primitiewe kwaliteite in Gauguin se werk word gevind in die groot, eenvoudige figure en die eenvoud in lyne en vlakke.

Die aardse by Gauguin betrek dus ook die primitiewe en elementêre lewenswyse gestroop van moderne Westerse konvensies en gebruike. Die mens word uitgebeeld na aan die natuur wat iets van die vrye oerbestaan van die mens in die natuur oproep.

Anders as Gauguin word die aardse by Nijhoff opgeroep deur nostalgiese beelde. Bakker (1987:416) sê daar is by Nijhoff 'n verlange na die aardse en sy natuurlike skoonheid. In *Na een jaar* skryf die digter:

In dezen morgen zie ik dat de nachten
Dragend geweest zijn, van extase zwaar -

En onze dagen, lichtend in elkaar,
Ernstig van de bezinning der gedachten.

Boven de warreling van zwarte nachten
En witte dagen, staan wij, boven 't jaar,
En zien de harde oneindigheden naar
Het wentlen onzer wereld zich verzachten.
(Nijhoff, 1970:37)

Nes Gauguin hunker Nijhoff na 'n eenvoudige bestaan in *Zondagmorgen*:

In 't stille, bleeke water drijven booten:
Zij wachten in de oneindigheid der grijze
Rivier, maar in hun buik zwelt zwaar het groote
Verlangen naar den horizon te reizen.
(Nijhoff, 1970:46)

Verlange na 'n ideale wêreld wat deur middel van die droom geskep word, is tipies simbolisties. Die horison word simbool van 'n onbereikbare droom.

Nijhoff beeld *Holland* op 'n eenvoudige en aardse wyse met die volgende beelde: “een hemel, rijk van zon en wijd van wind”, “aan uwe glanzende einders”, “het avondlicht zinkt door de vensters binnen”.

Boven mijn hoofde hebt gij uw lucht gebreid;
Een hemel, rijk van zon en wijd van wind -
Terwijl ik juichend door de ruimte schrijd,
Of aan uw borst lig als een drinkend kind.

Rood van verlangen, bonzende van vragen,
Ging weer een stuwen door mijn bloed, als breede
Dorpen aan uwe glanzende einders lagen,
En slooten werden in figuren sneden.

Het avondlicht zinkt door de vensters binnen.
De bruine meubels denken aan elkaar,
Een stervend woord wil overal beginnen -

't Eenvoudige leven Gods is diep en klaar:
Een man in blauwen kiel en een vrouw in een
Geruiten rok en witten boezelaar.
(Nijhoff, 1970:47)

Die venstermotief beklemtoon die isolasie van die digter. Hy is nie deel van die wêreld agter die venster nie. Hy beeld die toneel agter die venster met deernis en nostalgie. Die kleurgebruik is somber en aards: blou en bruin in kontras met 'n "witte boezelaar".

Deur simplistiese taalgebruik word eenvoud en aardsheid reeds in die titel van *Het liedje van den simpele* beklemtoon:

Ik zit met mijn rug tegen het zonnige muurtje,
Boven mij zijn de blaadjes groen.
Ik zit op het strooien stoeltje -

Lievelingetje, lievelingetje,
Je kindje zit en zingt -

De deur van de schutting is open.
Ik hoor haar wandelen in den tuin.
Ze geeft me dikwijls bloemen.

Lievelingetje, lievelingetje,
Je kindje zit en zingt.
(Nijhoff, 1970:64)

In die wêreld van die gedig vind die digter 'n utopiese bestaan - 'n "zwijgende leven":

Meisje dat de innigheid der dingen mint,
Je hebt geen daad te doen, geen woord te spreken:
Je stil-bewegend leven heeft de bleeke
Wonderlijkheid der droomen van een kind.

Wij gingen samen's morgens door de stad,
Het licht viel schuin naar binnen in de straten,
Menschen liepen voorbij die samen praatten,

De toren speelde - en't was of alles had
De teere kleur en klank van't vreemd bewogen
Zwijgende leven van je glanzende oogen.
(1970:68)

Waar Gauguin die aardse en primitiewe uitbeeld deur die inboorlingfiguur en as metafoor vir die ongeskonde aardse bestaan en Nijhoff die aardse eenvoud in die melancholiese beelde van 'n elementêre bestaan, is daar by Van Wyk Louw 'n beleving van die aardse, die liggaamlike en die lewenskragtige deur middel van die vitalisme. Opperman

(1953:196) konstateer dat die gedig *Nietzsche* die digter “trug na die wondere aarde toe laat draai”:

Jy gaan - jou gees bly oor my soos 'n wolk
op hoë berge, met die sing van magtige winde
om die krans. Met ligte en blinde
oë staar ek uit die duister volk
daar waar die ligskuim van jou baan nog waai.
(1981:75)

In *Winterbome* gebruik die digter aardse beelde as metafoor vir die “weë” van sy smart, die eenvoud van sy liefde:

Maar dít sal een en enkeld bly,
en aards en diep sy laafnis kry
al staan dit winter-kaal in my:
dié liefde in my, dié liefde in my.
(1981:64)

Van Wyk Louw gebruik 'n ongekunstelde liggaam wat “slank gevorm, en uitgerond” is met 'n aardse gebondenheid “vir heilige vreugde en spel en krag/en die seker stil-wees in die grond”:

Nou was sy liggaam bruin soos grond
en tot die aarde kon hy gaan
om tussen die eenvoudige dinge
weer regop en weer rein te staan:

jong bloekoms nat en wit van lig,
en bosse waar die reent in was,
en die staal-blink groewe teen die bult
van ploë deur vet grond en gras;
(1981:128)

Louw gebruik aardse beelde in *Winter* om die oorgang van die konkrete na die abstrakte te vergestalt:

Nou lê die aarde nagtelang en week
in die donker stil genade van die reën,
en skemer huise en takke daeliks bleek
deur die wit mistigheid en suising heen.
Dis alles ryk en rustig van die swaar
geheime wasdom wat sy paaie vind

deur warm aarde na elke skeut en blaar,
en ver en naby alles duister bind
in vog en vrugbaarheid en groot verlange;
(1981:90)

In *Ballade van die visser op land in die nag* is die digter se “dink” soos ’n “donker net”, “’n klein haatvlam van stil verset”. In die slotstrofe is verskeie verdere voorbeelde van oorspronklike vernuwende aardse beelde:

Kom, kom die glasfyn stilte breek,
Gees van die nuwe Krag, en wreek
my dadelose en diep verlange,
en laat dan ver van kus of ree
in die golwing van ’n nuwe see
my duister nette hang.
(1981:131)

In *Die hart op die fees* gaan Van Wyk Louw op ’n reis: ’n selfontdekkingstog wat ’n kenmerk is van die Simbolisme. Hy isoleer hom van ander - hy sal hulle nie “ken” nie. Gedagtes is soos “vis verborge” en “blou-skemerend”. Die digter word ’n uitverkorene wat geskei word van die gewone wêreld en mense deur “baie skofte” en “jagvure en volke”. Die digter keer sy rug op “die laster en gelag/wat soos blou seep-sop in my week -”:

Ek voel die murg-sag wortels af
deur kouer modder, en ek tas
na die gedagtes wat soos vis
verborge en net blou- skemerend was.

Ek sal van hierdie reis nie keer
en julle ken, want geel en stil
riviere, vreemde Kongo’s, en
oerwoude wat wit draderig tril

deur giftige mis, het ek gekruis
ná baie skofte, en tussen my
en julle lê jagvure en volke
en my swaar dink en smart gesprei.
(1981:130)

Die unieke aardse beelde laai die gedig met 'n nuwe betekenis. Die spanning tussen die aardse en die verhevene word verhoog deur “blou seep-sop”, “murg-sag wortels”, “kouer modder”, “giftige mis”.

By terugskouing is dit duidelik dat Gauguin die aardse beelde vir sy kuns vind in die wêreld van Tahiti: naak inboorlingvroue, 'n eenvoudige lewenswyse en alledaagse handelinge soos visvang, mango's eet en gesels. Die aardse word oorwegend teen 'n agtergrond van skakerings van blou, pienk, groen en geel geprojekteer.

Nijhoff vind sy aardse beelde in sy belewenis in die wêreld van Holland: “bote wat drijf” “in de oneindigheid der grijze Rivier ...”

Van Wyk Louw se aardse is kenbaar gesitueer in Afrika. Die digter se aardse reis neem ons van die “murg-sag wortels” in die Kongo na 'n “somer-aand” in die Karoo. Die drie kunstenaars gebruik die aardse om 'n bo-tydlike in die kuns uit te beeld.

4.6 DIE GODDELIKE

Julian (*In*: Balakian, 1984:540) sê dat die Christusfiguur 'n belangrike tema in die Symbolisme is. Die simboliste het veral deur die goddelike van die materiële wêreld ontsnap.

Nijhoff beeld menslike tekortkominge uit. Dit vind uiting in selfopoffering. Die digter wend hom tot God en soek na 'n bemiddelende weg in *Het derde land*:

Zingend en zonder herinnering
Ging ik uit het eerste land vandaan,
Zingend en zonder herinnering

Ben ik het tweede land ingegaan,
O God, ik wist niet waarheen ik ging
Toen ik dit land ben ingegaan.

O God, ik wist niet waarheen ik ging
Maar laat mij uit dit land vandaan,
O laat mij zonder herinnering

En zingend het derde land ingaan.
(1970:104)

Die digter vlug van die realiteit na 'n "derde land" - hy wil "sonder herinnering" gaan, hy word 'n nuwe mens sonder gedagtes aan 'n verlede.

In *Kleine prélude van Ravel* merk Sivirsky (1969:264) 'n gevoel van bitterheid: "de troubadour die zijn instrument wegwerpt om een 'moeilijker wijsheid' te vinden, en de wijsheid die in hem rijpt is: de mens leeft niet, hij wordt geleefd, hij blijft zijn leven lang zoeken en ontmoet God ..." Die mens word alleen skoon deur aanraking met die gees van God:

Hij hoort muziek in elk ding Gods,
Niets werpt hij waardeloos terzij;
Zoo steeg eens water uit een rots,
En't menschenkind uit klei.
(1970:120)

Die Christusfiguur het Nijhoff lewenslank gefassineer: "niet als god-mens, de godsdienststichter en de Verlosser maar als de man die geleden heeft en een voorbeeld heeft gegeven van goedheid, offerzin en vergevingsgezindheid die nooit nagelaten hebben te ontmoeten" (Sivirsky, 1969:273).

Hoewel Sivirsky beweer dat Nijhoff nie gelowig was nie, openbaar hy tog in verskeie gedigte 'n liefde vir God op so 'n innige wyse dat hy as religieuse digter aangesien kan word. Nijhoff beleef 'n religieuse ontmoeting, godsdienstige bepeinsing en 'n diepe bewoënhed in *De soldaat die Jesus kruisigde*:

Wij sloegen hem aan't kruis. Zijn vingers grepen

Wild om den spijker toen 'k den hamer hief -
Maar hij zei zacht mijn naam en: "Heb mij lief -"
En 't groot geheim had ik voorgoed begrepen.

Ik wrong een lach weg dat mijn tanden knarsten,
En werd een gek die bloed van liefde vroeg:
Ik had hem lief - en sloeg en sloeg en sloeg
Den spijker door zijn hand in 't hout dat barstte.
(1970:96)

Elshout (1992:80) sê dat hierdie gedig nie net religieuse implikasies het nie, maar dat daar ook poëtikale nosies aanwesig is.

Die mitologiese saterfiguur in *Satyr en Christofoor* roep die beeld van Satan op, wat volgens Sivirsky (1969:278) “Jesus op drie-voudige wijze bekoorde maar de afgevaste Zaligmaker als de sterkste moest erkennen”. Hy beskou die sater as ’n metafoor van die mens. Wêreldlike genot is aanloklik maar “het kindje wijst het ruw af, het brengt - zinnebeeldig - satyr een dodelijke verwonding toe en vernietigt de wereldse genieting”:

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

De satyr nadert ijlings
Door het ritselende riet,
Hij ziet het kind dat schrijlings,
Op den reus naar hem omziet -
Hij die langs alle wegen
Zijn lusten had verkregen,
Biedt nu, schuw en verlegen,
Een handvol bessen aan -
(1970:93)

Sivirsky (1969:278) beskou Nijhoff as ’n moderne humanis wat die religie nie geïgnoreer het soos die Materialiste nie. Die religie was intendeel vir Nijhoff ’n bron van ontroering. Nijhoff spreek ’n ewige verlange uit na die onaanraakbare God:

Hij moest zijn hart, zijn zwaar hart, achterlaten
Toen hij naar zijn natuur zich weer onthief.
Wij, die na’t afscheid om den heuvel zaten,
Wisten, hij heeft in angst, in doodsangst, lief.

Ach wij verlieten wat wij nooit bezaten,
En vonden meer dan we ooit hadden gemist -,
Maar hij, tusschen twee eenzaamheden, wist
Toen hij verliet, tevens te zijn verlaten.
(1970:97)

God en geloof is vir Nijhoff bronne van inspirasie - hy beleef die onaanraakbaarheid van God nostalgies. Van Wyk Louw daarenteen, het ’n geding met die bese aan die een kant en godsdienst, skoonheid, geregtigheid aan die ander kant.

