Aspekte van die Poësievernuwing in Afrikaans na 1950.

Verhandeling voorgelê ter vervulling
van die vereistes vir die graad Magis-
ter Artium in die Fakulteit Lettere
en Wysbegeerte aan die Potchefstroomse
Universiteit vir Christelike Hoër On-
derwys

deur

Ammerensia Robinson

Studieleier: Prof. T.T. Cloete

Januarie 1971

INHOUD

HOOFSTUK I	ORIËNTERING		1
	1 INLEIDING		1
	1.1 BEGRIPSBEPALING		2
HOOFSTUK II	TEKENS VAN 'N VERNUWINGSBEWUSSYN . . .		6
HOOFSTUK III	'N NUWE WERKLIKHEIDSBESKOUING		23
HOOFSTUK IV	DIE TAALGEBRUIK		53
HOOFSTUK V	DIE DIGTERLIKE BEELD		80
HOOFSTUK VI	DIE KLANK		98
HOOFSTUK VII	DIE RITME		121
HOOFSTUK VIII	INTERPUNKSIE		155
HOOFSTUK IX	SITUERING VAN DIE AFRIKAANSE POËSIE-VERNUWING BINNE DIE GROTER LITERÊR-HISTORIESE RAAMWERK		178
HOOFSTUK X	GEVOLGTREKKINGS		188
	BIBLIOGRAFIE		192

HOOFSTUK I

ORIËNTERING

1 INLEIDING

Die nuwe tendense in die Afrikaanse poësie na 1950 is op wyd uiteenlopende wyse krities beoordeel. Enersyds is byvoorbeeld opgemerk dat „'n koue wind aan die opsteek (is) in ons literatuur."[1] Andersyds is beweer dat „'n literatuur wat sulke verse voortbring, hom nie (hoef) te skaam tussen die ouer literature van die wêreld nie."[2] Die poësie van Breyten Breytenbach, wat onder andere 'n belangrike bydrae tot die vernuwing lewer, is sowel „'n modeverskynsel, en daarom in essensiële sin juis nie so danig nuut nie"[3] genoem, as „moderne poësie deurgaans sonder mode, houding, snaaksheid, sonder modernisme."[4] Daar is gepraat van Breytenbach se „miskenning van die gedig as gedig,"[5] maar ook van sy poësie as „oor die algemeen heel streng gevormde poësie"[6] waarin daar „verbluffende gebondenheid"[7] gevind word.

Rob Antonissen beweer egter dat „.... teenstrydighede (in die kritiese beoordeling van kunswerke) glad niks teen die kunswerk as 'n betroubare objek van kontrole (bewys) nie. Wát ook al die oordeel, die kunswerk is wat dit is."[8]

Die studie is dus onderneem om in die poësie self na te gaan in watter opsigte daar in die Afrikaanse poësie na 1950 'n vernuwing plaasvind, en wat die aard en die funksie van die verskillende veranderinge is. Ten slotte word aandag gegee aan 'n moontlike situering van die Afrikaanse poësievernu-

1. Grové, A.P. „Tendense in die hedendaagse Afrikaanse Poësie." Standpunte 71, jg. xx, nr. 5, bl. 12 - 23.
2. Brink, A.P. „Blomme vir Boeddha." Standpunte 73, jg. xxi, nr. 1, bl. 44 - 56.
3. Grové, t.a.p.
4. Antonissen, Rob. Spitsberaad, bl. 148.
5. Grové, t.a.p.
6. Antonissen, t.a.p.
7. Brink, t.a.p.
8. Antonissen, a.w., bl. 222.

wing op literêr-historiese vlak. In die studie is deeglik rekening gehou met die kompleksiteit van dié poësie, selfs in gevalle waar dit misleidend eenvoudig voorkom. Daarom moet die afleidings wat in die studie gemaak word nie as kategoriese stellings opgeneem word nie, maar slegs as gevolgtrekkings wat gebaseer is op die persoonlike insigte wat uit die beperkte ondersoekveld gevorm is.

Vanweë die omvang van die ondersoekveld moes ʼn sekere terreinafbakening gemaak word. Daarom is gekonsentreer op aspekte van die vernuwing wat in die loop van die ondersoek belangrik geblyk het. Verder is in die studie slegs gebruik gemaak van die volgende digbundels: uit die oeuvre van Wyk Louw die bundels Nuwe Verse (1954) en Tristia (1962), wat spesifiek tot die nuwere Afrikaanse poësie behoort, van Peter Blum die bundels Steenbok tot Poolsee (1955) en Enklaves van die Lig (1958), van Adam Small Kitaar my Kruis (1961) en sê sjibbolet, van Boerneef slegs die bundels Mallemole (1962), Palissandryne (1964) en Op die flottina (1967), van Ingrid Jonker Rook en Oker (1964) en Kantelson (1966), en van Breyten Breytenbach die drie bundels die ysterkoei moet sweet (1964), die huis van die dowe (1967) en Kouevuur (1969). Die poësie van die genoemde digters het in belangrike mate die weg aangedui van ʼn vernuwing en hulle het dit op eie wyse in hulle poësie ontgin.[9]

1.1 Begripsbepaling

Sekere terme wat in die studie herhaaldelik gebruik word, verg nadere presisering. Die basiese begrip „vernuwing," waarom dit in die studie gaan, vereis nadere omlyning omdat daarby belangrike gesigspunte betrokke is wat die verloop van die ondersoek beïnvloed.

---

9. Ezra Pound beweer byvoorbeeld dat daar by ʼn vernuwing onderskei kan word tussen „inventors, masters, diluters" ens. Literary Essays of Ezra Pound edited with an introduction by T.S. Eliot, bl. 23.

D.J. Opperman het opgemerk: „In enige digwerk van betekenis, al lyk hy hoe tradisioneel, is daar iets nuuts wat een of ander van die volgende betref: die woordeskat, die verstegniek, die ritme, die beeldspraak, rymwoord, lewenshouding, tema of een of ander element .... maar iets nuuts is daar altyd."[10] Wanneer die term „vernuwing" egter in hierdie studie gebruik word in verband met ŉ bepaalde rigting wat ingeslaan is in die Afrikaanse poësie, is daarby meer betrokke as ŉ „indiwiduele" nuutheid wat eie is aan elke nuwe gedig van betekenis. Dit gaan hierby om ŉ poësieverskynsel wat in die algemeen so verskillend is van die voorafgaande poësie, dat dit ŉ nuwe poësievorm ten gevolg het. So ŉ nuwe poësievorm wat onderskei kan word, is uiteindelik die „resultaat van een ondergrondse, duistere, onweerhoudbare beweging, waarvan de vormaspekten als zij nieuw, en zelfs als zij revolutionair waren, werden geboren uit een organische innerlijke noodzaak."[11] Daarom is so ŉ vernuwing gewoonlik min of meer gelyktydig waarneembaar in die werk van verskillende digters. Volgens Etienne Leroux vind „ware vernuwing alleen plaas as daar nie meer presies in die huidige vorm gesê kan word wat jy wil sê nie...... Jy kom tot die ontdekking dat die bestaande vorm nie meer die ontwykende gevoelsinhoud presies weergee nie."[12]

ŉ Belangrike gesigspunt ten opsigte van so ŉ vernuwing is dus ook dat „literatuur alleen geschapen kan worden vanuit literatuur."[13] Ook ten opsigte van die poësie geld die opmerking dat „al duidt het begrip van een nieuw tijdperk op een discontinuïteit in de geschiedenis, deze kan nimmer de

10. „Moderne Tendensies in ons Poësie," <u>Standpunte 43</u>, jg. xvi, nr. 1, bl. 4 - 15.
11. Dubois, Pierre. „Problemen van Vernieuwing en Traditie in de Nederlandse Literatuur", <u>Standpunte 80</u>, jg. xxii, nr. 2, bl. 1 - 11.
12. „Vernuwing in die Prosa". <u>Sestiger</u>, jg. 2, nr. 4, bl. 31 - 35.
13. Dubois, t.a.p.

continuïteit daarin teniet doen. Als er van een nieuw tijdperk sprake is, dan is dit voorbereid in het verleden."[14] Die vernuwing waarom dit hier gaan, is nie ʼn geïsoleerde gebeure in die Afrikaanse poësie sonder voorlopers en/of selfs ooreenstemmende voorbeelde in die voorafgaande poësie nie. Dit word as vernuwing bestempel omdat die „kwantitatiewe verandering op de duur .... het karakter krijgt van een kwalitatiewe verandering."[15] Waar ooreenstemmende voorbeelde in die vroeër poësie gevind word, is dit geïsoleerde gevalle. Wanneer sulke voorbeelde so vermenigvuldig en ook saamhang met geheel en al nuwe tendense (kwantitatiewe verandering), dat dit die aard van die poësie beïnvloed (kwalitatiewe verandering), bring dit vernuwing teweeg. Wat in geval van die poësievernuwing gebeur, stem dus ooreen met wat André Brink van die prosavernuwing beweer, naamlik dat „daar elemente (is) van opstand, van afbreek, van uitbreek, van volstrekte nuwe dink, maar daar is ook baie ander elemente wat die resultaat van ʼn lang en natuurlike groeiproses is: gestimuleer deur faktore binne die literêre situasie, maar ook dikwels deur prikkels van buite."[16] In verband met ʼn vernuwing is die feit dat dit deel is van ʼn groeiproses van net soveel belang as die feit dat dit rewolusionêr is.

Die tweede term in die verhandeling wat nader omskryf moet word, is „modern." Dit word nie gebruik met die uitsluitlike betekenis van „behorende tot die jongste tyd" nie. Daar is reeds daarop gewys dat die verskynsels, waarom dit in die verhandeling gaan, nie slegs tot die huidige tyd beperk hoef te wees nie. Die term „modern" word dus hier gebruik in die betekenis van beskouinge, vorme, verskynsels, wat die bestaandes van enige spesifieke tyd deurbreek en wysig. Daarom is dit moontlik om in die Bybel, wat meer as tweeduisend jaar gelede geskryf is, dinge aan te toon wat as „modern" bestem-

---

14. Van Riessen, Prof. Dr. Ir. H. Mondigheid en de Machten, bl. 25.
15. Van Riessen, a.w., bl. 26.
16. Brink, André P. Aspekte van die Nuwe Prosa, bl. 11.

pel kan word, en word 'n digter soos Baudelaire, wat van 1821 tot 1867 gelewe het, bestempel as „der dichter der Modernität."[17]

In gevalle waar gepraat word van die jongste of die nuwere Afrikaanse poësie, gaan dit in die verhandeling om Afrikaanse poësie wat tussen 1950 en 1970 gepubliseer is.

---

17. Friedrich, Hugo. Die Struktur der Modernen Lyrik. bl. 25.

HOOFSTUK II

TEKENS VAN 'N VERNUWINGSBEWUSSYN

Die belangrikheid van vernuwing in die literatuur, soos in al die kunste, is ten opsigte van die Afrikaanse situasie herhaaldelik beklemtoon. Van Wyk Louw noem byvoorbeeld „vernuwing as sodanig (das Ding an Sich), die lewe self van die literatuur."[1] So ŉ vernuwing hang nou saam met ŉ nuwe beskouing en ervaring van die werklikheid. Daar was in die Afrikaanse poësie reeds vroeër blyke van die feit dat ŉ veranderde werklikheidsbeskouing aanleiding was tot ŉ vernuwing. Só praat D.J. Opperman van die ontstaan van ŉ Derde Afrikaanse Beweging met „ŉ strewe na volwassenheid, selfstandigheid en verskeidenheid op verskillende gebiede" en wat die „Beweging van Dertig in die poësie"[2] meegebring het. ŉ Groter objektiwiteit en nugterheid, veral ten opsigte van die stad, en ŉ nuwe instelling teenoor die digterskap, beïnvloed die soort poësie wat in die Veertiger jare geskryf word. Veral in die poësie van D.J. Opperman kom dié nuwe werklikheidsbeskouing na vore.[3]

Die bedreiging van ŉ eensydige patroon in die literatuur, sonder vernuwing, het uit die Afrikaanse prosasituasie geblyk.[4]

In die jare na Vyftig is daar in die Afrikaanse literatuur opnuut gepraat en besin oor vernuwing. ŉ Duidelike manifestasie van die bewussyn van ŉ vernuwing in die Afrikaanse literatuur by die kunstenaars self, is die totstandkoming van die tydskrif Sestiger, wat deur Bartho Smit in die eerste nommer daarvan bestempel is as „ŉ groepspoging van die „jonger" skrywers (of „middeljariges" soos een van ons ou jongeres verkies om hulle

1. „Sestig, Sestiger, Sestigste". Sestiger, jg. 1, nr. 3, bl. 3 - 11.
2. Digters van Dertig, bl. 29.
3. Vergelyk „Veertiger, meer as Veertiger", waarin A.P. Grové ŉ karakterisering gee van die poësie van Veertig. Monografieë uit die Afrikaanse Letterkunde Nommer 9 D.J. Opperman, bl. 5 - 8.
4. N.P. Van Wyk Louw skrywe hieroor in Vernuwing in die Prosa. 1961.

te noem) om die regte klimaat en begrip vir hulle werk en strewe te skep."[5] Die besef van die ingrypende veranderinge en radikale wegbreek van gevestigde opvattinge op wetenskaplike en lewensbeskoulike terreine, het die behoefte aan dienooreenkomstige adekwate vormgewing in die poësie laat ontstaan.

Van Wyk Louw het die beginsel dat „selfs ŉ groot, ŉ grootse, skool of tradisie in die literatuur mettertyd doodloop van herhaling"[6] beklemtoon en as volg verwoord in sy „Ars Poetica" (Tristia):

I 1 Uit die gevormde literatuur
2 is nooit weer poësie te maak nie,
3 uit die ongevormde wél:
4 heuning uit blomsap
5 - om te illustreer -
6 en uit heuning self, glo nog;
7 maar nie meer uit die seshoek-sel.

II 1 Op die temas van die dwase,
2 en van die nie-dwaas heiliges
3 is dit moontlik om variasies
4 en besuinigings, selfs palinodes
5 te versin, maar dis onmoontlik
6 om te speel - selfs met die spél;
7 of groot te doen of te misdoen
8 in die skoene van die grotes.

In hierdie versreëls gee Van Wyk Louw uitdrukking aan die besef dat ŉ vernuwing van die poësievorm vir die poësie lewensnoodsaaklik is (vergelyk versreël 1 - 3, strofe I en versreël 5 - 8, strofe II). Die ontstaan van ŉ nuwe poësiesoort deur ŉ variasie van dieselfde tema of stof, sou denkbaar wees (vergelyk versreël 6, strofe I en versreël 1 - 5, strofe II), maar uit

---

5. „Ter inleiding." Sestiger, jg. 1, nr. 1, bl. 1 - 2.
6. „Sestig, Sestiger, Sestigste," t.a.p.

ŉ konvensionele vorm (vergelyk die „seshoek-sel") is nie weer „nuwe" poësie te maak nie.

Met die bundel Nuwe Verse (1954), slaan Van Wyk Louw nie alleenlik opnuut ŉ nuwe weg in binne sy eie oeuvre nie, maar dit word ook die begin van ŉ opvallende poësievernuwing in Afrikaans. Hoe ingrypend ŉ strukturele vernuwing in hierdie bundel in die „Klipwerk"-afdeling reeds deurgevoer word, blyk uit A.P. Grové se vraag ten opsigte daarvan: „Hoe is sulke werk te rym met Louw se streng opvattinge oor die vorm van ŉ gedig, sy uitspraak dat die digter diep-in per slot van rekening ŉ ‚verbete formalis' is?"[7] In ŉ bespreking van Nuwe Verse beweer Antonissen selfs dat „vernuwing, die oopslaan van ŉ nuwe verskiet, of die werp van ŉ brug oor die afgrond waarvoor hy te staan gekom het, vir ŉ digter op ŉ bepaalde oomblik belangriker is as handhawing van ŉ peil."[8] Wat hier van belang is, is die feit dat daar in Nuwe Verse reeds so ŉ radikale wegbreek van gevestigde opvattinge oor die poësie was, dat dit ŉ onmiskenbare teken van vernuwing in die poësie was. Dit lyk asof Van Wyk Louw se gebruikmaking van die motief van sy jeug in hierdie bundel[9] nóú aansluit by die volgende opmerking wat hy gemaak het: „Ek vra my party dae af of ons nie woorde soos kuns en veral woordkuns behoort te vergeet nie - heeltemaal moet vergeet dat stories en versies soms ook as kuns beskou word, en hulle makers as kunstenaars. So ŉ bekering sou miskien ons poësie .... ten goede kom."[10] Die jeug word juis geassosieer met ongedwongenheid en ongekunsteldheid. Hierdie nuwe soort benadering word algemeen aangetref in die poësie na Vyftig, deurdat die digters minder daarop gesteld geraak het

7. „Resensie". (In Nienaber, P.J. Beeld van ŉ Digter, bl. 287 - 294.
8. „Tussenstand". (In Beeld van ŉ Digter, bl. 269 - 279.
9. Vergelyk byvoorbeeld die eerste gedig, „Nog eenmaal wil ek" en die laaste gedig, „Beeld van ŉ Jeug : Dief en Perd" in die bundel as voorbeelde hiervan.
10. Vernuwing in die Prosa, bl. 57.

om gesofistikeerde „kuns" te skep of „estetiese poësie" te skryf.

Peter Blum gee in sy poësie blyke van ʼn baie besliste en bewustelike wil tot vernuwing. By hom tree verset teen uitsiglose inperking binne statiese grense, verstarde vorme en ʼn koue, uiterlike skoonheid wat onaantasbaar bly, sterk op die voorgrond. Daarteenoor stel hy telkens motiewe van beweeglikheid en vitaliteit. Wat tot geslote kringe beperk is, „léwe" nie meer nie en kan die ryk werklikheid nie ervaar nie. Dit blyk onder andere uit die volgende versreëls uit „Rooinekke op Hermanus" (Steenbok tot Poolsee):

Hierdie dorp het uitsig slegs oor die see -

.....

berge sny hom af, skei hom, sonder hom af

van hoofpadhaastige, graanboubesige binneland

- hom wat spoorweë afwys.

.....

O gestilde
sinnebeeldvoëls, simboolvlerke, jul pryk
teen sononder, klaar met dool, enkel embleem
van hierdie seksie onwilde, ongewilde
vasgemeerde, aarde - agterhaalde ryks-
arende, pensioentrekkers op ou roem,
wat koel staan teenoor óns rumoer, kil-vreemd
- nie aanvoel wat óns bedoel, ín ons woel:
hartstog-verleerde, wrok-onbegrypende
sege-moeg, effens geaffronteerde
see-afkykers, agterland-afgekeerdes
wat hoegenaamd niks nie brandelik begeer.

Afgeslotenheid, ook in die poësie by implikasie, ʼn onvermoë om tred te hou op die „besige verkeersweë" waarop voortdurende beweging plaasvind, ʼn teer op ou roem, ensovoorts, ontneem sulke ingeperktes lewenskragtigheid

wat „brandelik (laat) begeer." Poësie wat beperk is tot tradisionele vorme kan dus ook nie verwoording wees van dinamiese inhoude nie.

Blum kontrasteer die „ingeborenes van Gamkaskloof/- haas verlorenes, van paaie en dorpe/onwegbaar agter berge weggeworpe - /" met die Sigeuners - „daardie donker sonder-/ vaste - verblyfplek - oral - ongebonde/beoefenaars van ʼn doellose trek/slegs dood - beëindig", want:

Om te reis is ʼn soort onbetroubaarheid,
want wie wil reis het ʼn onomheinde sin,
stel onverplig geen einders aan die oog,
en by hom, of langs haar, is min respyt.

(„Om te reis is ʼn soort onbetroubaarheid," Steenbok tot Poolsee).

Indien die poësie „op reis" wil wees soos die Sigeuners, kan dit nie slegs langs betroubare en dus beproefde weë beweeg nie, maar dit moet „onverplig geen einders (stel) aan die oog" nie. Die poësie durf ook nie „wortel skiet in die onbelowendste/beloofde land, en ʼn klein kring uitlewe" soos die „ingeborenes van Gamkaskloof" nie. Selfs ʼn uiterlike, onaantasbare skoonheid in die poësie, soos die „Maanblombleek Ophelia" in „Aan ʼn goeie dogter" (Steenbok tot Poolsee), sou dit ʼn innerlike warmte en leweskeppende vermoë ontneem. Blum gebruik die banale Kaapse liedjie „Van buite skoon, van binne rein/- En fridzid soos ʼn pikkawyn!" as kontrasterende motto bo-aan bogenoemde gedig. Só is dit gesteld met poësie wat slegs binne „konvensionele patrone" beweeg.

Die in tradisie gevestigde „Stad op die Water" (Steenbok tot Poolsee), „uitgewerk tot ʼn versteende droom", word aangevreet en ondermyn deur ʼn nuwe tyd:

Hoe sal die unieke
eeue-ryke steengeworde droom
beskerm word teen ons uitbundiges,
voortvarendes - teen besoedeling en stoom?

In dié gedig word ŉ belangrike beginsel, wat ook vir die poësie geldig is, gestel - „Om te vaar is noodsaaklik, om te lewe nié." In die skynbare paradoks van hierdie versreël, wat ook as motto bo-aan die gedig verskyn, lê die beklemtoning van die feit dat ŉ „vaar tot die dood toe" die enigste behoud teen verstening is. Beweeglikheid skakel die moontlikheid van verstarde vorme uit.

In Breyten Breytenbach se poësie is verskillende voorbeelde van die feit dat die moderne digter bewus is daarvan dat hy konvensionele sekerhede moet ontbeer. In „stukkende gedig" (<u>die ysterkoei moet sweet</u>) sê hy byvoorbeeld:

laat ons die saak deurdink
die ontbinding van vesels en bloed talm nie
verspeel nie jou tyd nie
wat was jou groot voornemens?
of is jou bestaan nou slegs ŉ proses van skikkings?
.....
.....
.....
die verval van lyf en drome draai voort
vryf oor jou oë en oogbanke en diep die diepste reëls op
al glo jy dan nie in ŉ siel nie
ontrafel ten minste die frases wat in jou donkerste wese eggo
en breek hierdie moment oop in ŉ stom kreet

Die moderne digter lewe onder die bewussyn dat „ander wêrelde ander moontlikhede eksisteer." Dít op sigself is ŉ rede tot voortdurende soek na vernuwing. Die motief van verval, wat so dikwels voorkom in Breytenbach se poësie, kom ook voor in bostaande gedig. Die moderne digter word voortdurend gekonfronteer met die feit dat die sigbare (lyf) sowel as die nie-sigbare (droom) eksistensie van die mens waarde en geldigheid verloor (dit „verval"). In „ŉ proses van skikkings" is vir die poësie geen heil nie, want die poësie

is skepping. Ou waardes kan dus nie maar slegs herrangskik word nie. Daarom is die „bevryding" vir die digter (en vir die poësie) geleë in die kreatiewe en eiesoortige oop breek van „hierdie moment" wat „is/omdat dit nou is."

Alhoewel die digter dus bewus is dat „die kersieboom (krom) staan/van moeë, waterige vruggies," soos Breytenbach sê in „Swart Saad" (<u>die huis van die dowe</u>), is die moontlikheid van vernuwing vir hom nie uitgesluit nie. Juis hierdie „moeë, waterige vruggies" word „toegeswelde monde wat ons eet/om weer te leef/om weer te blom." Dít is dan ook ʼn tweede motief wat in Breytenbach se poësie herhaaldelik voorkom: dat wat verbruik is en verval (en dus ook verrot), bemesting word tot nuwe lewensmoontlikheid. Om hierdie rede kan Breytenbach in sy poësie soveel geykte frases en elemente uit vorige poësie inkorporeer, terwyl hy daaruit nuwe sin vir die poësie haal.

Breytenbach se bewussyn van sy taak as vernuwer spreek uit die res van die gedig „Swart Saad":

> vergun my dít:
> die tuinmanskap en vryheid
> om my pen in jou te steek,
> jou nat te lei met lente-ink
>
> wie weet, miskien word hierdie sloot
> van saad so swart
> ʼn somerboom van bloeisels,
> vaste tonge van silwer bloed
> vir ʼn loflied in jou skoot

Die motto „Hierdie dor papier vra woorde [glo]/omdat hy vóór is vir saad -" uit ʼn gedig van N.P. Van Wyk Louw, bo-aan Breytenbach se gedig, is reeds ʼn aanduiding daarvan dat die poësie „nuwe" lewe impliseer, want saad wat wortel skiet, bring nuwe lewe voort. Dit gaan vir Breytenbach egter nie om die „nuwe" sonder meer nie, maar om ʼn nuwe bevrugting vir die poësie

wat volle wasdom sal bereik („ŉ somerboom van bloeisels ...." ensovoorts).

In „Clean-Up" (<u>sê sjibbolet</u>) verwoord Adam Small die noodwendige afsluiting van selfs ŉ grootse tydperk. Hy sê:

I 1 Die big days is verby,
2 kom, ons moet die Nativity opbriek;

II 1 gan gie trug die dummyvrou
2 wat daai halfbankrot
3 winkel ons galien het
4 vi die Moeder van God -

III 1 en wie se poppentjie is dié
2 wat ons gabruik het vi die Here Jesus,
3 kom haal dit asseblief
4 wie-ever s'n dit is;

IV 1 daai woodwool kan djulle ma verbrand
2 dan kommie plek gouer annie kant;
3 die planke?
4 (oppas virrie spykers daa!)
5 nai, hou die planke vi annerdjaar -
6 hulle kan oek nog baie useful wies
7 virrie stôltjies vannie bazaar.

So ŉ afsluiting van „big days" bring noodwendig ŉ „clean-up" van uitgediende simboliese voorwerpe mee. Daarmee saam gaan egter ook die onthulling van die valsheid van die voorwerpe wat „luister" moes verleen aan die geleentheid. Wat gedurende die „big days" die „Moeder van God" was, is na afloop daarvan „die <u>dummyvrou</u> wat daai halfbankrot/winkel ons galien het". Die enigste bruikbare materiaal wat oorbly, is die „planke," mits dit versigtig gehanteer word (vergelyk versreël 4, strofe IV) en in ŉ nuwe verband gebruik word (vergelyk versreël 5 - 7, strofe IV).

By implikasie gaan die afsluiting van ŉ grootse periode in die poësie

ook gepaard met opruiming en vernuwing. Elemente wat ŉ baie belangrike bydrae gelewer het tot die skoonheid van die poësie, verloor geldigheid in ŉ nuwe era en moet vervang word. Daar is in die poësie na Vyftig dan ook verskillende voorbeelde van sulke elemente in die poësie wat die digters as uitgedien beskou. Peter Blum spreek byvoorbeeld sy afkeer en voorkeur onomwonde uit in die volgende versreëls uit „Die Klok in die Newel" (Enklaves van die Lig):

Ag, ook die digkuns van mode was destyds nie in my smaak nie,
En die geroemde bundel (op menige jeugdige boekrak
Ingedruk tussen - ŉ vreemde drietal - Mein Kampf en die Bybel)
Wemelend van vodde en vuil, van wrok en waansin,
Skriklikheid en groot winde, vir my ongenietbaar.
Eers die bonkige Zoeloelander met skerper beeldspraak,
Heilsame aardsheid en emosies minder krampagtig.
Het Afrikaanse verse vir my weer skryfbaar laat word.

Vir Blum is ŉ dramatiese en emosionele soort poësie (soos by die Dertigers voorgekom het) onbevredigend. Hy staan groter nugterheid in die poësie voor. Dit bring soberder en meer doeltreffende beeldgebruik mee (soos in die geval van D.J. Opperman, die „bonkige Zoeloelander").

Boerneef keer hom baie sterk teen ŉ verhewe, diepsinnige en sogenaamde „onvervangbare" taalgebruik in die poësie. In „My woord slaan sommer net hier neer" (Mallemole) sê hy byvoorbeeld:

julle wat die wêreld se wysheid beethet
wat die Groot Woorde so vreeslik liefhet
vir jul staan ek maar liewerster opsy
my woord slaan sommer net hier neer
geeneen die hoor dit nie

ŉ Aanmatigende soort sogenaamde „suiwer" poësie is nike anders as „kierangpraat" nie, soos Boerneef dit noem in „Janniefiskaal wat se dinge

issit die" (Op die flottina).

Van Wyk Louw het as Dertiger die afgesonderde weg langs „hoër koue paaie" („Opdrag," Die Halwe Kring) gesien as die onontwykbare roeping van die digter. Hy wou „die heilige, nooit-gehoorde/dinge sê waarvoor die mense/huiwer ...." In „My het die vlug ook min gebaat" (Tristia) sê hy egter:

My het die vlug ook min gebaat:
die drel het saamgesleep:

Hy sluit hierdie gedig af met die versreël: „my hart is staan-en-stil." Die hedendaagse digter is bewus daarvan dat hý nie kenner en interpreteerder van afgesonderde weë en heilige dinge is nie. Daarom blyk uit die volgende versreëls uit die „Groot Ode" (Tristia) van Van Wyk Louw 'n nuwe strewe:

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 -

Sý pad gaan ook „in die dood se skeur in" en hy is maar „ontdekker," soeker, „nuuskierige".

'n Gedig waaruit in baie opsigte 'n kritiese houding teenoor vroeër op-opvattinge in die poësie spreek, is „breyten bid vir homself" (die ysterkoei moet sweet) van Breyten Breytenbach. Dit lui as volg:

I 1 Dat Pyn bestaan is onnodig Heer
2 Ons kan goed genoeg Daarsonder leef
3 'n Blom het nie tande nie

II
Dood is wel die enigste vervulling
Maar laat ons vleis nuut soos vars kool bly
Maak ons vastig soos 'n vis se pienk lyf
Laat ons mekaar bekoor met oë diep skoelappers

III
Begenadig ons monde ons derms ons harsings
Laat ons gereeld die soet aandlug smaak
In lou seë swem, met die son mag slaap
Rustig op fietse ry die blink Sondae

IV
En geleidelik sal ons wegvrot soos ou skepe of bome
Maar hou Pyn vér van My o Heer
Sodat ander dit mag dra
In hegtenis geneem sal word, Verbrysel
Gestenig
Gehang
Gegésel
Gebruik
Gefolter
Gekruisig
Ondervra
Onder huisarres geplaas
Die kromme note mag haal

V
Tot dowwe eilande verban tot die einde van hul dae
Wegkwyn in klam gate tot groen slymerige smekende bene
Hul koppe vol spykers, maaiers in die mae
Maar nie Ek nie
Maar ons nooit Pyn gee of klae

Met 'n eerste oogopslag lyk Breytenbach se gedig deur en deur egoïsties van aard. By nadere ondersoek blyk egter dat dit juis selfbewustheid in die poësie afwys as 'n onvanpaste uitgangspunt, wat geen wins vir die poësie is nie.

Op subtiele wyse wissel Breytenbach die gebruik van die persoonlike

voornaamwoord, eerste persoon enkelvoud en meervoud af. Die titel van die gedig wek die indruk dat dit in die gedig slegs om die eie persoon gaan. Desondanks gebruik Breytenbach die meervoudsvorm van die voornaamwoord tot in die vierde strofe, versreël twee, wanneer hy die enkelvoudsvorm met ŉ hoofletter skryf. In die volgende versreëls is die eie persoon geskei van die „hulle" tot met die laaste versreël, waar die „Ek", wat in die vorige versreël nogeens met ŉ hoofletter geskryf is, plotseling weer geïntegreer word met die ongedifferensieerde „ander". Hierdie opvallende spel met die voornaamwoord in die gedig vestig die aandag op die verhouding „ek - ander" of digter - gemeenskap. Hierin val al onmiddellik ŉ verskil met hierdie situasie in die vroeër poësie op. In „Die Profeet" (Die Halwe Kring) van N.P. Van Wyk Louw is die „ek" (die digter-profeet) die gemartelde, terwyl die „ander" (gemeenskap) verskans is teen God se „hoë branding." In Breytenbach se gedig bid hy dat „ander die kromme note mag haal", „Maar nie Ek nie." Die verskil wat hieruit na vore kom, is dat die hedendaagse digter homself nie „verheerlik" as ŉ selfbewuste, afgesonderde gemartelde nie, maar dat hy juis bid dat „Pyn," wat selfbewus maak, ver van hom gehou moet word. In die poësie lei so ŉ „martelaarshouding" tot egosentrisme wat die „ek" verhinder om homself te verloor in die belewing en genieting van alledaagse dinge waaraan die gewone mens deel het (vergelyk strofe III). Ook D.J. Opperman sê nog in „Digter" (Negester oor Ninivé):

Ek is gevang
en met die stryd
êrens in die ewigheid
op ŉ Ceylon verban

Die digter is dus ook hier ŉ eensaam strydende.

Wanneer „breyten bid vir homself" langs die gedig „Ignatius bid vir

sy Orde" (<u>Nuwe Verse</u>) van Van Wyk Louw gelê word, blyk dit dat dit deur ooreenstemming en wysiging daarop „kommentaar lewer". Daardeur word sekere belangrike gedagtes uitgelig wat aansluit by die voorafgaande opmerkings in verband met die gedig. Van Wyk Louw se gedig lui as volg:

I 1 Dat pyn bestaan, is nodig, Heer,
2 sodat U aarde vol kan vloei
3 van rykheid, en die soet geduld
4 óók aan U vreemde boom kan bloei.

II 1 Maar gee vir óns die lot van smart
2 tot aan die einde van U dae;
3 laat daar aan ons gepynig word,
4 maar ons nooit pyn maak nie of klae.

Reeds in die titels van die twee gedigte lê ŉ opvallende verskil. Die moderne digter is geen afgesonderde heilige wat kan „intree" by God as voorspraak, soos Ignatius doen nie. Aangesien die digter een is met die gemeenskap wat „wegvrot soos ou skepe of bome" (vergelyk die gebruik van die voornaamwoord „ons" in versreël 1, strofe IV van „breyten bid vir homself"), kan hy slegs vir homself bid. Die digter beklee nie ŉ verhewe „middelaarsposisie" teenoor die gemeenskap by magte van sy afsondering en uitverkorenheid tot ŉ „hoër orde" nie. Sy „andersheid" is geleë in die feit dat hy homself red deur uit te tree uit sy eie „Pyn" (vergelyk versreël 2, strofe IV). Dit word beklemtoon deur die opstapeling van „onheile" wat die „ander" moet dra (strofe IV), en wat direk volg na die versreël, „Maar hou Pyn vér van My o Heer." Dit blyk dus weer eens uit die oorskakeling van „ons" in die voorafgaande versreëls, na ŉ onderskeie „my - ander" in versreël 2 en 3 van strofe IV.

ŉ Tweede belangrike kontras wat Breytenbach se gedig skep met dié van

Van Wyk Louw, is sy „kommentaar" op die eerste strofe van „Ignatius bid vir sy Orde" met die versreël, „'n Blom het nie tande nie". Wanneer Van Wyk Louw praat van „soet geduld", gebruik hy „soet" klaarblyklik in die betekenis van iets wat aangenaam is en dus tevredenheid of voldoening gee. Breytenbach gebruik slegs die digterlike beeld wat by Van Wyk Louw geïmpliseer word, naamlik dat die „soet geduld" 'n blom is. Van Wyk Louw sê dat die „soet geduld" „aan U vreemde boom .... bloei." Geduld is in 'n groot mate passiwiteit. Dit word geïmpliseer deur Breytenbach se versreël, „'n Blom het nie tande nie". 'n Blom, wat normaalweg met skoonheid geassosieer word, besit nie die vermoë om te vermaal en selfs weerstand te bied[11] nie, soos in die geval van iets wat tande het. Breytenbach doen in sy gedig juis mee aan 'n verwerking en belewing van die alledaagse werklikheid (vergelyk versreël 2 tot 4, strofe II en strofe III van „breyten bid vir homself). Daarom kan die bostaande versreël geïnterpreteer word as 'n verwerping van 'n blote „estetisering" van 'n passiewe „dra van pyn". Deur middel van vermaling en verwerking vind herskepping plaas. Dit bring vanselfsprekend vernuwing mee. 'n „Blom sonder tande" kan dít nie verwesenlik nie.

Deur die wysiging van die laaste versreël, strofe II van „Ignatius bid vir sy Orde," lyk dit asof die ooreenstemmende versreël in Breytenbach se gedig ook „kommentaar lewer" op die gedagte „maar ons nooit pyn maak nie of klae." Breytenbach se gebruik van banale uitdrukkings in sy poësie laat vermoed dat sy versreël, „Maar ons nooit Pyn gee ....", kan beteken „afkeer verwek."[12] In so 'n geval sou dit beteken dat hy die „vrees" om nie

---

11. Vergelyk die uitdrukking: „jou met hand en tand" verdedig.
12. Vergelyk die uitdrukking: „hy gee my 'n pyn" met die betekenis van „hy verwek by my afkeer."

pyn te veroorsaak nie, verwerp. Dit sou getuig van ŉ groot mate van lewensvreemdheid, wat juis afkeer verwek. Sulke afkeer is egter die teenoorgestelde reaksie as wat skoonheid (en ook die poësie) behoort te ontlok. Die hedendaagse digter is in ŉ groot mate ingestel daarop om „pyn te maak." Daarom bid „breyten" dat „ander die kromme note mag haal." Die hedendaagse digter wil nie „pyn gee" (afkeer verwek) nie, maar die afgestompte moderne mens „skok" tot ŉ nuwe skoonheidsbelewing.

Dieselfde kritiese houding teenoor ŉ „estetisering" van persoonlike pyn tref ŉ mens aan by Peter Blum. In „Pretpark" (Steenbok tot Poolsee) skep hy ŉ skerp kontras tussen die vrolike lewe van die pretpark en die „klaemuur van duisend klagte" wat hy teëkom in die „slonsige hotel." Die uitwerking wat die lewendige deelnemers aan die pretpark op hom het, verwoord hy as volg:

My hart klop .... ŉ skitterende wêreld
skiet deur my oë in!

Daarteenoor sê hy:

Vanoggend in die slonsige hotel
(ŉ Klaemuur van duisend klagte
oor kos, lakens, en gekrenkte eer)
het ŉ tannie met verlepte vel
my voorgekeer
(in slapelose nagte
beoefen sy glo die liriek)
en wou my om die dood vertel
hoe sy gepla word deur
sinkens, borskwaal en rimmetiek.

Hierdie „klaemuur" verwek dus ook niks anders as afkeer nie. Hierteenoor open die genietinge van die pretpark „ŉ skitterende wêreld."

ŉ Ander aspek wat belig word deur Breytenbach se gedig „breyten bid vir homself", is die betreklike geldigheid van die beeldspraak in Van Wyk Louw se gedig, „Ignatius bid vir sy Orde." Indien die „geduld", waarvan Van Wyk Louw praat in versreël 3, strofe I, „soet" is, is dit vreemd dat dit ook ŉ blom is. Gewoonlik word „soet", wat ook ŉ aangename smaak kan wees, nie geassosieer met ŉ blom, wat normaalweg nie geëet kan word nie.[13] Deurdat Breytenbach die teenstrydigheid van ŉ blom met tande uitlig, bring dit die assosiasie met blom - smaak,[14] wat gewoonweg nie te rym is nie. Hierdeur val ŉ teenstrydigheid in Van Wyk Louw se gedig op. In die nuwere Afrikaanse poësie benut die digter egter opsetlik die betreklike geldigheid van die digterlike beeld. Daarom kan Breytenbach in „Slaap klein Beminde" (die huis van die dowe) praat van „... ŉ koets/soos pere in kiste".

Hierdie kritiese houding by verskillende digters na Vyftig ten opsigte van belangrike aspekte van die vroeër poësie, is in ŉ groot mate ŉ weerspieëling van die behoefte aan vernuwing.

Van Wyk Louw konstateer die feit van ŉ vernuwing as volg: „So rondom die jare 1955 - 1965 kom daar ŉ besliste cesuur in ons Afrikaanse letterkunde. Daar word heelwat geskryf wat vir ŉ ouer, literêr goed geskoolde geslag verwarrend, irriterend, wan-kunstig voorkom; én: heelwat van hierdie nuwe is ook goed en wys vooruit na moontlikhede waaraan daar twintig jaar gelede nie in die openbaar gedink is nie. Hierdie wending is net so beslis ŉ wending as wat ons met Negester oor Ninevé in 1947 ervaar het; dit is iets wat nié uit die vroeër bestaande vermoed sou kon geword het nie."[15]

In die volgende hoofstukke word gelet op spesifieke „nuwe" elemente in

---

13. Alleenlik ŉ blom „bloei" aan ŉ boom en nie ŉ vrug nie. Laasgenoemde kan egter weer „soet" wees. ŉ Blom het wel ŉ soet reuk.
14. Tande is deel van die mond, waarin die smaaksintuig geleë is.
15. „Sestig, Sestiger, Sestigste," t.a.p.

die poësie na 1950. Vir die doel van die bespreking word die elemente sover as moontlik onderskei. Die noue samehang van die verskillende momente in die gedig word ogter nie hierdeur uit die oog verloor nie.

HOOFSTUK III

'N NUWE WERKLIKHEIDSBESKOUING

Literêr-histories het dit al dikwels geblyk dat ꞌn verandering in die beskouing van die werklikheid die literêre kunssoort beïnvloed. In die Afrikaanse poësie was dit selfs met die betreklik klein veranderinge wat in dié opsig plaasgevind het, duidelik. Dit hang saam met die eenheid van inhoud en vorm. In sy verwysing na die Nederlandse eksperimentele digter Kouwenaar, maak Pierre Dubois die volgende opmerking wat aansluit by bostaande gedagte: „Het gaat niet om een nieuw vorm, noch om een nieuw inhoud, maar om een ander ervaringsbesef, dat, uitgedrukt in het vers, uiteraard ook vorm en inhoud beïnvloedt; maar die begrippen zijn sekundair ten opzichte van het ervaringsbesef."[1]

N.P. van Wyk Louw het die beslissende rol van ꞌn veranderde lewensopvatting as volg beklemtoon: „Dit is nie onmoontlik dat vernuwing in lewensopvatting, of -houding die radikaalste soort vernuwing is wat ꞌn kunssoort kan ondergaan nie. In sy grootste verskyningsvorms is dit die soort verandering wat oor die wêreld kom wanneer ꞌn nuwe godsdiens of ꞌn nuwe massa-wêreldbeskouing opkom: so iets soos die oorgang van die Antieke wêreld na die Christelike Middeleeue, van die Middeleeue na die Renaissance en dergelike veranderings meer ..... Sulke groot veranderinge in die wêreldbeskouing bring vanselfsprekend revolusies in alle kunsvorme aan; en dit is waarskynlik dat hierdie vierde soort vernuwing altyd geneig is om ál drie die ander (vernuwing van tema, taal- of woordgebruik en van bou of konstruksie) met hom mee te sleep."[2]

---

1. „Kroniek der Nederlandse Letteren II". Standpunte 83, jg. xxii, nr. 5, bl. 32 - 38.
2. Vernuwing in die Prosa, bl. 81.

Dat die besef van vernuwing in die poësie, soos aangedui in die voorafgaande hoofstuk, verband hou met die bewussyn by die hedendaagse Afrikaanse digter en skrywer dat hy „op die drempel staan" van ŉ radikaal nuwe tyd en nuwe wêreld, blyk uit die volgende uittreksel uit ŉ artikel van Bartho Smit in die tydskrif Sestiger:[3]

„Die krisis wat hom in ons tyd op bykans elke gebied van die lewe laat voel, is niks anders as ŉ ontwerkliking van ons tradisionele werklikheidsbeeld nie. Want dat die sogenaamde Nuwetyd - dit wil sê die epog wat na afloop van die Middeleeue met die Renaissance begin - ten einde loop en ŉ nuwe, deur die geskiedenis nog onbenaamde epog in aantog is of alreeds begin het, is ŉ feit wat al deur vele min of meer dof bespeur is - steeds onder die teken van die angs - en deur die skerpsigtigste denkers van ons tyd verkondig word. Dwarsdeur die 19de eeu, feitlik hand aan hand met die roes van die Vooruitgangsgeloof, loop reeds ŉ sombere en steeds groeiende voorgevoel dat ons hele wêreld en waardestelsel aan sy einde gekom het .....

