

1.0 PROBLEEMSTELLING

In die geskrewe Noord-Sothopoësie word die bestaande sonnette deur Bantoe= letterkundiges as bloot eksperimenteel van aard getipeer. As 'n mens egter die aantal sonnetskrywers en sonette wat reeds bestaan in aanmerking neem, ontstaan die vraag of die sonnet as sub-genre van die geskrewe poësie in Noord-Sotho nie alreeds die sogenaamde eksperimentele fase deurgemaak het nie?

Die doel van hierdie studie is dan om vas te stel wat die literêre waarde van die bestaande sonnette in Noord-Sotho is, en of dit beantwoord aan die algemeen-geldende maatstawwe waaraan die sonnet as digvorm moet voldoen. Indien die antwoord op hierdie kernvraag negatief van aard is, moet redes daarvoor aangevoer kan word, naamlik:

Sou 'n mens met sekerheid kan konstateer dat 'n negatiewe resultaat die gevolg is van 'n besliste literêre minderwaardigheid?

of

Sou 'n mens binne die taal self redes kan vind om die tekortkominge te kan motiveer?

Goed gemotiveerde antwoorde om uitsluitel oor die sonnetvorm in Noord-Sotho te gee, bly nog steeds verskuldig.

Die ondersoek word verder bemoeilik omdat bronne van werklike gehalte wat handel oor die Noord-Sothopoësie en die wese daarvan baie beperk is. Enkele van die kritici se beskouinge in verband met die sonnet in Noord-Sotho word onder die volgende hoof bespreek en saamgevat. In die samevatting sal dit duidelik blyk waarom die vraag na die posisie van die sonnet in Noord-Sotho nog 'n antwoord skuldig bly.

1.1.0 Enkele kritiese beskouinge oor die sonnetvorm in Noord-Sotho

1.1.1 Combrinck (1963, p. 73)

Die feit dat die Noord-Sothodigter, Mamogobo, 'n sonnet in sy bundel Ledulêputswa opgeneem het, word byna nie deur Combrinck erken nie. Hy verwys terloops daarna as:

"Interessant is dit om daarop te let dat die digter in laasgenoemde gedig in 'n mate beïnvloed was deur die sonnet, aangesien die gedig verband toon met die sonnetvorm." (Onderstreping van my.)

Die verband wat die gedig "Afrika Nagasellô" sogenaamd vertoon, is volgens hom die feit dat die gedig verdeel kan word in 'n oktaaf en 'n sekstet met 'n wending in die negende vers. Vergelyk Mamogobo (1953, p. 28).

"Afrika Nagasellô"

Afrika 'a molokotša nagagadi lēpē sa badimo,
Se wa 'atlēng tša Rabadimo maakalalē kukamadišhaba,
Se wa ka hlakori se rēmarēma meetsemagolo maphasalalē
Madiba a kgaoga a kgapētša naga di le golē:
Mošokga wa Meditērē fula la apēša Eropa,
Magalē 'a rēma Atlantiki photho la photomēla Amērika,
Intiya gwa gwērēmane seōka gwa na pula 'a marōthōlōdi a magolo,
Gar 'a madibamatala gwa rakalala mphō 'a badimo Afrika.

Afrika nagamašōtōšōtō, o le ramalwētši bohloko o kwa kae?
Namane bohloko go baba kae, o lla sa mogōlōdi nōngyamahlōmola?
O gatilwē ke maswēna dira matlakagothōpa,
Mabala o tšērwe o tsēnētšwe ke phēhli o fatolotšwa mala,
O phērēkantšwē kgopolo bana bēngšakō ba bolawa ke tlala.
Afrika bowa, kgola meriti bana ba dulē ka boikētlo.

("Afrika Land van Smarte")

Afrika, langwerpige groot land, byl van die geeste,
Dit val uit die hand van die geestesvader, verhewe opheffer van volkere,

Dit val met die kant, dit kap-kap die groot water wat uitgestrek is
Die waters verdeel die branders, breek by ver lande:
Die rugkant val by die Middellandse See, die vloed oortrek Europa,
Die skerpkant kap die Atlantiese Oseaan, branders breek by Amerika,
In Indië val 'n groot ding, daar val 'n reën van groot druppels,
Tussen die blou waters staan die geskenk van die Geeste, Afrika.

Afrika gelukkige land, jy is 'n sieke, waar voel jy die pyn?
Waar pyn die seer plekkie, jy huil soos 'n visvanger, voël van droewige
sange?
Jy is vertrap deur die vyand, leërs wat kom om te roof,
Jou vlaktes is geneem, is binnegedring deur 'n wurm, jou binnegoed is
verskeur,
Jou gedagte is verwring, die kinders, eienaars van die land is honger.
Afrika keer terug, spreid die skadu's dat die kinders rustig kan bly.

1.1.2 Kern (1969, p. 5)

Oor die sonnet "Afrika Nagasellō" spreek hy hom soos volg uit:

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

Die invloed van die Europese letterkunde was volgens hom 'n aanwinst in die
sin dat die moderne Noord-Sothodigter meer bewus geraak het van vorm in
die poësie. Die vraag wat hy nou, met reg ook, kan vra is of die Noord-
Sothosonnet streng volgens "Europese standaarde" gemeet moet word?

Die term "Europese standaarde" blyk egter reeds op hierdie vroeë stadium
van die ondersoek 'n ongelukkige term te wees. Dit sou beter wees om
liewer te praat van "literêr-wetenskaplik aanvaarbare norme".

1.1.3 Roux (1970, p. 86 e.v.)

Volgens hom eksperimenteer die Bantoedigter nie maklik met verskillende
nuwe digvorme nie. Die sonnetvorm blyk egter 'n digvorm te wees waarin
die digters meer belangstel. Hy spreek hom veral uit oor die beskouing van
Kern, soos hierbo uiteengesit, en vat dit saam onder die volgende twee punte:

"Noodsaaklike rym"

Volgens hom kan die sonnet wel bestaan sonder 'n bepaalde rymskema. Dit kan dus nie as gevolg van 'n gebrek hieraan sonder meer gediskwalifiseer word nie. 'n Sonnet kan bestaansreg hê bloot op grond van die feit dat dit veertien versreëls het waarin 'n beeld en 'n toepassing geleë is.

"Nuoue verband tussen beeld en toepassing"

Met nuoue verband word eintlik ewewig en eenheid geïmpliseer. 'n Gebrek hieraan is 'n besliste diskwalifikasie. Hy waarsku egter dat 'n mens versigtig moet wees want:

"die wending hoef nie noodwendig in die negende reël plaas te vind nie, maar kan selfs in die laaste versreël geleë wees, net solank as wat daar nuwe perspektiewe met betrekking tot die beeld en die gedig as geheel oopgeslaan word."

1.1.4 Groenewald

Die eksperimentering met die sonnet as digvorm in die Noord-Sothopoësie word op 'n meer wetenskaplike grondslag deur hom beoordeel. Hy sê byvoorbeeld van die "sonnette" van Matlala:

"Sy werke, hoewel op die oog af sonnette, is egter meestal vers= tegnies op 'n ander grondslag uitgemeet, sodat eerstens die korrespondensie van die rymelemente verval, en tweedens die verse uit minder as veertien reëls saamgestel is." (Groenewald, 1968, p. 116)

Vergelyk verder in die verband die volgende "sonnet" van Matlala (s.j., p. 77), ook deur Groenewald (1966, p. 102 e.v.) aangehaal.

Modimo a ka

Modimo a ka, Modimo a ka, mphê
Gore ke bê gare ga batho ba gêšo,
'Me bjaka letlhakanokê ke thêphê,
Ke ba fê lesêdi ka go tlala. Lešo,
E leng tšê e tlihabang maikutlô, mafatlha,
A di ntlogê tlhako di ntulê lekata,
Tšîê, Bakône ba mônêgilê thamô, ditlhatlha,
Ba e fiwê ka botlôtla ba alê letata
Godim'a lešakô, ka mafalašuka a lethabô
Ba e wêlê godimo ba tetlalê,
'Me, e sa ba tenê, ba e godišê ka megobô,
A borôkô, thutô ya mekônôtwana, di lalê
Rôkô bja molalatlhagêng! Go šego Morêna
Ya llêlang tšhaba sabô, 'me a phela pelông ya sôna.

(My God)

My God, my God, gee
Dat ek tussen my mense kan wees,
En sterk kan groei soos 'n riet
Om hulle die volle lig te kan laat sien. Die dood,
Wat die oorsaak is van die pyn, diep in my bors,
Mag dit my voete verlaat en agter my bly
Sprinkaan, die Bakonevolk se vermoë het gekrimp, waardeloos,
Mag hulle dit in volheid ontvang, en oopsprei die karos
Dwarsdeur die land, ywerig en vreugdevol
Dit verslind en versadig word,
Sonder om hulle te walg, dit mag prys met gesang.
Mag die slaap, die gebrekkige onderrig, die slaap
Van die dooies (geraamtes) ervaar! Seën, o God
Die een wat oor sy volk huil, en in sy (die volk) se hart lewe.

Die sogenaamde "sonnet" bestaan volgens Groenewald slegs kragtens die skrifbeeld. Die "sonnet" is misleidend in die sin dat dit nie versmatig gestruktureer is nie. Die versreël kry volgens hom sy beslag deur die korrespondensie van versreëlsegmente. Die gedig word dan een wat bestaan uit agt versreëls wat volgens Groenewald (1966, p. 102)

"woordgroepfonologies, d.w.s. deur 'n sesuur, in twee membra met 'n eenderse of naastenby eenderse sillabiese omvang verdeel is."

Die doeltreffendheid van die rymskema word onder verdenking geplaas omdat dit as markeringsmiddel geen verstegniese steurings by die metriese skema van die agtreëlige versgeheel veroorsaak nie. Dit bring 'n mens by die gevolgtrekking dat die rymelement ooreenkomstig met die metriese vereistes nie volkome meersillabig in omvang is nie.

As die "sonnet" nou herskryf moet word om die versstruktuur weer te gelyk dit so (1966, p. 103):

Modimo a ka, Modimo a ka, - mphê gore ke-bê
gare ga batho ba gêšo,
'Me bjaka letlhakanokê ke-thêphê, - ke-ba-fê
lesêdi ka go-tlala.
Lešo, e-leng tšê e-tlhabang maikutlô, - mafatlha,
a-di-ntlogê tlhako di-ntulê lekata,
Tšiê, Bakone ba-mônêgilê thamô, - ditlhatlha,
ba=e-fiwê ka botlôtlâ ba-alê letata godim'a lešakô,
Ka mafalašuka a lethabô - ba-e-wêlê godimo
ba-tetalalê,
'Me, e-sa-ba-tenê, - ba-e-godišê ka megobô.
A borôkô, thutô ya mekônôtwana, - di-lalê rôkô
bja molalatlhagêng!
Go-šego Morêna ya-llêlang tšhaba sabô, -
'me a-phela pelông ya sôna.

Die sonnette van Matsêpê word ook deur hom getipeer as swak na aanleiding van die uiterlike vorm. Dit is egter wat die inhoudsvorm betref wat sy sonnette vermelding verdien, dit suggereer goed gemotiveerde diepere waarhede.

'n Belangrike uitspraak van Groenewald (1979, p. 50) is:

"Die sonnet in Noord-Sotho verskil van dié in die Europese tale hoofsaaklik ten opsigte van die manipulerings van die ritmiese lyn,

daar die onderskeie tale nie ekwivalente fonologiese sisteme het nie; lengte in Noord-Sotho is immers nie slegs 'n ander gedaante vir, of die transposisie van die klemverskynsel, soos dit in Afrikaans of Engels aangetref word nie."

Die sonnet in Noord-Sotho kan dan, volgens hom, voorlopig slegs herken word aan die veertien versreëls waaruit dit opgebou is. Die rymskemas, soos veral aangewend deur Matlala en Matsêpê, sal volgens hom nie ingeburger kan raak in die Noord-Sothopoësie nie.

1.1.5 Samevatting

Dit is baie duidelik dat die sonnet in Noord-Sotho, alhoewel dit nog maar in sy beginstadium as genre in die Bantoetale is, nog nie ten volle bestudeer is nie. Die kritici is ook nie eens oor die moontlikhede van die sonnetvorm in Noord-Sotho nie.

Die kern van die probleem rondom die sonnet in Noord-Sotho kan saamgevat word as:

Die probleem van "Europese standaarde" soos Kern (1969, p. 5) dit stel, waaraan die Noord-Sothosonnet gemeet word. Groenewald (1979, p. 50) onderstreep hierdie probleem verder as hy sê dat die Noord-Sothosonnet van dié in die Europese tale verskil ten opsigte van die ritmiese patrone aangesien:

"die onderskeie tale nie ekwivalente fonologiese sisteme het nie."

Die oënskynlike gebrek aan harmonie tussen die vormlike aspek enersyds en die inhoudelike aan die anderkant.

1.2.0 Hantering van die stof

Volgens Belcher (1969, p. 7) is daar altyd op deduktiewe wyse na die sonnet gekyk en het kritici 'n hele reeks "sonnetwette" afgelei waaraan sonette moes voldoen. Hierdie wette is dan onverbiddelik toegepas met die uiteindelijke resultaat dat die sonnet gebuk moes gaan onder 'n twyfelagtige

posisie in die literêre teorie. Hierdie kritiek is natuurlik onaanvaarbaar aangesien daar in die literatuur baie sonnette is wat die bestaan en voortbestaan daarvan verseker.

Die moontlikheid dat die sonnet van sy waarde kan inboet as gevolg van die baie reëls waaraan dit moet voldoen, word nie uitgesluit nie. Grové (1977, p. 124) is ook hierdie mening toegedaan as hy sê:

"'n Digvorm soos die sonnet wat aan soveel reëls moet beantwoord, kan maklik in 'n leë vernufspel ontaard, en daar is dan ook dikwels minagtend na die sonnet verwys."

Die teenoorgestelde is egter van meer belang, want 'n digter wat sy sout werd is, sal juis baie vryhede binne hierdie beperkinge geniet. Grové gaan verder deur op dieselfde bladsy hierna te verwys:

"In die sonnetvorm is daar niks willekeurigs nie, en by 'n digter van formaat bly dit hoegenaamd nie slegs 'n meganiese aanwending van reëls nie."

Vergelyk ook in dié verband Vestdijk (1950, p. 148):

"Het sonnet is dus allerminst een eentonige vorm, integendeel het munt uit door grote rijkdom en een ongehoorde variabiliteit."

Die vraag wat nou ontstaan is hoe daar te werk gegaan moet word om die algemeen-basiese wette wat die sonnet ten grondslag lê te ondersoek? Die antwoord hierop lê opgesluit in die feit dat die sonnetvorm in die eerste plek poësie is. Die ondersoeker moet homself eers vergewis van die algemeen-fundamentele kenmerke wat die poësie ten grondslag lê. Aangesien hierdie veld 'n studie op sy eie tot gevolg kan hê, word vir die doeleindes van hierdie studie nie gepoog om die wese van die poësie as sodanig te probeer bepaal en te motiveer nie. 'n Aannee van die fundamentele kenmerke van die poësie soos uiteengesit deur Cloete (1976, Klasaantekeninge) word gemaak, wat hoofsaaklik as basis gebruik sal word vir die bestudering en plasing van die sonnet in Noord-Sotho in die groter raamwerk van die poësie as hoofgenre. Vergelyk in die verband Hoofstuk 2, (pp. 53, 54).

Binne die groter raamwerk van die poësie met sy algemeen-fundamentele kenmerke kan die sonnetvorm binne perspektief geplaas word.

Die tweede logiese stap is om die sonnet as digvorm binne sy eie raamwerk te ondersoek om sodoende die distinktiwe kermerke te kan bepaal wat die sonnet ten grondslag lê. Die ondersoek kan hoofsaaklik vanuit twee benaderingswyses geskied, naamlik:

- i. Op deduktiewe grondslag,
- ii. Op induktiewe grondslag.

Vergelyk die benadering wat Belcher (1969, p. 7) volg. As 'n ondersoek op deduktiewe grondslag plaasvind, is die resultaat negatief van aard. Die gevolg hiervan is dat die ondersoeker 'n hele reeks "sonnetwette" begin formuleer waaraan alle sonnette moet voldoen. Die onverbiddelikheid waarmee hierdie sogenaamde wette dan toegepas word, skep 'n milieu van agterdog en twyfel waarmee die sonnet in die literêre teorie bejeën word. Vergelyk ook die standpunt van Grové (1977, p. 124) in dié verband.

As die ondersoeker egter die sonnet op induktiewe grondslag vir homself laat spreek, kan uit die bestaande sonnettekuns (Belcher, 1969, p. 7):

"basies ooreenstemmende wetmatighede of neigings nagegaan word om daaruit wette af te lei."

Die sonnet moet dus sy eie wette, binne die kleiner raamwerk van die sonnet as sub-genre van die poësie, vir homself bepaal. 'n Belangrike faktor wat nie deur Belcher genoem word nie moet bygevoeg word, naamlik die feit dat die kleiner raamwerk van die sonnetvorm alleenlik bepaal kan word teen die agtergrond van die groter raamwerk van die poësie as hoof-genre. Alleen dan sal 'n poëties-verantwoorde waardebeoordeling gemaak kan word. Met hierdie poëties-gefundeerde norm as basis moet dan na elke sonnet afsonderlik gegaan word om te bepaal in hoeverre dit daaraan voldoen.

'n Derde faktor wat hier nie buite rekening gelaat moet word nie, is dat aanvaar moet word dat die voltooide sonnet binne hierdie poëtiese raamwerk 'n "outonome organiese werklikheid" is soos Belcher (1969, p. 7) dit noem. Wanneer die sonnet dan voltooi is, staan dit los van die werklikheid en

die digter. Elke sonnet spreek dan, binne die groter raamwerk, vir homself, stel sy eie werklikheid en eie norm.

Om die sonnet as digvorm in die Noord-Sothopoësie na behore te kan ondersoek sal die volgende drie beginsels nie uit die oog verlore mag gaan nie.

Die sonnet in Noord-Sotho sal in die eerste plek geplaas moet word teen die agtergrond van die Noord-Sothopoësie as geheel. Hierdie groter raamwerk van algemeen-fundamentele kenmerke moet as basis van die sonnetvorm dien, 'n vertrekpunt om by 'n doeltreffende, poëties-gefundeerde waardebeplating te kan uitkom.

In die tweede plek moet binne die kleiner raamwerk van die sonnetvorm as sub-genre gesoek word na grootste gemene delers wat die sonnet as digvorm ten grondslag lê. Hierdie kenmerke sal dan die distinktiwe kenmerke genoem word wat beskou moet word as onvervangbaar, inherent eie aan die sonnetvorm. In die verband sal daar in die loop van die studie sterk geleun word op die bevindinge van R.K. Belcher (1969) in sy ondersoek na die "Grondslae van die Sonnetvorm".

In die derde plek moet daar gelet word op die uniekheid van elke sonnet afsonderlik. Elemente van variasie of afwyking hoef nie noodwendig diskwalifiserend van aard te wees nie, tensy dit goed gemotiveerd is. Vergelyk De Groot (1946, p. 49) as hy sê dat korrespondensie en variasie tot die wese van alle versbou behoort, mits dit gemotiveerd en funksioneel aangewend word.

Met hierdie drie hoofbeginsels as grondslag sal vervolgens respektiewelik aandag gegee word aan:

- i. 'n Hoofdelike indeling van die Noord-Sothopoësie met besondere verwysing na die ontstaan van die sonnet in Noord-Sotho en die plasing daarvan binne hierdie groter raamwerk.
- ii. Die ontstaan en ontwikkeling van die sonnet as digvorm met besondere verwysing na die verskillende sonnetvorme.
- iii. 'n Waardering van die sonnet in Noord-Sotho gemeet aan die kenmerke wat die sonnetvorm ten grondslag lê binne die besondere raamwerke van distinktiwe en algemeen-fundamentele kenmerke.

1.3.0 Die vertaling van die sonette

Een van die groot probleme wat ontstaan het in die verloop van die studie was die vertaalproblematiek. Nie "vertaling" as sodanig nie, maar wel vertaling op so 'n wyse dat korrekte insig en begrip daardeur moontlik gemaak kon word.

Om hierdie probleem te oorkom is in die eerste plek gebruik gemaak van 'n proefpersoon, mnr. J.A. Mashao. Met sy hulp kon elke gedig volledig bespreek en in perspektief geplaas word. Dit het geresulteer in goeie begrip en evaluering.

In die tweede plek is kers opgesteek by 'n artikel oor die aard en problematiek van vertaling van Swanepoel (1980, pp. 20-34). Die enigste twee moontlikhede, wat as benaderingswyse tot die vertalingspraktyk gevolg kan word, blyk (pp. 29, 30) die letterlike en vrye vertalingswyse te wees. Eersgenoemde streef daarna om 'n vertaling te doen wat so na as moontlik aan die oorspronklike teks moet wees. Omdat dit die ontvanger na die teks bring, is baie probleme ondervind om hierdeur 'n vertaling aan te bied wat in die poësie 'n duidelike begrip van die gediginhoud kan bewerkstellig. Die ander moontlikheid, naamlik 'n vrye vertaling (pp. 30, 31) is daarom aanvaar as die bes moontlike manier om die teks by die ontvanger 'n inslag te laat vind. Vergelyk die volgende aanhaling (p. 31) wat die uitgangspunt van vertalingswyse in die studie is:

"Waar letterlike vertaling hom in die eerste plek toespits op wat die teks sê en hoe dit gesê word, is die klem hier (d.i. die vrye vertaling) hoofsaaklik op wat die strekking van die teks is, en hoe ek dit op die natuurlikste wyse in my eie taal sê." (Onderstreping van my).

Gerieflikheidshalwe is al die vertalings direk na die oorspronklike teks verskaf. Selfs waar dieselfde teks meer as een keer gebruik is, is die vertaling ook herhaal.

Die Noord-Sotho-aanhalings is nie herskryf in die semi-konjunktiële sisteem nie, dit lyk net soos in die oorspronklike teks. Dit geld egter nie aanhalings uit sekondêre bronne waar bogenoemde stelsel wel gevolg is nie.

Die agtervokale [ɛ] en [c] is egter van kappies voorsien waar dit nie gebruik is nie. Dit is gedoen met die oog op uitskakeling van verwarring, veral wat die rymelement betref.