In *Ballade van die bose* word daar volgens Opperman (1953:231) 'n teenstrydige begrip van God gestel: “enersyds is hy telkens die evolusionêre groeipunt in die Skepping: ‘Godsgang’, ‘Gods gees’, ... andersyds is hy God die Skepper ...” Die bose word ’n vervreemding van God:

Toe God die aarde,
die silwer bal,
in vreugde en spel
uit sy hand laat val,
was ek die baaierd
waarin dit weeg,
die vormlose,
en woes en leeg.

Ek was die skaduwee
van Gods gang:
ál wat Hy verlaat het,
het ek gevang;
en nou dat jy groei
om die baasskap te hê,
is ek die rooi naelstring
waaraan jy lê.
(1981:134)

Die “bose” is onmiddellik aanwesig toe God “die aarde” uit “Sy hand laat val”. Die bose is ’n skaduwee vir “Gods gang” - die bose word ’n onafwendbare deel van God se skepping.

Die inkwisieter in die *Hond van God* verkeer in ’n proses van selffoltering en pyn. Hy worstel met God. Hy kan die aangehoudene se humanisme nie verdra nie en stuur hom na die brandstapel. Opperman (1953:233) beskou die aangehoudene as die alterego. Deur van hom ontslae te raak, voel die inkwisieter verlos, gesuiwer en bid hy om genade:

O, God, hier kom die Bose weer, die Vrees!
Die waansin praat in my; red, red my nou!
die duister waan dat hierdie klou kan wees
nie my hand, maar ’n dooi stuk van my vleis
wat deur die Magte buite en binne my
bestuur word soos ’n werktuig tot die daad
teen mens en God ...
... dit gaan verby ...
(1981:139)

Vroegherfs (bespreek in hoofstuk 2) is 'n sonnet in die vorm van 'n gebed. Eksterne natuurgebeure word op die persoonlike lewe van die bidder van toepassing gemaak:

O Heer, laat hierdie dae heilig word:
laat alles val wat pronk en sieraad was
of enkel jeug, en vér was van die pyn;
laat ryp word, Heer, laat U wind waai, laat stort
my waan, tot al die hoogheid eindelik vas
en nakend uit my teerder jeug verskyn.
(1981:88)

In *Klein gebed: van die hande wat verag word* word daar gepeins oor 'n “troebel verstaan” en “Reg” en “Smart”:

Kyk hier's my hande, o Heer,
rooi en vereelt en groot;
dié gee ek vir hulle daaglik
en vra my brood.

U het my bot gemaak
om troebel te verstaan
waarom ons, stink van sweet,
deur ratte en wiele gaan;

maar eenvoudige woorde, o Heer,
soos Reg en Smart
en dat ek eenmaal sterwe,
sê U my hart;

en as my hande wurge, o God,
rondom 'n keel een dag,
wees U die bloed, wees U die spier,
wees U my greep se krag.
(1981:77)

Die digter vra God om hom los te maak van “die skulp van stilte”. Hy voer 'n geding met God om hom te beskerm teen “iedere dag se kleinlikheid”:

Was dit my woorde wat ek sê,
was my begeerte dan in my daad
dat U my nakend voor hul stel
en voor hul dwase Goed en Kwaad?

U moes die nag wees rondom my
omdat ek vir hul duister is;
U moes my skulp wees, of die see
waarin ek een vër spoeling is.
(1981:68)

In *Die profeet* is 'n ondertoon van bitterheid teenoor God:

En tog het U 'n rus beloof soos van diep kuile
onder die stormwind van U vereiste daad:
U het nie woord gehou met my.
U't áls geëis: my menslike waardigheid,
my stille samesyn met ander, die verborge
en altyd mooie liefde van die jeug;
(1981:69)

Die digter is gestroop van waan en trots:

U het van my die trots, die skroom, die wete
van vaste maat in mooi en helder dinge
soos voddies afgeskeur, my naak gemaak
en, skaam nog, aan bespotting oorgegee;
(1981:70)

Van Wyk Louw slaag daarin om die leser deur die dwingendheid van sy belydenis aan te gryp. Die digter se stryd kom na aan dié van die profeet. Dié siening van die digter as profeet is 'n kenmerk van die Simbolisme. Die digter as profeet het volgens Van den Berg (*In*: Steenberg et al., 1992:150) die vermoë om deur die reële werklikheid te dring na 'n bo-sintuiglike wêreld. Alleen die digter is in staat om die transendente wêreld te bereik.

Gauguin daarenteen verkeer nie in 'n stryd nie, maar is gefassineer deur die primitiewe geloof en godsdiens van die Tahitiane asook die naïewe geloof van die Bretoninwoners. Die engelfiguur kom dikwels in die simbolistiese skilderkuns voor. Julian (*In*: Balakian, 1984:541) sê dat die simboliste engele skilder omdat hulle siele is, "because they stand above all contingencies". Engele kom voor in die werk van Baudelaire en Swedenborg. Gauguin skilder engele as Bretonvroue. *Die visioen na die diens: Jakob worstel met die engel* (afdruk 11) is 'n skildery met 'n religieuse onderwerp. Volgens Bolton (1989:22) was Gauguin beïndruk deur die eenvoud van die geloof by die Bretonvroue: "It is not a religious picture so much as a religious painting of religious people, and more ambitiously, it attempts to show the strength of their faith". Die toneel is geïnspireer

deur die piëteit van die boervroue wat na aanleiding van 'n preek wat hulle gehoor het, 'n visie sien van konflik tussen goed en kwaad.

Geel Christus (afdruk 15) is ook geïnspireer deur ou kerkies met religieuse beelde. Gauguin was beïndruk deur die diepgaande Katolisisme van die Bretonboere. Die toneel beeld die onwrikbare geloof van die Bretonvroue uit. Die skildery beklemtoon Christus se pyn en lyding aan die kruis. Die eenvoud van die geloof word versterk deur plat vlakke en duidelik omlynde vorms.

In baie van Gauguin se skilderye verskyn 'n afgod wat sy hande omhoog hou. In *Waar kom ons vandaan?* (afdruk 9) is die afgod simbool van 'n lewe in die hiernamaals. Die afgod dui op die primitiewe geloof van die inboorling.

Ook in *Heilige Maria* (afdruk 18) (bespreek onder 5.1) vind 'n mens die naïewe uitdrukking van 'n bygelowigheid en hoe dit 'n ineenvloeiing van die bonatuurlike en die alledaagse uitbeeld. Die twee biddende figure in die agtergrond het volgens Thompson (1987:145) "hieratic, primitive poses ..." In die voorgrond is die maagd en kind, terwyl 'n engelagtige boodskapper half versteek is in die agtergrond. Die dekoratiewe blomen blaarpatrone beklemtoon die inboorlinggeloof. 'n Simbolistiese kenmerk is die ontsnapping na 'n wêreld van fantasie in die skildery. Skakerings van blou, groen en helder rooi en oker suggereer die fantasie.

Dag van God (afdruk 24) is 'n fantasietoneel uit die antieke Tahitiaanse religieuse rituele. Die komposisie is piramiedvormig. Die aanbidders is simmetries geplaas om die afgod in die middel. Die primitiewe ritueel word verder beklemtoon deur die helder kleurgebruik en eenvoudige vlakke en lyne. Die kleure wat oorheers is skakerings van pienk, blou en groen waarvoor Gauguin so lief was.

Hy was geïnteresseerd in die mistiek en die magiese kwaliteite van die primitiewe geloof. Die primitiewe eenvoud en onwrikbare geloof van die inboorlinge en die Bretonvroue beeld hy uit deur middel van eenvoudige vlakke en lyne. Helder kleure wat sterk omlyn word, is 'n kenmerk van sy werk. Deur middel van kleurgebruik beeld die kunstenaar sekere emosies uit, byvoorbeeld somber kleure in *Die geeste van die dooies hou wag* (afdruk 13) skep 'n gevoel van angs en spanning.

Die profeetskap van die kunstenaar is ook duidelik herkenbaar by die simboliste. Hy is 'n uitverkorene wat selde deur die gewone mens verstaan word. Die stelling word bespreek onder 4.7. Weens die gebrek aan begrip van buitestaanders sonder die simbolis

hom af - hy sluit homself af in die sogenaamde “ivoortoring”. Sy kuns word as “duister” ervaar vanweë hierdie isolasie. Die simbolis beleef die alledaagse as ’n supernatuurlike ervaring.

Die religieuse en ’n geloof in God word ’n wyse van ontsnapping. Die wêreld van die religie word op verskillende wyses deur die drie kunstenaars beleef. Nijhoff vereer ’n goddelike krag - God is vir Nijhoff ’n bron van ontroering. Louw is gedurig besig om die goddelike toetsend te verken in sy worsteling met God. Gauguin beleef die goddelike deur die religieuse ervarings van die primitiewe inboorlinge.

4.7 KUNSTENAARSKAP

Die kunstenaar as skepper sonder hom af van die materiële werklikheid. Die simbolistiese kunstenaar ontduik die werklikheid deur te ontvlug in die fantasie, die droom of ’n verlore jeug en kindertyd. In afsondering figureer die kunstenaar dikwels as profeet van sy tyd deur sy visie op die werklikheid wat sentraal in sy kuns staan. Van der Elst (1990:10) verwys na “’n geloof aan profeetskap” by die simboliste. By Gauguin word die kunstenaar in die kuns ook profeet: “The idea of the artist as a man of inner vision is an important element in any subsequent evaluation of an artist for whom technique was to become subordinate to message”. (Bolton, 1989:14.)

Gauguin het intense emosies beleef wanneer hy begin skilder: “... that moment, when the most intense emotions are fused in the depths of one’s being, when they burst forth and when thought comes up like lava from a volcano ... like an explosion” (Bolton, 1989:14).

Waar kom ons vandaan (afdruk 9) (reeds vroeër bespreek) is ’n goeie voorbeeld van inspirasie wat soos lawa oorborrel. Die werk is gedoen toe die skilder baie siek was. Dit is direk op growwe doek vol knope en voue geskilder. Die kunstenaar het met koorsagtige haas gewerk. *Waar kom ons vandaan* (afdruk 9) is een van die belangrikste werke deur Gauguin, omdat dit die kunstenaar se filosofiese idees omtrent die lewe van die mens uitdruk. Gauguin beweer dat die skildery soos ’n musikale gedig is en dat die sentrale idee in die skildery is dat die natuur die primitiewe siel domineer. Dit troos in lyding, omdat dit vaag en onbegryplik is nes ons oorsprong en ons toekoms. Met die skildery wil Gauguin uitdrukking gee aan ’n droom; “his oneness with all nature, his sufferings, induced by feelings of vagueness and ignorance concerning the mystery of our origin and our future” (Venturi, 1973:172). Die skildery is ’n dagdroom,

gevol met afwagting en bepeinsing oor die geheimenisse van die menslike bestaan. Gauguin se profetiese visie op die lewe setel volgens die skildery daarin dat die natuur, eerder as God, die mens se siel domineer.

Die kunstenaar figureer in Gauguin se werk as 'n skepper: 'n kunswerk word op die ingewing van die oomblik geskep: "The work is created suddenly, brutally if you like, and is not its appearance great, almost super-human?" (Bolton, 1989:15.) *Paul Gauguin: selfportret* (afdruk 16) is 'n selfportret van die kunstenaar wat die suggestie van 'n goddelike wese, of dalk God laat. In die agtergrond is daar appels wat herinner aan die tuin van Eden en die val van die mens. Die idee word verder versterk deur die slang waarna die kunstenaar met 'n weemoedige trek om die mond kyk. Die arabesragtige patrone op die kunstenaar se bors vorm 'n moontlike kruis wat suggereer dat die kunstenaar net soos God moes ly vir dit waarin hy glo.

Gauguin het besef dat hy belangrike vernuwings in die kuns teweeg gebring het, maar dat sy tydgenote dit nie werklik waardeer of verstaan het nie: "The public owes me nothing since my pictorial oeuvre is only relatively good, but the painters of today who are benefitting from this newborn freedom do owe me something." (Bolton, 1989:15.)

Thompson (1987:200) beweer dat Gauguin homself met God vergelyk: "Like Christ, he spoke in parables; just as many of the listeners to Christ's teachings had been incapable of understanding His message, so most of Gauguin's audience would fail to penetrate his veiled meanings: 'Seeing they see not, hearing they hear not'."

Gauguin sien homself as 'n skepper, maar 'n verontregte in die sin dat sy doelwitte en werkwyse nie altyd deur almal aanvaar en waardeer is nie. Sy arrogansie het hom baie probleme op die hals gehaal: "I am a great artist and I know it. It is because I am, that I have endured such suffering." (Bolton, 1989:6.) Dié uitspraak is 'n sprekende voorbeeld "both to the integrity of his artistic vision and to his monstrous egotism" (Bolton, 1989:6). Gauguin sien homself as 'n kunstenaar wat die skilderkuns van remmendes konvensies bevry het.