In 1931 skryf Karel Jaspers: ‚Nog sonder heldere wete word ons steeds meer bewus dat ons aan ŉ keerpunt staan wat met geen geskiedkundige epog van die vorige duisende jare vergelyk kan word nie. Met vergelyking tot die verlede lyk die mens aan sy einde. Of hy staan as hedendaagse bewussyn aan die begin soos alleen aan die begin van sy wording, maar .... op totaal ander niveau.' Berdiajew praat van die einde van Renaissance en Humanisme wat ons tans op hoogs akute wyse beleef. Hiermee sluit die Nuwetydse geskiedenis af en betree ons ŉ totaal onbekende periode, die vierde periode van die wêreldgeskiedenis, wat nog geen naam het nie."[4]

---

3. Die aanhaling is in hierdie verband van belang vanweë die feit dat die tydskrif Sestiger die „mondstuk" van die „nuwe geslag" digters en skrywers in Afrikaans was.
4. „Die Krisis van ons Werklikheidsbeeld in Drama en Epiek." Sestiger, jg. 1, nr. 3, bl. 44 - 56.

In hierdie hoofstuk word slegs ʼn kursoriese oorsig gegee van sommige opvallende tendense in die poësie, waaruit veranderde belewinge en beskouinge van hierdie „Nuwetyd" blyk. Veral in die huidige tyd, waarin soveel strominge saamloop, sou dit misleidend wees om lewens- of werklikheidsbeskouing in die poësie tot enkele strominge te herlei.

Wanneer Van Wyk Louw in „Cartesiaan" (Tristia) praat van „die wat homself ken en sy tyd,/en weet, en klein begeer, en niks verwag", gee hy aanduiding daarvan dat ʼn nuwe kennis van die mens en die eie tyd vir die hedendaagse poësie ander verwagtinge meegebring het. Die digter wat maar kan „klein begeer, en niks verwag," benader die poësie met ʼn nuwe betreklikheidsbesef. Die verbysterende tempo waarteen nuwe vlakke van die werklikheid steeds ontdek en ontgin word, het die mens laat besef dat die werklikheid vir hom onoorsigtelik is. Daarom sê Van Wyk Louw in „Ex unguine Leonem" (Tristia):

I 1 Ek kan nie opsom: nie ʼn lewe, ʼn gesprek,
2 ʼn tydperk of ʼn eeu.
3 Die klou dui al die dier aan, is gesê -
4 maar ís nog nie die leeu.

II 1 Ek vind op hierdie aarde soms ʼn volte ...
2 my brein die kry die waan
3 dat ek, omdat ek altyd sirkel sien,
4 die sfeer - self kan verstaan.

III 1 Wat ek van mense of van God wil meen,
2 word in my dofheid dof,
3 Iets staan in sterre-en-helderte geskryf;
4 en ek skryf ná in stof.

Die digter staan voor die oorweldigende wete van sy onvermoë tot ʼn volledige deurgronding van selfs ʼn beperkte deel van die werklikheid (vergelyk versreël 1 en 2, strofe I). Die ondefinieerbare „iets", wat „in sterre - en-helderte geskryf (staan)," kan hy slegs „ná skryf" in verganklike „stof".

Sy beperkte weergawe van dele van die werklikheid is niks meer as ŉ aanduiding van die Waarheid nie (vergelyk die titel van die gedig en versreël 3 en 4, strofe I). Hy „verstaan" nie, maar vermoed slegs (vergelyk versreël 1 en 2 van strofe III).

In skerpe teenstelling hiermee het Van Wyk Louw in die vroeër bundel Alleenspraak in die gedig „In Waansin het ek gevra", gesê:

O God, vir my die wilde sin,
die oë wat hul waansin noem,
om wat ondenkbaar is, te dink,
en wat onmoontlik is, begin.

In Die Halwe Kring het hy gepraat van die „suiwer hart" wat „so ŉ hoë gang wou gaan/en al Gods denke wou deurskou". Die hedendaagse digter lê sulke onrealistiese oormoed af. Daartoe het ŉ nuwe relatiwiteitsbesef bygedra. Die insig is verwerf dat alle waardes relatief is en nooit ŉ absolute karakter dra nie, en dat die mens niks kan ken na sy innerlikste wese nie.[5]

Breyten Breytenbach sê in „Kouevuur : Slaap onder lede" (Kouevuur):

.... die aarde is ŉ gladde ŉ ronde gedagte:
vee jou nie daaraan af

Deur middel van die banale uitdrukking in die laaste versreël beklemtoon hy die beperktheid van die mens teenoor die onomvatbaarheid van die „aarde" (werklikheid). Die mens durf nie die waan koester dat hy onverskillig kan staan teenoor hierdie moeilike „hanteerbaarheid" van die „aarde" nie. Breytenbach sê ook in dieselfde gedig: „maar onthou die waarheid is bont en rond." Die wysiging van die gesegde „rond en bont", vestig die aandag daarop dat die waarheid nie in ŉ enkele beskouing of ervaring saam

5. Elseviers Filosofische en Psychologische Encyclopedie, bl. 190.

te vat is nie. Daarom is poësis ook nie finale Waarheid nie.

ŉ Besef van die betreklikheid en nietigheid van die digter en sy woord kom talryk voor in die poësie van Boerneef. Wanneer hy moet rekenskap gee van „die nut van sy palissandryn" (Op die flottina) moet hy „die antwoord skuldig bly," want sy „spel is alte nietig vir die ewigheid/klink skaars ŉ rukkie hoorbaar voor dit sterf." Hieruit blyk die besef dat die poësie, in verhouding tot die absolute (die ewigheid), slegs geldig is binne ŉ beperkte ruimte in die tyd. Boerneef verwoord die vernietigbaarheid van die menslike voortbrengsels (sy „spoor" en sy „woord") teenoor die standhoudendheid van ŉ natuurverskynsel (Sedoos) as volg in Mallemole:

Al trap jy hoe al loop jy ver
Sedoos die waai jou spore dood
die maan skyn mooi hoog blink die ster
maar ja jou spore waai tog dood
al dig jy fyn al rym jy sleg
Sedoos die waai jou woorde weg
mens dink soms hy is wie weet wat
Sedoos skep hom en hy is weg

Hy stel die menslike spoor, wat so maklik vervangbaar is, op gelyke vlak met die woord (ook die digter se woord). Dit is geen standhoudende nalatenskap nie.

Hierdie beskouing lê baie naby aan die houding wat blyk uit die volgende versreëls van Ingrid Jonker in „Korreltjie Sand" (Rook en Oker):

Korreltjie klein is my woord
korreltjie niks is my dood

Dit is betekenisvol dat die digteres jùis „woord" en „dood" hier deur die rym verbind.

Die motto „Ik kots van de poëzie," waarmee Peter Blum die gedig „Pretpark" (Steenbok tot Poolsee) inlui, is ŉ ander voorbeeld van relativering van die poësie. ŉ Mens walg jou immers nie aan die subliema nie. Blum impliseer hiermee dat die genietbaarheid van die poësie ook betreklik is. Daar kan ŉ versadigingspunt kom vir ŉ bepaalde vorm van die skoonheid.

Soos die werklikheid onvoorspelbaar en onseker is, so is die „nuwe" poësie ook ŉ veranderlike en onvoorspelbare „pretpark op toer" met sy „lewendige en vulgêre" elemente en „ŉ magdom dobbelspele". Die digter neem deel aan die dobbelspel:

> Die dobbelbal slinger my siel
> oor wit en swart en rooi
> - ek gooi my
> op die omwenteling van die wiel.

Die „dobbelspel" bied eindelose moontlikhede waaraan nie voorheen gedink is nie. Ook die poësie is vir die digter „beweging" (soos die dobbelbal) en daarmee saam ook onsekerheid.

Een van die verreikendste veranderinge van die „Nuwetyd", is die veranderde beskouing wat die aftakeling van ŉ verheerlikte mensbeeld meegebring het. Die mens kan homself nie meer as held idealiseer nie. In die literatuur het dit gelei tot die skepping van die anti-held. Hieroor sê André Brink: „Dalk is die anti-held van ons tyd die grootste bewys van die mens se verlange na heldwees."[6] In die nuwere Afrikaanse poësie wek die „onheroïse" figuur van die digter baie sterk die indruk van so ŉ anti-held.

In Van Wyk Louw se „Tristia en haar Voyou" (Tristia) is die figuur van die voyou, wat met die digter vereenselwig kan word,[7] in skerpe teenstelling

---

6. Aspekte van die Nuwe Prosa, bl. 41.
7. Lindenberg, E. „Eenstemmige Gesprekke." Standpunte 85, jg. xxiii, nr. 1, bl. 5 - 10. Dié skrywer motiveer ook byvoorbeeld in hierdie artikel die gebruik van die samekoppeling digter-voyou met die Oviduis-verwysing en die terme „tegniek" en „verband" in die gedig.

met die verhewe figure uit Van Wyk Louw se vroeër poësie. Die gedig lui as volg:

Wat? Speel hy ballinkie in Pontus?
dit wil die Latiniste weet.
en: oor tegniek en oor „verband".
got laat ons dié vergeet.

„Jou laat ek buite die gesnot:
jy wag daar op die stoep, my teef!
ék: kwak-profeet der 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 ťn hier. Brandewyn en bier.
En geen geweet en geen Latyn!
Vee die druppels uit jou kop uit.
Hullo, Tristia! Gaan dit fyn."

Die voyou-figuur wek onmiddellik al ongunstige assosiasies.[8] In strofe na strofe word alle verhewe eienskappe wat hy mag hê, geprofaneer. Die skerp kontraste wat geskep word, beklemtoon die opsetlike ontluistering van hierdie figuur. Die ongunstige benaming „kwak," word verbind met die gewigtige „profeet der renommée." Sy „ballingskap" is geen roeping nie, maar word ironiserend ŉ „beroep" genoem. Die profeetskap en die ballingskap van die digter is albei motiewe wat teruggevind word in die vroeër poësie. Dáár was dit egter deel van die verhewenheid van die digter. Latyn, die hoogtepunt van gekultiveerde taalgebruik, word minagtend met ŉ klein letter geskryf. Die taal wat hiér gebruik word, is kroegtaal, ontdoen van alle pretensie. Die vroulike figuur in die gedig, wat andersins met skoonheid geassosieer word, word in dié geval gekarakteriseer met die mees veragtelike name. ŉ Meer ontluisterde en onwaardige beeld van die digterskap en die skoonheid is nouliks denkbaar. Desondanks

8. voyou: „straatjongen, meid, schooier, baliekluiver."

is daar in Van Wyk Louw se poësie talle voorbeelde van die „uitskreeu na ánders as _hy_ is;/ - heiligheid en volledigheid -"(„Groot Ode", _Tristia_).

Breytenbach is in sy poësie nie ʼn afgesonderde begenadigde of eensame mistikus wat deur die gemeenskap geken, maar misken of bewonder word nie. Hy moet homself voorstel voordat hy „praat" - so onbeduidend is hy. In die openingsgedig van sy bundel _die ysterkoei moet sweet_, sê hy:

> Dames en Here, vergun my om u voor te stel aan Breyten Breytenbach,
> die maer man met die groen trui; hy is vroom
> en stut en hamer sy langwerpige kop om vir u
> ʼn gedig te fabriseer   soos byvoorbeeld:

Hierdie poësie skep die indruk van ʼn nugtere toespraak en is geen „alleenspraak" of „ʼn belydenis in die skemering" nie. Dit word selfs gerig tot ʼn ongedifferensieerde gehoor, bloot mense. Dit skep ʼn teenstelling met die konvensionele opvatting dat die poësie alleen vir „ingewydes" toeganklik is. Die eienskappe waarmee die digter gekarakteriseer word, „die maer man met die groen trui", is so ordinêr dat dit enige man kon gewees het. Sy gedig is ʼn bloot menslike maaksel (vergelyk die feit dat hy die gedig „fabriseer"), en nie ʼn bonatuurlik geïnspireerde skepping nie. Hierdie gedig is ook maar een van soortgelyke uitinge (vergelyk die sinsnede „soos byvoorbeeld"), en maak nie aanspraak op uniekheid nie. Die skynbare paradoks wat in hierdie poësie voorkom, is dat dit nieteenstaande bogenoemde feite, geen „maklike" poësie is nie.

Daar is verder talle voorbeelde in Breytenbach se poësie van die beklemtoning van sy gewone menslikheid. Hy is „bang" („Bedreiging van die Siekes," _die ysterkoei moet sweet_), en kom aan die einde van die gedig met die versugting: „Kyk hy is skadeloos, wees hom tog genadig." Hy „het gesien .... gehoor .... geruik", maar hy „onthou" ook „nie veel" nie („Verslag", _die_

ysterkoei moet sweet). Hy word eweneens gekwel deur die retoriese, maar menslike vraag: „wat soek jy hier". Hy moet „leer dat (hy) niks is en moet val" („geb. 16 Sept. 1939, Bonnievale", die ysterkoei moet sweet).

Adam Small assosieer nóg in „Kô, lat ons sing" (Kitaar my Kruis) die digter met die gestalte van ŉ profeet, maar dan is hierdie profeet ŉ karikatuur. Hy „sing" met ŉ „kitaar in die hand", die instrument wat die minste met ŉ „Godsgesant" geassosieer word. Hy „praat" net soos die „naakte skollie" („Ee'ste Dankgabet vannie Skollie," Kitaar my Kruis).

In „Wie's Hy?" (sê sjibbolet) sê Small dan ook:

I 1 Die poet,
2 wie's hy?
3 Djulle het so baie bek oorie poet,
4 ma wié's hy?
5 Is hy rêrag soes djulle dink
6 die ou moerie pen ennie ink
7 wat in sy study sit en poems dink?

II 1 Nai,
2 djulle's mistaken,
3 nie hy nie
4 ma djúlle is die poets,
5 djulle wat innie straat in loep
6 ennie gladde bek verkoep
7 ma die dinge sien
8 en soema net daa God tien hulle roep!

Die digter is nie alleenlik „die man innie straat" nie, maar „die man innie straat" is ook profeet (vergelyk versreël 7 en 8, strofe II). Hy verwerp dus die ideaalbeeld van ŉ verhewe digter-profeet en stel digter én profeet én „man innie straat" op dieselfde vlak.

Die digter in die vroeër Afrikaanse poësie is ŉ „geroepene" wat „die

engel uit die klip" verlos. Hierteenoor sê Boerneef („Ek is mos vannie wysie", Palissandryne):

Ek is mos vannie wysie
.....
tas en gryp na flentersnare
bly annie soek na note
maar als bly vals virrie afskeidswals
ek soek ek soek na note
ek soek en tas my lewe lank
my wysie bly maar sonner klank

Die hedendaagse digter verwerp die aanspraak op „suiwer poësie." Volgens Peter Blum is „die misleidende voldoening/van ʼn vers afgerond," ontoereikend vir kranse en monumente." Hy beweer: „.... in die kuns/is daar net grade van mislukking" („Slotsom", Steenbok tot Poolsee). Boerneef moet verder bely: „Die moed ontbreek my om met Hom te praat" (Palissandryne). In „Moenie lat ek lag nie" (Palissandryne) sê hy:

1 voorwaarts krisjansyljers
2 waarheen die weet ek nie
3 nenie nenie weetnie weetnie
4 ek is pietinnieonkunde
5 nenie nenie weetnie weetnie
6 ammal is pietinnieonkunde

Só ʼn digter skep nie meer die voortreflike beeld van „ingewyde" of „verlosser" van die bo-tydelike Skoonheid en Waarheid nie. Soos „ammal" is hy „pietinnieonkunde." Hy maak ook geen aanspraak op oortuigde leierskap nie (vergelyk versreël 1 en 2). Omdat die digter gewoon mens is, is sy gedig ook ʼn menslike „maaksel". Daarom beskou hy die „maak" van sy poësie nie as ʼn „heroïese verlossingsdaad" nie. Daar is oppervlakkig gesien, geen grootsheid verbonde daaraan om te „soek" en „ná te skep" en „ná te praat". nie.

Ook Ingrid Jonker weet sy is „Met hulle ..../wat seks misbruik ....", „met hulle wat oud en arm/meeding met die dood ....," „met hulle van wie die hart hul ontneem is " („Met hulle is ek," *Kantelson*). Sy vereenselwig haar met die ontluisterde mens van haar tyd. Bartho Smit het in ŉ ander verband gepraat van „die abstrakte begrip mens wat aan ons tyd sy gesig gee ..." Hieroor sê hy verder: „Die magtige wese van ons tyd is die mens-as-totaliteit, die kollektief - met een woord: die mens. Maar wie of wat presies is die mens? Jy kan nie jou vinger op hom lê of hom omlyn of definieer nie. Hy is almal en niemand. Hy is anoniem. Hy's ŉ abstrakte begrip."[9] Die „ont-heroïsering" en die ontindiwidualisering van die hedendaagse digter is dus ook in ooreenstemming met die algemene mensbeeld van die „Nuwetyd."

Ondanks hierdie ontluistering en gelykstelling van die digter met die gewone mens, is hy tóg nie dieselfde as die gewone mens nie. Hierdie „anders-heid" is egter nie meer geleë in ŉ „uitgesonderdheid" nie, maar in ŉ „buite-staanderskap." Dit blyk baie duidelik uit Van Wyk Louw se „Mei-Fees in Amsterdam" (*Tristia*). Daarin sê hy:

Die Eerste Mei is wit en blou
en elke bloeisel sing
en elke burger het sy hond
hier in die park gebring
om onder hierdie Boland-lug
te akkie waar hy wil,
maar óók loop in my hart en sing:
My fees is Een April.

Wanneer „die burgers" hulle lentefees (Mei-fees) vier, vier die digter ŉ gekkefees op „Een April."[10] Hy is buitestaander, die oënskynlike dwaas,

---

9. *Sestiger*, jg. 1, nr. 3, t.a.p.
10. Vergelyk die uitdrukking „April fool".

wat „in sy hart" loop en „sing" terwyl die feesvierendes, wat natuurfees vier, argeloos besig is om die natuur te ontsier (vergelyk versreël 3 tot 6). André Brink haal die bewering van Colin Wilson aan wanneer hy sê: „die outsider ... is die één mens in ŉ siek beskawing wat weet dat hy siek is."[11] Dit is ook die houding wat spreek uit bostaande gedig van Van Wyk Louw. Die digter wéét sý „woord was nooit die waarheid nie." Tóg vier hy fees sóós die burgers, maar ook ánders, omdat hy durf onthou:

God het ŉ kodisil:
die dwases kan die wysstes word:

Die antitese wat die nuwere poësie moet verwerk is enersyds ŉ nuwe mensbeeld, wat bydra daartoe om die digter se woord te ontdoen van alle verhewenheid, maar andersyds ŉ werklikheid wat met elke nuwe ontdekking meer gekompliseerd raak. Daarom kan Adam Small in „Amen" (<u>sê sjibbolet</u>) sê: „Ek sing al easier, Here," maar, „Dissie maklik om so te sing nie".

Ondanks ŉ „vereenvoudiging" in die poësie vanweë die „gelykstelling" van digterlike woord en menslike woord, sê Van Wyk Louw dan ook: „Nou sal daar gesê word." Hy sluit hierdie sinsnede af met ŉ punt en laat in dieselfde versreël daarop volg: „Mense begryp mekaar nié." (<u>Tristia</u>). Alhoewel daar gewoon gepraat word in die poësie, vind geen werklike kommunikasie plaas nie, soos ook so dikwels tussen mense gebeur. Dit sou logies wees om te verwag dat al die nuwe kennis van die mens hom in staat sou stel tot helderder begrip en ŉ duideliker verwoording van die werklikheid. Van Wyk Louw sê egter in „Die sintuig vir die afgrond" (<u>Tristia</u>):

1 Ons staal begrip wat te skerp geslyp is,
2 sodat wat lem moes gewees het, gaan omlê
3 en skaar kry, waar dit eenvoudig
4 ploegskaar moet wees om grond te kan breek -

11. <u>Aspekte van die Nuwe Prosa</u>, bl. 78.

dié wil altyd nog braakland omploeg!
Miskien ploeg dit braakland hier oop.
Maar ons weet vir die oomblik: niks is gesê nie.
Laat die bekende, vertroude, tog sterwe:
die woord kan gesê word - die sin nié,
- gelukkig; die mens bly die ondeurskoude liefhê.

Die mens wat in staat moes wees tot 'n „oopeny" van sy werklikheid (vergelyk „lem moes gewees het"), dié het „skaar gekry." Hy kom nie tot 'n verwerking en onderwerping van die ontginde aarde nie (vergelyk versreël 5 en versreël 7 van die aanhaling). Hy staan voor die ontstellende besef dat die „woorde" wat hy kan sê nog nie 'n sinvolle verband vorm nie (vergelyk versreël 9). Van Wyk Louw bely dus in „Wie naand gesê het" (Tristia):

.... ons is nie aarde wat suiwer is nie.
Ons arbeid die maak nie ons harte bly nie;
ons is nog onvoltooide wêreld.

Die feit dat die nuut verworwe kennis in baie opsigte gelei het tot groter verwarring in plaas van helderheid by die mens, dwing die digter om opnuut vanuit 'n „beginpunt" te probeer soek na sinvolheid. Hy soek „naar de oorspronkelijke ervaring." Dit bring 'n „terugkeren tot de dingen zelf" mee, wat „betekent terugkeren tot de wereld die ligt vóór de (wetenschappelijke) kennis. Het is de wereld van de oorspronkelijke beleving, waarvan elke wetenschappelijke bepaling een abstractie is en waarvan zij afhangt ..."[12] Hierdie „terugkeer na 'n vóór-wetenskaplike stadium" beïnvloed die nuwere poësie op talle maniere. Die onbeskaafde, die onvolwasse, die elementêre vorm is vir die hedendaagse digter opnuut aanneemlik en belangrik. In die taalgebruik van die poësie bring dit 'n groot omwenteling teweeg. Dit oefen invloed uit op die vorm van die gedig. Peter

---

12. Bakker, R. Merleau-Ponty, bl. 19.

Blum sê in „Woordafleiding" (Steenbok tot Poolsee):

Hoekom soek jy die oorsprong van die woord
in 'n woeste en vae voorverlede
se dolende en primitiewe sede
wat nie meer binne hierdie grense hoort?

Helaas, die logika van die woord self
dwing my om ongenadig t'rug te delf
na daardie troebel bronne van ons spraak
wat in ons tonge spruit en van my kaak
'n blote skakel en 'n deurgang maak
- onwillekeurig stroombedding en poort.

Vir die digter is die woord 'n basiese element waarmee hy poësie skep. Daarom sê Breytenbach in „God Boer" (die huis van die dowe):

Ek moet ....
......
die uitgeteerde woordjies
splyt en poleer,
een vir een:
koekemakranka, koek, ma, krank,
kake klem - in - die - kaak;
ongehoordhede, ont, oor, gede,
aa vrotpootjie

Uit Breytenbach se gedig is dit duidelik dat die soek na 'n voor-bewuste stadium nie alleenlik lei tot 'n naspeur van „oorspronklike betekenis," soos in Blum se gedig nie, maar dat dit ook lei tot aandag aan klank, die kleinste elemente waaruit die woord saamgestel is.

Van Wyk Louw sê in „Van God durf ek skaars praat" (Nuwe Verse):

..... buite wete, weet ek : daarvandaan
trek ons iets op wat ryk is soos die sin
van daardie woord van God in die Begin.

Die digter moet

„... afgly na die suiwer syfer
en die beginnende uitsypeling
en die begin"
(„Ars Poetica," _Tristia_).

Breytenbach wys daarop („Kouevuur: Slaap onder lede", _Kouevuur_):

- ons word aan die lewe gewoond (en uitgelewer?)
voordat ons die denke verwerf het

Die digter moet losbreek uit hierdie afstomping. Daarom sê Breytenbach verder in hierdie gedig:

maak jou oë toe
en kyk daarín sodat alles wit word
en noem dan elke hartslag wat jy sien
noem dit met die noemname van die-eerste-sien

Die mens van die „Nuwetyd" se afstomping en verwarring word meegebring deur die oorwig kennis van sy tyd wat hy nie kan verwerk nie. Ten einde sinvolle skoonheid te skep, moet die digter sy poësie bevry van alle kunsmatige en bykomstige elemente. Hy moet „noem ... met die noemname van die-eerste-sien".

Die tempo waarteen nuwe ontdekkings gemaak word in die huidige tyd, het die feit dat die werklikheid nie finaal uit te sê is nie skerp na vore gebring. In die nuwere poësie het dit ʼn sekere „openheid" in baie opsigte meegebring. Dit hang saam met ʼn besef van onvoltooidheid wanneer Breytenbach in „Ars Poetica" (_die huis van die dowe_) sê:

I 1 my gedigte is net dagreise ver
2 en ek ʼn wêreldreisiger
3 van dag tot dag
4 van die hand tot die mond

nog altyd so dors
en minder nuuskierig
en eenstryk op soek na ʼn nuwe ou ster

II
intussen is my gedigte net dagreise

Die nuwere poësie dra nie die karakter van gearriveerdheid nie (vergelyk versreëls 1, 3 en 4 van strofe I van die aanhaling). Dit kan slegs rekenskap gee van ʼn beperkte tydsbestek, ʼn hede (vergelyk versreël 1, strofe I).

By sowel Peter Blum as Ingrid Jonker kom die motief van ʼn „op-reis-wees" dikwels voor. Peter Blum sê byvoorbeeld in „Om te reis is ʼn soort onbetroubaarheid" (Steenbok tot Poolsee):

die aarde is rusteloos en onrusbarend
en rond en sonder middelpunt, en bied
genoegsame verskiet aan wie voortvarend
wíl of móét wees - .....

Hieruit blyk die samehang van die besef van ʼn „rustelose" werklikheid en die digter se onwil tot „vestiging."

Dwarsdeur die poësie van Breytenbach is ʼn mens bewus van ʼn wordingsproses.[13] In die gedig „geb. 16 Sept. 1939, Bonnievale" (die ysterkoei moet sweet) sê hy:

langsaam moet ek leer dat ek niks is en moet val
die dood se doktersgraad, die verloskunde

Die insig wat die digter verwerf het, is dat verval (ver-wording) ʼn „verloskunde" is. In Breytenbach se poësie is die ontbindende steeds weer bemesting tot nuwe groei. ʼn Voorbeeld hiervan is die siklus „Hoe om ʼn gedig

---

13. Vergelyk Brink: „Blomme vir Boeddha, t.a.p. Brink wys op die „wordingsproses" in Breytenbach se poësie.

te skryf onder Vrugteboom in die reën," „Ek skryf 'n gedig onder vrugteboom in die reën" en „Die gedig onder vrugteboom in die reën" (die huis van die dowe). Hierin sê hy onder andere:

Die stink moet uit   alles moet wegval
en sonder vatplek in die aarde sink
dis die duiwemis wat die vrug sy gehalte gaan gee
en elemente moet opgelos word in die skryf

Die laaste versreël in hierdie aanhaling keer telkens in 'n gewysigde vorm terug namate die „groeiproses van die gedig" verloop. In die laaste gedig van die siklus word dit uitgelig as subtitel bo-aan die gedig:

/baie elemente moet groei uit die skryf/

Dit bring die gevolgtrekking mee dat herhaling en verandering albei belangrike elemente is wanneer die gedig „geskryf word". Herhaling en verandering is egter herskepping. Dit blyk byvoorbeeld wanneer Breytenbach in die eerste gedig van die siklus sê:

daar moet 'n wind wees
en ooptes in die lug
.....

In die tweede gedig verander dit na:

'n winderige wind waai ooptes in die lug
sodat mens die nattigheid kan sien
.....

In die derde gedig lui dit:

O grootse landskap!
die wind sleep krakend sy wywe deur die koepel
sodat die boom se windvruggies
        soos etensklokke lui
.....

In al drie die gedigte is daar sprake van „wind." Terwyl „wind" in die eerste twee gedigte voorafgegaan word deur die onbepaalde lidwoord, gaan dit in die laaste gedig om ŉ bepaalde (die) „wind". Die aard van ŉ wind is dat dit „verwaai", maar by implikasie ook skoon waai (vergelyk „ŉ winderige wind waai ooptes in die lug"). Alhoewel „wind" ŉ herhalende element in al drie die gedigte is, is dit ook die element wat verandering teweegbring. In die proses is die wind sélf egter ook „herskep" van „ŉ wind" tot „ŉ winderige wind" tot „die wind" wat „sy wywe (krakend) deur die koepel (sleep)".

Die „wordingsproses" van die gedig word nie voltooi nie, want aan die einde van die derde gedig van die siklus sê die digter:

> /Want ek is hier en baie woorde is hier
> en ons lê almal op hierdie b(l)aadjie/

Die werkwoord van die laaste versreël dui aan dat die handeling nie voltooi is nie.

André Brink het beweer: „... dit is net so belangrik dat die oorspronklike deur herhaling verander, selfs verwring word : dat dit selfs nie maar ŉ variasie van ŉ bestaande patroon word nie, maar ŉ herskepping."[14] Dit is ook die siening wat uit hierdie gedig blyk.

In Tristia gebruik Van Wyk Louw die woord „word" opvallend dikwels. In „Bitter wingerd" word dit byvoorbeeld as volg uitgelig:

> word klein! word méns! word mens en logies!
> Kom: laat ons bewáár
> - dan glo -
> word.

„Word" kom vier maal in dié kort strofe voor. In die laaste versreël is

---

14. Aspekte van die Nuwe Prosa, bl. 41.

dit die enigste woord. Dié beklemtoning van „word", hang saam met ŉ besef van onvoltooidheid. Wanneer iets in wording is, is dit nie afgesluit nie en ook nie definitief bepaalbaar nie. Van Wyk Louw sê in verskillende gedigte in Tristia dat daar „gesê word." Dit is ŉ opvallende verskil met wat „gesê is." Laasgenoemde sinsnede hou finaliteit en afgeslotenheid in. Die moderne digter weet dat „niks gesê is nie", maar dat alles in ŉ proses van „wording" verkeer.

ŉ Opvallende gebruik in die nuwere poësie is die weglating van die „afrondende" punt aan die einde van ŉ gedig. Dit beklemtoon struktureel die gedagte van „onvoltooidheid." Boerneef se gedigte in die drie bundels wat in die ondersoek gebruik is, word met uitsondering van drie gedigte, geeneen met ŉ punt afgesluit nie. In Ingrid Jonker se bundel Kantelson sluit slegs sewe uit die drie-en-dertig gedigte af met ŉ leesteken. Twee van hierdie sewe gedigte sluit af met die ewe „onvoltooide" vraagteken. In Tristia is soortgelyke voorbeelde seldsamer, maar dan beweer Van Wyk Louw tóg in een van sy gedigte in dié bundel: „slotreëls is altyd sleutels meer as slotte." Hiervolgens handhaaf hy ook die gedagte dat ŉ gedig nie „afgesluit" is nie, maar dat dit vooruit reik na voltooiing. Met elke nuwe gedig word nuwe moontlikhede geopen. In „Miskien moet jy liewer klaarmaak vir sterwe" (Tristia) sê Van Wyk Louw verder:

. . . . . . die deursigtige periode
wat ŉ punt kry, van jou lewe: dié word oorweeg
onderwyl jy aan't oorweeg is.
Jy hoop, en jy hoop, dat die laaste, die slot-nosie
ŉ vangriem gaan gooi om ŉ stuk van die wêreld
en tenminste dít, dié, saam met die ander
tot een moeg-gewurgde stuk beestelikheid
gaan dwing om te lê. Maar rondom jou word geglimlag.

Aan jou word gewerk hier waar jy sit en aan't werk is.
Die doodse Susters bedink alreeds 'n slotreël.
En jy weet: die reëls van hulle en joune, die voeg nie
- was ongerymd lank al, lank voordat die x-e
geglimlag het oor die blote idee van 'n aarde.

Die digter se wete dat hy „in wording is", laat hom besef dat geen gedig 'n „slot-nosie/'n vangriem gaan gooi" wat selfs „'n stuk van die wêreld" kan „dwing om te lê" nie.

Die onderlinge verband wat die gedigte in 'n bundel met mekaar hou, is 'n ander aanduiding van die „openheid" van die gedig. Die gedigte in die bundels onder bespreking word dikwels bloot genommer, sonder titels. Breytenbach gebruik wél titels vir sy gedigte, maar André Brink beweer dat „die opeenvolging van gedigte 'n sinvolle samehang (het), die inderdaad 'n wordingsproses."[15]

Jan Walravens het die „openheid" van die moderne Nederlandse poësie as volg gekarakteriseer: „Deze ‚langage' (verbale vormgeving) of stijl van het woord komt de lezer voor als een sterk-aaneengeregen eenheid van klanken, ritmen en beelden .... Toch schijnt deze eenheid door niets gebonden te zijn, zij schijnt nergens te beginnen en nergens te eindigen, hetgeen ons deed zeggen, dat zij aan alle zijde openstaat."[16] Hierdie opmerking is ook in belangrike mate van toepassing op die nuwere Afrikaanse poësie. Die feit dat die bindmiddels hierin die indruk wek dat dit nie volgens sulke definitiewe sisteme gebruik word soos in die vroeër poësie nie, hang saam met hierdie verskynsel. Die eindrym met sy „afrondende" funksie word selde gebruik. Die strofe is ordenend maar dit vorm gewoonlik nie vaste patrone

---

15. „Blomme vir Boeddha", t.a.p.
16. Waar is de eerste morgen, bl. 42.

wat om identiese herhaling vra nie. Soos die strofes in die moderne poësie herhaal word, vind daar telkens „her-ordening" („herskepping") plaas, wat vanselfsprekend verandering meebring. ŉ Belangrike gesigspunt van „wording" is dat dit dinamies is en nie staties nie.

Terwyl ŉ onvoltooide wordingsproses onoorsigtelik is, kan die hedendaagse digter hom slegs bepaal daarby om die „oomblik te definieer," soos Breyten Breytenbach dit sê in „stukkende gedig" (die ysterkoei moet sweet). Van ŉ langer tydsbestek kan hy nie rekenskap gee nie. Hierdie „beperking" het egter ŉ sekere wins meegebring. In „Die sigbare en die oomblik" (Tristia) sê Van Wyk Louw byvoorbeeld:

> Die sigbare en die oomblik
> die's oopgeploeg, óóp, uiteindelik,-
> is nooit weer onwaardig of skyn nie;
> hulle heers elkeen in ons Eenmaal:
> staan op die kam van die brander
> (staan, staan: kan nooit val nie!)
> tussen wat was en wat sál-wees,
> - duinstraat lê weerskant die duin mos -
> raak nie verloor in gedink-word;
> vrees nie, is selfs nie skaam nie
> oor hulle (hierdie!) kortstondigheid,
> want elkeen van hulle weet : ek is;
> en die ewige, dié is bedagte.
> Die daad sterf : hy gryp die tyd sáám.
> Die praat sterf : van vreet aan minute.
> Die oomblik en sigbare is.
> Van nou af aan word daar gesê.

Die vroeër digter was in ŉ groot mate ontdekker van bo-tydelike waardes. Die poësie is gesien as ŉ grootheid met ewigheidswaarde binne die verganklikheid van die gewone werklikheid. Hierteenoor sê Van Wyk Louw nou: „... die ewige, dié is bedagte." Die sigbare en die oomblik is die enigste

segbare. Die waarde en die sin daarvan is geleë in die feit dat dit is. Die „is-heid" van elke oomblik en elke sigbare deel van die werklikheid is egter 'n verbinding daarvan met die Goddelike en die ewige, want die wesenskenmerk van die Godheid is „Ek is," soos Adam Small dit ook verwoord in die volgende versreëls uit „Is" (*sê sjibbolet*):

God het Hom
uit die diepte uit geopenbaar
toe Hy homself as één met is verklaar.

Die bewussyn van die moderne mens dat die inhoud van sy kennis bepaal en beperk word deur die persoon wat ken, blyk duidelik uit die poësie van Vyftig. Die hedendaagse digter hou rekening daarmee dat hy nie in staat is tot 'n objektiewe (onbevooroordeelde) beskouing van die werklikheid nie. Sy ervaring en waarneming is steeds sterk persoonlik gekleur. Dit is 'n verdere rede waarom die nuwere poësie nie aanspraak maak op absolute waardes nie. Alhoewel 'n subjektiewe beskouing van die werklikheid 'n sekere beperking meebring, gee dit ook aanleiding tot ryke verskeidenheid, omdat elke gesubjektiveerde werklikheidsbeeld anders is as die ander. Van Wyk Louw verwoord hierdie gedagte in „Nou sal daar gesê word" (*Tristia*):

.... Ek is 'n flitslig:
straal 'n skraal driehoek uit in die donker;
ek: apeks; dan 'n lint twee-kant lig:
twee strepe wat streef van mekaar af
en eindig in halflig en donker: die basis.
Ek: apeks, altyd. My buurman is apeks, my vyand
óók, met sy smal straal-driehoek, lig-lig:
hy straal homself ín in die werklikheid;
hy straal en die basis is donker; maar:
hy is hy (dis sy reg). Ek is anders.
Beter, miskien, gestel: ek is ek - alleen ek:

12 ek meen dat my dink óórspring; dit spring nie.
13 Ek bly apeks. Hy óók: 'n sentrum van straling.

Volgens hierdie gedig van Van Wyk Louw word elke persoon (subjek) wat ken, 'n klein middelpunt in die werklikheid waarom 'n bepaalde ruimte sentreer (vergelyk versreël 6 van die aanhaling). Die digter praat van hierdie middelpunt as 'n uitstralingspunt (vergelyk versreël 6 tot 8) van waaruit 'n bepaalde, maar ook 'n beperkte werklikheidsvlak belig word (vergelyk versreël 9).

Die beklemtoning van die „ek", en dus van die persoonlike ervaring in die poësie van Breyten Breytenbach, is in 'n sekere sin 'n erkenning van die beperkte geldigheid van sy poësie. Omdat sy poësie slegs kan ontstaan vanuit die klein ruimte van sy persoonlike ervaring, praat hy van 'n „stukkende gedig" en noem hy dit „'n selfbeklag." Só 'n gedig is in werklikheid geen absolute grootheid nie, maar slegs stukkies (daarom „stukkende") werklikheid. In die gedig met bostaande titel in <u>die ysterkoei moet sweet</u>, kontrasteer Breytenbach die werklikheid buite die gedig, waar daar reekse gebeurtenisse gelyktydig verloop, met die werklikheid (die gedig) van die digter, waar hy slegs „die frases" kan „ontrafel" wat „in (sy) donkerste wese eggo" en „hierdie moment" kan „oopbreek in 'n stom kreet." Die digter is beperk tot 'n spesifieke ruimte en tyd „kamer no. 35 rue du Sommerard Parys (5)/ om 11.50 die 12de Desember 1963". Hierteenoor is daar 'n veel groter werklikheid aan't verloop:

'n wit boot dryf oor die blou see met die son in sy seile
iewers swem iemand onder water tussen muwwe ryke
iewers skoffel iemand met 'n groen hoed op tussen rose
iewers sleep 'n koets sy stofstreep deur 'n kloof
iewers skyn die aalwyne
iewers ruik mens vars koejawels
iewers loop mense in 'n paadjie oor 'n rand

iewers bepeins iemand eie growwe rug van 'n sprinkaan
iewers sit en vroetel iemand op 'n solder
iewers neurie 'n monnik 'n lofsang aan sy meester

Boerneef is baie bewus daarvan dat hy „sy stukkie sing in sy enigheid" („Sing nou 'n stukkie in jou enigheid", (Palissandryne). Uit „My Blokfluit is van palissanderhout" (Palissandryne) spreek 'n duidelike subjektiewe benadering tot die poësie. Dit lui:

My blokfluit is van palissanderhout
daarom speel hy so palissander
en laat my fluitspel julle koud
die een bly tog maar anders as die ander
ek trek my dit nie in die minste aan
as niemand palissandertaal verstaan

Boerneef sê nog verder in „My palissandryn is 'n palimpses" (Palissandryne):

(vir wat roep jy so boontoe
ek weet ek maak die goed mos self)

Ten spyte van die beperking deur die digter se onvermoë om verder te kan kyk as „sý stukkie werklikheid," bly die „uit sê" daarvan vir hom sinvol en noodwendig. Dit blyk uit „Jou stukkie aarde is te klein" (Mallemole) van Boerneef, wat as volg lui:

Jou stukkie aarde is te klein
die wêreld weet nie van hom nie
jou stukkie aarde is te arm
die wêreld weet nie van hom nie
laat dit so wees dan almiskie
dit kan die hart tog soms verwarm

Ingrid Jonker verwoord „haar" werklikheid met die volle betrokkenheid

van haar eensydige geesteshouding. Die sieninge, belewinge en illusies van die „ek" staan skerp voorop in haar poësie. In „Donker stroom" (Kantelson) sê sy:

Groen stroom vol lewe
waarin die son kyk
met jou kan ek nie praat nie
jy het te veel geheime.
Sal ek praat met die paddavissies?
Hulle is te skugter.
Hul vertel hul gaan groot paddas word?
Dis te onseker.
Gaan huil omdat een sink
eer sy agterbene uit is?
Dis te onbelangrik.
Stroom waarin die donker
net die donker sien
met jou kan ek praat
ek ken jou beter.

Dit blyk uit hierdie voorbeeld dat Ingrid Jonker nie hierdie subjektiewe „praat" sien as ŉ „lig maak met woorde" nie. Sy erken die begrensdheid van haar „praat", wat net so onomlynd en onseker is soos die „stroom waarin ..../ net die donker sien." Selfs haar kennis van die „donker stroom" is nog onvolkome (vergelyk versreël 15).

Ook in die poësie van Adam Small blyk ŉ groot mate van eensydigheid. In sy „Groot Krismisgabet" (Kitaar my Kruis) lui dit:

Allow my om vi' djou te sing Here
om vi' djou te sing wat ek badoel.

Die eensydigheid is toe te skryf daaraan dat sy poësie subjektiewe werklikheidsbeelding is (vergelyk „wat ek badoel") en nie objektiewe be-

skouing nie. In die bestaande versreëls stel hy dit maar as ꞌn versoek dat hy dit op so ꞌn wyse durf doen.

Die voorbeelde van subjektiewe benadering in die nuwere poësie mag oënskynlik ooreenkom met dié van sogenaamde indiwidualisme in die poësie van Dertig. Teenoor die absolutisme van die vroeër indiwidualisme is die hedendaagse digter egter bewus daarvan dat sy poësie, vanweë die subjektiewe karakter daarvan, relatief is. Verder beskou die digter sy subjektiewe belewing nie as ꞌn verhewe geïsoleerdheid bo die ongedifferensieerde ervaringe van die gemeenskap nie.

Die Veertigers het in ꞌn groot mate daartoe bygedra om „in prinsipe die hele taal vir die poësie bruikbaar" te maak.[17] Hierdie beginsel word verder gevoer in die poësie na 1950. In „Bloed uit ꞌn klip" (Kouevuur) sê Breyten Breytenbach:

ꞌn klip kan mens nie oopmaak nie,
.....
en tog het ieder klip sy bestaansreg:

Die hedendaagse digter erken dus nie alleen die „bestaansreg" van elke wóórd in die poësie nie, maar van alles wat tot die werklikheid behoort. André Brink het byvoorbeeld van die Sestigers gesê: „Ons wil niks ontsien nie - omdat ons eerbied het vir alles."[18] Die konsekwensie van hierdie beskouing is dat die onestetiese, die banale en die dekadente net so ꞌn deel van die werklikheid is as die estetiese, verhewene en beskaafde. Die werklikheid word dan ook nie ervaar as ꞌn reeks streng onderskeie vlakke waar teenstellings

---

17. Grové, A.P. D.J. Opperman, bl. 6.
18. „Op die drempel". Sestiger, jg. 1, nr. 3, bl. 14 - 21.

soos lig en donker, goed en kwaad, mooi en lelik, streng klassifiseerbaar is nie. Die negatiewe is 'n element van die positiewe en andersom, en die grense daartussen is vloeibaar. Dié beskouing blyk byvoorbeeld uit die volgende versreëls uit die „Groot Ode" (Tristia) van Van Wyk Louw:

suiwer is niemand, of alles;
en maagde dié is nie suiwer:
sit vol biologiese liste ,
speel, ja, met God self vry.