2.0 DIE NOORD-SOTHOPOËSIE MET BESONDERE VERWYSING NA DIE SONNETVORM

Die poësie van die Noord-Sothovolk, soos die van die Bantoetale oor die algemeen, word deurgaans op 'n kultuur-historiese grondslag ingedeel. Twee fases in die bestaan van die Noord-Sothopoësie word aangedui, naamlik die tydperk voor die kontak met die blanke, en die tydperk daarna. In die poësie word dan onderskeidelik gepraat van 'n tradisionele teenoor 'n moderne poësie om hierdie twee fases te tipeer.

In hierdie hoofstuk sal gepoog word om die aandag oorsigtelik te fokus op die volgende aspekte:

In die eerste plek sal gekyk word na die beïnvloeding tussen blanke en Bantoe en die gevolge daarvan op die groei en ontwikkeling van die Bantoe-poësie in besonder.

In die tweede plek sal enkele beskouinge en indelings van die Noord-Sothopoësie van nader bekyk word om sodoende die aandag te kan vestig op die terminologiese verwarring wat daaruit voortvloei.

In die derde plek sal gepoog word om 'n hoofdelike indeling van die Noord-Sothopoësie te maak wat op literêr-teoretiese grondslag gebaseer is. Die uiteindelijke oogmerk is dan om die sonnetvorm as sub-genre binne hierdie groter raamwerk in perspektief te plaas.

2.1.0 Die beïnvloeding in die verskuns tussen blanke en Bantoe

'n Faktor wat die groei en ontwikkeling van die Bantoeletterkunde oor die algemeen ingrypend verander het, was die kontaksituasie tussen blanke en Bantoe. Die woordjie "verander" word deur die meeste kritici gebruik. Dit sou egter baie beter wees om te sê dat 'n nuwe veld, wat die letterkunde betref, hierdeur vir die Bantoe ontsluit is. Skoling, die be-meestering van die skryfkuns en die aanleer van Europese tale met die gepaardgaande breër visie en nuwe horisonne, het die Bantoe in staat gestel om hierdie nuwe aansig van die letterkunde te ervaar. Voor die koms van die blanke het daar vir die Bantoe slegs 'n mondelinge prosa, poësie en drama bestaan waarmee hy baie goed vertrouwd was en ook met meesterlikheid beoefen het.

Dit is veral in die verskuns waar die beïnvloeding aanvanklik groter was as of die prosa- of die dramagenre's. Dit bly egter 'n probleem om presies aan te dui of die "vernuwing" geheel en al te wyte was aan blanke beïnvloeding. Die vraag wat deur sommige kritici gevra word is of daar nie dalk 'n proses van natuurlike evolusie kon plaasgevind het nie? Vergelyk Roux (1970, p. 45 e.v.) waar hy daarop wys dat die kentering wat daar in die poësie van die Bantoe ingetree het nie geheel en al toegeskryf kan word aan blanke beïnvloeding nie, maar ook gesien moet word as:

"die moontlike resultaat van 'n normale ontwikkelingsproses wat daar op die literêre terrein kan plaasvind."

Hierdie proses van evolusie wat op die literêre terrein kan plaasvind, kan nie betwis word nie. Dit is egter moeilik om te glo dat die sogenaamde "nuwe poësie" sonder kontak met die blanke en die gevolge daarvan tot stand sou kon kom. Daar het tog ten opsigte van die inhoud en vorme van die Bantoepoësie sekere invloede plaasgevind wat andersins (sonder kontak met die blanke) nie moontlik sou gewees het nie.

Groenewald (1968, p. 113) sê dat beïnvloeding in die verskuns hoofsaaklik vanuit drie gebiede plaasgevind het, nl. die godsdienstige vlak, die opvoedkundige vlak en die literêre vlak.

Die beïnvloeding in die verskuns van die Bantoe sal vervolgens bespreek word deur hierdie vlakke as uitgangspunt te aanvaar. Dit is veral op die literêre vlak waar beïnvloeding hoofsaaklik bespreek gaan word met die fokus op rym as 'n nuwe verstegniek, die bereiking van harmonieuse ewewig binne die gedig soos vergestalt in die integrering van die uiterlike en innerlike boustene tot subjektiewe ekspressie, en eksperimentering met digvorme, veral die sonnetvorm.

2.1.1 Beïnvloeding op Godsdienstige vlak

Omdat die sendelinge die eerste skrywers in die Bantoetale was, moet die ontstaan en ontwikkeling van die geskrewe Bantoeliterkunde direk aan hierdie tydperk gekoppel word. Die sendelinge was ongelukkig nie so vertrouwd met veral die struktuur van die verssisteme in die Bantoetale nie. Die meeste kerkliedere is daarom geskryf in 'n metriese patroon wat eie aan die Europese tale se sisteme was. Die waarde van hierdie tydperk lê daarin

dat, ten spyte van die aanvanklik wankelrige treë, hier 'n nuwe begin ge= maak is in 'n veld wat nog heeltemal on-ontgin gelê het.

2.1.2 Beïnvloeding op opvoedkundige vlak

Aanvanklik het die Bantoetale nie die erkenning van owerheidsweë op onderwysgebied gekry as waarop dit geregtig was nie. Moedertaalonderwys was nie verpligtend nie en daarom verskyn daar maar relatief min werke in die betrokke tale tot en met die vroeë vyftigerjare. Dié ongelukkige toe= drag van sake het egter gou verander sodat Mothoa (1963, p. 371) dit as die begin van die bloeitydperk in die letterkundes van die Bantoe bestempel het. Groenewald (1968, p. 108) merk op dat hierdie opbloeitoevallig saamgeval het met die huidige regering se bewindsoorname. 'n Beleid van moedertaal= onderrig vir alle bevolkingsgroepe is voorgestaan en deurgevoer. Ook die instelling van Radio Bantoe met al sy vertakkinge was 'n groot inspuiting en inspirasie vir swart skrywers.

Namate skoling plaasgevind het, het die Bantoe self die pen opgeneem en in sy eie taal begin skryf. Dit alleen was miskien die grootste ommeswaai wat die letterkunde van die Bantoe belewe het, naamlik die feit dat daar nou nie meer net 'n mondelinge of sogenaamde tradisionele letterkunde was nie, maar 'n nuwe veld betree is in die vorm van 'n geskrewe letterkunde wat nuwe vereistes en maatstawwe gestel het. Skoling het die horisonne ver= breed want geletterdheid het die Bantoe in staat gestel om nuwe velde op literêre gebied te ervaar en hom geprikkel om daarmee te eksperimenteer.

2.1.3 Beïnvloeding op literêre vlak

2.1.3.1 Rym as 'n nuwe verstegniek

A. Die mondelinge poësie

Rym word in die Bantoetale slegs by die sogenaamde moderne of ge= skrewe poësie aangetref. In die mondelinge poësie tref ons die vrye versvorm aan waar rym en reëlmaat nie so 'n belangrike rol speel nie. Ander vormelemente, wat karakteristiek aan die vrye versvorm is, word aangetref. Vergelyk in die verband Vestdijk (1950, p. 25) waar hy daarop wys dat verlies aan elemente soos rym en reëlmaat in die "vers libre" gekompenseer word deur ander vormelemente wat hy tipeer as:

"een rijkere beeldvorming, een veelvuldiger toepassing van het herhalingsprincipe en een grotere rhythmische bewogenheid."

Die "herhalingsprincipe", wat ook een van die fundamentele kenmerke van alle poësie is, kry sy beslag in die vrye versvorm (resp. die Bantoe se mondelinge poësie) in die volgende elemente wat deur Vestdijk (1950, p. 63) "pseudometrische" eenhede genoem word:

"er valt een zekere regelmaat in de opeenvolging der volzinnen te bepseuren; 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 ook veral het procédé van de opsomming: het opeenstapelen van substantieven of adjectieven . . ."

Duidelikheidshalwe moet daarop gewys word dat die prinsipes van herhaling en skakeling soos hierbo aangehaal, nie noodwendig vir die mondelinge poësie gereserveer word nie. Dit kan ook 'n belangrike struktuurmiddel wees in die geskrewe poësie vir die konstituering van versreëls, strofes of selfs 'n hele gedig. In die mondelinge poësie word die potensialiteite daarvan met groter intensiteit benut.

a. Herhaling in Noord-Sotho

Groenewald (1966, pp. 70-84) beskryf die herhalingslemente wat die korrespondensie van verstegniëse eenhede bewerkstellig volledig en lig dit toe met gepaste voorbeelde. 'n Samevattende opsomming van die herhalingslemente word hier as belangrik geag sodat rym as 'n nuwe verstegniek in die geskrewe poësie in 'n beter perspektief geplaas kan word.

Die herhalingslemente wat hy (Groenewald) in die Noord-Sothopoësie onderskei, is segmentele gehele (woordgroepe), woordgedeeltes, woorde, stamme en woordkerne. Die aanwending van hierdie herhalingslemente verskil van rym daarin dat dit nie noodwendig aan die einde van 'n versreël opereer nie, maar soos Groenewald (p. 70) sê:

"selfs patroonloos in die versreëls versprei kan lê."

Op grond hiervan maak hy dan 'n onderskeid tussen gebonde en ongebonde herhaling van die herhalingselemente. Gebonde herhaling kan weer ingedeel word in parallelle en gekruiste herhaling.

i. Ongebonde herhaling

Die werkwoordwortel of -kern

"-tseb-" word ongebonde herhaal in die volgende aanhaling deur Groenewald (p. 71):

"Bahlalê ba-dutšêng Leboa ba-go-tseba, -
ditsêbê tšê di-thêêlêditšêng di-kwele;
E-šitilê le mahlasêdi a Bohlabêla a -bônê; -
tšhwêu ya Bodikêla e-tseba kgôrô-ya-Kôpanô.
O-a-tsebja motse-mogolo molla-kitikiti; - o-tsebja
le kgolê ka mošê ga mawatlê,
Le ba-agilêng dithabêng ba -tseba Tshwane -
motse wa Tshwane o-tsebja gôhlêgôhlê,
Go-tsebja motse-mogolo ga Mmamelôdi, - kgôrông
ya bômogalê-Paulô-a-Mabasa."

(Die slimmes wat in die noorde bly, ken die
plek, die luisterende ore het gehoor;
Dit het selfs die oosterstrale verhinder dat hulle kan
sien; die wit van die weste ken die binnehof van eenheid.
Hy word in die groot stad van voetgedruis geken;
selfs in die verte aan die oewer van die see word hy geken.
Selfs hulle wat in die berge bly, ken Pretoria,
Pretoria word oral geken,
Die groot stad van Mmamelôdi word in die
binnehof van die held Paul van die base geken).

ii. Parallelle herhaling

In die volgende aanhaling van Groenewald (p. 73) word die impera-
tief "kwang" aan die begin van die versreëls herhaal terwyl die
lokatiewe naamwoorde "sebakêng" en "marung" in die slotposisies
van die versreëlsegmente herhaal word.

"Kwang nōng go-duma sebakēng - bōnang
go-akalala marung.

Fase e-tšhaba go-wēla meetseng.

Kwang gē e-rōra marung, e-duma
e-ganētša sebakēng

(Hoor die aasvoël in die ruimte dreun,
sien (sy) geswewe in die wolke.
Op die grond is hy bang hy val in die water.
Hoor as hy in die wolke brul; hy dreun
terwyl hy in die ruimte stry.)

iii. Gekruiste herhaling

Die herhalingselement aan die einde van die versreël word herhaal in die beginposisie van die daaropvolgende versreël. Dit vorm eintlik deel van skakeling wat naas die herhalingsprinsipe in Noord-Sotho 'n belangrike rol speel in die konstituering van die versreël - en strofestructuur. Vergelyk die volgende aanhaling uit Groenewald (p. 74):

"Ikhomolêlê sammene,
Nka-re sammê a-lla,
Ka-dulêla dipapalô
Papalô tšê se-nang mohola
Mohola e-le go-bêlêga sammene,
Uwee-e, uwe-e, uwe - eie - ee"

(Wees stil moeder s'n,
Sou moeder s'n huil
Dan gaan sit ek om te speel,
Speletjies sonder doel
Die (enigste) doel is om moeder s'n op te pas,
Uwee-e, uwe-e, uwe - eie - ee)

b. Skakeling in Noord-Sotho

Groenewald (1966, pp. 75-77) onderskei die volgende skakelingselemente wat werksaam is in die konstituering van die versreël- en strofe=struktuur van Noord-Sotho, naamlik 'n woordgroep, 'n woord en 'n woord=stam of 'n -kern.

i. Skakeling d.m.v. 'n woordgroep

Vergelyk Groenewald (p. 77) waar die woordgroep "mmele o-fiša" as skakelingselement optree.

"A-o-tsêna ka gare motse mmele o-fiša,
Mmele o-fiša pelô e-rothotha,
Mokôkôtlô o-tutêtšwa ke ngwana badimo."

(Dan gaan sy die midde van die stat binne
(terwyl) haar liggaam brand;
Die liggaam brand (en) die hart slaan,
(Haar) rug word deur die kindjie van die gode verwarm.)

ii. Skakeling d.m.v. 'n woord

Vergelyk Groenewald (p. 76) waar die woord "Tlatša" as skakelings=element optree.

"Fututša mabu re-yê Tlatša
Tlatša-Kgôrôgêla-kolobê sôdi la
Mmapulana-a-Ngwakô."

(Ploeg die aarde dat ons na Tlatša kan gaan,
Tlatša wat Mmapulana van Ngwakô se
wildevarke versamel.)

iii. Skakeling d.m.v. 'n woordstam of -kern

Vergelyk Groenewald (p. 76) waar die woordstam/-kern "-lôt-" optree as skakelingselement.

"Modjadji mmal'a kgobêla,
Kgobêla ke-lala tsela
Ke mohlôlô 'se-na molôti
Ke-lôtwa ke mabu a tsela."

(Modjadji mmal'a kgobêla,
Kgobêla ek slaap op pad,
Dis 'n wonder sonder bewaarder,
Ek word deur die grond van die pad bewaar.)

B. Die geskrewe poësie

In die geskrewe poësie van die Bantoetale tref ons veral die rymvorm aan wat die ekwivalent is van eindrym in die Europese letterkundes. Oor die moontlikhede en doeltreffendheid van rym as 'n verstegniese middel in die Bantoetale hang nog 'n vraagteken. Dit is noodsaaklik om hier 'n oorsigtelike beskouing te gee oor die standpunte van Bantoeletterkundiges in verband met rym en die moontlikheid daarvan binne die Bantoepoësie. Die noodsaaklikheid daarvan spruit uit die studie vanself omdat rym 'n belangrike rol beklee in die totale sonnetstruktuur. Vergelyk Hoofstuk 1, p. 6 waar melding gemaak is van die feit dat Groenewald die "sonnette" van Matlala bevraagteken en daarop wys dat die sogenaamde rym wat tipografies onderskei kan word, verval omdat sy sonnette verstegnies op 'n ander grondslag uitgemeet is. Dit het meegebring dat sy (Matlala) se "sonnette", anders as die tipografiese voorstelling uit minder as veertien versreëls bestaan.

a. Enkele beskouinge oor rym in die Bantoetale van Suid-Afrika

i. Lestrade (1930, pp. 118-120)

Hy is van mening dat rym nie suksesvol as verstegniese middel in die Bantoetale aangewend kan word nie. In die mondelinge poësie het rym nie bestaan nie. Hy maak dan die gevolgtrekking dat rym 'n vreemde verstegniese middel is wat deur die Sendelinge in die Bantoepoësie ingevoer is, veral in die kerklied waar rym 'n besondere posisie beklee.

Die redes waarom hy rym as onsuksesvol tipeer is tweërlei van aard. In die eerste plek werk die sterk aksent wat op die tweede laaste lettergreep geplaas word slegs vroulike rym in die hand wat maklik eentonigheid tot gevolg kan hê. In die tweede plek behoort supra-segmentele rym 'n dominante posisie bo segmentele rym in te neem.

Kritiek op die siening van Lestrade sluit aan by die van Groenewald (1966, pp. 54-56) en (1968, pp. 114, 115). In die versleer word oor die algemeen slegs van fonologiese eienskappe gebruik gemaak as 'n rymskemaseringsbasis. Dit kom daarop neer dat die rymelement klanklik eendersluidend ervaar word. Klem of aksent kan om die rede nie as skemaseringsbasis gebruik word nie.

'n Verdere probleemsituasie wat verwarrend optree is die feit dat "klem" of "aksent" nie in die Bantoetale as 'n foneem onderskei word nie. Die supra-segmentele elemente soos toon word baie min as skemaseringsbasis gebruik. Groenewald (1966, p. 55) gaan van die veronderstelling uit dat:

"die melodiese (toonfonologiese) eindrym effektief kan wees slegs as dit oor minstens drie sillabes versprei is en daar= deur voldoende variasiemoontlikhede bied om 'n bepaalde toon= patroon rymgeskik te maak."

ii. Ramashoana (1934, pp. 12-23)

Hy wys ook daarop dat rym nie as verstegniese middel in die mondelinge poësie van Tswana aangewend is nie. 'n Verdere ooreenkoms van sy siening met die van Lestrade is die feit dat die sendelinge die rymelement in die kerkliedere, en daarom ook die latere geskrewe poësie, afgedwing het. Hy wys egter daarop dat rym wel aangewend kan word met inagneming van die negatiewe resultaat wat die gefluisterde slotsillabe in die hand werk. Wat hy nie in aanmerking neem nie is die feit dat die rymelement nie slegs beperk word tot die laaste vokaal in die slotsillabe nie, maar ten minste gesprei moet lê oor die laaste twee lettergrepe. Beide die vokaal- en konsonantfoneme moet dan in aanmerking geneem word. Vokale alleen het daarom byna geen rymwaarde in die Bantoetale nie.

iii. Vilakazi (1938, pp. 105-134)

Hy was besonder suksesvol om rym as 'n verstegniese middel in Zoeloe te realiseer. Die vereiste wat hy stel is dat die rymelement ten minste oor die laaste twee sillabes eendersluidend ervaar moet word. Dit beteken dat die konsonant- en vokaalfoneme beide in aanmerking

geneem moet word vir die suksesvolle implementering van rym. Vokaal= rym alleen skep besondere probleme en min moontlikhede vir variasie as die gefluisterde slotsillabe en die betreklik min vokaalfoneme onderskeidelik in aanmerking geneem word.

'n Volledige lys van konsonantfoneme wat hy as rymgeskik beskou, word op pp. 128-131 met gepaste voorbeelde uiteen gesit. 'n Samevattende opsomming hiervan word ook deur Groenewald (1966, pp. 57-58) in Afrikaans gegee.

iii.(a) Bilabiale konsonante

Vergelyk die volgende voorbeelde in Zoeloe:

iphaba (platvoet, onbeholpe persoon)

ubaba (vader)

imbobo ('n opening, 'n gat)

upopo (papaja)

impuphu (meel)

imbubu (fyn gras, dons)

Die m moet as gevolg van nasalisasie afsonderlik gehou word.

iii.(b) Dentilabiale konsonante

vela (te voorskyn kom)

fela (sterf vir)

iii.(c) Alveolêre konsonante

amatata (lang bakkebaarde)

amathatha (weerhake)

amadada (eende)

intandi (beminde)

akuntandi (is geen beminde/voorkeur)

itwètwe (senuagtigheid)
isidwèdwè ('n slordige mens)

umsizi ('n helper)
umzisi (wegnemer)

ukususa (om te verwyder)
ukuzuza (om die oorhand te kry)

ukulola (om skerp te maak)
ukurola (om te verdien)

Die alveolêre vokaal moet afsonderlik gehou word.

iii.(d) Prepalatale konsonante

ikatshana ('n katjie)
isikhashana ('n tydjie)

ikatshana ('n katjie)
ukukwênêtana (om mekaar te skuld)

isikhashana ('n tydjie)
ubisana ('n bietjie melk)

Die prepalatale j rym vanweë sy stemhebbende kwaliteit nie met die ander, dit wil sê stemlose, prepalatale affrikate nie, maar eerder met die stemhebbende alveolêre d en die stemhebbende velêre g.

amaJuda (Jode)
ukududa (om te vleï)

amaJuda (Jode)
ukuguda (om droog te melk)

iii.(e) Velêre konsonante

amagagasi (golwe)
amakhosikazi (die koning se vrouens)
amakhazi (twyfelaars)

iii.(f) Glottale konsonante

Die frikatiewe stemlose h rym met die stemhebbende h

iii.(g) Suigklanke

Die radikale en geaspireerde vorme van die dentale, palato-alveolêre en laterale suigklanke rym sonder meer.

ukuxhala (om te verlang)

ukuqala (om te begin)

icala ('n fout)

ukuchuma (om beroemd te word)

ukuqhuma (om te ontplof)

ukuxhuma (om te spring)

Die stemhebbende suigklanke sal in enige kombinasie rym.

ukugxuma (om op te spring)

ukugquma (om te kla)

Die samevatting hierbo, soos deur Groenewald aangehaal, gee vir 'n mens 'n baie duidelike beeld van hoe die rymelement in Zoeloe (resp. die Bantoetale) benader moet word. Dit verklaar ook grootliks die probleme wat ondervind is met suksesvolle rymaanwending omdat die meeste sisteme gebou is na analogie van die Europese sisteme. Vergelyk Groenewald (1968, p. 115) waar hy sê dat Vilakazi se betoog daarop neerkom dat:

"die foneemsisteem van elke taal die wesenlike aard van die rymelement vir daardie taal bepaal en dat dit te wagte moet wees dat die rymelement in Afrikaans, Engels en ander tale in beginsel onderling sal verskil, soos hulle ook van dié in Zoeloe sal verskil."

iv. Groenewald (1966, pp. 54-69)

In sy ondersoek na die struktuur van die verssisteem in Noord-Sotho bevind hy onder andere dat die strofe nie gekonstitueer word deur die rangskikking van toonfoneme nie (vergelyk, p. 54). Hy gaan egter van die veronderstelling uit dat melodiese eindrym wel moontlik kan wees indien dit oor minstens drie sillabes versprei is om sodoende voldoende variasiemoontlikhede te bied om 'n toonpatroon rymgeskik te maak. Indien die toonpatroon oor twee sillabes rymgeskik gemaak wil word, is dit volgens hom reeds moeilik om daar= deur 'n strofestructuur te probeer bepaal. Die gevolgtrekking waar= toe hy dan kom is, (p. 55) dat toonfoneme nie in Noord-Sotho gerang= skik word vir die rym van versreëls nie.

Rym word wel in Noord-Sotho aangetref, is beperk tot die geskrewe poësie en is die ekwivalent van eindrym in die Europese poësie. Dit word bewerkstellig deur (p. 55):

"'n segmentele fonologiese ooreenkoms tussen die laaste sillabe of sillabes (t.w. die rymelement) van versreëls (resp. vers= reëlsegmente)."