Nijhoff is 'n eensame in 'n ivoortoring waarin hy as toeskouer sit terwyl "een ruimte hem van de wereld afscheid" (De Vries, 1946:22):

wij grijpen angstig naar een laaste daad.
De vaart der wereld wordt in ons verricht;
Ons leven, in verwildering ontwricht,

Heeft nog de rust niet die zich sterven laat.
(Nijhoff, 1970:41)

Sivirsky (1969:263) sê dat Nijhoff hom veral in sy vroeëre gedigte besig hou met 'n analise van digterskap; 'n selfontleding. Vir elke faset van die digterlike gees vind hy 'n personifikasie - so ontstaan gedigte oor die troebadoer, die nar, die heilige. In die gedig *De alchemist* is daar besinning na vele omswerwinge:

Een oud man ben ik, die mij veel bezin:
Ik reisde op steamers en met karavanen,
Kende muziek en waanzin van tziganen,
En leefde in liefde met een negerin.

Glazen en kruiken glansen op de planken
Tusschen een aardbol en een bronzen beeld -
Mijn leven, dat met proef en cijfer speelt,
Heeft niet de wereld meer van kleur en klanken.
(1970:52)

Die kunstenaar word afgesonder in 'n wêreld sonder kleur en klank. Sy lewe word gerig deur "proef en cijfer".

De twee nablijvers is as inleiding tot *Nieuwe Gedichten* 'n uitbeelding van die digter se onbarmhartige en eerlike introspeksie en selfanalise. Die vensterraam isoleer die digter van die wêreld. Hy kan slegs deur die venster kyk na 'n ander wêreld:

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

- Stil! Hoor! De nachtegaal hervat
zijn lied in't hartje van de stad.
- Men heeft er woningen gebouwd
van nieuwe steen en blinkend hout.
(1970:131)

In teenstelling met bogenoemde gedig word die kind in *Satyr* en *Christofoor* met Christus vergelyk. Die religieuse is egter nie die brandpunt nie, maar wel die verwantskap tussen die begrippe Christus, kind en die woord. Die gedig dui op die digter se bespiegeling omtrent sy kunstenaarskap - die bestaan van die mens (digter) verkrummel voor die onbekende. De Vries (1946:102) kom tot die gevolgtrekking dat 'n beslissende eienskap

van Nijhoff se digterskap na vore kom in sy poësie: sy ongeneeslike dualisme. Die digterlike natuur verdeel in twee duidelike rigtings: na 'n misterieuse hemel enersyds en andersyds na 'n misterieuse aarde waartussen Nijhoff met behulp van die kompas van die digterskap 'n weg probeer baan:

O Christoffoor, o satyr,
Uw woede en vlucht zijn getemd,
Men vindt op land of op water
Een klein geluk dat klemmt:
Voor Christoffoor ondoorwaadbaar,
Voor den satyr ongenaakbaar,
Voor mij, ach, onaanraakbaar,
Wegzingend door mijn lied -
(1970:94)

Die dualisme in Nijhoff se werk tussen 'n misterieuse hemel en aarde hou verband met die simboliste se gedagte van twee wêreldes. In die Simbolisme is daar spanning tussen 'n aardse en onvolmaakte wêreld teenoor die ideale volmaakte wêreld. Met behulp van sy kunstenaarskap poog die digter om 'n middeweg te vind.

In *Het lied der dwazen bijen* word 'n aantal bye deur die geur van heuning na 'n blou hemel gelok. Daar ondergaan die bye 'n metamorfose en val soos sneeu weer tussen die korwe op aarde. Bakker (1987:381) sê die ontstaan van die digterlike woord word gedemonstreer met die bye as simbool van die woord: "die op grond van Nijhoffs opvatting over het poëtische woord naar een zekere oervorm terugstreven," maar vanweë hul aardsgebondenheid moet hulle weer na hulle gewone vorm terugkeer:

Steeds heviger besweken,
steeds helderder doorschenen,
steeds heviger bezweken
naar het ontwijkend teken,

stegen wij en verdwenen,
ontvoerd, ontlijft, ontworven,
stegen wij en verdwenen
als glinsteringen henen. -

Het sneeuwt, wij zijn gestorven,
huiswaarts omlaag gedwereld,
het sneeuwt, wij zijn gestorven,
het sneeuwt tussen de korven.
(1970:139)

In kontras met Nijhoff se dualisme aanvaar Van Wyk Louw in die gedig *Opdrag* die hoë taak van sy digterskap. Soos Gauguin sien Van Wyk Louw die digter/kunstenaar as profeet en geroepene:

Jy was my jeug, jy het gegee
ál wat ek ken van vreugde en leed:
en nou bly van ons volheid nog
net stiltes wat geen woorde weet.

Toe moes ek nuwe woorde vind
vol swaar vermoede, as gebed
vir een wat driftig nog die jeug
en skoonheid om te leef, wou red; -

neem dié vir jou, maar ek wat gaan
waar hoër, kouer paaie lê,
wil weinig troos en geen gebed
en min, maar suiwer woorde hê.
(1981:49)

Vir Van Wyk Louw is die digkuns geen tydverdryf nie, maar vereis die strengste selftug. Hy wy sy digterskap aan suiwer denke:

Ek het die aarde nie gesien,
haar lieflikheid het ek verbeur,
want starend op die yle vlug
van beeld en kleur
met oë wat blind-glasig was
en wyd van vrees en waan,
wou ek sien wat geen mens mag sien,
en wat geen mens begryp, verstaan:
bestendig in die vlugtige,
die blanke straling roereloos
waarin die wêreld dryf soos stof.
(1981:11)

In *Die beitelkje* het die digter “’n klein klein beitelkje” wat hy “tik” tot hy “klink”: die digter “slyp” die woord “totdat hy klink en blink”:

Ek sit ’n klippie op ’n rots:
- ’n mens moet jou vergewis:

'n beitel moet kan klip breek
as hy 'n beitel is -
(1981:186)

Van Vuuren (1989:28) huldig egter die opinie dat Van Wyk Louw 'n geloof in die kommunikatiewe vermoë van die taal het. Die digter hou sy soektog vol na “suiwer woorde” waarmee hy “nooit-gehoorde dinge” sal kan sê:

My naakte siel wil sonder skrome
in alle eenvoud tot jou gaan,
soos uit diepe slaap ons drome,
soos teen skemerlug die bome
opreik na die bloue maan;

gaan met al sy donker wense,
en die heilige, nooit- gehoorde
dinge sê, waarvoor die mense
huiwer, en wat om die grense
flikker van my duister woorde.
(1981:4)

Blou, wat 'n kenmerkende kleur in die Simbolisme is, kom in die gedig voor: “bloue maan”. Die “nooit-gehoorde dinge” en “duister woorde” beklemtoon die enkelingskap en afgesonderdheid van die digter.

Van Wyk Louw as digter word deur kritici, veral Opperman (1953:248) as die geestelike verkenner van die volk beskou. In baie opsigte is Van Wyk Louw die jong rebel wat teen die gevestigde en geordende in opstand kom. Hy laat waardes wankel, grense verskuif, skeur vaste wetes stukkend.

By al drie die kunstenaars is daar raakpunte met die Simbolisme wat betref kunstenaarskap. In hulle werk figureer die kunstenaar as uitverkorene, 'n profeet en 'n geroepene. Gauguin, Nijhoff en Louw beleef die afgesonderdheid wat met skepping gepaard gaan. Die kunstenaar se wroeging met die werklikheid om hom en sy soeke na 'n bo-sintuiglike bestaan word op verskillende wyses in die drie genoemde kunstenaars se werk uitgebeeld.

4.8 EROTIEK

Seksuele fantasieë en hartstog is vir die simbolis 'n wyse om te ontsnap van die beskawing, daarom is die vrou 'n belangrike figuur. Sy word geassosieer met sensualiteit en bringer van nuwe lewe. Sy is soms die “slegte” vrou en “slet”.

Erotiek in die Simbolisme het heel dikwels 'n dekadente trek, wat binne die raamwerk van die Simbolisme val. Van der Westhuizen (*In: Steenberg et al., 1992:121*) sê dat daar heelwat opvattinge bestaan oor die term *dekadensie*. Die dekadente dui veral op 'n konsep van verval en agteruitgang. Die verval word gemanifesteer op verskeie wyses, naamlik: in 'n waas van drank, dwelms, uitspattigheid, die sensuele, lewensmoegheid. Van der Westhuizen wys daarop dat dekadensie poog om te ontsnap van 'n geordende burgerlike lewe en soek ontvlugting in die buitengewone, die uitsonderlike. Dekadensie is bespreek in hoofstuk een.

Daar is 'n hele aantal gedigte van Nijhoff wat as tema die erotiese verhouding tussen man en vrou het, met die vrou in die hoofrol. In die gedig *Haar laaste brief* speel die erotiek 'n belangrike rol. Die gedig is geskryf vanuit die perspektief van die vrou. Bakker (1987:265) onderskei twee soorte liefde in die gedig: as vrou het sy 'n plig teenoor 'n “mag” wat sy belangriker ag as haar maat, en as vrou is sy verantwoordelik vir die voortbring van nuwe lewe. Die aandeel van haar maat in laasgenoemde is slegs van tydelike en fisieke aard:

Verwijt mij niet dat ik lichtzinnig was
omdat ik liefgehad heb zonder trouw
en zonder tranen heenging. Want een vrouw
komt nooit, als zij bij voorbaat niet genas,
de wond te boven ener tederheid
die op toekomstig leven is gericht.
Ik moest mij wel hernemen voor een plicht
waartoe ik onbemerkt ben voorbereid.
(1970:144)

De vervloekte VIII is 'n erotiese gedig. Die vrou word egter nie noodwendig as “sleg” in Nijhoff se werk uitgebeeld nie, maar sy speel wel 'n prominente rol. Die erotiese situasie in die gedig is 'n middel wat gebruik word om uiting te gee aan 'n gevoel van onmag en ontevredenheid, van verdriet en frustrasie. Die verhouding tussen man en vrou in die gedig getuig van wedersydse begrip, van simpatie en liefde en van 'n wanhopige soeke na rus en vrede en die angs dat “God niet weet”:

Alleen God weet waarom ik bij je kwam
Ik weet slechts dat ik niet kwam om te rusten,
Dat je mijn hart ziek en rumoerig kuste,
Dat onze nacht brandde als een zwarte vlam.

Is dit een zegening, is dit een vloek?
Weet God dat wij alleen een rustplaats vragen
Buiten geluid, buiten het licht der dagen
En buiten alles wat ik angstig zoek?
(1970:62)

In teenstelling met *De vervloekte VIII* word die ontmoetings in *Pierrot* van die “ek” beurtelings geassosieer met die nag, dronkenskap, dood, vermoeidheid, waansin, moord en eensaamheid. Die gedig het ’n dekadente trek. Die digter wil ontvlug van die werklikheid in ’n waas van dronkenskap. ’n Erotiese gevoel is aanwesig tussen die spreker en die vrou. Tog beleef albei die persone alles saam in die gedig: die ontmoeting is nie ’n konflik nie:

’k Ontmoette ’s nachts een vrouw bij een lantaren,
Geverfd, als heidenen hun dooden verven -
Ik zei tot haar: “Vrouw, ik ben moe van zwerven”
Zij lachte om mijn wit pak en mijn gebaren.

En ik zei weer: “Laten wij samen sterven,
Vrouw, mijn naam is Pierrot - ” Ik vroeg den hare.
Wij dansten samen of we dronken waren.
En mijn stuk hart rammelde van de scherven.
(1970:42)

Net soos in *Pierrot* beleef die digter oomblikke van waansin en verwildering oor die vaart van die wêreld in die gedig *Polonaise* waar daar sprake is van angstig “grijpen ... naar een laaste daad”:

Welkende bloemen in het bloedloos licht,
Branden nog de lantarens in de straat.
Boven de huizen grauwt de dageraad.
Een groene grijns van Gods gruwelijk gezicht.

Wij grijpen angstig naar een laaste daad.
De vaart der wereld wordt in ons verricht;
Ons leven, in verwildering ontwricht,
Heeft nog de rust niet die zich sterven laat.
(1970:41)

Die kleurassosiasies in die gedig beklemtoon ontnugtering en angsk en die dekadente trek. Die beeld wat geskep word, is Surrealisties: 'n "bloedloos licht", daeraad wat "grauwt" en "Een groene grijs van Gods gruwelijk gezicht". Die beeld het 'n dekadente inslag: die digter wil ontsnap van 'n waansinnige wêreld.

Erotiek en die dekadente kom ook in die poësie van Van Wyk Louw voor, soos byvoorbeeld in die gedig *Ballade van die nagtelike ure*. Die digter ervaar emosies van verlatenheid en ontnugtering oor die liefde. Beelde wat veral die ontnugtering en verlatenheid goed illustreer, is byvoorbeeld "liefde het uitgeblom", liefde soos 'n "donker dors" en 'n "klein verwildering". Die erotiese word gesuggereer deur "jou liggaam" wat "die honger en dors in my" is, "jou skewe papier-kalot", die geliefde is "'n ligte brug/'n hoë gevaarlike gang". Trekke van die dekadente is geleë in beelde van 'n byna waansinnige poging van die digter om te ontsnap van die werklikheid deur middel van die seksuele en die erotiese: die liggaam is "die honger en dors in my", die hartstog word 'n "klein verwildering"; "'n skewe papier-kalot":

Ons liefde het uitgeblom
tussen elfuur en kwart oor twee -
hier sit ek onder die dagbreek
half-nugter en verleë

op koel stoepreetjies êrens
waar ek 'n blink waterkraan sien,
in die ure van die donker dors
tussen twaalfuur en smôrens om tien.