Breytenbach toon aan dat die estetiese die verrotting daarin meedra in die volgende versreëls uit „Dood begin by die voete" (die ysterkoei moet sweet):

Die wit angeliere van eergister stink,
geknikte ou vrouens.

Wit blomme is tradisioneel simbool van skoonheid en reinheid. Dít is weer eienskappe wat met die vrou geassosieer word. Dit beklemtoon die kontras van die beeld van „geknikte ou vrouens" in die tweede versreël van die aanhaling.

In 'n vals samelewing word „die siel ennie seks" „ewe klas" geken, volgens Adam Small in „Big Business" (sê sjibbolet). Hy sê verder in dieselfde gedig:

en só, lykit,
kommit lat djulle vi my so mooi badui
van civilization
ennie Bybel,
en purity
en immediately
die kaal vrouens neersit orals wa' ek gaan
moet nylonpênties en shorty pijamas aan ...

Why?
Kôs business is business,

en dis ʼn goeie biesagheid dié
moet lingerie
en faith
en hope
en charity.

Ingrid Jonker beweer in „Met hulle is Ek" (*Kantelson*) dat „elke sterfte opnuut" ʼn bevestiging is van „die leuen van die lewe".

Wanneer die digter in die nuwere poësie uitdrukking gee aan so ʼn paradoksale werklikheid, probeer hy ook sin ontdek in die saambestaan van die negatiewe en die positiewe. Iets daarvan blyk uit „wy" (*die ysterkoei moet sweet*) van Breytenbach:

I 1 my hart is in die boland en niks
2 kan dit ontwy nie dis gebêre in
3 ʼn kissie in wit wellington

II 1 ek droom soms runnikend daarvan
2 in die heuwel van die nag en
3 verbeeld die wit keil van sneeukop

III 1 hier is die strate oppehopie van
2 winter en die mure is blomryk
3 van hande vol bloed

IV 1 vrouens met rooigeverfde borste suig
2 ʼn man se lyf droog soos luise en
3 busbestuurders staak as dit reën, maar

V 1 my hart is in die boland en niks
2 kan dit ontwy nie dis gebêre in
3 ʼn kissie in wit wellington

Die narigheid van die werklikheid waarin die digter hom bevind, vorm ʼn skerp teenstelling met die werklikheid van sy verlange. Die belewing van

ʼn onestetiese werklikheid doen egter nie afbreuk aan die verhewenheid van die digter se skoonheidsverlange nie (vergelyk versreël 1 en 2, strofe V). Die teenstellende onestetiese dinge verskerp dit inteendeel.

In „Kermisspieël" (Tristia) vra Van Wyk Louw:

„Waarin spoel die bloed?

spoel hy dan in silwer!
loop hy dan in glas!
kruip hy nie dalk blindemol
in etter-vesels vas?"

Die bloed is die substansie in die liggaam waarin die verwerking plaasvind van die stowwe wat daardeur opgeneem is. Die bloed het dié eienskap dat dit die oortollige bestanddele daarin uitwerp. Hierdie suiweringsproses in die bloed word voltrek te midde van onsuiwerheid (etter-vesels). Die suiwering geskied nie slegs langs edel (silwer) en helder (glas) kanale nie. Dit word voltrek binne die kringloop wat gevolg word deur „die silwer in die fraai/beker van die heupe," maar ook „loer deur die draaie/van die veelgekinkte/ van die mödderige lê/waar die ou Erd-Wurm/in die bekken lui lê."

Die beskouing dat skoonheid nie net uit die estetiese ontstaan nie, maar dat suiwering juis plaasvind te midde van verrotting en boosheid, het groot invloed uitgeoefen op die nuwere poësie.

Die moderne digter ontken dus nie die skoonheid wanneer hy die onestetiese verwoord in sy poësie nie. In „Kalwerliefde" (die huis van die dowe) sê Breytenbach byvoorbeeld:

1 Hulle sê iewers in dié baarmoeder van klip
2 is klokke van glas
3 wat lui lui
4 Hulle sê iewers buite is heuwels

van skaamte
met bome vol jong nartjies en rose

Hieruit blyk baie duidelik dat die digter bewus is daarvan dat die werklikheid nie net ontluistering en dekadensie is nie. ʼn „Baarmoeder van klip" is ʼn verloëning van een van die mees essensiële bestaansmoontlikhede van die mens. In hierdie „leuen van die lewe" bestaan daar egter skoonheid (vergelyk versreël 2 en 3 van die aanhaling), en „iewers" in die omgewing daarvan is daar ánder vorme van onskuld en bloeiende lewe (vergelyk versreël 4 tot 6).

ʼn Poging tot identifisering van enkele moderne beskouinge in die nuwere poësie lei steeds tot verdere moontlikhede. Die gegewens in hierdie hoofstuk is nietemin ʼn aanduiding van ʼn sekere gemeenskaplike werklikheidsbeskouing by digters wat tóg andersins uiteenlopende lewensbeskouinge huldig. Dit hang baie duidelik saam met ʼn nuwe ervaring en siening van die werklikheid. Dit bevestig dus Rodenko se bewering: „avantgardist is hij, die zich bewust is op de drempel van een nieuwe tijd, een nieuwe wereld te staan en deze creatief tracht te doordringen."[19] Dit verskaf ook die agtergrond waarteen die vormvernuwing in die hedendaagse poësie verstaan moet word.

---

19. Rodenko, Paul. *nieuwe griffels schone leien*, bl. 17.

HOOFSTUK IV

DIE TAALGEBRUIK

Die vraag na die wese van die taal het in die „Nuwetyd" opnuut sterk na vore getree. Hierdie tendens hang saam met die besef dat „de taal het zijn (is) van die wereld, in de ontplooiing van de taal ontplooit zich de wereld." Dit beteken dat „er buiten de taal helemaal geen wereld bestaat, dat de wereld geen objectief gegeven is dat men nuchter of bloemrijk kan ver-, beelden, maar het proses van de verbeelding zelf. Het woord doet de wereld als verschijnen, maar het wezenlijke daarby is niet de verschijning maar het doen verschijnen."[1]

In die poësie het dit ƞ baie belangrike invloed uitgeoefen. Dit het ƞ verandering meegebring ten opsigte van die beskouing dat die denke (van die digter) ƞ selfstandige en genoegsame „wêreld" in sigself is. Die woord is nie langer sekondêr in die sin dat dit die blote „draer" van die gedagte is nie. Daar word rekening gehou met die feit dat „zolang we niet weten, wat we moeten zeggen of hoe we het moeten zeggen, zijn onze gedachten nog onvolkomen."[2] Eers in die woord „ontplooi" die werklikheid in soverre as wat die woord daaraan naam gee. Dink en praat is dus in so ƞ geval onaf-skeidelik met mekaar verbonde. Dit is hierdie besef wat in die nuwere poësie die klem laat verskuif van die denke as die hoogste vervulling vir die mens en die digter, na die „praat" as noodsaaklike „singewer" van die werklikheid. Hierdie klemverskuiwing word veral goed duidelik in die poësie van Van Wyk Louw omdat sy digterskap oor ƞ lang periode strek. In sy bundel Gestaltes en Diere (1942) is die denkproses byvoorbeeld van die

---

1. Rodenko, Paul. „Waarom Daarom." Maatstaf, jg. 6, nr. 9/10, bl. 640 - 679.
2. Bakker, Dr. R. Merleau-Ponty, bl. 93.

grootste betekenis. Die denke is in ʼn groot mate ʼn geslote wêreld soos blyk uit die volgende strofe uit „Die Swart Luiperd" in hierdie bundel:

> Donker is my oë en my bloed:
> ek is ʼn swart gesteente, en úit
> straal niks, en ál wat gloed
> van binne is, is toegesluit.

In die laaste twee strofes van dieselfde gedig kom die gedagte na vore dat hierdie afgeslote „wêreld" volkome selfgenoegsaam is, sonder tussenkoms van „praat". Dit lui:

> ʼn wêreld het in my verstar:
> plant, dier en mens - in diep swart glas
> waar alles enkeld en ontwar
> maar klein en mateloos glansend was -
>
> geen ding is duister, maar hy glans
> of hou sy skittering ingesluit,
> en niks is dood, en alles dans
> en reik na naamlose dinge uit.

Die wóórde in hierdie twee strofes is as't ware slegs sluimerend aanwesig as noodwendige „draers" van die „gedagte". Daar word geen prominensie verleen aan die woord as dié noodsaaklike middel waardeur ʼn „wêreld" „in aansyn" geroep word nie.

„Die Hond van God" (<u>Gestaltes en Diere</u>) eindig met die woorde

> .... en maak my rein dat uit my hart nóg
>   denk nog woord se skal
> of íets wat brokkelig is, ooit weer in die stil glasuur
> van my onsegbare bespiegeling val.

Uit hierdie aanhaling blyk die vroeër beskouing dat „reinheid"[3] geleë

---

3. „Reinheid" implisseer ook „suiwerheid" en „ʼn toestand wat gemeenskap met God moontlik maak".

is in die vermoë „om te dink" en nie „om te praat" nie. Die vermoë om volkome in die denke op te gaan, is gesien as die hoogste vervulling vir die digter.

Hierteenoor sê Van Wyk Louw in die „Groot Ode" (Tristia):

1 Veel weet ons tog: veel wat buite
2 die greep van die sien lê,
3 of van die bedink. Denke is listig:
4 gesmeer oor die kraakbeen vir slymvlies.

Hieruit blyk 'n nuwe waardebepaling van die denke. Volgens dié versreëls is die denke ontoereikend (vergelyk versreël 1 tot 3 van die aanhaling) en feilbaar (vergelyk „Denke is listig"). Daarom sê Van Wyk Louw in „Laat bitterheid nou finaal word" (Tristia):

....

I 1 Die derde gelui. Dit gaan, dít gaan.
2 Dit gegaan. Die vandisie is oor.
3 Die kerk gaan begin. Geliefde broeders.
4 Die hoogste bod is. Skryf dit op.
5 Die bevel van die hof word finaal gemaak.

II 1 „Ons dénk die't nie veel gegaan nie."
2 „Die vleis die top dit oor en oor:
3 hy's grootboer hierdie nagmaal:
4 hy gaan nie herken die vleis wat hy eet nie.
5 én: die wyn wat hy drink, is tog wyn."
6 Die denke is twee-vier-sestig-voudig.

III 1 Die bitterheid is verkoop dus:
2 toegeslaan, toegeslaan; ék was die bieër.
3 Mens raak die ding ook nie kwyt nie:
4 self verkoper, eie bod nie.
5 „Dit is en bly dan joune.
6 Ons kan nie stop vir heelal nie!

.....

Die „opveiling" van die „denke" (by implikasie ook die vooropstelling daarvan) is verby. Dieselfde „derde gelui" wat ŉ hergradering (vergelyk versreël 1, strofe II van die aanhaling) van die „denke" meegebring het, was ook ŉ aanduiding dat „die kerk gaan begin". Wanneer „die kerk begin," word daar gepraat. Kerkhou impliseer gemeenskap (kommunikasie) met mense, maar ook ŉ deelhê aan die Goddelike Woord. Hierdie feit word verder uitgelig deur spesifiek melding te maak van die Nagmaal (vergelyk strofe II van die aanhaling), wat by uitstek gemeenskapsmaal is en waar die deelname aan Christus (die skeppende Woord) beklemtoon word. Die feit dat die „hergradering" van die denke ŉ deelhê aan die skeppende Woord impliseer, word egter nie „gedink" deur die mens nie (vergelyk versreël 1 tot 5, strofe II). Die een wat die „dink" behou, ondanks die feit dat hy die „verkoper" daarvan was en geen „bod" kon maak nie (vergelyk versreël 4, strofe III), is die digter self (vergelyk versreël 3 en 5, strofe III). Alhoewel die „praat" en die deelhê aan die skeppende Woord dus voorts voorop staan, is die „dink" vir die digter nie uitgesluit nie.

ŉ Motief vir die nuwe waardering van die „praat" kom duidelik na vore in „Die Groot Tempel" (<u>Tristia</u>) van Van Wyk Louw. Hy sê daarin:

I 1 Die groot Tempel, die aktiewe Woord
2 wat alles geskape het, wat oor die hele
3 aardryk heers en die son ópgeríg hou
4 tot afbeeldsel van Lig vir alles
5 wat lig-behoewend is - en alles ís
6 behoeftig en donker of geknield of gehurk;

II 1 Dié dié: boordevolles
2 van voorafbeelding: dié Tempel

aan elke muur skoon tóé-gebeitel
met tonge vol van tale; dié Woord
vol bybetekenisse en bowe-tone,
té vol vir bloot net beteken of betekenis:

III Begrip wat aan die rank raak
alkant-toe: on- (nét ón-) berekenbaar:
daar gaan uiteindelik niks anders staan,
óórbly nie, as Joú brand-buite-sterre,
en een enkelde kink liefde nie,
in die ruimte alikrinkel-opgekrul
soos dit op die môre-bo-die-afgrond,
op die eerste afgrond-môre was.

Die „aktiewe Woord," dit wil sê die Woord wat voortdurend „gesê word" (teenoor „gesê is"), se waarde is geleë daarin dat dit nie alleen „skeppend" is nie (vergelyk versreël 2, strofe I), maar dat dit die hoogste gesag uitoefen (heers), die Lig „opgerig hou" vir alles wat lig-behoewend is" en „alles is". Hieruit blyk inderdaad die beskouing dat „wereld woordwording (is). De .... dichter ervaart de wereld als wording in de bezinning op het woord."[4] Dit bring weer die belangrike verskil tussen die denkwêreld en die „wêreld wat woord word" na vore. Uit die vroeër voorbeelde uit Van Wyk Louw se poësie het dit geblyk dat die denkwêreld ŉ geslote wêreld is. Daarteenoor is die „wêreld wat woord word" ŉ oop en evoluerende wêreld.

Omdat die Goddelike skeppende Woord „alles ís", sê Van Wyk Louw in „Groet in Bruin" (Tristia):

I Kom, ek gaan jou die laaste, die
úit-stralende eerbied toon, dié
wat glans uit herberge waar daar gebore word,

---

4. Rodenko. „Waarom Daarom," t.a.p.

4 óp-straal ook uit eensame take
5 wat in die skryn (help my, St Josef!)
6 van werk voltooi word:

II 1 - Gun my die woord! O, seën Jy die woord:
2 Jy, vóór wie as Pad-skraper
3 Gabriël met reënboog-veertjies
4 die Ander Woord in jou oor kom lê 't
5 vir later oorweging. Gun my die woord:

III 1 aardse woorde (o Beminde soos aarde):
2 laat haar, dié wat nooit rus gekry het, rus hê:
3 (bruin soos bruinmense, bruin soos umbriese
4 pynigende terra-cotta, bruin, ja,
5 soos die gebakte aarde van digby Siëna -)

IV 1 bruin huid uit 'n goedkoop steeg - ook dít kán -
2 van Amsterdam, en bruinheid van die wêreld
3 naby die mark van dié Ou-Barcelona
4 waar spanspekkies en waatlemoene
5 en jong konstabels mekaar aan-kyk.

V 1 (O „bruin," wat Jy: Heer en God, geseën het
2 in jou bruin jodeseun wat in Galilea
3 voetpad-geloop moes 't, en teen die berg gesit
4 en gepraat 't, en in die skip
5 op 'n afstand groot geluid kon laat hoor.)

Die Goddelike Woord wat „gesê" het: „Laat daar wees" (vergelyk „slotreëls is altyd sleutels meer as slotte," Tristia), is ook die „bruin jodeseun wat in Galilea/voetpad-geloop moes 't, en teen die berg gesit/en gepraat 't." Die skeppende Woord het dus kom „sin" gee aan die „aardse woorde" deur Sy ervaring van die aardse dinge en Sý „praat" in aardse woorde. Van dié Woord vra die digter: „- Gun my die woord! O, seën Jy die woord:/ .... aardse woorde". Hierdie „aardse woorde" vra die digter:

sódat en ópdat ons in woorde, wat
maar klank en teken is,
in ná-geskape skeppinge
die skepping van die god
déúr-dink, déúr-praat.

(„Ars Poetica", Tristia)

Hierdie gewoonweg „praat" van die digter oor aardse dinge en met aardse woorde, is dus ook skepping, al is dit dan maar „ná-skepping." Uit die bostaande aanhaling blyk egter ook ten slotte weer dat die digter die „denke" nie uitskakel nie, maar dat „dínk" en „praat" saamgaan.

Die nuwe oogmerk met die taal in die poësie kan deur ŉ vergelyking van twee verdere voorbeelde geïllustreer word. D.J. Opperman skryf in „Digter" (Negester oor Ninevé, 1947):

... in die geel gloed van die kers
snags deur die smal poort
van die wonder elke woord
laat skik tot klein stellasies vers

wat groei tot boeg en mas
en takelwerk - en die uiteindelike
reis met die klein skip
geslote agter glas.

Peter Blum se gedig „Skip in ŉ Bottel" (Steenbok tot Poolsee) toon ŉ sekere ooreenstemming hiermee. Dit lui as volg:

Toe gekurk in ronde glas
sit jy roerloos op verstarde
blouwit wattegolwe vas,
magteloos om jou miniatuur -
boegspriet in die wind te stuur
wat hierbuite alle flarde
seildoek energiek laat wapper

- sit jy, tydloos ingemuur,
seiltjies stywer van vernis
as 'n lomp ou tor se harde
vlerkies. Niemand kan beslis
sê nie of jou stuurman dapper
en jou loods geoefend is.

Skepie, jy wat glo 'n ou
rustende matroos se taak was -
(wekelank het hy aan jou
fyn en peuselrig gebou
totdat jy vir hom volmaak was)
- hoe sal ek met ruwe hande
jou bevry van jou klein dok
sonder om jou stuk vir stuk
onherstelbaar uit te pluk
met 'n skêrtjie of 'n tang?
of wanhopig hierdie wande
om jou onbeproefde kiel
met één kap van klip of stok
inslaan dat die skerwe spat?

Skepie, skepie, ek is bang
dat ek jou verniel.

Ondanks die Veertigers se taalbeskouing dat elke woord bruikbaar is in die poësie, moes dié woord gedissiplineer word om „deur die smal poort/van die wonder" geskik te word „tot klein stellasies vers." Hierdie proses was 'n denkaksie, want volgens Opperman se gedig is die digter „verban" uit 'n „verlore vaderland" en „geëiland", en dus alleen. Die „uiteindelike reis" met die „klein skip" is slegs 'n verbeeldingsvlug, dus ook 'n denkaksie, omdat die skip „geslote (is) agter glas." Vir Blum is so 'n „peuselrige opbou" van 'n skepie in 'n bottel sinloos, omdat 'n skip gemaak is om te vaar. Alhoewel dié „skepping" vir die „rustende matroos" volmaak was, voel Blum dat hy dit moet

„bevry van (sy) klein dok" sodat sy „onbeproefde kiel" kan funksioneer (dit is „vaar"). Indien die wande om die skepie nie oopgebreek word nie, sal die skepie „onherstelbaar" vernietig moet word om dit te bevry. Wanneer Blum se gedig naas Opperman s'n gelees word, is die „skip in die bottel" die gedig as taalskepping. Die digter beskou dit as noodsaaklik om hierdie taalskepping uit sy isolasie, wat by implikasie die denke van die digter is, te bevry. Eers dán is dit funksioneel, naamlik om te beweeg en steeds in nuwe gebiede uit te vaar. In so 'n proses is dit moontlik dat ook die taalskepping sélf verniel mag word. Weer eens word die verskil tussen 'n geslote wêreld „agter glas" en 'n óóp ruimte, waarin daar altyd weer verower kan word, uitgelig.

Adam Small dra sy bundel <u>sê sjibbolet</u> op aan „die eenvoudiges wat dink/ en ook mag praat." Daarmee lig hy onmiddellik sy bewustheid van die verhouding dink-praat, uit. In die gedig, „Sê sjibbolet" (<u>sê sjibbolet</u>) gaan hy verder hierop in. Hy sê:

I 1 Sê Sjibbolet
2 djulle ammal, djulle,
3 djulle wat sê djulle het
4 die Here,
5 djulle wat sê djulle's gared,
6 djulle wat sê djulle ken die wet,
7 djulle wat kamma altyd let
8 oppie Here;

II 1 sê Sjibbolet,
2 djulle wat djulleself opdra in gabed
3 en glo djulle hoef is vet
4 moet olie vannie Here,

III 1 djulle wat sê óns verset
2 is tién die Here,

IV 1 sê net!

V 1 want ons wil wiet
2 wie's Gileadiet,
3 wié Efraimiet,
4 wie veg regdeur tot by Minniet
5 en wie is riet
6 en wie moet staan
7 en wie kan gaan
8 deurie driwwe vannie Dood
9 ennie Jordaan .....

VI 1 ôrait, Jefta
2 sil tyskom en by Mispa
3 sil g'n bies
4 ma sy eie kínd hom welcome hiet,
5 dis ma hârd op djou wat die Here kies,
6 ôrait,

VII 1 ma vi djulle,
2 djulle ammal djulle wat so bid
3 en raap en skraap
4 om ammal te please
5 ennit call ‚Gies'
6 en tíght bly sit,
7 sies!

VIII 1 nai?
2 ôrait,
3 ma sê net,
4 sê net
5 Sjibbolet!

Volgens Rigters 12:6 waarin die titel van hierdie gedig voorkom, is diegene vernietig wat nie „ag gee om dit (die herkenningswoord „sjibbolet")

reg uit te spreek nie." Dit beteken dat daar nie gedínk is hoe hierdie alledaagse gebruikswoord[5] „gesê" word nie. By implikasie is die taak van die digter ook om diegene „voor te keer" wat sê, maar nie meer dink hoe hulle „sê" nie (vergelyk strofe VIII). Sy verbinding van ‚Gies' en „sies" deur die rym (strofe VII), toon sy minagting vir 'n valse „Gies". Menslike gedraginge wat slegs daarop ingestel is om te voldoen aan die konvensionele waarde wat daaraan geheg word, is verwerplik (vergelyk versreël 4, strofe VII).

Vir die digter gaan „Geesvervuldheid" gepaard met 'n nakoming van die taak waaroor daar tussen God en mens 'n ooreenkoms is (vergelyk strofe VI).[6] Die nakoming van só 'n taak mag selfs 'n vernietiging van 'n deel van die digter[7] sélf beteken (vergelyk versreël 4, strofe VI). By implikasie is hierdie taak van die digter om die woord „reg te sê." Hierdeur word die titel van die bundel van Adam Small ook nader belig en die gedagte uitgelig dat poësie is „om reg te sê," maar ook „om te dínk hoe jy sê." Die prominensie wat in Adam Small se poësie verleen word aan „sê," „praat" en „sing", hang steeds saam met die feit dat dit verband hou met die Goddelike Woord wat „alles is".

Na aanleiding van hierdie gedig van Adam Small is dit nodig om te wys op die verskil wat gemaak word in die nuwere poësie tussen die woord as betekenisdraer en die woord as singewer van die werklikheid. Die „mens wat nie dink" nie, gebruik die woord as blote betekenisdraer en nie as dinamiese singewer nie. Die moderne Franse wysgeer Merleau-Ponty onderskei byvoorbeeld

---

5. „Sjibbolet" beteken „stroom".
6. Vergelyk Rigters 11:29, 31, 35, 39 (waarin hierdie geskiedenis voorkom): „Toe het die Gees van die Here op Jefta gekom ..../En Jefta het aan die Here 'n gelofte gedoen en gesê ..../... ek het my mond geopen teenoor die Here, en ek kan nie terugtrek nie./ ... en hy het die gelofte wat deur hom gedoen is, aan haar voltrek ...."
7. Vergelyk die feit dat Jefta 'n Rigter was en die moontlike sinspeling daarvan op „digter".

tussen 'parole parlée' (het gesproken woord, de eenmaal ontworpen uitdrukking) en het 'parole parlante' (het sprekende woord, het oorspronkelijk spreken, dat zin doet ontstaan in de woorden).[8] Dit gaan vir die hedendaagse digter om „poësie parlante" (pratende poësie), dit wil sê poësie wat deur die woord sin laat ontstaan. Die digter moet in ŉ groot mate gebruik maak van die gevestigde woord (vergelyk ‚parole parlée'), maar hy wil dit as't ware ontdoen van die gevestigde „betekenis," waardeur die „glans daarvan verdof is," en dit opnuut die singewende woord ('parole parlante') maak.

Die gebruik van die woord as singewer van die werklikheid kan baie goed in die poësie van Boerneef gesien word. Hy kan by uitstek ŉ „praat-Digter" genoem word, omdat die „praat" in sy poësie so ŉ belangrike plek inneem. ŉ Voorbeeld hiervan is sy gedig „Jy sit vas innie willesand" (Op die flottina):

Jy sit vas innie willesand
jy blystaan innie droësand
van Rietvlei se triestigheid
jy kan jou span natslaan ou swaer
dissie platperewêreld die
dissie turfsitkontrei ou swaer
van allie vrekswaar plekke is hy die vrekswaarste
om mettom en vannom en orom te praat is neddie swaarste

woorde goed ombekendste hartseerste en neddie aller-
swaarste
alleromgeëllieste allerbakgatste allerbebaardste
net hierie kaliewa woorde is pastersteek en aksenawel goed
om oor en van en met hierie platperewêreld
en turfsitkontrei
te
PRAAT
sosit
HOORT

---

8. Bakker, a.w., bl. 102.

Die noue verband tussen woord en wêreld blyk baie duidelik uit hierdie gedig. So moeilik as wat dié „platperewêreld" (wat implieseer dat dit geen skuilplek bied nie) en „turfsitkontrei" is, so moeilik hanteerbaar is die woord waarmee dit „uitgesê" moet word (vergelyk versreël 8 tot 11 waarin „woorde" en „swaarste" in opeenvolgende versreëls die prominente aanvangswoord in die versreël is). Die woord moetjuis sin gee aan hierdie „vrekswaar" wêreld (vergelyk „vannom en orom praat"). Die woord moet egter ook hierdie „turfsitkontrei" „besweer" (vergelyk „mettom ... praat" in versreël 8 en ook versreël 12 tot 18). Vir die primitiewe mens beteken ŉ beswering van die werklikheid dat hy mág daaroor verkry. Vir die digter is die enigste moontlikheid van die „hantering" van ŉ skuilinglose (vergelyk „platperewêreld") en gekompliseerde werklikheid (vergelyk „turfsitkontrei"), ŉ singewing en ŉ beswering daarvan in en deur die woord. Die woord is die enigste „skuilplek" wat daar vir die mens is. Die voorbehoud is slegs dat dit die „regte" (singewende en beswerende) woord moet wees (vergelyk versreël 12 tot 18) waarmee „gepraat" word.

Die gedagte van die woord as skuilplek teen ŉ sinlose werklikheid tref ŉ mens ook aan by Ingrid Jonker. In haar „Ars Poetica" (Rook en Oker) sê sy byvoorbeeld in die laaste versreël:

„om myself weg te bêre in my woord"

Hierdie skuilsoek teen ŉ herberglose en sinlose werklikheid hang nou saam met „het ‚klimaat' van de tijd, waarvan het voornaamste kenmerk een voorlopig desperate poging is om aan de zinloosheid van het bestaan te ontsnappen."[9] Soos die werklikheid sinloos geword het, het die taal sinloos geword, omdat die mens „gewoond" geword het aan die woord en nie meer die wonder daarvan

---

9. Aertsens, G. Aspecten van de Moderne Poezie, bl. 29.

raak sien nie. Vir die digter kom dit daarop neer om die taal „steeds weer te bewerken en daarin de oorspronkelijke luister van het Woord te veroveren, nu de woorden in het taalgebruik .... als een hoop oude, verbruikte en versleten lompen voor ons (liggen), maar onder de oppervlakte is hun glans onaangetast.

„Men moet trachten de taal haar magische kracht te ontwringen, die de eenheid van alle dingen, het loutere ‚zijn' moet openbaren, maar het materiaal is voor dit doel door de sleet weerbarstig ..... door tegen de woorden te spreken, wil men haar dwingen het mysterie prijs te geven."[10]

In die poësie van Breyten Breytenbach staan die beskouing van die woord as „skuilplek" teen 'n sinlose werklikheid, maar ook as die enigste nuwe singewer en „besweerder" daarvan, sterk voorop. Die titels van sy digbundels sinspeel reeds daarop. André Brink beweer byvoorbeeld dat die titel die ysterkoei moet sweet afgelei is van 'n ou Zen-spreuk wat lui: „Om die Groot Niet te kan vertrap, sal die Ysterkoei moet sweet". Dit kan onder andere geïnterpreteer word as: „om die Groot Niet te omskep in die Al, moet die onmoontlike gebeur" en „as die Groot Niet eintlik die wonderlike liggaam van Boeddha is, dan kan níks, geen poging van die mens, die wonder daarvan, ‚onderkry' nie." Brink sê verder: „Elke gedig word 'n poging om die Niet te verower en die onmoontlike te verwesenlik; elk is 'n klein blommetjie vir die onsegbare liggaam van Boeddha; waar daar niks was nie, word 'n klein skepping deur die towerspreuk van die vers opgeroep."[11]

Van die titel die huis van die dowe, sê André Brink: dit „word deur 'n speels-moedswillige motto verklaar uit 'n variasie van die ou spreuk: „In

---

10. Aertsens, a.w., bl. 18 - 19.
11. „Blomme vir Boeddha", t.a.p.

die huis van die dowe is die blinde koning". Maar dis meer as spel! .... Dit is ... die huis van die dowe : waar die kunstenaar hom terugtrek en met „ŉ stom kreet" gil; waar hy hom beveilig teen die gruwele buite - terwyl hy juis die gruwele daarbinne herskep; waar hy in sy kuns probeer sin gee aan skoonheid en geweld."[12]

In „Die Afvrot van die Staat" (die huis van die dowe) lig Breytenbach die kontras tussen ŉ steeds groter sinloos wordende werklikheid en die woordskepping (die gedig) as ŉ oorblywende sinskeppende moment, duidelik uit. Die gedig lui:

I
Baie dinge sal nog verander,
ander vlae sal nog sing,
ander ideologieë dalk marsjeer -
die ganse soek water -
ander mense sal op eiers ry,
miskien sal die honde regeer,
die rekenmasjiene aborsies onnodig maak

II
- maar vir ons is dit neusie verby;
hierdie snerpte wat die olie
uit ons hoofde wring
sal ook dieper wil speur,
/miskien sal hulle later die wind kan toestop?/
die honde in hul spoetniks
sal ons kwytraking nie kan keer nie

III
Ek sal ŉ hoed begin dra
om die droë eier se geil in te hou,
jy sal om platter skoene moet vra
vir jou gewaggel,
ons oë sal langsaam banger word vir lig,
ons naels en ons velle langer

---

12. „Blomme vir Boeddha", t.a.p.

IV
Liewe medeweekdier, selfs 'n jong hoer
kon die gebibber van koning Dawid
se knieë nie verhoed nie:
/miskien sal die staat later proppe uitreik?/
waar die mol sy veldtog voer
verskimmel die verknogste ui

V
So ook ek, so ook jy,
maar één skyn sal nooit versomber nie:
al is ons nou hol
met al die aanhangsels, versiersels,
werktuie en stutte, ons ligte kapot,
sal my tandelose hand bly babbel
in jou blinde oor,
my seniele voelers altyd dieper wil boor,
of soms, soos toe ons varser was
sal ons met kwakeriger strotte nog wil min:
en bly daar dan dalk, soos hier,
nog 'n ouderwetse, kom ons glo, oplase
gedig

Die titel van die gedig, wat vanselfsprekend uitgelig is, kontrasteer onmiddellik met die ander prominente woord in die gedig, naamlik „gedig" in versreël 13, strofe V. Dit word uitgelig deurdat dit die enigste enkele woord in die gedig is wat 'n volledige versreël konstitueer, en dit is ook die laaste woord in die gedig. Boonop is die laaste strofe die enigste waarin die aantal versreëls „buite" die patroon van samestelling van die ander vier strofes val (vergelyk strofe I en II elk 7 reëls en strofe III en IV elk 6 reëls). In hierdie „afwykende" strofe kom die enigste dinge voor wat nie „versomber" het soos die res nie. Dit lei onmiddellik al tot die gevolgtrekking dat die digter hom „verweer" teen 'n „afvrottende" wêreld deur dit te besluit met 'n „ouderwetse ... oplase/gedig". Ondanks alle sinloosheid en vervlakking (vergelyk versreël 3, 4 en 5, strofe V), sal „die praat" nooit „versomber"

nie (vergelyk versreël 2, 6 en 7, strofe V). Die digter is 'n dowe, dit wil sê hy is die een wat slegs die stilte „hoor." Sy „praat" is 'n gebaretaal ('n „beduiekuns".[13] Vergelyk versreël 6, strofe V). Merleau-Ponty noem die gebaar 'n „natuurlike teken", omdat „we het gebaar onmiddellijk zonder de tussenkomst van een verstandelijke interpretatie verstaan ."[14] Die baba kan byvoorbeeld 'n glimlag (wat 'n gebaar is) interpreteer voordat hy 'n enkele woord ken. Die voordeel van die „gebaar" is dat dit eindelose moontlikhede het. 'n Vertrekking van die gesig in 'n frons kan byvoorbeeld pyn of afkeer of desperaatheid, ensovoorts, „beduie." Breytenbach se verwysing na 'n „handetaal" is dus in die lig hiervan betekenisvol.

Breytenbach gee in die gedig verder blyke van die besef dat die singewing deur die woord of deur die „gebaar" nie volkome is nie (vergelyk versreël 6 en 7, strofe V). Die blinde maak op sy gehoor staat om die sin van die werklikheid te „hoor". Hy kan dus die „handetaal" van die dowe nie „sien" nie. Die digter gebruik in dié geval ook nie die woord „praat" nie, maar „babbel." Daarmee word geïmpliseer dat die dowe ook onsinnighede kwytraak. Taal as singewende moment is dus hiervolgens nie volkome adekwaat nie. Die digter bly egter steeds ontvanklik vir nuwe singewing (vergelyk versreël 8, strofe V). Die moderne digter weet dat hy nie soseer van „een begrijpbare wereld als wel van ‚kernen van licht, gescheiden van elkaar door flarden van duisternis',[15] durf praat nie. Daarmee erken hy dat ook taal nie absoluut is nie.

Die digter het egter ook te doen met die feit dat „het woord nooit massief (samenvalt) met de erdoor aangeduide zin. Daarom geeft de taal

---

13. Brink, Aspekte van die Nuwe Prosa, bl. 70.
14. Bakker, a.w., bl. 96. Merleau-Ponty praat byvoorbeeld van die ‚signe naturel' (natuurlike teken) en die 'geste d'initiation' (oorspronklike gebaar).
15. Bakker, a.w., bl. 104.

ons altijd méér dan wij er in hebben gelegd, hetzij wij, al sprekend, onze eigen gedachten vernemen, hetzij we anderen horen spreken." Breytenbach sê byvoorbeeld in „Die Afstand tussen die Blom en die Mond" (<u>die huis van die dowe</u>):

I 1 die taal is taal
2 is maar nét taal
3 kepies van tekens en klanke op ruimte
4 taal vertaal word talle tale
5 bye met die stuifmeel van ʼn blom wat >voel< en >is< was
6 vertaal tot vertaling
7 die heuning of die byewas
8 wat jou maag laat werk of jou oë van lig laat praal

II 1 maar denkmasjiene, staalkake, vertalende
2 matematiesharte doen dit beter

Die taal „oorskrei" sy eie grense (vergelyk versreël 1 tot 3) deurdat dit telkens, met elke gebruik daarvan, geïnterpreteer word. Dit word méér as die oorspronklike „kepies .... op ruimte." Elke subjektiewe taalgebruiker is ʼn draer van bevrugtende elemente (stuifmeel) vanaf ʼn ander taalgebruiker wat sélf eksisteer (vergelyk versreël 5, strofe I) en dus verander. Elke taaluiting word dus altyd meer as die oorspronklike uiting (vergelyk versreël 4 en 6, strofe I). Taal is nie matematies berekenbaar nie. Die resultaat daarvan gaan dus altyd die oorspronklike „bedoeling" te bowe.

Dit het reeds byvoorbeeld by Breytenbach geblyk dat die moderne digter strewe na die herwinning van die oorspronklike noemkrag van die woord deur dit te ontdoen van die „aanhangsels, versiersels" wat die oorspronklike sin laat verlore gaan het. Die digter wil as't ware weet hoe die woord oorspronklik gesê is, ten einde te weet hoedat die werklikheid oorspronklik sien is. Die kind en die primitiewe mens kan byvoorbeeld nog met verwondering na die werklikheid kyk, omdat hy dit „nuut" sien. Die moderne mens,

aan wie die werklikheid op talle maniere geïnterpreteer word, het die verwondering wat saamgaan met die „eerste sien," verloor. Hierdie terugkeer van die hedendaagse digter na al die mees elementêre vorme van taalgebruik, hang dus saam met sy strewe om die verwondering vir die werklikheid en vir die „praat" te herontdek. Daar is reeds telkens gewys op die samehang van woord en wêreld. Dit beteken dus dat die digter opnuut wil verwonder staan „dat we de stilte transformeren tot woord,"[16] en dat dít singewing is.

In die nuwere poësie is talle voorbeelde van die digter se bewustheid van die „afslyting" van die gevestigde woord. In „Opwekkingspreek" (<u>Steenbok tot Poolsee</u>) sê Peter Blum byvoorbeeld:

I 1 Ja, hulle't ook so ŉ building-boom belewe -
2 met flets, basaars, banke en groot kantore.
3 Dit het nooit gereent nie, en op elke more
4 kon jy katrolle hoor gil, planke sien bewe,

II 1 van douvoordag tot skiemerang om halfsewe.
2 „Ek issie voorman hier op Babilons Tore
3 - opskud, kjêrels, en trap in julle spore,
4 of jul word innie pad gesteek." Hulle strewe

III 1 om die bou te voltooi met dubbelde drif;
2 maar toe hul aankom oppiesselle vlak
3 as die Ou Mutual se torangdak

IV 1 kon skielak niemand Afrikaans verstaan,
2 en toe die een ou sê, „Sjee my die sif",
3 gee sy maat hom ŉ emmer water aan.

Op ŉ stadium wanneer berekende georganiseerdheid ŉ hoogtepunt bereik (vergelyk strofe I en II), vind daar ŉ kortsluiting in die taalkommunikasie plaas (vergelyk strofe IV). Ondanks fenomenale ontwikkeling

---

16. Bakker, a.w., bl. 97.

op talle gebiede, verloor die „gevestigde" taal sy singewende funksie (vergelyk versreël 2 en 3, strofe IV). Juis hierdie feit is vir die digter 'n „opwekkingspreek."

Boerneef sien 'n „goëlery" met taal as 'n gektalery wat die spreekwoordelike Babelse verwarring oortref. In „Sy woordpaljas die laat my steier" (<u>Mallemole</u>) sê hy:

1 Sy woordpaljas die laat my steier
2 liebestegats en ontferm u myner
3 maar aikôna paljas die sand in my oë
4 bedriegen bedroog bedrogen bedroë
5 die Valke pik hom dag en nag
6 mik en pik
7 dit stik en dit hik
8 hoe hy dieper poog te delven
9 hoe hy dieper woord ontmoet
10 die digter goël hotenstebles
11 elke woord lê en vrot in die nes
12 hy mik na Malpuntaurius wes
13 sloeg 'n gat in die lug pleks van 'n ses
14 horriesmyskorries
15 'n swetterjoelmorries
16 Babel se toring staan hand in die sy
17 en skud soos hy lag oor die gektalery

Die verskil tussen hierdie woordtoordery (vergelyk „woordpaljas") en die digter se soek na die magiese woord, is dat eersgenoemde geval oordadigheid impliseer terwyl die beswerende woord (die inkantasie) gewoonlik gereduseer word tot 'n enkele trefwoord of formule. Boerneef parodieer 'n woordoordaad omdat dit „bedrieg" en dus die gebruiker daarvan „bedroë" laat afkom (vergelyk versreël 4 - 13). Hy staan liewer opsy vir die „weters van beter" om te soek na die „troostaal van gister" („Uit uit my uit magtag," <u>Palissandryne</u>).

Hierdie „troostaal van gister" is ʼn taal van eindelose verwondering oor die „mooigoed" wat „eeneen staan" („Makie mooigoed eeneen staan," Op die flottina), die „pêrevul se draf oor sagte grond" („Hoe draf ʼn pêrevul oor sagte grond", Op die flottina), die „vroegvoordag se praat met jantataratstem" („Die vroegvoordag praat met jantataratstem", Palissandryne), en baie meer dinge wat nog nie „vertrap" is nie deur dié wat „diep drink uit vandag se beker" („Uit uit my uit magtag," Palissandryne).

Boerneef erken egter ook dat selfs die „beswerende woord" nie absoluut toereikend is nie. Dit blyk byvoorbeeld uit „Selfs nie die nooit volprese doloswoord" (Palissandryne):

1 Selfs nie die nooit volprese doloswoord
2 is vir atoom se doodkastyding woord genoeg
3 geen woord is daarvoor woord genoeg
4 en palissandertaal te muggieswak
5 dis die dat ek al sê jy ook dis dwaas
6 terwyl die Bolandslug nog suiwer is
7 troos soek in wat vir jou so nietig is
8 noudat die lug nog stil en suiwer is

Die „beswerende" woord is by uitstek ʼn woord vir die stilte (vergelyk versreël 6 en 8). Dáár is dit doeltreffend. Teen vernietiging is dit geen verweer nie (vergelyk versreël 2 en 3), want die woord gee sin aan wat reeds bestaan. Saam met die „geloof" in die mag van die woord, gaan dus ook die besef van die eindigheid en die nietigheid daarvan (vergelyk versreëls 4, 5 en 7).

Adam Small sê in „Not ʼn Dêm!" (sê sjibbolet):

1 Daai heilage boogie-woogie vannie orrel
2 wat so di-plo-maa-ties boentoe borrel,
3 is daai die asem vannie liefde vannie Here?
4 – Not ʼn dêm, manere!

Die skeppende Woord (vergelyk „die asem .... vannie Here") is nooit vals nie (vergelyk versreël 1 en 2). Dit dra nie ŉ konvensionele betekenis wat „oorspronklik" nie daarin bedoel is nie. Daarom is Small so skerp daarop ingestel om die taal in sy poësie te ontdoen van alle skyn. Hy gebruik opsetlik die onkonvensionele taal van die „naakte skollie" wat nie ge-„camouflage" (word)/ moet die Bybel en gebet" („Ee'ste Dankgebet vannie Skollie," <u>Kitaar my Kruis</u>).

Van Wyk Louw, die digter van die „baie-fyn dink", wys in „H. Teresa van Avila flap uit" (<u>Tristia</u>) intellektualistiese diepsinnigheid af om die volgende rede:

dit het God eenvoudig nié behaag nie
om sy volk te gaan heilig ín
die dialektiek of in die rein
oorpeinsing van die sirkels en hul sin:

In „Heer Brunetto Latini" (<u>Tristia</u>) sê hy inteendeel:

Maar Fransiskus (véél-talig! op die minste!) het ŉ Son-Lied
só in die taal van die olyf
en van die klein skewe randjies geskrywe
dat daar êrens ánder taal bedryf moes word:

dat baster-taal skielik kon praat
met God en son en alle kreature,
móés oproep tot liefde en tot
weerstand-teen-die-aardsheid en sy uur,

ŉ Geraffineerde taal lei nie na die hoogste „suiwerheid" nie (volgens die aanhaling uit „H. Teresa van Avila flap uit"). Selfs ŉ bastertaal is meer toereikend om „weerstand-teen-die-aardsheid en sy uur" te bied omdat dit „praat", dus oopstaan (teenoor die „oorpeinsing van die sirkels en hul sin" wat in geslote bane beweeg).