Vergelyk die volgende samevatting van die soorte eindrym wat hy in die Noord-Sothopoësie identifiseer (pp. 64-69). Dit word saamgevat onder twee kategorieë, naamlik membrumrym en veroreëlrym met 'n voorbeeld by elk om dit te illustreer. Die voorbeelde word uit Groenewald as primêre bron aangehaal tensy anders aangetoon.

iv.(a) Membrumrym

Ses vorme van membrumrym word onderskei, naamlik:

iv.aa Kruisrym

Vergelyk Groenewald (p. 65)

"Marega a-fihlilē - go-hubala le megaba
Mô godimo ga dithaba, - lehlabula lōna le-phuthilē."

(Die winter het gekom en die bergsering is rooi
Hierbo in die berge. Die somer het (die veld) deurkruis.)

iv.ab Opeenvolgende rym

Vergelyk Groenewald (p. 65).

"Ke thaba se-nwa-mêetsi-Ngwaritsi, - e-nwa e-
šîêla Batau le Bakgaditsi
Ke thaba se-rwala-dihlaga, - dihlaga dibô
tša bôdithaga.

(Ek is die berg, die drinker van die Ngwaritsi rivier
se water. Hy drink en laat ook vir
die Batau en die Bakgaditsi oorbly.
Ek is die berg, die nessie-draer, die nesses,
die vestings van die vinke.)

iv.ac Gelyklopende rym

Vergelyk Groenewald (p. 65).

"Eriê ka 'tšatši lê leng - kgôši a-iphêtolâ modiitšana
A-apara tšê tlhagêtšeng, - tšê tala, tša mathatana!"

(Toe op 'n sekere dag het die koning homself in 'n armoedige verander.
Hy trek toe ou, verslete en vertoingde klere aan.)

iv.ad Volgehoue rym

Vergelyk Groenewald (p. 66).

"Letšatši lê fišang, - ke lê-mo-lapišang;
Leêtông mô a-yang - ke mang a-go-tsebang."

(Dit is die warm son wat hom vermoei;
Wie weet waar (sy) reis heen gaan.)

iv.ae Onderbroke rym

Vergelyk Groenewald (p. 66).

"Mahlō a lesōgana - le a kgarebē a-gahlana
A-kgōna go bolēla - polēlō yē bosana.

(Die oë van die jongman en die meisie ontmoet mekaar,
Hulle kan 'n soeterige taal praat.)

iv.af Halwe rym

Vergelyk Groenewald (p. 67).

"Ke lenaba ke-thōpa batho; - ke molōhlanyi
se-phuma ditšhaba,
Ke-fihla go-namēlwa dithaba, - go-kgoba le
go-ēpa digwere."

(Ek is 'n vyand, ek roof mense; ek is 'n aanhitser
ek breek volkere op,
Kom ek aan, word berge beklouter om te versamel
en wortels/bolle te grawe.)

iv.b Versreëlrym

Hy onderskei vier vorme van versreëlrym. Hierdie tipe rym is veral
werkzaam tydens die afbakening en konstituering van strofes en sekere
digsoorte soos byvoorbeeld die sonnetvorm en die kwatryn.

Vergelyk Matlala (s.j., pp. 66-67).

Lentswê

O! Motšhwatšhwasêdi motšhwatšhwasêla	a
Dipôta, na ke êfe pôta ya pelô	b
E ka êmang o tšhwatšhwasêla? Phoromêla	a
E matla, matšiba ka wêna a bolelô,	b
Le mekônya e ya batalala. O thunya ka mebotô	c
Ya tsêbê le bjôkô, thôka e kgôna go ratha	d
Motho matšutšubêng a phatla, mogôši le magoto	c
A tlhatswana mala ka tshoša maratha, -	d
A re tha a hwêtsa a le têtêtêtêng	e
Yê khwibidu, têtêtêtêng ya matlhôlê!	f
E sale wêna tautona o fitlha tsêbêng	e
Tša bagalê, o wa puruma gôtlhê go fôlê	f
Kwatha, go boyê go tsogê kwadi a marumô. -	g
Matla a lentswê a feta ntlha a lerumô.	g

(Die Woord)

O, die vlymskerpe, deurboorder van
Die mure, watter muur van die hart is daar
Wat teen jou bestand kan wees as jy steek? Held
Wat sterk is, onoorkombare driuwe is maklik vir jou
om oor te steek,
Ook die steiltes is vir jou plat. Jy bars deur die heuwels
Van ore en harsings, die kerie kan oopkloof
Die voorkop van 'n mens, die kaptein en die hoofmanne
Dood mekaar met swaarde, -
As hulle agterkom bevind hulle hulleself binne
'n Rooi stroom, die rooi stroom van dooie bloed!
As jy, leeumannetjie, by die ore van die dapperes kom
En dreig, koel alles af,
Doodstil!: dan kom daar weer die gesang van vrede: -
Die mag van die woord is sterker as die swaard.

iv.bb Paarrym

Die meeste van die koeplette in die sonnette wat op die Shakespeari= aanse lees geskoei is, eindig met paarrym. Vergelyk die volgende voor= beelde uit Matlala (s.j., p. 67) en Matsêpê (1975, p. 15) onder= skeidelik.

"Khwatha, go boyê go tsogê kwadi a marumô. g
Maatla a lentswê a feta ntlha a lerumô." g

(Doodstil: dan kom daar weer die gesang van vrede. -
Die mag van die woord is skerper as die swaard.)

"Thatô ya gago le gê o ka e dira sehuba, g
O kolobê ya morago, mešitô pele e a huba." g

(Jou wil, al sou jy dit ook kon uitvoer, griep,
Jy is veragtelik, die voetslae is hoorbaar daar voor.)

iv.bc Omarmingsrym

Vergelyk Groenewald (1966, pp. 68, 69).

"Hlôgwana tšê - di-a-š <u>oma</u>	a
Di-momilê - leral <u>ana</u>	b
Ga-di-lapê - di-fô-m <u>oma</u> .	a
Pelông tšôhlê - e-a-thu <u>ša</u>	a
Tšê nyamišang - tšê thabi <u>šang</u> ;	b
Barongwa - ba-a-ikhut <u>ša</u>	a

(Hierdie koppies werk
Hulle hou die toutjies vas
Hulle word nie moeg nie, hulle hou dit maar net vas.

In al die harte help dit;
Diê wat bedroef is, diê wat verbly is;
Die boodskappers rus hulleself uit.)

Vergelyk Groenewald (p. 69).

"Ê, ke-hōlōfētšē - yō a-ntiišang.	a
Ke montlhabanēdi - yō a-nkēmēlang.	a
Le gē go-atilē - ba-ba-ntsogēlang:	a
Jesu o-na le nna - mō ke-patēgang."	a

(Ja, ek vertrou op Hom wat my sterk maak
Dit is my Voorvegter wat vir my instaan.
Selfs al het diegene wat teen my opstaan baie geword:
Jesus is met my waar ek versteek is.)

C. Gevolgtrekking

Dit blyk baie duidelik uit bogenoemde beskouinge dat rym aanvanklik problematies in die Bantoetale was. 'n Beperkende faktor was die oplettergreepstruktuur met die gepaardgaande gefluisterde slotsillabe wat nie voldoende variasiemoontlikhede gebied het nie.

Om die rymelement suksesvol aan te wend moet dit verleng word na ten minste die laaste twee sillabes van die laaste woord in die versreël of die -segment soos deur Groenewald aangetoon. Dit bring mee dat eindrym en middelrym in Noord-Sotho geïdentifiseer kan word.

Om die rymelement doeltreffend aan te wend moet sowel die konsonant=foneme en vokaalfoneme in aanmerking geneem word vir skematiserings=doeleindes.

Baie van die digters in die Bantoetale slaag op 'n besondere manier daarin om te bewys dat rym wel effektief in die onderskeie tale aangewend kan word. Vergelyk bv. die samevattinge van Vilakazi en Groenewald hierbo.

2.1.3.2 Harmonieuse ewewig binne die gedig:

Innerlike en uiterlike vormgewing

Omdat die gedig 'n verkonkretisering is van 'n innerlike en uiterlike vorm om volkomeheid te bereik, vereis dit besondere vernuf en vermoëns van die digter. Dit vereis 'n volkome integrasie van kwantitatiewe en kwalitatiewe boustene om meerduidigheid in die gedig na vore te laat tree. (Vergelyk Hoofstuk 2, pp. 53, 54).

Die mondelinge poësie konsentreer veral op die objektiewe verhalings van die konkrete sonder dat die digter werklik betrokke raak. Die subjektiewe eienskappe wat in sommige van die geskrewe werke na vore tree verteenwoordig 'n nuwe element wat karakteristiek is van die sogenaamde moderne of geskrewe poësie. Die Bantoedigter bly nou nie meer net 'n verteller van buite af nie, maar word 'n aktiewe, betrokke belyer van sy gevoelens en emosies om deur te kan breek na waarheid en insig.

Die volgende twee gedigte word aangehaal en bespreek om aan te toon hoe die digters daarvan vorm en inhoud doeltreffend integreer tot meerduidigheid. Die gedigte word onderskeidelik aangehaal uit Khaas (1966, p. 27) en Mamogobo (1953, p. 29).

Mêetse-dumô a lewatlê

"Afa o re ga a phelê,
Kgane a nô kgôpišêga!

A biloga, a talafêtše,
A tiloga, a phaphamêtše,
A ipôpa, a galêfilê,
A ruthutha, a puputla . . .
Thaka!!

Afa o re ga le kgône
Go khupêtša fase lôhlê;

A pšhikološa, a gôgôbiša,
A nô tliša, a kgobokêtša,
A hlatšêtša maribêng ôhlê,
A lahlêla, a potokêtša . . .
Wêna!!

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

Maphoto a phaphamêtše,
Maphilô ke bilô-bilô,
Gwaša-gwaša!! Phaša-phaša!!
Go hlakane, go senyêgilê.
E! E!

Afa . . . afa . . . ga a phelê;
Kgane . . . kgane . . . ke a lôra;

A fihlilê, a biloga
A galêfilê, a gakêtše bjang,
A rôbakanya, a ribološa,
A dumiša, a go dumiša,
Eya!

E, e, wêna ga a phelê,
Kgane phelô o ra bofe?

Bôna gore a fihla kae,
Gôna kua mahlô a sa fihlêng;
Bôna gore a talafêtše bjang,
A swana le marumatala
Etle.

Hee! thaka, boêla mô
Galê bjôla bo-fêdilê.

Bôna gore le botse bjang
Ke kobô e talatala,
Digwaša ke bai-bai;
Mašapu a mô maribêng
A dihlare tše swanêlwang.

Le foka ya go thabiša,
Motho a ka rwala mphagô
Go timola kô magaêng
Metsedumô a swanêlwang.

(Die "Dreunwater" van die see)

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

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

Jy dink dit is nie in staat
Om die hele aarde te bedek nie,

Dit rol en vergader vullis,
Dit bring en maak bymekaar,
Dit kom op al die strande uit,
Dit tel op en laat val . . .
Jong!!

Kyk hoe krap hy,
Hy sal netnou hier aankom.

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

Miskien . . . miskien . . . lewe hy nie,
Waarlik . . . waarlik . . . ek droom;

Dit is hier, dit stoot op,
Dit is kwaai, hoe opruiend is dit,
Dit verbreek, dit draai terug,
Dit groet, dit groet jou,
Dit gaan!

Ja, jong, hulle lewe nie
Watter lewe bedoel jy dan?

Kyk tot waar strek dit,
Tot waar die oë nie kan reik,
Kyk hoe diepblou is dit,
Dit lyk soos donderwolke.

Kom.

Haai, ou vriend, staan terug
Daardie woestheid is verby.

Kyk hoe mooi is dit,
Dit is 'n donkerblou kombers,
Die uitwerpsels lê versprei;
Die takke lê op die strand
Van die bome (seeplante) wat daarby hoort.

Selfs die bries verbly 'n mens,
'n Mens kan padkos saam neem
Om te eet by die huis
Die dreunwater, die geluid wat daarby pas.

Die gedig beskryf die branders van die see wat in die verte met reëlmatige deininge lewe begin gee aan die blou watermassa wat onheilspellend en ru naderrol om in woestheid en skuim te verbreek. Let veral op die besondere klank en ritme suggesties in die gedig om die naderende gedruis en reëlmatige deininge uit te beeld. Die sterk frikatiewe [ʃ] -klank word doeltreffend ingespan om die gedruis van die see effektief te suggereer. Die koepletstrofes suggereer die rustige kort oomblikke tussen die branders (die ritme is egalig en lank), wat dan vinnig en spannend opbou tot by die hoogtepunt waar die brander miskien gaan breek. Vergelyk die eerste twee strofes:

"Afa o re ga a phelê,
Kgane a nō kgōpišēga!

A biloga, a talafêtše,
A tiloga, a phaphamêtše,
A ipōpa, a galêfilê,
A ruthutha, a puputla . . .
Thaka!! "

Identiese bewegings word driemaal herhaal, die brander breek dan in woeste gedruis naby die strand:

"Gwaša-gwaša!! Phaša-phaša!!
Go hlakane, go senyêgilê . . .
E! E! "

Die terugtrekking word gesuggereer in 'n koepletstrofe wat, in teenstelling met die ander, 'n terugwerkende aksie uitbeeld wat vinnig terugbou in die daaropvolgende strofe om 'n laaste hoogtepunt (vormlik en inhoudelik) te bereik in die slotvers:

"Eya!" (Gaan terug!)

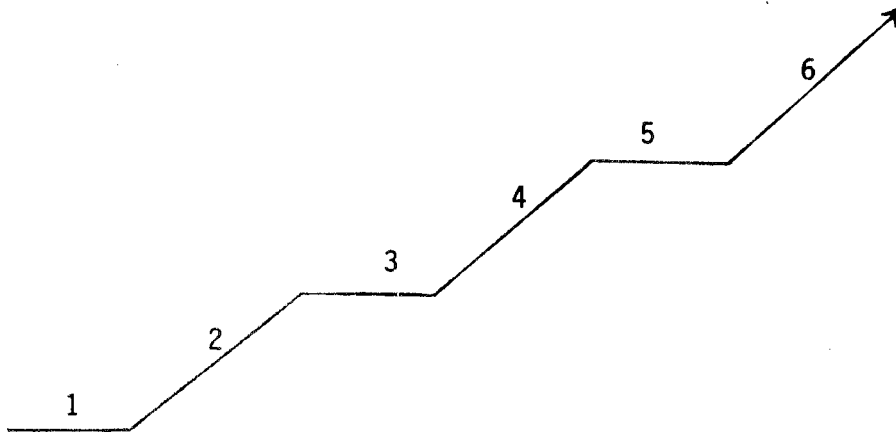
Die nimmereindigende siklus word dadelik weer in die vooruitsig gestel met identiese strofebou om pragtig te kulmineer in die slotvers (vormlik en inhoudelik):

"Etla." (Kom.)

Roux (1970, p. 80) is heeltemal reg in soverre hy die klank en ritme suggesties in die gedig aandui. Ook die pragtige stygende spannings=element wat deur die uitsteltegniek bereik word (die eerste twee branders wat nie werklik breek nie, die verwagting wat geskep word deur die doeltreffende aanwending van die aandagstippels, om 'n klimaks te bereik in die brander wat woes op die strand breek.) Die klimaks word egter nie in strofe agt (soos Roux beweer) bereik nie, maar reeds vroeër in die sesde strofe. In strofe sewe en agt tref ons eerder 'n vinnige, deurmekaar, terugtrekking van die see aan om die siklus te voltooi en af te sluit.

Skematies kan die opbou van die gedig sō voorgestel word:

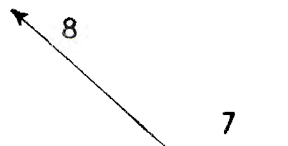
Strofe 1-6



Ons tref hier 'n voortstuwende innerlike en uiterlike bewegingsvorm aan wat pragtig kulmineer in die klimaks (strofe 6). Let op die pragtige suggesties wat 'n afwagting skep in strofes twee en vier. Die spanning word binne elke strofe doeltreffend opgebou deur die herhaling van "A . . ." aan die begin van elke versreël. Die verwagting, wat styging in die spanning veroorsaak, dat die brander gaan breek word verder beklemtoon deur die aandagstippels " . . . " .

In die klimaks (strofe ses), nadat die brander gebreek het, suggereer die aandagstippels weer eens verwagting, so asof die digter wil vra: Wat nou!? Wat nou!?

Strofe 7 en 8

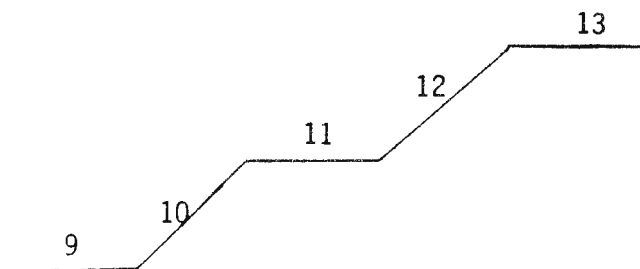


In teenstelling met die voorafgaande progressiewe beweging tref ons hier regressiewe beweging aan. Die afwating is nog nie volledig voltrek nie. Dit word voortgesit in die oomblik van konsternasie nadat die brander

gebreek het, versterk deur die aandagstippels binne strofe sewe. In strofe agt word die stygende terugbou weer eens deur die herhaling van "A . . ." aan die begin van die versreëls gesuggereer. Die spanning verslap egter volledig as die digter besef dat die slag gelewer is en die brander terugtrek; "Eya!" (Gaan terug).

Die siklus wat deur elke brander gevolg moet word, word hiermee voltooi. Strofes (9-13) vorm egter iets besonders in die sin dat dieselfde deining in die gemoed van die digter na vore tree. Dit vorm nie 'n niksseggende aanhangsel of poging tot bewustelike mooiskrywery nie. Vergelyk Roux (p. 83). Dit is eerder 'n pragtige innerlike hoogtepunt wat die geprojekteerde (die natuurtoneel) in perspektief plaas.

Vergelyk die volgende skematiese voorstelling:



'n Identiese progressiewe herhaling van die siklus word in strofe nege en tien begin om die nimmereindigende siklus in die vooruitsig te stel. Die aandag word nou egter nie meer in afwagting gefokus op die beweging van die al-groter-wordende brander nie, die weg word gebaan vir 'n innerlike konklusie in die gemoed van die digter self. Strofe twaalf, wat eintlik nog deel vorm van die herhalingspatroon, word nou 'n deining van bewondering in die gemoed van die digter. Die breekslag van die "brander" in sy gemoed is egter kalmer en rustiger - die besef dat 'n mens tog "padkos" uit die see terug huis toe kan neem; kos uit die water wat dreun, die geluid wat daarby pas.

Thaba Tšêla

Thaba tšêla ke tša kae?
Thaba tšêla hlêng di phala dithaba!
Nkê nkabê ke tseba go fofa
Ka fofêla godimo ga tšôna.

Ke Kgapu, Kgatswana, Tlôlane,
Malehupê, Maokêng,
Segwahlêng ke dithaba tšê dikgolo.

Ka na ka leba ka morago
Ka na ka hwêtša marumô a bêtšwa
Ka na ka tšhabêla thabêng tša badimo
Ka na ka leba dibêng tša khutšô.

("Daardie berge")

Watter berge is dit daardie?
Daardie berge, hoekom oortref hulle die ander berge!
As ek maar kon vlieg
Sou ek bo-oor hulle wou vlieg.

Dit is Kgapu, Kgatswana, Tlôlane,
Malehupê, Thabakhubêdu,
Malopê, Maokêng,
Segwahlêng is groot berge.

Toe ek agter toe kyk
Toe vind ek die assegaai word gegooi
Toe vlug ek na die berge van die geeste
Toe het ek gegaan na die fontein van rus.

Die digter beskryf die berge in sy omgewing wat goed aan hom bekend is want hy noem hulle by die naam (vergelyk strofe twee). In dié berge lê vir hom 'n raaisel opgesluit, want hoekom is hulle anders as al die ander? 'n Mens besef die nuuskierigheid van die digter as hy graag wil vlieg om te kan sien hoe die wêreld daarbo, en anderkant die berge lyk. As hy dan terugdraai en kyk na die wêreld agter hom (dit

is die lewe hier op die aarde), dan sien hy assegaai wat gegooi word. Dit simboliseer die sondigheid van die menslike bestaan - oorlog, haat en nyd. Die berge word dan simbool van rus en vrede - die lewe hierna saam met die voorvadergeeste. Die gedig projekteer 'n pragtige ewewig tussen simbool en gesimboliseerde (resp. die berge en die ewige rus en vrede).

Anders as in die mondelinge poësie, wat objektief van aard is, tref ons hier subjektiewe verskuns aan. Vir Mamogobo is sy verse 'n diepe, innerlike soeke, ontroering en belydenis. Vergelyk ook Combrinck (1963, p. 11) as hy sê dat Mamogobo in sy bundel Ledulêputswa vormgewing van sy gevoelens en gedagtes vind.

2.1.3.3 Eksperimentering met digvorme

Vormkuns, en in die besonder vaste vormkuns, soos vergestalt in die kwatryn, die sonnet en ander, bied aan die swart digter die geleentheid om sy taal te ontgin en te eksploiteer. Dit is veral die sonnetvorm wat deur sommige digters in Noord-Sotho soos Matsêpê, Matlala, Maditsi en Mamogobo beoefen word - sommige met groter sukses as ander. Dit blyk ook, behalwe enkele uitsonderinge, dat veral die Shakespeariaanse sonnetvorm deur die digters vir eksperimenteringsdoeleindes gebruik word.

Met vaste vormkuns in die poësie word daardie digvorme bedoel wat tradisioneel hulle identiteit te danke het aan formele kenmerke soos 'n bepaalde aantal versreëls gekoppel aan 'n bepaalde rymskematiese patroon. Vergelyk Grové (1977, p. 120) waar hy 'n onderskeid maak tussen die tradisionele digvorme en digsoorte. Eersgenoemde opereer veral vanuit formele oorwegings, terwyl laasgenoemde op grond van die aard van die stof onderskei word.