Om elfuur was jou liggaam
die honger en dors in my,
as jou skewe papier-kalot
ver deur die danssaal gly.

Om twaalfuur was jy 'n ligte brug,
'n hoë gevaarlike gang
bo my klein verwildering
tussen pyn en sterwe gehang.
(1981:124)

Die digter praat van "die groot fees van die liefde" in *Fees*. Die "vose ruik van wyn" dompel die digter in 'n peinsende stemming. Hy beleef die ontnugtering van liefde wat gal word:

En nou's dit oor: die kelkies lê in stukke;
 die wyn bevlek die tafel, en die rose
 is verflenter en verwelk, die vose
 ruik van wyn is deur die kamer; rukke
 nagwind laat die verre deure slaan.
 En in die leë sale van my siel
 sit ek en peins: ek wis jy moes tog gaan,
 en elke somer moet 'n herfs verniel.
 Die groot fees van ons liefde is verby:
 jy't gedans half-naak in fyn wit sy en goud,
 juwele en sang en wyn was jy vir my;
 die nag word laat, die witte vreugde koud;
 en toe't ek stil beleefdweg opgestaan,
 en met 'n buiging het ek jou laat gaan.
 (1981:41)

Die digter beleef die erotiese as ontnugterend. Die erotiese in dié gedig het ook 'n dekadente inslag: die verval van liefde en van mense word uitgebeeld deur middel van beelde soos “leë sale van my siel”; “jy't gedans half-naak”; 'n “ruik van wyn”. Die liefdespel word geassosieer met 'n “voser ruik van wyn”. Die ontnugtering is vir die digter “'n witte vreugde” wat “koud” word en die besef dat hy die geliefde moet laat gaan. Cirlot (1973:275) wys daarop dat die roos simbool van die geliefde of die liefde is.

Die vrou word in *Ek weet jy is intelligent* as “intelligent”, “krities” en 'n bietjie “sinies” gebeeld. Van Vuuren (1989:32) sê sy versoen twee uiteenlopende pole van haar persoonlikheid: 'n religieus-mistieke gerigtheid en 'n sterk erotiese aardsheid:

Die manlike Heiliges sal moet swaar leun
 teen die roeier, waar *jou* teenwind wil verhinder
 dat die Heer se ongeslagtelike Heerlikheid
 vas gaan loop in wet-en- oewerbiesies:
 jy word nie moeder-onderste of miesies,
 jy word nie herbergierster of bar-maid -
 behalwe dat jy drank skink wat bacchanties
 en bevrydend spat teen die akante.
 (1981:276)

Die erotiese en dekadente lê veral in die drankskink wat “bevrydend spat”. Sy is meer as “moeder” in die gedig, sy is ook “herbergierster of bar-maid”.

'n Soortgelyke vrouepersoonlikheid word in *Ek sal praat ...* uitgebeeld. Humoristiese en erotiese toespelings (via die woordspel op “voël” en “brons-môre”) belig 'n aardse instelling wat aansluit by die beskrywing van die vrou wat “bevrydende” en “bacchantiese” “drank skink”:

... en bruuske ontkenings ken; nie met háár nie, maar
met die speelse, die een-tiende sataniese
wat vir die vroe-môre-merel-sêlf bespreek
en sê: “Merde! Kom praat jy wié wakker!?”
Voëltjie, jy's vroe-môre-voëltjie, né -
nié meer aand-voël, voël van my nag nie!”
- hom byna, brons-môre, laat ophou met wek.
(1981:304)

Soos Gauguin toon Van Wyk Louw 'n voorliefde vir die vrouefiguur. Die vrou word veral in *Tristia* 'n gespreksgenoot, 'n spil waarom teleurstelling en erotiese liefde onderskeidelik draai. *Mei-fees in Amsterdam* vier met ekstatische vreugde die herontwaking van die erotiese liefde. Beelde van “sober en getroude pare”, die “kielie van hormone” en “'n koel grys oog/wat donker word van wyn” is sprekend van die erotiese:

... my tande die is wit van melk
en melk is nuut en rein:
ek prys dié wat die saad se krag
bloot in gebed verspil
en sing-sing loop ek trug uit Mei:
my fees is Een April.
(1981:237)

Van Vuuren (1989:75) wys daarop dat April dié maand in Europa is wanneer die bloeisel oopgaan: 'n vrugbare maand. Die vreugdevolle uitbarsting in die natuur het ook 'n opruiende invloed op die mens.

'n Man-vrou-paar wat 'n erotiese verbintenis het, word in *Tristia en haar voyou* gebeeld. “Vriendin” dui die erotiese verband aan. Vriendin word in Nederlands as sinoniem vir minnares gebruik. Die “voyou” is 'n ongure figuur. Hy is 'n leegleër wat in die straat woon, 'n dreigende houding inneem en gewetenloos en sonder moraliteit deur die lewe gaan. Die “voyou” in Van Wyk Louw se teks toon hierdie karaktertrekke veral deur sy taalgebruik:

“Jou laat ek buite die gesnot:
jy wag daar op die stoep, my teef!

ék: kwak-profeet per renommée
en balling-van- beroep.”

Mag ek in hierdie kroeg praat?
ek mág - wie gaan belet?
het iemand trug Latyn teen my?
Nee? Mooi. “Kom hier, my slet,

Kom ín hier. Brandewyn en bier.
En geen geweet en geen Latyn!
Vee die druppels uit jou kop uit.
Hullo, Tristia! Gaan dit fyn.”
(1981:285)

Die tekste suggereer “die geil sensualiteit van die waterryke hawestad, Amsterdam” (Van Vuuren, 1989:37). Die tekste staan in kontras met die gedigte wat vroeër in die hoofstuk bespreek is vanweë die banaliteite en ongure karakters wat uitgebeeld word. Nijhoff beeld ook straatfigure uit: *Pierrot* en *Clown* - maar die erotiese is verdoesel in fyne, alledaagse taalgebruik.

Gauguin daarenteen beeld die erotiese en seksuele uit in die naakfigure van die inboorlinge van Tahiti. Die figuur van die Tahitiaanse vrou hou vir Gauguin ’n groter skoonheid en sensualiteit in as die Europese vrouens “whose enormous thighs en turned-in knees he scorned” (Bolton, 1989:45).

Gauguin skilder in *Nooit weer* (afdruk 4) “a simple nude, to suggest a certain barbaric luxury of former times” (Bolton, 1989:49). Sensualiteit word uitgebeeld in die groot naakte bonkigheid van die liggaam.

Die skildery *Haar naam is Vairaoumati* (afdruk 26) is Gauguin se eerste poging om ’n naakstudie van ’n Tahitiaanse vrou te doen. Volgens ou Tahitiaanse legende was Vairaoumati ’n beeldskone vrou wat deur die god Oro gekies is om sy minnares te wees en vir hom ’n kind te baar. Sy word deel van die Areoi, ’n religieuse orde wat ’n elite gemeenskap in Tahiti vorm en lewe volgens die reëls van vrye liefde. Hierdie vrye liefde het Gauguin gefassineer. In die skildery word Vairaoumati naak uitgebeeld. In die agtergrond is die figuur van Oro wat afkyk op die naakte figuur van die vrou. In kontras met Westerse morele waardes is die vrye liefde en inhibisieloosheid van die inboorlinge aangaande die seksuele dekadent in die oë van die Westerling. Dit was juis hierdie inhibisieloosheid van die inboorlinge wat Gauguin geïnteresseer het.

Anna die Javaan (afdruk 27) is geskilder in Gauguin se gunsteling kleure pienk, blou en geel. Gauguin bereik in die skildery “a new level of decorative abstraction and colouristic simplicity” (Thompson, 1987:181). Die sensuele word beklemtoon deur die kleurgebruik. Die naakfiguur sit gemaklik met haar voete sensueel gekruis. Haar hande hang ontspanne oor die stoelleunings. Gauguin het geglo dat sy skilderye ’n magiese kern vol geheime het. Die kleure blou en pienk skep ’n gevoel van geborgenheid. Die sensualiteit van die vrou se liggaam word beklemtoon deur die kleure asook ’n vloeiende lyn wat die oog maklik volg vanaf ’n ronde skouer, slap hand, vol heupe tot by die voete wat gemaklik gekruis is.

In *Vrou met mango’s* (afdruk 28) lê die vrouefiguur in dieselfde posisie as een van die vele skilderye van Venus deur die Duitser Lucas Cranach (afdruk 29). Die algemene opinie is dat *Vrou met mango’s* (afdruk 28) ook ’n eerbetoon aan Manet se *Olimpia* is. Gauguin (1987:192) sê dat die naakfiguur ’n koningin is. Twee ou mans staan in die agtergrond by ’n boom (boom van Kennis van Goed en Kwaad). In Gauguin se werk staan naakfigure totaal onselfbewus en sonder valse skaamte. Sensualiteit en erotiek is deel van ’n alledaagse en primitiewe bestaan.

Samevattend blyk dit dat Van Wyk Louw die liggaamlike skoonheid van die vrou en die onvermydelike verganklikheid van die skoonheid besing. In *Tristia* word die sensuele en die erotiese soms banaal en vulgêr as dit by die karakter pas, byvoorbeeld die voyou in *Tristia en haar voyou*. Nijhoff daarenteen beeld die erotiese as ’n onmag, versugting en woede uit. Gauguin beeld die sensuele deur middel van die primitiewe bestaan van die inboorlinge uit. Hy is veral geïnteresseer deur die inhibisieloosheid van die inboorling-vrou en beeld dit uit in byvoorbeeld *Nooit weer* (afdruk 4).

4.9 SAMEVATTING

Die temas wat in hierdie hoofstuk bespreek is, toon simbolistiese trekke. Daar is karakteristieke temas wat eie aan die Simbolisme is, onder andere kleure, blomme, die vrou en die aardse. Nijhoff, Van Wyk Louw en Gauguin is besondere kunstenaars in die sin dat hulle vernuwende bydraes gelewer het tot die genres wat hulle beoefen het. In hulle kuns is daar ook profetiese trekke wat ’n bydrae lewer tot hulle uitsonderlikheid. In die beoefening van hulle kuns het hulle geïsoleerde figure geraak. Die keuse van temas bevestig die eenlingskap: Gauguin se *Selfportret* (afdruk 16), *Digter* van Van Wyk Louw en *Het lied der dwaze bijen* deur Nijhoff. Die kunstenaar word soms gebeeld

as miskende, verontregte, iemand wat 'n doelwit moet bereik en wil voltooi sonder die bystand en begrip van ander.

Die simboliste onderskryf 'n harmonie tussen mens en natuur. In die skilderye van Gauguin word die primitiewe bestaan van die inboorlinge beklemtoon deur natuurgegewe, byvoorbeeld in *Die roepstem* (afdruk 8) is die natuur deel van 'n rustige, onverstoorbare bestaan. Nijhoff beskryf in *Zondagmorgen* en *Holland* verlange, en nostalgie wat deel van 'n omgewing word:

In't stille, bleeke water drijven booten:
Zij wachten in de oneindigheid der grijze
Rivier, ...
(Nijhoff, 1970:46)

Vir Van Wyk Louw word die natuur verbind met nostalgie en verlange na 'n geliefde:

Vannag in hierdie helder stilte
dink ek net aan jou,
treur ek soos die wilger, oor die
waat're van my rou.
(Van Wyk Louw, 1981:40)

Die beelding van die vrou as moeder, minnares, verleidster is tipies simbolisties. Gauguin, Nijhoff en Van Wyk Louw beeld die vrou telkens op verskillende wyses uit: Van Wyk Louw lê klem op die liggaamlike, Nijhoff sien die vrou as trooster, bringer van nuwe lewe, en Gauguin is geïnteresseerd in die primitiewe, naïewe kwaliteite van die inboorling-vrou.

Dekadente trekke word gevind in *Fees* van Van Wyk Louw en *Pierrot* van Nijhoff. By Gauguin word die dekadente en die erotiek veral gevind in skilderye soos *Nooit weer* (afdruk 4) en *Anna die Javaan* (afdruk 27). Tipiese trekke van die dekadensie is onder andere 'n ontvlugting in die droom, seksuele fantasieë, die dood en drank. Van Wyk Louw (1981:41) beleef dit as 'n "vose ruik van wyn" en Nijhoff (1970:42) beskryf beswyming as "dit was een dans op den uitersten rand". Gauguin beeld in *Die mark* (afdruk 12) prostitute uit teen 'n idilliese agtergrond wat deur helder kleure beklemtoon word.

Die simboliste wil nie die wêreld kopieer nie, hulle wil deur middel van taal en vreemde beelde 'n nuwe poëtiese wêreld skep. Van Wyk Louw beweeg van die konkrete Karoo, Clifton, die danssaal, na 'n geïdealiseerde wêreld.

Nijhoff sê bote op die rivier, die grys lug en die Hollandse landskap bied vir hom die wêreld van ontvlugting - 'n nuwe wêreld:

Want als ik hier de diepe stilte intuur,
stijgt het zo glinsterend op, dat ik moet schreien,
(1970:142)

Gauguin beeld 'n utopiese bestaan in onder andere *Die roepstem* (afdruk 8) deur middel van gedempte kleurgebruik, vloeiende lyne en plat vlakke. Soos Van Wyk Louw en Nijhoff is daar in Gauguin se idilliese beelding van Tahiti ook 'n transformasie van die reële na die surreële.