Die „afgestompte woord" het vir die kind geen sin nie, soos Ingrid Jonker dit ook verwoord in „Mamma" (<u>Kantelson</u>):

I 1 mamma is nie meer ŉ mens nie
2 net ŉ ŉ
3 sy trek aan
4 sy gaan na die haarkapper
5 sy loop in die strate
6 haar voete haak vas
7 sy spreek die psigiater
8 nes ŉ gewone mens

II 1 sy fluister woorde
2 mon cheri
3 dit het g'n klank nie
4 dis die wit
5 gefluister van ŉ spook
6 dit het g'n kleur nie
7 en dit hardlóóp

III 1 dit giggel uit hysbakke
2 dit loer deur brilglase
3 dit wonder agterbaks
4 dit is ontwapen
5 dit is naak soos ŉ african
6 dit wil glo in die mens
7 wat nog te sê van ŉ god

Dit is veelseggend dat die „kind" se beswaar teen die woord van die „mamma wat ŉ ŉ" is, nie is dat dit niks „beteken" nie, maar dat dit nie klank en kleur het nie (vergelyk strofe II). Dit skep met ander woorde vir die kind geen „gestalte" nie (vergelyk ook versreëls 5 en 6 van strofe II). Só ŉ woord is „ontwapen" (vergelyk strofe III). Dit is nie ŉ woord wat uitdrukking is van verwondering nie, want dit vervals die wonder (vergelyk

versreël 3, strofe III). Omdat dit die wonder nie ken nie, glo dit ook nie in „ŉ god" nie (vergelyk versreël 7, strofe III).

Hierteenoor is die kind se werklikheid ene verwondering. In „Begin Somer" (<u>Rook en Oker</u>) verwoord Ingrid Jonker dit as volg:

Begin somer en die see
ŉ oopgebreekte kweper
die lug soos ŉ kind
se ballon
ver bo die water
Onder die sambrele
soos gestreepte lekkergoed
miere van mense
en die gul lag van die baai
het goue tande

Kind met die geel emmertjie
en die vergete vlegsel
jou mond is sekerlik ŉ klokkie
kleintongetjie klepeltjie
Jy bespeel die son daglank
soos ŉ ukulele

Die kind se woord is klank en kleur en lewe omdat hy durf „sing" van verwondering oor alles wat hy nóút sien. Selfs die „geel emmertjie" is nie te nietig om in sy „wonderwêreld" betrek te word nie.

In dié verband het Van Wyk Louw byvoorbeeld verder opgemerk: „Die kind kry soms sulke pragtige vondste vir die ryker gebruik van taal juis omdat hy min woorde ken; vir die groot verskeidenheid dinge wat hy wil sê, moet hy sy klein woordeskat losklits en ómspan om nuwe dinge uit te druk. Hy skep taalmoontlikhede deur ŉ woord as <u>beeld</u> te gebruik en dus baie meer situasies te laat uitdruk as wat die woord oorspronklik „beteken" het.

Die eenvoudige, onbelese mens doen dieselfde; van sy armoede maak hy 'n deug.

„Die digter moet in sy werkwyse nader aan die kind en die ongeletterde wees as aan die opgevoede praktiese man.

„Hulle staan al-drie voor die een groot probleem: die eindigheid van die bestaande taalmateriaal teenoor die oneindigheid van wat hulle wil sê. Maar by die digter lê die saak tog effens anders: dis nie die ydelheid van sy woordeskat nie, maar die rykdom en genuanseerdheid van die heelal wat hom dwing om skeppend met taal te werk."[17]

Dit het reeds geblyk dat die „sublieme woord" nie die magswoord óf die skeppende woord óf die woord van die „verwondering" is nie. Peter Blum sê verder in „Die Klok in die Newel" (Enklaves van die Lig):

1 .... Ek kon maar min sê, want kennis
2 Van uitgesoekte paesasies deur die sublieme
3 Dante of droewige Leopardi is ontoereikend
4 Vir 'n gesprek in moderne taal oor die alledaagse.

Uit hierdie aanhaling blyk dus ook nog die funksie van die woord as „ooreenkoms" (kommunikasie). Die betekenis van die woord is steeds 'n belangrike faktor en dít ontstaan uit die „praat" met ander. Indien die woord dus nie ook „betekenisvol" is nie, kan daar „maar min (ge)-sê" word (vergelyk versreël 1 van die aanhaling).

Van Wyk Louw het beweer: „'n ‚Digterlike vernuwing', 'n nuwe poëtiese beweging, is die losmaak van nuwe moontlikhede in die taal ..... ons ervaar ...... 'n nuwe rykdom van gevoel, 'n nuwe instelling teenoor die lewe, nuwe groot gedagtes, die sien van die wêreld in 'n nuwe verband .... alleen in sover as wat

17. Swaarte- en Ligpunte, bl. 82, 83.

hulle woord geword het."[18]

Die digter ná 1950 se strewe was om die taal te ontdoen van alle beperkinge wat dit kan verhinder om te „praat". Dit het saamgehang met 'n nuwe besef van die wonder van die woord wat kan „sê" en dáárdeur wonders verrig. Omdat gesoek is na die sin van die woord, is „herontdek" dat die wonder van die woord geleë is in die vermoë daarvan om die stilte te omskep tot woordgestalte. Daarom is die stilte in die nuwere poësie net so belangrik soos die „praat". Hierdie stilte is nie die stilte van die geslote „denkwêreld" nie. Dit is die stilte wat „wag", óópstaan, soos Van Wyk Louw as volg verwoord in die „Groot Ode" (Tristia):

I 1 Stiller gaan die wêreld word
2 Hart, my hart, jy is so bang
3 dat die aarde nooit sal word nie
4 iets wat jy van hom verlang

.....

II 1 stiller, stiller gaan dit word
2 - elke stilte is al goed -
3 stil : om nie te lúister nie;
4 stil, en onbeluister soet.

Wanneer die woord faal om „wêreld te word" (vergelyk versreël 3 en 4, strofe I), is dit die „stilte" wat „vergoed", omdat dit nie begrens is nie (soos die woord by implikasie), maar eindelose moontlikheid is.

Ook Breytenbach sê in „Stil, Nou" (die huis van die dowe):

selfs geen woorde troos nie;
......
ons praat ons tande plat
met vrot wind .....

---

18. Swaarte- en Ligpunte, bl. 87, 88.

Daarom sê hy in „Ek skryf 'n Gedig onder Vrugteboom in die Reën" (<u>die huis van die dowe</u>):

om 'n gedig te skryf is mens-in-vrug[19]
net wat stil is redeneer geheimsinnig genoeg

'n Gedig impliseer dus „ontluiking" en dié ontluiking geskied vanuit die stilte. Hierdie versreëls van Breytenbach dui dus ook die „sin" van die stilte in die nuwere poësie aan. Die stilte sképdie geleentheid „om te praat". Terselfdertyd toon die stilte as't ware „die praat" in reliëf.

Alhoewel die nuwere poësie die „praat" so sterk beklemtoon, het dit telkens geblyk dat dit nie 'n verabsolutering van die „praat" beteken nie. Sáám met die „praat" gaan onder andere „dink" én „beperktheid" én „interpretasie" én „betekenis" én „stilte."

---

19. Hierdie versreël herinner aan Aertsens (a.w., bl. 8) se verwysing na Heidegger se bewering: „Das Sein des Menschen gründet in der Sprache."

HOOFSTUK V

DIE DIGTERLIKE BEELD

Een van die mees opvallende tendense in die Afrikaanse poësie ná Vyftig is die aandag wat die digter gee aan die ontginning van elke poëtiose moment in die besonder. In die vorige hoofstuk is gelet op die veranderde beskouinge ten opsigte van taalgebruik. Aangesien die digterlike beeld[1] ŉ baie belangrike aspek van taalgebruik in die poësie is, moes die gebruik van die digterlike beeld noodwendig hierdeur beïnvloed word.

ŉ Beswaar teen die poësie van die Dertigers was dat „die gedig dikwels gedreig het om ŉ liefderyke spel met die .... mooi beeld te word, maar sonder dat die volle potensialiteit .... van die beeld .... altyd benut is .... Daar is nog selde met die ekonomie van ŉ meester gewerk wat uit die minimum materie die maksimum haal."[2] In die veertiger jare projekteer die Afrikaanse digter dikwels sy „intiemste gevoelens .... in ŉ figuur of gestalte wat onafhanklik van die digter bestaan. Gewoonlik skuil daar ŉ dieper betekenis agter die ‚objektiewe' beelding ....."[3] Op dié wyse skep Van Wyk Louw byvoorbeeld sy „swart luiperd" en die „Hond van God". By Opperman vind ŉ mens figure soos Jorik en Trigardt onder andere en Elisabeth Eybers gee haar portrette van die vrou, Job, en andere.

Peter Blum gee in die vyftiger jare in „Die Klok in die Newel" (Enklaves van die Lig) voorkeur aan die „skerper beeldspraak" en „heilsame aardsheid" van Opperman bó die „emosionele" beeldspraak van die Dertigers. Hy voer die eis van taalekonomie nog verder as wat dit by die Veertigers toegepas is, wanneer hy in dieselfde gedig sê:

---

1. Die term „digterlike beeld" word gebruik as ŉ versamelnaam vir verwante verskynsels soos byvoorbeeld die direkte beeld en beeldspraak, n.a.v. S. Vestdijk (de glanzende kiemcel).
2. Opperman, D.J. Digters van Dertig, bl. 387.
3. Van Wyk Louw, N.P. en E. Lindenberg. Inleiding, Treknet.

.... Koek, en tee berei deur haar hande
Het ek ontvang soos brood en wyn. Maar beeldspraak verdoesel.

Die feit dat Blum die beeldspraak beskou as ŉ blote kamoeflering van die „saak" waarna dit verwys, lei tot die gevolgtrekking dat dit selfs oorbodig is. Blum is baie skerp daarop ingestel om alle „teveel" te reduseer tot die wesentlike, soos blyk uit die volgende versreëls uit „Die Klok in die Newel":

Gou het ek my aangetrek en in die newel
opgewandel teen die helling van Cardada
om in die stilte en allenigheid
die gul teveel aan te-jong ondervinding
in my gemoed te skommel soos ŉ proefbuis
tot die kristalpatroon presipiteer
uit moering - want patroon is konsekwensie,
lei tot - nee, is - ŉ slotsom; en vir my
mild opgevoed tot onbevangenis
moet sinnerykdom voer na sinrykheid

Konvensionele digterlike beelding word dus in die nuwere poësie gesien as ŉ onnodige oordadigheid wat „sinrykheid" verydel. As Ezra Pound se bewering: „great literature is simply language charged with meaning to the utmost possible degree",[4] in aanmerking geneem word, is ŉ strewe na ŉ maksimale ontginning van die minimale middele vir die poësie essensieel.

Die hedendaagse digter wil dus nie deur middel van ŉ beeld „praat" nie, maar hy wil enkel gestalte gee aan ŉ gegewe sonder meer. Boerneef sê byvoorbeeld in „Soms kan ek my mos so verkyk aan rooi" (Palissandryne):

1 Soms kan ek my mos so verkyk aan rooi
2 ek sê nie ŉ oulap se rooi maak mooi

---

4. Pound, Ezra. Literary Essays of ...., bl. 23.

ek praat van die rooiskillervoorbok se donkerrooirooi
en die Pêrel en Pniel se herfswingerdrooi
soms het ek genoeg aan net kyk na die rooi
en wil dan nie vra wat beteken die rooi

In die voorlaaste reël van hierdie gedig voeg Boerneef hieraan toe: „van betekenis kry ek soms meer as genoeg." Die digter wil dus vorm gee aan ŉ werklikheid wat sinvol in sigself is (vergelyk versreël 1 en 5 van die aanhaling). ŉ Sekondêre „ver-beelding" van so ŉ selfgenoegsame „vergestalting" sou slegs ŉ vertroebeling daarvan wees, soos die voorbeeld uit Blum se poësie ook geïmpliseer het.[5]

Van Wyk Louw het by geleentheid gewaarsku dat „ons weer (moet) leer om primêre verklarings te soek, om die gedig te beluister vir wat hy op die éérste vlak sê."[6] Die indruk van gewigtigheid en intellektualisme wat geskep word deur digterlike beelde met sogenaamde „dieper betekenis" is in skerpe teenstelling met die terugkeer na elementêre beginsels in die nuwere poësie. Adam Small sien ŉ vaskleef aan „simbolisme" juis as deel van die valsheid van die beskawing. Sy gedig „Kanttekening by Geloof" (*sê sjibbolet*) lui byvoorbeeld:

Geen rooi aansmeer
(loop maar vér om die leer)
aan lippe of naels,
geen krale om die hals,
glo net in Jesus se bloed
(katvel en als
is goed),
en bid op die knieë,
eet Nagmaal op ŉ leë
maag,

---

5. Vergelyk: „Maar beeldspraak verdoesel."
6. Van Wyk Louw, N.P. *Rondom eie Werk*, bl. 75.

ja,
jaag
die wêreld nie na, maar hou biduur
(kakiebos puur),
hou Sabbat
(o, oppas vir swart katte
op straat)
- want dis al lááát -
ja, word versoen
met God deur die kruis
(en die perdeskoen).

Small tref hier ŉ fyn onderskeiding tussen „valse" tekens (vergelyk byvoorbeeld versreël 1 tot 4, 8, 16 en 17 en 21) wat gepaard gaan met bygeloof en „egte" tekens (vergelyk die „Nagmaal" en die Kruis"), wat vergestaltings is van geloofsgegewe. Die mens maak van die „egte tekens" „valse tekens" (vergelyk versreël 5 en 9). Die „bid op die knieë, „Sabbat hou" en sober voorkoms is konvensionele tekens van Christenskap. In werklikheid is dit geen bewys van aanneming deur Christus nie. Die deurloop onder ŉ leer, katte en die perdeskoen is sogenaamde „tekens" van geluk of ongeluk, wat ondefinieerbare toestande is. Aangesien dit geen vaste vorm aanneem nie, kan dit nie „vergestaltings" wees nie. Daarenteen sien die Bybel die Nagmaal as ŉ „vergestalting" (ŉ sigbare teken) van die gemeenskap met Christus, die Kruis as die „bewys" van sy versoeningsdood en „Jesus se bloed" as ŉ sigbare teken van die reiniging van sondes. Die verskil wat Small dus in hierdie gedig maak tussen ŉ „egte" teken en ŉ „valse" teken of simbool, is dat eersgenoemde vormgewing (ŉ bewys)[7] is van die onsigbare maar tóg bestaande, terwyl laasgenoemde ŉ uiterlike voorstelling is van „iets" wat sélf geen vaste vorm aangeneem het nie. Uit die gedig blyk hoe naby mekaar hierdie „tekens" lê

7. Die titel van die gedig lei tot ŉ vergelyking met Hebr. 11 : 1, wat in dié verband insiggewend is. Die teks lui: „Die geloof dan is .... ŉ bewys van die dinge wat ons nie sien nie."

en hoe moeilik dit te onderskei is. Die „biduur hou" en die nakoming van die Sabbat lyk na „egte tekens" van geloof. Wanneer dit egter nie 'n „vergestalting" van die geloof is nie, maar bloot om konvensionele redes nagekom word, is dit nie meer „'n bewys" van die onsigbare nie. Dit word bloot uiterlike tekens.

Small soek dus na die „teken" „sonner nagamaakte/mistletoe en holly" („Ee'ste Dankgabet Vannie skollie", Kitaar my Kruis) wat nie „camouflage" nie maar „bewys" dat dit „is."

'n Ander verskynsel wat in die nuwere poësie voorkom, is juis 'n skynbaar opsetlik oordadige gebruik van die digterlike beeld, soos dit veral in die poësie van Breyten Breytenbach aangetref word. Dit lyk na 'n teenstrydigheid met die voorafgaande versobering van die digterlike beeld. Hierdie twee uiteenlopende metodes sluit egter direk by mekaar aan. Daar is aangetoon dat die digter dit as 'n valse versluiering van die „ding" sien as hy dit via 'n digterlike beeld voorhou. Hy ontdoen die poësie van alle beeldende verfraaiing. Die digter gaan egter nog 'n stap verder. In die „ding" sélf ontdek hy 'n ryke verskeidenheid van assosiasies en vergelykingsmoontlikhede. Hieruit ontstaan die beeldrykheid in sommige moderne Afrikaanse gedigte. Die uitgangspunt van die digter is dus dieselfde wanneer hy sonder die omweg van die digterlike beeld wil „gestalte gee", of wanneer hy in die gegewe sélf relasies ontdek. S. Vestdijk praat van die digterlike beeld as „de meest adaequate, meest gelukkige objectivering ... van de intentie van de dichter ...". Die moderne digter gee egter 'n subjektiewe beskouing van die „ding".[8]

Uit Breytenbach se gedig „harige vrugte, nivellerende water" (die ysterkoei moet sweet) blyk dit byvoorbeeld hoe die digter elke voorwerp sien as 'n

8. a.w., bl. 200.

klein uitstralingspunt van baie moontlikhede. Hy sê daarin:

I
die geel en vlesige asters in die groen bottel
is nou vaal en kaal (blinde honde)
iedere gedig begin so van blomme van honde
soos ek die simbool probeer plant die simbool
van die saamgekrimpte hoop selle daar
uit verband geruk nou grinnikend gepers
deur die ruimte omheen
- gedruk tot 'n verminkte vorm nat klei
maar dis nie klei nie dis nie stof nie
want dis been en bloed en are en hare
en dit wat lief had en kon lag en kopuleer
om die suiwer angs van lewe te beliggaam,
wat kan huil en kan loop en kan lieg
totdat hierdie vals lig finaal die oogballe in beslag neem

II
totdat die asters stink en slymerig word
die groen water dig en troebel
vou toe soet water, verrot alle plante
vou toe die pyn van die toeskouer
blus hierdie angs
die haarlose engel wat wit verby die ruite

Die kompleksiteit van die digterlike beeld in die moderne Afrikaanse gedig blyk duidelik uit hierdie voorbeeld. Die digterlike beeld kan enersyds „harige vrugte" wees, wat nie sonder irritasie verteer word nie, maar dit is ook „nivellerende[9] water," wat in sigself neutraal en deursigtig is, maar die vermoë besit om teenstellings weg te werk en eenvormig te maak. Soos dieselfde saak (die asters) in die werklikheid simbool kan wees van teenstrydighede, naamlik die estetiese (die blom) en die veragtelike (honde),

---

9. HAT gee byvoorbeeld as betekenisse van nivelleer: gelykmaak; op gelyke niveau, peil bring, skakerings, teëstellings wegwerk .....; eenvormig maak.

so is die simbool wat die digter gebruik teken van een enkele saak waarin ʼn verskeidenheid vlakke saamgetrek is[10] (vergelyk versreël 3 tor 6). In die mikrokosmos van die gedig word ʼn „hoop selle" saamgepers. Hierdie selle mag lyk na antipole (die „blomme" en die „honde"). ʼn Sel het egter dié eienskap dat dit ten minste een kern bevat wat homself kan vermenigvuldig. Daarom word die saamgeperste, selfs teenstrydige „dinge" in die gedig vir die digter latente skeppingsmateriaal (vergelyk versreël 8, strofe I). Dit is opvallend dat die digter in dié geval verwys na die materiaal wat deur die beeldhouer gebruik word, naamlik „klei." Dít impliseer dat die uiteenlopende „dinge" in die gedig vir hom die moontlikheid tot digterlike beelding inhou. Dit is egter die „ding" sélf wat assosiasies „uitstraal" en nie „ver-beeld" word deur middel van iets anders nie.

Hierdie skeppingsmateriaal wat die digter tot sy beskikking het in die gedig, is nie lewelose materie nie (stof en klei). Deur die ervaring van die digter wat dit „saamgepers" het in die ruimte van die gedig, word dit beliggaming van die organiese (iets wat leef) en van die emosionele, wat nie altyd logies verloop nie (vergelyk versreël 10 tot 13, stofe I). Wat „uit verband geruk" is, vind in die gedig ʼn nuwe, lewende verband, wat sin verleen aan die verganklikheid en die verrotting van die estetiese. Dit bedek die angs van die digter en die pyn van die toeskouer, omdat dit ʼn sekere vertroebeling meebring. Hierdie vertroebeling is nie ʼn miskenning van die genoegsaamheid van die „ding" op sigself nie, maar dit is ʼn versagting van die „ondraaglike". Die „troos" wat hierdie soort beelding meebring,

---

10. Vergelyk die volgende omskrywing van „symbol: Greek súmbolon, token, watchword, from sumbállein, to agree, literally, cast together". (A.F. Scott. Current Literary Terms.) Dit sluit goed aan by Breytenbach se gebruik van „simbool" in die gedig.

is egter betreklik, want dit is slegs vir 'n tydperk („totdat ....", vergelyk versreël 14, strofe I en versreël 1, strofe II).

In „geb. 16 Sept. 1939, Bonnievale" (die ysterkoei moet sweet) beweer Breytenbach:

ek is nie mal nie: ek hou op die smal
paadjie van een werklikheid en vermy rondspringery

Uit die voorafgaande voorbeeld het dit egter geblyk dat dié „een werklikheid" 'n saambestaan van 'n ryke verskeidenheid is. Die digter soek na die sinvolle verband tussen die uiteenlopende „dinge" binne dié één werklikheid. Só 'n verband is nie altyd logies te vind nie. Breytenbach sê dan ook in „Godig vir my Hande" (die huis van die dowe):

ek het 'n Begrip beet
ek hou 'n Geheim toe
alles wat onder my vingers saad sal skiet,

Dit gaan nie vir die digter om die onthulling van hóé hy die verband tussen verskillende dele van die werklikheid gevind het nie, maar om 'n weergawe van die verwondering dát daar so 'n verband bestaan. Daarom sê Breytenbach in dieselfde gedig byvoorbeeld „'n honderd myl/is 'n kat met bloedryp oë." Só 'n verbinding van oënskynlik teenstrydige saak en beeld is in skerpe teenstelling met die klassieke opvatting dat daar 'n duidelike analogie hiertussen moet bestaan. Rodenko beweer: „Wanneer ieder verschijnsel in principe gesymboliseerd kan worden door ieder ander verschijnsel, dan kan men hiervoor met recht de term ‚participation mystique' gebruiken. De term is van die etnoloog Lévy-Bruhl en hij duidt er een wezenskenmerk van de mentaliteit der primitieve volkeren mee aan, die alle voorwerpen, creaturen en verschijnselen als gedeeltelijk identiek, of altans magisch op elkaar betrokken,

beschouwen. Het is dan ook begrijpelijk dat het verwisselbaarheidsprincipe al spoedig tot een reactivering van pre-logische bewustzijnslagen geleid heeft; de uiterst beperkte dichterlijke gevoelsscala van de negentiende eeuw onderging niet alleen een sterke differentiëring, maar kreeg er ook een tot dusver ongeëxploreerde poëtische diepte-dimensie bij."[11] ŉ Besef van die mistieke verband tussen uiteenlopende verskynsels is in ŉ sekere sin ŉ bevryding van die sinloosheid van streng, gedifferensieerde vlakke binne dieselfde werklikheid, wat onafhanklik van mekaar bestaan.

Die hele aard van Ingrid Jonker se poësie bring mee dat haar gebruik van die vrye assosiasie natuurlikerwys daaruit voortvloei. In die gemoedslewe en in die gedagtes van die kind word meestal nie na logiese verbande gesoek nie. In „Reis om die Wêreld" (*Kantelson*) sê sy byvoorbeeld:

Olyf reise
bome water
jy met jou liggaam van varings
dromend in my arms digby die Seine
met jou liggaam
van wit gewels
met jou liggaam
van bitter son
in Barcelona
(agter die stiergevegte
die siëstas van jou hande)
Reise van stilte
reise van mure
reise van marmer
koeplette van klein
harde
woorde

---

11. *nieuwe griffels schone leien*, bl. 11.

18 vergaan maar jy
19 dromend in water varings en son
20 in my arms digby die Seine
21 gaan héén
22 bevrug die aarde

In teenstelling met die tradisionele opvatting dat die beeld konkretiseer, het die opeenhoping van digterlike beelde in hierdie gedig 'n kaleidoskopiese funksie wat eerder suggereer as feitelik aandui. Dit verwissel met ander woorde voortdurend van perspektief om daardeur nuwe verbande bloot te lê. Die voorstelling in versreël 1 en 2 bring die assosiasie met die „jy" deur die beeldspraak van versreël 3 en 4. Die beeldspraak in versreël 3 en 4 behou 'n assosiatiewe verband met dié in versreël 1 en 2 deurdat daar in albei gevalle sprake is van „groen" (vergelyk „olyf" en „groen ....")‚ „plante" (bome en varings) en van „water" (vergelyk „digby die Seine"). Versreël 3 tot versreël 11 suggereer telkens 'n ander perspektief van die „jy". Die „siëstas"[12] van versreël 11 bring opnuut die assosiasie met die „reise" waarmee aanvanklik begin is, deurdat die digteres dit „reise van stilte" noem. In versreël 12 tot 14 verander die vergelyking van die reise telkens, totdat die „reise van marmer" weer die assosiasie bring met „harde woorde". „Vergaan" in versreël 18 skakel in die eerste plek met „woorde" in versreël 17. Deurdat dit egter sintakties so nou verbind word met die „jy" in versreël 18, behou dit die suggestie dat dit ook daarmee verband hou. Versreël 19 en 20 is 'n effens gewysigde herhaling van versreël 3 en 4. Versreël 19 bring egter opnuut die assosiasie met „reise" (vergelyk „water" wat ooreenstemming toon met versreël 2) en die „jy" (verge-

---

12. siësta: middagslapie wanneer die dag op sy warmste is (HAT). Dit is m.a.w. 'n tyd van stilte.

lyk versreël 3) en die „woorde" (vergelyk „son" in hierdie versreël wat herinner aan „bitter son" in versreël 8, wat weer ŉ sekere assosiasie het met „harde/woorde in versreël 16 en 17). Hierdeur word „reise" en die „jy" en „woorde" verbind. Versreël 21 bring nog eens ŉ assosiasie met „reise", waardeur ŉ sekere aanvanklike perspektief nie alleen herhaal word nie, maar deur die byvoeging van versreël 22 ook die titel van die gedig suggereer.

Uit hierdie voorbeeld blyk die sogenaamde „skakeringsverskeidenheid waarna die moderne digter streef,"[13] baie duidelik. Daarom is gepraat van die kaleidoskopiese funksie van dié gebruik van die digterlike beeld. Soos die kaleidoskoop van posisie verander, so val die voorwerpe daarin telkens in nuwe patrone uiteen. Dit is dieselfde soort uitwerking wat deur die digterlike beelde in die bostaande gedig teweeg gebring is. Met elke verandering van die digterlike beeld, is nuwe verbande bloot gelê.

Ingrid Jonker se gebruik van die assosiatiewe beeld blyk ook baie goed uit die kort gedig „Twee harte" (Kantelson):

Twee harte het ek
die een wat bloed pomp
en die ander lyk wel op
ŉ appelliefkosie
of ŉ paddatjie

Deur middel van die digterlike beeld word die logiese, verifieerbare „hart" gestel teenoor die ondefenieerbare, abstrakte „hart", wat ŉ voorstelling van die gemoed is. Laasgenoemde „hart" verbeeld die digteres assosiatief met „ŉ appelliefkosie/of ŉ paddatjie." Daar is alleenlik in gevoelswaarde

---

13. Krige, Uys. In Memoriam Ingrid Jonker, bl. 62.

ŉ verband tussen dié sake. Juis in hierdie geval gebruik die digteres ŉ „of." Vir die gemoed met sy asistematiese gedraginge, is alternatiewe aanvaarbaarder as wat dit sou wees in verband met die nugter „hart wat bloed pomp." Rob Antonissen verwys byvoorbeeld na die bewering dat die assosiasie die logika van die onderbewuste is.[14] Dit gaan dus by die assosiatiewe beeld nie om rasioneel ontleedbare gegewens nie, omdat dit gebaseer is op die wonder van die vreemde verbande wat in die gemoed wél bestaan. Die hedendaagse digter erken en benut dit.

Die deurbreking van ŉ geslote, logiese sisteem deur die wyse waarop die digterlike beeld gebruik word, blyk ook uit Ingrid Jonker se klein gedig „As jy lag" (Rook en Oker):

Jou lag is ŉ oopgebreekte granaat
Lag weer
dat ek kan hoor hoe lag die granate

In die eerste versreël is die „oopgebreekte granaat" beeld van „jou lag." In die laaste versreël vind daar egter ŉ omruiling van saak en beeld plaas deurdat „jou lag" dan weer beeld is van „die laggende (oopgebreekte) granate". Deur die wisselwerking tussen saak en beeld, wat andermaal op assosiasie gegrond is, is die verrassingselement van die digterlike beeld soveel sterker. Die digteres gee inderdaad daardeur ŉ „sense of sudden liberation; that sense of freedom from time limits and space limits; that sense of sudden growth ...."[15]

In Tristia is die gebruik of die nalaat van die digterlike beeld ŉ studie op sigself werd. Daar is verskillende direkte verwysings in die ge-

---

14. Woordwêreld 1963, bl. 17. Antonissen bespreek in dié verband die beskouinge van die „eksperimentaliste en hul kommentators" i.v.m. die digterlike beeld.
15. Pound, a.w., bl. 4.

digte na simbool, teken, beeld. Ondanks die gebruik van die simbool, beeld en beeldspraak, word in sommige gevalle eksplisiet voorkeur gegee aan die gebruik van die „teken" soos Van Wyk Louw dit noem. ŉ Voorbeeld hiervan word gevind in „U moet my toelaat" (Tristia):

1 U moet my toelaat, Here, dat ek heelwat ligte voor-tekens
2 ligweg aandui (tekens het eie teken-heid
3 en skreeu nie soos Simbole voor hulle-self uit
4 met reklame nie; en bly tóg tekens).

Van Wyk Louw maak in hierdie gedig ŉ definitiewe onderskeid tussen die „teken" en die „simbool", net soos die geval was by Small in sy „Kanttekening by Geloof." Teenoor die „simbool", wat sekondêr is omdat dit „voorstelling" is van die wesentlike „ding" of begrip, is die basiese teken (die woord) ŉ direkte aanduiding en in sigself genoegsaam (vergelyk versreël 2). In die eerste versreël gaan dit om „voor-tekens", wat die betekenis kan dra van „aankondigende tekens/voorspellings" óf „simptome" (HAT). Sulke „tekens" dra hulle kenmerke in sigself (vergelyk versreël 2) en „roep" nie om ŉ verklaring daaragter nie. Tóg behou dit heenwysingsmoontlikheid (vergelyk versreël 4), want ŉ „teken" is ook „aanduiding of kenmerk van iets" of „iets waardeur ŉ toekomstige gebeurtenis aangekondig word" (HAT). Dit het dus „implikasie"-moontlikheid. Die onderskeid is geleë in die feit dat die teken direkte aanduiding is, terwyl die simbool voorstelling is. Antonissen sê in dié verband dat dit nie gaan om „die simbool nie, maar die teken; nie die wees-soos nie, maar die wees; nie die in-die-plek-staande beeld nie, maar die teken wat aanwys; nie die bewys nie, maar die uitwys en die wys..."[16]

Die feit dat Van Wyk Louw „voor-tekens" in versreël 1 met ŉ koppelteken skryf, is waarskynlik ŉ geval van relativering. Dit impliseer dat die dig-

---

16. Beeld van ŉ Digter, bl. 425.

ter ŉ saak nie in so ŉ mate kan deurgrond dat hy dit finaal en volledig kan voorstel (byvoorbeeld by wyse van ŉ beeld) nie. Hy kan alleenlik maar oppervlakkig „voor-tekens", en dus ook voorlopige tekens, aandui.

Die mens weier egter om die basiese teken se voorspellingsmoontlikheid raak te sien. Van Wyk Louw verwoord dit as volg in die „Groot Ode" (Tristia):

Die mens is ŉ walg
en hy haat die teken.
Of sku dit, negeer dit.

Die mens wil net „weet" wat sisteem (matesis) is (die „Groot Ode"). Daarom aanvaar hy die voorstelling (die sisteem), maar nie die onherleide „ding" op sigself nie. Die mens wat sogenaamd „dieper" wil soek en wil „sistematiseer", gaan die voor-die-handliggende „teken" verby. Die digter wat soeker is na „die suiwer syfer/ en die beginnende uitsypeling/en die begin" sien die enkelvoudige teken as die enigste middel waardeur die „skopping van die god/déúr-dink, déúr-praat" kan word („Ars Poetica," Tristia). In Piero Della Francesca" (Tristia) sê Van Wyk Louw:

I 1 Wat ís, straal majesteitelik lig
2 en ís ómdat dit ís –
3 soos Vis nie hoef bewys te bring
4 dat Hy : Vis is.

II 1 En in dié heerlike, vol, Syn
2 leef Stof en Vorm en Waan
3 strak en Angelico-van-lyn:
4 maar : maar : deur my : elkeen
5 gebrandmerk met Bestaan.

Elke „ding" (weergegee deur ŉ teken) is in sigself genoegsaam helder en wonderlik (vergelyk versreël 1, strofe I van die aanhaling) sodat dit

nie sekondêr „ver-beeld" hoef te word nie. Die waarde van die „syn" word nie verhoog deur die gebruik van ŉ digterlike beeld waardeur dit geobjektiveer word nie. Tóg gebruik die digter in versreël 3, strofe I van hierdie aanhaling die „teken" „Vis," wat ŉ erkende „simbool" is. Wat die digter egter in die bostaande versreëls sê, vind beliggaming in hierdie besondere teken-simbool. „Vis" is ŉ simbool waarin die saak/begrip waarna dit verwys, inbegrepe is. „Is" is ŉ deel van die „teken" „Vis," maar dit hou ook verband met God, wat Homself geïdentifiseer het met die naam „Ek is." Die „Vis" is die erkende Christus-simbool. In dié Afrikaanse woord (teken) „Vis," is die Goddelike naam (is) dus eksplisiet teenwoordig.[17]

Die gevolgtrekking wat hieruit gemaak kan word, is dat die digter elke enkelvoudige „ding" (vergelyk versreël 3, strofe II) sien as ŉ „simbool" van die Goddelike in sigself. Die digter se „verwoording" daarvan „brandmerk" dit reeds in dié sin dat dit „ná-skepping" is (vergelyk versreël 4 en 5, strofe II). Wanneer die digter dit verder „verbeeld," is dit slegs ŉ verdoffing van dié „majesteitelik lig" wat daaruit straal.

Die gedig „Goue Klein-Leeu" (Tristia) bied verdere voorbeelde van die wyse waarop Van Wyk Louw die teken, beeld, beeldspraak en simbool in hierdie bundel gebruik. Die gedig lui as volg:

I
Konradyn, dié was goud en voorspelling
en was - die laaste Stauffer - kleinleeu,
Leeutjie, Goue Klein-leeu, terwyl die Beer met die beer-klou
taamlik rustig in die aarde nesgekrap het.

---

17. Vergelyk ook die Griekse woord ιχθυς (vis) wat oorspronklik gebruik is en waarvan die letters die aanvangsletters vorm vir die naam Ιησυς χριστος θεου υιος σωτερ (Jesus Christus, Seun van God, die Verlosser).

II 1 Onder die volk moet grimmiger beelde
2 in byna gemeenplase, maar wáár en
3 waaragtig, en wragtie nié joagities nie!
4 ingejaag word en met lig bestraal word, dié:

III 1 - soos moderne katedrale, reklaamagtig,
2 in die nag uit die trein bo die stadjies
3 in Frankryk waar jy uit ṅ trein
4 skielik ṅ wilde kerk in die nag gewaar word -

IV 1 soos Simson se jakkalse
2 wat brandstert-brandstert
3 hol-teen-die-koelte-in probeer hol het; -
4 brandende teken : groot wit Brand-Perd.

In versreël 1, strofe I gebruik die digter die beeldspraak: „Konradyn, dié was goud (dit is „voortreflike mens") en voorspelling". Soos uit die vorige voorbeelde uit Tristia geblyk het, is „voorspelling" vir Van Wyk Louw sinoniem met „teken." Die beeldspraak gaan egter verder. Dié Konradyn, die laaste vors uit die Hohenstaufen dinastie, was ook „kleinleeu". „Goud" en „voorspelling" en „kleinleeu" word dan in versreël 3, strofe I saamgetrek tot „Goue Klein-leeu," wat assosiatief verbind kan word met die sterrebeeld „Klein Leeu," die vyfde teken van die diereriem. Sulke „tekens" (sterrebeelde) word in die astrologie aangewend vir voorspelling. Dit is dus moontlik om „Goue Klein-leeu" uiteindelik te herlei tot „waardevolle teken", wat tegelyk beeld én simbool én voorteken (profesie) is. Vir die digter is selfs ṅ persoon soos Konradyn, wat die einde van ṅ dinastie was, waardevolle teken, wat egter óók simbool én voorteken in sigself is.

Die „volk" slaan egter nie ag op „tekens" soos die bogenoemde, wat nie voor-die-hand-liggend is nie (vergelyk versreël 1 en 2, strofe II). Dié „grimmiger beelde/in byna gemeenplase" wat tot die „volk" spreek, kan

egter deur die digter „met lig **bestraal"** word, mits dit die toets van waarheid kan deurstaan (vergelyk versreël 2 en 3, strofe II). Só ŉ voorbeeld gee die digter in strofe III, waar die vergelyking ook die suggestie van ŉ simbool het. Die „moderne katedrale, reklaamagtig," herinner aan Van Wyk Louw se gedig „U moet my toelaat," waarin hy sê: „(tekens het eie teken-heid/en skreeu nie soos Simbole voor hulleself uit/met reklame nie;" Die „moderne katedrale," as simbool van ŉ uiterlike getooidheid, staan teenoor die „wilde kerk", wat waarskynlik weer „teken" is en iets van die vryheid daarvan suggereer. Assosiatief lei hierdie „lig-in-die-donkerte-tekens" tot ŉ ander „brandende teken," naamlik Simson se „brandstert jakkalse," wat ook lig teen die donkerte was (vergelyk versreël 3, strofe IV). Dit lei egter opnuut tot ŉ ander brandende teken - die Brand-Perd, wat uiteindelik weer sterrebeeld is en dus voorspellingsteken, maar ook Pegasus, die gevleuelde perd van die digter.

Hierdie gedig beklemtoon opnuut dat „wat is," „majesteitelik lig (straal)" wanneer die digter daarin verbande blootlê wat andersins verborge bly. In die hand van die digter is die „teken" sonder meer inderdaad soos ŉ „fluit.../ wat, terwyl jy blaas : trompet word;/en ná trompet : ŉ stad;/én, waar die stad verwilder :/dat dit bloeiende maankraters/word wat uitblom in/bloed en vuurpyl/en afgly na die suiwer syfer/en die beginnende uitsypeling/en die begin."

Die wyse waarop Van Wyk Louw veral in <u>Tristia</u> gebruik maak van die „teken", is in noue ooreenstemming met die volgende opmerkings van Aertsens: „..... ontologie (wordt) tot fenomenologie. Daarmee ontstaat ook een breuk met de klassieke kennisleer: bij deze laatste gaat het om het REpresenteren (voor-stellen) van het zijnde in de kennis-akt; representeren is afbeelden, een model (Bestand Gestell) geven : vandaar de methode van de

mathematische beschrijving van de natuur. In tegenstelling daarmee gaat het er thans om het ding te tonen, zoals het zich van zichzelf uit vertoont: niet afbeelden, maar het oorspronkelijke zelf geven, niet deductie van de theorie, maar intuïtief evident maken van het ding zelf, de fenomenologische ‚Darstellung'."[18]

ŉ Soortgelyke benadering in die nuwere Afrikaanse poësie het meegebring dat daar in die eerste plek ŉ versobering ten opsigte van die gebruik van die digterlike beeld plaasgevind het. Die digter wil die „ding" self „daarstel" sonder om dit by wyse van ŉ beeld voor te stel. Elke „ding" is bowendien in sigself ŉ „brandende teken" wat in ŉ ryke verskeidenheid relasies staan. Die verbindingsmoontlikhede daarvan is nie slegs logies te verantwoord nie, maar die assosiatiewe verbande wat met betrekking tot elke ding bestaan, gee aanleiding tot veel groter skakeringsverskeidenheid as wat tradisioneel benut is in die poësie.

---

18. A.w., bl. 12.

HOOFSTUK VI

DIE KLANK

Die klank in ŉ gedig is ŉ vanselfsprekende moment: „Every work of literary art is, first of all, a series of sounds out of which arises the meaning."[1] Dit is egter ook ŉ baie komplekse moment omdat dit so subtiel verweef is in die hele struktuur van ŉ gedig. Stankiewicz wys byvoorbeeld daarop dat: „In poetry there is nou strict division of labour between sound and meaning; the two levels complement each other and present a state of continuous interplay, which Valéry aptly called ‚hesitation entre le son et le sens'".[2]

In die Afrikaanse poësie voor 1950 is daar wel voorbeelde van gedigte waarin die klank ŉ belangrike rol speel. Meestal bly die klank egter in sulke gevalle ŉ onderliggende of ŉ meesprekende moment. Die betekenis is primêr. Ná 1950 is ŉ tendens te bemerk waar die klank ŉ al meer selfstandige funksie in die gedig vervul. P. Rodenko praat in dergelike verband van „de tendens tot verabsolutering van die klank," en hy merk daarby op dat: „Al bleek de verabsolutering van de klank op zichzelf dan een doodlopende weg te zijn, functioneel opgevangen blijft de autonome klank niettemin zijn poëtische waarde behouden."[3] Alle Afrikaanse digters ná 1950 voer hierdie beginsel nie ewe ver in hulle poësie nie. ŉ Radikale voorbeeld van ŉ verabsolutering van die klank is die derde strofe van „Die Tweegeveg" (<u>die ysterkoei moet sweet</u>) van Breyten Breytenbach:

I 1 Kleng jaa tjeng tjang tjeng kleng
   2 Ai joei tsji tsjan bik sjoeing tjôrr

---

1. Wellek, René & Warren, Austen. <u>Theory of Literature</u>, bl. 158.
2. Poetic and Non-Poetic Language in their Interrelation. (<u>In</u> International Conference of Work-in-Progress devoted to the Problems of Poetics. <u>Poetics</u>, bl. 18).
3. <u>nieuwe griffels schone leien</u>, bl. 15.

3 Fuut tjeng wam kieng oo sssip
4 Hû klang klang klang tjing sssip
5 Hû merde tjong fuut kleng jaa
6 Sjoeing klub kieng konk hoender dirr
7 Rrruf tjang tjenk wam aaa sssip
8 Kak tjeng klieks zem zem ung ha

II 1 Touché

III 1 Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
2 (ek voel sy swaard soos ʼn graat in my gorrel)

Die klank funksioneer in strofe I van die aanhaling so selfstandig moontlik. Die enkele klanke wat teruggevoer kan word tot betekenisdraende elemente, word hoofsaaklik ter wille van die klankwaarde gebruik. Dit beklemtoon die primêre funksie van die klank. ʼn Sekere patroonmatigheid in die gebruik van die klanke, wat saamval met konvensionele „vereistes" van die poësie, val op. Met uitsondering van slegs enkele klanke, word al die klanke herhaal, soms met variasie. Die klank tj-ng, met variërende klinker, is die Leitmotiv wat in al die versreëls voorkom, behalwe in versreël 2 en 6, wat op hulle beurt rym en wat bowendien die enigste twee versreëls is waarin die klank sjoeing voorkom. Die strofe vertoon dus die volgende patroon, met verbreking daarvan in versreël 2 en 6:

versreël 1 : .... tjeng tjang tjeng ....
" 2 : .... sjoeing ....
" 3 : ... tjeng .....
" 4 : .... tjing ....
" 5 : ..... tjong ......
" 6 : Sjoeing ....
" 7 : .... tjang ....
" 8 : .... tjeng ....