Die blote nakom van die vereistes, soos bv. gestel deur die sonnetvorm, verseker egter nie 'n goeie sonnet nie. Grové (p. 20) sê dat elke digter binne die gestelde grense sy eie weg moet volg. Die feit dat hy (die digter) hom by dié digvorme onderwerp aan 'n ekstra "tugmiddel" (die bykomende formele eienskappe) verseker nie 'n volkomenheid van die digvorm waarmee hy werk nie. Die digvorme vorm, ten spyte van die bykomende formele kenmerke, nog steeds deel van die groter raamwerk van

die poësie as hoofgenre met sy algemeen-fundamentele kenmerke (vormlik en inhoudelik). Dit kom daarop neer dat die digter in die digvorm moet streef na volkommenheid binne die besondere raamwerk (vereistes wat deur die digvorm in besonder gestel word) teen die agtergrond van die algemene raamwerk (vereistes wat deur die poësie as hoofgenre gestel word).

Omdat die sonnetvorm in Noord-Sotho breedvoerig in hoofstuk vier bespreek gaan word, word hier volstaan deur slegs enkele sonnette aan te haal om te wys op die besondere eksperimentele aard daarvan.

A. Mamogobo (1953, p. 28)

Afrika Nagasellô

Afrika 'a molokotša nagagadi 'lêpê sa badimo,
Se wa 'atlêng tša Rabadimo maakalalê kukamaditšhaba,
Se wa ka hlakori se rêmarêma mêtsemagolo maphasalalê
Madiba a kgaoga a kgapêtsa naga di le golê:
Mošokga wa Meditêrê fula la apêša Eropa,
Magalê 'a rêma Atlantiki photho la photomêla Amêrika,
Intiya gwa gwêrêmane seôka gwa na pula'a marôthôlôdi a magolo,
Gar'a madibamatala gwa rakalala mphô'a badimo Afrika.

Afrika nagamašôtošôto, o le ramalwêtsi bohloko o kwa kae?
Namane bohloko go baba kae, o lla sa mogôlôdi nong ya mahlomola?
O gatilwê ke maswêna dira matlakagothôpa,
Mabala a tšêrwe o tsênêtswe ke phêhli o fatolotšwa mala,
O phêrêkantšwê kgopolô bana bêngšakô ba bolawa ke tlala
Afrika bowa, kgola meriti bana ba dulê ka boikêtlô.

(Afrika Land van Smarte)

Afrika, langwerpige groot land, byl van die geeste,
Dit val uit die hand van die geestesvader, verhewe opheffer van
volkere,
Dit val met die kant, dit kap-kap die groot water wat uitgestrek is,
Die waters verdeel die branders, breek by ver lande:
Die rugkant val by die Middellandse See, die vloed oortrek Europa,

Die skerpkant kap die Atlantiese Oseaan, branders breek by Amerika,
In Indië val 'n groot ding, daar val 'n reën van groot druppels,
Tussen die blou waters staan die geskenk van die Geeste, Afrika.

Afrika, gelukkige land, jy is 'n sieke, waar voel jy die pyn?
Waar pyn die seer plekkie, jy huil soos 'n visvanger, voël van droewige
gesange?
Jy is vertrap deur die vyand, leërs wat kom om te roof,
Jou vlaktes is ingeneem, is binne gedring deur 'n wurm, jou binnegoed
is verskeur,
Jou gedagte is verwring, die kinders, eienaars van die land, is honger.
Afrika keer terug, sprei die skadu's dat die kinders rustig kan bly.

Die sonnetvorm waarmee Mamogobo hier eksperimenteer is die Petrarkaanse of Italiaanse sonnetvorm. Vergelyk Combrinck (1963, p. 73), Kern (1969, p. 5) en Groenewald (1968, p. 116). Slegs een van die besondere kenmerke van die sonnet, naamlik die innerlike tweedeling, is deur hom in die daarstelling van sy bogenoemde sonnet in aanmerking geneem. Sonder die rymskematiese patroon wat eie is aan die Petrarkaanse sonnet, konsentreer hy slegs op 'n beeld en 'n toepassing wat onderskeidelik in die oktaaf en die sekstet opgeneem is.

In die beeld beskryf die digter die kontinent Afrika wat die geskenk van die voorvadergeeste is. Die aandag word veral gefokus op die grootsheid, mooiheid en vrugbaarheid van hierdie land. Maar dan, in versreël nege, tree die wending na vore in die teenstellende, byna skokkende ervaring:

"Afrika, gelukkige land, jy is 'n sieke . . ."

Die elende en pyn wat skuil agter die aanvanklike grootsheid en bewondering, word effektief beklemtoon met woorde in die sekstet soos:

bohloko (pyn), -baba (brand, siek wees), -lla (huil), mahlomola (hartseer), -gatilwê (vertrap), matlakagothôpa (rowers), -phêrêkantšwê (verwring), -bolawa (doodmaak) en tlala (honger).

Hierdie balansversteuring, soos vergestalt in die pyn en geluk wat tegelyk ervaar word, se herstel word in die vooruitsig gestel in die laaste versreël:

"Afrika bowa, kgola meriti bana ba dulê ka boikêtlô."

(Afrika keer terug, sprei die skadu's dat die kinders rustig kan bly.)

Dit suggereer dat Afrika, die verhewe offer van die volkere, die geskenk van die voorvadergeeste, nie 'n land van smarte hoef te wees nie. Hier's genoeg plek en vrugbaarheid om 'n tuiste te kan bied vir sy "kinders" om in rus en vrede te kan lewe.

Die gevolgtrekking waartoe 'n mens kom is dat hierdie eksperiment binne die groter raamwerk van die poësie uitmuntend slaag. Dit beantwoord slegs gedeeltelik aan die besondere kenmerke wat die sonnetvorm betref. Tog word aan die essensie binne die besondere raamwerk, naamlik die eis van ewewig in tweedeling, goed voldoen. Dit laat 'n mens wonder of die ekstra "tugmiddels" in die vorm van 'n besondere konstante ritmies-metriese plan en rymskema enigsins sou kon bydra tot die bereiking van 'n beter begrip en volkommenheid?

B. Matlala (s.j., p. 65)

Die sonnete van Matlala is almal geskoei op die lees van die Shakespeariaanse vorm. Op 'n besondere eksperimentele wyse slaag hy daarin om in die meeste van sy sonnette 'n byna volmaakte rymskema en ander sonnetkenmerke te laat realiseer. Vergelyk die volgende voorbeeld:

Nalêtsana

Nalêtsana towê o tsêtsêrang
Godimo, na o ya mpôna naa?
Nalêtsana towê o bakamang
Godimo, nna ke ya go bôna.
O ya nyênyêma, mme êtsana sago
Sa mathasothaso, se nkgatlha
Gê se êdiša gôtlhe, pele le morago
A batho, le dikgômo le mesibitlha
Ya ditlhare. E se wêna, ratadima
Le tlêtše fifjana la bonka-ntšana,
Motsamai a ka phiphila a kotima
Ka dihwaletse tša botlhokwanyana.

A kganya o kganyang ka yōna gōtlhê,
Le nna ke kganyê ka yōna pelōng tša bōtlhê.

(Sterretjie)

Sterretjie, jy wat skitter
Daarbo, sien jy my?
Sterretjie, vir wie skyn jy
Daarbo, ek sien jou
Jy glinster, en jou liggie
Wat stralend helder is, verskaf my plesier
As dit orals skyn, voor en agter
Die mense, en beeste en die fyn blare
Van bome, sonder jou is die hemelruim
Vol donkerte en vuurvliegies,
Die wandelaar sou afdwaal en afdaal
In die dale van smart
Die glinstering waarmee jy op skitterende wyse oral skyn,
Laat ek dan ook daarvolgens in almal se harte skyn.

C. Matsêpê

Die eerste sonnette van Matsêpê toon duidelik dat hy eksperimenteel te werk gegaan het. Die sonnetvorm wat hy deurgaans nastreef, is die Shakespeariaanse vorm. Tog verskil dit meeste van die tyd ten opsigte van die uiterlike voorkoms (tipografie) en ook die rymskema.

Vergelyk die volgende twee sonnette uit sy twee bundels wat in 1968 vir die eerste keer verskyn het. Die gedigte word onderskeidelik uit Matsêpê (1968, p. 13) en (1976, p. 27) aangehaal.

Wêna Tlala

Go ntshwara o bê o ntshwarêtsê eng
Gê ruri maatla o bê o le yô o a tiišitšêng?
Go ntira o bê o gopotšê go ntira eng
Gê ruri go nkhôlôfêla e le sê o se dirilêng?
Dikgômo ke yô ke bêgo ke ilê go inyakêla,
Go nthakêlêla ke sêo o ilêgo wa ntirêla;
Go go kgopêla e le sê ke sego ka go dirêla.
Mphagô wa ka lehono letšwa o a go beêla,
Tlala e tla swara wêna, mošaa tlala!
Mpa ke ya ka e tlogo go tlala,
Ya gago ke yôna e ka sego ya tlala,
Le gê o robêtsê go tla duma a gago mala
Gagêno a e se nê, o ntshелеkilê,
Gagêšu a e nê, e bê gore e go rakilê.

(Jy, honger)

Hoekom het jy my gevang
Terwyl jy die een is wat in sterkte en krag toeneem?
Wat wou jy met my doen
Dit waarvoor jy gehoop het met my, het jy dit toe reggekry?
Die beeste het ek vir myself gaan soek,
Jy het daarin geslaag om my te verdryf,
Ek het nooit by jou gesmeek nie,
My padkos, vandag, dit is te sterk vir jou,
Die honger sal jou vang, jy, seuntjie van die honger!
Dit is my maag wat gevul sal word,
Dit is joune wat nie vol sal word nie,
Selfs terwyl jy slaap sal jou maag kerm van die honger.
Mag dit by jou stat nooit reën nie, jy het my gepla,
Mag dit by my stat reën, en jy verdryf word.

Têng ya ka e fahlilwê

Têng ya ka e fahlilwê ke mang

Yôô ruri ke mo tshwêntšêng kang?

Go hwa le leina ke sêo a ntakalêtšang -

Etšwê ba gagwê a gana ke ba roma.

Dihlare le dihlašana ke di nwelê

Hlê banabêšu, go ba lekwa ke kwelê!

Magare le diphêko ka nna kgwelê

Di iteilê, bjalê gôna ke kgêhlêmane.

Hlê Morêna, o lešoko dira matete,

Bantlhôî ba nyamê ka gare ga molete

Go nyama ga ka go wele e bê mokete!

Go a ronwa eupša nna aowa.

Tša bogadi dikgômo di nyêtše moopa

Gê e le koša ba nkôpêla le ka moropa.

(My binneste is verblind)

Wie het my binneste verblind

Die een, waarmee het ek hom gepla?

Dat hy my saam met my naam wil uitwis -

Selfs sy kinders mag ek nie stuur nie.

Die medisyne en medisynetjies het ek gedrink

Asseblief my mense, ek is nou raadop!

Al die toormedisyne het my gevang

Hulle het raak getref, nou is ek verlam.

Asseblief Here, U is barmhartig, doen wondere,

My haters laat hulle skaam word

My skande, mag dit verander in 'n fees

Daar is so baie onsinlike dinge, maar ek is nie skuldig nie.

Die bruidskatbeeste is verniet gegee,

Met luide tamboer - en liedgeklank sing hulle my toe.

Die tipografiese afwykings is onverklaarbaar. Geen besondere rede kan daarvoor aangevoer word nie. Om hierdie rede moet hierdie soort "eksperimentering" afgekeur word want dit dien geen doel nie en verswak die geheelbeeld wat die sonnet moet vertoon. 'n Baie duidelike eksperimentering ten opsigte van die rymskemas word ook ervaar.

Die eerste sonnet vertoon die volgende skema:

aaaa bbbb cccc dd

Die eenheid wat hierdeur bewerkstellig kan word gaan verlore deur die "ongewone" rangskikking van die versreëls.

Die tweede sonnet toon ook duidelike tekens wat getuig van eksperimentering. Dit val veral op by die tipografie en die rymskema wat onkonvensioneel en tog konsekwent deurgevoer word. Die rymskema is naamlik:

aaab cccd eeef gg

In die bundels wat later verskyn, is daar 'n besliste wegbeweeg van die "tipografiese" eksperimentering. Die sonnette vertoon 'n duidelike monostrofiese karakter met slegs 'n koepleteinde wat tipografies onderskei kan word. Wat die innerlike en uiterlike bou betref neig die sonnette ook na die Shakespeariaanse vorm. Let veral op die geslaagde rympatrone.

Vergelyk die volgende twee sonnette uit Matsêpê (1975, p. 18) en (1971, p. 22) onderskeidelik. Die bundels se eerste verskyningsdatums is 1970 en 1971 onderskeidelik.

Ba go fêlang leina la ka

Ba go fêlang leina la ka ngwana wa ngwanakê -
Na ke gôna gê a šuthêla madibana?
Gê ba go bitša le nna ke a nagana
Gore nnetenete go thwê nna goba ngwana wa ngwanakê.
Ka gê bjalô ke lemogilê gore ga ba sa mpitša
Ka go tseba gore mohola ga ke sa na le wôna -
Gê ba bitša ke a ikhomolêla o hlwê o mpôna.
Gê e le dimo ke šêtše ke fiwa magôgô a pitša,
Ka ntlê ga go tla go ngwathiša tša gâgo go padilê
Gobane ba re mpa ya monnamogolo ga e nenê
Ka gore le mmele wa gagwê o ponnê, -
Ba lebala gê e le gore moriti wô ke o kgodilê

A ke dikêlê gobane ke morwalô go lena,
A ba se go rogê gobane ba tla bê ba roga nna.

(Hoekom gee hulle my naam aan jou)

Hoekom gee hulle my naam aan jou, my kleinkind -
Beteeken dit die oues moet nou plek maak vir die jonges?
As hulle jou roep dan wonder ek
Wie word werklik bedoel: ek of my kleinkind.
Nou besef ek hulle roep my nie meer nie
Hulle weet ek is niks meer werd nie -
As hulle roep bly ek stil, jy sien mos.
Kos, ek kry alreeds die aanbrandsel
Sonder jou bietjie kos wat ons deel is ek verlore
Want hulle sê mos 'n ou man se maag is klein
Want sy liggaam is ook verwelk -
Hulle vergeet egter dat my gees groot is.
Laat ek dan tog sterwe, want ek is 'n las vir julle,
Laat hulle jou tog nie vloek nie, want dan vloek hulle my ook.

Go Nôga

Go botšiša e se go kganya le gannyane
E lego mabinakošana a gago a ilê kae
O hlomola pelô bjalô ka ngwana o monyane,
Ka dimpa o abulêla kae le kae?
Nnete pela e pônâpônîšwa ke go laêlêla -
Naa le wêna o gôlôfaditšwê ke taba yêo?
Go gana go mpotša ga go thušê ba a bolêla,
O itshenyê le rena wa re senyêtša ka tšêo
Le nankhono re sa gerulanêlago tšôna.
Ke mang a ka go kwêlago bohloko wêna
Mmolai le mphapanyi go Rrawêšu le bôna
Bana ba re sa tlilêgo go ba bêtêgêla Yêna?
Ntlhoyê gê o rata o bê o ntomê,
Ga o sešêba rena re ja komê.

(Aan die slang)

Ek vra nie uit om snaaks te wees nie
Waar is jou dansertjies heen
Mens kry jou jammer soos 'n klein kindjie,
Op jou maag kruip jy orals heen?
Die waarheid is, die dassie sit sonder stert omdat hy ander
wou stuur -
Is jy ook gebreklik om dieselfde rede?
Dit help nie om vir my weg te steek nie, hulle praat,
Jy het jouself benadeel en daarmee ook vir ons
Selfs vandag kry ons nog swaar as gevolg daarvan.
Wie sal vir jou ooit jammer kan wees, jy
Moordenaar en twissoeker by die Vader en ook hulle
Die kinders wat ons nog vir Hom sal gee?
Haat my as jy wil en byt my,
Jy's nie bykos nie, ons eet daarsonder.

2.2.0 'n Hoofdelike indeling van die Noord-Sothopoësie

Aan die begin van die hoofstuk is reeds melding gemaak van die feit dat die kontaksituasie tussen blanke en Bantoe laasgenoemde se letterkunde oor die algemeen in 'n nuwe rigting gekanaliseer het. Daar is toe ook melding gemaak van die feit dat daar gepraat kan word van 'n hoofdelike indeling of twee fases, naamlik die tydperk voor die koms van die blanke en die tydperk daarna. Omdat sodanige indeling op kultuur-historiese grondslag berus, is dit nie literêr-teoreties verdedigbaar nie, en juis daarom onaanvaarbaar.

In die onderafdelings wat gaan volg sal dan gepoog word om oorsigtelik die volgende aspekte uit te lig:

In die eerste plek sal gewys word op enkele indelings van die Noord-Sothopoësie en die terminologiese verwarring wat daaruit voortvloei.

In die tweede plek sal 'n hoofdelike indeling van die Noord-Sothopoësie gemaak word wat op 'n literêr-teoretiese grondslag berus. Hierna sal dit dan moontlik wees om die sonnet in Noord-Sotho binne hierdie groter raamwerk in perspektief te plaas.

2.2.1 Enkele indelings van die Noord-Sothopoësie met besondere verwysing na die terminologiese verwarring

2.2.1.1 Breed (1954, pp. 32-47 en 97-106)

In sy oorsig oor die Moderne Noord-Sotholetterkunde verdeel hy die poësie in twee hoofkategorieë, naamlik 'n tradisionele en 'n moderne poësie. Vergelyk pp. 32-47 en 97-106.

Die moderne poësie kan volgens hom nie ten volle verstaan en waardeur word sonder om die tradisionele poësie in aanmerking te neem nie (pp.2, 3). Die vraag is egter wat die verband tussen die twee tipes poësie is, met ander woorde is die moderne poësie 'n verlengstuk van die tradisionele of kan die twee los van mekaar staan?

In sy ondersoek kom hy (p. 106) tot die gevolgtrekking dat daar in werklikheid geen verskil tussen die tradisionele en moderne poësie bestaan nie, behalwe dat:

"die tradisionele uit objektiewe en die moderne uit subjektiewe poësie bestaan. Eersgenoemde is oorwegend epies, terwyl laasgenoemde liries is."

Alhoewel hy die vernaamste verskil, naamlik die mondelinge en geskrewe aard van die tradisionele en moderne poësie respektiewelik erken, neem hy dit nie in aanmerking vir terminologie doeleindes nie. Ander belangrike verskille wat nie uit die oog mag gaan nie is die objektiewe en subjektiewe eienskappe asook die epiese en liriese aard van die tradisionele en moderne poësie onderskeidelik.

2.2.1.2 Combrinck (1963, pp. 6-8)

Hy onderskei ook 'n tradisionele en 'n moderne poësie. Eersgenoemde vind veral gestalte in die prysliedere (p. 6):

"Die tradisionele poësie van die Noord-Sotho is bekend as prysliedere."

Op bladsye ses tot agt gee hy 'n kort samevatting van die kenmerke van die pryslied wat as die grootste digterlike prestasie (tradisioneel) van die swartman beskou kan word. Ongelukkig verstrek hy geen motivering waarom hy die indeling van 'n tradisionele teenoor 'n moderne poësie handhaaf nie. Die digter P. Mamogobo word by implikasie onder die garde van die moderne neiging geresorteer as mens sy werke in Ledulêputswa beoordeel (p. 11):

"Anders as die tradisionele poësie wat objektiewe kuns is, is die verse van Mamogobo in sy bundel, Ledulêputswa, subjektief van aard."

2.2.1.3 Roux (1970, pp. 15-88)

In sy ongepubliseerde verhandeling oor literêre verhoudinge handel hy breedvoerig in hoofstuk twee en drie respektiewelik oor die tradisionele en moderne Sothopoësie.

Die tradisionele poësie vorm volgens hom die basis waarop die moderne poësie kan bou en in gehalte kan toeneem. As hy na die tradisionele poësie verwys bedoel hy ook (p. 15):

"daardie werke wat hul ontstaan gehad het voordat die Bantoe met die blanke en die Westerse kultuur in aanraking gekom het."

Hoewel hy grondig en diepgaande ingaan op die aard en die kenmerke van die tradisionele poësie gebruik hy die resultate nie as grondslag vir die tipering van hierdie sogenaamde tradisionele poësie nie.

Die moderne poësie se ontstaan, wat hy tipeer as 'n "vernuwing" in die Bantoe-poësie, skryf hy toe aan twee faktore (p. 46), naamlik die kultuur-kontak tussen blanke en Bantoe met die gepaardgaande gevolge daarvan, en die natuurlike proses van evolusie wat gepaard gaan met generasiewisseling.

Die eerste faktor, die kultuurkontak, sluit aan by die menings van al die ander kritici. Dit is egter baie moeilik om die moderne poësie (pp. 45-37) te sien as die moontlike resultaat van generasiewisseling. Vergelyk (p. 46) waar hy impliseer dat die normale ontwikkelingsproses, wat die

gevolg is van generasiewisseling, 'n normale verbreding van perspektief in enige gemeenskap en dus ook enige letterkunde tot gevolg sal hê.

2.2.1.4 Groenewald (1966, p. 17) en (1968, pp. 106-122)

Hy gebruik hoofsaaklik die terme ongeskrewe teenoor geskrewe poësie om respektiewelik te verwys na die tydperk voor die koms van die blanke en die tydperk daarna. Anders as die ander kritici erken hy egter dat sodanige indeling nie literêr-teoreties verantwoord kan word nie. Sy motivering vir die gebruik van bogenoemde terme is (1966, p. 17):

"Die onderskeid wat hier tussen 'n ongeskrewe woordkuns en 'n geskrewe letterkunde gemaak word, is literêr-teoreties onverdedigbaar en berus op 'n kultuur-historiese grondslag, maar word getref omdat dit vir die Noord-Sotho-versleer implikasies van vers-tegniese belang inhou."

Verdere motivering is geleë in die feit dat sekere neiginge in die geskrewe poësie (bv. verstegniese eksperimentering) die kultuur-historiese agtergrond as 'n basis vir indeling regverdig.

'n Belangrike faktor wat deur hom aangedui word (1968, p. 107) is die sogenaamde "oorgangsfase" tussen die tradisionele en moderne letterkunde. Die vertroebeling gedurende hierdie fase bemoeilik die navorser se taak aansienlik omdat dit moeilik is om sodanige werke korrek te plaas. Die probleem word nog verder bemoeilik deur navorsers wat mondelinge werke op skrif stel en dan nalaat om dit as sodanig te kwalifiseer.

2.2.1.5 Gevolgtrekking

Die volgende gevolgtrekkings kan uit die bogenoemde enkele beskouinge aangaande die Noord-Sothopoësie gemaak word.