'n Belangrike kenmerk van die Simbolisme is die metafoor. By Nijhoff word die vrou simbool van voortbringer van nuwe lewe, geluk en vreugde. Die vrou is deel van die aardse by Van Wyk Louw, terwyl Gauguin se vrouefigure simbool van 'n primitiewe idilliese bestaan word.

Forestier (*In*: Balakian, 1984:103) sê dat blou 'n dominante kleur van die simboliste is. Dit kom voor by Van Wyk Louw in "opreik na die bloue maan" (1981:4); Nijhoff beskryf 'n "blauwen kiel"; die kleurgebruik in Gauguin se skilderye is oorwegend harmonieë van blou, pienk, geel en groen. Van Wyk Louw beskryf "die grys-wit groewe", "die daeraad se blank begin", gedagtes wat "blou-skemerend" is, en "geel" riviere. Nijhoff skep surrealistiese beelde deur middel van kleurgebruik: "bloedloos licht", "groene grijs", "gele naaktheid". Gauguin skep visuele poësie deur middel van kleur- en lynegebruik: kleur is egalig en plat aangewend en beklemtoon deur 'n donker omlyning. Gauguin gebruik veral swart, oker, rooi oker, blou en groen.

Hierdie bespreking bevestig dat die drie kunstenaars simbolistiese trekke in hulle kuns het. In hoofstuk vyf word die estetiese element breedvoerig bespreek.

HOOFSTUK 5

DIE ESTETIESE ELEMENT

5.1 INLEIDING

'n Kenmerk van die Simbolisme is die estetiese. Van den Berg (*In: Steenberg et al., 1992:153*) wys daarop dat die estetiese, die Skoonheid net so eie aan die Simbolisme is as hulle spesifieke simboolgebruik. Die Skoonheid is volgens Van den Berg 'n belangrike aspek van die simbolistebeweging. Die simboliste is oortuig daarvan dat die Skone slegs deur die kuns verwesenlik en bereik kan word.

Die simboliste wil die aardse bestaan omvorm tot 'n hoër werklikheid van die Skoonheid. Ballot (1991:4) voer aan dat die wesenlike van die estetiese beskou kan word as “skoonheid; verhevenheid, of harmonie, of skone harmonie, of suggestierykheid/ryk aan toespeling, of samehang”. Hy sê die kuns is “'n verbeeldingryke uitlewing of manifestasie deur die mens van die estetiese modaliteit van die werklikheid”. Natuurverskynsels kan ook esteties beleef word, byvoorbeeld 'n blom of 'n sonsondergang. 'n Kunswerk se bestemmingsfunksie is die estetiese.

Read (1968:23) beweer dat 'n definisie van skoonheid as teoretiese beginsel gekwalifiseer moet word. Die abstrakte kwaliteit van skoonheid is bloot die elementêre basis van die artistieke aktiwiteit. Read (1968:23) noem drie stadiums in die vorming van 'n kunswerk: “first, the mere perception of material qualities - colours, sounds, gestures and many more complex and undefined physical reactions; second, the arrangement of such perceptions into pleasing shapes and patterns. The aesthetic sense may be said to end with these two processes.” Die ordening van elemente in 'n kunswerk lei tot 'n estetiese geheel: iets wat vir die sintuie mooi/aangenaam is om waar te neem. Ordening van elemente is in hoofstuk 2 bespreek.

Ballot (1991:12) daarenteen wys daarop dat elke kunswerk uit sogenaamde estetiese faktore bestaan, “wat die kunswerk as't ware konstitueer en wat, in veranderlike verhoudings, altyd teenwoordig is”. Die elemente is vorm, idee en inhoud. Volgens Ballot

kan die elemente ook die “inherente of wetmatige komponente” van ’n visuele kunswerk genoem word.

Vroeër is reeds genoem dat die kunswerk se uiteindelijke doelwit die estetiese is. Die estetiese intensie vir die skepping van ’n bepaalde werk is volgens Ballot (1991:32) ’n goeie aanduiding van die heersende kunsbesef, en lewens- en wêreldbeskouing van die kunstenaar.

Oliphant (1990:44) sê dat die estetiese “’n suiwer, ongekondisioneerde idee van sublieme skoonheid en universele waarheid is.” Hy noem die siening “tradisioneel idealisties”. Oliphant (1990:45) dui verder daarop dat die begrip *estetiek* wat afgelei is van die Griekse *aistheta* verwys na dinge wat deur die sintuie waarneembaar is.

’n Besondere siening van Degenaar (1989:90) is dat die estetiese, materiaal is wat so gestruktureer is dat dit die mens se verbeelding stimuleer en die mens self kan ontroer. Hy noem die voorbeeld dat in die musiek klanke gestruktureer is; in die skilderkuns lyne, vorme en kleure en in die woordkuns woorde wat beelde oproep. Die materiaal is in al hierdie gevalle so gestruktureer dat dit die verbeelding stimuleer.

Dit is nodig om daarop te let dat die mens, behalwe sy oog ook sy verbeelding as subjektiewe estetiese vermoë gebruik wanneer estetiese aktiwiteite daargestel word. Die verbeelding word volgens Ballot benut om visuele kunswerke kreatief tot stand te bring (Ballot, 1991:10).

Daar is twee wyses waarop die mens esteties betrokke kan raak. Degenaar (1989:92) beklemtoon ook die belangrikheid van die estetiese ervaring. Hy noem die Dionisiese en Apolliniese impulse as wyses waarop die mens kuns esteties beleef. Die Dionisiese kan op verskillende maniere beskryf word. Die eerste is volgens Degenaar dié van vervoering of ekstase. Die kunstenaar het kreatiewe moontlikhede wat Degenaar as chaos beskryf. Die verband tussen chaos en kreatiwiteit word belig deur Degenaar (1989:90): “One must yet have chaos in oneself to be able to give birth to a dancing star.” Hy beskryf die Dionisiese ervaring verder as ’n mistieke eenwording met die werklikheid wat verkry word deur eenwording met ’n kunswerk - “die onmiddellike taal van die wil”. Die hele liggaam word betrek in die dans wat dui op ’n eenwording met die werklikheid.

’n Derde aspek van die Dionisiese ekstase is die oorskryding van die grense van individualiteit. Deur die liggaam oor te gee aan die kunswerk word ons in staat gestel om

met die diepte van die lewe kennis te maak en sodoende word die liggaam simbool van 'n dansende siel wat sy individualiteit verloor.

Ekstase is nie die enigste aspek van 'n kunservering nie. Apollo wil die chaos omskep en nie die beelde van die wêreld en die werklikheid om ons aan die irrasionele Dionisiese ekstase opoffer nie (Degenaar, 1989:92).

Die Apolliniese impuls wil die individualiteit van die mens herstel. Die Apolliniese impuls poog om die menslike sintuie daar te stel sodat die kunstenaar 'n droomwêreld - die tweede wêreld van die kuns - tot stand bring. Die droomwêreld word geskep as teenvoeter vir die gebroke wêreld waarin ons leef en die kunstenaar wil sodoende die lewe die moeite werd maak. Volgens Degenaar (1989:92) moet die kuns in diens staan van die omvattende lewensproses. Apollo wil 'n veelvoud van unieke mooi beelde skep, terwyl Dionisos die beelde wil verbind met die oorsprong van die lewe. Gesien in die lig hiervan is kuns dus nie meer 'n selfstandige skepping van die kunstenaar nie, maar word 'n produk van 'n groter kosmiese spel. Kuns is 'n poging om die ondraaglike las van die mens draagliker te maak, maar as dit in diens van die lewe self staan, kan beweer word, volgens Degenaar (1989:92) "dat die menslike bestaan slegs as estetiese fenomeen vir ewig geregverdig kan word". Die lewe moet eerder gevier word sonder die onderskeid tussen goed en kwaad. Die viering is moontlik binne die speelsheid van 'n estetiese houding. Van groot belang is dat die betekenis van die lewe gesoek moet word in die kreatiwiteit van die menslike verbeelding. Hierdie kreatiwiteit word in die estetiese ervaring gevind.

Die simboliste verhef die estetiese tot 'n bowêreldse ervaring: die ideale Skoonheid word voorop gestel in hulle strewe om van die ondraaglike werklikheid te ontsnap.

Teenoor die Dionisiese en Apolliniese noem Degenaar (1989:92) die tragiese kuns as die hoogste vorm van kuns, omdat dit die mens in staat stel om "die verskriklike as iets subliems te sien". In die Dionisiese kuns word beelde van die wêreld verswelg in ekstase en in die Apolliniese kuns word 'n droomwêreld geskep. In die tragiese kuns word die lewe in al sy pyn en lyding beleef asook die bewuswording van 'n mag wat groter as die mens self is. Die tragiese verskaf estetiese genot omdat dit aan die mens illustreer dat disharmonie in die lewe deel is van 'n estetiese spel. In die tragiese kuns word die ontstellende betekenis gegee wat 'n suiwerende funksie het. Degenaar (1989:92) het vroeër die estetiese gedefinieer as objekte wat so gestruktureer is dat dit aanleiding tot bepaalde emosies gee. Deur die voorbeelde wat genoem is, is dit duidelik hoe diep hierdie ontroering kan lê.

'n Estetiese emosie is veronderstel om betekenisloos te wees, maar gesien teen die kosmiese agtergrond het dit bepaalde waarde. Die waardes wat Feldman (1985:27) beskryf, is onder andere biologiese en psigologiese waardes. Hy sê dat "it can even be thought of as sensuous exercise - hygienically desirable if not absolutely essential to our survival".

Alle kunswerke het estetiese moontlikhede. In sommige gevalle mag dit van die toeskouer vereis word om sekere politiese, religieuse, sosiale of etiese konnotasies te negeer. Feldman (1985:27) beweer dat dit soms menslik is om juis dit te doen - die aanskouer moet 'n keuse maak. Tog meen hy dat die keuse dikwels onnodig is, omdat sekere kunswerke nie die aspekte aanspreek nie, maar uitsluitlik gemik is op "our deepest levels of awareness by appearing to the senses more than the intellect" (Feldman, 1985:29). Hy sê dat die woord *mooi* met betrekking tot die kuns baie spaarsamig gebruik moet word. Tog beweer hy dat die estetiese gebruik van kuns te doen het met "mooi", "skoonheid". Skoonheid ontlok gevoelens wat onverklaarbaar is. Hy meen ook dat "the inadequacy of words in the presence of the beautiful is one of the arguments for the aesthetic purpose of art". Hy definieer die estetiese in kuns as 'n skepping deur die kunstenaar wat wonderbaarlik is om te aanskou: "Let us say they create a marvellous sense of well-being, of mind and body pleasurably united for a brief interval."

Absolute skoonheid behoort volgens die Simboliste tot 'n hoër vlak van die lewe. Van den Berg (*In: Steenberg et al., 1992:174*) wys daarop dat die kunstenaar self nie absoluut is nie en dat hy daarom deur die skoonheidsideaal vernietig kan word.

Opsommenderwys kan die estetiese gesien word as skoonheid, verhewenheid en harmonie. Die bestemmingsfunksie van 'n kunswerk is die estetiese. Die estetiese intensie van 'n kunswerk reflekteer in sekere opsigte die heersende kunsbesef en lewens- en wêreld-beskouing van die kunstenaar. Die estetiese dui op dié dinge wat deur die sintuie waarneembaar is. Stellings deur Degenaar beklemtoon dat estetiese te doen het met die kompleksiteit van ons gevoelslewe. Die estetiese is materiaal wat so gestruktureer is dat dit ontroer.

Die simboliste streef om die Absolute Skoonheid uit te beeld.

Voorafgaande stellings het almal betrekking op spesifiek die estetiese in die beeldende kuns. Al hierdie stellings is van toepassing op die digkuns ook, soos aan die hand van voorbeelde geïllustreer sal word. Die estetiese in die digkuns en in die skilderkuns sal onder die volgende punte bespreek word:

- Die estetiese as 'n refleksie van die heersende kunsbesef en lewens- en wêreld-beskouing van die kunstenaar.
- Ekstase as estetiese element.
- Beelde wat getransformeer is tot geïdealiseerde voorstellings.
- Disharmonie wat deel is van die estetiese spel.
- Die estetiese as universele norm.

5.2 DIE ESTETIESE AS REFLEKSIE VAN DIE HEERSENDE KUNSBESEF EN LEWENS- EN WÊRELDBESKOUING VAN DIE KUNSTENAAR

“Through art we can know another’s view of the universe.” (Rookmaaker, 1971:11.)

Die Simbolisme was volgens Julian (*In*: Balakian, 1984:529) 'n netwerk van allegoriese representasie wat baie persoonlik was of slegs tot 'n klein groepie mense gespreek het. Hy wys verder daarop dat die simboliste die werklikheid negeer; dit was 'n kunsvorm wat maklik 'n morbiede gevoel laat ontstaan het by die interpreteerder. Simbolisme was in reaksie teen Realisme en die Impressionisme omdat hulle hulle besig gehou het met fotografiese uitbeeldings van 'n “bourgeois” leefwyse. Die simboliste wou ontsnap uit hierdie beklemmende werklikheid. Die kuns was vir die simboliste 'n middel tot die bereiking van die Ideale Skoonheid. Dit is hierdie soeke wat daartoe lei dat die Simbolisme in sommige opsigte 'n kuns van “afsondering” en “duisterheid” geword het.