Versreël 2 en 6 rym nie alleenlik nie maar stem ook in sillabetal ooreen. Verder rym versreëls 3 en 4 en 7, en versreëls 5 en 8. In elke geval stem die sillabetal van die rymende versreëls ooreen, wat dus ook ḿ aanduiding is van ḿ sekere patroonmatigheid in die lengte van die versreëls en die ritme. Die enigste versreël wat nie eindrym het nie, is versreël 1 met sy rymende kleng aan die begin en einde daarvan. Die twee middelste versreëls, 4 en 5, word verbind deur middel van die anafoor hû. Juis dié twee versreëls bevat dan ook die variant klang (van kleng) en die herhaling van kleng respektiewelik uit die eerste versreël.

Afgesien van die bogenoemde patroonmatighede, is die temas tjeng tjang tjeng .... sjoeing; tjeng .... tjing .... tjong .... sjoeing, met ten slotte die terugkerende orde tjang .... tjeng in die twee slotreëls, duidelik waarneembaar.

Dit is opvallend dat bogenoemde duidelik waarneembare bindmiddele in die eerste strofe van die gedig, waar die betekenis sterk fungeer, nie aanwesig is nie. In die eerste strofe van die gedig speel die klank nie ḿ beslissende rol nie en in die geval van die aangehaalde strofe vervul die betekenis nie ḿ beslissende funksie nie. In strofe I van die gedig, waar die betekenis dominant is, val die alliterende woorde tóg sterk op. Die funksie van die klank verbleek dus nie geheel en al nie. Wanneer die klank egter dominant is, speel die betekenis in ḿ veel groter mate ḿ ondergeskikte rol. Die laaste strofe van die gedig (strofe III van die aanhaling) met sy twee versreëls, voeg hierdie twee moontlikhede ten nouste saam. Versreël 1, strofe III, bevat die herhaling van ḿ enkele klank sonder meer, terwyl versreël 2, strofe III, weer die betekenis vooropstel, maar tóg met opvallende

konsonantrym.[4] Die gedig wek die indruk dat dit ook om ŉ „tweegeveg" tussen klank en betekenis gaan.

Alhoewel strofe I van die aanhaling dus oppervlakkig na ŉ loutere klankwillekeur lyk, het dit by nadere ondersoek geblyk dat daarin ŉ sekere bouorde gehandhaaf word. Hierdie „orde" verhef die „verabsoluteerde" klank in die gedig bo ŉ loutere klink-klank.

Die klank speel so ŉ belangrike rol in die poësie van Breyten Breytenbach, dat hy dit dikwels as dié strukturerende moment in ŉ gedig of ŉ bepaalde strofe of ŉ versreël gebruik. ŉ Voorbeeld hiervan is sy gedig „My Brood van Gaas tot Geur" (die huis van die dowe):

1 my bruid
2 my lieflike bruid
3 my glansende klein bruin bruid
4 mooi soos ŉ bruid
5 soos die woord bruid
6 sonder sy gewig, nog sy ui
7 want jy is ligter in die broek
8 en mooier in die knoop
9 my beknopte bolletjie roos
10 uitgebrei
11 ek brei jou uit
12 brei uit jou
13 my breid
14 my uieblommetjie braad
15 my opgerysde klein bruin brood
16 met wit skorsies
17 sodat die roos se ruisende rooi klanke
18 soos kruimels tummel

---

4. Hiermee word bedoel rymende konsonante wat nie noodwendig beginklanke is nie, soos in die geval van alliterasie.

Die eerste vyf versreëls van die gedig, met die hardnekkige slagrym van bruid, vestig onmiddellik die aandag op die klank. Versreëls 5 en 6 bevestig die feit dat dit primêr gaan om die klank. ŉ Woord is ŉ klankgroep met ŉ bepaalde betekenis. Wanneer Breytenbach dus in hierdie twee versreëls praat van „die woord bruid/sonder sy gewig ....,"[5] impliseer dit dat dit nie gaan om die betekenis van „bruid" nie, maar om die klank daarvan. Die hele gedig word voortgebou op grond van ŉ verbrokkeling en rekonstruering van die klanke van bruid. „Bruid" word byvoorbeeld „uit + brei" (versreël 10), „brei + uit" (versreël 11 en 12), „breid," "braad," „brood" en „broed" (in die titel van die gedig). Die br van „bruid" word verder onder andere herhaal in „broek" (versreël 7) en in die klankgroepe „beknopte bolletjie roos" (versreël 9). Ook die ui van „bruid" vervul ŉ belangrike struktuererende funksie (vergelyk byvoorbeeld versreël 10 tot 12, 14, 15 en 17). In die laaste versreël word hierdie klank uitgelig deur ŉ omruiling daarvan met u in die woorde „kruimels tummel." Die klank funksioneer in so ŉ mate outonoom in hierdie gedig, dat dit selfs nuwe klankgroepe vorm wat egter wel ŉ sekere klankooreenkoms vertoon met „konvensionele" woorde met ŉ spesifieke betekenis (vergelyk versreël 18 en die titel van die gedig). Alhoewel die betekenis ŉ onderliggende faktor bly, is die klank telkens die beslissende struktuererende moment (vergelyk byvoorbeeld versreël 8 en 9, versreël 10 tot 13, versreël 16 en versreël 18). Die twee momente klank en betekenis fungeer dus in omgekeerde orde as in die gewone verhouding, waar die betekenis primêr is en die klank arbitrêr.

Binnerym kom baie dikwels voor in die nuwere poësie. Dit sluit oënskynlik aan by die hele tendens van outonomisering van die klank. In teenstelling met die tradisionele funksie van die eindrym, wat in hoofsaak on-

---

5. Gewig kan in figuurlike sin beteken: betekenis. (HAT)

dersteunend van aard is, vorm die binnerym en slagrym in die nuwere Afrikaanse poësie 'n selfstandige patroon wat naas ander momente in die gedig, soos die versreël, te staan kom. In 'n bespreking van Breyten Breytenbach se poësie praat André Brink byvoorbeeld van die „klankstrukture/metamorfoses wat soms die versreël konstitueer en soms juis weer klankreëls .... skep wat jukstaposisies met die optiese versreëls vorm."[6] Daar kom talle gevalle van rym voor in die poësie van Breytenbach, maar dan is dit nie konvensionele rympatrone nie.

Vestdijk het beweer dat die veronderstelling voor die hand lê dat „de aesthetische betekenis van het rijm aan de eindfunctie gebonden is." Hy sê verder: „Wij betrappen hier het rijm op de nuttige taak om de versregel op een ‚bijzondere' wijze af te sluiten, af te ronden, hetgeen de concentratie van het gedicht - dat algemene kenmerk, waarnaar iedere dichter onbewust streeft, alleen maar ten goede kan komen. Want niet alleen deze ene versregel wordt geconcentreerd, maar er worden zelfs twee (of meer) regels tot een grotere eenheid samengevat, dank zij het rijm. Bovendien heeft het eindrijm nog een soort metrische functie te vervullen, doordat het de onderling gelijke lengte der versregel accentueert; en ten slotte nog een prosodische functie, die daarin bestaat, dat het eindrijm de rangschikking der regels, waaraan de verschillende versvormen hun ontstaan te danken hebben (zoals het sonnet, de terzinen, de balladevorm , enz.), niet alleen voor het oog, maar ook voor het oor bespeurbaar maakt. In het rijmloze gedicht hebben we voor dit alles alleen maar de kleurloze pauze na iedere regel, - die bovendien ontbreken kan, - zodat de voordelen van het rijm als middel om het gedicht op een verrassende en zinvolle wijze ‚in te lijsten,'

---

6. „Blomme vir Boeddha," t.a.p.

overzichtelijk te maken, wel voldoende in het oog springen."[7] Die hedendaagse Afrikaanse digter toon egter in sy poësie aan dat die „estetiese funksie" van die rym veel wyer lê as wat Vestdijk in bostaande aanhaling aandui.

In die nuwere Afrikaanse poësie met ongelyke versreëls en afwesigheid van 'n konvensionele metriese patroon, is slagrym dikwels 'n belangrike bindmiddel. 'n Klankpatroon binne 'n strofe of 'n gedig wat telkens herhaal word, soms gevarieerd, gee daaraan 'n eenheid. Deurdat dit in wisselende sinsposisies en op verskillende plekke in die versreëls herhaal word, skep dit 'n spanning wat telkens uitreik na die herhaling van dieselfde klank. Juis deur die feit dat die rym in sommige gevalle nie saamval met die einde van die versreël nie, en dus nie 'n ondersteunende funksie ten opsigte van die versbou het nie, is dit in sigself markant en funksioneel. In „Aandmense" (<u>Kouevuur</u>) van Breyten Breytenbach kan dit onder andere aangetoon word:

I 1 die aarde is nie God s'n nie
2 kyk die aarde is nie van die Duiwel
3 want die aarde behoort aan die mens
4 en die mens is aarde s'n

II 1 die een sal die ander se bloed nie steel nie
2 die armes sal die aardse koninkryk verower
3 want die bloed wat wete is is tydelik
4 en die mens regeer in sy tydelike ewigheid

III 1 kyk na hierdie aarde 'n mirakel
2 van bloeiselende kaktusse van blou van leed
3 van wyn van honde van soogdiere-van-lig

---

7. A.w., bl. 86.

4 van die mens met sy bultende donkertes

IV 1 luister Rykman Besitter Belêer Fascis
2 luister Kerk en Staat vetvrot Politikus
3 luister na die mens tot sterwens toe siek van hoop
4 jy versuip óók eersdaags in jou pis

V 1 want die aarde is g'n God s'n nie
2 nóg behoort die aarde aan die Duiwel
3 kyk die aarde is vasgegroei aan die Mens
4 en iedereen kry sy gat vol aarde

In die eerste en laaste strofes van dié gedig kom „aarde" in elkeen van die versreëls voor. In versreël 1, strofe I, is „die aarde" die aanvangswoorde van die gedig, terwyl „aarde" in versreël 4, strofe V, in die opvallende eindposisie staan. Strofe IV is die enigste een waarin aard(e)/(se) glad nie voorkom nie, en wat op dié wyse juis uitgelig word. Hierdie strofe is egter ook die enigste waarin sowel eindrym as anafora voorkom. Versreël 1, 2 en 4 rym aan die einde, terwyl versreël 3 anafories verbind is met versreël 1 en 2. In strofe II, waar „aarde" in die vorm van „aardse" slegs in versreël 2 voorkom, word versreël 1 verbind met versreël 3 deur die herhaling van „bloed," en versreël 3 weer verbind met versreël 4 deur die herhaling van „tydelik/e." In strofe III kom „aarde" slegs in die eerste versreël voor. In die ander versreëls van strofe III bring die herhaling van „van" ŉ oplopende spanning mee, wat uitloop op „van die mens ..." in die laaste versreël. „Die mens" is eweneens ŉ klanktema wat in al vyf die strofes voorkom. In strofe V kom dit in die eindposisie in versreël 3 te staan, waar dit ook met ŉ hoofletter geskryf word. Daardeur word dit sterk beklemtoon. „Aard(e)/(se)" en „mens" word dus duidelik uitgelig in die gedig en verbind aan die titel daarvan, waar die klankwysiging in „aard(e)"

die betekenis beïnvloed. Op subtiele wyse sluit die klankwysiging aan by die motto „Die wêreld is ons woning nie" (Totius), met sy allitererende „w". In ooreenstemming met wat Breytenbach binne die gedig doen, staan die konsonantrym in „aand" en „mense" nie in die konvensionele en opvallende beginposisie soos in Totius se versreël nie. Die verwisseling van die „r-klank" met die „n" in ooreenstemming met die „n" van „mense," onderstreep die verskuiwing na ʼn ironiese betekenis, wat aansluit by die aangehaalde gedig van Totius. „Aand" suggereer ʼn einde, wat ook ʼn deurlopende gedagte in Totius se gedig is. Totius se hele belewing van die feit dat „die wêreld is ons woning nie", draai rondom die „aand." Die „aand" is egter ook ʼn tussenstadium tussen dag en nag, lig en duister en dus ook God en die Duiwel, soos dit gesuggereer word in Breytenbach se gedig. Waar Totius se belewing van die „aand" vir hom ʼn bowe-aardse gerigtheid beklemtoon, verbind Breytenbach „aand" met „aards/e" by wyse van die klankooreenkoms tussen dié twee woorde, en verder met „mense," soos reeds aangetoon. Die aarde behoort dus aan die mens, omdat hy terugkeer tot die aarde (vergelyk versreël 4, strofe V met sy dubbele implikasie) en omdat die mens, soos die aarde, ʼn tussenstadium verteenwoordig.

Die rym in hierdie gedig het dus nie alleenlik aan die gedig in ʼn belangrike mate sy eenheid gegee nie, maar selfs die gedig in so ʼn mate oorheers dat dit soms die betekenis gedomineer het.

In <u>Nuwe Verse</u> en <u>Tristia</u> is genoegsame voorbeelde van die besondere aandag wat Van Wyk Louw opnuut gee aan die funksie van die klank in die poësie. Daar is veral twee moontlike tendense waarvolgens die gebruik van die klank ontgin word. In die eerste plek gaan dit om die gekompliseerdheid van die klank vanweë sy eindelose verbindingsmoontlikhede, wat telkens

nuwe nuanseringe blootlê en lei tot ryke geskakeerdheid. In „Die groot Tempel, die aktiewe Woord" (Tristia) praat Van Wyk Louw van „dié Woord/vol bybetekenisse en bowe-tone,/té vol vir bloot net beteken of betekenis:". Die allitererende en assonerende klanke van hierdie versreëls suggereer die „bowe-tone" wat rondom elke woord huiwer. Van Wyk Louw noem ook ons woorde „maar klank en teken" („Ars Poetica," Tristia). Die subtiele wysiginge waartoe die klank hom leen, word aangewend om die „bybetekenisse" en „bowe-tone" van die oorspronklike skeppende Woord te suggereer. Daardeur word wat „anderkant" „beteken of betekenis" lê, aangedui. Ondanks die digter se vermoë om deur middel van die klank ook ŉ „aarde" te skep, soos Van Wyk Louw sê in „Skepper I" (Tristia), bly sý skepping relatief ten opsigte van die Goddelike skepping. Van Wyk Louw sê in hierdie gedig:

I 1 Sal ek met ŉ pinkie
2 weer ŉ aarde skep:
3 met ongerep die vrou:
4 met bitterheid half soet gemaak,
5 en elke lekker sonde
6 meer as half geboet:

II 1 sondaar sonder sonde
2 (deur vermindering
3 van klinker - klinkding! - woord-eind)?
4 Maar so ŉ speel maak hierdie klank
5 iets minder as die táák is:
6 die offerbrand se stank.

Die digter kan moeiteloos (vergelyk versreël 1, strofe I) ŉ aarde skep na sý ideaal deur middel van die woord. Wanneer die klank van die woord egter in berekening gebring word (vergelyk strofe II), blyk die relatiwiteit van die digter se skepping, omdat die klank verbande skep waaraan die digter

nie kan ontkom nie. In strofe II „skep" die digter die woord aarde „deur vermindering/van klinker - klinkding! - woord-eind", waardeur „aarde" as volg geïsoleer word uit: (sond)aar + (son)de. Deur sy klankverwantskap bly „aarde" dus geskakel aan sondaar en sonde en word die digter se voorneme in strofe I oënskynlik nié verwesenlik nie. Alhoewel hierdie skeppingsdaad relatief is ten opsigte van die Goddelike skeppingsdaad (vergelyk versreël 4 en 5, strofe II: die digter se skepping is maar spel teenoor die wesentlike táák), is die bevryding vir die digter daarin geleë dat, ten spyte daarvan dat klank stank klankmatig oproep, dit die offerbrand se „stank" is. Dit bly met ander woorde aan die Skepper verbind deurdat dit die kosbare gawe is wat die digter aan Hom wy.[8] Dit is opvallend dat die sinsnede „boet vir sonde" in die laaste versreël van strofe I voorkom, terwyl „offerbrand" in die laaste versreël van strofe II voorkom. „Offerbrand" impliseer ook ʼn boetedoening vir sonde.

In hierdie gedig het dit duidelik geblyk watter beslissende funksie die klank in die poësie kan vervul. Dit is nie sonder meer sekondêr, ondergeskik aan die betekenis nie, maar fungeer naas die betekenis. In ʼn sekere sin kan dit selfs die betekenis „dikteer" deur die verbande wat dit blootlê en klankmatig oproep. Die klank skep ʼn verskeidenheid moontlikhede, wat ʼn wyer gebied dek as „blote betekenis". Van Wyk Louw sê byvoorbeeld „ʼn vers kan meer as een implikasie hê - nie betekenis nie."[9] Hiertoe kan die klank ʼn belangrike bydrae lewer. Rob Antonissen noem die veelvuldige homonimiek in Tristia „as't ware die fonematiese teenvoeter van die semantiese perspektief en dimensie-skepping."[10]

---

8. Vergelyk die volgende betekenis van offer: I s.nw. gawe aan God of ʼn godheid: ʼn Offer bring, iets kosbaars afstaan. II ww. (geoffer). Iets waardevols aan God of ʼn godheid opdra deur dit te verbrand ..... (HAT)
9. Rondom Eie Werk, bl. 15.
10. Beeld van ʼn digter, bl. 425.

Die siening van die poësie as maar ŉ „speel met klank", is ŉ aanduiding van ŉ verdere funksie van die klankgebruik in hierdie poësie. Dit sluit aan by die gebruik van klankherhalinge wat so dikwels voorkom in volks- en kinderpoësie. Van Wyk Louw het in verband met die taal van die Bruinmense van sy streek opgemerk: „Wanneer ŉ mens ŉ ding moet sê sonder dat jy kan terugval op segswyses wat jy as't ware skools aangeleer het, moet jy woeker met die woorde wat jy besit."[11] Die digter wat op soek is na die „beginnende uitsypeling/en die begin" („Ars Poetica," Tristia) keer as't ware terug tot so ŉ basiese woordeskat waarin opnuut „gewoeker" (of „gespeel") moet word met die „bekende" woorde. In só ŉ geval moet elke aspek van die woord benut word en vervul die klank van die woord ŉ baie belangrike funksie. Die klank fungeer selfs as't ware waar die woordeskat te kort skiet. Dit vervul bowendien ŉ konsentrerende funksie in dié sin dat dit sfeer- of gevoelsnuanses suggereer wat andersins alleenlik by wyse van omskrywing, en met mindere trefkrag, kan geskied. In die „Klipwerk"-reeks (Nuwe Verse) is talle voorbeelde hiervan, waaronder die volgende:

O! die hart is bitterkos
bitterkos en wildekos

In Tristia wek Van Wyk Louw se eksperimenteer met klank dikwels die indruk dat dit „die grys rots middeldeur" wil laat bars en „hom wortel toe (kloof)" („Die Beiteltjie", Nuwe Verse). ŉ Voorbeeld hiervan is „Die fles die word so bitter min" (Tristia):

1 Die fles die word so bitter min
2 minder word hy en bly min
3 bid, bitter, bidder-ste
4 laaiste, laer, leër, min

---

11. Rondom Eie Werk, bl. 23.

Drie van die vier versreëls eindig met die slagrym min. Die enigste versreël wat dus nie eindrym het nie, is versreël 3, waardeur dit uitgelig word. Juis hierdie versreël „eksperimenteer" met die klankgroep bid, wat na analogie van versreël 2 geïsoleer word uit bitter. In ooreenstemming met die betekenisdraende klankgroep bid, word die t van „bitter" dus gewysig. „Bid" is egter 'n werkwoord, wat normaalweg nie trappe van vergelyking het nie. Weer eens tree die klank dan op die voorgrond as struktuurmiddel wanneer 'n vergrotende trap na analogie van minder gevorm word, maar dan met die wysiging van die stemhebbende klank d na die stemlose t, om saam te val met die betekenisdraende klankgroep bitter, wat oënskynlik 'n vergrotende trap is. Die oortreffende trap bidder-ste word eweneens gevorm deur 'n wysiging van die klanke wat saamval met dié van die simpleks bid. Slegs dié geringe wysiging van 'n stemlose na 'n stemhebbende klinker, lig die beïnvloeding van die betekenis deur die klankspel skerp uit. Bidder-ste stem naamlik nie in betekenis ooreen met die konvensionele betekenisdraende klankgroep bitterste nie. Na analogie van „bidder-ste" as „oortreffende trap" van 'n werkwoord „bid," word laaiste gevorm (versreël 4). Hierop volg opnuut 'n klankspel, totdat die betekenis andermaal op die voorgrond tree om vanuit leër, min te laat volg. Die betekenis en die klank tree dus hier beurtelings na vore as dominante struktuurmiddel. Dit beklemtoon nie alleenlik die selfstandigheid van die klank naas die betekenis nie, maar dit lewer ook blyke van die implikasiemoontlikhede wat deur middel van die klankgebruik ontstaan.

In ooreenstemming met die hele aard van sy poësie, vervul die klank in die poësie van Boerneef dieselfde tipe funksie as in die volkspoësie. Hierdie funksie van die klank het ook reeds geblyk uit die voorafgaande bespreking van die voorbeeld uit Van Wyk Louw se „Klipwerk"-gedigte. Boerneef

sê verder in „Soms kan ek my mos so verkyk aan rooi" (<u>Palissandryne</u>):

1 soms kan ek my mos so verluister aan klank
2 aan patryse se roep van die pêrebosrant
3 aan die swart hings se runnik in Selino se kamp
4 aan Jan Skotland se voëlfietfisantsekalant
5 soms het ek genoeg aan net luister na klank
6 van betekenis kry ek soms meer as genoeg
7 ek verseg om te vra wat beteken die klank

Boerneef beskou dus die estetiese funksie van die klank sonder meer as genoegsaam. Dit val op watter enkelvoudige patroon die klankgebruik het in hierdie gedig, waarin hy die selfstandigheid en genoegsaamheid van die klank besing. Drie van die sewe versreëls van die aanhaling het die anafoor[12] <u>aan</u>, wat herhaal word uit die einde van versreël 1, waar „aan" die voorlaaste woord in die versreël is. Versreël 1 en 5 van die aanhaling se aanvangswoord korrespondeer ook en dié versreëls stem verder in belangrike mate ooreen deur die slagrym aan die einde daarvan, wat weer in versreël 7 herhaal word. Deur die herhaling van die klankgroep <u>beteken</u> in versreël 6 en 7, word die klank van juis hiérdie woord ook benut. Die veelvuldige herhaling van konsonante in die gedig, dring die klank onmiskenbaar op die voorgrond en vestig die aandag op die estetiese funksie daarvan. Die <u>s</u> kom opvallend dikwels voor in al sewe versreëls van die aanhaling. In versreël 2, 3 en 4 word die klank <u>se</u> herhaal. Die variërende klankherhaling vorm byvoorbeeld die volgende patroon in versreël 2 van die aanhaling: p - t - r; r - p; p - r - t, en in versreël 3 word r - t weer herhaal. „Genoeg", wat voorkom in versreël 5, word herhaal in versreël 6, maar dan in die opvallende eindposisie, terwyl die <u>g</u> nogeens naklink in „verseg" van versreël 7.

---

12. Anafora het dieselfde funksie aan die begin van die versreël as slagrym aan die einde daarvan.

Die „bekoring" van poësie kan by implikasie dus ook geleë wees in die blote „verluister" na die klankpatrone, sonder om te vra „wat beteken die klank." Boerneef praat dan ook in „Koeksisters en kelkiewyne" (*Palissandryne*) van die een „wat doepa maak van klanke" as „eie familie van Langklaasfranke/die *baastoornaar* met koekmakranke".

In „dilemma?" (*Mallemole*) benut Boerneef die woordklank nie slegs as die akoestiese vorm van ʼn bepaalde betekenis nie, maar as ʼn betekenisvolle moment in sigself. Dié gedig lui:

son en reën
son en reën
son en reën
soms net son
soms net son
soms net reën
soms net reën
soms net reën
soms glad niks
soms glad niks
soms glad niks
net ek
net ek
net ek
ekekekek
ooooooo
o
o
ooooooo
ohessie

Die klankherhaling in hierdie gedig suggereer gevoelsnuanses wat by wyse van ʼn omskrywing nie met dieselfde trefkrag weergegee kan word nie.

Die herhaling van dieselfde klankgroepe in versreël 1 tot 3, ensovoorts, wek byvoorbeeld baie sterk 'n ervaring van futiliteit. Die klankherhaling funksioneer met ander woorde as 'n moment wat ekonomiseer, en dit vervul hierdie funksie volkome selfstandig, onafhanklik van die „gewone" betekenisdraende momente.

Die heel enkelvoudige klankpatrone in die poësie van Ingrid Jonker vervul in hoofsaak 'n ewe selfstandige funksie. Die klankgebruik geskied dikwels op die wyse van die kinderrympie of die volksliedjie, met sy herhalinge waarlangs die gedagte ontplooi. Die simplistiese klankpatroon dra by tot die hele sfeer van „understatement", soos byvoorbeeld in haar gedig „Korreltjie Sand" (<u>Rook en Oker</u>):

I 1 Korreltjie korreltjie sand
2 klippie gerol in my hand
3 klippie gesteek in my sak
4 word korreltjie klein en plat

II 1 Sonnetjie groot in die blou
2 korreltjie maak ek van jou
3 blink in my korreltjie klippie
4 dit is genoeg vir die rukkie

III 1 Kindjie wat skreeu uit die skoot
2 niks in die wêreld is groot
3 stilletjies lag nou en praat
4 stilte in doodloopstraat

IV 1 Wêreldjie rond en aardblou
2 ek maak net 'n ogie van jou
3 huisie met deur en twee skrefies
4 tuintjie met blou madeliefies

V 1 Pyltjie geveer in verskiet
2 liefde verklein in die niet
3 Timmerman bou aan ŉ kis
4 Ek maak my gereed vir die niks

VI 1 Korreltjie klein is my woord
2 korreltjie niks is my dood

Die herhaling van klanke en klankgroepe in die gedig word nie skematies gebruik nie, maar is nietemin ŉ bindmiddel waarlangs die gedig van strofe tot strofe ontplooi. Die s-klank van „sand" in versreël 1, strofe I (wat ook herhaal word in versreël 3, strofe I), word herhaal in die aanvangswoord van versreël 1, strofe II. Uit versreël 1, strofe II word groot herhaal in versreël 2, strofe III. Strofe IV herhaal blou uit versreël 1, strofe II in versreël 1 en 4. In versreël 2, strofe V word lief herhaal uit versreël 4, strofe IV, terwyl niks herhaal word in versreël 2, strofe VI uit versreël 4, strofe V en klein in versreël 1, strofe VI uit versreël 2, strofe V. Klein skakel egter strofe VI opnuut aan strofe I, wat die enigste ander strofe is waarin dié woord nóg voorkom. Daarmee is die skakel gelê vir die herhaling van die mees beklemtoonde woord in dié strofe, naamlik korreltjie.

Die elementêre klankpatroon is veelbetekenend in die gedig in dié opsig dat dit as't ware die sterk onderliggende gevoelstrominge „versag". Terselfdertyd maak dit ŉ mens egter ook meer bewus van die ondraaglikheid daarvan. Die groot aantal verkleinwoorde in die gedig het dieselfde funksie.

Die belangrikheid van die klank as sodanig, ongeag die betekeniseenheid waaruit dit geïsoleer word, blyk uit „Waterval van Mos en Son" (Kantelson) van Ingrid Jonker:

1 Moswaterval
2 kantelson

3 ek
4 het
5 jou
6 lief
7 moswaterval
8 kantelson
9 harte-
10 dief
11 dief
12 moswaterval
13 kantelson
14 val
15 val
16 val
17 vinnig
18 vinnig
19 vin
20 in die poeletjie
21 klippie
22 kringetjies
23 klaarte
24 Jy
25 my eie
26 gesig

Deur die herhaling van „dief" in versreël 11 word die klank van die woord nie alleenlik funksioneel aangewend nie, maar die onverwagte klankbeklemtoning lig ook die betekenis van die woord skerper uit. Dit geskied egter slegs vir ŉ vlugtige oomblik, omdat die herhaling van „moswaterval" in versreël 12 dit onmiddellik weer laat vervloei. Dit is dan ook telkens die herhaling van sekere klankgroepe en die wysiging wat daarop volg (vergelyk versreëls 12 tot 20), wat baie sterk die illusie skep van ŉ „kantelson" en van „die poeletjie" waarin ŉ „klippie/kringetjies" maak om weer in „klaarte" „tot

rus" te kom (vergelyk versreël 24 tot 26). Dit blyk duidelik in Ingrid Jonker se poësie dat die klank ʼn ewe belangrike en selfstandige funksie vervul naas die woordbetekenis. Die klank suggereer ook hiér telkens wat „té vol (is) vir bloot net beteken of betekenis" (Van Wyk Louw, „Die groot Tempel", Tristia).

Adam Small maak oorvloedige gebruik van refreinagtige klankherhalinge in sy poësie. Hierdie klankherhalinge dra in ʼn groot mate daartoe by om die sterk ironiese toon, dus ʼn sekere gevoelsfeer, in sy poësie te beklemtoon. Wendinge in die emosionele kwaliteit van die gedig word dikwels by wyse van die klank weergegee. ʼn Voorbeeld hiervan is „There's Somethin'" (Kitaar my Kruis), waar die herhalende versreëls „there's somethin' you can/never never do;" in die slotreëls verander na:

you can't
ever
ever
ever stop me
loving
even you!

Die ironiserende funksie van die belangrike klankwysiging van „never" tot „ever", word uitgelig deurdat Small in twee agtereenvolgende versreëls „ever" alleen daarin plaas.

Die belangrike rol wat die refreinagtige klankherhalinge in die poësie van Small speel, herinner ook sterk aan primitiewe religieuse inkantasies, waar dié soort herhalinge ʼn magiese of beswerende funksie het. Daarom is Small se kitaar nie net ʼn kruis nie, maar dit is ook die instrument waarmee hy „wonnerwerke" moet verrig („Kô lat ons sing", Kitaar my Kruis). ʼn Monotone klank is kenmerkend van die „skollie" se kitaarmusiek. Die gedigte in

Kitaar my Kruis is in ooreenstemming met so ʼn „eentonige" klankagtergrond geskryf. Dié klankherhalinge in Small se poësie is dus funksioneel. Hy sê dan ook in „Via Dolorosa" (Kitaar my Kruis):

bruinman
hoekom kommer?
jy't die kitaar
oor jou skouer
- die strop trek nouer en nouer -
maar jy't die kitaar oor jou skouer,
bruinman
hoekom kommer?

Waar die „betekenis" van sy pleidooi verlore gaan, moet die klank die funksie vervul van ʼn soort toorformule wat deur die eentonige en hardnekkige herhaling daarvan, ʼn „gewete" word wat nie afgeweer kan word nie. Adam Small verwoord dit as volg in „Hêppie Niewedjaar!" (Kitaar my Kruis):

Dja
ons speel
ons speel
ons hou nie op moet speel
al sing hulle hulle wil rus nou oek hoe hard
al wil hulle ons dóódsing
ons sing óns lied
en ons speel
ons neul
ons tart
ons klanke sál deur hulle laer dring -
ons sal nie rus nie
nai
ons gaan takere
ons speel op ons kitare
ons speel op ons banjo's
en ons sing van Syd-Afrika se sonskyn en sy aloes -

Hieruit blyk duidelik watter belangrike funksie die klank vervul in sy poësie. Dit is ŉ beslissende moment wat, onafhanklik van die konvensionele betekenis van die woorde, in sigself „beteken."

In „Man wat doof word" (Enklaves van die lig) toon Peter Blum aan watter belangrike funksie die blote „toonkleur" van die woord vervul. Die persoon wat sy gehoor verloor, ervaar die „betekenis" van klank baie skerper as die persoon wat aan die klank van die woord gewoond is. In dié gedig sê hy onder andere:

...... Snags, by duister
wanneer klein geluide groei, laat ek my streel
deur water wat vérweg vloei, ŉ kraan wat fluister
- en weet ek nie of ek dit my verbeel.

Vertroude stemme is nog helder en skoon
- maar miskien net omdat ek die gehoorde
kan takseer volgens toonkleur, en met ál
my kennis vàn, gevoel vír, die persoon;
Omdat vertroudes kan klaarkom met min woorde?
ook dààrom.
Later sal selfs dít wegval.

Wanneer die klank wegval, is daar slegs die stilte, wat kommunikasie uitsluit. Sonder die klank is daar dus nie sprake van „betekenis" nie. Hierdie voorbeeld beklemtoon die onontbeerlikheid van die klank.

ŉ Sekere onafhanklikheid van die klank blyk ook uit Blum se gedig „Man wat mal word" (Enklaves van die Lig). Wanneer die begrip disintegreer, val die klank al minder saam met die konvensionele betekenis. Die klank funksioneer geleidelik meer selfstandig totdat dit in so ŉ mate die beslissende moment word dat dit ŉ klankgroep vorm wat onafhanklik is van ŉ bestaande betekenis. Die gedig lui as volg:

I 1 Onbepeilboor die dag, maar die bewoespyn dààr
2 dat al-lis beslote is en slags ók oop
3 vir enige skerf nael, skermloos teen die oog
4 wat drin die werwel noulet, fynynig vaam

II 1 tort in die klier. War-om? Alluin ꞌn kwik haat
2 het heerdie verstrooide pynpuin in kontrole
3 nog somgehou. Waarvuur? Maar tussen gus knook
4 en wrig het die endtwoord in duisdelike taal

III 1 eindelig hoopgebron: Wie só uitgedeel
2 aan die al is, het die al in hom begryp -
3 en dit ís liefde: kán dus in die greep

IV 1 van één drong woord kraal wat alle enkelheid
2 ophef, mág met kloktong die warreld vry, móét preek
3 wat voldoen om juble te vrymaak: WOKNAKWYF!

Volgens versreël 2, strofe IV is dit die „kloktong" wat „die wêreld vry maak." Dit impliseer dat die bevryding vir die kranksinnige geleë is in die klank („kloktong"). Die „betekenis" dwing die gedagte om slegs binne konvensionele sisteme te beweeg. Wanneer die woordklank egter vir ꞌn persoon outonoom is, is hy „oop" (vergelyk versreël 2, strofe I) en „Wie só uitgedeel/ aan die al is, het die al in hom begryp -" (versreël 1 en 2, strofe III). ꞌn Enkele klankgroep, wat nie aan die beperkte moontlikheid van ꞌn spesifieke betekenis gebonde is nie, kan dus ꞌn ganse werklikheid besweer (vergelyk strofe IV).

Die verskillende voorbeelde wat in hierdie hoofstuk gebruik is, laat almal blyk dat die hedendaagse digter, ook ten opsigte van die klank, opnuut naspeur wat die wese daarvan is. Uit die nuwere poësie is dit duidelik dat die klank nie slegs ꞌn toevallige of onderliggende moment in die poësie (en

dus in die woord) is nie. Dit is 'n onontbeerlike en uiters sinvolle moment, wat selfs groter vormskeppende moontlikhede (en vryheid) inhou as die „bloot betekenis"-draende aspek van die woord. Die digter is egter verder skerper bewus van die feit dat die klank 'n belangrike bindmiddel is en dus onontwykbare verbande lê. As gevolg hiervan is óók die klank nie 'n absoluut „vry" moment in die gedig nie.

HOOFSTUK VII

DIE RITME

Die feit dat die versritme so ŉ „ganz eigene Qualität der Verse"[1] is, bring mee dat die vernuwing wat in die versritme gekom het, een van die mees opvallende veranderinge in die nuwere poësie is. Omdat hierdie gedigte dikwels geen konvensionele metriese substraat het nie en nie isosillabies versreëls het nie, het dit aanleiding gegee tot beskouinge oor die sogenaamde „vryheid" daarvan. In ŉ bespreking van die eksperimentele poësie het Rob Antonissen onder andere opgemerk: „die ‚wet' wat die gang van die outonome gedig beheers, is die ‚wet' van die toeval." Hy sê verder: „Die digter noteer slegs wat hom ingegee word vanuit onkontroleerbare gebiede ...."[2] Die ritmiese „willekeurigheid" van die „vrye vers" sou dan veral verantwoordelik wees daarvoor dat, soos A.P. Grové dit stel, „die ewewig, die verrassende vondste wat juis die gevolg is van ŉ botsing tussen ritme en metrum, hiermee opgeoffer word." Grové sê ook dat hierdie soort poësie minder wetmatig is as die tradisionele poësie en dat „ŉ digter wat formele prinsipes prysgee, maklik in bandeloosheid (kan) verval."[3]

Dit val nie te betwyfel nie dat die nuwere Afrikaanse poësie oor die algemeen nie beantwoord aan klassieke metriese skemas en „wette" nie. Aangesien ordening en herhaling met variasie egter twee van die wesenskenmerke van die poësie is,[4] kan die verskil in die versritme van die nuwere Afrikaanse poësie nie geleë wees in ŉ <u>vrye</u> versritme sonder meer nie.

---

1. Kayser, Wolfgang. <u>Das Sprachliche Kunstwerk</u>, bl. 242.
2. <u>Woordwêreld</u>, bl. 13.
3. <u>Woord en Wonder</u>, bl. 64.
4. Kayser sê in <u>Das Sprachliche Kunstwerk</u>, bl. 246: „... das Entscheidende bleibt doch eben, dass man im Verse eine Ordnung empfindet, die der Prosa einfach fehlt. Genaueres Hinhören lässt erkennen, dass diese Ordnung wohl mit der Gleichmässigkeit in den Hebungsabständen zusammenhängt: im Vers kehren die herausgehobenen Einheiten in annähernd gleichen Abständen wieder."

Sowel Vestdijk as Verwey huldig die mening dat die verskil in die vrye vers geleë is in die vervanging van ŉ metriese substraat deur sintaktiese substitute. Vestdijk beweer: „Het ‚vers libre' is dáárom toch nog een vrij moeilijke vorm, omdat het beginsel althans van het metrum er allerminst in verzaakt is. Het metrische beginsel berust op herhaling, en zonder herhaling kan de poëzie niet leven. Zo zien wij dan in het geslaagde ‚vers libre', dat zich net voldoende van proza onderscheidt om de naam van poëzie te blijven verdienen, grotere, pseudo-metrische eenheden de kop opsteken: er valt een zekere regelmaat in de opeenvolging der volzinnen te bespeuren; er treden overeenkomsten in zinsconstructie op; herhaling van woorden en zinsdelen; het gebruik van dezelfde beginwoorden in een bepaalde groep volzinnen; een meer of minder regelmatige afwisseling van langere en kortere regels, - en dan vooral ook het procédé van de opsomming: het opeenstapelen van substantieven of adjectieven .... Dit alles draagt ertoe bij om het versrhythme een zekere metrische schijn te geven, al is er van werkelijke metrisch rhythme al lang geen sprake meer, tenzij dan bij toeval."[5]

Albert Verwey meen dat die versreël van die „vrye vers" nie deur ritmiese wetmatigheid gebonde is nie en dat die versreël derhalwe geen beslissende funksie vervul in hierdie poësie nie. Daarom sê hy: „De afdeeling in versregels is schijn geworden. Om die afdeeling nochtans te markeeren, gebruikt men oratorische middelen: herhaling van dezelfde aanhef, parallelisme van zinbouw en dergelijke. Tenslotte leest, ondanks de verdeeling in verzen, het heele gedicht als oratorisch proza, waarin een soort dynamisch ritme, dat geen ritme is maar de uitwerking van impulsieve stooten, de plaats heeft vervangen van het vers met zijn werkelijk, dat is

---

5. A.w., bl. 63.

melodisch ritme."[6]

In sy beskouinge oor die „vrye verse" van Walt Whitman huldig Harvey Gross ŉ soortgelyke mening wanneer hy beweer: „Whitman's basic contribution was the substitution of syntax for meter as the controlling prosodic element in his poetry. The syllable-stress foot has no primary function in Whitman's verse, although these feet occur frequently enough as decorative but never as integral parts of rhythmic structure. The primary rhythms of Whitman's verse are all the various functions of syntax."[7]

Alhoewel die nuwere Afrikaanse poësie oor die algemeen nie hou aan klassieke metriese skemas nie, is dit ritmies analiseerbaar en toon hierdie analise ritmiese ordening en herhalingsbeginsels wat nie alleenlik gegrond is op die sogenaamde sintaktiese parallelle nie.[8]

Hierdie ritmiese analise word gebaseer op sekere basiese beginsels in die poësie. Kayser beweer: „Als eine allgemeine Bestimmung des Verses lässt sich angeben: Der Vers macht aus einer Gruppe der kleinsten artikulatorischen Einheiten (den Silben) eine geordnete Einheit. Diese Einheit weist über sich hinaus, das heisst sie verlangt nach einer korrespondierenden Fortsetzung."[9] In die Afrikaanse „vrye vers" is die sillabe van net soveel belang by ŉ ritmiese analise as in die geval van poësie met metriese ritme. Kayser stel verder as algemene beginsel vir die poësie: „Der Vers stellt sich als geregelte Folge von betonten und unbetonten Silben dar. Damit entstehen auch hier

---

6. <u>Ritme en Metrum</u>, bl. 63.
7. <u>Sound and Form in Modern Poetry</u>, bl. 85.
8. Vergelyk in dié verband: Coetzee, A.J. „Die ritme van die „vrye vers" - ŉ tentatiewe benadering." <u>Standpunte 82</u>, jg. xxii, nr. 4, bl. 35 - 42. Dié skrywer toon aan dat twee gedigte van die nuwere Afrikaanse poësie wat „op die oog af vry ritmies is", „skandeerbaar (is) en dat die skandering in beide gevalle ritmiese temas (aantoon) wat sterk bindende effekte .... het."
9. A.w., bl. 82.

innerhalb der Verszeile kleinere Einheiten, die man als Takte bezeichnet."[10]
Sulke kleiner ritmiese groeperinge of eenhede (Einheiten) van sterk en swak beklemtoonde lettergrepe kan ook in die Afrikaanse „vrye vers" onderskei word. Ondanks die feit dat hierdie versreëls nie volgens ŉ konvensionele skema, waarin daar ŉ herhaling voorkom van min of meer dieselfde ritmiese patroon (versvoet), in sulke kleinere ritmiese eenhede verdeel word nie, vorm die opeenvolging van sterk en swak beklemtoonde lettergrepe nietemin ook duidelike patrone in die versreël. Hierdie patrone behels ŉ sekere groepering van sterk en swak beklemtoonde lettergrepe wat ooreenkoms vertoon met die patrone van die klassieke versvoet. Die verskil in die ritmiese patrone van die „vrye vers" is veral geleë in die feit dat dit nie binne dieselfde versreël min of meer reëlmatig herhaal word nie. Daar is ŉ baie groter mate van variasie in die herhaling en wysiging van die ritmiese patrone merkbaar. Die herhaling van dieselfde patroon geskied dikwels in opeenvolgende versreëls en nie soseer in dieselfde versreël nie. Dié variasie hou egter steeds verband met die betekenis. Dit het dié wins vir die poësie dat die ritme selfs „gevoeliger" is vir die gevoelskakeringe in die gedig as wat die geval is met poësie waarin ŉ metriese skema ŉ basis vorm.