In die eerste plek is dit baie moeilik om die Noord-Sothopoësie in besliste tydvlakke in te deel, die poësie (respektiewelik die letterkunde) is veels te kompleks en dinamies van aard.

In die tweede plek is dit baie duidelik dat die bestaande indelings op kultuur-historiese grondslae berus. Hiervolgens word twee fases in die

bestaan van die Noord-Sothopoësie erken, naamlik die tydperk voor die koms van die blanke en die tydperk daarna.

In die derde plek word 'n oorgangsfase wat soms ook as semi-tradisioneel getipeer word, erken.

Vierdens is daar 'n verskeidenheid terme te identifiseer wat verwarring in die hand werk. Die volgende terme word algemeen aangetref:

'n tradisionele teenoor 'n moderne poësie; 'n ongeskrewe teenoor 'n geskrewe poësie; 'n gesproke of mondelinge teenoor 'n moderne of geskrewe poësie en 'n sogenaamde oorgangsfase of die semi-tradisionele poësie.

In die laaste plek kan opsommend gesê word dat nêrens in die literatuur oor die Bantoeletterkunde goed gemotiveerde indelings wat op literêr-teoretiese grondslag berus, aangetref word nie. Besware word daarom nie so seer teen die terminologie gemik nie, maar juis teen die motivering daarvan wat deurgaans kultuur-histories van aard is.

2.2.2 'n Hoofdelike indeling van die Noord-Sothopoësie - literêr-teoreties gemotiveer

Die rede waarom hier gepoog word om die Noord-Sothopoësie binne 'n literêr-teoretiese raamwerk te plaas is eintlik tweërlei van aard:

In die eerste plek gaan dit om 'n wetenskaplik-gefundeerde basis wat as maatstaf kan geld tydens die beoordeling van die Noord-Sothopoësie. In ander woorde gestel beteken dit dat die Noord-Sothopoësie hoofdelik benader gaan word vanuit 'n formele standpunt. Nadat die navorser dus die fundamentele kenmerke en eienskappe van die poësie bepaal het, sal sekere distinktiwe kenmerke 'n doeltreffende terminologie determineer wat algemeen-geldend kan wees.

In die tweede plek sal dit dan maklik wees om binne die algemene raamwerk van die Noord-Sothopoësie die sonnet te kan bestudeer en in perspektief te plaas.

2.2.2.1 Die poësie as hoofgenre: algemeen-fundamentele kermerke

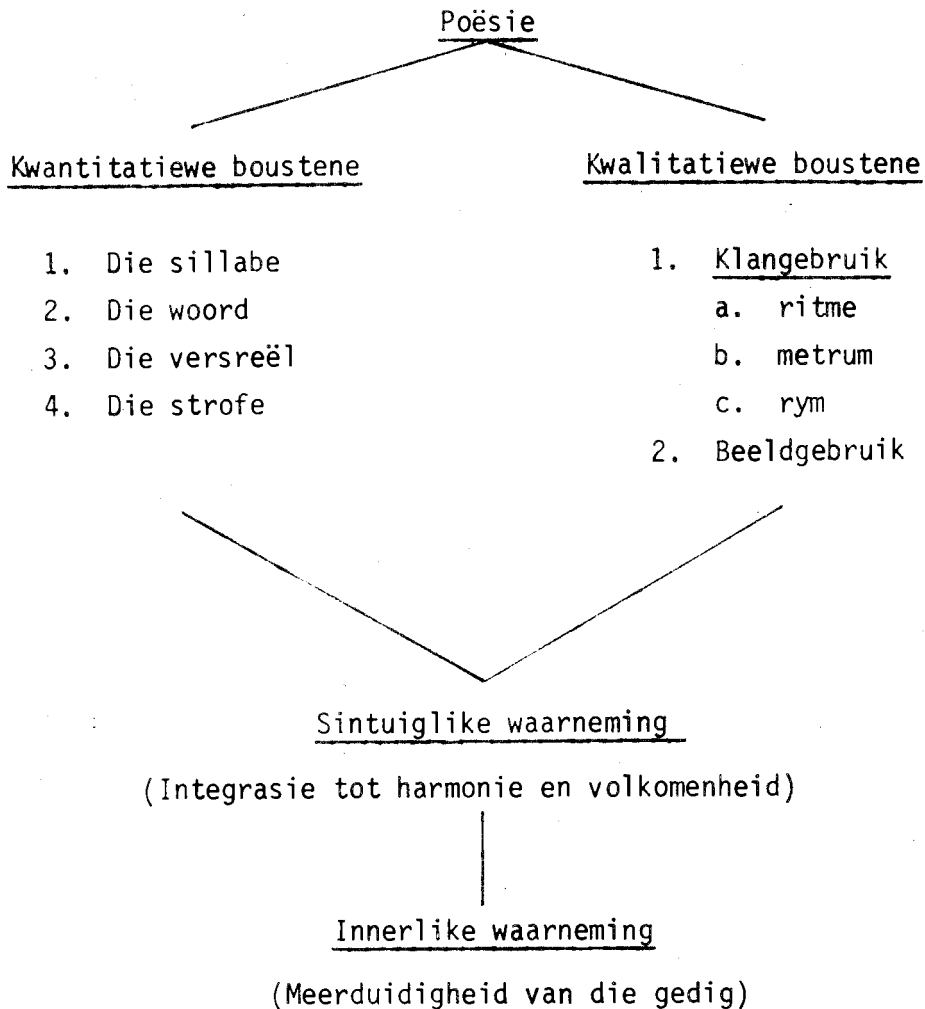
'n Studie om die wese van die poësie vas te pen en in woorde te omskryf blyk onmoontlik te wees. Dit word weerspieël in die feit dat nêrens in die literatuur 'n bevredigende definisie of 'n antwoord op die vraag: Wat is poësie?, gegee kan word nie. Die feit bly dus staan dat watter benadering ookal gevolg word, die poëtiese kern altyd ontglip. Grové (1977, p. 13) merk dan ook tereg op:

"Daar is in die poësie - en dis miskien die wesenlike kenmerk van alle poësie - 'n ontglippende element wat deur die skerpsinnigste analise nie bloot te lê of onder woorde te bring is nie."

Omdat die probleem rondom die wese van die poësie nie op die vlak van hierdie studie lê nie, word daar volstaan met bogenoemde opmerkings wat die komplekse en ingewikkelde aard daarvan aanbetref.

Vanuit 'n formele benaderingswyse kan egter 'n stel algemene boustene geïdentifiseer word wat as fundamenteel vir alle poësie beskou kan word. Cloete (1976, Klasaantekeninge) maak op grond hiervan 'n hoofdelike indeling van kwantitatiewe en kwalitatiewe boustene waarmee die gedig tot stand gebring word. Die boustene (kwalitatief en kwantitatief) moet sō integreer dat ewewig en volkomenheid daardeur bewerkstellig kan word. Alleen dan kan die plusfaktor in die werk na vore tree, daardie "ontglippende element" waarvan Grové (1977, p. 139) praat wat 'n mens nie so maklik kan blootlê of onder woorde kan bring nie. Cloete (1976, klasaantekeninge) noem hierdie plusfaktor die meerduidigheid van die woordkunswerk. Die waardering van die gedig as woordkunswerk steek dus nie vas by die blote sintuiglike waarneming van die fundamentele boustene nie, maar in die verbeelding word 'n herskape wêreld van heldere insig gevorm.

Skematies kan die algemeen-fundamentele boustene van die poësie as hoofgenre, wat moet integreer tot harmonie, volkomenheid en meerduidigheid, so voorgestel word:



2.2.2.2 'n Mondelinge en 'n Geskrewe Noord-Sothopoësie

Die grootste besware wat teen die kultuur-historiese indeling van die Noord-Sothopoësie gemaak kan word is dat dit in die eerste plek literêr-teoreties onverdedigbaar is, en in die tweede plek kan die afleiding gemaak word dat die geskrewe poësie 'n verlengstuk in 'n "nuwe" gedaante van die mondelinge poësie vorm.

As die navorser egter die ware toedrag van sake in oënskou neem, sal gevind word dat beide die mondelinge en geskrewe poësie onderskei kan word op grond van besondere distinktiwe kenmerke binne die groter raamwerk van algemeen-fundamentele kenmerke van die poësie as hoofgenre. In wese of fundamenteel is daar dus nie so 'n groot verskil tussen die mondelinge en geskrewe poësie nie, behalwe vir die enkele distinktiwe kenmerke waarvolgens 'n differensiasie kan plaasvind. Hierdie kenmerke moet dan

as uniek beskou word en dit is op hierdie basis waarop 'n behoorlike hoofdelike indeling gemaak kan word.

Vergelyk byvoorbeeld in die verband die volgende uitsprake van kritici:

Wellek (1966, p. 142)

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

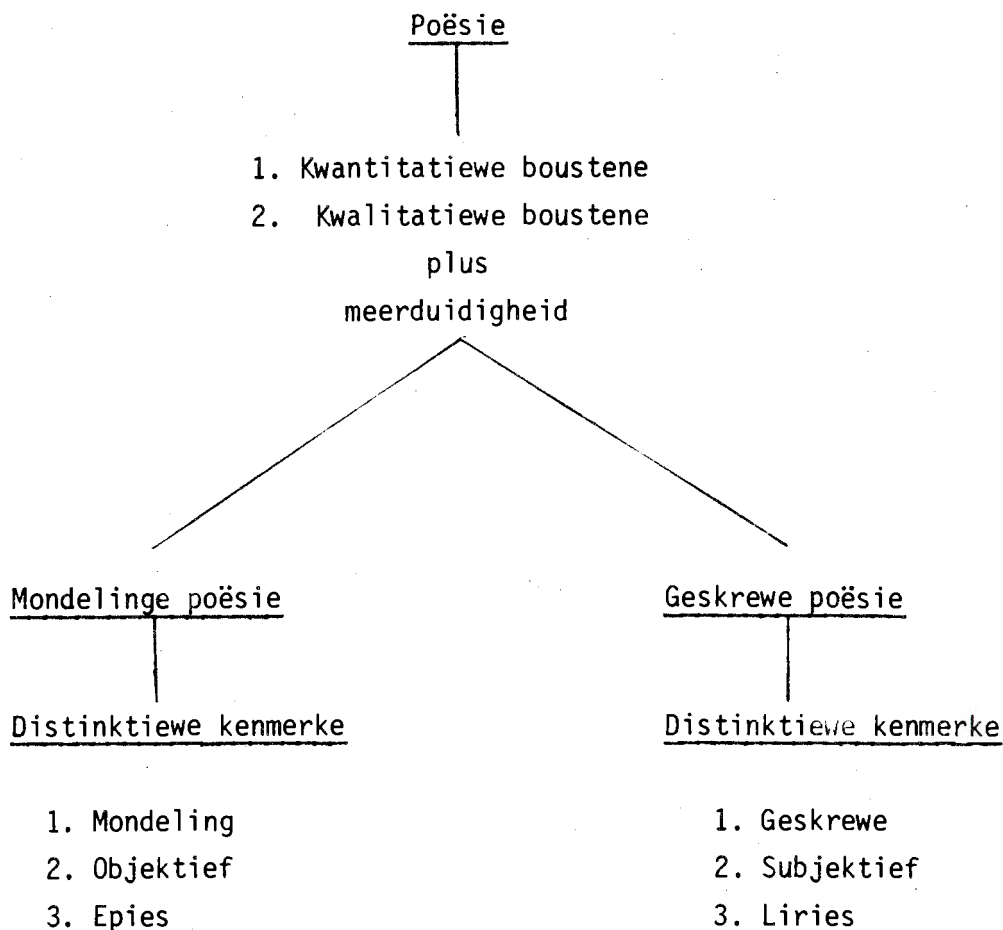
Finnegan (1970, p. 20)

"the two forms, oral and written, are not so mutually exclusive as is sometimes imagined."

Finnegan (1977, p. 2)

"there is no clear-cut line between 'oral' and 'written' literature, and when one tries to differentiate between them - as has often been attempted - it becomes clear that there are constant overlaps."

Uit bogenoemde aanhalings is dit baie duidelik dat daar wel 'n duidelike hoofdelike tweedeling bestaan. Die raakvlakke of die gemeenskaplike kenmerke veroorsaak egter verwarring. Die "continuous interaction" en die "constant overlaps" hoef nie soveel probleme te veroorsaak as 'n mens dit plaas teen die agtergrond van algemene fundamentele kenmerke van die poësie as hoofgenre nie. In die lig hiervan is dit moontlik om die mondelinge en geskrewe poësie in perspektief te plaas. Vergelyk die volgende skematiese voorstelling:



Die raakvlakke of gemeenskaplike kenmerke lê op die vlak van die poësie as hoofgenre. Die stel fundamentele kenmerke (kwantitatief en kwalitatief) vorm die grondslag van die poësie as hoofgenre. Die digter of die kunstenaar sal in sy skeppingsproses sekere aspekte doelbewus beklemtoon en ander verwaarloos, 'n proses van seleksie en ordening om deur te kan breek na daardie oomblik van heldere insig.

In die Noord-Sothopoësie kan nou 'n besliste hoofdelike tweedeling gemaak word, naamlik 'n mondelinge poësie en 'n geskrewe poësie. Die twee terme (mondeling teenoor geskrewe) word gedetermineer deur die feit dat dit die dominante kenmerke van die onderskeie afdelings weerspieël. Omdat die objektiewe en subjektiewe eienskappe wat 'n digkunswerk kan vertoon baie relatief van aard is, is dit nie geskik gevind om byvoorbeeld te praat van 'n objektiewe teenoor 'n subjektiewe poësie nie. Dieselfde argument geld t.o.v. die epiese en liriese eienskappe.

Die geskrewe poësie het in Noord-Sotho, soos in al die ander Bantoetale, die aandag vir 'n wyle so gekondisioneer dat die waarde van die mondelinge

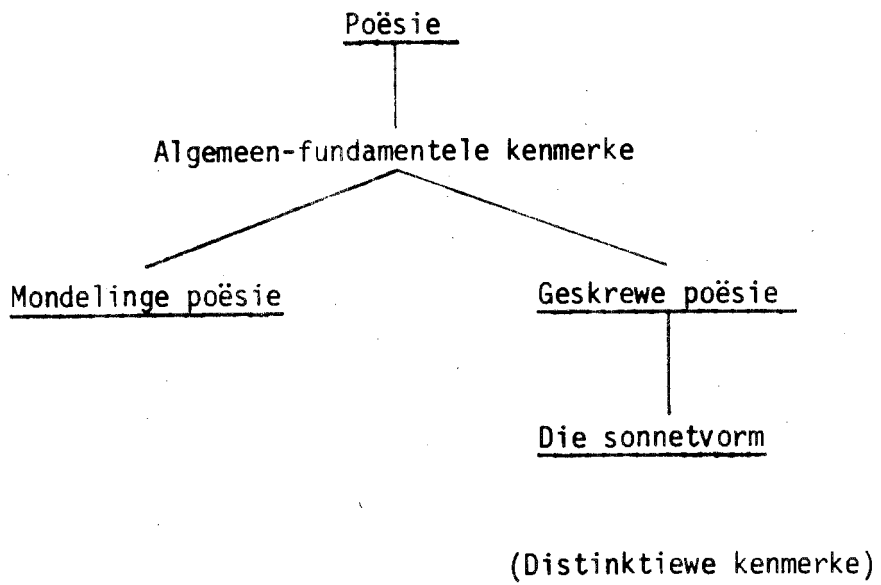
digkunswerke heeltemal verwaarloos is. Dit kan toegeskryf word aan onder andere die feit dat die geskrewe poësie beskou was as die "nuwe poësie" wat die plek van die sogenaamde tradisionele ingeneem het. Laasgenoemde kon as't ware nou nie meer aanspraak maak op ontwikkeling nie.

Baie van die mondelinge digkunswerke is deur navorsers op skrif gestel, maar met die uitsluitlike doel om dit vir die nageslag behoue te laat bly. Die ter skrifstelling verander egter niks aan die uniekheid soos vergestalt in die distinktiwe kenmerke van hierdie digkunswerke as mondelinge poësie nie. Dit het eerder 'n negatiewe uitwerking in die sin dat die wesenlike aard daarvan (die mondelinge kenmerk en alles wat daarmee saamhang), daarvan ontnem word sodat die skoonheid van die werke verlore gaan. Dit sou veel beter wees om met behulp van die moderne tegnologie die werke op videoband vas te lê om dit in sy totale vorm behoue te kan laat bly.

2.2.2.3 Die sonnet as sub-genre binne die raamwerk van die geskrewe Noord-Sothopoësie

Die sonnet vorm deel van die geskrewe Noord-Sothopoësie en kan as 'n sub-genre binne die groter raamwerk geplaas word. Die algemeen-fundamentele kenmerke (die basis waarop alle poësie gebou word) is ook by die sonnetvorm van belang. Die sonnet as sub-genre stel egter binne die groter geheel sy eie raamwerk met kenmerke wat inherent eie aan die sonnetvorm is. Die boustene (kwantitatief en kwalitatief) in die sonnetvorm is dus dieselfde as vir alle ander poësie, behalwe dat in die sonnetvorm sekere "tugmiddels" (bykomende formele eienskappe) die sonnet as genre kwalifiseer.

Omdat die sonnet in Noord-Sotho en die kenmerke wat dit ten grondslag lê in hoofstuk vier volledig bespreek gaan word, word hier volstaan deur die sonnet as digvorm te plaas binne die groter raamwerk van die poësie as geheel. Vergelyk die volgende skematiese voorstelling:



HOOFSTUK 3

3.0 DIE SONNETVORM: SY ONTSTAAN EN ONTWIKKELING MET BESONDERE VERWYSING NA DIE VERSKILLENDEN SONNETVORME

3.1 ENKELE BESKOUINGE OOR DIE WESE VAN DIE SONNETVORM

3.1.1 Mönch (1955, pp. 9-51, soos aangehaal deur Roose, 1971, pp. 12 e.v.)

In sy standaardwerk oor die sonnetvorm wys hy op sekere kenmerke wat essensieel in die sonnetvorm is. Die kenmerke verdeel hy in twee kategorieë, naamlik die wat onder die uitwendige vorm ressorteer, en die kenmerke wat hy saamsnoer onder die innerlike struktuur.

Onder eersgenoemde kategorie kan al die waarneembare of telbare kenmerke geklassifiseer word soos byvoorbeeld die aantal versreëls, die rymskema en die metriese patroon. Die "innerlike struktuur" (wat niks anders as die "inhoud" beteken nie) is vir hom 'n bepaalde struktuurvertonende inhoud.

3.1.2 Roose (1971, pp. 12-17)

Onder die invloed van Mönch se beskouing hierbo, maak hy ook van die tweedeling van essensiële kenmerke in die sonnetvorm gebruik. Die uitwendige vorm is vir hom ook al die telbare kenmerke soos die aantal versreëls, die rymskema en die metrum. Hy maak egter beswaar teen die term "uitwendige struktuur" aangesien die term "struktuur" sedert Mönch se uitsprake 'n ander betekenis verkry het. Struktuur is dan nou die samehang van al die aspekte van vorm en inhoud. Vergelyk ook Grové (1977, p. 5) waar hy sê dat teoretici vandag verkies om te praat van "materiaal" en "struktuur" in die beskrywing van die poësie:

"Materiaal is dit waarmee die digter werk. Dit raak die stof sowel as die taal en sluit alles in wat artistiek onverskillig is, terwyl die struktuur tot stand kom deur die bewerking van beide die stof en die taal op so 'n wyse dat dit 'n artistieke resultaat tot gevolg het."

Roose verkies dan om te praat van "inhoud" naas die "uitwendige vorm". As essensiële innerlike wet noem hy die tweedeling of tweeledigheid van die sonnet. Vergelyk Roose (p. 14):

"Tweeledigheid beteken in die eerste plaats dat ergens in die inhoudsontwikkeling een 'wending' moet plaatsgrijpen, waaraan men dan ook een naam heeft gegeven: 'keer' of 'wending in het Nederlands, 'volta' in het Italiaans (en ook in ons taalgebruik), 'chute' in het Frans en 'turn' in het Engels."

3.1.3 Grové (1977, pp. 123-128)

Die sonnet vertoon volgens hom ook 'n uiterlike en 'n innerlike bou. Onder eersgenoemde resorteer die volgende:

- Veertien vyfvoetige jambiese versreëls wat strek oor 'n oktaaf (agt versreëls), en
- 'n sektet (ses versreëls). Die oktaaf en die sektet word weer onder= skeidelik verdeel in twee kwatryne en twee tersines of tersette.
- 'n Standaard rymskema word aangetref, naamlik
abba abba cdc cdc

Talryke afwykinge van bogenoemde standaardskema is moontlik

- In die oktaaf word die beeld beskryf en in die sektet word die toepassing of die verklaring gegee.

Die innerlike bou fokus veral op die fundamentele kenmerk in die sonnet, naamlik die wending of die keerpunt. Dit is die drumpelvlak van interpretasie van die sonnet soos gesien in die lig van die digter se eie ontroering en visie.

3.1.4 Fussell (1965, pp. 113-133)

Hy definieer die sonnet as volg (vergelyk p. 119):

"The sonnet is a fourteen-line poem in iambic pentameter: the rhyme scheme and the mode of logical organization implied by it determine the type."

Verder op dieselfde bladsy wys hy op 'n baie belangrike aspek in die struktuur van die sonnetvorm:

"The sonnet's structural identity lies in just this imbalance: the first eight lines constitute a weightier quantitative unit than the last six: if the two parts of the sonnet were equal in number of lines, the form would risk the dullness of perfect symmetry - of a painting whose main effect occurs exactly in the center, for example, or of a line unrelieved by any hint of crookedness or deviation from geometrical exactitude."

Die goeie sonnetskrywer (p. 120) is dan die een wat die kuns bemeester het om die "imbalance" in die sonnetvorm ten volle te eksploiteer.

Hy beskou ook die wending as fundamenteel in die sonnetvorm. Vergelyk (p. 120) waar hy ten opsigte van die wending in die Petrarkaanse sonnet die volgende sê:

"we are presented there with a logical or emotional shift by which the speaker enables himself to take a new or altered or enlarged view of his subject."

3.1.5 Kallich, 1973, pp. 160, 161

In sy hoofstuk oor "Sonnet Criticism" haal hy Sharp (1886, p. lxxvix) aan wat die volgende tien essensiële reëls vir die skryf van 'n goeie sonnet neerlê.