Ballot (1991:29) beweer dat kunsbesef elke individu se opvatting is oor wat kuns is. Hy meen dat kunsbesef enersyds sowel “algemeen/kollektief as besonder/persoonlik is en andersyds dinamies, ontwikkelend en gebonde aan tyd en lokaliteit”. Dit beteken bloot dat wat in die vyftiende eeu as kuns beskou is, dalk vir sommiges vandag nie kuns is nie. Wat vir die een persoon van ons tyd kuns is, is nie noodwendig vir sy tyd- en landgenote kuns nie. Ballot (1991:4) omskryf kunswerke dus as mensgemaakte voorwerpe of handelinge met estetiese betekenis.

Dit wat mens tot stand bring, is in 'n mate 'n weerspieëling van die persoon se beskouing van die werklikheid en die lewe. Dit is ook volgens Ballot (1991:29) 'n stempel van die persoon se persoonlikheid.

Die woorde van Gauguin som die beskouing wat hy gehuldig het aangaande sy kuns en kuns in die algemeen goed op: “I feel I am right about art ... in any case I will have done my duty, and there will always remain the memory of an artist who has set

painting free.” (Bolton, 1989:6.) Gauguin was gedurig op soek na ’n ongerepte, eenvoudige bestaan sonder die stremmende beïnvloeding van die Westerse samelewing. Hy beweeg weg van Naturalisme en is begaan oor die kunstenaar se interpretasie van die natuur. Volgens Bolton (1989:12) was Gauguin se doelwit “the attempt to create a visual poem through the symbolic use of line and colour”. Idees het die tegniek van die kunstenaar gedomineer. Die skildery *Visioen na die diens: Jakob worstel met die engel* (afdruk 11) is ’n goeie voorbeeld van die idees wat Gauguin aangaande kuns gehuldig het.

Die skildery beeld ’n geïdealiseerde verbeelde werklikheid uit en verteenwoordig ’n definitiewe breuk met die Impressionisme en die Naturalisme. Bolton (1989:23) sê dat Gauguin gepoog het om die abstrakte emosionele kwaliteite in sy werk weer te gee. In die skildery word ’n persoonlike gevoel van piëteit jeens die Bretonse gemeenskap weerspieël.

Die komposisie word op dramatiese wyse in twee gedeeltes deur ’n tak wat diagonaal oor die skildery loop. Aan weerskante word die geïdealiseerde en die werklike uitgebeeld. Die skildery is in hoofstuk 2.2 en hoofstuk 3 bespreek.

Die skildery is nie net ’n uitbeelding van Jakob se worsteling nie, maar dit beeld ook die kunstenaar se persoonlike worsteling uit: sy pogings om ’n nuwe tegniek en idees suksesvol oor te dra. Gauguin (Bolton, 1989:22) sê in ’n brief aan Van Gogh: “I believe I have attained in these figures a great rustic and superstitious simplicity. It is all very severe ... To me in this painting the landscape and the struggle exist only in the imagination of these real people and the struggle in the landscape which is not real and which is out of proportion.”

Die lewens- en wêreldbeskouing van Gauguin vind uiting in sy kuns: hy beeld nie die werklikheid uit nie, maar die breuk met die Impressionisme. Hy gee deur middel van ’n nuwe stylrigting, vernuwende tegnieke ’n bowêreldse ervaring weer. Dit op sigself hou verband met die Simboliste se soeke na ’n ideale bestaan. Gauguin se lewens- en wêreldbeskouing, asook sy kunsbesef ontstaan as gevolg van ’n verzet teen beskawing. Sy ideaal was om ongekunsteld te lewe. Vanuit hierdie perspektief het hy geskep. Venturi (1973:161) sê van Gauguin die volgende: “... rarely has a human soul been more subject than Gauguin to the dialectic of light and shadow, good and evil.”

By Nijhoff, anders as by Gauguin het die lewens- en wêreldbeskouing van eersgenoemde in sy kuns gegroei van ’n geloof in die absolute verwydering/skeiding van hemel en

aarde, tot die oortuiging dat daar van 'n bo-natuurlike en wilsbeskikking deur God geen sprake is nie. Hy sien die lewe op aarde as dié belangrikste doelwit vir die mens. Volgens Bakker (1987:390) is “de ontdekking dat het leven op aarde en het individuele bestaan als schakel in een reeks of eeuwige cyclus goed is en zelfs meer begeerlijk dan de eeuwigheid”.

Die siening van Nijhoff sluit aan by die simboliste se siening waar hulle mens en kosmos wil versoen, om so 'n verlore eenheid te herstel. Nijhoff glo in en streef na volmaakte geluk, soos Gauguin wat na 'n ongebonde idilliese bestaan gestreef het. Die digter sien egter sy posisie as 'n konfliktsituasie: gebind aan die aardse, maar met 'n strewe na 'n onbereikbare hemel. Die gedig *Bruckner* weerspieël die fatalisme van die digter in die situasie:

Een groot verdriet in't ernstige profiel
Dat neerwaarts kijkt, en machteloze handen.
Maar als hij riep, dan daverden de landen
En was't alsof een vuist op aarde viel.

Wij moeten met den brand der wereld verbranden,
Leven moet ondergaan naar't God geviel -
De breede vleugels van een menschenziel
Vliegen zich stuk tegen de harde wanden.
(1970:39)

Bakker (1987:391) toon dat Nijhoff se poësie verskil van die Tagtigers in die sin dat daar 'n bewuste of onbewuste vorm van verzet en onvergenoegdheid tot uiting kom in sy verse. In die gedig *Levensloop* skryf die digter:

O schaduwen die, 's nachts en bij muziek,
Met donkre vleugels aan mijn schouder wiegen,
Zal ooit mijn ziel uw vreemd wild rijk in vliegen
Baanbrekend naar uw mythe en uw rythmiek?
(1970:108)

Nijhoff se bewuste strewe om die tradisionele versvorm in stand te hou en terselfdertyd tot die kern van woordbetekenis deur te dring, het hom onderskei van sekere van sy tydgenote, byvoorbeeld Holst.

Die digter poog om uitdrukking te gee aan 'n beweging na die kern van die woord se betekenis. Bakker (1987:400) beweer dat geboorte en die vroulike liggaam 'n belangrike

rol in baie van Nijhoff se gedigte speel, omdat dit “aan de gedachte van het binnendringen van een kern mogelijk het meest kernachtig uitdrukking geven”.

In sy soeke na die wesenlike betekenis begin die digter, volgens Bakker (1987:400), by die ruimtelike, die sosiaal-maatskaplike en die historiese. Die gedig *De twee nablijvers*, wat reeds vroeër ook bespreek is, illustreer voorafgaande stelling, deurdat die sosiaal-maatskaplike aangespreek word:

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

O eenzaam schrijvertje in het raam,
je vrouw en kind zijn heengegaan,
ik vraag mij af of dat jij schrijft
het enige is wat je overblijft.
(1970:131)

'n Man, verlaat deur sy vrou en kind, beskou 'n boom in sy agterplaas en projekteer sy eie gevoel van nutteloosheid op die afgeleefde boom. Die sang van 'n nagtegaal laat hom besef dat die lewe in die stad vir hom sowel as vir die boom 'n nuwe toekoms inhou. Die briefskrywende man word metafoor vir die mens in die moderne maatskappy. 'n Nuwe onderdak, veilige hawe kan gevind word, mits hy daarin slaag om hom by veranderende omstandighede aan te pas.

Soos Gauguin en Nijhoff openbaar Van Wyk Louw homself as gevoelige soeker. Opperman (1963:247) wys daarop dat sy werk groei uit die Afrikaanse nasionale en letterkundige situasie, maar met 'n belangstelling in vreemde tale en die skilderkuns.

Van Wyk Louw word, soos Gauguin en Nijhoff, 'n verkenner van die geestelike. In die gedig *Gesprek van die dooie siele* “trap hy met sy voet in die eindelose pad van die ondersoek” (Opperman, 1953:248):

Kan jy my woorde, liefste, hoor,
of iets die blanke stilte stoor
waardeur ons siele eensaam gaan,
veryl soos wolkies voor die maan -
kan jy, kan jy my woorde hoor?
(1981:12)

Van Wyk Louw het soos Gauguin groter erkenning gegee aan die aardse, die eenvoudige. Van Wyk Louw aanvaar die “teenstellende en die teenstrydige met die skoonheid as oplossing” (Opperman, 1953:248). In die gedig *Aan die skoonheid* skryf die digter:

Hoe kon ons menslik lewe, as jy, o heilige Skoonheid,
nie ewig aan die vormlose dinge
gestalte gee en die ster-wit draaikolk van die baaierd
tot in sy verste eindpunt wit deurlig
dat al sy blinde maal en die skriklike geweld
van groot ontasbre en onstuurbre stroming
waarin ons magteloos met elke wentling spoel,
deursigtig word van jou en skoon in grootheid.
(1981:55)

Bostaande is 'n voorbeeld van talle van sy gedigte wat illustreer dat Van Wyk Louw in baie opsigte die jong rebel is wat rebelleer teen gevestigde waardes. Hy verskuif grense en “skeur vaste wetes stukkend”. Van Wyk Louw se stryd kom na aan dié van die profeet - hy worstel om helderheid en om as digter skeppend op te tree. Hierdie worsteling kan vergelyk word met Gauguin se persoonlike worsteling wat uitgebeeld word in *Visioen na die diens: Jakob worstel met die engel* (afdruk 11).

Van Wyk Louw se wêreld is ruimer as enige ander Dertiger s'n. Hy beskik oor 'n tegniese vaardigheid en verskeidenheid. in Van Wyk Louw se verse kry mens die man as minnaar, profeet, die soldaat, die digter, die besetene, die twyfelaar. Soos Nijhoff en Gauguin bring Van Wyk Louw deur middel van sy besondere lewens- en wêreld-beskouing 'n geestelike vernuwing in die poësie van Dertig. Ter illustrasie die gedig *XV. Bose kamer*:

Ons raak weer eindelijk helder
knoop die laaste knoop los
skakel in die bruin kelder
lig aan: ál word vos:
(1981:239)

Ten slotte beeld Louw, Nijhoff en Gauguin deur middel van die kuns 'n lewens- en wêreldbeskouing uit wat verband hou met die Simboliste se lewens- en wêreldbeskouing. Louw verhef die Skoonheid in sy poësie as teenpool vir die Bose; Gauguin vind deur middel van vernuwende tegnieke 'n ideale bestaan geskei van die werklikheid en Nijhoff voer 'n stryd tussen 'n aardse bestaan en 'n onbereikbare hemel. Die gemene faktor tussen die drie kunstenaars se soeke is die estetiese: die strewe na 'n Ideale Skoonheid, 'n idilliese bo-werklike bestaan.

5.3 EKSTASE AS ESTETIESE ELEMENT

Ekstase of vervoering dui op die irrasionele aard van dié intense ervaring wat die resultaat is van die mens se kontak met 'n werklikheid. Die rede word verswelg, raak as't ware impotent deur 'n mag wat sterker as die rede is. Degenaar sê ook dat die kontak met die werklikheid in terme van chaos beskryf kan word. Die kunstenaar skep uit die chaos: "One must yet have chaos in oneself to be able to give birth to a dancing star." (Degenaar, 1989:90.)

In die Simbolisme lei die ekstatische soms na 'n gevoel van dekadensie en agteruitgang. *Polonaise* (Nijhoff, 1970:41) is 'n goeie voorbeeld van die voorafgaande stelling:

Wij grijpen angstig naar een laaste daad.
De vaart der wereld wordt in ons verricht;
Ons leven, in verwildering ontwricht,
Heeft nog de rust niet die zich sterven laat.

In die gedig word die perspektief van die spreker gegee wat in 'n vervoering is van 'n dekadente samelewing wat beskryf word in woorde soos "waanzin", "dooden-dans", "gele naaktheid", en "groene grijs". Nijhoff beeld ekstase deur middel van drank en waansin in *Pierrot*:

Dit was een dans op den uitersten rand
Der steilten van verbijstring. Als een brand
Joeg waanzin door mijn lijf heen, dat ging breken -

Als wie een moord deed, heb ik omgekeken
En zag me alleen staan in de vale straat,
En vluchtte weg en sloeg me voor't gelaat.
(1970:42)

Die ontmoeting van die "ek" word beurtelings geassosieer met die nag, heidene, die dood, vermoeidheid, die ekstase van dronkenskap. Die stelling is vroeër vollediger bespreek onder 4.4.

In die gedig *Holland* beeld die digter 'n vervoering en 'n ekstatische verlange na die lewe:

Rood van verlangen, bonzende van vragen,
Ging weer een stuwen door mijn bloed, als breede
Dorpen aan uwe glanzende eindens lagen,
En slooten weiden in figuren sneden.
(1970:47)

Soos in bogenoemde gedig ervaar die spreker ekstasies in die gedig van Van Wyk Louw 'n kreatiewe skeppende handeling uit die chaos.