Die indeling van ritmiese patrone in die „vrye vers" het ŉ sekere fakultatiewe speling vanweë die feit dat dit nie volgens ŉ konvensionele skema geskied nie. Dit hou veel meer rekening met die indiwiduele karakter van die ritme van elke gedig. In ŉ omskrywing van die „vrye vers" beweer Babette Deutsch: „Free verse demands of those who use it and those who would enjoy it a sensitiveness to what its practitioners call cadences. These are phrases which fall into the symmetrical or nearly symmetrical pattern observed when speech rhythm is highly organized. Such symmetry approaches the balance

---

10. A.w., bl. 83.

of phrases in a musical composition."[11] Ongeag die mate van fakultatiewe speling wat dus kan voorkom by ŉ ritmiese analise van die „vrye vers," blyk die simmetrie en patroonmatigheid in so ŉ mate dat die ritme van hierdie vers nie as „vry," in die sin van ongebondenheid en ongeordenheid, beskou kan word nie. Die moontlikheid van ŉ wisselende interpretasie van die ritmiese analise van die „vrye vers", is in ooreenstemming met die hele relatiewe aard van hierdie poësie. Dié poësie „leeft van zijn mogelijkheden, niet van zijn vervulling."[12]

In die „vrye vers" fungeer ook die ritmiese frase as ŉ belangrike ordeningsbeginsel in die versreël. Die ritmiese frase is ŉ woord of ŉ groep samehangende woorde wat ŉ deel van ŉ sin uitmaak, en wat deur ŉ kort pouse geskei word. Hierdie ritmiese frases hoef nie noodwendig met die versreël saam te val nie. Kayser noem sulke ritmiese frases „Kola" en dui die belangrikheid daarvan in die poësie as volg aan: „Die rhytmische Ordnung des Verses ist nicht einfach die Verteilung der Hebungen und die Bildung von Gruppen unter der Herrschaft eines Akzentes. Die papiernen Gruppen sind in der Wirklichkeit des Verses in eine grössere Gruppe eingeschmolzen .....
Man nennt diese echten Gruppen des Verses, die also durch merkliche Pausen abgegrenzt sind, KOLA. Nicht die Hebungsabstände mit ihren einfachen Zahlenverhältnissen, sondern die Kola sind die Einheiten des Rhythmus; seine Ordnung im Verse existiert als die Ordnung der Kola, als ihre Bildung und Entsprechung."[13]

Dit is die opvallende herhaling van identiese of ooreenstemmende ritmiese frases wat gewoonlik voorgehou word as die enigste ritmiese ordenings-

---

11. Poetry Handbook, bl. 54.
12. Visscher, H.S. Het voortvluchtig Oor. (In Naar de Wereld van Morgen, bl. 95.)
13. A.w., bl. 250.

en herhalingsbeginsel in die „vrye vers." Breyten Breytenbach se gedig „Verslag" (die ysterkoei moet sweet) is ŉ voorbeeld van ŉ „vrye vers" waarin sintaktiese parallelle belangrike bindmiddele is. Ten einde dít aan te toon, kan dit as volg in ritmiese frases verdeel word:

I 1 ek het paartjies gesien // wat in deure soen //
2 en omdraai met oop monde // ek het oor
3 brûe geloop // en mense daaronder gehoor hoes //
4 ek het grysaards gesien // wat in taxi's ry //
5 en deur reëndik ruite uitkyk na geboue // wat
6 nie meer daar is nie. // sneeu in die winter //
7 en druiwe in die somer // maar ek
8 onthou nie meer veel daarvan nie //

II 1 ek het die middernagson gesien // en
2 voëls van alle groottes // en visse in die
3 water // en die suiderkruis bo ŉ berg // en
4 katte met stewels // en dronk vroue // en
5 bome naak van bloeisels. // sneeu in die winter //
6 en druiwe in die somer // maar ek
7 onthou nie meer veel daarvan nie //

III 1 ek het ook hane gehoor kraai // en
2 die roep van treine // en stemme in my
3 bed // en gode op die dak // en ek het
4 drake gesien in dieretuine // en die baarde
5 van vriende // en ek het die son geruik. //
6 sneeu in die winter // en druiwe in die somer //
7 maar ek onthou nie meer veel daarvan nie //
8 maar ek onthou nie meer veel daarvan nie //

In ŉ gedig soos hierdie, sonder konvensionele metrum en sonder ŉ vaste rymskema, skep die sintaktiese bou ŉ duidelike reëlmaat en orden die ritme. Die versbou en die sinsbou korrespondeer meestal nie. In strofe I strek die sinsdele wat ingelui word met ek het ...., telkens oor ongeveer

een-en-ŉ-halwe versreël. In strofe II kom die inleidende ek het .... slegs eenmaal, aan die begin van die strofe, voor. Strofe III word weer eens ingelui met ek het ...., en dan word dit herhaal in die alternatiewe versreëls waarin dit in strofe I nié voorgekom het nie, naamlik 3 en 5. Die verbindingswoord en is in al drie strofes ŉ soort substituut vir die ek het .... Aan die einde van elkeen van die drie strofes kom daar ŉ refrein voor, wat van die voorgaande deel van die strofe geskei word deur die langer pouse van die punt. Dié refrein „sneeu in die winter/en druiwe in die somer maar ek/ onthou nie meer veel daarvan nie," strek ook telkens oor ongeveer een-en-ŉ-halwe versreël in die eerste twee strofes, terwyl dit in die laaste strofe as't ware tot rus kom, wanneer dit saamval met die versreëls. Hierdie refreine het ritmies dieselfde effek as die frases wat met ek het .... of en begin. Die woordelikse herhaling van sintaktiese eenhede dwing die digter om met dieselfde basiese gegewe telkens nuwe nuanses te skep. Vestdijk sê: „Onvrijheid en gebondenheid maken vindingrijk."[14] In Breytenbach se gedig bring die sintaktiese parallelle ŉ sekere beperking mee. Dié beperktheid lei tot subtieler variasie. Daar is ŉ sekere mate van ritmiese reëlmaat in die herhaling van ek het .... en en, maar tussenin is daar ŉ groter variasie in die ritme as in die geval van die identiese herhaling van „sneeu in die winter/en druiwe in die somer." Hierdie groter variasie in die ritme val saam met dié ervaringe wat by die digter sintuiglike reaksie uitlok (vergelyk „ek het gesien .... gehoor .... geruik"). In teenstelling hiermee val die reëlmatige ritme van „sneeu in die winter/en druiwe in die somer" saam met die feit dat dít by die digter weinig reaksie teweegbring (vergelyk „maar ek onthou nie meer veel daarvan nie"). Die ritme, wat in belangrike mate georden is deur die herhaling van die sintaktiese parallelle, verloop dus

---

14. A.w., bl. 79.

ook in ooreenstemming met die betekenis. Die herhaalde sintaktiese eenhede fungeer as 'n vaste uitgangspunt in die gedig, waaruit 'n sterk variërende ritme voortvloei en gereleveer word. In die lig van die samehang hiervan met die betekenis, is dié ritmiese procédé sinvol.

Alhoewel die herhaling van sintaktiese eenhede in dié gedig as „pseudo-metriese eenhede" beskou kan word, is dit van belang om daarop te let dat die ritmiese funksie daarvan ooreenstem met soortgelyke voorbeelde in ongekultiveerde of primitiewe poëtiese uitinge. Sulke sintaktiese herhalinge tref 'n mens byvoorbeeld aan in kinderrympies, Negerliedjies, volksliedjies (vergelyk Van Wyk Louw se „Klipwerk"-gedigte), Ou Testamentiese Bybelse poëtiese passasies en ook byvoorbeeld in Eugène Marais se inboorlinggedigte. Die funksie van sulke sintaktiese herhalinge is onder andere om „shifts or developments of emotion" aan te dui. Dit mag dien „as commentary, a static point against which the rest of the poem develops ...." óf „the repetition of a phrase in poetry may have an incantatory effect" óf „to emphasize development or change by means of the contrast in the words following the identical phrases."[15] Die sintaktiese herhalinge in die nuwere poësie kan dus nie bloot gesien word as dié ritmiese middel wat die ordenende metrum „vervang" nie. Uit Breytenbach se gedig het geblyk dat dit wél 'n bydrae lewer tot ritmiese ordening maar dat die funksie daarvan meerdoelig is. T.S. Eliot het naamlik gesê: „There is no escape from metre; there is only mastery."[16] Hy sê verder: „Any line can be divided into feet and accents. The simpler metres are a repetition of one combination; perhaps a long and a short, or a short and a long syllable, five times repeated

---

15. Anon. Repition. (In Encyclopedia of Poetry and Poetics, bl. 699.)
16. Reflections on Vers Libre. (In To criticize the critic, bl. 188.)

There is, however, no reason why within the single line, there should be any repetition; why there should not be lines (as there are) divisible only into feet of different types. How can the grammatical exercise of scansion make a line of this sort more intelligible? Only by isolating elements which occur in other lines, and the sole purpose of doing this is the production of a similar effect elsewhere. But repetition of effect is a question of pattern."[17] In die lig hiervan sou dit ŉ oorvereenvoudiging wees om die „metriese beginsel" van ritmiese ordening alleenlik in die sintaktiese herhalinge van die nuwere poësie te soek.

Ten einde vas te stel op watter wyse die ritme van die „vrye vers" andersins georden en dus patroonmatig is, terwyl dit tóg verskil van die konvensionele metriese ordening en patrone, word enkele willekeurige voorbeelde uit die Afrikaanse poësie na 1950 ritmies geanaliseer.

Slegs twee aksenttekens word in die analise gebruik, naamlik – vir ŉ sterk en u vir ŉ swak beklemtoonde lettergreep. Die ritmiese patrone of eenhede word van mekaar afgegrens deur middel van ŉ enkel regaf streep (/), en die ritmiese frases deur middel van ŉ dubbel regaf streep (//).

Die ritmiese analise van „Eensaam?" (Tristia) van Van Wyk Louw kan as volg weergegee word:

1 Eensaam? /// Mens is / eensaam, /// „natuurlik"!, /// altyd. //
2 Jou spel is: /// jouself / meet teen / volmaaktheid. //
3 Die end is: /// einde? /// ja;// effens / slaag,// die is / heiligheid; //
4 nie pro/beer nie, /// is ge/woon-wees.//
5 Almal wat / loop,// is / eensaam; /// jy's dus ge/woon maar. //

17. Eliot, a.w., bl. 185.

6 Die weg is, /// en is / eensaam. //

7 Die aard van / die synde /// is eensaam. //

8 Maar: // synde / is óók: /// dispo/nibel; //

9 En: // dispo/nibel, /// nié eensaam! //

10 Die synde / tas // na / genade.

11 Die heilig/heid lê // en / om - ring dit.//

Hierdie gedig is nie isosillabies nie en kan nie volgens ŉ vaste metriese skema geskandeer word nie. Tóg is daar ritmiese ordening in die gedig. Dit kom enersyds na vore in die vertikale patroon wat die aantal ritmiese eenhede of patrone in elke versreël vorm. Dit sien as volg daaruit:

1	5	ritmiese	patrone	in	die	versreël
2	4	"	"	"	"	"
3	5	"	"	"	"	"
4	4	"	"	"	"	"
5	5	"	"	"	"	"
6	3	"	"	"	"	"
7	3	"	"	"	"	"
8	4	"	"	"	"	"
9	3	"	"	"	"	"
10	3	"	"	"	"	"
11	3	"	"	"	"	"

Tot by versreël 5 vertoon die aantal ritmiese patrone per versreël ŉ reëlmatige afwisseling, terwyl versreël 6 tot 11 ŉ nuwe patroon het. Daarmee word ŉ oorgang by versreël 6 vermoed, wat dan inderdaad ooreenstem met wat op die betekenisvlak gebeur, naamlik dat hier ŉ nuwe aspek in die argumentasie ingelui word.

Óok uit die opeenvolging van die aantal ritmiese frases in elke vers-

reël blyk hierdie orde. Dit kan as volg geskematiseer word:

1	4	ritmiese	frases	in	die	versreël
2	2	"	"	"	"	"
3	5	"	"	"	"	"
4	2	"	"	"	"	"
5	3	"	"	"	"	"
6	2	"	"	"	"	"
7	2	"	"	"	"	"
8	3	"	"	"	"	"
9	3	"	"	"	"	"
10	2	"	"	"	"	"
11	2	"	"	"	"	"

Uit die ordening van die aantal ritmiese frases en van die aantal ritmiese patrone in die versreël onderskeidelik, blyk byvoorbeeld dat in die geval van versreël 6 en 7, 8 en 9 en 10 en 11 respektiewelik, waar die aantal frases ooreenstem, die versreëls ook inhoudelik en gedeeltelik in sintaktiese bou ooreenstem. In hierdie spesifieke gedig lig die digter die ritmiese frases sterk uit deur baie nou daarvolgens te punktueer. Daarmee word die ordening van die ritmiese frases beklemtoon.

Afgesien van die feit dat ŉ ritmiese patroon nie min of meer konsekwent herhaal word dwarsdeur die hele gedig, soos in die geval van ŉ gedig met metriese reëlmaat nie, is daar in dié gedig ŉ ritmiese Leitmotiv wat oorwegend voorkom, naamlik die patroon <u>- u</u>. Juis die feit dat hierdie patroon nie stereotiep herhaal word nie, skep ŉ groter spanning in die ritme, omdat die oor onbewus vooruit luister na die moment waarop hierdie patroon herhaal word. Die enigste reëlmatige herhaling van die patroon <u>- u</u> kom voor in versreël 4, waar dit saamhang met die betekenis van „gewoon-wees."

Dit is duidelik dat daar in hierdie gedig, met sy sterk variërende patrone en afwesigheid van isosillabisme in die versreëls, nie sprake is van willekeurigheid nie. Die herhalingsbeginsel wat so ŉ sterk kenmerk van die metries geordende vers is, word gehandhaaf, alhoewel die variasie groter is namate dit die gevoelsnuanses op betekenisvlak noukeuriger volg.

Van die poësie van Breyten Breytenbach het A.P. Grové beweer: „Die geslote, afgeronde, heel struktuur van weleer sal by hom plekmaak vir die ‚stukkende gedig'...."[18] Dit is egter veelbetekenend dat Breytenbach een van sy gedigte, „Die Afvrot van die Staat" (<u>die huis van die dowe</u>) wat begin met die versreël, „Baie dinge sal nog verander, ..." afsluit met die reëls:

en bly daar dan dalk, soos hier,
nog ŉ ouderwetse, kom ons glo, oplase
gedig

Die begrip „gedig", soos dit in hierdie sitaat gebruik word, veronderstel dat dit gaan om ŉ „gebundene Form der Sprache."[19] Ten einde dus vas te stel op watter wyse die ritme in Breytenbach se poësie ŉ rol speel as ordenende beginsel (wat gebondenheid ten gevolg het), word sy gedig „Tot Siens, Kaapstad" (<u>Kouevuur</u>) ritmies geanaliseer:

I 1 swart ondier /// met jou rug / op ŉ hoop: /// berg //
2 heuwels wit / stene // in / ŉ doodskleed: /// stad //
3 tafeldoek /// van fyn / oosterse / satyn: /// see //
4 bergvesting /// ewige / halfweg/stasie /// jong be/graafplaas //
5 holtedier /// bruidskat //
6 as iemand / my dit / sou gun /// soek ek /// buite jou / mure //
7 na ŉ Jo/nasboom //

---

18. „Tendense in die Hedendaagse Afrikaanse Poësie," t.a.p.
19. Kayser, a.w., bl. 82.

8 as jy n / vrou was /// sou ek /// uit oor die / geure //

9 van jou pok/vel // en klots/kliere /// kon wei //

10 lieflike / oerhoer //

11 slet /// flerrie /// sloerie /// feeks //

12 maar // jy / is nie eens / n moe/der nie //

13 jy's n / selfmoord /// in a/borsie //

14 spuitwonde / water /// tussen / kaai // en / dye /// van hier/die boot //

15 my kaap, /// menskaap, ///kaaplief, /// hartkaap ///

16 ek wou / jou // tot n / fluisterende / roos sing //

17 maar jy / het mond /// en tong / gebly//

II 1 jong trek/arbeider /// vol stof / en roet:/// stad //

2 lugbore /// gate /// hyskrane /// wetgewers: /// berg //

3 skerwe / van n / wynbottel /// na n / treurspel se / gefuif:/// see //

4 van n af/stand // nou ge/redu/seer // tot n / pante/istiese

5 geklank //

6 met een / lang arm /// om Kampsbaai //

7 en die Ma/leier/buurt // aan die /galbit/ter tet //

8 so het ek / jou lief //

9 soos ek / jou ge/droom het //

10 skimmelende / roos // aan die / been // van / die volk //

11 mykaap, /// godkaap, /// liefkaap, /// kaaphart //

12 ek wou / jou // tot n / singende / mond sing //

13 maar jy / het wond / gebly //

III 1 fraaiste / kaap // in die / hele / omtrek //

2 geelste / son // in / die heel / halfrond //

3 blouste / wind // in / watter / land ook //

beska/wingewrak /// met jou rot/te nog / aan boord //
en die / dood // in die / water //
mykaap, /// kaapgod, /// menskaap, /// hartlief //
onttrek jou / nou tog / heeltemal //
versluier / in die spran/keling // van / traangrys / perels //
maar ek sal / my oë / terug stuur //
oor seisoe/ne se sper/gebiede /// en af/stande se / lugka/nonne//
in die oor/gehaalde / kele // van / seemeeue //
om diep /// en rou /// in jou mos/selskulp/-oogkaste // te
bombardeer //
jou wou ek / tot 'n wond /// aan die wind / opbring //
en jy / het kaap / bly bly //

In Breytenbach se gedig lyk dit in der waarheid aanvanklik asof die enigste ritmiese ordeningsbeginsel die enkele sintaktiese ooreenkomste is wat in die drie strofes met hulle wisselende lengtes voorkom. Al die konvensionele, voor-die-hand-liggende ordeningsbeginsels ontbreek in die gedig. 'n Indeling van die ritmiese frases in elke versreël toon egter al onmiddellik dat die ritme van die gedig nie willekeurig is nie, maar dat dit in so 'n mate georden is dat daaruit vertikale patrone kristalliseer. Skematies is die indeling van die ritmiese frases van die versreëls die volgende:

	<u>Strofe I</u>	<u>Strofe II</u>	<u>Strofe III</u>
1	3 frases	3 frases	2 frases
2	3 "	5 "	2 "
3	3 "	3 "	2 "
4	3 "	3 "	2 "
5	2 "	↓	2 "
6		2 "	
7		2 "	

	Strofe I	Strofe II	Strofe III
6	3 frases		4 frases
7	1 frase		1 frase
8	3 frases	1 frase	2 frases
9	3 "	1 "	1 frase
10	1 frase	3 frases	2 frases
11	(4 frases	4 "	2 "
12	(2 "	2 "	4 "
13	(2 "	1 frase	↓
14	(4 "		2 "
15	(4 "		1 frase
16	(2 "		
17	(2 "		

Hiervolgens vorm versreël 1 tot 5 in strofe I ŉ ritmiese groepering waarin drie frases herhaal word tot by versreël 5, waar dit as't ware stol, met die wysiging na twee frases in die versreël. Die volgende groepering van versreëls wat ŉ patroon vorm, is versreël 6 tot 10, waarin daar drie versreëls voorkom met 3 frases elk en 2 versreëls met 1 frase elk. Die laaste groepering van versreëls in strofe I, wat op grond van die aantal ritmiese frases in elke versreël gemaak kan word, is versreël 11 tot 17. In dié geval wissel versreëls met 4 frases en versreëls met 2 frases mekaar af op so ŉ wyse dat dit eweneens ŉ patroon vorm. In elkeen van hierdie gevalle stem die ritmiese groepering van die versreëls ooreen met ŉ onderlinge verband van die geordende versreëls op betekenisvlak. In die eerste vyf versreëls gee die digter ŉ min of meer objektiewe beelding van die stad, wat ŉ samestelling is van berg, stad en see. Vanaf versreël 6 tot 10 neem ŉ emosionele geladenheid in die beskrywing van die stad toe, terwyl die toegeneentheid wat in hierdie groep versreëls oorheers, plekmaak vir ŉ ontroerde verwyt in die laaste groep versreëls.

In strofe II is op dieselfde wyse drie groepe versreëls te onderskei,

wat onderling ŉ patroon vorm. Die eerste groep is naamlik versreël 1 tot 7, die tweede groep is versreël 8 en 9, waar ŉ enkele ritmiese frase in albei die versreëls voorkom, en die derde groep is versreël 10 tot 13. In strofe III is daar hoofsaaklik twee groepe te onderskei, naamlik versreël 1 tot 5 en versreël 6 tot 15. Telkens stem die ritmiese ordening ooreen met ŉ groepering van versreëls wat op betekenisvlak by mekaar aansluit.

Die saamloop van die ritme met die betekenis is ŉ verdere teken van die „onvryheid" van die ritme. Terselfdertyd is die gevoelige verband wat die ritme met die betekenis hou ook verantwoordelik vir die feit dat die ritme van die „vrye vers" soveel sterker varieer as dié van die gedig met konvensionele metrum. Die noue verband van die ritme en die betekenis in die „vrye vers" blyk byvoorbeeld verder duidelik in die gevarieërde herhaling van „my kaap, menskaap, kaaplief, hartkaap" (versreël 15, strofe I, versreël 11, strofe II en versreël 6, strofe III) in Breytenbach se gedig. Die aantal ritmiese patrone en die sillabetal in elke versreël van „Tot Siens, Kaapstad" kan as volg geskematiseer word.

	Strofe I	Strofe II	Strofe III
1	4 ritmiese patrone 10 sillabes	5 ritmiese patrone 10 sillabes	4 ritmiese patrone 9 sillabes
2	4 ritmiese patrone 10 sillabes	5 ritmiese patrone 12 sillabes	4 ritmiese patrone 8 sillabes
3	5 ritmiese patrone 11 sillabes	7 ritmiese patrone 15 sillabes	4 ritmiese patrone 8 sillabes
4	6 ritmiese patrone 14 sillabes	6 ritmiese patrone 16 sillabes	5 ritmiese patrone 11 sillabes
5	2 ritmiese patrone 5 sillabes	1 ritmiese patroon 2 sillabes	3 ritmiese patrone 7 sillabes
6	6 ritmiese patrone 14 sillabes	3 ritmiese patrone 7 sillabes	4 ritmiese patrone 8 sillabes

	Strofe I	Strofe II	Strofe III
7	2 ritmiese patrone 5 sillabes	5 ritmiese patrone 12 sillabes	3 ritmiese patrone 8 sillabes
8	5 ritmiese patrone 12 sillabes	2 ritmiese patrone 5 sillabes	5 ritmiese patrone 13 sillabes
9	4 ritmiese patrone 10 sillabes	3 ritmiese patrone 6 sillabes	3 ritmiese patrone 9 sillabes
10	2 ritmiese patrone 5 sillabes	4 ritmiese patrone 11 sillabes	7 ritmiese patrone 18 sillabes
11	4 ritmiese patrone 6 sillabes	4 ritmiese patrone 8 sillabes	4 ritmiese patrone 12 sillabes
12	4 ritmiese patrone 9 sillabes	4 ritmiese patrone 10 sillabes	5 ritmiese patrone 13 sillabes
13	4 ritmiese patrone 8 sillabes	3 ritmiese patrone 6 sillabes	1 ritmiese patroon 3 sillabes
14	7 ritmiese patrone 15 sillabes		4 ritmiese patrone 11 sillabes
15	4 ritmiese patrone 8 sillabes		3 ritmiese patrone 6 sillabes
16	4 ritmiese patrone 11 sillabes		
17	4 ritmiese patrone 8 sillabes		

Uit hierdie tabel blyk dit dat versreël 15, strofe I, versreël 11, strofe II en versreël 6, strofe III elkeen saamgestel is uit 4 ritmiese patrone en 8 sillabes onderskeidelik. Ritmies stem dié versreëls dus ook in belangrike mate ooreen. Die ritme speel egter nog ŉ verdere rol ten opsigte van hierdie drie parallelle. Vanweë die feit dat die derde ritmiese patroon van versreël 15, strofe I, verskil van die ander ooreenstemmende

ritmiese patrone in hierdie versreël, word dit uitgelig. Daarmee word prominensie verleen aan die woord kaaplief. Op dieselfde wyse word die woord kaaphart uitgelig in versreël 11 van strofe II. In die derde strofe, versreël 6, word die twee dele van bogenoemde twee woorde wat nie identies is nie, met mekaar verbind tot 'n nuwe samestelling, hartlief, wat weer eens ritmies verskil van die res van die ritmiese patrone in die versreël.

Ook die laaste twee versreëls van elke strofe toon sekere sintaktiese herhalinge, met die betekenisvolle wysiging van ek wou jou in strofe I en II, tot jou wou ek, in die voorlaaste reël van strofe 3. In die laaste versreël van strofe III word die teenstellende maar waarmee die laaste versreëls van strofe I en II onderskeidelik ingelui is, vervang deur die aaneenskakelende voegwoord en. Ook ritmies word die verband tussen hierdie versreëls gelê. Versreël 16 van strofe I en versreël 14 van strofe III stem ooreen in sillabetal en die aantal ritmiese patrone waaruit dit gekonstitueer is. Die enigste ander versreël wat ook 'n sillabetal van 11 het, met vier ritmiese patrone, is versreël 10 van strofe II. Op betekenisvlak vorm hierdie drie versreëls 'n eenheid. In versreël 16 van strofe I sê die digter: „ek wou jou tot 'n fluisterende roos sing." In versreël 10 van strofe 2 gebruik hy die homoniem roos, maar dan in die betekenis van 'n letsel. Hierdie betekenis[20] is verder 'n tema in versreël 14, strofe III, wanneer hy sê: „jou wou ek tot 'n wond aan die wind opbring."

Uit die bostaande tabel blyk ook watter groot mate van ewewig daar in die ritmiese samestelling van die versreëls is. Slegs 9 uit die 45 versreëls van die drie strofes van die gedig korrespondeer nie in die aantal rit-

---

20. Letsel/seer plek is betekenisskakerings van wond. (HAT)

miese patrone en die sillabetal in die versreël met enige ander versreëls nie. Die beginsel van herhaling met variasie word dus ook in dié opsig gehandhaaf, ondanks die feit dat die ritme van die gedig oppervlakkig so „vry" en „sonder patroon" voorkom.

In al drie die strofes van Breytenbach se gedig kom die ritmiese patroon - u oorwegend voor. Die kan dus as h ritmiese Leitmotiv in die gedig beskou word, wat h bindmiddel is in al drie die strofes.

In Breytenbach se gedig is nie gebruik gemaak van konvensionele metriese skemas nie, maar dit het geen willekeurige ritme tot gevolg gehad nie. Daar is in die gedig h ordening van ritmiese patrone wat op veel subtieler wyse geskied as die makliker identifiseerbare ordening van die metries reëlmatige gedig. Friedrich het van die moderne Europese liriek gesê dit „bietet keinen bequemen Zugang. Sie spricht in Rätseln und Dunkelheiten."[21] Alhoewel die ordeningsbeginsels van die moderne Afrikaanse „vrye vers" ook nie maklike toegang bied nie, is dit onmiskenbaar daar, soos uit die bostaande voorbeeld van Breyten Breytenbach geblyk het. Meer nog as in die geval van metries reëlmatige poësie, is die ritme van die moderne „vrye vers" indiwidueel en eenmalig. Die ordenende prinsipes kan egter wel by wyse van h ritmiese analise vasgestel word.

Ondanks die feit dat h patroon in Boerneef se gedigte waarskynlik makliker waarneembaar is as in die geval van byvoorbeeld Breytenbach se poësie, vertoon dit tóg dikwels die algemene trekke van die „vrye vers." Daar kom wisselende verslengtes voor, herhaling van klanke, woorde en sinsdele en spontane ritmiese frasering. In sy gedig „My palissandryn is h palimpses" (Palissandryne) sê Boerneef:

---

21. Friedrich, a.w., bl. 10.

My palissandryn is 'n palimpsee
(vir wat roep jy so boontoe
ek weet ek maak die goed mos self)
al is hy nie klassiek nie
ook nie van perkament nie
my palissandryn is 'n palimpsee
krap uit en dood perbeer dan weer
dis amper maar nog ver van Amsterdam
verdomp hoe kry 'n mens dit pastersteek
met so 'n weerstrewige palimpsee

Boerneef sê dus hiermee dat hy nie die „duursame vorm" van die klassieke vers gebruik nie (vergelyk versreël 4 en 5). Tóg is daar 'n verborge vorm in sy poësie (vergelyk versreël 1 en 6), wat steeds opnuut verwissel kan word (vergelyk versreël 7). Hierdie siening raak die ritme ten nouste. 'n Ritmiese vorm waarvan nuwe moontlikhede steeds „perbeer" kan word, réik na 'n absolute vorm (vergelyk versreël 8 en 9). Omdat dit nie klassiek (dit wil sê van die allerhoogste rang en dus voortreflik in sigself) is nie, is dit dinamies (vergelyk versreël 10), en by implikasie nie staties, soos die klassieke metrum nie.

In Boerneef se gedig „In hierdie bange" (<u>Palissandryne</u>) blyk die volgende ritmiese ordening:

In hierdie / bange
nag // van / nagmerrie/drome /// het sewe / slange
voor my ge/dans // en / gekrul /// bakgat / slange //
al sewe /// en uit/gevreet /// en prag/tigmooi /// en blink //
'n ko/perkapel / was die voor/danser /// en hyt mal/kop rinkink //
met sy krul/le // en es/se // en gespoeg / na my /// en gespoeg //
en e/rens vandaan / het 'n hoon/lag geklink //

8 wat my wa/wyd wakker //(maar was / ek wakker?) //

9 regop / gedwing het //

10 en ek het / gehoor /// die na/galm van / 'n stem //

11 'n duiwel/se stem // wat / weerklink deur / die klowe //

12 die een/saamheid // en / die angs /// die moor / julle dood //

13 Hyt die / mens nou vir / goed // van / Hom weg/gestoot //

In die eerste twee versreëls word die ritmiese tema u - u - u tweemaal herhaal, naamlik in die eerste en die derde ritmiese frase in die gedig respektiewelik. As gevolg van die samewerking van ritme en ooreenstemmende begrippe, word die ritme tematies georganiseer deur die vyf ritmiese frases wat voorkom in die eerste drie versreëls. „Nag" in die eerste ritmiese frase, word herhaal in die vorm van „nagmerrie" in die tweede ritmiese frase. „Slange" kom voor in die derde en vyfde ritmiese frase en „dans" en „krul", wat ook in betekenis bymekaar aansluit, kom voor in frase drie en vier. Die aantal ritmiese frases in versreël 4 tot 6 respektiewelik, vorm 'n patroon, deurdat versreël 4 en 6 elk 4 frases het en versreël 5 twee frases. In versreël 4 tot 6 kom tweemaal soveel ritmiese frases voor as wat in versreël 1 tot 3 voorgekom het. Tematies sluit dit ook aan by versreël 1 tot 3, deurdat hierdie ritmiese frases telkens 'n uitbreiding gee van die temas „sewe", „dans" en „krul" en „bakgat." Versreël 7 tot 11 vorm weer 'n ritmiese eenheid, deurdat die aantal ritmiese frases in elke versreël daarin die volgende patroon vorm:

7 1 frase
8 2 frases
9 1 frase
10 2 frases
11 2 "

Hierdie vyf versreëls vorm ook op betekenisvlak 'n eenheid. Die hoonlag waarvan in versreël 7 gepraat word, word in versreël 11 geïdentifiseer met die stem van die duiwel. Versreël 12 en 13 vorm eweneens op betekenisvlak 'n eenheid. Die duiwel „lag" nie alleenlik oor die „eensaamheid en die angs" van die mens nie, maar hy „hoonlag" omdat Hý „die mens nou vir goed van Hom weggestoot (het)". Hierdie twee versreëls het gesamentlik dieselfde aantal ritmiese frases as wat in die eerste drie versreëls voorgekom het. Daardeur word 'n ritmiese verband gelê tussen hierdie twee groepe versreëls. As gevolg hiervan word die „oorsaak" (vergelyk versreël 12 en 13) van die „nagmerriedrome" uitgelig en daarmee verbind. Die ooreenstemming van ritmiese frases aan die begin en die einde van die gedig, het dus ook 'n „voltooiing" van die gedagtegang geïllustreer.

Die herhaling van die ritmiese patroon u - en die variant u u -, is 'n verdere bindmiddel wat bydra tot die ordening van die ritme van hierdie gedig, wat sonder vaste metriese skema en isosillabiese versreëls is.

In Peter Blum se gedig „Rooinekke op Hermanus" (Steenbok tot Poolsee) toon die aantal ritmiese patrone in elke versreël, ondanks onderlinge variasie, 'n vertikale ordening wat ook nou saamhang met die betekenis van die gedig. Die gedig kan as volg ritmies geanaliseer word:

1 Hierdie / dorp het / uitsig /// slegs oor / die see - //

2 koud-kokend/de, // feitlik / on-eiland-/onder/broke, //

3 pikkewyn/paradys, /// walvis/deurwoelde /// - want

4 berge / sny hom af, /// skei hom, /// sonder / hom af//

5 van hoofpad/haastige, /// graanbou/besige / binneland //

6 - hom wat / spoorwee / afwys. //

7 Die meeu/e gier //

gierig -/hees, // kras / 'n kerk/klokke mee - //
giet seedruis / 'n heilsbrons. /// Hul ver/strak hier, //
verkalk tot /witkalk /// op huisnok; /// soms versier
as tuin/figuur / van sement, /// as muurkruin, //
hul, // tema / sonder / sisteem. //
O ge/stilde
sinne/beeldvoëls, /// simbool/vlerke, /// jul pryk
teen son/onder, /// klaar met / dool, // enkel / embleem //
van hierdie / seksie / onwilde, /// onge/wilde
vaage/meerde, /// aarde / - agterhaal/de ryks-
arende, /// pensi/oentrek/kers op / ou roem, //
wat koel / staan // teen/oor ons / rumoer, /// kilvreemd //
- nie aanvoel /// wat ons be/doel, // 'n / ons woel: //
hartstog -/verleerde, /// wrok-onbe/grypende //
sege - moeg, /// effens / geaf/fronteerde
see-af/kykers, /// agterland -/ afge/keerdes //
wat hoe/genaamd / niks nie /// brandelik / begeer. //

'n Tabel van die sillabetal en aantal ritmiese patrone in elke versreël sien as volg daaruit:

1	5 ritmiese patrone	10 sillabes
2	5 " "	13 "
3	5 " "	12 "
4	5 " "	11 "
5	5 " "	14 "
6	3 " "	7 "

7	2	ritmiese patrone	4	sillabes
8	4	ritmiese patrone	9	sillabes
9	4	" "	10	"
10	4	" "	11	"
11	4	" "	10	"
12	3	" "	7	"
13	2	" "	4	"
14	5	" "	10	"
15	5	" "	11	"
16	5	" "	12	"
17	5	" "	11	"
18	5	" "	11	"
19	5	" "	10	"
20	4	" "	10	"
21	4	" "	11	"
22	4	" "	10	"
23	5	" "	11	"
24	5	" "	11	"

Volgens hierdie tabel kan die gedig ritmies in drie afdelings verdeel word, wat egter nie in so 'n mate van mekaar onderskeie is dat dit afsonderlike strofes word nie. Die eerste afdeling strek vanaf versreël 1 tot 6, die tweede vanaf versreël 7 tot 12 en die derde vanaf versreël 13 tot die einde van die gedig. In die eerste „afdeling" is versreëls met 5 ritmiese patrone elk dominant, met uitsondering van versreël 6, met sy 3 ritmiese patrone, wat die einde van dié „afdeling" releveer. Versreël 6 stem wat die sillabetal en die aantal ritmiese patrone daarin betref, ooreen met versreël 12, wat die einde van die tweede „afdeling" vorm. Ook in die afwisseling van die aantal sillabes in elke versreël, is 'n vertikale patroonvorming in die „afdeling" te onderskei. Vanaf die eerste versreël vermeerder die aantal sillabes per versreël „reëlmatig" met een sillabe, tot by versreël 5, met uitsondering

van versreël 2 en 4, waar die oplopende sillabetal „plekke omruil."

In die tweede „afdeling" van die gedig is die versreëls met 4 ritmiese patrone elk dominant, met uitsondering van versreël 7, wat die begin van die „afdeling" releveer. Hierdie versreël korrespondeer verder met versreël 13, wat die begin van die volgende „afdeling" inlui, en versreël 12, korrespondeer met versreël 6, soos reeds aangedui. Die sillabetal van versreël 8 tot 11 volg eweneens ʼn stygende lyn, met uitsondering van versreël 11.

Versreël 13 tot 24 vorm met die eerste oogopslag ʼn ritmiese eenheid. Hier kan egter ʼn verdere twee „afdelings" ritmies onderskei word, naamlik versreëls 13 tot 18, en ʼn nuwe „afdeling" vanaf versreël 19 tot 24. Hierdie laaste „afdeling" in die gedig se inleidende versreël stem in sillabetal en die aantal ritmiese patrone in die versreël, ooreen met versreël 1 van die eerste „afdeling", naamlik 10 sillabes wat 5 ritmiese patrone vorm. Die derde „afdeling" bestaan dus uit 6 versreëls wat oorwegend 5 ritmiese patrone het, met uitsondering van versreël 13, wat die „afdeling" inlui. Die sillabetal van versreël 14 tot 16 volg hier ook ʼn stygende lyn, terwyl die laaste twee versreëls van hierdie „afdeling", 17 en 18, ooreenstem in sillabetal met die laaste twee versreëls van die volgende afdeling, 23 en 24 (11 sillabes elk). Ook die aantal ritmiese patrone van hierdie versreëls stem ooreen, naamlik 5 elk. In die laaste „afdeling" word daar in teenstelling met die ander „afdelings," nie ʼn stygende lyn gevolg in die sillabetal van die versreëls nie. Daar is egter in die „afdeling" self ʼn balans tussen die versreëls met 10 en dié met 11 sillabes onderskeidelik (10, 10, 11, 10, 11, 11).

Hierdie ritmiese ordening in die gedig „ondersteun" voortdurend die verband wat op betekenisvlak tussen die versreëls bestaan. In die eerste „afdeling" wat op grond van die ritme geïsoleer is, gaan dit byvoorbeeld om

ʼn afgeskeidenheid en volledige afsnyding van die dorp met „uitsig slegs oor die see." In die tweede „afdeling" vorder hierdie afgeslotenheid tot ʼn beeld van totale verstening en leweloosheid. Die derde „afdeling" bring die toepassing van die ornamentele versteende vorme op die menslike bewoners van so ʼn afgeslote gebied. Die laaste „afdeling" bevat ʼn skerp kontrastering van hierdie „pensioentrekkers op ou roem" met diegene wat „brandelik begeer."

In hierdie „vrye vers" waarin klassieke metriese patrone en isosillabiese versreëls ontbreek, is daar nog altyd ander ritmies ordenende beginsels. Daar is ʼn vertikale ordening van die aantal ritmiese patrone per versreël in ooreenstemming met die verband op betekenisvlak tussen die versreëls, en daar is ook ʼn sekere sillabiese ordening wat die langte van die versreëls „bepaal."

In ʼn bespreking van die poësie van Ingrid Jonker het Uys Krige daarop gewys dat: „die vrye vers veeleisender (is) as ʼn mens dink. Hy vereis veral ʼn besonder skerp en gevoelige oor vir al die skakeringe van ritme en tempo in ʼn taal."[22] Hierdie opmerking veronderstel reeds dat die digter van die „vrye vers" ag slaan op sekere ordenende beginsels ten opsigte van die ritme en dat dit nie maar sonder meer willekeurig verloop nie. Uit die poësie van Ingrid Jonker word die gedig „Met Hulle is Ek" (<u>Kantelson</u>) ritmies geanaliseer:

1 Mēt hūllĕ / ĭs ēk //
2 wăt sēks / mĭsbruīk //
3 ōmdăt / dĭe īn/dĭwĭdū / nĭe tēl niĕ //
4 mēt hūllĕ /// wăt drōnk wŏrd //
5 teēn dĭe / āfgrŏnd // văn / dĭe breīn //

---

22. <u>In Memoriam Ingrid Jonker</u>, bl. 58.

6 teen die / illusie /// dat die / lewe

7 eenmaal / goed // of / mooi // of be/tekenis/vol was //

8 teen die / tuinpar/tytjies // van / die valsheid //

9 teen die / stilte // wat / slaan teen die / slape //

10 met hulle /// wat oud /// en arm //

11 meeding / met die dood /// die atoom/bom // van die/dae //

12 met hulle /// verdwaas in / inrigtings //

13 geskok met / elektrie/se strome //

14 deur die ka/tarakte/// van die / sintuie //

15 met hulle /// van wie die / hart // hul ont/neem is //

16 soos die / lig // uit die / robot // van / veiligheid //

17 met hulle /// kleurling /// african /// ontroof //

18 met hulle /// wat moor //

19 omdat / elke / sterfte / opnuut / bevestig //

20 die leuen // van / die lewe //

21 en vergeet /// asseblief //

22 van ge/regtigheid /// dit be/staan nie //

23 van broeder/skap// dis/bedrog //

24 van liefde /// dit het geen / reg nie. //

Die opvallendste ritmiese temas in die gedig is dié van die sintaktiese paralelle, naamlik veral die sinsdele „met hulle ..." en „teen die ...." Dit is egter nie die enigste ritmiese ordening en herhaling wat in die gedig voorkom nie. Alhoewel die ritmiese patroon <u>- - u</u> (van die woordgroep „met hulle ...") sterk opval, is die ritmiese Leitmotiv die patroon <u>- u</u>, wat verreweg die meeste voorkom. ʼn Skematisering van die aantal ritmiese frases in elke versreël toon verdere patroonvorming en dus ordening aan:

1 1 frase in die versreël
2 1 " " "
3 1 " " "

4 2 frases " " "
5 2 " " " "
6 1+ " " " "
7 2+ " " " "
8 2 " " " "
9 2 " " " "

10 3 " " " "
11 3 " " " "
12 2 " " " "
13 1 frase " " "
14 2 frases " " "
15 3 " " " "
16 3 " " " "
17 4 " " " "

18 2 " " " "
19 1 frase " " "
20 2 frases " " "

21 2 " " " "
22 2 " " " "
23 2 " " " "
24 2 " " " "

Versreël 1 tot 3 vorm ŉ eenheid, ook op betekenisvlak. Versreël 4 tot 9 vorm ŉ nuwe eenheid, wat op betekenisvlak die sinsdele met „teen die ...." groepeer. Versreël 10 tot 17 vorm ŉ volgende groep, wat in versreël 17 die aantal frases in die versreël tot ŉ klimaks voer met 4 frases in die versreël. Alhoewel versreël 18 tot 20 patroonmatig en op betekenisvlak by die vorigo versreëls aansluit, dui die ritmiese ordening hier ŉ belangrike onder-

geskikte groepering aan. Dit verleen prominensie aan hierdie belangrike drie sleutelverse in die gedig, wat andersins sintakties by die res van die groep aansluit. Die laaste groepering is versreël 21 tot 24, wat weer in ooreenstemming is met 'n verband tussen die versreëls op betekenisvlak.

Die sillabetal en aantal ritmiese patrone per versreël van hierdie gedig kan as volg in tabelvorm weergegee word:

1	2	ritmiese	patrone	5	sillabes
2	2	"	"	4	"
3	4	"	"	10	"
4	2	"	"	6	"
5	3	"	"	7	"
6	4	"	"	9	"
7	5	"	"	12	"
8	4	"	"	10	"
9	4	"	"	10	"
10	3	"	"	7	"
11	5	"	"	13	"
12	3	"	"	9	"
13	3	"	"	9	"
14	4	"	"	11	"
15	4	"	"	11	"
16	4	"	"	11	"
17	4	"	"	10	"
18	2	"	"	5	"
19	5	"	"	11	"
20	2	"	"	6	"
21	2	"	"	6	"
22	4	"	"	9	"
23	3	"	"	7	"
24	3	"	"	8	"

Die mees opvallende patroon met variasie in die gedig is die sintaktiese parallelle. Die frase <u>met hulle</u> lui 7 versreëls in maar dan nie opeenvolgend

nie. Slegs wanneer dit die laaste twee keer in die gedig versreëls inlui, volg dit na mekaar en intensiveer dit die betekenis. Versreël 1, waarin met hulle die eerste keer voorkom, korrespondeer in sillabetal en aantal ritmiese patrone met versreël 18, waarin dit die laaste keer in die gedig voorkom. Versreëls 5 tot 9 word telkens ingelui met die identiese sinsaanvang teen die ..., met uitsondering van versreël 7, wat ook een van die versreëls is wat nie ŉ ritmiese parallel in die gedig het nie. Die gedig sluit af met 3 reëls wat weer eens ŉ identiese aanhef het.