- i. The sonnet must consist of fourteen decasyllabic lines.
- ii. Its octave, or major system, whether or not this be marked by pause in the cadence after the eighth line, must (unless cast in the Shakespearian mould) follow a prescribed arrangement in the rhyme-sounds- namely, the first, fourth, fifth, and eighth lines must rhyme on the same sound, and the second, third, sixth, and seventh on another.
- iii. Its sestet, or minor system, may be arranged with more freedom, but a rhymed couplet at the close is only allowable when the form is the English or Shakespearian.
- iv. No terminal should also occur in any portion of any other line in the same system; and the rhyme-sounds (1) of the octave should be harmoniously at variance, and (2) the rhyme-sounds of the sestet

should be entirely distinct in intonation from those of the octave. Thus (1) no octave should be based on a monotonous system of nominally distinct rhymes, such as sea - futurity - eternity - be - flee - adversity - inevitably - free.

- v. It must have no slovenliness of diction, no weak or indeterminate terminations, no vagueness of conception, and no obscurity.
- vi. It must be absolutely complete in itself - i.e., it must be the evolution of one thought, or one emotion, or one poetically-apprehended fact.
- vii. It should have the characteristic of apparent inevitableness, and in expression be ample, yet reticent. It must not be forgotten that dignity and repose are essential qualities of a true sonnet.
- viii. The continuity of the thought, idea, or emotion must be unbroken throughout.
- ix. Continuous sonority must be maintained from the first phrase to the last.
- x. The end must be more impressive than the commencement - the close must not be inferior to but must rather transcend what has gone before."

Alhoewel hierdie reëls of telbare items volledig genoem is, beteken dit nie dat dit alleen die volkome sonnet bewerkstellig nie. Hy wys dan ook daarop dat hierdie telbare items geen waarde besit indien dit nie harmonieus integreer tot meerduidigheid nie, òf soos hy dit stel: 'n refleksie van die lewe of die natuur self word nie.

3.1.6 Belcher (1969, pp. 9-35)

In die sonnettekuns is daar sekere wetmatighede waaraan elke sonnet moet voldoen. Dit (volgens Belcher, 1969, p. 11) word veral weerspieël in die konstante prosodie wat die sonnetvorm openbaar. In sy studie bepaal hy homself (p. 11) by die paradoks van:

"algemeen geldende vormwetmatighede enersyds en eenheid van vorm en inhoud andersyds."

Hy stel verder ook die beginsel (p. 11) dat die "innerlike bou (gedagte- of inhoudstruktuur)" en die "uiterlike bou (prosodiese struktuur)" van die sonnet moet ooreenstem. In ander woorde gestel beteken dit dat die "prosodiese struktuur" en die "inhoudstruktuur" saam die "vormstruktuur" van die sonnet bepaal.

Wat is die prosodiese struktuur van die sonnet dan?

Oppervlakkig beskou kan die volgende telbare items geïdentifiseer word:

- 'n raamwerk bestaande uit veertien verse,
- die versreëls vertoon 'n sekere lengte,
- die versreëls is gerangskik volgens 'n bepaalde metriese en rymskematiese patroon.

Binne hierdie vasgelegde raamwerk word die gedagte of inhoud verwesenlik. Die uniekheid van die sonnetvorm en die geslaagdheid daarvan berus geheel en al op die wyse waarop die digter binne hierdie raamwerk kan deurbreek na die heldere oomblik van insig.

Volgens Belcher (p. 18) is die prosodiese vorm slegs een element in die konstituering van die sonnetvorm in sy geheel. Hy onderskei dan vier vormtegniese lae, naamlik:

- die prosodiese vorm,
- die teksturele vorm,
- die inhoudsvorm, en
- die innerlike bewegingsvorm.

Die bereiking van volkommenheid in die beoefening van die sonnetvorm setel in die volledige interaksie wat bewerkstellig moet word tussen hierdie vier vormlae.

'n Nadere ondersoek na elkeen van die vormlae lewer die volgende resultate:

3.1.6.1 Die prosodiese vorm

Die neiging onder kritici is om die prosodiese vormlaag as absoluut by die sonnet te beskou. Belcher (1969, p. 22) onderskei egter tussen 'n

absolute prosodiese vormlaag en 'n werklike prosodiese vormlaag.

Die absolute of algemene prosodiese vormlaag is 'n vaste fiktiewe realiteit wat konstant bly van sonnet tot sonnet. Vergelyk die volgende skematiese voorstelling (Belcher, 1969, p. 21):

~ / ~ / ~ / ~ / ~ /	a
~ / ~ / ~ / ~ / ~ /	b
~ / ~ / ~ / ~ / ~ /	b
~ / ~ / ~ / ~ / ~ /	a
~ / ~ / ~ / ~ / ~ /	a
~ / ~ / ~ / ~ / ~ /	b
~ / ~ / ~ / ~ / ~ /	b
~ / ~ / ~ / ~ / ~ /	a
~ / ~ / ~ / ~ / ~ /	c
~ / ~ / ~ / ~ / ~ /	d
~ / ~ / ~ / ~ / ~ /	e
~ / ~ / ~ / ~ / ~ /	c
~ / ~ / ~ / ~ / ~ /	d
~ / ~ / ~ / ~ / ~ /	e

Die ware toedrag van sake is egter dat hierdie fiktiewe absolute vorm selde in die sonnetvorm ten volle realiseer. Vergelyk Vestdijk (1950, p. 39) waar hy die metriese skema in die gedig as 'n "abstrakte ideaal" tipeer waaraan die gedig maar selde gehoorsaam is. Vir Belcher (1969, p. 22) is die werklike of die spesifieke prosodiese vorm dan 'n skematiese indeling wat:

"enersyds berus op die neiging van die natuurlike maatval van die woorde van die bepaalde sonnet om hulleself te stabiliseer tot simmetriese reëlmaat van sterk en minder sterk betoonde lettergrepe in gereeld terugkerende vaste groepering, en andersyds op die indeling in verse volgens 'n sekere rymskikking."

Tussen hierdie twee vormlae in die prosodiese struktuur bestaan daar 'n gedurige wisselwerking. Alhoewel die absolute vormlaag nie werklik in die sonnetvorm bestaan nie, kan dit binne die sonnetvorm 'n dinamiese rol as invloed laat geld. Hierdie onsigbare wet het volgens Belcher (1969, p. 23) ook 'n interrelasie ten opsigte van al die vormlae van die

sonnetvorm as geheel en ook in die spesifieke sonnetelemente binne die geheel.

3.1.6.2 Die teksturele vormlaag

Die teksturele vormlaag is volgens Belcher (1969, p. 24) 'n "subjektiewe element" wat berus op die kwalitatiewe eienskappe van die prosodiese skema. In die prosodiese skema word 'n jambiese versvoet geïdentifiseer op grond van 'n swakker beklemtoonde lettergreep gevolg deur 'n sterker beklemtoonde een (✓/), die lengte van die versreël word weer bepaal deur die aantal versvoete te tel. In die teksturele vormlaag word "die afsonderlike versvoete in teksturele vormverband gemeet." (p. 24)

Die teksturele vormlaag kom dus tot uiting in (Belcher, 1969, p. 24):

"die fonetiese samestelling van die lettergrepe en die versvoete as geheel, sonoriteit en lengte van vokale, ens., as ook die mate van klem wat 'n lettergreep as deel van 'n versvoet ontvang. Ook tussen die versvoete laat die tekstuurvorm hom geld en wel in samehang met pouses, tempoversnellings en -vertragings ens."

3.1.6.3 Die inhoudsvorm

Die inhoudsvorm kan nie soos die prosodiese en teksturele vormlae terug herlei word na afsonderlike elemente in die sonnetstruktuur nie, maar moet in sy geheelvorm beskou word. Volgens Belcher (1969, p. 34) moet die navorser die materiaal wat deur die digter georden word, beskou vanuit drie hoeke of gesigspunte:

- die vertellingshoek,
- die situasiehoek, en
- die inspirasiehoek.

Twee prosesse, naamlik assosiasie en dissosiasie plaas die elemente waarmee die digter werk in 'n bepaalde "gerigtheidsverhouding" tot mekaar en die strukturering daarvan tot volledigheid.

3.1.6.4 Die innerlike bewegingsvorm

Die innerlike beweging van die sonnet kom ooreen met die uiterlike beweging. Dit fokus veral op die wending wat gepaard gaan met 'n verandering van die ryndisposisie. Volgens Belcher (1969, p. 35) kom die verhouding tussen die inhoudsvorm en die bewegingsvorm veral tot uiting as die wending beskou word as:

"'n verandering van houding, 'n verhewiging van houding,
'n diepere implikasie van die houding van die inhoud."

3.1.7 Berman (1976, pp. 1-17)

Ten spyte van verskille in die totale sonnetstruktuur kan 'n mens sekere ooreenkomste identifiseer (vergelyk Berman, 1976, pp. 3, 4). Elke sonnet kan geakkommodeer word binne die volgende eenvoudige definisie:

"a fourteen line poem of fixed verse form."

Sy gaan verder (1976, p. 4):

"This definition, posed here as a necessary first step toward a more precise and nuanced sonnet description, is, of course, extremely general and even somewhat ambiguous. While the 'fourteen lines' and, to a lesser extent, the 'fixed verse form' are quite predictable sonnet elements, the fact that a sonnet is or ought to be a 'poem', suggests the freedom which a sonneteer ultimately has to mold the other two factors into a satisfying whole."

Haar definisie van die sonnetvorm onderskei drie kenmerke binne die studieveld van die totale sonnetstruktuur, naamlik:

- die veertien versreëls,
- die vaste vormkuns, en
- die kwaliteit wat die sonnetvorm as poësie openbaar.

Die sonnetvorm is verder vir haar ook 'n vorm van artistieke ekspressie, met die verskil dat dit alleenlik binne 'n sekere gegewe of raamwerk tot uiting kom.

3.1.8 Gevolgtrekking

Die gevolgtrekking waartoe 'n mens kom is dat die sonnetvorm die volgende basiese kenmerke vertoon:

- Dit is in die eerste plek poësie.
- Dit is vaste vormkuns met spesifieke aantoonbare innerlike en uiterlike kenmerke.
- Dit is 'n gedig wat uit veertien versreëls bestaan, met 'n vaste metriese plan en rymskema.
- Die wending of keerpunt is fundamenteel in die sonnetvorm en vorm die drumpelvlak vir 'n volledige interpretasie.

3.2.0 DIE ONTSTAAN EN ONTWIKKELING VAN DIE SONNETVORM

Die literatuur bewys baie duidelik dat daar onsekerheid bestaan omtrent die wyse waarop die sonnet sy beslag as digvorm gekry het. Daar bestaan 'n aantal beskouinge wat kortliks hier onder die volgende hoofde saamgevat word:

- die invloed van die Bybelpsalm ,
- die invloed van die Griekse koor,
- Provencaalse invloed, en
- die twee dele (oktaaf en sekstet) het onafhanklik van mekaar ontstaan.

3.2.1 Die invloed van die Bybelpsalm

Belcher (1969, p. 37) wys daarop dat beïnvloeding vanuit sekere vorme, soos byvoorbeeld die Bybelpsalm, baie sterk is as sekere ooreenkomste met die sonnetvorm vergelyk word. Hy sê dat Psalm 1 baie duidelik uit twee afdelings bestaan, wat die vermoede van beïnvloeding versterk, aangesien die tweedeling 'n belangrike kenmerk van die sonnetvorm is.

3.2.2 Die invloed van die Griekse koor

Die Griekse koor het volgens kritici 'n nog sterker invloed op die sonnetvorm gehad. Dit word veral opgemerk in die vierledigheid van die vroeë Italiaanse sonnette waar 'n sterk omlynde skeiding tussen oktaaf (bestaande uit twee kwatryne) en die sekstet (bestaande uit twee tersette) bestaan het.

In sy kritiese inleiding sê Sharp (s.j., p. xxxii).

die volgende aangaande die vierlingsooreenkoms van die sonnet en die Griekse koor:

"It's divisions corresponding with the strophe, antistrophe, epode and antepode."

Belcher (1969, p. 37) is dieselfde mening toegedaan maar waarsku dat mens dit nie as vanselfsprekend moet aanvaar dat die sonnet sy oorsprong aan die Griekse koor te danke het nie. Die enigste afleiding wat wel uit so 'n vergelyking gemaak kan word is dat die Griekse koor wel bygedra het tot die vierlingsverhouding van die sonnet. Die ooreenkoms lyk dan so:

- Die eerste kwatryn val saam met die strofe.
- Die tweede kwatryn val saam met die antistrofe.
- Die eerste terset val saam met die epode.
- Die tweede terset val saam met die antipode.

3.2.3 Provencaalse invloed

Alhoewel die eerste sonnette in Sicilië geskrywe is, is daar volgens Belcher (1969, p. 37) genoegsame bewys om aan te toon dat die onmiddellike oorsprong van die sonnetvorm gevind kan word in Provence onder die trouba=doers. Hy sê dat in die vroeë Provencaalse en Franse poësie sekere liriese gedigte bestaan het wat "son" of "sonet" genoem is. Hierdie terme word gebruik as afkorting vir "chanson" wat in die Italiaanse poësie dieselfde vorm as die "canzone" het. Hierdie digvorm (die canzone) was lank voor die sonnet bekend en het geen bepaalde vorm of lengte nie. Dit het afsonderlike strofes wat deur sekere rymklanke aanmekaar geskakel word.

Shipley (1972, p. 265) definieer 'n "canzone" as:

"A series of stanzaic verses without refrain, written to be accompanied by music, though music is not essential; it is dominated by the hendecasyllabic line with end-rime."

Die twee belangrikste ooreenkomste tussen die "canzone" en die sonnet is dan die rymsisteme en die innerlike bou waar tweeledigheid die besliste gevolg is van die musikale inslag van die "canzone".

3.2.4 Die twee dele (oktaaf en sekstet) het onafhanklik van mekaar ontstaan

In die eerste plek word deur sommige kritici aanvaar dat die oktaaf 'n ontwikkeling is uit die "strambotto" wat 'n soort Siciliaanse volksliedjie is. Shipley (1972, p. 379) sê:

"The accepted theory is that the Sicilian strambotto, consisting of two quatrains, was lengthened by a double refrain of six lines, thus forming the sonnet."

Die gevolge van die teorie is dat dit die "canzone" as moontlike oorsprong van die sonnet kanselleer, en omdat dit feitlik net betrekking het op die oktaaf (vergelyk die aanhaling hierbo "consisting of two quatrains") moet 'n ander oorsprong vir die sekstet gesoek word.

Belcher (1969, p. 39) wys op die moontlikheid van die Arabiese liefdeslied, die sagal, wat aanleiding kon gee tot die rymskema van die sekstet. Hy sê dat hierdie teorie nie onwaarskynlik blyk te wees nie, aangesien Sicilië geleë was aan die voordeure van die Arabiese Ryk en dat Arabiese invloed sterk in Provence voorgekom het. Verder, op dieselfde bladsy, sê hy dat dit selfs nie onmoontlik is dat die oktaaf ook sy oorsprong hier gehad het nie, aangesien die kwatryn 'n bekende Arabiese digvorm is.

3.2.5 Gevolgtrekking

Die enigste gevolgtrekking waartoe 'n mens kan kom is dat die onmiddellike oorsprong van die sonnet nie duidelik bepaal kan word nie.

Die eerste sonnette is egter in die dertiende eeu geskrywe deur Siciliaanse kunstenaars aan die hof van Frederik II wat self 'n digter was. Roose (1971, p. 18) sê dat Giacomo da Lentini beskou kan word as die vader van die sonnet. Hy sluit ook aan by Belcher se siening (vergelyk 3.2.3 hierbo) as hy sê:

"Niet alleen in tematiek en stijl tonen Lentini's gedichten verwantschap met de troubadourslyriek, ook de bouw van het sonnet schijnt in de Siciliaanse canzone die op haar beurt aan de troubadours ontleend was."

Die "tematiek" waarna Roose verwys dui op die verwantskap wat die sonnette van Lentini toon met die liefde en vroueverering wat kenmerkend van die troubadoers is.

In die daaropvolgende eeu het die Italiaanse vorm sy beslag gekry in die persone van Cavalcanti, Dante en Petrarka. Eersgenoemde twee het volgens Roose (1971, p. 18) gestreef na:

"liefelikhed in zeggng en tederheid in de menselijke verhoudingen."

Hierna het die poësie in die Petrarkaanse sonnetvorm 'n vorm gevind met poëtiese ewewig en harmonie. Vergelyk Roose (1971, p. 19) se bespreking van Petrarka se Canzoniere wat 'n digterlike verslag van die liefde is. Hierin bly die digter nie meer net 'n verslaggewer wat lid van die gemeenskap is nie, maar hy spreek:

"bewust vanuit zijn eigen individualiteit, hy verbeeldt zijn persoonlijke verlangens, angsten en zielsconflicten."

Die voorwerp en inspirasie van sy liefde in hierdie werk is Laura - 'n pragtige vrou. Sy word vir hom 'n wese wat uit die hemel neergedaal het, maar tog ook 'n wese wat tot die aarde behoort en die digter met verleiding bedreig (haar mooi liggaam, blonde hare, haar vel soos sneeu, ens.). Hierdeur, stel Roose dit verder op dieselfde bladsy, word:

"zijn verlangen naar de hemel bedreigt."

Petrarka se genialiteit as digter lê dan juis daarin dat hy (Roose, 1971, p. 21):

"verdriet en innerlijke tweespalt in zijn poëzie hoorbaar en aanschouwelijk heeft gemaakt."

Petrarka het dus van die sonnet 'n poëtiese instrument gemaak wat, soos Sharp (s.j., p. xxxiii) dit stel, ontwikkel het in 'n "mature flower" en 'n "perfected stock" waarna die poësie deur die eeue heen gestreef het. Die sonnetvorm het, na Petrarka, vir baie digters in

ander lande 'n fasinierende aantrekkingskrag geword wat hulle tot navolging geprikkel het.

3.3.0 DIE VERSKILLENDSE SONNETVORME

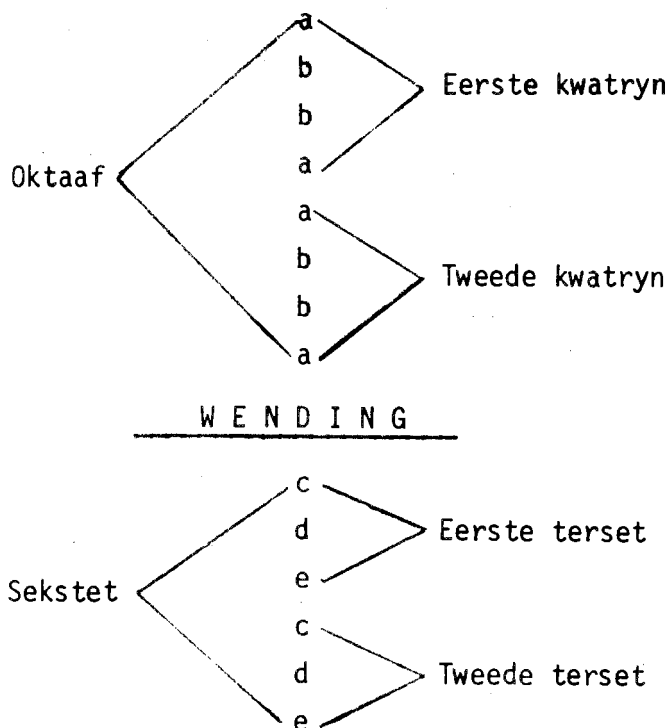
Die oogmerk is om onder hierdie hoof 'n uiteensetting te gee van die bestaande sonnetvariasies en ook te wys op die vernaamste verskille. Tydens die bespreking van die verskillende sonnetvorme, wat in hierdie stadium 'n belangrike aanloop vorm tot die evaluering van die Noord-Sothosonnet in die hoofstuk wat volg, sal slegs geïllustreer word met voorbeelde uit die Europese en Afrikaanse sonnettekuns. Wat die indeling van die sonnetvorme betref, sal daar hoofsaaklik gehou word by die indeling van Belcher (1969, pp. 94-162). Die indeling is soos volg:

- Die Petrarkaanse sonnet.
- Die Miltoniaanse sonnet.
- Die Shakespeariaanse sonnet.
- Die Spenseriaanse sonnet.
- Die koepletsonnet.
- Sonnette met innerlike vormverskuiwings.

3.3.1 Die Petrarkaanse sonnet

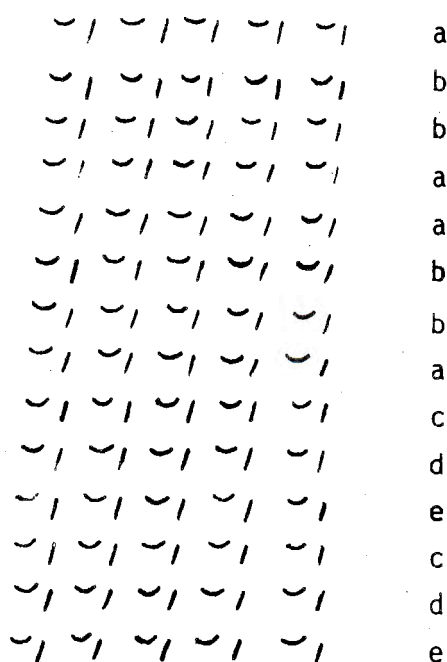
Die Petrarkaanse of Italiaanse sonnetvorm word voorgehou as die basiese, algemeen-geldende vorm wat vandag nog beoefen word. Vergelyk die volgende skematiese voorstelling van die Petrarkaanse sonnetvorm betreffende die algemene bou en die algemene prosodiese vorm.