Ekstase

Gedagte is ek van Gods vlamme siel,
en woord van Sy mond,
lied van Sy hart se liefde en haat,
en daad van Sy wil.
Hy't my gedink soos die sterre
en ons geskep na Sy droom,

Ons wat die klank van Sy lag is,
van helder ewige blydschap.
Ek vloei in Hom, vloei in Sy wydheid
soos 'n stroom in die oseaan;
en soos geur in die blomme lewe,
leef ek in Hom:
ek is Hy, Hy ek,
grensloos in ewigheid.
(1981:26)

Teenoor die positiewe skepping in bogenoemde gedig vergestalt Louw die ekstase van dronkenskap en bedwelming asook die ontnugterende realiteit in die gedig *Fees*:

En nou's dit oor: die kelkies lê in stukke;
die wyn bevlek die tafel, en die rose
is verflenter en verwelk; die vose
ruik van wyn is deur die kamer; rukke
nagwind laat die verre deure slaan.
(1981:41)

Die vergeefsheid en kortstondigheid van 'n opwellende ekstase en 'n vervoering word gesuggereer in *Die hart op die fees*. Die ek-spreker sonder hom af op 'n tipiese simbolistiese wyse deur op reis te gaan. Van den Berg (*In*: Steenberg et al., 1992:157) sê dat die "misterie van die 'anderkant', die onbereikbare" dikwels in die Simbolisme deur blou hemelruime of woude gesimboliseer word:

Die nag, die laster en gelag
wat soos blou seep-sop in my week -
o log en donker, bot verdriet
waaroor hulle opskuim, singend breek ...

Ek sal van hierdie reis nie keer
en julle ken, want geel en stil
riviere, vreemde Kongo's, en
oerwoude wat wit draderig tril ...
(1981:130)

Soos Louw se soeke na 'n "vreemde anderkant" beeld Gauguin 'n versugting na 'n idilliese en ongekunstelde lewenswyse uit in *Die mark* (afdruk 12). Die landskappe van die simboliste was ver verwyderd van die geblomde seelandskappe van die Impressionisme. In die skildery is daar 'n opsetlike vermenging met Egiptiese en Oseaniese kulture. Thompson (1987:152) wys daarop dat dit die skilder se manier is om erkenning te gee aan kontemporêre antropologiese teorieë aangaande die etniese oorsprong van die eilandbewoners wat hulle ontstaan gehad het in die antieke beskawings in Egipte. Die versmelting van twee wêreldes in die skildery is die kunstenaar se manier om hierdie "ander", bo-aardse bestaan uit te beeld. Die fresco-agtige figure word simbool van hierdie bestaan. In werklikheid was die vroue prostitute wat gereeld rond gesit het en gewag het op klandisie. Die ondertoon van die skildery is dekadent. Gauguin skilder die prostitute met soveel oorgawe in helder kleure, maar verkies om Westerse invloede onder die inboorlinge nie in dié werk te laat deurskemer nie. Volgens Bolton (1989:40) gebruik Gauguin lyn en vorm in die skildery om misterieuse gebare op 'n elementêre wyse uit te druk.

'n Idille, waar mens en dier in harmonie saamleef, word uitgebeeld in *Die wit perd* (afdruk 7). Die skilder skep 'n atmosfeer van vervoering deur middel van die waterval en boomtakke wat die naakte ruiters in die agtergrond omsingel. Die naakte ruiters is volgens Bolton (1989:54) simbool van vryheid en ongebondenheid, wat die element van ekstase verder verhoog.

Die roepstem (afdruk 8) is volgens Bolton (1989:58) 'n uitdrukking van Gauguin se houding en gevoel jeens die tropiese paradiyseilande waar hy hom bevind. Hy sê dat Gauguin in die skildery die suggestie laat van "an exuberant and wild nature and a tropical sun which sets on fire everything around it". Hy beweer dat dit 'n lewe in die buitelug is, maar terselfdertyd intiem. Die fluisterende vroue staan in 'n paleis wat deur die natuur self versier is, daarom gebruik die skilder helder kleure, "and this fiery yet softened and silent air" betower die skilder (Bolton, 1989:58).

Gauguin beeld deur middel van helder kleure 'n gevoel van ekstase uit, maar hy beeld ook die dekadente agteruitgang van 'n eens ongeskonde eilandbestaan uit in byvoorbeeld

Die mark (afdruk 12). Die vroue wat uitgebeeld word, is prostitute wat die mark gereeld besoek.

Trekke van die Simbolisme is herkenbaar in die werk van Gauguin, Nijhoff en Louw. Die dekadente inslag - waaronder ekstase, 'n beswyming en ontvlugting deur middel van drank, dwelms en seks - is in die beelde van verval byvoorbeeld in *Fees*: "’n vose ruik van wyn"; in *Die mark* (afdruk 12) en in *Polonaise*: "Ons leven, in verwildering ontwricht".

Die vervoering en ekstase wat die kunstenaars beleef moet nie noodwendig net aan die dekadente gekoppel word nie. Dit lei ook na die ontdekking van ’n idille, ’n "ander wêreld", wat ’n tipiese simbolistiese strewe is. Gauguin vind hierdie idille in *Die wit perd* (afdruk 7), Nijhoff beleef dit in *Holland* en Louw in *Die hart op die fees*.

5.4 DIE ANDER WERKLIKHEID

Degenaar (1989:92) beweer dat die kunstenaar ’n droomwêreld of ’n tweede wêreld skep, omdat hy die gebrokenheid in die wêreld wil teengaan en die lewe die moeite werd wil maak.

Die Simbolisme huldig die konsep van "twee wêrelde". Van den Berg (*In*: Steenberg et al., 1992:148) sê dat die twee wêrelde bestaan uit ’n "aardse, onvolmaakte wêreld van die sterflike" en dat die ander wêreld "die ideale, volmaakte wêreld van onverganklike oerbeelde is". Vir die simboliste is eersgenoemde wêreld die reële, eindige wêreld van die sintuie waarin die digter/kunstenaar simbole vind, die "ander wêreld" is die bo-sintuiglike, transendente werklikheid waarna die simbole verwys. Die stelling is bespreek in hoofstuk een. Deur die illusies van die kuns skep die mens ’n tweede wêreld met die doel om die lyding in die wêreld en die ongeluk wat dit veroorsaak, te besweer. Volgens Degenaar (1989:92) word die "unbearable weight of being" getransformeer tot die "bearable lightness of art".

Vrou met ’n blom (afdruk 17) beskryf Venturi (1973:167) as ’n meesterstuk. Gauguin het ’n groot bewondering gehad vir die skoonheid van die inboorlingvroue. Venturi (1973:167) sê dat Gauguin simpatiek was vir die naïewe natuurlikheid van die Tahitiane; "he was enthusiastic over the warm rich tones of their flesh". Die vrou is geskilder in warm bruin kleure, blou-swart hare en pers-blou kledingstukke wat uitstaan teen ’n

ligte agtergrond, in skakerings van groen en rooi. Die kunswerk beeld die varsheid en die nuwe kwaliteite van die Tahitiaanse vrou.

In *Geel Christus* (afdruk 15) word beelde geabstraheer en helder kleure gebruik om sodoende vorm te gee aan 'n eie persoonlike interpretasie van die idee. Die skildery is volgens Bolton (1989:30) "focused on the strength of the Breton women's faith, representing the power of an inner vision which brings to reality Christ's suffering". Die werk is totaal verwyder van die Realisme en Naturalisme. In die skildery word die verbeelde werklikheid gesuggereer deur beelde van die Christusfiguur en die vrouens in die voorgrond. Die verwringing van die liggaam van Christus word simbool van lyding en pyn. Deur ongewone kleurgebruik word 'n eeu-oue voorstelling van Christus aan die kruis verplaas na 'n bo-wêreldse belewing.

Venturi (1973:166) sê dat die kunstenaar se aandag nie by die skildery is nie vandaar die geel kleur van die Christusfiguur wat ook in die agtergrond is, asook die blou skaduwees - "for the purpose of expressing the sadness of the country, its bareness, its autumnal aspect. Symbolism is thus for Gauguin a way of expressing himself indirectly". Die toneeltjie speel af teen 'n gestileerde agtergrond wat deel is van die kunstenaar se droomwêreld wat hy wil uitbeeld.

Die kontras tussen werklikheid en droom word verder beklemtoon deur verskillende tipes kwashale en aanwending van die verf op die oppervlaktes van die doek.

Soos Gauguin, bou Nijhoff vanuit die werklikheid die droom en sluit daarmee hede en verlede. In die gedig *De twee nabijvers* (Nijhoff, 1970:131) skep die digter 'n wêreld met 'n belangrike kerngedagte, naamlik versoening, wat gemetaforiseer word deur 'n boom. Bakker (1987:74) se siening is dat daar op poëtiese wyse uitdrukking gegee word aan die versoening tussen hede en verlede. Die digter skep 'n verband tussen 'n dooie boom en 'n lewende ander werklikheid:

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

Stil! Hoor! De nachtegaal hervat
zijn lied in't hartje van de stad.
Men heeft er woningen gebouwd
van nieuwe steen en blinkend hout.
(1970:131)

Die oorgang van die konkrete na die ander werklikheid word voltrek deur beelde soos “achtertuin” teenoor “in’t hartje van de stad”; “kaal en lelijk kruin” teenoor “nieuwe steen en blinkend hout”.

Die digter ontsnap van die lelike alledaagse agterplaaswerklikheid tot ’n geïdealiseerde droomwêreld waar die nagtegaal sing.

Soos in voorgenoemde gedig onttrek die digter hom van die werklikheid na die wêreld van die verbeelding in *Aan mijn kind*. Hy skep ’n geïdealiseerde werklikheid:

Was het een droom, of was het werkelijkheid?
Kunnen er zulke dingen niet gebeuren?
O had ik in mijn dromen maar altijd
Een parasol van wonderen en kleuren -
(1970:70)

Nijhoff beeld sekere emosies en gevoelens uit met behulp van beelde waarin die droom ’n “parasol van wonderen en kleuren” is, ook in die beeld van die pou met sy “steen en oogen”. Hy plaas as’t ware sy eie emosies en gevoelens eenkant en beleef deur ander personasies wat die mens werklik wil sien en ervaar. Die gedig *De twee pauwen* demonstreer ook die bewering:

Zoo treedt hij zeker naar zijn tegenstander,
Die op hem wacht, de pooten vast in’t zand,
De steenen oogen stil; - en triomfant
Glimlacht hij naar het schreeuwen van den ander.
(1970:112)

In die gedig *Con Sordino* vind mens dieselfde onttrekking van die werklikheid en ’n belewing deur middel van ’n droom. Vir die simbolis is die verlore kindertyd die ideale wêreld om te herbeleef. Van den Bergh (1973:820) sê dat die kind ’n ongerepte wese is “dat nog niet lijdt onder het dualisme van geest en liggaam”. Hy toon aan dat dit ’n tipiese tema in die simbolistiese digkuns is:

De wereld is herboren na dit sneeuwen
En ik ben weer een kind na deze nacht.
Wees goed voor mijn eenvoudigheid, die zacht
Spreekt als een schilderij der middeleeuwen.
(1970:65)

Van Wyk Louw beeld soos Gauguin en Nijhoff 'n wêreld van verlange en droom uit. In die gedig *Nog eenmaal wil ek* soek Louw na antwoorde op die raaisel van bestaan in 'n donker dreigende wêreld:

Nog eenmaal wil ek in die skemeraand
weer op ons dorp en by ons dorpsdam staan,
weer met my rek óp in die donker skiet,
en luister, en al word ek seer en dof,
hoe die klein klippe ver weg in die riet
uit donker in die donker water plof.
(1981:163)

Voorafgaande gedig skep 'n ander werklikheid wat gebaseer is op die kinderwêreld en dui op die nietigheid van die mens teen 'n groot donker, onbekende grootmenswêreld. “Uit donker in die donker water plof” metaforiseer die duistere nietigheid van die mens.

In *Karoo-dorp: someraand* (Louw, 1981:253) word die feitlik vervloë wêreld van die ou Karoosamelewing liries beskryf. Die digter beeld 'n ou-wêreldse eenvoud in die gedig uit, soos wat Gauguin die eenvoud van die vroue in *Geel Christus* (afdruk 15) en die naïwiteit van die vrou in *Vrou met blom* (afdruk 17) uitbeeld:

Die laat-middag het room geword
en treine wat ver fluit
en 'n wit-bont Klaas-ska'wagter
wat wag-hou op 'n kluit

dóer op die nasionale pad
loop motortjies onhoorbaar, hoog;
Oum-Appie-Slagkraal se ou fiets
kom staan, vanself, moeg, voor die oog:
(1981:253)

Die oorgang van die harde Karoowerklikheid na 'n geïdealiseerde ander werklikheid word verwesenlik deur distansiëring. Die digter kyk en dis asof hy die Karoodorp van veraf ervaar: “treine wat ver fluit”, “dóer op die nasionale pad”, “motortjies”. Die distansiëring het die effek dat dit die werklikheid verklein en die droom vergroot.

Van Wyk Louw situeer hom met die gedig *Groot ode* (Louw, 1981:322) in die historiese konteks van die Europese Modernisme. Die digter is gepreokkupeer met die beperktheid van die mens in die heelal en 'n soeke na die onbereikbare, onherkenbare God. Dit is 'n soeke wat aansluit by die simboliste se soeke na die Absolute, die Ideale en die

Skone, 'n gees wat groter as die nietige mens is, maar wat slegs deur middel van die kuns bereik kan word.