ŉ Vergelyking van die sillabetal en aantal ritmiese patrone per versreël toon aan dat die versreëls sonder ritmiese parallelle versreëls 2, 7, 11, 19 en 24 is. Versreël 2 sluit direk aan by versreël 1 as gevolg van die enjambement. Daar is slegs ŉ verskil van 1 lettergreep tussen hierdie twee versreëls. Die laaste versreël toon op dieselfde wyse ŉ verskil van slegs een lettergreep met die voorlaaste versreël. Vanweë die feit dat versreël 2 en 24 geen ritmiese parallelle het nie, word dit uitgelig en bemerk mens op die betekenisvlak ook ŉ sekere verband. Die feit dat seks misbruik word, hou verband met die feit dat die liefde geen reg het nie. Die oorblywende drie versreëls sonder ritmiese parallelle, naamlik 7, 11 en 19, sluit verder by mekaar aan, omdat elkeen 5 ritmiese patrone het en in sillabetal slegs met een sillabe elk verskil. Dit ondersteun die verband op betekenisvlak, wanneer hierdie versreëls onderskeidelik telkens saamgelees word met dié versreël waarmee dit ŉ enjambement vorm. In elke geval gaan dit om lewe en dood. Dus: dit is ŉ illusie dat die lewe eenmaal goed of mooi of betekenisvol was, omdat daar slegs meegeding word met die dood, die atoombom van die dae. Dié feit, dit wil sê elke sterfte, bevestig opnuut die leuen van die lewe. Hierdie paar versreëls, wat ritmies geïsoleer

is, vat die kerngedagtes van die gedig saam.

In hierdie gedig is die sintaktiese parallelle die opvallendste, maar nie die enigste ritmiese bindmiddel nie. Die ritmiese ordening in die gedig is ook nie uitsluitlik daardeur bewerkstellig nie. Ritmiese ordening is op talle wyses verwesenlik. Alhoewel dit nie so maklik te onderskei is soos in die meer reëlmatige ordening van poësie met ŉ klassieke metriese ritme nie, is daar binne ŉ groter variasiepatroon subtiele ritmiese ordening, wat telkens betekenis intensiveer of uitlig.

In Adam Small se gedig „Doemanie" (<u>Kitaar my Kruis</u>) tree die versreëls met sintaktiese ooreenkomste ook baie sterk op die voorgrond. Oppervlakkig lyk dit na die enigste ritmiese ordeningsbeginsel in die gedig met sy sterk spreekritme, waarin ongelyke versreëls en onreëlmatige ritmiese patrone sterk opval. ŉ Ritmiese analisering van die gedig toon egter veel noukeuriger ordening aan. Die ritmiese analise sien as volg daar uit:

I 1 ŉ Proefiet / van Je/sus // djy? //
2 ŉ proefiet? ///
3 djy moet / djou pa/lys-hys //
4 djy moet djou / aeroplane-/motorkar //
5 djy moet / daai kamma / sed smile /// van djou //
6 en djou tears ///
7 en djou woe/rawarra /// op die / pulpit //
8 moet djou skor/relsvol braai/atappels /// en - vleis//

II 1 djou hys / ŉ woestyn? /// nou sal / mens djou / verbeel//
2 en hoe / lyk dit /// moet djou ka/le pote /// vi' daai / streamline ding//
3 hoe lyk dit /// moet djou toe/ge // vi' die / vel // van ŉ / kameel //

4 hoĕ lȳk dĭt /// mŏet daăi skōr/rĕlsvōl // vĭ'/ sprīnkănĕ /// ĕn wīllĕ/ hīenĭng?/

Om aan te toon watter fyn ritmiese balans in die gedig bestaan, kan die volgende skematisering van die aantal sillabes, ritmiese patrone en ritmiese frases in elke versreël, vergelyk word:

		Sillabetal per versreël	Ritmiese patrone	Ritmiese frases
I	1	7	3	2
	2	3	1	1
	3	6	3	1
	4	9	3	1
	5	9	4	2
	6	3	1	1
	7	10	4	2
	8	11	4	2
II	1	11	5	2
	2	15	6	3
	3	14	5	4
	4	17	6	4

Alhoewel strofe II presies die helfte minder versreëls het as strofe I, verskil die totale aantal sillabes, ritmiese patrone en ritmiese frases respektiewelik in die twee strofes telkens net met een. Die totale aantal sillabes in strofe I is 58 en in strofe II is dit 57. Die totale aantal ritmiese patrone in strofe I is 23 en in strofe II is dit 22, terwyl die totale aantal ritmiese frases in strofe I 12 is, en in strofe II is dit 13. Volgens die skema volg sowel die aantal ritmiese patrone in elke versreël as die aantal ritmiese frases in elke versreël ŉ vertikale patroon.

Albert Verwey het beweer: „Het is de verhouding tusschen haar deelen, de eene als noodzakelijk gevoelde verhouding die blijkbaar maakt dat ze

(die gedig) een gestalte en levend is. De wet van het gedicht kan dus in niets anders gezocht worden dan in zulk een verhouding ...."[23] Uit die bostaande ritmiese analise blyk dat daar in die sogenaamde „vrye vers" steeds so ŉ noodsaaklike ritmiese verhouding en balans tussen die dele bestaan, selfs al is daar nie so ŉ ritmiese reëlmaat op horisontale vlak in die gedig as in die poësie met ŉ klassieke metriese substraat en isosillabiese versreëls nie.

Uit die ritmiese analise van die voorbeelde het telkens geblyk dat daar in die Afrikaanse „vrye vers" talle ritmiese herhalingsbeginsels fungeer, wat dikwels vertikaal patrone of groeperinge vorm.[24] Met dié voorbehoud dat T.S. Eliot se gebruik van die tradisionele terminologie met betrekking tot die „vrye vers" by voorkeur gewysig word, kan in die lig van bostaande gevolgtrekking met hom tot die slotsom gekom word dat „.... as for vers libre .... it is not defined by absence of pattern or absence of rhyme, for other verse is without these, that it is not defined by non-existence of metre, since even the worst verse can be scanned; and we conclude that division between, ‚Conservative Verse' and verse libre does not exist for there is only good verse, bad verse and chaos."[25]

Die verskil in die ritme van die Afrikaanse „vrye vers" en dié van die tradisionele metriese vers is dus slegs geleë in ŉ ander sóórt ordening en patroonvorming en nie in die afwesigheid of die „vervanging" daarvan deur sintaktiese middele nie. Hierdie soort ordening en patroonvorming skep ruimte vir veel groter ritmiese variasie juis omdat dit so ŉ noue verband

---

23. Ritme en Metrum, bl. 47.
24. Braakhuis het byvoorbeeld weer ingegaan op die struktuur van die versreël (dus horisontale ritmiese ordening) van sekere voorbeelde uit die Nederlandse poësie. Sy bevinding was dat die versreël gewoonlik tipografies op horisontale vlak die ritmiese tema aandui. (De Thematische Structuur van de Versregel, bl. 205.)
25. A.w., bl. 189.

hou met die gevoels- en betekenisskakeringe in die gedig. Omdat daar 'n groter variasie van die soort ritmiese patrone in elke versreël is as in die klassieke metriese vers, is daar dikwels 'n hoofsaaklik vertikale ritmiese ordening van die versreëls in die „vrye vers" merkbaar.

HOOFSTUK VIII

DIE INTERPUNKSIE

Interpunksie is ŉ moment wat nie dikwels ter sprake gebring word in besprekings van poësie nie. Dit is miskien geleë in die feit dat daar tradisioneel ander ordenende momente soos die versreël, die ritme en die metrum in die poësie funksioneer, wat in hoofsaak reeds die rol vervul wat leestekens het, naamlik om ŉ behoorlike begrip van die geskrewe stuk te bevorder, deurdat dit verbande lê en gedagtes wat ŉ eenheid vorm, groepeer. ŉ Mens sou dus kon sê dat leestekens in die poësie gewoonweg ŉ meer onopvallende funksie vervul as byvoorbeeld in die prosa.

In die nuwere Afrikaanse poësie val die anormale gebruik van leestekens egter in so ŉ mate op dat dit die aandag opeis as belangrike betekenisdraende moment in sigself in die gedig. Dit is in ooreenstemming met die moderne digter se aandag aan elke aspek van taal wat ŉ bydrae kan lewer tot die skepping van so ŉ komplekse en gekonsentreerde taalgestalte soos die gedig. Verder sluit dit aan by die moderne digter se houding om nie ŉ gestandaardiseerde sisteem as absoluut te aanvaar nie, maar om vanuit ŉ beginpunt opnuut te eksperimenteer met die moontlikhede van ŉ bepaalde moment.

C.J.N. De Vooys bring byvoorbeeld onder andere die volgende insiggewende feite in verband met die vroegste leestekengebruik onder die aandag, naamlik „dat het vierledige stelsel van de Venetiaanse humanist-drukker Manutius in de zestiende eeuw gezag verwierf." Hy sê verder: „Het was berekend op de aanduiding van het syntactisch verband in het Latijn ..... De eerste vraag is nu: hoe lang heeft dat stelsel .... ook voor het Nederlandse boek aanvaard, zich in de volgende tijden gehandhaafd, en in hoeverre is het voornamelijk syntactisch, dan wel ritmisch-scheidend, al zullen deze scheidingen

uiteraard vaak samenvallen. Het lijkt mij niet onwaarschijnlijk dat in een tijd toen het Latijn veel gesproken werd, de leestekens meermalen eer „lees"-tekens, d.w.z. pauze-aanduiders en intonatietekens dan zinsontledingstekens geweest zullen zijn .... Dat de moedertaal niet enkel taal-voor-het-oog geweest zal zijn, staat wel vast, en is bij schrijvers met een weloverwogen interpunctie bij voorbaat te verwachten."[1] Die funksie van die leesteken as „pouse-aanduider," word byvoorbeeld in ŉ belangrike mate opnuut ontgin in die nuwere Afrikaanse poësie.

Daar is hoofsaaklik twee belangrike tendense ten opsigte van die interpunksie merkbaar in die Afrikaanse poësie na 1950. Enersyds vind mens ŉ teks sonder enige interpunksie of hoofletters. Alhoewel so ŉ leestekenlose teks aanvanklik veel vloeiender lees as een waarin die leestekens ingevul is, het dit uiteindelik dié uitwerking dat dit baie noukeurige en aandagtige lees verg om die betekenismoontlikhede wat kan ontstaan, te oorweeg. Die digter „maak" dus die weglating van leestekens funksioneel. In dié sin sluit dit aan by die volgende opmerking van Frederick Bodmer in verband met die lees van vroeëre manuskripte waarin alles aanmekaar geskryf is: „he (die leser) take a long while to decide how to use them (die woorde), because they never stand by themselves."[2] So ŉ leestekenlose gedig vra ook ŉ verskerpte aanvoeling vir die ritme, wat in so ŉ geval nie die vergemaklikende ordening het wat reeds deur leestekenpouses bewerkstellig word nie.

Die tweede tendens lyk direk in teenstelling hiermee, maar het tóg uiteindelik dieselfde resultaat, naamlik ŉ verskerpte en noukeurige aandag vir die teks. Dit behels naamlik ŉ toegespitste aandag aan die gebruik van

---

1. „Opmerkingen Over Theorie en Praktijk van Interpunctie." De Nieuwe Taalgids, jg. 31, bl. 251 - 258 en bl. 337 - 347, 1937.
2. The Loom of Language, bl. 50.

leestekens. Dit is ŉ tendens waarvan daar veral in die poësie van Van Wyk Louw baie voorbeelde gevind word. Daar word oënskynlik voorkeur gegee aan die kommapunt en die dubbelpunt asook die aandagstreep, wat almal ŉ langer pouse aandui as die komma. Dit het ŉ „vertragende" lees tot gevolg, wat vanselfsprekend die aandag voortdurend opeis en vashou, ook ten opsigte van die betekenis van die „afgegrensde" sinsdele. Hierdie hiperbewustheid van leestekens sluit aan by Van Wyk Louw se siening in die volgende versreëls in Tristia:

Alleen die baie-fyn dink is helder:
so fyn dat byna niemand dit wil vat nie.

Die leser word telkens gedwing om rekenskap te gee van die bedoeling van dié spesifieke leesteken in die bepaalde verband en word nie toegelaat om min of meer outomaties daaroor te lees nie. So ŉ uiters presiese aanwending van leestekens lyk in ooreenstemming met „die baie-fyn dink", wat algaande oorweeg, presieser formuleer en teen mekaar opweeg.[3] Die funksie van ŉ dubbelpunt byvoorbeeld, wat in Tristia opvallend baie gebruik word, is om ŉ aanduiding te gee van ŉ nadere toeligting of verduideliking wat daarop volg. Ook die aandagstreep en hakies se funksie sluit hierby aan, met die bykomende funksie in die geval van eersgenoemde, dat dit ook die daaropvolgende gedagte kan benadruk of uitlig.[4]

Die gebruik van leestekens wat ŉ „verlengde pouse" aandui, het egter ook

---

3. Vergelyk ook Van Heerden, Ernst. N.P. Van Wyk Louw, Monografieë uit die Afrikaanse Letterkunde Nommer 3, bl. 25. Dié skrywer noem die gebruik van die dubbelpunt in Tristia ŉ aanduiding „van die heen-en-weer kaatsing van denke in die vers ......".
4. Al die gegewens in verband met die gebruik van leestekens in hierdie hoofstuk is, tensy anders vermeld, volgens Van der Merwe, H.J.J.M. Lees en Skryftekens, Afrikaanse Taalmonografieë No. 3.

ŉ ander baie belangrike funksie in Van Wyk Louw se poësie. Dit sluit direk aan by die belangrikheid van die stilte, waarna verwys is in die bespreking van die taalgebruik. In dié verband kan die volgende versreëls van Breyten Breytenbach in „Vervangde Wêreld" (<u>die huis van die dowe</u>) ook vergelyk word:

nou is al ons fluisteringe
lettergrepe sneeu

Die „wit lettergrepe" tussen die woorde „fluister" dus ook mee in die gedig. Dit blyk verder uit die versreël „net wat stil is redeneer geheimsinnig genoeg" van Breytenbach („Ek skryf ŉ Gedig onder vrugteboom in die reën," <u>die huis van die dowe</u>). In „Wit Vinke" (<u>die huis van die dowe</u>) illustreer hy die funksie van die „pouseteken" verder. Hy sê in dié gedig:

ek loop uit in die woord
en skryf in wit op elke ruit

VRYHEID. GELYKHEID. BROEDERSKAP.

daar kom die dag reeds
soos ŉ bloeiselende boord,
mense onder slaapmusse kom vee
die sneeu woordeloos

Deur die gebruik van drie „pousetekens" (punte) in die markante versreël „VRYHEID. GELYKHEID. BROEDERSKAP.", terwyl in die res van die gedig nêrens ŉ punt voorkom nie, lei dit tot die gevolgtrekking dat dit hier gaan om die vryheid, gelykheid en broederskap tussen woord en pouse (of stilte) in die gedig.

In <u>Tristia</u> is die leestekengebruik so ŉ komplekse verskynsel dat verskillende tendense in verband met leestekengebruik in die nuwere Afrikaanse

poësie na aanleiding daarvan te karakteriseer is. Die konsekwensies van ŉ teks met leestekens ingevul teenoor ŉ teks daarsonder, blyk uit Van Wyk Louw se twee gedigte „Kunsklas" en „Kermisspieël" (Tristia). Die digter gebruik hier twee identiese gedigte, met slegs dié belangrike verskil daarin dat die een gedig leestekens het, terwyl die ander gedig daarsonder is. Die enigste ander verskil tussen die twee gedigte is die betekenisvolle wysiginge in die los of aanmekaar skrywe van die twee belangrike begrippe rooi oog en bruin oog. In watter mate die leestekens die betekenis van ŉ gedig kan beïnvloed, blyk uit die feit dat hier as gevolg van bogenoemde verskynsel, twee selfstandige gedigte tot stand kom, waarvan die betekenis in so ŉ mate verskil, dat dit aparte titels regverdig.

Die gedig „Dag- en Nagewening" (Tristia), is ŉ voorbeeld van die funksionele weglating van leestekens. Die gedig lui as volg:

1 2 maal 12 maal is getroud
2 elke dag is myle oud
3 maar sy nag word ingepas
4 soos ŉ voering in ŉ jas

1 2 maal 2 maal bene is
2 aangenaai op duisternis
3 en die dag lag oor die nag
4 en die nag daag oor die lag

Die gebruik van leestekens skep normaalweg ŉ sekere hiërargie tussen die betrokke sinselemente. In bostaande gedig, waar leestekens geheel en al ontbreek, is daar dus ŉ sekere gelykskakeling van die gegewens. Dit is in ooreenstemming met die betekenis, waar dit in die gedig gaan om ŉ ewewig tussen dag en nag (- lig en donker). In aansluiting by die reëlmatige ritme (met uitsondering van die laaste versreël) en die isosillabiese vers-

reëls, is die afwesigheid van leestekens dus ŉ funksionele moment in die gedig.

Naas bostaande leestekenlose gedig kan „My harslag het min vesel" (Tristia), as voorbeeld van ŉ baie sensitiewe gebruik van leestekens gelê word:

My harslag het min vesel; laat ek optel:
- ek weet ek sal vergeet - die eerste is:
om nie iets wat verby is, te verloën nie -
want wat verby is, bly gespikkel kiem-sel
(bebroeide-eier-blom in my gewete)
en ken sy broeityd, en hy sál
bloed-strepe hê selfs by my weet verby;
dan: dat dink dínk moet wees,
en weet wéét wil wees tot in die volte;
maar: dat die bronstige vermoede nog iets is
wat hoek-om tog ŉ afspraak hou.
....

Verskillende betekenismomente in dié gedig is reeds onmiddellik ŉ aanduiding dat dit ŉ voorbeeld van die „baie-fyn dink" is. In die eerste sinsdeel van die eerste versreël gaan dit om ŉ verkenning van die vesel van ŉ lewensnoodsaaklike deel van die menslike substansie, die harslag. Volgens HAT is die vesel die grondstof vir weefsel. Die ontleding van so ŉ basiese element binne so ŉ komplekse geheel soos die menslike liggaam, veronderstel vanselfsprekend ŉ baie fyn waarneming en noukeurige ontleding. Hierdie feit word reeds ook al weerspieël in die gebruik van die leestekens. Die sin My harslag het min vesel word nie met ŉ punt afgesluit, soos miskien verwag kon word nie. In so ŉ geval sou dit as ŉ afgeronde gedagte beskou kon word. Dié sinsdeel word deur ŉ kommapunt geskei van die sinsdeel: laat

ek optel. Enersyds hou die langer pouse van die kommapunt teenoor ŉ komma, wat andersyds moontlik is, die leser se aandag ŉ oomblik langer gevange by dié belangrike gegewe. Aan die ander kant lê die leesteken die onderlinge verband tussen die eerste en die tweede sinsnede in die eerste versreël. Dit is in ooreenstemming met die opmerking wat hierbo reeds gemaak is ten opsigte van die betekenis. Die dubbelpunt aan die einde van die eerste versreël, versterk hierdie gedagte van ŉ uiters presiese ontleding, waar die gebruik van die dubbelpunt in hoofsaak die aanduiding van daaropvolgende toeligting of verduideliking behels. Die leestekens in die tweede versreël onderbreek (en vertraag) egter die aandag van die leser, voordat hy „toegelaat" word om die verwagte voltooiing of voortsetting na die dubbelpunt te vind. Die rustekens of aandagstrepe aan beide kante van die sinsnede ek weet ek sal vergeet, releveer hierdie feit. Dit het ten gevolg dat dit die aandag van die leser verskerp, omdat hy onbewustelik bedag is op wat vergeet mag word. Die dubbelpunt aan die einde van die tweede versreël verskerp en verleng die verwagting wat reeds geskep is deur die dubbelpunt aan die einde van versreël 1. Aan die einde van versreël 3 word weer eens die russtreep gebruik met sy langer pousering as die komma, wat hier ook moontlik sou wees. Dit beklemtoon die gedagte van verdere toeligting meer as wat die geval sou wees met die komma. Versreël 5, wat deur hakies omsluit word, dwing andermaal tot pousering en gevolglike beklemtoning van die gedagte wat ŉ nadere toeligting of byvoeging tot die kiem-sel in versreël 4 is. Wanneer die einde van versreël 7 bereik word, het die leestekengebruik inderdaad die gedagte versterk dat die eerste stelling wat in versreël 2 aangekondig is, nie enkelvoudig is nie maar uit baie elemente saamgestel is. Oók versreël 7 sluit nog nie af met ŉ punt soos verwag sou kon word nie. Die kommapunt

wat hier gebruik word, is aanduiding daarvan dat dié „eerste punt" nie 'n afgeronde geheel is nie, maar dat dit steeds nog 'n onderlinge en onlosmaaklike verband het met die daaropvolgende gegewens. Die leestekengebruik in versreël 8 tot 10 bring nie nuwe gesigspunte na vore nie. Die laaste versreël sluit af met die punt, wat dan aanduiding moet wees van die afsluiting van 'n volledige gedagte. Dit word egter „gekanaelleer" deur die stippels aan die einde van die gedig in 'n selfstandige versreël, wat juis aanduiding is van die feit dat die „gedagte" nié voltooi is nie. Dit lê opnuut 'n verband met die gedagte in versreël 2: - ek weet ek sal vergeet -. Om hierdie rede dúrf die digter nie sy gedig as voltooid of volledig beskou nie. Die leestekengebruik was direk betrokke by die ontplooiing van die betekenis dat die digter, ondanks 'n verskerpte, gevoelige ontleding tot in die vesel, nie in staat is om in die gedig 'n afgeronde en volkome geheel te skep nie. „Wat stil is," het inderdaad ge-„redeneer, geheimsinnig genoeg" (Breytenbach).

Van Wyk Louw se gebruik of weglating van interpunksie as belangrike betekenisvolle moment in die gedig, blyk verder uit die feit dat hy in 'n bepaalde gedig soms strofes skryf met leestekens teenoor ander strofes daarsonder.[5] In die „Groot Ode" (Tristia) volg die volgende twee strofes na mekaar:

I 1 Ons weet nie hoe seer ons
2 lê in Gods hand nie;
3 die rots nie sy lê of sy skuins-
4 lê; en die aarde ook nié
5 van swaar of van seer:
6 ons pyn kry nie antwoord.
7 Waarom antwoord wil hê:

---

5. Vergelyk ook: Pretorius, Rena. „Aantekeninge by Van Wyk Louw se ‚Hongarye : November 1956'." Standpunte 74, jg. xxi, nr. 2, bl. 11 - 25. In hierdie artikel word onder andere aandag gegee aan die funksie van die leestekengebruik in genoemde gedig van Van Wyk Louw.

8 woorde ontslaan tog : het einde;
9 ís dus geen end nie.

II 1 Ons weet nie ons weet nie
2 hoe ver die liefde lê nie
3 die wat sê die weet nie
4 die wat weet die sê nie

Die strofe wat hierna volg, het weer leestekens. Die onderbreking van ŉ stelsel van interpunksie wat andersins gevolg word, lig hierdie strofe onmiddellik uit. Dit is juis die skerpe teenstelling van hierdie volksliedagtige, leestekenlose strofe met die omringende strofes, waarin die toon van beredeneerdheid versterk word deur die noukeurige interpunksie, wat die ironiese karakter daarvan na vore bring. Verder bring die afwesigheid van leestekens ŉ gelykskakeling van die gegewens in hierdie strofe mee. Dit hang saam met die betekenis van ŉ herhaling sonder <u>teen</u>-woord (<u>antwoord</u> in die vorige strofe), waarom dit gaan in die laaste vier reëls van strofe I. Die gegewe wat homself herhaal sonder dat dit onderbreek word, is die <u>Ons weet nie</u> uit strofe I, wat in hierdie strofe tweemaal herhaal word in die eerste versreël. Die ritme word, in ooreenstemming met die weglating van die leestekens, reëlmatiger as in die vorige en volgende strofes. Daardeur word die betekenis verder geïntensiveer. Die weglating van leestekens in hierdie spesifieke strofe was dus duidelik funksioneel en het derhalwe gefunksioneer as konsentrerende moment in die gedig.

Die poësie van Breyten Breytenbach wek die indruk dat hy leestekens „ekonomies" gebruik, in dié sin dat hy „normaalweg" nie punktueer nie. Leestekengebruik kom gewoonlik by uitsondering voor en is derhalwe markant. Dit is reeds ŉ aanduiding daarvan dat dit ŉ betekenisvolle moment in die gedig

is.[6] Daar kom ŉ hele aantal gedigte in die drie bundels <u>die ysterkoei moet sweet</u>, <u>die huis van die dowe</u> en <u>Kouevuur</u> voor, waarin oorwegend niê leestekens gebruik word nie, met slegs enkele afwykings van dié procédé. ŉ Voorbeeld hiervan is „Die Somer" (<u>die huis van die dowe</u>):

I 1 Ons is mooi jonk
2 ons markeer net die pas
3 in die modder in die sneeu
4 ons woorde bars voorlopig teen die ruite,
5 onder ons jasse is daar nog
6 ŉ bietjie wyn in die bloeisels

II 1 Kom die somer
2 met sy winde wit wyn
3 en klein geluidjies in die bloekoms
4 - die rein genot -
5 en ons jonk is weer mooi
6 ons sal ons woorde fladderend uitpraat,
7 jy sal sien hoe die meeue
8 die groen vuur opstoot

In bostaande gedig funksioneer die leesteken, die komma aan die einde van versreël 4, strofe I en versreël 6, strofe II respektiewelik, onder andere as bindmiddel. Vanweë die feit dat dit die enigste twee versreëls in die gedig is (met uitsondering van die russtrepies in versreël 4, strofe II) wat ŉ leesteken het en dan ook ŉ identiese leesteken, lê dit ŉ onmiddellike verband tussen dié twee versreëls. By verdere ondersoek blyk dit dat dié twee versreëls inderdaad in betekenis bymekaar aansluit, deurdat albei gaan om die „losbreek" van woorde. Die feit dat hierdie twee versreëls, in teenstelling met die res van die gedig, leestekens het, lig dit uit. Dít

---

6. Vergelyk ook: Brink, André P. „Blomme vir Boeddha", t.a.p. Die skrywer verwys byvoorbeeld na die funksionele afwesigheid van leestekens in „nirvana" van Breytenbach (<u>die ysterkoei moet sweet</u>).

lei tot die gevolgtrekking dat Die Somer, waarom dit in die gedig gaan, spesifiek verband hou met die woorde in versreël 4, strofe I en versreël 6, strofe II. Die leestekens het dus ook daartoe bygedra om betekenis te releveer.

Die russtrepies in versreël 4 van strofe II funksioneer nie alleenlik as aanduiding van ŉ onderbreking van die gedagtegang nie, maar dit bewerkstellig ook ŉ betekenisvolle pouse voor versreël 5. As gevolg daarvan val versreël 5 meer in die oog en verskerp dit die verband wat bestaan tussen hierdie versreël en versreël 1 van strofe I. In dié geval lewer dit ook ŉ bydrae tot die totale betekenis van die gedig, deurdat dit die estetiese waarde van vernuwing beklemtoon.

In sommige gevalle eis Breyten Breytenbach se leestekengebruik besondere aandag op vanweë die anormale posisie daarvan. ŉ Voorbeeld hiervan is in afdeling f. [swart son] van „Vervangde Wêreld" (die huis van die dowe):

I 1 hoera die oorlog is verby
2 hoera die vreugde is verby

II 1 vandag se wêreld
2 smelt in gister se wêreld

III 1 onder wêrelde lê lyke wêrelde
2 en die kern van ŉ blom wit water

IV 1 die bruingejaste skemer lek aan die ligte
2 my ooglede swel toe soos boude

V 1 van agter die vredesverdrae
2 van my hande,
3 die vuiste wit water
4 : liefdegroete

Die enigste twee leestekens in die gedig kom in die laaste strofe voor. Deurdat Breytenbach die dubbelpunt aan die begin van versreël 4 van strofe V plaas, in plaas daarvan om dit aan die einde van versreël 3 te plaas, „verdubbel" hy die pouse, deurdat die pouse na die dubbelpunt en die natuurlike pouse aan die einde van versreël 3 nou nie saamval nie. Dit isoleer as't ware die enkele woord van die laaste versreël en daardeur dra dit veel groter beklemtoning. Hierdie „abnormale" aksentuering van liefdegroete lig die ironie daarvan skerper uit, deurdat dit ook die aandag dwing tot waarneming van die feit dat dit volg na die versreël waarin daar sprake van vuiste was. Die posisie van die enigste ander leesteken in die gedig, die komma, vestig die aandag daarop dat versreël 2 van strofe 5 geïsoleer staan in die strofe, en dat die gegewe in verband met vuiste te staan kom tussen dié wat gaan om die vredesverdrae/van my hande en liefdegroete. Dit beklemtoon die naas mekaar bestaan van teenstrydighede, wat spreek uit die hele gedig. Die teenstrydigheid waarvan daar reeds in die titel sprake is, naamlik dat die son wat bron van lig is, swart is, die kleur van die duister, word dus volgehou tot die laaste strofe. Die plasing van die enigste leestekens in die gedig, het bygedra daartoe om hierdie feit uit te lig. Die anormale posisie van die dubbelpunt in die laaste versreël was in dié opsig ook in ŉ belangrike mate ŉ ekonomiserende moment.

In Breytenbach se gedig „vir wilhelm:" (die ysterkoei moet sweet), plaas hy in twee uit die vier strofes ŉ vraagteken aan die einde van ŉ strofe in ŉ selfstandige versreël, met ŉ belangrike invloed op die betekenis van die gedig. Dit lui as volg:

I 1 waar so word dit vertel
2 die bergbaard wol en wit is val
3 eenstryk val val die sneeu en

wat raak dit ons ons
wat vol voorkoppe teen dun
vensters vryf en in die wasem
vinger van goed en
god
en
dinge
?

II want êrens êrens is dit lente
en ħ aarde draai ruikerig ryk
en klam soos ħ vrug
(en daar is vinke in die vye)

III waar so sê die mense
god sy lakens neerlê om te bleik
bloei die wit sneeu aan die bome
maar wat kan dit ons skeel ons
met ons vingers soos
muise in die kaas van
ons drome van koejawels en
dae
en
goed
?

IV want iewers ver beef die lente
en ħ aarde draal ruikerig warm
en ryp soos ħ vrug
(en daar is vinke in die vye)

Deurdat die vraagteken aan die einde van die strofe in ħ selfstandige versreël staan in plaas van aan die einde van die vorige versreël, het dit betrekking op die hele strofe en nie net op die enkele sinsnede wat dit voorafgaan nie. Die vraagteken suggereer dus twyfel oor die korrektheid of

waarheid van wat in die hele strofe gesê word.[7] Strofe II wek die indruk dat die redegewende voegwoord want in die eerste versreël, volg uit die vraagteken en nie uit die eerste drie versreëls van strofe I nie, waarby dit andersins sou kon aansluit. Die feit dat daar aan die einde van versreël 3, strofe I, reeds ŉ voegwoord en staan, ondersteun die gedagte dat strofe II nie redegewend hiérby aansluit nie. Die vraagteken is dus ŉ selfstandige betekenisdraende moment in die gedig. Die plasing van die vraagteken lei tot die gevolgtrekking dat die digter betwyfel of die val van die sneeu, ensovoorts, ons „nie raak" nie, omdat dít juis ŉ verlange oproep na „êrens êrens" waar dit terselfdertyd lente is.

Die moontlikheid is dat die vraagteken ook ŉ bykomende betekenisfunksie vervul. Aangesien dit in ŉ selfstandige versreël staan, kan die vraagteken gesien word as ŉ betekeniseenheid op sigself, wat ŉ volgende begrip is in die reeks ná van in versreël 7 van strofe I. Dit sou dan hier „onsekerheid" en ook „onopgelostheid" kan beteken, volgens betekenisskakerings wat HAT aangee van die woord vraagteken. Hierdie betekenis sluit aan by die vaagheid en ongekwalifiseerdheid van die begrip „dinge", wat die vraagteken voorafgaan. In strofe III, waar die vraagteken eweneens aan die einde voorkom, volg dit op goed, wat ook in versreël 7 van strofe I voorkom, maar dan met die gewysigde betekenis van ŉ versamelnaam vir dinge (HAT). Ook in die geval van strofe III is onsekerheid dus ŉ betekenismoontlikheid wat aansluit by die voorafgaande reeks. As gevolg van die markante posisie van die vraagtekens aan die einde van strofe I en III, en omdat dit die

---

7. Met inagneming van Breytenbach se veelvuldige gebruik van tipiese Afrikaanse gesegdes, kan die betekenis van die vraagteken in hierdie posisie vertolk word na aanleiding van die gesegde: ŉ vraagteken daaragter (daaronder) plaas.

enigste leestekens in die gedig is, het dit al 'n verband gelê tussen *dinge* in versreël 10 van strofe I en *goed* in versreël 10 van strofe III.

Hieruit blyk watter komplekse en konsentrerende moment die anormaal geplaaste leesteken in hierdie gedig is. In 'n normaal gepunktueerde teks vervul leestekens hoofsaaklik 'n „vertolkende" funksie[8] en is dit nie 'n betekenisdraende moment in sigself nie.

'n Soortgelyke voorbeeld as hierdie kom voor in die gedig „verwoesting, die wrak" (*die ysterkoei moet sweet*) van Breytenbach, met dié verskil dat die woord vir dié leesteken in die plek van die leesteken sélf staan. Die eerste strofe van hierdie gedig lui as volg:

dag na dag gespalk teen hierdie tollende aard
onder reën of sneeu of met verskroeide ledemate
onder son die bose muil van 'n draak
die brandende doringbos
sodat my kop stoom en duisel
draai dag na dag draai
dit baat nie om te soebat nie
want ek is swaar van mond en dik van tong
en my enigste geskenke is smeulende kakka en saad
soos vinkel en koljander
om te lewe is pyn en verwoesting
punt

Die gebruik van die *woord* „punt" laat vermoed dat dit gaan om die aanwending daarvan in 'n segswyse, en nie in die eerste plek om die funksie van die leesteken om 'n sin wat 'n volledige gedagte uitdruk, af te sluit nie. 'n Verklaring vir die rede waarom die digter in die vorige gedig dan nie dienoor-

---

8. Vergelyk Van Der Merwe, H.J.J.M. a.w., bl. 21: „Leestekens kan omskryf word as die vertolkers van toon, aksent, ritme en betekenis ....".

eenkomstig die woord „vraagteken" gebruik het nie, is geleë in die feit dat dit daar addisionele funksies vervul, wat deur die teken sélf die beste weergegee kan word.

Die eerste betekenis wat in bostaande voorbeeld ter sprake kom, is in die sin van die segswyse punt!, wat beteken dat die voorafgaande ŉ uitgemaakte saak is. Daar val dus nie verder daaroor te redeneer nie. Tóg is „punt" in bostaande voorbeeld nie ŉ eindpunt of ŉ teken van afgerondheid nie, want die eerste versreël van die volgende strofe begin met die teenstellende voegwoord maar. Die vermelding van lewe in die direk voorafgaande versreël (versreël 11), roep die teenoorgestelde begrip dood op en dit gee aanleiding tot die implikasie van ŉ dooie punt. Dit is in ooreenstemming met die betekenis van die gedig in sy geheel. Die feit dat daar geen ander leestekens in die gedig voorkom nie, laat die suggestie van ŉ leesteken behoue bly, ondanks die feit dat die woord in plaas van die leesteken gebruik word. Omdat dit dus die enigste aanduiding van ŉ leesteken in die gedig is, is dit markant en dra dit daartoe by om deur die posisie daarvan, die belangrike versreël om te lewe is pyn en verwoesting direk daarna te releveer. Dit het dus tóg in ŉ mate sy leestekenfunksie van pouse-aanduiding behou.

In die poësie van Boerneef is ŉ voorbeeld wat op die bogenoemde een lyk ŉ belangrike geval, vanweë die byna algehele afwesigheid van interpunksie in sy poësie. Dit kom voor in die gedig „Ek wag dat jy moet oorskakel van geel en rooi" (Palissandryne). Ten einde die funksie van die leesteken hierin na te gaan, is dit nodig om die voorafgaande gedig in dieselfde bundel, „Niks hang so rooi soos wingerdblaar by Hexrivier", en ook die daaropvolgende gedig, „Die jonggroen van ŉ eikeboom", na te gaan, aangesien die drie gedigte direk met mekaar skakel. Terselfdertyd blyk uit die voorbeelde

ook die funksie van die afwesigheid van leestekens. Die drie gedigte word in die volgorde van die bundel aangehaal:

32. Niks hang so rooi soos wingerdblaar by Hexrivier
niks staan so geel soos herfspamplier by Dwarsrivier
op Ceres
slaan rem aan hou jul asem in en kyk en kyk
lank en eerbiedig soos 'n mens na so 'n herfs moet kyk
laat dit inbrand in jou vir later tyd
die warm geel en rooi vir latenstyd

33. Ek wag dat jy moet oorskakel van geel en rooi
waarheen van so 'n stoffasie geel en rooi
orrait dan from the sublime to Briekwa Booi
we are such stuff as dreams are made on
die hele wêreld dig mos nou meertalig strooi
ou Briekwa is 'n agterblyer
oom Agterstevoor se agterryer
maar sy siel
so by my siel
die moejy sien in die mistige weer
in die ganske Tankwa is daar net een bokwawiel
deesdae
en daarmee
brei
hulle
osrieme
maar daar is nie meer osse nie
punt
.

34. Die jonggroen van 'n eikeboom
dit is vir my die lente
voeg hierby nog jangroentjiegroen
dan is dit mos eers lente

die oorvloed van die duuwele groen
is duuweld heerlik vir die oog
dit help vir later son se brand
hierdie groen vreugde vir die oog

Die belangrikste aanduiding van die samehang van hierdie drie gedigte is die beeld van die robot, wat nooit eksplisiet genoem word nie. In al drie gedigte kom egter gegewens voor waaruit dit af te lei is. In nr. 32, versreël 1 en 2, gaan dit om die rooi en geel van die „wingerdblaar" en die „herfspamplier". Wanneer daar in versreël 4 staan: slaan rem aan, roep dit die beeld van die robot op, wat verg dat daar moet rem aangeslaan en stilgehou word wanneer dit oorslaan na geel en rooi. In nr. 33 word hierdie beeld verder ontplooi, wanneer daar in die eerste versreël staan: „Ek wag dat jy moet oorskakel van geel en rooi". Dit veronderstel ŉ oorgang na groen, om die beeld van die robot verder te voer, wat voor(ui)tgang impliseer. Vir die digter is ŉ oorskakeling na ŉ milieu van gelyke waarde as dié waaruit hy sý skoonheid - geel en rooi - (sien versreël 2 van nr. 33) haal, nie moontlik nie. In ooreenstemming met die „wêreld van nou" se digwerk van „meertalig strooi," skakel hy dan maar ook oor van die „sublime" na die „ridiculous." Laasgenoemde woord word weer nie eksplisiet genoem nie, waardeur dit juis groter beklemtoning dra. Dié oorskakeling bly vir die digter egter binne dieselfde milieu van die natuur en die „ongeskonde" „wêreld van gister." Briekwa, wat die „ridiculous" impliseer, is ook ŉ moontlike sinspeling op Boerneef, aangesien dit ŉ benaming vir ŉ boerbok (HAT) is. ŉ Briekwa kan egter ook letterlik „ŉ wa wat briek", wees, veral na aanleiding van die gegewe in versreël 6 van nr. 33, naamlik dat „ou Briekwa ŉ agterblyer (is)". Hierdie wa is egter heeltemaal tot stilstand gebring deur die feit dat daar nog „net een bokwawiel" in die „ganske Tankwa" is, en dat daar bowendien ook nie meer

osse is om die bokwa te trek nie (versreël 17 van nr. 33). Al funksie wat die bokwawiel dus nóg het, is om in die rondte te maal met die dinge van gister - die osrieme. Die woord punt aan die einde van dié gedig is dus ħ beklemtoning van hierdie finale tot-stilstand-kom van die bokwa (maar ook van die digter, na aanleiding van die dubbelbetekenis van Briekwa) by hierdie bepaalde punt. Die gebruik van Engels in versreël 3 en 4 van nr. 33 gee aanleiding tot die gevolgtrekking dat die Engelse benaming „full stop" vir ħ punt, hier paslik is. Vanweë die feit dat die punt hier in ħ selfstandige versreël staan, word die aandag op die betekeniswaarde daarvan gevestig. Juis die Engelse ekwivalent van die leesteken se benaming intensiveer die betekenis van algehele tot-stilstand-kom van die digter by sý „robot" van geel en rooi. In nr. 34 blyk dit dat dit slegs die „robot" uit sý milieu is, wat vir hom opnuut die groenlig kan gee en hom tot beweging en nuwe lewe (sien versreël 2 van nr. 34) kan bring. Die beeld van die robot vind dus in hierdie derde gedig sy voltooiing.

Weer eens het dit geblyk dat die anormale gebruik van die leesteken betekenisvol en onontbeerlik by die interpretasie van die gedig is. Die anormale posisie daarvan het dit enersyds gereleveer, maar andersyds het dit ook die selfstandige betekeniswaarde daarvan beklemtoon. Uit hierdie drie voorbeelde blyk egter ook dat die afwesigheid van leestekens in die poësie van Boerneef funksioneel is. Vanweë die feit dat nr. 32 nie „afgerond" is deur ħ leesteken nie, het dit as't ware natuurlikerwys voortgegaan in nr. 33. Omdat die punt aan die einde van nr. 33 ħ duidelike betekeniseenheid is, het dit eweneens nie die funksie van ħ leesteken vervul nie, naamlik om ħ afgeronde gedagte aan te dui. Dit is juis die feit dat Boerneef homself „ħ rymelaar van toet" noem, wat „al innie rondte loop en beur" („Hy's ħ ryme-

laar van toet " (<u>Palissandryne</u>), dat ћ sisteem van leestekens wat hiërargie skep, onvanpas vir hom is. Dit het ook duidelik geblyk uit die drie voorbeelde.

Die gedigte in Ingrid Jonker se twee bundels <u>Rook en Oker</u> en <u>Kantelson</u>, is oorwegend sonder leestekengebruik. Uit die volgende versreëls van die gedig „Tekening" (<u>Kantelson</u>), waarin geen leestekens voorkom nie, blyk die funksie hiervan in haar poësie:

Jou wat ek met ћ potlood teken
enkele lyne bewend onseker
geheim anderkant die geheim van are
geheim anderkant die liefde

Waar ћ leestekengebruik duidelike groeperinge van gedagtes en besliste riglyne vir begrip/interpretasie aandui, sou dit nie in ooreenstemming met haar poësie wees nie, waarin daar sprake is van bewende, onsekere lyne en ontwykende geheimenis. In haar hele oeuvre dra die afwesigheid van leestekens by tot die indruk van misterie en huiwering, wat uit soveel gedigte spreek. In haar „L'Art Poetique" (<u>Rook en Oker</u>) sê sy onder andere in die eerste en laaste versreël:

Om myself weg te bêre soos ћ geheim
.....
om myself weg te bêre in my woord

Daardie „woord" moet die illusie van geheimenis bly behou. Daartoe lewer die onbeslistheid van ћ leestekenlose teks ћ belangrike bydrae. Waar leestekens wel gebruik word, is dit gewoonlik karig en betekenisvol. ћ Voorbeeld hiervan is in „Tokkelos" (<u>Kantelson</u>):

I 1 Ons kinders weet al lank al
2 jy eet duiwelskos

3 ons hou van uintjies en fretangs
4 maar ieder mens het mos

II 1 sy eie liefde. In die bos
2 speel een met water een met grond
3 tot middag as die rooiborsie
4 en son die hemel rond

III 1 dan sien ons nie jou rimpels nie
2 jou lag van lig
3 dan sien ons bang vir iets wat vat
4 die donkerkant van jou gesig

IV 1 Bang vir koggel bang vir lag
2 vlug ons uit die bos
3 ons kinders weet al lank hul noem
4 jou Liefde, tokkelos.