3.3.1.1 Die algemene bou van die Petrarkaanse sonnet



3.3.1.2 Die algemene prosodiese vorm van die Petrarkaanse sonnet

Belcher (1969, p. 21) hou die volgende skematiese voorstelling van die prosodiese struktuur van die Petrarkaanse sonnet as die algemeen-geldende voor:



3.3.1.3 Verdere algemene kenmerke van die Petrarkaanse sonnet

Die kenmerke (uiterlik en innerlik) van die Petrarkaanse sonnet kan soos volg saamgevat word:

- Veertien versreëls is 'n noodwendige vereiste.
- Dit is opgebou uit twee dele, naamlik die oktaaf en die sekstet.
- Die oktaaf het 'n standaard rymskema met slegs twee rymklanke, naamlik
abba abba
- Die sekstet het nie 'n standaard rymskema nie. Daar kan twee of drie rymklanke wees, naamlik
cdc cdc
of
cde cde
- Die metrum neig in die rigting van 'n bepaalde patroon - die vyf=voetige jambiese vers.
- Fundamenteel in dié sonnet is die wending wat normaalweg ná die agtste versreël of die oktaaf plaasvind. Dit word vergestalt in die pouse wat daar tussen die oktaaf en sekstet intree. Dit is verder belangrik om daarop te wys dat daar slegs één wettige poëtiese pouse of wending mag wees, aangesien 'n afwyking hiervan die ewewig versteur en swak sonnettekuns in die hand werk. Die wending bewerk nie 'n skielike afsluiting van gedagte nie, maar versterk dit juis en neem dit dan verder. Tipografies is die wending normaalweg te onderskei in die oop spasie wat daar tussen die oktaaf en sekstet bestaan.

Die wending (pouse) vorm dan die spil waarom die hele sonnet draai. Fussell(1965, p. 120) onderstreep hierdie belangrike feit deur te sê:

"something indeed indispensable to the action of the Petrarchan sonnet, happens at the turn . . ."

- In die oktaaf word 'n beskrywing van die beeld verskaf. Die eerste kwatryn projekteer die objek en in die tweede kwatryn word die objek=projeksie voltooi.
- In die sekstet word die toepassing of verklaring van die beeld gegee. Nuwe perspektiewe met betrekking tot die beeld en die gedig as geheel

word nou ontplooi. Die tweedeling van beeld en toepassing word mooi saamgevat deur Fussell (1965, p. 120). Hy vergelyk die oktaaf met die aksies wat plaasvind as 'n mens jou asem intrek, die sekstet weer word vergelyk met dit wat plaasvind as 'n mens jou asem uitblaas. Eers= genoemde bou geweldige spanning op en laasgenoemde verskaf egalige ontspanning. Die wending sê hy, is dan (p. 120):

"the dramatic and climatic center of the poem, the place where the intellectual or emotional method of release becomes clear and possible."

3.3.1.4 Afwykings van die Petrarkaanse sonnet

Dit sou poëties baie verkeerd wees om die algemeen-geldende vormkenmerke, soos hierbo uiteengesit as absolute norm te aanvaar. Daar word veral afwykings aangetref by die metriese en rymskema rangskikkings asook die wendingaanvang van die Petrarkaanse sonnet.

A. Metriese en rymskema afwykings van die Petrarkaanse sonnet

Belcher (1969, p. 22) praat van 'n absolute prosodiese vorm en 'n werklike prosodiese vorm, of wat hy onderskeidelik die algemene vormlaag en die spesifieke vormlaag noem.

Die algemene vormlaag is, veral wat die metrum betref, 'n abstrakte vasgelegde beginsel waaraan die sonnet moet voldoen, terwyl dit nie altyd die geval is nie. Vestdijk (1950, p. 39) sê dat afwykinge in die poësie geen uitsondering is nie, maar eerder die reël. Die metrum is dan vir hom:

"Een abstract ideaal, dat men het vers voorhoudt, een fictieve wet waaraan het vers hêet te gehoorzamen, maar waaraan het in werkelijkheid maar, zelden gehoorzaamt . . ."

Die spesifieke vormlaag word gevind in die uniekheid van elke sonnet as outonome entiteit. Belcher (1969, p. 22) definieer die spesifieke vormlaag as volg:

"'n skematiese indeling wat enersyds berus op die neiging van die natuurlike maatval van die woorde van die bepaalde sonnet om hulleself te stabiliseer tot simmetriese reëlmaat van sterk en minder sterk betoonde lettergrepe in gereelde terugkering van vaste groepering, en andersyds op die indeling in verse volgens 'n sekere rymskikking."

Behalwe afwykings op die metriese vlak is daar ook talle afwykings wat die rymskema betref. Die oktaaf het 'n standaard rymskema, naamlik:

abba abba.

Die volgende skemas is egter moontlik (vergelyk Belcher, 1969, p. 19):

i. abba baab

ii. abab baba

Die sekstet het volgens hom (Belcher) nie 'n standaard rymskema nie. Waar die oktaaf net twee rymklanke het, naamlik a en b, kan die sekstet òf twee òf drie klanke gebruik, naamlik c-, d- en e-rymklanke. Op bladsy 20 gee hy, volgens hom, die vier vernaamste rymskemas wat algemeen in die Petrarkaanse sonnet voorkom:

abba abba cde dec

abba abba cde cde

abba abba cde dce

abba abba cdc dcd

In teenstelling met Belcher se "mees algemene skemas", lyk die van Grové (1977, p. 124) anders, veral wat die oktaaf betref waar die rymskema abba abba nie as 'n konstante standaard skema aangegee word nie. Volgens hom is die mees normale skema:

abba abba cdc cdc

Met die verloop van tyd het talryke afwykinge gekom waarvan (volgens Grové) die belangrikste die volgende was:

abba abba ccd ccd

abab abab cdd cdd

aabb aabb cde cde

Fussell (1965, p. 119) beweer ook dat die oktaaf 'n standaard skema het met 'n sekstet wat varieerbaar is. Die mees algemene rymskema is volgens hom:

abba abba cdc cdc

Die variasies ten opsigte van die sekstet kan wees:

cde cde
cde ced
cdc dee

Die gevolgtrekking waartoe 'n mens kom, is dat variasies en verskillende kombinasies byna eindeloos kan wees as 'n mens die beskouinge van kritici naslaan. Hierdie enkele feit onderstreep die beskouinge van Grové en Vestdijk (vergelyk Hfst. 1, p.8) dat die sonnet nie maar net 'n strakke aanwending van meganiese reëls is nie, inteendeel, dit bied talryke moontlikhede waarbinne die digter vryelik kan beweeg.

B. Afwykings van die wendingaanvang

a. Die oktaafinhoud loop oor na die sekstet

Dit gebeur soms dat die digter meer as net die agt verse van die oktaaf nodig het om sy beeld ten volle te omskrywe. Die wending word dan uitgestel na die tiende of selfs die veertiende versreël. Kritici is dit egter eens dat so 'n verskuiwing afbreuk doen aan die argitektoniese vorm van die sonnet. Belcher (1969, p. 106) sê dat as die oktaafinhoud oorloop na die sekstet, die innerlike ewewig van die sonnet versteur word en die sekstet eintlik daardeur verswak word. Volgens hom is dit wenslik dat, indien daar meer as agt verse nodig is om die beeld te ontvou, dit hoogstens mag oorloop tot in die eerste helfte van die eerste sekstetvers. Sodra die wending verder as die tweede vers van die sekstet verleng word, kan sodanige sonnet nie meer as 'n Petrarkaanse sonnet beskou word nie.

b. Vroeë aanvang van die sekstetinhoud

Die omgekeerde, naamlik dat die toepassing alreeds in die laaste verse van die oktaaf begin, gebeur ook soms. Net soos die sekstet ses verse

nodig het om die toepassing ten volle te ontplooi het ook die oktaaf agt verse nodig om die beskrywing van die beeld volledig te gee.

c. Gevolgtrekking

Uit bogemelde argumente kan die afleiding gemaak word dat die Petrarkaanse sonnet 'n beperking plaas op die verlenging van die beeldbeskrywing of die vroeë begin van die toepassing. Die grootste enkele faktor wat die verskuiwing van die oorgangspunt by die Petrarkaanse sonnet in onguns stel is die versteuring van die harmonieuse ewewig tussen die oktaaf en die sekstet, met ander woorde die eenheid van die sonnet gaan verlore.

d. Voorbeelde en bespreking van sonnette met afwykings van die wendingaanvang

Die volgende sonnet van Revius word aangehaal deur Belcher (1969, p. 107) en Grové (1977, p. 125):

God's Besluit

Gelyk als in een kolk een steentjen valt te gronde
Het water werpt terstond een ringsken in het ronde,
En van het ene komt een ander schieten uit,
Waarvan een ander straks, en weer een ander spruit.
Zodat in korten tijd de ogen daarop dwalen,
De grootte nocht getal niet konnend' achterhalen:
Zo gaat'et ook met mij, o grote God en Heer,
Van doe mijn tong began te stamelen uw eer,
Het ene denk ik na, het ander valt mij inne,
Uw wijsheid, uw gericht, uw waarheid, uwe minne
Omringen mij te zaam in enen ogenslag:
En, wil ik van het een of't ander doen gewag,
Uw raad en uw besluit mij zo geheel verslinden,
Dat ik daarin noch grond noch oever weet te vinden.

In die gedig is die beeld die van 'n klippe wat in die water gegooi word. Die kringe wat op die watervlak ontstaan rimpel uit, vinnig, ontelbaar en later onsigbaar. In die toepassing word die beeld die

onbegryplikheid van die raadsbesluit van God. Die beeld word in die eerste ses verse beskryf en die laaste agt verse word vir die toepassing aangewend. Die rymskema aa bb cc dd ee ff gg is 'n verdere afwyking van die "normale" rymskikking van die Petrarkaanse sonnet.

Vir Grové is die sonnet van Revius geslaagd. Vergelyk (Grové, 1977, p. 126) waar die volgende punte aangehaal word:

- Die gedig het 'n duidelike tweedeling van beeld en toepassing. Dit word veral versterk deur die eerste woord van die beeld, naamlik "Gelijk" wat die begin van die toepassing, naamlik "Zoo" sintakties in die vooruitsig stel. Hierdie bewuste gelykstelling en afweeg van onderdele is volgens Grové (1977, p. 126) "een van die faktore wat aan die sonnet sy harmonieuse ewewig en sy bespieëlende karakter gee."
- Hy verklaar die vroeë aanvang (reeds vanaf vers sewe) in die lig van Revius se Calvinistiese lewens- en wêreldbeskouing. Dit gaan nie vir die digter om 'n breë uiteensetting van die natuurbeeld nie, maar eerder om die toepassing waarin die heerlikheid van God besing word.
- In plaas van vyfvoetige jambiese verse, gebruik die digter sesvoetiges wat bydra tot die verhewe gedraenheid van die gedig.
- Die rymskema is 'n verdere afwyking wat volgens hom (Grové) effektief en funksioneel aangewend is. Die paarsgewys rymende verse suggereer die uitkringende konsentriese sirkels.

Belcher, aan die anderkant, beskou die sonnet as lomp en glad nie geslaagd nie. Die beskouinge van Grové, soos hierbo uiteengesit, word deur hom as buite-kontekstueel getipeer. Die afwykinge, veral die wendingaanvang, is volgens hom poëties onverantwoord aangesien dit berus op die persoonlike opinie van die digter. Verder beweer hy dat in alle sonnette, waar die oktaaf uit 'n natuur- of 'n ander beeld bestaan, dit in die eerste instansie nie om die beskrywing van die beeld gaan nie, maar om die toepassing. Hy keur dus Grové se argumente ten gunste van 'n wyer sekstetomvang af omdat, formeel benader, die ewewig tussen oktaaf en sekstet versteur is sonder dat dit poëties funksioneel verantwoord is.

Alhoewel Belcher, vanuit 'n absolute formele benadering, nie verkeerd kan wees nie, is die kritiek van Grové meer aanvaarbaar. 'n Mens kom veral tot hierdie gevolgtrekking weens die goed gemotiveerde redes vir die afwykings binne die sonnet. (Vergelyk die samevatting van Grové hierbo waarin elke afwyking funksioneel verantwoord bewys is.)

In die volgende sonnet van Kloos word die probleem van oktaaf-sekstet-verhouding op 'n heel ander wyse oorbrug. Die toepassing word eerste gestel en in die sekstet volg die beeld. Die ewewig word dan op hierdie besondere manier behou (vergelijk Belcher, 1969, p. 108).

Ik ween om bloemen, in den knop gebroken
En vóór den uchtend van haar bloei vergaan,
Ik ween om liefde, die niet is ontloken,
En om mijn herte dat niet werd verstaan:

Gij kwaamt, en 'k wist - gij zijt weer heen-gegaan ...
Ik heb het naauw gezien, geen woord gesproken:
Ik zat weer roerloos, na dien korte waan,
In de eeuwge schaduw van mijn smart gedoken:

Zoo als een vogel in den stillen nacht
Op ééns ontwaakt, omdat de hemel gloeit,
En denkt't is dag, en heft het kopje en fluit,

Maar éér't zijn vaakrige oogjes gansch ontsluit,
Is het weer donker, en slechts droevig vloeit
Door't sluimerend geblaërt een zwakke klacht.

3.3.2 Die Miltoniaanse sonnet

3.3.2.1 Die algemene kenmerke van die Miltoniaanse sonnet

Die Miltoniaanse sonnet, wat in wese 'n variasie van die streng Petrarkaanse sonnet is, toon die volgende kenmerke:

- Dit handhaaf dieselfde streng prosodie as die Petrarkaanse sonnet.
- Dit vertoon 'n monostrofiese karakter waarin die beweging voortstu tot

aan die einde. Daar is met ander woorde geen strenge verdeling in oktaaf en sekstet nie.

- Die wending word nie aan die begin van versreël nege aangetref nie, maar in die middel daarvan of selfs later. Versreël agt en nege word geënjambmeer. 'n Pouse in versreël nege of selfs tien is 'n aanduiding dat die innerlike tweedeling nie altyd geïgnoreer word nie. Fussell (1965, p. 126) sê dat Milton se begeerte om die posisie van die wending te varieer deel is van sy:

"larger tendency toward emotional enjambment: there is always something in fixed forms that stimulates Milton to mild rebellion or to exhibitions of technical independence."

- Belcher (1969, p. 146, 147) sê dat die soeke na 'n grondslag vir die wysiging deur Milton bemoeilik word deur die feit dat:

"die wysiging nie gepaard gaan met 'n wysiging van die rymdisposisie nie."

Volgens hom moet die verklaring vir die wysiging binne elke sonnet afsonderlik gesoek word. Die neiging van die sonnetvorm om die prosodiese struktuur saam te laat val met die innerlike beweging is 'n faktor wat van die sonnetvorm 'n statiese vorm kan maak. Die Miltoniaanse sonnet verander dié statiese wese van die sonnetvorm na 'n dinamiese een in die sin dat 'n hewige spanning bewerkstellig word tussen die prosodiese vorm en die inhoud. Dit, sê Belcher (vergelyk p. 147), word teweeggebring deur die neiging dat:

"die bepaalde innerlike komponente (oktaaf- en sekstetinhoud) neig om saam te val met die uiterlike grense wat aan hulle gestel word."

3.3.2.2 'n Voorbeeld van 'n Miltoniaanse sonnet

As 'n voorbeeld van 'n Miltoniaanse sonnet word genoem "On the Late Massacre in Piedmont" soos aangehaal deur Crutwell (1966, p. 32).

Avenge O Lord thy slaughtered saints, whose bones
 Lie scattered on the Alpine mountains cold,
 Ev'n them who kept thy truth so pure of old
 When all our fathers worshipped stock and stones,
 Forget not: in thy book record their groans
 Who were thy sheep, and in their ancient fold
 Slain by the bloody Piedmontese that rolled
 Mother with infant down the rocks. Their moans
 The vales redoubled to the hills, and they
 To Heaven. Their martyred blood and ashes sow
 O'er all the Italian fields where still doth sway
 The triple tyrant: that from these may grow
 A hundredfold, who having learnt thy way
 Early may fly the Babylonian woe.

Die sonnet toon duidelik die monostrofiese karakter waarin die beweging voortstu tot aan die einde. Die pouse in die middel van versreël tien gee 'n indruk van tweeledigheid. Al die rymklanke, behalwe een, sentreer rondom die vokaal "o". Dit suggereer die pyn en smart uitmuntend.

In teenstelling met die Petrarkaanse sonnet, waar 'n karakteristieke egalige vloei van prosodie en inhoud waarneembaar is, het die Miltoniaanse sonnet 'n onegalige stacato ritme. Dit word bewerkstellig deur die gebruikmaking van (Cruttwell, 1966, p. 31):

"the phrase-unit or the sentence-unit which begins in the middle of one line and ends in the middle of another, thereby cutting across the metrical unit; it also deals much in the brief and pregnant phrase."

Vergelyk die kort imperatiewe frases in die aangehaalde gedig wat, soos Cruttwell (1966, p. 32) dit stel:

"cut across the lines with an effect of merciless slashing ..."

3.3.3 Die Shakespeariaanse sonnet

Die Shakespeariaanse sonnet (ook die Engelse sonnet genoem) verskil radikaal (innerlik sowel as prosodies) van die Petrarkaanse sonnet.

Cruttwell (1966, p. 5) beweer dat die Petrarkaanse sonnet, met sy strenge vormgebondenheid, nie so maklik kon inskakel by die Engelse taal nie, aangesien Engels baie armer aan rymklanke is as Italiaans. Hy wys egter daarop dat beide vorme in die Engelse taal beoefen word.

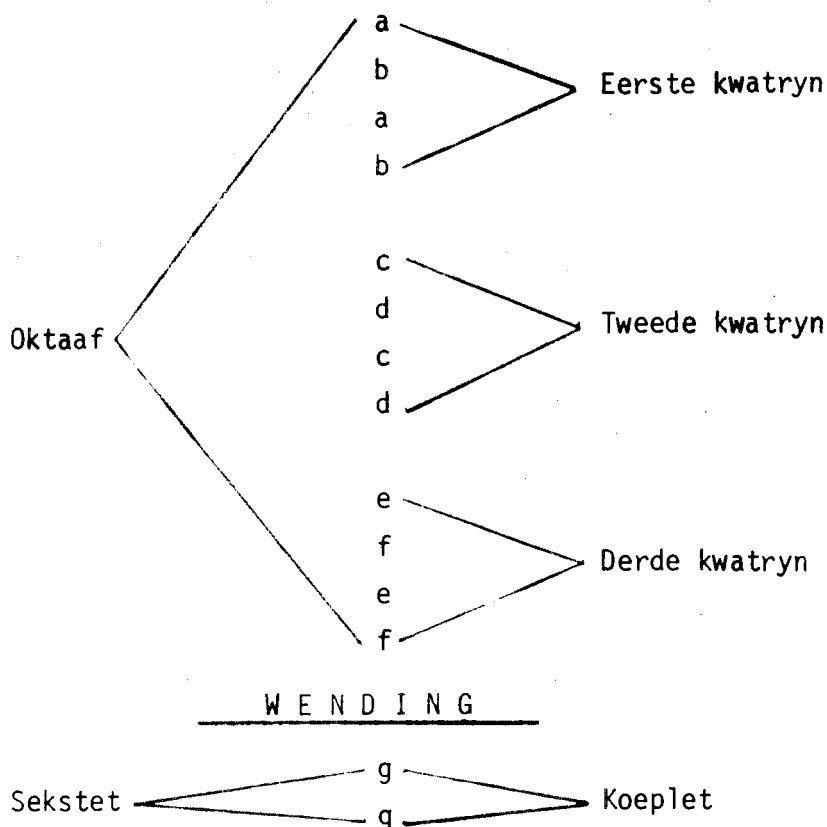
Belcher (1969, p. 147) sê dat as die sogenaamde "rymarmoede" as die enigste oorsaak vir die totstandkoming van die Engelse sonnet aanvaar word, dit baie ver van waar sou wees. Dit is volgens hom 'n buite-kontekstuele en poëties-onfunksionele kriterium. Die maatstaf, soos deur hom voorgelê, moet wees:

"Enige verantwoorde wysiging wat by die rymskikking van die sonnet teweeggebring word, sal dus die noodwendige gevolg wees van 'n wysiging van die innerlike beweging."

Die rede vir die wysiging lê dus nie in die "rymarmoede" van die Engelse taal nie, maar in die nuwe veranderde manier waarmee uitdrukking bewerkstellig word. Hierdie veranderde manier van uitdrukking is gesetel in die deurlopendheid van gedagtegang wat kenmerkend van die Engelse sonnet is. Dit word veral versterk deur die uiterlike bou en die innerlike beweging wat korrespondeer.

3.3.3.1 Die algemene bou van die Shakespeariaanse sonnet

Skematies saamgevat lyk dit so:



3.3.3.2 Die algemene kenmerke van die Shakespeariaanse sonnet

In die drie kwatryne vind gaandeweg 'n stygende ontwikkeling plaas. Die klimaks word na die derde kwatryn bereik waar die wending intree. Die stygende golf van gedagtegang word egter nie na die twaalfde vers afgesluit nie, maar pragtig saamgevat in die rymende koeplet. Fussell (1965, p. 127) som dit mooi op deur te sê:

"for ideally each of the quatrains should serve its own way to complicate the situation or to advance the dilemma which it is the couplet's business to resolve."

Die gedagtegang word dan aangebied in die vorm van tese, antitese en sintese waarna dit in die koeplet saamgevat word.

Die gelykluidende paarrym van die koeplet sluit die sonnet duidelik en doelmatig af. Smith (1968, p. 51) wys op die belangrikheid van die wyse waarop die Engelse sonnet afgesluit word. Dit kan so maklik gebeur dat die eindkoeplet alle noodsaak mis om die sonnet lomp en onafgerond te laat eindig. Sy sê dat die paarrym van die Engelse sonnet die digter in staat stel om die sonnet af te sluit met:

"striking resolution, finality, punch, pointedness . . ."

Die sukses van die sonnet hang egter nie af van die afrondingswerk van die rymende koeplet nie. Tematies en struktureel moet die sonnet in die koeplet kulmineer. Vergelyk weer eens Smith (1968, p. 51):

"the sense of closure produced by a sonnet ending does not arise so much from the independent effectiveness of the rhymed couplet as from its effectiveness in relation to the formal structure that precedes it."

Belcher (1969, p. 152) sê dat die koeplet soms die werking van 'n damwal het wat die voortstuwende beweging van die voorafgaande drie kwatryne stuit en laat terugvloei deur die kwatryne heen. Ons het nou, in plaas van een beweging wat voortstu en saamgevat word, twee bewegings: 'n progressiewe en regressiewe stroom wat deur die sonnet beweeg en 'n verhoogde spanning tot gevolg het. Hierdie twee bewegings, wat soms ook die eb en die vloed genoem word, is net moontlik indien daar 'n stygende spanningslyn oor die drie kwatryne beweeg tot by die koeplet waar die beweging gestuit word om die regressiewe aksie tot gevolg te hê. Die oktaaf en die sekstet mag dus nie twee afsonderlike bewegings verteenwoordig nie. Dit sou beteken dat die terugvloeiing net tot by die sekstetbegin sou gaan waar dit gestuit sal word deur die wending tussen die twee. Vergelyk die volgende sonnet van Opperman soos aangehaal deur Belcher (1969, p. 153):

Rodar en Yrsa

Rodar, die trotse, het met elke lied,
of diertjie wat hy vang langs bos of bult
Yrsa sy heidenhart ru aangebied
sonder 'n mededinger ooit te duld.
Maar tog het hierdie liefde haar gekwel ...
tot sy een aand toe Thor deur takke ruis
as 'n bekeerde skugter hom vertel
van Christus en sy sterwe aan 'n kruis.