Die digter skep soos Nijhoff en Gauguin, 'n eie wêreld waarin hy soek na 'n afsydige en kil God. Hy maak homself los van die samelewing. Sy soeke na 'n filosofiese waarheid, word in *Groot ode* die volwasse intellektueel se grondige uitreik na groter begrip van die Absolute waarheid (Pretorius, 1984:119):

Veel liefliker is dit
om in die dood se skeur in
- nuuskierige en ontdekker -
gierig na niks meer,
hand aan die wand te sluip
- self hand word in 'n handskoen -
as om in hierdie brandende
stad rond te waar
...
Sonder end. Gaan dit voort.
Gaan 'n ster - een van die koues! -
nie skielik neerdonder met "Nee!" nie!
Afsydigheid die is groot
en is antwoord.
(1981:322)

Pretorius (1984:121) verklaar die aangehaalde verse as 'n beeld van die teennatuurlike mens wat hom met sy denkaktiwiteite in 'n grot, die "dood se skeur", waarin hy "hand aan die wand" tastend-ontdekkend beweeg, bevind. Hierdie enkeling, mens-van-die-gees, is "nuuskierige en ontdekker", dus brandende om dinge te wete te kom, die waarheid te ontdek, om dinge te weet "tot in die volte".

Groot ode is gebaseer op 'n bestaanswerklikheid waaruit 'n ander wêreld in die kuns geskep word: die soeke na die sin van bestaan.

In die bespreekte werke van die drie kunstenaars is daar deurgaans trekke van die Simbolisme te sien: die soeke na 'n volmaakte bo-wêreldse bestaan wat uitgebeeld word in geïdealiseerde beelde van primitiewe bestaan (Gauguin); 'n oproep van 'n verlore jeugherinnering, 'n vereenselwiging met 'n onbereikbare, onherkenbare goddelike wese (Nijhoff). By Louw word die ander werklikheid gerekonstrueer vanuit verskillende perspektiewe: die wêreld van die kind, die distansiëring van die Karoo-werklikheid en laastens die soeke van die volwasse intellektueel "uit die dood se skeur" na die gans andere.

5.5 DISHARMONIE AS DEEL VAN DIE ESTETIESE

Degenaar (1989:92) beweer dat die disharmonie en die ontstellende in die lewe deel is van die estetiese. Vroeër in die hoofstuk is daarop gewys dat die tragiese kuns die ontstellende en disharmoniese 'n suiwerende betekenis gee.

Geel Christus (afdruk 15) van Gauguin is 'n goeie voorbeeld van die disharmoniese, die lelike wat 'n suiwerende invloed het. Gauguin (Bolton, 1989:30) sê oor die werk: "Sometimes I hear people say: that arm is too long. Yes and no. No, principally, provided, as you elongate, you discard verisimilitude to reach out for mystery."

In die skildery is die kruis dominant. Kleurharmonie en tegniek is grof en ongekunsteld aangewend wat die aard van die Breton mistisisme uitbeeld.

Die selfportret *Paul Gauguin: die ongelukkiges* (afdruk 14) is 'n verwysing na die verontregte held in Victor Hugo se roman. Die skilder se gesig domineer die linkerkant van die skildery en is oorwegend in plat, onvleiende vlakke wat sterk omlyn is, geskilder. Die gesig staan uit teen 'n helder oker agtergrond.

Gauguin sien in die skildery "the mask of a ... powerful ruffian ... who has a certain nobility and inner kindness" (Bolton, 1989:9). Die selfportret is nie vleierend nie - die skilder oorbeklemtoon die haakneus en harde, dringende blik in die oog. Gauguin slaag egter daarin om deur middel van die lelike, die disharmoniese in die werk sekere karaktereienskappe oor te dra wat deernis wek: ambisie en 'n totale geloof en vertroue in sy werk en teorieë oor die skilderkuns.

Waar Gauguin die ontstellende uitbeeld in verwronge beelde en plat vlakke, beeld Nijhoff die ontstellende uit in die gedig *De vervloekte VIII* (Nijhoff, 1970:62) soos bespreek onder 4.8, deur gebruik te maak van die man/vrouverhouding. Die erotiese situasie in die gedig word as middel gebruik om 'n gevoel van ontevredenheid, verdriet en frustrasie uit te beeld. Die wanhopige soeke na rus en vrede, en die ang dat "God niet weet" is in die gedig:

Is dit een zegening, is dit een vloek?
Weet God dat wij alleen een rustplaats vragen
Buiten geluid, buiten het licht der dagen
En buiten alles wat ik angstig zoek?
(1970:62)

Beelde soos “is dit een vloek?”; “buiten geluid”, “buiten het licht;” “buiten alles” en “angstig” suggereer die disharmonie wat in hierdie gedig esteties georden is.

In *Die strandjutwolf* (Louw, 1981:136) word die disharmoniese en lelike deur die volgende beelde tot stand gebring: ’n groteske, dreigende ondiër wat “snuiwe aan die drumpel” en “luister by die skoorsteen in”:

Dit kom net met die donker maan:
ek hoor dit vër eers roep
soos iets wat klak in die veld;
dan is dit by die stoep ...

Ek weet hy is so grys en groot,
dat as hy regop klim
dan krap sy pote aan die nok,
hy luister by die skoorsteen in ...
(1981:136)

Raka metaforiseer die disharmoniese wat onder andere die totale vernietiging van die goeie in die gemeenskap bewerk. Raka is, volgens Opperman (1953:213) die verniel-sugtige en oerkragtige. Raka se koms is die bewusmaak van die disharmoniese (die negatiewe) in die gemeenskap:

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

Hy was geen boorling van dié ruim gebied
van oerwoud en groot groen riviere.
Maar nou het hy met ’n kabbeling in sy spiere
opgerys en oor die grys sand
’n vreemde dans gevoer uit sy land:
(1981:95)

Dit is opvallend dat Louw in voorafgaande verse die negatiewe (disharmoniese) in “mooi” beelde vergestalt. Hiermee ironiseer Van Wyk Louw die negatiewe in die gemeenskap.

In teenstelling met Louw se vernielsugtige Raka spreek Nijhoff ’n verlanget uit na ’n ander wêreld - weg van dié wêreld vol verleiding, hartseer en die lelike in die gedig *Pierrot*:

'k Ontmoette 's nachts een vrouw bij een lantaren
Geverfd, als heidenen hun dooden verven -
Ik zei tot haar: "Vrouw, ik ben moe van zwerven."
Zij lachte om mijn wit pak en mijn gebaren.
(1970:42)

Die ontstellende en disharmoniese word in die werk van al drie die kunstenaars uitgebeeld - maar onderliggend is die uiteindelijke doelwit 'n soeke na 'n utopiese bestaan, 'n afsondering en vervreemding van herkenbare dinge uit die werklikheid. Die dood, kruisiging van Christus en 'n lewensmoegheid (*Pierrot*) verwring en lei tot disharmonie: deur die uitbeelding van laasgenoemde koester die kunstenaars onbewustelik die hoop dat die Ideale Skoonheid en Ideale bestaan die uiteindelijke logiese uitvloeisel is.

5.6 SAMEVATTING

In die hoofstuk is gepoog om aan te toon dat die estetiese element in die kunste 'n refleksie is van die kunstenaars se onderskeie lewens- en wêreldbeskouing. Die estetiese is deel van sintuiglike waarneming en reaksie, emosie en ekstase wat die gevolg van die waarneming is. Die disharmoniese, die lelike kan beskou word as deel van die estetiese spel.

Die estetiese lê in die soeke na 'n ideale, bo-wêreldse bestaan wat die simboliste se strewe na 'n ontvlugting van die werklikheid is.

Gauguin, Nijhoff en Van Wyk Louw se werke toon ooreenkomste en raakpunte met die strewe van die simboliste na 'n ideale Skoonheid.

Gauguin beeld 'n ideale paradysbestaan uit deur die Suid-See eilande as agtergrond te gebruik. Helder kleure en eenvoudige, plat vlakke beklemtoon die estetiese, ongekunstelde bestaan waarna die skilder sy hele lewe lank gesoek het. Hierdie strewe van Gauguin toon raakpunte met die simboliste se strewe na 'n ideale bestaan waarin die Skoonheid 'n belangrike rol speel.

Van Wyk Louw en Nijhoff besing die Skoonheid in die aantal bespreekte gedigte in die hoofstuk. Raakpunte met die Simbolisme is veral geleë in die verlange na 'n ander wêreld, byvoorbeeld *Pierrot* en *Karoo-dorp: someraand*.

Die strewe van die simboliste na ideale Skoonheid lei tot 'n gevoel van die dekadente en disharmoniese. Trekke hiervan kan gesien word in werke soos byvoorbeeld *Fees* en *Polonaise*. In die werke van Gauguin is die dekadente meer subtiel byvoorbeeld *Die mark* (afdruk 12). Die drie kunstenaars wil deur hulle kunswerke die Skoonheid werklik. Louw, Nijhoff en Gauguin beeld die skoonheid uit as 'n bestaan hoër as die menslike bestaan. Die ideaal van die simboliste is om die aardse bestaan te omvorm tot 'n hoër werklikheid van die Skoonheid: in die werke van Louw, Nijhoff en Gauguin word die ideaal onbewustelik nagestreef. Gedigte soos *Aan die skoonheid*, *Holland* en die skildery *Vrou met 'n blom* (afdruk 17) is goeie voorbeelde hiervan.

HOOFSTUK 6

BEVINDING

Uit die studie het geblyk dat dit moontlik is om duidelike raakpunte tussen die poësie en die skilderkuns te identifiseer binne 'n bepaalde stylrigting. Die bevindinge na afloop van die studie is die volgende:

- Die titel as strukturelement (vergelyk bespreking 2.1) tree in die kunswerke op as leemtevullende komponente, maar skeep ook 'n middel tot assosiatiewe en metaforiese nuutskeppings. Hierdie verskynsel geld vir al drie kunstenaars en is 'n duidelike raakpunt.
- Binne die raamwerk van die Simbolisme toon die ontginning van die beelde deur die drie kunstenaars in hulle onderskeie genres opvallende raakpunte. Beelde van eensaamheid, die vrou (in hoofstuk 2.2) asook die besondere kleurgebruik veral blou, groen en geel lê verbande tussen die verskillende kunsoorte.
- In die ordening van stof is daar enkele raakpunte byvoorbeeld herhaling (bespreek onder 2.3), asook die tweewêreldekonsep wat deur die kunstenaars ontgin word. Herhaling by al drie die kunstenaars het die funksie dat dit intensiveer en dat dit die oorgang van die konkrete na die abstrakte bewerkstellig. Die tweewêreldekonsep het die raakpunt dat elke kunstenaar uit sy bekende wêreld in die kuns beweeg na 'n "ander werklikheid".
- Die kuns van Louw, Gauguin en Nijhoff kommunikeer die kunstenaar se soeke na 'n bo-sintuiglike, ideale bestaan (bespreek in hoofstuk 3). Die kommunikasieproses in al drie kunstenaars se werk vra 'n ingeligte interpreteerder. Al drie die kunstenaars se kommunikasieproses is gekompliseerd. Binne die raamwerk van die Simbolisme vereis dit interpreteerders met 'n bepaalde insig en kennis
- Tipies simbolistiese temas is ondersoek, naamlik die digter as profeet, dood en verganklikheid, dekadensie, die vrou en 'n verlore kindertyd. Bespreek in hoofstuk 4. Al drie die kunstenaars hanteer hierdie tipiese simbolistiese temas in hulle werke.

- Die estetiese is die resultaat van die keurige ordening van al die struktuurelemente van die kunswerk. Skoonheid is vir die simboliste die uiteindelijke doelwit in enige kunswerk en manifesteer hom ook in die kunswerke van Louw, Nijhoff en Gauguin. (Soos aangetoon in hoofstuk 5.)
- Ten slotte is bevind dat die digkuns van Louw en Nijhoff en die skilderkuns van Gauguin binne die raamwerk van die Simbolisme verbande met mekaar toon. Verbande lê veral in die kunstenaars se soeke na isolasie en afsondering en die skep van 'n transendente werklikheid weg van 'n aardse bestaan. Ongewone beeldgebruik en analogieë (hoofstuk 2) maak die kunswerk soms “duister” en ontoeganklik vir die gewone interpreteerder. Herinneringe aan 'n gelukkige, verlore jeug en die “paradysideaal” (hoofstuk 5) skep spanning en konflik tussen die werklike bestaan op aarde en die Ideale bestaan. Louw, Nijhoff en Gauguin vergestalt die idee dat die kunstenaar 'n uitverkorene is (hoofstuk 5) en slegs deur kuns Skoonheid en die “ander wêreld” kan verwerklik.

Die studie betrek hoofsaaklik net die digkuns en die skilderkuns binne die raamwerk van die Simbolisme. Dit is moontlik om die beeldhoukuns, dans, musiek, argitektuur daarby te betrek, maar die omvang van die studie laat dit nie toe nie.

Ten slotte is met hierdie studie wat raakpunte aandui, gepoog om aan te toon dat die “vergelykende estetika” soos gedefinieer deur Sourian (Seaman, 1981:5) wel toepasbaar is:

“... comparative aesthetics is the discipline whose basis is a confrontation between art works, and the procedures of the various arts (such as painting, drawing, sculpture, architecture, poetry, dance, music etc.). The field of comparative aesthetics then, is like comparative literature the different arts being like the different languages, striving for parallel artistic effects”.