Die enigste drie leestekens wat in die gedig voorkom, is in strofe II versreël 1 en in strofe IV, versreël 4. Juis vanweë hierdie feit word dié twee versreëls uitgelig. Dit releveer sy eie liefde, wat sy volle verband vind in die vorige deel van die enjambement, versreël 4, strofe I, en in „ons kinders weet al lank hul noem/jou Liefde, tokkelos." Die verband wat by wyse van die leestekens in die twee gevalle gelê is, word bevestig in die betekenis. Juis hierdie verbinding tussen „... ieder mens het mos sy eie liefde." en „.... hul noem jou Liefde, tokkelos.", gee die hele onheilspellende wending aan die gedig. Wat aanvanklik ŉ blote voorkeur vir „uintjies en fretangs" was, kry dan verband met „die ontwykende tokkelos-figuur wat „duiwelskos eet" en/maar Liefde genoem word. Alhoewel daar ander gevalle in die gedig is waar ŉ komma gebruik kan word, word dit slegs aangewend tussen Liefde en tokkelos. Ná die komma, moet daar ŉ voltooiing volg. Dit suggereer dat Liefde as't ware ŉ bykomende en onlosmaaklike faset het wat byge-

voeg moet word - dat dit tokkelos is. En tokkelos is ŉ paaiboelie (HAT)!

Die leestekens het hier dus nie alleenlik „leesteken-funksie" nie maar funksioneer ook as konsentrerende bindmiddel.

In Adam Small se twee bundels Kitaar My Kruis en sê sjibbolet, is daar slegs ŉ klein minderheid gedigte sonder enige leestekens, waaronder die Ee'ste en Twiere Dankgabet Vannie Skollie (Kitaar my Kruis). Die indruk is egter dat die leestekens in dié hele bundel eerder by uitsondering aangewend word in die verskillende gedigte. Dit hang moontlik saam met die sikliese aard van die meeste van hierdie gedigte met hulle refreinagtige herhalinge. Die skynbaar eindelose herhaling van dieselfde ontstellende ervaringe word baie sterk beklemtoon in hierdie bundel. Dit is die Bruinman se hel en sy slawerny, dat daar geen ingryping op „de lô" is nie, nóg van God nóg van die mens se kant. Die neiging tot ŉ nalaat van leestekens dien tot ŉ intensivering van hierdie indruk.

Die enigste twee gedigte sonder leestekens in Peter Blum se bundels Enklaves Van Die Lig en Steenbok tot Poolsee, lyk eerder na geïsoleerde eksperimente as dat dit gelei het tot ŉ nuwe ontginning van die leestekengebruik.

Uit die voorbeelde blyk dat die gebruik van leestekens in die poësie ŉ veel sinvoller moment kan wees as om slegs „in skrif aan die leser oor te bring wat die spreker gewoonlik op hoorbare wyse aan die hoorder oordra deur stembuiging, pousering, ens."[9] Die leestekens het, waar dit wél gebruik is, gedien as bindmiddel, dit het in belangrike mate gekondenseer en die betekenis geïntensiveer, en dit het belangrike gegewe in die gedig gereleveer. Die afwesigheid van leestekens was ook duidelik funksioneel. Soms was dit

9. Van Der Merwe, H.J.J.M., t.a.p.

ŉ middel tot kontrastering, en andersins was dit telkens in ooreenstemming met die aard van die poësie waarin dit weggelaat is. Op dié wyse het dit eweneens betekenis geïntensiveer. In verband met die weglating van leestekens is dit insiggewend dat L.C. Hector verwys na ŉ vroeë stadium in die geskiedenis van leestekengebruik toe „lawyers in general (seemed) soon to have come to regard the presence of points as a potentially greater embarrassment than their absence." Hy sê verder: „In England formal documents carry less and less punctuation untill the 15th century, when examples of completely unpunctuated instruments begin to be common."[10] Die moderne Afrikaanse digter gee die indruk dat leestekengebruik in sekere gevalle ook as ŉ blote hindernis in die gedig beskou word en dus gewoonweg weggelaat word.[11]

Dit is dus van ewe groot belang om te let op die gebruik of die nalaat van interpunksie in ŉ moderne gedig as wat dit van belang is om te let op momente soos die ritme, die rym, die beeldgebruik, en so meer.

---

10. <u>The Handwriting of English Documents</u>, bl. 46.
11. Vergelyk veral die poësie van Boerneef.

HOOFSTUK IX

SITUERING VAN DIE AFRIKAANSE POËSIEVERNUWING BINNE DIE GROTER LITERÊR-HISTORIESE RAAMWERK

ŉ Betekenisvolle vernuwing is nooit ŉ geïsoleerde eksplosie nie maar ŉ dinamiese beweging wat gestimuleer word deur talle direkte en indirekte invloede. D.J. Opperman het in verband met die vernuwing van Dertig gewys op die verdere belangrike feit dat ŉ vernuwing „nie bloot tot nuwe invloede herleibaar is nie," maar dat „die primêre is en bly die skeppende genie en persoonlikheid van die digter."[1] In die geval van enige poësie van gehalte kan daar dus nie sprake wees van ŉ blote modenavolging nie.

Die vernuwing wat in die Afrikaanse poësie ná 1950 plaasgevind het, is reeds by meer as een geleentheid as eksperimentele poësie gekarakteriseer. Dit is ŉ term wat internasionaal gangbaar geword het, alhoewel dit steeds met veel voorbehoud gebruik word, vanweë die verskillende interpretasiemoontlikhede van die term eksperimenteel. In Afrikaans word die „eksperimentele" gewoonlik gesien as ŉ noodwendige element van die nuwe. D.J. Opperman sê byvoorbeeld: „onder modern verstaan ek die jongste, die nuwe, die eksperimentele, maar waar kwaliteit eerste ter sprake is.[2] N.P. Van Wyk Louw meen dat dit waarskynlik die „eksperimenteer-gees (is) wat ŉ genre lewendig hou, tot nuwe sub-genre ómbuig, of selfs tot nuwe sóórte; - die gees van eksperimenteer-al-slaag-dit-nie .... mét ingesluit: die risiko van nuutheid-sonder-gehalte." Hy voeg daaraan toe: „.... ŉ eksperiment is alleen bedoel om iets wáárs te soek; of: om die waarde van geaksepteerde waarhede te tóéts. ‚Blote' eksperimente kan verdwyn ...."[3]

1. Digters van Dertig, bl. 41.
2. „Moderne Tendensies in ons Poësie," t.a.p.
3. Vernuwing in die Prosa, bl. 150.

ŉ Tweede vertolking wat deur Afrikaanse skrywers aan die begrip eksperimenteel gegee word, is dat dit saamhang met ŉ sekere element van spel of speelsheid in die poësie. In ŉ sekere sin blyk dit ook uit die bostaande gesiteerde aanhaling van Van Wyk Louw. André Brink praat byvoorbeeld van „die eksperimentele of spelende aspek van die nuwe prosa."[4] Na aanleiding van Boerneef se poësie en Van Wyk Louw se „Klipwerk"-gedigte (Nuwe Verse) sê Opperman: „Eintlik het ons hier eksperimentele poësie, die digters gee vir ons hulle kosbare kladboeke waarvoor ons hulle dankbaar moet wees, want ons sien hierin hoe ŉ digkuns hom weer spelenderwys maar moeisaam opbou ...."[5]

In die geval van al die bostaande interpretasies, impliseer dit ŉ sekere mate van proefneming en voorlopigheid. Die mees voor-die-handliggende betekenis van eksperimenteel, wat ook volgens die woordeboek is, is dan ook dat dit ŉ proefneming is wat aangewend word en dat daar derhalwe verwag word dat dit moet lei tot ŉ eintlike gegewe. In dié betekenis is die gebruik van die term „eksperimentele poësie" egter ŉ contradictio in terminis omdat, in die woorde van H. de Vries, „wat een vers tot gedicht maakt, juist het gevoel van de innerlijke noodwendigheid (is) waarmee de intuïtie zich ontplooit, in scherpe tegenstelling tot de opzettelijkheid waarmee men een experiment onderneemt."[6]

By ŉ karakterisering van ŉ spesifieke soort vernuwing in die poësie, is die gebruik van eksperimentele poësie in die sin van ŉ „formele eksperiment"[7], dus onbevredigend. Die vernuwing van 1950 is nie bedoel as spoorsoeker van ŉ toekomstige poëtiese vorm nie, maar is doel in sigself. Dit

---

4. Aspekte van die Nuwe Prosa, bl. 14.
5. „Moderne Tendensies in ons Poësie," t.a.p.
6. „Experiment contra Intuïtie." Maatstaf, jg. 6, nr. 9/10, bl. 641.
7. Brink, André P. Aspekte van die Nuwe Prosa, bl. 14.

is ꞌn spesifieke poëtiese vorm wat die uitkoms is van die eise waarvoor die digter te staan gekom het, en nie eksperiment wat weer oor-geëksperimenteer wil word in ꞌn ander rigting nie. Hierdie „eise" waarvoor die digter te staan gekom het, is onder andere die besef dat „een wordende wereld een wereld (is) die nooit voltooid is: meer dan met ‚experimenteren' hangt het begrip, ‚experimenteel' met het bezef van deze principiële onvoltooidheid samen: de experimentele dichter ervaart het als een vervalsing wanneer hij de wereld als voltooid zou voorstellen."[8] Die begrip eksperimenteel in die term eksperimentele poësie hou dus in ꞌn sekere sin ook verband met die bewussyn van relatiwiteit in die moderne poësie. Die hedendaagse digter en skrywer is baie bewus van die betreklike geldigheid van dinge. Bartho Smit sê byvoorbeeld: „Dit is die ontwerkliking van die tradisionele werklikheidsbeeld wat aan die hedendaagse kuns en literatuur - waar dit reeds bewuster is as in die algemene bewussyn - hulle uitgesproke ‚eksperimentele' karakter gee."[9] Hy wys op die feit dat die Afrikaanse skrywer op ꞌn veel later stadium as die Europese skrywer te staan gekom het voor die byna totale ineenstorting en bankrotskap van die tradisionele kunsvorme. Die vernuwing in die Afrikaanse poësie is dan ook deur Opperman „ꞌn eie moderniteit geslyp aan die moderniteit elders"[10] genoem.

Die term experimentele poëzie het omstreeks 1948/49 in Nederland in swang gekom. Die Nederlandse eksperimentele groep is in 1948 te Amsterdam opgerig deur verskillende jong kunstenaars. Volgens ꞌn manifes van Constant Niewenhuys in die eerste nommer van dié groep se tydskrif Reflex, is „de kunst een primitieve behoefte aan levensexpressie. Vandaar het aansluiting bij de

---

8. Rodenko, Paul. „Waarom Daarom," t.a.p.
9. „Ter Inleiding". Sestiger, jg. 1, nr. 1, bl. 1.
10. „Moderne Tendensies in ons Poësie," t.a.p.

kindertekening en de kunst van primitieve volken. Vandaar ook het gebruik van sterke primitieve kleuren en van vormen die het grillige hebben van toevallige natuurvormen. Enigszins verwant aan de Dadabeweging, zijn zij echter minder gericht op het absurde, het irrationele maar veeleer op het primitief-emotionele ....

„Ook de experimentele dichters als Lucebert, Gerrit Kouwenaar, Jan G. Elburg, Hugo Claus en Bert Schierbeek sloten zich bij hen aan en publiceerden in ‚Reflex' ....".[11] Sekere elemente van die Nederlandse eksperimentele kunstenaars se werk vind 'n mens ook in die Afrikaanse „eksperimentele" poësie. Sestiger, die mondstuk van die Afrikaanse „eksperimentele" skrywers, verskyn eers in November 1963 met die doel „om die regte klimaat vir die werk en strewe van die ‚jonger' skrywers te skep," waarmee bedoel word „die probleme, hoofsaaklik vormprobleme, waarmee die ernstige skrywer van elke nuwe generasie maar altyd weer te doen kry."[12] Met N.P. Van Wyk Louw se bundel Nuwe Verse in 1954 en Peter Blum se Steenbok tot Poolsee in 1955, word die Afrikaanse poësievernuwing na 1950 ingelui. Alhoewel enigsins later dus, het die Afrikaanse poëtiese situasie 'n analoë ontwikkeling met die Nederlandse eksperimentele poësie beleef.

Wanneer Paul Rodenko skryf oor die werk van die eksperimentele digters in Nederland en Vlaandere, sien hy dit as „een synthese van de ontwikkeling der Europese poëzie in de twintigste eeuw."[13] In Nederland sélf vind die eksperimentaliste 'n belangrike voorloper in Paul van Ostayen (1896 - 1928). By hóm lê die aksent feitlik uitsluitend op die woord en nie op die sin nie, en dan nog veral op die klankwaarde van die woord, sodat die betekenis vrywel

---

11. Anon. Experimentele Kunst. (In De Nieuwe Winkler Prins, deel II, bl. 627.)
12. Smit, Bartho. „Ter inleiding", t.a.p.
13. nieuwe griffels schone leien, bl. 19.

sekondêr word. Sy gedigte laat dikwels aan kinderrympies dink.[14] Dit is belangrike tendense wat teruggevind word in sowel die Nederlandse as die Afrikaanse „eksperimentele" poësie. Breyten Breytenbach se „Oggendlied" (Kouevuur) is onder andere opgedra aan Paul van Ostayen, wie se gedig „Marc groet's morgens de dingen" daarmee ooreenstemming toon.

Van Ostayen se poësie vind egter weer h belangrike voorloper in die poësie van Gezelle (1830 - 1899), waarin die ritme en klank in so h mate voorop staan, dat die verstandelike begrypbaarheid h baie ondergeskikte rol speel.[15]

Die poësie van die sensitivistiese Gorter (1889 - 1890) word eweneens as voorloper van die eksperimentele tendense beskou. By hom vind h mens byvoorbeeld „die deurmekaar-loop van die sintuiglike funksies - (sinistese)" (waarop Rodenko se term ‚participation mystique' in die moderne poësie van toepassing kan wees) en h „eiemagtige gebruik van die sintaksis."[16]

Op algemeen literêr-historiese vlak word die bestaan van die eksperimentele poësie teruggevoer tot h veel vroeër verwantskap en oorsprong. Die Franse digter Baudelaire (1821 - 1867) word gewoonlik „die vader van die moderne poësie" genoem. Hugo Friedrich beweer dat Baudelaire die inisieerder van die begrip „Modernität" was toe hy in 1859 hom „entschuldigt ... für seine Neuheit, benötigt es aber, um das Besondere des modernen Künstlers auszudrücken: die Fähigkeit, in der Wüste der Grossstadt nicht nur den Verfall des Menschen zu sehen, sondern auch eine bisher unentdeckte geheimnishafte Schönheit zu wittern. Es ist dies Baudelaires eigenes Problem, wie

---

14. Grové, A.P., & Endt., Enno. Digters uit die Lae Lande, bl. 178.
15. A.w., bl. 179.
16. A.w., bl. 70.

nämlich Poesie möglich sei in der kommerzialisierten und technisierten Zivilisation. Seine Dichtung zeigt den Weg, ... Der Weg führt zu einem möglichst grossen Abstand von der Banalität des Wirklichen, hin zu einer Zone des Geheimnishaften, jedoch so, dass die zivilisatorishen Reizstoffe der Wirklichkeit in diese Zone mit einbezogen, poetisch schwingungsfähig gemacht werden. Das ist der Auftakt zur modernen Lyrik und ihrer ebenso ätzenden wie magischen Substanz."[17] Een van die belangrike invloede wat dan ook teruggevoer word na die poësie van Baudelaire, is sy omverwerping van die tradisionele skoonheidsbegrip. Sy eis vir die skone lui dat dit „Rein und bizar"[18] moet wees. Hierdie beginsel vind ŉ mens in belangrike mate terug in die Afrikaanse „eksperimentele" poësie. Veral in die poësie van Breyten Breytenbach tree dit sterk op die voorgrond. In sy bundel Steenbok tot Poolsee gee Peter Blum ŉ aantal vertalings van Baudelaire se gedigte.

Baudelaire se vernuwing staan egter ook nie op sigself nie, maar hou ŉ sekere verband met die werk van die Amerikaanse digter Edgar Allen Poe (1809 - 1849), waarvoor hy groot waardering gehad het. Poe se betekenis vir die moderne liriek is daarin geleë dat hy die tradisionele orde van die digterlike proses omkeer. Wat resultaat skyn te wees, die vorm, is by hom die oorsprong van die gedig. Wat oorsprong skyn te wees, die betekenis, is resultaat.[19] Ook hierdie tendens tref ŉ mens aan in die Afrikaanse „eksperimentele" poësie, waar die klank byvoorbeeld as't ware die betekenis vooraf gaan, deurdat die hele gedig op ŉ klank- of ook op ŉ beeldpatroon kan berus. Dit het onder andere geblyk uit die voorbeelde uit

---

17. Friedrich, a.w., bl. 25.
18. do., bl. 32.
19. do., bl. 38.

Breytenbach en Ingrid Jonker se poësie.[20]

Die ontwikkelingsgang van die modernistiese tendense op literêr-historiese vlak is met Poe egter nie afgerond nie. Die werk van die Duitse digters Novalis (1772 - 1801) en Hölderlin (1770 - 1843) en die Spaanse digter De Gongora (1561 - 1627), voer die verbindingslyn van die modernistiese beweging verder. Gongora staan bekend as die „duisterse van alle vroeëre Europese digters" en is deur Garcia Lorca (1899 - 1936) die „vader van die moderne liriek" genoem. Dit was juis die herontdekking van Gongora in Spanje teen ongeveer 1910 wat 'n vernuwing in die Spaanse poësie bevrug het. Hierdie opbloei in die Spaanse liriek was van so 'n formaat dat van 'n tweede goue tydperk in die literatuur gepraat is, en aldus word dit beskou as 'n kosbare deel van die moderne Europese liriek.[21]

Die poësie van die Franse digters Mallarmé (1842 - 1898) en Rimbaud (1854 - 1891) lewer 'n baie belangrike bydrae tot die ontwikkeling van die moderne liriek. Friedrich sê dat dit vanweë hierdie twee digters se invloed is dat die moderne liriek in toenemende mate „Sprachmagie" geword het. Onder „Sprachmagie" verstaan hy gedigte „die mehr tönen als sagen wollen. Das Klangmaterial der Sprache erhält suggestive Gewalt."[22] Rimbaud se ideaal is 'n „Alchimie du verbe", waaroor hy volgens Friedrich, beweer: „Ich berechnete Form und Bewegung jedes Konsonanten und bildete mir ein, mittels eingeborener Rhythmen [der Sprache] ein dichterisches Urwort zu erfinden, das, früher oder später, allen Sinnen zugänglich sein könnte."[23]

---

20. Vergelyk bl. 89 en 101, van die verhandeling.
21. Friedrich, a.w., bls. 90, 110, 112.
22. do., bl. 37.
23. do., bl. 70.

Mallarmé het beweer dat daar tussen die ou Toorpraktyke en die „in der Poesie wirkenden Zauberei" ŉ geheime verwantskap bestaan.[24] Die Oostenrykse digter Georg Trakl (1887 - 1914) se poësie sluit in sommige opsigte aan by dié van Rimbaud en Mallarmé. Breytenbach dra die gedig „vaandels gedoop in bloed" (die ysterkoei moet sweet) aan hom op.

Die verskillende moderne tendense kan nie sonder meer as invloede in die Afrikaanse „eksperimentele" poësie aangewys of verklaar word nie. Friedrich se bewering ten opsigte van die ander huidige moderne liriek is ook hier geldig. Hy praat van „Gemeinsamkeiten einer Struktur, d.h. eines Grundgefüges, das mit auffallender Beharrlichkeit in den wechselvollen Erscheinungen der modernen Lyrik wiederkehrt."[25] In die lig hiervan is die tipe poësie wat aangetref word in die „Klipwerk"-gedigte (Nuwe Verse) van N.P. Van Wyk Louw en Boerneef se palissandertaal nie so verbandloos en eksperimenteel, in die sin van blote speelse proefnemings, as wat dikwels gemeen word nie. Hierin is by uitstek sprake van „Sprachmagie." Die funksionering van ŉ magiese klanksfeer is egter eweneens merkbaar in die poësie van Ingrid Jonker, Adam Small en Breyten Breytenbach.

In die Engelse en Amerikaanse literatuur is daar sulke belangrike eksponente van modernisme soos Walt Whitman (1819 - 1892), wat met sy tipografiese vernuwinge en stilistiese eksperimente, veral in die bundel Leaves of Grass (1855), baie aandag getrek het. In die huidige tyd is die poësie en die kritiese werk van Ezra Pound en T.S. Eliot belangrike vertolkers van verskillende moderne en eksperimentele tendense in die poësie.

Daar kan talle meer name en rigtings in die poësie, soos die surrealisme,

---

24. Friedrich, a.w., bl. 102.
25. do., bl. 7.

die dadaïsme, lettrisme en so meer, betrek word by die ontwikkelingsgang wat bygedra het tot die struktuur van die moderne „eksperimentele" poësie. Die invloed van ander kunssoorte en ander wetenskappe kan ook nie onderskat of buite rekening gelaat word nie. André Brink beweer byvoorbeeld: „Uit my eie skryf kan ek dit sê - dat geen skrywer, geen boek, geen gesproke woord so 'n stimulus tot skryf was as 'n retrospektiewe uitstalling van Picasso in die Tate Gallery nie. Daardie verwoede en heerlike en laggende en onteaglik ernstige aanslae op die medium, oopbreek van die medium, en heropbou van die medium, sou stellig beskou kan word as 'n veel blywender invloed op die werk van alle Sestigers as enige van die vele skrywers wat so graag deur die kritici opgerakel word."[26] Friedrich toon weer 'n sekere verband aan tussen die dissonantiese spanning van die moderne liriek en van die musiek van Strawinsky. Met die enkele lyne wat getrek is, is egter alleenlik bedoel om 'n aanduiding te gee van die feit dat die Afrikaanse digters ná 1950 in die vernuwing wat hulle teweegbring in die poësie, deel het aan 'n internasionaal geldige tipe lewenshouding en benadering in die kuns. Dit hang saam met die wyse waarop daar universeel gedeel word in die ontplooiing van die werklikheid deur middel van die moderne kommunikasiemiddele. Die Afrikaanse digter is „wêreldreisiger", soos Breytenbach dit stel in sy „Ars Poetica" (die huis van die dowe).

Binne die Afrikaanse literêre situasie self is daar talle moderne tendense wat teruggevind word by die vroeër Afrikaanse digters. Ook wat dit betref, is die eksperimentele vernuwing nie verbandloos nie. By Leipoldt was daar onder andere die sterk neiging tot 'n onopgesmukte spreektaal, by Eugene Marais die gebruikmaking van primitiewe segswyse en 'n vrye versvorm, by Toon van den Heerver die neiging tot ontsluistering van die skone, by

---

26. Aspekte van die Nuwe Prosa, bl. 14.

Elisabeth Eybers in die huidige tyd 'n toenemende versaakliking en by Opperman 'n aardsheid wat deur Peter Blum in sý poësie geloof word. Waar die eksperimentele digter soeker is „na 'n nuwe ou ster" (Breytenbach, „Ars Poetica", die huis van die dowe), is hy juis by uitstek ingestem daarop om oral te beluister wát kan bydra tot 'n sinvolle kreatiewe verwerking van 'n verwikkelde tydsgewrig deur middel van die poësie.

HOOFSTUK X

GEVOLGTREKKINGS

Die belangrikste gevolgtrekking wat in die loop van die ondersoek uitgekristalliseer het, is dat die vernuwing na 1950 in talle opsigte ŉ bevryding van klassieke bindinge in die poësie meegebring het, maar dat dié poësie nie daarom willekeurig en ongebonde is nie. Dit is inteendeel poësie „waar bindinge wemel" (N.P. Van Wyk Louw, „Lucifer II," Tristia). Die vorm van elke gedig ontstaan vanweë ŉ „innerlike noodwendigheid"[1] en beantwoord nie sonder meer aan eksterne skemas nie. Elke gedig bepaal as't ware sy eie wetmatigheid. Dit beteken dat die moderne gedig by uitstek blyke gee van die eenheid van vorm en inhoud.

Alhoewel die hedendaagse digter soveel afbreek en omverwerp in die poësie wat as finale waardes beskou is, verloën hy nie orde en skoonheid nie. Paul Rodenko sê: „Scheppen is vernietigen; elke wezenlijke nieuwe schepping is tevens een vernietiging; want wij leven nu eenmaal in een georganiseerde wereld, een wereld van vormen, en het scheppen van nieuwe vormen betekent tevens dat de oude tot materiaal versmolten worden. Creatie en destructie zijn altijd (bij elke werkelijk vernieuwende dichter) een ...."[2] Deur die aftakeling van konvensionele taalvorme en skryfpatrone soek die digter opnuut na die wesentlike sin van elke taalmoment. Daar is nie ŉ verbrokkeling van ritmiese patroonmatigheid in die gedig nie, maar slegs nuwe ordenende prinsipes word benut. Wanneer die digter afreken met geykte poëtiese vorme en oorgelewerde skoonheidswaardes, is dit slegs dié vorme en waardes wat weens verslyting trefkrag en sinrykheid verloor het of in die lig van nuwe kennis en insig nie meer geldig is nie. Die nuwere poësie lewer volop blyke van

1. Walravens, J. Waar is de eerste morgen, bl. 39.
2. „Waarom Daarom", t.a.p.

ŉ onvernietigbare idealisme en verwondering oor die skoonheid, ondanks die feit dat die digter deel is van ŉ disintegrerende en ontluisterde werklikheid. Breyten Breytenbach sê in „Testament van ŉ Rebel" (<u>die huis van die dowe</u>):

gee my ŉ pen
sodat ek kan sing
dat lewe nie verniet is nie
....
....
gee my twee lippe
en helder ink vir my tong
wat die aarde een groot liefdesbrief
kan volskryf van melk

wat dag vir dag soeter sal staan
en al die bitterheid besweer
wat soos die somer soeter sal brand

laat die somer dan kom
sonder blinddoeke of rawe
laat die skandpaal die perskeboom tevrede
sy rooi vrugte gee

en skenk my ŉ minnelied
van duiwe van voldoening
sodat ek kan sing uit my uier
dat my lewe nie verniet was nie

want soos ek tot oop oë sterf
so sal my rooi lied nooit sterf nie

Die hedendaagse digter „rebelleer" juis teen die afstomping van die moderne mens ten opsigte van skoonheid, onskuld en waarheid. Hierdie afstomping is onder meer ŉ resultaat van die oormag kennis van sy tyd wat ondraaglike spanninge meegebring het. Van Riessen praat van „mensen die

de wereld beheersen en een wereld, die de mensen in haar macht heeft."[3]

Al die pogings van die mens tot ʼn geraffineerde verwerking en ʼn skematisering van die werklikheid, het in der waarheid nie gelei tot groter helderheid nie, maar het slegs die eintlike sin en waardes van die werklikheid laat verlore gaan. Dit noodsaak die digter om opnuut te soek na die oorspronklike belewing en gegewe. Hy keer terug na die mees elementêre en ongekunstelde vorme in die poësie. Die digter wil byvoorbeeld nie taal gebruik wat deur herhaalde hantering reeds vertolking is nie, maar hy wil „praat," en „sê," dit wil sê vorm en sin gee aan die werklikheid deur dit onvervals en nuut te „noem." „Das Ding an sich" vind vergestalting in die poësie sonder om „ver-beeld" te word. Die „natuurlike" ritme, wat saamhang met die gedagte in die gedig, is georden en boeiend in sigself sonder dat dit deur die metrum gedissiplineer hoef te word.

Die digter se soeke na die oorspronklike sin en betekenis van sy medium, lei hom opnuut tot ʼn ervaring van die ryke geskakeerdheid daarvan. Volgens Ezra Pound is „great literature ... simply language charged with meaning to the utmost possible degree."[4] Daarom sê Breyten Breytenbach: „die digter dig/digte verdigsels" („Ars Poetica," <u>die huis van die dowe</u>). Die „duisterheid" van die moderne gedig is dus geleë in die gekonsentreerdheid daarvan. Geen moment in die gedig is sluimerend aanwesig nie. Elke moment lewer ʼn selfstandige bydrae tot die totale hegte struktuur van die gedig. Die klank, die woord én sy dele, die leestekens en die tipografie, en so meer, is dus nie vanselfsprekende elemente in die gedig nie. Elke vormaspek is betekenisvol. Die digter weet „Die aarde is nie eenvoudig nie"

---

3. Van Riessen, Ir. H. <u>Mondigheid en de Machten</u>, bl. 12.
4. <u>Literary essays of</u> ...., bl. 23.

(Van Wyk Louw, „Toe jy kind was," Tristia). Daarom is die verwoording daarvan nie eenvoudig nie en moet alle moontlike momente daartoe ingespan word.

Die groot mate van afwesigheid van gestandaardiseerde sisteme in die nuwere poësie soos die geykte gebruik van leestekens, vaste rym- en metriese skemas, isosillabiese versreëls, en so meer, hang saam met die besef van die relatiwiteit van dinge. ŉ Snel ontplooiende werklikheid verhoed ŉ houding van gearriveerdheid of ŉ pretensie dat absolute waardes sonder meer te vind is. Die hedendaagse digter is ontdekkingsreisiger, nuuskierige, soeker, wat daarvan bewus is dat „ander name die sluimer nog" (Van Wyk Louw, „Groot Ode", Tristia). Die wete dat daar steeds nuwe einders bly wat verken moet word, dra daartoe by dat die vorme van die nuwere poësie dinamies is en nie staties nie. Die digter „soeksoek (sy) woorde soos (hy) sing" en „dan dink (hy) mos (sy) eie ding" (Boerneef, „ŉ Rondomtalieliedjie," Op die flottina).

In die lig van hierdie gevolgtrekkings kan tot geen ander slotsom gekom word nie as dat die Afrikaanse poësievernuwing na 1950 nie ŉ dekadente stadium in die Afrikaanse poësie verteenwoordig nie, maar dat dit sinvol en waardevol is.

Die sigbare en die oomblik
die's oopgeploeg, dóp, uiteindelik, -
is nooit weer onwaardig of skyn nie;
.....
.....
Van nou af aan word daar gesê.

(N.P. van Wyk Louw, „Die sigbare en die oomblik," Tristia).

BIBLIOGRAFIE

I Algemene Bronne

Aertsens, G. — Aspecten van de Moderne Poëzie. Problemen 25. Antwerpen, 1963.

Antonissen, Rob. — Eksperimenteel of Atonaal? .... of poësie? (In Woordwêreld. Kaapstad, 1963.)

________. — Spitsberaad. Kroniek van die Afrikaanse Lettere 1961 - 1965. Kaapstad, 1966.

Armando e.a. — de nieuwe stijl. Vol. I deel 1. werk van de internationale avant-garde. Amsterdam, s.j.

Bakker, R. — Merleau-Ponty. Wijsgerige Monografieën. Baarn, 1965.

Bernlef, J. & Schippers, K. — Wat zij bedoelen. Amsterdam, 1965.

Berger, Peter, samest. — Paradox. profiel van een generatie. Haarlem, 1965.

Bodmer, Frederick. — The Loom of Language. London, 1944.

Braakhuis, A.P. — De Thematische Structuur van de Versregel. 's-Gravenhage, 1962.

Brink, André P. — Aspekte van die Nuwe Prosa. Pretoria en Kaapstad, 1967.

Brooks, Cleanth. — Modern Poetry and the Tradition. Chapel Hill, 1939.

________. — The Well Wrought Urn. New York, 1947.

Burke, Kenneth. — Lexicon Rhetoricae. (In Stallman, R.W. Critiques and Essays on Criticism. New York, 1949.)

Calis, Piet. — Gesprekken met Dichters. Den Haag, 1964.

Celen, Vital. — Moderne Poëzie. Schets van de Ontwikkeling der Moderne Poëzie. Antwerpen, 1955.

Cloete, T.T. — 'n Buitengewone debuut. (In Kaneel. Studies oor die poësie, prosa en die kunsteorie. Kaapstad, 1970.)

Connoly, Cyril. The Modern Movement. London, 1965.

Cox, C.B. Modern Poetry. London, 1963.

De Bruyn, Frans e.a. Vandaag 11. Nieuw werk van Nederlandse en Vlaamse schrijvers. Utrecht, 1965.

Den Besten, Ad., samest. Stroomgebied. Een bloemlezing uit de poëzie van de na-oorlogse dichtergeneratie. Amsterdam, 1958.

Eliot, T.S. Reflections on Vers Libre. (In To criticize the Critic. London, 1965.)

________., ed. Literary Essays of Ezra Pound.

Friedrich, Hugo. Die Struktur der Modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart. Rowohlts Deutsche Enzyklopädie. Hamburg, 1956.

Geggus, R. Die Wit in die Poësie. 'n Ondersoek na die funksionaliteit van die wit in die visuele aanbod van hedendaagse poësie. Amsterdam, 1961.

Gross, Harvey, S. Sound and Form in Modern Poetry. Ann Arbor, 1964.

Grové, A.P. Woord en Wonder. Inleidende Studie oor die Tegniek van die Poësie. Kaapstad, s.j.

Grové, A.P. & Endt, Enno, samest. Digters uit die Lae Lande. Bloemlesing uit die Moderne Nederlandse en Vlaamse Poësie.

Grové, A.P. D.J. Opperman. Monografieë uit die Afrikaanse Letterkunde Nommer 9. Kaapstad, s.j.

Hector, L.C. The Handwriting of English Documents. London, 1966.

International Conference of Work-in-Progress devoted to the Problems of Poetics. Poetics. The Hague, 1966.

James, Scully. Modern Poets on Modern Poetry. London, 1966.

Jones, Le Roi, ed. The Moderns. London, 1967.

Kayser, Wolfgang. Das Sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern, 1948. Elfte Auflage 1965.

________. kleine deutsche Versschule. Bern, 1946. Dreizehnte Auflage, 1968.

Knuvelder, Gerard. Debat over de 'experimentele' dichtkunst. (In Kitty en de Mandarijntjes. 's Hertogenbosch, 1964.)

Minderaa, P. De Poezie der Zogenaamde Experimentelen. (In Opstellen en Voordrachten uit mijn Hoogleraarstijd (1948 - 1964) Zwolle, 1964.)

Nienaber, P.J., samest. Beeld van 'n Digter N.P. Van Wyk Louw. Kaapstad, 1966.

Opperman, D.J. Digters van Dertig. Kaapstad, s.j.

Rabie, Jan, samest. In Memoriam Ingrid Jonker. Kaapstad, 1966.

Rodenko, Paul. nieuwe griffels schone leien. De Poëzie der Avant-Garde. Den Haag, 1963.

Roland Holst, A. Het Experiment. 's-Gravenhage, 1960.

Rosenthal, M.L. The Modern Poets. A critical introduction. New York, 1960.

Van Caspel, P.P.J. Experimenten op Experimentelen. Amsterdam, 1955.

Van Der Merwe, H.J.J.M. Lees- en Skryftekens. Afrikaanse Taalmonografieë nr. 3. Kaapstad, 1969.

Van Heerden, E. N.P. Van Wyk Louw. Monografieë uit die Afrikaanse Letterkunde Nommer 3. Kaapstad, 1963.

Van Rensburg, F.J.J. Taal as tema en kristal. (In Smal Swaard en Blink. Bundel aangebied aan N.P. Van Wyk Louw by geleentheid van sy sestigste verjaardag 11 Junie 1966. Pretoria, 1966.)

Van Riessen, Ir. H. Mondigheid en de Machten. Christelijk Perspectief. Amsterdam, 1967.

Van Wyk Louw, N.P. Rondom Eie Werk. Kaapstad, 1970.

________. Swaarte- en Ligpunte. Benaderings van die literatuur. Kaapstad, 1967.

Van Wyk Louw, N.P. & Lindenberg, E., samest. Treknet. Kaapstad & Pretoria, 1966.

Van Wyk Louw, N.P. Vernuwing in die Prosa. Kaapstad, 1961.

Verwey, Albert. Ritme en Metrum. Santpoort, 1931.

Vestdijk, S. De Glanzende Kiemcel. Beschouwingen over Poëzie. Amsterdam, Tweede druk, 1956.

Vinkenoog, S. Atonaal. Bloemlezing uit de gedichten van Hans Andreus. 's-Gravenhage, 1956.

________, e.a. de beweging van vijftig. Schrijvers Prentenboek 10. 's-Gravenhage, 1965.

Visscher, H.S. Het voortvluchtig oor (Over het verstaan van de experimentele poëzie) - 1956. (In Naar de Wereld van Morgen. Een aantal artikelen uit de eerste vyftien jaargangen van het maandblad Wending. Amsterdam, 1961.

Walravens, J., samest. Waar is de eerste morgen? De jonge experimentele poëzie in Vlaanderen. Brussel, 1955.

Wellek, René & Warren, Austin. Theory of Literature. London, Third Edition, 1968.

Winters, Y. In defense of reason. Primitivism and Decadence. A study of American experimental poetry. London, 1960.

Yeats, W.B., ed. The Oxford Book of Modern Verse 1865 - 1939. Oxford, 1960.

II Ensiklopedieë en Woordeboeke

Bantel, O. Grundbegriffe der Literatur. Frankfurt, 1968.

Deutsch, Babette. Poetry Handbook. London, 1965.

Elseviers Filosofische en Psychologische Encyclopedie. Brussel, MCMLXVI.

Hoetink, H.R. & Lissens, R.F, Hoofdredactie. — De Nieuwe Winkler Prins. Tweede Deel. Amsterdam, MC MLXII.

Preminger, Alex, ed. — Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton, New Jersey, 1965.

Schoonees, P.C. e.a. — Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal (HAT). Klerksdorp, 1965.

Scott, A.F. — Current Literary Terms. A Concise Dictionary. New York, 1967.

Shipley, Joseph, T.,ed. — Dictionary of World Literature. Totowa, New Jersey, 1966.

III Tydskrifartikels

Bekker, Pirow. — Die ‚ek' in die voorstellingsgedig aan Breyten Breytenbach. Standpunte, Nuwe Reeks 86, jg. xxiii, nr. 2.

Brink, André P. — Blomme vir Boeddha. Standpunte, Nuwe Reeks 73, jg. xxi, nr. 1.

Cloete, T.T. — Kouevuur. Boekbespreking. Standpunte, Nuwe Reeks 88, jg. xxiii, nr. 4.

________. — N.P. Van Wyk Louw. Standpunte, Nuwe Reeks 89, jg. xxiii, nr. 5.

Coetzee, A.J. — Die ritme van die ‚vrye vers'. Standpunte, Nuwe Reeks 82, jg. xxii, nr. 4.

Coetzee, P.C. — Leserkundige Beskouings oor die Vernuwing. Standpunte, Nuwe Reeks 62, jg. xix, nr. 2.

Dekker, Leendert. — Apropos van vernuwing, moraal en fatsoen. Standpunte, Nuwe Reeks 59, jg. xviii, nr. 5.

De Vooys, C.J.N. — Opmerkingen over Theorie en Praktijk van Interpunctie. De Nieuwe Taalgids, jg. 31, 1937.

De Vries, A.H. — Debunking? Standpunte, Nuwe Reeks 79, jg. xxii, nr. 1.

Dubois, Pierre H. Kroniek der Nederlandse Letteren II. Standpunte, Nuwe Reeks 83, jg. xxii, nr. 5.

________. Problemen van Vernieuwing en Traditie in de Nederlandse Literatuur. Standpunte, Nuwe Reeks 80, jg. xxii, nr. 2.

Gerryts, U.M. Indrukke van sestig se Digkuns. Tydskrif vir Letterkunde, V.3, Augustus 1967.

Grové, A.P. Die Gesprek en die poësie by Van Wyk Louw. Standpunte, Nuwe Reeks 82, jg. xxii, nr. 4.

________. Tendense in die hedendaagse Afrikaanse poësie. Standpunte, Nuwe Reeks 71, jg. xx, nr. 5.

________. Twee Walvisgedigte. Standpunte, Nuwe Reeks 77, jg. xxi, nr. 5.

Lindenberg, Ernst. die huis van die dowe. Boekbespreking. Standpunte, Nuwe Reeks 74, jg. xxi, nr. 2.

________. Eenstemmige Gesprekke. Standpunte, Nuwe Reeks 85, jg. xxiii, nr. 1.

________. Stoflike Naskrif. Standpunte, Nuwe Reeks 67, jg. xx, nr. 1.

Meiring, Eben. Geen skilpadkritiek nie, asseblief. Standpunte, Nuwe Reeks, jg. xx, nr. 4.

Opperman, D.J. Moderne Digkuns. Standpunte, Nuwe Reeks 37, jg. xv, nr. 1.

________. Moderne Tendensies in ons Poësie. Standpunte, Nuwe Reeks 43, jg. xvi, nr. 1.

Pauw, Rina. Enkele Patroonmatighede in Boerneef se Verse. Standpunte, Nuwe Reeks 73, jg. xxi, nr. 1.

Posthumus, M.J. Interpunksie. Tydskrif vir Volkskunde en Volkstaal, jg. xviii, nr. 1.

Pretorius, Rena. Aantekeninge by Van Wyk Louw se ‚Hongarye November 1956', Standpunte, Nuwe Reeks 74, jg. xxi, nr. 2.

Raid, Edith. Boerneef. Palissandryne. Boekbespreking. Kriterium 7, jg. 11, nr. 3.

Rudolph, C.F. Tipografiese Eksperimente. Tydskrif vir Letterkunde, Nuwe Reeks, jg. 4, nr. 1.

Van Almelo-Hofstee, M.L.M. Enige gedachten over het phenomeen: experimenteel gedicht. Critisch Bulletin, jg. 21, Mei 1954.

Van Der Merwe, P.P. Die Totstandkoming van 'n Simbool. Standpunte, Nuwe Reeks 75, jg. xxi, nr. 3.

Van Heerden, E. In Memoriam - N.P. Van Wyk Louw. Standpunte 90, jg. xxiii, nr. 6.

Vam Rensburg, F.J.J. Letterkunde en Moderne Tyd. Standpunte, Nuwe Reeks 78, jg. xxi, nr. 6.

________. Taalkundige Raakpunte van die Literatuurstudie. Taalfasette, nr. 3, 1967.

Van Wyk Louw, N.P. e.a. Die A.P.B.-prys vir 1964. Kriterium 9, jg. III, nr. 1.

IV Tydskrifte[1]

Maatstaf, jg. 6, nr. 9/10.

Sestiger, jg. 1 nr. 1 - nr. 4.

________. jg. 2 nr. 1 - nr. 4.

Standpunte, Nuwe Reeks 65, jg. xix, nr. 5.

Times Literary Supplement, 29 Julie 1965.

---

1. In gevalle waar meer as een belangwekkende artikel in dieselfde tydskrif verskyn, word slegs die titel van die tydskrif aangegee.

ABSTRACT

Definite indications of a regeneration in Afrikaans poetry developed in the years roundabout 1950. These changes are closely connected with a certain change in the experiencing and view of reality. The Afrikaans poet has found the conventional poetic forms unsatisfactory in the expression of the new conceptual content.

The poet renews the search for new meaning and potential for poetry in the most elementary forms of language usage, and even in the poetic imagination a certain austerity has occurred. The contemporary poet is not concerned with transferred imagery. He endeavours to discover the relationships of each object singly, even when these relationships exist only in an associative sense.

In the new poetry sound comes into its own as a free, independent and important structural element which lends itself to new possibilities of composition and association. No longer does rhythm give evidence of a strict metrical system, in the first place horisontally arranged. It often serves a vertically organised pattern, resulting in a wider horisontal variation. The use or omission of punctuation in the poem is consciously used as a significant structural element.

These tendencies towards regeneration are not wholly isolated from the general literary tradition. It corresponds to international modern trends which in some cases originated in far earlier periods than the present time. Nevertheless the regeneration in Afrikaans poetry is not a mere fad. In an era of highly specialised communication media the Afrikaans poet does not remain unaffected by contemporary events. Nevertheless the Afrikaans poetry revival maintains its own character.

Although the post-1950 poetic revival has dispensed with important poetic traditions and forms, it has not collapsed into chaos. New forms imply new rules. The merit of this regeneration lies in its development of new possibilities for poetry, the value of which has not hitherto been realised.