Vol agterdog het hy wild opgesrping:
"Ek deel my liefde nie", en met die spies
onmagtig teen die vyand haar gedwing
Om hom òf die Gekruisigde te kies.

Toe gaan hy eensaam weer sy gang
en snikkend het sy snags na hom verlang.

Die eerste beweging (die eb) word uitgebeeld deur die ontwikkeling van die gebeure tot by die koeplet. Die terugvloeiing lê in die nuwe besef wat 'n mens ervaar as Yrsa tog die Gekruisigde kies en die skeiding, wat van die begin af tussen haar en Rodar was, 'n werklikheid word. Rodar se trots en weiering van mededingers, en Yrsa se kwellinge word met die terugvloei van beweging in perspektief geplaas. Dit beteken dat haar keuse van die Gekruisigde (wat versweë is in die sonnet) die angs en kwellinge van beide bewaarheid het.

Baie van die Shakespeariaanse sonnette toon duidelik die suiwere tweedeling van oktaaf en sekstet soos by die Petrarkaanse sonnet. Vergelyk Sonnet XXIX van Shakespeare soos aangehaal deur Belcher (1969, p. 154) en Fussell (1965, p. 127).

When, in disgrace with fortune and men's eyes
I all alone beweep my outcast state,
And trouble deaf heaven with my bootles cries,
And loop upon myself, and curse my fate,
Wishing me like to one more rich in hope,
Featur'd like him, like him with friends possess'd
Desiring this man's art, and that man's scope,
With what I most enjoy contented least;
Yet in these thoughts myself almost despising,
Haply I think on thee, - and then my state,
Like to the lark at break of day arising
From sullen earth, sings hymn's at heaven's gate;

For thy sweet love remember'd such wealth brings,
That then I scorn to change my state with kings.

In hierdie sonnet is die wending aan die begin van die negende vers. In die koeplet word bloot 'n opsomming van die sekstetinhoud gegee. Die oktaaf behou sy streng voortskryende gekruisde rym, iets wat volgens Belcher (1969, p. 155) nie te rym is met die streng verabsoluteerde Petrarkaanse oktaaf nie. Tog, sê hy, dat 'n uitsondering soos hierdie geldig kan wees as elke sonnet as sy eie maatstaf beskou word. Die wetmatighede, soos 'n streng verabsoluteerde Petrarkaanse oktaaf, is nie werklik absoluut nie. 'n Mens kan hoogstens praat van algemene wetmatighede. Die oktaaf beweeg dan doelmatig in die rigting van die koeplet as gevolg van die gekruisde rym. 'n Belangrike vereiste is dat, in 'n geval soos hierdie, daar nie sprake mag wees van drie bewegings nie. (Die oktaaf-, sekstet- en koepletbeweging). Alhoewel daar 'n pouse kan wees tussen die twaalfde en dertiende vers, mag dit nie 'n wending suggereer nie. Die koeplet kan alleenlik maar 'n samevatting van die sekstetinhoud weergee.

3.3.3.3 Gevolgtrekking

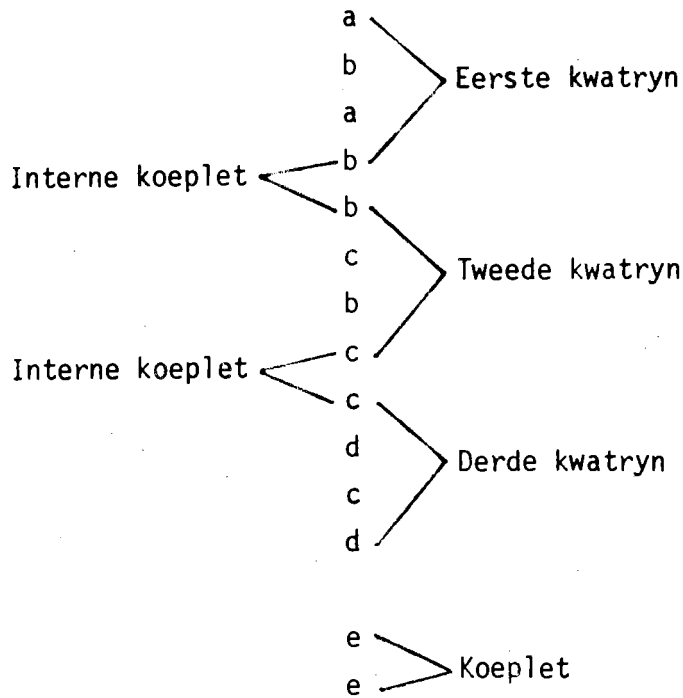
Die Shakespeariaanse of Engelse sonnet vertoon basies die volgende drie soorte. Vergelyk Belcher (1969, p. 156).

- Die waar die gedagte aangebied word in die vorm van tese, antitese en sintese en dit stu voort tot by die koeplet waar dit saamgevat word.
- Die waar die gedagte vergelyk kan word met 'n eb en 'n vloed. Dit toon 'n deurlopende stygende lyn tot by die koeplet waarteen dit stuit om dan 'n regressiewe stroom deur die sonnet te vorm.
- Die waar die tweedeling van die Petrarkaanse sonnet nagevolg word, naamlik 'n duidelike oktaaf- en sekstetverdeling.

3.3.4 Die Spenseriaanse sonnet

3.3.4.1 Die algemene bou van die Spenseriaanse sonnet

Edmund Spencer het 'n nuwe sonnetvorm die lig laat sien waarvan die bou skematies so voorgestel kan word:



3.3.4.2 Die algemene kenmerke van die Spenseriaanse sonnet

In die eerste plek val 'n rymskema op wat geheel en al teenstrydig is met die algemeen aanvaarbare. Die eerste kwatryn het dieselfde rym-skema as die Shakespeariaanse sonnet, naamlik *abab*. Die tweede kwatryn, met die rymskema *bcbc*, word met 'n interne koeplet (*bb*) aan die eerste verbind. Die gevolg hiervan is 'n klankverwarring wat die oktaaf lomp maak. Verdere lomphheid word versterk deur die twee *a*-rymklanke teenoor vier *b*-rymklanke in die oktaaf wat 'n verdere versteuring van die ewewig in die hand werk.

Die oktaaf en die sekstet word verbind met 'n tweede interne koeplet *cc*. Die gevolg hiervan is 'n verswakte pouse of wending.

Die rymskema dwing 'n eindkoeplet *ee* in die sekstet af wat maklik 'n losstaande onoortuigende verbinding met die res van die sekstet in die hand kan werk.

Om saam te vat kan gesê word dat die Spenseriaanse sonnet 'n teenstrydige verwarrende rymskema met 'n swak eindkoeplet het. Die rymskema bewerkstellig 'n voortstuwing van kwatryn tot kwatryn wat natuurlik versterk word deur die klankglyding (die twee interne koelette) tussen hulle. Die sonnet toon baie duidelik 'n tweedeling wat vergestalt is in die twee

bewegings wat in die oktaaf en sekstet voorkom. Belcher (1969, p. 157) wys daarop dat die Spenseriaanse sonnet eerder as poësie as sonnettekuns gewaardeer moet word.

3.3.4.3 Voorbeeld van 'n Spenseriaanse sonnet

Vergelyk die volgende sonnet uit Spenser se Amoretti soos aangehaal deur Fussell (1965, p. 130).

One day I wrote her name upon the strand,
But came the waves, and washed it away.
Again, I wrote it with a second hand,
But came the tide, and made my pains his prey.
Vain man, said she, that dost in vain assay
A mortal thing so to immortalize;
For I myself shall like to this decay,
And eke my name be wiped out likewise.
Not so, quoth I; let baser things devise
To die in dust, but you shall live by fame:
My verse your virtues fair shall eternise,

Where, whenas death shall all the world subdue,
Our love shall live, and later life renew.

In hierdie sonnet is die teenstrydigheid duidelik waar te neem in die Shakespeariaanse prosodie en die Petrarkaanse innerlike bou wat gelyktydig opereer. Die wending tree, eg Petrarkaans, met die begin van versreël nege in werking. Die eindkoeplet word, ten spyte van die rymskema, deel van die sekstet.

Fussell (1965, p. 130) noem hierdie teenstrydigheid tussen die uiterlike en innerlike bou 'n "structural schizophrenia" en maak dan twee afleidings wat belangrik is vir die interpretasie van hierdie sonnetvorm.

Twee sonnetvorme, die Petrarkaanse en die Engelse sonnet, funksioneer nie op dieselfde basis en maatstawwe nie. Die verskil in die uitbeelding van die inhoudelike determineer 'n afsonderlike prosodiese struktuur. Dit impliseer dat daar 'n groot verskil is om byvoorbeeld 'n wending in die negende versreël te hê met ses versreëls

waarin die toepassing kan ontplooi, as om 'n wending in die dertiende versreël te hê met slegs twee versreëls om saam te vat. Die Spenseriaanse sonnet bewerk hier 'n vermenging van twee onvermengbare elemente wat nie die ewewig en eenheid van die sonnet dien nie.

In die tweede instansie kan daar op 'n algemene poëtiese grondslag beswaar teen die Spenseriaanse sonnet ingebring word. Vergelyk Fussell (1965, p. 130).

"the more general critical principle which underlies all stanzaic form: the principle of expressive form, or accommodation. That is, the sense and the form must adapt to each other: if a couplet follows a series of quatrains, the matter of the couplet should differ from the matter of the quatrains in order for the rhyme scheme to justify itself aesthetically and take its place as a fully expressive, organic element in the poem."

3.3.5 Die koepletsonnet

3.3.5.1 Die algemene bou van die koepletsonnet

Hierdie sonnetvorm bestaan uit sewe rymende koelette wat skematies so voorgestel kan word:

a
a
b
b
c
c
d
c
e
e
f
f
g
g

3.3.5.2 Voorbeelde van koepletsonnette

Vergelyk die volgende sonnet van Opperman soos aangehaal deur Belcher (1969, p. 159).

Kind van die Aarde

Ten spyte van verdrukking en pyn
het hy die aarde, see en die sonskyn
so lief gehad, hy kon dit nooit verlaat
met sy verlede in verval en kwaad
vertak, in swaarkry en verdriet; sy hart
is met die aardse dinge so verward
hy sou in hemele as 'n gevange gees
ewig aan hulle nog verbonde wees.
Hy is met wilde golfslag skielik deur
die dood van hierdie lewe losgeskeur
en in koel waterwindsels toegewoel
op verre strande eensaam uitgespoel,
maar in die krampgreep van sy vingers was
die laaste tart: groen, afgeskeurde gras.

Die sonnet het 'n ononderbroke voorwaartse beweging van klank sowel as inhoud. Die sonnet toon duidelik die tweeledigheid wat eie is aan die Petrarkaanse sonnet, maar daar is nie sprake van 'n beeld in die oktaaf en 'n toepassing in die sekstet nie. Die beweging bly een wat voortstu vanaf die begin tot aan die einde van die gedig. Die voortstuwing geld nie net vir die innerlike nie, maar ook die klanke van die gedig wat soos klein golfies (die rymende koeplette) saam met 'n al-groter-wordende golf voortstu om te verhewig tussen die oktaaf en sekstet en dan weer verder te rol tot aan die einde. Die oktaaf en die sekstet is nie onderverdeel in kwatryne en tersette nie. Dit word verhinder weens die veelvuldige gebruikmaking van enjambement. Die verse vloei as gevolg hiervan ineen om saam te val met die ononderbroke vloei van beweging tot aan die einde.

Die twee grootste besware wat teen die koepletsonnet geopper kan word is:

Die algemene prosodie van die sonnetvorm word nie aangewend nie, met ander woorde daar is 'n onsamehangende rangskikking tussen prosodie en inhoudelikheid. In die aangehaalde gedig (Kind van die Aarde) slaag die digter egter daarin om by wyse van beweging en verhewigde voortbeweging die harmonieuse ewewig tussen die twee dele (inhoud en vorm) gestand te doen. Dit word bereik oor 'n verdeling van agt en ses verse. Tog kan daar nie op rymskematiese grondslag 'n tweeledigheid bepaal word nie.

As gevolg van die koepletskematiese indeling kan daar volgens Belcher (1969, p. 160) geen prosodie-bepaalde afsluiting wees nie. Die Shakespeareaanse sonnet word byvoorbeeld klankmatig deur die eindkoeplet afgesluit. In die aangehaalde gedig van Opperman word die afsluitingseffek bereik deur die dubbelpuntpouse in die laaste versreël. Inhoudelik word hier ook 'n eindpunt bereik:

"maar in die krampgreep van sy vingers was
die laaste tart: groen afgeskeurde gras."

Die afsluitingseffek word egter verswak deur die aanwending van 'n swak rymwoord "was" teenoor 'n sterk rymwoord "gras".

Vergelyk die volgende sonnet van S.J. Pretorius soos aangehaal deur Belcher (1969, p. 161).

Oop Myn . . . Kimberley

Hier deur die dorpie stap die wandelaar
al langs die helder rye huise waar
die goedversorgde tuintjies vlam in wit
en rooi en mense op die stoepe sit.
Waar kinders vrolik skater op 'n fiets
en motors gaan asof hulle soek na iets,
Ver drome van Geluk? Tot plotseling
die pad se einde in die afgrond spring,
waar die rumoer en kinderlag verstil -
Ver fluit 'n trein, 'n motor toeter skril -
die huisies steek vas op die afgrond-rand.
Die wandelaar, verskrik, wil wegvlug, want
hy sien na sy klein wandeling, sy pad
hier onverbid'lik afstort in dié Gat.

Die beweging van die gedig is eendimensioneel tot by die laaste woord "Gat" waar 'n tweede dimensie intree. Vergelyk Belcher (1969, p. 161). Die eendimensionaliteit word verkry deur die beweging van die tema en ook die beweging van objekte soos byvoorbeeld die man wat stap in die rigting van die gat; die pad wat daarheen lei; en ook die onverbiddelike aantrekkingskrag van die gat. Die beweging vloei dus voort sonder 'n wending tot by die laaste woord "Gat" waar die tweede dimensie intree.

As hierdie gedig vergelyk word met "Rodar en Ysra" van Opperman is dit baie duidelik dat hier nie sprake is van 'n terugstroming van gedagte of emosie is nie. Belcher (1969, p. 161) som dit mooi op:

"Van 'n werklike tweedimensionele vlak oor die hele sonnet heen is daar egter geen sprake nie. Die woord Gat, die simbool van die einde, die Dood, die Noodlot, stoot nie die gedagte en emosie terug deur die sonnet soos dit by sommige Shakespeariaanse sonnette die geval met die eindkoeplet is nie."

Die sonnet bestaan dus nie hier as 'n beeld met toepassing in die laaste ses verse of in die eindkoeplet nie, maar wel in die laaste woord.

3.3.5.3 Gevolgtrekking

Die tweeledigheidsbeginsel, soos by die Petrarkaanse en Shakespeariaanse sonnet, word moeilik verwesenlik. Tweeledigheid word wel bereik in die vorm van beweging en verhewigde beweging wat verdeel is oor agt en ses verse. Die rymskematiese beweging en die innerlike beweging stem egter nie ooreen nie, en is die tweeledigheid dus nie prosodies verantwoord nie.

Die beweging stu eendimensioneel voort tot by die laaste woord waar 'n tweede dimensie intree. Hier is egter nie sprake van 'n tweede beweging, retrogressief, deur die sonnet nie. Hierdie feit, volgens Belcher (1969, p. 162), veroorsaak dat die koepletsonnet onsonnetties raak want die tweedeling is 'n fundamentele eienskap in die sonnettekuns.

3.3.6 Sonnette met innerlike vormafwykings

Belcher (1969, p. 162) sê dat in ooreenstemming met die dinamiese karakter van die sonnet daar ander afwykings bestaan wat veral sentreer om die

tweeledigheid van die sonnet. Die tweeledigheid, wat vergelyk kan word met 'n eb en 'n vloed, word oorboord gegooi en 'n nuwe tweeledigheid word in die plek daarvan gestel. Die beweging is nou nie meer tweeledig nie maar wel twee aparte bewegings. Hy praat van 'n

"gegewe teenoor die diepere betekenis agter die gegewe."
(Belcher, 1969, p. 163).

'n Mens kan amper sê dat die sonnet op twee vlakke voltrek word. Op die eerste vlak lê die blote beskrywing van die werklikheid en op die tweede vlak lê die diepere betekenis agter die werklikheid. Vergelyk in dié verband die twee terme wat Belcher (1969, p. 163) gebruik om hierdie twee vlakke te identifiseer. Dit is naamlik:

- die reële werklikheidsdimensie, en
- die estetiese werklikheidsdimensie.

Hierdie twee vlakke het al veertien versreëls van die sonnet nodig om tot uiting te kom. Die streng prosodie van die sonnet is in hierdie gevalle nie funksioneel nie aangesien dit nie met die innerlike bewegingsvorm hoef saam te val nie.

Die innerlike vormverskuiwing is geslaagd indien die estetiese werklikheidsdimensie nie ooglopend deur hulpmiddele in die reële dimensie aangehelp word nie. Vergelyk die volgende twee gedigte van Leipoldt en Van Wyk Louw onderskeidelik wat deur Belcher (1969, pp.163, 164) bespreek word om bogenoemde argument te staaf.

Die Soutpan

Kaal is die ou sandwêreld hier, en kaal
Die see daar buite waar die branders breek -
'n Strand vol klippies en 'n pol'tjie kweek
Van ruigtegras, nou nie meer groen, maar vaal.
Hier praat die veld 'n onverstaanb're taal,
Hier maak die son die blou soutwater bleek,
Totdat hy saans vermoeid sy kop versteek
Agter duine, waar sy glans verdwaal.
Hier staan die soutkors sonder vou of plooi,
Glad, silwerwit, en met 'n goudgeel lys

Van modder en klei - hier dun en daar nog dig.
So arm die wêreld hier en tog so mooi -
Stil as 'n oumens amper oor sy reis
En met die Dood se skadu op sy gesig.

Sfinks

In die opgloui van die eerste spieël was swaar
en rustig 'n groot ding - geel soos die sand
of soos 'n leeu, en naamloos in die skaar
van die snel diere - wat uitkyk oor die rand
van die gewelfde aarde, oor wit stede en mense
sonder tal. Maar oor sy gladde oë waai
die beelde van ver dinge wat sonder grense
is: wolk-skadu's, mōre-see en brand wat laai
agter 'n swart planeet. Hy heers, en hoor
gebede en klagte nie; en ken geen pyn
of trots of vrees van sterflikheid - verloor
in 'n dooi Godstroom wat elke ding verklein;
en die wind van duisend jaar het oor die poot
se magtige nael 'n smal duin opgestoot.

In die eerste gedig is die eerste vlak die beskrywing van die landskap en dit word volgehou tot aan die einde van die sonnet. Die tweede vlak of die estetiese werklikheidsdimensie word in die laaste twee versreëls uitgebeeld:

"Stil, as 'n oumens amper oor sy reis
En met die Dood se skadu op sy gesig."

Die eerste vlak kry nou 'n diepere betekenis wat terug werk deur die hele sonnet. Die suggestie van 'n diepere betekenis word alreeds in die vooruitsig gestel deur middel van woorde soos: ou sandwêreld, vaal gras, die son wat vermoeid sy kop uitsteek met sy glans wat agter die duine verdwaal.

In teenstelling hiermee is die twee vlakke in die sonnet van Van Wyk Louw. Geen hulpmiddel word aangewend om die estetiese dimensie te suggereer nie. Belcher sê dat die beeld en toepassing één is, met ander woorde die sfinks

is God. God is dus teenwoordig vanaf die aanvangsvers en beweeg die sonnet=inhoud en die rymskematiese struktuur saam tot aan die einde, sonder 'n wending of verandering.

'n Verdere innerlike vormverskuiwing wat Belcher onderskei, word aangetref by sonnette waar die tweeledigheid reeds vanaf die eerste vers teenwoordig is. Hy praat van die metaforiese karakter van die gegewe. In sulke gevalle wil die digter besonder klem lê op alles wat hy in die sonnet gebruik, elke woord en elke versreël om die metaforiese karakter daarvan na vore te laat tree.

3.3.7 Samevatting

Uit die bespreking van die verskillende sonnetvorme kan die volgende gevolgtrekkings gemaak word:

Ten spyte daarvan dat die sonnet vormkuns is, en in besonder vaste vormkuns, wat maklik kan neig tot 'n leë vernufspel soos Grové (1977, p. 124) dit tipeer, vertoon dit 'n dinamiese karakter wat 'n beginsel van alle poësie is. Belcher (1969, p. 185) erken ook die dinamiek in die sonnetvorm as hy sê:

"dat geen bepaalde poëtiese tegniek of vorm as die algemeen geldende beskou mag word nie en dat die vorm derhalwe ook altyd aanpasbaar moet wees by veranderende omstandighede en sieninge . . .".

Dit is duidelik dat van 'n willekeurige instrumentele vorm daar ook nie sprake kan wees nie. Daar is sekere noodwendige poëtiese vereistes waaraan dit moet voldoen. Die belangrikste hiervan blyk te wees:

- i. Veertien versreëls wat 'n noodwendige vereiste is.
- ii. 'n Tweedeling wat bereik word in:
 - a. 'n beeld en 'n toepassing;
 - b. 'n progressiewe en retro-aktiewe vloei van beweging deur die hele sonnet;
 - c. 'n voortstuwende beweging wat verhewig en daarna voortstu tot aan die einde van die sonnet.

iii. 'n Tweeheid wat op twee vlakke voltrek word wat Belcher (1969, p. 163) 'n reële werklikheidsdimensie en 'n estetiese werklikheidsdimensie noem.

iv. 'n Algemene prosodie wat moet saamval met die innerlike bewegingsvorm.

As gevolg van die dinamiese karakter van die sonnetvorm word talle afwykende vorme aangetref. Alle afwykings, hetsy tematies of struktureel, is aanvaarbaar indien dit poëties-funksioneel verantwoord kan word.

Elke voltooide sonnet is 'n outonome entiteit wat vir homself spreek en met sy eie maatstawwe en norme meet.